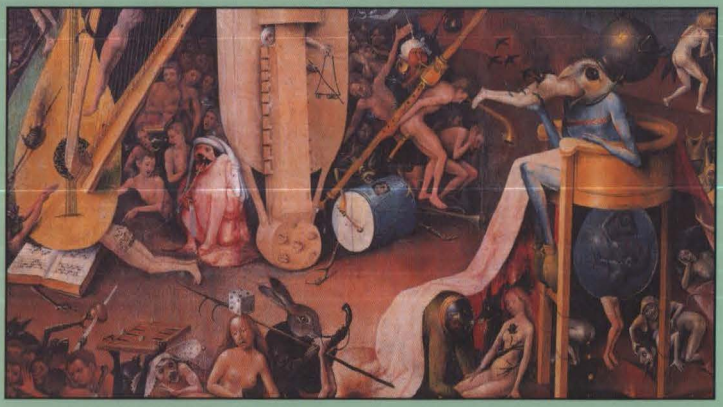
247
İnceleme

Ütopya

Nilnur Tandaçgüneş

ANTİKÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE "MUTLULUK VAADİ"



AYRINTI

ÜTOPYA • Nilnur Tandaçgüneş

707

NİLNUR TANDAÇGÜNEŞ

1977'de İstanbul'da doğdu. 1999 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde lisans eğitimini tamamladı. 2003 yılında aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi tamamladı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde "Tüketim Kültüründe Ütopya; Fantastik Tasarım İzleğindeki Televizyon Reklamları Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme" başlıklı teziyle doktorasını verdi (2006). Akademik çalışma alanları iletişim ve toplum, reklam ve göstergebilim, tüketim kültürü ve tüketici davranışları, yeni medya ve popüler kültürdür. Yayınlanmış çalışmaları: "Postmodernite Bağlamında Hiper-Gerçeklik ve Fantazya İmgesi: Toyota RAV 4 Reklamı", Reklamların İçinde/N, Tablet yayınları, 2005. "Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası 'Gözlemleyen Özne' Olarak Flanörü Yeniden Okumak" Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Digital Medya Çağında Aylaklık, Ayrıntı, İstanbul, 2012. Halen İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Ayrıntı: 707
İnceleme Dizisi: 247

Ütopya
Antik Çağ'dan Günümüze "Mutluluk Vaadi"
Nilnur Tandaçgüneş

Düzelti
Mücella Üvet

© 2013, Nilnur Tandaçgüneş

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Monda Dori Portfolio/Uıg Getty Images Turkey

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2013*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-739-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
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

Nilnur Tandaçgüneş

Ütopya

Antik Çağ'dan Günümüze "Mutluluk Vaadi"



İNCELEME DİZİSİ

ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* ◄ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* ◄ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* ◄ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* ◄ İDEOLOJİ/*T. Eagleton* ◄ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* ◄ AMERİKA/*J. Baudrillard* ◄ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* ◄ ERKEK AKIL/*G. Lloyd* ◄ BARBARLIK/*M. Henry* ◄ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* ◄ POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* ◄ BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM/*R.Jacoby* ◄ GÜLME/*H. Bergson* ◄ ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* ◄ SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Coşar* ◄ AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* ◄ TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* ◄ EDEBİYATVE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* ◄ ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* ◄ ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* ◄ VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* ◄ VATAN AŞKI/*M. Viroli* ◄ KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* ◄ DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* ◄ KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* ◄ KADINLAR NEDENYAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* ◄ DOKUNMA/*G. Josipovici* ◄ İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* ◄ FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* ◄ FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington* ◄ POLİTİK KAMERA/*M. Ryan-D. Kellner* ◄ CUMHURİYETÇİLİK/*P. Pettit* ◄ POSTMODERN TEORİ/*S. Best-D. Kellner* ◄ MARKSİZMVE AHLÂK/*S. Lukes* ◄ VAHŞETİ KAVRAMAK/*J.P. Reemtsma* ◄ SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/*Z. Bauman* ◄ POSTMODERN ETİK/*Z. Bauman* ◄ TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR/*R.W. Connell* ◄ ÇOKKÜLTÜRLÜ YURTTAŞLIK/*W. Kymlicka* ◄ KARŞIDEVRİM VE İSYAN/*H. Marcuse* ◄ KUSURSUZ CİNAYET/*J. Baudrillard* ◄ TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/*G. Ritzer* ◄ KUSURSUZ NİHİLİST/*K.A. Pearson* ◄ HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/*M. Walzer* ◄ 21.YÜZYIL ANARŞİZMİ/*Der.: J. Purkis & J. Bowen* ◄ MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/*G. G. Brenkert* ◄ MEDYA VE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLAR/*Der.: A. Belsey & R. Chadwick* ◄ HAYATIN DEĞERİ/*J. Harris* ◄ POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/*T. Eagleton* ◄ DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* ◄ ÖKÜZÜN A'SI/*B. Sanders* ◄ TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/*Der.: G. Robinson & J. Rundell* ◄ TUTKULU SOSYOLOJİ/*A. Game & A. Metcalfe* ◄ EDEPSİZLİK,ANARŞİVE GERÇEKLİK/*G. Sartwell* ◄ KENTSİZ KENTLEŞME/*M. Bookchin* ◄ YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* ◄ HAKİKAT OYUNLARI/*J. Forrester* ◄ TOPLUMLAR NASILANIMSAR?/*P. Connerton* ◄ ÖLME HAKKI/*S. İnceoğlu* ◄ ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/*Der.: Hans-Jürgen Degen* ◄ MELANKOLİ KADINDIR/*D. Binkert* ◄ SİYAH 'AN'LAR I-II/*J. Baudrillard* ◄ MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/*Ş. Benhabib* ◄ KÜLTÜREL EMPERYALİZM/*J. Tomlinson* ◄ GÖZÜN VİCDANI/*R. Sennett* ◄ KÜRESELLEŞME/*Z. Bauman* ◄ ETİĞE GİRİŞ/*A. Pieper* ◄ DUYGUÖTESİ TOPLUM/*S. Mestrović* ◄ EDEBİYAT OLARAK HAYAT/*A. Nehamas* ◄ İMAJ/*K. Robins* ◄ MEKÂNLARI TÜKETMEK/*J. Urry* ◄ YAŞAMA SANATI/*G. Sartwell* ◄ ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* ◄ KOLONYALIZM POSTKOLONYALİZM/*A. Loomba* ◄ KREŞTEKİ YABANI/*A. Phillips* ◄ ZAMAN ÜZERİNE/*N. Elias* ◄ TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/*A. Munslow* ◄ FREUD SAVAŞLARI/*J. Forrester* ◄ ÖTEYE ADIM/*M. Blanchot* ◄ POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/*T. May* ◄ ATEİZM/*R. Le Poidevin* ◄ AŞK İLİŞKİLERİ/*O.F. Kernberg* ◄ POSTMODERNLİK VE HOŞNUTSUZLUKLARI/*Z. Bauman* ◄ ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/*Z. Bauman* ◄ TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/*K. Leledakis* ◄ BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/*G. Ritzer* ◄ KAHKAHANIN ZAFERİ/*B. Sanders* ◄ EDEBİYATIN YARATILIŞI/*F. Dupont* ◄ PARÇALANMIŞ HAYAT/*Z. Bauman* ◄ KÜLTÜREL BELLEK/*J. Assmann* ◄ MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/*V. N. Voloşinov* ◄ MARX'IN HAYALETLERİ/*J. Derrida* ◄ ERDEM PEŞİNDE/*A.MacIntyre* ◄ DEVLETİN YENİDEN ÜRETİMİ/*J. Stevens* ◄ ÇAĞDAŞ SOSYAL BİLİMLER FELSEFESİ/*B. Fay* ◄ KARNAVALDAN ROMANA/*M. Bakhtin* ◄ PİYASA/*J. O'Neill* ◄ ANNE: MELEK Mİ, YOSMA MI?/*E.V.Welldon* ◄ KUTSAL İNSAN/*G. Agamben* ◄ BİLİNÇALTINDA DEVLET/*R. Lourau* ◄ YAŞADIĞIMIZ SEFALET/*A. Gorz* ◄ YAŞAMA SANATI FELSEFESİ/*A. Nehamas* ◄ KORKU KÜLTÜRÜ/*F. Furedi* ◄ EĞİTİMDE ETİK/*F. Haynes* ◄ DUYGUSAL YAŞANTI/*D. Lupton* ◄ ELEŞTİREL TEORİ/*R. Geuss* ◄ AKTİVİSTİN EL KİTABI/*R. Shaw* ◄ KARAKTER AŞINMASI/*R. Sennett* ◄ MODERNLİK VE MÜPHEMLİK/*Z. Bauman* ◄ NİETZSCHE: BİR AHLÂK KARŞITININ ETİĞİ/*P. Berkowitz* ◄ KÜLTÜR, KİMLİK VE SİYASET/*Nafiz Tök* ◄ AYDINLANMIŞ ANARŞİ/*M. Kaufmann* ◄ MODAVE GÜNDEMLERİ/*D. Crane* ◄ BİLİM ETİĞİ/*D. Resnik* ◄ CEHENNEMİN TARİHİ/*A.K. Turner* ◄ ÖZGÜRLÜKLE KALKINMA/*A. Sen* ◄ KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR/*J. Tomlinson* ◄ SİYASAL İKTİSADIN ABC'Sİ/*R. Halimi* ◄ ERKEN ÇÖKEN KARANLIK/*K.R. Jamison* ◄ MARX VE MAHDUMLARI/*J. Derrida* ◄ ADALET TUTKUSU/*R.C. Solomon* ◄ HACKER ETİĞİ/*P. Himanen* ◄ KÜLTÜR YORUMLARI/*Terry Eagleton* ◄ HAYVAN ÖZGÜRLEŞMESİ/*P. Singer* ◄ MODERNLİĞİN SOSYOLOJİSİ/*P. Wagner* ◄ DOĞRUYU SÖYLEMEK/*M. Foucault* ◄ SAYGI/*R. Sennett* ◄ KURBANSAL SUNU/*M. Başaran* ◄ FOUCAULT'NUN ÖZGÜRLÜK SERÜVENİ/*J.W. Bernauer* ◄ DELEUZE & GUATTARI/*P. Goodchild* ◄ İKTİDARIN PSİŞİK YAŞAMI/*J. Butler* ◄ ÇIKOLATANIN GERÇEK TARİHİ/*S.D. Coe & M.D. Coe* ◄ DEVRİMİN ZAMANI/*A. Negri* ◄ GEZEGENGESEL ÜTOPYA TARİHİ/*A. Matteluri* ◄ GÖÇ, KÜLTÜR, KİMLİK/*I. Chambers* ◄ ATEŞ VE SÖZ/*G.M. Ramírez* ◄ MİLLETLER VE MİLLİYETÇİLİK/*E.J. Hobsbawm* ◄ HOMO LUDENS/*J. Huizinga* ◄ MODERN DÜŞÜNCEDE KÖTÜLÜK/*S. Neiman* ◄ ÖLÜM VE ZAMAN/*E. Lévinas* ◄ GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ/*K. Silverman* ◄ BAKUNIN'DEN LACAN'A/*S. Neuman* ◄ ORTAÇAĞDA ENTELEKTÜELLER/*J. Le Goff* ◄ HAYAL KIRIKLIĞI/*Ian Craib* ◄ HAKİKAT VE HAKİKATLİLİK/*B. Williams* ◄ RUHUN YENİ HASTALIKLARI/*J. Kristeva* ◄ ŞİRKET/*J. Bakan* ◄ ALTKÜLTÜR/*C. Jenks* ◄ BİR AİLE CİNAYETİ/*M. Foucault* ◄ YENİ KAPİTALİZMİN KÜLTÜRÜ/*Richard Sennett* ◄ DİNİN GELECEĞİ/*Santiago Zabala* ◄ ZANAATKÂR/*Richard Sennett* ◄ MELEZLİĞE ÖVGÜ/*Michel Bourse* ◄ SERMAYEVE DİL/*Christian Marazzi* ◄ SAVAŞ OYUNLARI/*Roger Stahl* ◄ BİR İDEA OLARAK KOMÜNİZM/*Alain Badiou & Slavoj Žižek* ◄ NİHİLİZM/*Bülent Diken* ◄ MADDESİZ/André Gorz ◄ BİLGİNİN ARKEOLOJİSİ/M. Foucault ◄ TÜKETİM TOPLUMU, NEVROTİK KÜLTÜR ve DÖVÜŞ KULÜBÜ/H. Övünç Öngür ◄ ANTİKAPİTALİZM/*Jeremy Gilbert* ◄ ÇALIŞMAK SAĞLIĞA ZARARLIDIR/*Annie Thébaud-Mony* ◄ BERABER/*Richard Sennett* ◄ HAYATIN ANLAMI/*Terry Eagleton* ◄ DUYURU/*Michael Hardt-Antonio Negri* ◄ KÜRESELLEŞMENİN SONU MU?/*Arif Dirlik* ◄ İSYAN PAZARLANIYOR/*Joseph Heath&Andrew Potter* ◄ VAMPİRİN KÜLTÜR TARİHİ/ *Gülay Er Pasin* ◄ TUHAF ALAN / *Burcu Canar*

Canım Annem'e,

İçindekiler

Önsöz 9

Giriş 11

1. Ütopya 17
1.1. Kavramsal Olarak Ütopya 18
1.2. Ütopyanın Kültür Tarihi 21
1.2.1. İlkel Toplumlar Yaradılış Miti ve Cennet İnancı 29
1.2.2. Antikçağ ve İdeal Kent Tasarımı 34
1.2.3. Pozitif Evrensel Akıl ve Sosyalist Yeni Dünya Tasarımı 43
1.2.4. Endüstriyel Devrim ve Teknolojik Yeni Dünya 49
1.2.5. Bilgi Toplumu ve Küreselleşme 56
1.2.6. Evrensel İletişim Söyleminin Eleştirisi: Anti-ütopya 69
1.3. İçeriksel Boyutta Ütopyanın İzleği 77
1.3.1. Ütopyayı Hazırlayan Unsurlar 77
1.3.2. Ütopyanın Sınırları 85
1.3.3. Ütopyanın Toplumsal İşlevi 93

2. Kültür Üretiminde Bir Anlatı Biçimi Olarak Fantastik 102
2.1. Modernizm Bağlamında Gerçeklik Kavramı ve Gerçekliğin Çözülüşü Sorunsalı 103

2.1.1. Şeyleş(tir)me Kavramı 121
2.1.2. Fantazmagori Kavramı 128
2.2. Postmodernite Bağlamında "Gerçeklik Yitimi" "Yeni Gerçek" Sorunsalı 136
2.2.1. Kavramsal Olarak Gerçeklik Yitimi 142
2.2.1.1. Hiper-Gerçeklik ve Simülasyon 146
2.2.1.2. Fantazmatik Gerçek Kavramı 153
2.3. Fantastik'in İzlekleri 161
2.3.1. Anlatı Türü Olarak Fantastik 163
2.3.2. Kültürel Bir Kavram Olarak Fantastik 173
2.3.2.1. Köken Sorunsalı Bağlamında Fantastik ve Mit, Büyü İlişkisi *175*
2.3.2.2. Psikanalitik Bağlamda Fantezi ve Arzu İlişkisi 189
2.3.2.3. Yazınsaldan Görsele, Sanatsal Olarak Fantastik 196
2.3.2.4. Toplumsal Bağlamda "Popüler İkon" Olarak Fantastik .. 208

3. Modernizm ve Sonrası Tüketim Kültüründe Ütopya 219
3.1. Modernite Bağlamında Küreselleşme ve Kültür 220
3.1.1. Kültür Endüstrisi ve Kitle Kültürü Kavramları 227
3.2. İleri Kapitalist Toplumda Tüketim Kültürü 234
3.2.1. Sembolik Değer Ekseninde Kültür ve Tüketim İlişkisi 247
3.2.2. Toplumsal Açıdan Tüketim Kültürü ve Tüketici İlişkisi 264
3.2.3. Tüketim Kültürü ve İdeoloji İlişkisi 273
3.2.4. Tüketim Kültürü ve Reklamın Anlamsal Düzlemi 287
3.3. Kitlesel Ütopyanın Yokoluşu 299
3.3.1. Postmodern Zamanlarda Ütopyanın "Umut İlkesi"ne Ne Oldu? ... 311
3.3.2. Network Toplumunda Gelinen Son Nokta: Heterotopya 325

Sonuç 334

Kaynakça 338

Dizin 353

Önsöz

Yaşadığımız çağda, ileri tüketim toplumunun bir uzantısı olarak fantezinin sürekli yeniden üretilmek suretiyle özgünlüğünü yitirişine tanıklık edişimiz, kitle iletişim araçlarıyla hiç olmadığı kadar hızlı olmayı ve evrensel olarak dolaşımda olan kültürel kodlar üzerine düşünmeyi de gerekli kılmaktadır. Kültürel kodları okumak için düşünce tarihi kadar eski bir tema olan ütopya ve taşıdığı ütopik işlevin önemi ayrı bir yere sahip. Antikiteden günümüze, ütopyanın tözsel olarak yaşadığı dönüşümün izini sürme çabası, bu nedenle bizim çalışmamıza da ilham kaynağı oldu. İnsanlık tarihinde mutlak toplumsal mutluluk inşasına dair umutların beslendiği kaynaklara yönelik çok katmanlı ve uzun bir yolculuğu gerektiren bu çalışma,

ütopyanın kültür tarihindeki yerinin önemini ve değişiminin siyasi ve edebi metinlerdeki izini sürerken asıl amaçlanan, günümüz toplumunda fantastik anlatıdan beslenerek ütopyanın sadece biçim olarak nasıl yeniden üretildiğini anlama çabasıdır.

Altı yıllık bir doktora çalışmasının ürünü olarak başlayan bu metinsel yolculuk, ütopyanın ruhuna uygun şekilde kendini sürekli yenileyerek bugüne gelmiştir. Bu süreçte bilgisini olduğu kadar ilgisini de benden esirgemeyerek hep yanımda olan sevgili hocam Doç. Dr. Ayşe M. Kalay'a, her zaman yanımda olduğunu ve bana inandığını hissettirerek verdiği gücün yanı sıra, bu kitabın bir doktora tezi olarak tozlu arşivlerde kalmayıp Ayrıntı Yayınları'yla buluşmasını, dolayısıyla da siz değerli okurlara ulaşmasını sağlayan can dostum Yrd. Doç. Dr. Gülay Er Pasin'e ve kendi kişisel ütopyamı gerçekleştirme sürecimde hep yanımda olarak desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen biricik kardeşim Elif'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Nilnur Tandaçgüneş
İstanbul, 2013

Giriş

Günümüzde özellikle iletişim, toplumbilim, siyaset, felsefe, psikoloji ve edebiyat alanında disiplinlerarası araştırmaları gerektiren kültürel çalışmaların temelini, popüler kültür kavramı ekseninde teknoloji dolayımlı kitle iletişim araçlarının toplumsal yaşam üzerinde artan etkisi ve bunun olası sonuçları oluşturmakta. Bu çalışma da kültürel kuramların ışığında ideolojik yönüyle siyasi politiğin, edebi yönüyle de sanatsal üretimin çağlar boyu ilgi odağı olmuş bir kavram olan ütopyayı mercek altına almakta.

İnsanlığın mutlak mutluluğa dair beslediği umudu ve bunun yanı sıra değişime ve gelişime olan özlemini temsil eden ütopya gibi tüm çağlara direnme pahasına varlık gösteren bir

kavramın sınırları nerede başlar, nerede biter, bir düşünce yapısı olarak özellikleri nelerdir? Ütopyanın değeri, uygulanabilirliğinde ve güncelliğinde değil, olası gelecekle olan ilişkisindedir. Onun hiçbir yerdeliği, içimizdeki onu arama arzusunu kışkırtmaktadır. Bütün bu mükemmellik anlayışına karşın herhangi basit bir hayali yer değil, kendine özgü tarihi ve karakteri olan bir bakış açısıdır sahip olunan. Bu imkansız mükemmellik hali içinde dahi aslında, insanlık için erişilemeyecek bir yer de değildir ütopya.

Neredeyse son yüzyıldır modern-postmodern karşıtlığında eleştirel kültür kuramları ışığında tartışılan kitle kültüründe; öznenin metalaşması ve dolayısıyla gerçeğin de ancak temsiline dönüşerek varlık gösterdiği, yeni bir toplumsal yapının oluştuğu önermesinden hareketle ideolojik yönüyle siyasi politiğin, edebi yönüyle de sanatsal üretimin çağlar boyu ilgi odağı olmuş ütopya kavramının fantezi üretimiyle ilişkisi ayrı bir öneme sahiptir. İnsanlığın mutlak mutluluğa dair beslediği umudun yanı sıra, değişime ve gelişime olan özlemini temsil eden ütopya gibi tüm çağlara direnme pahasına antikiteden beri varlık gösteren bir kavramı, çok katmanlı yapısına uygun olarak derinlemesine inceleme olanağı sunan pelimsest bir yaklaşımla ele almak gerekmiştir.

Günümüzde gelinen noktada, insanlığın toplumsal gerçekliğe karşı geliştirdiği düş, oyun, mit gibi zihni özgürlük alanlarının tümünü ifade eden fantezi, aklın eleştirisiyle birlikte toplumsal düzenin dışına itilerek tekrar ve yeniden bilinç endüstrisi tarafından üretilir. Kitle iletişim araçları da yayılma sürecine aracılık eder. Diğer bir ifadeyle bireysel düşlerin ürünü fantezilerin art alanına, bilinç endüstrisinin ürünleriyle yaptığı manipülasyonun sonuçlarından biri olan gerçekliğin yitimine vurgu yaparak, ütopyanın sahip olduğu ütopik işlevin biçim olarak nasıl tüketildiğini anlamak gerekir.

Ütopyanın tam da orada, politik ekonomiye karşı çevrilmiş tüm enerji biçimlerinin içinde oluşuna karşın, tüketim sürecinde biriktirilmeyen ütopik işlevi buharlaşıp uçmaktadır. Ütopya-

nın taşıdığı ütopik işlev böylece iktidara talip olmayan ve hatta ona hizmet eden politik ekonominin bir parçası haline getirilerek, sonsuza kadar sürüp gidecek bir fanteziye dönüştürülmektedir. Bu nedenle de kendisi bir fanteziye dönüşen gerçeklik ilkesine anti-ütopya, iktidarı değil retoriği ele geçirerek ütopik işlevi sistemin hizmetine sunar.

Çalışmanın birinci bölümünde ütopyanın kavram olarak doğuşu, tarihsel ve toplumsal gelişimi ve bugün geldiği noktayı çerçeveleyen temel metinler incelenmiştir. Ütopya kavramının doğuşunu, beslendiği tarihi kaynakların yeniden yorumlanmasıyla nasıl dönüşerek günümüze geldiğini, kültürel önemini, tarihsel süreç içerisindeki toplumsal uygulama alanlarını, kuramsal açıdan ele alınışını, kültür üretimlerine olan yansımalarını değerlendirebilmek için ütopyanın ilk çıkış noktası olan edebi yansımalarına yönelik okumalardan da yararlanılmıştır. Bu amaçla Antikçağ'dan itibaren günümüze kadar olan serüveninin ve değişiminin toplumsal bir bakışla okumasını yapabilmek için Antikçağ ütopyalarından başlayarak edebi ve siyasal ütopya literatürüne ait metinler incelenmiştir. Evrensel anlamda ütopya tarihi için mihenk taşı olarak kabul edilen belli başlı ütopya ve anti-ütopya yapıtları da sosyolojik bir alt okumayla bu kapsamda ele alınmıştır.

Arcadia, Altınçağ ve cennet inancından beslendiği iddia edilen ütopya kavramına örnek teşkil edecek ilk yazılı yapıtların en bilineni Platon'un Atlantik efsanesi olan, Antikçağ düşünürlerinin metinleridir. Doğu ütopyalarına bakıldığında ise karşımıza çıkan ilk isim Farabi'nin *İdeal Kent*"i olmaktadır. Ancak 1516 Britanyası'nda coğrafi keşiflerle yeni dünyaya ve beraberindeki yeni anlatılara ilginin arttığı bir tarihsel ve siyasi panoramada, ütopyayı kavram olarak ilk kez telaffuz ederek kavramsallaşmasının yolunu açan reformcu, hümanist, hukuk adamı Sir Thomas More olmuştur. Thomas Campenella'nın *Güneş Ülkesi*, Francis Bacon'nın *Yeni Atlantis*'i, Thomas Hobbes'un *Leviathan*'ı, Sir Philip Sidney'in *Arcadia*'sı ütopya geleneğinin devamıyken, Cyrano De Bergerac'ın *Ay İmparatorluğu'nun*

Gülünç Tarihi, Francois Rabelais'ın *Gargantua*'sı, Yevgeni Zamyatin'in *Biz*'i, Louis Sebastian Mercier'in *Yıl 2440*'ü, George Orwell'ın *1984*'ü, Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı, Ursula Le Guin'nin *Mülksüzler*'i ve Donna Haraway'in *Siborg Manifestosu* belli başlı ütopya ve anti-ütopyalar olarak incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümüne hâkim bakış, fantastik kavramının kültür endüstrisiyle ilişkisini ortaya koyabilmek amacıyla "gerçek" ve "estetik" kavramlarının sorgulanmaya başlandığı 20. yüzyılın ilk yarısı, modernite ve postmodernite karşıtlığında incelenmiştir. Bu aşamada da kitle iletişim araçlarının toplumsal belleğin üzerindeki kültürel işlevlerinden hareketle, kitle kültürünün tüketim alışkanlıklarına yansımaları ön plana çıkmaktadır. Bölümün ikinci yarısında fantastik kavramı, yazınsal anlatı türü olarak yapısal özellikleri açısından ve kültürel bir kavram olarak kökensel, psikolojik, sosyolojik ve sanatsal kuramlar çerçevesinde sorgulanmıştır. Bu noktada asıl amaçlanan, bireysel düşlerin ürünü fantezilerin art alanına inerek, bilinç endüstrisinin manipülasyonuyla kamusal fantezi ütopyasının tözünde varolan ütopik işlevin yerini, biçimsel olarak fantastik imgelemeye bırakışı üzerine düşünmektir.

Son aşama olarak üçüncü bölümde, modernite ve postmodernite kavramları diyalektiğinde küreselleşmenin ütopyanın tözüne ve siyasal pratiğine olan yansımaları, kitle kültürü ve tüketim ilişkileri ekseninde incelenmiştir. Öncelikle tüketim kültürünü hazırlayan toplumsal koşullar, bu konu üzerine çalışmalarıyla bilinen eleştirel kuram ve Frankfurt Okulu'nun düşünceleri temel alınmıştır. Bölümün ikinci aşamasında ise tüketim kültürünün sembolik değer üretme yetisi, tüketim ve tüketici ilişkilerine yansımaları, politik ekonominin üzerindeki ideolojik etkileri ve son olarak kitle kültürünün en kuvvetli aktarım araçlarından biri olan reklamlarla ilişkisi değerlendirilmiştir.

Kendinden öncekileri egemenliği altında tutarak bütün güncel eylem biçimlerini kendine benzeten reklamın, her ge-

çen gün bütün özgün kültürel biçimleri bünyesine katarak etkinliğini nasıl arttığını anlamak, ütopyacı dürtünün geldiği noktayı anlamak açısından da önem taşımaktadır. Son aşamada ise "Network toplumundaki siberpunk kültürü gibi alt kültürel grupların ütopyanın tözüne katkıları nelerdir?", "Foucault'nun başı çektiği postyapısalcı bakışın postmodern zamanlardaki ütopyaya bakışı nedir?", "Kavram olarak ütopya nasıl bir dönüşüm içindedir?", "Sahip olduğu umut ilkesi ve ütopik dürtü neye evrilmektedir?", "Gerek anlatı biçimi olarak gerekse felsefi, siyasi ve sosyolojik kuramsal altyapıda nasıl tartışılmaktadır?" soruları çalışmanın inceleme öznesi olmuştur.

1. Ütopya

"Düşünüyorum, öyleyse varım."
Rene Descartes

Ütopya sözcüğü tanımsal olarak, hem hiçbir yer *(outopia)* hem de iyi bir yerdir *(eutopia);* ancak toplumbilimsel anlamda ütopyanın olmayan yerden vaat edilen yere olan dönüşümü, daha toplumsal bir altyapının sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal olarak bakıldığında ise ütopyanın sorunu, toplum teorisi olarak kullanımı ve toplumsal eleştirinin hizmetinde edebi bir tür olma özelliği ışığında düşünülmekle birlikte, bu çalışmada yararlanılan temel nokta, günümüzde yeni bir form kazandırılarak ütopya kavramının kültür üretimindeki kullanım biçimleri yönünden değerlendirilmesi olmuştur.

1.1. Kavramsal Olarak Ütopya

Tarihsel bağlamına sadık kalarak toplumsal çözümleme mantığıyla ütopya kavramını mercek altına yatırmadan önce, kavramsal olarak çerçevesini çizme gerekliliği duyulmuştur. Bu doğrultuda ütopyayla ilgili bazı tanımlar öncelik kazanmıştır. Thomas More'un *The Utopia* [*Ütopya*]* adlı eserini dilimize kazandıran Mina Urgan'ın ütopya kavramıyla ilgili yorumu "başka bir gerçekliğin hayali projesi" olduğu yönündedir (More, 2000: 9-15). Hatta öyle ki felsefe ve edebiyat evreninde kaleme alınmış bütün hayali yerlerin demografik, coğrafi ve tarihsel bilgilerinin olduğu *Hayali Yerler Sözlüğü*'nde, "Latin Amerika kıyısının 15 mil kadar açığında bir ada ülkesi" olarak arzu edenler için adresi bile verilir (Manguel; Guadalupi, 2005:805).

Ütopyanın sözlük anlamına bakıldığında, gerçekleştirilmesi imkansız tasarı veya düşünce (TDK Sözlüğü, 1988:1542); Eski Yunanca'da ou - (yok) ve eu - (iyi) öntakılarından türetilen ve (u-), *yer* anlamına gelen *tapos*'la birleştirilmesinden oluşan bir sözcük olduğu görülmektedir (Riot, vd., 2003: 256). Bilimkurgu edebiyatının ve fantastik edebiyatın önemli örneklerini dilimize kazandıran Bülent Somay, yazısında ütopyayı, her devrimci dönemin sona ermesiyle birlikte sinizm dalgaları altında kaybolan ve her devrimci dönemin baharında küllerinden yeniden doğan Zümrüdüanka kuşuna benzetmiştir (Zamyatin,1996). Sosyoloji sözlüğüne göre ise ütopya, "Kusursuz ya da ideal olarak kabul edilen gerçek ya da hayal ürünü toplum, yer, devlet." olarak sınırlandırılmaktadır (Güçlü vd, 2002: 1507-1508). Gerçekte olmayan, imgelem gücüyle yaratılan, nesne ya da canlılar için kullanılan ütopya kavramı, düş gücünün özgür işlemesiyle ortaya çıkan düşünü yetisi ya da yaşayanlarına kusursuz bir düzen içinde var olma olanağı sağladığı kabul edilen ideal ülke olarak pek çok farklı tanımı olan tasarım yazınının vazgeçilmez esin ve inanç kaynağıdır. Ütopyanın içkin olarak

* *Utopia*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İş Bankası Kültür Yay., 2010. (y.h.n.)

taşıdığı anlamı; insanlığın refahı, güvenliği ve mutluluğu için idealize edilmiş en iyi toplumsal düzen olarak özetlemek doğru olacaktır.

Toplumbilimsel anlamda ütopya ya da ütopyacılık kusursuz bir toplumu ya da ideal bir devleti ifade eden hayali bir kurgudur. Ütopya terimi, Sir Thomas More'un *Ütopya* adlı eserinden türetilmiş olmasına karşın sosyolojide genellikle Karl Mannheim'ın bilgi sosyolojisiyle birlikte anılır. Mannheim, *Ideology and Utopia* [*İdeoloji ve Ütopya*]* adlı eserinde, bağımlı grupların ve sınıfların değişim ve köklü dönüşüm ihtimallerini sunan ütopyacı inançları çekici bulduklarını; oysa egemen toplumsal sınıfların, istikrarı ve sürekliliği temel alan bir ideolojik bakışı benimsediklerini ileri sürmüştür. Buna karşın bu çalışma için Mannheim'ın ütopyacılığa duyduğu ilginin felsefi boyutu olan ütopyacılığı, şu ya da bu şekilde insan doğasını tanımlama yani alternatif gelecekler hayal etme yeteneği olarak kabul etmesi önem taşımaktadır.

The Principle of Hope [*Umut İlkesi*]** adlı çalışmasıyla toplumlarda hayal kurmanın, peri masallarının, ütopyacı felsefelerin ve fantezilerin rolünü irdeleyen Marksist toplum felsefecisi Ernst Bloch da ütopya üzerine çalışmalarıyla ön plana çıkar. Bloch'a göre ütopyacılık, aynı anda her yerde bulunan bir öngörücü bilinçtir. Ütopyaların, henüz olmamış olan ve henüz bilincine varılmamış olan sözleriyle ifade ettiği, maddi ve öznel olmak üzere iki boyutu vardır. Bloch'un fikirleri, Doğu Avrupa'da örgütlü komünizmin başarısızlıklarına karşı bir protesto niteliğindedir. Karl Marx'ın komünizm kuramındaki ütopyacı unsurlara bakıldığında, Neo-Marksistlerin en revizyonist olanlarında bile aynı mantığın muhafaza edildiği görülmektedir (Marshall, 1999: 780-781).

Felsefi temelde içerdiği anlama bakıldığında ütopya, arzunun geleceği kuşatması olarak tasvir edilmekle birlikte; ütopyanın,

---

* *İdeoloji ve Ütopya*, Çev. Mehmet Okyayuz, De Ki Yay., 2009 (y.h.n.)

** *Umut İlkesi*, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yay., 2007 (y.h.n.)

bu oluş halini belirsizlik içinde kuşattığı iddiası da hâkimdir. Öyle ki "...Aslında, bir yanda o geçmişin uzamsal homolojisini önerir, öte yanda onu arzunun imgesel ifadesi içinde yakalar. Ne var ki genelde ütopya, kendisini oluş halinde olanın ismi olarak sunamaz; çünkü uzamsal figürün sürekliliğini tekrarlamadığı zaman bile arzu kendisini burada uzamsal mesafe olarak 'topos' olmayan ama hala 'yer' olan olarak sunar" (Negri, 2005: 204).

Caruso'nun ifadesiyle "İnsanın ütopyalar kurgulayan ve bunları gerçekleştirebilen tek canlı olduğunu unutmayalım... İnsan her sınırı sınır olarak tanıyabildiğinden, aynı zamanda bu sınırları sorgulama yeteneğine de sahiptir. Bu yüzden gerçek ütopya entropinin, yani ölüm yasasının tam da karşıtıdır. Ütopyanın amacı, son kertede ölümü aşmaktır" (Fortunati & Trousson, 2000). Bu ifadeden de anlaşıldığı üzere ütopya, oyun kuramında olduğu gibi bir yanıyla bireyin bilinçaltı arzu ve korkularını yansıtırken diğer yanıyla da bireyin gelişimine bilinçli bir şekilde yön veren devrimci bir çabayı ifade etmektedir.

Günümüz postmodern düşünürlerinden Fransız postyapısalcı Jean Baudrillard'ın özellikle Kıta Avrupası düşünürleri arasında Yeni Dünya olarak adlandırılan Amerika Birleşik Devletleri üzerinden verdiği ütopya örneği, taşıdığı çarpıcı eleştirellikle ütopya algısında yaşanan değişimin göstergesi niteliğindedir. Ona göre "Amerika köken sorununa boş veriyor, kökenle ya da efsanelere özgü bir otantik olmayla uğraşmıyor; ne geçmişi ne de kurucu bir gerçekliği var. Zamanla ilgili bir ilk birikimi olmadığı için sürekli bir güncellik içinde yaşıyor. ...Ama bu önemli değil. Amerika'nın kimlik sorunu yok. Oysa gelecekte güç; kökeni olmayan, gerçekliği olmayan ve bu durumu sonuna kadar sömürebilecek ulusların elinde bulunacak. ... ABD ütopyanın gerçekleştiği yerdir" (Baudrillard, 1996: 92). Düşünür, karşı kültür anlamını bozma yoluyla akılcılığı yok etme ve dolayısıyla temsiliyetin sona erdirilmesiyle düşlenen her şeyin kavramsal, siyasal, estetik ve toplumsal sarsıntılara neden oldu-

ğunu savunur. Dolayısıyla Avrupa'nın içinde yaşadığı toplumsal süreci, hiç bitmek tükenmek bilmeyen bir anti-ütopyaya benzetirken Amerika'yı paradoksal bir şekilde ütopyanın ve anti-ütopyanın köklü bir biçimde aynı zamanda gerçekleştirildiği bir yer olarak tanımlar. Burada anlatmak istediği akıl dışılığın, alansızlaşmanın, öznenin ve dilin belirsizliğinin ve dolayısıyla özgün olan kültürü yok etme ediminin anti-ütopya kavramını imlemesidir. "Ülke toprağı bulunmaz, burada yalnızca çok geniş bir alan vardır." sözleriyle ise gerçek ve gerçek dışılığın son bulduğu yer olarak bütün yüzeyiyle simülasyona açılmasını, ironik biçimde ütopya olarak tanımlar.

1.2. Ütopyanın Kültür Tarihi

Aslında felsefi boyutta anlamsal kökeni, bireyin ölüm korkusuyla olan karmaşık bağına dayalı, sonsuz ve mutlak mutluluk vaadinin peşine düşüşüyle birlikte ortaya çıkan cennet inancına kadar vardırılabilecek ütopyanın kavram olarak ortaya çıkışı, insanlığın Rönesans ve büyük coğrafi keşiflerle birlikte evrensel barış arzusunun ve sınırları olmayan bir alan arayışının peşine düştüğü dönemle eş değerdir. Toprağa bağlı bir yönetim anlayışındaki devlet formülünün ötesine geçiş, barbarlığa karşı bir çözüm gibi görünür ve tüm dünyaya hâkim ulusçu çatışma rüzgarlarına karşı küresellik kavramı bir çözüm gibi algılanır ilk başlarda. "Kaynaşmış toplulukların yitik cennet görüntüsü, uzlaşma vaatlerinin başında dönüp durmakta." sözüyle Mattelart, insanlığın bu arayışını dile getirmektedir. Bu dönemde "Babil öncesi dönemdeki birliğe, Platoncu agoraya, ilk Hristiyan topluluklarına, ilkel toplumların saf ve iyi insanına, birçok gizli kalmış başka Altınçağlara duyulan özlem art arda ya da birlikte dile gelmektedir" (Mattelart, 2005: 19). Bu söylemsel göndermelere şöyle bir bakıldığında, Batı düşüncesindeki Hristiyan kentinin maddi ve manevi birliğinin gerçekleştiği zamana duyulan özlemin, evrensellik bağını hazırlayan sosyolojik koşullardan en önemlisi olduğu savunusu ön plana çıkmaktadır.

> "Denizciler keşfedilmiş bu yeryüzü cennetinin ve ilkel iyi insan temsilinin soyağacının köklerini yaratırlar.'Yeni Dünya', Eski Dünya'nın içini kemiren toplumsal ve ahlaki krize çare sayılan toplulukların kaynaşması ülküsünü besler. Bu kurgusal dünyanın arka planında, hümanizmin diriltiği toplumun düşsel ufkuna duyulan özlem keşfedilir" (Mattelart, 2005: 23).

Böylece coğrafi keşiflerle birlikte akla gelen ilk isim olan Cristof Colombus'un, özünde Platoncu Antik Yunan geleneği ve özellikle kutsal kitaplı dinler geleneğinden esinlenen, müritleri ortak bir tanrı aslanda buluşmuş mistik bir toplum hayal eden Aziz Augustinus'un *Civitas* adlı eseriyle ilgilenmeye başladığı bir dönemde, Amerigo Vespucci'nin *Mundus Novus* adıyla kaleme aldığı yolculuk hikayeleri yüzyılın en başarılı yazınsal yapıtlarından biri kabul edilir. Vespucci'nin önünü açtığı bu yaklaşım, hümanizm görüşünün etkisinde olduğu bilinen More'un *Ütopya*'yı kaleme alma sürecini hazırlar. Hümanizmanın babası olarak da bilinen hukukçu, düşünür ve siyaset adamı Erasmus'un da etkisiyle 1551 yılında orjinali Latince olarak kaleme alınan *Ütopya* adlı yapıtı ingilizce olarak basılır. Eserde sözü geçen ada ülkesi, hiçbir yerin ve mutluluğun ülkesidir. Aynı zamanda tarihi durduran bu düşsel coğrafya, keşfedilen yeni dünyayla antik zaman mitini birleştirir; çünkü matbaa sayesinde doğmakta olan bilgi toplumu iki farklı kaynaktan beslenmeye başlamıştır. "Bekçisi olduğu temel erdemler açısından bu site, 'doğaya göre' yaşayan Brezilya Aborijinlerinin yaşadığı yere benzer... Ancak ilkel çıplaklığın ütopyada yeri yoktur" (More, 2000: 9-84). Ütopyalıların nasıl yaşadığına bakıldığında; sosyal sınıf ayrımını ve onun türettiği şehir-köy, kafa-kol emeği ayrımlarını ortadan kaldırdıkları, kendi topraklarında para takası yapmadıkları, gösterişi ve özellikle değerli madenleri küçümsedikleri, her şeyin ötesinde barışa gönülden bağlı insanlar olarak tasvir edildikleri görülmektedir. Öyle ki onlar için mutlak eşitlik, iyi ya da kötü her şeyin ötesinde ütopyalılar arası iletişim amacını ifade eder. Ütopya

anlatısı, bu benzeri en önemsiz ayrıntılarla bezeli metinsel anlatımında yaşama dair en temel yasalar hakkında hükümler içermektedir. More'un içinde yaşadığı dönemde İngiltere'nin portresi düşünüldüğünde, en iyi topluluk biçiminin arketipi olarak yücelttiği Ütopya Cumhuriyeti, İngiltere'nin karşı savı niteliğindedir. Bu çıkarsamadan hareketle kitlesel ütopyalar, Mattelart'ın ifadesiyle "Sosyopolitik organizasyonun ilk reform ütopyasından beri, örnek toplum projesinde kriz ve krize çare olarak kavranılan bir arka plan görevi görürler" (Mattelart, 2005: 31).

Nitekim 15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, dünya artık yerküre olarak anılmaya başlanmıştır. Yeni fetihler, insanlık üzerine düşünülmesi yönünde yeni ufuklar açmıştır. Avrupa'da Montaigne, hümanizmin sesi olur ve yeni kıtayla ilgili ilkel iyi insan imajını destekleyici yazılar kaleme alır. Coğrafi keşifler sonrası yeni kıta Amerika, Avrupa için artık Platon'un Atlantis'i gibi bir umut ülkesi olmuştur. 1789-1794 yılları arasında yoğunlaşan Fransız İhtilali ve Aydınlanma felsefesinin desteklediği kölecilik ve sömürgecilik karşıtı özgürlükçü hareket, cumhuriyetçi fikirlere evrensellik boyutu kazandırmaya başlar.

Aydınlanma Çağı'nda bu panoramada beslenen toplumsal beklentiler ve değişimler doğrultusunda ortaya çıkan ütopyalara göz atıldığında; Garcilaso De La Vega'nın Kolomb öncesi kent olarak tanımladığı eski kıta toplumlarına yönelik ütopik bir reform projesinin ve Etienne Gabriel Morelly'nin 1755 tarihli tarıma dayalı komünen toplum yapılanmasını anlatan *Code de la Nature* [Doğa Yasası] adlı eserinin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu süreçte artık İnkalar'daki devlet sistemi ve More'un *Ütopya*'sındaki yönetim tasarımlarına ait özgün fikirler, 1789 Fransız İhtilali ile gelişme ve yayılma imkanı bulur. Sonraki yüzyılda Charles Fourier, Robert Owen, Etienne Cabet'ten Friedrich Engels'e kadar çeşitli teoriler geliştiren sosyal reformcular ve ütopyacılar, modern sosyalizmin ütopyası için öncü çalışmalarıyla bilinmektedir.

> "17. yüzyılda devletler hukuku, Hristiyan dünyasının kapsayıcılığından kurtulup insani bir evrensel toplum kavramına doğru evrilmeye başlar. Denizlerde dolaşım serbestliğiyle ilgili hukuki tartışma, iletişim ve ticaret hakkını yeniden gözden geçirme fırsatını yaratır. Bu tartışma paralelinde ortaya çıkan ulusal sınır ve ulus devlet düşüncesi bağımsız devletler arasındaki ilişkilerin temeli halini alır... Ancak 1789 Devrimi'nin eşiğinde ütopik roman, halklar arasındaki kardeşliğin aracına dönüştürerek bu evrensel uzlaşma projesini sahneye çıkarır. Oysa evrensellik ideali ile evrenin sınırlarına ilişkin coğrafi bilgilerin durumu arasındaki mesafe halen büyüktür." (Mattelart, 2005: 52)

Yeni Dünya'yla ticaret serbestliğinin uygulamaya yansıması ise ancak 18. yüzyılın ortalarını bulur. Bu tabloda İngiltere, kurulan büyük denizaşırı ticaret şirketleriyle endüstriyel gelecek için ilk ortaklık adımlarını atan ülke olur.

Erasmus'un öğrencisi olan, akılcılığı ve deneysel bilgiyi teolojinin önünde düşünen Grotius, hukukun ve devletin laikleşmesi yönündeki dönüşümünü hazırlayan isimlerden olur. 17. yüzyılın ortalarında Erasmus, More ve Campanella'nın geliştirdiği bu hukuki uzlaşma doktrini, Katolik ve Protestan feodal prenslerinin arasında geçen Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra değer kazanır. Böylece Grotius'un yeni devletler hukukunun sembolü haline getirdiği okyanus denizciliği, İngiliz düşünür Francis Bacon'la yeni bir bilimsel anlayışın da simgesi haline gelir.

17. yüzyılın başında ortaya çıkan ideal toplum tipi, Antikçağ'dan beslenen doğa yasalarından farklılık göstermeye başlamıştır. Bu sürecin öncülüğünü, Kopernik'in savunmasını üstlenmesiyle de bilinen Tommaso Campanella *City Of the Sun* [*Güneş Ülkesi*]* adlı eserini kaleme alarak yapmıştır. Onunla birlikte ütopik evren tasarımına bilim ve teknoloji kavramları da yerleşmiş olur. Campanella, uzun deniz macerası esnasında Güneş Ülkesi'nde konaklayan Kristof Kolomb'un yol arkadaşı olan Cenovalı bir denizcinin dilinden yazmıştır eserini. Bir grup düşünür ve din adamı tarafından kurulmuş ve Hint ada-

* *Güneş Ülkesi*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yay., 2011. (y.h.n.)

ları civarından gelmiş bir halkın yaşadığı bu bilinmeyen adanın idari yapısına bakıldığında, her şey herkese aittir; dağıtım resmi görevlilerde olsa da tüm araştırmalar, onurlandırmalar ve eğlenceler ortaktır. Kent tasarımı, hem Rönesans'tan hem de antikiteden izler taşımaktadır. Toplum yapısı teokratik ve hiyerarşiktir. Hükümdar olan Güneş, her şeye hâkimdir ve güç, sevgi, bilgelik olarak tanımlanan üç temel kaynak vardır. Kadın erkek ilişkilerine dair detayların yer aldığı bölümlerde saf ırk kavramı dikkat çekmektedir. Yönetsel işlevi olan bütün görevliler aynı zamanda filozof, tarihçi, doğacı ve hümanist olarak tanımlanır. Güneş Ülkesi mensupları, değişkenlik ve devinime önem veren bir topluluğu oluşturur. Buluşların rolüne değer veren bir tarih anlayışına sahip oldukları; pusula, matbaa, barutun icadını dünya birliğinin temeli olarak görmelerinden anlaşılmaktadır. Öyle ki Güneş Ülkesi sakinleri, geliştirdikleri ateşli silahların yanı sıra, o dönem için çok ileri bir kavram olan uçmayı da keşfetmiştir (Campenella, 1996). Hatta eserin kaleme alınmasından yaklaşık iki yüzyıl sonraki mühendislik geleceğinin tasarımını içeren eserdeki deneysel bilim anlayışıyla, evrensel bir dayanışmacı toplum tasarımı olarak tanımlanabilecek Campenella'nın *Ütopya*'sı, en az Aydınlanma felsefesinin temsilcileri kadar sosyalist harekete ilham veren önemli düşünsel kaynaklardan biri olmuştur.

Güneş Ülkesi'nin önünü açtığı yolda bu kez Francis Bacon'ın, 1626 yılında yayımlanan, *The New Atlantis* [*Yeni Atlantis*]* adlı eseri gelir. Bu ütopyada, Avrupa kökenli olmadığı bilinen fakat kimliği hakkında başka bilgi verilmeyen bir grup kaşif, güney denizleri yoluyla Japonya ve Çin'e doğru yol alarak ada sakinlerinin İbranice, Latince, Yunanca ve İspanyolca gibi pek çok dile hâkim olduğu bir adaya ulaşırlar. Tamamen eril bir hiyerarşik düzen üzerine kurulu Bacon'ın Atlantis'i, bu noktada Campenella'dan biraz ayrılmaktadır. En belirgin farklılık ise günümüzdeki tabiriyle bilimkurgusal öge-

* *Yeni Atlantis*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yay., 2008. (y.h.n.)

ler içeren, detaylı laboratuar araştırmalarına ilişkin, dönemine göre inanılmaz bilimsel öngörülerle dolu detaylı ve gerçekçi betimlemeler içermesidir. Zamanın sömürge imparatorluğu İngiltere'nin üzerinde durduğu tarım, tıp, sanayi, iletişim, ticaret ve madenler gibi temel stratejiler bu kentte de önemlidir. Diğer bir ifadeyle gökyüzünde mekanik kanatlar yardımıyla uçmak ve denizlerde denizaltılar aracılığıyla yol almak Atlantis için de önemlidir. Eserde çarpıcı olan ise bu tasvirlerin gerçekçi ve günümüzde de geçerliliğini koruyan yaklaşımlar olmasıdır. Öyle ki "Bir tür insan; dört ayaklı kuş, balık ve yılan kopyalarını canlandırarak yaşayan varlıkların hareketleri yansıtılır" (Bacon, 1996).

Bütün bunlar olurken bilim ve tekniğin ütopyalaşması, paradoksal bir şekilde onların da bir söylence halini almasına yol açmaktadır. Tez-antitez mantığıyla böylece ilk distopyalar da ortaya çıkmaya başlar. 17. yüzyılın ikinci yarısında Savinien'de Cyrano De Bergerac'ın (1619-1655) ahlaka aykırı yerleri çıkarılıp öldükten sonra yayımlanan *Other Worlds: The Comical History of the States and Empires of the Moon and Sun* [Diğer Dünyalar: Ay ve Güneş İmparatorluğu'nun Gülünç Tarihi] adlı eseri, 1657'de ortaya çıkar. İlgili eser; Kopernik, Kepler, Galilei, Descartes, Campanella başta olmak üzere dönemin pek çok önemli düşünürü ve onların teorileri ya da buluşları üzerine mizahi bir dil geliştirmiştir. Cyrano'nun öteki dünyasında dünyalılar, Ay insanları tarafından yabanıllar olarak görülmektedir. Bir aynadan yazıya bakarcasına her şey tersine çevrilmiştir. Örneğin beden, cinsiyet, tabular ve aile, savaş, din, ölüm gibi dünyevi bütün değerler ve kurallar alaya alınmaktadır. Hikaye, kahramanın bugünkü astronotların uzay mekiğine benzer uçan aracının yanlışlıkla ateşlenerek Dünya'yı terk edişiyle başlar. Ayda yaşam, dünyadaki coğrafi sınır mantığından uzak, ülkelerden oluşan düzenli parsellere ayrılmamış; ancak kent, göçebe ve yerleşik olarak toplumsal yaşamın düzenlendiği modele dayanmaktadır. Oldukça ince bir ağaç türünden inşa edilmiş her yapı; dört tekerlekle, yelkenlerle ve yaylarla hareket edebi-

lir şekilde inşa edilmiştir. Bu hareketli araçların ham maddesi ise uçan ejderhalar, füze ve paraşütlerdir. Ay İmparatorluğu'nda zaman da farklı tanımlanır, öyle ki "Hızını artırmak için zaman dürtülemez" (De Bergerac: 27.10.2006). Bu eserde bütün kavramlar gibi eşitlik düşüncesi de zengin mizah anlayışından ve ince alaydan payını almıştır: "Sakata karşı sakatlar, çolaklara karşı çolaklar, güçsüzlere karşı zayıflar, hastalara karşı bitkinler, çarpıklara karşı çarpıklar..."gibi. İroni, zamanın parodisi üzerinden toplumsal bir eleştiri üretmek için temel araç olarak kullanılmaktadır.

Bilim ve toplumun teknik üstünlüğüyle alay eden bir başka ünlü eser ise Jonathan Swift'in *Gulliver's Travels* [*Gulliver'in Seyahatleri*] adlı yergi türündeki eseridir. Swift, iki cilt olarak kaleme aldığı eserinde, gemi kaptanı Lemuel Gulliver'in dünyanın birçok ülkesine yaptığı seyahatlerde karşılaştığı ve proje üreticileri olarak tanımladığı kişilerden bahseder. Böylesi kişilerle alay ettiği hikayelerinde Swift'in, erdem kavramını insanlık ekseninde sorguladığı görülmektedir. Onun hikayelerinde teknoloji ve uygarlık yapmacık olarak tanımlanırken, insanın doğasına atfedilen yüceltici tavır baskındır. Ve yine kusursuz devlet tasarımı da ancak doğaya dönüşle yakalanacak sadelik ve yalınlıkta yatmaktadır.

18. yüzyıla damgasını vuran görüşlerden biri de Rahip Saint Pierre'in Avrupa Birliği projesi olmuştur. Mezhepler arasındaki din barışı yoluyla iç dengeyi sürdürmeyi amaçlayan yeni siyaset anlayışı, büyük bir siyasal birlik oluşturma fikri etrafında şekillenmeye başlar. Fransa Kralı IV. Henri'nin yönlendirmesiyle Rahip Saint Pierre tarafından kaleme alınan *Avrupa Topluluğu* projesi bu fikir etrafında şekillenir. Önceleri proje bütün dünya devletlerini kapsarken kurulan birlik Avrupa kıtasıyla sınırlı kalır. Fransız Yazar Louis Sebastian Mercier'in *L'an 2440* [*Yıl 2440*] adlı eseri de bu rüzgarın etkisiyle kaleme alınmıştır. Hikayede anlatıcı kahraman, yaşadığı tarihten yedi yüzyıl sonrasında Paris'te bir güne uyanır. Anlatıcı kahraman, geleceğin dünyasındaki toplumsal ve teknolojik olayları ve bu olayların

insanlığı nasıl etkilediğini gözlemler. Eserin özgünlüğü, ütopya türüne coğrafi olarak varolan belli bir yerin yanı sıra ütopyacı mutlakıyetle çelişen bir gelecek tasvirine yer vermiş olmasındadır. Böylece artık ütopya literatüründe tarihsel zaman algısı değişir.

Geleceğe dair ilk ütopya eseri olarak tanımlanan Mercier'in eseri, aynı zamanda "Varolan bir medyadan, yani basından yola çıkan evrensel topluluğu konu alan ilk ütopyadır." (Mattelart, 2005: 72-73). Hikayede, 2440 yılında barış çağına giren dünya, Rahip Saint Pierre'in düşünü gerçekleştirmiştir. Bu yeni dünyada yeni güç, evrensel birlik bilinci olmuştur. Artık ordu yoktur. Hükümdarlar ise ortak bir kararla imparatorluklarına sınırlar çizerler. Böylece dini farklılıkların yarattığı önyargılar, çatışmalar ve dolayısıyla bölünmeler ortadan kalkmıştır. Mercier, bu büyük devrimin kaynağını matbaa olarak tanımlamaktadır. Ona göre basının özgürleştirici etkisi çok büyüktür. Mercier, medyaya yüklenen büyük öneme ve günümüzde gelinen bilgi toplumu teknolojisine yakın bir dili yakalayarak "İngiliz gazetelerinden iki misli daha uzun ve geniş sayfaları kat ederek bir dünya turu yapar. Bu keşif sayesinde iletişim iyice yerleşti ve bilimler, giderek poliçeler gibi bir ülkeden diğerine uçtular." (Mercier,1974) ifadesiyle günümüzde internet teknolojisinde gelinen son noktanın habercisi gibidir adeta. Hakikatin Gazetesi olarak adlandırdığı gazete sayesinde, gelecekte yaptığı yolculukta Mercier'in gelecek hayaline bakıldığında, kendi ülkesi olan Fransa örneğinde olduğu gibi geleceğin uygarlığının tarıma dayandığı görülmektedir. Böylece sanayi devrimi öncesi bir döneme ait tarım toplumunda soylular ve din adamlarından oluşan iktidar sınıfı önemini kaybetmiş, Bastille Tutukevi kapatılmıştır. Fakat bu eşitlikçi ve özgürlükçü 2440 Fransa'sında hala krallık hüküm sürmektedir.

19. yüzyılın son çeyreğinden Birinci Dünya Savaşı'na kadar uzanan dönemi, dünya bütünleşme projelerinin bir dönüm noktası olarak değerlendirmek gerekirse bu dönemin, medeniyetin göstergesi olarak görülen teknik ağların merkezinin her

yer, çevresinin ise hiçbir yer olabileceği bir medeniyetin taslağını çizen ilk ütopyalardan beslendiği görülmektedir. Öyle ki I. ve II. Dünya Savaşları arasında krize yol açan Aydınlanma Avrupası'nın yaşadığı kültür, evrensellik kavramının beslendiği nokta olmuştur. Sonrasında ise Amerika'nın güçlenmesiyle birlikte ekonomik pazarın gelişimine bağlı olarak yeni bir evrensel kültürün sınırları çizilmeye başlanmıştır. Böylece bütün dünyada yaygın totaliter yönetimlerin ve nükleer savaşların yok ediş tehdidi dönemleriyle birlikte; kitleleri, dünyayı sadece iktidarın ve jeopolitik stratejilerin yönetebileceğine inandıran yeni bir hâkimiyet ideolojisi doğmuş ve bu durum da geleneksel ekonomi anlayışını zayıflatmaya başlamıştır.

Ütopya literatürüne bakıldığında sayıca farklı örneklere rastlamak mümkündür. Bununla birlikte yukarıda değinilen belli başlı örnekler, ütopya edebiyatının nasıl bir tarihsel süreçte oluştuğu kadar içinden çıktığı toplumsal düzenlerin ne denli etkisinde olduğu ya da onları nasıl etkilediği noktasına vurgu yapmak amacıyla seçilmiştir. Konunun daha kapsamlı bir şekilde ve dönemsel bir anlatımla ele alınması diğer bölümlere bırakılmıştır.

1.2.1. İlkel Toplumlar Yaradılış Miti ve Cennet İnancı

Ütopya, her ne kadar bir kavram olarak More'la ve ilk özgürlükçü hareketlerle birlikte anılıp Avrupa kökenli siyasal ve edebi bir sözcük olarak literatürde kabul görse de köken anlamında, insanlığın varoluşuyla eş değer bir ihtiyaçtan beslenmektedir. O da ideal olana ve mutlak mutluluğa duyulan ihtiyaçla birlikte varoluş sorunsalının getirdiği ölüm ve yok oluş kaygısının beslediği umut ilkesidir.

Antropolojik ve etnografik araştırmaların ışığında ilkel toplumlar hakkında elde edilen bulgular ise bu konudaki ilk somut belgeler niteliğindedir. İlkel toplumlardaki kozmik felaketlerle ilgili yaygın mitler bunun en somut örneğidir. Bizim kültürümüze en yakın olan Nuh Tufanı gibi. "Bir çift ya da sağ kalan birkaç canlı dışında dünyanın nasıl yok olduğunu ve insanlığın

nasıl ortadan kalktığını anlatan" en yaygın ve evrensel olarak bilinen mitler, tufan mitleridir. Tufanla ilgili mitlerin yanı sıra, kozmik boyutlardaki felaketlerle insanlığın yok olmasını anlatan başka mitler ise genelde; depremler, yangınlar, yanardağ patlamaları, salgın hastalıklar vb. temalar üzerine kurulmuştur. Dünyanın sonu yerine insanlığın sonu fikri üzerine dayalı bu mitler yeryüzünde hep yeni bir insan topluluğunun ortaya çıkışını ve yaşama devam edişini tasvir etmektedir. Öyle ki "Ana karanın tümüyle sulara gömülmesi ya da ateş tarafından yok edilmesi, ardından el değmemiş bir karanın yükselmesi, kaosa doğru gerilemeyi ve kozmogoniyi simgeler" (Eliade, 1993: 55). Pek çok farklı kültüre ait mitte tufan tanımı, yüce varlığın öfkelenmesine yol açan ritle ilgili bir yanlışa bağlanır. Kimi zaman da yalnızca tanrısal bir varlığın insanlığa son verme isteğinden doğar. Ancak, gelecek tufanı haber veren mitler incelenirse, tufanların başlıca nedenlerinin, insanların işlediği günahlarda ve bir de dünyanın çok yaşlanmış olmasında yattığı görülür. Bu tanımlardan yola çıkılarak denilebilir ki tufan metaforu hep, dünyanın yeniden yaratılması ve insanlığın yeniden canlanmasıyla son bulur.

Yeni bir evrenin yaratılışı fikrini içeren dünyanın sonuyla ilgili bu mitler, kozmosun giderek bozulması fikrine dayalı aynı arkaik fikirle açıklanmaktadır. Bu görüşe göre kozmosun, belli sürelerle ortadan kalkması ve yeniden yaratılması gerekmektedir. Günümüze kadar gelen ilkel toplumlara ait kehanetlere ve Binyılcılık'a dayanan bütün hareketler, aynı zamanda dünyanın pek yakında yeniden yaratılacağının da habercisi olan sonuncu felaket mitlerinden doğmuş ve gelişmiştir.

"Dünya'nın yok olacağı görüşü (*pralaya*) büyük bir olasılıkla daha Veda'ların zamanlarında bile biliniyordu (Atharva Veda, X, 8, 39-40). Yeni bir yaratılışın izlediği evrensel karışıklık (*ragnarök*), Germen mitolojisinin bir bölümünü oluşturur. Sanırız bu kavramlar, Hint-Avrupalıların 'Dünya'nın Sonu' mitini bildiklerini göstermektedir. 'Başlangıçların Yetkinliği' miti; Mezopotamya'da, Yahudiler'de ve Yunanlılar'da açıkça kanıtlanmıştır. Babil geleneklerine göre Tufandan önceki sekiz ya da on kral, 10800 ile 72000 yıl arasında hüküm

sürmüştür. Buna karşılık Tufan'dan sonraki ilk sülalelerin krallarıysa 1200 yılı aşamamışlardır. Bu arada Babilliler'in de bir en eski cennet mitini bildiğini ve insan ırkının birbirini izleyen bir dizi kez yok olma ve yeniden yaratılış (olasılıkla yedi) mitini anımsadıklarını ekleyelim. Yahudiler de benzer düşünceleri paylaşıyorlardı: İlk cennetin yitirilmesi, ömrün giderek kısalması, birkaç ayrıcalıklı birey dışında bütün insanlığı yok eden tufan..." (Eliade, 1993: 61-63)

Bazı kültürler, sadece kendi toplumlarının köklerini açıklayan ve ulusal ruhu yücelten söylencelerle ilgilenir. Bu kültürler tarafından üretilmiş birçok söylenceye göre bir tanrı tarafından yaratılmış da olsa insanoğlu mükemmel bir yaratık değildir. Bu nedenle de yaratıcı Tanrı peş peşe birçok ırkı yaratıp genellikle bir tufan sonucu yok eder. Bu tema tüm dünyada görülebilir: Yunanistan'da Hesiodos'un eserlerinde, Hindistan'da eski Hindu söylencelerinde, Orta Amerika yerlileri Mayalar'ın ve Afrika'daki Yorubalar'ın söylencelerinin yanı sıra, en geliştirilmiş olan tufan söylencelerine Sümer kültüründe rastlanmaktadır (Rosenberg, 2006: 19).

Köken sorunsalı bölümünde daha detaylı olarak ele alınacak olan, şimdiyi reddeden bir mit motoriğiyle bezeli, herhangi bir işgal veya baskı karşısında devrimci niteliği ortaya çıkan mitsel anlatılar var olanı onaylamak yerine onun değiştirilmesine hizmet eder. Böylece kendilerini temellendirdikleri geçmiş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal bir ütopyaya dönüşür. Hatırlamanın beklentiye dönüştüğü mitin gücüyle biçimlenen zaman, bir başka karaktere dönüşür ve döngüsel zaman, hedefe yönlendirilmiş doğrusal bir çizgi halini alır. Örneğin İsa'nın dünyaya geri döneceği inancına dayalı Binyılcılık ve Yahudilikteki Mesih beklentisi anlayışına dayalı Mesihcilikle ilişkilendirilen bu hareketler, bir yere veya kültüre genetik bir bağlılık göstermeksizin, dünyanın her tarafında görülür (Assmann, 2001: 82). Yapısal olarak benzer koşullarda, Hristiyanlıkla ilişkisi olmayan kültürlerde de bu tür hareketlerin kendiliğinden ve dünya çapında, Mesihçilik ya da Binyılcılık anlayışının temel

özellikleriyle ortaklık içinde var olduğu gözlenir. Bu tür mitlerin ortaya çıktığı toplumsal koşulara bakıldığında, pek çoğunun tipik olarak baskı ve sefalet durumlarında daha yoğun olarak ortaya çıktığı görülür. Bu bağlamda; Yahudilik'teki kıyamet anlayışı, özel olarak Yahudilik'e ait bir tarihi kavram olarak değil, kültür antropolojisi açısından evrensel bir kavramın ilk belgesi olarak yorumlanmaktadır.

Eliade'nin de belirttiği gibi dünyanın sonuyla ilgili bu kıyamet imgelerinden bazılarına, Yahudi ve Hristiyan dünyasının Binyılcılık'a dayalı *eskatolojiye*[1] ilişkin görüşlerinde rastlanır. Bu kutsal kitaplı dinlerin taşıdığı ahiret inancının kozmogoniden farklı olarak söylediği şey; bir kez olacak olan dünyanın sonundan sonra yeniden ortaya çıkacak olan Kozmos'un, zamanın başlangıcında Tanrı tarafından yaratılan Kozmos'un aynısı olacağı ancak; bu yeryüzü cennetinin bir daha ortadan kalkmayacağı ve sonunun olmayacağı inancıdır. Buna göre zaman, bundan böyle sonsuz geriye dönüşün dairesel zamanı değil, çizgisel ve geriye döndürülemez bir zamandır. Eskatolojiye göre dünyanın sonu, insan eylemlerinin dinsel değerini ortaya koyacak ve insanların eylemlerine göre yargılanacakları bir kozmos vaat eder. Burada artık, insan türünün tümünün yeniden canlanmasını da kapsayan kozmik bir dirilme söz konusu değildir. Daha ziyade bir yargılanma ve sonunda seçilme hali söz konusudur. Sonsuz bir mutluluk ancak bu sınavlar sonlanınca hak edenlerin olacaktır. Sevgili kullar, iyi olanlar kutsal tarih inancına bağlılıklarından ötürü kurtarılacaktır (Eliade, 1993: 64-65). Musevi inanışına göre Mesih'in gelişi, dünyanın sonunu ve cennetin yeniden kurulmasını haber verecektir. Hristiyanlıkta dünyanın sonundan önce İsa'nın ikinci gelişi gerçekleşecek ve son yargı olacaktır. Müslümanlıkta ise Tanrı'nın görevli meleği Sûr'u üfleyerek kıyamet gününün geldiğini duyuracaktır. Bu son anından sonra kozmosun yenileneceği ilanıyla yeni bir gök ve yeni bir yer oluşacaktır.

1. *Eskatoloji:* Yunanca "son" sözcüğünden gelen eskatoloji terimi, teoloji ve felsefenin bir alt bölümüdür. Mesih, Mesih Çağı, ahiret ve ruh gibi konuları da kapsayan insanlığın nihai kaderini veya dünya tarihini sonuçlandıran olaylar gibi dünyanın sonu ile alakalı konularla ilgilenen bir alandır.

Binyıl inancı, Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmi din olarak kabulüyle kilise tarafından dışlanır. Kutsal tarih inancı ise devam ederek içinde yaşanan dünya; bütün günahların, haksızlıkların ve acımasızlıkların öteki dünyada bir karşılığı olacağı inancı üzerine inşa edilir. Varlığını sürdüren bu cennet inancına karşın kilisenin Binyılcılık karşıtı olan resmi görüşü, insan yaşamının tarihteki büyük bunalımlar sırasında içine düştüğü mutsuzluğu bir ölçüde azaltmaya çalışarak, dünyayı olduğu gibi kabul etmesini amaçlamaktadır. Binyılcılık inancını özetleyen dünyanın sonunu bekleyiş ve son yargının çok yakında olması fikri, Hristiyan kilise anlayışının kabul etmediği bir niteliktir. Bu nedenle de birkaç önemsiz mezhep hariç Binyılcılık inancı Hıristanlık'ta varlık gösterememiştir.

Bunun yanı sıra, dünyanın sonuyla ilgili mitler yalnızca Batı dünyasıyla sınırlı olmayıp bütün dünyada yaygın bir şekilde görülmektedir. En bilineni Melanezyalılar'ın *kargo kültleri*'dir. Buna Okyanusya'nın öbür bölgelerinde ve aynı zamanda Avrupalılar'ın Afrika'daki eski sömürgelerinde rastlanır. Morfolojisinin oldukça zengin ve karmaşık olduğu kabul edilen bu ilkel Binyılcı hareketler temelde "Dünyanın belli sürelerle yenilenmesinin mit ve rit niteliğindeki senaryosunun bir gelişmesi olarak kabul edilebilir" (Armstrong, 2006: 83-101). İnananlarının daha iyi bir iktisadi ve toplumsal duruma ulaşmak için dünyanın sonunu beklediği Hristiyan Binyılcılığı'nda ise dünyanın yeniden yaratılışı ve insanın sonsuz mutluluğunun yeniden sağlanması umudu beslenir. Ölümsüzlüğe, özgürlüğe ve cennetteki sonsuz mutluluğa duyulan özlem, "dünyanın sonu mutluluk veren, yetkin ve sonu olmayan bir insan yaşamının gerçekleşmesinin olanaklı kılınacağı" şeklindeki bir geleceği imlemektedir. Felaketle gelen bir sonun söz konusu olmadığı inanışlarda bile yeniden canlanma, dünyanın yeniden yaratılışı fikri, hareketin temel ögesini oluşturur. Bu inanışlar, peygamberler aracılığıyla pek yakında gerçekleşecek olan kökene dönüşü, dolayısıyla da başlangıçtaki cennete özgü duruma yeniden kavuşulacağı bir Altınçağ vaadini içerir.

1.2.2. Antikçağ ve İdeal Kent Tasarımı

Beş bin yıllık bir geçmişe sahip ütopyanın yolculuğu Sümer'den Mısır'a, Yunanistan'dan Roma'ya, Çin'den Hindistan'a, Ortadoğu'dan da Avrupa'ya yayılmıştır. Bundan beş bin yıl önce, Sümerlerin yazıtlarında "insanlığın henüz günahkâr olmadığı, bolluğu ve huzuru tanıdığı çok eski bir çağdan bahsedilir. Dört bin yıl önce Mısır'da da benzer bir efsanenin varlığı bilinmektedir:

> "Tanrı kullarını aynı çamurdan yaratmıştır; fakat zenginlerin doymak bilmeyen altın ve gümüş hırsı, insanı geleneksel ahlaktan ve göreneklerden uzaklaştırmıştır. Ama cennetle her şey yeniden düzelecektir. Toprak herkesin müşterek malı olacak, onu ne duvar ne de sınır bölecektir. İnsanlık bal gibi hurmaların yetiştiği, buğdayın kendiliğinden göverdiği, sütün ve balın ırmaklar gibi aktığı bir diyara ulaşacaktır. Herkes birlikte yaşayacak ve zenginlik bir fayda sağlamayacaktır. O zaman ne fakir, ne zengin, ne zalim, ne köle, ne kral, ne senyör, ne büyük, ne küçük herkes eşit olacaktır" (Usta, 2005a: 8).

Dünyevi cennetler birçok kültüre ait efsanede bolca görülmektedir. Antikçağ'da Yunanlılar'ın ve Romalılar'ın canlı bedenleriyle mutluluk dolu, kaygısız ve soylu bir yaşam süren kahramanlarının olduğu kutsanmış adaları; Tibetliler'in, Himalayalar'ın ıssız bir vadisindeki mutlak hidayet ve saf Budizme erişilen, gizemli krallığı Shambhala'nın efsanesi diğer yaygın örnekler olarak literatürde yer almaktadır.

Literatürde Batı kültürüyle özdeşleşmiş olan ütopya geleneğini, "Doğu'da ütopya var mıdır?" sorusundan hareketle dünya tarihinden beslendiği kaynaklar açısından sorguladığımızda, Doğu toplumlarının siyasal düşünce geleneği kadar sözlü ve yazılı anlatı geleneğindeki ütopya karakterini de atlamamak gerektiği görülmektedir. Doğu kültüründeki örneklerin taşıdığı bireysellik nosyonu, ütopya kavramının Batı'daki gibi devlet ve iktidar odaklı toplumsal bir proje olarak ele alınmadığını gösterir. Doğu toplumlarının kurucu arketipi olarak görülen, ölümsüzlüğün peşine düşen Gılgameş'in yolculuğunu anlatan

Gılgameş Destanı, Ortadoğu masal kültürünün temsilcisi *Binbir Gece Masalları*, *Kelile ve Dimne* gibi siyasetname kültürüne ait didaktik fabllardan daha yakın tarihe doğru gelindiğinde Ortadoğu kaynaklı üç büyük, kitaplı dinin ortak teması olan cennet inancı ve Platon'un *Devlet* adlı eserinden esinlenilerek kaleme alınan Farabi'nin *Erdemli Kent*'ini bu geleneğin dışında tutmamak gerekmektedir. İslam düşünürleri İbn Tufeyl'in bireyin kendisiyle baş başa kalıp, faal akla yönelik zihinsel yolculuğunu bir ada kurgusuyla anlattığı *Hayy Bin Yakzan'ı* ve İbn Bacce'nin *Tek Kalanın Yönetimi* adlı bireyin toplumla barışık olmayışı sonucunda ortaya çıkan ütopik arayışını anlatan eseri, bireysellik nosyonunun ön plana çıktığı temel eserlerdir. Bu eserler direkt olarak bir ütopya eseri sayılmasalar da içerdikleri umut, özlem, arayış ve fantastik evren izleğiyle ütopik temalar taşımaktadır (Akçay, 2004: 42-48). Ancak Doğu toplumlarındaki örneklere bakıldığında, inanç dünyasının da etkileriyle Batı'daki otoriter karaktere karşın, bireyin içsel yolculuğunu imleyen münzevi bir karakterin hâkim olduğu görülmektedir. Ayrıca Doğu'daki ütopya örnekleri olarak ele alınan eserlerde, ütopyanın temel izleğini oluşturan gelecek temasının olmadığı görülmektedir. Tarım ve tarih temelli, üretime dayalı toplumların ütopyaları; ilhamını geçmişin sınıfsız toplumunun erdemlerini taşıyan kent temasından almaktadır. Bu nedenle de Doğu ütopyalarının kaynağı geçmiştedir (Küçükaydın, 2004: 22-26).

Bu noktada, bu eserlerin beslendiği asıl kaynak olan Antik Yunan kültürüne ve sonrasındaki ütopyalara esin kaynağı olan eserlere değinme gerekliliği doğmaktadır. Sparta'da, İmparator Likurgos'un adıyla anılan *Likurgos Yasaları*'yla eşitliğin, adaletin, bolluk ve barışın sağlandığı mükemmel toplum yaratılırken Phaleas, eşit bir toplum önerir. Miletli Hippodamos ise komünist bir kent kurmayı amaçlar. Bergamalı Aristonikos ise Güneş Ülkesi'ni vaat ettiği yüz binlerle köle isyanını ateşler (Usta, 2005b: 9-17). Örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte Platon, Aristophanes, Lukianos, en bilinen antik ütopyaları yazan düşünürler olarak literatüre girmiştir. Hedonizmin ku-

rucusu Aristoppos'un haz öğretisinde yer alan haz şölenlerinden ise bunu bir devlet tasarısının merkezi haline getiren 19. yüzyıl sosyalist ütopyacılarından Charles Fourier'in etkilendiği bilinmektedir. Böylece hem Antikçağ'ın Rönesans'ı hem de Antik Yunan'ın Aydınlanma dönemi olarak anılan M.Ö. 500 ve 400'lerde ortaya çıkan bu yapıtlar, ileride toplum projeleri üretecek düşünür ve siyasetçilere referans olmuştur. Böylece ilksel çağların dinsel ve kutsal motiflerle bezeli efsane ve mitleri, Antikçağ ile birlikte somut devlet teorileriyle dünyevileştiği oranda evrensel bir kimlik kazanarak insanlığın ortak kültür mirası haline gelmiştir.

Genel olarak dünya sahnesine bakıldığında felsefede, bilimde, edebiyatta, sanatta ve siyasette gelişme dönemi olarak tanımlanan süreçler aynı zamanda, hep toplumsal ve siyasal bunalım dönemleriyle paralellik göstermiştir. Bu ön kabulden hareketle ütopyaların da siyasal ve toplumsal arayışların ürünleri olarak ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllar sonrasında, İslam medeniyetinin 11. ve 12. yüzyıllarında, 16. ve 17. yüzyıl Avrupası'nda da benzer tarihsel dönemlere rastlanmaktadır. Her üç dönemde yaşanan geleneksel, siyasal, toplumsal ve ideolojik malzemenin eksikliğiyle insanlık yeni arayışlara yönelmiştir. Ve yine her üç dönemde de sosyal patlamaların işaretleri daha önceden görülmüş, devrimci manifestolar ardı ardına ortaya çıkmıştır.

Bilimdeki yeni buluşlara, coğrafi keşifler de eklenince keşfedilen yeni bölgelerle birlikle yeni topluluklar, gelenekler ve kültürlerle tanışılır. Bu değişim, yeni toplumsal projelerin ortaya çıktığı çağlarda bilimsel buluşların, felsefi derinleşmenin ve askeri başarıların bir rastlantı olmadığının göstergesi niteliğindedir. Her düşünsel tasarım gibi ütopyaların da geçmişle bir bağlantısının olduğu ve dolayısıyla tarihsel bir karaktere sahip oldukları kabulüyle ütopya yazarlarının yaşadıkları dönemde kendilerine rahatsızlık veren toplumsal kavramlardan yola çıkarak yeni toplumsal sistemler tasarladıkları düşünülebilir (Helvacıoğlu, 2004: 14-22).

Antikçağ ütopyalarında, Antik Yunan'a da referans olan Mısır ve Ortadoğu mirasını da unutmamak gerekmektedir. Öyle ki Thales, M.Ö. 6. yüzyıldaki bilimsel çalışmaları sırasında Mısır'a yaptığı ziyaretler sayesinde oradaki ileri bilimsel öğretiyle tanışmış olmasının yanı sıra; Sümerler'in, Babil'in ve Fenike'nin bilim dünyasından çok şey öğrenmiş olduğu bilinmektedir. Yine de bilimsel düşünce ve soyutlama yöntemi, Batı Anadolu'daki site devletleri Milet ve Efes'te gelişme göstermiştir. Ortadoğu ülkelerinin Antik Yunan'a bilim, felsefe, siyaset ve kültür alanında yaptığı katkılar, Solon devlet adamlarının ve Platon gibi düşünürlerin öz yaşam öykülerinden ve kaleme aldıkları eserlerdeki Asya ve Afrika'nın izlerinden de görülmektedir. Platon hem *Devlet*'i yazarken hem de *Kritias, Timaios ve Yasalar*'ı yazarken elindeki bilgilerin Mısır kökenli olduğunu belirtmektedir. Öte yandan bu tür barışçıl bilimsel aktarımın yanı sıra, Büyük İskender'in Arap Yarımadası'ndan Hindistan'a kadar uzanan fetihini içeren Doğu seferlerinin de ütopyacı geleneğin gelişmesinde rol oynadığını göz ardı etmemek gerekir (Usta, 2005: 7-11).

Bilinen en radikal Antikçağ ütopyası olan *Jambulos'un Güneş Adaları*, Diyotorus'un kaleminden günümüze ulaşmıştır. Yüzyıllar boyu bütün ütopyacı kuşakları etkilemiş bu eserin ne zaman yazıldığı bilinmemektedir. Öyküye gelince; Güneş Adaları'ndaki idari sistem 400 kişilik komünlerin ortakçı yaşamı üzerine kurulmuş olup burada herkes eşit haklara sahiptir. Üretim araçları, toprak, sermaye, atölyeler, ambarlar, araç gereçler, üretim ve tüketim için gerekli olan her şey ortaktır. Kadın erkek ilişkilerinde günümüzde anladığımız anlamda bir eşitlik söz konusu olmasa da köleliğin kaldırılmış olması önemli bir adımdır.

Antikçağ ütopyalarından bir diğer önemli eser ise M.Ö. 392'de yazılmış olan *Kadınlar Halk Meclisi*'dir. Aristophanes'in eserinde kadınlar iktidara gelir, özel mülkiyetin kimseye ait olmadığı eşitlikçi bir düzen kurulur. Eser, bir bakıma savaşın getirdiği yıkımı dile getirirken toplumsal barışı sağlayacak bir çözüm yolu arama çabasını imler. Eserin en dikkat çekici özelliği,

Platon'un *Devlet* adlı eserinden çok daha önceleri yazılmış olmasıdır. Bütün Antikçağ ütopyalarının içinde en büyük referans kaynağı olan Platon'un eserleridir. Bunlar *Timalos ve Kritias* adlı eserinin içinde bir bölüm olarak yer alan *Atlantis Efsanesi* ve *Devlet* adlı yapıtlarıdır. Platon, *Atlantis*'i kaleme alırken hayal gücünü olabildiğince geniş tutarak gerçekle mitolojiyi iç içe kurgular. Bu yüzden de bu eserin en önemli özelliği, fantastik olması ve epik ögeler içermesidir. Platon'un karanlık dönemde yazdığı *Devlet*'e gelindiğinde, onun bu eserle çökmekte olan Yunan çağına bir soluk vermeyi amaçladığı görülmektedir. Bölünmüş ve iç savaş nedeniyle zayıf düşmüş imparatorluk, Pers imparatoruyla da çatışma halindedir. Böylesi bir dönemde Platon *Devlet'i* kaleme almıştır.

Ütopya bu yönüyle sıkıntı ve çatışmanın olduğu koşullarda belirir ve aydınlık bir gelecek düşü sunarak yol gösterir. Ütopik eserlerin tarihsel sürecine bakıldığında, büyük çözümsüzlükler döneminde ütopyalara daha çok başvurulduğu görülmektedir. Diğer bir ifadeyle günün ağır koşulları, insanlığın ütopyaya olan özlemini taze tutmaktadır. Kendi dönemlerinin devrimci manifestoları olarak da tanımlanabilecek Antikçağ ütopyaları bu ruh halinin ürünleridir. Farklı dönemlerde, farklı koşullarda farklı içeriklerle ele alınmış olsalar da ütopyaların ortak özellikleri; özel mülkiyetin tanrılaştırılmasına karşı ortak mülkiyet vurgusu yapan eşitlikçi gelir ve yönetimle adil iş dağılımın olduğu, emeğin kutsal sayıldığı; israfa karşı tutumluluğu, açgözlülüğe karşı ihtiyacın vurgulandığı mutlu bir gelecek arzusu içermeleridir. İdeal olan yerde çalışmak başlıca haz kaynağıdır. Çalışma ise bireyin yeteneklerinin ve yaratıcılığının ortaya döküldüğü temel faaliyettir. Her türlü hırstan arınmış insan, mal mülk tutkusunu da bilmemektedir. Öyle ki "Platon'un yöneticileri altın ve değerli madenlere ihtiyaç duymazlar; çünkü metallerin şahı olan altın onların özünde vardır" (Platon, 1995). Bilim, sadece seçkinlere değil herkese eşit sunulur. Öğrenme, ölüme dek insanın temel uğraşıdır. Orada sanat yüceltilir. İnsan doğaya yabancılaşmamıştır, aksine onun bir parçası olduğu bilinciyle yaşamaktadır.

Yaşadıkları dönemlere damgalarını vurmuş bu Antikçağ filozofları, yüzyıllar sonra Aydınlanma felsefesiyle birlikte toplum projesi üreten düşün ve bilim insanlarına ışık tutmuşlardır.

İdeal toplum ve ideal kent kavramına gelindiğinde Hristiyanlıktaki Binyıl inancıyla karşılaşılmaktadır. Bu genel bilginin yanı sıra Hristiyanlıktaki Binyıl inancının ideal toplum düşüncesine olan katkısı, kadar eski Pagan inançlarının da ideal kent düşüncesine esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Öyle ki Antik Yunan uygarlığının ideal toplum düşüncesinin esin kaynağı,Yakın Doğu'da görülen ilk antik kent örneğinden başka bir şey değildir. Ayrıca daha ileriki zamanlarda Doğu'ya bakıldığında güçlü bir İslamiyet kültürüyle birlikte gelişen Binyılcı hareketin de varlığı görülmektedir. "Burada Yahudi-Hristiyan Mesih, 'Allahın hidayetine ermiş' bir Mehdi olarak (bazen Şii İslamın mesihvari On ikinci 'gizli' imamıyla kaynaşmış olarak) ortaya çıkmaktadır" (Eliade, 1994: 477-481).

> "İdeal kent, filozofun ütopyaya katkısıdır. Şairler, cenneti ve Altınçağ'ı resmedebilir, hayranları ise Binyıl için çalışabilir. Filozoflar, ilk öncüllerden çıkarsadıkları evrensel düzenin dünyadaki cisimleşmesi olarak ideal kenti icat etti. İdeal kent, tanrısal düzendeki makrokozmik sistemin mikrokozmik yansımasıydı. Binaları, yasaları ve kurumlarıyla ilahi ahengi yeniden üretmeye çalışıyordu. Tüm ideal kentler Campanella'nın ütopyasına verdiği adla Güneş Ülkesi olmayı arzuluyordu... Evreni temsil ettiği için kent 'doğal'dı. Aristotales'in söylediği gibi en azından insan için doğal bir oluşum, insanın iyi yaşamı sürebileceği yegâne yerdi. Hayvanların ve tanrıların, evrenin düzenini yansıtmada kendilerine özgü yolları vardı. Fakat daha önemlisi, kent yapaydı. Bir yapımdı, yapıntıydı. Kent bir akıl yaratımıydı ve akıl her ne kadar insanın doğal ayrıcalığı, tanımlayıcı özü ise de insanın doğasını serbestçe ve kendiliğinden ifade ettiği kadar onun hatalarını düzeltmede de muhtaç olunan bir nitelikti. Kent tanrısal düzene aitti ve onun kurallarına uymalıydı" (Kumar, 2005: 26).

İdeal kentin başlıca karakteristik özelliklerinden olan Atinalı Solon ve Ispartalı Lycurgus gibi kent kurucularının; Mo-

re'un *Ütopya*'sındaki Kral Utopus, Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'ndeki Sol, Bacon'un *Yeni Atlantis*'indeki Kral Solamona örneklerinde olduğu gibi Rönesans ütopyalarında yönetici modellerine örnek oluşturduğu bilinmektedir. İdeal kentin yapısal özelliklerine bakıldığında Platon'un *Devlet* adlı eserinde; filozof kralların yönetici (koruyucu), askeri sınıfın düzeni koruyucu, savunucu (yardımcı) ve halkın da toplumun maddi temelinin üretiminden sorumlu (üreticiler) olduğu hiyerarşik ve sistematik bir yönetim yapısını öngördüğü görülmektedir (Platon,1995).

Platon'un *Devlet* adlı eserinin yanı sıra aynı dönemde yer alan, Ernst Bloch'un deyişiyle "koyveren güldürü" özelliği taşıyan ütopyalarda da durum şöyledir: Bu hikayeler trajedilerdeki kahramanların umut dolu etkisini ve o kahramanların çöküşünde doğru olmayan bir şey olduğunu, gelecek unsurunun ise o çöküş içinde yükseldiğini apaçık göstermektedir (Bloch, 2007). Bunun en iyi örneğinin, Antikçağ'ın bilinen en keskin dilli ve aydınlanmacı düşünürü Engels'in deyişiyle Antikçağ'ın Voltaire'inin hiciv ustası Lukianos (M.Ö. 120-180) olduğu bilinmektedir.

Lukianos'un *Lucius oder der Magische Esel* adlı eserinde yer alan ütopyalara; yolculuk hikayelerinde (Usta, 2005a: 166-207), kendi fantezi ülkelerinin mümkünlüğüne mizahi bir dille karşılık arayan yazar/kahraman, dev bir balık tarafından yutulduktan sonra Herkül'ün sütunlarının üzerinden yelken açar ve böylece bildiğimiz dünya geride kalır. Bu yeni bilinmeyen dünyada ise Tantalus'un arzuladığı ve Zeus'un mahrum bıraktığı her şey vardır. Lukianos'un hikayesinde ütopyanın siyasal yönüne vurgu yapan tarihi ve coğrafi etkilerle bazı kaynaklarca Adıyaman'dan bazılarınca ise anavatanı olan Suriye'den motifler kullandığı görülmektedir. Bu izler daha sonraları başta *Binbir Gece Masalları* ve *Denizci Sinbad* hikayelerinde olmak üzere pek çok eserde de tekrar tekrar rastlanan motiflerdir. Rok adlı bir çeşit kuş ve Lukian'ın gemisini yutan dev balık bunlardan bazılarıdır. Bunun yanında, ancak Ortaçağ seyahat efsanelerinde

ve keşif resimlerinde tekrar belirecek olan sarhoşluk veren içecekler fikrinin bu hikayede de altı çizilmektedir. Herkül'ün sütunlarının ötesinde, gökyüzünde yer alan hayali adada; Herkül'e ve Diyonizos'a ait dev ayak izleri bulan anlatıcı/kahraman, Diyonizos'un izlerini takip ederek şarap akan bir nehre ulaşır. Sarhoşluk veren balıkların yüzdüğü nehrin kıyısında, kısmen üzüm kütüklerine dönüştürülmüş ve iki kat sarhoş eden kadınlar bulunmaktadır. Dünyadan bakılınca bize ay olarak görünen ve dev örümceklerin ayla sabah yıldızı arasındaki uzamda, üzerinde yürünebilir bir ağ ördüğü bu yerde, "hayalarının kesilip toprağa dikilerek penis formunda bir bitki şeklinde büyüyüp ve bu kozadan dünyaya gelen Dentritoslar (ağaç-insan-su)" ile "havayı fincana bastırıp onu çiye benzer bir nemle doldurarak içen ve popolarında birer lahana kafayla dolaşarak döl keselerini baldırlarında taşıyan Selenitler" (Lukianos, 1979: 40-44) bulunmaktadır. Onlara kanat yerine iri lahana yaprakları taşıyan lahana kuşların eşlik ettiği bu evrene doğru anlatıcı/seyyah ve gemisi yol alır. Atlantik'e, okyanusun sınırının nerede olduğunu ve karşı kıyıda nasıl insanların yaşadığını öğrenmek üzere yola çıkan anlatıcının "bir dolu sihirle yer yer tadı kaçmış bir yer" olarak tasvir ettiği ülkede ütopya, ancak bir imkânsızlık olarak mevcuttur artık. Böylece aslında yazar, döneminin yalan tacirlerine karşı eğlenceli bir panzehir niteliğindedir. Yazar, üslubuna hâkim olan mübalağa sanatıyla birlikte, ütopyacının saadet dolu adasını daha canlı renklere boyayarak, bu neşeli yalanlarla aslında en neşeli görev bilincine sevk etmektedir okuru. Mübalağa ve hicivle anlattığı ütopik evrendeki ilk bakışta tutarsız ve saçma görünen bir dolu fantastik öge, okuru içinde bulunduğu düzen üzerine düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder.

Böylece gönüllü-mizahi arzu imgeleriyle bezeli bu Antikçağ ütopyasının yolculuğun sonunda dediği gibi "Cennet mekânlıların hoş kokulu adasını henüz terk etmiştik ki, burnumuza iğrenç bir dumanın kokusu geldi. Sanki kükürt ve zift hep birlikte yanıyordu. Hatta daha kötüsü, dayanılmaz bir yanık insan eti kokusuydu. Hava puslu ve dumanlıydı ve gökten sü-

rekli zifte benzer bir çiy dökülüyordu. Ayrıca kırbaçlanan esirler ve acılar içinde kıvranan insan ulumaları işitiyorduk" (Lukianos, 1979: 40-84).

Bloch'un deyimiyle yeniye inanan ama yine de gülen bu öncü düşler, gönüllü bir alaycılıkla doğuştan mizahidirler. Böylesi bir oyun için ise özellikle eğlenceli, şaşırtıcı ve birbirinin yerini alan canlılar yaratılması izleğidir esas olan. Böylece "Umudun eylemsel içeriği; bilinçli olarak aydınlanmış, bilerek açıklanmış olumlu ütopik işlevdir. Umudun önce tasavvurlarda temsil edilen, reel yargılanan, ansiklopedik olarak incelenen tarihsel içeriği insanî kültürün somut ütopik ufku demektir" (Bloch, 2007: 528-529). Edebi izleğin biraz dışına çıkıp kavramlar üzerinde hareket edildiğinde, Antikçağ ütopyalarının yapısını oluşturan bir diğer önemli kavramın ideal kent teması olduğu görülmektedir. Antik dünyanın kent devletlerinde olduğu gibi kentle toplum ilişkisinde ideal kent, mükemmellik ölçütü olarak düzenli ve kontrollü karakteriyle her tür siyasi, toplumsal ve iktisadi işlevi yerine getirmektedir.

> "Modern çağda kentler çoğalır ve nüfusları artar; fakat kentler artık tüm insanlığın veya evrensel düzenin yoğunlaşmış ifadesi olmaya özenemez. ...Kent; serbest vakit geçirmenin, doğallığın, eğlencenin alanıdır. Heyecan ve ilgi çekici deneyim olanakları sunar. Walt Disney'in son yıllarında tasarladığı ütopya kenti Epcot'un bir aşaması olarak Disneyland'e verdiği statü, ideal kent bunun nihai ifadesidir. Platon ile Walt Disney arasındaki mesafe gerçekten büyüktür. Bu da ideal kent geleneğinin çeşitliliğini göstermektedir. Gene de Devlet ve Epcot'un paylaştığı temel özellik, her ikisinin de sistematik biçimde tasarlanmış ortamlar olmasıdır" (Kumar, 2005: 31).

Rönesans düşünürleri, doğa odaklı anarşik kırsal yaşam karşısında kentin ve düzenin önceliğini savunan ütopyalarıyla akıl ve doğanın diyalektiğinden beslenen evrenler tasarlamışlardır. Bu özelliğiyle Yunan ideal kentine benzeyen, merkezi ve daireler halinde yayılan yapısı ile Rönesans'ın ütopya kentine tüm evrensel düzenin mikrokozmosunu temsil eden bir nitelik ka-

zandırır. Diğer bir ifadeyle Antikçağ ütopyalarındaki ideal kentin, ulus devletin ve sanayileşmenin yükselişiyle karmaşık bir toplumsal yapıya dönüşen sanayi toplumunun kurduğu, çok ayrıntılandırılmış, işbölümünün uzmanlaşmış bir unsuru haline gelen yeni sanayi kentinden çok farklı bir işlevi vardır.

1.2.3. Pozitif Evrensel Akıl ve Sosyalist Yeni Dünya Tasarımı

18. yüzyılın sonlarına doğru ütopyanın ruhundaki gelecek nosyonunun, yerini kavramsal bir araç haline gelen ilerleme fikrinin ütopik işlevi almıştır. Evrensel bir dünya tasarımı, ticari dengelerin değişimiyle somut olarak telaffuz edilmeye başlanan evrensellik temasına odaklanır. Artık ütopyacı düşünce, "Bireylerin ve halkların sürekli olarak hakikate ve mutluluğa doğru ilerlemesini kaçınılmaz olarak düşünen zihinlerin genel aydınlanmasından geçecektir" (Mattelart, 2005: 87-99). Bu süreçte yaşanan örgütlenmeyle birlikte toplumun temel ihtiyacı olarak yüceltilen egoizm ve zenginleşme arzusunun, özgür tüketici bireylerin inşası için çalışmaya başlayacağının ilk sinyallerini verir. Böylece özellikle Batı'da bireysellik ve özgürlük fikri yerleşmeye başlamıştır. İletişim ve işbölümüyle değişen dünyadaki ticaret sistemi, uygarlığın ilk şartlarından olan ulaşım ve erişimi en temel ögeler haline getirir. Telgrafın icadı, bilinen pek çok iletişim aracının bulunuşuna öncülük etmesinin yanı sıra evrenselleşme yolunda atılan en önemli adımlardan biri olarak geniş kitlelere demokrasiyi yerleştirebilmek için bir araç olarak sunulmuştur. Böylece Antikçağlarda agoralardaki toplantıların yerini artık, uzun mesafeleri ortadan kaldıran konuşmalar almıştır.

Immanuel Kant'ın görüşlerinden ortaya çıkan akılcılaşma devrimi, modern dünyanın tamamlayıcı nosyonu olarak görülür. Bu barışçı yapının temelinde, evrensel hukuku uygulayan uluslararası sivil bir toplumun inşasına dayalı özgürlük anlayışı yatmaktadır. Ulus devletler arasındaki politik ilişkileri belirlemek amacıyla devreye giren devletler hukuku, uluslararası sözcüğüyle çağın ruhuna uygun bir form kazanır. Öte yandan Hegel ve Kant'ın görüşlerinden beslenen bu geleneği, Avrupa

toplumlarıyla sınırlı kalmaktan çıkarıp daha evrensel bir çizgiye taşıyacak ilk isim, Claude Henri De Saint Simon olmuştur. Fransız İhtilali'nin de etkisiyle Saint Simon'un ardından ön plana çıkan başlıca diğer isimler ise Auguste Comte, P. J. Proudhon ve Karl Marx olmuştur. Marx, 1845'ten itibaren *Feuerbach Üzerine Tezler ve Alman İdeolojisi* adlı çalışmasıyla Hegelci felsefi soyutlamanın en köklü eleştirisini gerçekleştirir. Böylece Marx'a göre artık teoride kalmayan ve bütün insanlığın çıkarlarını savunabilecek, toplumun bir sınıfı tarafından temsil edilen somut bir evrensellik tanımına yönelik ilk önemli adım atılmış olur (Habermas, 2003: 221-237).

19. yüzyılda gelişmeye başlayan evrensellik fikriyle birlikte, endüstri ve bilim aracılığıyla toplumsal örgütlenmeye dayanan Saint Simoncu Kilise görüşüyle bütün dünyayı kapsayıcı bir iletişimsel *tekno-ütopya*'nın temelleri atılır. Öte yandan pozitif felsefenin temellerini oluşturan Auguste Comte, evrenin bütününe yayılması amacıyla işe, yeni bir Batı cumhuriyetinin yaratılmasıyla başlamak zorunda olan insanlığın geniş bir yeniden organizasyon planını belirleyen isim olarak öne çıkar (Marshall, 1999: 630). Böylece Avrupa devletlerini bir araya getirecek yeni bir reform hareketine ihtiyaç doğar. Bu reform hareketi, Vatikan'ın zincirlerinden kurtularak Avrupa'nın bütün uluslarını büyük toplum mitine bağlayacak olan tek politik bağın habercisi olur. Bununla birlikte Avrupa'dan kopmuş olan sömürge imparatorluğu İngiltere, gelişmiş donanmalarıyla ve dış ticaret hacmiyle deniz aşırı dünya ticaretini ele geçirerek tarım ve endüstride tüm halkları geride bırakmıştır. Bu egemen konum, İngiltere'nin de Avrupa birliğine katılımını getirmiştir. İngiltere'nin de katılımıyla çehresi yeniden çizilen Avrupa'nın tüm uluslarının ulusal bir parlamento tarafından yönetilmesi ve bu ulusların Avrupa toplumunun ortak çıkarları hakkında karar veren genel bir parlamentonun oluşumuna katkıda bulunması ilkesine dayalı bu yeni oluşuma göre, yeni Avrupa toplumunun kuruluşu, o dönem için sadece Fransa ve İngiltere'yi kapsarken, onu oluşturmak zorunda olan tüm halkların parlamenter reji-

me geçmesiyle gerçekleşecektir. Bu politik ittifakın ardından ikinci aşama olarak ticari görüş birliği de kurulur.

Bu noktada, toplumsal ilişkiler bütününden siyasal ekonomiyi ayırmamak adına insanlık tarihini inceleme gerekliliği doğmuştur. 1820'lerde hâkim olan endüstriyel bakış açısına göre evrensel birlik, yalnızca ortak bir amaç için bir araya gelen bir iş yerinin çalışanları olarak, farklı ulusların içinde bulunduğu bir yapıyı işaret etmektedir. Böylece Saint Simoncu doktrinle gelişen evrensel ortaklık fikrinden beslenen yeni bir toplumun temel aracı olan iletişimsel ağ, ulusları dayanışmaya yöneltmeye hizmet etmeye başlamıştır (Widmer,1981). Emile Durkheim tarafından *Din ve Enternasyonalizm* başlığı altında değerlendirilen çalışmalar, 1833'te parçalanan Saint Simoncu görüşün dağılma sinyalini verdiği gibi doğmakta olan sosyalist hareketin de temelini oluşturur. Hem bir sembol hem de evrensel birliğin aracı olarak ortaya çıkan demir yolu ağının işlevini, Mattelart'ın yorumu tanımlamaktadır: "Endüstri, yeni din budur. Dahası onun peygamberi lokomotiftir" (Mattelart, 2005: 134-140). Eş zamanlı olarak bakıldığında Yeni Dünya'yla Eski Kıta ya da Doğu'yla Batı arasındaki yüzyıllardır süregelen kavgaya son verecek yeni buluş, demiryolu ağı olarak görülmeye başlanmıştır.

19. yüzyıl İngilteresi'ne bakıldığında, ütopist ve kuşağın sonraki düşünürlerine ışık tutan Altınçağ'ın, gerçekten arkamızda değil de önümüzde olduğunu savunarak çığır açan bir din adamı ve düşünür olan Saint Simon, sosyalist ütopyanın kurucularından Charles Fourier ve onun en bilinen uygulayıcısı Robert Owen, 19. yüzyıl boyunca Hristiyanlığın tutmadığı vaatleri gerçekleştirmek için sosyalizmin dünya üzerinde kurulacak yeni cennetlerini keşfetmeye çalışan isimler olarak ön plana çıkar.Antikçağ'ın komünel ütopyalarına oranla daha reformcu ve ayakları yere basan bir anlayışla toplumsal birlik, barış ve özgürlük, adil ve saygın bir dünya ideallerini temsil ederler. Endüstri devrimi sonrasında İngiltere'deki işçi hareketlerinde alınan yolda sözü geçen bir isim olan Robert Owen'ın *Yeni Lanark*

Deneyi olarak bilinen yeni toplum projesi, sosyalist ütopyanın en bilinen uygulamalarından biri olarak tarihteki yerini almıştır. İngiltere'nin gettolarında yaşam düzeyi çok düşük fabrika işçilerinin yaşadığı Yeni Lanark bölgesinde yapılan Yeni Lanark deneyi, uygulamalarla hayata geçen ütopyalar için iyi bir örnektir. Yeni Lanark, kurulan fabrikalar ve çevresindeki işçi evleri, işçilerin çocukları için kurulan okullarla İngiltere'nin ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen binlerce ziyaretçinin hayranlıkla gezdiği örnek bir yer haline gelmiştir. Bilinen kaynaklara göre Owen yaklaşık 2500 kişilik bu komünü, 25 yıl boyunca idare etmeyi başarmıştır (Aybay, 2005: 65-105). Çabaları her ne kadar uzun soluklu sonuçlar vermese de Owen, toplumsal sorunlar karşında akılcıl çözümler uygulanması gerekliliğini savunan aydınlanmacı kimliğiyle ayrı bir öneme sahiptir. Owen ve Lanark Projesi'nin, işçi çocukları için ilk anaokulunu kuran, çalışamaz durumdaki işçiler için emeklilik maaşını savunan, dört ay boyunca yaşanan ekonomik bunalıma karşın işçilerin ücretlerini eksiksiz ödeyen, 1819'da işçi çocukların sömürüsünü sınırlayan bir yasanın çıkmasına öncülük eden, 1834'te İngiltere tarihinde ilk kez bütün işçi sendikalarını tek bir ulusal birlik çatısı altında toplayan, barışçıl ve laik bir düzen özlemiyle yeni kuşakların dürüstlük, dayanışma ve sevgi temelinde yetiştirilmesi için eğitimin önemini kavrayarak çocukları iki yaşından itibaren eğitime yönlendiren somut başarıları bulunmaktadır. Özetle Robert Owen'ı kapitalizmin en ateşli zamanlarında ütopya, tarihinde bireysel bir başarı öyküsü olarak değerlendirmek mümkündür.

Sanskirtçe uzmanı Charles Fourier ise önemli bir başka ütopyacıdır. Aklın bağımsız gelişmesini henüz gerçekleştirmediği, bireyin evrensel yaşamla yeni yeni bütünleşmiş olduğu bir zamanda Batı'nın oryantalist bakışı ile büyülü Doğu'nun kültürü ve zevki teşvik eden dinleriyle yeniden ilişki kuran Fourier'e göre Yeni Dünya'nın imgeleri Batı'dan çok Hindistan'dadır. 1857-58 yılları arasında yayınlanan el yazmalarında "Ütopya nedir?" sorusuna verdiği yanıt: "Uygulama imkanı olmaksızın ve etkili bir yöntem bulmaksızın iyinin düşlenmesi." olur.

Fourier'in ütopyası; ideolojilerin dışında kalan gelişmişliğin yarattığı sınırlanmışlığın ötesinde, özgürlüğü aile, ulus gibi kavramların dışına çıkışta bulan bir yaklaşımın ürünüdür. Ona göre olması gereken "gerçeği örten mitoslardan ve yurtlanmalardan kurtulmuş bir halde, açığa çıkarılması ya da bilinmesi" halidir (Scherer, 1992'den aktaran Riot, 2003: 91). Charles Fourier'in bir devinim kuramı olan ütopya yaklaşımı; insanı oluşturan tutkusal güçleri, kendi özgür devinimine iade eden bir anlayışla her şeyin evrenin kendi sisteminin içinde birlikçi bir şekilde birbirine bağlı olduğuna inanmak üzerinedir. Buna göre devinim, kendi birliği ve akışkanlığı içinde kendini tamamlayan bir süreç olarak yorumlanırsa ancak yeniden kurulması mümkün olur. Tutkuların toplumsalcı mekaniğiyle evrensel kurallarını aynı düzlem içinde kavrayan Fourier'in ütopya anlayışı, birliği yeniden kurmak fikri ve üretimle tüketimin, arzuya hizmet eden üretim sürecinin temeli olduğunu gösterme fikri üzerine yapılanmıştır.

Fourierci sosyalist ütopya anlayışının uygulamadaki yansımalarına bakıldığında, 19. yüzyıl ortalarına doğru bütün Avrupa'ya yayıldığı ve bu uygulamaya en büyük katılımın Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşandığı görülmektedir. Öyle ki özellikle 1840-1860 yılları arasında yirmiden fazla Fourierci topluluk ortaya çıkmış ve bu gruplar işçi hareketlerini etkileyecek ve Amerikan iç savaşına yol açacak tartışmaların tarafı olacak kadar varlık ve etkinlik göstermiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal ütopyalarla tekno-ütopyalar arasındaki gerilimin açık bir biçimde dile getirilmeye başlandığı bir dönem başlar. Anglosakson dünyası, teknolojik iyimserlik ve beraberinde gelişen bilimkurgu edebiyatıyla birlikte endüstrileşmenin sözde barışçı vaatlerini dünyaya yaymaya başlamıştır. 1840'lı yıllardan itibaren, demokratik hareketin iki eğilimi arasındaki gerilim; bir taraftan şiddet yanlısı, diğer taraftan ütopyacılar çizgisinde barışçı görüşler diyalektiğine oturur. 1843'te modern sosyalizmin öncülerinden, Fransız sosyalist yazar ve kadın hakları savunucusu Flora Tristan, ulusla-

rarasılık kavramını ilk kez kullanır. 1848 yılında ise Karl Marx ve Friedrich Engels'in *Komünist Parti Manifestosu*'yla, bütün dünya işçilerini birleşmeye çağıran sloganla evrensel toplum görüşüne gönderme yapılmaya başlanmış olur.

> "Proletarya her şeyden önce politik gücü ele geçirmek, ulusal sınıf olarak ortaya çıkmak, bizzat kendisini ulus olarak oluşturmak zorundadır. Marx ve Engels 'e göre bir sınıf, ardından da bir politik parti biçimini alacak olan emekçilerin organizasyonu, 'farklı bölgelerin işçileriyle ilişki kuran büyük endüstri tarafından üretilmiş' iletişim araçlarının artması sayesinde kolaylaşacaktır. 'Bu ilişkiler, her yerde aynı karaktere sahip olan sayısız mücadeleyi ulusal bir mücadele halinde, bir sınıf mücadelesi halinde merkezileştirmesi için gereklidir'. ...Ortaçağ'ın burjuvalarının köy yollarıyla sağlayacağı, yüzyıllar alacak birliği; modern proleterler demiryolları sayesinde birkaç yıl içinde gerçekleştirecektir." (Marx, 1965: 179-180)

Böylece, sosyalist toplum bilinciyle birlikte ortaya çıkan toplumsal yeni dünya tasarımıyla, geleneksel ütopyanın hayali/soyut yanının küçümsendiği bir dönem başlamış olur. Bireyci anarşizmin öncüsü Pierre Joseph Proudhon'a göre:

> "Bütün sosyalist mezhepler Ay'a yolculuğa çıkan insanlardan oluşur ve bütün ütopyalar dini ütopyalardan türemiştir ve sofuların ütopik aşkı daima kötü biter. ...Onlarla birlikte toplum yaşamaz, otopsi masasına yatırılmıştır. ...Dahası birbirlerini dışlayan bu sistemler aynı şekilde ilerlemeyi de dışlarlar. Prensip öleceğine insanlık ölsün! Bütün yüzyılların fanatikleri gibi ütopyacıların tamamının sloganı budur. Bu şekilde yorumlanmış sosyalizm bir dine dönüşmüştür." (Proudhon, 2005:172)

Proudhon'un gelecek tasarımı, insan kalabalığını canlandıran ve bir araya getiren görünmez bir organizma olacaktır. Toplumsal yasa da evrensel kendiliğindenlik yoluyla denetimsiz ve buyruksuz, bizzat kendi kendisini gerçekleştirecek bir yapıya kavuşmak zorundadır.

1.2.4. Endüstriyel Devrim ve Teknolojik Yeni Dünya

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık ilerleme nosyonuyla birlikte teknolojide yaşanan gelişmelerle iletişim ve ulaşıma yönelik buluşlar dünyanın yeni kurtarıcı gücü olarak görülmeye başlanmıştır. Haberleşme teknolojisinde uluslararası ağların standartlaştırılması, evrensellik arayışında ilk temel adım olmuştur. Eskiden özgürlüğün düş gücünü canlandıran en güçlü simge, uçmak fikri ve onun paralelinde düşlenen uçan araçlar iken artık bütün coğrafi engelleri kaldırıp herkesi birbirine mesafesizleştiren iletişim ağları olur. Dolayısıyla bu büyük gelişmeyle bilimkurguya malzeme olan gelecek tasvirleri de değişime uğramıştır. Öyle ki "XIX. yüzyılın sonundan itibaren ve Büyük Savaş öncesine kadar bilimkurgu öykülerinin yansıttığı dünyanın geleceğinin görüntüsü, dünyasal bir kent vaadi ile topyekûn ve gezegensel bir savaş tarafından yok edilmiş bir yerkürenin kıyameti arasında gidip gelir" (Mattelart, 2005:178).

Gelişmiş iletişim tekniklerinin toplumsal kullanımlarının kontrol altına alınması ise bilim ve teknolojinin insanlığa sunduğu olanaklar üstüne yeni bir tartışma konusu yaratır. Özellikle sosyalist kuram, "Yeryüzünün elektrik telleri ve kablolarıyla birbirine bağlanması, yeni bir adem-i merkeziyetçi demokrasi tasarımıdır." fikrinde birleşir. Keşfinden itibaren sinemanın insanlığı birleştirici yeni bir evrensel dil olarak görülmesi de buna çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Dünyanın *evrensellik*[2]

2. "Baltimore'dan Washington'a 24 Mayıs 1844'te Samuel Morse tarafından gönderilen ilk telgraf mesajı şuydu: "Tanrı'nın icadı." ...13 Nisan 1865'te Avrupa uluslarından yirmi kadar delege uluslararası bir telgraf birliği kurma konusunda karar vermek için Paris'te bir araya gelirler. ...Telgraf Birliği'ni kuran sözleşme, Venedik Kongresi'nden itibaren tanımlanan ulus devletler arasındaki karşılıklı görüşme biçimleriyle ilgili olarak önemli bir güç yeniliği getirir. Ulus devletin inşası düşselliğinin ayrılmaz bir parçası olan iletişim ağlarının birleştirilmesi bu ülkede, ulusal birlik oluşumundan önce gelir. XIX. yüzyılın başında konfederasyon içinde en az otuz bağımsız posta idaresi vardır. 1909'da İsviçre Konfederasyonu'nun eski başkanı, Bern'de Evrensel Posta Birliği adına yapılmış anıtın, Fransız heykeltıraş Rene de Saint-Marceaux'nun eserinin örtüsünü açar: Birbirine kenetli beş ulak figürü yerküreyi kucaklamaktadır. Birlik'in uluslararası büro yöneticiliğine atanmış devlet adamının duygusal konuşması şöyle son bulmuştur: 'Beş kıtanın elçileri! Geniş kanatlarınızla daima daha çabuk, terk edilmiş zavallıya

hayaline hizmet eden telgraf ve telefonun ardından sıra artık göklerin fethindedir.

Öte yandan ütopya tarihine dönüldüğünde, *göklerin İkarusu*[3] olarak adlandırılan uçan araç imgesiyle insanlık tarafından yerkürenin sahiplenilmesi yönündeki Saint Simoncu idealin savunucusu olarak görülen Jules Verne, 1883'te *XX. Yüzyıl*, 1887'de *XX. Yüzyılda Savaş* ve 1890'da *XX. Yüzyıl: Elektrikle Yaşam* adlı eserlerini yayımlamıştır. Hepsi de geleceğe dair öngörüler içeren bu hikayeler, önceleri daha geniş kitlelerin ilgisini çekmek amacıyla haftalık bir dergide çizgi roman olarak yayımlanır. Yazıldığı dönem düşünüldüğünde inanılması güç bir hayal gücü ve öngörünün ürünü olan eserlerde ön plana çıkan belli başlı detaylara bakıldığında 20. yüzyılda hava trafiği, kara trafiğinin yerini almıştır. Günümüzde en etkili kitle iletişim aracı olarak bilinen televizyonun ilkeli sayılabilecek telefonoskop ise yüzyılın en büyük keşfidir. Telefonografik gazete ise dünya olaylarını anında öğrenme imkanı sunmaktadır. Bu modern uygarlığın ulaştığı en son nokta; savaşın, gezegensel boyutta ve hem denizaltında hem de havada sürdürülebilir teknolojide olmasıdır. Bu ve benzeri eserlerde, bakteriyel veya zehirli gazlara başvurulan biyolojik savaşlardan bahsedilen, hem karada hem havada hem de deniz altında sürdürülebilir şavaşlarla çalkalanan bir dünya portresi çizildiği görülmektedir.

Dönemin ütopyalarıyla toplumsal paralelliği kaybetmemek adına modernitenin başlıca simgelerine bakmak gerekmektedir. Bunların en önemlilerinden biri de zamanla ulaşım endüstrisini yaratarak ticari, endüstriyel ve tarımsal aktivitelerini organize eder hale gelen demir yolu ağıdır. Böylece ekonomik birliğin, dayanışmanın oluşmasına yardımcı olan ulaşım ağı, endüstri-

---

yakınlarından haberler, uygarlığın öncülerine anavatanın destek ve cesaretlerini taşıyınız. İnsanlığın yüksek iyiliği için, özellikle uzanmış ellerinizle, karşılıklı olarak barış mesajları taşıyınız!' "(Mattelart, 2005: 179-183)

3. İkarus: Mitolojide Girit Kralı tarafından cezalandırılıp kapatıldığı kuleden mimar olan babası Daidalos'un tasarladığı kuş tüyü ve balmumundan kanatlarla uçarak kaçmayı başaran, özgürlüğün simgesi bir karakter (İkarus yükselme isteğine yenilip babasının öğüdünü unutarak güneşin ışığına yaklaştıkça balmumundan kanatlarının erimesiyle Akdeniz'in sularına gömülür.).

leşme sürecinin hazırladığı teknik çağı geride bırakarak neo-teknik çağa girişi hazırlar. Bu yeni çağda Amerika'nın beliren rolü ise Fransız İhtilali'nin özünden beslenen liberal politikalar üzerine kurulu bir yeni dünya düzeninin temsilidir.

> "Teknik ve bilimsel büyük yeniliklerin etkisi altında insan duyarlılığının tam bir yenilenmesi: Telgraf, telefon, gramofon, tren, bisiklet, motosiklet, otomobil, transatlantik, balon, uçak, sinema makinesi, ama aynı zamanda dünya gününün sentezi büyük günlük gazete. Hız dünyayı küçülttü. Mesafeleri ve nostaljik yalnızlıkları ortadan kaldırdı. 'Dünyanın yeni anlamı' kendine bir yol açtı. İnsanlar bugün dünyanın anlamına sahipler. Atalarının gerçekleştirdiği şeyi anlamaya ihtiyaçları yok ama tüm çağdaşlarının yaptığını bilmeye ihtiyaçları var. Dünyanın tüm halklarıyla iletişim kurmaya ve aynı zamanda keşfedilmiş ve keşfedilmemiş tüm sonsuzun merkezi, hâkimi, motoru olarak kendilerini hissetmeye ihtiyaçları var. Bütün insanlıkla ilişkilerimizi her an belirlemek gibi kaygı verici bir arzunun nedeni budur" (Mattelart, 2005: 209-210).

Bu dönemde yükselişe geçen özgürlükçü siyasal anlayışa paralel, biyolojik terminolojiyi kullanarak, toplumsal yapı ve ulaşım ağını kan damarlarıyla özdeşleştiren ve iletişim ağlarını toplumsal bedenin sinirleri olarak tanımlayan *biyomorfizm* kuramı; teknolojik yeni dünyanın yeni mitini, karşılıklı bağımlılık kavramının bilimsel ve teorik boyutunu oluşturmaktadır. İngiliz Herbert Spencer ve Alman Albert Schaffle ve Uluslararası Sosyoloji Enstitüsü'nün kurucusu Fransız Rene Worms gibi organikçi sosyoloji kurucularından beslenen bu yaklaşım, toplumsal bilimlerin inşası açısından önemli olmuştur. Mattelart, bu dönemin Emile Durkheim'ın sosyoloji geleneğinin aksine, toplumu basit biyolojik bir kopya olarak ele alıp sosyolojiyi bilimselliğin sorgulayıcılığından uzaklaştırdığını savunur.

Teknik modernitenin sembolü haline gelen uçak imgesinin başrolde olduğu dönemin belli başlı ütopya eserlerine bakıldığında Herbert George Wells, Edward Bellamy ve William Morris'in eserleri ilk akla gelenler olmaktadır.

"1888'de New England'ın sosyalisti Edward Bellamy (1850-1898) baş döndürücü bir başarıya sahip olan *Looking Backward 2000-1887* [Geriye Bakış 2000-1887] adlı eserini yayımlar.Yazar bilimin son buluşlarını ve onların yarattığı yanılsamaları gözler önüne serdiği iki roman yayımlamıştır. Bu romanesk kurgu, ütopyanın ideal şemasına aykırı düşmese de okuyucusunu yeni insan ürünleri ve mübadelelerin uluslararasılaşmasının gelecekteki toplumun doğal parçası olduğu bir dünyaya götürerek yenilik yapar" (Mattelart, 2005:188).

Ünlü ütopyacı roman *Looking Backward: 2000-1887'nin* yazarı Edward Bellamy'nin eserleri sihirli çözümler sayesinde, çoğu kez de geçmişi silerek ya da ona aşkınlaşarak dünyada varolan acıyı yenmeyi hedefler. Bunu yaparken de bir dayanışma felsefesi geliştirir. Bireyin benliği bir yanda bireysel arzuları dile getiren, öte taraftan diğerleriyle birliğe yönelen iki boyut arasında bölünür. Bellamy, varlıksal olarak gelişmenin de ancak bireysel hakların kullanılması değil, dayanışma içgüdüsünün geliştirilmesiyle inşa edileceği görüşünü savunur.

19. yüzyıl sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan ekonomik eşitsizlik ve ağır kapitalist piyasa ekonomisiyle birlikte işçi sınıfının yaşadığı öfkeye vurgu yapan eserinde bütün bu olumsuz tabloyu daha iyi bir dünya temasıyla aşmayı amaçlar. Eserinde Binyılcılık'la ilgili imgelerin, dayanışmaya olan mistik inancının ve özel mülkiyetin bencilliğine olan öfkesinin yansımaları görülmektedir. Böylece eşitliğin bütün dünyaya ulaştığı; dayanışmanın, rekabetin yerini aldığı bir dünya betimlemektedir. Bellamy'yi kendinden önceki Amerikalı ütopyacılarından ayıran en belirgin özellik ise başkalarının taklit edecekleri örnek bir topluluk yerine, bütünüyle dönüştürülmüş bir toplum yapısını idealize etmesidir. Eser, ayrıcalıklı sınıfa mensup ama kafası karışık bir Bostonlu olan Julian West'in öyküsünü anlatır. 1887'de yaşayan West, hipnozla daldığı uykudan 2000 yılında uyanır ve kendini bencilliğin ve rekabetin kovulmuş olduğu, kamusal yarara bağlılığın kişisel çıkardan önce geldiği ve çalışanların adil bir şekilde ücretlendirildikleri bir dünyada bulur. West'i konuk eden gelecektekiler, yeni dünyanın hareket nok-

tasında gönüllü bir işbirliği eğiliminin olduğunu ve bu karşılıklı yükümlülüğün sonucunda toplumsal istikrarın sağlanmasıyla yoksunluğa ve sınıf farkına son verildiğini anlatır. Bellamy'nin akılcı çözüm önerileri, genelde kapitalist toplumda gözlemlediği karşılıklı rekabet ve düşmanlık, yanlış eylemler, aşırı üretim ve dönemsel bunalımlar, sermayenin ve emeğin düşük istihdamı gibi olumsuzlukları ortadan kaldıran bir refah toplumu hayalidir. Bellamy'nin; insan dayanışması, kamusal mülkiyet ve akılcı denetimi konu alan eseri, sadece ABD'de 500.000 üzerinde bir satışla büyük yankı uyandırmıştır. Öyle ki bu başarısı Bellamy'yi, kurguladığı ütopyanın gerçekleşmesi için milliyetçi bir hareket örgütlemesine yöneltir. Öte yandan tartışmalara konu olan eser, farklı siyasal görüşlerden farklı tepkilere de neden olmakta gecikmez. Sağcı eleştiriler; yazarın, kapitalist pazar ekonomisinde risk ve kârın tarafsız bir şekilde dağıtılmasının, insan doğasıyla Bellamy'nin öngördüğü basitçi özgecilikten daha sıkı bir şekilde uyum sağladığını göremediğini öne sürerler. Sol görüşten gelen eleştiriler ise; insanın olabilirliklerine ilişkin dar yorumunu ve ütopyayı hayata geçirecek yolları gerçekçi bir şekilde göstermekteki yetersizliğini kınarken, önerdiği aşırı disiplinli yaşamı da onaylamamaktadır. (Daniel Borus'dan aktaran Riot vd., 2003: 31-33).

Böylece büyük yankı uyandıran ve pek çok eleştiri alan Bellamy'nin eserine karşıt olarak William Morris, yeni bir roman kaleme alır. *News From Nowhere* [*Gelecekten Anılar*] adı altında çıkan ütopya eseri, başka bir düş öyküsüdür. Morris, varolan düzenden duyduğu memnuniyetsizliğin göstergesi olarak geleceğin tam gelişmiş toplumuna ulaşmanın yolunu aradığı romanında, Marx başta olmak üzere dönemin sosyalist düşünürlerini derinden etkileyerek büyük tartışmalara yol açmıştır. Uykusundan uyandığında kendisini birdenbire 22. yüzyıl İngilteresi'nde bulan öykü kahramanı William Guest, bir arkadaşıyla yaptığı kayık gezisinde Londra'da yaşanan devrimin izlerini gözlemler. Sanatın yüceltici özelliğiyle üstün bir kültür oluşmuş, özel mülkiyetin, kadın erkek eşitliğinin olduğu

bir toplumsal yapıya ulaşılmıştır. Ne ceza ne de politika vardır. Eşitlik ve özgürlük temel değerdir. Kent tasarımında sadelik ve doğa ön plandadır; park bahçeler ve geniş yeşil alanlarla bezeli büyük şehirler vardır (Morris, 2000: 7-228).

Morris'in kişisel yaşantısındaki politik görüşü eserlerine yansımış ve yaşamı boyunca teknoloji odaklı modern evren tasarımına olan şiddetli karşıtlığını kurguladığı ütopyalar yazmıştır. Fourier'in izinden giderek onun uygarlığa ve ticari feodaliteye yönelik eleştirilerine katılır. Ancak ondan bir adım daha ileriye giderek ütopyasını kültür ve sanatla beslenmiş, daha gelişmiş bir gelecek hayaliyle kurgular. Çağının gereği ulaşım ve iletişim teknolojilerinde ileri bir uygarlıkla, antikite ve Ortaçağ'ın izlerinin de görüldüğü masalsı atmosferi harmanlar ütopyasında. Bu özellikleriyle Morris, makineye olan inancı eleştiren bir toplumsal eleştiri geleneğinin mirasçısı olarak bilinmektedir. Böylece duyarlılığın ve düşselliğin kısırlaştırılmasına yol açan materyalizm anlayışını ilk eleştirenlerden biri olarak, kitle kültürü eleştirileri için de önemli bir referans olarak güncelliğini korumaktadır.

Diğer önemli bir sosyalist düşünce öncüsü olan isim Herbert George Wells'dir. O da endüstriyel sistemin neden olduğu kültürel ve ahlaki bozulma ve makineleşmenin etkisi altında insan emeğinin gözden düşmesi noktasında Morris'le aynı çizgide olmasına karşın, teknik ilerlemenin insanlığı özgürleştirici kullanımlarına yönelik yenilikçi kimliğiyle ondan ayrılmaktadır. "Mümkün olan, fantezilerden zamanının henüz anlaşılabilir eğilimleri sayesinde az ya da çok uzak bir geleceğe uzanma."; kendisini ifade etmek için kullandığı bu cümle Herbert George Wells'in hikayelerinin bir özeti niteliğindedir. Kurguyla gerçek arasındaki sınırın belirsizliğine ilişkin bir örnek olan *The War of the Worlds* [*Dünyalar Savaşı*]* adlı eseri, Orson Welles tarafından *Marslıların İstilası* adıyla radyo oyununa uyarlanmış ve binlerce Amerikalıyı paniğe sürüklemesiyle iletişim tarihinin popüler anektodlarından biri olmuştur. Wells'in ütopyalarını diğerlerin-

* *Dünyalar Savaşı*, Çev. Ali Kaftan, İthaki Yay., 2001. (y.h.n)

den ayıran en temel farklılık ise cennet tasvirini andıran belirsiz bir hayalin ötesinde, sürekli değişim ve oluşum içinde ikili bir yapıdan oluşan ve durağan olmayan bir toplumsal yapıyı öngörmesidir. Bunu da eserlerinin temelinde yer alan modernizm kavramıyla açıklar. 1905 yılında kalem aldığı *A Modern Utopia* [Modern Bir Ütopya] adlı eserinde modern kavramının karşılığı, Darwin'in antropolojik yaklaşımına yakın bir tanımdır (Wells, 2006). Doğa tarihi ve evrim teorisiyle, canlılar ve enerji fiziği üzerine gelişen bu yeni biliminin katkılarıyla beslenen organikçi sosyoloji teorisinin etkisinde eserlerini kaleme kalır.

Wells'in ilk romanı olan *The Time Machine* [*Zaman Makinesi*]*, Wells'in tanımladığı şekliyle bütün moderniteyi özümseyen bir eserdir. Çağdaşlarından biri olan Yevgeni Zamyatin ise totaliter güçlere karşı XX. yüzyılın ilk anti-ütopyası olarak adlandırılan *Biz* adlı eserini Rusya'da kaleme almıştır. Zamyatin'in Wells için yaptığı "Uçak sözcüğünün içinde bütün bir Wells vardır... Wells'in her zaman söz ettiği bu devrim, vaktiyle meleklere mahsus olan şeye cesaret eden uçaktır. Uçaktan daha kentli, daha güncel, daha modern hiçbir şey tanımıyorum" (Zamyatin, 1996) yorumu, teknoloji karşısındaki eleştirel görüşlerin bir özeti niteliğindedir.

Wells'in eserlerindeki kavramsal altyapıya bakıldığında, çağdaşı olduğu dönemin toplumsal ve kültürel yapısında yaşanan değişimin, yerelle evrensel arasındaki çeşitlilik ve birlik diyalektiğinden doğabilecek çatışmalar üzerine yapılandığı görülmektedir. Evrensel bir dünya devleti fikri, *Modern Bir Ütopya* adlı eserinde de belirgin olarak işlenmiştir. Wells, yeni ütopyasını dilsel ve ırksal farklılıkların ortadan kalkmasıyla sınırların da kalktığı, Dünya'dan birkaç bin ışık yılı uzakta, aynı güneş sistemine dahil başka bir gezegende kurgulamıştır. Wells'in geleneksel ütopyadan ayrıldığı en temel nokta, kapitali özgürlük ve çalışma itkisinin temeli olarak sunmasında yatmaktadır. Ancak temel fark, geleneksel ütopya anlayışının küçümsediği altın gibi madenlerin yerini, onun modern ütopyasında enerji kaynağı almıştır.

* *Zaman Makinesi*, Çev. Volkan Gürses, İthaki Yay., 2012. (y.h.n.)

1.2.5. Bilgi Toplumu ve Küreselleşme

İnsanlık tarihinin, insanlığın geçirdiği teknik gelişimin aşamalarıyla adlandırıldığı düşünüldüğünde günümüzde, gelinen noktada insanlığın bilgiyi kullanma kapasitesinin üretimine hâkim olduğu bir çağda, post-endüstriyel bir dönem yaşandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle de içinde yaşanan bu zaman dilimi, Bilgi Çağı olarak adlandırılmaktadır. Bu çağın temel karakteristiğine bakıldığında çok uluslu büyük şirketlerin ekonomik alandaki iktidarını; şirketlerin politik, ideolojik ve hatta psikolojik alan üzerindeki etkinliklerinin toplumsal yapıdaki dönüşüm üzerindeki rolünün belirlediği görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde de tarihsel perspektife sadık kalınarak, temelde bu süreci hazırlayan toplumsal koşullara gerekçeleriyle değinilmeye çalışılacaktır.

Siyasal arenaya bakıldığında evrensel birlik fikrinin en önemli adımı, Avrupa Birliği'nin kuruluşu olmuştur. Öte yandan, elli yıldan fazla süren toplumsal felaketlerden sonra 20. yüzyıl sonunda artık sosyalizmin kendini göstereceği uygun zemin oluşmuştur. Aynı anda canlandırılan milliyetçi akımlarla birlikte aristokrasi yerine oluşan yeni kolektif bilinç, dünya üzerinde ne bir cennet ne de yeni bir insan tipolojisi vaat eder.

> "I. Dünya Savaşının bir sonucu olarak, bir 'toplumsal Rönesans' ve bir 'ahlaki arınma'ya olan inanç, sosyalist çevrelerce paylaşılmaya başlanır. Genç Antonio Gramsci (1891-1937), savaşla ilgili endişelerini şöyle ifade eder: 'Savaş patlak verdiğinden beri, uçağı yalnızca bir savaş aracı olarak ve onu kullanan pilotu da bir yıkım ve ölüm ustası olarak görmeye alıştık.' Bu tümce, bir önceki yüzyılın özgürlük sembolü olan uçak ve pilot figürünün, artık oluşum aşamasındaki neo-teknik çağın simgesel bir figürü olarak algılanmaya başlandığının habercisidir" (Mattelart, 2005: 241).

I. ve II. Dünya Savaşları arasında geçen sürede, Batı Avrupa'nın aydınlanmadan beri süre gelen haliyle, evrensellik ve uygarlık tanımları yeniden sorgulanmaya başlanır. Ekonomik iktidarın merkezinin Amerika Birleşik Devletleri'ne kayması,

eski Kıta Avrupası'nı da güç ve teknik sermaye açısından yeniden düşünmeye sevk eder. Böylece Amerika'nın tek başına modern ve çağdaş olanın kutbu haline geldiği yeni dünya, kültürel kimliği hakkında kendisini yeniden sorgulamaya yönelen Avrupa'nın kendi yüksek kültür geleneğinin de değişime uğradığının habercisidir.

Tam da bu dönemde sosyalbilim çevrelerince kültürün tanımı yeniden sorgulanmaya başlanır. Çünkü kültür, dağılacak olan bir ütopya olarak tasarlanmış kültürün temsil ettiği değerlerin evrenselliği fikriyle yaratılmış görüş birliğidir. Sonunda bu sorun, "Kapital ve teknik, kültürü öldürür mü?" sorusu ekseninde formüle edilir. Avrupa düşün dünyasındaki duruma bakıldığında bu dönemde, Alman felsefi düşüncesi; yorum ve bilimsel akım aracılığıyla kimlik üzerine yapılan sorgulamaların en önemli kutuplarından birini oluşturur.

Aynı dönemde kitleyi ve kitle psikolojisini anlamaya yönelik psikoloji alanında çalışmalar da tekrar önem kazanır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un 1933'te Albert Einstein'la yaptığı bir söyleşide "İnsan, peri masallarının idealine yaklaştı. Motorlu araçlar, gemi, uçak, mikroskop, teleskop, fotoğraf makinesi, plak ve telefon sayesinde duyusal olduğu kadar devindirici organlarımı da geliştirdi. ...'Sanki bir çeşit 'protez Tanrı'ya dönüştü. Şüphesiz tüm yardımcı organlarına bürünmüş bir Tanrı; ama onlar kendisiyle birlikte gelişmedi, ona sık sık zorluklar çıkardı. ...Bugünün insanı ne kadar Tanrı'ya benzese de kendini mutlu hissedemez." (Freud, 1999: 33) yorumu adeta bütün bu uygarlık sürecinde insanlığın yaşadığı kimlik bunalımı özetlemektedir.

Aynı zamanlarda Avrupa'da, sinemanın bir sanat olduğu kadar yeni bir endüstri alanı olduğuna dair tartışmalar alevlenir. Özellikle eleştirel kanadın temsilcisi Frankfurt Okulu düşünürlerinin çalışmaları ön plana çıkar. Bu eleştirel yorumların en büyük hedefi, o dönem için kitle kültürünü temsil eden film endüstrisi olur. Sinemanın icadından sonra Georges Melies (1861-1938), iletişimde tekniğin de yardımıyla Jules Verne'in *Aya Yolculuk* (1902) adlı eserinden uyarlanarak çektiği ilk fil-

miyle, edebi tür olarak ütopyanın bir uzantısı gibi görülen bilimkurgu edebiyatına yüklenen eleştirilerin, bu kez çok daha şiddetli olarak sinemaya doğru yön değiştirmesine neden olur.

Frankfurt Okulu düşünürlerine yakınlığıyla bilinen eleştirel kuramcı Walter Benjamin, ilk bakışta ütopyaya ilişkin hiçbir eser kaleme almamış olmasına karşın yine de düşünce olarak, 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan yeni ütopyacı düşüncenin temsilcisi olan Pierre Leroux, Ernst Bloch, Emmanuel Levinas gibi ütopya kavramı üzerinde yeni bir bakışla düşünen düşünürler arasında önemli bir yere sahiptir. Benjamin'in tamamlanmamış *Pasajlar* adlı kitabı ve kitabın asıl konusunu oluşturan *XIX. Yüyılın Başkenti Paris* adlı yazısı, aslında modern zamanların Altınçağ'ı olan tüketim ve modaya paralel gelişen kent kültürünün bir eleştirisidir. Ancak bunu yaparak roman edebiyatının ve 19. yüzyıl yazarlarının modernizm yorumlarını referans alır. Bu yönüyle modern sosyolojinin mikro alan araştırmalarına ışık tutan bir referans kaynağı olur.

Benjamin'in *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris* başlıklı yazısında, kavramsal olarak ütopyanın merkezi özelliğine dair yorumları şöyledir: "XIX. yüzyılın 'eleştirisi'ni tek bir sözcükle söylemek gerekirse; her dönem bir sonrakini düşler. Gelecek! Gelecek!" (Benjamin, 2004: 87-108) Ona göre kollektifin düş biçimi olan ütopyada iki katman bulunur. Yeni bir üretim tarzı, doğurduğu arzular aracılığıyla daha mükemmel bir topluma ilişkin betimlere yol açar. Bu durumun paradoksal yanı ise bu biçimlerin içindeki eleştirel kapsamda daha mükemmel bir düzene olan özlem ve mitolojik bir boyutun birlikte bulunmasıdır. Eskinin yeniyle karıştığı bu karma imgeler evreninde kollektifin misyonu, bu uzaktaki geçmişten kaynaklanan imgeler sayesinde hala yakın olan geçmişten ayrılmayı başarmaktır. Tarih öncesi geçmişe karşı sağlanan mesafelendirme, özlem duygusunu taşıyan imgelerin yeniden canlandırma işlevini üstlenir. Kolektif düşlerin içinde "kapitalist evrenin uykusunu sürdürmeye çalışan mitosgil güçlere karşı aniden uyanmaya yol açan ve 19. yüzyılın kötü büyüsünden kopartan kırılgan parıltıyı gözleme"

çabasındaki Benjamin'in ütopya yaklaşımı böyle özetlenebilir (Gandler, 2007: 161-180). Bu bakışla Benjamin için kolektif düşler, ütopyalar karşısında ütopyayı mitostan ayırmak ve bu yolla ütopyayı ve içerdiği kurtuluş şansını kurtarmaktan ibaret eleştirel bir özelliğe sahiptir. Ancak başka bir yönüyle de paradoksal bir şekilde ütopya, mitosla arasındaki bağı sürdürerek eski olanın hâkimiyetini yeniye dayatmasına imkan verir; böylece de tarihin kendini tekrar etmesine sebep olur. Bu sava karşı Benjamin'in düşüncesi, kurtarıcı bir eleştirel çalışmayla ütopyadan doğan bu paradoksu çözerek ütopyayı, mitosun büyüsünden kurtarmaktır. Başka bir ifadeyle Benjamin, modern mitolojinin düşlerinin sahip olduğu büyüyle; düşün dışına çıkıp yorumlayarak, diyalektik imgeyi kurmanın mutlak çözüm olduğunun altını çizmektedir. Büyü ve uyanış arasında duran bu yaklaşımıyla Benjamin, kuramsal olarak hem ütopyanın alanına girer hem de ütopyalarda yaşayan ve onların ruhunu bozduğuna inandığı mitolojiyi uzak tutmaya çabalar. Böylece pozitivist akılcılaşmayla miras alınmış aklı koruyarak, ütopyalara can veren özgürleştirici ruhu kurtarma amacındadır. Bu sentez çabasıyla Benjamin, modern ütopyacı anlayışa referans olmaktadır.

Distopyaların doğum çağı olan bir dönemin başlangıcında (Mollaer, 2007: 237-261) Adorno ile Benjamin'in bu konuda birbirlerine yazdıkları mektuplardan derlenen bilgiler ışığında denilebilir ki; Adorno'ya göre Altınçağ iki bağlamda, hem *Arkadia* hem de cehennem olarak yeraltı güçlerinin, mitosun ve dehşetin yeri olarak yorumlanır. Benjamin'de ise Altınçağ ile cehennem arasındaki zorunlu eklemlenme bir yana bırakılır. Eski ve yeni arasındaki ilişkiyi önemsemez ve bu ilişki sadece sınıfsız topluma ilişkin ütopyacı bir karakterle sınırlıdır. Altınçağ'ın ikircikliğini bu yorumla gün ışığına çıkartan Adorno'nun öne sürdüğü görüş şöyledir:

> "...Arkaik olanın modernin içine sızdığı kategori, bana öyle geliyor ki Altınçağ'dan çok, bir felakettir. ...Nitekim, her dönem yalnızca gelecek olanı düşlemekle kalmaz ama tersine, kendi düşü içinde uykudan kopmaya çalışır" (Benjamin, 2004: 89).

Bu yorumla ütopya, bundan böyle büyülenme ve büyüden kurtulma arasına sıkışmış olarak düşünülecektir. Ütopyada var olduğu savunulan bu iki anlamlılık, yeniye yönelik devinimle eskinin gerçekleştirdiği dönüş arasındaki gerilim olarak özetlenebilir. Benjamin, bu formların ikircikliklerine rağmen, varoluşu ve tutarlılığı konusunda sıkı sıkıya bağlı kalarak bu durumu şu şekilde formüle eder: *Düşsel imge + uyanış = diyalektik imge.* Bu denkleme göre diyalektik imge; uyanışın etkilediği, uyanmak için kat edilen, işlenen bir düş imgesidir ve bu yapı uyanış için gerekli olandır. Böylece Benjamin, ütopyanın egemen düşünce biçimlerine kıyasla olduğu kadar mitosa kıyasla da korumakta olduğu mesafeden yararlanarak, felakete anti-ütopyadan yardım beklemektedir. *Mekanik Üretimi Döneminde Sanat Eseri* adlı (Benjamin, 2004: 50-87) yazısı ütopyaya ilişkin bu sürekli ilgiye tanıklık eder.

Benjamin, zor bir yol seçerek düş imgelerinin zaman aşımına uğramazlık özelliklerini olumlar ve bunların başkalaşımlarının doğallığını, bu noktada mitos ögeden ve düşsel malzemeden kopacak kanalı bulmanın gerekliliğini savunur. Bu noktada "Ütopyada, başkalaşıma hazır olan şey nedir?" sorusu önem kazanmaktadır. Bu sorunun cevabı için yine diyalektik imge nosyonuna dönmek gerekmektedir.

> "Diyalektik imge, her şeyden önce ikircikli bir imgedir ya da daha iyisi, ikircikli olmuş olan ve 'durma' anında birdenbire diyalektik hale gelen bir imgedir. Durma anında, ikircikli kristalleşir ve Benjamin'in tabiriyle atomun parçalanması şiddetli bir sürece girer" (Riot, 2004: 36-37).

Bu yönün etkisiyle Benjamin ölmeden önce kaleme aldığı son metninde, Fourier'in ütopyasını konu alan *Tarih Kavramı Üzerine Tezler* adlı eserinde de bu dönüştürme eylemine yoğunlaşmıştır.

Alman düşünür ve teolog Ernst Bloch ve ütopyayla ilgili görüşlerine gelince; 20. yüzyılın ilk yıllarında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı'yla derinlemesine sarsılan döneminin bütün entelektüelleri gibi Ernst Bloch da kapitalist toplumu savaşın

sebebi olarak görür. Bloch, bu durumda dönüştürülmesi ivedilik taşıyan bir toplumsal yapıda Ekim Devrimi'ni coşkuyla karşılayan ve bu devrimde bütün insanlık için bir umut gören kitle arasında yer alır. Öte yandan Ortodoks Marksizm'in çok uzağında olan Bloch, çözümü, üretim ilişkileri ve üretim güçlerinin diyalektiği içinde düşünmemektedir. Ona göre devrimci mücadele, zamanın anlayışına anti-ütopyanın anlayışını yaratmak üzere verilen bir mücadeledir. Onun açısından, kusursuz toplumların soyut düzenlenmesine katılmak söz konusu değildir. Aksine, özde gizli olan başka bir yaşama duyulan özlem ve yaşamla materyalizmin ötesinde başka ilişkiler kurma arzusu gibi ruhsal nosyonlar devreye sokulmalıdır. Bahsi geçen bu nosyonların, farklı tarihi dönemlerdeki egemen zihniyetin içine girmemiş, o zihniyetle uyuşmamış olan şeyi bulmak amacıyla geçmiş kültürel ürünlere dönüşü gerekmektedir. Ona göre ütopyanın malzemesi zamanı aşar. Bu malzeme dini temalardan, destansı anlatılardan ama aynı zamanda da şiirden, müzikten, insanı kendi dışına taşıyan bütün kültürel şeylerden yapılmıştır.

Kuramsal üretiminin ilk evresinde Ernst Bloch, *Ütopyanın Tini* (1918) ve *Devrimin Teoloğu Olarak Thomas Münzer* (1921) başlıklı eserlerinde gündelik ve fenomen olanın yanı sıra da Binyılcı hareketlerin içinde değişimin işaretlerini ve şifrelerini aramaktadır. Ona göre insanlık her zaman kaygı içindedir ve kendisine yazgı kılınmış olan şeyden tatmin olamaz. Görüntülerin arkasında hiçbir şey durağan olmadığı gibi, farklılıklar da mümkünlüğünü korur. Devrim zordur ama her zaman gündemdedir. Bloch, şimdiki zaman tarafından asla tümüyle rehin alınamayacak bir geleceğe mutlak güven duyar. Daha farklı bir topluma, hâkimiyet ve baskı altında tutulmaktan kurtulmaya duyulan özlemin, toplumsal katmanlar ve kültürel çökeltiler arasındaki tarihi zamansallıkların gösterdiği farklılıkla karartılabileceğine inanır. Ona göre bütün olan; zamansal ilişkiler, algı ve yaşanmış zamanlarla harmanlanmış bir şekilde kendini gösterir. Ütopyadaki gelecek ve kurtuluş nosyonu, geçmişe ve kapitalizm karşıtı modernlik öncesi değerlere ait bir kültüre

geri dönüş gibi tasarlanmıştır. Geçmişin üstüne sünger çekerek geleceğe yönelmek gerekliliği düşüncesinin tersine, kuramsal düzlemde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında çizgisel olmayan, yepyeni eleştirel ilişkiler kurmak gerektiğini savunur. Önceleyici bir bilince yönelik bir bilinç inşa etmek gerekir. Bunun olabilirliği insanlıkta ve insanlar arasındaki ilişkilerde kayıtlıdır. Önceleyici bilinç, öncelikle nedenini bilerek umut etmektir. Bu veriler ışığında değerlendirildiğinde Bloch'un görüşleri soyut bir ütopyacılıktan uzak, bireysel ve toplumsal pratiklerde işbaşında olan ütopist işlevin aydınlatılmasını amaçlar. Aksi halde toplumun bütün problemlerini çözen kusursuz bir toplumun çerçevesini çizmek arayışında değildir.

Bizim çalışmamızda da temel olan; inanç tarihi kadar eski, tarihsel, toplumsal ve siyasal erke göre yapısal değişimler gösteren, farklı alanlarda referans gösterilen ütopyanın yaşadığı değişimi ve gelişimi gözler önüne sererken, asıl taşıdığı ütopik işlevin önemine vurgu yapmak ve ileri bölümlerde kültür endüstrisinin, öznenin taşıdığı bu ütopik işlevi nasıl değerlendirdiğine yönelik toplumsal tespitlerde bulunmaktır.

Teoriden biraz uzaklaşarak tarihsel bağlama geri dönmek gerekirse, özellikle Amerika'da bu dönemde yapılan çalışmalar sonucunda geliştirilen rıza üretimi ve yönetim kavramları özel sektörde kolayca uygulanma alanı bulur. Halkla ilişkiler kavramının Edward Bernays[4] ile birlikte anılmaya başlanması da aynı döneme rastlamaktadır. Barometre ve kamuoyu yoklamaları, kampanya düzenlemeleri, programlanmış medyatik müdahaleler gibi propaganda çalışmaları[5] hız kazanır. Zamanla bu uygu-

4. Edward Bernays, Başkan D. Roosewelt döneminde, Freud'un yeğeni olarak da bilinen; gazeteciler, kamuoyu uzmanları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nin .lış propaganda ve sansür operasyonlarını denetleyen askerlerden oluşmuş bir komisyonun üyesi ve halkla ilişkiler disiplininde çift yönlü asimetrik modelin kuramcısı olan iletişimcidir.

5. Nazi Almanyası'nın kısa dalgalı, çok dilli bir yayın istasyonuyla donandığı tarih ile Amerikan Dışişleri Bakanlığı'nın hükümet radyosu *Voice of America'yı* yarattığı tarih 1933, Hitler'in, Reich'ın başbakanlık görevine geçtiği ve Reichs-tag'ın bütün yetkileri ona verdiği tarihtir. İki tarih arasında dokuz yıl vardır." (Mattelart, 2005, 286-289)

lamalarla birlikte bütün dünyada Amerika, modernizmin sembolü ve dönüşümü olur. Otoriter rejimlerin yükselişi ve onların yeni iletişim araçlarını açık şekilde kitleleri şartlandırma amaçlı kullanımı, ütopik düşüncenin de içeriğini etkilemektedir. Öyle ki otomobille dünyayı fetheden insanlık, artık uzayın da hâkimi olmuştur.

İki dünya savaşı sonrasında iki farklı ideolojik sistem arasında gelişen soğuk savaş dönemi, küreselleşmeyi de hazırlayan süreci başlatır. Ekonomik büyüme eksenli gelişme nosyonu ekseninde dünya ikiye bölünür. Ülkelerin "gelişmiş", "gelişmekte olan" ve "az gelişmiş" olarak sınıflandırılmasıyla öteki haline gelmesi, birinin diğerini yönetmek suretiyle kurtarması projesi olarak tanımlanan Westernization'ı (Batılılaşma), modernizasyon ve gelişme stratejisi olarak kavramsallaştırır. Bu süre zarfında yaşanan soğuk savaşın etkileri kendini en çok Hollywood sinemasında gösterir. ABD'de komünist propagandası paranoyası öyle boyutlara ulaşır ki kara liste vakası olarak bilinen, komünizm yanlısı olduğundan şüphe edilen Hollywood çalışanlarının fişlenerek işlerinden edilmesi noktasına kadar vardırılan bir süreç yaşanır.

Tarihçi Paul N. Edwards, İkinci Dünya Savaşı'nın küllerinden doğan kutuplaşmış dünyasının en anlamlı özelliğini, küresel karakterine bağlayan değerlendirmesinde "küresel" terimini, "küresel düşman" komünizme karşı uygulanmış bir strateji haline dönüştürerek hedefini belirlediğini savunur. Böylece savaş sonrasında zaten paylaştırılarak sınırları yeniden belirlenen Avrupa da bu birliğin içinde yer almıştır (Edwards, 1989: 147).

Soğuk savaş sonrası dönemden itibaren ivme kazanan ideolojilerin sonu yaklaşımıyla dünyanın teknikleşmesi arasındaki ilişkiye dayanan teorik tartışma, modern iletişim söyleminde de yeni bir boyut yaratır. Küresel köy ve küresel toplum kavramlarının ortaya atılması da aynı dönemdir. Böylece *Westernizasyon* kavramıyla birlikte bu konudaki toplumsal ve siyasal teoriler de hız kazanır. Fransız Raymond Aron'ın *Aydınların Afyonu* , ABD'li Daniel Bell *İdeolojinin Sonu* ve Seymour Martin Lipset'in *Siyasi İnsan* başlıklı çalışmaları sosyolojik analizin

ideoloji üstündeki zaferini ilan eden yapıtlar olarak ön plana çıkar. Üç örnek çalışmada da yerleşmiş olan, büyük Batı demokrasilerindeki şiddetli politik çatışmaların ve sınıf mücadelesinin sonunun geldiğine yönelik değerlendirmeler, liberal Batılı söylemi destekler niteliktedir (Buck-Morss, 2004: 23-37). Dünyanın bilgi toplumuna doğru olan yolculuğunda 1960'lı yıllara gelindiğinde gerek siyaset gerekse de toplumbilimsel kaynaklarda; ideolojilerin sonu, şirketler çağı, post-endüstriyel toplum kavramlarıyla iç içe temaların ön plana çıktığı görülmektedir. Daniel Bell, bu post-endüstriyel ikinci kuşak düşünürleri temsilen ayrışıklık/tekbiçimlik, kentleşme ve yarattığı kültürel değerler, tekno-yapı ve çalışma/boş vakit ikilemini incelediği çalışmalarıyla öne çıkan bir isim olarak bilinmektedir

1969 yılında aya ayak basan Neil Amstrong'un "İnsan için küçük, insanlık için büyük bir adım" olarak bilinen ünlü deyişi havacılık rüyası mitinin insanlık için gelinen en son noktası olmuştur. Mattelart'ın "küresel düşselliğin su yüzüne çıkması" olarak ifade ettiği gelişmeyle "İkinci Dünya Savaşı, geleceğin küresel vizyonunun koruyucusu ve insanlığın ilerleme modeli olan kahramanı, 'air man'i kutsamıştır bile" (Mattelart, 2005:334). Böylece antikiteden gelen büyük insanlık ailesi miti, tek dünya devleti söylemiyle bu kez ABD'nin tekelinde yeniden piyasaya sürülür. Böylece postmodern çağ da artık kendini göstermeye başlamıştır.

Göstergebilimci Fransız düşünür Roland Barthes' a göre her şey, tarihin belirleyici ağırlığını silmeyi amaçlamaktadır. Burada amaç; kitlelerin, özdeşliğin yüzeyine tutunarak tarihsel yabancılaşmanın farklılıklarını/yanlışlıklarını görmeyi sağlayan yönünü duygusallıkla engellenmesidir (Barthes, 2000: 7-11). Barthes'ın büyük insanlık ailesi kavramına yönelik yaptığı yoruma Marshall McLuhan, tinsel bir yaklaşım getirir. Barthes'ın bahsettiği mahşeri kalabalığa tanrı kavramını da ilave eder ve bu fikirler 1962 yılında temelleri atılan *Global Köy* adlı eserinde en belirgin halini alır. Kitle kültürünün eleştirisini içeren eser, Amerikan reklamlarını örneklem alanı alarak, haberlerin ardın-

daki gizli toplumsal, ekonomik, politik ön varsayımları ortaya koymayı amaçlar. Teknik determinizm yaklaşımına göre paleo-teknik[6] çağdan neo-teknik çağa geçişle birlikte artık, toplumsal adaletsizliklerle parçalanmış bu dünya kalmamıştır. Çünkü küresel köy olarak sembolize edilen dünyada artık karşıtlıkların yerini uzlaşma almıştır. Teorik esin kaynağını kiliseye bağlı dini geçmişinden alan Mc Luhan, topluluğunun birliğini sarsan ve üyelerini birbirinden ayıran asıl büyük depremin Ortaçağ'da gerçekleştiğini söyler. Ona göre bu durumda kilisenin mitsel birliğinin yitirilişinin sorumlusu da teknoloji olmuştur.

> "El yazmasına dayalı Ortaçağ kültürü, bir ortak yaşam biçimini ortadan kaldıran ve her bireyin bir okuyucuya ve okumanın da özel bir deneyime dönüştüğü büyük bir topluluk kuran Gutenberg devriminin etkisi altında bir iç patlamaya yol açmıştır. Halbuki matbaanın empoze ettiği göz kültürü, birleştirici bir güç değildir. Parçalanmaya yol açmıştır. Elektrik çağının bilinmeyen görünümlerinden biri küresel ağdır. Bu oluşum, küresel karşılıklı bağımlılık yaratarak büyük insanlık ailesini köy yaşamının kaynaştırıcı ortamına yeniden sokacak ve dolayısıyla modernizmle gelen bölünmeye son verecektir" (McLuhan, Powers, 2001: 108-111).

McLuhan, *Gutenberg Galaksisi* adlı eserinde ise "Yeni teknoloji kültürü, hayatımıza kabilemsi bir yapı kazandırıyor." tespitinde bulunur. 1968'de televizyonda naklen yayımlanan ilk savaş olan Vietnam Savaşı'yla, Amerikalı izleyiciler savaşa yemek odalarından katılırlar. Enstantanenin hızı, onların eylemlere doğrudan katılmalarını sağlar. Elektrik teknolojisi yalnızca sivil ve askeri bölünmeyi geçersizleştirip çatışma ihtimallerini azaltmakla kalmaz, ayrıca "Çin, Hindistan ve Afrika gibi sanayileşmemiş topraklar büyük adımlarla ilerleme kaydederler. ...Bu tarihte gezegen, içerisinde seyircilerin olmadığı, yalnızca aktör-

6. Teknoloji tarihine dair kaynaklara göre paleo-teknik çağ, demir ve kömür kompleksine dayalı eski teknik zamanları imleyen, kişisel icadların rol oynadığı Sanayi Devrimi'nin ilk dönemine rastlayan zaman aralığı olarak tanımlanır. Neo-teknik çağ da elektrik ve alaşımlar kompleksine dayalı icadların kolektif ve organize olduğu bir yeni bir dönemi imler (Mumford, 1989).

lerin olduğu küresel bir tiyatroya dönüşür. Dünya uzay aracında yolcu yoktur, herkes ekibin üyesidir. Bu olaylar idealler olarak değil, anlık gerçeklikler olarak ortaya çıkar" (McLuhan, 1974: 30).

1970'lerde artık soğuk savaş sonrası, bilginin yeni ekonominin asıl sermayesi olduğunu söyleyen Avusturyalı ekonomist Peter Drucker, dünyanın yaşadığı bu değişimi, "küresel alışveriş merkezi" (Drucker, 1969: 360-394) dönemi olarak tanımlar. Ön oluşumunu IBM topluluğunun üretim ve dağıtım ağlarında gördüğü, dünyanın içine girdiği toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimi *Age of Discontinuity* [Süreksizlik Çağı] olarak kavramlaştırır. Böylece küresel şirketlerin doğuşuyla yöneticilerden oluşan ve ekonomiye yön veren yeni bir elit sınıf oluşur. Bu sınıfın yönettiği yeni küresel şirketlerin, 19. yüzyılın bitişinden itibaren ihracat hedefli firmaları tanımlamak için kullanılan uluslararası şirket tanımıyla olan en belirgin farkı, yabancı ülkelerde açılan şubeleriyle çoğalması ve üçüncü dünya ülkelerinde üretim ağları oluşturan yayılmacı politikaları karakterize etmesidir.

1990'lı yıllara gelindiğinde Almanya'yı doğu ve batı olmak üzere ikiye bölen Berlin Duvarı'nın yıkılması ve eski sosyalist bloğun yeni sınıfının pazar ekonomisine açılması komünizmin çöküşünü getirir. Kapitalizmin önünde açılan bu yeni dönemle hükümetler, çok uluslu şirketlerin ekonomik ilerlemede araç olduğu kabulüyle davranırken, Francis Fukuyama'nın liberal Batı demokrasilerine karşı inandırıcı bir alternatifin yokluğunu ileri süren tezi de önem kazanır (Fukuyama, 1999: 204-213). Hegelci tarihin sonu doktrininden uyarlanan sonlar söylemine göre demokrasinin evrenselleştirilmesi, "Bırakınız yapsınlar." ölçeğinde değerlendirildiği için bu model dışında başka bir kurtuluş alternatifi kalmadığını vurgulamaktadır.

Bu küreselleşme sürecinin siyasi olarak nasıl sonuçlanacağı üzerine teziyle bilinen siyaset bilimci Samuel P. Huntington'a göre geleceğin küresel kentinde hiç kimse kendini yabancı hissetmemeli fikri, temel iletişim hedefi olur. Bu hedef doğrultu-

sunda şekillenen soğuk savaş sonrası küresel siyasetin yorumu niteliğindeki *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması* (1998) adlı eserinde, Batı demokrasilerinin istikrarsızlık faktörlerinin artması nedeniyle yönetilemeyeceğini, bu nedenle de endüstriyel toplumun bizzat biçimini etkileyen yapısal bir krizin söz konusu olduğunu savunur. Demokrasinin işleyişi tartışılmaz bir biçimde geleneksel toplumsal kontrol araçlarının çöküntüsüne, politik ve diğer otorite biçimlerinin meşruiyet kaybına ve hükümete yönelik isteklerin aşırılığına neden olmuştur. "Toplumsal kontrol araçlarının dağılmasının en önemli nedenlerinden biri de medyadır." (Huntington, 2004: 305-368) diyen Huntington, gerek medyayla ilgili yorumlarında gerekse de Amerika Birleşik Devletleri'ne ilişkin tespitlerinde, McLuhan'ın küresel köyün şeffaflığını övmek için kullandığı Vietnam Savaşı'nın naklen yayını örneğine karşı durur. Vietnam Savaşı boyunca, kitle iletişim aygıtlarının gösterdiği tutumda demokratik yaşamın geleceği adına tehlikeli bir sapma gördüğünü belirterek, aslında enformatik devrim olarak nitelendirilen bu rüyanın insanlık adına bir zafiyet olduğunu söylemektedir.

Küresel enformasyon ağlarının yetersiz ve dengesiz dolaşımı, iletişim araçlarının belli ülkelerin tekelinde yoğunlaşması; öteki olarak tanımlanan az gelişmiş ülkelerin, merkezden yayılan bilginin yalnızca pasif alıcıları konumuna düşmesi sonucunu doğurmuştur. Ve böylece enformasyon toplumuyla birlikte farklı bir türde sömürgeci bağımlılık döneminin başlamasıyla kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran medya, ulus ötesi iktidar yapılarına dönüşür. Sanayi sonrası ütopyacı düşünür Alvin Toffler bu süreci, ulus devletlerin parçalanmasıyla tehlikeli bir çağ dışılığa dönüşüm olarak değerlendirir. Dünya ekonomisinin yeni aktörleri tarafından gerçekleştirilmiş bu yeni ekonomi, "Ne bırakınız yapsınlar ne de Marksizm'le değil, küreselcilik yani 'milliyetçiliğin aşılmış bir değer olduğu' fikri tarafından yönlendirilecektir" (Toffler, 1996: 119-160) sözleriyle açıklanmaktadır.

Bu değerlendirmelere eş zamanlı olarak, dünyada küreselleşme politikaları hızla yayılırken tez-antitez mantığıyla düşünüldüğünde küreselleşmenin taşıyıcısı, sanayileşmenin yarattığı dünya çapında toplumsal tehlikeler karşısında yeni çevreci eleştirel hareketler gelişme gösterir. Böylece küresel gelişme modelinin yıkıcı ve eşitsiz karakteriyle aşırı tüketimin ve doğanın sömürüsünün sonuçlarından dünyanın nasıl daha az etkilenilebileceğine yönelik çalışmalar üreten "çevre, yaşam kalitesi, yeniden dönüştürme, yumuşak teknoloji, çevre kirliliği, zararlılık" terimleri ortaya atılır. Ulus devlet anlayışının değişime uğradığı ve her alanda sivilleşmenin yaşandığı bu dönemde, sanayi sonrası devlet yapılanmalarıyla sivil toplumsal hareketler karşı karşıya gelir. Bu yeni dünya düzeninde, uygulamada önemli bir simgesel figür olan Greenpeace gibi protestocu sivil toplum örgütleri kadar teoride Antony Giddens, Ulrich Beck gibi sosyologların duyarlı eleştirileri de ön plana çıkar. Ancak sivil toplum hareketleri ve teorik yaklaşımlar bu kez de hedef aldıkları büyük şirketleri kriz iletişimi yönetimine yöneltir. Böylece tüketim toplumunda pazara hâkimiyeti hala devam eden *Think Globally, Act Localy* (Küresel düşün, yerel hareket et.) dönemi başlamış olur.

Böylece toplumbilim literatüründe eleştirel kültür kuramcıları tarafından *global marketplace Binyılcılığı* olarak adlandırılan, büyük iletişim gruplarının iletişim mitini besleyen, 80'li ve 90'lı yıllara damgasını vuran tekno-küreselcilik modeli dünyaya yerleşmeye başlamıştır. Bu şirketlerin yaydığı araçsal mesajlar aracılığıyla yaşanan kültürel homojenlikle Fukuyama'nın; toplumsalın, politikanın, ideolojinin ve tarihin sonu söylemi anlam kazanmaya başlar (Mattelart, 1995: 300-320).

Amerikalı Sosyalbilimci Stuart Ewen'ın demokratikleşme mitinin ve evrensel çekim gücünün, ekonomi politikalarıyla birleşmesi sonucunda, malların tüketiminin politik özgürlük fikri arasında kurulan ilişki aracılığıyla kitle tüketiminin politik ideolojisini, nasıl oluşturduğunun altını çizdiği *Captains of Consciousness* [Bilincin Kaptanları] (1976) adlı çalışması önem-

lidir. Burada vurgulandığı üzere; dünyayı saran savaşların etkisi propaganda kavramını yüceltmiş ve propaganda artık barış politikalarında da kitlelerin yönetim biçimi haline gelmiştir. Aşamalı olarak ikna teknikleri, gelişen kitle iletişim araçlarıyla etkisini arttırmaya başlamıştır. Böylece artık yeni dünya sisteminde "Pazar ekonomisi mi? Politik iradecilik mi? Yoksa kitle kültürüne karşı yüksek kültür mü? Yeni bir toplum modelinin mekanizmalarını çalıştıracak güçte olan nedir?" soruları tartışılır olmuştur (Ewen, 2001: 150-210). Bu paralelde tarihin her döneminde olduğu gibi toplumsal-siyasal gelişmeler ve ihtiyaçlar paralelinde üretilen ütopyanın cephesinde de olaylar değişmeye başlamış ve bu soruların cevapları etrafında daha karamsar bir tür olarak *dystopia (anti-ütopya)* üretilmeye başlanmıştır.

1.2.6. Evrensel İletişim Söyleminin Eleştirisi: Anti-ütopya

Ütopya kavramını en başından beri takip eden anti-ütopyanın kökeni, Hesiod'un Altınçağ'ına karşılık acı ve kederin işlendiği Demir Çağı'ndan gelmektedir. Henry Neville'in *Isle of Pine*'ı (2009) ve Swift ya da Cyrano'nun eserleri, içerdiği ütopyacı ögelere karşın Bacon'ın bilimsel ütopyası, *Yeni Atlantis*'in alaycı bir eleştirisi gibidir. Bu bakış açısıyla More'un *Ütopya*'sından beri ütopyadaki mutluluk vaadinin karşıtı olarak varlığını sürdüren anti-ütopya, 19. yüzyıla kadar ütopyanın gölgesi altında, onun kötü bir kopyası gibi görülüp eski bir edebi tür olan taşlama ve hicvin bir uzantısı olarak içinde barındırdığı alegoriden aldığı eleştirel nosyonla varlık gösterir (Kumar, 2006: 716-179). Ütopya ve anti-ütopya birbiriyle, tez-antitez ilişkisi içinde zıt kavramlar olmasına karşın, anti-ütopya her zaman için ütopyayı bir adım geriden izleyerek ondan beslenir. Dolayısıyla ütopya olmadan anti-ütopya söz konusu olamaz.

> "Anti-ütopyacı karakter uzun ömürlü bir felsefenin terimlerini sağlar. Kendini bütün çağlarda bütün kılıklarda ifade edebilir. Kusursuzlaşabilirliğe yönelik Hristiyan karşı çıkışlarının, radikal reformlara yönelik muhafazakar muhalefetin ve insanın çaresizliği üzerine kuşkucu

düşüncelerin altında yatar. Renkleri; çeşitli şekillerde hicvedici, alay edeci, tehditkardır ki hepsi de kibir ve kendini beğenmişlik karşısında etkili bozguncular olabilir" (Kumar,2006:178).

Gerek gelecek zaman olan anlatı dillerinin zamanı, gerekse de yok-ülkelerle fantastik/düş-ülkelerinin birbirine karıştığı 20. yüzyıl ütopyaları, geleneksel ütopyalardan zaman kavramının ötesinde daha temel bir noktadan ayrılmaktadır. Her şeyden önce geleneksel tanımıyla ütopya, yeni bir toplum düzeni önermesiyle pozitif bir anlam değeri taşımaktaydı. Oysa Endüstri Devrimi, sanayileşme ve yeni üretim teknolojileriyle birlikte gelen I. ve II. Dünya Savaşları'nın toplumları sürüklediği hayal kırıklığının ürünü olan Yevgeni Zamyatin'in *Biz*'i, Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı (1932) ya da George Orwell'ın *1984*'ü gibi eserler, 20. yüzyılın gelecek tasviri içeren ütopya örnekleri olarak hiç de ideal, mükemmel, özlem duyulası bir toplum düzeni vaat etmemektedir. Bu yüzyılda üretilen ütopyalar; çağın paranoyalarıyla bezeli, geleneksel ütopya anlayışının dışında, kitlesel kurutuluş fikrinden uzak, pesimist ve kaygılı yeni dünyalar kurgulamaktadır. Bu nedenle de 20.yüzyılın ütopyaları artık hep anti-ütopyadır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren, eski taşlamacı ütopyanın negatif ve pozitiv kutupları birbirinden ayrılarak alt fraksiyonlara bölündüler. Döneme hâkim bilimsel anlayışın, edebi ütopyanın sanatsal yönünü tamamlaması gerekliliğiyle anti-ütopya artık, insanların görüş mesafesinde olanın erişilebilecek bir uzaklıkta olduğunu gösterme misyonunu üstlenir. Bu çalışmaların yanı sıra arkaik korkulardan ve kötümser önsezilerden beslenerek ortaya çıkan polisiye roman, terör edebiyatı, gotik tür gibi anti-ütopyanın popülist alt kollarıyla paralellik gösteren eserler de aynı zamanda kaleme alınmaya başlanır (Kumar, 2006: 357-384).

Örneklerle açıklamak gerekirse, Edgar Ellen Poe'nun korku öyküleri, Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Mr Hyde*'ı (1886), Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* (1891) Wells'in,

Dr. Moreu'nun Adası (1896), Bram Stoker'ın *Drakula*'sı (1897) gibi edebi eserler; gizil ve yenilmez güçlere ait, evrenin doğasından kaynaklanan, kökünden değişmez olan bilinçaltı kavramlara yönelik korkuların ele alındığı temalar olarak anti-ütopyanın bahsi geçen alt türlerini besleyen referans metinler olmuştur.

Popüler edebiyatın ürünleri olan fantastik ve bilimkurgu örneklerinin yanı sıra, modern zamanlara ait ana damar anti-ütopyalar, bu yüzyılla birlikte gelişen demokrasi, bilim, teknoloji, akılcılaşma gibi kavramlar ekseninde gelecek tasvirleri üzerine kurulu oluşuyla ayrılmaktadır. Bu tasvirler, ütopyacı dinamiğin karşısında olmanın ötesinde; eşitlikçi, bilim ve akla inanan, içinde yaşanan toplumsal değişimler karşısında daha derinlikli bir kaygı ve endişeyle bezeli, şimdinin eleştirisi olma niteliğindedir. Bu yönüyle de farklı bir konumda ele alınmayı hak etmektedir. (Tower & Sargent, 2004: 91-100). Öyle ki özünde Orwell, Zamyatin, Wells ve Huxley gibi ütopyacı felsefenin karakterine uzak olmayan öncü kimlikli kişilerin kaleme aldığı anti-ütopyalar, dünyanın kendi eliyle inşa ettiği felaket evrenine dikkat çekmeyi amaçlayan ideolojik bir işleve sahip olması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu nedenle de Kumar'ın ifadesiyle modern zamanlara ait

> "Anti-ütopyacılar geleneksel muhafazakar değildi. Hiyerarşi, mülkiyet ve dinin keskin savunucuları ile çok az ortak noktaları vardı. Ne kuşkucu hedonistler ne de yüzyıl sonu Avrupası'nın dünya yorgunu estetikçileri değillerdi. Onlarınki moderniteye karşı basit bir olumsuz tepki de değildi. Genellikle tutkuyla eşitliğe, bilimle akla dayanıyordu" (Kumar, 2006: 188).

Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası siyasal anlamda evrensel iletişim söyleminin bir uzantısı olarak ütopya kavramının yok oluşu, bütün diğer siyasal, kültürel ve toplumsal akımlarda yaşanan olumsuzluk dalgasının etkisiyle yerini karşıt anlamlara bırakmıştır. Bu nedenle 1920'li ve 1940'lı yıllar, ütopyanın en belirgin örneklerinin verildiği zamanlardır. Ütopyanın ereği olan geleceğe bakma duygusu varlığını korurken yaşananlardan

ötürü gelecek artık korku ve kaygı verici bir karakter kazanmıştır (Lodge, 1969: 66-68). Artık Wells'in açtığı yolda, bilimkurgu türünün örneği ütopyaların karşısında bu türe karşı ağır bir aşağılama içeren pesimist anti-ütopyalar görülür.

"Aralarında belli bir mesafe yoksa ne gerçekten söz edilebilir ne de düşselden." (Baudriallard, 2003: 178) diyerek ütopyanın yaşadığı dönüşüme gerçekliğin yok oluşu penceresinden, felsefi bir boyuttan bakan Baudrillard'a göre ütopyada en uç boyutlara ulaşan bu mesafe, kesinlikle farklı ve bilinçaltına kadar etki eden romantik düşün varlığına işarettir. Düşünür, ütopya evreninde gerçek ve düşsel dünya arasındaki mesafenin en üst boyutta olmasını, "Ütopya adasının karşısında gerçek adlı bir kıta vardır." sözleriyle ifade eder. Bu dönemle birlikte ütopyanın yerini alan anti-ütopya temalı bilimkurgu örneklerinde ise bu mesafe ortadan kalkmaya başlar.

Ütopya kavramının toplumbilimsel ve siyasal olarak yaşadığı kabuk değiştirmenin kuramsal altyapısına genel bir bakışın ardından, konunun tarihsel perspektifini kaybetmemek amacıyla toplumbilim ve siyaset bilimciler tarafından tartışılan yan anlamın ötesinde, yazınsal olarak yaşadığı asal kırılma ve değişimin kökenine dönmek gerekir. 19. yüzyıl sonunda, Wells'in kökleri antik Yunan'a dek uzatmasına karşın türün adının netleştirdiği, belli başlı bilimkurgu yapıtlarına daha yakından bakmak gerekir.

Ütopya, hayali kurulan bir dünyayken, korkulan dünyanın betimlenmesi niteliğindeki distopyalar daha yakın bir geçmişe aittir. Distopya, I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ilerleme nosyonunu, kan kaybettiği bir dünyada yok oluş senaryoları üzerine kurulur. En çok dikkat çeken anti-ütopyalar arasında Wells'ten *Uyuyan Uyanınca*, Zamyatin'den *Biz*, Aldous Huxley'den *Cesur Yeni Dünya* ve Orwell'den *1984* en önemli örnekler olarak sayılabilir. Bu örneklerde olduğu gibi bilimkurgu türü, ilerleme isteği ve bundan kaynaklanabilecek olası problemleri anlatan birçok anti-ütopya üretir. Bu türün en çok dikkati çeken örneklerinden biri, Thomas Disch tarafından kaleme alınan *Toplama Kampı*'dır. (Bourdau, 2003: 20)

Birinci Dünya Savaşı'nın sonundan itibaren emperyalizm çağının tarih anlayışına karşı, komünist olan ve sömürgecilik karşıtı aydınların yanı sıra Avrupalı milliyetçi akımlar da bir antiemperyalizm söylemi geliştirmeye başlar. Böylece ivme kazanan Amerikanlaştırma'ya karşı, yeni bir protesto biçiminin habercisi bir dönem başlamıştır. Rusya örneğine bakıldığında, 1918'li yıllardan itibaren, köy kökenli iş gücünü sosyalleştirmenin yolu olarak Taylorizmden örnek alınan endüstrileşme modelleriyle Lenin yönetiminin fabrikasyon üretiminin, sosyalist toplumun organizasyon prototipi olarak benimsediği görülür. Aleksandr Bogdanov, Eski Sovyetler Birliği'nde gelişen üretim ilişkilerinin bu aşırı teknikçi anlayışının eleştirisini, insana ait çalışma biçimlerinin değişiminde otomasyonun rolünü ele aldığı ve makinelerin emperyalizmini görselleştirdiği *Kızıl Yıldız* (1908) ve *Mühendis Menny* (1913) adlı ütopyalarıyla Devrim Rusyası'nda etkili bir okur kitlesine ulaşmıştır (Mattelart, 2005: 295).

Anti-ütopyalarda 1920'lere gelindiğinde, bütün dünyada Orwell'in, Nazizm ve Stalinizm gölgesinde bir gelecek tasvirinin anlatıldığı *1984* adlı roman versiyonuyla tanıdığı; ancak aslı teknokratik Rus Devrimi'ni eleştiren, Zamyatin'in kaleme aldığı *Biz* adlı eser ön plana çıkmaktadır. Ülkesinde çok büyük eleştirilere yol açan *Biz*'in ilk baskısı, ancak dört yıl sonra İngilizce çevirisiyle yayınlanabilmiştir. 4000 yılında yaşayan kentsel gezegen toplumunda, insanları suçtan uzak tutmanın tek yolunun özgürlükten kurtarmak olarak görüldüğü ve kontrol altında tutmanın çözümünün de toplumun numara verilmiş bireylere indirgenmesiyle gerçekleştiği totaliter bir evren tasarımı bulunmaktadır. Bu dünyada "benim" demek imkansızdır; ancak ve sadece "biz" vardır. Tek bir vücut halinde kalıba dökülmüş olan bireyler, zaman tablosuna göre yönlerini tayin etmekte ve hepsi tek bir numara gibi uyuyup uyunarak "Taylor Jimnastik Salonunda" egzersiz yapmaktadır. Öyle ki mekanizmanın güzelliğinin en yüce değer olduğu bu toplumsal yapıda, bu güzelliğin en büyük örneği demir yolu olarak verilir. Taylorizm'e

göndermede bulunan, yergi temelli yapıtta; Frederick Winslow Taylor, sahip olduğu iş idaresi kitabıyla geleceğin peygamberi gibi tasvir edilmiştir. Öyle ki duyguların yüceliği bir önyargıdan, feodal zamanların bir kalıntısından başka bir şey değildir. Bu normatif yapıya sadece Mephisto'nun kısaltması olan, Mefiler denen direnişçi bir grup karşı durur. Onlar da bu gezegeni koruyan yüksek duvarların dışında, doğayla iç içe ilk insanlar gibi yaşamaktadırlar. Romanın tamamı, bu iki farklı yapılanmanın geriliminde gelecekte olacakları tasvir ederken, aslında otoriter rejim döneminin ideolojik bir eleştirisini de yapmaktadır (Zamyatin, 1996: 5-13).

Zamyatin'in eseri, yaygın olarak Sovyet rejiminin sapmalarına dair bir eleştiri gibi okunsa da özünde kitlelerin organizasyonlarını tektipleştiren bütün büyük örgütlenmelerin etkinliğini eleştiren ve içinde kara mizah da barındıran bir yergi olarak okunmalıdır. Öyle ki Zamyatin'in başlattığı bu yeni anti-ütopya türünün, Thomas Hobbes'un *Leviathan*'da eleştirdiği, mutlak bilim ve teknik akıl nosyonlarının takıntı haline dönüşmesiyle, Hristiyanlığın özündeki kilise metaforu altında tüm inananların bir araya toplanması gerekliliğine duyulan inancın sorgulanması (Hobbes, 2005: 17-23). Zamyatin'e de esin kaynağı olur. Yazar, bu etkiyle *Biz*'i kaleme almadan önce, İngiltere'de bulunduğu yıllardan yola çıkarak, İngiltere'deki yönetsel sistem üzerine bir yergi niteliği taşıyan *Adalılar* adlı eserini yazmıştır.

Zamyatin'in açtığı yoldan ilerleyerek, bu kez liberalizm rüzgarının etkisindeki Amerika'nın dünya sistemi üzerinde yarattığı tehdite karşı Huxley, *Cesur Yeni Dünya* (1931) ve ondan 27 yıl sonra kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünyayı Ziyaret* (1958) adlı eserleriyle bu kez Amerikanlaşma'nın simgesi olarak bilinen Fordizm'in eleştirisini kaleme alır. Öyle ki bu gelecekte, zaman bile İ.Ö. ve İ.S. yerine F.Ö. ve F.S. olarak tasvir edilmektedir. *Cesur Yeni Dünya*'da alfalar, betalar, epsilonlar gibi isimlerle zekalarına göre sınıflandırılmış insanlar ve klonlanmaya dayanan üretim sistemi anlatılmaktadır. Bu kategorilere göre kolonile-

şen evren tasarımında, özellikle acımasız üretim ilişkilerinin etkisiyle hazırlanan geleceğe dair oldukça etkili ve karanlık bir tablo çizilmektedir (Huxley,1999). Aradan geçen 27 yıl içinde Huxley, bu kez de gerek kendi kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya*'nın gerekse Orwell'ın *1984*'ü gibi diğer anti-ütopyaların bir özeleştirisi niteliğindeki *Cesur Yeni Dünyaya Ziyaret* adlı eserini kaleme alır. Bu eser de temelde biçim olarak bir anti-ütopya olmaktan çok, bir düşün eseri niteliği taşımaktadır. Eser anti-ütopyaların yazıldığı 20. yüzyılın –yine bir anti-ütopya yazarının kaleminden– sembolize ettiği toplumsal kaygıların ve aradan geçen sürede *Cesur Yeni Dünya*'daki yaşamın izdüşümünün de yaşandığı bir sürecin değerlendirmesi olarak önem taşımaktadır (Huxley, 2001).

20. yüzyılın en önemli üç büyük anti-ütopyasından sonuncu olan *1984*'ü ise Orwell kaleme almıştı. Onun anti-ütopyasında tek partili bir yönetimin hâkim olduğu gezegende hakikat bakanlığı ve düşünce polisi, tele-ekranların sürekli kontrolü altındaki halka, "Seçenek ne kadar azsa düşünce de o kadar az olur." mantığıyla kurgulanmış yeni bir dil empoze etmektedir. Bu yeni dille sistemli bir şekilde kelime hazinesinin kısırlaştırılmasıyla kültürel mirasın yok edilmesi amaçlanır. Böylece onur, adalet, ahlak, bilim, din gibi pek çok kavram anlamını yitirir. Diğer bir ifadeyle özgürlük ve eşitlik kavramlarının düşünce suçu olarak görüldüğü ve savaş, barış gibi sözcüklerin anlamlarıyla oynanıp karşıtlarıyla değiştirildiği bir gelecek tasarımı inşa edilir.

Bahsi geçen diğer tecimsel alt türlerden sıyrılarak ön plana çıkan ve diğerlerinden ayrılarak taşıdığı sayısız edebi değerle de ütopya tarihinde önemli bir yere sahip olan bu üç anti-ütopya, temel bir noktada buluşur. Bu, yazarlarının içinde bulunduğu tarihsel ve coğrafi konjektüre bağlı olarak, komünizm ve kapitalizm arasındaki sınıf mücadelesinin dünya çapındaki yansımalarının ötesinde, dünyanın bütününü kapsayan bilimsel ve teknik devrim mitinin sistemsel eleştirisi olarak taşıdıkları siyasal ve toplumsal değerdir.

Bu süreçte 20. yüzyıla damgasını vuran anti-ütopya türünün yanı sıra, modernizmle birlikte tartışılmaya açılan toplumsal olgular üzerine varlık gösteren bazı ütopya türleri de beraberinde türemiştir. Bu türlerin başında da toplumsal cinsiyet kavramına dikkat çeken, feminist ütopya başlığında toplanabilecek kadın ütopyaları gelmektedir. İlk örnekleri Rönesans dönemine kadar uzansa da asıl önemli isimleri; Christine de Pisan, Charlotte Perkins Gilman, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy olarak verilebilir (Çiçekoğlu, 2004: 68-73). Özellikle Ursula Le Guin'in kendisinin de "ikircikli bir ütopya" olarak tanımladığı, Taocu zıtlık üzerine kurulu ikiz dünya ya da ikili sistem Anarres ve Urras'ın, Shevek adlı bilim adamının gözünden anlatıldığı *Mülksüzler (1974)* romanı literatürde önemli bir yere sahiptir. İkiz dünyanın kuruluşu eski dünya Urras'dan göç edenlerin Anarres'i kurmalarıyla başlar. Eserin ana karakteri Shevek, okura iki dünya arasında yaptığı yolculukla birbirinin diyalektini oluşturan bu iki evren arasındaki farkları, artıları, eksileri görüp değerlendirme şansı sunar. Eser bu yönüyle geleneksel ütopya anlayışını bir adım ileriye taşıması açısından çok önemlidir. İsminden itibaren, varolan bütün düzenlerin toplumsal eleştirisine giriştiğinin sinyalini veren eser, Dostoyevski'nin *The Possessed* [*Ecinniler*]* eserine gönderme niteliğinde The *Dispossessed* [*Mülksüzler*]** adını almıştır. Hikayenin temelinde, ister kapitalist ister sosyalist olsun, otoriter bir devlet olan ve işbirliğine dayalı bir ideoloji olarak anarşist bir kimlik taşıyan Odoculuk'la yönetilen Anarres'le, onun tam zıttı niteliklere sahip eski dünya olarak tanımlanan Urras'ta yaşayan insanların yaşadığı iki farklı toplum yapısının temelinde, bireyin özgürlüğü sorgulanmaktadır. Eser tam da bu yönden kendi içindeki iki farklı evren tasarımı ve eleştirisiyle, hem ütopya hem de anti-ütopya unsurlarını bir arada işleyerek etkili bir toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır (Le Guin, 2005: 131-135).

---

* *Ecinniler*, Çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Kültür Yay., 2012. (y.h.n.)

** *Mülksüzler*, Çev. Levent Mollamustafaoğlu, Metis Yay., 2012. (y.h.n.)

Bir diğer ütopya örneği olarak ise Ernest Callenbach'ın (1975), döneminin evrensel kaygılarına olan ilgiyi derinleştirmeye çalışan, geleneksel ütopya üslubuyla yazılmış ekolojik ütopyası *Ekotopya** *(1975)* adlı eseri gösterilebilir (Callenbach, 1994: 11-214). Times-Post muhabiri William Weston, vahşi kapitalizmin etkisindeki ABD'den ayrılarak yeni bir düzen kurmuş bir topluluğun yaşamını incelemek üzere Ekotopya'ya doğru yola çıkar. Tüm canlıların yok olma eşiğine geldiği dünyadaki ileri üretim ve tüketim ilişkilerinden uzakta bir yaşamı düşleyen Ekotopya sakinlerinin yaşamı, çok okunan bir roman olmasına karşın pratikte pek de fazla taraftar bulamamış bir ekolojik ütopya örneği olmaktan öteye gidemez.

1.3. İçeriksel Boyutta Ütopyanın İzleği

Çalışmanın bu bölümünde, geleneğe sadık kalarak ütopyayı ütopya yapan izlekler açıklanmaya çalışılmıştır. Ütopya kavramının çıkış noktasını, onu hazırlayan toplumsal koşulları, geçirdiği toplumsal ve siyasal evreleri tarihsel anlatım yaklaşımıyla ele aldıktan sonra konuya daha analitik bakma, dolayısıyla ütopyanın okur gözünde de gerek edebi gerek toplumsal bir yol haritasını çıkarmak amacıyla kavramın izleği, bizzat ütopya olarak anılan metinlerin incelenmesi yoluyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Ütopyayı üç temel izlekte toplayarak ele alınan eserler; ütopyayı hazırlayan başlıca unsurlar, ütopyanın sınırlılıkları ve ütopyanın toplumsal işlevi olarak incelenmiştir.

1.3.1. Ütopyayı Hazırlayan Unsurlar

Ütopya, her şeyden önce toplumsal analizin ve toplumsal eleştirinin hizmetinde bir edebi tür olma özelliğiyle toplumbilimsel olarak değer taşımaktadır. Ütopyayı diğer edebi türlerden ayıran bu özellik, paradoksal bir şekilde toplum teorisyenlerinin gözünde, ütopyanın bazen değerini yitirmesine neden olmuştur. Çoğu zaman ütopya, Batılı toplumsal düşünceye muhalif

* *Ekotopya*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2012. (y.h.n.)

bir kimlik taşımasıyla tarihteki yerini alır.Yaklaşık beş yüz yıllık yazılı tarihine bakıldığında toplumsal yapıdaki krizlere ve yeniliklere paralel; zaman zaman ütopyaya olan ilgi azalmış, zaman zaman da artış göstermiştir. Ancak bir biçim ve düşünme yöntemi olarak ütopya, geçici duraklamalar yaşasa da asla yok olmamıştır. Ütopyanın ölümü üzerine geliştirilen kuramlar da ütopyanın birçok kullanımını göz ardı eden tek boyutlu eleştiriler olarak kalmaktadır.

Mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için istek duyduğu bir dünya olarak tanımlanabilecek ütopya diyarını, ilk defa aynı isimle adlandıran ve betimleyenin *Ütopya* (1516) adlı eseriyle Sir Thomas More olduğu bilinmektedir. More'un içinde yaşadığı İngiltere'nin toplumsal yapısına ayna tutmak amacıyla alternatif bir evren tasarımı olarak kaleme aldığı *Ütopya*'nın sonunda, tüm iyimserliğine rağmen More, "Ütopyanın mutluluk toplumundaki birçok şeyi kendi kentlerimiz için de ummaktan çok, ancak dileyebileceğimi itiraf ve kabul etmek zorundayım" demektedir (Kumar, 2005: 10-11). Bu yorum da ütopyanın, hayal ve arzuları tatmin etmenin imgelem alanına hizmet ettiğinin bir başka ifadesidir. Buna karşın ütopya, Kumar'ın deyişiyle "Asla basit bir hayalden ibaret değildir. Her zaman bir ayağı gerçekliğe basmaktadır." More'dan yüzyıllar sonra Wells'in kaleme aldığı *Modern Ütopya* (1905) adlı eseri, ütopyanın amacında görülen olasılık ve uygulanabilirlik arasındaki bu karşıtlığı açarak, ütopyayı daha kapsamlı ve günümüzde de geçerliliğini korur bir şekilde tanımlamaktadır. Asıl meselenin ütopyacı olabilmede yattığına vurgu yapan bu yaklaşım; birlik, bütünlük içinde mutlu bir hayali dünyanın farklı yönlerini birer birer, elden geldiğince canlı ve inandırıcı hale getirmekle ilgilenir. Başka bir ifadeyle:

> "Ütopyanın değeri, güncel uygulanabilirliğinde değil, olası bir gelecekle olan ilişkisindedir. Uygulanabilir faydası, arzusuyla bizi mıknatıs gibi çeken bir toplumsal durumu betimlemek üzere şimdiki gerçekliğin üzerinden atlamaktır. Burada ütopyayı güçlü kılan, hayali ve 'uygulanamaz' niteliğinin ta kendisidir. ...Ütopyanın 'hiçbir yerdeliği' de onu aramaya bizi kışkırtmaktadır" (Wells, 1967: 6-7).

Edebi tür ya da tarz olarak ütopya, önce yolculukla olan ilişkisiyle tanımlansa ve hatta yapısı gereği onu dışlamak zorundaymış gibi görünse bile, yine de edebi ütopyanın büyük ölçüde yolculuk anlatısıyla olan ilişkisi içinde yapılanmaktadır. Öte yandan yolculuk, bir düş söylemenin sunuş biçimidir. Yani kimi zaman eyleme mi yoksa tarafsız olana mı doğru yöneldiği artık bilinmeyen bir devinimle, siyasal seçeneği imleyen düşünceyi, edebi seçeneği imleyen hayal gücünden asla kopartmamaktır.

Bilinmeyen diyarlardaki uzun gezilere ilişkin kurgu modeli, edebiyatta yeni değildir. Antikçağ'dan gelen bu modelde More, yeni bir türün oluşumu içinde, yolculuğa değerini kazandıran isim olur. Onun *Ütopya*'sında II. kitaptaki ütopya betimlemesi (ada ve sistem), Raphael Hytloday'in I. kitaptaki çeşitli gezilerine atıfla hazırlanır. Ütopyacıl "yer olmayanın" betimlemesine daha başka gerçek uzakların kurgusunu ilk ekleyen de yine More olmuştur.

Yolculuk teması, ütopyada 16. yüzyılın büyük coğrafi keşifleri ve gezi anlatılarının uzantısı içinde ortaya çıkmıştır. Gezi anlatısı formu, bir kurguyu inanılır kılan bir yer (topos) haline gelmeden önce, anlatısal ütopyanın gerçekle olan ilişkisini formülleştirmesine hizmet etmektedir. Ötekilik o durumda, bu dünyaya ait bir ötenin içinde, uzam-zamansal bir süreklilik boyunca yer alabilecektir.

Bu bakış açısından bakıldığında, imgesel yolculuğun gerçek işlevinin özü burada mevcuttur. Konuya uygun hale gelen "gerçekçi imgesel" yolculuk kavramı, 17. ve 18. yüzyıla ait pek çok eserde görülmektedir. Burada yolculuk, deniz kazası, zengin betimlemeler, yuvaya dönüş, öte diyarlar gibi temel izlekler ortak olarak görülmektedir. Öte yandan De Bergerac'ın ya da Swift'in ütopyalarının yinelediği olağanüstü imgesel yolculuk geleneğine karşın, bu yüzyıla artık doğallaştırılmışlık hâkimdir. Oysa *Ay İmparatorluğu'nun Gülünç Tarihi* ve *Güliver'in Seyahatleri,* doğanın yasalarının dışında bir evren tasarımı sunan radikal ötekiliğin araştırılmasıyla, toplumsal kimlik/özdeşlik ya da insan doğası sorunlarının başka türlü gündeme getirilmesine

ve buna karşılık bizim gerçeğimize ilişkin şiddetli bir eleştiriye imkan veren eserlerdir.

Eğer ütopyadaki her yolculuk, her ütopyanın onu söylemek ve görmek üzere bir dışarıdanlığı varsayması gibi bir geri dönüşü varsayıyorsa, ütopyadan çıkış yolculuğu da eleştirinin ütopyaya karşı yavaş yavaş gerçekleşen bir belirtisi haline gelecektir. Yolculuk artık ütopyacı sistemin betimlenmesi için zorunludur. Anlatısal olan değil, bütünleştiren bir anlatının devamı niteliğindedir. Anlatıya yeniden dahil edilen ve sergilediği çözüm, olayın kahramanıyla çatışma halinde olan ütopya, böylece sınırlarını gösterir.

Gezgincilik nosyonu, iki yüzyıl boyunca kendini siyasetin ve onun toplumsal ya da felsefi temellerinin alternatif düşüncesi olarak okura ulaştırır (Goulemot, 1990). Bununla birlikte, az anlatıcılı formların tercih edildiği 19. yüzyılda bile, yolculuk belki de mümkün olanla ilişkisi bağlamında ütopyanın daima çerçeve anlatısı olarak kalır. Öyle ki alt tür olarak bilimkurgunun doğuşuyla bile yolculuk anlatısı, ütopyanın zamansallaştırılması içinde de yaşamaya devam etmektedir. Bilinmeyen durum ya da kişi, uzamdan çok zamana yerleştikçe ve de siyaset, tarihin ve gelişiminin dışında düşünülmemeye başlandıkça, zamanda yolculuk teması ortaya çıkmıştır. Mercier'in *Yıl 1440'ı* (1770), Bellamy'nin *Geçmişe Bakış'ı* bunun ilk örnekleri olarak verilebilir (Christophe Cave'den aktaran Riot vd., 2003: 273-275).

Bu noktada, kavramsal olarak ütopyanın ele alındığı önceki bölümlerde detaylı olarak değinilen ideal kent kavramına; ütopya kurgusunun etkilendiği diğer kavramlar olan Altınçağ, cennet, Arcadia, Binyıl inancına ütopyanın yapısal sınırlılıklarını betimleme aşamasında yeniden ihtiyaç duyulmaktadır. Daha sonraları İslam düşünürü Farabi'nin, Platon'un *İdeal Kent*'inden esinlenerek kaleme aldığı *Erdemli Kent,* her ne kadar *İdeal Kent*'teki fiziksel ve toplumsal düzenlemenin ayrıntılandığı somutlukta ve uygulanabilirlikte (Platon, 1995: 1-15) olmasa da önemli bir eserdir. Çünkü ideal kent kavramına değindiği için Doğu ütopyalarında öncül bir yapıya sahiptir. Platon'un

Timaeus ve Critiaia adlı eseri de ideal kent için önemli diğer bir örnektir. Platon'un her iki çalışması da her iki antik ve yarı-efsanevi kentin, *Devlet*'teki ideal kentin habercisi olan gerçek tarihsel prototiplerin işaretidir. Antik dünyanın en ünlü ütopyacı denemesi olarak görülen bu çalışma, akılcı felsefeyle yönetilen toplumların gerçekleşebilirliğinin en büyük kanıtı olarak görülmektedir.

Öte yandan, sözlü kültürün mirası olan ütopyanın biçimsel olarak ham maddesini oluşturan pek çok farklı ideal toplum söylencesi olduğu bilinmektedir. Bunların en bilinenleri; Kayıp Atlantis Kıtası, Gizemli Shangri-La Vadisi, Uzakları imleyen El Dorado Ülkesi, Guarani Kızılderililerinin Kötülük Olmayan Diyarı gibi farklı topluluklara ait sözlü veya yazılı geçmiş ve gelecek mitleri, sayısız ideal toplum tasarımı için ilham kaynağı olmuştur.

Zamansal olarak farklı dönemlerde tasarlanmış ideal toplum türlerinin de birbiriyle açık biçimde benzerlik göstermesi, başka bir ortak bilinç havuzunun işaretidir. Öyle ki bütün kutsal dinlerde olan cennet inancı, Altınçağ ile birleşmiştir. Öte yandan Altınçağ ve cennet mitlerinden fazlasıyla esinlenen *The Land Of Cockaygne* [*Cockaygne Diyarı*] *(1330)*, bir nevi Arcadia'ya nazire gibidir. Binyıl inancı ise aslında sadece yeniden ve yeryüzünde kurulacak olan cennettir. İdeal kente gelindiğinde, antik Altınçağ uygarlıklarının söylencelerini kullanıldığı görülmektedir.

"Bu noktada tüm bu türlerin toplamı ütopya eder mi?", "Ütopya, eski ideal toplum tasarımlarının bir karışımından mı ibarettir?", "Yoksa kendi özellikleri ve geleneğiyle ayrıksı bir tür müdür?" "Eğer öyleyse, onu başka türlerden nasıl ayırabiliriz?" soruları, ütopyayı ütopya yapan unsurları anlamak için önemlidir.

Kumar'ın savunusuna göre ütopyanın doğrudan bu unsurlardan inşa edildiği iddiası yerine, bu unsurlarla beslenen ütopyaya duygular, görüntüler ve temalar aşılandığını kabul etmek daha doğru olacaktır. Öyle ki

"Bunlar ütopyanın oluşumunda, Paretocu anlamda birer artık olarak ya da Jung ve Freud'un psikolojisinde yapıntılar ve bilinçsiz uğraşlar olarak düşünülebilir. Ancak bu, insanların ütopyaya yönelik doğuştan ve sabit, herhangi bir eğilimi olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. Cockaygne, en temel düzeyde, başlıca sürükleyici güç olarak arzu unsurunu katar, libidonun serbest ve hâkim olduğu sınırsız bir keyif ve haz dünyası tablosu çizmektedir" (Kumar, 2005, 32-33).

Ütopyayı hazırlayan sözlü ve yazılı tarih kaynaklarına bakıldığında, Eski Kıta'nın halk söylencelerinden beslenen *Cockaygne Diyarı*'ndaki ütopik evren tasarımı; yeme, içme ve cinsellik gibi dünyevi bollukla giderilecek tüm arzuların bol bol tatmin olduğu bir evreni tasvir ederek, zahmetli çalışmadan ve sıkıntıdan kurtuluş vaat eden, özlem duyulan yeri tanımlar. Cennet ve Altınçağ ise ütopyaya ahenk unsurunu verir; insanlar mutlu ve huzurlu bir halde birbirleriyle barış içinde yaşarlar. Yaradılış düzeninde insanlar, doğayla uyum içindedir. Sadelik bu düzenin ana ilkesidir. Yemişleri, ağaçları, suyu, kuşları ve diğer hayvanlarıyla cenneti anımsatan huzurlu bahçe imgesi, bu ilksel masumiyet ve doğal uyum halinin mükemmel bir temsilidir. Buna göre ütopya, değişmez bir mükemmellik durumu olarak kurgulanmaktadır (Kumar, 2005: 34-35).

Ütopyalardaki deniz metaforu ise insanlığın belirsiz, sınırsız ve sonsuz olanın tasarımına kapılarak sonsuzluğun sınırlarını aşma cesareti geliştirme isteğine vurgu yapmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, hemen hemen bütün toplumsal ve felsefi oluşumların temelini oluşturan arzu, tasarım, uyum ve umut ihtiyacı; ütopya üretimini de besleyen temel temalar olarak bütün söylence ve metinlerde belirgin ortak nosyon olarak önplana çıkmaktadır.

Ütopyayı hazırlayan unsurlardan bir diğeri de cennet kavramıdır. Kristof Kolomb, Amerika'yı keşfi sırasında, bu Yeni Dünya ve insanlarıyla ilk karşılaştığında cennet bahçesini bulduğunu sanarak bu geleneği izlemiştir. Hristiyan dünyasında Yeni Dünya'nın keşfinden sonra bu kez cennet söylencesi, Binyıl inancına dayanan temalarla harmanlanarak devam eder.

Edebi ve dini kaynaklarda çokça geçen, sadeliği ve maneviyatı yücelten Altınçağ söylencesine karşı, halk söylencelerinden türemiş sözlü kültürün bir ürünü olan ve halk şarkılarında hayat bulan Cockaygne Diyarı yer alır. "Yoksul insanın cenneti" olarak adlandırılan Cockaygne Diyarı; savurganlık, taşkınlık ve ölçüsüzlükler ülkesidir. Rebelias'ın *Gargantua*'sındaki (Rabelias, 1973: 2-26) toplumsal yergiyi anımsatan üslubuyla ana teması, bolluk ve çalışmama özgürlüğü üzerine kurulu, sonsuz fırsatlar evreni olan bir cennet tasviri sunulur. *Cockayne Diyarı*'nda hiciv belirgin bir edebi özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Hristiyan inanışında çoğu günah olarak tanımlanan hedonist dileklerin gerçekleşmesi suretiyle toplumsal bir katarsise hizmet eden bu söylencenin, halk arasında çekincesiz bir hoşgörü ve serbestlik örneği olan çeşitli karnaval ve festivalin ritüellerine de ilham kaynağı olduğu bilinmektedir (Kumar, 2005: 18).

Ütopya kavramın beslendiği bir diğer çıkış noktası olan, inananların bu dünyada binyıl büyük mutluluk içinde yaşayacakları düşüncesine dayalı Binyıl inancı, MS. 431 yılında Efes Meclisi'nde din dışı bulunup lanetlendiğinden beri etkinliğinden hiçbir şey kaybetmeden günümüze kadar gelmiş ve Milleniıum Çağı olarak adlandırılan 21. yüzyıla adını vererek, takvimler 2000 yılını gösterene kadar toplumsal davranış ve düşüncelere esin kaynağı olmayı sürdürmüştür. Ancak ideal insanlık halinin sadece bir görüntüsü olmaktan öteye gidemeyen Binyıl inancı, zaman içinde değişime uğrayarak tanrısalın yerine bilim ve akılı koymuş, dolayısıyla temel bileşenlerinden bir şey yitirmeden sekülerleşmiştir. Fransız İhtilali ve 18. yüzyıl düşünürlerinin bilimsellik inancı ışığında ilahi bir kent yaratma çabaları, aynı döneme denk gelmektedir. İlk değerlendirmede paradoksal gibi görünse de Hegel'in *Kendisini Gerçekleştiren Ruhun Çağı*'nın ya da Marx'ın *Komünist Toplum*'u gibi ideal toplum düşüncesinin özgün biçimlerine ilham verenin de Hristiyan Binyılcılık'ı olduğu eleştirisi de literatürde yer alan yaklaşımlar olarak dikkat çekmektedir.

Hristiyanlık inancının etkisi dışında farklı inançlardan beslenen kültürlerde başka isimler altında da olsa Binyıl inancı temasına benzer inanışlara rastlandığı bilinmektedir. Mayaların Takvimi, Brezilya'nın Guarani Kızılderilileri, Burma'nın Karenleri ve Amerika'da kuzeybatı Pasifik Kızılderilileri'nde görülen bazı hareketler, bunlara örnek olarak verilebilir. Hristiyan olmayan en güçlü Binyılcı akım ise Çin'de görülür. Öyle ki Taoizm ve Budizm'den beslenen büyük bir afet sonrası dünyaya barış ve mutluluk devrinin geleceği düşüncesi, Hristiyan etkilerle de birleşince 19 yüzyılda Çin tarihindeki en büyük Binyılcı hareket olarak bilinen Taiping İsyanı'nı ortaya çıkarmıştır.

Yapılan incelemelerden anlaşıldığı üzere hem Antikçağ'daki eserler hem de daha sonraki yüzyıllara ait ütopyalar, birbirine benzer bir zeminde doğmuşlardır. Hepsinin ortaya çıktığı dönem, toplumsal bunalım ve çürüme dönemi olduğu kadar güçlü siyasal çıkışların da görüldüğü fırsatlar dönemine işaret etmektedir. İstisnasız, geleneksel ütopyaların hepsi, eski kavimlerin kahramanlık çağı olan kırsalın ortakçı yaşamına vurgu yaparak, insan-insan ve insan-doğa uyumunun bir örneği olan ilk komünal düzeni dile getirmiştir. Antikçağ ütopyalarına bakıldığında ise birey olarak insanın; yani mutlu, özgür, yetenekli, araştırmacı ve etkin bireyin mükemmelleşmesinin yolları aranmıştır. Platon'un *Devleti*'nde yönelttiği "Ortak görmek, ortak işitmek, ortak tiksinmek, ortak haz almak ve ortak iş görmek mümkün müdür?" sorusuna yanıt arayan Antikçağ ütopyalarındaki ortakçılık anlayışı, insanın her alandaki mükemmelleşmesinin biricik yolu ve aracı olarak görülmüştür.

Toplumsal ütopyalar ise öncelikle onları ortaya çıkaran siyasal, ekonomik ve sosyolojik konjektüre göre tarihe paralele oluşmuşlardır. Ütopya metinleri incelendiğinde, bu metinlerin çoğunlukla uzun süreli bir baskı ve sömürü rejiminin varlığına denk zamanlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Böylece maddi gerçekliğin zıddı olarak ortaya çıkan ütopya (rüya veya fantezi), süreç içinde ideolojik bir içerik de kazanarak zamanla gerçeklik kazanır.

Bu bilgiler dahilinde, ütopyaların siyasi ve felsefi bir önerme niteliği taşımaları da ancak çok yoğun bir toplumsal krizin varlığıyla doğru orantılıdır demek yanlış olmaz. "...Yani toplum çıkış yoluna yakındır, ama onu henüz bulamamıştır. Tasarılar ve siyasal önermeler de ancak bu süreçte toplumun ilgi odağına girer ve kitlesel destekle ciddiyet kazanırlar" (Usta, 2005a: 13). Modernleşmeyi hazırlayan süreçte baskı ve sömürü sisteminin geniş bir coğrafyayı içine aldığı bir uzamı yaşayan dünyada, ütopyanın kavramsallaşmaya başlaması buna iyi bir örnektir. Diğer bir ifadeyle ütopyalar, toplumsal sorunun yaygınlığı ölçeğinde insanlığın, ortak akıl ve kültürel birikimiyle çıkış yolunu bulmasına hizmet etmeye başlar.

1.3.2. Ütopyanın Sınırları

Ütopyanın gerek içeriksel gerek biçimsel bir yazın türü olarak sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği, hangi eserlerin ütopya temsili olup olmadığı sorunsalı, kavram olarak varlık gösterdiği 16. yüzyıldan beri tartışılan bir konudur. Bu noktadan hareketle, literatürdeki ortak tanımlara yer vererek ütopya metinlerinin sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Siyasal kuramlar, edebi metinler ve politik metinlerle bezeli karmaşanın içinde, ütopyanın sınırlarının hayali dünyalarla çevrili olduğu görüşü, tartışmasız olarak varlığını korumaktadır. Bu durumda Kumar'ın yaptığı sınıflandırma, ütopyanın sınırları hakkında fikir vermesi açısından değer taşımaktadır.

Ütopya, ulaşılmaz bir mükemmellik halini tanımlarken, insanlık için erişilemeyecek ya da imkansız bir hali tanımlamamaktadır. Bu yaklaşımla ütopyanın da sınırları olduğu yorumunu yapabiliriz. Öyle ki "Ütopya, imkansız mükemmelliğin herhangi bir hayali değildir. Dünyaya, kendine özgü tarih ve karakteri olan bir bakış açısıdır." (Kumar, 2006:14) önermesinden hareketle ortaya çıkan "Ütopyanın sınırları ve bir düşünce yapısı olarak özellikleri nedir?"sorusu, bu bölümün temelini oluşturmaktadır. İdeal toplum veya ideal insanlık halleri tasvirinin Altınçağ, Arcadia, cennet inancından beri bütün toplumlar için geçerlilik gösterdiği

bilinmektedir. Detaylı örnekleri bu çalışmanın kapsamını aşmakla birlikte, özellikle inanç ve dinler tarihi ile mitolojiye yönelik bir okuma yapıldığında tüm farklı inanç ve kültürlere ait ilkel toplumların bir Altınçağ ve insanlığın tam bir mutluluk ve memnuniyet içinde yaşadığı bir başlangıç zamanı söylencesinin bulunduğu görülmektedir. Altınçağ söylencesiyle ilgili olarak Batı literatürüne bakıldığında Hesiodos, Platon ve Ovidius'in eserlerinde bu konunun kapsamlı olarak yorumlandığı görülür (Hesiodos,1977). Bu ilk örnekleri Montaigne'in "ilkelliğin sadeliği"ni övdüğü *Yamyamlar Üzerine* (1580) denemesi ve Sir Philip Sidney'in *Arcadia* (Cennet-1590) adlı romanı takip etmektedir. Batı tarihinin en bilinen örnekleri olan Yunan ve Romalı yazarların eserlerinin yanı sıra, Altınçağ söylencesinin dünya çapındaki yaygınlığının bir göstergesi olarak sözlü Doğu edebiyatına ait Hindu destanı Mahabharata'da betimlenen ilk ve mükemmel çağın (Krita Yuga) anlatıldığı efsane, buna örnek olarak verilebilir. Farklı zaman katmanlarına ve coğrafi değişimlere daha yakından bakıldığında, Avustralya yerlisi Aborijinler'in *Hayal Zamanı* ve Çinlilerin Taocu *Mükemmel Erdem Çağı* söylenceleri, hikayeleri diğer belli başlı örneklerdir. Edebi metin ve söylence boyutunun dışında düşünüldüğünde, görsel kültürün ürünü resim sanatında da ütopya kendini en etkin biçimde; Dürer, Bosch ve Cranach ailesinin çizimlerinde göstermektedir. Dini kaynaklarda ise bütün kutsal kitaplardaki ortak dil olan Adem ve Havva'nın cennet bahçesi betimlemesi Altınçağ üstüne kurulmuştur. Dante'nin *İlahi Komedya* (1321) ve Milton'un *Kayıp Cennet* (1667) yapıtları da ünlü cennet betimlemeleriyle bilinen eserler olarak verilebilir.

> "Ütopya ile ilk karşılaştığımızda çoğu kez ilk gördüğümüz bir öyküdür. Ütopya en başta bir kurgu olması itibariyle ideal toplumun farklı türlerinden, toplumsal ve siyasal teorinin öteki çeşitlerinden ayrılır. Kelimenin geniş anlamıyla bir 'bilimkurgu' türüdür. Platon *Timaeus* ve *Critias'da* Atlantis uygarlığını ve onun Atina ile çatışmasını anlatırken muhtemelen bilimkurgunun ilk örneğini verdi. Her iki toplum da icat edilmiş ideal toplumlardır ve yine her ikisi, masalcılardan bekleyeceğimiz türden ayrıntılarla bezenmiştir"(Kumar, 2005: 37).

Antik Yunan'a geri dönülmesi gerekirse, Platon'un eserinde ele aldığı Atlantis Efsanesi'nin daha sonraki ütopyacı gelenek üzerinde büyük etkisi olmuştur. Öyle ki Bacon'ın ütopyası bile adını Atlantis'ten almaktadır. More'un *Ütopya*'sında ise Platon'un *Critias*'taki izinden gidilerek sıradan insanların da içinde yaşadıklarını hayal edebilecekleri bir dünya betimlenmeye çalışılmıştır. Hem More hem de Platon, yeni bir toplum düzenine yönelik didaktik metinler kalem almıştır. "Ütopya aslında kendi için edebi bir hayal olmaktan çok, toplumsal ve siyasi söylem aracıdır" (Kumar, 2005: 43). Bu yorumun birçok edebiyat eseri için geçerli olduğu eleştirisine karşı verilebilecek yanıt ise ütopyacı edebiyatta bu konuda daha fazla vurgu, daha bilinçli ve doğrudan bir siyasi amaç olmasıdır.

More'un *Ütopya*'sı, ütopyacı edebi biçimin basit bir didaktik masaldan çok, daha kapsamlı anlam katmanlarıyla edebi biçim olarak birçok karmaşık anlam içeren bir tür olduğunun ispatıdır. Ayrıca ütopyada biçimin, içerik kadar önem taşıdığı gözlenmektedir. Öyle ki bütün ütopya türlerinde varolan ideal kent tasarımında, inancın varlığı, bilinmeyen bir coğrafya, teknolojik yenilikler, verimli topraklar, eşitlik ve barış içinde bir toplum düzeni gibi temel kriterlerin aynı olduğu görülmektedir.

Bir yazın türü olarak bakıldığında tüm ütopyalar tanım gereği kurgudur; çünkü gerçek yerine, mümkün olan gelecek dünyaları konu alır. Bu kapsamda da hayale dayalı edebiyatın tüm türlerine benzemektedir. İmkansız ya da en azından gerçekleşmesi çok zor olanları kapsayacak şekilde geleneksel kurgunun sınırlarını genişleten ütopyalarda; kurgu, geleneksel gerçekçilik ve doğallık üzerine kurulu romandan çok bilimkurgu türüne aittir (Suvin, 1979: 50-62). Ancak ne olursa olsun kurgu dünyasında kalır ve onun temel özelliklerini taşırlar. Lodge'un deyişiyle; gelenekten gelen gerçekçi roman yazarının yarattığı yoğun betimlemeli ve tarihsel olarak tutarlı dünya, esas ilgi odağı olan hayali karakterleri ve onların eylemlerini izlemekte kullandığı çerçeveyi oluşturmaktadır. "...Modern ütopyacı kurgu ve bilimkurgunun çoğunda olan budur. Gerçekçi roman

geleneği böylece, şaşırtıcı bir yalancı-tarihsel (Pseudo - historical) gerçeğe benzerlikle hayali çerçeveyi doldurabilmektedir" (Lodge, 1969: 65-75).

> "... Kölelerin zincirlerini, çok kötü suçlar işlemiş mahkumların nişanlarını yapmak için bu madenlerden yararlanırlar. Mahkumların parmaklıklarında ve kulaklıklarında altın halkalar, boyunlarında altın gerdanlık, başlarında altın bir çember vardır" (More, 2000: 126).

Ütopya adasında, altın ve gümüşün sadece lazımlıklarda ve tutsak zincirlerinde kullanılması örneğinde olduğu gibi, More'un ütopyasından beri temel anlatım motifi olan hiciv, içinde yaşadığı topluma ayna tutması için kullanılan bir başka izlektir. Ütopyanın bu taşlama özelliği, zamanla kendisinden türeyen ayrı bir alt tür olarak anti-ütopyanın doğuşunu da hazırlar. Böylece hiciv, eleştirel ve olumsuz kutbu karşılığında olumlu bir kutup olmadan da toplumsal aksaklıkları göstermeye başlar. *Ay ve Güneş İmparatorluğu'nun Gülünç Tarihi* ve *Gulliver'in Gezileri*, bu türün öncülerinden sayılmaktadır. Bu tür, içerik olarak ilk başlarda alay ve hicve yönelik taşlamaya ağırlık verirken, moderniteyle birlikte gelişen bilimsel ütopya, her geçen gün gerçeklik kazanmaya başlar. Bu kez karşılığında gelişen anti-ütopya söylemi, daha fazla tehdit unsuru taşıyan bir figür kazanarak korkutma ve sarsma yoluyla uyarma misyonunu üstlenir. *Zaman Makinesi* ve *Dr. Moreau'nun Adası*, *Biz*, *Cesur Yeni Dünya* ve *1984* gibi en bilinen anti-ütopyalarda gözlenen ortak özellik, yabancılaşmış ve kökleşmiş bir dünyanın ürpertici manzarasını sunabilmek için modern romanın tüm tekniklerini kullanan başarılı tür örnekleri olmasıdır. Bu kimliğiyle anti-ütopya da bu biçimin canlılığını ve çok yönlülüğünü sadece toplumsal ve siyasi düşünceler için bir araç olarak değil, gerçekten güçlü bir edebi tarz olarak gösterir. Dolayısıyla ütopya en başta hayali bir kurgu çalışmasıdır; ancak başka kurgu eserlerden farkı, asıl konusunun iyi toplum olmasıdır (Kumar, 2005: 47). Başka bir ifadeyle ütopyada anlatımcı kurgusallık tanımlayıcı özellik olarak ön plana çıkmaktadır.

Ütopya bir yazın türü olmasına rağmen, kavram olarak telaffuz edildiğinde ilk akla gelen ütopyacı teori olmaktadır. Bir düşünce biçimi olarak ütopya, kimi yorumcular tarafından dar anlamda hayali kurgu olarak tanımlansa da çoğunluk, ütopyanın bu tanımda ana karakterini yansıttığına katılmakla birlikte, ütopyanın Binyılcılık gibi ideal toplumun eski ifade biçimlerine ilham olmanın ötesinde daha önemli toplumsal olaylara öncülük eden bir karakterde, düşüncelerin de ütopyacı katagoriye ait olduğu görüşünde birleşir. Öyle ki ütopya yazın türüne ait eserleri olmasa da siyasal anlamda ütopyanın düşün dünyasına olan katkılarıyla Rousseau, Owen, Saint-Simon ve Marx gibi düşünürleri tartışmadan ütopya tartışması yapmak imkansız görünmektedir. Genel olarak bakıldığında bu eserler, More'un *Ütopya*'sının yanında ilişkisiz görünürler; ancak buna rağmen ütopya araştırmalarına niye bu eserleri de dahil etme geleneği hâkimdir, bunu J. C. Davis'in satırları bize açıklamaktadır:

> "Tüm siyaset felsefesi, 'egemenlik', 'diyalektik', 'genel irade', 'kuvvetler ayrımı', 'kamuoyu', 'ortak çıkar' gibi kurgularla uğraşır. Kurgu, tüm siyasi teoriyi nasıl niteliyorsa, ütopya yazımını da öyle niteler" (Davis, 1983: 17-27).

Ütopyanın sınırlarını tanımlayan bir başka kavram da ideal toplumdur. Ütopyanın özünde, ideal olan toplumsal düzeni görmenin ve deneyimlemenin hikayesi yatmaktadır. "Bu tanımdan sonra ortaya çıkan ütopik iyi toplum, hangi noktalarda öteki iyi toplum kavramlarından ve geleneklerinden ayrılır?" sorunsalına ütopyacı teori ya da ütopyacı düşünce ayrımı ışık tutmaktadır (Kumar, 2005: 50). Öyle ki toplumsal ve siyasi teorinin tüm ifade biçimlerine bakıldığında, kurgusal olabildiği gibi farklılık gösterdiği de görülmektedir. Tarihteki örneklerine bakıldığında farklı kültürlerde ve farklı zaman dilimlerinde Makyevel'in *Prens*'i ya da Beydaba'nın *Kelile ile Dimne*'si gibi hükümdarların siyasal yönetim biçimlerine yönelik yergi ve tavsiyeler içeren siyasetname örnekleri gibi biçimsel açıdan olduğu

kadar, insan doğasına ve olanaklarına ilişkin temel varsayımlarıyla da farklılaşan düşünce teorilerinin varlığı bilinmektedir. Ütopyacı geleneği, diğer toplumsal teorilerden ayırt etmenin en temel yolu bu ayrımla mümkündür. İdeal toplumu imleyen benzer siyasal düşünce üretimlerine bakıldığında bazen düzen ve işbirliği, *Leviathan*'da olduğu gibi bir fail tarafından kabaca dayatılabilir yahut John Locke'un ve Stuart Mill'in önerilerinde görüldüğü türden liberal düzenlemelerle buluşturulabilir. Fakat bütün yeni toplum örnekleri güvensizlik ve geçicilik üzerine kurulmuştur. Ütopyacı toplumsal teoride temel olan ise ütopyacı tasarımlara ihtiyaç duyulan bir topluma olan inancın yanı sıra insanın doğasına dair, insanın mükemmelleştirilebilir olduğu üzerine kurulu iyimser bir inancın varlığıdır. Ütopyacı teoride varolan uygulamaya yönelik yerginin nedeni, kendi içinde barındırdığı mükemmeleşebilirlik inancının bir uzantısıdır. Örnek vermek gerekirse; Aydınlanma filozoflarının hep birlikte el ele verdiği bilimle, dünya üzerinde tanrısal bir kent inşa etme fikrinin en bilinen temsilcilerinden J. J. Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi (1762)* eseri, bireylerin ortak iradeyle mükemmel bir şekilde kaynaşacağı, temeli ahlak olan bir cumhuriyete, insanlığın ilkel Altınçağ'ında görülen erdemlerin nasıl bütünüyle aktarılabileceğini göstermeye çalışmıştır.

Bu bölümde tekrar bütün ütopya külliyatına değinmenin yerinde olmayacağı düşüncesiyle asıl olan, ütopyanın kavramsal önemini vurgulamaktır. Gerek toplumsal teorinin bir alt türü olarak ütopik toplumsal teori gerekse bir edebi yazın türü olarak ütopya, ütopyaya ilişkin tüm metinlerin ortak özellikleri yönünden sınıflandırılarak ele alınmıştır. Bu düşünceyle, ütopyayla ütopyacı toplumsal teorinin toplumsal analiz biçimleri açısından ayrıştıkları noktaya bakıldığında; geleneksel, toplumsal ve siyasi teorinin soyut tasarımlarında, iyi toplum genel ilkeleri uygulayarak geleceği vaat etmesine karşın ütopyada, toplumsal örgütlenmenin genel bazı ilkelerinin ürünü olduğu varsayılan iyi toplumun hali hazırda sürmekte olduğu fikrinin hâkim olduğu görülmektedir.

Bu yorumdan hareketle iki tür arasıdaki geçişliliği anlamak açısından Kumar'ın verdiği örnek etkili olmaktadır:

> "Marx'ın ütopyaları küçümseyerek görmezden gelişi –'geleceğin lokantalarına yemek tarifleri yazmakla uğraşmıyorum'– sonraki sosyalist harekete ağır bir bedel ödetti. Sonuçta, soyut toplumsal teoriyle karşılaştırıldığında, ütopyanın sosyoloji ve toplumsal felsefe yapma tarzında çok temel bir dürüstlük ve şeffaflık unsuru vardır. ...Örneğin Marx'ın ütopyacılığını, More'un ya da Platon'unkiyle birlikte değerlendirmek makul olabilir. Aralarında ilgi çekici farklar olsa da ortak tema olarak komünizm, benzerlikleri ve etkilenimleri ortaya çıkarmaya yeter." (Kumar, 2005, 55-56)

Belirli bir tarihsel aralıkta, belirli bir entelektüel ve kültürel gelenek içerisinde tanımlanan ütopyada, genellikle biçimsel ve tematik süreklilikler görülmesine karşın, yer ve zaman farklılıklarının ütopyaların karakterini belirlemede önem taşıdığı görülür. Platon'un *Devlet* adlı eseri, ütopya için milat kabul edilmesine karşın isim babası ve bir tür olarak tarihe kazandıran *Ütopya* adlı eseriyle More olmuştur. Onun ütopyası, kendinden önce varolan geleneksel eski örneklerinden; hristiyan inançlarındaki dini evren tasvirleriyle beslenen eserlerden; dünyanın değişik bölgerindeki sınıflı ideal toplum örneklerinden farklı olarak ütopya üretme, tez-antitez bakışıyla toplumsal eleştiri geliştirme, varolan temaları geliştirip dönüştürme ve yeni uygulanabilir yaşamsal pratikler arayışında olmasıyla fark yaratmaktadır.

Ütopyanın nerede başlayıp bittiğine ve neyin ütopya olduğuna dair başka bir sınırlama kriteri ise metinleri uzamsal ve zamansal açıdan sınıflandırmaktır. Ancak bu sınıflamayı, kısıtlayıcı yorumculuğu nedeniyle Batı odaklı oryantalist bir bakış olarak da okumak mümkündür. Yine de literatüre değinmeden geçilemeyeceği gerçeğiyle; ütopyanın varlığını, ağırlıklı olarak Helenistik site devletleri başta olmak üzere Avrupa'yla sınırlı tutan bu literatüre göre "Platon kuşkusuz önemli bir yere sahiptir. Keza, ütopyacılık en temel özellikleri bakımından din dışı bir toplumsal düşünce biçimi olsa da Hristiyanlık'ta görülen ütop-

yacılık da önemlidir. Son olarak Altınçağ, cennet, Cockaygne Diyarı ve Binyıl gibi tasarılar birçok kültürde görülse de bir tek Batı'da ütopya ve ütopyacı gelenekle karşılaşırız. Kısacası, ütopyanın zamansal, mekânsal ve kavramsal sınırları vardır." (Kumar, 2005: 56) görüşü savunulmaktadır.

Oysa inanç ve dinin, ütopyacılığa katkısını Hristiyan gelenekteki manastır örneği ile sınırlı tutmak, gerek pagan kültürünü gerek tek tanrılı dinler zamanına ait Musevilik ve İslamiyet inanışındaki cennet mitini ve Budizmde varolan güçlü bir manastır yaşam geleneğini de göz önünde bulundurmaktan yoksun kalmaktadır. Ancak ütopyanın Hristiyan dünyasındaki özel yeri dünya üzerinde mükemmel bir düzen hayalinin Batı'da sayısız radikal harekete esin kaynağı olmuş olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca Aydınlanma'yla birlikte ortaya çıkan ilerleme fikri sayesinde laikleşen ütopya anlayışı, Binyıl inancındaki önceden belirlenmiş düzen ve ilahi bir müdahalenin varlığı inancını tamamen aşmıştır.

Çok sık atıfta bulunulmasına karşın ütopya olarak değerlendirilebilecek metin sayısı fazla değildir. Özünde antikiteye ait ütopya olarak nitelendirilen pek çok metin, genellikle hiciv amaçlı yazılmış, hayali insanları ve yerleri konu edinen hikayeler ya da Altınçağ efsanelerini anlatmaktadır. En kayda değer ütopya örneklerine M.Ö. 3. yüzyıl Yunan edebiyatının hayali yolculuklarında rastlanır. Farklı biçimlerde metinler olarak karşımıza çıkan bu eserler; ahlaki destanlar ve ciddi tarih çalışmaları içine yedirilmiş eğlenceli bölümler, hiciv ve fantaziden yararlanan yergiler, macera öyküleri ve felsefi incelemeler olarak sınıflanabilir. Bütün bu örneklerin ötesinde, antikitenin en önemli ütopyaları arasında sayılan Euhemerus'un ve Iambulus'un öykülerinin yanı sıra, ütopyanın gereklerini yerine getirmeye, özel ve kamusal yaşamının tüm ayrıntılarıyla ideal bir toplumun tasavvuruna yaklaşan başlıca eser ise Platon'un *Devlet*'dir.

Olson'un görüşüne göre belki de tam da bu yüzden antikitede varolan "...Yunan ideal kenti, ütopyanın öncülü ve atası olmaya en uygunudur. ...Platon'u ütopyacı olarak görelim ya

da görmeyelim, o 'türün atasıdır' ve daha sonraki ütopyalara yön veren temeli kurmuştur" (Olson, 1982: 144-157). Bu görüşten hareketle ideal kent geleneğinin genellikle dinsel kökenli olan evren bilimsel düşüncelerden kaynaklanmasının ötesinde, temelinin saf akıl olduğu kabulüyle insanlığın sahip olduğu akıl yetisi, evrenin ilahi düzeniyle kentin ideal düzeni arasındaki bağı kurmak için kullanılmaktadır. Ancak bu yorumlara bakılarak ütopyanın iyi ya da mükemmel toplum tasavvurundan ibaret olduğu düşünülmemelidir. Daha açık bir ifadeyle ütopya, özünde iyi toplumu tartışmanın sistemli ve özellikli bir yöntemidir. Ve bunu yaparken kendine özgü bir biçime sahiptir. Üstelik tam da iyi toplumun ne olduğu konusundaki düşüncenin dönüşüme uğradığı bir dönemde ortaya çıkmıştır.

Zaman içinde sanatsal olduğu kadar siyasal ve sosyolojik önem taşıyan yönü de gelişme göstermiştir. Ortaya çıktığı dönem itibariyle edebi ütopya, idealleştirici işleviyle Antikçağ'dan modern tarihe geçişi hazırlayıcı bir nitelik de taşımaktadır. (Kumar, 2005: 70) Modern zamanlara gelindiğinde Marksist ve sosyalist düşüncedeki ütopya, kökten dönüşmüş toplumlar hayali taşıyan özünde toplumsal düşünce biçimi olarak vücut bulmuştur. More'dan beri toplumsal teorinin ciddi başlıklarından birini oluşturan ütopya düşüncesi, günümüzde de en azından teorik olarak eleştirel ve yapıcı bir toplumsal analiz biçimi olarak varlık göstermektedir.

1.3.3. Ütopyanın Toplumsal İşlevi

Ütopyanın yazın türü olarak beslendiği efsane, mit, söylence ve bu kategoride sayılan eserlere hem biçimsel hem de niteliksel olarak yapılan kısa bir yolculuktan sonra, bizim çalışmamız için asıl önem taşıyan, ütopyanın toplumsal işlevini anlamak için ütopya tarihine yönelik bir toplumsal analizdir.

Tarihsel olarak bakıldığında ütopya kavramının inişli çıkışlı bir seyri olmasına karşın sürekliliğini yitirmediği görülmektedir. Ütopyacılık 16. ve17. yüzyıllarda güçlü bir akım iken, 18. yüzyılda amacını ve yönünü yitirir ve edebi bir tür olarak 19.

yüzyılın büyük bir bölümü boyunca Batı düşünce yaşamının sınırlarında sıkışıp kalır. Ancak yine ütopyacı toplumsal teori ve ütopyacı komünal deneyler şeklinde varlığını sürdüren ütopya, 19. yüzyılın sonlarına doğru edebi ütopya olarak yine kendini göstermeye başlamıştır. Böylece ütopyadaki diriliş, antitezi olan anti-ütopyayı da yeniden diriltir ve anti-ütopya bir kere daha ütopya kavramını 20. yüzyılın ilk yarısında hâkim bir konuma taşır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeniden unutulmaya yüz tutan ütopyanın dirilişi, 21. yüzyılla birlikte kendini farklı alanlarda gösterme eğilimindedir.

Ütopyacı gelenek, ütopyanın uzun ömürlü bir felsefe, temel bir zihinsel alışkanlık olduğunu, her yerde ve her zamanda kendisini ifade edebilecek güçte olduğunu savunmaktadır. Öyle ki Orwell, insan imgelemini tüm çağlarda kurcalayan bir adil toplum hayaline vurgu yapar. Arthur Koestler ise ütopyayı, en derin ve en eski söylencesel inançlarla beslenen bir yapı olarak görmektedir. Ona göre "Tüm ütopyalar söylence kaynaklarından beslenir; toplumsal mühendislik de tasarımlanan eski metinlerin yenilenmiş baskılarıdır" (Koestler, 1970: 274). More'un *Ütopya*'sı ise önceki ütopyalardan farklı olarak, ne manastır yaşamını över ne de seçkincidir. Bilakis toplumun tüm katmanlarını kapsayıcı bir yaşam tarzını imlemesiyle önem kazanır. Öyle ki 19. yüzyılın ütopyacı sosyalistlerinin modern ütopyanın demokrasi sinyallerini veren More'un; komünel yaşamın dayattığı faydacı, eşitlikçi, Epikürcü felsefeden etkilendiği bilinmektedir. Antikitede sadece belli bir azınlık için varolan akılcılaştırma, modern ütopyada herkese açık demokratik bir kimlik kazanır. Rönesans ütopyalarında, hiyerarşi ve uzmanlaşma göze çarpsa da temelde hümanist bir bakışla herkes için ideal yaşam düşü paylaşılmaktadır. More'un reformculara karşı beslediği düşmanlığa rağmen ütopya, Rönesans düşüncesinin ayırt edici özelliği olan Helenci akılcılıkla, Protestan refomculuğunda bir çıkış yolu bulan Batı Hristiyanlığı'nın demokratikleştirici itkisini harmanlar. Modern toplumun ikilemlerini çözme girişimindeki bu idealizmi, canlı ve etkileyici bir biçimde betimlemesini sağlar (Kumar, 2005:

83-84). Bu yönüyle de siyasi tartışmaya esaslı bir katkı sağlar. Böylece birbirine rakip ütopyalar üretmekle kalmayıp vaat ettiği uzlaşmaya şiddetle meydan okuyan, diyalektik ve yine tek yanlı karşıtı olan karamsar anti-ütopyayı da diriltir.

16. yüzyılda ütopya düşüncesini tetikleyen bir diğer toplumsal olay da coğrafi keşifler olmuştur. Bu keşifler sırasında yapılan deniz seferlerinin, ütopyanın denizci/misyoner/maceraperest anlatıcı karakterinden bilinmeyen bir coğrafyadaki ada tasvirine kadar anlatım dili üzerinde doğrudan etkisi olduğu görülmektedir. Böylece gezgin öyküleri ütopya yazımında popüler bir edebi araca dönüşmüştür. Zaman içinde bilinmeyen bir coğrafya imgesi yeryüzüyle sınırlıyken gökyüzünün keşfiyle evreni kapsayıcı nitelik kazanmaya başlar. Böylece ütopyacı roman gezginlerinin mükemmel toplumlarını başka gezegenlerde bulmalarının da yolu açılmış olur. Alternatif yaşamları ve toplumları betimlemekte kullanılan gezgin hikayeciliğini ütopyadan ayıran özelliği, eski masalsı biçime göre yeni bir ölçülülük ve yeni bir gerçekçilik açısıyla zenginleştirilmiş olmasıdır. Öyle ki "Yaygın söylencelerle ve hayallere hitap eden imgelerle ne kadar süslenmiş olursa olsun, Yeni Dünya'dan yayılan öykülerin ve aktarımların inkar edilemeyecek kavramsal bir temeli vardı" (Wallerstein, 1980: 177-180).

Biçim olarak gücünü ve inandırıcılığının önemli bir kısmını Kristof Kolomb, Amerigo Vespucci, Vasco de Balboa'nın keşif gezilerindeki anlatılarından alan yeni ütopyanın içeriği de aynı ölçüde etkilenir. Bu büyük denizaşırı seferler, Batı ile dünyanın diğer coğrafyaları arasında iletişimin doğmasıyla küreselleşme sürecine giden ilk adım olarak da ayrı bir önem taşımaktadır.

16. ve 17 yüzyılla birlikte doğanın işlenmesi ve bilgiye dayalı zihinsel faaliyetin ağırlık kazandığı görüşler ortaya çıkar. 17. yüzyıl ütopyası, kollektif ilişkilerin verimliliğine ve ortaklaşa sorumluluklara dikkat çekerek, içinde bulunduğu çağda baş göstermeye başlayan bireyselciliğe karşı geliştirdiği eleştiriyle toplumsal değer kazanır. Özel mülkiyette eşitsizliğin toplumsal düzene yönelttiği tehditlere karşı bir çözüm üretme çabası

olarak yorumlanacak bu özellik, kendi çözüm önerisini de ortak mülkiyet ve akılcı eğitim sistemleriyle geliştirmiştir. Çoğunlukla seküler bir kimliği ön planda olan ütopyada, Bacon'ın çağından itibaren demokrasi ve bilim, modern ütopyanın içsel ve dışsal öncüllerini oluşturmaya başlamıştır. Böylece bilimsel ütopya, modern bilim ve teknolojinin olanaklarını kullanmaya başlar; ancak yine de bilimsel ilerlemenin kendisi hiçbir zaman ütopyanın ereği olmaz ve bilim sadece ahlaki veya toplumsal idealin hizmetinde yer alır.

Toplumsal anlamda öncü hareket kimliğiyle de ön plana çıkan ütopya kavramı, Marquis de Sade'ın eserleriyle cinsel özgürlük görüşünü de bünyesine katmış olur. Öyle ki Sade'ın *Sodom'un 120 Günü* (1785) ve *Yatak Odasında Felsefe* (1795) adlı yapıtları, Hristiyanlığın cinsellik anlayışına ağır bir yergi niteliğiyle oldukça tepki toplayan bir cinsel ütopya olarak ses getirmiştir (Kumar, 2005: 92).

Özellikle, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin simgelediği iktisadi, toplumsal ve siyasi değişimlerle bağlantılı olarak ilerleme düşüncesi, bilimin ütopyayla buluşma noktası olur. Diğer bir ifadeyle modern düşüncede toplumun lokomotifi bilim olur. Bu rüzgarın etkisiyle Fransız İhtilali'nden yaklaşık bir asır sonra ütopyacı sosyalist Etienne Cabet, *İkaria'ya Yolculuk* (1840) adlı eseriyle sosyalist ütopya için önemli bir eser kaleme alır. Böylece 19. yüzyılın sonuna doğru yeniden belirene kadar esas itibariyle etkinliğini yitiren edebi ütopya, artık ütopyacı sosyalist teori biçiminde varlık göstermeye başlamıştır (Cabet, 2012). Genç İkaria adlı komündeki yaşamın eşitlik ve özgürlük temaları üzerine kurgulanan roman, yazıldığı dönemde özellikle işçi sınıfı olmak üzere pek çok kesim tarafından büyük bir ilgiyle karşılaşır. 18. yüzyılın sonunda birçok düşünüre göre artık önemli olan, konuşan resimli ütopyalar çizmek yerine bilimsel toplumsal teoriye katkı sağlayacak, ayakları daha yere basan bir anlayışla toplumsal eserler kaleme almak olmalıdır. Böylece ütopya artık ütopyacı teori kimliğine bürünmüş; Henry Saint Simon, Charles Fourier, Auguste Comte, Herbert

Spencer ve Karl Marx gibi isimlerin çalışmalarında kendini göstermeye başlamıştır. Öyle ki birçok düşünür, ütopya teorisi üzerine yaptıkları çalışmalarındaki ütopyacı kimliği bile ütopya sözcüğünü bizzat red ederek dışlamak yoluna gitmiştir. Sebebi de ütopyaların kurgusal ve hayali niteliğine karşın onların düşüncelerinin bilimsel ve pozitivist olmasıdır. Bütün bu direnişe karşın, 19. yüzyıl toplumsal teori projesinin temeldeki ütopyacı karakterini yok saymak ütopyaya haksızlık olacaktır. Gelecekteki toplumsal yaşamın ayrıntılı betimlemelerini içeren edebi ütopyayla ayrışsa da sosyalist ütopyanın devrimci ruhunda ideal bir toplumsal düzen isteği, aslında ütopya geleneğinin biçim değiştirmiş formlarıdır.

19. yüzyılda ütopyaya bakıldığında; sosyalist ütopyacı teorinin, Marx'ın düşünceleri örneğinde olduğu gibi maddi bolluk içinde, yabancılaşmaya ve sömürüye son vermiş, tüm kadın ve erkeklerin birbirleriyle, doğayla ve sanatçının eseriyle kurduğu gibi ilişki kuracağı bir toplumun, ütopyacı bir kimlik taşıdığı ortadadır.Ancak Marx, Engels gibi sosyalist teoristlerin tüm itirazlarına karşın, 19. yüzyılın sonunda canlanan edebi ütopyanın esin kaynağının sosyalist ütopya olduğu, bir başka paradoksal gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıl ütopyacı edebiyatın malzemesinin toplumsal gerçekler oluşu, modern ütopyanın gündemini, sosyalizmin ne kadar belirlediğinin bir göstergesi olarak da okunabilir.

> "En itibarlı Batılı aydınlar onu benimsediler; yeni Sovyetler Birliği gibi büyük toplumlar onu gerçekleştirmenin eşiğinde gözüküyorlardı. ...Bunun karşısında dehşete kapılanlar için barındırdığı derin tehlikeleri göstermenin en iyi yolu, sosyalizmi ütopyaların merkezine yerleştirip korkunçluğunu ve kısırlığını herkesin gözleri önüne sermekti. Mademki sosyalizm modern ütopya idi, modern antiütopyanın da ana konusu o olmalıydı. ...20. yüzyılın ikinci yarısında sosyalist ütopyanın sönüşü bu nedenle sadece ütopyayı değil antiütopyayı da belli sorunlarla karşı karşıya getirdi. ...Ütopyanın hem olumlu hem olumsuz biçimiyle ortaya çıkardığı yaratıcı enerji, tümden yok olma tehlikesiyle yüzleşti" (Kumar, 2005: 100-101).

Ve fakat zamanla ütopyanın mükemmelliğine yönelik de eleştirel sesler çıkmaya başlamıştır. Bilimin bu hedefsiz, anarşik ilerleyişi mükemmeliliğin de sınırlarını zorlamaya başlar ve bu durum, anti-ütopya yazarlarını da etkiler. Böylece bilim ve teknolojinin hızla ilerleyişiyle gelecekte toplumu nasıl açmazların beklediğini tasvir eden yeni eserler yazılmaya başlanır. Dünyanın fethinin tamamlanmasıyla, bu kez fethedilecek başka gezegenler fikri yaygınlaşır. Ancak bu yeni biçimsel yapı, evren bilimin teknik ve bilimsel yönlerine ağırlık veren ve toplumsal imgeleminde pek de etkin olmayan ütopyalar üretilmesinin ötesine geçemez. Böylece dünya dışı evrenlerle ütopyanın coğrafi sınırları nasıl sınırsızlaştırıldıysa gelecek tasarımı içeren yeni ütopyalarla da zamansal sınırlar aşılmış olur. Artık *eutopia*, yani *en iyi yer*'in yerini; *euchronia,* yani *en iyi zaman düşü* almıştır.

Bu bakış açısıyla bakıldığında gerçek dünyadan pek çok somut ayrıntı taşıyan ütopya ve anti-ütopya üretimlerinin; coğrafi keşifler, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, Rus İhtilali, I. ve II. Dünya Savaşları gibi tüm dünyayı etkileyen olağandışı veya çarpıcı tarihsel gelişimlerden esinlendiği görülmektedir. *Biz* ve *Gün Ortasında Karanlık*, yeni Sovyet toplumunun düşünce yapısını betimlerken, Orwell'ın eserleri kapitalist sistemin temelini oluşturan Fordizmin açık bir eleştirisi olduğu kadar, özellikle *1984* adlı eseri, döneminin nasyonel sosyalistleri olan Hitler Almanyası ve Franco İspanyası'nın faşist totaliter rejimlerinin de eleştirisinin harmanladığı bir eser olarak okunmalıdır. *Cesur Yeni Dünya*'da Huxley ise büyük oranda kitlesel, makineleşmiş, ticari uygarlıkların en gelişkin örneği olarak görülen Amerika Birleşik Devletleri'nin izdüşümü olan bir dünya betimlemektedir. Özünde "Bütün bu düşünceler şöyle ya da böyle bir toplumsal bağlamda gelişir"(Kumar, 2006: 526).

Ütopya metinleri, tarihsel süreç içerisinde oluşan toplumsal değişimlerden etkilendiği gibi, kimi zaman da kendisinin yaşam pratiği olarak bizzat örnek alındığı uygulamalara da rastlanmak-

tadır. Öyle ki Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da pek çok çağdaş komünün, Fourier ve Owen'ın ütopik projelerinden esinlenerek uygulamaya geçtiği bilinmektedir. Aynı şekilde Cabet'in İkaria'sı, yine Amerika'nın İllionis kentinde 300 kişilik bir komün olarak kurulur ve çok uzun olmasa da 1848-1856 yılları arasında hayatta kalarak, yazarın *İkaria'ya Yolculuk* adlı eserine esin kaynağı olur.

> "Ütopya bazen gerçeklerden kaçış olarak görülür. Adeta bize kaygısız hayallere kapılıp gitme olanağı sunmaktadır. Böylesine masum bir denemeye kim itiraz edebilirdi ki?"(Kumar, 2005: 137).

Ama çoğunlukla da devletin ideolojik aygıtları ve kurumlarıyla ütopyanın ve yazarların başı dertte olmuştur. Ütopyaya döneminde takınılan düşmanca tavırlar da onun devrimci ruhunun bir göstergesidir. Ütopyanın haritasını çıkarırken ilk dikkat edilmesi gereken nokta belki de budur. Tam da yazarın niyetine ilişkin o belirsizlik, "Bu bir hiciv mi?", "Bir arzu tatmini mi?", "Yoksa bir eylem çağrısı mı?" soruları iktidarları korkutmuştur. Yıkıcılığının gerçek kaynağı ise toplumsal düzenlemelere karşı eleştirel bir anlatım geliştirmesidir.

> "Ütopya, tamamen somut alternatif bir toplumsal düzeni betimleyerek kötülüklerin ve bunların tedavisinin birbiriyle sistematik iç içeliğini gösterir. Toplumsal teori çoğunlukla toplumsal sorunların sistematik temelini gösterir. Ancak soyut ilkelere yaslanması nedeniyle cazibesi –en azından genelde halkın gözünde– sınırlıdır... Teorik düşünme eğilimindekiler arasında soyut kurallar entelektüel uzlaşma doğurabilir; fakat çoğu insan gördüğüne inanır. Ütopya somutlaşmadıkça genel ilkelerin muğlak bir kavrayışından ibaret kalacak iken, somutlaştığı için insanlarda duygusal bir inanç doğurmaktadır. Bu yüzden ütopya, soyut toplumsal teori incelemelerinin ve tezlerinin yayımlanmasına normalde göz yumacak veya aldırmayacak iktidarları –savunulan genel ilkeler aynı bile olsa– endişelendirebilir. Yetkililer *Das Kapital'i* pek de dert etmez; ancak *İkara'ya Yolculuk* veya *Geçmişe Bakış* veya *Hiçbir Yerden Haberler* başka bir meseledir" (Kumar, 2005: 142).

Bütün bu savlara karşın ütopyanın varlığına ve toplumsal işlevine yönelik olumsuz değerlendirmeler de bulunmaktadır. Bunların başlıcalarına değinmek gerekirse Siyaset Bilimci Karl Popper, ütopyacılığın yanlış yerleştirilmiş akılcılık olduğunu söyler. Öyle ki "Ütopyacılık, tüm akılcı siyasi eylemliliğin ideal devletimizin az çok berrak ve ayrıntılı bir tasvir veya taslağına, ayrıca bu amaca uzanan tarihsel patikanın bir plan veya taslağına" dayanmalıdır (Popper, 1965: 358-363). Olası bir ütopyacı dünya, insanların yaratıcılıklarını ve özgürlüklerini yitirdiği, insan yaşam biçimlerindeki çeşitliliğin ve kişisel yaşamın yok edildiği ve mükemmel tatmine ulaşarak kalıcı, sıkıcı bir durağanlığı normal saydığı varsayımı üzerine yapılandırılmıştır (Kolakowski,1983:238). Leszek Kolakowski, ütopyanın yapısındaki mükemmeliyetçiliğe yönelik eleştirisinde bir adım daha ileri giderek; insanlar arasında mükemmel eşitlik ve mükemmel uyum olarak idealleştirmenin, insan yaşamının kaçınılmaz ve zenginleştirici bir yönü olan çatışma ve çeşitliliğin bastırılmasına yol açmasıyla ütopyayı totaliter bir yön barındırmakla suçlar. Her iki düşünür de ütopyacı düşünceye karşı olumsuz bir tavır içinde olmalarını, yaşadıkları dönemin başarısız ütopyalarına bağlamaktadırlar. Bu çıkarım anti-ütopyacı tutumun, içinde yaşanan yüzyılın tarihi olaylarının bir sonucu olduğu gerçeğine götürmektedir. Nitekim Popper'a göre "Dünya toplumu, birçoğunun gözünde artık Morris veya Wells'in ütopyaları için değil Zamyatin, Huxley ve Orwell'in distopyaları için hazırlanmaktadır" (Popper, 1965: 358-363). Ütopyanın ilerleme ve mutluluğu büyütme idealine karşın, 20. yüzyılda yaşanan ve bu inançlarla tezatlık içeren; iki dünya savaşı, kitlesel işsizlik, faşizm, nükleer savaş tehdidi ardından gelen çevre katliamının sebep olduğu küresel afet korkusu gibi olayların anti-ütopyacı türü beslediği bilinmektedir.

Günümüzde ütopyanın geldiği noktayı biraz olsun anlayabilmek amacıyla verilen genel çerçeve sonrasında, ütopyanın toplumsal işlevi sorunsalını olumlayıcı bir bakışla değerlendirmek arzusuyla Bloch'un görüşlerine yer verilmiştir:

"Değil mi ki ütopya neticede hiçbir şeydir, şimdiye işaret etmiyor ve onun haznesinden boşalan mevcudiyeti aramıyorsa. Sahici mevcudiyettir bu; şimdiden, henüz geçip gidenden ve çevreleyen uzamın eşanlılığından derlenip bitiştirilmiş değildir artık. Şüphesiz, uçup giden salt dolaysız şimdi, çok az bir şeydir; bir sonraki şimdiye bırakır yerini. Çünkü henüz hiçbir şey gerçek anlamda başarılmamıştır onun içinde." (Bloch, 2007:382)

Bloch'un demek istediği gibi ütopya, asıl gücünü şimdiye kadar asla tam olarak ulaşılmamış, başarılmamış ve dolayısıyla bitirilip tüketilmemiş olmasından almaktadır ve tam da bu sebeplerle ütopyanın toplumsal işlevi her zaman için varoluşsal önemini koruyacaktır.

2. Kültür Üretiminde Bir Anlatı Biçimi Olarak Fantastik

Tüketim kültürünü hazırlayan toplumsal süreçte kültür üretiminde etkili olan dinamiklerin anlaşılması amacıyla öncelikle, 20. yüzyılın başından itibaren tartışılmaya başlanan; felsefede, sanatta ve edebiyatta özne olarak *gerçek* kavramına bakılmalıdır. Bu doğrultuda gerçeğin, modern ve postmodern söylem diyalektiğinde nasıl ele alındığı ve günümüzde gelinen noktanın toplumsal ve tarihsel süreç içerisindeki dönüşümü kuramsal çerçevede incelenmiştir.

Bu paralelde, gerçek kavramının uğradığı kökten değişimin sonucunda ortaya çıkan yeni *gerçek* tanımının toplumsal yansımalarında, kültürel üretimde önem kazanan bir anlatı biçi-

mi olarak fantastiğin hem yapısal hem de kavramsal izlekleri belirlenmiştir. İzleğin oluşturulmasında öncelikle Todorov'un belirlemiş olduğu ve ilgili literatürdeki çalışmalar için de temel kabul edilen yazınsal anlatı biçimi olarak fantastiğin yapısal özelliklerine bakılmıştır. İkinci aşama olarak ise kültürel bir kavram olarak fantastiğin izlekleri belirlenmiştir. Bu bağlamda köken olarak arkaik dönemlerin sözlü kültür mirasına dayanan fantastik kavramı, yazınsal anlatı biçimine aktarımıyla birlikte verilmesinin ilk edebi örneklerinden itibaren yüksek kültür-alçak kültür tartışmalarının merkezi olmuştur. Fantastiğin sırayla çizgi roman ve sinemadaki kullanımıyla görsel anlatı biçimine geçişinde yaşadığı fonksiyonel değişim; kitle araştırmalarının çoğalmasına paralel olarak psikanalizin gelişimi, fantastiğin psikolojinin öznesi olan bireyin algı ve bilinçaltında oynadığı önemin anlaşılması ve tüketim kültüründe popüler bir kültür ikonu haline dönüşümesi izleğinde incelenmiştir. Bütün bu veriler ışığında ise gerçek kavramının uğradığı bu dönüşümün çıktısı olan kültürel anlatı biçimi fantastiğin, kitle kültürünün yaygınlaşmasında en etkili mecralardan biri olan reklamla ilişkisi de ele alınmıştır.

2.1. Modernizm Bağlamında Gerçeklik Kavramı ve Gerçekliğin Çözülüşü Sorunsalı

İçinde yaşadığımız çağı simgeleyen, modernite ve toplumsal yaşam dinamiklerinin tümünü kapsayıcı nosyonu anlamak için, modernitenin beraberinde getirdiği sorunsallara ve çözüm önerilerinin tartışıldığı ilk dönemlere ait gerçeklik, estetik, popüler kültür tartışmalarındaki satır aralarına bakmak gerekir. Böylece günümüzde yaşanan gerçeklik yitimi ve tüketim kültürü sorunsallarını hazırlayan toplumsal, sanatsal ve felsefi gelişmeleri anlamak kolaylaşacaktır. Bu nedenle öncelikle, kısaca modernite kavramının terminolojisine bakmak gerekmektedir.

Kavramsal olarak modernizmin, sanatın başlıca amacının gerçekliği olduğu gibi, nasılsa öyle temsil etmek olmadığı savunusuyla, büyük ölçüde gerçekçi estetik anlayışına karşı tep-

ki olarak 19. yüzyıl sonlarında doğmuş olduğu bilinmektedir (Güçlü vd., 2002: 1005-10011). Modernizm, gelenekten kopuşu sağlamak amacıyla ortaya çıkmış sanat dallarıyla, yazında yenilikçi ve olağandışı sunum teknikleri ve yepyeni söylem biçimleriyle yaratma etkinliğine yeni bir soluk kazandırmış sanat akımı olarak anılmaktadır. Bu nedenle kendinden önceki hemen bütün geleneksel sanat yaklaşımlarının ileri sürdüğünün aksine, sanatçının kendi dünyasını dile getirirken olabildiğince özgür davranması gerektiğini savunmaktadır. Çoğunlukla kaynakları Avrupa ile Amerika'da bulunan ilerici, yenilikçi ya da avangart bir takım düşünsel ve sanatsal akımlarının genel doğasını nitelemek amacıyla kullanılan ve kültür tarihinde özel bir öneme sahip olan modernizm, tarihsel olarak 1880'lerin sonlarından başlayarak II. Dünya Savaşı'nın patlak verişine dek sürmüş bir zaman dilimi olarak özetlenebilir.

Gerçekçilik ise genel anlamda ne denli aykırı görünürse görünsünler, nesneleri göründükleri biçimleriyle, olayları da aynı oldukları gibi içtenlikle kabul etme tutumu olarak tanımlanmaktadır. Felsefi terminolojide varlığın, düşünceden ayrı var olduğu düşünülen her şeyin; bilen özneden, bilinçten, algılayan ya da duyumsayan bir ben'den bağımsız olarak kendi başına bir varlığı bulunur. Düşünmenin temeli, bütün yapıp etmelerin tek ölçüsü olarak gerçekliğin kendisine gitmenin gereğidir. Gerçekçilik, idealizmin savunduğunun tersine, bilginin nesnelerinin bütünüyle zihinden bağımsız bir biçimde var olduğu düşüncesi üstüne kurulmuştur. Bu bakımdan, gerçekçiliğin gözünde, bilgi edinmede düşünen özneye karşı, dışarıdaki gerçeklik her zaman için asıl belirleyici konumundadır (Lukacs, 1987: 5-17). Sanat felsefesinde estetik anlayıştaki gerçekçilik ise; doğalcılığa karşı gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya kalkışmadan, ideal görünümleri bozmamak koşuluyla belli ölçülerde kişisel yorumlar katarak betimlemenin doğruluğunu savunan, sanat yapıtının özünde gerçekliğin yansıtılması olduğunu ileri süren özgül yaklaşıma karşılık gelmektedir. Gerçekçilik, felsefe tarihinde bazen birbirleriyle çatışan çok çeşitli anlamlarda kullanılmasına karşın,

özellikle 20. yüzyılın başlarından bu yana genellikle idealizme karşıt bir anlamda kullanılmaktadır.

Tarihsel süreçte, gerçeklik kavramının tartışılmaya başlandığı toplumsal sürece bakıldığında ise maddi ve somut koşullardaki değişimlerin, özellikle de iletişim teknolojilerindeki gelişimin edebiyat ve sanatın üretim koşullarında da evrilmeye yol açtığı bir toplumsal yapıyla karşılaşılmaktadır.Yaşadığımız yüzyılda felsefi ve siyasal arenada Marksizm'le birlikte görülen gerçeklik ve modernizm üzerine tartışmaların da temelinde, 1920-1930'ların Alman Solu'ndaki yazarlar arasında dışavurumculuğun yaşayan bir gerçeklik oluşu ve etkileri üzerine açılan tartışma ortamı yatmaktadır. Baş döndürücü şekilde yaşanan toplumsal düzendeki bu değişimin başını çeken, eleştirel Marksist düşünceden beslenen eleştirel kuram da yenilenip evrilme zorunluluğun bilincine vararak, bu sürecin ancak geçmiş düşüncelerin yeniden eleştirel bir gözle değerlendirilmesi yoluyla gerçekleşeceği düşüncesiyle eserler vermiştir. Bu farkındalık özellikle –Moskovo'da sürgündeki antifaşist yazarların kalemi olan ve Almanca yayınlanan *Das Worth* dergisinde– 1938 yılında tartışılmaya açılan gerçek ve gerçeküstücülük kavramı odağında, Marksist cephenin önemli düşünürlerinden Georg Lukacs ve Ernst Bloch başta olmak üzere Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Bercht, Leo Löventhal gibi eleştirel kuramcı düşün insanlarının katıldığı entelektüel bir tartışma ortamında şekillenmiştir. Bu düşünürler arasında birbirleriyle bağlantılı tartışmalar; popüler sanat, natüralizm, sosyalist gerçekçilik, avantgart sanat, iletişim araçları ve son olarak modernizmle ilgili sorunları da kapsamına alır. Daha ileriki zamanlarda bu tartışmaların temel nitelikteki temaları ve ilgi alanları, Frankfurt Okulu'nun ikincil kuşağını temsilen özellikle Herbert Marcuse tarafından, 1960'ların savaş karşıtı hareketlerine aktarılarak geçerliliğini sürdürür.

Öncelikle sanatta ve edebiyatta başlayan görüş farklılıkları, toplumsal anlamda dışavurumcu ve gerçekçi toplum kuramları olarak 1930'lu yıllarda, faşizmin Avrupa'da hâkim olduğu bir dönemde sürgündeki düşünürlerin başlattığı bir tartışma olarak bi-

linmektedir. Bir süre ivme kaybeden tartışmalar, 1960'lı yılların sonlarına doğru Federal Almanya'da tekrar, dogmatik olmayan bir Marksist estetiği ve proleter devrimci edebiyatı yüceltmeyi hedefleyen maddeci edebiyat bakışıyla üst yapı tartışmalarını başlatarak gerçekçilik düşüncesine, Marksist edebiyat kuramına ve estetik anlayışına tekrar ilgi duyulmasını sağlanmıştır.

Sosyalist edebiyat akımı çerçevesinde, gerçekçilik karşısında yer alan dışavurumculuk tartışmasında ise gerçeküstücü sanatsal üretimin yozlaşmış ve çöküntüye uğramış modern sanat olduğu yönünde fikir birliğine varıldığı görülmektedir. Dışavurumculuğun Almanya dışındaki bu Alman düşünürler arasında niçin bu denli yoğun tartışmalara yol açtığı sorusunun yanıtı, dönemin siyasal oluşumuna bakışta yatmaktadır. Dışavurumculuk akımı, 1906'yla 1920'lerin arasında özellikle; görsel sanatlar, müzik ve edebiyat alanında varlık göstermiştir. Dışavurumculuğun ömrünü tamamlayıp tüketmesinin en temel nedeni I. Dünya Savaşı'dır. Savaş öncesi olumlu karşılanan akım, savaşın sonuyla birlikte sonlanır. Ancak sonraları Dadacılık ve Gerçeküstücülük gibi daha köktenci akımlar, dışavurumculuğun yerini almıştır (Jameson, 2006: 20-21). Ayrıca Almanya'da ortaya çıkmış ilk modern sanat akımı olduğu için önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle Bloch ve Lukacs arasında yaşanan tartışmalar, modernizmin tarihsel anlamı üzerine olduğu için ayrı öneme sahiptir.

Bloch, bu akımın emperyalist savaşa karşı çıktığını, bu nedenle ideolojik yönden doğru bir çizgi izlemiş bulunduğunu savunur. Ona göre dışavurumculuk, burjuvazinin kültürel dünyasının çözülmeye ve yıkım içine sürüklenmesine, devrimci proletaryanın ise henüz kavramlaşmamış olduğu geçiş döneminin bunalımlarına sanat alanında gösterilen bir tepkidir. Tartışmanın en öne çıkan isimleri Georg Lukacs, Ernst Bloch ve Bertolt Brecht'in görüşlerinin farklı zamanlarda, farklı yayınlarda yer alan yazılarından bir derleme niteliği taşıyan *Marksist İmgelem* adlı yapıtta; Lukacs'ın estetik, edebiyat ve gerçekçilik ilişkisiyle ilgili yorumları durumu özetler niteliktedir (Lukacs, 2004: 37-79).

Temelde toplumsal gerçekçilik ve eleştirel gerçeklik olarak iki ana başlıkta tartışılan gerçeklik kavramında Brecht'in yolunu izleyen düşüncenin daha çok kabul gördüğü bilinmektedir. Öte yandan Lukacs'ın edebiyatın nesnel gerçeklikle ilişkisini reddeden gerçeküstücü toplum kuramının aksine, edebiyat eserinin, nesnel gerçeğin özel bir yansıma biçimi olduğu kabulüyle neyin, nasıl doğrudan göründüğünü imlemekle yetinilmemesi gerektiğini savunan görüşleri, tartışmaların eksenini kavramak için önemlidir.

Gerçeklik kavramının tartışılması, emperyalizmin günümüzde aldığı biçimlerin küreselleşme sürecinde ürettiği kültürel ve düşünsel koşulların yeni bakış açılarını zorladığı bir zamanda, edebiyatın ve sanatın politikayla ilişkisi açısından yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarını, sanatsal üretim pratikleri üzerinde yeniden düşünmeyi sağlamıştır. Bu nedenle 1930'lu yıllar Almanya'sında felsefi fraksiyon çatışmaları doğrultusunda yapılan gerçeklik tartışmalarının en ateşli dönemlerini temsil eden iki düşünür olan Bloch ve Lukacs'ın yaklaşımları önem kazanmaktadır. Geç dönem Hegel gerçekçiliğini savunan Lukacs'a karşı Bloch'un, Schopenhaur'ın eleştirel bakışına yakın bir çizgide ilerlediği bilinmektedir.

Lukacs'ın, ideoloji ve edebi formlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya yönelik ve düzyazı türünün sistematik tarihinin ögelerini oluşturmak amacıyla kaleme aldığı *Tarihi Roman* adlı yapıtı, gerek sorunu ele alış tarzı gerekse Bloch'la yaptığı karşıt yazışmalarla içsel bir tutarlılık taşıması açısından önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Lukacs'ın, sanatın yüklenmesi gereken işin nesnel gerçekliği yansıtmak olduğu yolundaki ısrarına karşın Bloch, dışavurumculuğun temelindeki yaşam deneyiminin tarih yönünden taşıdığı otantikliği vurgulamakta ısrar etmiştir (Jameson, 2006: 25).

Erken kapitalist dönemi imleyen Lukacs, edebiyattaki değişime yönelik eleştirisinde edebiyatın gelişimini karmaşık olarak tanımlar. Ona göre bu dönemde öne çıkan üç ana akım görülmektedir:

(1) Varolan sistemin savunusunu yapan sözde gerçekçi *(pseudo-realist),*
(2) Özünde gerçekçilikten uzaklaşarak çözülmeyi doğuran ve natüralizmden gerçeküstücülüğe uzanan geniş bir yelpazeyi tanımlayan *avangart,*
(3) Dönemin yeni açılımları olarak tanımlanan modernist sanat akımlarına karşı varlık gösteren gerçekçi edebiyat akımları olarak sınıflandırılabilir (Lukacs, 2008: 55).

Lukacs'a göre sanatta popüler özün anlamı, özgün bir popüler sanatın seçkin özelliği, halkın en gelişmeci deneyimlerini olumlayarak kitleler için gerekli estetik form olan gerçekçilikle yakın bağıntılar içinde bulunmasıdır. Edebiyata bakışı da bu paralelde düzenli ve tek anlamlı bir geçmişe dayanan edebiyat tarihinin, geçmişin anlamı ve değeri tarafından saptanmış olması gerekliliğidir. Çünkü ona, göre geçmişten günümüze kadar gelebilmiş bulunan gelenek de kuşaktan kuşağa aktarılmış zorunlayıcı normlardan oluşmakta ve her yeni kuşak, kendisine bırakılan bir edebiyat mirası gibi bu geleneği devralmaktadır (Jameson, 2006: 22). Bloch'un Lukacs'tan ayrıldığı nokta ise edebiyat tarihinin, hiçbir şeyin basit anlamda geçmiş sayılamayacağı, yönergeler dizgesinden öte olanaklarla donalı bir birikim alanı olduğu kabulüdür. Böylece edebiyatın gelişmesinde hiçbir yapıtın ideolojik değişim değeri üzerinden bir başka benzeriyle eş tutulamayacağı ön görülmektedir.

Nitekim Lukacs, edebiyat tarihi perspektifinden roman kuramının geldiği noktayı incelediği *Avrupa Gerçekçiliği* adlı yapıtında; döneminde yaşanan değişimin ilk evrelerinde, Avrupa toplumunun terk etmek üzere olduğu gerçekliğin yanlış ve fakat şiirsel düşlerine acıyarak baktığını vurgular. Ancak son dönem Marksist düşünürlerinden Judith Williamson'a göre Lukacs'ın savunduğunun aksine, gerçeği tüm acımasızlığıyla kabul etmenin ve bu kabule uygun davranmanın çok daha gerçek bir duruş içerdiği daha sonraları anlaşılmıştır. Bu değişimi hazırlayan tarihsel süreç, iki dünya savaşı arasındaki dönemin

toplumsal koşullarından ötürü derinden kök salmış olan felsefi kötümserliktir. Böylesi bir ortamda, toplumsal anlamda yaşananları anlamak için edebi bir sanat türü olarak romanın önemi ise çok büyüktür. Öyle ki "Bir sanat türü olarak roman, bütün temel estetik sorunlarını içerir"(Lukacs, 1987: 8-9).

Lukacs'a göre gelişen bu iki farklı estetik anlayış, iki tezat tarih felsefesinin romanın yapısına ve tarihsel gelişimine uygulanışını perdelemektedir. Ancak modern burjuva kültürünün egemen sanat biçimi olarak görülen roman edebiyatı konusundaki bu iki estetik anlayışın karşıtlığı, genel anlamda kültürün gelişimine de yönelmeyi gerektirmektedir. Bu bakış açısıyla tarih felsefesinin soracağı temel sorunsal "Kültürümüzün yolu yukarı mı, yoksa aşağı doğru mu gidiyor?" olmalıdır (Lukacs, 1999: 35-76).

Estetik düşüncesine yaklaşımında da en az diğer konularda olduğu kadar klasizimin savunucusu kimliğine sadık kalan Lukacs, modern felsefenin sentez girişimlerine olumsuz bir gözle bakmaktadır. Bu noktada Lukacs'ın eleştirdiği, tarihsel materyalist bir görüşle değerlendirme yapılmamasıdır. Ona göre ise estetikte insanlığın klasik mirasına duyulması gereken saygı, tarihin gerçek gelişim formülünü bilen tarihsel eğrinin gidişatını arama fikrinden beslenmektedir. Estetik alanda bu klasik miras ise ancak insanı toplumun tümünde bir bütün olarak betimleyen büyük sanatlarda varlık gösterebilir. Estetikte ortaya konan temel sorunları belirleyebilecek olan, genel felsefeye dayalı toplumcu hümanizma olarak tanımladığı bu anlayışa göre Marksist tarih felsefesi, insanı bir bütün olarak çözümleyerek evriminin tarihini, gelişimin çeşitli dönemlerinde bütünlüğe kısmen ulaşma ya da ulaşamama kavramıyla birlikte bir bütün olarak düşünür. Böylece de bütün insani ilişkileri yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmayı amaçlar (Lukacs, 1987: 12-13). Bu yaklaşıma göre ise başta antik Yunan eserleri olmak üzere Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac ve Tolstoy bozulmamış insani kişiliğin yeniden kurulması için verilen ideolojik savaşta, temel değere sahip yapıtların sahipleridir. Özellikle Fransız ve Rus gerçekçi

yazarları üzerindeki incelemeleri kapsayan bu bakış açısı, 19. yüzyılın kültürel değişimini, yazın sanatı üzerinden görmek açısından önem taşımaktadır.

Lukacs ve Bloch'un bazı kavramları formüle ediş yöntemlerinde uzlaştıkları görülmektedir. Nitekim dışavurumculuğun eninde sonunda gerçeküstücülüğe varacağını ve gelişmenin bu aşamasında montajın tek anlatım tarzı olduğunu kabul etmeleri bunun bir göstergesidir. Montaj, bu noktada ilgili bütün metinlerde temel eleştiri ögesi olarak karşımıza çıkar (Benjamin, 1984: 1-4). Montaj tekniğinin etkisi, gerçekliğin bağlamından koparak, birbirleriyle bağlantısı kalmamış heterojen parçaları birleştirmesinden ileri gelmektedir. Bu tekdüzelik ise geri dönüşü olmayan bir şekilde nesnel gerçekliğe ayna tutmaktan vazgeçişi temsil eder. "...Çünkü, bu yaklaşım hiçbir yaratıcı kompozisyona, hiçbir yükseliş ve inişe, konu ya da nesnenin gerçek doğasından yükselecek olan hiçbir içerden gelişme ve büyümeye olanak bırakmamaktadır" (Lukacs, 2006: 83-85).

Bu tartışmalar, peşi sıra popüler kültür ve popüler sanat kavramlarının yolunu açmıştır. Bu kavramlar üzerinden toplumun eski yaşam tarzının, ekonomik olarak kapitalizm tarafından eritilip yok edildiği bir dönemi işaret ettiği yıllarda; bireyin dünya görüşünde, kültürel ilgi ve heveslerinde, beğeni ve moral yargılarında kararsız ve belirsiz bir durumun yaratıldığı savı hâkimdir (Silvia, 2006: 181). Böylece Lukacs, kitleler üzerinde hâkim olan ve gerçekçilik akımının yerine yaygınlık kazanan eserlerin aslında, günümüzde kullanıldığı anlamda popüler kültür tanımından farklı olduğunun altını çizer. O dönem için bahsi geçen, moda olan edebiyat ürünlerinden, bölgesel ve gelenekçi eserler ve pembe dizi gibi –o dönem için yeni bir tür– içeriksiz romanlar, popüler kültür ürünü sayılmaktadır.

Lukacs'ın temsil ettiği geleneksel gerçekçi duruşa karşıt bir sav olarak, Bertolt Brecht'in modern edebiyata yönelik değerlendirmesi de önem taşımaktadır. Brecht "Artık teknik ustalık diye bir şey yoktur. Yalnızca tekniğin kendisi garip bir teknikçiliğe hatta tekniğin despotluğuna dönüşmüştür" (Brecht, 1975:

10-22) demektedir. Ona göre modernite adına üretilen sanat yapıtında klasik formlara sadık, yapısal olarak gerçekçi olanlarına bile biçimci bir nitelik sinmiştir. Öyle ki, kapitalizmin insanları ruhen yoksullaştırıp makineleştirdiğinin bilincinde olan düşünür ve yazarlar bile aynı manevi yoksullaşma sürecine fizikteki ilerlemeyle aynı çizgiye düşmek suretiyle gelmektedir, diyen Brecht, Lukacs'ın gerçek ve gerçeküstü sanat yapıtı diyalektiğine karşıt tavır alır. Lukacs'ın savının tersine Brecht'i savunan Fredric Jameson'a göre de popüler sanat kavramının geçmişten miras alınmış bir anlayış içinde kalınarak sınırlarının çizilmesi, kök salmış gerici geleneklerin etkisi altında kalmaya yol açacak bir yanılgıdır. Öyle ki sanat, tam da kendilerini sömürenlere karşı sömürülen sınıfların açtıkları mücadelede hem yaşanan dünyayı hem de kendilerini değiştirmek için yapılan devrimci mücadelenin ruhuna uygun olarak değişime açık olmalıdır (Jameson, 2006: 126-127). Bütün bu tartışmalara ilişkin okumaları ve Brecht'in gerçekçilik ve popüler sanat üzerine kaleme aldığı makalesinde yaptığı değerlendirmeyi, içinde bulunduğu dönemde tartışılan popüler kavramının günümüzdeki karşılığından çok uzak bir anlamda olan halkçılık anlayışıyla ilişkili olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Öyle ki Brecht'e göre:

> "Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır; bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca ondan bir şey bekleyebiliriz. Demek ki halka dönmek, onun dilini konuşmak zorunluluğu açıkça ortada. Böylelikle popüler sanat ve gerçekçilik, günümüzde doğal müttefikler haline gelmiş bulunuyor" (Brecht, 1975: 160).

Geniş yığınlarca anlaşılabilir olmak, onların anlatım biçimlerini benimseyip zenginleştirmek, görüş açısını pekiştirip düzeltmek, halkın en ilerici kesimini yansıtarak onun önderliği elde etmesine yardım etmek ve böylelikle halkın öteki kesimlerine de bunu anlatmak suretiyle, geleneklerle bağ kurup geliştirerek önderlik mücadelesi vermek olarak özetlediği halkçılık Brecht'e göre, günümüzde yaygın olan popüler kavramının içi-

ne aldığı halk tanımından oldukça uzaktır. Dolayısıyla Brecht popüler sanat derken, toplumsal gelişme içinde tarihin etkin bir biçimde yönünü belirleyecek, mücadeleci ve kavgacı bir halk tanımından bahsetmektedir.

Brecht'in sanat eseri üzerinden yaptığı gerçekçilik tanımı da halkçılık yaklaşımından beslenmektedir. Öyle ki halkın kültür mirasını alabilmesi, ancak bir mülksüzleştirmeyle olabilir. Daha açık bir ifadeyle, edebi eserler ve edebi anlatım biçimlerindeki gerçekçi yazış tarzı da dahil olmak üzere hiçbir kültürel miras, mücadele edilerek gerçekliği değiştiren halkın kendisinden bağımsız düşünülemez. Bu demek oluyor ki anlatının denenmiş kuralları, saygıdeğer edebi modeller ve de dışsal estetik yasalar da değişmez değildir. Gerçekçiliği varolan belirli eserlerden çekip çıkarmaya çalışmak yerine, insanlığa gerçekçiliği kendilerinin hâkim olabileceği bir biçim içinde vermek ancak; eski, yeni, denenmiş, denenmemiş ve isterse sanat dışı bir alandan elde edilmiş olsun her türlü aracı kullanmakla mümkün olacaktır. Bunu yaparken de gerçekçiliğe salt biçimci bir ölçüt getirmemek adına, belirli bir çağın roman biçimini gerçekçi olarak tanımlamamaya özen gösterilmelidir. Bütün bunların toplamında gerçekçiliğin çerçevesini; toplumun nedensel karmaşalarını keşfederek egemen bakış açısının aslında yönetenlere ait olduğunun farkındalığıyla ve toplumun sorunlarına çözüm üreten, geniş kitleleri temsil eden görüş açısıyla yazarak somut olanı mümkün kılarken soyutlamayı başarmak olarak özetleyebiliriz.

Sanatın kültür ve ideoloji politikaları üzerindeki etkisini anlamak için de Lukacs'ın estetik kuramına değinme gerekliliği doğmaktadır. Onun tabiriyle sanatın dünya yaratmasına giden yol, sanat eserinin taşıdığı estetik değerden geçmektedir. Lukacs'ın doğaya karşı duyulan *öykünme (mimesis)* kavramıyla açıkladığı estetik kuramını, insanoğlunun yaratıcı eyleminden ve bu eylemin ürünü olan sanat yapıtlarından kaynaklanan sorunlara değindiği diyalektik materyalist temellere oturmaktadır. Ona göre sanat yetisi, bireyde doğuştan olmayıp tarihsel süreç içerisinde gelişiminin koşullarına bağlı olarak varlık kazanır.

Lukacs'ın estetik kuramında sanat eserindeki gerçekçiliğin etkinliği, mimesis ve estetik yansıtma ilişkisi temelinde şekillenmiştir. Gerçekliğin sanat yoluyla yansıtılması ilkesine dayalı bu görüşte "Sanat önemli olanı tutmak, önemsiz olanı atmaktır." diyen Lukacs'ın (Lukacs, 1999: 176) burada kastettiği gerçeklikte, nesnenin fotografını çekmek gibi mekanik bir yansıtmadan bahsetmediğinin de altını çizmektedir. Ona göre öykünme, gerçekliğin bir görüntüsünün yansıtılmasını dönüştürmek anlamına gelmektedir ve bu noktada, devrimin ereği olarak gördüğü sanat eserinin gerçekçi kimliğinin oluşumunda çevreyle uyum ve kendi davranışlarına egemen olmak, çevre üzerinde egemenlik kurmak için gereklidir (Lukacs, 1992: 254-302).

Gerçeklik tartışmalarının diğer bir ucu olan gerçeküstücü akımı anlamak içinse gerçeküstücü şair ve yazar Louis Aragon'un söyleşi ve edebi yazılarından derlenen *Gerçekçiliğin Boyutları* adlı eseri, etkili bir kaynaktır. Aragon, gerçekçiliğin karşıtı niteliğindeki gerçeküstücü edebiyatı

> "...İşte biz gerçeküstücülerin tüm çabası, nesnelerin ve olayların şiirsel eskilikte tozlanıp kalmasını önlemekti. ...Gerçeküstücülük, hem yitip gitmek üzere olan şiirsel alanların gün ışığına çıkarılması hem de gözlerimizin önünde yaratılmakta olanları arayıştı. Gerçek, her zaman her yerde, hatta onu yadsır göründüğümüz zamanlarda bile bizimle beraberdi. Gerçeküstücülük, gerçekçiliğe giden bir yoldur." (Aragon, 1985: 16-17)

sözleriyle açıklamaktadır.

Bahsi geçen dönemde yaşanan modernite ve gerçeklik kavramlarına yönelik tartışmaların boyutunun kavranması açısından, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor Adorno ve Walter Benjamin'in yine I. ve II. Dünya Savaşı arasındaki 1930'lu yıllar Avrupası'nda yaptıkları tartışmalardan estetik üzerine olan mektupları önemli detaylar sunmaktadır (Dellaloğlu, 2003: 13-36). Frankfurt Okulu'na yakınlığıyla bilinen düşünür Benjamin'in gerçeküstücü akımla kesintisiz ilişkisi ise gerçeküstücülüğün merkezinin Paris olduğu düşünüldüğün-

de, hem mekânsal hem de içeriksel yoğunlaşmayı kolaylaştırır. Benjamin'in gerçeküstücü akımla yakından ilgilenmesinin bir nedeni de üzerinde yoğunlaştığı arzu ve fantezi ilişkisidir. Ancak ilgili kavramları tarihsel/diyalektik olarak analiz ederken, diğer gerçeküstücü düşünürlerden çok daha gelişkin bir metodoloji kullanmasıyla ayrılmaktadır.

Benjamin, kollektif bilinçdışı kavramını öznel bir rüya olarak betimlerken, bir yandan da arkaik mitlerin korunduğu bir alan olarak yorumlamaktadır. Adorno'ya göre ise mitlerin içine konumlandıkları kollektif bir bilinçdışı anlayışı; Jung'un, Freud'un cinsellik alanından soyutlanmış görüşlerinin bir derlemesinden ibaret olup, psikanalizin başarısızlığından öteye gidemeyecek bir iddiadır. Benjamin'de örtük bir biçimde de olsa mitlerin hala geçerliliğini koruduğu inancı, yitirilmiş bir toplumsal masumiyetin yaşandığı dönem sayılan, doğayla insan birlikteliğinden söz eden ütopyacı bir sınıfsızlık durumunun, romantik bir nostaljisine yol açması endişelerine karşın mevcuttur. Adorno'nun bu konudaki temel endişesi ise Benjamin'in görüşlerindeki mite olan bu bağlılığın, tarihin karşısında eleştirellikten yoksun bir tutuma yol açması olasılığıdır (Benhabib, 2006: 83-111).

Benjamin'in popüler kültür ürünlerine yönelik geliştirdiği *aura (hale)* kavramıyla da diğer eleştirel kuramcılardan ayrışarak; popüler kültür, sanat ve estetikle ilgili tartışmaların odağı olur. Çalışmanın *Fantazmagori* başlıklı bölümünde detaylı olarak değinilecek olan bu kavram, biricikliliğe sahip özgün sanat yapıtındaki burjuva kültürünün körelen bir kalıntısıdır. Yeniden üretim olanaklarının genişlemesiyle sanat ürünün yaygınlaşması ise kitlelerin sanat ürünlerine erişebilmesi açısından ilerici bir işleve sahiptir. Özellikle içinde bulunduğu dönemde popüler sanat ürünü olarak varlık gösteren sinema için sergilediği pozitif tutum, onu diğer eleştirel düşünürlerden ayırmaktadır. Adorno ise bu yeni olanağı olumlu bulmasına karşın, avantgart sanatın özgürleştirici ruhunu savunarak, tecimselleşmiş popüler sanata fazla güvenmenin yanlış olduğunu savunur (Adorno, 2003: 76-84). Adorno, popüler sanatı, endüstri öncesi ve en-

düstri sonrası diye ikiye ayırır. Böylece neo-modern popüler sanatın, 19. yüzyıl sanatından farklı üretim ve tüketim koşullarına sahip olduğu kabulüyle sanatın, yeniden üretim koşullarının eski popüler sanata oranla çok daha fazla etkisinde olduğuna vurgu yapmaktadır. Postmodernizmi ilk kez kavram olarak kullanan ve de dolayısıyla isim babası olarak tanınan Fransız düşünür Jean François Lyotard "Adorno eleştirinin son noktası, sonucu, en görkemli görünüşüdür; adeta bir havai fişek demeti..." sözleriyle Adorno özelinde eleştirel kuramcıların eleştirel kimliğindeki kuşkuculuğu şiddetle eleştirmektedir (Lyotard, 2003: 111-123). Lyotard, kriz anında mevcut olanın negatifiyle gerçek bir eleştirinin mümkün olduğuna inanan eleştirel kuramdaki, ancak nesnesiyle bağlantısı içinde bir değere sahip bulduğu eleştirellik nosyonunu, kapitalizmde eksik kalan şey olan doğallığı üretiyormuş gibi olmakla eleştirmektedir. Modernite-postmodernite karşıtlığında yaşanan kültürel erozyona karşı bir çözüm olarak geliştirdiği "iletişimsel eylem kuramı"yla eleştirel kuramda önemli bir yere sahip olan Frankfurt Okulu ikincil dönem düşünürlerinden Habermas, kendinden önceki eleştirel kuramcıları "Tarihselcilikle aynı hataya düşerek doğrudan bir şüphecilikten şüphe duyma zeminleri araştıracakları yerde, akla karşı sınırsız bir şüphecilikte kurtuluşu aradılar" diyerek eleştirir (Habermas, 2003: 85-108). Çünkü aydınlanmacı idealleştirme, Platoncu idealar gibi görünüşler dünyasından koparılmış olmayan bir ortamda biçimlenip onaylanacağı için, ancak mitte korunan anlamsal potansiyellerden yayılan ışığı kesmeden, mitsel düşüncenin büyüsünün bozulabileceğini savunur.

Adorno, Benjamin'in sınıfsız topluma ütopyacı bir göndermeyaptığı *Arkadlar (Pasajlar)* projesine yönelik getirdiği eleştirilerde de Benjamin'in arkaik olana olan bağlılığıyla diyalektik oluştan yoksunlaştırılmış bir sınıfsızlık imajını, "cehennemin bir fantazmagoryası olarak bütünüyle billurlaştırılacağı yerde yeniden, bir kez daha mitolojinin içine yerleştirilmek üzere geri döndürülmüş olmakla" suçlamaktadır. Bu nedenle de arkaik olanın modern olanla birleştiği nokta, herhangi bir Altınçağ'ı

çağrıştırmaktan uzak kalmıştır. Böylece 19. yüzyılda bireyin rüyasındaki fetiş kavramı, Jung'daki kolektif düş kavramından farklı bir kavram niteliği kazanamaz (Adorno, 2006: 225-227).

Meta, bir yandan içinde kullanım değerinin eriyip yok olduğu bir yabancılaşmış nesne; bir yandan da bu yok oluştan geriye kalan, yabancılaşmış bir artığa dönüşmüştür. Çünkü sistem sayesinde bireye sunulan ölümsüzlük vaadi insanlık değil, metalar için düşünülmüş bir ölümsüzlüğün vaadi olmaktadır. Metanın fetiş karakteri de bir bilinç kavramından ziyade, diyalektiğin özelliği gereği bilincin üretiminde rol oynayan bir kavramdır. Öyle ki bilinç ya da bilinçdışılığın, metanın fetiş karakterini bir düş/fantezi olarak oluşturup ortaya koyabilmesi, bilincin ya da bilinçdışılığın da aynı ölçüde metanın fetiş karakterini arzular ve korkar oluşuna bağlıdır ve gücünü bu karşıtlıktan almaktadır.

Öte yandan Benjamin'in *Arkadlar* projesindeki diyalektik imaj, yalnızca fetiş özelliğinin kolektif bir bilinç içinde algılanmasından ibaret olan Saint Simoncu ütopya anlayışıyla benzeş algılanmamalıdır:

> "...Ütopyanın aynı anda bunun tersi de demek olduğunu –yani bir 'cehennem' olarak 19. yüzyılın diyalektik bir imajı da olduğunu– söyleyemeyeceğiz. Oysa Altınçağ denen şeyin beklentisinin aslının ne olduğunu bize gösterecek olan, tam da bu ikincisi olmaktadır ve bu iki yanlı değerlendirebilme, yani aynı anda hem 'Yeraltı', hem de 'Arkadya' anlamlarıyla değerlendirebilmedir ki bize, Offenbach'ın yorumlanması için gereken perspektifi kazandıracaktır. Altınçağ'ın hem bir 'cehennem' hem de bir 'cennet' olarak iki yönüyle algılanabilmesi için bu gereklidir." (Adorno, 2006: 223-224)

Benjamin'in, özerkliği olabilen sanatın teknik yanını küçümseyen ve bağımlı sanatın, düşük beğeniye seslenen ve tekniğin yeni olanaklarını daha çok yeniden üretimi kolaylaştırmak amacıyla sınırlı olarak kullanan teknik yanını ön plana çıkaran *Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü* adlı eserinde, biçimde yer alan Brechtçi motiflerin eleştirisi yine Adorno'dan gelmektedir. Ona göre Benjamin'in *Arkatlar*'da bahsettiği fan-

tazmagoryanın aşılması ve ortadan kaldırılması, fantazmagoryayı oluşturan yanılsamaların belirli toplumsal karakterlerin bakışları olarak değil de nesnel tarihsel-felsefi kategoriler olarak ele alınarak sorunun derinlemesine incelenmesiyle gerçekleşecektir.

Modernite eleştirilerinin merkezini oluşturan Benjamin ve Adorno'nun görüşleri üzerinden tartışılan her iki karşıt bakış açısının; alçak sanat, yüksek sanat, modern zamanlarda sanat yapıtı, estetik değer ve kitle kültürü ekseninde geliştiği görülür. Tartışmaları, Benjamin'in mekanik yeniden üretime geçişin sanat tüketiminde demokratikleşmeyi sağladığını savunan olumlayıcı yaklaşımına karşı; Adorno'nun, bu gücün kültür endüstrisinin eline geçerek bir silaha dönüştüğünü böylece demokrasinin özgürleşim yerine tek düzelik getirdiği iddiası üzerine yapılanmıştır.

Adorno'nun Max Horkheimer'la birlikte kaleme aldığı *Aydınlama'nın Diyalektiği* adlı yapıtında detaylı olarak tanımladığı, negatif diyalektikle anlatmaya çalıştığı temel düşünce; sanat ve gerçekliğin birbirine eklemlenmesinin, sanatın nesneleri gerçekte nasılsalar öyle alıp kabul etmesinin yanı sıra, kendi biçimsel yasalarını kristalize edebilmesiyle mümkünlüğüdür. Sanatta bilginin sunumu ise ancak estetik olarak dolayımlanmasıyla mümkün olur. Bir imaj formu içindeki nesne, yabancılaşmış dünyanın isteğine göre hareket ederek, şeyselleşmeye maruz kalmaktansa öznenin içinde özümsenmiş olmalıdır. Öznenin içinde geçirdiği değişimle kendisi ve uzlaşılmış nesneyle dış dünyada hareket halindeki uzlaşılmamış nesne arasındaki zıtlık, sanat yapıtına eylemi eleştirel olarak değerlendirebilme alanı sağlar. Böylece sanat, eylem evreninin negatif bilgisine dönüşür. Bu durum "varoluş karşısında estetik bir mesafe içinde olabilme" olarak tanımlanmaktadır. Bu mesafe sayesinde sanat yapıtı, hem bir sanat yapıtı hem de geçerli bilinç olabilmektedir (Horkheimer & Adorno, 1973).

İçerik, iletişim araçları ve kitlenin toplumsal yapısı bakımından ortaya çıkan bu farklılığın en önemli yanının, günümüzdeki unutma telkininin niteliğinde ortaya çıktığını söyleyen

Adorno'ya göre bu telkin günümüzde, açık ve yüzeyde hemen görülebilen mesajlarla değil, psikodinamik açıdan çok daha etkin olan, örtülü mesajlarda konumlandırılmaktadır. Adorno bu görüşünü müzikal bir form olan caz müziği özelinde örneklendirir:

> "Nasıl ki caz müziği ilk başta gelişkin ve kolektif bir müzik biçimi gibi görünmekle birlikte gerçekte, manyetizma etkisi olan bir tekrarlamacılığa dayanmaktaysa sinemada da seyircinin aldığı zevki, eğlenceyi estetik bir özgürleşim biçimi saymak yanlış olacaktır" (Oskay, 2001: 30-84).

Yeni üretim tekniklerini üretimi belirleyen toplumsal koşullardan ve üretim ilişkilerinden soyutlanmış olarak ele alan Benjamin, önceleri kitlelerin bu yeni sanat formlarından aldıkları zevk ve eğlencenin olumlu yönde anlamlı gelişmeler sayılması gerektiği savunurken, *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Çalışması* adlı yapıtında (Oskay, 1982: 209-223), ilk evrelerinde hevesle karşıladığı sinema sanatında tanık olduğu sesli film dönemine geçişle beraber bir devrin bitişine duyduğu üzüntüyü dile getirir. Adorno ise, daha sonraki yıllarda ortaya çıkan elektronik müzik karşısında aynı duyguları yaşamıştır.

Gerçekçiliğin tartışıldığı dönemlerde Adorno ve diğer eleştirel kuramcıların kendilerine temel aldığı çıkış noktası, kapitalizmin her şeyi kendi içinde toplayan evrensel bir sistem kurarak karşıtlıkları da manupüle eden siyasi bir düzenle, bireyin nesnel bir seçim yapma olanağının olmadığı bir düzenin varlığıdır. Günümüzde, ileri kapitalist siyasal düzende bu tartışma geçerliliğini yitirmiştir. Yerini gerçeklik ve yitirilişinden ziyade, bunun gerçekleştiğinin ön kabulüyle artık öznenin seçme özgürlüğünün varlığı ya da yokluğu tartışmasının ötesinde bir noktaya varılmıştır. Öyle ki gerçekçilik ve estetik kavramları ekseninde yaşanan modernizm tartışmalarında Lukacs'ın bir edebi tür olarak roman üzerinden yaptığı değerlemelerle, Brecht'in etkinlik alanı olan tiyatroyla katıldığı zamanlardan günümüze gelindiğinde, sinemanın sanatsal üretimdeki öneminin artması, değişi-

min boyutlarını görmek açısından önem taşımaktadır. Sanatsal ürünün üretimi ve sunumunda etkin olan iletişim aracının ve üretilen ürünün türünün yapısal farklılıkları, gerçekçilik ve modernizm tartışması ikileminin günümüzde bu tartışmayı başlatan düşünürlerin düşleminin de önüne geçecek kadar önemli bir noktaya ulaşmasını sağlamıştır. Jameson'ın deyişiyle, tam da bu nedenle Brecht'in ve Lukacs'ın, Marksist estetik ve Marksist gerçekçilik konusunda yargı ya da tercihlerini ifade ettikleri günlerden bugüne kadar kapitalizmin ve onun kültürünün geçirdiği çok önemli değişikliklerin üzerinde durmamızın zamanı gelmiş bulunuyor (Jameson, 2006: 442-443).

Bu açıdan en çok üzerinde durulması gereken nokta ise Brecht'in estetik anlayışıyla, kitle iletişim araçları konusunda Benjamin'le benzer bir anlayış içinde yaptığı analizler olmaktadır. Kitle kültürüyle belirli bir azınlığa ulaşan, seçkinci bir anlayışa sahip modernizminin oluşturduğu ikilik arasındaki uçurumun varlığını koruyuşu, estetik kavramı eksenindeki bu tartışmaları günümüzde de önemli kılmaktadır. Brecht ve Benjamin'in o zaman için iletişim teknolojisinin devrimci bir yönde yeni kullanım olanakları getirdiğine olan inançları ve sanatın teknik olarak ne denli gelişkin olursa, o denli devrimci bir sanat olabileceği yolundaki görüşleri, aynı iyimserliği paylaşmayı güçleştirse de günümüzde hala büyük önem taşımaktadır.

Adorno ve Horkheimer'ın başını çektiği Frankfurt Okulu; uluslararası bürokratik kontrollere, çokuluslu şirketlere ve örgün kitle iletişim araçlarına dayanan ve giderek daha kapalı bir örgütlenmeye dönüşen total sisteme geçildiğini düşünmektedir. Bu sistem, kültür alanında bilinç endüstrisi aracılığıyla yaşamın her alanına nüfuz ederek; Lukacs'ın önerdiği, Brecht'in ürettiği, Benjamin ve Bloch'un değişik noktalardan bakarak değerli gördükleri gibi muhalif sanatın varlığıyla da bertaraf edilemez. Çünkü toplumsal sistem, potansiyel olarak en tehlikeli siyasal sanat formlarını bile birer kültürel metaya dönüştürerek kendi içinde bunları zararsız kılma gücüne sahiptir. Modernizm ideolojisinin bu yeni antipolitik biçiminin en önemli noktası, tüke-

tim toplumuna girişten sonra modernizmi bekleyen gelecektir. Çünkü yüzyılın başlarındaki muhalif nitelik, günümüzde meta üretiminin temel karakteri olarak giderek artan bir hızla kendi kendini yeniden üretmesindeki mekanizmanın vazgeçilmez birer ögesine dönüşmüştür.

Eleştirel Kuram'a göre Aydınlanma düşüncesinin temelinde, tüm bir doğa ve dünya üzerinde egemenlik kurabilecek olan ancak rasyonel bireydir. Rasyonalizasyon, toplum içindeki insanı şeyselleşmeye sürüklemeye başlamasıyla Protestan etiğiyle desteklenen bir yapıya dönüşür. Aklın egemenliği; kolektivite, çoğunluk, toplum, sistem kavramları ön plan çıkarak, Siren'lerin sesiyle büyülenmesin diye tayfalarının kulaklarını balmumuyla kapatıp, kendini de geminin direğine bağlatan Odysseus'un hikayesindeki gibi hazzın peşinde yitip gitmemek adına köle çalışanı, hazdan uzak tutarak duyularından arındırıp köreltir. Çalışma, köleyi her açıdan duyarsızlaştırarak bedeni de ruhu da yoksullaştırır. Adorno ve Horkheimer'ın yorumuna göre Aydınlanma, bireyi bu noktaya sürüklemiştir. Hikayedeki Odysseus, modern çağda aklın sahibi olan efendiyi imlemektedir. Çünkü efendi, hazzı yaşayacak anıa kapılıp gitmeyecektir. Böylece kurnazlık ve akıl kazanır ve de yaşamın içinde üreten ve tüketen modern bireyin bizzat kendisi mantıksal bir sonuca dönüşür (Horkheimer; Adorno, 1973: 34-61). Aydınlanmanın siyasal, bilimsel, düşünsel alanlarda başlattığı değişim süreci, zamanla iktisadi ve sosyal alanlardaki değişimlerle birbirini tamamlamayarak kültür endüstrisi kavramını hazırlar.

Bir diğer önemli düşünür olan, 20. yüzyılın yenilikçi Marksist felsefecilerinden Ernst Simon Bloch, metafizik ve varlık bilgisel kaygılarını bilinçli bir ütopyacılıkla birleştirdiği görüşleriyle ana Marxçı düşünceden ayrılır. Felsefede klasik temel kategori arayışlarına sıcak bakan Bloch, 20. yüzyıl Batı Marxsizm'inden farklı olarak insanla doğal olanın ayrılmasına karşı çıkmaktadır. Ütopyacılığı onaylayışı da yeni malzemenin bilinçte belirmesine neden olan süreçleri merkezine alan bir bilgi kuramına dayanmaktadır. Radikal maddeciliği ilk kez ifade edenlerin

Aristotelesçi Sol olarak tanımlanan İbn Sina ve İbn Rüşd gibi düşünürler olduğuna inanan düşünür; evrenin çeşitli olanaklara, yeniliklere, kesintilere, seçeneklere izin verecek biçimde zengin ve açık uçlu olduğunu iddia ederek dönemindeki düşünürlerden ayrılmaktadır. *Umut İlkesi* yapıtında Bloch, sıradan düşlerden en karmaşık mükemmellik arayışlarına dek uzanan, insanın tarih boyunca sergilediği umutlarından örneklerle, "değil" kavramına yüklediği anlamı, umutla ilişkisini detaylı olarak anlatmaktadır. Alt yüzeyde Freud'un keşfettiği unutulmuşları ve bastırılmışlıkları temsil eden "artık bilinçli olmayan" şeyler vardır. Bir düş olmaktan öteye gidemeyerek çağının gerçek eğilimlerini yakalayamayan soyut ütopyaları, çağının yükselen güçleri üzerinde temellenmiş somut ütopyalardan da ayırarak hareket eden Bloch, 20. yüzyıl Marxist görüşünden doğa-özne ilişkisi açısından ayrı düşmektedir.

Ernst Bloch gerçekçilik tartışmalarında, toplumcu gerçekçilik üzerinde durarak; toplumcu düzeni, toplumculuğa yakınlık duyan bir takım eleştirel gerçekçi yazarların yaptığı gibi kapitalist düzenin bir karşıtı ya da bu düzenin çelişkilerine karşı bir sığınak olarak değil, bağımsız bir varlık olarak görür. Bu noktada Bloch'un gerçeklik kavramına *ütopik işlev* üzerinden getirdiği yorum dikkat çekmektedir. (Bloch, 2007: 276) Bloch'un *totum* olarak tanımladığı bütüne varmayı imleyen anlam parçası, biçimlenmiş ve bitmiş bir şimdi gerçekliğine değil, ancak ufukta gösterilen zamana aittir.

2.1.1. Şeyleş(tir)me Kavramı

Köken olarak Latince'deki *şey* anlamına gelen *res* sözcüğüyle, *yapmak* anlamına gelen *facessen* eyleminden türetilen *şeyleş(tir)me* kavramı, ilkece tikelleştirilip somutlaştırılma olanağı olmayan bir soyutluğun ya da genelliğin tikelleştirilip somutlanması sürecini anlatmaktadır. Şeyleştirme, bu sözlük anlamı dışında, Karl Marx'ın kişinin zaman içinde kendi ürettiği maddi nesnelere, çalışırken verdiği emeğine, işlikteki arkadaşlarına ve en sonunda da kendisine yabancılaşmasına yönelik yaptığı çözüm-

lemelerde, insanlarla insanlararası ilişkilerin şeylere ya da nesnelere indirgenerek düşünülmesini nitelemek için kullanılarak toplumbilimsel yeni bir anlam edinmiştir. Ancak şeyleştirme, ilk kez terim olarak Frankfurt Okulu düşünürlerinden Georg Lukacs tarafından *Tarih ve Sınıf Bilinci* başlıklı eserinde enine boyuna incelenerek anlam çerçevesi geliştirilmiş olduğu için onun adıyla anılmaktadır (Güçlü, 2002: 1377-1378).

Bu nedenle *Ruh ve Biçim, Roman Teorisi*'nin yanı sıra, özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserleriyle Georg Lukacs, *şeyselleşme (reification)* kavramını sistematik bir biçimde felsefeye uygulayan ilk diyalektik materyalist düşünür olarak bilinmektedir. Nitekim Adorno, Lukacs'ın şeyleş(tir)meyle ilgili fikirlerini değerlendirdiği bir makalesinde, endişe halinin ortadan kalkışı ya da dönüşümün artık farkına varılamayacak kadar tamamlanmış ve olağan bir hal aldığı noktada şeyleşme de artık kalmamaktadır, demektedir (Adorno, 2006: 320).

Kapitalist sistemin toplumsal dinamikler üzerindeki etkilerine yönelik sosyopolitik literatüre bakıldığında; kapitalizmin bireyler, ilişkiler, özneye dair imgeler, düşünceler, sosyal yaşam, sanat ve kültür üzerindeki etkisini anlatan bir metafor olarak şeyleş(tir)me kavramı önem taşımaktadır. Tüm bu özellikleri göz önüne alındığında şeyleştirme kavramı, Marksist kuramın başka hiçbir kategorisi tarafından aşılamamasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Burada anlatılmak istenen şeyleşme hali, bir sürecin ya da ilişkinin genelleme yoluyla bir soyutlamaya dönüştürülüp bir *şey/nesne* haline getirilmesidir. Marksist emek teorilerinde şeyleşme, işçilerin kapitalist üretim tarzı içerisinde bir yere yerleştirildikleri ve böylelikle bir makine parçası durumuna indirgendiklerinde olan *şey'i* temsil etmektedir (Marx, 2000: 19-35). Şeyleş(tir)me kavramı genellikle yabancılaşma, nesneleştirme ve meta fetişizmi gibi moderniteyle birlikte politik ekonominin beslediği bireyler arasındaki belirli toplumsal ilişkilerden doğan sorunları tanımlarken kullanılmaktadır.

Kuram olarak şeyleşmede, sanat yapıtındaki sanatsal ifadenin, kendi içlerinde de tükenmiş olan el altındaki teknikler

bütününün gölgesinde kaldığı savı hâkimdir. Böylece sanat, kendi kendisinin parodisine indirgenmiştir, Öyle ki "Picasso bile kendi yaşamını ikinci sınıf Picassolar yaparak sonlandırır. Geçmişi hatırlayarak o yıllara atfettiğimiz 'masumiyet', ellilerin o zaman yansıtmaya çalıştığı bir imajdan, insanların kendilerini kaptırdıkları ve ona tekabül eden bir gerçekliğin bulunmadığı bir fantaziden başka bir şey değildir" (Bewes, 2008: 14-15). İmajın aşındırmadığı bir dünya, artık erişilemez hale gelecek derecede gerçekliğin yerine geçmiştir. Şeyleşmiş bir toplum, anlamın yok olduğu bir toplumu imlemektedir. Bu bakımdan, kavramın muhafazakar bir yönü olduğunu da belirtmek gerekir.

"Lukacs'ın Rus Bolşevizmi'ne dönüşünden ve şeyleştirme kuramını geliştirmeden yıllar önce, 'alttan alta bu kurama şekil veren bir özlemle' andığı epik dünya hiç var oldu mu?", "Özneyle nesnenin birleşmesi ve şeyleşmenin son bulması idealist ve ütopik bir düş değil midir?" (Lukacs, 2003:39) soruları aslında, Lukacs'ın nasıl bir düşün ve duygu haliyle şeyleşme kuramını şekillendirdiğinin açıklaması gibidir. Lukacs'taki bu tür eğilimler, şeyleşme kavramını şekillendiren unsurların başında gelmektedir. Şeyleşme karşısındaki endişe, gerçeklikle onun temsili arasındaki ilişkinin durağan bir biçimde anlaşıldığını gösterir. Bu nedenledir ki şeyleşme, ancak bizzat onu yaratan ve algılayan öznenin bilincini hesaba katarak açıklanabilir. Modernite ve kapitalizm üzerinden düşünüldüğünde, kapitalizmin şeyleştirici etkisine bir yanıt olarak, bu süreci tam anlamıyla adlandırma isteğinden doğan bir *nesnelleştirme poetikası*'yla üretilen şeylik, kapitalizmin mantığını kabullenmeyi bir reddediş olarak düşünülebilir.

Alternatif bir görüş olarak şeyleşmenin dönüştürülebilirliğine vurgu yapan Bewes'in tanımına göre ise şeyleşme, tersine çevrilebilir bir kavram olduğu gibi, ezme potansiyeli olduğu kadar özgürleştirme potansiyeline de sahiptir ve de kavramın bu tersine çevrilebilirliği, Lukacs'ın yapıtlarında da bulunur (Bewes, 2008: 17-18). Bu haliyle hayali bir nesnelliğin oluşu-

munu imleyen şeyleşme, insan eliyle üretilmiş kurum, ideoloji gibi sistemlerin yine kendinden olan insanları kontrol eden bir güç niteliği edinmesi anlamında kullanılmaktadır.

Lukacs'tan daha sonraları da Frankfurt Okulu ileri dönem temsilcilerinden Herbert Marcuse tarafından şeyleşme kavramı, pozitivizm ya da sağduyu felsefesiyle hemen hemen eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Bu haliyle şeyleşme kavramı, Marx'dan daha karmaşık bir modernlik diyalektiğini gerekli kılmaktadır. Bu kullanımıyla kavramın temel noktası, tam da somutluktan yoksun olmasıdır. Nitekim düşünür, *Tinin Görüngübilimi* adlı yapıtında, bilincin tarihsel bir döngü olan şeyleşme ve şeyleşmenin aşılması tarafından belirlendiğini ifade etmektedir. Buradaki bilinç, düşünce biçimlerini ve kendini bu nesnelleştirmelerin ötesinde tasarlayan bireyin bir ürünüdür. Hegel'in *Mutlak Bilgi*'sindeki düşünürün şeyleşmeyi aştığı, *tin (geist)'de* kendisini tüm açıklığıyla gösterir. Daha somut bir ifadeyle söylemek gerekirse, Hegelci Marksist gelenekte şeyleşmenin aşılması ancak, bireylerin dünya ve kendileri üzerinde karşılıklı olarak kurdukları baskıyı diyalektik düşünme yoluyla kırmakla mümkündür (Lukacs, 2006: 155-194). Bu bakışla şeyleşmenin aşılması da ancak devrim anında gerçekleşir. Lukacs'a göre böylece şeyleşmiş düşünce, diyalektik düşünceye karşı, karşıt terim olarak yorumlanabilir.

Tarih ve Sınıf Bilinci'nde Lukacs, şeyleşme fikrinin kendisinin, burjuva bilinci tarafından genel insan ilişkilerinin ebedi modeli olarak kavramsallaştırılmaya karşı savunmasız olduğu görüşünü savunur. Ona göre böylesi bir yaklaşım kavramı, ekonomik altyapıda bulunan temellerinden ayırmakta ve kavramın şeyleşmiş biçimi, kapitalizmin toplum yaşamının tüm tezahürlerini kapsamasını zorunlu hale getiren sürecin bir örneği haline gelmektedir. Bu süreçte kapitalizm, kendi temel yanlışlığını gösteren düşmanca tanıyı bile bir fenomene dönüştürür. Kapitalist üretim tarzının giderek yayılması, şeyleşmenin artmasıyla sonuçlanır, ancak yine de şeyleşmenin aşılması için tarihsel materyalizmin sunduğu çözüm önerisi bir umut olabilir.

Kapitalizm, günümüzdeki biçimiyle şeyleşmiş bir fenomenin bütün ölçütlerini yerine getirir niteliktedir. Lukacs'ın kuramının merkezinde yer alan, hem burjuva hem de proleterya sınıfında görülen yoğun şeyleşmenin temelinde sınıflı toplum yapısı yatmaktadır. Bu perpektiften bakıldığında şeyleşme, hegemonya tarafından tarihsel hakikatin bilinci olan proleter sınıfın marjinalleştirilmek suretiyle bilincinin aşındırılmasıyla işlerlik kazanmaktadır. Buna göre, günümüzde artık kapitalist toplumlardaki güç ilişkilerinin başlıca özelliği, şiddet ve baskı değil, yurttaşlık haklarının genişletilmesiyle bireylerin maddi ve ideolojik olarak düzenin saflarına katılmasıdır. Bu noktada dönüşüm, karşı konulmaz bir biçimde ve kolaylıkla Althusser'in tanımındaki devletin baskı aygıtlarından, günümüzde devletin ideolojik aygıtlarına doğru yönelmiştir (Althusser, 2003). Böylece kapitalizm, marjinallik kavramını da sömürgeleştirerek Adorno'nun *bütüncül şeyleşme* olarak tanımladığı durumu yaratmaktadır. Bunun sonucunda, şeyleşme yavaş yavaş tamamen gözden kaybolarak, zamanla önce bir fenomen olmaktan çıkmış sonra da eleştirel-kuramsal-sosyolojik çözümleme kategorisi olarak gözden düşmüştür.

Bu nedenledir ki Marksist düşüncenin son dönem temsilcilerinden Fredric Jameson'ın şeyleşme kavramına olan mesafeli duruşu, şeyleşmenin kültürel ve tarihsel olarak dünyanın "bütünüyle şeyleşmiş" ve evrensel distopyanın gerçekleşmiş olduğuna yönelik bu ön kabulüne dayanmaktadır. Jameson'a göre "bu amansız şeyleştirme ve metalaştırma" mantığı, insanlığın elinde kalan son direniş alanları olan bilinçdışını, estetiği ve üçüncü dünya ülkelerini de sömürgeleştirmektedir. Jameson'ın *Geopolitical Aesthetic* [Jeopolitik Estetik] adlı eserinde şeyleşmenin ve metalaştırmanın "neredeyse doğal ve organik varlıklar ve formlar gibi görünecek kadar evrenselleşmiş hale geldiğini"ni belirtmesi, bu düşüncenin somut bir ifadesi niteliğindedir (Jameson, 1992: 210). Nasıl ki Marx ve Engels, dini, halkların afyonu olarak betimledilerse Jameson için de estetik, bütünüyle şeyleşmiş bir toplumda ütopik özlemleri tekrar alevlendirmek

için en uygun alanı ifade etmektedir. Jameson'ın yüklediği anlama göre düşünüldüğünde kültürel alan, sanat eseri özelinde ideolojik ve ütopik işleviyle siyasal ve toplumsal arenadaki değerini günümüzde olduğu gibi gelecekte de korumaya devam edecektir. Jameson'ın şeyleşme yaklaşımını incelemeye değer kılan, kavrama kattığı dönemselleştirici etkidir.

Marx'ın erken dönem yazılarının yeniden okumasını yaparak güncelleştirme çabası içinde olan Jameson'ın yorumunda; şeyleşmiş bilinçle estetik deneyim arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır. Geleneksel bir değer yapısını yineleyen ideolojik ve ütopik düşünce arasındaki karşıtlıkla benzeşmesine karşın, ideolojiden kurtuluşu vadeden bütün düşünce biçimlerini içeren, estetik metinle doğrudan doğruya ifade edilen bir mutluluk vaadini imlemesi açısından ayrılır (Jameson, 1982: 286-287). *Political Unconscious* [*Siyasal Bilinçdışı*]* adlı eserinde Jameson, hem varolan sistemi meşrulaştırmaya yönelik ideolojik bir işlevi hem de bu ideolojiyi yıktığı oranda meşrulaştıran ve dolayısıyla içerdiği erk oranında ütopik bir işlevi olan bir kültür anlayışını ortaya koyar. Bu nedenle ideolojiyle ütopya arasındaki ilişki, karşıtlıklara dayalı ekonomik bir ilişkidir. Daha açık bir ifadeyle ideolojik işlev, ütopik destek olmadan işlevini gereğince yerine getiremeyeceği için ütopik teşvikler mevcut toplumsal sistemde daima hızla yer bulup yayılacaktır.

Şeyleşme üzerine değerlendirmeleriyle ön plana çıkan bir başka toplumbilimci de Georg Simmel'dir. Sosyolog, *The Philosophy of Money* [*Paranın Felsefesi*] adlı çalışmasında, nesnel kültürün şeyleştirici süreçleri tarafından giderek daha çok ihlal edildiği bir öznel kültür kuramı öne sürmüştür. Simmel'in ileri modernizme dair değerlendirmeleri, metropollerdeki zihinsel yaşam üzerine odaklanmaktadır. Simmel'in çalışmasındaki şeyleşme tanımı; nasıl hem yabancılaşma hem de nesneleştirmeyle eşanlamlı hale gelir. Nesnel kültürün zenginliği, her gün ve her bakımdan artıyor ama bireysel zihin kendi gelişiminin biçimlerini ve içeriğini, ancak kendisini bu kültürün gelişiminden daha

* *Siyasal Bilinçdışı*, Çev. Mesut Varlık, Yusuf Alogan, Ayrıntı Yay., 2011. (y.h.n.)

da uzak tutarak ve kendi kültürünü çok daha yavaş bir hızda geliştirerek zenginleştirebilir (Sinımel, 1978: 73-75). Sinımel, öznel ve nesnel kültür arasındaki yabancılaşmanın giderek artacağına ve geri dönüşü olmayan bu sürecin kendi kendini düzelteceğine olan inancıyla, şeyleşme kavramının kendisinin şeyleşmiş bir biçime dönüştüğüne inanan düşünürler arasında yer almaktadır.

Adorno'nun "Şeyleşme insanlığın antitezi değil sadece bir unsurudur." (Bewes, 2008: 33) sözünden yola çıkan Bewes'e göre post-sömürgeci geleneğin; bu kavramı, Avrupa merkezci üst bakışıyla modası geçmiş bularak bir kenara bırakışında da şeyleşme, kavramının kendisinin şeyleşmiş bir bilincin ürünü olabileceğini göz ardı etme eğilimi yatmaktadır. Öyleyse şeyleşme kendi üzerine düşünen ve kendine yöneltilen bütün itirazlarda dahi rol oynayan diyalektik bir kavramdır. Bir adım daha gidilirse şeyleşme bilinci, şeyleşme kavramını kuran şeyin kendisidir, önermesiyle sorunun cevabını özne-bireyin bilincinde aramak gerekir. Hegelci diyalektiğe göre düşünürsek bir bütüncül şeyleşme durumu söz konusu ise bu aynı zamanda şeyleşmeden kurtulma durumunu işaretlemektedir. Bu kuramsal bağlamda, şeyleşme kavramının yeniden düzenlenmesi gerekliliği doğmaktadır. Özetlemek gerekirse temelde bütüncül şeyleşme tezi, kendi olanaksızlığına bağlıdır. Eğer bütüncül şeyleşme ulaşılabilir olursa bu distopya, aynı zamanda gerçek bir ütopyaya dönüşmüş olur.

Çağdaş eleştirel düşünürlerden Slavok Zizek de tartışmaya sanat yapıtı üzerinden getirdiği değerlendirmelerle katılır. Modern sanatın hazır yapıtı kurumsallaştırmasını, düşünümsel modernleşmenin, modern dünyanın olabildiğince şekillendirildiğine inanmasının metaforu olarak kullanmaktadır. Buna göre artık meydana gelebilecek tek şey, varolan bu kurumsal biçimlerin sürekli değiştirilmesidir. Öyle ki modern sanat yapıtı, Benjamin'in ifade ettiği gibi ritüel ya da sembolik bir amaç için değil, sergilenme değeri için üretilmektedir. Bu nedenle şeyleşme sorunsalı ortadan kalktığı oranda sanat da yok olacaktır. Zamanında Benjamin'in sanat eserinin bir niteliği olarak

tanımladığı *hale*, günümüzde işlevini yitirip sahneden inmiştir. Bu nedenle artık güdümlü olmayan hiçbir gerçekliğin var olmadığı modern toplumlarda, sanatın tamamen kurumsallaşarak araçsallaşmasının da ötesine geçilmiş, dolayısıyla varlığının kurtarıcı olarak görülüp onandığı bir düzen de kalmamıştır (Zizek,2005). Sanat eseri, kullanım değerini kaybetmiş ve bir mübadele sistemi içerisine sokularak sembolleştirilmiş olduğu için, bir sözü olan sanat eseri bile, eserin maddesel özünün gerçek dünyadaki hedef ve nesnelerine aktarılabildiği bir politik ekonominin içinde yer almaya mahkumdur.

Baudrillard'ın başını çektiği postmodernist söyleme göre gerçekliğin, medyanın başını çektiği anlamsal kirlenmeyle gerçeklik ilkesinin kendisi modası geçmiş hale gelmiştir. Düşünür *Kusursuz Cinayet* adlı eserinde ele aldığı gerçeklik kavramını bir yandan varoluşsal olarak red ederken bir yandan da paradoksal olarak bu görüşü haklı çıkarırcasına "En sinik, en provokatif hipotezi doğrulamak aslında gayet ucuz bir hiledir; sözlerinizi amansız bir gerçeklik tarafından içler acısı bir biçimde onaylarım ve eliniz kolunuz bağlanır." (Baudrillard,1998:100) demektedir. Düşünür, günümüzde şeyleşme kavramının anlamının yitirilmesinin nedenini de öz bir ifadeyle "Doğrulanmış bir kuram artık kuram değildir." sözleriyle açıklamaktadır. Bu tümce, gerçekliğin temsilden ayrı olarak var olduğu inancını terk ederek kendi doğruluğunu onaylaması ve bu yolla eleştirel dayanma noktasını ortadan kaldırması olarak özetlenebilir. Öyle ki tutarlılığa ve dolayımsızlığa dayanan bir doğruluk modelinin kanıtı olarak günümüzde gerçeklik, görüntüsüyle giderek daha çok örtüşür hale gelmiştir ve bu şeyleşmenin aşılmak yerine arttığının bir göstergesi olarak okunabilir.

2.1.2. Fantazmagori Kavramı

20. yüzyıl kültür felsefesinin en önde gelen düşünürlerinden Alman estetik ve yazın kuramcısı Walter Benjamin; estetik gerçekçilik, aura, popüler kültür gibi bu çalışmanın temelinde önemli yer tutan pek çok kavram üzerine önemli değerlendir-

meleriyle hatrı sayılır bir yere sahip olmasının yanı sıra, bu bölümde eleştirel kültür kuramı içerisinde *fantazmagori* tanımıyla mercek altına alınacaktır.

Öncelikle düşünürün fikirlerinin gelişme gösterdiği tarihsel ve sosyolojik koşullara bakmak gerekirse "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi" üzerine doktora yapan düşünür, akademik kariyerine devam etmek yerine gazeteciliği tercih eder. Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Theodor Adorno gibi aydınlarla iletişimi, Marxsist kurama yönelmesinde etkili olmuştur (Dellaloğlu, 2007: 7-10). Özellikle sürgünde oldukları süre içinde Adorno ile Horkheimer'ın Amerika'da yayımlamaya devam ettiği eleştirel kuramın sesi olarak bilinen Toplumsal Araştırmalar Dergisi'ndeki yazılarıyla bilinmektedir.

Sanatın biçimci çözümlemelerini, tarihsel materyalist yaklaşımla birleştiren Benjamin, dönemin tartışma konusu estetik kuramın eleştirisinde, Marksist görüşün sanatı yalnızca bir üstyapı olarak ele alışına karşın, Nietszche'nin metafizik görüşlerine daha yakın bir tavır sergileyerek tartışmalarda ayrı bir yere sahip olur. Düşünürün yapıtlarını ve görüşlerini iki evrede düşünmek gerekirse 1920'lerin sonlarından itibaren sanat ve sanatın taşıdığı siyasal kimlik üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dönemde teknoloji ve tarih kuramları çalışmalarında daha ön plana çıkmıştır. Sanat ve teknoloji üzerine en önemli eserinin *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı (1935)* adlı denemesi olduğu bilinmektedir. Bu makaledeki temel tespiti, ilkel toplumsal koşullar altında sanat, kutsallığın simgeselleştirilmesi gibi temelde törensel bir işleve sahiptir ve yüksek bir ***kült (tapınç; tapılası şey)*** olarak değerlendirilir. Ancak o dönemler için halkın bunlara erişme olanağı oldukça sınırlıyken çağcıl dönemde yüksek kültür, sanat yapıtlarını müzelerde, konser salonlarında ve operalarda sadece seçkinlere sunarak aynı şeyi yapmaktadır (Güçlü vd., 2002: 199-201). Kendi dönemini kast ettiği çağcıl dönemlerde, artık kitle iletişim araçlarının katkısıyla özünü yitirmeden çoğaltılabilen ama ereksiz kalan sanat, artık müdahaleye açık hale gelerek siya-

set gibi geniş toplumsal dinamiklerle kaynaşmış bulunmaktadır. Bu durum da onu siyasal ereğin önemli bir nesnesi yaparak, kültür tarihi açısından inceleme öznesi olarak önemini bir kez daha katlamaktadır.

Benjamin'in tarih üzerine geliştirdiği düşüncelerden oluşan tarih kuramı ise *Tarih Felsefesi Üzerine Savlar* (1940) adıyla yayımlanmıştır. Estetik anlayışındaki Ortodoks Marksist görüşten ayrılan tavrını burada koruduğu görülmektedir. Benjamin'in düşüncelerinin özünde, moderniteyle birlikte gelişme düşüncesine beslediği olumlayıcı inanç bulunur. Bu yönüyle günümüz düşünürleri tarafından postmodernizmin habercileri arasında da gösterilen Benjamin, çağdaş kültür dünyasını kavramak amacıyla sunduğu çözümlemelerde, kilit değerde yer tutan felsefe terimi olarak aurayı karşımıza çıkarmaktadır. Çalışmalarının temelinde, teknolojinin gerçekliği sanat eseri özelinde, bireyin ve dolayısıyla toplumun bakışını nasıl bir değişime uğrattığını irdeleyen Benjamin, mekanik yeniden üretimin bütün bir çağa damgasını vurmasına bağlı olarak sanatın sahiciliğini kaybettiğine yönelik genel savını, aura çözümlemesi üzerine yapılandırır. Benjamin, özgün sanat yapıtının her defasından yeniden üretimiyle birlikte aurasından bir şeyler daha yitirdiğini kabul eder. Ancak bu durumun sanat yapıtının seçkinci kimliğinden sıyrılıp geniş kitlelere ulaşabilme şansı bulması ve dolayısıyla demokratikleşmesi açısından olumlu bir gelişme olması ve siyasal bir işlev kazanmasıyla önemli bir görev edindiğine inanır. Tam da bu noktada diğer eleştirel kuramcılardan ayrışmaktadır. Özerk sanatta, kitlesel sanattan çok daha büyük bir eleştirel güç olduğunu savunan Adorno'ya karşı Benjamin, o dönemin öne çıkan sanat dalları olarak fotoğraf ve sinemayı, geleneksel sanatın aurasına karşı estetiği politize etmenin yolları olarak görüp şiddetle savunmuştur.

Benjamin'e göre sahicilik ya da zaman içerisinde aralıksız bulunuş, geleneğin süreklilik gösterdiğine yönelik son derece temel bir varsayım üstüne kuruludur. Daha baştan sorgulamaksızın benimsenen bu varsayım, bütün sanat yapıtı için geçerlidir.

Nitekim bu, sanat yapıtının ait olduğu geleneğin içinde ancak gizemli aura deneyiminde açığa çıkan bir durumdur. Diğer bir ifadeyle sanat yapıtının aurası bu anlamda, her bakımdan ait olduğu geleneğin bir sonucudur. Örneğin, Antik Yunan'da yontulmuş bir Venüs heykeli, Yunan geleneği bağlamında yüceltme nesnesi olarak bulunurken, Ortaçağ geleneği bağlamında keşişlerin gözünde herşeyi yapma yetisi taşıyan tanrı idolüdür (Benjamin, 2004: 37-50). Bu örnekte de görüldüğü gibi her iki dönemde de heykel, belli bir mirasa ait bulunan ve dolayısıyla anlamı tüketilemeyen birşey olarak tanımlanır. O nedenle Benjamin için aura, Heidegger'deki varlığın sesini duyma haliyle bir benzerlik içinde, bakanın şimdisinden bakılanın şimdisine uzanan bir hare olarak tanımlanabilir. Yalnızca sanat yapıtlarının değil aynı zamanda insanların da aurası olduğudan bahseden Benjamin, aura kavramının üç temel değerini; özgülük, teklik, biriciklik ve sahicilik olarak belirtmektedir. Bu tanımlar doğrultusunda Benjamin, tarihin düzenine ait sanat ve düşün yapıtlarını taşıdıkları aura bakımından değerlendirildiğinde elde edilen çözümlemeler üç temel etrafında toplanmaktadır:

(1) Kültür bir bütün olarak meta üretim endüstrisine dönüşerek kültür ürünlerindeki şeyleştirme giderek artmaktadır.
(2) Sanat, ancak eleştirel düşünceye açıksa başarılı sanattır.
(3) Çağdaş kültür, baskıcı ideolojilerin nasıl yeniden üretilip yayıldıklarının en iyi görünümüdür (Benjamin, 1970: 13-34).

Fonograf, film, fotoğraf gibi o dönem için yeni olan medya teknolojileri, sanatın aurasını bozdukları gibi kitlesel kültürde sanata yeni roller, farklı anlamlar, el değmemiş kullanım alanları ve olanakları da sunmaktadır. İzleyici ya da dinleyici sanat yaratım sürecinde yapıtın yaratıcısına eşlik ederek katılımcı konumuna yükselmekte ve onun etkin bir işbirlikçisi olarak kendisini kurmaktadır. Postmodern felsefede gündelik

yaşamın estetikleşmesi ifadesi, sanatla gündelik yaşamın dünyasının arasındaki sınırın çözülerek ortadan kalktığını; gerçek olanla kurmaca olan, sanatsal olan sanatsal olmayan, yaşama ait olanla olmayan arasındaki sınırların bütünüyle yok olduğunu ifade etmektedir.

İçinde yaşadığımız modernizm sonrası çağda artık yaşam denemelerimiz algılama ve fantazya düzeyinde dönüşmüştür. İmgeler ve nesneler, algılamalarımızın nesnelerine diğer bir ifadeyle fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaştıkları için, şeyleşmeyi çözümlemenin bir unsuru, ayrı bir günümüzde ayrı bir değere sahiptir. Bu nedenle fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması, gerçekliğin kavranması için büyük önem taşımaktadır (Oskay,1981:4). Benjamin'in görüşleri, çağcılı diğer eleştirel kuramcılardan farklı olarak, toplumsal tarihte moderniteye geçişin getirdiği yaşamsal yapının içerdiği özgürleştirici ögeleri ortaya koyması açısından önemlidir. Yaşamdaki şeyleşmeyi, diyalektik bir bakışla incelerken metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyselleşmesine odaklanan düşünür, teknolojik gelişmeler yüzünden geleneğe dayanan yaşam tarzının yok olmasıyla, nesnelerin metalaşarak fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşme olasılığının da farkındadır.

Benjamin'in modern olana bu denli ilgisi, ütopik işlevine vurgu yapma arzusuna dayanmaktadır. Temel sorunu özgürleşim olan düşünüre göre çağdaş yaşamdaki metada, fetişizmle aynılaşan imgeleri ve nesneleri, geleneğin tahribini ortadan kaldırarak gerçekleştirmek de söz konusudur; ancak modern yaşama geçişle tahrip olan geleneği her zaman şeyselleşmeyle ilişkilendirmek doğru değildir (Weigel, 1996: 120-134). Modernizm sonrası yaşadığımız çağda ise Benjamin'in özgürleşim için yeni olanaklar olarak yorumladığı, geleneksel olanın yerini alan çağdaş olana dair iyi temenniler, ileri kapitalist dönemde özgürleşim için yeni olanaklar sunmaktan uzak kalır.

Marcuse'da materyalizm ve idealizm, Adorno'da negatif diyalektik, Habermas'da özgürleştirici bilgi kavramları, Ben-

jamin'deki özgürleşime ilgi ve tarih bilgisi arasındaki bağlantıyı anlamlandırmayla benzerlik göstermektedir. Bu noktada Benjamin'in tarih felsefesi üzerine yaptığı çalışmasında temel aldığı tarihsel materyalizmin özgürleşim açısından işlevlerine değinme gerekliliği doğar. Tarihsel materyalizm, geçmişe onun içindeki özgürleştirici ögeleri görebilmek amacıyla baktığı için geçmişin içindeki dengeleri farkedebilen ve geçmişi sağaltıcı bir süreç olarak yeniden inşa edebilmek için kullanan özgürleştirici bir bilimsel sistem olarak tanımlanabilir. Benjamin'deki gelenek anlayışı; geçmişin, anın ve geleceğin bir bütün oluşturduğu bir bilme halidir. Zira siyasal anlamda gerçekleştirilmesi amaçlanan gerçek özgürleşim de tarihin süreklilik haline sahip çıkmasıyla gerçekleştirilebilecek bir özgürleşim sorunudur.

Ünsal Oskay, Benjamin'in tarih anlayışındaki özgürleşim beklentisinin teolojiyle ilişkisini, insanın bitmek bilmez mutluluk arayışı üzerinden açımlamaktadır. Bu önermeye göre mutluluğun kendisi, çözülmez bir biçimde geçici olanla bağlantılıdır. Geçici olan ve biriciklik özelliğine sahip bir tarihsel varoluş taşıyan mutluluğun sağlanmasının sorumluluğu ise toplumsal düzenin inşasına talip olan siyasi erktedir. Böylece mutluluğa duyulan arzu, siyasetin yöneltici gücü olmuştur. Bu arzuya "acının yoğunluğunu mutluluğa dönüştürerek özgürleştirmekte ve kurtarmakta" ifadesini bulan bir olumsuzlamanın yoğunluğundan yararlanan bu özgürleşime Benjamin, kefaret demektedir (Oskay, 1981: 11). Mutluluk imgesi, bireyin ancak kendi varoluş uzamında olanla algılanabilir. Çünkü bireysel yoksun bırakılmışlıklarının kefareti, siyasal düzlemde özgürleşim projesinin temelini oluşturur (Benjamin,1969:255). Benjamin burada, egemen güçlerin tarih boyunca kültürel alanda inşa ettikleri değişmezlik ve devamlılık algısından kurtulabilmiş bir tarih anlayışından bahsetmektedir.

Eleştirel kuramın temsilcisi Frankfurt Okulu düşünürlerindeki temel nosyonun, moderniteyle birlikte gelişen akılcılaşmanın beslediği yeni teknoloji çağının kültürel yaşam üzerindeki olumsuz etkileri olarak bilinmektedir. Bu süreçte her ne kadar

diğerlerine göre daha revizyonist ve olumlayıcı yaklaşımlarıyla dikkat çekse de Benjamin de kültür endüstrisinin ürünü olan ileri teknolojik donanımlı kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden üretilen sanat yapıtının mekanik üretimi sonucunda oluşan uzamsal ve mekânsal kırılmayla, bütünsel algının parçalandığını kabul etmektedir. Böylece aurasını kaybeden sanat nesnesi, mekanik yeniden üretim aracılığıyla sahiciliğini yitirmiştir.

19. yüzyılın kültürel karakteri, kendini en çok kültürel varlıklarda fantazmagori niteliliğiyle gösterir. "Fantazmagori yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir. Bu mal içerisinde değişim değeri, kullanım değerini perdeler. Fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eşanlamlısıdır ve bu süreç kendisini gerçekleştiren insanların karşısına bir doğa gücü gibi çıkar" (Benjamin, 2004: 24). Kültürel fantazmagorilerle ifade edilen şey, dönemin toplumsal ilişkilerine ve ürünlerine uygun düşen çift anlamlılık nosyonudur. Sanatın değişen yaşam karşısında ayakta kalmak için başvurduğu sürekli yenilik hareketlerinin başını çekme misyonu, bu süreçle birlikte çoğunlukla fantazmagori ürünleriyle hem egemen sınıfın kültür ihtiyacını karşılayan hem de kitlesel tüketime uygun kolay versiyonlarıyla iletişim araçlarına kaynaklık eden bir hale gelmiştir.

Benjamin'den sonraları da zaman ve mekân konuları, gerek modernist gerek postmodernist toplum kuramcılarının ilgi odağı olmuştur. Anthony Giddens'ın *Modernist Toplum Kuramı*, buna uygun bir örnek teşkil etmektedir. Giddens, kuramını uzam ve mekân odaklı açıklamaktadır. İnsanın temel varlık koşulu, ötekilerle aynı uzam ve mekân içinde var olarak, yüz yüze etkileşim halinde olmayı içerir. Ancak modern dünyada fiziksel olarak orada olmayanlarla giderek daha çok iletişim içinde bulunmaktayız. Bu koşulsallık da yeni iletişim biçimleriyle beslenmektedir. Böylece bu uzaklaşma hali, mekânların da giderek fantazmagorikleşmesine yol açmaktadır. Bu durum da düş, rüya benzeri fantastik ve seyirlik yeni tüketim araçlarıyla uyum halindedir. Modernitenin karakteristik özelliklerinden biri olan zaman-mekân sıkışması, postmodern zamanlarda daha

da yoğun karşımıza çıkar. Çünkü kitle iletişim araçları, zamanı ve mekânı sıkıştırma eğilimini, bu denli fantazmagorik ve de seyirlik olma özellikleriyle beslemektedir. Bu durum da mal ve hizmet tüketimini desteklemektedir. Öyle ki "Gündüzle gece, mevsimler, hatta geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımların üstesinden daha çok insana daha çok, şey satma çabasında gelinebilir " (Ritzer, 2000: 184).

Nitekim Benjamin'in çağının yeni teknolojik icadı sinema üzerine getirdiği yorum, bütün anlatılanların bir özeti niteliğindedir;

> "...Bize uçsuz bucaksız bir devinim alanı sağladı. ...Saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçalarının dinamitiyle paramparça etti ve bizlere bu dünyanın geniş bir alana yayılan yıkıntıları arasında rahatça güvenilir gezilere çıkma olanağı sağladı. Bugün dünya özne için daha yakınında dokunulacak bir uzaklıktadır. Böylece güdüsel ve bilinçdışı olanı, ruh çözümlemelerinin yardımıyla öğrenmemiz gibi görsel bakımdan bilinçdışı olana ilişkin bilgileri de kamera aracılığıyla ediniriz" (Dellaloğlu, 2003:107).

Benjamin'in anlatmak istediği fantazmagori hali; metanın estetikleşmesi, aynı zamanda estetiğin de metalaşması anlamında kullanılmaktadır. Tüketmenin bir fantazya biçimi olarak kitlelere benimsetilmesi, modern yaşamda artık büyünün yerini tüketim imgesinin almasını temsil etmektedir. Lacan'ın *ayna* teorisi üzerinden düşüldüğünde "Ayna, bakanı hem yansıtır hem de gizler. Ortamı genişleten ve aydınlatan bu aynalar aynı zamanda mekânın fantazmagorisini de arttırmış olur." Böylelikle kapitalist sistemin ereği tüketim, her geçen gün bireyleri bir düşün içine özne olarak yerleştirmek suretiyle, yansıttığının büyüsünü arttırarak çoğalır ve büyür (Buck Morss,1989). Bu perspektiften düşünüldüğünde, her şeyden öte meta üreten bir sistem olarak kapitalizm, üretilen metaların doğal görünümlerini cilalayarak, onların içselleştirilmesini sağlamış ve aslında pek çok ideolojik pratiğin özünde yer alan bir kavramı hayata geçirmiş olur.

2.2. Postmodernite Bağlanında "Gerçeklik Yitimi" ve "Yeni Gerçek" Sorunsalı

"Bugün modernist hesap kültüründen postmodernist simülasyon kültürüne geçildiğine tanıklık ederiz." Turkle

Bu bölüm, öncelikle bir önceki bölümde tartışmaya açılan modernizm ekseninde tartışılan kavramların, moderniteyle diyalektik bir ilişki içinde olan postmodern zamanlarda nasıl bir dönüşüm yaşadığını, neye evrildiğini anlamaya yönelik okumaları içermektedir. Felsefi bir akım olarak idealizmin karşıtı olarak gelişen yeni gerçekliğin açtığı yolda, moderniteyle birlikte tartışılan gerçeklik, estetik ekseninde sanat eseri ve kültürel dönüşümün günümüzde geldiği nokta tartışılacaktır. Postmodernite kavramı, temel izlekleri olan birey-kitle-toplum, kültür-sanat-ideoloji diyalektiğinde yapılan önemli tanımlarla sınırlı tutulmuştur. Postmodern zamanlar *zaman-mekân sıkışması* denilen; belli yerlerin sağlamlığının, özgüllüğünün ve tarihbausel direnişinin çözüldüğü sürecin yoğunlaşmasını temsil etmektedir (Connor, 332: 2005). Tanımından da anlaşılacağı üzere öncelikle inceleme nesnelerinin uzamsız ve mekânsız bir kavramla karşı karşıya olduğunu belirtmek gerekir.

Postmodernizm terimi, 1950-60'larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışsa da postmodernizmin çok yönlü toplumsal ve kültürel bir fenomen halini alması; felsefe, mimari, sinema edebiyat gibi kültür alanlarında tanımlaşması, 1970'lerin ortasına kadar uzanmaktadır. 1960'lar sonrasında Marksist ve Yeni Sol Kuram'ın canlanmasıyla birlikte gelişen yapısalcılıkla tarih sayfasında yeni bir değişim dalgası belirir. Böylece Fransız Yapısalcılığı, Rus Biçimciliği, Alman Hermeneutiği, Anglosakson Ampirizmi ve Amerikan Yeni Eleştirisi açısından farklı yaklaşımların ortaya çıktığı bir süreç başlar. "Yeni postmodern dönemin esnekliği ve kuramsal merkezsizlik gücü, adeta otomobil montaj sanayi gibidir; birkaç farklı yerde üretilip montajlanır

sonra her yerde pazara sunulup satılır" (Connor, 2005: 32). Tam da bu nedenle postmodern kuramın beslendiği nokta, temsille ya da kavramsal düşünceyle egemen olunamayacak olanı tasarlayıp üretme arzusudur.

Postmodern kurama baktığımızda; yapıtları toplumsal, ekonomik ve politik postmodernite tartışmalarına yön vermiş ve vermeye devam eden üç isimle karşılaşmaktayız: Jean Francois Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard.

Jean Francois Lyotard 1979 yılında kaleme aldığı *La Condition Postmoderne* [*Postmodern Durum*]* adlı çalışmayla o güne kadar disiplinlerarası tartışmalarla varlık gösteren kavramın ortak bir tanımda buluşmasını sağlamıştır. Böylece Lyotard'ın, bir zamanlar dünyadaki söylemsel etkinlik biçimlerinin kontrolünün yitirildiği ve yeniden sınırlarının çizildiğine inanılan evrensel ilke ve mitoloji gibi üst anlatılardan kuşkulanmaya dayalı yaklaşımı, büyük yankı uyandırarak geniş çevrelerce kabul görür (Malpas, 2005).

Lyotard'ın *Postmodern Durum*'da ilgi alanı, bilimsel bilgi ve süreçlerinin kendilerinden çok, bu bilgi ve süreçlerin meşruluk kazanma biçimleri olarak tanımladığı modernite, bu noktada postmodern düşünceden ayrışmaktadır. Lyotard'ın Wittgenstein'dan ödünç aldığı bir terimle ifade etmek gerekirse "Bilimin egemen 'dil oyunu' anlatısal olmaktan çok belirtseldir (denotative)." (Malpas, 2005: 17-84). Öte yandan Lyotard'ın modernite eleştirisine karşı Habermas, *İletişimsel Eylem Kuramı*'nda akla dayanan bir toplumsal etik değer geliştirme yönündeki umuduyla Lyotard'ın yok olduğunu düşündüğü Aydınlanma düşüncesini yaşatan modernist bir yorum getirmiştir. Lyotard'ın verdiği cevap ise her türlü birleştirici ve evrenselci yaklaşımları topyekün reddetmek olur (Habermas, 2001 Cilt I: 25-39).

Postmodern söylem, günümüzde artık hiçbir uzlaşımın kalmadığı konusunda varılan uzlaşımla, varolan nihai otoritenin de ortadan kalktığının göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Bu

* *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., 2000. (y.h.n)

yönüyle de bütünlüğün düşünülemez olduğu bir kültür durumunun bütünsel ve kapsamlı bir anlatısının paradoksu niteliğindedir. Öte yandan bu değişimle kültürü oluşturan toplumsal dinamikler de sorgulanmaya başlamıştır. Yüksek kültürün sınırlarının belirsizleşmeye başlamasıyla televizyon, sinema, pop müzik gibi popüler kültür biçimlerinin yüksek kültür formlarıyla iç içe girmesi oranında, yüksek kültür ürünlerinin de popüler kültür biçimlerini aynı ölçüde benimseyerek karşılık vermesiyle sınırların kırılması, sanatsal ve estetik değerler hiyerarşisinin sonu niteliğindedir.

Fredric Jameson'ın postmodernizm tartışmasına başlıca katkısı, 1984 yılında genişletilmiş baskısı yapılan *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı eseridir (Jameson, 1984: 64-74). Temelde kültürel estetik, postmodernizmin alanıyla sosyoekonomik postmodernite alanını estetikleştirme suretiyle toplumsalı kültürel olanın bir uzantısı olarak yorumlama noktasında iki düşünür de aynı çizgidedirler. Buna rağmen Jameson'ı Lyotard'dan ayıran nokta; kültürü, yeni biçimsel özelliklerin ortaya çıkışıyla yeni bir toplumsal yaşam tipinin ve yeni bir ekonomik düzenin ortaya çıkışını birbiriyle ilişkilendirerek analiz etme çabasıdır.

Postmodern toplumun karakteristik özelliklerine baktığımızda; özgün olanın moda olduğu, reklam ve digital medyanın güç kazandığı, evrensel standartlaşma düşüne karşılık gelen yeni sömürgecilik anlayışına tepki olarak tarih duygusunun körelmesiyle "şizoid ve bölünmüş bir kültürün doğuşu" olarak tanımlanan yeni bir çağın toplumsal dinamikleri karşımıza çıkmaktadır. Böylece Connor'ın deyimiyle "Çağdaş toplum sistemimiz kendi geçmişini bilme yeteneğini yitirmiş; derinliği, tanımı ve güvenilir bir kimliği olmayan 'sürekli bir şimdi' içinde yaşamaya başlamıştır" (Connor, 2005: 68).

Modernizmden postmodern deneyimlere geçişin nasıl aşama aşama gerçekleştiğinin izini sürdüğü eleştirel açımlamalarıyla, postmodernizmin bütünüyle geç dönem kapitalist aşamaya karşılık geldiğini, bu anlamda da doğrudan kapitalist gelişimin

kendi iç mantığının en doğal ürünü olduğunu savunan çalışmalarla Eleştirel kuramcıların görüşlerini alıp bir adım ilerleten Amerikalı Neo-Marksist düşünür Jameson'ın gözünde, geç dönem kapitalizmin postmodern mantığının da tam olarak kavranacağı yer, yaşanan bu metalaşma sürecidir. Öyle ki ileri dönem kapitalizmin bu son uğrağında, büyük oranda Fordizmin çöküşüyle kapitalizmin küresel ölçekli yayımına bağlı olarak, kapitalist kültür metaları başarıyla tasarlanmakta ve hiç durmadan pazarlama amaçlı yeni metalar üretilmektedir. Metalaştırma, başta siyasetle sanat olmak üzere, kültürün bütün alanlarını yerle bir ederek onların yerine geçer. Bu nedenle postmodern toplumsal kimlik sorunsalı, artık günümüzde Marksist yabancılaşma çözümlemesine dayanarak açıklanamaz. Öncelikle yapılması gereken, kapitalizmin tümüyle yerleştiği toplumsal, siyasal ve kültürel ilişki biçimlerinin bütününü birden en ince ayrıntısına varana dek göz önünde bulunduran, gerçek toplum bağlamlarında yaşanan postmodern zamanlara ilişkin kuramsal altyapıyı sağlam bir anlama tutumu edinilmelidir.

Jameson çalışmalarında temel olarak, geçmişe duyulan özlemin çoğunlukla hicivle anıldığı, tarihsel bağlamından soyutlanmış ve kapitalizmin parçalara dağılmış anlarına karşı yeni seçenekler getirmenin olanaksızlığını temsil eden postmodern kültürün çözümlemesini yapmaktadır. Çağdaş kapitalizmin uzamsal-mekânsal boyutlarını incelerken, hiçbir ilke gözetmeksizin hemen her şeyin moda kavramı aracılığıyla beslenen tüketim döngüsüne dikkat çeker Jameson. Bu döngünün, metalaştırmanın yoğunluğuyla üst üste yığılarak çoğaltılması, henüz kapitalistleştirilmemiş uzamları da etkisine almaktadır. Toplumsal bağlamda ütopyacı enerjilerin, bireysel aşırı tüketime kanalize olması sürecinde en etkin olan ise postmodern kapitalizmin "özdeşlik" ilkesine dayalı ayrımları tektipleştirek, giderek daha bir doğal ve kendiliğinden hale getirmesidir (Güçlü vd., 2002: 780-782). Düşünür; sanatın sonu, tarihin sonu, felsefenin sonu gibi postmodern kavramlarda kendisini gösteren son retoriğine karşı, Hegelyen estetik anlayışının yeni okumalarıyla çıkış yolu bulma uğraşındadır.

Küresel kapitalizm çağında ütopyacı modernizmin yücelik tasarımı, başta öngörüldüğü biçimiyle olmasa da bütünüyle çözüşmüş modernizmin kaygılarıyla geride bıraktığı boşluklar, postmodern kültürün tüketim mantığınca en iyi biçimde giderilmiştir. Kapitalizmin evrenselleşmesine bağlı olarak kültürle ekonomi alanları arasındaki geleneksel ayrımların ortadan kalkmasıyla kültür, her alana karışarak metalaştırma mantığına boyun eğer duruma gelmiştir. Postmodernizm bütün bunlarla yetinmeyip kültürü ekonomikleştirdiği oranda, ekonomiyi değişik kültür alanlarına da bölme işlevini üstlenir.

Modernite kavramıyla ifade edilen toplumsal düzen, hep daha çok yeni ve farklı şeylerin yaratılması olarak tanımlanabilecek farklılaşmayla karakterize edilmekteydi. Sanayi devrimi paralelinde gelişen süreçte hep daha çok şey icat edildi, bulundu, yaratıldı, üretildi ve geniş alanda kitlelere ulaştırıldı. Bu geniş ürün çeşitliliği üretimde farklılaşmayı getirdi. Dolayısıyla modernite hayli farklılaşmış ve birbirinden katı sınırlarla ayrılmış tüketim araçlarıyla karakterize edilirken günümüzde (Ritzer, 2000:168) birbiri içine geçerek, gerçek ve kopyası arasındaki ayrımın bulanıklaştığı bir noktaya gelmiştir. Postmodernist söylemin temel kavramlarından biri olan *birbirine geçme (implosion)* ifadesi, sınırların bulanıklaşmasını ya da yok olmasını anlatır. Baudrillard bu durumu, geleneksel kutupların çeşitlilikten yoksun kütle halinde tek bir kutuba dönüşmesi olarak tanımlarken, "kara delik" benzetmesini kullanır.

Eski Marksist toplum teorisi; kültürel biçimleri, toplumdaki gerçek ekonomik ilişkileri, gözden gizleyen ideoloji örtüsünün bir parçası olarak görürken, bu yeni yaklaşımlar; reklam, televizyon özelinde kitle iletişim araçları dolayımlı kültürel biçimlerin üretimini, dolaşımını, pazarlamasını ve tüketimini ekonomik etkinliğin bir odağı ve ifadesi olarak görmektedir. Bugün gelinen noktada artık imgeler, üsluplar ve temsiller ekonomik dinamiğin bir aracı değil bizzat kendisi olmuştur. Özellikle dijital teknolojide yaşanan baş döndürücü hız; dolaşım ve kazanç döngülerini kolaylaştıran bir etkenden bir adım öteye taşıyarak bizzat enformasyonun kendisini metalaştırır.

Connor'ın postmodernist toplum eleştirisinde dikkat çektiği nokta, postmodern tüketimin; kapitalizmin yabancılaşma, farklılaşma mantığını temsil ederken öte yandan da kültürel alanın sosyoekonomik olanla özdeş hale gelmesiyle birlikte, farklılaşmanın mutlak çöküşünü yansıtmakta olduğudur (Connor, 2005: 74). Bu da doğasını ve yönelimlerini belirlemenin son derece zor olduğu postmodern söylemin kendi içinde barındırdığı en önemli paradoks olarak çözülmeyi beklemektedir.

Bu paradoks üzerine değerlendirmeleriyle dikkat çeken bir diğer önemli düşünür Jean Baudrillard, Marksist evrenin ikinci aşamayla üçüncü aşama arasındaki nitel dönüşümünün muazzam boyutları olduğunu iddia eder. Bu durumda "Ekonomi ya da üretim alanını ideoloji ya da kültür alanından ayırmak artık mümkün değildir; çünkü kültür ürünleri, imgeler, temsiller hatta duygular ve psişik yapılar ekonomi dünyasının parçası haline gelmiştir" (Baudrillard, 1998: 121). Geleneksel Marksizmin her şeyi üretim kavramına dayandırarak, kültürü anlamlandırma işlevini tamamen ekonomik etkinliğe bağımlı kılmasını eleştiren bu yaklaşım, kültürel meta olarak işlev gören toplumsal göstergelerde yaşanan patlamanın, mübadele yasasına göre göstergenin politik ekonomisini ürettiği savındadır.

Baudrillard'a göre gösterge, ilk başta temel bir gerçekliğin yansımasıdır; ikinci aşamada gösterge, temel bir gerçekliği maskeler ve saptırır. Üçüncü aşamada gösterge, temel gerçekliğin yokluğunu maskeler. Dördüncü ve son aşamada göstergenin herhangi bir gerçeklikle bir ilişkisi yoktur. O, kendisi saf benzetisidir (Baudrillard, 2003b: 10-13). Böylece bütün yaşam sökülüp dağıtılır ve başarılı bir taklit olarak yeniden üretilir. Böylece iktidar da göstergelere ve görünüşlere dönüşmüş olarak, işlevsiz bir eşitlikçilik görüntüsü içinde ortadan kalkmış olur.

"Postmodernizm, kültürel iktidarı ele geçiren metanın retoriğinin içerdiği antiestetikten mi ibarettir?" (Wernick, 1996:8) sorusunun cevabı, toplumsalla kültürelin birbirinden ayırt edilemez hale geldiği çoğul koşullar olarak tanımlanabilecek postmodernizm söylemini konu alan teorilerdedir. Buna göre

kurgunun gerçeklik kavramından uzak, yeni bir kurgulanmış gerçeklikle yeni dünyalar yaratma ve sürdürme kapasitesinin gücü, bu gücün kültürle politik ekonominin yakın ilişkisinde yatmaktadır.

2.2.1. Kavramsal Olarak Gerçeklik Yitimi

Gerçeklik yitimi kavramıyla özdeşleşmiş bir düşünür olarak Jean Baudrillard'ın postmodernist gerçek tanımına göre, artık sadece gerçek olarak sanalın varlığı söz konusudur. Slovaj Zizek ise gerçeğin yokoluşu süreci konusunda biraz daha umutlu bir tasvirle bu sürecin hala devam ettiğini, aksi halde tam olarak tamamlanması durumunda artık tartışılmıyor olacağını savunur. Yeni gerçekliğin dolaşıma açıldığı alan olarak tanımlanan sibermekân karşısında, Chaplin'in sinemada ses kullanımına karşı takındığı gibi muhafazakar bir tavır takınmak gerekir. Nasıl ki Charlie Chaplin; sesin, sessiz sinema izlerken algıda yarattığı müdahale duygusunun etkisini eleştirdiyse, günümüzde yaşanan bu sanallaşma süreci de bütünüyle benimsenmeden hala yapacak bir şeyler olmalıdır.

> "Bugün modernist hesap kültüründen postmodernist simülasyon kültürüne geçildiğine tanıklık ederiz. Bu geçişin en açık göstergesi, 'saydamlık' teriminin kullanımındaki kaymadır. Modernist teknoloji, makinenin nasıl işlediğini kavrama yanılsamasını koruma anlamında 'saydam'dı. Postmodernist 'saydamlık' ise bu analitik küresel planlama tavrının neredeyse tam zıddını adlandırır. Ara yüzey ekranının makinenin işleyişini gizlediği ve günlük deneyimimizi mümkün olduğunca sadık biçimde simüle/taklit ettiği varsayılır" (Zizek, 2002b: 165).

Zizek'e göre gündelik yaşamda sürekli yaşanan bu yanılsama, bir süre sonra kullanıcıda alışkanlık olarak yerini alacaktır. Öyle ki kullanıcı, bilgisayarın nasıl işlediğini kavrama çabasından vazgeçerek direkt sibermekânla etkileşime girer. Bu durum ise postmodernist bir tanımla, şeyleri ara yüzeysel değeriyle kabul etmeyi getirir.

Zizek, gündelik yaşam pratikleri üzerinden gidilerek başta bilgisayar ve internet olmak üzere, yeni enformasyon teknolojileri dolayımlı sınırların tehditi gibi temel sorunlara dikkat çekmektedir. Bu noktada gerçek hayatla mekanik simülasyonu arasındaki nesnel gerçeklik, onun yanılsamaya dayalı algılanışı ve geçici duygulanımların benliğin özüyle arasındaki ayrımı gibi konularda sınırların tehdidi söz konusudur. Teknolojide yaşanan gelişmeler, doğal hayatı tanımlayan gerçeklikle yapay yollardan yaratılmış gerçeklik arasındaki farkı ortadan kaldırmaktadır. Yaşayan doğanın bile teknik olarak manipüle edilebilir oluşu, günlük yaşama dair sahip olunan fenomolojik deneyimin tahribatının göstergesidir. Böylece "Teknoloji artık doğayı sadece taklit etmez, daha çok onu yaratan temel mekanizmayı açığa çıkarır. Daha açık bir ifadeyle 'doğal gerçeklik'in kendisi 'simüle edilen' bir şey haline gelir. Öyle ki artık geriye kalan tek 'gerçek' de DNA'nın temel yapısıdır" (Zizek, 2002b: 168). Sanal gerçeklik, gerçek bir gerçeklik deneyimi yaratabildiği için artık gerçek, gerçeklikle taklit arasındaki farkı ortadan kaldırmış olur. Ve bu gerçeklik kaybı, sadece bilgisayarlarla yaratılan sanal gerçeklikte değil daha temel bir düzeyde, medyanın bombardımana tuttuğu imgelerin artan hiper-gerçekçiliğinde de meydana gelmektedir. Böylece görme alanı, yassı bir yüzeye indirgenir ve gerçekliğin kendisi görsel bir sanrı olarak algılanmaya başlar.

Gerçeklik yitimi sürecinde önemli bir başka konu ise imgesel ve simgesel özdeşleşmelerdir. Zizek'in tanımıyla, bireyin perde personasıyla ilişki kurma biçimini de sınırların tehdidinde söz konusu olan aynı belirsizlik belirler. Bahsi geçen *perde kişilik* kavramı; bireyin olmadığı biri gibi görünerek, gerçek kimliğinden uzaklaşıp tatmin odaklı bir oyun içinde olmasının verdiği sorumsuzluğun da kabulüyle, dışsal mesafe tavrını sahte imgelerle oynayarak sahiplenmesidir. Başka bir ifadeyle bireyin kendi için yarattığı *perde kişilik*, benliğin gerçek hayatta kabul etmeye cesaret edemeyeceği taraflarının açığa çıktığı pek çok ben'in varlığı olarak tanımlanabilir (Zizek, 2002b: 173-174). Bu iki farklı durum, ironik bir biçimde iç içe geçmiştir. Sanal öz

imgenin oyun olarak algılanması halinde, gerçek hayatta bastırılmış hallerin serbestçe dışsallaştırmasına olanak sağlayan sanal gerçeklik kurmacasında bir fantezi sahnesini gerçekleştirmek, arzu ve arzunun bedensel reddi karşıtlığının yarattığı açmazı görmezden gelmeye yaramaktadır. Bu noktada "Gerçeğin ve bedenin yerini, onların işlemsel formülleri aldığında gerçeğe ve bedene ne oldu?" sorusu bu teorinin belkemiğini oluşturur (Baudrillard, 2005a: 46). Baudrillard'a göre dünya ya da gerçeklik, sanalın içinde kendi yapay eş değerlerini bulduklarında gereksiz hale gelir. Klonlama örneğinde olduğu gibi, türün yeniden üremesi için yeterli olduğundan cinsellik gereksiz bir işleve dönüşür. Ya da bilişim ve makinelerin otomatik üretim için yeterli olmasıyla, emeğin gereksiz bir işleve dönüşmesi gibi. Öyle ki Baudrillard'ın deyimiyle kusursuz yapay belleğin egemenliği, organik belleklerin varlığını gereksizleştirilmektedir.

"Bu bölünmez birey, öznenin gerçekleşmiş ütopyasıdır: Mükemmel özne, ötekisiz özne. ...Dünya özdeşleşiyor. ...Varlığını sürdüren şey, kimliğin tanımsız metastasıdır" (Baudrillard, 2003: 59). Cinsiyetin, geleneklerin, emeğin özgürleşmesi hareketini sembolize eden modernlik, aynı zamanda imgelemin, hayalin, idealin, ütopyanın alanına giren her şeyin teknik bir gerçeğe aktarılmasını da kapsamıştır. Bütün arzuların maddileştirilmesi ve bütün imkanların gerçekleştirilmesi sonucunda yakalanan koşulsuz tamamlanma hali, aşkınlık durumunu da yabancılaşmış bireyi de yok ederek geriye sadece "sanal olarak tatmin olmuş bireyi" bırakmıştır. Yabancılaşmanın sonunun geleceğine dair modernleşmenin geliştirdiği bütün savunuların en kötü biçimde gerçek olduğunu savunan bu görüşe göre artık, sadece ötekiden aynıya ya da yabancılaşmadan özdeşleşmeye geçiş söz konusudur.

Baudrillard, simülasyonu ikonografik dönemdeki tanrı tapıncıyla özdeşleştirerek; nasıl ki o dönemde tanrı ikonları aracılığıyla görüntüye yansıtarak asıl varlık sorununun üstü örtülmüşse günümüzde de simülasyon aracılığıyla bu gerçeklik sorununun çözüldüğünü savlar (Baudrillard, 1998: 16). "Eskiden düşünce, düşünce ortamında gerçeğe son veriyordu; oysa

şimdi yeni teknolojiler gerçeğe gerçekten son veriyorlar. Düşünce gerçekliğin sonlanmaması için uğraşırken sanal, gerçekliğin sonlanması ve nihai çözüme kavuşması için uğraşıyor" (Baudrillard, 2005a: 46) sözleriyle Baudrillard gerçekliğin tartışma alanının bile artık felsefi düşüncenin kapsamından çıktığını; ancak sanal gerçeklik ve onun teknikleri üzerinden olabildiğine gönderme yapmaktadır.

Öyle ki yalnızca özgürlük ve özgürleştirici eylemler üzerine oynayan öznelerle, kitlelerin bilinçaltının bilincine varmalarını isteyen tüm hareketler bile, yoğun olarak yenilenmiş anlam ve söz üretimini destekleyen sistem tarafından belirlenen yolda ilerlediklerinin bilincinden yoksun olarak yol almaktadır. İletişim araçları, anlamla yanılgıyı birlikte sırtlayıp götürmekte ve bunları diledikleri şekilde kullanmaktadırlar. Bu sürecin denetlenebilmesi mümkün değildir; çünkü sisteme özgü içsel simülasyonla sistemi yok edici simülasyonu kesinlikle kısır döngüleşmiş bir mantıkla yansıtmakta ve iletmektedir. Başta kitle iletişim araçlarının dolayımıyla sağlanan bütün kitlesel hareketlerde olduğu gibi bireyselleşmeyi destekler görünen özgürleştirici uygulamalar, özünde bireyin özne konumundan, dolayısıyla gerçek anlamdan vazgeçmesini desteklemektedir. Öyle ki özgürleştirmeye yönelik uygulamalar, sistemin yalnızca özgürleşmek adına bireylerin konuşmasını, oy kullanmasını ve bireysel katılımını isteyen yüzünü göstermektedir. Bu sürecin en çarpıcı örneklerden biri Baudrillard'a göre televizyondur. Artık "televizyonun soğuk ışığı" çocukluk evresi dahil olmak üzere bireyin düşgücünü etkileyemez hale gelmiştir; çünkü televizyon artık fantastik olan hiçbir şeyin aktarıcısı bile değildir. Çünkü ondan yansıyan şey, bir imge bile değildir. Örneklemeye kitle iletişim araçlarından devam etmek gerekirse, televizyona oranla hala yoğun bir fantezi tarafından belirlenen, mitsel ve imgesel değerini koruyan sinemanın varlığından söz edilebilir. Bu görüşe göre sinema mitsel özelliğini korumaktadır; çünkü hala "bir ikiz, bir fantazm, ayna, düş olabilme" karakterine sahiptir (Baudrillard, 2003: 133-135). Televizyon ise artık bu yönünü tamamıyla yitirmiş bir kitle iletişim aracıdır.

2.2.1.1. Hiper-Gerçeklik ve Simülasyon

Bu bölümde yukarıda giriş niteliğinde değinilen gerçeklik yitimi kavramı dahilinde görüşlerine yer verilen, postmodern zamanlarda gerçeğin yeni biçimlerine dair yorumlarıyla bilinen Fransız postmodernist düşünür Jean Baudrillard'la birlikte anılan *simulakr, simulakrum ve simülasyon* terimleri kapsamında geliştirdiği simülasyon kuramına daha yakından bakılacaktır.

Baudrillard, özellikle 1970'li yıllarda kaleme aldığı *Göstergenin Politik Ekonomisinin Eleştirisine Katkı* (1972), *Üretimin Aynası* (1973), *Simgesel Değiş Tokuş ile Ölüm* (1976) başlıklı yapıtlarında Marxizm ile ilgili bütün bağlarını kopardığını ilan etmiştir. Bu çalışmalarda medya kültürü genelinde ve reklam özelinde üretilen kültürel kodun, tüketimin özünü oluşturduğuna dair fikirleriyle bilinmektedir. Bu görüşle Baudrillard, bireylerin tüketim nesnelerini tüketmekten çok bunların ardına gizlenen imgeleri, idealleri, fantezileri, yani en genel anlamıyla özledikleri ama ulaşamadıkları yaşam biçimlerini tükettiklerini savunmaktadır. Somut tüketim ürünlerinin ardında yatan, gerçekte somut bir varlıkları olmayan bu tüketim imgeleri, reklamlar aracılığıyla cazibe merkezleri haline getirilerek medya aracılığıyla kitlelere sunulmaktadır. Ortaya çıkan bu yeni tüketim tarzı, toplumsal yaşamın bütün yönleriyle başkalaşmasına yol açtığı gibi eski burjuva toplum kültürünün temel dayanaklarını da baştan sona değiştirmektedir. Bu yeni toplumsal oluşum uyarınca bireyler, çoğunlukla reklamlara ve medyaya verdikleri tepkilerle kendi kimlik ya da benliklerini inşa etmektedirler. Ritzer'in "...Aslında yeni tüketim araçlarının özünü ve büyüleyici gösteriler yaratma kapasitelerini kavramak için yalnızca bir kavram seçmek zorunda kalsaydım, bu simülasyonlar olurdu." (Ritzer, 2000: 146) sözleri, modernizm sonrası tüketim kültürü eleştirisini özetler niteliktedir.

Baudrillard kanserli hücrelere benzettiği, alışılmadık bir hızla metastas olarak çoğalan tüketim durumunu, liberal ya da Marxsist görüşlerin yerleşik eleştiri yollarıyla anlamanın ve karşı durmanın yeterli olamayacağı görüşünden hareketle *Simülasyon Kuramı*'nı

ortaya atmıştır. Bu sorunun temeline inebilmek için reklamların içerik kodlarını çözümlemek amacıyla göstergebilimsel olanaklardan yararlanan Baudrillard, reklamı yapılan ürünün asitli ve serinletici bir içecek olmaktan öte; gençlik, cinsellik, eğlence imgelerine göndermede bulunan bir gösterge olduğunu söylediği Coca-Cola örneğinde olduğu gibi, reklamlar aracılığıyla dilin nasıl yeniden yapılandırılıyor olduğunu anlamaya çalışır.

Nitekim *Sessiz Çoğunlukların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu (1978)* adlı eserinde kitlelerin tepki vermeyecek derecede yeni gerçekle sarmalanmış ve de uyuşmuş olduklarını vurgulayarak eski devrim anlayışının artık geçerliliğini yitirdiğini, bu nedenle de günümüzde varolan tüketim kavramı karşısında yeni bir direniş biçimi geliştirilmesinin gerektiğinin altını çizer (Baudrillard, 2003a). Böylece Baudrillard'ın özellikle 1980-1990 yılları arasında yazdığı eserler, gerek bütün olarak medyayı gerek reklamlar özelinde sunulan çözümlemeleriyle postmodern kültür kuramcısı kimliğini pekiştirmektedir. Hem *Simülakrlar ve Simülasyonlar* (1981) hem de *Son Yanılsama* (1991) adlı yapıtlarında anlatmaya çalıştığı sorunlar; yeni tüketim kültürünün zorunlu bir sonucu olarak gerçekliğin çok köklü bir biçimde değişime uğradığı yönünde geliştirdiği kuramla, postmodern söylemde haklı bir öneme sahiptir.

Bu bağlamda kavramsal olarak simulakrdan bahsetmek gerekirse; Baudrillard'ın çağdaş dünyaya yönelik yaptığı çözümlemelerde kilit önemi bulunan postmodern felsefe terimi olarak özetlenebilir. Sözlük anlamıyla ise; orijinali, gerçeği, ilk örneği olmayanı; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır (Güçlü, vd., 2002: 1304-1305).

Kuramın adını aldığı bir diğer kavram ise simülasyon terimidir. Sözlük anlamıyla bakıldığında simülasyon sözcüğü; gerçekten var olmayan bir şeyi, bir olayı, bir durumu ya da varlığı, onu o yapan bütün ilişkileri, görünümleri ve bileşenleriyle birlikte sanki gerçekten varmış gibi gösterme durumunu anlatmak için kullanılmaktadır. Sözcüğün bir terim olarak felsefe dağarcığına

girmesi, Baudrillard'ın verdiği özgün çözümlemeler yoluyla olmuştur. Öyle ki "Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine hiper-gerçek yani simülasyon denilmektedir" (Baudrillard,2003b:16). Özellikle *Kötülüğün Şeffaflığı* başlıklı yapıtında, içinde yaşadığımız çağı kavramaya yönelik çözümlemelerde; simülasyonu, postmodern diye nitelediği çağdaş dünyanın en temel varoluş teması olarak belirlemiştir.

Simulakrum olan bir şeyin en temel niteliği, doğası gereği yan yana gelemez olduğu düşünülen iki aynı şeyin bir arada durabilir olmasında kendini göstermektedir. Bu durumu sonuna dek götüren Baudrillard, günümüzde simulakrumların gerçeklerin yerine geçtiği, doğruların imajlara dönüştüğü, her tarafı orijinali olmayan kopyaların kapladığı sonucuna varmaktadır. Ayrıca her şeyin her şeyle olabildiği bu dünya, simulakrumların çoğalması için bulunmaz bir ortam oluşturur. Baudrillard'ın simulakrum örneği olarak kapsamlı bir biçimde çözümlediği örneklerden en popüleri, başta kadınla erkek olmak üzere zenci-beyaz, çocuk-yetişkin gibi pek çok ayrımın çözüşerek seçilemez olduğu Michael Jackson karakterinde somutlaşarak varlık biçimine bürünmüş insan simulakrıdır.

Baudrillard, felsefi tanımlarından yola çıkarak kullanım alanlarına göre simülakrları üç gruba ayırır:

(1) Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yaratmış olduğu ideal doğanın aynısını oluşturmayı amaçlayan; imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı, doğal simülakrlar
(2) Tüm üretim düzenini kapsayan, enerji ve güç üstüne kurulmuş makinelerin somutlaştırdığı üretici özelliğe sahip, sürekli bir yayılma eğiliminde olan ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan arzu temelli özgürleştirici simülakrlar
(3) Bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan total bir işlemsellik, hiper-gerçeklik ve total bir denetimi amaçlayan simülasyon simülakrları.

Birinci grupta, ütopya yaratan bir düşsellikle karşılaşılmaktadır. İkincisindeyse bilimkurgu üreten bir düşsellik bulunmaktadır. Üçüncü maddede ise eski günlerin bilimkurgusunun ölmüş olduğu, belirsizlik ve boşluğun bilimkurgu ve kurama son noktayı koymuş olduğu bir evre imlenmektedir (Baudrillard, 2003a: 178-179).

Baudrillard'ın simulakr düşüncesinin felsefi bağlamda en önemli sözü; öteden beri düşünmenin en önemli ilkesi olduğu düşünülen kavramların açıklığı ve seçikliği ilkesinin bu düşüncede bütünüyle ortadan kalkmış olmasıdır. Çağdaş dünyadaki birçok simulakrumda da görüldüğü üzere, açıklık ve seçiklik ilkesinin yıkıldığı bir dünya, ne gerçekten düşünmeye ve yaşamaya ne de yaşadığını gerçekten anlamaya imkan tanınır. Baudrillard'ın benzetmesiyle, elimizdeki yol haritalarının tümü, artık böyle bir dünyada nasıl yaşanacağına dair bir şey söyleme yetisini yitirmiştir. Bu olumsuz tabloda yeni haritalar çizme olanağı da kalmadığından, insanlığa kalan, sadece şeffaflaşmış kötülüğü izlemektir (Baudrillard,1998c). Temsilin, temsil edilen şeyin önüne geçmesine ya da ondan daha önemli bir hale gelmesine bağlı olarak, gösteren de gösterilenin önüne geçerek ondan daha önemli bir hale gelir.

Marksist politik ekonominin tüketim ilişkilerine yönelik eleştirisinde açıkladığı üzere; ticari metanın biçimsel soyutlamasının, takas değerine bağlı olarak birincil derecede önem taşıyan bir fetişizmin temellerini attığı değer tutkusu, değerin ötesinde cisimleştiğinde artık Marx'ın iddia ettiği gibi takas değerine değil de takas edilmezlik değerine bağlı olarak kapitalin daha üst bir fetişizminin nesnesi haline gelir.

> "Böylelikle ilk aşamada gerçek nesne işarete dönüşür: Bu simülasyon evresidir. Ancak daha sonraki aşamada işaret, artık gerçek bir nesne olmayan nesne halini alır yeniden: Gerçeğe, işaretten çok daha uzak bir nesne, alan-dışı bir nesne, gösterim-dışı bir nesne: bir fetiştir" (Baudrillard, 2005a: 135-136).

Buna göre sanat eseri de dahil olmak üzere fetişist bakış, en bayağı olandan en yüce olanı içine alabilir. Öyle ki değerin ve gösterimin ötesine ulaşıldığı an, fantezide akla gelebilecek bütün yönler de ortaya çıkar. Böylece fetişleştirilmiş nesne, her tür farktan kurtularak yeniden kendi gerçek anlamına yönelir ve fantastiğin gerçek anlamını cisimleştirerek kendi gerçek anlamında varlığını sürdürür.

Bu doğrultuda Baudrillard'ın simülasyonun en yoğun biçimde yaşandığı ve yaşatıldığını gözlemlediği kitle iletişim araçları dolayımlı medya endüstrisinin anlam üretimindeki rolüne ilişkin değerlemeleri önem taşımaktadır. Öyle ki, ona göre;

> "Medya mesajları ne bilgi vermekte ne de kurmaktadır. Medyanın mesajları bir referandum, sonu gelmeyen testler, kısır döngüleşmiş yanıtlar, kodun geçerliğinin sınanmasından başka bir anlama sahip değildir. ...Hipermarket, düzenlenme biçimi nedeniyle art arda gelen ve eş değerli göstergelere benzeyen reklam panoları ve ürünlerden oluşan total bir ekrana benzemektedir" (Baudrillard, 2003: 120-125).

Televizyon örneğinde olduğu gibi kameranın baktığı birey, kalabalığın arasında kendi kendisini izlemektedir. Baudrillard, televizyon izleme edimini, tüketim etkinliğindeki rolü açısından "doğrudan tanık olmanızı sağlayan sır çekilmemiş bir ayna gibi bu dünyayı kendi içine kapatan bir ikiye bölme ve ikizini üretme oyunu" olarak tanımlar. Aslında bütün kitle iletişim araçlarıyla topluma pompalanan mesaj ve içeriğin, anlamın yok oluş sürecinin hızına erişemeyecek ve geri dönülemez bir noktaya vardığını belirtmektedir. Bu durumda haberin kendisiyle, yansıtılan haberin anlamsal hiçbir ilişkisi yoktur. Diğer bir ifadeyle, aktarılan haberden ne anlıyorsak anlam odur. Bu yorumdan anlaşıldığı üzere anlam yitimi, kitle iletişim araçlarının haberi eriten, ikna edici bir biçime sokan müdahaleleriyle doğrudan ilişkilidir.

Baudrillard bu yeni doğan sanal kültürü, gerçeğin kendisinden daha gerçek anlamında gerçeküstü tanımıyla açıklar. Hiper-gerçek olarak kavramsallaşan bu yeni bakış açısı, gerçekliğin tutum ve duyarlılık isteyen yeni kültürel ilkeler üstüne

inşaa edildiğine dikkat çekmek istemektedir. Bu yeni iletişim ortamında simgesel yapımlar, artık eskiden olduğu üzere canlı bir konuşmaya ya da yazılı gerçek bir metne göndermede bulunmazlar. Aksine tam da sunumun kendisinin aynı anda hem gerçek hem de kopya olduğu bir simülasyonlar dizgesine dönüşmesi söz konusudur.

> "...Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca yinelenebilen bir yörüngeye sahip modeller ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hiper-gerçeklikten söz edebiliriz. Gizlemek, sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Ancak bu olay, sanıldığından daha da karmaşık bir şeydir; çünkü simüle etmek 'mış' gibi yapmak değildir. 'Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp, bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir.'(Littre) Öyle 'mış' gibi yapmak gerçeklik ilkesine bir zarar veremez. Oysa simülasyon 'gerçek'le 'sahte' ve 'gerçek'le 'düşsel' arasındaki bu farkı yok etmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 2003b: 18).

Gerçeklikle gerçeklik ilkesini birbirine karıştıran politik ekonomi, aynı zamanda bu gerçeği her türlü kullanım değeri, gerçek eş değerli üretim ve zenginliği ortadan kaldırarak yok etmiştir. "Uğruna mücadele edilen şeylerin gerçek dışılığı ve güdülmemenin gücü sayesinde sözüm ona bir gerçekliğin ortadan nasıl kaldırılmış olduğunu gördük." (Baudrillard, 2003b: 47) diyen düşünür, gerçeküstü/hiper-gerçekliğin temeli olan olağandışı sanal kültürel oluşumlara odaklanır. Özellikle son dönem çalışmalarında çağcıl dünyaya ilişkin bütün çözümlemeleri, dünyada varolan bütün temel kavramların bile öteden beri dolaşımda olan anlamlarını yitirdiği önermesine dayandırdığı savında; birbiriyle karşıtlık içinde olan kavramların da anlamını yitirdiğini ifade etmek için şeffaflık kavramından yararlanır. Öyle ki iyi ve kötü arasındaki kavram karşıtlığı bile bu iki kavramın birbirleri içinde eriyip çözünmesiyle yitip gitmiştir (Baudrillard, 1998c: 130). Düşünür, burada öteden beri şeylere, düşüncelere, eylem-

lere karşılık gelen kavramların özlerini ve değerlerini terk ederek göndermelerinden, kökenlerinden, ereklerinden kurtulup boşa çıktıkları için kendilerini sonsuz kere yinelemekten başka çareleri olmadığını anlatır. Özetle Baudrillard, aynıyla ayrı arasındaki farkın üzerine kurulu bütün varolan düşünce sistemlerinin hiper-gerçeklikle birlikte alaşağı olduğunu dile getirmektedir. Böylece modern tüketim toplumunda eskiden olduğu gibi belli bir şeyin belli bir şeyi eğretilemesi yerine, her şeyin her şeyi eğretilediği şeffaflık dönemine geçilmiştir. Bir gün gelip şeffaflığın da yitirilmiş olacağı, dolayısıyla hiçbir şeyin hiçbir şeyi eğretemeyeceği kaotik bir dünyanın gelmekte oluşunu haber veren bu yaklaşım, şimdinin kaos öncesi şeffaflık dünyasında her şeyin ekonomik olduğunu söylemektedir. Artık her şey cinseldir, her şey felsefidir, her şey siyasaldır. Şeffaflık bu açıdan bakılınca bütün özgüllüklerin yitimini imlemektedir.

Simülasyon kuramına göre gerçeğin tanımında önemli gösterge olan imge kavramı, toplumsallaşma sürecinde tarihsel bağlamda bir dizi başkalaşımdan geçmiş ve nihai olarak bugünkü hiper-gerçek olan imge halini almıştır. Bu başkalaşım sürecine bakıldığında ortaya çıkan tablo şöyledir:

(1) Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
(2) Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
(3) Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
(4) Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge (Baudrillard: 2003b)

olmak üzere dört aşamadan geçerek imgenin kendisi, simülasyonuna dönüşmektedir. Birinci durumda imge, olumlu bir niteliğe sahiptir. Çünkü burada imge, bir ayin görevini üstlenmiştir. İkinci durumda imge, büyüye eş değer olumsuz bir niteliğe sahiptir. Üçüncü durumda bir görünümün yerini alarak bir büyüleme aracına dönüşür. İmgenin günümüzde geldiği noktayı tanımlayan dördüncü durumdaysa imge, artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait olanı temsil etmektedir.

2.2.1.2. Fantazmatik Gerçek Kavramı

Felsefe ve psikanaliz alanında doktorası olan Slovak düşünür Slovaj Zizek, özellikle Lacan, Derrida ve Foucault gibi postyapısalcı düşünürlerin görüşlerinden etkilenerek, 1970'lerde Slovenya'da *Kuramsal Psikanaliz Derneği*'ni kurar. Popüler kültür ve sanat özellikle de sinema üzerine yaptığı psikanalitik yaklaşımlarıyla bilinen yapıtlarında, Lacancı psikanaliz ve Hegelci felsefenin mirasçısı bir tavır sergilemektedir. Lacan'ın postyapısalcı felsefenin belli başlı isimlerinden olarak gören genel kanının karşısında durarak tamamen postyapısalcılıktan kopmuş olduğunu ispata yönelik sergilediği çabayla dikkatleri çeken düşünür "Lacancı teori Aydınlanma'nın en radikal çağdaş versiyonudur belki de." (Zizek, 2002: 23) sözleriyle Lacan'ı rasyonalizm mirası içine yerleştirmektedir.Yaşadığı zaman ve ait olduğu Balkan coğrafyasına bakıldığında; Slovenya'nın bağımsızlığı sürecinde totaliter rejimin karşısında liberal kanata destek olmasına karşın, özündeki Marksist çekirdeğini korumayı başaran tutumuyla belki de benzeri olmayan bir tavır sergileyerek kendi ülkesinde de tepkilere maruz kalmıştır. Buna karşın derin psikanaliz bilgisi ve yerinde tespitleriyle günümüz kültürel kodlarının felsefi ve sosyolojik çözümlemelerine yaşayan bir düşünür olarak büyük katkıları vardır.

Zizek'in çalışmalarına bakıldığında, felsefi anlamda görüşlerinin altyapısının Hegelci mirasa sadık kalarak, Hegelci diyalektiğe dönüşe olan istencine dayandığı görülmektedir. Düşünür, Hegelci diyalektiği Lacancı psikanaliz temelinde bir okumayla yeniden aktif hale getirme çabasındadır. Lacan'la anılan ve iyi bilinen meta fetişizmi ve nispeten daha az bilinen yüce nesne, kapitone noktası, artı keyif, döşemeci düğümü gibi bazı klasik kavramları "postmodernizmin ideoloji sonrası bir durumda yaşadığımız yanılsaması türünden tuzaklarına kapılmadan" (Zizek, 2002: 24) yeniden okumaya tabi tutmaktadır. Zizek, bu noktada iletişime katkısı anlamında da film analizlerine egemen olan göstergebilimsel yöntemin tek katmanlı çözümlemesine bir eleştiri olarak, sinemanın yüksek metin (hipertext) kurgusu

nedeniyle çok katmanlı yapısına dikkat çeken, psikanalizi bir film çözümleme yöntemi olarak kullanmasıyla önplana çıkan çalışmalarıyla bilinmektedir.

Zizek, Freud'un rüya çözümlemelerini, sinemanın da bir rüya endüstrisi olduğu ön kabulüyle, yönetmenin bakışının toplumun bilinçaltını deştiği savıyla sinemadaki görüntüler kadar dialogların da analize dahil olması gerektiğini savunur (Zizek, 1999). Bu ve benzeri pek çok önemli tespitinin ötesinde, çalışma kapsamında ele alınacak olan değerlemeleri, özellikle ideoloji sonrası bir toplumda yaşadığımız fikrinin karşısında durmak adına *semptom* ve *fantezi* arasındaki ayrıma ilişkin yorumlarıdır. Bu bağlamda öncelikle *ideolojik fantezi* kavramına yakından bakma gerekliliği doğmaktadır.

İktidarın mücadele alanı olarak güncelliğini hep koruyan bakış kavramına Zizek'in yaklaşımı, *anamorfoz (yamuk bakmak)* olmuştur. Foucault'nun, *panoptik* bakış kavramı üzerinden açıkladığı yaklaşıma göre hükmedici iktidar, baktığını nesneye dönüştürmektedir. Bu bakış bazen dindeki görünmez ve buyurgan Tanrı'dır. Bazen de kadını bakışıyla arzu nesnesi haline getiren erkektir (Zizek, 2004). Foucault'nun bakışa yüklediği anlamdan Lacan'ın ayrıldığı nokta ise bakanın nesne, bakılanın özne olarak yorumlanmasıdır. Bu görüşlerin bir sentezi niteliğindeki Zizek'in *anamorfoz* tanımı, etimolojik kökenini resim sanatından alan bir terim olmanın ötesinde, bakışın çok katmanlı anlam yükünü ifade etmektedir. Ona göre ancak bu şekilde insan "bu altüst edilmiş dünyada yanlışlığı bir doğruluk anı olarak" (Debord, 1996: 156) yakalama şansı elde eder. Zizek'in bu terimle özünde anlatmak istediği, anamorfozun kelime anlamındaki olduğu gibi görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan; ancak bir şekilde yamuk bakılarak algılanabilir olan görüntü olarak tasarımlanmış bakıştan sıyrılıp yamuk bakarak gerçeği görebilme şansının varlığıdır. Zizek de işte bu noktada konuya yamuk bakarak varolan yapıyı söküme uğratmaktadır.

Zizek'in geliştirdiği kavramları daha iyi içkinleştirmek için Lacan ve gerçekle olan ilişkisine bakıldığında, "Gerçek, sade-

ce simgeleştirilemeyen, simgeselin dışında bırakılandır." diyen Lacan için gerçek, simgesel ve imgesel kavramların yanı sıra araştırmalarında yeniden formüle ettiği önemli bir kategoridir. Ona göre simgeselleştirmeye mutlak anlamda direnen tek şey gerçektir. Gerçek, simgesel ve imgeseli insan gerçekliğinin üç temel taşı olarak görür. Bu yaklaşıma göre günlük dilde gerçeklik olarak söz edilen de ancak simgesel ve imgeselin bir bileşimidir. Bu nedenle de gerçek, bireyin kendi gerçekliğinin dışında bırakılanı, anlamsız olanın sınırını ve yerleştirmekte ya da keşfetmekte başarısız olunanı temsil eder. Bu durumda simgesel tarafından içerilemeyen bir öz olarak gerçek, ancak simgesele olan bu dışsallığı ile tanımlanabilir. Somutlaştırmak gerekirse, dil edimi kazanmamış bir bebeğin tüm deneyimi, gerçeğin alanına girer ya da ölümün bizzat kendisi aktarılamaz ve dolayısıyla simgeselleştirilemez bir deneyim olması nedeniyle gerçektir. Felsefede ve insan bilimlerinde kullanılan temel kavramlardan biri olan gerçeklik, bu noktada Lacan'ın gerçek tanımıyla örtüşmemektedir. Ona göre gerçeklik, gerçeğin simgeselleştirilebilen kadarıdır. Felsefe ve insan bilimlerinin anlamlandırmayı başaramadığı artıklık hali, Lacan'ın gerçek tanımını karşılamaktadır (Butler, 1999: 24-43). Lacan'ın gerçek tanımının etkisinde olan Zizek ise gerçeği, "aynı anda hem simgeselleştirmeye direnen sert, nüfuz edilmez çekirdek hem de kendi içinde hiçbir ontolojik tutarlılığa sahip olmayan saf hayali bir kendilik" olarak tanımlar.

Lacancı psikanalitik yaklaşımda fantezi, özneyle kendi arzusunun nesne nedeniyle kurduğu imkansız ilişkiye karşılık gelmektedir. Bu bağlamda fantezi, çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir kurmaca olarak tasarlanır. Psikanalizin temelinde söylediği; arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğu önermesinden yola çıkarak, düz anlamıyla fantezinin sahnelediği şeyin, arzunun kendisini gerçekleştirdiği bir sahne olduğu söylenebilir. "Öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fanteziye

düşen roldür" (Laclau, 2000: 44-90). Diğer bir ifadeyle özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurgulanabilir.

Lacancı teoriden beslenerek fantezilerin ideolojiyle olan ilişki üzerinden *ideolojik fantezi* kavramını ortaya atan Zizek'e göre, ideoloji sonrası bir toplumda yaşadığımız fikrine karşı çıkmak için *semptom*'la fantezi arasındaki ayrıma vurgu yapmak gerekir. Çünkü sinik akıl, bütün o ironik mesafesine rağmen temel ideolojik fantezi düzeyine, ideolojinin üzerine toplumsal gerçekliğin kendisini yapılaştırdığı düzeye dokunmamaktadır. İdeolojide fantezi boyutunu kavramak için Marx'ın "Bilmiyorlar ama yapıyorlar." sözünü referans alan Zizek, "İdeolojik yanılsamanın yeri neresidir, gerçekliğin kendisi bilmekte mi yoksa yapmakta mı?" sorusunu yöneltir. Ona göre bu sorunun cevabı ideolojik yanılsamanın bilmekte yattığıdır. Özetle ideoloji tam da insanların, insanların aslında ne yaptıklarını bilmemelerinden, ait oldukları toplumsal gerçekliğe ilişkin yanlış bir tasarıma sahip olmalarından ibarettir. Gözden kaçırdıkları şey gerçeklik değil kendi gerçekliklerini, yapılandıran yanılsamanın kendisidir. Gerçeklikle kurulan fiili ilişkiyi yapılandıran yanılsamayı gözden kaçırma hali olarak özetlenebilecek bu bilinçdışı yanılsamaya Zizek, ideolojik fantezi demektedir. Bu yaklaşıma göre yaygın ideoloji sinizm ideolojisi olup artık inanılan mutlak bir ideolojik doğru kalmamıştır. Böylece ideoloji, şeylerin gerçek durumunu maskeleyen bir yanılsama düzeyinden toplumsal gerçekliğimizi yapılandıran bilinçdışı bir fantezi düzeyine geçmiştir (Zizek, 2002: 46-48).

Gerçeklik, arzumuzun gerçeğini maskelememizi sağlayan bir fantazi kurgusudur, diyen Lacancı fantezi tanımına göre ideolojik fantezi, rüyayla gerçeklik arasındaki karşıtlıkta fantezinin gerçekliğin tarafında olduğu şeklindeki teze dayanır. Bu savı açıklamak için "Gerçeklik dediğimiz şeye tutarlılık veren dayanaktır fantezi." diyen Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Semineri*'nde, yanan çocukla ilgili rüya çözümlemesi örneğiyle konuya açıklık getirir. Örnek rüya çözümlemesinde; çocuğunun yatağı başında günler geceler boyu bekleyen bir baba, ço-

cuğu öldükten sonra biraz uzanmak için yan odaya geçer ancak etrafı uzun mumlarla çevrili cesedin olduğu odayı yattığı yerden görebilmek için kapıyı açık bırakır. Baba, bir iki saatlik uykusunda çocuğunun, onun yatağının yanına gelerek onu kolundan yakalayıp, suçlarcasına "Baba, görmüyor musun yanıyorum?" (Lacan, 1998: 36-37) diye fısıldadığı bir rüya görür. Uyandığında yan odada parlak bir ışık vardır. Işığa yaklaşınca evladının cesedinin sargılarının üzerine devrilen bir mum yüzünden yanmış olduğunu görür. Rüyanın işlevlerinden birinin rüyayı gören kişiye uykusunu uzatmaya teşvik etmesine dayalı Freudyen yoruma karşılık Lacan, uyuyan kişinin birdenbire bir dış müdahaleye maruz kalarak uykusunu uzatmak için hemen orada dış uyarı unsurunu da içeren bir rüya inşa ettiğini, ancak dış uyarımın kısa zamanda güçlenmesiyle öznenin uyanmış olacağı önermesine karşı çıkar. Lacan'a göre özne, dış uyarım fazla güçlendiğinde uyanmaz. Önce uykusunu uzatmasını ve gerçekliğe uyanmasını geciktirmesini sağlayacak bir rüya inşa eder; ancak rüyada karşılaştığı şey olan arzunun gerçekliği, dışsal gerçeklik denilen şeyin kendisinden daha korkutucudur ve uyanmasının nedeni de budur. Böylece uyuyan kişi kendini bu korkunç rüyayla duyuran arzusunun gerçeğinden kaçmak ister. Diğer bir ifadeyle arzusunun gerçeğine uyanmaktan kaçmak için gerçekliğe sığınır. Lacan'ın arzulanan gerçek ve asıl olan gerçek arasındaki ilişkide, fantezinin üstlendiği rolü açıklayan psikanalitik yorumlarını Zizek, ideolojik fantezi tanımına uyarlar. Ona göre ideoloji, taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama değildir; en temel boyutunda, gerçeklikliğin kendisi için bir destek işlevi gören bir fantezi kurgusudur (Zizek, 2002: 59-61). Daha açık bir ifadeyle tanımlamak gerekirse ideolojinin asıl işlevi, bireylere gerçeklikten kaçılacak bir nokta sunmak yerine, toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik, gerçek bir çekirdekten kaçış olarak sunmasıdır.

Zizek'in, psikanalizi sinema kuramlarına uyarladığı psikanalitik yaklaşımına bir başka örnek, Yönetmen Terry Gilliam'ın *Brazil* (1985) adlı filminde, başrol oyuncusunun rüyasında ke-

lebek olduğunu gördüğü sahneyi, Lacan'ın Zhuang Zi ve kelebek[1] paradoksuna gönderme olarak yorulmasıyla arzunun gerçeğiyle simgesel gerçeğin karşıtlığını açıklamaktadır.

Gerçek, arzu ve bilinçaltı arasındaki ilişkiyi açımlarken "Bilinçdışımızda, arzumuzun gerçeğinde, hepimiz katiliz." (Lacan, 1998: 36- 37) diyen Lacan, Zhuang Zi ve kelebek rüyasında verdiği örnekte olduğu gibi gerçek olayların böyle geri dönüşlü olarak rüyaya havale edilmesi, ancak katı gerçeklikle rüya dünyası arasındaki ideolojik karşıtlığa bağlı kalınarak, arzunun gerçeğiyle sadece rüyalarda karşılaşıldığı önermesinin kabulüyle açıklanabilir. Bu durumda Lacan'ın gerçek tanımına göre, toplumsal evrenin gerçekliği, arzunun gerçeğini bastırma temelinde bir yanılsamadan ibarettir.

Bu savdan yola çıkarak Zizek'in ilişkilendirdiği üzere, ideolojinin rüyaya benzeştiği nokta; şeylerin gerçek durumunu, gerçekliğin kendisini görmemizi engelleme özelliğidir. Onun ifadesiyle "Gözlerimizi açıp gerçekliği olduğu gibi görmeye çalışarak, ideolojik gözlükleri fırlatıp atarak ideolojik rüyadan çıkmaya boşuna çabalarız" (Zizek, 2002: 62-63). Sonuçta da ideolojik önyargı durumundan kurtulmuş olarak, ideoloji sonrası nesnel kavramlara oldukları gibi bakan bir bakışın özneleri olarak, birey hep kendi ideolojik rüyasının bilinci olarak kalır.

1. Zhuang Zi ve Kelebek İlişkisi: Zhuang Zi rüyasında bir kelebek olduğunu görür ve uyandıktan sonra kendine şu soruyu sorar: "Şu anda rüyasında Zhuang Zi olduğunu gören bir kelebek olmadığını nereden biliyordur?" Lacan'ın yorumu bu sorunun iki nedenle haklı olduğu şeklindedir. Bir kere, bu Zhuang Zi'nin aptal olmadığını kanıtlar. Lacan'ın aptal tanımı, kendisiyle dolaysız olarak özdeş olduğuna inanan kişidir; kendisine karşı diyalektik olarak dolayımlanmış bir mesafe almaktan aciz kişidir. Ama bununla da kalmaz. Kalsaydı özne, bütün içeriği öznelerarası ilişkilerin oluşturduğu simgesel ağ tarafından tedarik edilen bir boşluğa, boş bir yere indirgenebilirdi: Ben "kendi içimde" bir hiçimdir; kendimin pozitif içeriği, başkaları için ne olduğumdur. Lacan'ın son çalışmalarındaki temel tezi; özne için büyük öteki'nin, yabancılaştırıcı simgesel ağın dışında da belli bir içeriğe, bir tür pozitif tutarlılığa sahip olduğudur. Bu öteki imkan da fantezinin sunduğudur. Böylece özne, fantezi nesnesiyle eşitlenir. Zhuang Zi, rüyasında Zhuang Zi olduğunu gören bir kelebek olduğunu düşündüğünde kelebek, onun fantezi kimliğinin omurgasını oluşturan nesnedir. Diğer bir ifadeyle simgesel gerçeklikte Zhuang Zi iken, arzusunun gerçeğinde ise bir kelebektir (Zizek, 2002: 61).

İdeolojik rüyanın direncini kırmanın tek yolu ise, kendini ancak rüyada duyuran arzunun gerçeğiyle yüzleşmekten geçmektedir.

Düşünür, ideoloji ve fantezi arasındaki bağı tüketim kültürü eleştirisinde kullanırken; sürekli tatmin edilerek yayılan bu sistemi, psikanalizdeki süper ego tanımıyla açıklamaktadır. Buna göre bir şeyle kurulan gizemli ilişki, simgesel veya imgesel özdeşleşmeden çok daha köklü bir düzeydedir. Bu da arzunun nesne nedenini imleyen arzulama yetimizi yönlendiren temel dinamiklerle ilişkili bir durumdur, Zizek'in liberal ütopya olarak tanımladığı bu sistem; ideal olanın, ütopik toplumda kamusal ve özel alanların birbirinden net bir biçimde ayrıştıkları, her birey ve topluluğun fantezilerine ve yaşamlarına merkez aldıkları farklı türden küçük şeylerin peşine özgürce düşmelerini mümkün kılarak, özyaratım özgürlüğünü güvenceye alan bir topluma indirgenmiştir. Bu liberal rüyanın temel sorunu ise, kamusalla özel arasındaki bölünmenin her zaman geriye belli bir artık bırakmasıdır. Psikanaliz teorisinde bu yasanın karşılığı, *süper ego* terimidir. Buna göre bireyin kişisel keyfinden vazgeçmesini dayatan ahlaki yasa önermesinin ardında her zaman "bireyden çaldığı keyfi biriktirmekte olan müstehcen bir sözceleme öznesi" gizlidir. Süper ego böylece, topluma yasakladığı şeyi kendisi yapmaktadır. Bu paradoksa göre "...Süper egonun emrini ne kadar takip edip keyiften ne kadar feragat edersek, kendimizi o kadar suçlu hissederiz; çünkü süper egoya ne kadar itaat edersek, onda biriken keyif ve dolayısıyla üzerimizde uyguladığı baskı o kadar artar." (Zizek, 2004: 212).

Zizek'in *The Plague of Fantasies* [Fantezi Salgını] adlı çalışmasında, detaylı olarak psikolojik anlamda fantezilerin bireylerin bilişsel davranışları üzerindeki gücü üzerine tespitlerde bulunmuştur. Bu tespitlerde öncelikle fantezinin, ilk akla geldiği gibi basitçe halüsinasyonik bir yolla ortaya çıkan arzular olarak tanımlanmaması gerektiğinin altını çizer. Çünkü fanteziler, daha komplike bir niteliğe sahip olup bize nasıl arzulayacağımızı öğretmek için vardır. Daha açık bir ifadeyle, fantezi formal sembolik yapıyla gerçek yaşamdaki objelere beslediğimiz

olumlayıcı duygular arasındaki bağı kurarak, gerçek dünyadaki nesneleri neye göre ve nasıl olumlayacağımızı ve de dolayısıyla arzunun nesnesi haline nasıl getireceğimizi belirlemektedir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; fantezinin fonksiyonu, insanın çilekli kek isterken gerçek yaşamda bu keki yiyemediğinde, keki yediğini hayal etmesiyle arzusuna ulaşması olarak algılanmamalıdır. Buradaki asıl mesele, en başında "Ben çilekli kek yemeyi arzuluyorum." duygusunun nasıl ortaya çıktığını anlamak gerekliliğidir (Zizek, 1999: 3-45). Bu noktada, Freud'un bahsettiği *faydacı fantezi* devreye girmekte ve bireyin arzularını düzenleyeci bir süreç olarak fantezi etkili rol oynamaktadır.

Zizek'in Lacancı fantezi tanımıyla ideoloji ilişkisi üzerine geliştirdiği savda bir sonraki aşama ise toplumsal fanteziyi kat etme aşamasıdır. Buna göre simgesel ve imgesel özdeşleşmenin tamamlamaya çalıştığı mükemmellik, asla tam anlamıyla yakalanamaz oluşunda saklıdır. Her zaman arzuya yer açıp simgesel düzeni imleyerek öteki'yi tutarsızlaştıran bu artıklık hali, öteki'deki boşluğu aşma ve gizleme çabası olan fanteziyi besleyen değerdir. Zizek bu noktada, Althusser'in ideoloji teorisinden beslenen postyapısalcı yaklaşımları da eleştirmektedir. Ona göre bu ilişki ancak; arzu, fantezi ve öteki'de varolan artı keyifle açıklanabilir. Dolayısıyla toplumsal fantezi kavramına göre "Fantezi, ideolojinin kendi başarısızlığını peşinen hesaba katmamasını sağlayan bir araçtır" (Zizek, 1999: 131-174). Bu durumda ideolojik fantezinin işlevi, bu tutarsızlığı saklamak ve böylece özdeşleşmenin asla gerçekleşmeyeceği gerçeğini perdelemektir.

Tam da bu noktada psikanalitik perspektif açısından önemli olan artı değerin kapitalist dinamikleriyle artı-hazzın libidinal dinamikleri arasındaki bağlantı ortaya çıkar. Zizek, bu duruma örnek olarak artı-hazzın cisimleştiği Coca-Cola markasını vermektedir. Kolanın pazara ilk ilaç olarak sunulması nedeniyle hoş ve de cazip olmayan garip tadı, tam da böyle olduğu için mevcut ve olası kullanım değerini (susuzluğumuzu gerçekten gideren ya da arzulanan tatmin edilmiş dinginlik etkisini sağla-

yan su, bira ve şarabın aksine) aşan bir niteliktedir. Böylece kola, sıradan tatminlerin üstündeki artı hazla malı tüketme tiryakiliği içinde geniş kitlelerin peşinden koştuğu gizemli, anlaşılmaz X değerin somutlaşması işlevini görmüş olur (Zizek, 2001: 32-33). Hiç bir somut ihtiyacı tatmin etmeyen kola, böylece tam da bu çok gereksiz karakteri nedeniyle susuzluğumuzu daha da çok doyumsuz hale getirmektedir. Kolanın içinde barındırdığı bu paradoks da kullanım değerinin, saf değişim değerinin özgün boyutunun ifadesiyle yer değiştirmiş sıradan bir mal olmasından ziyade "kullanım değerinin ifade edilemez tinsel artığının olağanüstü atmosferinin" zaten onda doğrudan cisimleştiği bir mal olmasından kaynaklanmaktadır.

2.3. Fantastik'in İzlekleri

"Gerçekliğin gözleriyle gördüğüm şeyi düş gücümden zor ayırıyorum."
Achim d'Arnim

Kavram olarak fantastik üzerine düşünmeye başlamadan ve konunun gereği edebi ve felsefi ölçekte çözümlemelere yönelmeden önce, giriş mahiyetinde felsefi kullanımıyla fantastik tanımlarına bakıldığında, kökeni Antik Yunan'a kadar uzanan geniş bir terminolojiyle karşılaşılmaktadır. Buna göre *phantasia* Antik Yunan felsefesinde "imgelem", "izlenim" ya da "görünüş" anlamında kullanılan bir terim olarak görülmektedir. Platon, phantasia terimini yargıyla algının ya da inançla duyumun bir karışımı olarak kullanırken (Theaitetos, 195d), Aristoteles'te *phantasia* doğruluk ve yanlışlığın altını çizerek onları olanaklı kılan, algılama *(aistbesis)* ile düşünme *(noesis)* arasında kalan ayrı bir yetiye karşılık gelmektedir. (Ruh Üzerine III, 427b-429a). Aristoteles için phantasia; ruhun, duyumun yol açtığı bir devinim olarak algılama süreci sona erdikten sonra bile varlığını sürdüren, kendini bir imge olarak sunan süreçtir. Plotinos'un phantasia felsefesinde açtığı yer, Aristoteles'in terime yüklediği anlamla benzeşmektedir (Güçlü vd., 2002: 1135).

Öte yandan ilgili literatürde sürekli adı geçen ve çoğu zaman birbiri yerine kullanılan, çoğu benzer anlamlarda olmasına karşın bazı durumlarda da çok farklı ifadeleri çağrıştırabilen fantastikle köken ve fonetik olarak ilişkili terimlere, özellikle bire bir alıntılarda yaşanabilecek anlam kargaşasını gidermek amacıyla kısaca değinme ihtiyacı doğmaktadır. Buna göre sözlük anlamıyla fantastik ve yerine en çok kullanılan terimler şöyledir: *Fantasma (Yun./fantasme)*; gerçekte olmadığı halde var gibi görünen hayal. *Fantastik (Fr./fantastique)*; gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali. Edebiyattaki *Fantastik hikayeler*; 18. yüzyılda Fransa'da başlayıp gelişen bir edebi tür. *Fantazya (Fr./fantasia);* Arap atlarının bayramlarda yaptıkları atlı gösteri. *Fantezi (Fr./fantaisie)*; (1)sonsuz, sınırsız hayal (2)değişik heves, değişik beğeni, değişik düşünüş" (TDK,1988:488).

Anlam olarak fantastik üzerine düşünmeye başlanıldığında ise akla gelen ilk soru olan "Gerçeklik mi, düş mü ya da yanılsama mı?" fantastiğin merkezine doğru açılan yolda aydınlatıcı olacaktır. Öyle ki

> "Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız; şeytanı, perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılan kişi, iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır. Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır ya da olay gerçekten olmuştur ve gerçekliğin bir parçasıdır. İşte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin, görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." (Todorov, 2004: 31).

Yapısalcı çalışmalarıyla bilinen Rus edebiyatçı ve biçembilimci Todorov'un ifadesiyle fantastik kavramı, gerçek ve düşsel olan karşıtlığında tanımlanır. Diğer bir deyişle, bir şeyin tam olmaması çelişkili bir biçimde onun sürmesinin de garantisidir. Bizim çalışmamızın temelini oluşturan ütopya anlatısı, tam da bu noktada fantastik kurgudan yararlanmaktadır.

Fantastik, gerçek yaşama birden bire gizemin girmesiyle belirir. Fantastik anlatı, yaşadığımız gerçek dünyada yaşayan bizler gibi, ancak birden bire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalışı insanlara sunmayı sever. Tüm fantastik anlatılar, bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fışkırmasıyla tanımlanır (Sandner, 2004: 3-13). Bütünü bu tanımlarda ortak olan vurgu, gerçek dünyaya ve gündeliğin değişmez yasallığına karışan bir gizem ve bir açıklanamazlık ya da kabul edilmesi olanaksızlık halinin altının çizilmesidir.

2.3.1. Anlatı Türü Olarak Fantastik

Bir anlatı türü olarak fantastiği en geniş kapsamlı tanımlama çabasının, yapısalcı yazar Tzvetan Todorov'un 1970 yılında Fransa'da yayımlanan *Fantastik* adlı eseri olduğu bilinmektedir. Yapısalcı görüşün, fantastik olarak nitelenen belli anlatılar yerine edebi bir tür olarak fantastiği odağına aldığı çalışma, kültürel bir kod olarak fantastiği anlamak açısından önem taşıdığı için detaylı olarak incelenecektir. (Donald, 1989: 11) Anlatı türü olarak fantastiğin ruhunu özetleyen formüle bakıldığında; tamamen saflık türünden mutlak bir inanış yerine, fantastiğe can veren kararsızlık duygusu ön plana çıkar (Todorov, 2004: 37-38). Doğaüstü ögeleri kapsayan bu tür anlatılarda ne olduğunu okuyucu hiçbir zaman kendi kendine sormaz; çünkü bunları düz anlamına göre algılamaması gerektiğini bilir. Örneğin eğer hayvanlar konuşuyorsa, hiçbir şaşkınlık belirtisi gösterilmez çünkü metindeki sözcüklerin gerçeğin alegorisi [2] olduğunu bilir.

Todorov'un roman edebiyatı üzerine yaptığı bu çalışmayla günümüzde görsel anlatı türünün başlıca örneği olan sinema

2. Todorov'a göre alegorinin tanımı; gerçek anlamı (düz anlamı) tümden silinmiş iki yönlü bir önermedir. Örnek olarak atasözleri verilebilir. Öyle ki metaforun sürmesi bir süre sonra alegoriye dönüşür. Bu yönüyle fabl, alegoriye en yakın duran türdür; çünkü sözcüklerin ilk anlamı tümüyle silinme eğilimindedir. Genellikle doğaüstü ögeler içeren peri masalları da bazen bu yönüyle fabl türüne yaklaşmaktadır (Todorov, 2004: 68).

ve televizyon anlatıları arasında bir anlamsal aktarım kurmak gerekirse, Ünsal Oskay'ın soğuk iletişim ve sıcak iletişim olarak tanımladığı kitap ve televizyon karşıtlığına ilişkin yorumları referans alınabilir. Bu nedenledir ki bu yönde yapılacak betimsel çalışmalarda, Oskay'ın deyişiyle kitap okurunun etken karakteri ve yazılı metindeki gerçekliğin sınırlarının belirginliği arasındaki ikili ilişkiyle, sinema ve televizyon izleyicisinin edilgen algılamasındaki gerçekliğin sınırının silikleşmesinin baskın karakteri arasında oluşan önemli algı farkının varlığı göz ardı edilmemelidir (Oskay, 2000). Todorov, fantastiğin izleklerini belirlerken iki farklı kavram olarak yapı ve anlama başvurmuştur. Anlam bilimsel olarak incelemek gerekirse "Metnin anlattığı dünyada doğaüstü bir olay-bir eylem meydana gelir. Sırası geldiğinde bu olay örtük okuyucuda (ve genellikle öykünün kahramanında) bir tepki uyandıracaktır. Bu tepkiyi kararsızlık diye adlandırırken tepkiyi uyandıran metinlere de fantastik denilmektedir. Hoffmann'ın deyimiyle "Önemli olan düşlenen şey değil, düşlemek ve düşlemekten duyulan keyiftir" (Todorov, 2004: 104).

Todorov'un belirlediği izleğin izinden gitmeye devam edersek, yazınsal anlatıdaki fantastik türü için üç koşulun yerine gelmiş olması gerekmektedir. Metin, öncelikle okuyucunun öyküdeki kişilerin dünyasını, canlı kişilerin yarattığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklamayla doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra bu kararsızlık, bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir. Böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da kararsızlık metin boyutunda ortaya konduğu için yapıtın izleklerinden biri haline gelir. İkinci olarak; saf bir okumada gerçek okuyucu, öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak da okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir. Böylece hem alegorik hem de şiirsel türden yorumları reddetmiş olacaktır. Bu eğilimi örnekleyen H. P. Lovecraft'a göre fantastiğin izleği, yapıtta değil okuyucunun özel deneyimindedir ve edinilen bu deneyim korku olmalıdır. Bu oluşum-

da en önemlisi atmosferdir; çünkü fantastiğin özgünlüğünün ana ölçütü, olayın yapısından çok yaratılan özel izlenim olarak belirlenmiştir. Bu nedenle fantastik masal örneğinde olduğu gibi ilgili metin, yazarının niyetinden çok uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirmelidir. Diğer bir ifadeyle üstün güçlerin varlığını duyuyorsa o masal fantastiktir. Başka bir izlek ise fantastiğin dengi olarak tanımlanan indirgenemez nitelikteki tuhaflık izlenimidir.

Marcel Schneider'e göre ise "Fantastik, iç uzamı kullanır. Düşgücüyle, varoluş endişesi ve huzur umuduyla bağlantılıdır" (Mathews, 1997: 42). Öyle ki görülenin kandırmaca ya da algılama hatası olup olmadığı konusunda şüpheye düşülür. Bir başka deyişle algılanabilir olayların nasıl yorumlanacağı noktasında kuşku duyulur. Bu fantastik türü, gerçekle düşsel olan arasında duyulan kararsızlığa dayalıdır. İlk durumda okur/izleyici, olayların meydana gelmesinden değil de onları algılayıp anlamadığından kuşku duyarken; ikinci durumda algıladığını sandığı şeyin gerçekte düş gücünün ürünü olup olmadığından kuşku duyar. Dolayısıyla belirsizlik ya da çift anlamlılık bütün metne hâkim iki temel özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazınsal anlatıda fantastik, bir kararsızlık süresi kadardır. Bu ifade, algıladıkları şeyin gerçeklik olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişisinin ortak kararsızlığı olarak tanımlanabilir. Louis Vax "İdeal fantastik sanat kendini belirsizlikte tutmayı bilir." derken bunu kast etmektedir.

Todorov'un belirlediği izlekte, metinsel anlamda fantastik anlatının alt türlerini de tanımlamıştır. Bu değerlendirme dört temel başlıkta toplanmıştır:

Saf Tekinsiz
Tekinsiz Fantastik
Olağanüstü Fantastik
Sağ Olağanüstü (Todorov, 2004: 50).

Tekinsiz fantastik anlatıda, öykü boyunca doğaüstü gibi görünen olaylar sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşur. Diğer bir ifadeyle her mucize, mantıklı bir biçimde açıklanmıştır. Bu anlatı

biçiminde temelde gerçek düşsel ve gerçek yanılsamalı karşıtlıklardan oluşan kurguda iki çeşit gerekçelendirme bulunmaktadır. İlk grupta doğaüstü hiçbir şey yoktur. Kişinin gördüğünü sandığı şey, aklın denetiminden çıkmış bir hayal gücünün ürettiklerinden başka bir şey değildir. İkinci kategoride ise olaylar gerçekleşmiştir ama mantıklı bir açıklaması vardır. Özetle doğaüstü çözümler çelişkili değil ve rastlantılar fazlasıyla yapaydır. Bu nedenle gerçeğe uygunluk, fantastiğe uymuyor diye bir şey iddia edilmez. Bu anlamda, anlatıdaki gerçeğe uygunluk; iç tutarlılıkla, türe uygunlukla ilgili bir durumu ifade etmektedir.

Bu noktadan hareketle fantastik ve tekinsiz arasındaki sınırı çizme ihtiyacı duyan Todorov'a göre fantastiğin tersine saf tekinsiz anlatı, sınırları belirgin bir tür olmayıp sadece fantastik ögeler içermesiyle sınırlandırılabilir. Tekinsizdeki korku başta olmak üzere bazı tepkilerin betimlenmesi koşulu, fantastiğin koşullarından sadece biridir. Öyle ki "Fantastik anlatı da iki çözüm içerir. Biri gerçeğe uygun ve doğaüstü; öteki gerçekle çelişkin ve mantıklı..." (Todorov, 2004: 54-57).

Olağanüstü fantastik anlatı tanımına bakıldığında ise fantastik gibi görünen ve doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfıyla karşılaşılır ve bu yapı gerçek fantastiğe en yakın örnekler olarak tanımlanır. Sebebi ise fantastiğin açıklanamazlığının akıl çerçevesine yerleştirilemez olması durumudur. Bu teknikle, okura doğaüstünün varlığı hissettirilir.

Son olarak saf olağanüstü anlatı türüne bakıldığında, bu türü belirleyen en temel unsurun anlatılan olaylar karşısında gösterilen davranış biçimi yerine, bu olayların kendi doğasından kaynaklanan olağanüstülük olduğu görülür. Örnekle somutlaştırmak gerekirse, olağanüstü türüne genellikle peri masalları referans gösterilir. "Ne yüzyıllık uyku, ne konuşan kurt, ne perilerin sihirli güçleri" gibi türlü doğaüstü olay, okurda hiçbir şaşkınlık ve sürpriz duygusu uyandırmaz. Saf olağanüstüyü iyice kavramak için *hiperbolik* (abartılı) olağanüstü gibi alt türleri de göz önünde bulundurmak gerekir. Burada olayların doğaüstü olması, okurun dünyasının boyutlarından çok daha büyük

olmasına bağlıdır. Bu tür olağanüstüne oldukça yakın olan egzotik olağanüstünde, doğaüstü olaylar farklı biçimde anlatılır. Bu masalları dinleyen kişide olayların geçtiği yerleri, bölgeleri bilmediği, dolayısıyla uzam ve zaman olarak bilinmez yerlerden kuşku duymadığı bir atmosfer hâkimdir. Doğal ve doğaüstü ögelerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan kahramanlık görüntüsü, egzotik olağanüstünün belirgin bir özelliğidir. Bir diğer alt tür ise enstrümental olağanüstü olup bu anlatı türünde ufak tefek araç gereçler, anlatılan dönem için gerçekleştirilmesi olanaksız ancak tümüyle düşünüldüğünde olanaklı teknik gelişmelerle ifade edilerek ortaya konulmaktadır. Enstrümental olağanüstü, 19. yüzyıl Fransası'nda bilimsel olağanüstü olarak adlandırılan eserlerin, günümüzde bilimkurgu olarak adlandırılan türün ilk örnekleri olarak tanımlanmaktadır. (Kılıç, 2004: 73-88) Fantastik anlatılar döneminde, içine manyetizmin karıştığı olaylar da bilimsel olağanüstü türüne girmektedir. Günümüzün bilimkurgusu da alegori barındırmadığı sürece aynı sistemle kurgulanmaktadır.

Pierre Mabille'in *Olağanüstünün Aynası* adlı yapıtından örnek veren Todorov, fantastik anlatının bizim savımız için de önemli bir başka çarpıcı özelliğini "Anlatıların, masal ve efsanelerin okuyucuda uyandırdığı tüm heyecanın, hoşluk ve merak duygusunun ötesinde oyalama, unutturma, hoşa giden ya da korku uyandıran duyumsayışlar uyandırmanın ötesinde, olağanüstü yolculuğun gerçek amacı, evrensel gerçekliğin daha bütünsel bir biçimde keşfedilmesidir ve biz bunu artık anlıyoruz" sözleriyle ifade etmektedir (Todorov, 2004: 62). Bütün bu tanımların ve türsel ayrımların yanı sıra Todorov, okurun görünürde doğaüstü gibi duran olayların mantıklı bir açıklaması olduğunu kabul ettiği noktada, fantastikle tekinsiz arasındaki ince çizginin kalkışını veya olduğu gibi kabulü halinde olağanüstünün alanına girilmesiyle türler arası sınırların belirsizliğine vurgu yapmaktan geri durmaz.

Söylemsel düzlemde fantastiğe bakıldığında, her fantastik anlatının kurmacaya ve düz anlama bağlı olduğu görülür.

Fantastik anlatıdaki diğer etkin yöntemlerden biri de açıklanması güç olayların hem öykü kişisi hem de anlatıcı olan bir insan tarafından anlatılmasıdır. Fantastiğin ortaya çıkması için en mükemmel koşul olarak tanımlanan bu durum, anlatıcının tanıklığından kuşku duyulmadan katıksız bir inançla ve onunla birlikte bu tuhaf olaylara mantıklı bir açıklama bulma çabasına yöneltir. Diğer bir ifadeyle anlatıcının söylemi söz konusu olduğunda gerçekliğin kanıtlanmasına gerek kalmaz. Böylece okura görünüşün ardındaki gerçeklik anlatılır.

Edebi anlamda fantastiğin izini sürerken türün anlamsal boyutuna bakma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu noktada, tuhaf olayların özel bir biçimde algılanması olarak tanımlanan fantastiğin formülünü anlamak için tuhaf olayların bizzat kendisini incelemek gerekmektedir. Bu noktada öncelikle söz dizimsel ve anlamsal arasındaki ayrımı tanımlamak gerekir. Bir olay, daha geniş bir figürün parçası olduğu, az çok yakın ögelerle bir aradalık ilişkisi kurduğu ölçüde söz dizimsel bir öge olarak tanımlanırken; aynı olay, benzer ya da farklı başka ögelerle karşılaştırıldığında, eğer bu ögelerle doğrudan bir ilişki kurmuyorsa anlamsal öge olarak tanımlanabilir. Bir diğer farklılık ise anlamsallık, dizisel *(paradigmatik)* boyutta meydana gelirken, söz dizimsellik, dizimsel *(sentagmatik)* boyutu ifade etmektedir. Sorun fantastiğin üstlendiği işlevlerden yola çıkarak ele alınırsa öncelikle bir yapıttaki fantastik ögelerin o yapıta ne kazandırdığına bakmak gerekir:

(1) İlk olarak fantastik, diğer edebi türlerin uyandıramayacağı özel bir etkiyle korku, dehşet ve merak uyandırır.
(2) Fantastik, öykülemenin emrinde gerilimi canlı tutar. Böylece fantastik ögelerin varlığı, olay örgüsünü özellikle sıkı tutmaya yarar.
(3) Son olarak da fantastiğin ilk bakışta totolojik görünen bir işlevi vardır: Fantastik bir evreni betimlemeye yarar. (Todorov, 2004: 94) Buna göre değerlendirildiğinde aşırılık ve fazla olma durumunun, fantastiğin normlarını oluşturan başlıca unsurlar olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bütün bu genel değerlendirmeler sonucunda, anlamsal olarak fantastiğin birinci aşamadaki izleği, ben izleği olarak belirlenmiştir. İlk olarak fantastiğin değişmezlerinden biri de insanlardan daha güçlü doğaüstü yaratıkların varlığından yola çıkıldığında, bu tür varlıkların bir güç hayalini simgeledikleri görülmektedir. Diğer bir deyişle doğaüstü varlıklar, eksikliği duyulan bir nedenselliğin yerine geçmektedir. Hikayedeki x kişisinin yazgısını mutlu kılan peri; talih, raslantı diye adlandıran düşsel bir nedensellikin temsilidir. Burada genelleşmiş, her şeyi içine alan bir determinizmden, Todorov'un deyişiyle pandeterminizmden söz edilmektedir. Doğaüstü bile olsa her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, önermesine göre hikayedeki rastlantı kavramı bile, okurun anlayamadığı bir nedenin sonucu olduğuna işaret etmektedir. Bu pandeterminizmin doğal bir sonucu da her yerde anlamlılığının bulunduğu düşüncesini beslemesidir. Sözcüklerden, bu sözcüklerin anlatması gereken kavrama doğru bir kayma olduğunda doğaüstü başlar. Bu noktada *metamorfoz* kavramı devreye girmektedir. Madde ve ruh ayrılığının bozulmasıyla oluşan metamorfoz izleğiyle pandeterminizm izleğinin ortak noktasının madde ve ruh arasındaki sınırın kırılması olduğu söylenebilir.

Fantastikte, fiziksel dünyayla ruhsal dünya iç içe geçer ve böylece temel kategoriler değişime uğrar. Bu tür fantastik metinlerde betimlendiği biçimiyle doğaüstüne ait zaman ve uzam, gündelik yaşamın zaman ve uzamı değildir. Burada zaman kavramı olanaklı gibi duranın çok ötesine yayılmıştır. Uzam da aynı şekilde değişime uğramaktadır. Son olarak fantastiğin anlamsal izleklerinin birinci aşamasını ifade eden ben izleğini oluşturan durumlar şu şekilde özetlenebilir:

- Madde ve ruh arasındaki sınırın sorgulanması,
- Özel bir nedensellik,
- Pandeterminizm,
- Çoğul kişilik,
- Özneyle nesne arasındaki sınırın bozulması,
- Zaman ve uzamın dönüşmesi.

İkinci bir önemli izlek ise algılama bakış izleğidir. Psikolog Piaget doğumundan itibaren ilk yıllarında, bireyin zeka gelişimini belirleyen dört temel süreçten bahseder. Bunlar nesne, uzam, nedensellik ve zaman boyutudur. Bu izleklerin insan ve dünya arasındaki ilişkinin oluşumundaki temel izlekler olduğunu söyleyerek, Freud'a yaptığı göndermeyle, ancak bu kriterlere dayalı bir algılama bilinç sistemi içinde var olabildiğimizi ifade eder. Dünyayla etkileşimden çok, dünyanın algılanışının söz konusu olduğu önermede görme duyusuna dayalı *bakışın* izlekleri çok önemli bir yere sahiptir. Todorov, bu izleği Hoffman'ın fantastik öykülerine yönelik yaptığı incelemelerden örneklerle anlatmaktadır. Öyle ki "Her doğaüstü ögenin ortaya çıkışına, bakışla ilgili bir ögenin koşut biçimde ortaya çıkışı eşlik etmektedir." Özellikle masalsı evrene girmeyi sağlayan gözlük ve ayna imgeleri gibi... Böylece aynanın hem olağanüstü olanla hem de bakışla kendine bakmak ilişkisini belirlemek gibi bir görevi vardır. Kurgudaki yeri, genelde kahramanın doğaüstüne doğru attığı her adımda yer almasıdır. Öyle ki "Gerçek zenginliğe, gerçek mutluluğa kendini aynada görmeyi başaranlar ulaşabilir ancak." Dünyaya ve kendine tersten bakmayı aklın, insani değerlerin, bilgeliğin karşıtı olarak gören hâkim dünya görüşü nedeniyle, olağanüstüyle çelişen akıl, aynayı yadsır. Böylece akıl, dünya yerine onun imgesine, içi boşaltılmış maddeye, kısaca çelişmezlik yasasıyla çelişmeye karşı çıkar hale gelir fantastikte.

İkinci aşama olarak ise sen izlekleri gelmektedir. Burada ortaya çıkan izlekler; cinsellik, aşk, öteki ve bilinçaltı, inanç, din (şeytan, libido=kötülük, bekaret, temizlik, saflık=iyilik) ölümdür. Öyle ki "...Cinsel istek bu alanda umulmadık bir güce sahiptir. ...Cinsel arzunun, kahramanın üzerinde özel bir etkisi vardır." (Todorov, 2004: 125) Aşk izleğine gelindiğinde ise bu ikinci izleğin çıkış noktası yine cinsel istektir. Fantastik edebiyat bu tür aşırılıkların farklı biçimlerini anlatmaya önem verir. Cinsellik ve aşk teması, doğaüstü durumların her birinde farklı biçimde ortaya çıkar. Özellikle güçlü cinsel isteklerin ölçüsü hakkında fikir vermek, ölümden sonraki yaşamla bizi tanış-

tırmak için sahnededir. Buna karşılık zulüm ya da insanların sapkınlıkları olabilirlik sınırlarını aşmaz; karşımıza çıkan ancak sosyal bakımdan tuhaf ve olanaksız olandır. Bireyin arzu dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisi söz konusudur. Arzunun değişik türleri, insanlar arasındaki ilişkilerin değişik figürleridir. Ben izleğindeki temelde, edilgen bir konum içeren bakış izleğinin yerini burada söylem izleği almaktadır.

Todorov'un fantastik söylemini özetlemek gerekirse; metinsel anlamda izleksel gruplar oluşturulurken metinlerin cinsellik, aşk, ölüm gibi somut kavramlarla şeytan, vampir, peri gibi soyut kavramlar yana yana getirilerek incelendiği görülmektedir. Bunu yaparken de imgelerin çok anlamlılığının altı çizilmektedir.

İzlekleri oluştururken yararlanılan psikolojik altyapıya bakıldığında, ben izleğini oluştururken çocukluk evrenine göndermelerde bulunarak, Piaget'den ve Freud'dan beslenen genetik psikoloji incelemelerini referans alan bir yapıyla karşılaşılmaktadır. Bireyin ilk bebeklik evresinden kavram evresine geçişte de öznenin dile geçerek konuşmasını örnekler. Böylece zihinle madde, özneyle nesne arasındaki ayrımın yok oluşu dil aracılığıyla gerçekleşir. Çocukluk ve uyuşturucu evrenlerinin bir başka ortak özelliğini de cinsellik olarak tanımlar. Yeni doğan bireyde istek önce kendine dönük bir erotik içeriktedir; sonradan keşfedilen istek ise nesneye dönük olandır. Uyuşturucu yoluyla tutkuları aşma ise *pan-erotik* diye adlandırılan bir aşma haline karşılıktır. Üçüncü bir benzerlik hali de *şizofreni evreni* olarak tanımlanan psikozlarla ilgili evredir. Bu evren tanımlarında, her ikisinde de aslında bu durumu bire bir yaşamayan, yani ne çocuk ne de şizofren olmayan yetişkinlerin sunacağı hal ve durumları tasvir edilir. Varolan dilin reddedilişiyle, ortak yeni bir dil ve zaman kavramı yaratılır. Böylece uyuşturucu, şizofreni, çocukluk, mistisizm evrenleri ekseninde ben izleğinin paradigması oluşturulur. Diğer bir ifadeyle, Freud'un psikanaliz kuramı referans alınarak ben izlekleri, temelde psişik ve fizik sınırının bozulmasına dayandırılır. Bu kuram çerçevesinde ben izlekleri,

algı ve bilinç sistemine karşılık gelir; sen izlekleri ise bilinçaltı itkileri tanımlar (Sandner, 2004).

Ben ve sen izleklerinin yapısını bir kez de karşıtlıkları bağlamında ele alan Todorov, Marcel Mauss'un din ve büyü karşıtlığıyla ilişki kurar. "Din metafiziğe yönelir, ideal imgelerle özdeşleşirken; büyü binlerce yarıktan sızarak, mistik yaşamdan gelerek laik yaşama karışır ve onun hizmetine girer. Dinin soyuta yönelmesi gibi büyü somuta yönelir" (Mauss, 1960:134). Diğer bir ifadeyle mistisizmde içe kapanış sözsüzdür. Oysa büyü dilden vazgeçmez. Öte yandan bu iki izlek de dil kavramına eşit derecede bağlıdır. Ben izlekleri, gerçek anlamıyla mecazi anlamının arasındaki sınırların kalkması, sen izlekleri ise söylem içinde konuşmacı ve özne arasındaki ilişkiden hareketle oluşur.

Bütün bu yapısal çözümlemelerin sonunda Todorov'un "Neden fantastik?" sorusuna yanıtı ise kavramı, içinden çıktığı tarihsel süreç doğrultusunda, toplumsal boyutuyla ele alarak, 19. yüzyıl yazarlarının kişisel olanaklarını toplumsal yapı bağlamında düşünmektedir. İncelediği eserlerin toplumsal tabular, sansürler, psikoz vakalarıyla ilgili olmasını da bu süreçte açıklamaktadır. Böylece yazar, metin aracılığıyla "...Doğaüstü gerçekçi bir dille asla anlatmaya cüret edemeyecekleri şeyleri dile getirmek için bir bahane yakalar." demektedir. Sosyolojik bakış açısının yanı sıra yapısal olarak kavrama yaklaşma gerekçelerine bakıldığında ise kavramın, edimsel (Doğaüstü, heyecan uyandırır, korkutur, veya gerilim uyandırır.), anlamsal (Kendi kendini belirtir; kendine dönük bir gösterme işlevi üstlenir.) ve söz dizimsel (Anlatının gelişimine katılır.) işlevleri açısından değerlendirildiği görülmektedir.

Doğası gereği gerçek-düşsel ya da gerçek-gerçek dışı gibi ayrımlarla tanımlanması gerektiğini savunan Todorov'a göre bizzat sanatın kendisi bu ayrımın geçerliliğini yitirdiğinin göstergesidir. Aksi takdirde fantastik gibi gerçeklik ve gerçek dışı türünden dilsel karşıtlıklar üzerine kurulu bir edebiyat türünün de edebiyat ürünü olarak sayılmaması gerekir. Oysaki duyumsattığı kararsızlık duygusuyla fantastik edebiyat

tam da gerçekle gerçek dışı arasındaki kesin karşıtlığı sorgular (Todorov, 2004: 161). Todorov bu noktada 19. yüzyıla hâkim olan gerçeklik ve düşsellik ayrımında fantastik edebiyatı, "pozitivist XIX. yüzyılın vicdan rahatsızlığı" olarak tanımlarken; 20. yüzyılda artık ne değişmez bir dışsal gerçekliğe ne de bu gerçekliğin yazıya aktarılmasından başka amacı olmayan bir edebiyata inanılmadığını savunur. Öyle ki en bilinen bilim-kurgu eserlerinde; robotlar, uzaylı yaratıklar, gezegenler arası yolculuk gibi bir çerçeveye dayalı ilk veriler doğaüstü iken, anlatı boyunca görünüşte masalsı gibi duran tüm bu ögelerin aslında gündelik yaşamda karşılaşılanla ne kadar da ilişkili olduğu görülür. Çünkü bu noktada artık uyum sürecini yaşayan günümüz okuru sırasıyla; önce doğaüstü bir olayla karşı karşıya bırakılmış ardından da bunun doğallığını kabul eder hale getirilmiştir.

2.3.2. Kültürel Bir Kavram Olarak Fantastik

"Ütopyalar, kamusal fantezilerdir."
Eric Rabkin, Carl Simon

Yazınsal bir anlatı biçimi olarak fantastik anlatı türünün edebi görünümleri üzerinden yapılan bu izleksel açıklamaların ardından, ütopya türünün de barındırdığı toplumsal değerin simgesel anlatım dilini daha iyi okuyabilmek için fantastik kavramını kültürel bir olgu olarak ele alma gerekliliği doğar. Kavramın toplumsal kültür inşasındaki önemini kavramak ve yapısal çatısından çıkan önermelerin günümüzdeki geçerliliğini ya da değişimini ortaya koymak amacıyla modern edebi anlatıda bir çığır açan fantastiğin yapısal ve anlatısal izlekleri tanımlanmıştır. Bu bulgular ışığında fantastiğin günümüzde; sesin, görüntünün ve her türlü simgelemenin birleşerek tek bir kitlesel sanat türüne dönüştüğü sinema ve televizyonda yaygınlaşan yeni anlatım biçimlerini çözümlemek için; psikanalizi, toplumbilimi, politik ekonomiyi ve siyaset bilimi kapsar bir okuma yapma gerekliliği doğmaktadır.

Akıl çağında, bilinç endüstrisinin ileti bombardımanı karşısında düş ve fantastiğin alanına yönelen bireyin, bu alanda da güvende ve özgür olmadığı önermesinden hareketle modern tüketim toplumunda temel düzenleyici karakter olan ekonomi stratejilerinin dolayımından geçtiği günümüzde Ünsal Oskay, içinde yaşadığımız toplumsal hayatın totaliterize karakterini, kendi etkinliği için gerekli gören bugünkü toplumsal dizgeleri, bir çocuğun gerçekliği oyuna dönüştürebilen algılama biçiminde görebilmeyi öğrenmemiz gerektiğine vurgu yapar. Dolayısıyla dünyayı ve siyasal yaşamı tasarımlarken gerçeklikle yetinmeyen ve oyunu unutmayan çocuktaki algılama tavrını yerleştirmeyi savlar. Onun gözünde çocuk, tam da bu nedenle "Geleceğin insanının da çürütülmeyen tohumudur" (Oskay, 2004: 219-220). Bu yaklaşımı referans alarak soruna toplumsal eleştirel bir bakışla yaklaşmak gerekliliğiyle günümüz toplumunda fantazi, karşılaşılan yeni-olan ya da beklenmedik-olanın yarattığı şokun hafifletilmesini işlev edinmiştir. Bu da demek oluyor ki gerçek olanın baskısının arttığı oranda bireyin özgürleşme düşünü taze tutma çabası da artmaktadır. Tarih boyunca umutların canlı tutulmasını imleyen fantezi kavramı da günümüzde kültür endüstrisiyle birlikte eğlence aracı olan popüler rolüyle bu misyonunu yitirmeye başlayarak çalışmanın ilgi alanına girmektedir.

Kültürel bir kavram olarak fantastiği irdelemeye başlamadan önce kültürün kısa bir tanımını yapmak gerekirse; Aristoteles'e göre insan, grup halinde yaşayan diğer hayvanlardan dili kullanımıyla ayrılır. O; bir dile sahip olan hayvan, bir *zoon logon echon*'dur. Bu iki kavram ise birbirine bağlıdır. Böylece grup oluşturmanın en temel aracı olan dille birlikte grubun dayanağı olan iletişim biçimleri yaratılır. Toplumsal kimlik olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci ise dile dayalı ortak bir simgesel sistemin kurulumu sonucunda ortak bilgi ve belleğe katılımıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Simgelerle gösterilen bu ortaklığın tamamı ise kültür kavramı olarak adlandırılır (Assmann, 2001: 139). Tam da bu nedenle fantastiğin kökensel bağlarını anlamak için kültür tarihindeki yerini incelemek gerekir.

Bu bakış açısı, psikanalitik yaklaşımda temel bir kavram olarak ele alınan fantezinin kültür tarihinde aldığı yolu görmek için gereklidir. Sözlü kültüre ait zamanlardaki masalların yerini, günümüzde bilinç endüstrisinin ürettiği, tasarımlanmış, endüstriyel birer ürüne dönüşmüş fanteziler almıştır. Böylece insanın düş görme yeteneği, gerçekliği anlamaya ve bilmeye özendirici düşler görmek yerine, bireyin reel bilincinin dışına çıkabilmekten alıkoyan düşlerin peşinden gitmesi yönünde desteklenmektedir. Benjamin'in daha özgür bir yaşama duyulan özlemleri yansıttığına inandığı, bireyin özne olduğu tarihsel materyalist görüşünün ışığında düşünülürse, düş ve fantezilere verilen değere sahip çıkmak gerekir. Bu nedenledir ki fantezi ve düş gücünün varlık sorunsalı, çağdaş toplumsal yaşamdaki kültürel alanda bireyin özgün düş görme alanın daraldığı ve tahrip edildiği günümüzde bir kat daha önem kazanmaktadır.

Gramsci'nin hegemonya anlayışından yola çıkarsak, ideolojinin belirlediği algılama biçimiyle yetinmeyi amaçlayan bilinç endüstrisi ürünü fantezilerin, kitle iletişim araçları aracılığıyla her geçen gün daha fazla insana ulaşmasıyla bireyin anlam dünyasının nasıl biçimlendiği daha iyi anlaşılacaktır.

2.3.2.1. Köken Sorunsalı Bağlamında Fantastik ve Mit, Büyü İlişkisi

"İki yüzlü insan; benzerim, dostum benim."

Baudelaire

İnsanlık, binlerce yıllık tarihinde yarattığı imgelerin ve mitlerin dolayımında bir koşullanma sürecine girmiş ve bu koşullanmayı içselleştirerek toplumun bir parçası haline gelmiştir. Bu süreç içerisinde sembol oluşturmada, yarattığı sembolik dille ortaklaşa bir iletişim zemini hazırlamadaki ve bu dilin aktarmındaki başarısı, onu diğer varlıklardan ayıran özelliği olmuştur. Binlerce yıl öncesinden günümüze kalan kültür eserlerinde de görüldüğü gibi imaj, kültürün aynasıdır. Diğer bir ifadeyle, bir toplumun yarattığı mitlere bakarak, o toplum ya

da o kültür hakkında bilgi sahibi olunabilir. Bir toplumda geçerli olan egemenlik ilişkileri de yine yaratılmış bu mitler aracılığıyla anlamlandırılabilir. Çünkü her kültür, kendi mitlerini yaratmaktadır. Öyle ki "İktidar sembolleri, insanın kültürel, teknolojik, bilimsel evrimiyle birlikte değişim gösterse bile iktidar imgesi, her dönemde güç ve iktidar sembollerinin dolayımında oluşur" (Barthes, 2005: 175-180). İlk iktidar mitleri olan doğaüstü güçler, yarı tanrılar, tanrılar, daha sonraları krallar, imparatorlar iken günümüzün mitleri, kitle iletişim araçları tarafından taşınılan ve kitlelere benimsetilen meta değerlere dönüşmüştür.

Antikçağ'ın iktidar imgeleri güçlerini; görünmezlerinden, bilinmezliklerinden alırken; günümüzdeki iktidar imgeleri güçlerini, her an ulaşabilecek kadar yakınımızda olmalarına rağmen hiçbir zaman ulaşılamayak olmalarından almaktadır. Ve de Antikçağ mitleri, onlarla ilgili imgelerden aldıkları güçle var oldukları oranda günümüzde de mitler güçlerini, kendileriyle ilgili yaratılan imgelerden almaktadır. Böylece, kitle iletişim araçlarıyla da desteklenen bu toplumsal koşullanmayla Antikçağ mitleri kadar güçlü olarak yeniden ve tekrar karşımıza çıkarlar. İlkel zamanlara ait sözlü kültürün temsili olan mit ve söylencelere ilişkin kuramsal yaklaşımlar ilk zamanlarda doğaya yönelik insan deneyimlerinin simgesi olarak görülmesiyle sınırlıydı. Söylenceleri yaratanların doğayı gözlemledikleri ve insan davranışlarını buna koşut biçimde yorumladıkları düşünülmekteydi. 20. yüzyıldan itibaren ise gelişen psikanalitik bakış açısıyla söylencelerin dış çevreye bağlı simgesel yorumu, yerini bilinçaltının oluşturduğu iç çevreye bırakır. Freud, Jung ve Adler gibi bilim adamları söylenceleri, insanın bilinçaltındaki istek, korku ve güdülerinin bir ifadesi olarak yorumlar. Örneğin Otto Rank, geleneksel kahramanın özelliklerini bebek düşmanlığı, çocukluk fantezileri ve babaya karşı isyan olarak açıklamıştır. Jung ve Erich Neumann ve daha geniş anlamda Joseph Campbell'ın aralarında olduğu Freudyen araştırmacılar; söylenceleri evrensel ve ortaklaşa bilinçaltının ifadesi olarak görmektedir. Onlara

göre doğuştan gelen psikolojik özellikler, tüm dünyada ve tarih boyunca insanların yaşamın akışına nasıl yanıt verdiklerini, ne gibi deneyimler yaşadıklarını belirler. İnsanın ortak bilinçaltı, bazı temel arketipleri içermektedir; ancak bu imgesel çerçevelerin ötesinde bireyin öz yaşam deneyimi, arketip imgelerin hangi özel biçim ve yolla ifade edileceğinin belirlenmesinde de etkilidir (Jung,2005; Rosemarie,1992). Bu görüş, çok farklı mekân ve uzanılara ait söylencelerin hep ortak benzer konulardan oluşması, insanlığın ortaklaşa bir bilinçaltına sahip olduğu savını desteklemektedir. Bu temalardaki uygulama farklılıkları ise her kültürün kendine ait fiziksel, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarının varlığıdır.

Paleolitik işaretlerin ve figürlerin ritüel işlevi, belirli tasvirlerin ve simgelerin belli öykülerle (mevsimlerle, av alışkanlıklarıyla, cinsellikle, ölümle, bazı doğaüstü varlıkların ve uzman bazı kişiliklerin gizemli güçleriyle ilişkili olaylara) gönderme yaptığı bilgisiyle birleşince hem tasvirlerin büyüsel-dinsel tabanlı simgesel değerini hem de çeşitli mitlerle ilişkili törenlerdeki işlevini belirten bir şifreye dönüşmektedir. Böylece farklı simgelerin içine oturduğu sistemlerin, paleolitik toplulukların büyüsel dinsel uygulamalarında ne denli önemli olduklarını gösterir (Eliade, 2003: 36-39). Örneğin, nasıl ki kozmogoni (evrenin oluşumu miti) inancının yaygınlığı ve arkaik yapısı, tarih öncesinin en eski dönemlerinden miras kalmış bir geleneğe işaret etmekte ise, Avustralya ile Güney Amerika'dan Kuzey Kutbu'na kadar her kıtada rastlanan göğe yükseliş ve büyülü uçuşla ilişkili mit, destan ve ritüellerle olduğu kadar, şamanizme özgü düş ve esrime deneyimleriyle de örtüşmektedir. Öteki dünyayla mükemmel bağlantıları olan gökkuşağı ve onun yeryüzündeki izdüşümü köprü simgeleri ve mitleri de aynı ölçüde yaygın sembollerdir. Bütün bu mitler ise, etrafında bütün mekânın düzenlendiği dünyanın merkeziyle ilgili bir deneyimin temelleri üzerine kurulu bir kozmoloji sistemini imlemektedir.

Dilin büyüsel dinsel değeri de bu sistemde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bazı jestlerin kutsal bir gücün veya evrene

ilişkin bir gizemin epifanisine[3] işaret ettiği önermesinden yola çıkarak, ilkel kültüre ait insan figürlerinin ve jestlerin taşıdıkları düz anlamın yanı sıra, altında yatan erk göndermesinin daha büyük öneme sahip olduğu söylenebilir. Dilin icadından önce de insanın sesi; haber, buyruk veya istekleri ileterek bütünlüklü bir imgesel dünya yaratabiliyordu. Örnek olarak, şamanların tören hazırlıklarında ya da yoga meditasyonlarında görülen, hem soluk ritmini hem de mistik hecelerin görselleştirilmesini gerektiren *mantraların* (dua) tekrarlanması edimi, bu tür mitolojik ve ikonografik kurgusal yaratımları çağrıştırmaktadır. Maddenin farklı varoluş biçimleriyle kurulan yakınlığın başlattığı imgelem etkinliği, çeşitli tarih öncesi kültürlerin figüratif veya geometrik yaratımlarının da ötesinde bireyin kendi hayal gücünün deneyimleriyle erişilebilirdir. Eliade'nin ifadesiyle "O uzak dönemlerde yaşamış insanların varoluşunu anlamamızı asıl sağlayan, imgelem etkinliği düzeyindeki bu sürekliliktir" (Eliade, 2003: 53).

Kavramsal tanımına bakıldığında kökene ait öykülere mit adı verilmektedir. Mit, tanımsal olarak tarihle diyalektik bir karşıtlık içindedir. Öyle ki tarih ne kadar hedefe yönelik olmayan nesnellikle gerçeği temsil ediyorsa, mit de değerlerle donatılmış hedefselliğe hizmet eden hayali olanı temsil etmektedir. Ancak Eliade gibi tarihçiler mit ve tarih arasındaki farkı gözetmeksizin, mitsel metinleri de geçmişin hatırlanan tüm biçimleri olarak ele alıp, kökene dair erişilebilir her türlü bilgiyi değerli sayarak konuya açıklık getirmeyi tercih etmektedir. Bu yaklaşıma göre "sabitleştirilen ve içselleştirilen geçmiş, ister hayal ister gerçek olsun bir mittir" (Assmann, 2001: 78-79).

3. Epifani (epiphany), (Yun. epiphanei "tezahür"): İlahi veya yüce bir varlığın görünmesi. Bazı Kuzey Avustralya kabilelerinde bir genç kızın erginlenmesindeki ilk ayin, törenle topluluğun önüne çıkanlmasından ibarettir. Yetişkin olduğu, başka bir deyişle kadınlara özgü davranışı özümsemeye hazır olduğu gösterilir. Ama bir şeyi ritüel biçiminde göstermek, ister bir işaret ister bir nesne veya hayvan söz konusu olsun, kutsal bir mevcudiyeti açıklamak, bir hiyerofani mucizesini coşkuyla karşılamaktır.

İnsanın, kendini ve dünyayı tanımak için anlattığı bir öykü olarak mit, talepleri olan ve biçim verici bir gücün temsili olarak yorumlanabilir. Avustralya söylencelerine göre rüya zamanı olan bu öteki zamanda, efsaneler toplumun gerçeklik ve dünyayı açıklama anlayışını temsil etme işlevine sahipken geçmişin canlandırılması döngüsel tekrarlama olarak gerçekleşir. Tarihi geçmişte ise mit, toplumun tarihi oluş süreci olarak içselleştirme göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Ütopyayla ilgili bölümde geniş olarak yer verilen tufan miti örneğinde görüldüğü üzere; tufan felaketinin başta Gılgamış Destanı olmak üzere pek çok masalsı anlatıya esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Dünyanın her tarafında görülen tufan mitlerinin çoğu bir anlamda kozmik ritmin parçasıdır. Öyle ki yozlaşmış bir insanlığın yaşadığı eski dünya sulara gömülür ve bir süre sonra su kaosundan yeni bir dünya ortaya çıkar (Eliade, 2003: 84). Mitin birçok çeşitlemesinde tufan, insanların işlediği günahların sonucudur. Kimi zaman da yalnızca tanrısal bir varlığın insanlığa son verme isteğinden kaynaklanır.

Bir diğer bilinen mit ise cennet mitidir. "Dört kola ayrılan ve yerin dört bölgesine hayatı taşıyan nehriyle, Adem'in bakması ve ekip büyütmesi gereken ağaçlarıyla cennet bahçesi..." tanımlaması, tarihte Mezopotamya olarak bilinen bölge imgelemini çağrıştırmaktadır. Bölgesel olarak da üç semavi dinin ortaya çıktığı coğrafya olarak bilinen Mezapotamya örneğinde olduğu gibi, Tevrat anlatısının Babil kenti fikrinden beslenmiş olabileceği görüşleri bulunmaktadır. Ayrıca ilk insanın yaşadığı ilk cennet miti ve insanların zor erişebildiği cennet gibi bilinmeyen bir yer mitinin Fırat ve Dicle nehirleriyle Akdeniz'e kadar uzanan coğrafi bölgeyi kapsayan Mezapotamya bölgesi dışında da varlık gösterdiği bilinmektedir. Ancak bütün cennet temsillerinin ortak özelliği, "Dünyanın merkezi olan Aden, dört kollu nehrin çıktığı yerde bulunur. Bahçenin ortasında hayat ağacı ve iyiyle kötüyü bilme ağacı yükseliyordu." betimlemesinde birleşir (Eliade, 2003: 207).

Mit, efsane, söylence, ritüel ve inanç üzerine, kökene dair veriler ışığında Durkheim'ın din ve toplum ilişkisi üzerine geliştirdiği teoriye dayanarak denilebilir ki "Din, açıkça toplumsal bir şeydir." (Durkheim, 2005: 27). Diğer bir ifadeyle dini tasavvurlar, kollektif gerçeklikleri ifade eden ortak oluşumlardır. Ayinler ise bir araya gelmiş gruplar arasında doğan hareket tarzları olarak bu grupların meydana getirilmesi, devamı ve yeniden yaratılması hedefine hizmet etmektedir. Dini kökenli bütün sınıflamalar ancak bütün dinlerde ortak olan şeye dahil oldukları oranda varlık gösterebilir. Bu durumda denebilir ki inanç da diğer toplumsal şeyler gibi kollektif düşüncenin ürünüdür. Bu analiz ışığında dini fenomenleri iki temel kategoriye ayıran sosyolog Durkheim, inançlar ve ayinler olarak yaptığı ayrımda birinci grubu, düşünceyle ilgili bir takım zihni tasavvurlar; ikinci grubu ise, hususi eylem biçimleri olarak tanımlar. Bu iki fenomen grubu arasındaki temel ayrım, düşünceyi eylemden ayıran şeyin varlığıdır. İnsana dair bütün diğer ahlaki uygulamalar gibi ayinler de ahlaki bir kural çerçevesinde bireye belli bir davranış tarzını emreder. Bu çıkarsamadan yola çıkarak; bütün bilinen dinler, gerçek ya da hayali şeylerin bir ayrımını ön gerçek olarak kabul eden ortak bir özellik sergiler. Durkheim, bu iki zıt kavramı kutsal ve din dışı olarak tanımlamaktadır. Yaşam da böylece biri kutsal olan her şeyi, diğeri din dışı olan her şeyi temsil eden temel iki alan üzerinden değerlendirilir. Dini düşüncenin ayırt edici özelliği olan bu temel ayrım; inançları, mitleri, dogmaları, efsaneleri ve kutsal şeylerin doğasını olduğu kadar onlara atfedilen erdemleri, güçleri, tarihleri ve din dışı şeylerle olan anlam bağını da açıklar. Kendi içlerinde birbirleriyle olan ilişkilerini ifade eden bu zihni tasavvurlar, bir sistemin varlığını da imler. Öyle ki "Kutsal şeyler, tanrılar ya da ruhlar diye isimlendirilen kişisel varlıklardan ibaret değildir. Bir kaya, bir ağaç, bir su kaynağı, küçük bir taş, bir ağaç parçası, bir eve asılı her hangi bir şey kutsal olabilir" (Durkheim, 2005: 56). Bu inanç sistemini anlamak için öncelikle insanların bu düşünceyi inşa etmeye nasıl sevk edildiklerini ve onu hangi malzemelerden inşa ettiklerini anlamak gerekir.

Fantastik anlatı da aynı kökensel bilgi kaynağından beslenir. Mutluluk, varsıllık ve sağlık görece kavramlardır. Ötekinin daha çok hayvanı, daha çok karısı, daha çok gücü varsa ve sağlığı seninkinden daha yerindeyse, sahip olduğu her şeyde ve bulunduğu her durumda kendini bastırılmış hisseder. İnsan doğası öyle biçimlenmiştir ki bir başkası başarısız olduğunda arzuları sanki kendisi başarılı olmuş kadar tatmin edilir. İstek ve karşı isteğin, ihtiras ve kötülüğün, başarı ve kıskançlığın bu sosyolojik oyunu, büyü ve karşı büyüye denk düşer (Malinowski, 2000: 86). Büyüyle bilim arasındaki başta betimlenen ilişkiyi daha kapsamlı olarak ortaya koymak gerekirse; büyü her zaman insani eğilimlerle, ihtiyaçlarla ve etkinliklerle sıkı sıkıya bağlantılı belli bir bedeli olması yönüyle bilimle benzeşmektedir. Sanatla ilişkisi ise diğer sanat dallarının bir kuram etrafında şekillenmesi gibi, etkili olması için büyücünün uygulaması gereken kuralları belirleyen ilkeler tarafından yönlendirilmesinden gelir. Büyü de bilim gibi özel bir teknik geliştirir. Öyle ki büyü, diğer sanatlarda da olduğu gibi yapmış olduğu şeyi hiç olmamış kılabilir ya da verdiği zararları düzeltebilir. Örneğin büyüde, beyazla siyahın niceliksel eş değerliği, herhangi bir pratik sanat ya da ustalıkta olabileceğinden çok daha kesin, büyü gücünün etkisi de karşı büyüyle çok daha kesin olarak yok edilir. Böylece büyünün yalancı bilim olarak tanımlandığı bu görüşe göre en azından biçimsel olarak büyüyle bilim belli benzerlikler göstermektedir. Büyü, özel duygu deneyimlerine dayanır. Bu deneyimlerde insan, doğayı değil doğrudan kendisini gözler. Aklın yardımıyla gerçeği bulmaz, duygulanımının insan organizması üzerindeki doğrudan etkisi aracılığıyla kendini keşfeder; umudun boşa çıkmayacağı ve isteğin yanıltmayacağı inancında temellenir. Bilim dünyevi alanı kurarken büyü geleneklerle, mitlerle ve tabularla çevrili olarak kutsal alanın bir yarısını oluşturur.

İnanç ve büyünün farkına gelince; gerek büyü gerekse de din, duygulanımsal gerilim durumlarında oluşurlar ve şu durumlarda etkilidirler:Yaşamdaki krizler, önemli tasarıların başarısızlıkla sonuçlanması, ölüm, soy sırlarına giriş, mutsuz aşk ve

hiç dinmeyen nefret vb... Böylece gerek büyü gerekse de din, doğaüstünün alanına ayinler ve inanç yoluyla girer. Dinde bu alana, ruhlara ve hayaletlere yani, ilkel kısmet habercilerine ve soy sırlarının koruyucularına inanmak da dahil olur. Büyüde ise buna, büyünün doğal gücü ve etkisi girer. Gerek büyü gerekse de din, yalnızca mitolojik geleneğe dayanır ve her ikisi de mucizeler gösteren güçlerin sürekli olarak var olduğu mucizevi bir atmosferde oluşur. Dinde tümüyle doğaüstü bir inanç dünyası söz konusudur: Ruhların ve kötü ruhların tapınağı; totemin, koruyucu ruhun, soy babasının iyicil güçleri ve gelecekteki yaşamın hayali; ilkel insan için doğaüstü, ikinci bir gerçeklik oluşturur. Din mitolojisi de daha çeşitlenmiş ve daha karmaşık olduğu gibi aynı zamanda daha yaratıcıdır. Çoğunlukla çeşitli öğretiler çevresinde yoğunlaşır ve bunları evrenin doğuşunda, kültürün kahramanlarına ilişkin efsanelerde ve tanrılarla yarı tanrıların eylemlerine ilişkin anlatılarda geliştirir. Büyüde, mitoloji ne kadar önemli olursa olsun insanın eski kahramanlık eylemlerinin hep tekrarlanarak övülmesi söz konusudur. Öyle ki "İnsanlığın ilk mesleği, büyücünün ya da kötü büyü yapan sihirbazın mesleğidir" (Malinowski, 2000: 89-90). Kültürel işlevlerine bakıldığında ise dinin işlevi; geleneğin kutsanması, çevreyle uyum, zorluklara karşı savaşmak için gereken cesaret ve iyimserlik gibi bütün değerli zihinsel tutumları olanaklı kılıp pekiştirirken, büyü ürettiği inanç sistemine tutunmak suretiyle onları sürekli geleneksel biçimler halinde kurallaştırarak insanın iyimserliğini ayinleştirerek, umudun korku üzerindeki yengisine duyulan inancı güçlendirmektir.

"Ben kimim?", "Yaşadığım evrenin doğası nedir?", "Bu evrenle nasıl bir ilişki içindeyim?", "Hayatta kalabilmek için nelere ihtiyaç duyulur?", "Kendi yaşamım üstünde ne kadar söz hakkım var?", "Topluma ve aileme karşı olan sorumluluklarımla kendi arzularım arasındaki dengeyi nasıl kurarım?", "Nasıl tatmin edici bir hayat sürdürebilirim?", "Ölümün kaçınılmazlığını kendime nasıl kabul ettirebilirim?" (Rosenberg, 2006: 18) Bütün dünya söylencelerinin sorduğu bu soruların ortak noktası,

insanlığı tarih boyunca birbirine bağlamaya devam edecektir. Mitler ve temaların işlenişi, toplumdan topluma farklılıklar gösterse de çeşitli kültürlerde konu olarak birbirine çok benzeyen bir söylence birikimi yaratılmıştır. Rosenberg'in tespitine göre dünya mitolojisinde temel ortak konular; ilk ana baba, gökyüzü ve yeryüzü tanrıları, yaratıcı tanrı, büyük tufan, yeniden doğuş; alışılmadık biçimde doğan, olağanüstü bir güce sahip, özel silahlarla canavarları öldüren, çetin yolculuklara çıkan genellikle yarı tanrı olan kahramanlar; hayatı yaratan ve evrenin yönelimine egemen olan bir veya birden çok ilahi gücü olan inançlar, gerek hayvan gerek insan görünümde olsun insan gibi düşünüp, davranan ve konuşan ilahlar olarak sınıflandırılmaktadır.

Mitlerin ortaya çıkış amacına bakıldığında ise özünde didaktik olduğu kadar eğlendirici hikayeler olduğu da görülmektedir. Konularının kapsamının genişliği, binlerce yıl varlık göstermelerini sağlamıştır. Evrenin doğasını açıklama amaçlı yaratılış ve bereket söylenceleri ya da toplum üyelerine ait oldukları kültüre göre başarılı olmak için gerekli davranış ve tavırları öğretme amaçlı kahramanlık söylenceleri ağırlıklı olarak ön plana çıkmaktadır. Büyük kültürlerin çoğu, başlangıçta Tanrı veya Tanrılar tarafından yaratılan, karmaşa içinde ve şekilsiz bir yığından ibaret olan bir evren, yine yaratıcı Tanrı veya Tanrılar tarafından bitkiler, hayvanlar ve insanlara hayat vererek canlanır. Bir toplumun kahramanlık söylenceleri, o toplumun üyelerine o kültürün değerlerini öğrettiği için "Heyecan verici bir macera öyküsü olmalarından başka, biz bu söylencelerde çok daha büyük ve görkemli biçimde ama güçlerimizle olduğu kadar zayıflıklarımızla da kendimizi buluruz" (Rosenberg, 2006: 20). Kendi toplumları için insan davranışlarının birer rol modeli olan kahramanlar, toplum yararına yaptıkları önemli işlerle ölümsüzlükle eş değer ebedi bir üne sahip olarak, öteki insanlara kendilerine benzeme olanağı tanırlar. Böylece başardıkları işler sayesinde kahramanlık ünvanını kazanan kahramanlar, olağanüstü yeteneklerine rağmen kusursuz değildir. Bu herkesin benzer psikolojik ihtiyaç ve çelişkilerinden beslenen

zayıflıklarıyla da sıradan insanların kendileriyle özdeşleşmesini sağlar.

Mitin üstlendiği bu önemli rol, öncelikli olarak felsefi düşüncede *arkhe*'nin *(kökenin)* önemi, öz olanın insan varlığından önce gelmesi, bu durumda bilinç ve belleğin oynadığı önemli rol kavramlarının tartışmasını beraberinde getirmektedir. Felsefi düşüncenin kozmik gerçekliğe ve insan yaşamına özgü mitsel imgenin kullanılışına dair soruları, gümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Yanı sıra tarih bilincinin uyanmasıyla aşılmış görünse de mitsel düşünce kökünden değişmiş olsa da farklı bilimsel tartışma alanlarında varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

Antropolojik, felsefi ve tarihsel olarak mitin anlamı, önemi ve işlevine dair değerlendirmelerden sonra günümüzde modern toplumsal yaşam içerisindeki rolü üzerine düşünmek gerekirse; mitolojinin bir topluluğa ait ve o topluluk için bir bütün olarak geçerli sayılan, kollektif nitelikte durağan bir dünya ve kozmos anlayışını yansıttığı söylenebilir. Bu ön kabulle bakıldığında hayat ve dış dünya karşısında duyarlı ve düşünsel bir bağlanmadan kaçınmanın ürünü olan mitler, gerçekliğin algılanmasında önemli bir başlangıç olmakla beraber, insanın dış gerçekliğini anlamak ve açıklamakta eleştirellikten yoksunluklarıyla yetersiz kalırlar (Oskay, ty; 50). Bu bağlamda mitin, toplumsal normları ve temel toplumsal kurumları bir araya getirip bünyesinde barındırması kadar, belirli bir topluluktaki ya da toplumdaki üyelerin yaşamını belirli bir hiyerarşi ve otorite yapısı biçiminde belirlemekte oynadığı rol onu bu konuma indirmektedir.

Dilbilimsel çalışmalarda da kültürel alana dair yapısalcı yaklaşımıyla sık sık referans olan Sosyal Antropolog Claude Levi-Strauss, söylenceleri deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikayeler olmaktan çok, soyut kurgular olarak tanımlar. Ona göre de tüm insanların düşünce yapıları tek tiptir ve sorunlarını hep aynı yollardan çözmeleri bunun ispatıdır. Özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünler olan mitler, bu nedenle tüm dünyada ortak bir yapı gösterir. Dolayısıyla yaşam ve ölüm ya da doğa ve kültür gibi birbirine karşıt güçler arasındaki karşıtlıklar

üzerine kurulu söylencelerin anlamını keşfetmek için, simgesel anlamından ya da metinsel içeriğinden ziyade onu hazırlayan sosyal ve ekonomik dinamiklere dayalı yapısal özelliklere odaklanmak gerekmektedir (Levi-Strauss, 2004: 1-17). Strauss'a göre tam da bu nedenle kültür, uygarlıkla eş değer bir kavram değildir; çünkü ne kadar ilkel koşullarda da olsa, biliş düzeyi farklılık gösterse de insanın zihinsel düzeyi günümüz insanından farklı değildir. Diğer bir ifadeyle söylencelerin içeriği, insanlığın yaşadığı evreni kavrayış düzeyi hakkında bilgi vermektedir.

Köken sorunsalı olarak mitin izleksel evrenine yönelik bu bakışın ardından, mit kavramını psikanalitik ve toplumbilimsel olarak sinema üzerine okumalara tabi tutan Zizek'in ve mitin günümüzdeki görünümleriyle ilgili yorumları, sinemanın fantastik anlatıyla ilişkisini kavramak açısından önem taşımaktadır. Zizek, *Biri Totalitarizm mi dedi?* adlı yapıtında mitin toplumsal komediden sonra gelen ikincil bir fenomen olduğunu öne sürerek modernizmi, geleneksel trajedi nosyonunu ve buna eşlîk eden ve hükmeden mitik kaderi gözardı ettiği için eleştirir. Lacancı psikanaliz mirasın etkisiyle, bugünün ticarileşerek Amerikanlaşmış burjuva toplumunda otantik trajedinin artık mümkün olmadığını, dolayısıyla olanın sadece trajedi nosyonunu hayata döndürmeye çalışılmak olabileceğini vurgular. Mitlerin bu süreçten nasıl etkilendiğine (Zizek, 2006: 32-33) bakarsak, sinema ve edebiyattan verilebilecek pek çok örnekteki parçalı anlatımın kullandığı göstergeler dizgesiyle mit, fildişi kulesinden indirilmiş ve gündelik hayatın kendisi mite dönüştürülmüştür. Zizek, bu yorumlarıyla modernizm ve postmodernzim karşıtlığında Lacancı psikanaliz yöntemler ışığında sinema, tiyatro ve edebiyat gibi yazılı sanat örneklerinden yola çıkarak yaptığı okumalarla mit kavramının yaşadığı toplumsal değişime farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Mit ve modernizm arasındaki asıl mesele; ilksel zamanlara ait ritüel ve mitlerle, büyüsü bozulmuş modern yaşam arasındaki karşıtlık yerine, barbarlık boyutunda ilkellik ve modernlik arasındaki sürekliliğe dair olan tartışmadır. Endüstrileşmeyle bir-

likte gelişen şehirleşmenin kaotik karakteri, aristokrasi ve erken burjuva evreninin çözülmesini hazırlayarak geleneksel bağların erimesine yol açmıştır. Böylece, modernleşme olarak tanımlanan bu sürecin sembolize ettiği özellikler, kendine özgü bir *mythopoeic* şiddet potansiyelinin de habercisi olur. Modernleşme sürecinde mythopoeic şiddetin geri dönüşünün onanması, sanattaki tutucu anlamda modernizmin de ana temalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece kaotik modern şehir yaşantısının yükselişi, erken burjuva toplumuna özgü liberal rasyonalist bireyciliğin hegemonyasının, toplumsal yaşamın yenilenmiş ilksel, dinsel estetikleştirilmesini destekleyerek yıkışıdır.

Zizek, konuya Doğu-Batı karşıtlığında getirdiği yorumlarıyla katkı sağlar. Batı düşüncesinde, kurucu Yunan felsefesinin mitik Doğu evreninin üstesinden geldiği fikri hâkimdir. Böylece Batılı akılcılaşmanın karşısına, mitik kavramı genelinde Doğulu olan konmuştur. Oysa içsel olarak en derindeki çekirdeğe ulaşmak için felsefe, mite geri dönüşe ihtiyaç duyar. Eflatun'un mağara mitinden, Freud'un ilksel baba ve Lacan'ın *lamella* mitine kadar kendi kavramsal yapısının oturtulması için bu gereklidir. Bu önermeye göre mit, *logos*'un gerçeğidir. Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde anlattığı gibi "Aydınlanma'nın kendisi mitiktir. Yani bizzat kendi kurucu özelliği, mitik işlemin yapısallığını tekrarlamaktadır" (Zizek, 2006: 40-41). Postmodernizm ise moderniteyle eş değer olan Aydınlama'nın mağlubiyetini temsil etmektedir. Bu sürecin sonunda Aydınlanma'nın diyalektiği en üst noktasına ulaştığında; dinamik, köksüz, sanayi sonrası toplum kendi mitini yine kendisi üretecektir.

Özellikle kültür ve gösterge üzerine çalışmalarıyla bilinen Fransız dilbilimci Roland Barthes'ın mit ve tüketim kültürü üzerine toplumsal çözümlemeleri, tarih ve doğanın yerini alan gerçeklik mitinin günümüz toplumsal yaşamındaki rolünü tanımlar. Mythologies adlı eserinde, miti bilinen tanımının ötesinde bir dil olarak yorumlar (Barthes, 2000: 11-68). Mitin semiyolojik anlamına vurgu yapan bu yaklaşımın vurgulamak

istediği, mitin sadece bilinen formunun değişerek sistemize edilip yeniden moda biçimleri şeklinde üretilmesi yoluyla toplumsal yapıyı işleyen çağdaş bir söyleme evrilmiş olduğudur. Güreş maçlarından modaya kadar popüler tarihte yer etmiş çağdaş mitler; kahraman yaratma süreciyle başlayıp Tanrı'yla şeytan arasındaki mitsel kavgadan itibaren giyim, kuşam, saç biçimi gibi gündelik formlarla beslenerek birer ikona dönüşmüş yaşayan mitlerdir. Tüketim toplumunun nesnelerinden markalara uzanan mitin yolculuğunda Persil'in beyazlığı, Chaplin'nin *Modern Zamanları*'na kadar pek çok kültür öznesi incelemeye alınmıştır. Barthes, yetişkin dünyasını kopya eden oyuncaklar üzerine kaleme aldığı makalesinde "Fransız oyuncakları daima bir şey anlamına gelir." derken oyuncak seçimleriyle çocuğun yetişkin dünyasındaki sosyal kabullere hazırlandığının altını çizmektedir. Böylece çocuklar, anlamlı yaratıcılık gerektirici oyuncaklardan yoksun kalarak büyürler. Ona göre mitler her yerdedir. Öyle ki sinema oyuncusu Grate Garbo'nun yüzü de bilimadamı Albert Einstein'ın beyni de günümüzde mitik bir obje halini almıştır.

Böylece ampirik toplumun bir tür fantastik yeniden inşası olan bir simgesel dünya yaratan modern zamanlar, simgesel dünyanın imkansızlığının tanınması yoluyla ampirik toplumun kaçınılmazlığının yeniden ve yeniden ortaya konulmasıyla kendi çözümünü üretmiştir. Bu koşulları hazırlayan toplumsal sürece bakıldığında ise endüstrileşmeyle gelen iş bölümünün modern bireye dayattığı yoğun yaşam temposunun, dış dünyanın gerçekliğine kuşkulu ve izole yaşamları beraberinde getirdiği görülmektedir. Gündelik rutinin yoğunluğu, bireye oyunun sağladığı kendilik bilincinden kaçma fırsatını sunmadığı oranda, paradoksal bir şekilde bireyleri her zamankinden daha yoğun bir istekle kendilerini denetimsizce oyuna kaptırmaya yöneltmektedir. Kültür tarihine bu perspektiften bakıldığında oyun kavramının din, inanç, üretici emek başta olmak üzere bütün kültürel biçimlerden yavaş yavaş sökülüp atılmasını anlamak kolaylaşmaktadır. Tarih bilimci Johan Huizinga'nın oyun kuramına göre "Oyunlar ve spor karşılaşmaları yalnızca bir kaçış

yolu olarak görüldüklerinde, bu kaçışı sağlama yetilerini yitirirler. Kaçmacı boş zaman anlayışının tarih sahnesinde belirişi ise boş zamanın meta üretiminin bir uzantısı olarak örgütlenmesiyle aynı zamana rastlar" (Huizinga, 2000: 70-106). Oyun kavramı, bütün kültürel biçimlerden tümüyle soyutlandığında insanlık, gündelik yaşamda, mitlerdeki gibi dramatik bir yeniden sahnelenişe tanıklık etmek için oyun oynamak yerine sadece oyalanmak ve duygulanmak için oynar hale gelir. Bu da akılcılaşmanın tanımı gereği, gerçekleştiği ortamın büyüsünün bozulmasına yol açmaktadır. Diğer bir ifadeyle bu amaca hizmet eden bütün verimli sistemler, büyülenmeye hiçbir şekilde geçit vermez şekilde inşa edilmiş ve işleyişlerinin her aşamasından onu atmayı sistematik olarak amaçlayan yapılardır. Böylece oyunun da kapsamına giren, büyülü, gizemli, fantastik, rüya gibi olan herhangi bir şey verimsiz olmayla eş değer sayılmaya başlanmıştır (Ritzer, 2000: 106). Ritzer, bu noktada Weber'in sanayi devrimiyle birlikte, sözde amaçsızlık ve başıboşluğun yok edilmesi amacıyla ortaya çıkan akılcılaştırılmış sistemlerin, modernizmin ilerleyen evrelerinde kendilerinin büyüsü bozulmuş sistemler haline geldikleri savını referans alır.

Kitlesel üretim, bireylerin oyun dinamiğini nasıl yok ettiyse nesnelerin de büyülü özelliklerini yok edişi, yeni tüketim araçlarının karşı karşıya kaldığı en temel paradokslardan biridir. Büyünün doğasından beslenen tüketim araçlarının defalarca ortaya sürdüğü gösteri araçları için Disneyland ve Las Vegas gibi temalaştırılmış tüketim tapınakları, günümüzde bu durumun yaşayan en iyi örnekleridir. Tekrarlılık, defalarca gösterilme, gösterilenin performansının mekanikleştirilmesi halinde geriye kalan tek sihirli şey, gösterinin yapımında kullanılan teknolojinin göz kamaştırdığıdır. Oysa fantezi kavramı, yapısı gereği tüketim araçları yerine doğrudan birey ve bireyin hayal gücüyle ilişkili bir kavram olarak değerlidir. "Zihnin ve ruhun bilinmeyen yerleri keşfetmek üzere özgürleştirilmesi" (Ritzer, 2000: 129-130) olarak tanımlanabilecek fantezinin sembolik değeri, akılcılaştırılmış üretimler aracılığıyla bireylerin kişisel fantezi

yaratma gücünün sınırlandığı alanlarda yok olmaktadır. Fantezi; sihir, rüya, büyülenme gibi ön görülebilirlikten tamamıyla uzak doğasıyla akılcılaştırmanın ön görülebilirlik ilkesine aykırıdır ve böylece büyülü deneyim, ön görülebilirliğin akılcılığında yok olmaya mahkum edilir.

2.3.2.2. Psikanalitik Bağlamda Fantezi ve Arzu İlişkisi

Kültürel bir kavram olarak fantastik kavramına psikoloji biliminin katkıları, psikanaliz yaklaşımının kurucusu Sigmund Freud'un düş, bilinçdışı, sembolik anlam ve birey üzerine yaptığı çalışmalarla paralellik göstermektedir. Freud'un öğrencisi bir diğer bilim adamı C. Gustav Jung ise genel olarak Freudyen yaklaşımdan ayrı, daha analitik bir bilimsel gelişim gösterse de düş, bilinçdışı bağlamında Freud'un açtığı yolda onun *arkaik kalıntı* diye adlandırdığı bulguları bir adım daha ileriye götürerek *arketip* ve *kollektif bilinçdışı* kavramlarını literatüre kazandırmıştır.

Psikoloji alanında, psikanalitik görüşün temsilcisi olarak bilinen Sigmund Freud'un "ruhsal niteliklerin kavranması için bir duyu organı olarak gördüğü" bilincin, çalışmalarında temel inceleme nesnesi olduğu bilinmektedir. Bilinç, uyanıklık halinde temelde iki uyarılmaya tepki verir. Buna göre ilk olarak çevresinden, algı sisteminden gelen; ikinci olarak da ruhsal nitelik olarak tanımladığı haz ve hazsızlık uyarılmalarına dayanır (Freud, 2004: 294; Isaac, 1991: 264-322). Bütün diğer süreçler, herhangi bir ruhsal nitelikten yoksun oldukları için algıya haz ya da hazsızlığı getirmedikçe bilincin nesnesi olamazlar. Bu amaçla bilinci etkileyecek kendi niteliklerine sahip olan bilinç öncesi süreçlerin sembolik göstergelerini anlamak gerekmektedir. Böylece önceden yalnızca algıların duyu organı olarak bilinen bilinç, bireyin düşünce süreçlerinin duyu organı haline gelir. Freud bunu; biri algıya, diğeri bilinç öncesi düşünce süreçlerine yönelmiş iki farklı duyusal düzlem olarak tanımlar.

Düş süreçleri; aktarılmış düş isteği, ardından sansürün çarpıtması ve son olarak gerileyici yön değişimi olarak üç temel

aşamada sınıflandırılır. Ona göre "Düş süreci bir ateş gibidir. Hazırlanması saatler sürer ama sonra bir anda parlar" (Freud, 2004: 296). Bilinçdışı isteklerin her zaman etkin kalması, ne zaman bir uyarılma niceliği kullanacak olsa her zaman hazır olmalarını açıklamaktadır. Bilinçdışı süreçlerin tahrip edilemez olma özelliği, en belirgin karakteristiğidir. Diğer bir ifadeyle "Bilinçdışında hiçbir şey sonlandırılamaz, hiçbir şey geçmiş ya da unutulmuş değildir". Düş görme olarak tanımlanan bu işlev, özgür kalmış olanı uyarma ve dolayısıyla yeniden bilinç öncesinin kontrolü altına alma görevini yerine getirmektedir. Bilinçdışı bunu yaparken beden uyarılmayı deşarj ederek emniyet subabı görevi görür ve böylece bilinç öncesinin uykusunu korumuş olur.

Freudyen yaklaşıma göre dilek ve fantezi/arzu arasındaki mesafe, aslında çok da keskin değildir. Sonsuz bir istek/umut barındıran arzuda hep giderilmeyi bekleyen ama asla tam olarak giderilmesi mümkün olmayan, ilksel arzularımızla beslenen ve ancak onların yerini alan doyumu imleyen bir fantezi anlayışı vardır. *Wish fulfillment fantasy (umut yüklü fantezi)* olarak adlandırdığı bu aşkın arzu hali, gece düşlerinin de temelini oluşturmaktadır (Pataki, 2000: 49-85). Bu noktada, düşün iki hali olarak tanımladığı uyanık bilinçle kurulan fantezileri içeren gündüz düşleri ve bilincin fiziksel olarak uyku halindeyken gördüğü gece düşleri devreye girmektedir. Gündüz düşlerini gece düşlerinden ayıran temel fark; gece düşündeki arzu, mutlak güzel ve eskiye dair ilksel olanın doyuruluşu iken; gündüz fantezilerindeki arzu, bilincin hayalleyerek, önceden tasarlayarak belli bir amaca hizmet etmek için var etmesi halidir.

İlksel zamanlara ait mitlerin ve görsel sembollerin yeniden okunmasıyla insanlık tarihinin karanlık noktalarını anlama çabası, kültürel çalışmaların odağını oluşturmaktadır. Bu tür edebi simgelerin anlaşılması ve yeniden değerlendirilmesine yönelik katkılarıyla bilinen Carl Gustav Jung ve kurucusu olduğu Analitik Psikoloji Okulu, ilgili literatürde önemli bir diğer referansı temsil etmektedir. Jung'un görüşü, Freud'un *arkaik kalıntı* diye adlandırdığı bu sembollerin, gündelik yaşanın doğal bir par-

çasını oluşturan ilkel insanlarla, sembolik anlatımın görünüşte hiçbir anlam taşımadığı modern zamanlar arasındaki köprü olduğudur. Ruhun kendi tarihi olduğu kadar kendi varlığından önceki insanlığın gelişiminin de izlerini taşıdığını söyleyen Jung'a göre insan bilinci, bu bilgiyi görmezden gelse bile bilinçdışı olarak bu mirasın sembolik görünümlerinin etkisindedir. Jung'un kolektif bilinçdışı olarak tanımladığı, insanlığın ortak mirasını içeren bilinçdışının çıkardığı semboller ve arkaik mitler arasındaki bağlantı üzerine yapılandırılmış bu psikanalitik görüşün temel malzemelerinden biri de (Henderson, 2007: 106-116) bireyin bilinçdışı sembolik görünümlerinin başında gelen düşlerdir. Böylece gece düşleri olarak tanımladığı rüyaların bilinçdışı tepkileri ve anlık dürtüleri bilince taşıyan (Jung, 2007: 18-67) arketip kavramıyla psikanaliz alanında önemli bir adım atmıştır.

Freud'un psikanaliz teorisi kapsamında kullandığı gündüz düşü kavramını, toplumsal çözümleme amaçlı kullanan Marksist düşünürlerden Ernst Bloch'u anlamak ise gündüz düşünün umut yüklü fanteziye olan hizmetinin ütopik işlevle olan ilişkisi açısından önemlidir. Jung'un toplumsal bilinçdışının anlaşılmasında yararlandığı arketiplerle toplumbilim alanına ait görülen ütopya kavramını, ütopyanın işlevi boyutuyla ele alarak, fantezi ve ütopya arasındaki ilişkiyi edebi ve felsefi metinler üzerinden yaptığı değerlendirmelerle ilişkilendiren Bloch, teorisini *Umut İlkesi* adlı, 2 ciltlik eserinde açıklar. Ütopik işlevin iki karşıt ucundan biri olan umut ilkesi, arkaik çerçevede analiz edildiğinde, ilksel bilincin zamanına ait fantezi kategorisini geçmişten miras kalmış ve işlenmemiş bir mitik olmayan artığın varlığına dayandırır. Bu önermeden haraketle umut, günümüzdeki anlamıyla ideolojinin de ötesinde işlenmemiş anlamlar taşıyan arketiplere dair ütopik bir içerik taşımaktadır. Arkaik bilinçteki anlamlı ilerici ideoloji böyle değerlendirildiğinde ütopyanın hizmetindedir (Bloch, 2007: 201). Ancak Bloch, bu işlevi, mitolojinin tüm ilksel durumlar ve onların toplu halini içeren arketip anlayışıyla karıştırmamak gerektiğinin altını çizmektedir.

Bu eleştiri, Platoncu felsefe anlayışındaki ruhun, kadim gökyüzünde bulunduğu dünya öncesi halinin yeniden hatırlanmasına olduğu kadar romantizm akımındaki tarihsel bir niteliğe sahip yeniden hatırlama nosyonunu da kapsamaktadır. Aksi halde arketiplerin ütopik işlevi, zamanı ilksel çağlara geri döndürücü arkaik bir gerilemeyi imler hale indirgenmiş olur. Bu indirgemeci yaklaşım ise arketip kavramını, öznenin itici gücünün algısını engellemeye sebep olan ideolojiden bile tehlikeli kılar. Ayrıca bu genellemeden yola çıkarak fantezi/düşün alt kategorilerini içeren bütün arketiplerin ütopik bir işleve sahip olduğu anlaşılmamalıdır. Öyle ki "Fantastikle sarmalanmış olarak dengelenmemiş bir eğilimin gizilliğini barındıran bir arketip, çalışmadan bolluk içinde yaşanan efsanevi diyardır, ejderhayla savaştır" (Bloch, 2007: 204-205). Bloch, "arketiplerce kapsül içine alınmış, umudu kurtarmaya ehil bir işlev dönüşümü" olarak tanımladığı arketiplerin sahip olduğu ütopik işlevi, sadece arketip olanın tümüyle geriye bastırması olarak yorumlamamak gerekliliğinin altını çizer. Aksi takdirde fantezinin ilerici misyonu da eski mitik fantezi temeline dayanan bütün imge, alegori ve sembollerden sakınılmış bir geriye bastırmadan ibaret olur. Oysa ilerlemeci bakış açısıyla arketipler, Aydınlanma düşüncesine hizmet eden kültürel artığa ait üretken ütopik işlevin zaman aşımına uğramasına engel olmaktadır.

Kuramsal çerçevenin yanı sıra edebi metinlerin izinde fantezi ve ütopya arasındaki ilişkiyi açıklamak için Eric S. Rabkin ve Carl P. Simon'un *Fantasy and Utopia* [Fantezi ve Ütopya] adlı makalesindeki karşılaştırmalı analizler önemlidir (Rabkin & Simon, 2002: 1-11). İngiliz Edebiyatçı James Hilton'ın 1933 yılında kaleme aldığı *Lost Horizon* [*Kayıp Ufuk*]* adlı eserde, Tibet Budist geleneklerinin bir parçası olan Shambahala'dan esinler taşıyan, mistik Uzak Doğu'nun vaat ettiği bütün gizemi temsil eden ütopik kenti Shangri-La anlatılır. Jeremiah Benjamin Post'un 1979 tarihli *Atlas of Fantasy* [Fantezi Atlası] adlı eseri, More'un *Ütopya*'sındaki

* *Yitik Ufuklar*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yay., 2010. (y.h.n.)

gibi yerlerin detaylı haritalarının toplandığı kurmacadır. Bu ve benzeri pek çok ütopya, tam da Bloch'un açımladığı fantezinin taşıdığı ütopik işlev açısından kamusal fantezilerin yansıması olarak okunabilir.

Freud'un umut dolu fantezi teorisindeki gibi ütopyalarda da hep ötede olan, ancak asla gerçekleşmesi beklenmeyen umutlar vardır. Böylece Bloch'un deyimiyle insanlar, arzularının günün birinde doyurulacağının rüyasını görürler. Gece gündüz bunu kurarlar. Freudyen bir tanım olan gündüz düşü kavramından yararlanarak arzu ve düş arasındaki ilişkiyi sorgulayan Bloch, gece uykuda görülen düşü, renkli bir oyun olarak tasvir ederken dış veya iç uyaranların etkisiyle bilinç eşiğinden çekilene kadar gördükleri olarak tanımlar. Daha açık bir ifadeyle düş hali, arzunun doyurulması sürecidir. "Düşler, uykuyu bozan (psişik) uyaranların halüsinasyonla tatmin yolunda bertaraf edilişidir." (Bloch, 2007: 105) diyen Freud da düşü, halüsinasyonla varılmış arzu doyumları ya da bilinçdışı bir arzu fantezisinin hayali yerine getirişi olarak tanımlanmaktadır.

Bloch, Freud'un düş ve fantezi kuramını ütopya yorumuyla ilişkilendirerek "Daha iyi bir hayata dair düşler, dikkatle ve önemle arzu düşleri olarak gece düşlerini de kapsar." demektedir. İlksel arzuların dolandığı bir alan olan düşlerin, arzunun görünümlerine imkan veren üç karakteristik özelliği bulunmaktadır. Birincisi uykuda erişkin ben zayıflamıştır ve kendini sansürleyemez. İkincisi uyanıklık halinin içeriğinden geriye, düşüncenin hâkimiyetinden çıkmış gündelik artıklar kalmıştır. Üçüncüsü, zayıflamış ben'le bağlantılı olarak, tüm gerçekliği ve pratik ereksel içeriğiyle dış dünya bloke edilmiştir. Böylece benlik, çocukluk çağının sansürlenmemiş güdü dünyasına geri dönmüştür. Öyle ki "Her düş arzusu çocuksu kökenlidir; tüm düşler çocuksu malzemeyle, çocukça ruh kıpırdanışlarıyla ve mekanizmalarla işgörürler" (Isaacs, 1991: 264-322). Sözü geçen üçüncü aşamayla duyusal açıdan gerçek olanın aksi yöndeki eğilimi durdurulduğunda, arzunun görünümü en üst düzeye ulaşır. Böylece, ahlaki ve estetik yargıların çevrelediği gerçek-

liğe göre kendine bir sansür uygulayan ben, düşte zayıflatılmış olur. Ancak tam anlamıyla yok olmadığı için maskeli olsa da sansürlemeyi sürdürür ve bu nedenle hemen hiçbir gece düşü, yalın bir arzu doyumu sağlayamaz; ancak şekil değiştirmiş arzunun sembolik olarak bir düş imgesinde kendini doyuma ulaştırmasıyla yetinir. Böylece Freudcu düş/fantezi yorumuna göre ben, semboller üzerinden de olsa, imgelerle dışlaşan arzu doyumunda ihmal edilmiş bir doyumun/duygunun telafisini yaşar.

Bloch, ütopyanın da kaynağı olarak gördüğü gündüz düşüyle uykuda görülen düş arasındaki temel ayrımı belirleyenin, genişlik kavramı olduğunu söylemektedir. Öyle ki uyuyan kişi, kendi bilinçaltıyla baş başa iken gündüz düşü denilen durumda hayal kuran ben'in egosu, içe dönük veya sırf kendi yakın çevresiyle meşgul değilse, gördüğü gündüz düşünün kamusal bir iyileştirme isteği vardır. Ve bu türden düşler, öncelikle bir tamamlanmışlık oluşturulmasıyla düşlenmiş bir dış'tan beslenir.

"Doğayı kendi kalbime göre varlıklarla doldurdum; kendi zevkime göre bir Altınçağ yarattım. Eski günlerin tatlı hatıralara bağlanan yaşantılarını hafızama geri çağırarak ve hasret duyacağım mutluluğun resimlerini boyayarak canlı renklerle. Aşkı ve dostluğu, kalbimin iki idealini en harikulade suretlerinde tasavur ettim ve kadının bütün cazibeleriyle süsledim onları." (Bloch, 2007: 122-123) diyen Rousseau'nun *İtiraflar* adlı eserinden örnek veren Bloch'a göre daha iyi bir dünya adına görülen düşler, genelde kendi içselliklerinin dışa dönüklüğünü ararlar.

Freud'un gece düşünün ilk basamağı olarak tanımladığı gündüz düşlerine getirdiği ütopyacı kimlikle çağdaşlarından ayrılan Bloch'a göre gündüz düşleri, açıklıkları itibarıyla anlaşılabilirliği; geneli ilgilendiren arzu imgeleri itibarıyla da iletişilebilirliğiyle dışsal bir suret ortaya koyan arzu imgeleriyle estetik olarak yükseltilmiş, hayal kırıklığından uzak bir dünyanın suretini temsil etmektedir. Ayrıca gündüz düşü, vazgeçmeyen bir karaktere sahiptir. Gece düşü gibi arzularla başlar ama onları radikal biçimde sonlandırma amacı gütmesiyle ondan ayrılır. Merkezindeki fantezinin gerçekleştiği yere erişmek isteği ise

temel dinamiğini oluşturur. Öyle ki gündüz düşü, sadece dünyayı iyileştirmeye dönük bir avarelik olmayıp bir varışa hizmet eder. Çünkü "Onca umut imgesinin geri dönüp müracaat ettiği, sahici arkaik hafıza temeli de Altınçağ arketipi de, cennet arketipi de beklenen olarak vardır zamanın bir gününde. ...İyi sona doğru gitme isteği, tüm ütopik bilinci kat eder" (Bloch, 2007: 127). Dünyayı iyileştirmeye yönelmiş fantezi, en çok sanat eserinde varlık gösterir. Her büyük sanat eserinde varolan bu ütopik bilinç, kendi zamanında henüz görünür olmamış bir geleceğin ve henüz bilinmeyen bir şimdinin içeriğine aktarılmasında saklıdır. Sanat eserini vazgeçilmez yapan da tüm zamanlar için söylecek bir şeyi olmasıdır.

Son söz olarak Bloch, sanat yapıtının ruhunu besleyen gündüz düşüyle bedenin uyku halinde gördüğü düşleri tanımlamak için yola çıkan psikanalizdeki gündüz düşünün taşıdığı umut ilkesini ilişkilendirerek, toplumsal ilerleme ereğine vurgu yapan farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Her iki arzu doyumu hallerini tasvir eden düş türü, içerikleri gereği ayrışmaktadır. Gece düşü, seçimden yoksun olarak imgeler dünyasına yönelik bir geriye dönüş içinde yaşarken; gündüz düşü, nesnel bir erekle imgelerini geleceğe yansıtır. Başlı başına, daha iyisini istemek ve daha iyisini bilmek isteği üzerine kuruludur. Özlem, her iki düş türünde ortak yapı iken gündüz görülen arzu düşü, simgesel olmadığı için yorumlanmaya değil umutlanmaya ihtiyaç duymaktadır. Freud'dan yola çıkarak "ütopik işlevin, umut yüklü fantezi dolu" bakışına vurgu yapan Bloch, gerçek olanın ancak kendisine uyan nesnel gerçek imkanın bilinmesi halinde ve gerçekliğin ütopik olan özelliklerinin kabulüyle, gerçekçilikle sınanabileceğini söylemektedir. Ütopik işlevin tanımlanan bu yönü, felsefi sosyalizmin bu konuya olan bakışını da özetlemektedir. Bu bakış, düşle gerçek yaşam arasındaki bağlantı noktasını, reel-mümkün olanla ütopik işlevin ilişkilendirilmesi üzerine yapılandırması olarak görür. Marksist ütopik bilincin de dayandığı nokta, fantezinin bu somut işlevidir. Bloch'un ütopik işlev olarak tanımladığı bu umut etme hali, özünde kendisini

hep daha ileriye taşıyan beklentinin sonsuzluğunu taşımaktadır. Öyle ki umudun eylemsel içeriği, bilinçli olarak aydınlanmış olumlu ütopik işlevi imlemektedir. Örneğin devrimci bilinçte varolan umut, bu anlamda kültürün somut ütopik amacını da ifade etmektedir.

İdeolojik anlamda umut ilkesi yoğunlaşma, tamamlanma ve anlamlandırma izlekleriyle tanımlanmaktadır. İdeoloji yoğunlaşmayla ilişkili olduğunda arketip, tamamlanmayla ilişkili olduğunda ideal, anlamla ilişkili olduğunda alegori ve sembol olarak tanımlanabilir. Çünkü ideolojide arketiplerden, ideallerden, alegori ve sembollerden farklı olarak karşı eylem olmamasına karşın güzelleştirici, yoğunlaştırıcı, tamamlayıcı ve anlamlandırıcı taşkınlık söz konusudur. Bu çarpıtma içinse bir ütopik işlev, olmazsa olmazdır. Bloch'un ifadesiyle ön cephede görünen dava düşü olmaksızın ideoloji var olamaz. Bu bakış açısıyla bütün ideolojilerin ortaya çıkışını hazırlayan üretim ilişkileri ise söz konusu düzende ortaya çıkan/çıkabilecek karışıklıkları gidermek ve de tarihsel anılardan oluşan kültürel artıkları oluşturabilmek için ütopik işleve ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle Jung'un bilinçdışını salt arketiplerle açıklaması her ne kadar zengin bir fantezi kaynağı olarak kabul edilse de fazla genelleyici ve indirgemeci bulunduğu için eleştirilmektedir. Lakin insan bilincini ve bilinçaltı süreçlerin açılımını, salt karanlık ilksel çağlara dayandırarak çözümlemenin de kapitalist sistemin ideolojik işlerliğine hizmet etmek gibi tehlikeli bir yönü bulunmaktadır.

2.3.2.3. Yazınsaldan Görsele, Sanatsal Olarak Fantastik

"Sanat eserinin ve sanatçının dayandığı sanatın varlığı, hakikatin işe koyulmasıdır."
Martin Heidegger

Fantastiğin, kitle kültürü alanına ait başlıca görsel üretim ve aktarım araçları olan sinema, televizyon ve reklamdaki temsillerini anlamak için öncelikle sanat yapıtı olarak sunumuna bakmak gerekir. Toplumsal ve tarihsel perspektifte,

gerçek ve estetik kavramları ekseninde, sanat yapıtı olarak ne ifade ettiği anlamak için öncelikle felsefi temelde sanat eseri kökenine bakmak gerekir. Varoluşçu Alman düşünür Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* (1927) adlı eseriyle *Hermenuetik (yorumbilim)* biliminin temellerini atan çalışmasında, sanat eserinin kökenine ilişkin önemli varoluşsal değerlendirmelerde bulunur.

Heidegger'in, sanat eserini ontolojik olarak sorguladığı *Sanat Eserinin Kökeni* adlı makalesi, herkesin bildiği mimari ve resim gibi kamuya açık yerlerde sergilenen sanat eserlerini, eserin kendi dokunulmamış gerçeklikleri açısından değerlendirir. Nesnesellik, sanat eserinin içine öyle işlemiştir ki aksini söylemek imkansızdır. Lakin mesele, eserin taşıdığı nesnelliğin sadece yapının taşta, oymanın ağaçta, resmin renkte, dilin sözcüklerde, müziğin seste durması gibi durmasından ziyade salt nesne haricinde söyledikleriyle ötekiyi ortaya koymasıdır.Yapılmış bir nesne, muhatabını alegori sayesinde, eserde ortaya çıkan başkayla bir araya getirir. Bu durumda eser, simgedir. Böylece alegori ve simge, sanat eserinin niteliklerinin hareket ettiği bir çerçeve tasarımı sağlar (Heidegger, 2003: 8-9). Bu da sanat yapıtının simgesel değeridir.

Sanat eserinin özünde varolan hakikatinin gerçekleşmesine ilişkin süreçte, Heidegger'in dil eseri olarak tanımladığı edebiyat, bütün sanat dalları içinde özel bir konuma sahiptir. Öyle ki dilin var olanı adlandırmasıyla varolan, görünür kılınır. Heidegger'in aydınlanma ve varoluşun temeli olarak gördüğü adlandırmanın taşıdığı değer de buradan gelmektedir. "Edebiyat, var olanın açıklığının söylenmesidir. Dil, dünyanın tarihsel olarak bir halka doğduğu ve yeryüzünün kapalı olarak korunduğu söyleminin gerçekleşmesidir." (Heidegger, 2003: 60-61) sözleriyle de edebiyat yapıtı boyutuyla ele aldığı sanatın, insanlığın varoluşunu nasıl anlamlandırdığını vurgular.

Bu süreci tarihsel varlığı içinde düşündüğümüzde Antik Yunan'da varolan varlık anlayışı, Ortaçağ'la birlikte Tanrı tarafından yaratılmış anlamında *varolan*'a dönüşür. Yeni Çağ'la

birlikte ise varolan tekrar dönüşerek hesapla denetim altına alınabilen saydam bir şey haline getirilir. Sonunda ise doğası gereği Heiddeger'in var olanın açıklığı olarak tanımladığı gerçek, daima gerçekleştirilir. Sanattaki bu gerçeklik, tarihin de devamlılığını sağlayan itkidir. Heidegger, sanat ve tarih arasındaki diyalektik ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

> "Tarih bir halkın kendi verilmişliğine yönlenme olarak vazgeçtiklerine yönlenmedir. Sanat, hakikatin işe koyulmasıdır. ...Sanat tarihseldir ve tarihsel olarak eserdeki hakikatin yaratıcı korunumudur. ...Sanat, zamanın akışında diğerlerinin yanında mevcut olması ve tarihe değişen bir görünüm sunması yönleriyle dışsal olarak da tarihseldir" (Heidegger, 2003: 64).

Böylece sanat eserini kökensellik dayanağıyla açıklayan varoluşçu yaklaşıma göre yaratımın yaratıcısı da kendisi de toplumsalın ve tarihselin kökenini oluşturur.

Varoluşçu felsefeye göre sanat, bilimsel bilginin sistematik önceliği sayesinde kurulmuş olan ontolojik modelden hareketle, nesne olmaktan öte başka bir anlama daha gelir. Diğer bir ifadeyle simge olarak bir şeye göndermede bulunur veya alegori olarak başka bir şeyi ima eder. Gadamer ise sanat eserindeki özü, hakikat kavramıyla açıklar. Ona göre hakikati anlamak için sanat eserini nesnesel ve şey olarak gören geleneksel anlayıştan uzaklaşarak eseri, nesne olmayarak ve kendi içinde ayrı durarak anlamaya çalışmak gerekir. Böylece yalnızca kendi dünyasına ait olmaktan kurtulacak olan sanat eseri, kendine ait bir dünyanın kapılarını da aralar. Ancak "Eğer bir sanat eseri, ticaretin konusu olursa o zaman bir nesnedir. Çünkü bu eser, dünyasız ve yurtsuzdur" (Gadamer, 2002: 79).

Özellikle görsel iletişim tasarımı içerikli yeni sanatın doğuşundan önceki yazılı kültür nesnelerini imleyen varoluşsal tanımları bir kenara koyarsak, homojen karakterli kitle sanatına yönelişi hazırlayan toplumsal koşullara bakmak gerekliliği doğmaktadır. Günümüzde tüketim kültürüyle ilgili bölümde derinlemesine ele alınacak olan modernite sürecinin bir par-

çası olarak oluşan uluslararası dünya pazarıyla yerel ve bölgesel kültüre ait üretimler zamanla eritilerek, ortak bir kültürel kod evreni yaratılmaya başlanmıştır. İyi yaşamanın manifestosu olarak sürekli değişimi mutlak değer olarak kabul eden bu yeni toplumsal sınıf, bireyi hep düzene uyumlu eylemler üretmeye koşullar. Bu şartlanma, bir süre sonra yaratılan kaos ve belirsizlik ortamı nedeniyle yaşadığı yoğun değişimin psikolojik baskısına tepki olarak kendine yabancılaşan bireylerden oluşan bir toplum yaratır. Özünde gelişimi de barındıran değişim teması, bu kez doğayı tahrip ederek bireyin kimliğini sınırlayan negatif bir karakter kazanır. Mutlak tatminin bilinç olarak sürekli ertelenmesiyle arzu ve isteklerin hiç tükenmediği bu toplumsal süreçte, kullanım değeri de anlamını kaybederek değişim değerine indirgenir. Böylece fetişleştirilmiş sanat yapıtı da yalnızca haz yaratan bir nesneye dönüştürülmüş olur.

Aydınlanma sonrasında büyük ilerleme kaydeden sanat eserinin gelişim hikayesine bakıldığında, özellikle 19. yüzyılda çarpıcı bir şekilde gelişen roman türü, güzel sanatlara oranla gerçeklik konusunda biraz daha esnekliğini koruyarak günümüze kadar istikrarlı bir grafik izlemiştir. Gerçekliğin her yönünü ve bireyin tüm sorunlarını ortaya koyduğunu iddia eden sözcüklerle; Tolstoy, *Savaş ve Barış* (1869); Dostoyevski, *Suç ve Ceza (1866)*; Turgenyev, *Babalar ve Oğullar (1862)*; Victor Hugo, *Sefiller*'le burjuva toplumunun görünen, görünmeyen, bireysel, sosyal tüm yanları kavrayıp anlatmaya çalıştıkları gerçekçi eserler kaleme alır. Çağdaş romanın günlük gerçekliği incelikle betimleme beceresi; Balzac, Zola, Dickens, Gorki, Tolstoy, Flaubert, Eliot, Keller gibi edebiyatçıları dünya edebiyatına kazandırır (Lukacs, 1987: 8-30).

Aynı dönemde gazete, dergi ve çizgi romanın günlük hayatın bir parçası haline gelmesiyle yaygınlaşan bilgi akışı, kitle sanatı dönemini hazırlayan kültürel gelişmeler olarak öne çıkar. Ünlü bestecilerinin eserleri, opera salonlarından çıkıp sokaklarda çalınmaya başladıkça, dünyaca ünlü edebiyat eserleri yüksek tirajlı gazetelerde bölüm bölüm yayınlandıkça, tanınmış

ressamların resimleri tüm dünyaya yayılan reprodüksiyonlarıyla daha geniş kitlelere ulaştıkça, sadece seçkin sınıfa hitap eden yüksek kültür ürünlerine diğer toplumsal sınıflar da ulaşmaya başlamıştır. Bu perspektiften bakıldığında o dönem için yaşanan hareketler, halkçı bir kültür devrimi olarak görülüp olumlu karşılanmıştır. Ancak endüstrileşmeyle birlikte gelen kentleşmeyle, muhalif aydın kesimle burjuva kültürü arasındaki ayrım, giderek keskinleştiği oranda kırsal-kentsel arasındaki farklılaşma da belirginleşmeye başlar. Bu da zamanla yerel geleneksel kültürün terk edilmesi sorunsalını doğurur. Kırsaldan kente yaşanan göçler ve eğitimin yaygınlık kazanmasıyla hız kazanan süreç, sözlü ve geleneksel kültürü aşındırarak özgünlükten yoksun ve kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaşan homojen karakterli yeni bir kültür yaratır.

Böylesi bir toplumsal ortamda, sanatta yeni olanı temsil eden avangart sanat hareketleri, öncelikle büyük kentlerde kendini gösterir. Böylece kendi dilini oluşturarak küresel bir kimlik yaratan avangart akım, paradoksal bir şekilde alternatif gruplara da varlık gösterme olanağı sunan, kültürel hareketliliğin başını çeken karakteriyle yeni kurtarıcı sanat olarak görülür. Ancak avangartın bu öncü ve muhalif karakteri de zamanla tecimselliğe yenilip toplumun hâkim kültürü haline gelmesinin önüne geçemez (Williams, 1996: 88-89).

1910-1930 yılları arasında sanatta meydana gelen bu büyük gelişmeler, I. Dünya Savaşı'ndan sonra bir dönem kesintiye uğrar. Eş zamanda sanattaki natüralizm anlayışı biter ve nübizmle soyut sanat dönemi başlar. Artık doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak evrene açılmayı hedeflemektedir. Böylece artık sadece gördüğü yerine, bildiğini ya da düşündüğünü anlatmaya başlayarak yeni bir anlayış kazanır. Bu anlayışın etkisinde 20. yüzyılın ilk yıllarında ekspresyonizm, kübizm, orfizm, fütürizm, sürrealizm gibi pek çok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımların bir diğer özelliği ise çağın ruhuna uygun olarak hiçbir dönemde görülmediği kadar çok sayıda ve kısa ömürlü olmasıdır.

Tüm bu dönüşüm sürecinde yaşanan kaos, toplumsal ve bireysel alanda o zamana kadar hiç görülmemiş yeni bunalımlara yol açtığı oranda yeni sanatsal açılımları da beraberinde getirir. Kendine yabancılaşarak acı çeken ruhun ayaklanması olarak özetlenebilecek bir toplumsal bunalım hali, beraberinde isyan duygusunu getirmiştir. Freud'un ve Jung'un psikoloji alanında yaptığı ruh bilimsel çalışmalarla eş zamanlı olarak, sanatta da dünyada olup bitene karşı bir öfke patlaması olarak ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımı ortaya çıkar. Böylece endüstrileşmenin getirdiği teknolojik imge artıklarından sıkılan sanatçı, sanat anlayışında arkaik dönemlere öykünerek ilkel ve basit bir üslup benimsemiştir. Tempolu yeni ritimler, yabanılca yapılan danslar, stadyumlardaki şuursuz bağırtılar, patlayıcı madde gösterileri, toplu kavgalar, tuhaf giyimli teşhirci eğilimler gibi endüstriyel kent hayatının sosyal psikolojide yarattığı birikimlerin boşalma gereksinimleri olarak yorumlanır (Aydın, 2002: 171-173). Bilinçli ve mantıklı olmaktan kaçış, kendinden geçme eğilimi, kendini unutma isteği; insanın yaşadığı bu hayata duyduğu nefretin, iğrenmenin, uzaklaşma isteğinin kaçışları ve yansımalarıdır. Ekspresyonistlerin yapıtlarındaki çirkinlik, kabalık, iğrençlik ve dayanılmazlık tam da bu yansımanın dışa vurumu olarak okunur.

1920'li yıllara damgasını vuran ekspresyonizm akımı; şiirde, resimde, edebiyatta, mimarlıkta, tiyatroda, müzikte oynadığı belirleyici yolla kendinden önceki tüm sanatsal anlatı biçimlerini bir kenara bırakarak, sanatın gerçekle olan ilişkisini köklü olarak değişime uğratmış ve bu oranda sanatı, içinde yaşadığı topluma daha bağımlı hale getirmiştir. Önce Almanya'da ardından Fransa'da Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck gibi sanatçılarda etkileri görülen akım, değişen estetik ve gerçek kavramlarının karşısında sanatta yeni gerçeğin temsilcisi olarak Lukac'ın gerçekçi sanatta yücelttiği öykünmeye karşıt bir karakter taşır. Bu akıma göre gerçekçilik, taklide dayalı olduğu için sanat sayılamaz; lakin sanat, nesneden koparak sanatçının gerçeğinin öne geçtiği, ruhbilim-

sel olarak bilinçdışının çözümlenmesiyle elde edilen, gerçekle kişisel yaratıcılığın düşsel güçle yeniden kurgulandığı bir sanat anlayışını temsil etmektedir.

I. Dünya Savaşı sonrası dışavurumcu akımın, yeni kitle sanatı olarak tanımlanan sinemada da etkisi büyük olur. Böylece sinemanın kendi sanatsal anlatı dilini oluşturması için olumlu bir gelişme olarak Alman dışavurumcu sineması ortaya çıkar. Dışavurumcu akımın etkisiyle ortaya çıkan ve kısa ömürlü olan bir başka akım ise fütürizm (gelecekçilik) olur. Durağanlığa karşı saldırganlığı savunan, çoğunlukla teknoloji ve onun getirdiklerine bir övgü niteliği taşıyan, gelecek tasvirleriyle hızı ve gücü onayan bu akımın bilimkurgu sinemasına da etkileri büyük olur (Batur, 1998: 46-51). Geçmişle tüm bağları koparıp makineleşmiş evreni kutsayan bu akım; hız, saldırganlık, yurtseverlik ve savaş gibi kavramları yücelten kimliğiyle evrensel kurtuluşun yolunu gösterirken, I. ve II. Dünya Savaşları arasındaki dönemde sembolize ettiği değerlerin, insanlığı vaat edilene taşımadığının görülmesiyle sanatçılar arasında etkisini yitirip yerini gerçeküstücülük akımına bırakır. İçinde yaşadığı savaşlarla dolu bir dünyadaki gerçeğin ağırlığından kaçışı simgeleyen; bilinçaltındaki çocuksu, ilkel ve tuhafın sınırlarında, göndermelerle bezeli gerçeküstücü akım, gerçek sanatın ancak bilinçdışının ürünleriyle üretilebileceğini, dolayısıyla fantezilerin malzeme edinilmesi fikrinden beslenir. Freud'un psikanaliz kuramlarından ilham alan akım, özellikle edebiyat ve görsel sanatlarda etkin eserler verir.

Yaşanan teknoloji çağıyla birlikte değişen zaman kavramını sembolize eden devingen karakteriyle sinema, gerçek zamanın sınırlılıklarının tümüyle aşıldığı tam bir özgürlük alanını olarak ön plana çıkar. Dolayısıyla çağın bunalımlarını temsil eden kitle kültürü tartışmalarının da merkezinde rol alır. Kitleler için, günlük hayatta isteyip de gerçekleştiremedikleri düşlerinin gerçekleştiği büyülü bir ekrana dönüşen sinema; öncelikle Amerika, Avrupa ve Rusya'da verdiği örneklerle gerçeğin heterojen, çelişkili, hareketli ögelerini beyazperdeye

taşıyarak, kitleleri etki altına almak yönünde çok başarılı olur. Böylece hem etkin bir sanat eseri olarak taşıdığı sanatsal değer hem de kitle iletişim aracı olarak taşıdığı kültürel değer, kendisine atfedilen önemi pekiştirir. Sinemanın tekniğe dayalı yanı, sanatsal ereğini tartışmaya açarken bir kitle iletişim aracı olarak propaganda ve eğlence özellikleriyle aldığı eleştiriler yoğunluk kazanır. Özünde barındırdığı bu karşıtlık, doğası gereği bir paradoks olarak varlığını sürdürmeye günümüzde de devam etmektedir.

Toplumun değişmez dinamiği olarak görülen sanat üzerine yapılan bu tartışmalar, zamanla sanat eserinin gerçeğini de değiştirmeye başlar. Siyasal ve sanatsal avangard akımından sıyrılıp geniş kitlelere hitap eden sinema, endüstileşerek bu yolda ilk adımı atmış olur. Hollywood sinemasının başını çektiği bu süreçte sinema, kitlesel düş üreten bir makine halini almaya başlar. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik oluşu ve her eve girebilme özelliğiyle kitle kültürünün bir diğer temsilcisi olarak radyo bu süreci takip eder. Radyonun açtığı yolda teknoloji ve sanatın iç içe geçtiği bu süreçte, 1950'li yıllarla birlikte kültürel yaşamı kökünden etkileyen bir icad olarak kültür tarihine damgasını vuran ve günümüzde de hala en etkili kitle iletişim aracı olarak tanımlanan televizyon, sanatın algılanma biçimini de değişime uğratır.

Fantastik kavramı ve sinema sanatının ilişkisini kavramak için temelde iki farklı kuramsal akımda birleşen eleştirilere daha yakından bakmak gerekir. Arzunun dinamiği, rüya fabrikası ve de en bilinen tarifiyle kültür endüstrisi (Donald,1989:4) olarak tanımlanan ve geniş kitlelere hitap eden Hollywood sinemasının temsil ettiği fantezinin etkisi veya gücünü tartışmak yersizdir; çünkü nasıl, ne şekilde etkilenildiği ölçülemez bir değişkendir, görüşü üzerine yapılanan olumlayıcı liberal görüşün savıdır. Marksist teorinin yeni dönem takipçilerinden Frederic Jameson ve feminist teorinin öncülerinden Julia Kristeva gibi isimlerin ön plana çıktığı ideoloji ve gerçeklik üzerine süregelen tartışmalar ekseninde, sinemada gündüz düşü olarak tanım-

lanan bu filmlerin toplum üzerindeki sosyal etkileri üzerine tartışan bir diğer akım da eleştirel kuramcılardır.

Gerçeklik tartışmalarında, başlangıcı 1920'lere dayanan Jan Luc Godard, Bertolt Brecht ve Sovyet sinemasıyla başlayan süreçte İtalyan yeni gerçekçiliği, İngiliz klasisizmi gibi akımlar modern geleneğin temsilcisi olur. Gerçeklik ve gerçeküstücülük tartışmalarının temelinde, Allthusserci gelenekten beslenen politik ve ideoloji odaklı "prosess producing subject" (süreç nesneyi üretir) temelli görüşün karşısında Lacancı psikanalitik teoriden beslenen nesnenin yapısal özelliklerini anlamaya yönelik çözümler yer alır. 1970'li yıllarla beraber bu karşıt görüşlerin arasındaki sınırın zayıflamasıyla tür dışı olarak tanımlanabilecek, avangart olarak adlandırdığımız filmlerin üretiminde artış görülür. Bu paralelde Lacan'ın feminist teori tarafından yeniden okunmasıyla hem sosyolojik hem piskolojik bakış açılarını birleştiren kuramlar ön plana çıkmaya başlamıştır (Lapsley, 1988: 201). Filmin, altında yatan ideolojinin insanların algısının yaş, mesleki gruplar, cinsiyet gibi farklı toplumsal sınıflara göre değişkenliğini göz önünde bulunduran bu çalışmalarla fantastik de bir anlatı türü olarak post yapısalcı kültürel politiğin yeniden ilgi odağı haline gelir. Böylece ideoloji ve sinemanın gücü, fantastiğin ilgi alanları, edebi ve sinemasal bir tür olarak fantastik konuları ekseninde tartışılmaya başlanır.

Sinema da içinde bulunduğu toplumsal dönemin karakteristiğine göre biçimlenen ve öncelik kazanan zaman ve mekân kayması, farklı türler, anti-ütopya temalı bilimkurgusal konular, psikanalitik orjilere dayalı şiddet ve cinsellik göndermeli cinayet gerilimleri, geleneksel mitik karakterler odaklı korku filmleri, kahraman ve anti kahraman kavramını işleyen fantastik temalar etrafında çeşitlenen örnekler vermeye başlar (Donalds,1989:136). Bu noktada fantastik anlatının psikanalitik tanımıyla arzunun hem psikolojik anlamda hem de kültürel kod olarak üzerindeki organizasyonel gücü açısından ilişkisini anlamaya yönelik Freudyen psikanalitik kuramlar ön plana çıkmaktadır.

Bir tür olarak fantastik sinemanın içeriksel gelişimine bakıldığında ise edebi metinleri kapsayan yazınsal anlatıdan görsel anlatı biçimi olan sinemaya geçişle birlikte Mary Shelley, Lovecraft, Edgar Ellen Poe gibi yazarların tekinsiz öykü türüne ait edebi eserlerinden esinle fantastik-korku türünün temelleri atılır. Sinema yazarı Giovanni Scognamillo'nun fantastik-korku sinemasının dünyada ve Türkiye'deki gelişimini gözler önüne seren çalışmasında belirttiği üzere bu tür; gerilim, dehşet gibi başka dönemlere ait klasik yapıtların yanı sıra ucuz örneklere de sahip upuzun bir yazın geleneğine dayanan mirasın temsilcisidir. Bu süreci anlamak için ölümsüz mitoslar ve arketiplerle beslenen, bunlara dönem dönem daha çağdaş ya da karmaşık mitoslar ekleyen bir geleneğin mirasçısı, temel fantastik korku hikayelerine ve baş kahramanlarına bakmak gerekir. Bu aşamada, salt fantastik ya da bilimkurgu unsuru taşıyan doğaüstünün yanı sıra fantastik folklorik ögelerden beslenen Kont Drakula ya da bilimkurgu ögeleri taşıyan Frankenstein Canavarı'yla töresel ve inançsal temellere dayanan Mumya ve Kurt Adam örneklerinden beslenen çok geniş bir külliyatla karşılaşılmaktadır.

"Korku nerede başlar, gerilim nerede kaynaklanır ve dehşet bunlara ne zaman katılır?" sorularıyla şekillenen fantastik bilimkurgusal sinemanın öncü isimlerinden Fransız yönetmen Melies, *gözbağcısı* ve *masalcı baba* olarak kazandığı ünü, gotik edebiyattan aldığı ögelerle kazanmıştır. Fantastik anlatıdaki asıl amaç, kendinden önce varolan sahne oyunları ve yazınsal kaynaklardan yararlanarak izleyiciyi şaşırtmak, heyecana sürüklemektir. Kaynağı açısından düşünüldüğünde ise fantastik korkunun başlangıcı sayılabilecek 1899 tarihli *Manastırdaki Şeytan* adlı film, bunun iyi bir örneğidir. I. ve II. Dünya Savaşları'nın yarattığı bunalımla nükleer facialarla gelen, çevre kirliliği gibi teknolojik ilerlemeyle birlikte ortaya çıkan ve insanlığı tehdit eden pek çok sorunsalı işleyen film; temelde Ortaçağ manastırı, mezar, yarasa, şeytan gibi orjilerden yararlanarak oluşturulmuştur. Bu da fantastik-korku sinemasının ilk kaynağının yazınsal olduğunun iyi bir örneğidir (Scognamillo, 2006: 11-26).

Fantastik sinemanın çok geniş bir alanı kapsadığı gerçeğinden yola çıkarak çalışmanın kapsamı gereği, örnekleri sadece anti-ütopya temasıyla sınırlamak gerekmektedir. Constance Penley'in Terminatör filmiyle ilgili kaleme aldığı *Time Travel, Prime Scene and the Critical Dystopia* [Zamanda Yolculuk, Asal Sahne ve Eleştirel Distopya] adlı yazısı, Freud'un *The Paths to the Formation of Symtoms* [Semptomların Oluşum Yolları] başlıklı makalesindeki fantezi tasarımı ve gerçek yaşamdan seçilmiş örnekler olarak iki karşıt örneklem üzerine yapılandırdığı teorisini referans alır (Penley, 1989: 202-203). Freud'un *umut yüklü fantezi* kavramından yola çıkarak, Terminatör filminde varolan fantezi evreninin, bireyin ilksel fantezi dönemine ait bastırılmış iç çatışmalarına hitap ederek, izleyici kitlesi üzerinde memnuniyet yaratma odaklı olduğunu savunmaktadır (Buradaki çelişkiden kasıt, arzunun her zaman mutluluk/memnuniyet demek olmadığı önermesine gönderme niteliğindedir).

Modernizm sonrası sinema ve televizyon gibi görsel iletişim mecralarının gelişimine paralel olarak ortaya çıkan devingen reklam, sanat tartışmalarına katılmış olur. Hem toplumbilim hem de sanat alanında özellikle 1970'lerde kullanılmaya başlanan postmodernizm kavramı, modernizmin karşısına yergi niteliğinde yeni türler, temalar ve üsluplar çıkarmıştır. Pop art gibi yenilikçi akımların etkisiyle avangart akımdan ödünç alınmış, özgünlük ilkesine önem veren postmodernizm, bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırarak eklektik bir anlayışa yönelir. Sanat anlayışında postmodernizmin modernizmden ayrılan temel karakteri, ticari başarıyı önemseyen ve bunu yücelten duruşu olmuştur. 1950'den sonra pop art akımıyla birlikte tüm dünyayı etkisi altına alan hafiflik ilkesi; televizyon, reklam, çizgi film, sinema gibi kitle iletişim araçlarının ifade aracı olarak bu araçlarda kullanılan klişe ve imgeleri kullanarak sanat yapmak olarak tanımlanabilir. Öyle ki İngiliz sanatçı Eduardo Paolozzi, 1955 yılında halk kültürüne yönelik yaptığı incelemeler üzerine verdiği bir konferansta pop art akımını "reklam dünyasının düşlediği gerçekler, tüketim mal-

ları, halk müziği, otomobil karoseri, resim sanatının ve iletişim araçlarının kullandığı insan imgesi ve moda" temalarını işleyen sanat akımı olarak tanımlamıştır (Aydın, 2002: 218). Gösterileri ve tasarımlarında kitle iletişim araçlarından alınmış fotoğrafları, reklam afiş ve broşür gibi baskılı materyalleri ve çeşitli yazıları kullanarak yaptıkları kolajlarla tüketim toplumunun sanattaki yansıması olmuştur. Fetiş nesnelerin imgelerinin, çağdaş birey kadar sanatçının da nesnesi haline geldiğine vurgu yapan pop art, böylece birey ve iletişim araçlarının ilişkisini anlatmaya çalışır. Pop art akımının açtığı yolda; *happening, body art, grafiti ve dekolaj, formalizm, funk, street art, eat art* gibi sanatın geleneksel değerlerini yıkarak bundan zevk almayı hedefleyen pek çok sanat akımı ortaya çıkmıştır.

Bugün gelinen noktadan geriye doğru kitle iletişim araçlarının tarihsel gelişimine bakıldığında, sanatı kullanma biçimleriyle eleştirel kuramcıların sanatın doğasında var olduğunu düşündüğü, toplumsal kurtuluşunun garantisi olan özerk, özgür ve muhalif karakterini kırarak bağımlılığını arttırdıkları görülmektedir. Günümüzde metalara dönüşmüş olan imaj ve fantezilerin tarihsel boyutu göz önünde bulundurularak kültürel açıdan değerlendirilmesi, toplumsal gerçekliğin anlaşılması açısından hayati önem taşımaktadır. Bu imgeler ve fantazyalar yoluyla kişinin bugünü ve geçmişi öğrenme biçimi değişime uğrarken, yaşam deneyimi de değişime uğramış; modern birey bu parçalı gerçeklik karşısında etkisiz hale gelerek, sadece haberdar olmakla yetinmeye başlamıştır. Bu yabancılaşmış ve umutsuz bireyin dikkatini çekip oyalama görevini üstlenen kitle iletişim araçları, ilksel zamanlardan beri insanlığın hizmetindeki fantezi/düşler de form değiştirerek, yaratıcılığı ve özgürlüğü ifade eden nosyonunu yitirerek bilinç endüstrisinin hizmetine sunulur olmuştur. Bu nedenledir ki Oskay'ın ifadesiyle "Özgürleşim sorunu, bugün çok daha fazla fantazyaların bilinç ve eğlence endüstrisine karşı özgürleşmesine de bağlıdır" (Oskay, 1995:162).

2.3.2.4. Toplumsal Bağlamda "Popüler İkon" Olarak Fantastik

"Cennetteki ölüm hiç değişmez mi? ....Meyve dalından hiç düşmez mi? Ya da kusursuz gökte ağır dallar daima asılı mı değişmeden?"

Wallace Stevens

Modernizmle birlikte değişen yaşam biçimleri, toplumsal kimliği düzenleyen ve onu kullanan temel çerçevelerden biri haline dönüşür. Kültürün durmadan değişen yüzeysel görüntüler aracılığıyla ifade edilir hale gelmesi, görsel anlaşılabilirlik için yeni yollar bulup kullanmak zorunluluğunu peşi sıra getirir. Yeni bir görsel dil alanı olarak sinemanın gelişmesi, kültür tarihinde yeni bir görsel tasarım alanı yaratır. Böylece görsel teknolojinin önemli bir güç mekanizması olarak benimsenmesiyle toplumsal düzene görselleşmenin egemenliği boyutu da katılır. Artık görme şekilleri aynı zamanda görülme şekilleridir. Böylece yüzyıla gözlemin, modernizmin en önemli fantezileri açısından hiç de şaşırtıcı olmayan kaçınılmazlığı damgasını vurur (Chaney, 1999: 114). Tam da bu nedenle pek çok toplumbilim kuramcısı, yeni bir görsel temsil modeli olan düş/fantezi metaforunu, kentli bireyin özgürlük kadar yalnızlık ve zayıflık eğilimini yakalamanın bir yolu olarak görmektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında, psikanaliz alanındaki gelişmeler, düşlere travmatik sorunların görsel temsili olma özelliğini atfetmeye dayalı eğilimlerin bir uzantısıdır. Eğlence kültüründe edebi ve görsel anlatı türü olarak fantezinin sahip olduğu ikonografik önem, tarihsel süreç içerisinde eğlence kültürünün bir parçası haline gelerek kitleleri etkilemekteki rolü açısından önemlidir. Bu nedenle öncelikle fantezinin taşıdığı kültürel değer ve kültür sahnesinde varolan uygulamaları üzerinden yaşadığı değişim üzerine yoğunlaşmak gerekir.

Bu noktada fantastik-bilimkurgu üretiminin karakterindeki eleştirel ruhun ortak teması olan iktidar eleştirisi akla gelir. Burada toplumsal yapının karakterinde varolan iktidar ve unutma

arasındaki ittifakdan bahsetme gerekliliği doğar. Tarihte biraz geriye gitmek gerekirse bu konuda –daha önce kökensel inceleme bölümünde de başvurulan– yapısalcı Sosyal Antropolog Levi-Strauss'ın antropolojik çalışmalarından elde ettiği sonuçlar referans alınabilir. Strauss'ın teorisine göre sıcak kültürler buhar makineleri gibi işler ve sınıf farkları arasındaki enerji açığını değişime yol açar. Devlet olarak örgütlenmiş kültürlerin ise kültürel ısınmaya eğilimi vardır. Özünde hükmedilenler, ezilenler ve ayrıcalık sahibi olmayanlar değişim ve dönüşüm isteyenlerdir. Bu noktada, iktidar ve unutma arasıdaki ilişki ön plana çıkmaktadır. Levi-Strauss'un ellerindeki tüm teknik imkanlarla iletişimi kontrol ederek iktidar mücadelesi veren toplumlardan kast ettiği soğuk toplumlar ise bunlar, toplumsal bellek ve unutma arasındaki sıkı ilişkiyi iyi kullanan toplumlardır. Modern çağda özellikle *1984'de* ele alınan bu iktidar stratejisi "...Tarih durma noktasında. Hep partinin haklı olduğu sonsuz bir şimdiki zamanı yaşıyoruz." sözlerinde açıklık kazanır (Orwell,1984). "Baskı koşullarında hatırlama, bir direniş biçimi olabilir." (Assmann, 2001: 74-75) diyen Tarihçi ve Kültürel Antropolog Assmann'ın ortaya koyduğu bu önermenin kökeni, sözlü anlatıların yapısal bellek kaybına denk düşmektedir. Dolayısıyla modern zamanlara uyarlandığında soğuk kültürlerin işleyiş tarzının karşılığı olarak yorumlanabilir. "Bizzat tarihsel olay, ne kadar önemli olursa olsun halkın belleğinde kalmaz ya da o tekil tarihsel olay, mitsel bir modele çok yakın olmadığı sürece, anılan şiirsel imgelemi harekete geçirmez. ...Bu nedenledir ki mitos, bir kahramanın doğuşunda son değil ilk aşamadır" (Eliade, 1994: 50-51). Tarihsel bir olay ya da gerçek bir kişiliğin anısı, halkın belleğinde en fazla iki ya da üç yüzyıl varlığını sürdürür, diyen Eliade, bu durumu, popüler belleğin bireysel olay ve gerçek kişilikleri sürdürmekte güçlük çekmesine dayandırmaktadır. Bu nedenledir ki toplumal belleğin yapılanmasında arketipler önemli yere sahiptir. Bu süreçte kalıcılığı yakalamak için tarihsel kişilik, kahraman mitiyle birleştirilir; tarihsel olay ise mitsel eylemler kategorisiyle özdeşleştirilir. Bu nedenle de kollektivif bellek, tarih dışı

olarak yorumlanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, arketiplerin ilksel insanın bilinci için taşıdığı önem ve popüler belleğin arketipler dışında hiçbir şeyi sürdürememesinin yarattığı bellek boşluğu, insan bireyselliğinin yaratıcı kendiliğindenliğinin geçicilik taşıyan ikincil bir niteliğini de ortaya çıkarmaktadır.

Bu yüzden de inancın icadından itibaren arketipler ve tekrar fikrini terk eden insanlık, artık umutsuzlukla baş edebilemek için ikonografik figürlerle korunmaktadır. Diğer türlü her durumun modern insanı eninde sonunda umutsuzluğa götürdüğü savı, insani varoluşsallığından değil, insanlığın sürekli dehşete maruz kaldığı tarihsel evrendeki varlığından kaynaklandığı görüşüne dayanır. Günümüzde etnologlar ve halkbilimciler tarafından yapılan araştırmalar, mitolojiye ilişkin yaratım sürecini ortaya çıkarırken, bireylerin mitlerin hazırlaması ve aktarılmasında oynadıkları rolü de bu yaklaşımla aydınlığa kavuşturmuştur. Geçmişteki rolü daha büyük görünse de günümüzde sanatsal yaratıcılık olarak tanımlanan kavram da bu esrime deneyiminden beslenir. Arkaik toplumlarda yaratıcı kişiliğin esin kaynakları; krizler, karşılaşmalar ve vahiylerden oluşan canlı ve dramatik imgeler topluluğunun zenginleştirdiği dinsel deneyimlerken, günümüzde bunun yerini geleneksel mitolojik motiflerden beslenen fantastik evren tasarımına yakın kişi/olaylar alır.

Sonuçta geleneksel mitolojide, dinsel hayal gücü düzeyindeki bir yaratıcılıkla, arkaik toplumların dinsel yaşamında sihirbaz hekimlerin, şamanların ve yaşlı ustaların ayrıcalıklı dinsel deneyimleriyle ve etkileyici bir fantastik senaryo aracılığıyla topluluğa esin kaynaklarını benimsetmeyi başardıkları bilinmektedir. Böylece mitin insana, kendi sınırlarını ve koşullanmalarını aşmada yardımcı olma misyonu, gücünü en yücelerin yanına yükselme konusunda yüreklendirmesinden almaktadır (Eliade, 1993: 138-139).

Günümüze gelindiğinde, arkaik zamanlardaki büyü ve şamanın toplumsal işleviyle eğlence kültürü ve uygulayıcıları arasındaki fonksiyonel benzerlik ilgi çekicidir. Bu durumda, gösteri

dünyası ve kitle iletişim araçlarının üretimindeki eğlence kültürünü, mitik işlevin uzantısı olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Mitik işlevin sahip olduğu yeniden büyüleme özelliğinin arkaik dönemdeki önemi, günümüzde anlamını yitirmiş görünse de fantezi simülasyonlar aracılığıyla yaratılan gösterilerde tekrar tekrar yaratılmak suretiyle hayat bulmaktadır.

Ancak bir farkla ki o da metanın kendi oluşturduğu bir dünyada, kendini sergilediği gösteri toplumunda insanlar seyirci olarak bu çağdaş gösterilerin bir parçası olmak yerine, onlar için hazırlanmış gösterilerin edilgen izleyeni olabilmektedir (Ritzer, 2000: 137-138). Böylece mitin dinamiğinden farklı olarak gösteri toplumunda kitleler isyan etmez, kural çiğnemeye veya iktidar kurmaya çalışmaz; çünkü bu, içeriğin akılcılaştırma yoluyla denetimiyle zaten sistematik olarak engellenmektedir.

Öte yandan mit, toplumsal bellek ve kültür üretimi ilişkisinin yapıcı nosyonunu temsil eden söylence, masal, bilimkurgu ve fantastik gibi anlatı türlerinin kültür endüstrisine malzeme olmasının ötesinde taşıdığı ütopik işlevi anlatmak için ayna benzetmesinden yararlanan Ünsal Oskay'ın sözleri yardımcı olur:

> "Masalların dünyasında 'yeni' ve ' yabancı' dünyalar, insanın yaşadığı köyün hemen yakınındaki 'vadinin öte kıyısından' itibaren başlamaktaydı. ...Bizim vadimizden hemen bir sonraki vadinin ampirik dünyamızdan çok farklı bir yaşam ortamı olabileceğini ima eden bu paradigma, yaşadığımız dünyanın ampirik algılamalarına karşı tutulmuş bir 'ayna'dır. ...Masallardaki ve mitlerdeki 'canavarlar', 'insansı varlıklar' ve alıştığımız bildiğimiz şeylere benzemeyen yabancı yaratıklar da tıpkı bizim vadimize tutulmuş birer ayna olan en yakın yabancı vadi gibi masalı üreten, dinleyen, yeniden üreten insana tutulmuş birer aynadır. ...Bizi, kendimize alıştığımız bakış biçiminin dışında bakmaya davet etmektedir. Bilinmeyen vadide kendi vadimizin daha iyisini; yaratık ya da canavarda ise kendimizin görmek istemediğimiz yanlarımızı, olduğumuzdan daha farklı olabileceğimiz halimizi düşlememiz istenmektedir. Böylece yeni bir dünya, ideal yaşam ortamı, ideal kabile, ideal devlet, ideal toplum yaşamını ararken kendimize tuttuğumuz ayna, artık yalnızca yansıtıcı bir ayna olmaktan çıkmakta, değiştirici bir ayna olmaya yönelmektedir" (Oskay, ty: 18-20).

Fantastiğin arkaik zamanlardaki temellerinden modern zamanlara gelindiğinde, Merleau-Ponty'nin konuya tarihsel perspektiften yaklaşarak, Weber'in kapitalizm eleştirisini milat alan, Marksist teorinin diyalektik imgelem anlayışı ekseninde Aydınlanma eleştirisinin yeni bir okumasını yaptığı *The Adventures of the Dialectic* [Karşıtlığın Maceraları] adlı çalışması önemlidir. Buna göre moderniteyle birlikte, toplumun doğal bir gerçeklik gibi görülmeye başlanmasıyla doğayı yönetir gibi yönetme aşamasına gelinir ve böylece toplum, sadece mühendisler arasında tartışılabilen ve iş bitirme mantığını esas alan bir teknikle yönetilmeye başlanır. (Merleau-Ponty, 1973: 63-73). Böylece yaşamın her alanında büyüsü bozulmuş yapı, başka tür bir fantezi üretme ihtiyacı duyar. Örneğin "İnsanın kendisini, bedava değilse de hayli ucuza alınabilecek, tavana kadar yığılı mallarla dolu bir depoda başıboş bulması. Soğuk, faydacı bir fantezidir bu ama yine de fantezidir" (Ritzer, 2000: 132). Genel bir kural olarak büyüsü bozulmuş yapılar, fantezileri yok etmemiş ama eski fantezilerin yerine daha çağdaş olanlarını geçirmiştir. Öyle ki "Bir zamanlar büyülenme insan, sihirbaz ya da cadılardan kaynaklanırken şimdi modern robot ve bilgisayar teknolojisinden kaynaklanmaktadır" (Ritzer, 2000: 133). Ritzer'in tüketim katedralleri olarak tanımladığı alışveriş merkezlerinin tüketiciyi yeniden büyülemesi, ne denli seyirlik hale geldikleriyle yakından ilişkilidir. Guy Debord'un dediği gibi gösteri, günümüz toplumunun başlıca ürünüdür. Metalarla bağlantılı gösteri de toplumun gerçek işleyişini saklamaya hizmet eden uyuşturucu bir etkiye sahiptir. Öyle ki gösteri, satın alınan mal ve hizmetlerin doyuruculuktan uzak olduğu gerçeğini gizlemeye hizmet etmek için de fantastik anlatının ütopik işlevinden yararlanmaktadır. Kültürel düzlemde kitle iletişim araçları, çok sayıda popüler ikon yaratmada birincil araçlar olarak kullanılırken yaratılan ikonolojik iletişim tek yönlü, aldanımcı, yabancılaştırıcı ve özgürlükten uzaklaştırıcı bir iletişime dönüşür.

Böylesi bir toplumsal düzende, içerikleri özdeş ama dışsal formları farklı kültürel metalar, toplumun hiçbir kesimini dışa-

rıda bırakmayacak şekilde çarpıcı yöntemlerle sunulur. Böylece herkes sürece dahil olur, kaçış imkansızlaşır. Kültür sanayii, bir eğlence konumuna dönüşerek otoriter yüzünden sıyrılıp sözde farklı girişimlere olanak tanırken, tüketicinin de gönüllü itaatini sağlamak için ihtiyaçlarını göz önünde bulunduran bir sistem geliştirir. Böylece kültürün tekelleşmesi, bedeni serbestleştirirken ruhu esir almaktadır. Bu nedenle "Kendine, içinde yaşadığı topluma yabancılaşan birey dışlanarak, maddi acizliklerle cezalandırılır" (Horkheimer-Adorno, 1973II: 22-26). Diğer bir ifadeyle modern iletişim teknolojileriyle yığınlaştırılmış bir kitle üretimiyle çağdaş bireyin bu sürece gönüllü olarak katılımı sağlanmıştır.

Modernizmle birlikte gelişen gösteri tarihine bakıldığında çağdaş kültürde kimlik tanımı yapılırken bile imajlardan ibaret bir söylemin varlığı, bu yaklaşımların önemli bir göstergenidir. Modernizmin ilk dönemlerinde ortaya çıkan yoğun çalışma saatleri ve yalnızlaşmanın getirdikleriyle birlikte eğlence arayışına yönelen kitlelerden oluşan, bir sosyal grubun doğuşuyla teknolojik yeniliklerden yararlanan yeni bir tiyatro geleneği doğmuştur. Böylece temsil edilen şeyin, gerçekliği derinleştirmesi suretiyle tiyatroyla ilgili yanılsamanın yükseltildiği bir gösteri biçimi ortaya çıkar. Ancak tiyatronun doğası gereği sınırlı mekânlarda kalması ve 19. yüzyılda gösteri beklentisine dayalı eğlence mantığının gelişmesi, kitleleri sinemanın görsel diline yönlendirir.Yeni toplumsal yapının içinde bu parçalı görüntülerin gelişigüzel düzeni, özerk gerçekle ilgili yanılsamaları derinleştirmeye yaradığı için de çok çabuk kabul görür. Sinemanın ardından gelen radyo, televizyon ve diğer görsel ve işitsel tasarım teknolojileri de bu yeni toplumsal yapıda günlük yaşamın dramatizasyonu olarak tanımlanmaya başlar. Mimari değişimle ilgili bütünleyici süreç içinde, kamu binalarında güç ve otoriteyi sergilemek için klasik motifler kullanmak yerine, boş vakitleri ve eğlenceyi çağrıştıran renk ve dokuların kullanılmasıyla da ikonografi yönündeki hareketlenmeyle gösterge dilinde bir patlama yaratılmış olur. Böylece "Onlar aracılığıyla iletişimde

bulunulan göstergeler, artık özellikle anlatım geleneklerine dayanmak zorunda değildir" (Williams,1982:115).

"Bir gösteri üretmenin kuşkusuz birçok farklı yolu vardır ama en belirgini bilinçli olarak bir gösteriye, bir ekstravaganzaya [4] bürünmektir" (Ritzer, 2000:139). Sinema da işte böylesi bir kültürel ortamda dans, tiyatro, şiir ve edebiyattan ödünç aldığı sanatsal ruhu, gündüz düşlerinin bir yığın yansımasıyla "düş fabrikasının ötesinde –çağın arzulanan– reel yönelimlerinin" hareketleriyle donatır. Fakat bunların sinemanın tarzına uygun görünümlere büründürülebilmesi için bir dizi teknik olanağa ihtiyaç duyulmaktadır.

Bloch "çürümüş ve şeffaf anlamıyla düş fabrikası" olarak tanımladığı sinemanın gücünü, tekniğin olanaklarıyla gündelik yaşamın gri tonları karşısında sahneyi renkli şeylerle doldurabilmesinden aldığını söylemektedir. Bu yönüyle yazın eserinden daha güçlü bir etkiye sahip sinema "...Sahneden çok daha aldatıcı biçimde hadiseleri gösterime koyar; hareketli kamera, hadiseye bakan misafir-seyredenin kendi gözü olur" (Bloch, 2007: 496-497).

Bu haliyle sinemayı 19. yüzyılda varolan kral panoramalarına[5] benzeten düşünür, Sovyetler Birliği Rusyası'nda Lenin'in sinemayı kitlenin politik eğitimi için en önemli araç olarak görmesini ne denli eleştiriyorsa, gelişen Hollywood Amerikan sinemasını da ideolojik aptallaştırmayla örtülü bir faşist kışkırtmaya hizmet ettiği için kirletilmiş sanat dalı olmakla suçlar. Ancak film tekno-

4. Ekstravaganza: Fantezi, zarif ve hayal gücüne dayanan müzik ya da piyes.

5. Kral Panoraması: Ziyaretçi, dairevi bir konsola tutturulmuş steoroskopik bir opera dürbününden bakıyor, camın arkasında bütün ülkelerin hâkimlerini gösteren renklendirilmiş fotoğraflar bir zil sesiyle değişerek dönüyordu. Asıl, büyük daire panoramalar vardı. 1883'te Berlin'de açılan ilki, Sedan muharebesini canlandırıyordu; dahası, izleyenleri doğrudan doğruya muharebenin içine sokuyordu, sanki görgü tanığınmışçasına. Balmumundan suretler, sahici toprak, sahici toplar, resmedilmiş ufuk manzarası, ziyaretçinin neredeyse kendisini tarihsel bir ânın içinde görmesini sağlıyordu. Yaratıcısı, saray ve üniforma ressamı Anton von Werner'in sânına yakışıyordu bu resim. Tabii o zamanlar, düz zemin üzerinde bu unsurları bir araya getirmenin bir sanat olup olmadığı üzerine münakaşalar yapılmıştı, tıpkı bugün sinema hakkında yapıldığı gibi. "Panoramik" olan da tıpkı "sinemasal" olan gibi gayet estetik bir edayla tartışılmıştı. (Bloch, 2007: 493-495)

lojisiyle mümkünleşen gündüz düşüne akraba montaj ve kaydırma ise onu cazip kılan yönüdür. Öyle ki bu durum büyülemeyle eş anlamlıdır Bloch için. Sinemanın yaptığı en iyi şey ise geçiciliğin gösterilebilirliğiyle harekete izin veren imgeler ve bir hikaye sunmasıdır. Böylece sinema tekniği, eylemleri resminkinden çok daha farklı bedenler aracılığıyla göstererek, tasviri uzam formuyla anlatıcı zaman formu arasındaki sınırları ortadan kaldırır.

"Fantezi, sonsuz imkanlılığın hâkim olduğu bir dünyanın kapılarını bize açmakta." (Mathews, 1997) diyen Mathews, temelde anlatı türü olarak sinema eserleri üzerinden fantastik anlatı geleneğinin izinden gider. Mathews, diğerlerinden farklı olarak fantastik anlatı biçiminde, imaj-özne olan özgürlük fikrinin ön plana çıkışının altını çizmektedir. Böylece fantastik anlatının sınırları kaldıran ve de kaydıran özgürlükçü kimiliği, bireyin eğlence anlayışında fantastik anlatının neden bu denli popüleritesi yüksek bir tür olduğunu anlatır.

Tarihçi ve edebiyat profesörü David Sandner'ın Batı geleneğine sadık kalarak Platon'un *Phaedrus*'u [*Diyaloglar*] ve Aristotoles'in *Poetics*'ini [*Poetika*] de içine aldığı kuramsal olarak fantastik literatürünü geniş bir açıyla inceler. Sandner, Antikçağ ütopyalarından Grimm kardeşlerin başını çektiği folklorik ve sözlü kültüre ait masallardan beslenen korku öykülerine kadar edebiyat türü olarak şiir ve romanda, doğasüstü anlatıdan bilimkurgu edebiyatına uzanan fantastiğin yazınsal yolculuğunu, Todorov'un yapısalcı çözümlemesiyle açıklar. Kuramsal anlamda Freud'un *uncanny* (tekinsiz) teorisinden ve Marksist söylemde fantezi kavramına kadar geniş bir yelpazede ele alınmış *Fantastic Literature; A Critical Reader* [Fantastik Literatürü] adlı bu derleme; fantastik anlatıyı, bugüne kadar söylenenlerin üstüne her zaman için yoruma açık bir alan bırakan bir yapıya sahip olduğundan eklemlenebilir bulmaktadır (Freud, 2010: 1-21; Sandner, 2004: 1-14). Ona göre ilgili bütün tartışmalar, özünde fantastiğin bir anlatı biçimi olarak potansiyel doluluğuyla, taşıdığı muhteşemlik duygusunun itici kaynağı olan şaşırtıcı derecedeki boşluğu arasındaki gerilim üzerine kuruludur.

Bu yorum, gösteri kültüründe sinemanın yerinin, yanılsama üzerine bir çalışma olarak okur ve imkansızın sanatı olarak görülen düşsel edebiyatla bilimkurgu, fantastik ve büyülü olanın alanıyla yakından ilişkili olduğunu kabul eder. Fantastik edebiyatın işi, daha ziyade tekinsiz, bilinmez ve belirsiz olanla iken; sinemanın içine çağın gereği olan teknoloji, bilim ve gelecek temalarını da katarak bilimkurgu türüne dair açılımlar yakalar. Böylece bir yandan bilimkurgu diğer yandan mitoloji ve peri masallarıyla beslenen fantastik ve büyü edebiyatları arasındaki belirsiz çizgi, aynı potada karışırken bazen birine bazen de diğer ikisine yakın duran fantezi edebiyatının ortaya çıkışıyla kesin ayrımını yitirir. Bilimkurgu öyküsünde insanlar, olayın merkezini oluşturan, sosyal ve teknolojik değişimlerin yol açtığı sorunları olan kahramanlar iken 1960'lara gelindiğinde bilimkurgunun tanımında da bir değişim yaşanır. Brian Aldiss bu arayışa "gotik veya post-gotik biçimde ele aldığı evrende insanın ve onun evrendeki yerinin sorgulanması" derken; J. G. Ballard'a göre, dış dünyalara açılmak yerine iç dünyaların bir övgüsüne dönüşür. Her gün yaşadığımız içsel ve dışsal deneyimlerimizin eğretileme oyunlarıyla olağanüstü biçimde ele alındığı bir edebiyat türü olarak bilimkurgu, sinemanın da ilgisi çeker. Özünde ütopyadan beslenen bilimkurgu türünü, edebiyatta ve sinemada bu denli cazip kılan, bütün bu özellikleri olmaktadır. Nitekim bilimkurgunun yarattığı bu büyülenme hissi, okurun/izleyicinin üzerinde bıraktığı etkiyi tanımlayan yeni bir terimi de beraberinde getirir "Sense of wonder... Bilimkurgu, ne denirse densin her zaman uzaklara bir bilettir. Maurice Renard'ın dediği gibi, insanı bilinmeze doğru atmaktır" (Baudou, 2003: 15).

> "Varolan dünyayı alışılmışın dışında algılamak ve bu yolla onu değiştirmek istiyormuş gibi görünseler bile bu nedenle masallar ve mitler, varolan dünyayı değiştirilmesi olanaksız bir değişmezlik olarak algılayabilmektedir. Üstelik anlatmak ve açıklamak ister göründüğü kavramları durağan görünümler ya da kimlikler olarak görebildiği için bir illüzyona dönüşmektedir. ...Metafizik nitelikte bir yabancılaştırmaya dayandıkları için doğal olanı, insansal olanı doğallıküstü (supernatural)

bir görünüme sokmaktadır. Bu kavramları açıklamaya çalışırken olduğu haliyle mutlaklaştırmaktadırlar. Böylece yaşanan ampirik dünyayı, insanın kendi sorumluluk ve yetkisinin dışında gösterilen bir dünyaya çevirmektedirler. Bunu da yabancılaştırıcı yanlarının metafizik nitelikte oluşuyla yapmaktadırlar. Sonunda yaşadığı reel dünyayı değiştirmeyi düşleyen insanın, dünyayı değiştirmeye yöneltilmesinden çok değiştirilemeyen bir dünyanın yarattığı acılarını hafifleten ama bu acıların nedenlerine ilişmeyen bir fantazya olup kalmaktadırlar. ...Aslında bu tür eserlerin çok okunması, ileri sanayi toplumları başta olmak üzere, modern dünyada insanların "bir panik halinde bilimden kaçmaya çalıştıklarını" göstermektedir. Bu *özdeşlik;* tüm *arzu düşlerinde, umutlarda, ütopyalarda* vardır. Her ciddi gündüz düşü, bu ikili zemini yurdu bilir; şimdiye dek olmuş her deneyimde henüz bulunmamış olandır. Henüz-Deneyimlenmemiş'in deneyimlenmesidir." (Oskay, ty; 21-23)

Öte yandan, hiçbir türün içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan kopuk ve geçmişteki yazın geleneklerinden ayrıksı bir yapıya sahip olamayacağı gibi bilimkurgu da aslında antikitedeki ataları olan düşsel geziler ve ütopyalardan beslenmektedir.

Bilimin yeni ikonalar üreterek kitlesel düş gücünde kendi yolunu bulan temsiller yarattığına inanan Georg Wells, bilimkurgu dolaysızca bilimden doğmaz, daha çok bu yolla yaratılan bilim düşselinden kaynaklanmaktadır, der (Wells,1967). Wells *Modern Utopia* [Modern Ütopya] adlı eserinde, bu varsayımı kavramlara dayandırarak bilimkurgunun neredeyse tamamının kendini geleceğe konumlandıran ön görülerden oluşma nedenlerini anlamaya yoğunlaşır. Günümüzde ise bilimkurgu türü yine Wells'in kazandırmaya çalıştığı kimliğinden uzaklaşarak nispeten daha eski bir tür olan fanteziyle rekabete girmiştir. Fantezi türündeki büyü, sihir, olağanüstü ve tekinsizin yerini bilimkurgu türünde bilim ve teknoloji almıştır. Öyle ki günümüzde edebiyatta ve sinemadaki fantezi türünde görülen bu patlama, Robert E. Howard ve kahramanı Barbar Conan'dan sonra en çok J. R. R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* üçlemesi örneklerinde belirgin olarak görüldüğü üzere fantezi türünün taşıdığı temel izlek bazı karakteristik çizgilere sahiptir:

- Ortaçağ toplumları tipinde ve içinde bir sınıfın sihirli güçlere sahip olduğu bir toplum tanımlaması
- Folklordan, peri masallarından ya da mitolojiden alınmış karakterlerin kullanımı
- Arayış teması
- Kötü ve iyinin karşıt güçler savaşı
- I. Dünya Savaşı'nın iz bırakan travmasından sonra yeni temiz bir dünya arayışı (Baudou, 2003: 124-126).

Sinemanın açtığı yolda ilerleyen televizyon aracılığıyla sinemanın edebiyattan ödünç aldığı türe dair temeller de tamamıyla değişime uğramıştır. Böylece sadece biçem olarak benzeşlik gösteren, temsile dayalı, buna karşın çok daha çabuk ve kısa dönemli, homojen karakterli kültürel kodların sıklık ve süreklilik ilkesiyle kitlelere aktarımına evrilmiştir. Görsel anlatı biçemleri incelendiğinde, şimdilerde tüketim kültürüne hizmet eden fantastik evren tasarımına dayalı, umut dolu bir dünya sunumu üzerine yoğunlaşmış olması tesadüfilikten uzaklığının en önemli göstergesidir. Böylece arkaik zamanlardan beri insanlığın birincil bilişsel ihtiyaçlarından biri olan düş kurma ihtiyacı, birbirinden farklı coğrafyalarda, farklı sosyal sınıf ve demografik özelliklerde olan kitlelerin televizyon genelinde ve devingen reklam özelinde yayılan tek tip kültür kodlarının dolayımında denetim altına alınmıştır. Sistemin amacına ulaşmasına yardım eder hale gelen düşsel imajlar üzerinden yaşanan bu dünyada, aynı evde yaşayıp birbiriyle iletişimi olmayan bireyler, dizi karakterleriyle özdeşli ya da reklam kahramanlarıyla empati kuran, özgün fantezilerini yitirerek kapalı devre bir dünyaya çekilmiş ve de varoluşsal arayışını bırakmış kitleler yığını elde edilmiştir.

3. Modernizm ve Sonrası Tüketim Kültüründe Ütopya

Bu bölüm kapsamında küreselleşme odaklı kültürel etkileşimler üzerine cevaplanmaya çalışılan sorular, eğilimlerin toplumsal ve metinsel işaretlerinin okunmasına yönelik söylemlerden oluşmaktadır. Bu soruların kaynağı ise hem tüm insanlığın barış içinde ve eşit koşullarda yaşayabildiği daha iyi bir dünya özlemi hem de kültürel çeşitliliğin sıkıştırılarak tek bir baskın, zenginliğini yitirmiş ve homojenleştirilmiş yapıya indirgendiği bir anti-ütopya endişesinden beslenmektedir. Bu nedenle bugüne kadar ortaya atılmış küresel kültür üzerine geliştirilen söylemlerin tümü, tarihsel olarak yaygın bir biçimde tehdit ve vaat, hayal ve kabus diyalektiğinde gelişme göster-

mektedir. Bu noktadan hareketle küresel kültür, bir vaatten çok genellikle tehdit unsuru niteliğiyle kültürel emperyalizm ve homojenleştirme distopyası olarak algılanmaktadır. Buna karşın bazı düşünürlere göre modernizmin de sonu gelmiştir. Öyle ki homojen bir egemen kültür söylencesi yerine, Network ağıyla karşılıklı etkileşime geçen özgün kültürel sistemlerin varlığıyla heterojen bir yapıdan söz edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu bölümde ilgili temalar ütopya kavramıyla ilişkisi dahilinde ele alınacaktır.

3.1 Modernite Bağlamında Küreselleşme ve Kültür

Modernite bağlamında küreselleşme ve toplum ilişkisi, içinde yaşadığımız çağın ürettiği en önemli kavramlardan biri olan kültür endüstrisi, ütopya ve kültür üretimiyle ilişkisi bağlamında, sadece küreselleşme kavramıyla değişen toplumsal dinamikleri oluşturan etmenlerden biri olan kitle iletişiminin sunduğu kültürel formlar açısından ele alınmıştır.

Küreselleşmeyi, üzerine yazılan eserlerde, sonsuz sayıda ve farklı disiplinlerde küreselleşme sürecine dair farklı anlayışların hâkim olduğunun bilinciyle, ekonominin diğer tüm boyutlarının lokomotifliğini yaptığı bir indirgemecilikten uzak kalmaya özen göstererek ele almak gerekir. Bu paralelde kültürel konuları vurgulayan yaklaşımlarda yerel ve küresel, evrensel ve tikel gibi birbirine zıt ilkeleri ve eğilimleri içeren diyalektik bir kürselleşme anlayışının benimsendiği görülür. Küreselleşmenin karmaşık ilişkilerle birbirine bağlı çok boyutluluğunda ısrar edilecek olunursa; bunun kültürel bir yaklaşım için ne anlam ifade edebileceği sorusu bu bölüme ışık tutacak hareket noktası olmuştur.

Kavramsal olarak kültür, varoluşsal önemi olan anlam inşasından çok, araçsal sembolleştirme anlamında kullanılmaktadır. Diğer bir deyişle bazı ekonomik süreçler giderek artan bir şekilde sembolleşmekte, kültür ise sonuç üreticiliği ve anlam inşasının bireysel ve kolektif hareketlere yön vermesi temelinde inşa edilmektedir. Kültürel bağlamda anlamlandırma ve yo-

rumlama, insanları bireysel ve kolektif bazı davranışlara yöneltir. Hareketlerimiz çoğunlukla pratik veya ekonomik bir gerekliliken kaynaklanıp araçsal olabilmekte; ancak bu noktada bile daha geniş bir kültürel anlayış bağlamı içinde ele alınmaktadır. Tomlinson'un deyişiyle "Her şey denenebilir, yeniden düzenlenebilir, programlanabilir... Her şey, sonuç olarak seçime, girişime, yaratıcılığa ve cesarete açıktır. ...Bu kaymanın nedeni, bağlantılılığın teknolojik biçimidir" (Tomlinson, 2004:30). Mesela bilgisayar oyunları ve etkileşimli multimedya teknolojileriyle insanlar, başka kültürden hiç görmedikleri birinin programlama tarzıyla sergilediği karakter ve kararlılığı gözlemleme şansı elde edebilir.

Küreselleşmenin kültürel boyutu açısından konuya yaklaşıldığında, kültürel olanın geniş çapta kabul gören özelliklerinin var olduğu gerçeğinden yola çıkarsak, küreselleşmenin kültürel boyutunu, bunları temel alarak kavramamız da kolay olacaktır. Kültür, insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzeni olarak görülebilir. İnsanların hem bireysel hem de kolektif olarak, birbirleriyle iletişim kurarak yaşamlarını anlamlı kıldıkları alan kültürdür. Öyleyse kültür sıradandır; çünkü demokratik, antropolojik anlamda bütün bir yaşam tarzına işaret etmektedir: İmtiyaz sahibi bir kesimin malı değildir, günlük pratiklerin tamamını kapsar (Tomlinson, 2004: 33-35). Diğer biri ifadeyle kültür, insanların devam eden yaşam anlatılarına katkıda bulunan bütün gündelik pratiklerdir.

Kültürün sıradanlığı ilkesi, küreselleşmenin anlam inşası bağlamıyla, yani insanların kimlik anlayışlarını, mekân ve mekânla ilişki içinde olan benlik deneyimlerini nasıl etkilediği, yerel yaşam etrafında gelişen ortak anlayışlar, değerler, mitler, umutlar ve korkular üzerindeki etkilerini nasıl değişime uğrattığıyla ilişkilidir. Bu durumda kültürel boyut, küreselleşmenin dışarıdanlığından içerdeliğine kadar uzanmaktadır. Diğer bir ifadeyle geniş çaplı sistemik dönüşümlerle en yerel gündelik deneyim dönüşümleri arasındaki bağ olarak tanımlanabilir (Giddens, 1994). Giddens'ın küreselleşme yorumu, iletişimin mekanikleş-

miş teknolojilerinin, küreselleşmenin tüm yönlerini büyük ölçüde nasıl değişikliğe uğrattığı üzerine yapılanır. Bu noktada da kültür kavramının küreselleşme üzerindeki önemi ortaya çıkar.

> "Malların karşılıklı değişimi yerelleştirir, siyasetlerinki uluslararasılaştırır ve sembollerinki küreselleştirir. İnsan toplumunun küreselleşmesi, kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasi düzenlemelere nazaran ne kadar etkili olduğuna bağlıdır" (Waters, 1995: 56).

Bu nedenle de kültürel alandaki küreselleşme, ekonomik ve siyasi alanda yaşanandan daha büyüktür. Ekonomik alışverişi, mekânsal anlamda bağlayan yerel kısıtların aksine, kültürel semboller her zamanda ve her yerde üretilebilir, dönüştürülebilir ve bunların üretim ve yeniden üretimlerinde de göreceli olarak yaşanacak kaynak sıkıntısı daha azdır. Kültürel biçimler ve ürünlerin doğasındaki devingenlik ve kültürel ilişkilerin kolaylıkla esneyebilir olması, kültürün küreselleştirici nosyonudur.

Pierre Bourdieu'nün, kültürün uluslar düzeyinde yönetsel fonksiyonlar bağlamında öneminine ilişkin yaptığı değerlendirmeler, küreselleşmede bugün gelinen noktayı anlama açısından çarpıcıdır; Amerika Birleşik Devletleri'nde gördüğümüz ve Avrupa'da da belirmeye başlayan bir ilerlemenin tersine gerileme sürecidir. Fransa ve ingiltere gibi devletin en erken kurulduğu toplumlarda devletin doğuşu üzerine çalışıldığında, öncelikle fiziksel ekonomik gücün bir yönetim altında toplandığı gözlemlenir. "Sonra kültür sermayesinin bir yönetim altında toplanması, ardından yetkenin bir yönetim altında toplanması gelir. ... Devletin gerilemesi süreci, neo-liberal politika ve inanışa karşı direnişin, devlet geleneklerinin en güçlü olduğu ülkelerde daha güçlü olduğunu gösterir. Bu da devletin iki biçimde var olmasıyla açıklanır: nesnel gerçeklikte yönetmelikler, bürolar, bakanlıklar vb. kurumlar bütünü biçiminde, aynı zamanda da kafalarda" (Bourdieu, 2006: 27).

Neo-liberalizm politikalarında matematik hesapların etkili olduğu medya gücüyle silahlanarak, son yıllarda özellikle ideolojilerin sonu adı altında bilinen muhafazakar toplumsal gö-

rüşlerin en etkili güce dönüştüğü ve birincil işlevinin vahşi ve akılcılaştırılmış bir kapitalizme dönüşü benimsetmek olan küreselleşme söylemine karşı durmak, bu kavramlara dönüp bakmayı gerektirir. Günümüzde ekonomik ve ideolojik etkilere ilave olarak, insanlığın kültürel kazanımlarını oluşturan toplumsal temellerin yıkımı da eklenir. Bu görüş, toplumun sanatçı, aydın ve düşünürlerinin emeğiyle oluşan kültürel üretim evrenlerinin de küresel pazar karşısında özerkliğini yitirdiğine, bunun sonucunda da tecimselin egemenliğinin kartelleşen yayıncılık sektörünün bir yönetim altında toplanmasıyla yazınsal ve sanatsal eleştiriye, özellikle de sinema üretimine nüfuz etmesinin tehlikelerine dikkat çekmektedir. Bu noktada küreselleşme, bir türdeşleşme gibi görünmesine karşın, az sayıda egemen devletin erkinin ulusal finans alanlarının bütününe yayılması olarak da özetlenebilir.

Kültürel sermaye olarak tanımlanan bu toplumsal dinamiğin en tehdit edici yanı, bütün sistemi politik düşünceden uzaklaştırma için inşa edilmiş olmasıdır. Eğlence arayışı, politik yaşamın önemli ancak sıkıcı görünen sorularına karşılık, her seferinde dikkatleri bir gösteriye çevirerek ya da tüm öncüllerinden ve nedenlerinden ayırarak, yalnızca anlık görünen popüler olana indirger. Etkilerini ancak zamanla tam olarak açığa vuran tüm süreçler ise yapısal bellek yitiminin etkilerini artırır (Bourdieu, 2002: 61-66). Neo-liberal sistemin yeni peygamberleri, küresel pazarı elinde tutan güçler, ürünlerin olağanüstü farklılaşması ve çeşitlenmesi savına karşı ise hem ulusal hem uluslararası ölçekte arzın tek biçimleşmesini hazırlar. Böylece rekabetin bütün ortamlar ve izler kitle için geçerli ürünleri, Hollywood filmlerini, televizyon dizilerini, soap operaları, polisiye dizileri, tecimsel müzikleri, bulvar tiyatrolarını, doğrudan dünya pazarı için üretilen best-seller'ları talep eden, izler kitlenin ardından koşan bir üretici modeliyle birbirine benzeşen ürünlerle tek biçimleştirir. Bu durumda tehlikede olan temel değer ise terimsel amaçlara doğru yönlendirilmeyen ve özellikle büyük dağıtım ağlarını elinde tutan, medyaya egemen güçlerin yargılarına boyun

eğmeyen bir kültürel üretimin sürekliliğini koruyabilmesidir. Bu tehlikenin önüne geçmenin zorluğu, endüstriyel kültürün kitle üretimlerinin, ezici çoğunlukla geniş izleyici kitlesine ve özellikle de dünyanın tüm ülkelerinin genç nüfusuna daha erişilebilir olmasıdır. Örneğin ekonomik ve politik olarak egemen bir toplumun kültürünün en alt gelir düzeyindeki ürünlerinin yabancı pazarlara "şık" tanımıyla benimsetilen; dövme, jean pantolon, Coca-Cola ve Mc Donalds gibi ürün ve markaların ekonomik gücünün yanı sıra, tüketicinin kendisinin bizzat tüketerek katkıda bulunduğu bir akıl çelme aracılığıyla uygulanan simgesel gücü daha fazla önem taşımaktadır (Bourdieu, 2006: 435-467). Bourdieu'nün dediği gibi, sanatın çevresel koşulları bozulduğu zaman, sanat çok geçmeden ölür. Diğer bir ifadeyle kültür tehdit altındadır; çünkü içinde gelişebileceği ekonomik ve toplumsal koşullar, kazanç mantığı tarafından derinden etkilenmiştir. Bunun yegane çıkış yolu ise içlerinde kültürün doğduğu göreceli biçimde özerk alanların, eğitim sistemiyle bağıntılı olarak üreticilerin ve tüketicilerin üretimini sağlamaları olacaktır.

Bir diğer sorunsal ise Antony Giddens'ın *Modernizmin Sonuçları* adlı eserinde ortaya koyduğu dolayımlanmış deneyim kavramıdır. Giddens dolayımlanmış deneyimi, zamansal/mekânsal olarak uzaktaki etkilerin insanın duyusal deneyimine karışması olarak tanımlar. Burada söz konusu olan iletişim dili; telefon, internet gibi modern iletişim teknolojileri ve gazete, sinema, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla geniş kitlelere sunulan dolayımlanmış deneyimdir (Murphy, 1995: 9-38). Bütün elektronik medya biçimlerinin etimolojik anlamlarına bakıldığında da televizyonun, telefonun, telgrafın kökeni Yunanca *tele* uzak, uzaktan; radyonunki latince, *radius* ışın ve yayınlamak anlamına gelmektedir. Dolayımın bir şekilde özünde, uzaktaki olayları insanların özgün yerelliklerine taşıması yatmaktadır.

Bu durumu "yersiz-yurtsuzlaşma" düşüncesiyle özdeşleştiren Tomlinson (Tomlinson, 2004: 211) iletişim araçlarının hiç-

bir zaman şeffaf olamayacağı ve iletişimin yapısı gereği şekillendirildiği iddiasındadır. Savının kanıtı ise başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçlarının kullandığı karmaşık göstergesel kodlar, görenekler, formatlar ve üretim değerleri açısından da dolayımlanmış olmasıdır. Moderniteyle eşzamanlı gelişen küreselleşmenin kültürel boyutuyla ilgili eleştiriler, temelde karmaşık ve iki değerli kültürel durum ve bu değerliliği vurgulamak için yersiz-yurtsuzlaşma durumunun ortaya çıkışı, küresel modernliğin kitlelere yayılarak merkezileştiği bir zaman yaratması ve gerçek yerelliklerin yerel olmayanlarla değiştirildiği düşünceleri üzerinde durmaktadır. Dolayısıyla yersiz-yurtsuzlaşma kavramına dayalı metinlerarası alanda, yerelliğin kaldırmasını da uzak yerlere ait imgelerin tüketimi ve bu imgelerin bireyin dolayımlanmış yaşam dünyasında normalleşmesi olarak okumak gerekir.Tüm kültürler, zamansal ve coğrafi açıdan ne kadar uzak olsalar da bugün gösterge ve/veya meta olarak erişilebilir hale gelmektedir. Öteki kültürler gerçekten hiç deneyimlenmemiş olsa bile başta televizyon ve internet olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçlarıyla bilgi ve imgeler olarak bizi ziyaret ederler. Bu düzeyde bir dünya gezgini olmak için eğitim, birikim, maddi olanak ve macera isteği gerekmeksizin herkes bilinçli ya da bilinçsiz olarak evrenselleşmektedir.

Küreselleşme'ye dair düşünümsellik kuramının temsilcileri Scott Lash, Anthony Giddens, Ulrich Beck referans alınarak küreselle yerel arasındaki diyalektiği açımlamak gerekirse, yerel yaşam biçimlerindeki alışkanlıklar küresel sonuçlar doğurmaya başlamıştır. "İnsanlar toplumu üretirler; ancak bu üretimi tarihsel olarak konumlanmış aktörler olarak ve kendi seçmedikleri koşullar altında gerçekleştirirler. Böylece toplumsal yapılaşma süreci anlamlar, normlar ve gücün karşılıklı etkileşimini içerir" (Beck, 2011; Giddens, 2003: 206-213). Giddens'ın kastettiği bağlantılılık düzeyi, giysinin üretimi sırasında doğal kaynakların kullanılması ve endüstriyel üretim süreçleri nedeniyle küresel ekolojik sonuçlar doğurması örneğinde olduğu kadar basit ve etkilidir. Milyonlarca insanın sayısız gündelik eylemleriyle

uzakta yaşayan ve tanımadıkları ötekilerin kaderi birbirine bağlanmaktadır. Bütün bu bireysel eylemler; giyinme kurallarının ve modadaki ince farklılıkların, kişisel ve kültürel kimliklerin kurduğu bu yerel ve gündelik yaşam tasarımları, kültürel olarak anlamlı olan bağlamda gerçekleşmektedir. Bu kültürel eylemlerin sonuçlarının küresel olması, kültürün küreselleşme için önem taşımasının temel nedenidir. Küreselleşmeyi kültürel boyut açısından düşünmek, küreselleşmenin özündeki diyalektik yapıyı açıklamaya da yaramaktadır. Kültür kavramı, toplumsal anlamda sembolik değer yaratımı ve gerçekliğin sosyal inşası anlamında da çok önemli bir yere sahiptir. "...Zira anlamlar, 'kültürler' arasındaki akışlarda ve bağlarda da üretilmektedir" (Tomlinson, 2004: 45-47). Günümüzde küreselleşme, her zamankinden çok daha fazla fiziksel hareketliliğe yol açmakla birlikte, küreselleşmenin kültürel etkisinin temeli, yerelliklerin kendi dönüşümlerinde yatmaktadır. Kültürün dönüşümü ancak bu yersiz-yurtsuzlaşma fikriyle kavranabilir; çünkü kültürün mekâna olan bağlılığı zayıflatılmıştır. Böylece uzaktaki güçler, yerel evrenlere nüfuz ederek onları içine almakta ve gündelik anlamlarla yerel çevre arasındaki bağları yerinden söken altüst edici bir durum yaratmaktadır.

Medya teknolojilerinin bağlantılığının sunduğu anlam alanı, yalnızca yersiz-yurtsuzlaşmanın içini boşalttığı kültürel anlamların ve kimliklerin yeniden inşası için değil, ortak küresel politika biçimlerinin oluşturulması için de yeni imkanlar sunmaktadır (Buck-Morss, 2007: 25-43). Küreselleşme üzerine tartışmak, kaçınılmaz olarak modernliğin söylemine girmek demektir. Küreselleşmenin yalnızca modernliğin tarihsel dönemi içinde yer almadığını, modernliğin bir sonucu olduğunu iddia eden savların başında, Giddens'ın modernliğin özünde küreselleştiren özellikler barındırdığı görüşü yer alır. Modern dönemin ne zaman başladığı konusu tartışmalıdır. Kentleşme, sanayileşme ve siyasal sürecin demokratikleşmesi gibi modernliğe özgü tüm toplumsal süreçlerin çok uzun zaman öncesine dayanmakta olduğu ve her zaman aynı anda oluşmadıkları

ve bazılarının ortaya çıkışının sözde modern çağdan oldukça uzak bölge ve dönemlere kadar gittiği söylenebilir. Modernliği kendine özgü yapılanmaları aracılığıyla dönemleştirmeye çalışmanın en büyük zorluğu ise bütün bu kurumların her birinin kendine ait ayrı bir 'zamanının' olduğu gerçeğidir. Siyasi demokrasinin ortaya çıkışı ele alınırsa 17. yüzyıldaki İngiliz iç savaşına ya da 18. yüzyıldaki Fransız ve Amerikan devrimlerine kadar götürülebilir. Öte yandan çok daha ileri bir tarih olan Sanayi Devrimi'nin gerçekleştiği 19. yüzyıla da taşımak mümkün görünmektedir. Öyle ki "Modernliğin kaç yaşında olduğu ihtilaflı bir sorudur. ...Modernliğin ne zaman başladığını belirleme çabası gerçekten baş gösterdiğinde de modernliğin kendisi belirsizleşmeye başlamaktadır" (Baumann, 1993: 3). Yine de modernliğin izini 17. yüzyıldan daha öncesine kadar sürmenin çağdaş, küreselleşen modernliğin günümüzdeki durumunu anlamamıza bir katkısı olmayacaktır.

Dünya tek bir toplumsal ilişkiler ağı haline geldi ve dünyanın çeşitli bölgeleri arasında insanların ve malların akışı kadar anlam akışı da gerçekleşmektedir. Karmaşık bağlantılılık olarak adlandırılan bu süreç, bir kültür küreselleşmesini imlemektedir.

3.1.1. Kültür Endüstrisi ve Kitle Kültürü Kavramları

Toplumbilimin kurucusu Emil Durkheim'ın önderliğinde 20. yüzyıl antropologları, ilkel insanın kişi bilinciyle değil topluluk psikolojisiyle hareket ettiğini, kişi psikolojisinin uygarlık belirtisi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Toynbee de medeniyetlerin kaçınılmaz olarak doğum, büyüme, çözülme ve yıkılma süreçlerini yaşadığını, böylece medeniyetlerin birbirlerinin üzerine oturdukları tezini ileri sürmüştür (Malinowski,1992). Bu tez medeniyetlerin, diğer medeniyetlerin hem etkisiyle hem de onlara karşı olan tepkisiyle doğduğunu ileri sürmektedir.

Günümüz sosyologları tarafından sosyolojik değişme oranının hızlandırılması ya da yavaşlatılmasında evrensel yasaların bulunduğu fikri bir yana bırakılmıştır. Böylece kültür ve toplumun aşağıdan yukarı doğru değiştiği yolundaki teoriler yerini,

değişme oranının çeşitlilik gösterdiği üzerine kurulu karşılaştırmalı kültür analizlerine bırakmıştır. Bu anlamda toplumun analizi de değişmenin, gruptan gruba farklı hızlarla gerçekleştiğini göstermektedir.

Somutlaştırmak gerekirse, sanayileşmiş kültürlerin çok hızlı değişmesi demek, bu kültürün tüm geleneksel yapılarının yok olduğu anlamına gelmemektedir. Maddi kültür unsurlarının manevi kültür unsurlarından önce değişim sürecini yaşamasıyla ortaya çıkan kültürel gecikme çerçevesinde, manevi kültür unsurlarının kendisinden önce değişime uğramış maddi kültür unsurlarına uyum sağlama sürecini tamamlayana kadar yaşanan boşlukla birlikte bunalımlı bir durum oluşmaktadır. Soruna bu bağlamda bakıldığında Sanayi Devrimi'nin ürünü olan popüler kültür, özellikle teknolojik devrimle daha farklı bir boyut kazanmış ve zamanla yerini kitle kültürüne bırakmıştır. Kitle kültürü ise sosyolojik çevrelerce özellikle kitle iletişim araçlarının denetiminde gelişen ve çoğunlukla magazin ve popülariteyle sınırlı yaygın tek düzelik kültürü olarak da tanımlanmaktadır.

Kitle kültürü, 20. yüzyılın sonunda hemen hemen bütün dünya toplumlarının benimsediği bir kavram olmuştur. Sosyalbilimcilerin çoğu, toplumları bir diğerinden ayıran temel özelliğin, toplumların kültürü olduğu noktasında birleşmektedir. "Kültür ve iletişim birbiriyle kaçınılmaz bir bağla bağlıdır. Kültürün materyal veya zihinsel üretimi ancak iletişimle olabilir. Kültür iletişimden geçerek üretilebilir" (Erdoğan, Alemdar, 2002: 251). Bu bağlamda imajın meta olarak üretimi, bu yapının temel özelliği olarak karşımıza çıkmakta ve bu kültürel yapının oluşumunda kitle iletişim araçlarının kitleleri yönlendirme ve manupüle etme yönü açısından önemli bir yeri bulunmaktadır. Aynı bakış açısıyla bu evrensel yapay kültürün bütün yeryüzüne yayılması ve kabullenilmesi, televizyonun ana hareket noktası ve aracı olarak kullanıldığı bir faaliyetin sonucu olduğu tezleri tartışılmaktadır.

1923-1950 yılları arasında faaliyet gösteren Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırma Enstitüsü tarafından geliştirilen kül-

tür endüstrisi teorisi, sonraki yıllarda da kitle iletişim araçlarına eleştirel bakış açısı getiren araştırmacıların referans kaynağı olmuştur. Kültür ve kitle iletişimiyle ilgili yaklaşımlarda ilk akla gelen Adorno, Habermas, Lacan, Marcuse, Benjamin, Althusser, Gramsci, Horkheimer ve Foucault, Buadrillard, Lyotard gibi modernist ve postmodernist isimlere bakıldığında, Marx'tan etkilenen tarihsel ve diyalektik materyalist görüşün temsilcileri; medya sistemini, kültür üretiminin içine işleyerek bireysel kullanımın ötesinde ele alma bakımından diğer eleştirel kuramlardan farklılık göstermektedir. Buna göre medya sistemi, sosyal bakımdan örgütlenmiş kültür üreten kurumlardan biri olarak ele alınmaktadır. Kitle iletişim araçları kültürel üretimin araçları, olarak var olmaktadırlar.

Kültür endüstrisi kavramı, temelde iki farklı perspektifle tanımlanmaktadır. Birincisi, yapısal bir bakışla sözcük anlamından yola çıkarak; ikincisi ise yaygın kullanımıyla kitle kültürüyle aynı anlamda kullanımıdır. Bu noktada terimin alt metnindeki anlam, kültürün oluşumunda kitlelerin etkisizliğine vurgu yapan "Bütünün parçalarını kendi içinde bulunmaya ama bütünün şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir." (Dellaloğlu, 2003: 95).

Frankfurt Okulu düşünürlerinin de savunduğu gibi kültür tek başına tanımlanamaz bir kavramdır. Kültür ürünlerini de bakışla değerlendirmek gerekir. Bu noktada bu konuyla ilgili yapılan çalışmaların, kültürel göstergelerin bütünü oluşturan diğer alanlarla hangi koşullarla ilişki içinde olduğu ve nasıl bir etkileşime uğradığı sorunsalı üzerine yapılandığı görülmektedir. Kültür endüstrisi kavramıyla kültür, erk tarafından özerkliği işgal edilmiş bir şekilde yeniden tanımlanır. Bu özelliğiyle kavram, kültür eleştirisi olmaktan çıkıp erki sorgulayan bir ideoloji eleştirisine dönüşmüştür.

Toplumsal eleştiri aracı olarak kültür endüstrisi kavramına bakıldığında, Frankfurt Okulu düşünürlerinin modern toplum eleştirileriyle karşılaşılmaktadır. Düşünürlerin çalışmalarında öne çıkan kültür endüstrisi, popüler kültür veya kitle kültürü

gibi kavramların bu kadar iç içe geçmiş bir şekilde var olmalarının temelinde, geç kapitalizmin sadece politik ekonomiye çözümlenemeyecek kadar karmaşık bir toplum yapısına sahip olması bulunmaktadır. Bu toplumun en temel özelliklerinden biri, hegemonya ve ikna süreçlerinin kültürel boyutunun, sistemin genel bütünselliği içinde git gide daha belirgin bir hale gelmesidir.

Marcuse'a göre geç kapitalizmin temel özelliği, bütüncüllüklü bir toplumsal yapı olmasıdır. Hem üretilenler hem üretim için temin edilenler hem de gücünü yayma araçları, sistemin kendi içinde öncelikli olarak barındırılmakta ve tekrar tekrar üretilebilmektedir (Marcuse, 1997: 7-15). Diğer bir deyişle bu sistem içinde teknoloji, siyaset ve kültür birbirinin içine geçmiş bir yapıdadır. Öyle ki kültür teknolojidir, teknoloji siyasettir, siyaset de kültür. Her bir yapı, hem kendisidir hem de diğeridir.

Benjamin'in yorumu ise bu iç içe geçmişliğin sosyolojik ve ekonomik temellerinin daha net anlaşılması açısından aydınlatıcı olmaktadır:

> "Teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri, yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan öteki ticari metalarla aynı varlık alanında buluştu ve homojenleşti" (Benjamin, 2004: 50-87).

Öyle ki

> "Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ne varsa, hemen hemen yalnızca gerçeklikle uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir. Yani sanat toplumun içinde bir esir haline gelmiştir" (Jay, 1989: 312).

Ancak Adorno'un "...Kültür endüstrisi, ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır." (Adorno, 2007: 47-109) sözleri, kültür endüstrisine yönelik karamsar yorumlarının içinde bir yerlerde az da olsa umudunu koruduğunun izi olarak okunabilir.

Bu noktada "öznenin ölümü" kavramıyla karşı karşı gelinmektedir. Frankfurt düşünürlerinin ortaya attığı sanayi kapitalizmi, üretimin ve klasik liberal sistem öznesinin dağılmasına yol açan tarihsel bir tez olan kavramın temel sorunsalı, piyasaya yönelik bir sosyoekonomik gelişme karşısında üreten ve tüketen bireyin fiilen gerilemesi, parçalanması ve yabancılaşmasıdır (Wernick, 1996: 288). Çağdaş öznenin karşı karşıya olduğu bölünmüşlük ve parçalanmışlık, bireyler arası mübadele oranlarını doğrudan etkileyen ve rekabet dolayımından geçen çalışma ve eğlence alanlarındaki yapaylık sorunsalına dayanır. Bu noktada toplumun varlığını sürdürmesi için, varolan rekabet ortamının, izleyici kitleyi hedef alan sürekli bir performans gerekliliğinin yarattığı bölünmüş benlik duygusuyla bireyin uzlaşımının nasıl olacağı sorusu üzerine yoğunlaşılmaktadır (Wernick, 1996: 291-297). Wernick'in "promosyon kültürü" olarak tanımladığı bu süreçte, giderek sonsuz sayıdaki reklamlardan oluşmaya ve metalarla onların rekabet alanında dolaşıma girmelerinin dinamiklerinden güç almaya başlayan bir kültürün gelişmesi, dünya çapına yayılmaya başlamıştır. Promosyonun kültürel bir güç olarak yükselişi, simgelerin üretimi ve dolaşımında kültürel metalaşmaya geçişten daha çok, kültürle ekonomi arasındaki ilişkideki değişime işaret etmektedir.

Başka bir perspektiften bakarak kültür endüstirisinin sanat yapıtı boyutu düşünüldüğünde ise kültürel anlamda bu kadar önemli bir potansiyele sahip sanat, bu beklentileri nasıl karşılayacak sorusu ortaya çıkmaktadır. Frankfurt Okulu'nun bu soruya bulduğu yanıt, modernizmde hayat bulan modern sanattır. Genelde okulun düşünürleri, özellikle Adorno ve Benjamin, modernist olduklarını net olarak vurgulamaktadırlar. Modern sanatta karşımıza çıkan en önemli özellik ise hali hazırda yabancılaşmış olan topluma ikinci bir yabancılaşma uygulayarak farkındalık yaratılmasıdır. Sanatın toplumla ilişkisi bir yabancılaşma içermelidir. Böylece sanatçının kendini sistematik olarak yabancılaşmış toplumdan soyutladığı, içinde sadece sanatın ha-

kikatinin yer aldığı ve bu hakikatle iletişim kurduğu gerçek dışı, hayalci bir evren yarattığı ikinci bir yabancılaşma gelmelidir. Bu yabancılaşma aynı zamanda sanatı topluma bağlar, sınıf içeriğini korur ve saydamlaştırır. Sanatın biçimi, statükonun en büyük düşmanıdır. İdeoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi "geçersiz kılar, sınıf içeriğini idealleştirir, stilize eder ve böylece gerçeği barındırır" (Dellaloğlu, 2003: 53). Ancak kültür endüstrisi, sisteme yabancılaşmasını engelleyen çoğul ve tekil uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. Eğlence, geç kapitalizm döneminde işin bir uzantısıdır. Öyle ki modern özne, sadece çalışırken değil ama eğlenirken de sisteme teslim olmaktadır (Horkheimer& Adorno, 1973: 121).

Teknolojik akılsallık, modern bireyi kendi ürettiklerinin kölesi durumuna getirir ve artık herkes, bütünün bir parçasıdır. Kültür endüstrisinin gelişmesi; efektlerin, doğrudan etkilerin ve teknik ayrıntıların yapıt üzerindeki egemenliğine neden olmuştur. Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi çağında sistem, bireye bedensel anlamda özgürlük vaat ederken, aynı zamanda onu ruhsal anlamda esaret altına almaktadır. "Artık düzen 'Benim gibi düşün ya da yok ol!' demek yerine benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın." demektedir (Van & Riejen, 2006: 167-189). Zevk almak eşittir düzen tarafından onaylanacak davranışlar sergilemek olmuş, bu süreçte birey de farkında olmadan bir tür olarak ancak kültür endüstrisinin varlığıyla gerçeklik kazanır hale gelmiştir. Bu fikrin özünde anlatılmak istenen, günümüzde her bireyin bir diğerinin yerine geçebilerek onu ikame edebilecek olmasıdır. Böylece özgünlüğünü yitiren modern özne, kopyalanabilme ve çoğaltılabilme özelliği kazanarak nesneleşmeye başlamıştır. Konu üzerine eleştirel çalışmalar yapan bütün sosyalbilimcilerin birleştiği ortak yargı ise kültür endüstrisiyle gerçek yaşamın görsel gerçeklikten ayrılmaz hale geldiği ve izler kitlenin kendisini bu gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye şartlandığıdır.

Küreselleşmeyle gelişen yeni ekonomi, seçmenlerin ve geniş ulusal hükümetlerin ulaşabileceği noktanın ötesinde bir gelişme gösterir. Kanada'da, 1994'te hazırlanan dış politika raporu, küresel şirketlerin gücüne teslimiyeti ifade etmek açısından önem taşımaktadır. "Küreselleşme... sınırları delik deşik eder... Ulusal egemenlik yeniden şekillendirilmekte ve ulusal hükümetlerin olayları kontrol etmedeki yeteneği azaltılmaktadır." Dünya Ticaret Örgütü, Dünya Bankası, IMF ve bunlara ek olarak dünya bankerlerinin resmi toplantıları, dünya ölçeğinde yeni bir görünmez hükümet biçimi meydana getirmektedir (Meiksins, 2003: 161-177). Öyle ki son zamanlarda bu kuruluşların kendi içinde genel olarak demokratik topluluklar biçiminde tesis edilmiş, halka karşı sorumlu olmayan ve vatandaşlık hakları yerine sadece yatırımcılara ve şirket topluluklarının tayin ettiği rolleri yüklenmiş insanlara karşı sorumlu olan bir tekleşmiş küresel politik ekonomisi oluşmuştur.

Kapitalizm kavramında değişen enformasyon çağıyla birlikte en belirgin fark yaratan kavramlardan biri uzamsallaşmadır. Uzay zaman sıkışması anlayışı, coğrafî uzayı bir çırpıda geçen yapılara yoğunlaşarak tanımlanır. Sanal şirketler ve sanal yedek girişimler bu kavramı, ölçek ekonomilerini saha ekonomileriyle ve hız ekonomilerini dinamik şebekeleşmiş işlemler üzerinden birleştirerek somutlaştırır. Bu durumda yapılaştırma özelliği öne çıkar ve sosyal hayatın kopyalanması sürecinde karşılıklı diyalektiğe, etkileşime vurgu yapan, yapı ve araç analizlerine ilişkin mesafe arasında köprü kuran bir anlayış hâkim olur.

Bu anlayış halkın, yeni sistem ekonomilerinin pasif bir elemanı olmadığını varsayar. Kitleler, şirket gündemine karşı durmak ve eğer kendi şartlarını şirket şebekelerince belirlenen sosyal alanın dışında tarif edebiliyorlarsa, katılım şartlarını kendi aralarında uzlaşma için kullanabildikleri bir araca sahiptir. Ancak Marx'ın metalaşma ve meta fetişizmi analizi kapsamındaki metalaşma, bu teorinin uygulamada ne kadar zor olduğuna vurgu yapan yapısını korumaktadır. Çünkü sadece dijital şebekelerin

sermaye birikimini ve çeşitli iletişim servislerini, birim başına ödeme yapılan ürünlere parçalayarak, kuvvetlenmesine izin vermediği gibi, işin Taylorizm anlamında parçalanmasıyla dijital şebekelerin evde ya da fabrikada çalışan işçilere dönüşmesine, dolayısıyla metalaşmış görevlere dönüşmesine neden olur. Böylece işin uygulamasını ölçen ve görüntüleyen dijital sistemlerle gelişen doğrudan performansa bağlı ödemeyle birlikte, özellikle performansa bağlı telafi, son yıllarda yaygınlık kazanmış örnek uygulamalardan biridir. Böylece işçiler, işlerini bu metalaşmayla tanımlamaya ve kendilerini daha hızlı çalıştırmaya başlar. Diğer bir ifadeyle, içeriği parçalanmış görev ve performanslarının istatistiksel ölçümleri dışında bir anlamı olmayan işlerin dışında hiçbir alternatifleri yoktur. Böylece yeni içerik ve sosyal alan, işverenin herhangi bir özel iş istasyonu içinde, bilgisayar ekranı üzerinde projelendirdiği bir şeye dönüşür.

Böylece standartlaşma ve kimliklendirme, toplam kalite yönetimi ve diğer kültürel eğitim programları üzerinden teşvik edilirken; iletişim, ani toplanmalar ve evde üretim, takım rekabeti boyunca işverenleri şirkete ait görev raporlarını tanımlama konusunda teşvik eder. Teknolojik yeniden yapılanmanın dünyaya hâkim olduğu bu süreçte insanlar, bir kereliğine çalışmanın eski içeriğinden ayrışmış ve kendilerini tümüyle yönetimin tarif ettiği dijital kapsama mahkûm ederler. Böylece insanları, teknolojik sistemin hizmet mekanizmaları olarak tanımlamayan sistemde, üretim hedefine ulaşmak için verilen ödüller peşinde koşmaya teşvik eder (Menzies, 2003: 85-107). Böylece bu süreç içinde bireyler ister istemez, çalışmalarının anlamsal karşılığı olan rekabet ve verimlilik artışına ait şirket değerleri karşısında düzene girmiş olurlar.

3.2. İleri Kapitalist Toplumda Tüketim Kültürü

Kapital sözcüğünden türetilmiş, sermaye üretimi anlamında kullanılan kapitalizm, 15. yüzyıl sonları Avrupası'nda ortaya çıkan ve 19. yüzyıla gelindiğinde mekânsal olarak genişleyerek tüm dünyayı kapsar hale gelen tarihsel kapitalizm yaklaşımının yanı

sıra (Wallerstein, 2006: 15-30) kapitalizmin ekonomik bir sistemden öte bir dönüşümün koşullarını hazırladığını savunan Marksist eleştiriye kadar uzanan geniş bir kuramsal zeminde tartışılmaktadır. Kapitalizm, üretim sistemlerine getirdiği temel değişimle dönüşü olmayan her şeyin metalaştığı bir toplumsal evrenle birlikte, evrensel yeni bir *Homo Economicus* tipolojisi yaratmıştır.

Toplumu, metalardan yaratılmış bir evren tasarımı olarak tanımlayan etnografik yaklaşıma göre mallara, öncelikle hayatı sürdürmek ve rekabet amaçlı gösteriş için ihtiyaç duyulduğunu varsaymak yerine, kültür kategorilerini görünür ve istikrarlı kılmak için ihtiyaç duyulur. Bu çalışmalar, tüm maddi malların toplumsal anlamlar taşıdığından hareketle kültürel analizin temelini, bunların iletişim aracı olarak kullanımları üzerinde yoğunlaştırmaktır. Kabile toplumlarından beri maddi malların varlığının ve gereğinin yanı sıra, bizim konumuz kapsamında malların başka bir önemli işlevi ön plana çıkmaktadır ki o da toplumsal ilişkileri oluşturma ve devamını sağlama özelliğidir.

Belli bir kültürde yetişen insanlar, bu kültürün kendi hayatları süresince değiştiğini görürler: yeni kelimeler, yeni fikirler, yeni tarzlar... Kültür evrilir ve insanlar değişimde rol oynar. Tüketim tam da kültürün kavgasının verildiği ve biçimlendiği yerdir. Kültür üretim sürecinin sistematiğini kavramak için tüketim ve tüketici ilişkisine bakmak gerekir.

> "Tüketicinin en genel amacı, sadece seçtiği mallarla kavranılabilir bir evren inşa etmek olabilir. Bu öğrenme süreci nasıl gerçekleşir? Başlangıç olarak, toplumsal bir evren bir zaman boyutunun işaretlenmesini gerektirir. ...Kültürel sürecin hizmetine koşulan mekânın bölünüleri de anlamla yüklüdür. Kişisel hazza odaklanmaktan ziyade hazzın nasıl yapılandığını ve toplumsal standartlaşmaya nasıl hizmet ettiğini anlamaya çalışmak gerekir. Malların, kültürün görünür kısmı olduğu ön kabulünden hareketle bireyin sahip olduğu zihinsel bütün birikimlerini görüntüler ve hiyerarşiler halinde düzenlenmesi için kullanılan araçlar bütünü olarak yorumlanabilir. Öyleyse mallar, kültürün görünür kısmıdır ve de görüntüler ve hiyerarşiler halinde düzenlenmiştir" (Douglas, Isherwood, 1999: 73).

Tüketim, kişilerin ve olayların sınırlandırıldıkları akışkan süreçlerde ortaya çıkan belli bir yargı öbeğini sağlamlaştırmak ve görünür kılmak için malları kullanarak törensel bir faaliyete dönüşür.

> "Birey; tüketimi, mümkün olan zaman ve mekânda, şehirde ya da kırda olsun, işte ya da evde olsun; kendisi, ailesi ve toplumsal çevresi hakkında bir şeyler söylemek için kullanır. Vardığı yargılar olumlu ya da olumsuz, belki de rekabetçi içinde bulunduğu evrenin türüne ilişkindir. Tüketim faaliyetleri yoluyla daha önce önemsiz sayılan bazı olaylara önem atfederek yeniden tanımlamak ve başka olayları da tümüyle unutulmaya bırakmak için, birlikte tüketim yaptığı kimselerden onay almaya girişebilir. Dolayısıyla tüketim, tüm toplumsal kategorilerin sürekli yeniden tanımlandığı aktif bir süreçtir" (Douglas, Isherwood, 1999: 83).

Ancak fiziksel tüketimden haz alma, malların sunduğu hizmetin yalnızca bir bölümünü oluşturur diğer kısmı ise isimleri paylaşmanın hazzı olarak tanımlanabilir. Yeni isimlerin koleksiyona girmesini sağlamak için yapılmış önceki fiziksel harcamalar ise kanıtlama hali olarak adlandırılmaktadır. Diğer bir ifadeyle malların sadece fiziksel özelliklerine bakarak anlamaya çalışmak, insanın toplumsal bir varlık olduğu kabulüne aykırı düşmektedir. İnsan mallara, başkalarıyla iletişim kurmak ve etrafında olanları anlamlandırmak için ihtiyaç duyar. İletişim ancak yapılaşmış bir anlamlar sistemi içerisinde oluşturulabilir. Bir tüketicinin başlıca hedefi, değişen kültürel arenaya karşı taşıdığı bilgi kaygısıdır. Bu nedenle de rasyonel bir tüketici tanımı, aktarım merkezine yakın bir yerde olma ve aynı zamanda sistemin sınırlarına damgasını vurma çabası içine girmeyi de kapsar.

Tüketim kuramlarında karşımıza çıkan başka bir yaklaşım da enfeksiyonun yayılması modelidir; televizyonun yayılması, bulaşıcı hastalık modelinin ya da yeniliğin yayılmasına ilişkin salgın hastalık modelinin iyi bir örneğidir. Öyle ki insanlar, genellikle dostlarının kullanıp hoşlandıklarını, gördüklerilerini satın alır. Toplumsal temaslar rastgele değildir (Douglas, Isherwood,

1999: 113). Sanayileşme süreci, tüketici perspektifinden özünde gündelik yaşamı karmaşıklaştırmaktan ibarettir. Maddi mallar açısından bakıldığında günümüzde pek çok şey, daha çok ve kolaylıkla bulunabilmekte; ancak duygusal tatmin ve tutarlı bir kültür için gerekli olan onanmaya erişebilmek için birey, kendini sürekli bir rekabet ve yarış içinde bulmaktadır. Toplumun yapısındaki değişime tepki veren tüketici, kendi üretim süreçlerini piyasaya yansıtmaya başlar ve böylece kazanmış olduğu parayla git gide daha fazla mal almaya başlar.

Scott Lash, günümüz toplumunu anlamlama rejimini, iki alt bileşenden oluşan maddi ekonomiye paralel olan birleşik bir yapı olarak tanımlar. Bu bileşenlerin birincisi, kültürel ekonomidir. Kültürel ekonominin dinamiklerini oluşturanlar da

(a) sembolik üretim ilişkileri (mülk rejimi)
(b) karşılanma koşulları
(c) dolayımı sağlayan bir kurumsal çerçeve
(d) sembolik dolaşım

araçlarıdır.

İkinci bileşen ise gösteren, gösterilenle sembolik nesnelerin göndergesi arasında belirlenmiş ilişkiler dizgesini gerektiren bir anlamlama tarzıdır (Wernick,1996: 277-278). Tüketim kültürünün kavramsal olarak bir tanımını yapmak için öncelikle tarihsel bağlamda tüketimin ortaya çıkışına değinmek, kültürle ilişkisini kavramak açısından gereklidir. Çünkü tüketim toplumsal olarak oluşturulan tarihsel bir üretim sürecidir (Bocock, 1997: 45). İlgili literatüre bakıldığında Bocock'un öncülüğünü yaptığı, tüketimin hem sosyal yaşam hem de kültürel değerler için önemli bir odak noktası haline geldiği yönündeki yaklaşım, tüketim kültürü düşüncesinin temelini oluşturmaktadır.

Modernizmin başlarındaki Avrupa'da toplumsal değişimler, uluslararası pazarın gelişmesi, lüks eşya ve sanat eseri ticaretindeki artış, feodal bir toplum yapısının yerini alan yeni şehirli

toplumsal sınıfların oluşumu aracılığıyla gösteriliyordu. Bu değişimler yeni üretim modellerini harekete geçirmiş ve tüm kıtada hâkim olan din kültürünün, yeni devlet ekonomilerine dönüşme sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuşlardı. Bu durum aynı zamanda günün modasını ve yeni tutumları da etkilemekteydi. Hayal gücünün popülerleştirilmesiyle pazarlanmanın hizmetine giren moda kavramı, kent kültürünün inşasında önemli rol oynar. Bireylerin düşünce ve davranışlarındaki değişim, yaşam standartlarına yansımış, ticaret ve reklamcılık yöntemlerinin gelişimiyle öncelikli olarak 18. yüzyıl İngilteresi'nde tüketim toplumunun doğuşuna ve bir tüketici devriminin başlatılmasına yol açmıştır. Tüketimin kültürünün ilk hazırlayıcıları başlangıçta elit sınıf olmuş; çünkü popüler modanın yaratılması için bu kitlenin desteği gerekmiştir. Ancak bu kültür, endüstrileşmenin gelişimi ve malların çoğaltılmasıyla orta sınıfa da ulaşır. Bu süreç içinde sınıflar arası katı yaşamsal farklılıklar, görünürde eski netliklerini kaybeder. Diğer bir deyişle moda, reklamcılık ve diğer pazarlama tekniklerinin ticarileştirilmesi, ortalama tüketici gruplarının oluşturulması sürecinde önemli rol oynamıştır.

Tüketimin kavramsallaşması 18. yüzyıla dayansa da tarihle ilgili literatürün asıl kaynağı, 19. yüzyılın son çeyreğini ve 20. yüzyılın ilk on yılını kapsar. Bunun nedeni, tam bir tüketici kültürünün ön koşulu olan standardize edilmiş malların, fark göz etmeden tüm ulusal pazarlara ulaşımının yaygınlaşmasıyla toplumsal yapıdaki kültürel temaların değişiminin bu dönemde hız kazanmasıdır. 21. yüzyıla gelindiğinde ise yaşam biçimlerine nüfuz eden kitlesel pazarlamanın kurumsallaşmasıyla tüketici kültürü de değişime uğrar.

Tüketim kültürünün modernite ve şehirleşmeyle ilişkilendirmesinin altında bu temel yatmaktadır. Tüketici tutkularının soyut potansiyeli, şehir merkezlerinin abartılı eğlence yerleri olan 18. yüzyılın zevk bahçeleri, fantezi dolu bir hayal dünyasına ait tasarımıyla kamuya açık hale gelir. Elektrik lambalarının ve toplu ulaşım araçlarının kullanımıyla gece ve gündüzün sınırları aşılmış; bu şekilde cezbedilen tüketici yeni ve çeşitli eğ-

lence ortamları, lüks bar ve kafeler, görkemli tiyatro ve sinema salonlarıyla eğlendirilirken, sonsuz bolluktaki her ürünün bir arada bulunabildiği büyük mağazaların önem kazanması artık tüketimin kurumsallaştığının kanıtı olmuştur. Öyle ki "Alışverişçiler, ütopik vitrinlerin soğuk kişiliksizliği içinde, canlarının çektiği gibi gezinmek, bireysel zevklerini arayıp bulmak ve bireysel çizgilerini oluşturmakta tamamen özgürlerdi" (Chaney, 1999: 29-30). Böylece toplumsal yaşam biçimleri olarak kavramsallaştırabileceğimiz tüketim; fantezi, gösteri, aşırılık ve ulusal değerler üzerine geliştirdiği kültürel anlatılarla şekillenerek gelişmeye başlar.

Tüketimde süreklilik vardır ve bu durum, yaşam biçimi söylemine de yansımaktadır. Sürekliliği hazırlayan süreçler ise öncelikle tüketicinin pazarın yapaylığından hoşnutluk duymasını sağlamak, ardından etkileyici bir sergilemeyle sağlanan seçme özgürlüğü olarak formüle edilmiştir. Tüm bunlar beğeninin özelleştirilmesini sağlamaktadır ki bu durum bile ideolojinin varlığının somut kanıtıdır. 20. yüzyılla birlikte eğlence yatırımlarının gelişiminin toplumsal ve kültürel tarihine bakıldığında da daha çok sinema, kitlesel yayıncılık, radyo ve televizyon endüstrisi, video, popüler müzik, dijital oyun ve eğlence endüstrisi gibi yeni kitlesel eğlence endüstirilerinin kurulmasıyla ilgili olması buna etkili bir örnek olarak verilebilir.

Tüketici kültürüyle ilgili kuramlar incelendiğinde Featherstone'un konuyla ilgili üç temel yaklaşımı savunan görüşleri önplana çıkmaktadır. Birincisi, tüketimciliğe kapitalist dönemin özel bir evresi olarak bakan modeldir. İkincisi, malların kullanımıyla statünün şeklini tanımlamanın yolları arasındaki ilişkilere dayanan daha sosyolojik bir yaklaşımdır. Sonuncusu ise tüketici uygulamalarının yaratıcığına odaklı tüketim estetiği üzerinde duran yaklaşımdır (Featherstone, 1991: 13). Yaşam biçimlerinin öneminin giderek artmasının nedeni, özerk kültürün yeni baştan değerlendirilmesidir. Diğer bir deyişle nesnelerin doğrudan parasal değerlerinden uzaklaşıp yerine toplumsal ve kültürel değerlerin önem kazanmasıdır. Bu noktada ürünlerin simgesel

anlamları, yani gözle görülen kimliklerinin ötesinde temsil eder göründükleri anlamları önplana çıkmaktadır. Bu yaklaşım bize yaşam biçimleri üzerinden toplumsal yapının dinamiklerini çözümleyerek modernizmi daha iyi kavrama olanağı sunar. Yaygın biçimde bilinip paylaşılan, kabullenebilir simgesel anlamlar modern şehir toplumunun içinde sonsuza dek değiş tokuş edilebilir ve sürekli yeniden keşfedilebilir özelliktedir. Bu durumda kimliklerle oynamanın farklı bir yolu anlamına gelen yaşam biçimleri, gündelik yaşamın toplumsal veya simgesel değerlerle donatıldığı kalıplaşmış biçimleri olarak da tanımlanabilir. "Tüketim malı, pazardan geçerken ideal kullanım değerinden ve hayal edilen anlamından uzaklaşarak yaşanmış deneyimin özdeksel ve simgesel nesnesi haline dönüşür" (Lee, 1993: 25). Simgesellik özelliğinin en temel nedeni, tüketim malları evreninin endüstrileşmeyle birlikte ne denli karmaşık bir hale geldiğiyle ilintilidir.

Douglas ve Isherwood için eşyaların kullanımı, toplumsal bilgiyi ifade etmektedir. Nasıl ki bireysellik, kendisini dışa vurmasına aracılık eden kültürel kaynaklar olmadan varlığını sürdüremezse, eşyalar da kişisel tüketim şeklinde bir yaşam biçimi olarak kültürün görünür bölümünü oluşturmaktadır. Bu yorumdan yola çıkarak yaşam biçimleri; teknolojiler, ilişkilerin yapıları ve simgesel anlamlar arasında geçişi sağlayan araçlardan biridir denilebilir. Dougles, ekonomik davranışlara toplumsal olarak yaklaşmayı, kültürel üretim modelleri kavramıyla tanımlar. George Simmel'le ilişkilendirelebilecek toplumsal kuramsallaştırmaya özgü durumlar da bu dinamikler tarafından oluşmaktadır.

Baudrillard ise simgeyle metanın birliğinden oluşan bu hareketi, bir katılım olarak tanımlarken piyasa ekonomisini, herşeyi yutmakta olan bir dinamik olarak görür. Artık günümüzde tıkanma yaşadığı iddia edilen piyasa ekonomisi, mutasyondan ibarettir. Öyle ki ileri kapitalist gelişme boyunca meta üretiminin küreselleşip yoğunlaşması, toplu üretim ve pazarlamada dağıtım, dolaşım ve mübadele alanlarının kârlılık ve büyüme

açısından üretimdeki teknik ilerlemeler kadar stratejik bir hale gelmesinde, metaların imajla kuşatılmasıyla dolaşım ve üretim süreçlerinin birbirleriyle örtüşmeye başlamasında oldukça ciddi bir ekonomik değişikliğe yol açmıştır. Söz konusu olan, birikerek katlanan bir eğilim sorunudur. Bourdieu'nün hatırlattığı gibi sosyokültürel bir düzenleme ilkesi olarak piyasanın kapitalizmden önce gelmesi, sembolik ve maddi ekonomilerin bir "ölçüde birbirlerine tahvil edilebilecekleri" çok uzun geçmişi olan bir eğilimin işaretidir. Piyasa, gelişimine paralel olarak, giderek her türlü söylemi doğuran bir duruma dönüştükçe ve bu özelliğini korudukça kendi ilişkilerin bir bütün olarak kültürün oluşumunu şekillendirmeye başlar. Peki medium sayesinde iletişim süreçleri doymaya başlayan bir kültürün başlıca özellikleri nelerdir? (Wernick, 1996: 281). Wernick, bu noktada kitle iletişim araçlarının etkisiyle yaygınlaşan kitle kültürünün yapısal analizine odaklanır. Marx'ın kapitalizm tanımına göre kapitalist sistem, en başından itibaren devrimci bir üretim tarzı olmuştur. Onun yapısında varolan gelişme dürtüsü, toplumsal yaşamda durmadan dengesizliklere yol açmış, üstelik bunu sadece üretim ilişkileri düzleminde de yapmamıştır. Bu nedenle de asıl tehlike, sanattaki romantizmle modernizmin öncülüğünde gelişen hedonizmle ilişkili tüketim kültüründen çok, metalaşmanın tam da kendisinin yol açtığı yıkıcı baskılar olmuştur.

Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde "kültürün artık her şeye aynı damgayı vurduğu"nu (Horkheimer, Adorno: 1973) savlar. Kültürel üretimin tekelci biçimde merkezileşmesi, kültürel ürünlerin standartlaşması, mal ve üreticilerin sınıflanması, üslubun eser karşısında sansasyonel biçimde vurgulanması, sanatla eğlencenin türlü biçimlerde iç içe geçmesi gibi toplumsal gözlemlere dayanan tezin temel fikri, metalaşmanın kültürel bakımdan türdeşleştirici bir güç haline gelmesiyle kültür sanayinin kendisini bize bir promosyon pratiği biçiminde sunmasının yarattığı toplumsal tehdittir.

Kültür sosyolojisi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında en geniş tanımın Max Weber'in kültür ve tüketim ilişkileri üzerine

geliştirdiği yaklaşım olduğu görülmektedir. Diğer bir ifadeyle modern rasyonalizm ve kapitalizmin kültürel önemini karşılaştırmalı bir çerçevede oluşturma yöntemi Weber'i, Marx'ın evrimciliğinden ve Durkheim'ın ilkel ve modern toplum arasındaki kurduğu karşıtlıktan ayırmaktadır. Bu noktada Weber'in asıl vurguladığı, hayat küreleri arasındaki giderek artan farklılaşma, dünya görüşünün iç mantığı, Batı kültürünün yükselişinin temelini oluşturmaktadır (Ralph, 1996: 212). Bu açıdan bakıldığında Weber'in kültürel değişim anlayışı, çeşitli kısımların karşılıklı ilişkileri çerçevesinde değerlendirilebilir. Modern toplumda bilimsel dünya görüşünün ve farklı hayat küreleri arasındaki farklılaşmanın dünyanın büyüsünü bozmaları haricinde aslında, Batı rasyonalizmi doğrultusunda bakıldığında amansız bir ilerlemeden söz edilemez. Ancak bu doğrultuda düşündüğümüzde, Weber'in kültür kuramında kapsamlı bir çözümlemeden ziyade yalnızca, toplumsal güçlerin birbirlerini karşılıklı etkilemelerini yöneten belli ipuçlarıyla karşılaşılmaktadır.

Bir diğer eleştirel kuramcı Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinde Paris pasajları için çizdiği sosyolojik portreyi, gündelik hayatın kavramlarını çözümlerken kullanırsak, bu eserin modernizmle birlikte gelişen şehir kültürüne dair önemli ipuçları içerdiğini görebiliriz. Benjamin çalışmasında, montaj teorisiyle benzeşim kurarak tanımladığı materyalist bir tarih yaklaşımı getirmiştir. Benjamin'in dönem Parisi'nin bir panaromasını verdiği yapıtında, gelişen alışveriş merkezi kültürünün ilk yansımalarına dair yaptığı değerlendirmeler, günümüzde farklı tarihsel ve coğrafi konumlar yaratabilen Disneyland'da *temalaştırma* kavramını karşılayan en iyi örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek tarihler ve yerler Disneyland'ı ilgilendirmez popüler kültürün alanı içinde, önceden tanımlanmış anlam parçaları, zaman ve yer göstergeleri olarak bir araya getirilir ama tarihin içi boşaltılır. Bu metinlerin bir araya getirilmesi sürecidir. Her bir Disneyland dünyasında, belli bir temayı canlandıracak görsel ve işitsel uyarıcılar kullanılır. Temalaştırma, coğrafi bir alanda sinema salonundakine benzer bir etki yaratır ve bu, kapalı bir

dünya çağrışımı yaratıp seyirciyi bunun içine yerleştirir (Ritzer, 1998: 141)

Akıntıya gitmek tabirini, tüketim toplumunun en belirgin nosyonu olarak tanımlayan Debord ve Baudrillard'ın yazılarındaki ortak nokta, tüketici ve metaların fantastik bir tüketim demokrasisinde, serbestçe ve sonsuzca doşalır göründükleri bir toplum imajıdır. Geç kapitalizimin, metaların eşitçe paylaşılmadığı bir dünya sunduğu; etnik azınlıklar, kadınlar, işsizler, çocuklar, gençler, yaşlılar ve üçüncü dünya nüfusu, bu konuda eşit fırsatlara sahip değildir. Logoların görsel algılanmasına dayalı olan evrenselleşmiş tüketim, kısa zamanda bir "Büyüsü bozulmuş toplum yaratır. Bu kapitalizmin temel çelişkisini açığa çıkaran tüketici toplumunun ideojisidir. Taklit gerçektir." Baudrillard bu sözle geç kapitalizmin tüm kavramlarını, göndergenin öneminin azalmasını ve özelinin kaybolmasını ve kitlesel olarak üretilen fetiş haline gelmiş metaların sonsuzca piyasaya sürülüşünü etkili bir şekilde özetler (Baudrillard, 1981). Taklidi gerçek olarak kabul ederken Baudrilard, böylece geç kapitalizmde üretim ve tüketim ilişkisini metaforlaştırmış olur.

Bu noktada ise "meta fetişizmi" kavramı önem kazanır. Meta fetişizminin tanımına girmek yerine konuyu kavramak adına çarpıcı bir örnek olarak; günümüzde televizyon izleyicisi çocuk bireyin, televizyonda çizgi film izlerken anlatıcı değil okuyucu olduğu kabulünden yola çıkıldığında, onlar için artık peri masallarının yerine, hayatlarını şekillendirecek farklı bir hikaye türünü nasıl okuyacaklarını öğrendikleri bir mecra ortaya çıkmaktadır. Daha açık bir ifadeyle Grimm Kardeşler'in "Külkedisi" masalı örneğindeki gibi eski masallarda varolan gerilimle örülü metin kurgusunun içindeki yorum gerektiren çelişkiyi, tamamıyla romansla değiş tokuş ederek yok eden televizyon hikayeleri, algımızı yeniden şekillendirmektedir. "Metalar, üretimlerinde yer alan ancak kapitalist üretimde yok edilen toplumsal ilişkilerin içi boşlatılmış temsilcileridir" (Willis, 1993: 118). Varlığın tüketime indirgenmesi, alışverişin soyutlanmasıyla eşanlamlıdır. Alışveriş yapmak, var olmak demekse marka satın al-

mak, bireyin belli bir kimlik oluşturma aracı olacaktır. Diğer bir ifadeyle tüketim toplumu, şirket logolarını üzerlerinde taşıyan yeni bireyler üretmiştir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno'nun II. Dünya Savaşı sonrasında yazılmış *Minima Moralia* adlı eserinde, günümüzde de geçerliliğini koruyarak modernizm sonrasına ait özellikler taşıyan gündelik hayat hakkında önemli tespitlerde bulunur. Eserin temel savı, tecrübenin yok olması ve bunun toplumsal yapıda yarattığı çözülme halidir (Adorno, 2002: 39-42). Boyutların kaybedilmesiyle kişisel ilişkileri düzenleyen odağın daralması, bireyi nesnelerle ilişkisini çoğaltmaya yöneltir. Nesneler, sadece işlevlerine indirgenmiş özgül kullanımlarıyla sınırlı olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Metalaşan nesne, içerdiği amaçla sınırlıdır. Daha geniş başka bir kullanımı ve artığı yoktur. Bu durumu, uyuşturucu kullanımındaki halle benzeştirerek, metanın da bir sonraki kullanımına duyulan dizgisel isteğe benzer bir istek yaratır.

Sanat yapıtındaki 'öykünme'nin özüne dair Adorno'nun getirdiği yorum, insanlık tarafından nesnelere yüklenen estetize edilmiş simgesel anlamın tarihsel süreçteki değişimine vurgu yapmaktadır. Aydınlanma, sadece güzelliğin bağlandığı bütün nitelikleri bir bir çözüp eritmekle kalmayıp en başta güzellik niteliğinin kendisini öne sürendir. Adorno'nun Kant'ın haz ilkesinden beslenen yaklaşımı, sanat yapıtlarının uyandırdığı çıkarsız hazzın, her estetik nesnede hala işlemekte olan tarihsel antitezlerin yardımıyla anlaşılabileceğinin altını çizmektedir. Çıkar gözetmeden seyredilen nesnenin zevk vermesinin nedeni ise seyredilebiliyor olmasındandır. Örnek vermek gerekirse güzellik ve lüksün imgesini günümüzde de temsil eden altın ve değerli taşlara geçmişte büyülü bir güç yakıştırılmaktaydı. Yansıttıkları ışıltının onların kendi özü ve cevheri olduğuna, ışıklarının değdiği her şeyin etkisi altına girip gücünden yararlanıldığına inanılıyordu ve bu etki ilk zamanlarda doğanın denetim altına alınmasında kullanıldı. Büyünün tahakküm gücünün Aydınlanma'yla yaşadığı evrim, bu nedenle dikkat çekicidir;

"Büyü, kadiri mutlaklık yanılsamasıyla bağlantılıydı. Bu yanılsama, zihnin öz aydınlanmasıyla giderildi ama büyünün kendisi parlak nesnelerin insanlar üzerindeki etkisinde sürdürdü varlığını. Bir zamanlar karşısında kapıldıkları dehşet, bu büyünün tahakküm iddiasını çözümlemeyi başardıktan sonra bile gözlerini kamaştırmaya devam etmektedir. Fetişist tapınmanın bir kalıntısı olan seyredici düşünce, aynı zamanda onun aşılmasının da bir evresidir. Parlak cisimler, sihirlilik iddialarını bir yana bırakır ve öznenin hem onlara yakıştırdığı hem de kendinin kullanmayı umduğu güçten vazgeçerken sevecenlik ve yumuşaklık imgelerine, doğa üzerindeki tahakkümün yaralarından arındırılmış bir mutluluk vaadine dönüşürler. Lüksün, tarih öncesi tarihidir bu ve uzun bir göç yoluyla her türlü sanatın anlamına da sızmıştır. Kendini mutlak güçsüzlük içinde ortaya koyan şeyin, aynı anda hem kusursuzluk hem de hiçlik olan güzelliğinin büyüsünde, kadiri mutlaklık yanılsaması kendi negatif yansısını bulur: Umut. Seyretmenin erinci, büyü bozumuna uğramış bir büyüden gelir. Parıltı, mitin yatıştırılmasıdır" (Adorno, 2002: 232-233).

Adorno'nun, toplumsal anlamda ve tarihsel süreç içinde insanlığın umut etmeyle öykünme ve özgürleşme ihtiyacından doğan mit, büyü gibi ritüellerde vücut bulan simgesel anlatım formlarının yerini, akılcılaşma sürecinde üretim ve onun çıktısı olan nesnenin aldığını vurgulayan yorumu, aydınlatıcı olmaktadır. Büyünün etkisini kaybetmesiyle imgelerin kültürel aktarımı işlevini, sanat yapıtı üstlenmiştir. Ancak sanat yapıtı da seri üretimin çıktısı popüler kültür ürünlerine evrilmesiyle imgesel değerini yitirmeye başlamıştır.

"Tini, maddi praksis bağlamında koparılmış nesneleşmeleri olan sanat yapıtlarının içinde, oluştukları dünyanın yabancı ve yanlış görünmesini sağlayan ilkeler bulunmaktadır. ...Özerkleşmesinden itibaren sanat, dinin elinden kaçan ütopyayı korumuştur. ...Ne var ki sanata akraba olan özel alan, her zaman tehdit altındadır. Toplum özel olanı iptal etme eğilimindedir." sözleriyle Horkheimer, sanat yapıtının özünü koruyan, önyargı içermeyen, tutarlı, genişletilmiş ilkelere sahip olduğunu iddia ettiği *sensus comminus aestheticus* (ortak estetik duygusu)'un po-

püler kitle sanatıyla yaşadığı dönüşümü eleştirmektedir (Horkheimer, 2005: 486-487).

Adorno, ütopya ve oyun ilişkisine vurgu yaptığı *Oyuncakçı Dükkanı* başlıklı yazısında, beden ve algı ilişkisi üzerinden konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Organlarımızın duyusal hiçbir şeyi yalıtılmış biçimde algılamadığını; ancak bir rengin, bir sesin, bir devinimin orada kendisi için mi, yoksa başka bir şey için mi var olduğunu fark edebileceklerini söyler. Burada anlatılan sahte çeşitlilikten usanmış ve duyusal niteliklerin aldatıcı iddialarından hayal kırıklığına uğramış modern bireyin, seyredilen dünyadan sıkılması ve dünyanın cilasının dökülmesi metaforuna dünyadaki nesnel rolüne tepki vermesidir. Kurtuluşun çözümü ise şeylerin ancak mülkiyetten arındırıldıklarında daha anlamlı ve gerçek olacakları fikrinde yatmaktadır. İçinde yaşadığımız koşullar içinde, aslında bunun ne kadar imkansız olduğunun bilinciyle kurtuluşunun yegane temsilcisi çocuklarda varolan soluk kesici çeşitlilik yanılsamasıdır. Yine çocuğa ait görüngüyle satılabilirlik arasındaki çelişkinin farkındalık halinin aşılabileceğini belirttir. Çocukların bu süreçte geliştirdiği yegane savunma araçları ise oyundur. Oyun, ütopyanın yaşadığı nihai yerdir böylece. Çocuğun şaşmaz gözü, eş değer biçimin tuhaflığını hemen görür ve şaşkınlığa kapılır. Böylece ancak ve yalnızca çocuk, amaçsız etkinliği içinde her şeyi ters yüz eden bir atlatmayla mübadele değerine karşı, kullanım değerinin yanında olabilir. Tam da oynadığı şeyleri, dolayımlanmış yararlılıklarından yoksun bıraktığı için hem insanları hem de şeyleri eşit ölçüde çarpıtan mübadele ilişkisi yerine, insanlık için faydalı olanı kurtarmaya yönelir oyunlarında. Adorno, oyuncak tanklar benzetmesinde çarpıcı bir anlatımla ifade etmektedir ne demek istediğini. Ona göre oyuncak tanklar, hiçbir yere gitmiyordur ve üstlerindeki minik namlular da boştur; ancak yine de yazgıyı indirgeyen soyutlama sürecine katılmadıkları için ve kendi yazgılarına salt kendilerine yüklenen özgül amaçların alegorisi olarak durdukları için sadık kalmışlardır. Başka bir paradoks da oyunların gerçek dışılığının, gerçekliğin de henüz gerçek olma-

dığının işareti oluşudur. Yaşamın bilinçsiz provalarıdır oyunlar. Çocukların hayvanlarla ilişkisini de aynı ütopya benzetmesiyle özdeşleştirmektedir Adorno. "Hayvanlar, insanların tanıyabildiği herhangi bir amacın dışında durmakla mübadele edilmesi kesinlikle imkânsız olan adlarını, sanki bir dışavurum gibi sunuyorlardır bize." derken, çocukların onları o kadar sevmesinin nedenini de bu gerçeklik haline dayandırır. Öyle ki "Gergedanın biçimi, ben bir gergedanım der (Adorno, 2002: 236-237). Ve ancak masallar ve operetler böyle imgeleri tanırlar." Adorno, bu yorumla gerçek sanat eseriyle oyun kavramı arasında da bir özdeşlik kurmaktadır.

Öte yandan kapitalist sistemdeki ütopya anlayışının eleştirisinde, oyun amaçsız üretimi yansılar ama üretken değildir; çünkü yarattığı tek şey zevktir. Böylece Adorno, amacın değişim değerinin fenomolojik boyutu olduğunu söyler (Willis, 1993:184). İlk bakıldığında bu kabulün ütopyacı hayal gücünü kışkırtması beklenir. Oysa gündelik hayattaki her şey, ütopik imkanlar taşımaz. Çünkü çoğunlukla kapitalist toplumsal biçimlerin taklitleri, ideoloji tarafından öylesine doğallaştırılmıştır ki toplumsal üretim ilişkilerinin olumsuzlanması olan meta biçimi bir yandan var olabilmesi için toplumsal ilişkileri gerekli kılmaktadır.

3. 2. 1. Sembolik Değer Ekseninde Kültür ve Tüketim İlişkisi

Tüketim kavramı, günümüzde bireylerin kim oldukları ve kim olmak istedikleriyle ilgili duyarlıklarıyla bu duyarlıkları korumalarını sağlayan yöntemleri etkileyen bir araca dönüşmüştür. Kimlik duygusunun gelişimini çevreleyen kavramlarla çok iç içe geçmiş bir durumda olan tüketim kuramı, artık ekonomik olduğu kadar aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel bir kavram olma özelliğini de taşımaktadır. Bu noktada da çalışmanın referans aldığı kavramlardan biri olarak kültürel üretim ekseninde, üzerinde durulacak nokta, tüketimin simgesel anlatım düzeyindeki kültürel işlevi olacaktır.

Tüketime, Keynesyen veya Marksist ekonomik kuramlar dahilinde ekonomik bir kavram olarak yaklaşmak yerine, sosyal bir

kavram olarak ele alındığı sosyolojik yaklaşımlar referans alınmıştır. Kapitalist sistemde tüketim analiziyle ilgili en kapsamlı bakış açısı, Gramsci'nin kapitalist sistemin üretim biçimlerinin incelenmesini esas alan kuramsal bakış açısı kabul edilmektedir. Bu kuramın en belirgin farklılığı, toplumun politik, kültürel ve dini yaşantısında veya tüketimle ilgili alanlarında gelişen olayların ekonomik üretim tarafından saptandığı şeklindeki yaklaşımdan uzak durmasıdır. Geçtiğimiz bölümde detaylı olarak ele alınan Weber'in çözümlemesi ise modern kapitalizmin Marksist analizine ancak katkı olarak kalmıştır. Her iki önemli yaklaşımın ortak noktalarına bakıldığında ise hem Weber'in hem de Gramsci'nin bakış açılarının, kültüre ve sembollere önemli oranda özerklik tanıdıkları görülür. Gramsci'nin analizinde, Weber'den artı görülen katma değer, bazı kültürel sembol sistemlerinin gücünü ve etkisini anlayabilmek için zaman zaman psikanalize de başvurması olmuştur. Gramsci'nin geliştirdiği, özünde bir toplumsal yapı içindeki entellektüel, ahlaki ve politik liderlik olarak tanımlanabilecek *hegemonya* (Gramsci, 2007: 316-331) kavramı, 1950'li yıllardan günümüze kadar yaşanan toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik değişim ve gelişimlerin kavranması açısından hala geçerliliğini korumaktadır.

Kültürün tanımına dair çeşitli yorumlara bakıldığında ise kültürü; kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan bir bütün olarak tanımlayan Malinowski'nin yorumu (Malinowski, 1992: 66-67), en kapsayıcı nitelikte olanlardan biridir. Bu yorumla Malinowski, ister ilkel bir kültür ister çok gelişmiş ve karmaşık bir kültür inceleme öznesi olarak ele alınsın, maddi manevi bir aygıtla karşı karşıya olunduğunun unutulmaması gerekliliğin altını çizmektedir. Farklı yapısal özelliklerden dolayı değişkenlik gösteren kültürel yaşam standartları ise kültür geleneklerinin bir sonrakine aktarılmasıyla devamlılığını sağlar. Her kültür eserinin özü, iş birliğidir. Kültürün maddi arka planlarının yenilenmesi ve varlığını sürdürebilmesi gerekir. Bu nedenle sürekliliği

sağlamak için yararlanılan ekonomik örgütlenmelerin en ilkel kültürlerde bile varlık gösterdiği bilinmektedir. Bir organizma olarak yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak için örgütlenmek, üretmek ve geliştirmek zorunluluğu olan insanın, bu temel ihtiyaçlarını ve bunların kültürel biçimde karşılanmasının yeni kültürel ihtiyaçlarının türemesiyle bağını kurarak bu yeni ihtiyaçların, insana ve topluma nasıl ikincil amaçlar yüklediğinin incelenmesi, kültür analizinin de temel sorunsalını oluşturur.

Sembolle bağıntısı olan ve gösterilebilen kavramları saptamaya dilsel ya da başka bir sembolik edimin kültürel gerçeklikte yalnızca yarattığı sonuçlarla gerçek olduğunu gösteren bir yöntem olan (Malinowski, 1992: 57) işlevselci antropolojik yaklaşımla ele alınacak bir kültür tanımı, kültürün gelişiminin asıl temelini oluşturan ilkel sanat ve becerileri de kapsar. Bu doğrultuda her yeni kuşağın öncellerinden miras aldığı geleneklere karşı devam ettirdiği bağlılık konusunda incelenmesi gereken üç temel beceriye vurgu yapılır. Temel ilkel ilk beceri, ateş üretme becerisi; ikincisi sembolizmdir. Üçüncü gösterge ise faaliyetlerine hizmet eden amaçlı davranış ve hükmetme becerisidir; öyle ki bu amaç kültürü besleyen bir değerdir.

Bu noktada modern sosyolojinin çağdaş kültür fenomenlerinin çözümlenmesinde antropolojinin, tümevarımsal ayırma ve karşılaştırma için sunduğu zengin malzemeden neden yararlandığı anlaşılmaktadır. Sosyologların totem, tabu, büyü ve mit gibi kavramların bağlı olduğu töre, inanç ve öğretilerin psikolojik açıdan yorumlanmasına dayanan pek çok çalışmasından en kapsamlısı, Emile Durkheim'ın izlediği bütünsel ve esinlendirici sosyolojik yaklaşımdır. Bütün bu süreçte Malinowski, bilimsel bir kültür araştırması için ancak tarihsel bağlamından kopmadan yürütülen bir analizin etkin olacağının altını çizmektedir.

Günümüzde üretimin simgesel anlam düzeyini de anlamak için yakın tarihimizdeki somut örnekler üzerinden gitmek etkili olacaktır. Bu koşulda Sanayi Devrimi'nin simgesi haline gelen otomobillerin ayrı bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Öyle ki otomobillerin simgesel olarak üretilmesi 18. yüzyılın sonlarında yaşanan sanayi devriminden bu yana, toplu biçimde üretilen bütün tüketim mallarının anlamlar dünyasıyla kesişmeye başlamalarının özel bir durumunu temsil eder (Wernick, 1996: 113). Öncelikle otomobiller, ulaşımı sağlama işlevlerinin dışında, kullanıcıları açısından daima bir promosyon rolü oynayarak, sahiplerinin göreceli toplumsal konumlarını yansıtmak için simgesel anlam taşımaktadır. Otomobiller, bu kültürel kimlik duygusunu daha geniş bir kültürel alana taşımaları nedeniyle giysilerle benzerlik taşıyan bir biçimde aslında yerel sanayi için ayrı bir öneme sahiptir. Kimlik işaretleri olarak kullanılan otomobiller, giysiler gibi kolayca rekabetçi bir sergilemeyi temel alan moda dinamiğine bu yüzden konu olmaktadır.

Yeni bir icat olan otomobil, sanayileşmiş toplu üretimin dışında hiçbir zaman var olmamıştır. Dolayısıyla ona yüklenen anlamın tarihi, daima promosyona yönelik bir tasarım düşünülerek imal edilmiş olmasının anlamıyla bağlantılıdır. Öyle ki otomobiller, üreticiler için olduğu kadar tüketiciler için de başından beri üretilmelerini sağlayan tekno ekonomik dönüşümün gerçek amblemleri olarak değerlendirilmiştir. En önemli çıkarsama ise otomobillerin; buzdolapları, daktilo, fonograf, kamera, radyo, vs. gibi sanayiyle bilimin öncülüğünü yaptığı bütün yeninin dünyasını sembolize etmeye başlamasıdır. Otomobillerin promosyon amacıyla modernitenin, teknolojinin ve ilerlemenin sembolleri olarak sunulmasının temelinde bu fikir yatmaktadır.

Kültürel ihtiyaçların türemesi ve bu temel ihtiyaçlara kültürün gösterdiği tepkilerle türemiş kültürel ihtiyaçlar kavramları ekseninde, kültür üretim süreci formüle edilebilir. Bu ihtiyaçların ortaya çıkması içinse en az fizyolojik temel ihtiyaçlar kadar ekonomi, bilim, din, yasa, eğitim ve sanatsal yaratıcılık etkindir. Bu perspektiften bakıldığında nasıl ki ilkel kültürlerdeki geleneğe sıkıca bağlılık anlaşılır ise çok gelişmiş kültürlerde de bilimsel geleneğe, ekonomik örgütlenmeye ve bu ilkelerin sembolik biçimde aktarımına olan bağlılığın devamını güvence

altına almak için bir dizi yardımcı aygıtın bulunduğunu kabullenmek gerekir. Günümüzde artık türemiş ihtiyaçlar da en az fizyolojik temel ihiyaçlar kadar zorlayıcı bir nitelik kazanmıştır. Bu da türemiş ihtiyaçların organik zorunluluklarla her zaman araçsal bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Malinowski, bu süreci hazırlayan araç türü kültür buyrukları olarak tanımladığı aygıtları dört temel kavramla açıklar;

(1) Üretim ve tüketim mallarıyla ilgili kültür aygıtı: Ekonomi
(2) Yasa töre ve ahlakın hükümlerinin işlendiği: Toplumsal denetim
(3) İnsan kabile bilgisiyle donatılmalı, yetiştirmeli ve geliştirmeli: Eğitim
(4) Otorite, güç araçları ve otoritenin eline verilen yardımcı araçlarla politik örgütlenme sağlanmalıdır (Malinowski, 1992:131).

Bütün bu kavramlar ise kültürel faaliyetlerin belirleyici toplumsal araçlarıdır.

Bu noktada, tüketim toplumunda simgesel değer kavramına bakıldığında altyapısını oluşturan başlıca kuramlar; Marksist gelenek ve temsilcileriyle birlikte kapitalizm ruhunun ekonomik kaynaklı bilinen felsefi çözümlemeleri başı çekmektedir. Bunun yanı sıra Baudrillard'ın tüketimle ilgili özne-nesne diyalektiğinde kimlik-benlik oluşumuna dair yorumları, Veblen'in Aylaklar Sınıfı teorisi, Simmel'in kent kültürü ve bireyselleşmeyle birlikte doğan farkındalık yaratma ve arzu edilebilirlik temalarını moda ve tüketim ekseninde ele alışı ve Bourdieu'ün küreselleşme karşıtlığı ekseninde habitusla kültürel ve entelektüel sermayenin önemine vurgu yaptığı teorileri, modernizm ve postmodernizm ekseninde değerlendirmeye alınmıştır.

20. yüzyılın kültür çalışmalarında modernizmle birlikte gelişen kent yaşamına paralel olarak değişen tüketim, moda, birey ilişkilerine günümüzde hala güncelliğini koruyan derin

analizleriyle kazandırdığı sosyolojik bakış açısı nedeniyle Alman Sosyolog Simmel'in metropol kültürü ve tüketim ilişkisi üzerine yorumlarına değinmek gerekir. Metropol yaşamındaki bireyin dönüşen kişilik yapısıyla yakından ilgili analizlerinde Simmel, benliği bedene benzetir ve yapısalcı bir çözümlemeyle soruna yaklaşır. Ona göre birey, toplumsal teknolojik bir mekanizmayla aynı seviyeye getirilip yıpratılmaya direnç gösterir. Bu noktada modern hayatın ve ürünlerinin kendine özgü anlamını irdeleyen iyi bir araştırma, metropol yaşamında varolan bireysel içerikle birey-üstü içerik arasında kurulan ilişkiye odaklanmalıdır. Canlı bir organizmaya benzetilen metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini, sinirler üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu oluşturur. Bu hızlı ve kesintisiz değişimden beslenen iç ve dış uyarıcılarla "zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla" (Simmel, 2003: 86-87) uyarılan birey, farklılıkları benliğinde kaydeden bir organizmadır. Dolayısıyla metropol yaşamının en önemli özelliği, fiziki sınırlarını aşan bu işlevsel genişlikte olmasıdır. Bireyin sınırları, bedeninin ya da dolaysız biçimde etkinlikte bulunduğu alanın sınırlarının ötesinde, zaman ve mekân içinde yol açtığı etkilerin toplamından oluşmaktadır. Dolaysız sınırlarını aşan etkilerinin toplamından oluşan kent yaşamında ister istemez artan kişisel farklılıklar da bu süreçte tinsel ve ruhsal özelliklerin bireyselleşmesi halini ortaya çıkarmaktadır.

Diğer bir deyişle metropol, büyüklüğüyle doğru orantılı olarak bu bireyselleşmeye yol açar. Bireyselleşmenin sebebi ise temelde bireyin metropol hayatının boyutları içinde kendi kişiliğini ortaya koymak gibi bir amaç edinmesidir.

> "Kişinin önemindeki nicel artışın ve harcanan enerjinin sınırına varıldığında, nitel farklılaşmaya başvurulur: Birey, toplumsal çevrenin ilgisini bir şekilde üzerine çekmek için çevrenin farklılıklara ilişkin duyarlılığından yararlanır. Sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir. ...Farklı olma, çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sivrilme ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlardandır." (Simmel, 2003: 99-100)

Özetle diğerleri tarafından fark edilmek önem kazanmaktadır. Metropolde bireyler arası iletişimin kırsal yaşama oranla daha kısa ve seyrek olduğu düşünülürse bireyin kendini özlü bir şekilde ifade etme ve özgün görünme kaygısına düştüğü söylenebilir.

Sosyolojik bağlamda kent kültürüyle birlikte gelişen metropol kavramı, toplumsal ilişkilerin altında yatan salt mekânsal bir kavram olmaktan çok, sadece mekânı kullanan toplumsal bir kavramdır. Bu durumda tüketim, simgecilik aracılığıyla simgelerin karşılıklı olarak farklı toplum tabakalarını imlediği ve anlamların öneminin dönüşlü ve devamlı bir anlamdırma süreciyle çözümlenebileceği bir yapıdır. Modernizmin sürekli değişen eşyalardan oluşan evreni, ne salt basit bir zenginlik sembolü ne de doğrudan bir yabancılaşma nedenidir. Simmel'in "Metropol'ün kültürel zemini, bütün bu eleştirel yanlarına karşın bireylerin kendi bireyselliklerini çoğaltacakları bir zemini de bizlere sunmaktadır. Yalnızca ortaya çıktığı gibi kaybolanı moda olarak görürüz..." ifadesi, Simmel'in kitle toplumunda yaşayan bireyler için değişimin toplumsal bilinç birikimini nasıl etkilediğini göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir.

Kültür çalışmalarında yapısalcılığa yöneliş ise kültür ve dil konularında yaptığı yapısalcı çalışmalarıyla tanınan Antropolog Claude Levi-Strauss'un önünü açtığı bir süreç olmuştur. (Levi-Strauss, 2004: 9-19) Strauss'un önünü açtığı yapısalcı süreçten sonra 1960-1980'lerde yapısalcılıktan etkilenen postyapısalcı yaklaşımlarda kapitalist sistem, kültür ve tüketim üzerine çalışmaları olan iki isim önplana çıkmaktadır: Pierre Bourdieu ve Jean Baudrillard.

Bu noktada Bourdieu'nün kültürel ayrımlar konusundaki çalışmaları, ağırlıklı olarak simgeleştirme şekilleriyle dil yetkinliğinin önemi ve yapısal belirlemelerin soyut mantığıyla kişisel yaratıcılığın parçalanmış micro öznelliğinin arasında bir orta yol bulmaya çalışır. Bourdieu'nün bu noktada geliştirdiği toplumsal eylem kuramı, günümüz Fransa'sındaki tüketim seçenekleriyle ilgili çalışmalar üzerine yoğunlaşmıştır. Ona göre toplumsal

yapı ve birey arasındaki kavramsal karşıtlıktan doğan diyalektiğin kurumlaşma yolunu, habitus[1] kavramıyla kavramak gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle gerçek bir stratejik planın ürünü olmayan habitus, ancak tarafsız stratejiler şeklinde düzenlenmiş bu hareketler dizisinin kaynağıdır. (Bourdie, 1977: 73) Habitus nesnel olasılıklar aracığıyla gerçeklik duygusu özlemlerini ortaya çıkararak, Bourdieu'nün kendi rastlantısallığın doğallaştırılması olarak tanımladığı durumu yaratır. Böylece *habitus* içinde şekillenen kültürel yapıya maruz kalan bireyler, rastgele bilişsel düzey etkisiyle ister istemez bir süre sonra farkında olmaksızın bunu kendi gerçekliği olarak algılamaya başlayarak sistematik bozulmaya maruz kalacaklar ve varolan güç ilişkilerinin bir parçası halini alacaklardır. Böylece habitusun bilişsel düzeyi, Althussser'in *Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde vurguladığı gibi ideolojik devlet mekanizmalarının kültürel çeşitliliği yok ettiği yapının içinde eriyip kaybolacaktır. Bu noktada toplumsal sınıf farklılıklarında yaşanan sorunlara dikkat çeken Bourdieu, simgesel uzmanlığın kültürel olarak baskın olanların ayrıcalığı halini aldığı bir yapıya doğru gidildiğinin altını çizer.

Bourdieu'nün sermaye kavramına yüklediği ikincil anlamı, kapsamını genişleterek salt ekonomiyle ilgili olmaktan çıkarıp kültür ve eğitim alanını da kapsayan daha geniş bir değerlendirme içinde ele alır. Bourdieu, ekonomik sermaye biçiminden farklı olarak bir de entellektüel sermaye biçimleri olduğunu savunur. Öyle ki modern, endüstriyel, kapitalist toplumların eğitim sistemleri bir başka sermaye yapısı oluşturur. Bu yapı, felsefi ve sosyalbilimlerle ilgili metinlerden romanlara, resimlere binalara, televizyon programlarına, giysilere, mobilya ve iç dekorasyona kadar her şeyi içine alan yeni kültürel değerler yaratabilme ve kültür ü. erine konuşup yazabilme temeli üzerine kurulu kültürel sermaye alanıdır. Ona göre, tüketim kalıplarını etkileyen şey, tek başına gelir olamaz; onunla birlikte ailenin

1. Habitus, kültürel düzenin nesnel gereksinimlerinin bireyler için tahmin edilebilir yolları olarak kaydedilmesini sağlayan bir mekanizmadır. Dayanıklı, sırası değiştirilebilir düzenleme sistemleri ve yapılaştıran yapılar olarak işlev görme eğiliminde olan, oluşturulmuş yapılar olarak tanımlanabilir. (Bourdieu 1977: 72-73)

kültürel ve sembolik değerleri diğer etkenlerdir. Bourdieu burada sosyolojideki sosyal statü grupları kavramından yararlanarak semboller ve göstergelerden oluşan kültürel kavramlara dayalı kapsamlı bir tüketim analizi yapmaktadır. Bu bağlantının kurulmasında eğitimin rolü özel bir öneme sahiptir (Bourdieu, 1989: 14-25). Eğitim sermayesinin ayrı bir öneme sahip olduğu bu süreç, kapitalist toplumlardaki sosyoekonomik koşullar içinde, zaman faktörünün de yardımıyla sürekli yeniden üretilen kültürel sembol ve göstergelerin yapısını belirler ve/veya oluşturur.

Jean Baudrillard da yapısalcılıktan etkilenmesine karşın Bourdieu'den bir adım ileri giderek tüketimin her zaman için semboller ve göstergelerin tüketimi demek olduğunu savlar. Bu sembol ve göstergeler yaygın liberal ekonomik kuramdaki gibi zaten varolan bir anlam dizisini ifade etmek yerine anlamlar başlı başına tüketicinin dikkatini çeken bir gösterge/sembol sistemi içinde oluşmaktadır. Zira tüketim, malın alıcısının aktif biçimde katıldığı ve satın alınan malları sergileyerek bir kimlik duygusu yarattığı ve bu duygunun korunduğu bir süreçtir.

> "İster toplumsalın mantığı ister arzunun mantığı olsun bu başka şeye nesneler, hareketli ve bilinçdışı anlamlandırma alanı olarak hizmet ederler.Yeni kabilesel söylem olan tüketim,güncel dünyamızın ahlakı haline geldi... Söz konusu olan, doyma noktasına ulaşmış bir toplumun, yanılmayan ve tarihi olmayan, kendisinden başka söylemi olmayan bir toplumun esirgeyici beyazlığıdır... Söylemek istediğim; nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişlerine göre yaşadığımız. Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz"(Baudrillard, 2004: 11-16).

Emek, eğlence, doğa, kültür... Eskiden gerçek yaşamda kopuk ve birbirine indirgenemez bütün bu etkinlikler, en sonunda aynı kesintisiz alışveriş aktivitesinde birleşerek, birbirine karışarak iklimlendirildi ve türdeşleşti. Moda aracılığıyla cin-

selliğini yitiren nesneler, özünde anlamını da yitirdi. Daha açık bir ifadeyle düşün, anlamın oluşumunu sağlayan şey, yani büyük metaforlar ya da çelişki nosyonu tükendi. Sadece birbirine türdeş yapılar sonsuzluk içinde birbirinin yerini almak suretiye varlığını sürdürmektedir. Baudrillard tüketimin artık simgesel işlevini de yitirdiğini, bunun yerini sanallığın aldığını anlatmaya çalışmaktadır. Baudrillard'ın tüketimin mucizevi statüsü olarak kavramlaştırdığı durum, Malezyalı yerlilere ilişkin kargo kültü[2] adıyla yaygın olarak bilinen antropolojik gözlemde, yerlilerin inşa ettiği uçak simülakrı örneğinde olduğu gibi "Bolluklar ülkesinin fantazmalarıyla kuşatılmış, reklam palavralarıyla her şeyin kendisine önceden verileceğine ve bolluk üzerinde kendisinin meşru ve devredilemez bir hakka sahip olduğuna ikna olmuş tüketiciler kitlesi" bolluğu, doğanın bir sonucu gibi yaşayarak tüketime derin bir inanç beslemektedir. Böylece büyüsel düşünce, değişim ve tarih kavramlarını yok ederek kurgulanmış gerçekle ancak göstergeler aracılığıyla ilişki içinde olup tüketmektedir. Bu durumda "...İmgede anlamdırılan ve tüketilen şeyin fantazmalarımız olduğu söylenebilir" (Baudrillard, 2004: 23-25). Baudrillard, bu görüşünü büyüsel düşünceyle ilişkilendirirken kullandığı güncel haber örneği oldukça çarpıcıdır. Öyle ki tüketim toplumunu belirleyen, kitle iletişimde göstergelere indirgenmiş günlük haberin, iletişim araçları aracılığıyla dışsallaştırılması yoluyla evrenselleştirilmesidir. Gösteri olarak tasarlanan haber, dramatikleştirilerek göstergelere indirgenmiş olur. Dolayısıyla günlük haber, büyüsel düşünce söylencesinin temel kategorisi olur.

Bu söylence gerçeklik, doğruluk ve nesnellik kavramlarından beslenerek yeni bir mucizeye aracı olur; çünkü görülen,

2. Kargo Kültü: Malezyalı yerliler gökyüzünden geçen uçaklara hayran kalmışlardı. Ama bu nesneler asla onlara doğru inmiyordu. Ancak beyazlar bu nesneleri yakalamayı başarıyordu. Ve bu, onların havadaki uçakların dikkatini çekecek olan benzer nesnelerle yerde, belli mekânlar üzerinde sahip olmasındandı. Bunun üzerine yerliler dallar ve sarmaşıklarla bir uçak sınılakrı inşa ettiler. ...Nesnelerin kendilerinin verdiği tatminler simulakr uçaklara, Malezyalılar'ın küçültülmüş modellerine eş değerdir. Yani potansiyel büyük tatminin, bütünsel bolluğun kazazedelerinin son sevincinin öngörülen yansımasıdır (Baudrillard, 2004: 23-25).

kaydedilen her şey hakkında bilinen yegane gerçek, aslında tam da o anda orada olmadığıdır. "Ancak geçerli doğrudan olan yani orada olmadan orada olan kavram, başka bir deyişle fantazmadır. Kitle iletişimin bize verdiği gerçeklik değil gerçekliğin baş döndürücülüğüdür" (Baudrillard, 2004: 26-27). Baudrillard'ın göstergelerin güven vericiliğiyle yaptığı alegori, bireylerin de gönüllü olduğu göstergeler evreninden yansıyan gerçeklikle yetinme haline kapılmış yeni bir tüketici toplumunun yapısal tasviri gibidir.

Yani Baudrillard'ın tanımıyla dünyanın simülakrı, içe kapanma hali olarak kurgulanan gündelik yaşam praksisi, her geçen gün çoğalan imgeler ve göstergelerle beslenen bir aşkınlık hali olmak zorundadır. Bu görüşü "Ters yöne açılan bir pencere olarak tv'nin resimleri bir odaya bakar ve dış dünyanın zalimliği, samimi ve sıcak hale gelir." benzetmesinde karşılığını bulur. Böylece toplumsal ve tarihsel düzlemde yaşanmışlık atfedilen tüketim kavramı dünyanın gerçekliğinin dışlanmışlığını bir güvenlik göstergesine dönüştürmektedir. Yaşamsal anlamdaki sorunlara ve çözümsüzlüğe karşın tüketimle *bulunamayan mutluluk* amaçlanır. Baudrillard, bu yeni hedonist davranış biçiminin paradoksal yapısına vurgu yapmaktan geri durmaz. Tarihsel bağlamından gönüllü olarak koparılmış bireylerin mutluluğu için "arzu stratejileri"nin ivedi çabasıyla edilgenleştirilen bireyin, suçluluk duygusundan arındırılması gerekliliği doğar. Bu noktada tüketim praksisinin kitle iletişim araçlarıyla ilişkisi devreye girmektedir. Sisteme göre çelişkinin çözümü, etrafı kuşatılmış olan ve kurtarılmış değer olarak kurgulanmış özel alanın güvenliğinin, kurmaca felaket senaryosunun tehdidi altında olduğu algısının yaratılmasında yatmaktadır.

Baudrillard tüketim praksisiyle ilgili en derin analizini "Tüketim Toplumu"adlı eserinde yapar. Birey, öncelikle tüketimin statüsünü belirlemek suretiyle mitten beslenen meşru ve devredilemez mal edinme hakkıyla donalı olduğu inancıyla kuşanır. Ardından da yaratılan felaket mitiyle etrafı kuşatılmış olan kurtarılmış değer praksislerinin beslenmesi ve söylem düzleminde

tüketimin dinamiği olarak verilen savurganlık davranışının teşvik edildiği bir ideolojik süreçle çevrenir.

Modern tüketim anlayışında arzu kavramının rolü büyüktür. Medya aracılığıyla bütün toplumsal yapıların ruhuna işlenmesi sonucunda bireyler, her geçen gün Batı kapitalizminin ürünlerinin tüketicisi olmayı arzu eder hale gelmektedir. Modern kapitalizmin ekonomik sistemini destekleyen sosyal ve kültürel ilişkileri deforme edecek bu arzular, dünyanın politik ekonomisini şekillendirebilecek yetide olup, bunu yapmakta da bizzat etkili olmaktadır (Lyotard, 1984).

Bu noktada ikinci bölümde detaylı olarak değinilen Freud'un psikanaliz kuramı, bilinçdışı im ve çocukların sembolik düzeye (kültür düzeyine) yapmaları gereken geçişle ilgili temel kavramların oturtulması yönünden çok önemlidir. Bilinçdışı kavramı; Freud'un rüya yorumlamaları, dil ya da kalem sürçmeleri ve psikonevroz üzerindeki çalışmaları sonucunda yerleşmiştir. Freud'un rüyaların yorumu ve günlük yaşamın efsane ve ritüelleri için geliştirdiği psikanaliz kuramını, sonraları Jacques Lacan psikanalizin yeniden tanıtımını dilin önemine vurgu yaparak geliştirmiştir. Bu yaklaşımında Dil Bilimci Saussure'den etkilenen Lacan, hastaların dili kullanış şekillerinde bilinçdışının rolünü görür. Lacan'ın psikanalize getirdiği yenilik, tüketimin postmodern formlarının analizi ve kimlik oluşturarak onu korumak konusundaki öneminden ileri gelir. Lacan, bu bağlamda üç önemli kavram kullanır: İmgesel, simgesel ve reel. Henüz konuşmaya başlamamış olan bebek, bir sembol öncesi dünyada yaşamaktadır. Bu dünyada bebek, henüz kendisinin dış dünya ve diğer insanlardan ayrı bir varlık olduğunun ayrımına varamamıştır. Bu dönem, yalnızca beyinde oluşan ve henüz kişisel bir beden duygusu gelişmemiş olduğu için hiçbir şekilde bireyselleşmemiş görüntülerden meydana gelen sözel öncesi, imgesel dönemdir. İmgesel dönem, daha sonra şiirsel imgeler için bir kaynak oluşturur. Herkes tarafından paylaşılan kelimeler, semboller ve karşılıklardan oluşan dille tanışma dönemi, simgesel dönemin başlangıcıdır. Simgesel döneme bu giriş, çocuğun

egosunda oluşmuş ve sembollerin yokluk, kimliksizlik kavramlarıyla bağlantılı olmasını gerektiren bir bölünmeyle karşılaşmaktır. Lacan'ın düşüncesine göre semboller dünyasına girmek; sembollerin orada olmayan, bulunmayan nesneler, insanlar, deneyimler için kullanılacağı anlamındadır. Gerçek ise hiçbir zaman tam olarak bilinemeyeni imler. İşte bu sahiplenilemez ancak orada olan diğer insanlar ve nesneler dünyası, yalnızca dil ve semboller aracılığıyla kavranabilir (Lacan, 1979). Lacan, Freud'un içgüdüler veya temel bedensel güdülerden türeyen dilek veya arzular kavramını, bir gösterge, yani dil ve kültürün bir elemanıyla bağlantılı hale geleceği düşüncesini ekleyerek bir adım ileriye taşır. Lacan'ın gösterenler içinde tutsak olmak şeklinde ifade ettiği kültürü oluşturan parçalar içinde üretilmek olarak tanımladığı tüketimin ardındaki arzular, yalnızca bedenin biyolojik işlevlerinin yanı sıra kültürel kavram ve göstergelerin, bedenin cinsel ve erotik etkinlik kapasitesi ve saldırganlık kapasitesiyle bağlantı kurdukları noktada üretilir. Lacancı görüşün tüketim analizi bağlamındaki önemi, doğa ve kültür gibi tüketim süreci içindeki iki ana elementi birbiriyle ilişkili biçimde ele almasında yatmaktadır.

Baudrillard sembollerin, temel olarak da rüya sembollerinin, insan bedeninin özellikle cinsellikle ilgili arzularla ilişkili görüldüğünü ve 20. yüzyılın sonunda semboller ve bedenin arzuları arasındaki ilişkinin koptuğunu savunur. Ayrıca Baudrillard, Freud önceleri rüya sembollerinin yorumlanabileceğini ve bilinçdışında gizlenmiş olsalar da rüyaların potansiyel olarak çözümlenebilir anlamları olduğunu öne sürmüştür. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise artık göstergeler ve semboller, hipergerçek gösterge ve sembollerden oluşan modern sosyokültürel bir sistem içinde yüzer gezer durumdadır. Eskiden bilinçdışı olarak tanımlanan arzularımız artık tüketim sembolleriyle olduğu kadar reklam ve ambalajlar aracılığıyla da anlatım yolu bularak bilinçli hale gelmektedir. Gerçekleştirilme sözü verilen, bilinçdışı arzuların doyumu olmaksızın devreye sembolik düzeyin sokulduğu bir postmodern tüketim anlayışı geliştiril-

miş olur böylece. "Postmodern tüketimcilikte arzu duyulan şey, tüketilen 'gerçek' çikolata, 'gerçek' otomobil, ev veya mobilya değildir. Aslında bu 'gerçek' nesneler, arzuların yerine konan şeylerdir; doyurulması istenen arzular, sembolik arzular olup kültürel sembolizm tarafından dolayımlanmadan, biyolojik olarak sahip olunan arzular değillerdir" (Bocock, 1997: 118-119). Diğer bir ifadeyle tüketim, sadece doyum vaad eder, yani gerçek orgazmik doyumu sağlamaz. Üstelik bilinçdışında saklanan ölüm güdüsü gibi başka arzularla da nasıl başa çıkılacağına dair bize hiçbir ipucu vermemektedir. Bocock burada tüketimi, yabancılaşmanın, kapitalizmin gelişmiş biçimlerinde insanların ruhsal yaşantılarına girmesine ve her geçen gün derinleşmesine neden olan temel unsur olarak tanımlar. Bu süreç, ileri kapitalizmde bilinçdışı arzuları kullanarak gerçekleştirilir.

Özetle modern tüketim, tüketim mallarının alışveriş merkezlerinde arzu yaratacak *ve* arzuları uyaracak şekilde sergilenmesine ve reklamlarının yapılmasına bağlıdır. Batı'nın kapitalist toplumlarında ya da onun dışında kalan başka toplumsal yapılarda yaşayan insanların çoğuyla arasında bir bağ kurulan tüketim süreci, toplumsal kurumlardan, önemli ölçüde kitle iletişim araçlarından, özellikle de televizyondan etkilenir. Nitekim Baudrillard, Bourdieu, Featherstone, Jameson gibi düşünür ve bilim adamlarının hem moderniteyi hem de postmoderniteyi yaşayan kapitalist toplumlarda tüketimin önemi üzerine yaptığı çalışmalarından, tüketim kalıplarının sosyokültürel kimliklerin gelişmesi için ne kadar önemli olduğu sonucuna varılabilir.

Simgesel kültürün tüketimi yoluyla kapitalin gerçekleşmesi için tasarlanan, araçsal etkisi olan mekânlarla kodlanmış ideolojinin, gösterge taşıyıcısı olarak maddi kültüre gereksinim duyması gibi maddi biçimler de ideolojiyi dile getirmektedir. Alışveriş merkezi örneği çarpıcı bir örnek olarak verilebilir "Alışveriş merkezleri düş-benzeri fanteziler olarak zamanın, mekânın ve imgelemde gerçeklik gibi olabildiğince mevcut öznelliğin deşifre edilmemiş çelişkilerinin mekânıdır" (Baudrillard, 2003: 23). Artık gerçekliğin yanlış temsili diye bir sorunun kalmadı-

ğı bu ortamlarda asıl sorunsal, gerçekliğin artık gerçeklik olmadığının gerçekliğinin gizlenmesi sorunudur. Baudrillard'ın mekânsal bir örnek olarak verdiği Disneyland evreni üzerine yorumlarını, televizyon reklamlarındaki ütopik/fantastik evren tasarımları açısından çözümlediğimizde; reklamlarda yaratılan fantastik evrenin bu denli bilinçli bir hayal ürünü tasarım olarak sunulmasının art alanında yatan ideolojinin, izler kitle üzerinde dış dünyanın gerçekliğini onamak için bir araç olarak kullanılmak istenmesi düşüncesiyle ilişkilendirebiliriz.

Bütün bu çıkarsamalardan yola çıkarak kitle kültürünün genel bir çerçevesini vermek gerekirse; modaların, logo teknikleri tarafından üretilen arzulara göre satın alınan mallarla yeni kültürel biçim ve ihtiyaçların üretimi ve kullanımının reklamcılık endüstrisi tarafından düzenlenmesi, diğer bir deyişle sermayenin gerçekleşme süreci olarak tanımlanabilir."...Gösterge değeri ve tüketimciliğin yan anlamları, kapitalist toplumda büyük önem kazanır" (Gottdiener, 2005: 211). Tam da bu noktada kültürü edinerek toplumsallaşan bireyler olarak kendimizi toplumsalla donatacak olan simgeleri edinmekle meşgulüzdür. Karşımıza çıkan yeni bir kavram olan sınır ise bir topluluğun nerede başladığını ve bittiğini imler. Böylesi bir işaretlemenin önemi; sınırın, topluluğun kimliğini barındırmasında ve toplumsal etkileşimin gerekliliklerinde yatmaktadır. Burada kavramsallaştırlan sınırla insanların sınıra verdikleri anlamdan söz edilmektedir (Cohen, 1999: 13). Kültür çalışmalarında yoğunluklu olarak topluluk sınırının simgesel boyutu ve insanların yaşantılarında topluluğun taşıdığı önemin anlaşılabilmesi için bu simgesel boyut üzerinde durulmaktadır. Topluluk sınırlarının büyük ölçüde simgesel bir karakter taşıması, simgelerin farklı insanlara farklı anlamlar ifade ettiği çıkarsamasının yanı sıra, insanların algı sınırlarının ne denli değişken olduğuna dair de bir önerme içermektedir.

Bu aşamada kültür çalışmalarında yaygın olarak başvurulan sınır ve toplumsal değişim temaları ekseninde tartışılan simgesellik kavramına değinmek gerekir (Schroeder, 1996: 212). Simgesellik, toplumsal roller arasında, hayat ve ölüm arasında,

hayat döngüsünün evreleri ve statüleri arasında, toplumsal cinsiyetler arasında, kuşaklar arasında ya da temiz ve kirli arasındaki ayrımı imleyen ritüellerde raslandığı üzere açık seçik olduğu gibi mit ve totemin fantezisinde örtük biçimde yer alabilir. Yine de yaygın olarak kullanılan tanımında simgesellik, özel bir sözcük dağarcığına ya da deyimsi davranışa sahip olmaktan çok, gündelik kullanımda daha araçsal ve pragmatik şeylere sezgisel olarak atfedilen anlamın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Felsefenin dilin tutumlarını ifade etme özelliğinin yanı sıra, nesneleri belirtme kapasitesine yoğunlaşması bundandır. Öyle ki bu durumda simgeler, yalnızca başka şeylerin yerini tutmaktan ya da başka bir şeyleri temsil etmekten daha fazlasını yapabilir (Cohen, 1999: 10-11). Simgeler, kendilerini kullananlara anlamlarının bir kısmını kendilerine kazandırmalarına izin verir. Daha yalın bir ifadeyle bahsi geçen toplumsal kategorilerin işaretlendiği aynı simgesel davranışa katılanların paylaştıkları simgeler bulunmaktadır. Öte yandan simgelerin anlamları aynı biçimde paylaşılamaz; çünkü her bir simgenin anlamı, bireyin kendine özgü tecrübesinin dolayımından geçmektedir.

Bu durumda denilebilir ki simgeler, insanlara ne anlatması gerektiğini söylemez, ancak anlam yaratma kapasitesi kazandırır. Simgeler tarafından oluşturulan kültür de tüm üyelerinin dünyaya aynı biçimde anlam vermelerini sağlayacak şekilde kendini dayatmadığı gibi, üyelerine yalnızca anlam yaratma kapasitesi sağlar. Bu da topluluğun tümünün birbirine benzer türde anlam verme eğilimine yol açmasıyla topluluğun üyelerinin dünyaya anlam verirken aynı simgelere başvurduklarının göstergesidir. Asıl önemli olan nokta ise toplumun üyelerinin özgül ve önemli çıkarlar açısından şeylere birbirine benzer anlamlar vermeleri, insanların genel bir simgeler demetine bağlanmış olmaları zorunluluğunu hazırlayan bir süreci tanımlar. Bu çıkarsamalar, topluluk kavramının; simgesellik, kültür ve anlam arasındaki bağıntılar üzerinden tartışılması gerekliliğini açıklamaktadır.

Simgeler, kesinlik barındırmadıkları ve görünürde öznel yapıda oldukları için bu kadar etkindir. Simgeler, insanlara

"ortak" bir dille konuşabildikleri, görünüşte benzer tarzlarda davranabildikleri, aynı ritüellere katılabildikleri, benzer giyim tarzlarına sahip olabildikleri fırsatlar sunarak bireyin zihninde bireysellik, genellik ve uzlaştırılabilirlik vurgusu yaratır. Böylece bir topluluğun simgesel birikimi, topluluk içerisinde bulunan bireyselliklerin ve farklılıkların ifade edilmesine, yorumlanmasına yardımcı olduğu kadar ve paradoksal bir şekilde sınırlandırılmasında da etkili olabilir (Cohen, 1999). Diğer bir ifadeyle simgesel birikim, topluluğun kendi üyelerini hem birbirleriyle hem de ötekiyle olan karşıtlıklarına rağmen birleştirir ve böylelikle topluluğun sınırlarını oluşturup gerçeklik kazandırır. Bu toplumsal değişim sürecinde ise toplulukların her geçen gün kendi sınırlarının dışındaki etkilere daha fazla maruz kalması –felsefi anlamda– biçim ve töz arasında, –sosyolojik anlamda ise– görünüşteki işlevi ve yerli anlamı arasında anlam kaymaları yaratmaktadır.

Baudrillard'ın modernite eleştirisi, modernleşmenin içerdiği ütopik boyut kadar bunun tam tersi sayılabilecek nesnel gerçeklik olarak adlandırılan bir toplumsal boyutun da oluşmasına vurgu yapar. Böylece nesnel gerçeklik her türlü düşselliği dışlayarak ilerlemektedir. Yüzyıllar boyunca ütopya ve nesnel gerçeklik kavramlarının birbirine karşıt kavramlar olarak varlık göstermeleri, günümüzde sanal bir işlemler dizisi tarafından aynı potada eritilmesini engellememektedir. Aksine sayısal matematikte düşselliğe artık yer yoktur. "Dünyaya ait onu referans alan eski güzel gerçekliğimizse çoktan kaybolup gitmiş. Olası diye bir şey kalmamıştır. Olan olmuş ve her şey sona ermiştir. Bu çizgisel bir şekilde sürüp giden tarihin sonudur" (Baudrillard, 2005b: 206-207).

Modernizm ve postmodernizm karşıtlığında gelişen tartışma zemininde hâkim olan görüş, postmodernizmin başlı başına yeni bir üretim ve tüketim modelinin veya Fukuyama'nın yorumuyla 'tarih' dışına bir göç olmaktan uzak, (Fukuyama, 1989) sadece modernizmin bir uzantısı olarak kapitalist gelişme sürecince yaşanan bir evre olduğu fikri etrafında şekillenir. Bu ba-

kış açısıyla postmodern terimi, aynen modern gibi analitik bir kategori olarak da yorumlanabilir. Frederic Jameson ve Douglas Kellner'in yaptığı gibi postmodernizme analitik olarak yaklaşıldığı ve modernizmin kapitalist üretim modeli içinde bir gelişim evresi olarak ele alındığı kabul edildiğinde, sınıfların nesnel niteliklerinin değişmeksizin öznel niteliklerinin model içinde geçirdiği değişimi incelemek açısından başvurulabilecek bir ayrımdır. Bu noktada postmodernizm modeli, kimlik oluşumu ve kimliğin korunmasıyla birlikte kimliğin toplumsal boyutta tüketim uygulamalarının ve tüketim özlemlerinin önem kazanmasına doğru oluşan hareketteki öneminin analizi noktasında yararlıdır. Postmodernist yapının belirgin özelliklerinden bir diğeri ise sosyal statü grupları arasındaki hiyerarşik ve feodal yapının ortadan kalkmasıdır. Postmodernizmde üst sosyal statü gruplarının yaşam tarzlarını ve tüketim kalıplarını taklit etmek yerine kendi tarzını bulma, eğlence, heyecan, işte veya oyunda sıkıntıdan kaçma, insanın kendisi ve başkaları için çekici olması gibi konular, en önemli yaşam kaygıları haline gelerek tüketim kalıplarını etkilemeye başlamıştır. Arzu kavramının, postmodern tüketimin analitik modelinde bu kadar önemli bir özellik olarak yer tutmasının başlıca sebebinin, onun bu yönü olduğu düşünülmektedir.

3. 2. 2. Toplumsal Açıdan Tüketim Kültürü ve Tüketici İlişkisi

Tüketim kavramının kuramsal altyapısına kısaca değindikten sonra tarihsel süreç içerisinde izlediği değişimi anlamak için zamanda küçük bir yolculuğa çıkma gerekliliği doğmaktadır. Konuya bu bakışla yaklaşıldığında 20. yüzyılla birlikte Batı dünyasında ortaya çıkan kapitalist toplum düzeninin tüketim kavramının çerçevesini oluşturduğu görülmektedir. Bu sürecin oluşumunu hazırlayan sosyal ve kültürel katmanlar incelendiğinde ise çeşitli sosyal statü grupları tarafından, modern kapitalist zamanlara etkileşim yoluyla taşınmış daha eski kültürel değerlerin varlığı görülmektedir. Bu kültürel değerlerin aktarımını sağlayan temel olaylar arasında, Atlantik ötesi göçleriyle başlayan, büyük coğrafi değişimler önemli bir yer almaktadır. İleriki

yıllarda yeryüzü cenneti modeli haline gelen Amerika Birleşik Devletleri'nin temeli de böyle atılmıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde Weber'in din ve ekonomi ağırlıklı, rasyonel kalvenci kapitalistler üzerine geliştirdiği tezi önem taşımaktadır. Yaygın olarak bilinen Amerikan modeli yapılanma ise 18. yüzyılla birlikte rasyonel kapitalizmin güçlenerek devamını sağlayan bir kültürel model olmuştur. I. Dünya Savaşı'na kadar olan sürede, tüketim modellerinde oluşan değişimlerin analizi içinse Veblen'in tüketim sosyolojisi ve Simmel'in kent sosyolojisiyle ilgili tezleri dikkat çekmektedir. I. ve II. Dünya Savaşları arasında yaşanan ekonomik durgunluk ve çöküntü dönemleri, kapitalizm için başarısız geçen bir dönem olarak tanımlanırken, Batı tipi modern kapitalizmde tüketimin sosyal ve kültürel rolünün tekrar önem kazanması, 1950'lerden sonra kitlesel tüketimin artmasına paralel ivme kazanmıştır. 1970'lerle birlikte artık modernite karşısında postmodern bir tüketim modelinin varlığı üzerine yoğunlaşan tartışmalar başlamıştır.

Tüketimin kapitalist toplumlardaki rolünü anlamak için endüstriyel kapitalizm ve tüketim ilişkilerine bakmak gerekir. Tüketim ilişkilerinin en önemli boyutu ise tüketim ve tüketici arasındaki organik bağda aranmalıdır. Moderniteyle birlikte tüketim kavramı da değişime uğramış ve artık tüketici tarafından toplumsal kimlik duygusuna sahip olma aracı olarak kullanılmaya başlandığı bir sürece girilmiştir. Endüstriyel kapitalizm geliştikçe farklı tüketim gruplarının da oluşmaya başladığı yeni düzende "Kuzey Amerikalı yeni zengin orta sınıf" önemli bir yere sahiptir. Amerikalı Sosyolog Thorstein Veblen, Avrupa'daki üst sınıfların yaşam tarzlarını taklit etmeye çalışan yeni bir aristokrasi sınıfı olarak tanımladığı, aylaklar sınıfının tüketim alışkanlıklarını incelediği *Theory of Leisure Class* [*Aylaklar Sınıfı*]* adlı eseri, konunun derin analizini içerir (Oskay, 2000: 265-274). Bir diğer önemli isim ise önceki bölümde metropol yaşamı ve tüketim konusunda detaylı değinilen Alman Sosyolog Georg Simmel'dir. Bu iki sosyologun çalışmaları, iki dünya

* *Aylak Sınıfın Teorisi*, Çev. Cumhur Atay, Zeynep Gültekin, Babil Yay., 2005. (y.h.n.)

savaşı ve Avrupa'da faşizmin yükselmesiyle ikinci plana düşmüşken, 1980'lere gelindiğinde tüketim analizinin yeniden ele alınmasıyla eski önemini kazanır.

20. yüzyılın ortalarında, önce ABD'de yerleşen kitlesel tüketim modelinin, sırasıyla İngiltere, sonra Batı Avrupa'nın diğer ülkelerinde –çok yoksul olan kesim haricinde– hemen hemen bütün sosyal gruplar arasında gelişmeye başlamasıyla yeni tüketici sınıfı da şekillenir. Modern kapitalist toplum yapılarının makro dinamiği incelendiğinde farklı sosyoekonomik sınıfların yanı sıra, aynı toplumsal yapı içinde yaşayan farklı etnik gruplar için de geçerli farklı yaşam tarzlarının oluşmaya başladığı görülmektedir. Bu yaşam tarzlarının en belirleyici özelliği ise meslek grupları aracılığıyla şekillenmesidir.

Yeni bir yüzyıla girerken ortaya çıkan bu yeni yaşam tarzında, yeni zenginlerin lokomotif olduğu giyim kuşam, kişisel ziynet eşyaları ve zevk için yapılan pahalı alışverişlerden oluşan bir tüketim ön plana çıkar. Bu yeni tüketici grupları aynı zamanda, satın aldıkları şeylerde bir seçim yapmaya başlayıp reklamlar aracılığıyla tanınmamış sabun tozlarından arabalara, içecek, sigara, giyim eşyaları ve mutfak araç gereçlerine kadar herşeyde marka imajlarının yerleştiği bir sürecin habercisi olur. Yüzyıl ilerledikçe benzer yaşam kalıpları daha az servet sahibi olan gruplar arasında da giderek yaygınlaşmaya başlar (Gramsci, 2007: 232-243). Amerikalı iş adamı Henry Ford'un geliştirdiği tüketim politikaları, sıradan aile için "seri üretim" yoluyla ürettiği ilk otomobilleri ve öncelikle yüksek maaş vererek kendi çalışanlarının alımını hedeflediği pazarlama stratejisi, Batı kapitalizminin gelişiminde önemli bir örneği temsil etmektedir. Öyle ki bu yükseliş hikayesi, "hegemonya" kavramıyla bilinen Marksist düşünür Antonio Gramsci tarafından *Fordizm* olarak kavramsallaştırılmış ve daha sonra sosyalbilim diline yerleşmiştir.

Tüketim kültürü ve tüketici ilişkisinde bir diğer önemli kavram ise kent yaşanı ve değişen tüketim alışkanlıklarıyla birlikte gelişen benlik-birey ilişkisidir. Simmel'in metropol insanı için yaptığı tüketici tanımına göre şehirdeki birey daha çok, bir

kimlik duygusu yaratabilmek, kim olarak algılanmayı arzu ettiğini belirtebilmek amacıyla tüketir. Bir bireyin kendisini diğer bireylerden farklı kılabilmesi, kullandığı giyim kuşam tarzının, diğer bireyler tarafından da anlaşılıp yorumlanabilmesine bağlıdır. Bireysel farklılaşma ihtiyacı, bitip tükenmeyen bir farkedilir olma savaşına yol açar. Çünkü orta ve daha alt düzeyde sosyal statüye sahip sınıflarla işçi tabakasının büyük bir çoğunluğu, daha yüksek statüye sahip grupların bir kısım alışkanlıklarını kopya ettikçe, bu yüksek gruplar devamlı olarak kendi tüketim kalıplarını değiştirmek zorunda kalır (Simmel, 1971: 85-103).

Modern ve postmodern toplumsal yapıların analizi için hala geçerli olan temel kuramsal kavram, özel sermayenin egemen olduğu ekonomik sistemi imleyen kapitalizmdir. Çünkü kapitalizm, postmodern dünyada hala sermaye tüketimi ve tüketici kültürünü açıklamak için gerekli bir kavram olarak geçerliliğini korumaya devam etmektedir. Bu nedenle modern kapitalizmin ilk zamanlarındaki çalışmalar üzerinde Marx ve Weber'in yapmış olduğu kapitalizmin temel kavramsal çerçevesini oluşturan çalışmaları önemini sürdürmektedir.

Marx'ın *1844 Elyazmaları*'nda tartıştığı yabancılaşmanın üç temel ögesi olan; nesneleşme, uzaklaşma ve yaratıcı etkinliğin kaybı, 20. yüzyıl tüketim anlayışıyla ilgili önemli ipuçları taşımaktadır. Modern kapitalizmin çalışma süreci içinde yabancılaşma değişime uğramasına karşın, yabancılaşmanın etkileri tüketim sürecine de sıçramıştır. Çünkü modern tüketim, sembolik anlam sistemleri üzerine kuruludur. Bu sistemler, modern tüketim mallarının tasarımlarında ve onlarla ilgili reklamlarda görülebileceği gibi yaratıcılık kavramının yabancılaşmış şekilleri üzerine yapılandırılmıştır.

> "Reklamı yapılan malların tamamı, herkes tarafından kullanılmasa bile çalışan insanların çalışmalarının hedefi ve ödülü olarak işlev görmektedirler. Önemli olan, tüketimin çağımızda neredeyse bu dünyaya ait olmayan, gerçek üstü, sembolik bir düzeye eriştiği; böylece satın alma eylemi kadar satın alma fikrinin de ücretli işlerde çalışan birçokları için bir güdü haline geldiğidir." (Baudrillard, 1988: 56).

Bu noktada yabancılaşma ediminin, tüketim merkezli kapitalizmin kuramsallaşmasına yardım ettiği söylenebilir. Endüstriyel üretim sürecinde, yaşamın anlamının birşeyler satın alma yoluyla önceden düzenlenmiş deneyimler yaşamak olduğunu öne süren etkin ideoloji, modern kapitalizmi egemenliği altına almıştır. Bu tüketim ideolojisi, hem kapitalizmi yasallaştırmaya hem insanları fantezilerinde olduğu kadar gerçekte de tüketici olmak için güdülendirmeye yaramaktadır.

Tüketim ideolojisinde en çok işlerliliği olan özellik, arzu edilebilirlik yaratmaktır. Bireyler, bir kez modern tüketim ideolojisi bağlantılı sosyal ve kültürel pratiklerin etkisine girince çeşitli kitle iletişim araçlarınca sergilenen malları satın almak için yeterli ekonomik güçleri olup olmadığına bakmaksızın, o mallara sahip olmayı arzu etmeye başlarlar. Artık tüketim, yalnızca gereksinimleri karşılamaya yönelik bir edim olmaktan çıkar ve arzulara dayanan bir kavram haline gelir. Baudrillard tüketim kültürüne ilişkin yaptığı analizde, satın alma arzusunun toplumsal yapıya bir kere nüfuz ettikten sonra ekonomik durgunluk dönemlerinde dahi ortadan kaybolmadığına vurgu yapmaktadır. Öyle ki pek çok kişiyi ücretli işlerde çalışırken ayakta tutan yegane şey, bu tüketim malları ve deneyimleriyle ilgili kurdukları hayallerdir. Aynı hayaller, işsiz durumda olanların da psikolojik anlamda yıkılmasını engelleyen bir faktör olarak düşünülebilir.

Modern tüketimcilik, bir semboller dizisinin potansiyel tüketici için anlaşılır hale gelmesine de bağlıdır. Bu semboller, yalnızca mallarının reklamını yapan kapitalist şirketlerin zorlamasıyla tüketiciye kabul ettirilemezler; bunların etkin olması isteniyorsa potansiyel tüketicinin yaşam tarzına da uymaları gereklidir. Ürünlerin tasarımı, etiketlenmesi, reklamlarının yapılması ve çeşitli ürünlerin potansiyel tüketicilerinin sahip olduğu değişken alt kültür değerleri arasında karmaşık bir etkileşim bulunur. Diğer bir ifadeyle satışların gerçekleştirilebilmesi için reklam ve promosyonların, potansiyel tüketicinin arzularına seslenmesi gerekliliği doğar (Kellner, 1992: 147-148).

Bourdieu'nün önceki bölümde detaylı olarak ele alınan kültürel sermayeyle ilgili görüşleri, modenizmin ileri dönemlerinde sosyokültürel ayrımların, neden giderek daha çok kültürel biçimler aracılığıyla dışa vurulur olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktır. Öyle ki belli bir sınıf içinde ekonomik ya da kültürel sermaye sahibi olmanın farklı biçimleri; spor, beslenme, sanat, dekorasyon ve genel anlamda boş vakitleri değerlendirme gibi konular karşısında oldukça belirgin farklılıkta beklentilere sahip, çeşitli beğeni düzenlerini açıklar.

Benjamin'in, özelinde 19. yüzyılın ortasında yaşanan Paris şehir kültürünü temel aldığı, ancak genel bir okumayla modernizmin getirdiği toplumsal sosyal değişimi simgeleştirdiği toplumsal tipi tanımlayan flâneur[3] kavramı, tüketim odaklı yaşam biçimleri ve yeni tüketici yapısına dayalı yaşam biçimlerini anlamakta temel öneme sahip olduğu için değerlendirmeye alınmıştır. Şehir kültürü ve kollektif hayallerdeki simgeciliğin yorumlanmasıyla ilgili bu analize göre (Benjamin, 2004: 87-108) endüstrileşmeyle paralel gelişen metropol kültürü, yeni toplumsal oluşumlarla uyumlu kültürel biçimler yaratarak gelişen kitlesel iletişim aracılığıyla yeni toplulukların ortaya çıkmasına da yardımcı olmaktadır. Bu süreçte Benjamin'in en önemli hipotezi, toplulukların yeni toplumsal bilinç biçimlerini de oluşturduklarını –özellikle de anılar ve geleneklerle ilgili olarak kullanıldıklarında– öne sürdüğü değerlendirmesidir.

Eserdeki vurgu, pasajların nesnel varlığından ziyade, toplumsal yapıdaki değişimde pay sahibi olduğu yitimlerin neyi simgelediğidir. Pasajların ışıltılı yapaylık içindeki abartılı sosyallikleri, toplumsal yaşamın her alanına yayılan tüketimin ardından koşma duygusunu beslemektedir. Böylece Benjamin,

3. Benjamin'in flaneur'ü, metropol döneminin yeni toplumsal kitleleriyle büyülenmiş ve onlar tarafından dışlanmış bir figürdür. Modernizm öncesi pazarların bireysel yaklaşımları ile toplumsal mekânların çok katlı mağazalarla yaşadığı şaşırtıcı değişim arasında geçici bir yer kaplayan flaneur, gelişmekte olan tüketim toplumunun mekânlarında daha bilinçli olarak dolaşmıştır. Bu hali, flanuer'ün etrafındaki dünya ile kendisi arasında ironik bir ayrım modeli oluşturmasına yol açar. (Benjamin, 2004: 97)

Baudrillard'dan çok önce ilk modern algılama kuramının temellerini atmıştır (Chaney, 1999: 88-89).

Çağdaş toplumsal kuramlar açısından Benjamin'in bir başka katkısı ise kapitalizm dönemini biçimci bir yaklaşımla "modernizm" açısından ve tarihsel açıdan seçmeci bir tutumla postmodernizm olarak bölmenin bir anlamı olmadığını; çünkü bu eğilimlerin endüstriyel kültürün başlangıcından beri varlıklarını eş zamanlı olarak sürdürmekte olduklarını öne sürmesidir (Baumann, 1987: 359). Baumann'ın deyişiyle; böylece modernizmin karmaşık yapısını, gelişimini, postmodernizme dönüşümünü ve özellikle de onun sınırlarını anlama çabasıyla modern kültürle ilgili çift anlamlılığın paradoksları üzerinde durduğu yapıtları ayrı bir değer taşımaktadır.

Modernite üzerine önemli değerlemelerde bulunan bir başka düşünür ise Zigmund Baumann'dır. Baumann uzmanlaşma sorununu ve modernizmde bunun sonuçu olarak ortaya çıkan otorite krizini, entelektüel söylemin sınırlı egemenlik alanının çok ötesine uzanan bir kavram olarak değerlendirip, günlük yaşam biçimi pratiklerinin oldukça büyük bir bölümünü oluşturan anlam ve kimlik kavramlarıyla ilgili birikimler ve güdülenme ilişkisi açısından ele alır. Giddens bu durumu, beğeni üretirken büyük ölçekli ekonomiye ulaşma yollarını araştıran ve bu arada tüketim mallarını belirsizleştirerek etkisini ve gücünü azaltan ve onları sahiplenen yerel bilgiler tarafından karşı çıkılan kültürel kuruluşların dayattığı evrensel akılcılıkla akılcı olmayan biçimlere ilişkin hizmetler arasında kaçınılmaz bir gerginlik olarak açıklamaktadır. Bu gerilim, postmodernizmin çelişkili yüzü olarak da tanımlanabilir. Giddens'ı yaşam biçimlerinin yaratıcılığı konusuna yönelten temel neden de modernizmin içerdiği, zaman ve mekânın birbirinden ayrılmasıyla ilgili süreçleri kurumsal dönüşlülük olarak tanımlamanın önemini fark etmesidir (Giddens, 1991: 14-32). Böylece modernizmin geleneksellik sonrası bir düzen olarak değerlendiren yaklaşımı, modern bireyin "Nasıl yaşayacağım?" ve "Kim olacağım?" sorularına aradığı bir yanıt olarak görebiliriz.

Psikolojideki narsizm ve kahraman kavramıyla ilişkilendirerek narsist belirtiler gösteren yeni bir tüketici profilini betimleyen narsist kuramda narsistik şöhretten büyülenme olarak tanımlanabilecek sava göre; narsistik hastalar, çoğunlukla bir kahramana ya da seçkin bir bireye hayran olurlar ve kendilerini o seçkin insanın bir parçası olarak yaşantılarlar. Hayran oldukları bireyi kendi kendilerinin bir uzantısı olarak görürler. Eğer hayran oldukları kişi onları reddederse ani nefret ve korku yaşarlar ve bu kişileri değersizleştirerek tepki gösterirler. Narsist bir kaybeden olarak yaftalanmaktan korktukları için kazananlara hayranlık duyar ve kendileri onlarla özdeşleştirirler. Ancak narsist bireyin başka birisinin yüceltilmiş örneğini kendine model almak için kendisini cesaretlendirecek yetilerine güveni bulunmamaktadır (Lasch, 2006: 143-144) Başka bir deyişle narsist, başkasını kendisinin bir uzantısı olarak görmeden, onun kimliğini yok etmeden kendisini birisiyle özdeşleştiremez. Böylesi bir özellik gösteren narsistik bir toplumdaki izler kitleyle oyuncular, kahramana tapanlarla kahraman arasında belli bir mesafeyi dikkatle korudukları için özdeşleşme ve öykünmeyi cesaretlendiren eski tiyatro biçimlerinin yerine artık, izler kitlenin çevresini yanılsamalarla donatarak izleyicilerle oyuncular arasındaki boşluğu kapatmaya çalışan yeni gösteri sanatları, her şeyin yerine gösteriyi koymaktadır. Bu, yeni bir tüketici tipolojisinin habercisi niteliğindedir.

Birey ve tüketim alışkanlıkları arasındaki bu ilişki, kendiliğinden eylemde bulunma ya da zevk alma yönündeki bütün girişimleri etkisiz hale getiren kendilik bilincini de değişime uğratmıştır. Daha açık bir ifadeyle, simgesel olarak dolayımlanan enformasyonla kuşatılan bireyler, doğrudanlığını yitiren dış dünyanın gerçekliğine duyduğu inancı da giderek tüketmektedir. Bu süreç de çalışmanın ikinci bölümünde kapsamlı olarak ele alınan gerçekliğin yokluşu sorunsalını beraberinde getirmektedir.

Tartışma dahilinde görüşleri incelenmeye çalışılan bütün sosyal kuramcılar, kitle kültürüne ait toplumsal yapıdaki kül-

türel oluşumların farklı özelliklerine işaret etmektedir. Kendi aralarında ilişki içinde olan bu yaklaşımların tümünün de modernizmin toplumsal düzeniyle ilgili geleneksel yargılarda geniş düzenlemeler yapılması gerekliliğinde hem fikir olduğu görülmektedir. Böylece yeniden tanımlanan bir kültür tarihi, modernizm ötesine ya da postmodernizme geçiş sürecini anlamak açısından anlamlıdır. Önemli olan, kitlesel kültürde geliştirilen, Chaney'in yaşam biçimi olarak tanımladığı simgesel kaynakların erk ve kimlik kavramları üzerindeki önemlerinin fark edilerek araştırma öznesi haline gelmesiyle kat edilecek mesafedir.

Günlük yaşam pratiklerinin kullanımda ikonografik ögelerle donatılmış görme biçimlerinin gösteri kültüründeki yeni toplumsal ilişki biçimlerini etkileyişi "pırıltılı ortamların gerçeğin dönüşümleri" olarak tanımlanabilir (Chaney, 1999: 120-121). Bu noktada tasarım kavramının, modernizmin gelişen tüketim kültürü içindeki temel anlamına bakmak gerekir. Yeniliklerin toplumsal olarak kabulünün habercisi olması ve bu yenilikleri meşrulaştırması açısından olduğu kadar doğasında bulunan simgeleştirme özelliği de tasarımı özel kılmaktadır. Bilinçli bir girişim olarak tasarım, bütün bu özellikleri nedeniyle, biçimin kültürel çağrışımlarıyla ilgili farkındalığa dikkat çekmenin bir yolu olarak okunabilir. Hali hazırda yaşanan ileri kapitalist toplumsal düzendeki tüketim uygulamalarının, elde etme ve yönlendirmeye dayalı bir iletişim kodu kullanılarak sergilendiği önkabulüyle bu uygulamaların meşru kültür dünyası tarafından –gizlice– dayatıldığı ve bu dünyaya giriş koşulları arasında en kabul gören değerin de estetik düzen olarak dayatıldığı bir sistem tanımlanmaktadır (Bourdieu, 1984: 28).

Bu paralelde düşünüldüğünde, tüketim ve tüketici diyalektiğinde ortaya çıkan yeni modern bireyin bir portresini vermek gerekirse, kültür endüstrisi çağında birey bir yanılsamadır. Ancak bunun tek nedeni, üretim araçlarının standartlaşması değildir. "...Birey artık sahte-bireydir. Birey, birey gibi görünendir. Modern birey, sürekli yeniden üretilen bir üründür" (Dellaloğlu, 2003: 104-105). Bu perpektiften bakıldığında Benjamin'in

dönemi için yeni kurulan tüketim ilişkilerinde meta değerinin ön plana çıktığı, sanat yapıtının özgünlüğünü ve dolayısıyla özne değerini yitirişine vurgu için kullandığı "halenin kaybolması" ifadesi, modern birey ve tüketim ilişkilerini çözümlemeye uyarlanabilirliği anlamında güncelliğini korumaktadır.

3.2.3 Tüketim Kültürü ve İdeoloji İlişkisi

Modern kapitalizmin bütün bu evrelerden sonra ideoloji ve tüketim ilişkileri düzleminde ideolojik altyapısını anlamaya yönelik yaklaşımlara bakıldığında ise önemli bir isim olarak Fransız yapısalcı Marksist düşünür Althusser'in, Marx'ın kapitalizm eleştirisiyle, özellikle bütün kapitalist toplumsal formasyonların varoluşunun maddi temelinin baskı değil, ekonomik sömürü olduğunu savunduğu değerlendirmesi önplana çıkar.

Toplumsal yapıda belirleyici olan, kapitalist üretim ilişkileridir. İkincil konumda olan ise dolaysız fizik baskı (polis, ordu, mahkemeler vs) veya dolaylı baskı (idare) olmak üzere devletin baskı aygıtının uyguladığı tüm baskı türlerinin ve devletin ideolojik aygıtlarının uyguladığı tüm ideolojik tabi kılma biçimlerinin kaynaklandığı devlettir. Üretim koşullarının yeniden üretimini sağlama noktasında ise devlet anahtar görevi görmektedir. Devletin yapısı, sahip olduğu baskı aygıtları ve *ideolojik aygıtlar* olarak ikiye ayrılır İki yapı arasındaki temel fark devletin tek bir baskı aygıtı olmasına karşın, birçok ideolojik aygıtının olmasıdır. Böylece devlet aygıtı, kendini "doğrudan doğruya ve bilinçli olarak, tek bir merkezden yönetilen ve merkezileşmiş bir beden olarak tanımlayarak organik bir bütün" olarak gösterebilmektedir (Althusser, 2003: 54).

Althusser, ideolojiyi katıksız bir yanılsama olarak tanımlarken, katıksız düş yani hiçlik olduğuna vurgu yapar. Ona göre tüm gerçekliği kendi dışında olduğu için ideoloji, psikanaliz kuramlarındaki düşe verilen yere benzer bir imgesel kuruluş olarak tasarlanır. Althusser, bu yaklaşımıyla da Alman ideolojisinde kabul gören felsefe ve ideolojiye dair tezi bir adım daha ileri götürerek, Freud'un "Bilinçdışı, öncesiz ve sonrasızdır."

yani tarihi yoktur yolundaki tanımından yola çıkarak "İdeolojinin tarihi yoktur." önermesinde bulunur.

Althusser'in dikkat çektiği bir diğer nokta ise devlet ideolojisinin aygıtlarında gerçekleşen sınıfsal ve bölgesel değişik ideolojik biçimlerin, somut bireylerin düşünce ve edimlerine, gündelik somut yaşamlarında nasıl ulaştığıdır. Toplumsal teknik işbölümü sürecinde üretim, sömürü, baskı, ideolojikleştirme ve bilimsel pratiğin etmenlerinin, ideolojinin somut bireylerini nasıl kendi rızalarıyla eyleme yönelttiğini açıklar. Her ideoloji, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarımlar. O halde ideoloji de bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir (Althusser, 2005: 109-133). Bu varsayıma dayanarak, *Devletin İdeolojik Aygıtları*'nın gündelik yaşamdaki karşılıklarını dinsel, ahlaki, hukuki, siyasal, estetik ideolojilerin birliğinin devlet ideolojisine boyun eğmesiyle sağlanan bir mekanizma olarak tanımlamaktadır Althusser.

Makro düzeyde bir örnek olarak, aile ideolojisinin içine doğan birey, doğumunun tasarlanmasından itibaren, kendisini bekleyen aile ideolojisinin içinde olması beklenilen özne olarak dünyaya gelir. Söz konusu özgül aile ideolojisinin biçimlenişi, bireyin kendi biricikliği çerçevesinde gelişirken, ideolojinin çifte ayna nitelikli yapısına vurgu yapan Althusser teorisini, bireylere özne olarak seslenilmesi özneleriyle, öznelerin kendi aralarında birbirlerini tanımaları ve öznenin kendi kendisini tanıması ve herşeyin tam da böyle olduğuna ilişkin mutlak bir güvence önermeleriyle üç aşamada açıklar. Bu da din ideolojisinin hazırladığı bir dayatma olarak bireyin karşısına çıkmaktadır. Sonuç olarak ait olma, evrensel kabul ve mutlak güvenceden oluşan bu üçlü düzenle çevrili özneler, ilgili süreçlerden geçerek toplumsal yaşam içinde varlık gösterirler. Kapitalist toplumsal yapıda ideolojik aygıtların temel hedefi, üretim ilişkilerinin, kapitalist toplumsal üretimin çeşitli işlevlerini yerine getiren bireylerin maddi davranışında, yani vicdanında her gün, aralıksız biçim-

de yeniden ve yeniden üretilmesini sağlamaktır. Bu mekanizma içinde gerçeklik kavramını da sorgulayan Althusser'e göre (Althusser, 2003: 115) üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, öznelerin vicdanında inşa edilir; bu da üretim ilişkilerinin ideolojik aygıtlar tarafından sağlanan yeniden üretimi ve özne üzerinde yarattığı ideolojik etkilerin üretim ilişkilerinin kendi işleyişleri içinde sağlanmaktadır.

Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek adlı kitabında Ritzer'in de değindiği gibi yüzyılın sonlarına doğru medya ve kültür üzerine çalışan sosyologların üzerinde durduğu bir kavram olarak metaforik anlamda büyüsü bozulmuş dünya tasarımı ve büyünün yeniden üretimi, modernite ve postmodernite karşıtlığında değişen toplumsal ilişkiler üzerine bir açılım getirmektedir.

Bu konuya ilk girişi, modernist düşünür Weber'in politik düşüncelerinin merkezi oluşturmaktadır. Öyleki tüm bu tartışmalar, bu soru etrafında şekillendirilmiştir; iktisadi ve politik kutupların, bürokratikleşmenin karşı konulmaz ilerleyişine maruz olduğunu ve bilimsel bilginin kaydettiği ilerleme tarafından büyüsü bozulmuş bir dünyada, herhangi bir anlamda bireyselci bir özgürlüğün herhangi bir kalıntısı muhtemelen nasıl korunabilir? (Weber, 1968) Bu soruya Weber'in yanıtı, modern doğa biliminin köklerinin Antik Yunan çağına dayanmasına karşın, özünde Rönesans hareketinin bir ürünü olduğunu düşünmesinde yatmaktadır. Antik Yunan'da eksik olan rasyonel deney tekniğini, rasyonalite kavramıyla açıklar. Ona göre modern bilimin tikel gerçeklik özelliği, ancak kutsallığın yerini bilimin aldığı bir dünyada var olabilir.

Kültür sosyologlarının modern toplumsal hayatla ilgili bir başka tartışma konuları ise kültürel anlamda yaşanan anlam kaybıdır. Diller öldükçe ortaya çıkan anlam kaybı, herkesin anlamlı bir yaşam sürdürebilmesini tehlikeye sokmaktadır. Toplumlarda, ekosistemlerde olduğu gibi çeşitlilik istikrarı sağlar (Van Der Loo, Van Reijen, 2003: 17-40). Küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan Batı kültürünün küresel tahakküm tehditiyle tek bir

hegemonik homojenleşmiş küresel kültürün doğduğunun kanıtı, dünya çapındaki kültürel ürünlerde görülen standartlaşma ve yakınlaşma kavramlarındadır. Kültürel çeşitlilik ise kültürel eş zamanlılaştırma olarak şekil değiştirmiştir. Kültür, varoluşsal olarak anlamlı bir sembolleştirme ve deneyim olarak algılanmalıdır. Bu, açıdan bakıldığında küresel bir kültürel yakınlaşma yaşandığını iddia eden bu kuram, bu ürünlerle etkileşimimizin algı dünyamızı nasıl inşa ettiğimize ve yaşamlarımızı nasıl anlamlandırdığımıza derin bir şekilde nüfuz ettiği düşüncesini de içerir. Bu kültürel ürünlerin sadece mevcut olmasından yola çıkarak daha derin kültürel ve ideolojik etkileriyle ilgili bir yorumdur. Böylece gelişen kapitalist sistemin işlevselci gereklerinden olan basın, televizyon ve reklam gibi kültürel metinlerdeki ideolojik temsiller arasında kusursuz bir görünen bağlantı kurulur.

Küreselleşmeyle ilgili son dönem kültür teorileri, Marxsist teorideki eksik nokta olan kültür içindeki hareketlerin bu kadar basit bir biçimde tek bir yön izleyemeyeceği, dolayısıyla kültürel ve coğrafi bölgeler arası hareketlerin daima yorum, tercüme, mutasyon, uyarlama ve yerleştirme içereceğini; çünkü alıcı kültürün diyalektik bir usulle kültürel ithaller üzerinde kendi kültürel kaynakları üzerinden bağlantı kuracağını savlar.

Küreselleşmeyle birlikte modern toplumsal yapıda yaşanan kültürel aktarımlar kültürel melezleşme olarak kavramsallaşır. Bu yaklaşıma göre kültürel etkileşimi, bağlamından bağımsız okumak eksik olacaktır. Günümüzde gündelik yaşamın alanlarına nüfuz eden kapitalizm, kültürel deneyimi yapılandıran ve düzenleyen erkin, insanları ideolojik bir amaç doğrultusunda birleştiren bazı kültürel ürünler veya metinlerin etkisinden çok kültürün metalaştırılmasına yoğunlaşır (Tomlinson, 2004: 121). Bu makro yoruma göre modernlikteki kültürel pratiklerin büyük bir bölümünün metalaşması, küreselleşmeye maruz kalan bütün toplumlarda geçerlidir. Alışverişin kendisi, en önemli yaygın kültürel pratiklerden biri halini almıştır. Artık alışveriş unsuru, çağdaş yaşamın boş zaman aktivitelerinin neredeyse

hemen hepsinde mevcuttur Bu basit örnek bile kültürel deneyimin, metalaştırılması yoluyla önemli ölçüde homojenleştiğini ortaya koyar.

Bu noktada moderniteden postmoderniteye doğru uzanan yolda, enformasyon devrimiyle birlikte yaşanan toplumsal değişimlerin tüketim kültürüne nasıl yansıdığı sorusu önem kazanmaktadır. Mike Featherstone'un bu geçiş sürecini ele aldığı *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* adlı eseri, konunun özeti niteliğinde aydınlatıcı veriler sunmaktadır. Bu çalışma toplumsal anlamda moderniteden ve postmoderniteye geçiş döneminde ortaya çıkan; kültür endüstrisi, şeyleşme, meta fetişizmi, kültürel değişim; üretimin yerini alan tüketim, araçsal rasyonelite gibi tüketim kültürü alanın temel sorunsallarını mesele etmektedir. Bu noktada yaşanan, geçiş süreci olarak yorumlanan postmodern zamanlarda kültürel değerler arasındaki ayrım nasıl olmalı? Estetik yargılar nasıl olmalı? sorularının yanıtları aşılmaksızın bir kenara bırakılmıştır. Bu noktada insanlık için hem kültürün hem de tüketimin daha etkin bir rol oynadığı yeni bir toplumlar arası örgütlenme aşamasına gelindiği teorisine ağırlık veren Jean Baudrillard ve Fredric Jameson'ın tezleri ön plana çıkmaktadır. Özellikle 1980'lerde ortaya çıkan çağdaş toplum içerisinde kültürün oynadığı rolün varsayılan dikkat çekiciliğini kavramaya yönelik kavramsallaştırma çabaları, postmodern sorunsalını önemli kılan en etkin sebeptir (Featherstone, 1996: 11-16). Eleştirel Kuramın son temsilcilerinden Jürgen Habermas ve postyapısalcı düşünür Michael Foucault arasındaki hararetli tartışmalarla dikkat çeken postmodernite kavramı, zamanla Zygmunt Bauman, Douglas Kellner, David Chaney, Scott Lash, Andy Wernick ve Willem Van Reijen gibi akademisyenlerin tüketim kültürü ve postmodernizm arasında kurdukları teorik ilgi üzerine gelişme göstermiştir. Bu denli tartışılan postmodern sorunsalının önemi ise içinde yaşanan çağdaş toplum yapısında kültürün oynadığı rolün varsayılan dikkat çekiciliğini ve genişleyişini kavrama ihtiyacı ve çabasından doğmaktadır.

Zizek'in eleştirilerindeki modernizm-postmodernizm karşıtlığına bakıldığında Marx, Nietzsche, Freud tarafından ideolojinin, ahlakın, egonun yanlış bilincinin ardındaki fiili içeriklerin açığa çıkarılması olarak tanımlanan modernizm, savaştığı baskı ve tahakküm gücünü bizatihi kendinde gördüğü geleneğin otoritesinde bulur. Zizek, tam da bu yanıyla, evrensel akıl ve onun kavrayışından kaçan tikel içerikler arasındaki kaçınılmaz olarak oluşan gerilimi desteklediği için modernizmi eleştirir. Ona göre, modernizmle postmodernizm arasındaki ayrım, Jürgen Habermas ile Frankfurt Okulu'nun birinci ve ikinci kuşakları arasında yaşanan kopuşa iyi bir örnektir. Buna karşın Adorno ile Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan* adlı çalışmaları, çağdaş dünyanın tarihsel bütünlüğü içinde radikal bir devrim yaratmak ve yabancılaşmış yaşam alanları arasındaki, sanatla gerçeklik arasındaki farkın ütopik bir biçimde ortadan kaldırılması amacıyla araçsal aklın baskıcı potansiyelini gözler önüne sermeleri açısından başarılı bir modernizm eleştirisidir.

> "İnsanlığın aşılması imkansız sınıra ulaşacağı içpatlama anı; toplumsal yaşam-dünyamızın koordinatlarının çözüleceği an. O anda, mesafeler askıya alınacak, metinlerden müziğe ve videoya her türlü enformasyona arayüzeyimde anında ulaşabileceğim. Gelgelelim, beni uzaktaki bir yabancıdan ayıran mesafenin bu şekilde askıya alınmasının öbür yüzünde, "gerçek" benden sahibi ötekilerle temasımın tedricen ortadan kalkması yüzünden, komşunun artık komşu olmayacak olması vardır, çünkü komşumun yerine tedricen bir ekran hayaleti geçecektir; genel ulaşılabilir-lik dayanılmaz bir klostrofobi yaratacaktır; seçim fazlalığı seçmenin imkânsızlığı olarak yaşanacaktır; evrensel, doğrudan katılımcı topluluk, ona katılması engellenmiş olanları çok daha güçlü bir biçimde dışlayacaktır. Sonsuz sınırsız değişim imkânları, yeni çoğul cinsiyet organları, vs. ile dolu bir geleceğe açılan sibermekân hayali, tam tersini gizlemektedir: Eşi benzeri görülmemiş bir radikal kapanım dayatması. Demek ki, bizleri bekleyen Gerçek budur ve bu Gerçeği simgeselleştirmeye yönelik, ütopik ve en iç kapatıcı distopik bütün girişimler, gerçek 'tarihin sonu'ndan, her türlü fiili kapanımdan çok daha boğucu bir sonsuzluk paradoksundan kaçma çabalarından başka bir şey değildir.

> Başka türlü söylersek, sanallaş(tır)ma, bir komşu ile uzak bir yabancı arasındaki mesafeyi iptal eder, çünkü Öteki'nin mevcudiyetini, Gerçeğin muazzam ağırlığı içinde askıya alır: Hayaletimsi ekran mevcudiyetleri açısından komşularla yabancılar eşittirler" (Zizek, 2002b: 196-197).

Karizmatik önderlere yüklenen olağanüstü anlamlar hakkındaki inançlar ya da dünyanın anlamına ilişkin düşünsel yapılanmaların yerini giderek bilimsel bilginin aldığına vurgu yapan yaklaşımıyla Weber'in dünyanın büyüsünün bozulması olarak tanımladığı durumdur. Modernizmle birlikte gelişen bilimsel düşüncenin, siyasal hesaplanabilirliğe ve rasyonel denetime katkıda bulunması beklenirken, tek başına bilimdeki ilerlemenin inancın değer kaybetmesine yol açtığı söylenemez. Buna karşın bilimsel bilginin iktisadi ve politik sorunlara uygulanmasıyla inancın rutinleşmesi ve gayri şahsi toplumsal ilişkilerin ortaya çıkışı arasına doğru bir korelasyon görülmektedir. Örnekleyerek somutlaştırmak gerekirse iktisadi kürede, üretim sürecinin bilimsel bakış açısına hâkim olunmasıyla, emeğin üretkenliğinin genişletilmesi sonucunda rutinleştirme kendiliğinden gelmektedir. Diğer bir ifadeyle kapitalizmin genişletilmesi yalnızca işçinin üretim araçlarından ayrılmasını değil, aynı zamanda yönetim araçlarının giderek daha verimli olmasını ve üretkenliğin arttırılabilmesi için teknolojik ilerlemenin hızına ayak uydurması gerekliliği ortaya çıkmıştır. (Ralph, 1996:166) Max Weber'in modern toplumsal hayatı bir demir kafes olarak belirlediği *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı eserinin sonundaki karanlık yorumu da bundan kaynaklanır.

> "Kültürün bu rutinleşmesiyle maddi çıkarlara ve sıradan, gündelik bir varoluşun taleplerine giderek artan bir ayarlanma söz konusu olacaktır... Politika küresinde, yönetim vasıtalarının giderek artan araçsal mahiyeti ve rasyonel tahakkümün ilerlemesi, daha rutin politik kurumlar yaratır. Bürokratikleşme, katı bir emir komuta hiyerarşisine sahip örgütlerin kurulması ve görevlerin uzmanlaşmasıyla iktidar, teknik uzmanlığa sahip olanların ellerinde yoğunlaşır: Bürokratik yönetim temelde bilgi yoluyla kurulan tahakküm anlamına gelir" (Weber, 1999: 40-67).

Weber'e göre bürokrasi, tahrip edilmesi en güç toplumsal yapılanmalardan biridir ve hatta pratik olarak tahrip edilmesi imkansızdır.

Weber'in güçlü önderliği savunması, kısmen kendi dönemindeki politik duruma verdiği bir yanıt olarak okunabilir. Weber'in, I. Dünya savaşı süresince Almanya'nın amaçsızlığından, politikacıların sorumsuzluğundan hayıflanmasıyla bu görüşün önem kazandığı bilinmektedir. Bu okumadan yola çıkarak Weber'in karizmatik öndere atfettiği güçlü rolün, sahne gerisinde modern devleti ve partileri bürokratik makineler olarak kavrayış çerçevesinde değerlendirmesi doğru olacaktır. Halkın, maddi çıkarlara bağlı teknik ve iktisadi ilerlemeye bağlanmasının ötesinde, gelecek kuşakların yararına belli kültürel ideallere ve ulusal itibar sahibi bir ulus kavramına sahip olan Weber, böyle bir kültürel dinamiğin, genel olarak hayatın farklı kürelerinin taşlaşmasına karşı koyacak şekilde hareket edeceğinden, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin rutinleşmesine karşıt yönde iş göreceğine dair bir inanca sahip olduğu söylenebilir.

Nitekim, ideolojik ve siyasi hegemonya mücadelesi; her zaman, kendiliğinden bir şekilde apolitik olarak, siyasi sınırları aşan bir şey olarak yaşanan terimleri sahiplenme mücadelesidir. Bu yeni yaşam kurgusu, doğal ve kültürel ya da yapay süreçler arasındaki ayrım karşısında tarafsız kalan, yeryüzünde ve küresel piyasada temel yapılan şifreleme, enformasyon aktarma sürecinin terimleriyle tanımlanan, kendi kendini düzenleyen, dev, canlı sistemler olarak görünür. Canlı bir organizma olarak internet fikrine, çoğunlukla özgürlükçü görünen bağlamlarda başvurulması gibi. Sağcı popülist söylemin sahip çıktığı asıl hedef, asgari bir toplumsal dengeyi ve güvenliği muhafaza etmeye çalışan devlet müdahaleleridir. Bu sürecin kırılması içinse yapılması gereken, eski Marksist şeyleşme eleştirisini yeniden gündeme getirmektir:

> "Bugün, sözde 'modası geçmiş' ideolojik hırs biçimlerine karşı depolitize 'nesnel' ekonomik mantığı vurgulamak, ideolojinin egemen bi-

çimidir; çünkü ideoloji kendini her zaman 'ideolojik' diye görülüp bir kenara atılan Öteki'ye karşı mesafe takınarak tanımlar" (Zizek, 2002a: 271).

Zizek'in, modernizmin tersine dönüşü olarak adlandırdığı günümüzde, yaşanan enformasyon çağını, Amerikan rüyasının tözünü kaybedişi olarak tanımlamaktadır. Hegelyen felsefedeki bireyin birincil özdeşleşmeden ikinciye geçme sürecindeki beklenmedik bir tersine dönüşe tanıklık etmesi kavramından yola çıkarak postmodern toplumsal süreçte "soyut" ikincil özdeşleşme kurumunun gittikçe daha fazla, aslında bağlayıcı olmayan dışsal, salt resmi bir çerçeve olarak yaşanmaya başlamasına dikkat çeker. Toplumsal yapıdaki gittikçe daha fazla ilksel, çoğunlukla daha küçük (etnik, dini) özdeşleşme biçimlerinde destek aramasını da bu duruma dayandırmaktadır. Çünkü "Bu özdeşleşme biçimleri milli özdeşleşmeden daha 'yapay' olduklarında bile bireyi dolaysızca ve karşı konmaz biçimde, özgül 'hayat tarzı' içinde yakalamak anlamında daha 'dolaysız'dırlar; dolayısıyla onun bir Ulus Devlet'in yurttaşı olma sıfatıyla sahip olduğu 'soyut' özgürlüğü kısıtlarlar" (Zizek, 2006: 330-387). Nitekim, günümüzde modernliğin başlarındaki ulus inşa etme sürecinin tersi bir süreçle karşı karşıya oluşu da bu durumu açıklamaktadır. Etnik köklerin yeniden inşasının yenilendiği, dolayısıyla ulusal olanın etnikleştirilmesi süreciyle karşı karşıyayız, diyen Zizek, özdeşleşmenin ikincil biçimlerinden, organik cemaatlerle kurulan birincil özdeşleşme biçimlerine yapılan bu gerilemenin çoktan dolayımlı oluşunu, bu gerilemeyi dünya piyasasının evrensel boyutuna verilen bir tepki olarak tanımlar.

1980'li yıllara gelindiğinde ise artık Peter Drucker, Theodore Levitt gibi işletme kuramcılarının küreselleşmenin mantığıyla ilgili belli başlı teorilerin sahipleri olduğunu görüyoruz;

"Dış piyasalara giderek daha fazla sayıda aktör müdahale ediyor; giderek daha fazla sayıda endüstri ve hizmet sektörü 'dünya yarışı'na giriyor; artan uluslararasılaşma, piyasaların dünya ölçeğindeki bütünleşmesinde ifade buluyor; global piyasalar, global olarak standartlaşmış ürünler için

ortaya çıkıyorlar; rekabetin global ölçekteki artışı, dünya çapında bir piyasa planlaması stratejisinin öngörülmesini gerekli kılıyor; etkin bir güç dünyayı, teknolojiye doğru itiyor" (Levitt, 1983: 22-41).

Levitt'in evrensel standartlaşma olarak adlandırdığı bu teori, toplumsal ihtiyaçların homojenleşmesi, kabul edilebilir bir kaliteye sahip düşük fiyatlı ürünler için evrensel bir tercihin oluşumu, üretim ve pazarlamada kademeli ekonomilerin gerekliliği olmak üzere üç temel hipoteze dayanmaktadır. Levitt, tüm bunları iddia ederken demografik olarak farklı gruplardan oluşan piyasaların varlığını görmezden gelmemekle birlikte ulusal bir bakıştan çok, uluslararası bir stratejiye hizmet ettiklerini düşünmektedir. Daha açık bir ifadeyle günlük yaşamdaki metalaştırma sürdükçe gösterge değerleri, kültür üzerinde egemen olur ve tüketici kültürü yoluyla günlük yaşam metalaştırılmış hale gelir.

Bu süreç, hem postmodern hem de modern olanın belirleyici özelliği olan çok düzeyli bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Böylece 20. yüzyılla birlikte gelişen kitlesel reklam teknikleri aracılığıyla da göstergenin yananlamsal düzeyine ya da imajına ve işlevsel değerinden daha çok simgesel değerine önem verilen bir dönem başlamıştır (Gottdiener, 2005: 212). Son dönem kapitalizmin imge belirlenimci kültürünü de çağdaş toplumun yeni bir eğilimi olarak yorumlamak gerekir. Bu perpektiften bakıldığında Gottdiener, geç dönem kapitalizmini postmodernizmle ilişkilendiren kuramlardan ayrılarak bu süreci, geç dönem modernizmi olarak tanımlar. Bu noktada referans alınan postmodernist düşünürlere bakıldığında, kültürel değişimde tüketimci ideolojinin rolünü tanımlayan Barthes'ın moda sistemi ve Baudrillard'ın nesneler sistemi üzerine geliştirdiği ilk modellerin hala geçerliliğini koruyan en kapsamlı çalışmalar olduğu görülmektedir. Jameson'ın postmodernist kültürün geç dönem kapitalizmin şimdi gelinen aşamasındaki kültürel yapıyı temsil ettiğine ilişkin teorisi ise Amerikalı Marksist eleştirmenlerin de baskın anlayışı olan, Gramsci'nin hegemonya kavramından beslenmektedir. Ancak Jameson'ın bu savı kitle kültürünün oluşumunu çözümleyecek kadar gelişmemiştir.

Postyapısalcı düşünür Baudrillard simgesel anlatımı, eşyaların maddi dünyasının eşyalarla bağlantılı olan simgesel bir ideolojik anlamlar dünyasına dönüşümü olarak tanımlar. Bu şekilde ortaya çıkan tüketicilik ideolojisinin özünde yatan fikir, tüm maddi nesneleri, bu nesnelerin gösterge değerine diğer bir ifadeyle kapitalist kuruluşların logo teknikleri tarafından reklamcılık aracılığıyla tüketicinin yanıltılması yoluyla yapılandırılmış bir anlama indirgemesidir (Baudrillard, 1981).

Bu tahlilin reklamlardaki ideolojik boyut yansımasını ise Wernick'in hipotezi net bir şekilde özetlemektedir:

> "... Ürünün kendisi, imaj açısından tüketici albenisini arttırmak amacıyla hesaplanmış uyumlu değerlerle özdeşleştirilmiştir. Ne var ki bu işlem yani 'otomobilin doğrudan mitleştirilmesi' simge değerlerin çağrıştırdığı değerleri ait oldukları dönemin bir göstergesi olan ikinci bir süreçle bağlandığında temel önemini bir ölçüde kaybetmektedir. Bu ölçüde otomobile taşınmış olan ideolojik anlamlar görecelileşmiştir. ...Bütün bunlar, teknoloji miti kısmen onarılmış ve geri getirilmiş olsa bile aynı sembolik gücü taşıyamadığını düşündürecektir bize. Ancak alternatif bir hipotez olarak; araba imajları ileri kapitalist kültürün imal edilmiş simgelerinin diğerleri gibi anlamlandırılan jestlerinin bize, sonunda yalnızca semboller evrenini anlattığı aşamaya ulaşmaktadır. ... Ticaretin, bireyciliğin ve medyanın yaşamdan kopardığı simgelerin kamusal alanda dolaşıma girmesiyle eski organik anlamıyla toplumun daha fazla çözülmesiyle paralel olarak içe yönelen şeyin teknolojimiz değil, kültürümüz olduğunu ileri sürmenin haklı temelleri vardır." (Wernick, 1996: 141-142)

Mitler ve sembollerin günümüz tüketim kültüründe taşıdığı önem, kültürel değerleri olduğu kadar arzuları da kodlayabilmelerinden gelmektedir. Öyle ki "Ölmeye yakın bir durumdaki metaforların arzuyla sentez edilmesi onlara, normal koşullarda yoksun kalacakları bir arındırıcı güç kazandırır" (Wernick, 1996: 71). Söylem teorisine göre temsil, biçim ve durumlarının kendi içinde iktidar olarak görüldüğü bütün bu süreçte, kültürel biçimlerin anlamın, değerin ve iktidarın üreticileri ve taşı-

yıcıları olarak sorgulanması temeldir. Öyle ki kültürel işaretler, birincil olması gereken tözün canlı temsilcileri olma özelliğini geri planda bırakarak, yerine kader, doğa ve toplumsal gerçeklik kavramlarının karışımından yeni tözler yaratarak, yeni toplumsal biçimler, yeni davranış ve düşünme yolları, yeni tutumlar geliştirmek için araç olmaktadır (Connor, 329: 2005). Günümüzde, görünürde tamamıyla özerk görünen kültürün bir anlamlama iktidarı haline gelmesi durumu; politik kuramlar, ahlak kuralları, toplumsal pratikler ve ekonomik yapılar için de geçerliliğini korumaktadır.

Kitle iletişim araçlarıyla ilgili mesajların gruba özgü kod ve kendi amaçları doğrultusunda yeniden yorumlanması yönündeki geleneksel yoruma karşılık Baudrillard'ın postmodern yorumu, kitlelerin kendilerine gönderilen her şeye, blok halinde ve onları birer gösteriye dönüştürerek yön değiştirdikleri savı üzerine yapılanır. Bunun için ne bir başka koda ihtiyaç vardır ne de anlama. Bu yüzden direnç göstermezler ve her türlü iletiyi anlamsızlık yerine, yayılarak çoğalan bir büyülenme/güdülmeme çemberinin içine almayı tercih ederler. Kitle iletişim araçlarının ideolojisiyle kitleleri donatmasını, "Bu onların kaderidir: Sihirli ve tüketilen bir eğlence gösteri olmak." (Baudrillard, 2003a: 41-42) diyerek, doğası gereği oluşan bir kendiliğindenlik olarak yorumlar.

Baudrillard'ın *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı eserinde, fantezinin ruhsal düzen içinde bir kalıntıya dönüşmesi fikri öne çıkmaktadır. Ona göre simgesel bütünleşme, işlevsel bütünleşmenin yerine geçmiştir. İşlevsel kurumlar, simgesel bütünleştirmeden kurtulan kalıntılarıyla ilgilenmektedir. Toplumsal ilişkiler bu çözülmeyle doğru orantılı olarak yeşermeye, yayılmaya ve zenginleşmeye başlamıştır. Toplumsala ait olası en uzak sınır noktasında yer alan bu kalıntılar, böylelikle onun hukuki alanı içine girmekte ve genişletilmiş bir toplumsallık kavramı içindeki yerlerini almaktadırlar. "...Toplumsal adlı makine de işte bu artığı işleyerek yaygınlaşma alanını genişletmektedir" (Baudrillard, 2003a: 62).

Bu noktada, kültür kuramlarında toplumsal göstergebilimsel yaklaşım önem kazanmaya başlar. Anlam üretme süreci, yapısal olarak çözümlendiğinde ortaya çıkan tablo şu şekilde formüle edilebilir: Anlamın birinci tür yükü düzanlam düzeyinde nesne, gösterge işlevini üretir; yani nesnenin ilk işlevine göre nesnenin yananlamı aracılığıyla nesnenin toplumsal bağlamı vurgulanır. Nesnenin toplumsal açıdan belirlenmiş anlamlarını işlevsel açıdan dönüştüren işte bu ikinci türdür. Ayrıca nesnelerin ikinci tür kullanımı bir mesajı gösterecek biçimde apaçık tasarlandığı zaman anlamlamanın yanı sıra, iletişimin de (amaçlı olarak) var olduğunu gösterir. Bu nedenle toplumsal göstergebilim, kitle endüstri tarafından üretilmiş nesnelerin anlamlarının toplumsal süreçler yoluyla dönüştürme yollarını aramak için oldukça etkili bir yöntemdir (Gottdiener, 2005: 259). Ancak bu işlem tüketicilerin olduğu kadar üreticilerin de eylemleri yoluyla gerçekleştirilebileceği için yan anlamsal dönüşüm süreci üretici/nesne/kullanıcı ilişkisinin bütününü nitelendirmektedir. Kitle kültürünün anlamlama olarak incelenmesi ise üreticilerin ve tüketicilerin davranışlarının yapılanmasında insanlar, nesneler ve birbirleriyle olan ilişkilerini açıklayan kodların tanımlanması açısından önemlidir.

Baudrillard, kitle kültürü kuramlarını, konuyu ele alış biçimi açısından iki temel başlıkta değerlendirir. Birinci yaklaşım, nesnelerin toplum içindeki simgesel yaşamı ve kitle kültürünün, endüstri tarafından üretilmiş nesnelere ilişkin bir söylem kipi olarak görülmesidir (Baudrillard, 2003c: 52-73). İkinci yaklaşım ise bir adım ileri giderek, kitle kültürünün tamamının bir gösterge statüsüne indirgenemeyeceği önkabulüyle nesnelerin maddi bir varlığa sahip olduğu ve ancak ikinci tür işlevlerini belirtmek için kullanıldıklarında anlamları ilettiklerini savlar. Bu yaklaşımda gösterge, iletişimsel eylem içinde bir nesne haline gelmekte ve göndericinin amacı doğrultusunda yönlendirilmektedir. Bu durumda da gösterge, iletişim için gerekli bir nesneye indirgenmiş olur. Her iki kuramsal yapı da gösterme sürecinin ayrı yönleriyle ilgilenmekte ve yan anlamların dö-

nüşümüyle bu süreci yönlendiren kodların arkeolojik incelemesini vurgulayan bir kitle kültürü kuramına yatkın bir yapı sergilemektedir. Herhangi bir kültürel nesne için çoklu anlamlar üreten mekanizmaların ve kültürel politiğin ideolojik çelişkilerinin, eylem için nasıl bir geri plan oluşturduğunun ayrıntılı olarak tanımlanması gerekir. Bu ideolojik çatışma, karşıt kodlar arasında gerilimli çekişme biçiminde vücut bulur (Gottdiener, 2005: 2006). Gottdiener, kitle kültürü analizcilerinin ikinci ortak yanılgısına daha dikkat çeker. Bu temel yanılgı, grubu bir tüketici pazarı olarak görme eğiliminde oluşlarında yatmaktadır. Kitle kültürünün imlediği kitleyi tüketici gruplarının bir bütünü olarak gören bu tür bir görüş, indirgemeci bir yaklaşımdır. Oysa kitle kültürünü oluşturan bireyler tanımı, toplumun daha geniş bir bölümüne karşılık gelmekte ve heterojen bütünler ya da alt kültürlerden oluşan, karmaşık bağlarla bağlı yapılara dahil bireyleri de içermektedir. Tam da bu noktada toplumsal göstergebilimsel yaklaşım değer kazanmaktadır.

Kitle kültürünün çözümlemesi için toplumsal göstergebilimselci bir model olarak Umberto Eco'nun üretici-nesne-kullanıcı ilişkisindeki anlamların üretimini alışverişin ayrıntılarıyla belirlemeye çalıştığı sınıflandırma etkili bir örnek olarak verilebilir. Her nesne (örn. otomobil) beş ayrı açıdan birden düşünülenilir: (a) Bir maddi nesne olarak maddi açıdan (b) Kullanım değeri taşıyan bir araç olarak mekanik açıdan (c) Değiş tokuş değerine sahip olarak ekonomik açıdan (d) Belirli bir statünün göstergesi olarak toplumsal açıdan (e) Diğer kültürel birimlerle ilişki içinde değerlendirilecek bir kültürel birim olarak anlambilimsel açıdan (Eco, 1979: 298-312).

Bu pratikten de yola çıkarak toplumsal göstergebilimsel yaklaşım kitle kültürünü inceleme aşamasında, üretim tarihinin ve anlam yaratılması aşamalarının ortaya serilebileceği kültürel kullanım, iletişimsel açıdan toplumsal uygulamaların okunmasını zorunlu kılar. Bu da yaratıcı döngünün üretim, dağıtım ve alt kültürel tüketim ya da kullanım bileşenlerine tek tek ayrımlanmasını gerektirir. Diğer bir ifadeyle, hem alt kültürel hem de

endüstriyel kaynaklardan çeşitli etkilerin saptanması ve bunların kitle kültürü üretiminin bütünsel döngüsünde etkileşime geçmesi için kültür kuramcılarına kapsamlı ve çok katmanlı bir bakış açısı sunmaktadır.

3.2.4. Tüketim Kültürü ve Reklamın Anlamsal Düzlemi

Reklamlar üzerinden düşündüğümüzde Rutherford'un deyimiyle "Ortaçağ Avrupası ikonalarının akrabaları" olan reklamlar, içinde barındırdığı propaganda ögesi ve kültürel gücün aracı olma özellikleriyle ikonalarla benzeşmektedir. Aradaki fark ise ikonaların resmi bir kilisenin hizmetinde olmasına karşın reklamlar ticaretin aracı olarak toplumun geneline hitap eden, popüler bir tutku olan tüketime aracılık etmektedir. Nasıl ki ikonalar katedrallerin duvarlarını süslüyorsa reklamlar da çağdaş yaşamın en önemli kitle iletişim aracı olan televizyonda ayrıcalıklı bir yere sahiptir. (Rutherford, 2000b: 17) Reklam dilinin stilize ve kozmopolit oluşu, kültürel farklılıklardan doğan dil ve sınıf sınırlarını aşarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Reklamların giderek önem kazandığı toplumsal koşullara baktığımızda, 1980'lerle birlikte kültürel alanda alçak ve yüksek kültür arasında yaşanan karmaşada, taşlama üslubunun kutsanarak yerleşik değerlerin reddiyle retronun yaygınlaşmasıyla gelen taklit hayranlığı bir arada işlenmeye başlamıştır. İmgelerin ön planda olduğu tarzların kaynaşmasıyla ortaya çıkan parodi ve kolaja duyulan istekle bir dizi karşıtlığı ifade eden postmodern söyleme göre, sanatın gerçeğin estetikleştirilmesiyle ekonominin merkezine oturduğu, Baudrillard'ın deyişiyle sanalın gerçek olduğu bir dünya portresi ortaya çıkmaktadır. Öyle ki "Reklamcılıkta hiçbir zaman hayal gücü yoktur, fantezilerin işleyişi vardır." Bu da Özgün bir ürünle sonuçlanmaz, varolan malzemeyi yalnızca dönüştürür ya da yeniden karıştırır ve bütünleştirir" (Mattelart, 1995).

Modern kültürde, resimsel görüntünün karmaşa ve karışıklığını en iyi şekilde sergileyen ve tam anlamıyla geçici olan biçimi, reklam olarak tanımlanmaktadır. "Reklamlar tipik olarak iki boyutlu görüntülerdir, ya bir sayfa bir duvar üzerinde,

reklam panosu gibi basılırlar veya televizyon sinema programları arasına serpiştirilmiş kısa (ortalama 30 saniyelik) dramatik canlandırmalar şeklinde olurlar." Öyle ki "Geçici evrensellikleri içinde bu görüntüler, günlük yaşamın daha önemli etkinlikleriyle atbaşı giderek, susmak bilmeyen ve beyin yıkayıcı bir koro gibidirler" (Willimson, 1978). Tüketim kültürünün yanılsamalarını simgeleştirdikleri düşüncesiyle reklamlara kültürel çalışmaların eleştirel kanadında ağırlık verilmesinin temelinde bu özellikleri yatmaktadır. "Reklamlar konularını cilalayıp parlatan yanıltıcı yüzeylerdir". Reklamların üretimi, dağıtımı ve pazarlaması konusundaki etkinlikler, açıkça çağdaş kültürel bir sanayi olmanın yanı sıra kitlesel iletişim ve özellikle eğlenceyle ilgili sanayilerle bağımlı bir yapıdadır. Reklamcılık endüstrisinin gelişiminin kültürel önemiyle ilgili sosyolojik yorumlarına bu derece ağırlık verilemesi de bu yönünden kaynaklanmaktadır. Reklam, parçalardan oluşan bir görüntüler bütünü olarak düşünüldüğünde, temsil ettiği ideolojinin kodlama kalıplarını çözmeye çalışmanın gerekliliğine vurgu yapan Willimson'a göre, reklam çözümleme çalışmalarının önemi de tekrarlayan kodları kullanarak tek seferde anlaşılamayan ideolojik temalar ve kültürel varsayımlar arasındaki farklılıkların ortaya konmasını olanaklı kılmasında aranmalıdır.

Modern reklamcılık kavramın gelişimine bakıldığında; ilişki ve duyarlılıkları iletmek için moda olan biçimlerin görüntüsünün evrensel kullanımının kurumsallaştırılmaya başlandığı 20. yüzyıl boyunca süren gelişimi, dört temel aşamada değerlendirilmektedir: (1) İdolleştirme: bu devrede ürünler yalnızca kullanım değerleriyle sunulur; (2) İkon Sanatı: ürünlere simgesel önemler iliştirilir; (3) Narsizm: Ürünler bireyselleştirilir ve bireyler arasında değerlendirilir ve son olarak (4) Totemizm: ürünler, görüntüsü ve etkinlikleri aracılığıyla tanımlanan bir bütünlüğü temsil eden bir gösterge ya da belirleyici olarak görülürler. Son aşamada bahsi edilen yüzeyler aracılığıyla iletişimin vurgulanması, egemenlik halidir; öyle ki "Tüketimin bir gösteri, halka açık bir girişim olması amaçlanır: Ürünle ilgili

görüntüler temel olarak yaşam biçimleriyle olan ilişkileri aracığıyla toplumsal bütünlükler için amblemler haline gelirler" (Chaney,1999:117).

Tüketim kültürü ve reklam ilişkisinde önemli bir boyut olarak *sembolik tüketim* kavramı karşımıza çıkmaktadır. Tüketilen ürünlerin fiziksel faydalarının yanı sıra, duygusal faydalarından da elde edilen tatmin olma duygusu olarak özetlenebilecek *sembolik tüketim*; bireylerin bir ürün veya marka tecrübesinin kendi içerisinde duyumsal, fanteziye dayalı ve duygusal unsurları olduğu tespitinden yola çıkarak tüketicinin bu ihtiyaçlarını çalışma konusu edinir (Hirschman; Halbrook, 1982: 92 -101). Sembolik tüketim anlayışında, ürünün nesnel varlığından çok, özenli semboller olarak algılanması önem taşımaktadır. Diğer bir ifadeyle ne olduğu değil neyi temsil ettiği önemlidir. Gerçeğin yerini ürünün imajı alır. Değerlendirme anlamında temel ölçütü ise anlamın ne kadar öğrenildiği değil tüketici birey üzerinde yarattığı duygusal tepkidir. Bu teoriye göre ürünün seçimininde duygusal istekler, hedonist ve akılcı görüşlere daha baskın olabilmektedir. Tüketicinin ürünün somut karakterine eklediği bu öznel sembolik anlamlar, tüketim önceliklerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Böylece nesnenin sürekli olarak dönüştürüldüğü ve bu oranda etkinliğinin arttığı günümüz tüketim toplumunda tüketim nesnelerinin kazandığı sembolik değişim değerinin nedeni açıklanmış olur.

Hedonist tüketim anlayışının başat araçlarından olan reklamlar cephesinden konuya bakıldığında, biçim ve kullanım açısından değerler ve davranışlar arasındaki ilişkileri parça parça görüntülerle vurgulamayı amaç edinen reklam sektörüyle karşılaşılmaktadır. Anlatımla ilgili yeniliklerin hiper-gerçek kodlama, dönüşlülük ve hiper ifade sistemlerinin kullanılması gibi stratejik uygulamalarının yeni yaşam biçimiyle de uyum içinde olduğu görülen bu evrende (Goldman ve Papson, 1994: 24), Goldman ve Papson'un *bilinçli açık kodlama* olarak tanımladığı yöntemlerin hepsi de bu isteğin yapaylığını vurgulama amacına hizmet etmektedir. Sunulan reklamının üretim sürecinde ise sü-

rekliliğin alışılmış anlatım biçimlerini bölen düzeltme teknikleri kullanılır. Böylece kamera denetimi ve diğer teknik araçlarla anlaşılmaz parçalardan oluşan söylemler aracılığıyla çağdaş reklamcılık rastlantısallık temasına vurgu yapan tekniklere başvurarak ilgisizlik ve varlığının kaçınılmazlığı metaforlarının üzerinde yapılanan bir görüntü vermektedir. Bu da Goldman ve Papson'un işaret ettiği gibi, sanat yapıtının özünde topluluğun beklentilerini boşa çıkararak ideolojik anlaşmaları ifşa etmeye yardımcı olma niteliği, reklamcılıkta söylemsel kodları yeniden ifade etmeye ve sergilediği alaycı yaklaşımla tecimsel dönüşüm tözüne hizmet eder. Böylece izleyici, şakacı tepkiler oluşturan bir toplumsal sarmalın içine çekilmektedir. Bu yüzden reklam biçimleriyle ilgili kültürel kuramlar, çağdaş kültürde yüzeysel görüntülerin ard anlamlarını okuyabilmek için değerlidir.

Oldukça karmaşık bir biçimde iç içe geçmiş olan kültürel siyasi ve ekonomik pratiklerden kültürün hayata anlam kazandırma amacına yönelen Tomlinson, geniş anlamda sembollere dökülen her şey anlamlıdır demektedir. Bu anlamda reklam metinleri de çok önemli birer kültürel metin olarak okunabilir. Kitlelerin reklamları kullanma biçimleri çoğu durumda müzik, roman ya da film gibi anlatı biçimlerini kullanma biçimlerine benzer. Çünkü "Reklam metinleri ... hayatın nasıl yaşanabileceğine dair anlatılar, ortak kimlik nosyonlarına atıflar, insanların kendilerini nasıl göreceklerine göre albeniler, ideal insan ilişkilerine dair resimler, insan mutluluğu, tatminin versiyonları vb. sunar" (Tomlinson, 2004: 34-35). Burada altı çizilmek istenen kültürel boyut, bu anlamların sadece araçsal olan anlamlardan farklı olarak kendi başlarına amaç olmalarını vurgulayan bir kültürel boyutun varlığıdır. Kültürel uyarlanmanın ticari koşullarıyla toplumsal denetimin politik koşullarının birleşmesi hali ise reklamcılığı, gerek tüketim talebinin gerekse bilincin yönlendirilmesinde stratejik bir düzeye taşımaktadır. Buna ek olarak reklam yapanların bu rolü bilinçli biçimde üstlenmeye yöneldikleri çıkarsamasından yola çıkıldığında, karşımıza stratejik yapılanmaya dayalı bir tablo çıkmaktadır.

İdeolojik değerlerin dolaşımı ve dağıtılmasının başlıca kurumu olarak gösterilen modern reklamcılık, önemli bir başlangıç noktasını imlemektedir. Reklamın varoluş nedeni propaganda gibi görünmesine karşın, eskiden egemen olan kilise, okul, hukuk ve devlet gibi toplumsal erki elinde tutan mekanizmalardan ayrıştığı temel nokta, sembolik malzemesini şekillendirip iletenlerin, ideolojik bakımdan bu malzemenin ne anlama geldiğiyle ilgili hiçbir özsel ilgilerinin olmamasıdır. Reklamcılık, bütünüyle satışı desteklemek amacıyla yapılan araçsal bir süreçtir. Bu süreç içerisinde ise duygu ve değerler çağrışımıyla ilgi ve sevginin harekete geçirilmesi, reklamın aracılık ettiği yan anlamlardır. Asıl önemli olan nokta ise reklam sanayiinin toplumsal yapıdaki dolayımsız ekonomik rolüyle toplumsal yeniden üretim ve denetim süreçleriyle arasındaki kapsamlı ilişkinin incelemesi gerekliliğidir. (Jones, 2004: 7-17). Diğer bir ifadeyle önemli olan sorun, reklamcılığın birinci sınıf promosyon işlevinin hedef aldığı toplumsal ve kültürel değerleri, normları, amaçları ve hayalleri nasıl etkilediğine bakmakla işe başlamak olmalıdır. Bu bağlamda reklamın yapısal özelliklerine bakıldığında, enformasyon ve sanat unsurlarını birleştirmekle birlikte aslında ikisi de olmadığı aksine, iletişimin antikiteden beri retorik diye adlandırılan dalına ait bir söylem olduğu görülmektedir.

Reklamın toplumsal dinamiklerin yapılanması üzerindeki kültürel etkilerinden belki de en önemlisi, ürünün imajına yaptığı vurguya ek olarak ürünün değişim değerine hiç değinmeyerek bir meta olarak fark edilmesini sağlayan biricik işareti de ortadan kaldırmasıdır (Bond,1998). Reklamın bu özelliği; ürünü, insani değer taşıyan bir nesne olarak farklı bir bakış açısıyla sunmaktadır. Reklam sektörünün Amerika'da gelişmeye başladığı ilk yıllardan bir örnek vermek gerekirse Eve isimli sigaranın reklamları, direkt olarak kutsal kitaplardaki yaratılış efsanesinin biricik kahramanlarından Havva'yı imlemektedir. "Eve sigarasını denemeye çağrılan kişi, ideal fantezisi ürüne yansıtılan kişiyle aynıdır. ...kısacası Eve reklamı, kendi alanındaki izleyi-

ciye ulaşıp onları ürünü denemeye ikna etmek için, potansiyel kullanıcıları adına kişisel ve toplumsal bir kimlik kurgulamaya koyulur." (Wernick, 1996: 56) Böylece reklam, ürünün mitsel değerlerle ilişkilendirdiği tüketicinin bilinç düzeyine etki etme amacıyla kültürel bellekte yer edinmiş popüler kavramlarla özdeşlik kurar. Diğer bir ifadeyle psiko kültürel çekicilik üzerine anlatım dilini kurgulamıştır.

İleri kapitalist sistem ve reklam ilişkisine bakıldığında, teknolojisi temel maddi gereksinimleri karşılayabilecek bir noktaya ulaşmış olan Amerikan ekonomisinin başı çektiği geç kapitalist sisteminin yaşandığı toplumsal yapılarda, artık yeni tüketici taleplerinin yaratılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle kitle iletişim araçları tarafından zorla dikkatlerine sunulana kadar kesinlikle gereksinim duymadıkları malları almaları için bireylerin ikna edilmesi üzerine kurulu bir reklamcılık anlayışı gelişmiştir. Calvin Coolidge'ın "Reklamcılık, daha iyi şeyler için arzu uyandırma yöntemidir." sözü bu gelişmeyi açıklamak için iyi bir örnektir. Kitleleri uygarlaştırma süreci olarak adlandırılan bu yeni formda, artık görünüşlerin egemen olduğu bir gösteri toplumu yaratılmıştır. Var olmanın sahip olmaya, metaların kullanım değerlerinin mübadele değerlerine bağlı olduğu kapitalizmin ilk dönemlerinden günümüze gelindiğinde kapitalizm artık, sahip olmanın kendisini görünüşe bağlı kılarak metanın mübadele değerine saygınlık sağlama atfında bulunarak ölçen bir sisteme dönüşmüştür. Reklamcılık, ilk dönemlerinde yalnızca dikkatleri ürüne çekmek amacıyla ürünün üstünlüklerini vurgulayan bir araç iken günümüzde artık "her daim doyumsuz, kaygılı, huzursuz ve sıkılmış tüketici" olarak tanımlanan yeni tüketici profilini de üreten daha karmaşık bir görev üstlenmiş bulunmaktadır (Sutherland & Sylvester, 2000: 25-47). Öyle ki reklamcılık kitleleri, yalnızca mallara değil, yeni deneyimlere ve kişisel doyuma da dayanılmaz bir açlık duymasını sağlayacak biçimde eğitmektedir.

Lasch'in açıklaması bu yoruma etkili bir örnek olacaktır:

"Reklamcılık, yalnızlık, rahatsızlık, yorgunluk ve cinsel doyumsuzluk gibi eskiden kalma hoşnutsuzluklara tüketimi bir çare olarak sunarken, modern çağa özgü yeni hoşnutsuzluk biçimleri yaratıyor. Reklamcılık sanayi uygarlığının yarattığı huzursuzlukları bütün baştan çıkarıcılığıyla kullanır. Mesleğiniz sıkıcı ve anlamsız mı? Sizde bir işe yaramazlık ve bitkinlik duygusu mu uyandırıyor? Yaşantınız bomboş mu? Tüketim bu sancıyan boşluğu doldurma sözü vererek, metaları bir 'romans aurası'yla, egzotik yerlere ve renkli deneyimlere ilişkin anıştırmalarla ve bütün nimetlerin oluk oluk aktığı kadın göğüsleri görüntüleriyle donatmaya girişir " (Lasch, 2006: 125).

Yeni tüketici çağının tanımına bakıldığında ticari televizyon aracılığıyla yapılan reklamcılığın ilk dönemlerinde, reklamın etki oluşturma biçimi üzerine geliştirilen birçok teori, reklamcının bir mesaj ilettiği pasif ve eleştirel olmayan basit televizyon seyircisi modeli üzerine kurulmuştur. Günümüzde yapılan tüketici araştırmaları sonucunda geliştirilen modern teoriler, farklı reklamların etkilerinin izler kitlenin profiline göre değişim göstereceği ve tüketicinin reklamın iletildiği pasif bir alıcı olarak görülmemiz gerektiği noktasında birleşiyorlar. Artık pek çok çeşit reklam iletisine her gün maruz kalan tüketicinin, bu reklamlardaki mesajları algılama konusunda eskisine oranla daha aktif bir rol oynama yetisine sahip olduğu önkabuluyle hareket edilmektedir. Öyle ki içinde yaşadığımız ileri kapitalist sistemde

"Dünyanın her tarafındaki modern televizyon izleyicileri artık sadece ürün tüketicileri değiller; aynı televizyon reklam tüketicileri ve bu reklam ürününün gelişmiş değerlendiricileridir. Tasarımı kötü, ucuz ve ikinci sınıf bir üretimi saptamak veya kötülemek söz konusu olduğu zaman 80'li yılların reklamcılıkta eğitimli tüketicisi çok hızlıdır ve bu görüşlerini reklamı yapılan markaya yayma gücüne sahiptir" (Mattelart, 1995: 90).

Metaların propagandasının iki temel işleve hizmet ettiği görüşüne göre, tüketim toplumsal anomiye de bir alternatif olarak sunulmaktadır. Modern pazarlamanın ilklerinden araştırmacı

Paul Nystrom, yararsızlık felsefesine ve toplumun genelinde görülen bir bitkinlik olarak kendini ortaya koyan "başarılardan duyulan düş kırıklığı"na yol açan sanayi uygarlığının "modanın egemenliği altındaki daha yüzeysel şeyleri" değiştirerek kendine yeni çıkış yolu bulduğunu söyler (Lasch, 2006: 126). Bu önermeye göre yorgun ve bezgin birey, çalışma koşullarını değiştirmeye uğraşmak yerine, yaşadığı ortamı yeni mal ve hizmetlerle canlandırarak yenilenme arayışına girmektedir. Tüketim propagandasının bir diğer etkisi ise yabancılaşmanın kendisini de bir metaya dönüştürmeyi başarmasıdır. Öyle ki tüketim propagandası, önce kendisine hedef olarak modern yaşamın ruhsal yalnızlığını seçer; ardından da tüketimi bu duruma bir çare olarak önerir.

Öte yandan alternatif bir görüş olarak Yoram Wind ve Susan Douglas'ın *Myth of Globalization* [*Küreselleşme Miti*] adlı makalede ele aldığı üzere günümüzde ekonomi, iletişim ve teknolojide yaşanan bütünleşme, stratejik pazarlamada da global bir perspektifin benimsenmesini gerekli kılmıştır. Ancak bu bütün dünyada standart ürünlerin ve küresel markaların pazarlanması temelinde bir stratejiyi gerektirmediği gibi bilakis küresel düşünüp yerel davranmak gerekliliğiyle homojen bir toplum yerine, heterojen bir toplumsal yapıya doğru gidildiği savı üzerine yapılanır. (Mattelart, 1995: 91) Piyasaların tepki gösterme değerlerinin farklı ülkeler arasında her geçen gün daha da benzeştiğini ileri süren tezlere karşı bu bakış açısına göre, toplumun homojen hale geldiğine dair yeterli kanıt bulunmamaktadır.

Reklamcılıkta eğitimli yeni tüketici çağının başlamasıyla kültürel farklılıkların da ötesinde, yeryüzündeki toplumsal ve ekonomik ayrılıklara karşı da duyarsızlaşan gelişme ve büyüme modelinin olumsuz sonuçlarının göstergelerini her alanda gördüğünü vurgulamaktadır. Kültürel ürünlerin değiş tokuşu ve ödemeler dengesine bağlı uluslararasılaştırma kavramı, günümüzde ulus devletlerin iletişim sistemlerinin yapılarına da nüfuz etmektedir. Bu süreci ise iletişim sistemlerinin dünya ağlarının normlarına bağlanması oldukça hızlandırmıştır Bu yeni

küresel medya anlayışı hukuksal, ekonomik ve politik yapılarla iç içe bir özellik göstermektedir. Bu düzensizlik ve kuralsızlık hali ise reklamcılık dahil sinema, televizyon ve telekomünikasyon sistemleri başta olmak üzere bütün iletişim ağlarını altüst edici bir gelişmedir.

Günümüzde kitle iletişim araçlarının kültürel işlevlerinden biri olan tehditkar olmayan gerçeklikten kaçış yolları ise reklamlardaki fantazmatik yansımalar olarak kendini göstermektedir. Weber'in akılcılaştırma ve büyü bozumu kavramlarından yola çıkarak modern toplumda tüketimin eleştirisini inşa eden Ritzer, yeni tüketim araçlarının akılcılaştırılması sürecinde; verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik, denetim olmak üzere dört temel ayrımın ön plana çıktığını saptamaktadır. Ona göre, Weber'in modern rasyonalizm açıklaması, modern kapitalizmin yükselişinin toplumsal örüntü ilişkilerinin büyümesi ve dünyanın bilim tarafından büyüsünün bozulmasına dayalıdır (Ritzer, 2000: 124-131). Bürokratik rasyonelleşme olarak tanımladığı bu sürecin mantığını özetlemek gerekirse, 'dışarıdan' gelen her iktisadi yeniden örgütlenmenin yaptığı gibi teknik araçlara devrimci bir kimlik yükler; sırasıyla maddi ve toplumsal düzeni değiştirir ve bu yolla toplumsal uyarlanma koşulları değişir, sonrasında da bireysel değişim gelir. Modernite öncesi lider odaklı toplumsal dinamiklerde ise karizmanın gücü, retoriğe ve/veya kahramanlara duyulan inanca dayanmaktadır. Bu karizmatik inanç, toplumu içeriden dışarıya doğru devrimcileştirir, yani önce bireysel devrimci istenci uyarılır; bu istenç de maddi ve toplumsal koşulları şekillendirir. Ritzer'den farklı olarak Weber, kapitalizm ruhunun ortaya çıkışında dinsel inancın zorunlu bir etken olduğunu savunmuştur. Ritzer ise bu durumu reddetmemekle birlikte kapitalizm ruhunun bir kez sağlam şekilde yerleştirildikten sonra kendi kültürel değişme dinamiğini, kendisinin sürekli yeniden yaratma edimine sahip olduğu savunur.

İleri kapitalizmin etkisiyle gelişen post-endüstriyel toplumsal yapıda ortaya çıkan postmodern reklamcılık, geniş tüketici

kitlesini birbirinden farklı ve yönetilebilir birimlere ayırmak yerine tüketici özneye aynı anda değişik açılardan yaklaşılabileceği varsayımı üzerine kurgulanır (Willis, 1993: 11). Hiçbir mal alıcısının arzu beklentilerine tam yanıt veremez; çünkü meta kapitalizminde kullanım değeri, tam olarak gerçekleştirilemez ve ancak tükettiğimiz nesnelerde fetişleştirilmiş görünümleriyle karşımıza çıkar. Tüketiciyi ekonomik tüketim düzeyine bağlı olmaksızın tüketime yönelten de reklamlarda vaat edilen bu tatmindir. Böylece tüketici kullanım değeri beklentisiyle zevki birlikte düşünmeyi öğrenir; çünkü tüketim kültürü, kullanım değerinin kendi başına anlam taşımasına ya da değerlendirimesine izin vermez (Haug, 1986: 15). Haug bu durumu, metaların ikili bir gerçekliğe sahip olduğu teziyle açıklar; birincisi, metanın bir kullanım değeri vardır. İkincisi ise kullanım değerinin görüntüsüne sahiptir. Kullanım değeri görüntüsü, nesnenin kendisinden bağımsızdır. Reklamcıların yakaladığı sözcükler ve imajlarla duyumsal olarak algılanabilir hale getirilen de metanın tam da bu özelliğidir. Bu görüş, Marx'ın metanın fetişleştirilmesinin tüketici olarak kullanımın fetişleştirilmesi olduğu fikrini onaylamaktadır. Diğer bir ifadeyle metaların fetiş niteliği, emeğin soyutlanmasından kaynaklanır ve bu tüketicinin gündelik hayatı içinde doğrudan fark edebileceği bir durum değildir. Bu tanım, Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı yapıtında geniş olarak ifade edilen *şeyleşme* kavramıyla güçlü bir benzeşme gösterir (Lukacs, 2000: 86). İkinci bölümde detaylı olarak tanımlanan Lukacs'ın şeyleşme tanımını farklı kılan, iş gücünün insan etkinliğinin soyutlanmasına dönüşmesiyle etki alanının bireyin kişilik alanlarını da kaplayacak şekilde genişlemesi olmuştur.

Willis'in geç kapitalizmin ürettiği kitle kültürü ikonlarını besleyen sonsuz değişim arzusuna yönelik yaptığı çarpıcı metafor şöyledir:

> "Her şey dönüşür fakat hiçbir şey değişmez. Bu 20. yüzyılın sonu kapitalizimi için uygun bir düsturdur. Özellikle kitlesel oyuncak pazarında. Yüz yıl sonra başka bir gezegenden antropoglar, etrafı karıştırarak kültürümüzün kalıntılarını bulduklarında, 1980'ler tabakasında

tek amacı dönüştürmek olan bir oyuncaklar yığını bulacaklar. Bir biçimden bir biçime dönüşen oyuncakların büyüsü belki de ütopik değişim arzusunda yatıyor ve oyuncaklar bu arzuyu denetliyorlar. Popüler kültürün önemli bir kısmı, çizgi filmler de dahil olmak üzere değişim ve değişimin denetlenmesi arasındaki çelişkiyi barındırır. Çizgi film sanki bir sihir gibi çizgileri hareket ettirir ve şekillere hayat verir. Yanılsama büyü ile değil son derece rasyonel bir iş gücü ve ileri derecede teknoloji kullanılan bir üretim süreci ile sağlanır. Değişim ve değişimin denetimi, arzular arasındaki sıkı ilişki, bir miki fare filmi olan Fantazya'da unutulmaz bir şekilde gösterilmiştir. ...Büyücünün çırağı fare, parmaklarını oynatır ve çalı süpürgesini canlandırır. Bu animasyon, büyünün metaforudur ve ne var ki çalı süpürgesi çoğalır ve çırağın üzerine yürüyen tehditkar bir ordu haline gelir. Ancak ustanın yardımı, düzeni yeniden sağlayabilir. Gözleri alev alev yanan büyücü de bir başka metaforu temsil eder; üretim sürecinin denetlenmesi ihtiyacını. Toplumumuzda kapitalist üretimin çelişkisi, hiçbir yerde kitle kültürünün bu tür örneklerindeki kadar görülmez ve sanki normalmiş gibi sunulmaz. 20 yüzyıldaki kitle kültüründeki ikonların hepsi, değişim arzusundan derin bir şekilde etkilenmişlerdir." (Willis, 1987a'dan aktaran Willis, 1993: 47-49).

Toplumsal yapıdaki simgesel anlatım biçimlerinin, mit ve ritüellerden beslenen doğasına vurgu yapan yönüyle ritüeli karakterize eden fantezi, toplumsal yapıda derinlemesine tahkim edilen göreneksel simgesel biçimlerin kökten değişime uğramış koşullar altında kullanılmasına izin verir. Böylelikle değişimi düzenler ve bu sayede insanların topluluk karşısındaki farklı yönelimlerini sınırlar ve aşina olunan deyimlerin kullanımı yoluyla insanların yeni koşullara anlam verebilmelerini sağlar (Cohen, 1999:104). Sosyal antropologlar başta olmak üzere, toplumsal davranış araştırmacılarının insanların inançları ve gerçeklik arasındaki ilişki ve çelişkileri çözmeye yönelik çalışmalarının mit üzerine yoğunlaşmasının temelinde de bu durum yatmaktadır. Bu türden anlamsal bir uzlaşım arayışı, dinsel ve ideolojik inanç sistemlerinin çekirdeğini oluşturduğu gibi simgesellik ve ritüel, söz konusu açığı kapatmada yapı taşı olarak kullanılan başlıca kavramlardır. Toplumsal değişimin neden

olduğu karışıklık ise basitçe ideal ve gerçeklik arasındaki ayrılığın bir örneği olarak görülebilir. İdealin ve gerçekliğin diyalektiğinde gerçeklikten korkulduğu veya kaçılmak istendiğinde simgesel biçimler, bu gerilimi uzaklaştırmak için vardır.

Antropologların, miti insanların bilişsel bakışını geçmiş, bugün ve geleceğin haritasını çizme tarzının bir anlatımı olarak ele almaya daha eğilimli oldukları bilinmektedir. "Mit, gelenek ve bilgiyi kapsayan kutsallığı, eyleme doğruluk bahşeder. Böylece bu mitolojik mesafe, renksiz ve kasvetli olan günümüz bakışını büyülü kılmak için iyi bir araçtır" (Turner, 1967: 30). Mitin bu bakımdan barındırdığı özel etkinliğin gerekçesi ise onun tarih dışı karakteriyle açıklanabilir. Zamanın ötesinde olan mit, geçmişi bloke eder ve onu, daha önce olup bitenleri ve geçmişin tarih yazımsal geçerliliğini tartışma konusu yapabilecek herkese rasyoneliteyle açıklanma çabasını geçersiz kılar. Turner, bu süreci yoğunlaştırma simgeleri olarak isimlendirdiği teorisinde mitlerin kullanımının, bir yandan normlar ve değerlerin duyguyla yüklenmesi, öte yandan ise kötü ve temel duyguların toplumsal değerlerle ilişkinlendirilmesiyle soylulaştırılması olarak tanımlar

Mitik olarak zamansızlığın aşılandığı geçmiş simgeler, bu yüzden mucizevi bir yeteneğe sahiptir ve "toplulukların dönüşüm dalgalarına direnebilmek için en ağır kültürel safralarını atmak zorunda kaldıkları toplumsal değişim dönemlerinde özel bir etkinlikleri" mevcuttur. Bu noktada mitlerin değerinin korunması ayrı bir önem taşımaktadır. Kültürlerin canlılıkları, yan yana varlık göstermelerinde yatmaktadır. Dolayısıyla kültür, doğası gereği karşıtsaldır denilebilir. Kültürler, kendi atomik parçacıkları olarak tanımlanan simgeleri ön plana alır; çünkü simgeler de doğaları gereği karşıtlık ve ayrım ifadesi taşımaktadır. Bu karşıtlığın simgesel doğası, insanların kendilerini fark içerisinde düşünebilecekleri anlamına gelir. Daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, topluluğun gerçekliği, yapısal sınırlarının olduğu gibi kalıp kalmadığına bakılmaksızın, o topluluğun üyelerinin kültürün varlığını nasıl algıladıklarına dayanır. Bu demektir ki insanlar topluluğu simgesel olarak kurar, böy-

lelikle de onu bir anlam ambarı haline getirip kimliklerinin bir göndergesine dönüştürür.

Yolunu hala kaliteli kurguda arayan yeni reklam endüstrisi, su içinde başka türlerle karşılaşan balık gibi reklamcılığın tarzıyla daha uyumlu karma türlerle yavaş yavaş kendi formüllerini yaratan bir sürece girmiştir. Reklamın kurgusallaştırılması, kurgu üretiminde reklam tarzının giderek daha güçlü bir anlam kazanması, birbirlerini karşılıklı olarak destekleyen ve modern reklamcılığı medyatik modernliğin mükemmellik örneği olarak kabul eden iki süreç olarak tanımlanabilir. Bunlar nasıl bir vaatler evreninde yaşadığımızı anlamak ve kurgunun ve gerçekliğin bir potada nasıl eritildiğini kavramaya çalışmaktır. Öyle ki ütopya kavramının özgürleştirici ve umut vaad eden ütopik işlevi, reklamlarda bir tüketim stratejisi olarak kullanılmaktadır. Nitekim ütopik işlevin ideal toplum, arzu tatmini, değişmez mükemmellik, kurtuluş vaadi izleklerinin reklamlardaki kullanımına bakıldığında; ideal, vaad, tatmin kavramlarının hepsinin ürün veya hizmetin sunumu ve tüketim kavramıyla ilişkilendirilerek sunulduğunun görülmektedir.

3.3. Kitlesel Ütopyanın Yokoluşu

Karl Marx'ın komünizm kuramındaki ütopyacı unsurlara bakıldığında, 20. yüzyıl yeni Marksistlerinin en yenilikçi olanlarında bile muhafaza edildiği görülmektedir. Bu noktada Fransız Yeni Solu'nun önde gelen toplum ve siyaset kuramcıları arasında yer alan Andre Gorz (Michel Bosquet) ismi ön plana çıkmaktadır. Gorz'un *Elveda Proletarya (1980), Cennetin Yolları (1983) ve İktisadi Aklın Eleştirisi (1991)* bu konuda kaleme alınan önemli eserler olarak bilinmektedir. Marksist fikirlerden ve özellikle varoluşçu yazar ve düşünür Jean Paul Sartre'dan etkilendiği bilinen düşünür; çağdaş toplumsal değişimlere yönelik analizleri ışığında muhtemel bir ütopyacı gelecek konusunda, kendi özgün görüşünü formüle etmesi açısından ütopyacı geleneğin önemli isimlerinden biri olmuştur. Gorz çalışmalarında; önceleri işçi hareketi için gerilemekte olan geleneksel

işçi sınıfıyla büyüyen yeni işçi sınıfı arasındaki ittifaka dayalı bir stratejiyi önerir. Böylece ileri kapitalizmde, anlamsızlığın ve işe yabancılaşmanın farklı gruplarca paylaşılan bir duygu olduğuna işaret eder. Sonraları ise işçi sınıfına, klasik Marksizm'in öngördüğü herhangi bir biçimde devrimci bir rol atfetmekten vazgeçmiştir. Ona göre ileri kapitalist toplumlardaki teknolojik değişiklikler, toplumsal yapıda temel ve önemli dönüşümlere yol açmaktadır: Güvencesiz, yarı zamanlı ya da geçici işler yapan heterojen bir topluluğun, başka bir değişle büyümekte olan sanayi sonrası yeni proletaryanın karşısında işçi-üreticilerin sayısı giderek azalmaktadır. Aynı zamanda, iktisadi büyüme takıntısı ve çalışma etiğine bağlılık da toplumda kişisel yaşamın niteliği açısından yıkıcı etkiler getirmektedir. Onun tasarımladığı yeni toplumsal harekette; özellikle ekolojik siyaset, sınıfın ve tahakkümün son bulduğu bir geleceğe giden yolu göstermektedir: Çalışmadan bağımsız biçimde, herkese asgari düzeyde bir gelir sağlanacak, teknolojik ihtiyaçların karşılanması için gerekli olan karşılıksız emek, en alt düzeye indirmek amacıyla kullanılacak, bu süreçte de zorunlu olan emek, nüfus içinde herkes tarafından eşit biçimde paylaşılacaktır (Gorz, 2001: 15-71). Özetle Gorz'un ütopyacı geleceğinde, çalışma haftasının bu tür düzenlemeler sonucu giderek azaltılmasıyla, insanların zamanlarını ve enerjilerini yaratıcı, özerk ve keyifli biçimde kullanmalarını sağlayan özgürleşme gerçekleşecektir. Daha sonraları Gorz'un çalışmaları, Boris Frankel'ın solun geleceği göğüslemekten çok, geçmişte yaşadığı ve tam da bu nedenle geleceğin gerisinde kaldığına yönelik eleştirileri, *Sanayi Sonrası Ütopyaları* adlı eserinde tekrar tartışılmıştır.

Son dönem araştırmalara bakıldığında farklı ütopya tanımlarını Marksist düşünürlerin perspektifine sadık kalarak eleştirdiği *Concepts of Utopia* (Ütopya Tasarımları) adlı eserinde özellikle Karl Mannheim; Georges Sorel, Ernst Bloch, William Morris, Herbert Marcuse'un konuyla ilgili görüş ve düşüncelerini inceler (Levitas, 1990: 120-224). Eserin en belirgin özelliği, ütopya kavramını çerçevelemeye biçimsel ve işlevsel yönlerinden ziyade

içinde barındırdığı arzu ve istek duygusu boyutuyla, daha felsefi bir bakışla eleştirerek farklı bir perspektif geliştirmiş olmasıdır.

Kendinden önceki düşünce adımlarıyla birlikte düşün dünyası için belli bir aşamayı temsil eden ütopik tasarımlar, toplumun kendisini aşmaya yönelik yeni sosyal kuramlar oluşturmasında etkili bir süreci temsil eden sanata özgü edebi niteliğe sahiptir. Ancak sosyalbilimlerin kaynağı olarak taşıdığı politik tasarım biçimi, özelliğini 20. yüzyılla birlikte yitirmeye başlar. Böylece felsefe ve edebiyattaki tanımları birbiriyle örtüşen kimliğinden sıyrılmaya başlamıştır. Bu değişim, özerk dünyaların birer toplumsal düzen projesi olarak sunulması yerine tehdit karşısında uyarı, varolan üzerinden bir eleştiri niteliği taşımaya başlamasıyla başlamıştır. Önce edebiyatta sonra da sinema da can bulan bu yeni anti-ütopya türü, biçimsel olarak ütopya geleneğine benzemesine karşın, amaç ve hedefleri açısından ütopyanın karşısında yer alarak onu aşan ve eleştiren bir nihilizmle bilimkurgunun bir ögesine dönüşmeye başlamıştır. Böylece zamanla ütopik olan siyasal-pratik içeriğini yitirerek eleştirel kimliğini korusa da edebiyatta ve sonraları sinemada sadece biçim olarak varlık gösterir hale gelir. "Ütopya mutlak olanın geçerli kılınması talebiyse bilimkurguda bu mutlak olan ancak korku vizyonları olarak vardır; İnsan mutluluğuysa bilimkurguda sadece küçük hiyerarşik grupların içinde gerçekleşebilir" (Roloff & Seeβlen, 1995: 98).

Bilimkurgu edebiyatı ve ütopyanın anti-ütopyaya dönüşümü ilişkisine bakıldığında; geleneksel ütopya anlayışındaki fantastik yolculuğun ve fetih biçimlerinin yerini zamanla; geleneksel serüven romanlarının yerine konan, yedekleri olarak algılanan, edebi türdeşleri olarak görülen bilimkurgunun uzay operaları ve fantastik yolculuklarının aldığı görülmektedir. Ancak başka bir görüşe göre de gerçeklikte modası geçmiş pek çok siyasal ideoloji, yazınsal/görsel olsa da böylelikle ayakta kalabilmektedir. İçinde yaşanan bu çağda, dünyada yaşanan yoğun ekonomik tekelleşme, bilimsel rasyoneliteyle beraber mistisizmden tamamen arınma hali ancak popüler kültür nesnelerin yardımıyla

yeri doldurulabilir bir boşluk yaratmıştır. Böylece burjuva bireyin sosyalleşme ve kimlik edinme sürecinde sömürgeciliğin bitişinin rolünün de etkisiyle yaşanan sosyalizasyon ve kimlik modellerinin çöküşüne paralel ortaya çıkan özne bunalımlarının eğlence endüstrinin ürünlerinin devreye girmesiyle doldurulmaya çalışıldığı yeni bir dönem başlamış. Artık sömürge coğrafyalarına yapılan keşif gezilerinin yerini, denizin bilinmeyen derinlikleri ve uzayın bilinmezlikleri almıştır. Böylece bilimkurguyla "İnsanın kendisinin yol açtığı sorunların çözümünü bulmak yükümlülüğüyle baş başa kalabileceği korkusundan kaçtıkça tasarlanamaz uzaklıklara gitmekteyiz". (Roloff & Seeβlen, 1995: 123)

Geleneksel ütopya anlayışına karşı, ideolojik olarak gerçeklikten uzaklaştırma olarak bakan yaklaşımlara göre ise ütopyanın sonunu hazırlayan asıl mesele, bütün ütopyalardaki gerçek sorun olan, "Yalnızca şimdiye kadar hiçbir yerde var olmamış olmaları değil, fakat bana ve başka birçok kişiye, yeryüzünde hiçbir zaman var olamayacak cennet düşleri olarak görünmeleridir" (Mannheim, 2000: 20). Bu olumsuzlayıcı görüşe göre; ütopyaların dönemine göre gerek dinsel işlevleri gerekse de politik hareketlenmenin mekanizmaları olma özellikleri, politik olarak geri tepme eğilimi göstermiştir; çünkü hayal kırıklıklarının belirleyicisi olan ütopyalar, zaman içinde yanlışların haklı gösterilmesi için kullanılmışlardır.

Yaşadığımız çağda artık kitlesel anlamda ütopyanın varlığının/yokoluşu sorusuna, sosyolog Wallerstein'ın ütopyanın siyasal anlamdaki devrimci niteliğinin yanı sıra pratikte aksayan yönlerinin eleştirisini sunduğu *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri* adlı eseri, karşıt görüşleri içermesi açısından önemlidir. Wallerstein'ın ütopyayı tarihsel perspektifte toplumsal dinamiklerin devamlılığı açısından sorguladığı çalışmasında ortaya attığı ütopistik kavramını "insani toplumsal sistemlerin, bu sistemlerin içinde var olabilecekleri sınırlılıkların ve insan yaratıcılığına açık alanların ciddi, rasyonel ve gerçekçi değerlendirmesi" (Wallerstein, 1991: 135-148) olarak tanımlamaktadır.

Wallerstein, modern dünyadaki devrimci baş kaldırının kökenlerine ilişkin tezinde, modern devrim kavramını, analiz ve eylem için devlet sınırlarının ve bunların evrim halindeki göreli özerkliklerinin merkeziliği varsaymaktadır. Bu bakışla da modern dünya devletlerinin feodal, kapitalist, sosyalist veya başka bir ideoloji olarak karakterize edilebilecekleri varsayımından hareketle, herhangi bir devlet yapısı örneğinde yaşanan siyasal dönüşümden doğan kopuşları, devrim olarak adlandırmaktadır. Devrimin meşruiyeti için gerekenin ise devrimi gerçekleştiren grup ya da bireylerin dolaysız çıkarlarını ve tercihlerini paylaşanlardan çok daha geniş bir insan kitlesine seslenmesi gerekliliğidir. Ona göre "Belirli türde toplumsal bir düzeni yeniden-yaratmak, yalnızca alternatif bir sistem kurmak meselesi değil, aynı zamanda çok büyük ölçüde kurulmuş olan bu sistemi meşrulaştırmak meselesidir." (Wallerstein, 1999: 14-18) İlk zamanlarda bu sürecin uygulamasında otoriteye ya da mistik doğrulara başvurarak meşrulaştırma yöntemleri kullanılırken, yakın zamanda gerçekleşen devrimlerin yapısal özelliklerine bakıldığında daha rasyonel argümanlarla meşrulaştırma yolunun tercih edildiğini görülür.

Modern ütopyanın devrimci ruhu da ancak mükemmel ve kaçınılmaz geleceğin yüzü olmak yerine, güvenilir bir biçimde daha iyi ve tarihsel olarak mümkün ancak kesin olmaktan uzak alternatif bir geleceğin yansıması olabilir. Düşünür, bu yönüyle de ütopyayı bilimsel, politik ve ahlaki anlamda bir egzersizden ibaret görmektedir. Buna göre ütopistik görüş, zaman ve uzamın birincil önem taşıdığı bir platformda gelişir. Ancak bunun ötesinde asıl üzerinde durulması gereken tartışma, rasyonalite kavramı etrafında dönmelidir. Ütopyanın geçirdiği dönüşüm sürecini kavramak için moderniteyle birlikte dünyanın yaşadığı sosyal ve ekonomik değişimleri anlamak gerekmektedir. 16. yüzyıldan beri varlık gösteren kapitalist bir dünya ekonomisi olan modern dünya sistemi ilk olarak, yalnızca yerkürenin bir bölümü olan Avrupa'nın pek çok bölgesinde ve Batı yarıküresinin bazı bölgelerinde ortaya çıkmıştır. Ardından doğası

gereği genişleyerek yerkürenin başka bölgelerini kendine dahil ederek yaygınlaşır. Öte yandan coğrafi açıdan bakıldığında modern dünya sistemi bakımdan, ancak 19. yüzyılın son yarısında küresel hale gelerek 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de yerkürenin tamamına entegre edilmiş bir yapı söz konusudur (Buck-Morss, 2004: 229-255). Kapitalist dünya ekonomisinin yapılanmasında zorunlu bir öge olan yeni devlet yapılarının yaratılması da bu süreçle birlikte gelmiştir. Modern dünya sistemi tam da bu nedenlerle kapitalist bir sistemdir; yani nihai olarak her şeyin metalaşması yoluyla, sonsuz bir sermaye birikiminin önceliğine göre işleyen bir sistem olarak tanımlanabilir. Böylesi bir toplumsal yapıda ister istemez ütopyanın da bilinen kitlesel işlevinin ötesinde farklı çeşitlerini görmek olağanlaşmıştır.

Baudrillard'ın günümüzde ütopik işlevini yitiren ütopya kavramının bulunduğu noktayı tanımlayan görüşleri, konuyu özetler niteliktedir:

> "Olası ya da olanaksız diye bir şey yoktur. Ütopya tam karşınızda, ekonomi politiğe karşı çevrilmiş tüm enerji biçimlerinin içindedir. Biriktirilmeyen ütopik şiddet buharlaşıp uçmaktadır. Ortadan kaybolması için ekonomik bir değer gibi de biriktirilmemektedir. Çünkü bu şiddet iktidara talip değildir ....Sonsuza kadar sürüp gidecek bir sistem fantazmasından başka bi şey olmayan gerçeklik ilkesine anti-ütopya, iktidarı değil sözü ele geçirmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 1998: 252).

Çağımızda kitlesel ütopyanın yok olduğuna yönelik geliştirilen tezleri anlamak için Fransız İhtilali ve sonuçlarının tüm dünyadaki siyasal yapılanmaları nasıl etkilediğine değinmek gerekir. "Pandora'nın kutusunu açmak" olarak tanımlanan devrimin başlattığı yenilikçi rüzgarlar; muhafazakar ve liberal, bütün yerleşik kurumların denetim altına almakta zorlandıkları özlem, beklenti ve umutların ortaya çıkışını hazırlar. Muhafazakar ve liberal görüş temsilcilerinin, bu halk isyanının nasıl denetleneceği yönündeki temel stratejilerdeki uyuşmazlıkları ise bütün dünyada en ateşli olarak 1815 ve 1848 yılları arasında gerçekle-

şen bir dizi devrimle kendini gösterir. Şehirli/sanayi işçi isyanlarıyla Fransa'da başlayan ulusal başkaldırı ruhu, zamanla başka ülkelere yayılır. Eski rejimin sözcüsü muhafazakarlar yerine, liberalizme karşı İngiltere'deki işçi ayaklanmasıyla başlayan 1848 Devrimi, hem merkezci liberalizme hem de sağcı muhazakarlara karşı üçüncü bir ideoloji olarak sosyalizmin doğuşunu hazırlar. Bu yeni yapılanma karşısında varolan güç dengelerini korumak amacıyla muhafazakar ve liberal görüşler arasında üstü kapalı bir uzlaşma zemini oluşur. Muhafazakar kanat, baskıcı otoritenin yeniden sağlanmasına yönelik kısa vadeli çözümler üretirken, liberal kanat; daha rasyonel, reformlarla kurumsallaştırılmaya yönelik daha uzun vadeli çözümler üretir. Üçüncü ideolojinin taraftarları olan sosyalistler ise politik eyleme ilişkin aşamalı bir teori biçimi ve tratejik örgütlemenin etkili olacağı görüşüyle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uygulamaların sonuçlarını almaya başlamıştır. Diğer yandan merkezci liberalizm, dünya çapında baskın ideoloji haline dönüşmeye başlar. Özetle Fransız İhtilali'nin uzun vadeli sonucu, bir ideolojiler üçlemesine yol açmış olmasının yanı sıra, merkezci liberalizmin egemen ideoloji olarak dünya siyasal sisteminde yaygın hale gelmesini sağlar. Ancak Fransız İhtilali'nin modern dünyanın yapılanmasına olan katkısının yanı sıra egemen olan liberal ideolojinin belirli bir dereceye kadar sunduğu demokratikleşme tavizleri, daha temel değişimler için gerekli baskının azalması sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Bu perspektiften bakıldığında, bir ideoloji olarak liberalizm, kapitalist dünya ekonomisinin temel politik düzenini yaratmıştır (Buck-Morss, 2004: 23-37).

Bu paralelde bakıldığında 19. yüzyıl aynı zamanda, jeo-kültürel altyapıyı oluşturan milliyetçilik, etnisite, ırkçılık ve pozitif cinsiyet ayrımcılığı gibi temaların da doğuşunu hazırlayan bir dönem olmuştur. Alman Devrimi başarısızlıkla sonuçlanınca, Bolşevik İhtilali ile sosyalizmin kalesi olarak görülen Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurulur. Bu dönemde Devrimin taşıdığı mesajlar, dünyadaki bütün devletler üzerinde farklı etkiler yaratmış ve çoğunlukla bir tehdit olarak algılanarak işçi

sınıfın isyan olasılığına karşın para ekonomilerine dayanan liberal çözümlerle önü alınma yoluna gidilmiştir. 20. yüzyıl başından itibaren alevlenen milliyetçilik fikri ise Avrupa sınırları içinde geriye kalan üç imparatorluk olan Avusturya-Macaristan, Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla dünya haritasının değişiminde etkili olmuştur. Böylece Fransız İhtilali, öncelikle Pan Avrupalı coğrafya insanına umut verirken, Rus Devrimi dünyanın diğer kalan bölgeleri için aynı etkiyi yaratmış olur.

Küreselleşmenin ideolojik yüceltimi ise yaşanan sistem krizi nedeniyle umut yitimi, toplumsal korku kültürü ve bellek yitimi gibi toplumsal bunalım sorunsallarını da beraberinde getirir. Bir sistem olarak kapitalizmin bu denli dünyayı ekonomik, ekolojik ve kültürel olarak tahrip etmesinin başlıca nedeni, üretim sürecinin "halkın yararlandığı ürünlerin üretilmesi"den "halkın maruz kaldığı kötülükler" halini almasıyla açıklanmaktadır (Gilbert, 2007: 1-39). Bu paralelde gelişen tartışmalar, toplumsal düzeyde devletlerin neden giderek güçsüzleştiği ve uluslararası şirketlerin devletleri alt edebilecek kadar küresel hale gelmelerinin doğurduğu sorunsal üzerine düşünmeye itmektedir.

Bu sorunsala karşı, küresel liberalizmin vaat ettiği iyileşme ve kapitalist dünya sisteminin toplumsal ve ekonomik kutuplaşmasının giderek daralması vaadi, aksine küresel anlamda artan bir kutuplaşmaya dönüşür. Günümüzde yaşanan temel sorunsal ise uluslarası şirketlerin büyümesi ve buna bağlı olarak her geçen gün devletlerin meşruiyetlerini biraz daha yitirmesi karşısında dünyadaki işgücünü oluşturan halkın, kazanılmış haklarını korumak için mücadelesini sürdürmesine karşın, artık reformların gerçekten dünya ölçeğindeki kutuplaşmaya son vereceğine olan inancını yitirilmiş olmasıdır (Laclau, 1990).

Bu değerlendirme ışığında, çağımızda kitlesel ütopyanın geldiği noktaya bakıldığında, "Gerçekten rasyonel bir dünya mı ya da cennet yeniden kazanılabilir mi?" soruları, bu süreçte dünyayı yüzyıllardır cevabını bekleyen iki temel soru üzerinden düşünmeye davet eder. "Gerçekten nasıl bir dünya istiyoruz ve

Bu dünyaya hangi araçlar ya da yollarla daha büyük bir olasılıkla ulaşabiliriz?" (Wallerstein, 1999: 69). Ancak bütün bunların ötesinde en önemli nokta, bu soruların yüzyılardır ütopyalar aracılığıyla varlığını koruyan sorular olmasına karşın, günümüzde cevabı hala bulunamamış olmasının ötesinde artık sorulmamaya da başlanmış olmasıdır.

Son olarak biçimsel olarak ütopyanın sonunu hazırlayan unsurları kavramak için görsel sanatlarda ütopyaya bakmak gerekir. Özellikle operanın gelişimiyle paralel bir süreç görülmektedir. Rönesanstan itibaren Grek-Roma Uygarlığı'nın yeniden diriltilmesi, pek arzu edilen yeni uygarlıkla anlamdaş hale gelmiştir. Dönemin bilgelerinin ütopya anlayışı da bu inanıştan beslenmiştir. Eskileriyle kıyaslananabilecek bir uygarlık düzeyini yeniden tasarlamak için her alanda taklit etmek ve onları mükemmelleştirilmiş ve idealize edilmiş olan şiirsel, edebi ve sanatsal türlerin hepsiyle –zaten mitoloji de varolan ögelerle– bir yeniden yaratma sürecine girilir. O dönemde opera ve tiyatroda kullanılan mitolojik ögeler, buna bir örnektir. Öte yandan böylece mitoloji artık, mitos kahramanıyla gerçek egemen arasında özdeşliği destekleyen kraliyet propandasının hizmetine geçer. Böylece ütopya ve mitoloji imgeleri, ideolojik bir yananlama da sahip olmuş olur. Ancak tarihsel devinimle birlikte değişen toplumsallıkla 18. yüzyıla gelindiğinde, mitolojiye olan bakış açısı da değişim gösterir. Böylece sıradan bir dekor olarak içeriği boşaltılmış ve kimsenin inanmadığı ve ancak geleneğin doğruladığı şiirsel bir süs olarak korunan bir imge bütünü haline gelir. Bütün bu barok çağ boyunca moda olan ve mitolojiden daha yakın bir geçmişe ait şövalye romanları da en az opera ve tiyatro kadar bu fantezi ve düş gücünün gösterişli bir hal almasına elverişli bir dekor sağlamıştır.

Günümüzde modern sanatta ise distopya türünün beslendiği dünyanın sonu mitinin dirilişi, daha nihilist bir karakterle ortaya çıkar. "Batı toplumlarının, hem komünist eskatolojisinin hem de ilkel binyılcılıkların gösterdiği iyimserlikle karşılaştırılabilecek hiçbir yanı yoktur." Artık günümüzde, termonükleer silah-

lardan kaynaklanan ve giderek daha tehdit edici boyutlara varan dünyanın sonunun bir felaketle geleceği korkusu vardır. Bunu dünyanın yeni bir yaratılışı izlemeyecektir. (Eliade, 1993: 71) Yüzyılın başından beri resim; edebiyatta, müzikte ve son olarak da tiyatroda yaşanan dil yıkımıyla varolan sanat evreninde gerçek bir yok oluşu imlemektedir. Sanatsal yıkımın, psikanalizin, gelişmelerle paralel zamanlı olmasıyla psikolojideki gelişmeler, kökene olan ilgiyi besler. Böylece çağdaş sanat da dünyanın sonu mitini yeniden değerlendirir. Sanatçı gerçek bir yeniden başlamanın ancak gerçek bir sonun ardından ortaya çıkabileceğini anlamıştır artık; bu da üretimine yansır (Riot vd., 2003: 173-175).

20. yüzyıla gelindiğinde artık neden ütopyanın eski toplumsal işlevini yitirdiği şu değerlemeyle açıklanabilir:

> "Bu tür bir modelin uygulanacağına ilişkin bir niyet ya da beklenti yoktur. Batılı toplumda insanlar bilinçli olarak toplumun bütünlüklü dönüşümü için planlar yapmaya başladığında, ütopyanın faydalı bir işlevi kalmadı. Dolayısıyla ütopya yerini bu dönüşümün karakteriyle ve gelecek yönelimiyle ilgilenen tarih felsefelerine ve tarihsel sosyolojilere verdi" (Kumar, 2006: 118).

Bu görüş, 19. yüzyılın sonunda neden edebi ütopyanın canlandığını, karşılığında ütopyayı hayali kurgu biçimiyle sınırlayarak ütopyacı geleneğin özelliklerini taşıyan birçok düşünceyi dışlar bir tavırla sadece ütopyanın edebi bir tür olarak devamlılığının istendiğinin de altını çizmektedir.

Ütopyacı sosyalist teorisyenlerin, ütopya geleneğiyle ilişkilendirilmekten rahatsızlık duymaların karşın "Ütopyalar harfiyen gerçekleştirilmek üzere yazılmaz. Mükemmellik idealleri teoriktir; yazarları, amaca uygulamanın sorunlarına kayıtsız kalabilirler ama bu pratik değerine kayıtsız oldukları anlamına gelmez. Uygulamalı ütopyacılar, çoğu insanın olanaksız ve safça idealist bulduğu düşünceleri başarıma amacındadır" (Goddwin & Taylor, 1982: 218-222). Dolayısıyla toplumsal ve siyasal sistemlerinin yaşadığı değişimlerde; çalışma yaşamının, ailenin, er-

kek kadın ilişkilerinin, ebeveyniyle çocuk ilişkilerinin, eğitimin ve sanatın aldığı yolda ütopyacı düşüncelerden derinlemesine etkilenildiğini söylemek yanlış olmaz.

20. yüzyılın başında ütopyacı umutlarla başlayan toplumsal oluşumlar, yüzyılın sonuna gelindiğinde yerini yıpranmış diktatörlükler, iflas etmiş ekonomiler ve inancını yitirmiş kitlelerle karşı karşıya bir dünyaya bırakmıştır. Bu tabloda vahşi kapitalizmin simgesi Amerika Birleşik Devletleri ve komünist rejimin simgesi Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti de ütopyanın yerini alan anti-ütopyadan payını almıştır. Günümüzde tartışılan ütopyayla ilgili asıl sorunsal artık, dünyada bütün bu olup bitenler sonrasında, ütopyanın sonunun geldiği anlamına mı gelmektedir, olmuştur." Modern zamanların bütün büyük ütopya deneyimlerinin başarısızlığa uğramasından ve 20. yüzyılın dünya savaşı, faşizm, Nazi soykırımı ve Hiroşima saldırısı gibi tüm kanlı olaylarından sonra, ütopyacı düşünce gücünü nereden alacak? 20. yüzyılın sonunda umut kaynağımız nelerdir? Ütopya bir biçimde varlığını korumayı başarsa bile işlevleri ne olabilir? İlk başta ütopya modern dünyaya bir açılım kazandırmışken beş yüzyıl sonra bugün ütopyanın işlevi ne olabilir?" soruları sorulmaya başlamıştır.

Marx'ın erken dönem yazılarının yeniden okumasını yaparak güncelleştirme çabası içinde olan Jameson, şeyleşmiş bilinçle estetik deneyim arasında diyalektik bir ilişki kurar (Jameson, 1982: 286-287). *Siyasal Bilinçdışı* adlı eserinde Jameson, hem varolan sistemi meşrulaştırmaya yönelik "ideolojik" bir işlevi hem de bu ideolojiyi yıktığı oranda meşrulaştıran ve dolayısıyla içerdiği erk oranında ütopik bir işlevi olan bir kültür anlayışını ortaya koyar. Bu nedenle ideolojiyle ütopya arasındaki ilişki, karşıtlıklara dayalı ekonomik bir ilişkidir. Daha açık bir ifadeyle ideolojik işlev, ütopik destek olmadan işlevini gereğince yerine getiremeyeceği için ütopik teşvikler mevcut toplumsal sistemde daima hızla yer bulup yayılacaktır.

Bugün gelinen noktada ise hızlandırılmış bir modernleştirme süreciyle, parçalanmışlıkla karakterize edilen yaşamın sancı, korku ve kaygıları, anti-ütopyanın özellikle edebiyat ve sine-

madaki örnekleriyle, farklı sembollerle yön değiştirmiş olarak yeniden ortaya çıkar.

> "Bu yeni gotik kabuslar aleminin etkisi altında gezi, başlangıçtaki gibi siyasal felsefi bir tanıma süreci olmaktan çıkıp, psikolojik-düşsel bir olaya dönüşür; karşımızdaki her yanıyla Ortaçağ atmosferini geri getiren, aklı dışta bırakmış fantastik bir dünyadır artık." (Emir, 2003: 114-119)

Toplumsal bellekten beslenen bilinçaltı, korkuların yön değiştirerek farklı göstergelerde anlam bulmaları, temeldeki kaygıyı yoketmese bile, geçici bir rahatlamaya, gerçeklikten uzaklaşmaya hizmet etmeye başlar. Sokağın belirlediği yaşamın yarattığı kaygılar; yansımalarını serüven yazınında, bir yandan Ortaçağ'ın sembolleriyle oluşmuş korku motifleriyle birlikte sanayi devriminin yarattığı teknolojik kaygılarla birleşince serüven yazınının imgelerinde teknolojik değişimin sembolleri de kullanılmaya başlanır. Böylesi bir kültürel art alandan beslenen bilimkurgu örnekleri, sinemanın icadıyla romandan filme doğru bir geçiş yaşar.

Ancak bu süreçte bir tür olarak bilimkurgu, taşıdığı bilimsel veriler ve gelecek öngörüleriyle tüketim kültürü eleştirisi içeren sanatsal örnekler de vermiştir. Bu tür bilimkurgu örneklerindeki temel izleklerde; bireye yaşam alanı bırakmayan modern hayatın sınırlarından çıkılıp, tıpkı ona kaynaklık eden geleneksel ütopya/gezi türünde olduğu gibi yeni yaşam alanları aranır. Düşünceyi denetim altına alıp bastıran uygarlığın sorgulaması yapılır. Teknolojinin insanları götürebileceği uç boyutlar irdelenir. Bu süreçte kötü, teknolojiyi kullanarak insanları tahakküm altına alanlarken; iyi olan kahraman, yine teknolojik imkanlar sayesinde kötüyü engelleyerek dünyayı kurtarır.

Sonuç olarak, "Neden artık ütopyalar yazılmıyor?" sorusunun yanıtı, bütün ütopyaların zamansallık sorunu yüzünden okuruna ulaşma ve okunma sürecinde yaşadığı çözüm üretme özgünlüğünün uğradığı etki kaybı "...Bütün ütopyalar, ister istemez içlerinde her an patlamaya hazır, bir anti-ütopya bombası barındırmakta..." (Turan, 2004: 77) yaklaşımıyla özetlebilir.

3.3.1. Postmodern Zamanlarda Ütopyanın "Umut İlkesi"ne Ne Oldu?

"Umut, arzulayan hatıradır."
Honore de Balzac

Modernizmin ilk dönemlerinin eleştirisi niteliğindeki Benjamin'in *Tekniğin Yeniden Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı*'ndaki eleştirileri, Baudrillard'ın *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu* adlı eserinde yerini, kitle ve iktidar karşıtlığına dair nihilist bakışın hâkim olduğu modernizm sonrası yorumlara bırakır (Baudrillard, 2003: 153). Öyle ki ileri modern zamanlarda Marksist görüşün ürettiği politikanın sahip olduğu enerji, tükenmeye başlamıştır. Bu noktada toplumsal ve ekonomik olanın egemenliği başlamaktadır. Politika toplumsal alanın aynası olma zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Politikanın özerkliği ise toplumsalın hegemonyasıyla ters orantılıdır. Liberal düşünce her zaman ikisi arasındaki diyalektik bir özlemle yaşarken sosyalist düşünce devrimci düşüncedir ve açıkça tarihsel açıdan politikanın, toplumsalın saydamlığı içinde yok olacağını söylemektedir. Oysa "... Toplumsal artık anonimleşmiştir. O artık KİTLEDİR" (Baudrillard, 2003a: 24). Baudrillard, istatistiklerin 'kristal bir küre' gibi kullandıkları kitleleri, madde ve doğal elementlere benzeterek onları "akım ve akıntılar tarafından etkilenen mıknatıslanabilir bir yapı" olarak tanımlamaktadır. Kitle toplumsalın içinde kaybolduğu bir kara delik olarak yalnızca bütün yitirilmiş gönderenlerin devrik simülasyonlarını içerir. "Toplumsalla ilgili olan her şey, unutulduğunda geriye kalan artıktır." (Baudrillard, 2003a: 14)

Bu paralelde kitleler toplumsalın aynası mıdır? sorusunun cevabı ise olan bitenin sadece kitlelerin üstüne çarparak kırılan toplumsal adlı bir ayna olduğu metaforunda saklıdır. Artık hiç kimse, sessiz çoğunluğu temsil ettiğini ileri süremez. Bu sessizlik, bir anlamda kendini temsil edenlerden öç alma anlamına gelmektedir. Kitleler, sınıf ya da halk gibi eskiden kendilerine başvurulan bütünlerden farklıdır. Öyle ki içine çekildikleri sessizlik aracılığıyla artık tarihin de ilgi dışındadırlar. Onlar birbir-

lerine eklemlenemezler, temsil edilemezler dolayısıyla da politik ayna evresi ve düşsel özdeşleşme aşamalarından geçemez. Tarihin ilgi alanına giremediklerine göre ne kendi dillerinde ne de onların adına konuştuğunu ileri sürenler de yabancılaşma sürecini de yaşayamaz (Baudrillard, 2003a: 27). Baudrillard'ın günümüz kitle kültürüne dair söylemleri, artık devrimci umutların da tükendiği bir postmodern distopya tasviri gibidir adeta.

Fransız postyapısalcı düşünür Derrida ise özellikle; mimari, sanat, kültür ve edebiyatla gibi sosyalbilimlerde yapılacak pelimpsest[4] bir yaklaşımı, sonsuz bir korunmanın ütopik olasılığını sunması açısından değerli bulur. Öyle ki geçmişin ve şimdinin izlerini taşıyan pelimsest projeler, aynı anda gelecek tasarımlarının olasılığını da içinde taşır (Derrida; Landow: 2006).

Ütopya, düşüncelerden yaratılan bir dünyadır. Böylece içinde yaşadığımız dünyaya karşı eleştirel bir tartışma biçimi olarak değer arz etmektedir. Bu nedenle sadece düşlenen değil, o güne kadar var olmamış yepyeni bir şey değil, artık onda olmayan şey de önemlidir. Ütopya aracılığıyla varolan dünya üç anlamda yeniden kurgulanabilir: (1) Aşılarak, (2) Kaybolması engellenmek suretiyle korunarak ve de (3) Bir üst aşamaya taşınarak (Havemann, 2005: 20-21). Tam da bu nedenle günümüz gerçekliğiyle ütopya arasındaki kopmaz ilişkiler ağı, geleceğe ait gibi görünen ütopyayı günümüzün bir unsuru yapmaktadır.

Öyle ki "Göstergebilimsel perspektifin evren ve evrensele bakışı altüst etmeye katkıda bulunduğu yer, 'evrensel bağ' ile aynı anda 'uzamların tekliği'ni kurarak insanların, varlığımızın alanı 'insan barınağı' olarak dünya ile kurduğu ilişkidir" (Derrida, 2004: 11). Aklın değil ama bilimciliğin, tekno-iktidarın eşanlamlısı olan belli bir pozitivist rasyonalizmin yanlışlığını ortaya

4. Palimpsest: İlk olarak Thomas De Quincey 1845 yılında "The Palimpsest" ismiyle kalem aldığı makalede, Antik Mısır'da parşömenlerin üst üste, silip tekrar yazılabilen yapısını değerlendirmekte kullanılan terimi; yapının ilgisiz, metinlerarası iç içeliğini açıklayan karmaşık bir fenomen olarak kullanır. Ardından yapısalcı ve postyapısalcı kuramın temsilcilerinden Derrida, Kristeva, Barths ve Foucault geçmişin ve geleceğin izinde şimdiyi anlamlandırmak için yaptıkları metinlerarası çözümlemeler için aynı kavramdan yararlanır (Kristeva, 1980; Landow, 2006).

koyan bu görüşler; modernizm projesini, saf aklın evrenselciliği adı altında etkisizleştirilmiş bir gerçeklik olarak yorumlar. Maurice Merleau Ponty, yorum bilimin toplumbilimde yeni paradigmalar yaratması açısından önemli bir diğer isim olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990'lara gelindiğinde ise Jacques Derrida, postyapısalcı yaklaşımın başını çekerek Hegel'den Heidegger'e modern felsefe geleneğine ait olan Avrupa kimliği hakkındaki görüşleri yeniden yorumlayan isim olmuştur.

Nihilist yorumlara göre postmodernizmle birlikte, gerçekle düş arasındaki bu mesafe, tamamıyla indirgenerek yok edilmiştir. Yeni akımlar, aşkınlaşabilmek için gerekli yansıtıcı niteliğe sahip olmadıkları için gerçeğin karşısında düşsel bir evren yaratabilme olanakları da kalmamıştır. Çünkü onlar, artık gerçeğin yerine bizzat kendileri geçmiştir. Bu nedenle sadece sibernetik anlamda bir simülasyon evreninin varlığı söz konusudur. Bu durumda ise gerçeğin güdümlenmesi ve gerçeğin üretilmesi arasında bir fark kalmayacağı için kurmacaya, yani düş gücüne de gerek kalmamıştır. Baudrillard'ın, gerçekliğin kurmacayı aşıp geçebildiği günler olarak tanımladığı postmodernite öncesi zamanlarda, gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir dünyada, gerçeğin en büyük bahanesi olarak düşselliği koyar karşısına.

Günümüzde ise simülasyon ilkesine göre gerçek, ancak modelin bir kopyası olabilmektedir. Ve böylece paradoksal bir şekilde gerçek, bizim için hakiki bir ütopyaya dönüşür. Oysa bir ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır; çünkü ütopya, yitirilen bir nesnenin düşsel olarak görülmesi gibidir.

Öyle ki

> "Sibernetik ve hiper-gerçek bir çağa özgü bir bilimkurgu, belki de yalnızca 'tarihsel' dünyalar 'yapay' bir şekilde diriltildiğinde sona erecektir. Geçmişe ait olayları kişilikleri; anlamlarını yitirmiş, modası geçmiş ve de orijinal süreçlerinden arındırılmış ideolojileri en küçük ayrıntısına kadar inerek yine geçmişte yaşanmış olan hakikatin bir tür sanrı (serap) gibi tıpatıp benzerini yeniden oluşturmaya kalkışması bundan başka hangi anlama sahip olabilir ki?"(Baudrillard, 2003:180).

Düşünür, postmodern zamanlarda ütopyanın yok oluşu savını, evrensel pazar olarak tanımladığı dünyada, mallar kadar düşselliği de tüketen değerler, göstergeler ve modellerden oluşur hale gelmesiyle ilişkilendirdiği simülasyon kuramıyla açıklar. Böylece insanlığın varoluşundan beri sahip olduğu düşsellik rezervi, tam da artık düşselliğin kendi içinde dolanabileceği bakir bir alan kalmadığı için ortadan kaybolmuştur. Ütopya, öyle tarih sahnesinden silinmiştir ki kahraman imgesi de onunla beraber yok olmuştur. Bu tür yapıtlara özne olan kahraman da olayları ya da tarihsel güçleri özgürleştirme özelliğinden yoksunlaşarak belli bir tarihin inşasına katkısı olamayacağı için değerini yitirmiştir. "... Ne devrimin ne de demokrasinin kahramana ihtiyacı yoktur" (Baudrillard, 2005a: 61-62).

Özetle, modernliğin ve özgürleşmenin bütün figürlerini de ütopya olarak niteleyen bu yaklaşıma göre ütopyalar, ideal ve kesin bir olmayan yerin hayalini kurar; ancak biçimsel anlamda bu idealler birbirlerini aşıp başka bir sona ulaşmayı hayal etmezler; çünkü onların kendisi olmayan yer'dir. Büyük keşiflerin ardından "artık ne denizler yitik ülkeler saklayacak kadar gizemli ne de insanlar düş ülkelere bel bağlayacak kadar umutlu oldukları için" (Turan, 2004: 74-75) ütopyalar da şekil değiştirmeye başlamıştır. Artık ütopyalar, ütopik olmaya, diğer bir ifadeyle gerçekleştirilmesi mümkün olmayan anlamı taşımaya, kurmaca dili de derinlik ve zenginlik kazanan romanla öncüllerin anlatı boyutunu aşmaya başlamıştır. Yani artık daha sağlam hikayeler ancak daha zayıf fikirler vardır.

Habermas, postmodernistlerin modernizmin rasyonelliğine karşı getirdikleri eleştiriye, modernizmi savunarak karşı durur. Ona göre modernizm, tamamlanmamış bir projedir. Modernizmin ütopyacı potansiyelini vurgulamayı sürdüren düşünür, aydınlanma projesine inancın zayıfladığı, ütopyacı umutların reddedildiği modernizm sonrası zamanlarda modernizmin en güçlü savunucusudur. Ona göre postmodern bir dünya olasılığı için daha erkendir; çünkü modern dünyada yapılacak çok şey vardır. (Habermas, 2003: 85-108)

Habermas, modernliğin en belirgin özelliğini, yaşam dünyasının sistem tarafından sömürgeleşmesi olarak tanımlar. Postmodernizmin modern yaşam içinde ortaya çıkan fenomen ve pratikleri birbirinden ayırmaktan yoksun bu toptanlaştırıcı bakış açısı, bu sorunları çözme konusunda da yetersiz kalmaktadır. Gündelik yaşam ve onun pratiklerini göz ardı eden, mutluluk vaadini yitiren modernizmin yaşam biçiminin görünür rasyonel alternatiflerini sunamayan postmodernizm, ancak bu yaşam pratikleri içindeki gelişmeleri tanımlamak için başvuru niteliğindedir.

Kültürler arasında küreselleşmeden veya çok kültürlü kültürler üstü süreç tarafından büyük ölçüde etkilenmeyen kalıcı farklılıklar vardır. Huntington'un *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması* (1996) adlı eserinde ele aldığı üzere, soğuk savaş sonrası dünyada yeniden biçimlenen politik ekonomik küreler, kültürel farklılıklara dayalı hale gelmiştir. Son yıllarda siyaset arenasında yaşanan değişimle yüzeye çıkan eski kimlikler, eski gerilimler (din, etnisite vb.) kültürel farklılıkları yaratmaktadır. Öyle ki Batı'yla Ortadoğu İslam ülkeleri ve Asya uygarlıkları arasında, Batı'nın diğerleri üzerindeki tahakküm kurucu tek yönlü etkisine karşı bir isyan söz konusudur. İslamiyet'in, dini kürede canlanışın sembolü haline gelmesi, modernleşme hareketlerini de etkilemektedir. Öte yandan Asya toplumlarının ekonomik büyümesinin yanı sıra Anglosaksonlar ve Hispanikler arasında da benzer bir gerilim vardır. Huntington'un bu tezi, İslam dünyasını çatışma eğilimli ve şiddete dayalı göstermesi açısından taraflı olarak tanımlanmaktadır. Ona göre denetimi güçlü kılan merkezi bir devletten yoksun İslam ülkeleri, ancak demografik açıdan bir tehdit oluşturur. Bu kültürel farklılaşma tezine karşı öte yandan, küresel kapitalizmin Amerikanlaşma'nın tek tip bir dünya kültürü oluşturduğuna dair tezler de güncelliğini korumaktadır.

Burada merkezi olan *küreyerelleşme'dir.* Boş biçimler, özgün içerikten yoksun *hiçbir şey*dir. Bu boş biçimleri yerküre genelinde ihraç etmek, içerikle yüklü olan bir şeyi ihraç etmekten

kolaydır. Özgün içeriğin başka kültürler ve toplumlar tarafından reddedilmesi, yerel içerikle çatışması daha olasıdır. Oysa özgün içerikten yoksun hiçbir şeylerin yerelle çatışması daha azdır. Bu hiçbir şeylerin tekrar tekrar kopyalanması da kolaydır; çünkü basit ve maliyetsizdirler. Ritzer, hiçbir şeylerin dolaşıma açıldığı *hiçbir yer*'e örnek olarak alışveriş merkezlerini verir. Hiçbir yer olan alışveriş merkezleri, milyarlacasından ayırt edilmeyecek ve bütün dünyada herkes için aynı olan, hiçbir şey olan kredi kartlarıyla aynı biçim ve içerikte etkileşime geçen *hiçbir insan (tele pazarlamacılar)* ve *hiçbir hizmet* (*ATM*) bu türdeş "hiçbir yerdeliğin" yaygın göstergeleridir (Ritzer, 2013: 586-587).

Yukarıda bahsettiğimiz küreyerelleşme kavramını açmamız halinde kültürel melezleşmeden bahsetmek gerekir. Bu kavram kısaca küresel ve yerel olanın, farklı coğrafi alanlarda benzersiz ürünlere dönüşüp iç içe geçmesidir. Biraz önce bahsettiğimiz büyükleşme, hiçbir şeyin yayılmasıyla ilişkili iken küreyerelleşme daha çok bir şeyle bağlantılı olma anlamındadır. Bu da kısmen de olsa hiçbir şeyin yayılmasının karşısında durur.

Arjun Appadurai, *Modernlik: Küreselleşmenin Kültürel Boyutları* (1996) adlı çalışmasında beş küresel süreçten bahseder. Bunlar etno görünüm, medya görünüm, tekno görünüm, finans görünüm ve fikir görünümdür. Appadurai, *görünüm (scape)* ekiyle bu süreçlerin akışkan, düzensiz ve değişiklik gösteren biçimlerinin heterojen yapısına işaret eder. Bu görünümler kültürel heterojenliği, hayal edilen dünyalar ve hayal edenlerin varlığıyla sağlar. Ve böylece kendilerini denetleyenlerden başlayarak içinde yaşadıkları ve kendi içlerinden geçenlere kadar geniş bir alanı etkilerler. İktidara rağmen bu bakış açısı, o iktidarın içinde yaşayanları ve onların içinden geçenlere tekrar tanımlama ve olanı altüst edebilme gücü verir (Ritzer,589:2013).

Sosyoloji içinde modern kuramlar hala tartışma üstünlüğünü korusa da postmodern incelemeler ve eleştiriler de önemli bir yere sahiptir. Daha önce bahsettiğimiz üzere postmodern düşüncenin ilk izleri, 1960'lardaki yapısalcı harekette aranmalıdır. Dil bilim ve antropolojik yapısalcılık alanında yapılan

çalışmalar, zamanla postayapısalcı ve postmodernist kuramları da doğurmuştur. Postmodernizm, modern kültürel ürünlerden farklılaşan sinema, sanat, mimari gibi kültürel ürünlere ve farklı düşünme biçimine işaret eder. Buna göre modern dönem bitmiş; yeni bir tarihsel dönem, yeni kültürel kodlar, yeni toplumsal kuram gerekmektedir. Gilles, Deleuze, Felix, Guattari, Baudrillard gibi düşünürler bu fikrin başını çeker. Fredrich Jameson postmodernizme karşı, ileri Marxist eleştirel akımın temsilcisi olarak daha uzlaşmacı bir yaklaşım izler. Jameson için önemli olan, postmodern ürünlerin modern ürünleri devre dışında bırakarak yerine geçme eğiliminde oldukları kültürel alanın inşasıdır. Edvard Much'ın "Çığlık" tablosuyla Andy Warhol'un "Marilyn Monroe" örneklerinde olduğu gibi modernizmin toplum çözümlemesinde evrensel tarih dışı ve rasyonel bir temel araması çabasını red eden postmodernizm; yerine akıl dışı, postmodernist ve göreli bir bakış getirir (Ritzer,603:2013). Günümüzde eleştirel ırk ve ırkçılık kuramı, queer kuramı, posthumanizm kuramı, eyleyen ağ kuramı gibi postmodernist yaklaşımlar tartışılmaktadır. Postmodernizmin en temel kavramı, *merkezsizleştirme*'dir. Foucault, modernizmin beslendiği akılcılaşma sürecinde ortaya çıkan merkezileşmeyi, kurumsallaşmayı ve iktidar alanlarını eleştirir. *Bilginin Arkeolojisi*'nde bahsettiği gibi modernleşmenin tüm kavramlarını yapı sökümüne uğratır. Ona göre köken de anlamsızdır, önemli olan öznenin kendisidir.

Postmodern zamanlarda ütopya ve ütopyacı düşünceye olan toplum bilimsel ve siyasal yaklaşım da bu paralelde gelişme göstermektedir. Hümanist ve rasyonalist düşüncenin ifadesi olan ütopyalar, ideal toplum düzeninin ne olacağı arayışına adanmış tasarılar olarak ortaya çıkmıştır. Eşitliğe ve paylaşımcı bir ekonomik düzene dayalı komünal toplum tasarıları da ütopyaların önemli bir bölümünü oluşturur. Geleceğin toplumunun ideal bir ilk örneği olarak tasavvur edilen bu modernist tasarılarda, kültür ve dünya görüşlerinden doğan talep farklarını yok sayan, yaşamı tek bir akılcı perspektife göre önceden belirlemeye yö-

nelik bir boyut bulunur. Son yirmi yıldır, özellikle ütopyacı düşüncenin yaşadığı ivme kaybı, hem Doğu hem de Batı'ya özgü, özgün ütopya tarzlarının da kan kaybı olarak düşünülebilir. Komünizmin ütopyacı bir proje olarak çöküşü, neo-liberalizmin ise itibar kaybetmeye başlaması, ABD'nin jeopolitik projelerinin –uzam-zamansal ütopyacılık olarak tanımlamak gerekirse– inandırıcılığını giderek yitirmekte olduğu söylenebilir (Harvey, 2008: 240-241). Ancak dünyayı değiştirme itkisi, düşünce tarihi kadar eski olduğu için o kadar güçlüdür ki alternatif tasarılar ne kadar fantastik görünse de yeni siyasal ve toplumsal değişimlerin tohumlarını atmak için daima mevcut olacaktır.

Harvey, bu sorunun çözümü için hem uzam'a hem de zamana ilişkin olarak işlerlik gösterebilecek diyalektik bir ütopyacılığın gerekliliğine vurgu yapar. Hegelci gelenek içinde böyle bir diyalektiğin olamayacağını söyler; çünkü bu diyalektik geleneksel ütopyadaki mutlak otoritenin karşısındadır. Böylece geleneksel ütopyanın sahip olduğu sabitlik ve merkeziyetçilik sorunsalıyla yüzleşmiş olur (Levitas, 1990: 179-201). Artık mükemelleştirilmiş ve başı sonu olan bir mutlaklığın özgürlüğünün alternatifini bulmak gerekmektedir. Harvey, bu tür bir ütopyacılığı "uzam zamansal ütopyacılık" anlayışı olarak tanımlar. Olumlayıcı düşünmek gerekirse postmodern zamanlar, beraberinde uzam zamansal bir ütopyacı anlayışın yeşerdiği bir dönemi işaret etmektedir.

Modern ütopya planlıdır, postmodern ütopya ise bizatihi planı reddeder (Gottlieb, 2012: 25-34). Hem şimdiye hem de geleceğe karşı nihilist bir tavır sergileyen postmodern ütopyalar ya da anti-ütopyalar üretilmektedir. Gary Soul Morson'un deyişiyle ütopya geleneğinin sınırlarında yer alan ancak çeşitli ütopya modelleri arasında gidip gelen çalışmaları *meta-ütopya* terimiyle açıklamak daha doğru olacaktır. Bu tür ütopyaları sosyal ve kültürel çoğulculuğu içeren soysal bir bilinçle yazılmış eserler olarak tanımlayabiliriz.

İlk bakışta ütopyacı düşünceyle karşıtlık içinde görünse de temelde eleştirel kimliğiyle ütopya geleneğinin içinde var-

lık gösteren ancak modern zamanlarda Zamyatin, Orwell ve Huxley'in başını çektiği siyasi hiciv olarak tanımlanabilecek anti-ütopya daha ağırlık kazanmıştır. B. F. Skinner'ın *Walden Two*'u, Kurt Vonnegut'un *Otomatik Piyano*'su, Margaret Atwood'un *The Handmaid's Tale*'i, Bradbury'in *Fahrenheit 451*'i de en az diğerleri kadar önemli metinlerdir. Son zamanlarda bu türe alt tür olarak siberpunk bilimkurgu eserleri de katkı sağlamaktadır. Bu tür eserler, ütopyacı vaadin istismarının siyasal kürede yarattığı hayal kırıklığının ardından bizleri yeniden düşünmeye sevk etmesi açısından değerlidir. Bilişsel yabancılaştırmaya hizmet etmesiyle distopya metinleri, bilimkurgu edebiyatıyla örtüşmekle birlikte distopya, taşıdığı bilinçli toplumsal ve siyasal eleştiri ve alegori karakteriyle bilimkurgudan ayrışır (Booker, 2012: 35-46). Özellikle 21. yüzyıl distopyalarının tarihe kaçış girişimi; yani olumsallığın, çatışmanın ve belirsizliğin dünyasına kaçış girişimini imleyen karakteri, modern zamanların eserlerinden ayrıldıkları noktadır.

Bu tür nihilist tartışmalara karşın ütopyanın siyasal açıdan dinçleştirici bir perspektif olarak canlılığını yeniden kazandığı günümüzde, beraberinde çözülmesi gereken konular da bulunmaktadır. Küreselleşme sonrasındaki yeni kuşak solun tamamında, komünist ve sosyalist partilerin itibar kaybının ve geleneksel devrim anlayışı konusundaki şüpheciliğin söylem alanını boşalttığı bir ortamda, ütopya gittikçe daha çok benimsenmektedir. Dolayısıyla ütopyacı bir siyasetin temel dinamiği, kendisinden radikal derecede farklı bir sistem hayal etmeyi ve gerçekleştirmeyi amaçladığı oranda özdeşlik ve farklılık diyalektiğindedir. Bu nedenledir ki modernizmde Benjamin'in belirttiği tarihsel materyalizm tezine sadık kalınıp modernizmin temel niteliği olan antik okumalar, bu kez diyalektik bir okumayla yeniden incelenerek, Zizek'in ifadesiyle "Ütopyanın yeniden icat edilmesi gerekir" (Zizek, 2006: 3-4).

Ütopyalar neden bazen yeşerirken bazen sararıp solarlar? İleri Marksist Toplumbilimci Fredric Jameson, bu sorunun cevabını edebi biçimin sosyoekonomik bir alt türü olan bilimkur-

guda arar. Ancak bunu yaparken ütopyacı dürtüyü dışlamadan, kavramı özdeşlik ve farklılık diyalektiğinde işler. Ütopyayı, kültür fenomeni olarak açıklayan Herbert Marcuse'u referans alan Jameson, sanatın değişmez muğlaklığının kökeninde, sanat ve kültürün toplumsal olandan ayrılması yattığını söyler. Tam da bu özelliğiyle kültür siyasaldır, yani eleştireldir. Diğer bir ifadeyle toplumsal bağlamından uzaklaşarak, toplumsalın eleştirisini yaparak ütopyayla buluşur. Bu buluşma, ütopya metninin çok anlamlılığını etkili bir şekilde açıklamaktadır.

Bir başka tartışma konusu ise ütopyacı biçimle ütopyacı istek arasındaki ayrımın gerekliliğidir. Ütopyanın edebi tür olarak özelliği, metinlerarası olmasındadır. Zira edebi biçimlerden çok azı, bu denli cesurca tez ve antitez olarak kendini ortaya koyar ve o oranda eleştiri ve tartışma içerir. "Bellamy olmadan Morris okunabilir mi? Ya Morris olmadan Bellamy? Tek tek metinler, tüm bu geleneği içinde taşır. Her yeni eklemeyle yeniden inşa edilir ve değişir" (Jameson, 2009: 18).

Bloch'un *ütopik işlev* olarak tanımladığı umut ilkesini, Jameson *ütopyacı dürtü* olarak tanımlar. Ütopyanın, tek tek metinlerin toplamından daha fazlası olduğunu söyleyen bu bakış açısına göre yaşamda, kültürün içinde geleceğe yönelik her şeyi yöneten oyundan mite, ikonografiden teknolojiye, mimariden eğlenceye, mizahtan bilinçaltına kadar her şeyin içinde ütopyacı bir dürtü bulunur. Burada temel mesele umut etmektir. Ütopya, temelde ütopyacı çizgide ya da ütopyacı dürtüde var olur. Ütopyacı çizgi, sistematik olarak kurgulanır; devrimci siyasal pratiği ve onunla birlikte varolan edebi türdeki uygulamaları kapsar. Ütopyacı dürtü ise fikirsel olup her yerde ve muğlaktır. Yaşamsal pratiklerde su yüzüne çıkar ve "...Nihayetinde en acımasız dolandırıcılıklardan ve güzel sanatlardan biri olarak reklamcılığın da ilkesi umuttur. Şurada burada görülen aldatıcı ama ayartıcı madrabazlıklara uyacak şekilde daha muğlak ve çelişkilidir" (Jameson, 2009: 20). Bu paradoksa reklam üzerinden dikkat çeken Jameson, ütopyanın umut ilkesinin modern zamanların bütün kültürel formlarının içine nüfuz edebilirliğinin

altını çizmektedir. Ancak ileri kapitalist sistemin bütün farklı formları kendi özüne dönüştürdüğüne dair eleştirel savın çekiciliğine kapılıp hemen umutsuzluğa düşmemek gerekir. Nitekim ütopyacı dürtüyü bu muğlak ve çelişkili durumdan çekip çıkaracak güç, yine kendisinin içinde saklıdır.

Ütopyacı dürtü; beden, zaman ve kollektivite olarak üç ayrı aşamadan oluşur. Ütopyacı çizgide ise temel olan, kapanma edimidir. Jameson'a göre düşün varoluşunu mümkün kılan şey, karadan ayrılan bu ada parçasıdır. Dolayısıyla bütünlük ve kapanma, ütopik sistemin özerklik ve kendi kendine yeterlilik adına birleşimidir. Bloch'un, varoluşçu felsefede Jean Paul Sartre ile buluştuğu nokta da bu gelecek tasarısıdır. Özellikle burjuva bireyciliğinin yıkılmasıyla ütopyacılığın karşıtı bir durum gerçekleşir. Öte yandan, artık bireysel zamanla kolektifin zamanının birbirleriyle tanımlanmaya başladığı bu yeni alan, günlük yaşam deneyimlerinin içinde kök salmaya başlayarak Foucault'nun altını çizdiği yeni uzamı işaret etmeye başlar. Roland Barthes bunu, "Ütopyanın izi, günlük yaşamdır." sözüyle açıklar.

Jameson, ütopyacılığı Antik Yunan devletleri ve onların siyasal geçmişiyle sınırlamaz, başlı başına bir süreç olarak yorumlar. Bu nedenle fantezi üretiminin özgün taraflarına odaklanır. Bu tutum, Jameson'un siyasal olana karşı mesafeli durmak istemesiyle ilgilidir. Mesela Campanella düzeninin, manastır uzamının genelleştirilmesiyle sağlanabileceğini savlar. Öyle ki Rousseau'nun özgürlük üzerine bütün düşünceleri, bu bağımlılık deneyimine bağlıdır. Fourier ve arzu, Saint Simon ve idare, Bellamy ve sanayi ordusu, Morris ve yabancılaşmamış emek; hepsi de ütopyacı çözümler sunmuşlardır. Yine Callenbach'ın *Ekotopyası* kapitalist düzene itiraz niteliği taşırken, Le Guin'ın *Tao*'su modernlik için aynı derecede ekolojik bir çözümdür. Skinner ise eğitim sistemindeki değişiklikte bulur çözümün yolunu. Her biri sadece toplumsal veya ekonomik değil aynı zamanda siyasal platformda da geniş gruplara hitap eden, güçlü tanımlama ve planlamalarıyla temsil edilme kapasitesine sahip metinler olarak ütopyacı çizgide yerlerini alır.

Postmodern zamanlara bakıldığında ise toplumsal sınıfların, kolektif yapılanmaların şimdiye kadar yarı özerk olan alt sistemlerinin tam anlamıyla özerkleştiği modernliğin ilk zamanlarında sunduğu ilerlemeci tablodan farklı olduğu görülür. Dağılmış çoğulluk ve sınırsız karmaşa tablosu içinde diyalektik anlamda doygunluğun yaşandığı zamanlar belirmiştir. Ütopyacı uzanın olanaklılığı, uzamsal ve toplumsal farklılaşmanın bir sonucudur; ancak bu olağandışı üretim, toplumsal hareketin içinde bir durgunluk alanı olarak ütopyacı fantezinin içinde işleyebileceği bir tür *adacık* olarak düşünülebilir. (Jameson, 2004: 43-56)

Ütopyanın günümüzde heyecanını kaybetmesinin sebebi de çağa atfedilen toplumsal mayalanma halinin içerisinde ebedi ve değişmez görünen bir toplumsal bütünlük alanı olarak siyasal pratikten uzak kalması olarak yorumlanabilir. Yeni ütopyalardaki *adacık* metaforu, toplumsal olanın içinde yabancılaşmış olandır. Öyle ki içindeki farklılaşma süreci bile geçici olarak durdurulmuştur. Sanki geçici olarak toplumsal olanın erişemeyeceği bir konumda kalması bile taşıması gereken siyasal töze olan uzaklığındadır. Üstüne üstlük bu metafor, toplumsal olanın yeni arzu imgelerinin geliştirilip denenebileceği bir uzam sunarak da bu tözden uzaklaşmış olur.

Adacık meteforunu biraz açmak gerekirse bu metafor, More'un ütopyasında paranın kaldırılmasının düşüdür. Buradaki adacık ise paradır. Oysa para kullanımı modern ekonomilerin tümünde genelleştiğinde paranın kaldırılması düşünülebilir olmaktan çıkmıştır. Diğer bir ifadeyle ütopyacı kurgu, çeşitli ikamelerin biçimini alır. More, fantezinin paradoksunu gösterir. Öyle ki para adacığı, ütopik toplumsal şekillenmeden tümüyle kaldırılabilecek bişeydir, böylece adacık bir güç yayar; ancak aynı güç sınırlı bir uzama ait olduğundan iz bırakmadan aşılabilirdir. Fourier'in ütopyasındaki adacık, burjuva öznelliğinden beslenen kültür devrimidir. Ya da Skinner'ın *Walden Two* (1948) adlı eseri, davranışsal psikoloji henüz bilinmediği için sadece bir bilimkurgu olarak değerlendirilmiştir. Callenbach'ın *Ekotopya*'sı (1978) da sürdürülebilir tüketimi, yeni yeni konuşan

bir dünya için ilerici bir ekolojik adacıktır. Modern dönemleri imleyen bu adacık metaforunda postmodern zamanlardaki toplumsal uzam, bütün boşlukları kapatılacak ve adacık türü bir inzivayı olanaksız kılacak kadar sömürgeleştirilmiş olduğu için hissedilmez. "...Bugün postmodernlik adı verilen ve ütopyacı fantezi türünün sonunu haber veren şey, tam da bu boşlukların kapatılmasıdır"(Jameson, 2009: 28-83).

Jameson'a göre ütopya anlatısı, bilimkurgunun sosyoekonomik alt kümesi ise bugün fantezi diye adlandırılan ve aslında geçmişi bilimkurgudan çok daha gerilere uzanan bir türle karıştırılmamalıdır (Jameson, 2009: 90). Jameson, fantezi ve bilimkurgu arasındaki farktan bahsederken kast ettiği fantezi; *Harry Potter, Yüzüklerin Efendisi* gibi popüler edebiyat ürünü, kitle kültürü eserlerdir. Elbetteki Le Guin ya da Morris'in fantezi izleklerine sahip eserlerini kapsamamaktadır. Ayrıca burada eleştirilen fantezi türünün anlatısal izlek olarak taşıdığı temalardan iyiyle kötü arasındaki etik karşıtlık etrafında düzenlenmesi hali, büyüye tahsis ettiği temel rolle sınırlıdır. Yoksa geleneğe ütopik tözü veren içeriksel bir betimlemeden kaçınıldığı açıktır.

Nitekim Nitzsche, Sartre son olarak da Foucault'a baktığımızda Batı dünyasında Hristiyan etik değerlerinin merkeziliğini yitirmesiyle, iyiyle kötü arasındaki karşıtlığın bünyesinde barınan denetleme işlemlerinden doğan normal (norma dair) ve normal olmayanın (norm dışı) kurumsallaşması halinin de yapı bozumuna uğratıldığı görülmektedir. Oysa bahsi geçen fantezi türündeki Ortaçağ motifli Hristiyan nostaljisi, tam da bu nedenle eleştiriyi hak etmektedir. Nitekim geleneksel fantazinin batıl inanç, efsane, pastoral yaşantı ve Ortaçağ etkisinden beslenen anlatı izlekleri, portmodern fantezide ilk bakışta uzlaşmaz gibi görünmekte; ancak incelendiğinde –postmodern zamanın ruhuna uygun biçimde– tüm bu kültürel tarzların beklenmedik şekilde birleştirildiği bir yapıyla karşılaşılmaktadır.

Mesela Tolkien, köylülerin peri masallarının estetiğiyle hiç uyuşmayan destansı iyi-kötü mücadelesine ilişkin aristokratik anlayışı güçlendirmek için bir köy nostaljisine başvurur.

Diğer yandan Ortaçağ'ın birbirine uzlaşmaz derecede karşıt dinleri, burada Aydınlanma karşıtı çağdaş bir tinselcilik çatısı altında bir araya getirilir. Öyle ki bu tinselcilik, modernlikten hoşnut olmayanlara seslenmektedir. Popüler fantezi ürünlerinin tarih dışılığı, burada da kendini göstermektedir. Oysa geleneksel fantezi anlatısında bu noktada alegori devreye girer ve gerekli tözü ortaya çıkararak yabancılaşmayı yaratır. Jameson "Duyuların yer değiştirdiği ışıkların ses görevi, sonra da seslerin ışık görevi yaptığı bu noktada bir tür ütopik beden tasarlanır: Alegorinin özü budur." derken Thomas Mann'ın *Dr. Faustus*'u ve Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya*'sını örnek verir (Jameson, 2009: 98-99). Ortaçağcıl ögelerle bezeli bir biçimcilikteki postmodern fantezide, tam da eksik olan bu alegori boyutudur.

Ancak buradaki temel mesele, ne fantezideki düş ögeleri ne de bilimkurgudaki bilim teknik araçlarıdır. Asıl olan, onların varlığında cisimleşen sembolik değer kapasitesidir. Postmodern zamanların söyleminde, fantezinin doğa ve organizmayla bağının yerini doğallıktan uzak sibernetik teknoloji alır. Popüler kültürde fantezinin geri dönülemez yükselişinin yerini, bilimkurguda da onun bir alt kültürü olarak ortaya çıkan siberpunk kültürü almıştır. Siberpunk, yabancılaşma yaşayabilen çağdaş okurun ilgisini çeken, bilimkurgunun enerjisine sahip; ancak ona karşı bir nitelik taşıyan bir distopya türü olarak okunabilir. Toplumsal bilimkurgunun akılcılaşmasına karşı bunları, ana akım popüler kültür metinlerine tepkili bir kitlenin alternatif arayışı açısından önemli metinler olarak okumak gerekir. Nitekim yüksek kültürle aşağı kültür tartışmalarının arasındaki sınırın postmodern zamanlardaki muğlaklığı burada da söz konusudur. Dolayısıyla belirsizleşmiş bu iki tür arasındaki yakınlaşma, bütün diğer kültür üretim biçimlerinde olduğu gibi burada da bulanıklaşmıştır.

Öte yandan bizi ütopyanın ütopik işlevine yaklaştıracak olan şey, ne türler arası tanımlar yapmak ne de yapısal olarak sınıflandırma çabaları olacaktır. Ütopyanın taşıdığı ütopik işle-

vin kaynağına ulaşmak için hem kişisel hem de siyasal pratikte fantezi olarak ütopyaya bakmak gerekir (Jameson, 2009: 126). İçeriğe yönelik yapılacak bu yorumlar da metinlerarası olmak zorundadır. Bu nedenle de ütopyanın umut ilkesinin taşıdığı ütopik tözü yeniden yakalamak için dönüp özündeki metinlere yeniden bakmak ve ona diyalektik bir okumayla yaklaşmak gerekir.

3.3.2. Network Toplumunda Gelinen Son Nokta: Heterotopya

Dijital tasarıların, toplumsal yaşamın kültürel içeriğini tamamen yeniden kurguladığı bir çağda yaşıyoruz. Bu süreç, modernitenin ve sembolize ettiği akılcılaşma sürecinin inşa ettiği iktidar alanlarını yeniden sorgulamaya açmaktadır. Modernizm eleştirisinde kurtuluş, sanat yapıtının özündeki tözde aranırken, günümüzde bu enerji neye evrilmiştir buna bakmak gerekir. Siyasal pratikte ütopyanın yok oluşuyla birlikte sanat yapıtında da aynı ideolojik söylem kaybı yaşanmaktadır. Bu inançsızlık halinin somut yansıması ise felsefi anlamda hiçlik temasından beslenen yeni bir kavramla imlenmekte: Yeni anti-ütopya ve onun yazınsal ve görsel sunumu olan siberpunk edebiyatı olarak hayat bulmaktadır. Böylece metanın teolojisinin ortak dili, artık hep anti-ütopya olacaktır. "Yani ütopya, tamamen belirlenmiş bir gerçeği temellük ederken; distopyanın ortak dili, boş kalan bir oluş halindekini kuşatır. Ancak distopya enerjiktir; çünkü yenilemenin gücünü boşluğun içine yansıtır. Distopya yoksulluğun erdemidir (vistus)" (Negri, 2005, 286).

Böylece bilimkurgu ve siberpunkla kurulan olanaklı dünyalar, postmodernitenin yeni söylemi olur. Modernizm, gerçeği görmenin ve söylemenin yollarını deney konusu yaparken, bu yeni bilimkurgu türü gerçeklik biçimlerinin kendileriyle gerçekçi deneyler yapmaktadır. Kimi ögelerini, postmodernist kurgunun kendisi de zaten az çok "bilimkurgulaşmış" ana akımından türeten bir çeşit bilimkurgu olan siberpunk, kültürel farklılıkların birbirinin yerine geçişinin hızlandığının bir kanıtı olarak görülmektedir. Öyle ki Connor'a göre:

"Bu durum, gerçeğin bilimkurguya yetişmeye, bilimkurgunun mümkün dünyaları çoğaltmasını günümüzün yaygın koşullarının gerçekçi bir temsili olarak görmeyi daha makul hale getirdiği konusunda uyanan yeni bir duygunun sonucudur. Bilimkurgu, teknoloji dünyasının gerçekliğine tekabül etmeye başlamıştı; çünkü bu arada, bu toplumbilimkurgulaşmıştı. ...Çağdaş bilimkurguda, çoğu zaman tanıdık olanla gelecekte olanın tuhaf bir şekilde karışmış olmasının nedeni de belki budur." (Connor, 2005: 182-185)

Klasik ve yarı modernist bilimkurgu, şimdiyle gelecek arasına hem mantıksal bir süreklilik hem de kurgusal bir ayrılık koyarken, uzamsal gelecek kurgusunda ise şimdiki zamanın verilerinden yola çıkılır. Postmodern bilimkurgu ise geleceğin zengin olanaklarının tükenmişliğine ve özellikle kitsch olana sahip çıkan bir uzamda, zaman kiplerinin karıştığı bir zamanda geçmektedir.

"Büyülenmeyi siber uzayın kaygan, belirsiz ama garip avutuculuğu olan bilinçli halüsinasyonu[5], insanla makine arasındaki sınırların silinmesi ve bedenin ya biyodigital benzetiler halinde ya da kimi zaman acayip biyomekanik amalgamlar halinde yeniden biçimlendirilmesi üstünde durur. Benliklerle bunların yaşadığı yerler arasındaki yeni ilişkiler, postmodern bilimkurgunun 'sanal öznesi'dir" (Connor, 2005: 184).

Bazı postmodernist düşünürler, siperpunkın başını çektiği bu bilimkurgu eserlerini, digital kültürün ürünleriyle yaşayan bireye daha da yolunu kaybettiren deneyimler sunan imgesel bir yönelişin aracı olarak yorumlar.

Baudrillard'a göre ise "Dilin, ussallığın ve öznelliğin çöküşüne sahne olan çağdaş bilimkurgunun, 'paralel uzaylar' deneyimine öznenin teslim oluşu söz konusudur. Öznel tanımlamanın ve sabitliğin bu yitirişinde hem korku hem de çoşku vardır." Siberpunk, izleyiciyi yabancılaştırarak bu yabancılaşma haline

5. Bilinçli Halüsinasyon: Tıptaki karşılığı; bilincin yitirilmediği, hatta "bilinçli davranışların yol açtığı halüsinasyon" olmakla birlikte, başkalarıyla birlikte yaşanan bir halüsinasyon olarak da düşünülebilir.

alıştırmaktadır. Öyle ki paradoksal bir şekilde "Böyle kurgular sanki yer olmayandan (a-topia) geçici bir ideal yer (ütopya) yaratmaktadır" (Jameson, 2004) Bu yorumla Jameson, siberpunk kurguyu, geç kapitalizmin kendisinin en üst edebi ifadesi olarak görmektedir. Böylece siberpunk, çağdaş teknolojinin yabancılaşmış koşullarının tanıdık ve yaşanabilir hale gelmesine yardım etmekle beraber, kendisi de yol açtığı alışmışlıkla yabancılaşma üzerine düşünerek bir paradoks yaratmaktadır.

Yaşanan enformasyon toplumuyla birlikte, ürünlerin ve metinlerin de enformasyonun kopyalanmasında kullanılan işlemlerle gerçek ötesi bir hızla çoğalmasına ilişkin eleştirilerde pek çok kültür kuramcısı, sanat eserinin çoğaltılmasıyla yaratıcı fikrin, orjinalliğin ve dolayısıyla düşün yeteneğinin azalması arasında doğru orantı bulunduğunu savunmuştur. Benjamin "mekanik röprodüksiyonun egemenlik kurmasıyla orijinal sanat yapıtının 'aura'sının kaybedildiğini" (Benjamin, 1970: 219-254) söylerken; Baudrillard da benzeti çağında, yani tekrarlanan şeyin orjinali bulunmaksızın tekrarlama çağında orjinalle kopya arasındaki karşıtlığın kendisinin ortadan kalktığını savunmuştur. Diğer bir ifadeyle eşitsizlik, kalıcılık ve aşkınlık olarak tanımlanabilecek ve ancak sanat yapıtı ve sanatçının varlığıyla dönüştürülebilenin yerini alan ve yeni sanat olarak tanımlanan üretimle tekrar tekrar üretilebilen film ve video sanatlarında geri dönüşümü mümkün olmayan bir şekilde çoğulluğa, dolayısıyla geçiciliğe ve de anonimliğe doğru bir dönüşüm söz konusudur.

Postmodern kuramın temsilcileri, çağdaş toplumların farklılıklarını; kültür, toplum, siyaset ve ekonomi kürelerindeki farklılıklara ve kimliğe bakarak, çok kültürlü yapılar üzerinden anlamaya odaklanır. Dolayısıyla sorunun kaynağı da çok kültürlü yapıların bulunduğu uzamlardır. Heterotopya, insan coğrafyasıyla ilgili bir tema olarak Fransız Postyapısalcı Düşünür Michel Foucault tarafından uzamın ve alanın homojen olmayan yapısına vurgu yapmak için kullanılan bir terim olarak literatürde yer alır. Heterojen mekânlar fikri bu çabadan doğmaktadır. Foucault da bu noktadan hareketle bir toplumda pek çok he-

terotopya olduğu savını geliştirir. Onun için bu uzamlar, sadece farklılıklarıyla değil otoriteye ve temsile direnç noktaları olmalarıyla da önem arz ederler. Foucault, Heterotopya'yı burada ya da orada olmayan, plansız, diğer bir ifadeyle kendiliğinden oluşan fiziksel ya da zihinsel alanlar ya da anlar olarak tanımlar. Ütopya, ne kadar idealize edilmiş ve dolayısıyla gerçekte olmayan bir toplum fikrini taşıyor ise Foucault, bu fikrin taşıdığı sembolik anlatım değerini postmodern zamanların akışkan ve geçirimli doğasına ait uzamlar arası ilişkilerin heterojenliğini vurgulamak için kullanır. Genel olarak heterotopya kavramının ütopyayla mekân kurgusunda ayrıştığı nokta, gerçek bir ütopik alanı imkanlı kılan, isteksiz bedenleri içeren hapishane gibi paralel uzamlar için de kullanmasıdır. Pek çokları gibi düşünür de ikilik ve karşıtlıklar üzerinden kavramı açıklarken ayna metaforundan yararlanır. Ayna, ütopya için doğru bir metafordur; çünkü onda görünen imajın bir girişi yoktur. Bu da onu bir heterotopya yapar; çünkü ayna, benliğin kendisiyle ilişki kurma biçimini şekillendiren gerçek bir objedir.

Foucault'a göre homojen ve boş bir uzamda yaşamıyoruz; ancak çeşitli özelliklerle ve ruhani bir hareyle çevrili doygun bir uzama aitiz. Bu alan hepimizin düşlerine, tutkularına ve özel algısına bağlı olarak doygunlaşıyor. Düşünür, ilk bakışta daha içsel bir uzamdan bahsediyor gibi görünse de burada asıl anlatılmak istenen, içinde yaşadığımız; zamanımızın, tarihimizin ve yaşamlarımızın aşınmaya uğradığı dış uzamdır. Bireylerin ve şeylerin içinde yer aldığı, bizi tüketen bu uzamın kendisi heterojen bir yapıdır. Öyle ki farklı renklere sahip olabilir; ancak farklı durumları tanımlayan ilişkileri, eklenebilir ve denklenebilir değildir (Foucault, 1997: 330-336).

Foucault'nun, kavramı ele aldığı en kapsamlı çalışması olan *Of Other Spaces, Heterotopias* [*Des Espaces Autres*] adlı makalesinde, Heterotopya'nın farklı türlerini şöyle tanımlar: Heterotopyayı iki temelde düşünürek, (1)Bunalım heterotopyaları (Crisis heterotopias) ve (2)Aykırılık heterotopyaları (Deviation heterotopias) adlandırmalarını kullanır. Okul gibi yerler, bunalımın heteropyası

ise norm dışı davrananların yerleştirildiği hastane, hapishane veya sığınmaevi gibi mekânlar, aykırılığın heterotopyasına örnektir. Farklı çevresel özelliklerde yetişmiş, gerçek ve tekil bir alan olan *microcosm (büyük bir şeyin küçük bir temsilcisi)* da bir heterotopyadır. Antikçağlardan beri yaşamın göstergesel alanı olan bahçeler, bunun için iyi bir örnektir. Bütün zamanlara ait nesneleri barındıran veya toplayan modernlik fikrine ait kütüphane ve müze gibi zamansız mekânlar, zamanın heterotopyasıdır. Ortak bir payda için izole edilmiş ve birbirine nüfuz ederek arındırılmış hamam, sauna gibi göreli kamusal alanlar ise ritüelin heterotopyasıdır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere heterotopya, aynı zamanda bütün tarihi uzamlarla ilişkilidir. Öyle ki heterotopyanın yarattığı illüzyon, uzamı tasarlar. Yaratılan uzanın ilüzyonu da gerçek olan bütün uzamlara sirayet eder. Böylece heterotopyanın ikame ettiği uzam, artık gerçek bir uzam olarak tasarlanmış olur (Foucault, 1984: 1-9). Foucault aslında burada, Jameson'ın söylemi gibi postmodern zamanlardaki toplumsal uzamın bütün boşluklarının kapatılmış olması ve dolayısıyla ütopyacı fanteziye ait adacık türü bir inzivayı olanaksız kılacak kadar sömürgeleştirilmiş bir uzamın varlığına vurgu yapmaktadır.

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler'de* (1966) heterotopya terimini söylem ve dille olan ilişkisi bağlamında ele alır. Heterotopya kavramı içinde, temelde kaçış temasını barındırır. Düşünür bu terimi, insanın hayal gücünü hapseden bütün norm ve yapıların dünyasından kaçmak için uzanın heterojenliğini keşfederek tanımlar. Böylece farkın, başkalığın ve ötekinin yeşerebileceği ya da inşa edilebileceği alanları tanımlarken bu kavram kullanılmaya başlanır (Harvey, 2008: 226-227).

> "Heterotopyalar, toplumsal dünyanın bir kısmını var olandan değişik bir biçimde düzenlerler. Bu farklı düzenleme, onlara öteki imini yükler ve bir şeyleri yapmanın alternatif yolu olarak örnek teşkil etmelerine olanak tanır. ...Heterotopyalar dolayısıyla toplumsal düzenleme süreçlerinin tam da bu olduklarını, yani şey değil süreçten ibaret olduklarını gün ışığına çıkarırlar."

Yaşamın farklı şekilde deneyimlenebileceği; caz kulübü, dans salonu, belediye parkları, mezarlık, genelev, hapishane gibi mekânların hepsi birer heterotopik evrenlerdir. Günümüzde buna Network evreninin sanal uzamları da eklenmiştir. Foucault, bize hayal ürünü olarak değil, hali hazırda varolan toplumsal süreçlerle temas içindeyken ötekilik, başkalık ve dolayısıyla alternatiflerin keşfedilebileği pek çok uzamın olduğunu gösterir. Bu tür uzamların tarihi, bize uzamsal biçimlerin farklı toplumsal süreçlerle nasıl ve hangi yollardan ilişkilendiğini ve dolayısıyla bunların, toplumun genel olarak sıkı sıkıya sarıldığı homojen yapıyı nasıl bozduğunu imler. Öte yandan, insanın biçimsizleşmesini ve yıkımını sonrasında da yeniden doğumunu ve yeniden biçimlenmesini çoşkuyla karşılayan gerçeküstücü bir bakış açısına da sahip olduğunu göz ardı etmemek gerekir (Bukatman, 2007: 219-237).

Son olarak hem hiciv ve ironiye dayalı hem de politik pratikleri içeren bazı distopya ve ütopya örneklerine bakmak gerekirse; ilk olarak 1978'de, BBC'de bir radyo programı olarak yaratılan, daha sonra sahne şovu, kitap serisi, televizyon dizisi, çizgi romana çevrilen, Douglas Adams'ın *Bir Otostopçunun Galaksi Rehberi* (1979) adlı eseri, içerdiği hiciv ve metinlerarası anlatıyla postmodern bilimkurgunun alegorisi olarak dikkat çekmektedir. Temel ahlaki ve politik tüm değerlerin anlamsızlığının farkında olup da bunlarla neşeyle dalga geçmek ve her türlü totaliter yapıyı ironi ve alayla ayaklar altına almak olarak tanımlanan, kinizm içeren bu metin, özündeki bütün aşılmışlığına rağmen postmodern zamanların ruhunu özetler niteliktedir. Öte yandan Amerikalı sosyalist feminist Akademisyen Donna Haraway'in kalem aldığı *Siborg Manifestosu* (1985) ve *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* [*Yoldaş Türler Manifestosu*], içerdiği akılcılaştırma ve sembolize ettiği bütün değerlere karşı taşıdığı politik ironiyle kitlesel ütopyanın yok olduğunun söylendiği bir dünyada, ütopyacı dürtünün sahip olduğu siyasal enerjiye iyi bir örnek teşkil etmektedir. Haraway, kaleme aldığı çalışmayı ne teknofobik ne

de teknofil bir metin olarak tanımlar. Ancak yine de teknobilimsellliğin dünyeviliğini eleştirmektedir. Gerçek insanların maddi-semiyotik sistemler içerisinde nerede durduğunu araştırmak için kaleme alınmış bu metindeki siborg metaforunun, teknobilimsel burjuva figürünün kendi konforu için bir mazeret olarak yorumlanıp popülerleştirilmesine karşı durmakta ve eserin eleştirel bir bakışla okunması gerektiğinin altını çizmektedir (Güney, 2007: 193-218).

Yazarının kimliğini saklamayı tercih ederek kendini "P.M." olarak isimlendirdiği *Bolo'bolo* (1983) adlı eser ise postmodern zamanlara ait ekolojik, özgürlükçü, komünal toplum tasarıları arasında ayrıksı bir yere sahiptir. Farkların birbirini yok etmeden bir arada var olabileceği bir çoğulculuk arayışı olan Bolo'bolo'daki tamamlanmamış uzamsız ve zamansız ideal tasarısı, heterotopya kavramıyla benzeşmektedir.

Eserde, büyük oranda kendine yeten komünist bir ekonomi, bireylerin özgürce var olabileceği, yönetime doğrudan katılabileceği bir öz yönetim ve her biri kendine özel kültürel özelliklerin geliştiği yaşam alanlarıdır. Ekonomi, bütünüyle ekolojiktir; böylece doğa ve kent yaşamının bölünmesini ortadan kaldırır. Mekânın bütünüyle ihtiyaçlara göre esnek şekilde yeniden düzenlendiği bir ortak yaşam alanı tasarısında kendi içinde otoriter mi, özgürlükçü mü, dinsel mi ya da bir başka şey mi olacağı yaşayanlarına kalmıştır. Bu yüzden, her türlü birbiriyle uyuşmaz dünya görüşü ve kültür, farklı Bolo'larda yaşam alanı bulabilir. Benzer örneklerindeki gibi ideal toplumun nasıl olması gerektiği düşüncesinin bizatihi kendisinin taşıdığı çıkmazların tuzağına düşmeyen P.M., hem Bolo içinde bireylerin hem de Bolo'ların arasında çatışmalar yaşanabileceği gerçeğini kabul eder. Eserin tözü, birbirinden faklı yaşam tarzı ve örgütsel sistemlerin, tek bir ideal toplumsal sistem mantığına bağlı bir ekonomik ve siyasal yapılanmasından uzak durmaktır. Bu nedenle devlet örgütlenmesinin, kapitalist üretim ve para ekonomisinin, ulusal sınırlar ve askeri örgütlenmelerin bulunmadığı, çok seçenekli bir toplumsal düzen tasarısını içerir. Burada

yapılan, gündelik yaşama dair somut fikirlerin var olanı bozup yeniden kurarak tekrar tekrar işlevselleştirilmesidir. Geleneksel ütopyacı kurgudaki tasarlanıp tamamlanmış bir mükemmellik idealini yücelten tavır yerine Bolo Bolo, bitip tamamlanmış bir ideal evren tasarımı iddiasını barındırmaz. İçinde bir devrim önerisi barındırır; ancak geçmişin kültürel mirasını tamamen yok sayan fütürist bir kurgu ya da siberpunkdaki negatif diyalektiğe sahip bir enerji içermez. Eser, bu yönüyle yaşayanların deneyimledikçe biçimlendirecekleri mevcut düzene alternatif bir olasılıklı uzam sunduğu için, içinde ütopyacı dürtü barındıran bir heterotopya olarak okunabilir (P.M. 2002).

Öte yandan dijital dünyada toplumsal yaşam içindeki yapılar, kendine özgü bir biçimde sanal olarak yeniden tasarlanmaktadır. Cemiyetin yerini alan sanal cemaatlar, siber alanda yeniden kendini kurgular. Bu kurgunun içinde birbirine karışan, birbirinden etkilenen, iç içe geçen ancak özgün yapısını çekirdeğinde taşıyan sayısız heterotopya bulunur. Düzensiz ve plansız olarak hücre gibi çoğalan bu yapıların hepsinin kapsadığı uzam farklıdır. Foucault'nun uzam algısı da bu özgün alanların içinde taşıdığı enerjiyle ilgilidir. Peki, Bloch'un savladığı ütopyanın taşıdığı ütopik işlevinin modernizm ve öncesini imleyen umut ilkesi, yerini heterotopyanın geçişliliğine mi bırakmıştır?

Foucault, ütopyaların teselli veren, masalımsı, büyülü ve düz mekânlarda tasarlandıklarını, bu nedenle de olmayan yer olduklarını (*u-topos*) savlar. Ona göre türdeş olmayan yer anlamındaki heterotopya; gerçek bir yere ait olmayan, geleceğe yerleştirilmiş ideal bir varış noktası olarak ütopyanın tek tip, homojen ve aşkın niteliğine karşıdır. Böylece yaşadığımız toplumun ve kültürün içinde varolan veya olabilecek sayısız yaşam, mekân ve örgütlenme biçimleri birbirlerini dışlamadan, eş zamanlı şekilde var olabilir.

Pek çok ileri modernist düşünür, Foucault ve onun gibi postyapısalcıların tarihin bölünmesiz anlatısal ilerleyişi fikirlerini eleştirmektedir. Foucault ideal hedefleri, uygulamada gerçekleşemeyecek olmakla kalmaz; ilkesel olarak da imkansızdır. Fo-

ucault, varolan toplumsal düzene ne kadar eleştirel yaklaşıyorsa alternatifine de o denli mesafelidir. Çünkü başka bir sistemin hayali, şimdikine katılımı da arttıracaktır (Booker, 2012: 35-46). Yukarıdaki örnekleri dışında tutarsak, bu temelde bakıldığında ütopyanın karakter tarihi, ütopyacı vurgudan nihilist distopyacı kurguya doğru bir geçiş yaşamaktadır. Öte yandan günümüzde ütopyacı düşünce de bizatihi, kaçışçı ve tepkisel bir kimlik kazanmaya başlayarak bu dönüşümden payını almaktadır.

Sonuç

Ütopyaları kurgulayan ve bunları gerçekleştirebilen tek canlı olarak insan, sınırlar koyabildiği gibi bu sınırları sorgulama yeteneğine de sahiptir. Dolayısıyla insan, ütopya üretiminde bir yanıyla bilinçaltı arzu ve korkularını yansıtırken, diğer yanıyla da bireyin gelişimine bilinçli bir şekilde yön veren devrimci bir çabayı amaçlar.

Bu nedenle "Ütopyanın sınırları nerede başlar nerede biter, bir düşünce yapısı olarak özellikleri nelerdir?" sorularından yola çıkarak ütopyanın değerinin, uygulanabilirliğinde ve güncelliğinde değil, olası gelecekle olan ilişkisinde yattığına odaklanan yaklaşımlar daha değerlidir. Onun hiçbir yerdeliği içimizdeki arama arzusunu kışkırtmaktadır. Bütün bu mükemmellik anla-

yışına karşın ütopya, herhangi basit bir hayali yer değil, kendine özgü tarihi ve karakteri olan bir bakış açısını ifade etmektedir. Bu nedenle de taşıdığı bu imkansız mükemmellik hali içinde dahi, aslında insanlık için erişilemeyecek bir yer de değildir. Bu çalışmada da tam da bu nedenle ütopyanın beslendiği ve yararlandığı kavramlar, tarih boyunca içinde filizlendiği coğrafyanın toplumsal yapısı hakkında verdiği referanslar doğrultusunda "öldü" denilen ütopya kavramının siyasi ve edebi değerini göz ardı etmeksizin, tözsel olarak ütopyanın kültür endüstrisi içindeki yeri ve yeni oluşumlardaki izdüşümü incelenmiştir.

Gerçekleştirilme sözü verilen bilinçdışı arzuların doyurulması söz konusu olmaksızın, devreye sadece sembolik düzeyin sokulduğu bir tüketim anlayışının geliştiği bu evrede, gerçek arzuların yerine konan şeyler evreninde, postmodernist yapı içinde, sosyal statü grupları arasındaki hiyerarşik yapının ortadan kalktığı bir sistem söz konusudur. Postmodernizmde üst sosyal statü gruplarının yaşam tarzlarını ve tüketim kalıplarını taklit etmek yerine, kendi tarzını bulma; eğlence, heyecan; işte veya oyunda sıkıntıdan kaçma, insanın kendisi ve başkaları için çekici olması gibi konular, en önemli yaşam kaygıları haline gelerek tüketim kalıplarını etkilemeye başlamıştır. Bu dönüşüm psikanalizin alanına ait arzu kavramının, postmodern kültür analizlerinde önemli bir yere sahip olmasına yol açmaktadır. Bu nedenle de tüketim nesneleri, simgesel anlamlarının yanı sıra, kültürel kimlik duygusunun inşası gibi daha geniş bir kültürel alana taşınması açısından, kültürel alanın önemli kodları olarak ele alınmaktadır.

Bu yolculuğun son durağı, günümüzde tüketim kültürü ve ütopya kavramının ilişkisine dayanmaktadır. "Olası ya da olanaksız diye bir şey yoktur." teorisinden hareketle ütopya tam da orada, politik ekonomiye karşı çevrilmiş tüm enerji biçimlerinin içinde oluşuyla sıkı bir ilişki içindedir. Tüketim sürecinde biriktirilemeyen ütopik işlev böylece iktidara talip olmayan ve hatta ona hizmet eden, politik ekonominin bir parçası haline getirilerek sonsuza kadar sürüp gidecek bir fanteziye dönüştü-

rülmektedir. Bu nedenle de kendisi bir fanteziye dönüşen gerçeklik ilkesine anti-ütopya, iktidarı değil retoriği ele geçirerek ütopik işlevini sistemin hizmetine sunmaktadır.

Günümüzde yeni medya teknolojilerinde gelinen nokta, bütün dünyaya yayılabilen iletişim kodlarının içeriğini de belirlemektedir. İleri kapitalizmde yeşeren yeni tüketim kültürüyle her geçen gün önemi artan reklam endüstrisi, reklamcılığın tarzıyla uyumlu karma türlerle yavaş yavaş kendi formüllerini yaratan bir sürece girmekte; böylece kültürel anlam üretiminde etkisinin alanı genişlemektedir. Bu nedenle toplumbilim çalışmalarına düşen görev, gündelik yaşam praksislerine yönelerek hem tecimsel anlamda nasıl bir vaatler evreninde yaşadığımızı anlamak hem de kurgunun ve gerçekliğin bir potada nasıl eritildiğini kavramaya çalışmaktır. Standartlaştırma ve akılcılaştırma süreçleriyle anlamlama özgürlüğünü bastırma işlevi gören kapitalizm, yeni demokratikleşme biçimleriyle yine kendi kendini imha etmek üzere bu özgürlüğü teşvik ederek standartlaştırma yerine, çeşitlendirmenin formatlandığı post-fordist aşamada sona erebileceği alternatif bir süreç ön görmektedir. Bu durumda göstergelerin şeylerden yabancılaşması hali, kapitalizmin çözülmesini olanaklı kılacak yollardan biri olarak okunabilir. Bu noktada tüketimin sembolik değeri devreye girmektedir. Bu durumda satın alınan ürünler yalnızca basit ve doğrudan faydacı bir kullanımı olan maddi bir nesne olmaktan çıkarak, bir anlam ileten olup tüketicinin olmak istediği kimliği sergilemek amacıyla kullanacağı nesnelere dönüşür. Bu da tüketim mallarının, insanların kimlik duygularını, tüketim kalıpları içindeki sembollerin kullanımı aracılığıyla oluşturdukları bir yöntemin parçası olduğunun göstergesidir. Bu nedenle kitlesel ütopyanın ereğini kaybettiği ileri tüketim toplumunda, bizi ütopyanın ütopik işlevine yaklaştıracak olan ne türler arası tanımlarda kaybolmak ne de yapısal olarak sınıflandırma çabalarına girişmek olacaktır.

Ütopyanın taşıdığı ütopik işlevin kaynağına ulaşmak için hem bireysel hem de siyasal pratikte fantezi olarak ütopyaya

bakılmalıdır. Bu fantezinin kaynağını ise gündelik yaşam praksisinde bulmak gerekir. Bu tözü ister ütopyacı dürtü, ister ütopik işlev olarak tanımlayalım; önemli olan, düşünsel bağlamda içeriğe yönelik yapılacak bu eleştirilerin de metinlerarası olma zorunluluğu göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle de ütopyanın umut ilkesinin taşıdığı ütopik tözü yeniden yakalamak için, dönüp özündeki metinlere yeniden bakmak ve diyalektik bir okumayla yaklaşmak gerekir.

Kaynakça

Adams, Douglas: *Otostopçunun Galaksi Rehberi* (Otostopçu 1. Kitap), Çev. Nil Alt, Kabalcı, İstanbul, 2005

Adorno, Theodor: *Kültür Endüstrisi; Kültür Yönetimi*, Haz: J.M. Bernstein, Çev. Nihat Ünler vd., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

Adorno Theodor; Horkheimer, Max: *Dialectic of Enlightenment I-II*, London, Ailen Lane Press, 1973

Adorno, Theodor: "*Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*", Adorno:Kitle Melankoli Felsefe Özel Sayısı COGİTO, 2bs., V:36, İstanbul YKY, Yaz-2003, s. 76-85

Adorno, Theodor: *Minima Moralia*, Ahmet Doğukan-Orhan Koçak, 2002, Metis, İstanbul

Akçay, Ahmet Sait: "*Doğunun Ütopyası: Bireyin Ütopyası*" Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür ve Politika Dergisi, N:4, Temmuz 2004, s. 42-48

Althusser, Louis: *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003

Althusser, Louis: *Yeniden Üretim Üzerine*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005
Aragon, Louis: *Gerçekçiliğin Boyutları*, Çev. Erdoğan Arkan, DE Yayınları, İstanbul, 1985
Armstrong, Karen: *Mitlerin Kısa Tarihi*, Çev. Dilek Şendil, İstanbul, Merkez Kitapları, 2006
Aslan, Hüsamettin: *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler: Gadamer Habermas, Gadamer-Ricoeur, Gadamer-Derrida Tartışması*, Paradigma, İstanbul, 2002
Assmann, Jan: *Kültürel Bellek; Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
Aybay, Rona: *Sosyalizmin Öncülerinden Robert Owen; Yaşamı, Eylemi, Öğretisi*, 2bs., İstanbul, YKY, 2005
Aydın, Mukadder Ç.: *Sanatta Eleştirellik*, Betaş, İstanbul, 2002
Bacon, Francis: *New Atlantis*, Haz: William Uzgalis, 1996, çevrimiçi:http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/bacon/atlantis.html
Barthes, Roland: *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet-Sema Rifat, 4bs., İstanbul, YKY, 2005
Barthes, Roland: *Mythologies*, Çev. Annette Lavers, London, Vintage-The Random House Group, 2000
Batur, Yüksel: *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*, Ankara, Kitle Yayınları, 1998
Baudou, Jacques: *Bilim-Kurgu*, Çev. İpek Bülbüloğlu, Ankara, Dost Yayınları, 2003
Baudrillard, Jean: *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2005
Baudrillard, Jean: *İmkansız Takas*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005
Baudrillard, Jean: *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev. Işık Ergüden, 2.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998c
Baudrillard, Jean: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Haz: Charles Levin, Telos Press, St Louis, Mo., 1981
Baudrillard, Jean: *Üretimin Aynası*, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1998a
Baudrillard, Jean: *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998b
Baudrillard, Jean: *Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2003a
Baudrillard, Jean: *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2003b
Baudrillard, Jean: *Amerika*, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı, 1996
Baurillard, Jean: *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, 2.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

Beck, Ulrich: *Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru*, Çev. Kazım Özdoğan-Bülent Doğan, İthaki, İstanbul, 2011

Belk, W. Russell vd.: "*Metaphors Of Consumer Desire*", Advances Consumer Research, No:23,1996, s. 369-373

Benhabib, Seyla: "*Modernlik ve Eleştirel Kuramın Çıkmazları*", Frankfurt Okulu, Ankara, DoğuBatı Yayınları, 2006, s. 83-111

Benjamin, Walter: "*Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı II*", Çev. Ahmet Cemal, Oluşum Aylık Sanat ve Düşün Dergisi, No: 43/85, Mayıs 1981, s. 1-4

Benjamin, Walter: *Illuminations*, Haz. Hana Arendt, Çev. Herry Zohn, New York, Schocken Books, 1969

Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Çev. Howard Eiland; Kevin McLaughlin, Cambridge Mass, Harvard UP,1999

Benjamin, Walter: "*Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi*" Çev. Şeyda Öztürk, YKY, COGİTO 3 aylık Düşünce Dergisi, N:52, Güz 2007, s. 35-68

Benjamin, Walter: *Pasajlar*, 5. bs., Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2004

Bewes, Timothy: *Şeyleşme: Geç Kapitalizmde Endişe*, Çev. Deniz Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2008

Bloch, Ernst: *Umut İlkesi, I. Cilt*, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

Bocock, Robert: *Tüketim*, Çev. İrem Kutluk, Ankara, Dost kitabevi, 1997

Bond, Jonathan; Kiershenbaum, Richard: *Under The Radar: Talking to Today's Cynical Consumer*, London, John Wiley & Sons Published, 1998

Booker, M. Keith: "*Ütopya, Distopya, Toplumsal Eleştiri*", Çev. Oğuz Tecimen, Notos Edebiyat Dergisi, Sayı 36, Ekim-Kasım/2012, s. 35-46

Bourdieu, Pierre: "*Social Space and Symbolic Power*" Sociological Theory, No:7, 1989, p:14-25

Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*, Haz: R. Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1977

Bourdieu, Pierre: *Sanatın Kuralları*, Çev. Necmettin Kamil Sevil, 2bs., İstanbul, YKY, 2006

Bourdieu, Pierre: *Karşı Ateşler*, Çev. Halime Yücel, YKY Cogito, 2006

Brecht, Bertolt: "*György Lukacs'a Karşı*", Çev. Taciser Belge, Birikim Dergisi, s.VII, 1975, s. 10-22

Buck Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989

Buck Morss, Susan: *Küresel Bir Karşı Kültür*, Çev. Süreyya Evren, İstanbul, Versus Yayınevi, 2007

Buck Morss, Susan: *Rüya Alemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Ütopyanın Tarihe Karışması*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004

Butler, Judith P.: *Subjects of Desire: Hegelian Reflection of Twentieth Century France*, Columbia University Press, ABD, 1999

Cabet, Etienne: *İkaria'ya Yolculuk*, Ütopya Dizisi, Çev. Ela Güntekin - Maide Erçelebi, Say Yayınları, İstanbul, 2012

Callenbach, Ernest: *Ekotopya*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994

Campanella, Tommaso: *Güneş Ülkesi* , 3. bs., Çev.Vedat Günyol-Haydar Kazgan, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1996

Chaney, David: *Yaşam Tarzları*, Çev. İrem Kutluk, Ankara, Dost kitabevi, 1999

Cioran, Emil Michel: *Tarih ve Ütopya*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999

Cohen, P. Anthony: *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost kitabevi, 1999

Connor, Steven: *Postmodernist Kültür; Çağdaş Olanın Kuramlarına Giriş*, Çev. Doğan Şahiner, 2. bs., YKY Cogito, İstanbul, 2005

Çetinkaya, B. Ali: "*Farabi'nin Ütopyası: Erdemli Şehir*", Bilim ve Ütopya Aylık Bilim Kültür ve Politika Dergisi, N:154, Nisan 2007, s. 37-43

Çiçekoğlu, Feride: "*Ütopya ve Dystopia İmgeleri: Denizden Hiper Uzaya*" Ütopya Dosyası KİTAPLIK Aylık Edebiyat dergisi, N:76, İstanbul, YKY, Ekim 2004, s. 68-73

Davis J. C.: *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983

De Bergerac, Cyrano: "*The Other World: The Societies and Governments of the Moon*", Haz: Donald Webb, French Studies University of Guelph, Ontario, 2003, çevrimiçi: www.bewildering stories.com/special/tow.html, 27.10.2006

De Bergerac, Savinien Cyrano: "*Other Worlds: The Comical History of the States and Empires ofthe Moon and Sun*", Haz. by Geoffrey Strachan, Oxford University Press, London, 1965

Debord, Guy: *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşe Ekmekçi-Okşan Taşkent, Ayrıntı, İstanbul, 1990

Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense,* New York, Columbia University Press, 1990

Dellaloğlu, Besim: *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, 3. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, 2007

Derrida, Jacques: *Marx ve Mahdumları*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

Derrida, Jacques: *Önemsizin Arkelojisi*, Çev. Ali Uktu & Mukadder Erkan, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2006

Douglas, Mary: Isherwood, Baron: *Tüketimin Antropolojisi*, Çev. Erden Atilla Aytekin, Ankara, Dost Yayınları, 1999

Donald, James: *Fantasy and Cinema*, Haz: Donald James, London, British Film Institute Publishing, 1989

Drucker, Peter: *Age of Discontinuity: Guidelines to Our Changing Society*, 1969

Du Plessis, Erik: "*Understanding and Using Likeability*" Journal of Advertising Research, No:34-5, 1994, s. 3-14

Durkheim, Emile: *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, Çev. Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005

Eco, Umberto: *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979

Edwards, Paul: "*The Closed World; Systems Discourse, Military Police and Post-World War II. US Historical Consiousness*" , Cyborg Worlds, Military Information Society, Haz: Levidow & Robins, Free Association Books, London, 1989, s. 140-160

Eliade, Mircea: *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, İstanbul, İmge kitabevi, 1994

Eliade, Mircea: *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993

Eliade, Mircea: *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Çev. Ali Berktay, Kabalcı, İstanbul, 2003

Erdoğan, İrfan & Korkmaz, Alemdar: *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*, Erk, Ankara, 2002

Ewen, Stuart: *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*, 25.bs., ABD, Persues Publishing, 2001

Featherstone, Mike: *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publish, 1991

Featherstone, Mike: *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1996

Fortunati, Vita; Trousson, Raymond: *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000

Foucault, Michel: *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar IV*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003

Foucault, Michel: *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, 2.bs., Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Yayınevi, 2001

Foucault, Michel: "*Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*" Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory, Haz: Neil Leach, NYC: Routledge 1997, s.330-336

Foucault, Michel: *Of Other Spaces, Heterotopias (1967)*, Çev. Jay Miskowiec, Journal Architecture/Movement/Continuité, Ekim 1984, s. 1-9

Freud, Sigmund: "*The Uncanny*", 1919, s. 1-21, Çevrimiçi: web.mit.edu/ allanmc/www/freud1.pdf, Aralık, 2010

Freud, Sigmund: *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1999, İstanbul

Freud, Sigmund: *Düşlerin Yorumu II*, Çev. Emre Kapkın, 3. bs., İstanbul, Payel kitapevi, 2004

Fukuyama, Francis: *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, Çev. Zülfü Dicleli, Gün Yayıncılık, İstanbul, 1999

Gandler, Stefan: "*Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?*" Walter Benjamin Özel Sayısı COGİTO Üç Aylık Düşünce Dergisi, N:52, İstanbul, YKY, GÜZ -2007, s. 161-180

Giddens, Anthony: *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998

Giddens, Anthony: *Sosyolojik Yönetimin Yeni Kuramları: Yorumcu Sosyolojilerin Pozitiv Eleştirisi*, Çev. Ümit Tatlıcan; Bekir Balkız, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2003

Gilbert, Jeremy: *Public Secrets: 'Being-With' in an Era of Perpetual Disclosure in Cultural Studies*, NewYork, Routledge, 2007

Gilloch, Graeme: *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and The City*, Cambridge, Polity Press, 1997

Goodwin B. ; Taylor, Keith: *The Politics of Utopia: A Study in Theory and Practice,* Hutchinson, London, 1982

Gorz Andre: *Yaşadığımız Sefalet*; Kuruluş Çareleri, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

Gottdiener, Mark: *Postmodern Göstergeler; Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İstanbul, İmge Yayınları, 2005

Gottleib, Erieka: "*Distopya Batı, Distopya Doğu*", Çev. Ali Ünal, Notos Edebiyat Dergisi N: 36, Ekim - Kasım / 2012, s. 25-34

Gramsci, Antonio: *Hapishane Defterleri; Felsefe ve Politika Sorunları*, Çev. Adnan Cemgil, 5bs., İstanbul, Belge Yayınları, 2007

Güçlü, Abdülbaki, Serkan Uzun vd: *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, Bilim-Sanat Yayınları, 2002

Güney, Murat: http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2007/02/08/donna-haraway-ile-siborglar-ve-yoldas-turler-uzerine/Şubat 2007

Habermas, Jürgen: "*Mitle Aydınlanmanın Kör düğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno*" Çev. Bülent Doğan, 2bs. COGİTO, YKY, No:36, Yaz-2003 s. 85-108

Habermas, Jürgen: *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora;Mithat Sancar, 5bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003

Habermas, Jürgen: *İletişimsel Eylem Kuramı Cilt I ve II*, Çev. Mustafa Tüzel İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001

Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003

Haraway, Donna: *Siborg Manifestosu*, Çev. Osman Akınhay, Agora, İstanbul, 2006

Harvey, David: *Umut Mekânları*, Çev. Zeynep Gambetti, Metis, İstanbul, 2008

Haug, Weiss: *Commodity Aesthetics, Ideology & Culture*, New York, International General editions, 1987

Havemann; Robert: *Yarın: Yol Ayrımındaki Sanayi Toplumu Eleştirisi ve Gerçek Ütopya*, Çev. Filiz Özçelik, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2005

Heidegger, Martin: *Sanat Eserlerinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşılı, İstanbul, Babil Yayınları, 2003

Helvacıoğlu, Ender: "*Eski Doğu'da Ütopya, Bir Ütopya mı?*", Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür ve Politika Dergisi, N:4, Temmuz 2004, s. 14-22

Henderson, Josepf L.: "*Modern İnsan ve Mitler*", Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İnsan ve Sembolleri, İstanbul, OkuyanUs, 2007, s. 104-158

Hirschman, Elizabeth; Halbrook, Morris: "*Hedonic Consumption: Emerging Concepts, Methods and Propositions*", Journal of Marketing, No:46, 1982

Hesiodos: *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu Azra Erhat Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977

Hobbes, Thomas: *Leviathan*, 5. bs., Çev. Semih Sim, İstanbul, YKY, 2005

Horkheimer, Max: *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2002

Horkheimer, Max: *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Cogito-YKY, 2005

Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000

Huntington, Samuel: *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzenin Yeniden Kurulması*, Çev. Mehmet Turhan, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2004

Huxley, Aldous: *Cesur Yeni Dünya*, Çev. Ümit Tosun, İstanbul, İthaki Yayınları, 1999

Huxley, Aldous: *Cesur Yeni Dünyayı Ziyaret*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İthaki Yayınları, 2001

Isaacs, Susan: "*The Nature and Function of Phantasy*" (1952), The Freud-Klein Controversies 1941-1945, Haz: Pearl King, Riccardo Steiner, Institute of British Psyco-Analysis Society, London, 1991, s. 264-322

Jameson, Frederic: "*Postmodernizm or the Cultural Logic of Late Capitalizm*", New Left Review, N:146, 1984, s. 64-74

Jameson, Frederic: "*Le Guin'de Dünya İndirgemesi; Ütopyacı Anlatıda Birey ve Düzen*", Başka Dünyalar Mümkün; Bilimkurgu, Siberpunk ve Siyaset, Der: Murat Güney, Çev. Canay Özden, Varlık Yayınları, 2007, s. 81-99

Jameson, Frederic: *Political Unconscious*, Cornell University Press, ABD, 1982

Jameson, Frederic: *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, 2.bs. YKY, İstanbul, 2006

Jameson, Frederic: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London, British Film Institute, 1992

Jameson, Frederic: "*The Politics of Utopia*", *New Left Review*, No:25, Ocak-Şubat, N:43, 2004, http://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia

Jameson; Fredric: *Ütopya Denen Arzu*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009

Jay, Martin: *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Soysal Araştırmalar Ensititüsü Tarihi 1923-1950*, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1989

Jones, John Philip: *Fables, Fashions and Facts About Advertising*, Sage University of Toronto Press, Toronto Publications, 2004

Jung, Carl Gustav: *İnsan ve Sembolleri*, Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, OkuyanUs, 2007

Jung, Carl Gustav: *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, 2.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2005

Kellner, Douglas: "*Popular culture and the construction of postmodern identities*", s. 14-77, Haz: Lash, Friedman, Modernity and Identity, Basil Blackwell, Oxford, 1992

Kılıç, Engin: "*Tanzimattan Cumhuriyete Edebi Ütopyalara Bir Bakış*" Ütopya Dosyası KİTAPLIK Aylık Edebiyat dergisi, N:76, İstanbul, YKY, Ekim 2004,s:73-88

Kolakowski, Leszek: "*The Death of Utopia Reconsidered*", The Taner Lectures On Human Values-IV, Haz: S. M. Mc Murrin, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

Koestler, Arthur: "*Journalism and Letters of George Orwell*", The Collected Essays, *C*:4, Haz: S. Orwell & I. Angus, Penguin Books, Harmondsworth, 1970, s. 274

Kraftl, Peter: "*Ruining Utopia*", Skadalon, No:1, 2005, www.le.ac.uk/gg/staff/academic_kraftl_publications.pdf,2007

Kristeva, Julia: Revolution In Poetic Language, Çev. Margaret Waller, New-York, Columbia University Press, 1984

Kristeva, Julia: *Desire in Language:A Semiotic Approach to Literature and Art*, Haz. Leon Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980.

Kumar, Krishan: *Ütopyacılık*, Çev. Ali Somel, Ankara, İmge kitabevi, 2005

Kumar, Kristan: *Modern Zamanlarda Ütopya ve Anti-ütopya*, Çev. Ali Galip, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2006

Küçükaydın, Demir: "*Doğu Toplumları ve Ütopya*", Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür ve Politika Dergisi, N:4, Temmuz 2004, s. 22-26

Lacan, Jacques: *The Seminar, Book XI*, W.W. Norton & Company, New York, London, 1998, s. 36- 37

Lacan, Jacques: *The Four Fundimental Concepts of Psychoanalysis*, Haz: A. Sheridan, Penguin Books, Harmondsworth, 1979

Laclau, Ernesto: "*Identity and Hegemony*", Contingency Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues On The Left, Haz: Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Zizek, Verso, 2000, s. 44-90

Laclau, Ernesto: *New Reflections On the Revolution of Our Times*, London, Verso, 1990

Landow, George P.: *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006

Lapsley, Robert: *Film Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1988

Lasch, Christopher: *Narsizm Kültürü*, Çev. Suzan Öztürk & Ümit Hüsrev Soysal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2006

Lee, Martyn J.: *Consumer Culture Reborn: The Culturel Politics Consumption*, Routledge, London, 1993

Leguin K., Ursula: *Mülksüzler*, 2.bs., Çev. Levent Mollamustafaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

Levitt,Theodore: "*The Globalization of Market*" Harvard Business Review, 1983

Levi-Strauss, Claude: *Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, 5.bs., İstanbul, YKY, 2004

Levy-Bruhl, Lucien: *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006

Levitas, Ruth: *The Concept of Utopia, Simon & Schuster International Group Press*, 1990, London

Lodge, David: "*Utopia and Criticism*", Encounter, No:32, 1969, s. 65 - 75

Lukacs,Georg: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev.Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 2006

Lukacs, Georg: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, 5.bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2000

Lukacs, Georg: *Avrupa Gerçekçiliği: Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki ve Diğerleri*, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 1987

Lukacs, Georg: *Estetik II*, Çev. Ahmet Cemal, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 1992

Lukacs, Georg: *Marksist İmgelem*, Çev. Ali Şimşek vd., İstanbul, Yeni Hayat Kütüphanesi Yayınları, 2004

Lukacs, Georg: *Estetik I*, Çev. Ahmet Cemal, 3. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 1999

Lyotard, Jean François: *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press, 1984

Lyotard, Jean-François: "*Şeytan Adorno*", Çev. Orçun Türkay, 2.bs. COGITO, YKY, No: 36,Yaz-2003, s. 111-123

Malinowski, Bronislaw: *Bilimsel bir Kültür Teorisi*, Çev. Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992

Malinowski, Bronislaw: *Büyü, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000

Manguel, Alberto; Gaudalupi,Gianni: *Hayali Yerler Sözlüğü*, Çev. Sevin Okyay; Kutlukhan Kutlu, I ve II Cilt, İstanbul,YKY, 2005

Malpas, Simon: *The Postmodern Contributors*, London, Routledge, 2005

Mannheim, Karl: *İdeoloji ve Ütopya*, Çev:Mehmet Okyavuz, İstanbul, Epos Yayınları, 2000

Marcuse, Herbert: *Eros ve Uygarlık: Freud üzerine felsefi bir inceleme*, Çev. Aziz Yardımlı, 3.bs., İstanbul, İdea Yayınları,1998

Marcuse, Herbert: *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, Çev. Aziz Yardımlı, 3.bs., İstanbul, İdea Yayınları, 1997

Marcuse, Herbert: *Karşıdevrim ve İsyan*, Çev. Gürol Koca &Volkan Ersoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,1998

Marshall,Gordon: *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay & Derya Kömürcü, Ankara, Bilim-Sanat Yayınları,1999

Marx, Karl: *Yabancılaşma*, Çev. Kenan Somer vd., Ankara, Sol Yayınları, 2000

Mattelart,Armand: *Beyin İğfal Şebekesi; Uluslararası Reklamcılık*, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995

Mattelart,Armand: *Gezegensel Ütopya Tarihi; Kehanetsel Kentten Küresel Toplu-ma*, Çev. Şule Çiltaş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

Mattelart, Armand: *The Information Society: An Introduction*, Toronto, Sage, 2003

Mathews, Richard: *Fantasy: The Liberation of Imagination*, USA, Twayne, 1997

McLuhan, Marshall: "*At the Moment of Sputnik the Planet Became a Global Theater in Which There Are No Spectators But Only Actors*", Journal of Communication, 1974, cilt XXIV, no: 1, s. 50

Mc Luhan, Marshall; Powers, Bruce: *Global Köy: 21.Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler*, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, 2001

Meiksins, Peters: "*İş Hayatı, Yeni Teknoloji ve Kapitalizm*", Kapitalizm ve Enformasyon Çağı, Ed. Robert Mc Chesney vd., 161-177 Epos, Ankara, 2003

Menzies, Heather: "*Siber-Uzayda Kapitalizme Karşı Mücadele*", Kapitalizm ve Enformasyon Çağı, Ed. Robert Mc Chesney vd., 85-107 Epos, Ankara, 2003

Mercier, L. Sebastian: *Memoirs of the Year Two Thousand Five Hundred*, Garland Publishing London & New York, 1974

Merleau-Ponty, Maurice: *The Adventures of Dialectic, Trans*: Joseph J. Bien, Hugh J. Silverman, 2.bs., Haz. North Western University Press, Evanston-USA, 1973

Mollaer, Fırat: "*Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek*", Walter Benjamin Özel Sayısı COGİTO Üç Aylık Düşünce Dergisi, No:52, İstanbul, YKY, GÜZ -2007, s. 237-261

More, Thomas: *Ütopya*, 2.bs., Çev. Mine Urgan, Veday Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, 2000

Morris, William: *Gelecekten Anılar; Bir Huzur Çağı Ütopik bir Romanstan Bölümler*, Çev. Ekin Bodur, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002

Morss, Susan Buck: "*Walter Benjamin: A Revolutionary Writer*" I-II, NLR, 1981, s. 128-129

Mumford, Lewis: *The City İn History: Its Origins, İts Transformations, And İts Prospects*, Harvest Book, Harcourt Inc., New York,1989

Murphy, John W.: *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Eti Kitapları, 1995

Negri, Antonio: *Devrimin Zamanı*, Çev. Yavuz Alagon, Ayrıntı, 2005

Neville, Henry: "*The Isle of Pines*", *Three Early Modern Utopias*, Haz: Susane Bruce, Oxford Dünya Klasikleri, USA, 2009

Olson, Theodore: *Millennialism, Utopianism and Progress*, Toronto University Press, 1982

Oskay, Ünsal: "*Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya*", Oluşum Aylık Sanat ve Düşün Dergisi, No: 43/85, Mayıs 1981, s. 5-15

Oskay, Ünsal: *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, 4. bs., İstanbul, Der Yayınları, 2000

Oskay, Ünsal: *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya: Bilimkurgu ve Korku Sineması*, İstanbul, Der Yayınları, ty.

Oskay, Ünsal: "*Yıkanmak İstemeyen Çocuklar*" Olalım, 5.bs., İstanbul, Cogito YKY, 2004

Oskay, Ünsal: "*Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya*", *Estetize Edilmiş Yaşam*, Haz: Ünsal Oskay, İstanbul, Der Yayınları, 1995, s. 129-164

Oskay, Ünsal: *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, İstanbul, Der Yayınları, 2001

Owen, Robert: *Yeni Toplum Görüşü ve Lanark Raporu*, Ütopyalar Dizisi-7, Çev. Lale Akalın, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2006

Özbek, Sinan: "*Francis Bacon'ın Novum Organum'u: Yeni Bir Çağın Kapısı*", Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür Politika Dergisi, N:35, Ocak- 2007, s. 47-50

Pataki, Tamas: "*Freudian wish-fulfilment and Sub-intentional explanation*", *The Analytic Freud; Philosophy and Psychoanalysis*, Haz: Micheal P. Levine, Routledge, London, 2000, s. 49-85, çevrimiçi: http://books. google.com/books-sid, 2007

Penley, Constance: "*Time Travel, Prime Scene and the Critical Dystopia*", *Fantasy and the Cinema*, British Film Institute, London, 1989, s. 196-212

Platon: *Devlet*, 8. bs., Çev. Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz, İstanbul, Remzi kitabevi, 1995

p.m.: *Bolo Bolo*, Çev. kolektif, Kaos Yayınları, İstanbul, 2002

Popper, Karl: "*Utopia and Violence*", Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge, London, Routledge & Kegan Paul, 1965

Proudhon, Pierre-Joseph: *Proudhon's Solution of the Social Problem*, Haz: Henry Cohen, Michigan University Press, 2005

Rabkin, Eric S; Simon, Carl P: "*Fantasy and Utopia*", 2002, Michigan-USA, s. 1-11 çevrimiçi: www.umich.edu/ genreevo/fantasyandutopia 20828doc./ 31.03.2006

Rank, Otto; Raglan, Lord; Dundes, Alan; Segal, Robert: *In Quest The Hero: The Myth of the Birth of the Hero*, New Jersey, Princeton University Press, 1990

Rebelias, François: *Gargantua*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol, İstanbul, Cem Yayınevi, 1973

Riot-Sarcey, Michele; Bouchet Thomas; Picon, Antoine: *Ütopyalar Sözlüğü*, Çev. Turhan Ilgaz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003

Ritzer, George: *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000

Ritzer, George: *Sosyoloji Kuramları*, Çev. Himmet Hülür, DeKi Yayınları, Ankara, 2013

Robert, H. Richard: "*An Introductory Reading Of Ernst Bloch's The Principle Of Hope*" *Literature And Theology-Oxford Journals,* No:I, 1987, s. 89-112

Roloff, Bernhard; Seeβlen, Georg: *Ütopik Sinema: Bilimkurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, Çev. Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995

Rosemarie, Gordon: "*Losing and Finding: The Location of Archetypal Experience*", Carl Gustav Jung: Critical Assessments, Çev. Renos K. Papadoupulos, London, Routledge, 1992

Rosenberg, Donna: *Dünya Mitolojisi*, Çev. Koray Akten- Erdal Cengiz, İmge Yayınları, İstanbul, 2006

Rutherford, Paul: *Endless Propaganda: The Advertising of Public Goods*, Toronto, University of Toronto Press, 2000b

Rutherford, Paul: *Yeni İkonalar: Televizyonda Reklam Sanatı*, Çev. Mustafa K. Gerçeker, 2bs., İstanbul, YKY, 2000a

Scognamillo, Giovanni: *Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar, +1 kitap*, İstanbul, 2006

Sandner, David: *Fantastic Literature; A Critical Reader*, London, Greenwood Publishing Group, 2004

Schroeder, Ralph: *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996

Silvia, J. Paul: *Exploring The Pschyology of Interest*, Oxford Press, 2006

Simmel, Georg: *The Philosopy Of Money*, Çev. Tom Bottomore; David Frisby, Routledge, 1978

Simmel, Georg: *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003

Simmel, George: *Fashion on Individuality and Social forms: Selected Writing*, Haz: D.N Levine, Chicago, University of Chicago Press, 1971

Sir Sidney, Philip: *The Arcadia (1590)*, Haz: Erika Howe, çevrimiçi: http://www.cc.utah.edu/mp2434/522arc1.html, 04.2005

Skinner, Burrhus Frederic: *Walden Two*, Hackett Publishing, İndianapolis, 2005

Sutherland, Max; Sylvester; Alice: *Advertising and the Mind of the Consumer: What Works, What Doesn't, and Why*, Griffin Press, Australia, 2000

Suvin, David: *Metamorphoses of Science Fiction: On The Poetics And History of A Literary Genre*, New Haven-London, Yale University Press, 1979

Tower Sargent, Lymann: "*Ütopya Gelenekleri: Izlekler ve Varyasyonlar*", Çev. Mehmet Doğan, Ütopya Dosyası KİTAPLIK Aylık Edebiyat dergisi, No:76, İstanbul, YKY, Ekim 2004, s. 91-100

Todorov, T Zvetan: *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, 2004

Toffler, Alvin: Şok: *Gelecek Korkusu*, Çev. Selami Salgut, Altın Kitaplar, İstanbul, 1996

Tomlinson, John: *Küreselleşme ve Kültür*, Çev. Arzu Eker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

Trahair, R. C. S.: *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary*, Fitzroy Dearborn, London, 1999

Turan, Güven: "*Yok Ülkeler ...Düş Ülkeler...*" Ütopya Dosyası KİTAPLIK Aylık Edebiyat dergisi, No:76, İstanbul, YKY, Ekim 2004, s. 63-66

Turner, W. Victor: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornel University Press, 1967

Usta, Sadık: *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları*, Ütopyalar Dizisi-4, Der. ve Çev. Sadık Usta, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2005

Usta, Sadık: *Sparta'da Mükemmel Toplum: Likurgos Yasaları*, Ütopyalar Dizisi-3, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2005

Van Der Loo, Hans; Van Reijen, Williem: *Modernleşmenin Paradoksları*, Çev. Kadir Canatan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003

Wallerstein, Immanuel: *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri*, Çev. Taylan Doğan, İstanbul, Avesta Yayınları, 1999

Wallerstein, Immanuel: "*Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth Century Pradigms*", Cambridge Polity Press, 1991, s. 135-148

Wallerstein, Immanuel: *Tarihsel Kapitalizm*, 4.bs., Çev. Nemciye Alpay, İstanbul, Metis Yayınları, 2006

Wallerstein, Immanuel: *The Modern World System*, No:*2*, London, Academic Press, 1980

Weber, Max: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Zeynep Gürata, Ankara, Ayraç Yayınları, 1999

Weigel, Sigrid: *Body and Image: Re-reading Walter Benjamin*, London, Routledge, 1996

Wells, H. George: *A Modern Utopia*, NB, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967, çevrimiçi: www.etext.library.adelaide.edu.au, 2006

Wells, H. George: "*Ütopyalar*", *Başka Dünyalar Mümkün; Bilimkurgu, Siberpunk ve Siyaset*, Der: Murat Güney - Çev. Elif Çopuroğlu, Varlık Yayınları, 2007, s. 61-67

Wernick, Andrew: *Promosyon Kültürü: Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım*, Çev. Osman Akınhay, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996

Widmer, Kingsley: "*Utopia and Liberty*" *Literature of Liberty A Review of Contemporary Liberal Thought*, No: 4, Kış 1981, çevrimiçi: www.libertyfund.org, 2008

Willis, Susan: *Gündelik Hayat Kılavuzu*, Çev. Aksu Bora, Asuman Emre, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993

Williams, Raymond: *Resourses of Hope*, London,Verso, 1996
Williams, Raymond: *Culture and Society*, 2. bs., London, Hogarth Press,1982
Williamson, Judith: *Decoding Advertisements; Ideology and Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars, 1978
Zamyatin,Yevgeni: *Biz*, Çev. Füsun Tülek, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996
Zizek, Slavoj: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002
Zizek, Slavoj: *Kırılgan Mutlak*, Çev. Mehmet Öznur, Encore, İstanbul, 2001
Zizek, Slavoj: *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Bakmak*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004
Zizek, Slavoj: *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, Çev. Şamil Can, İstanbul, Epos Yayınları, 2005
Zizek, Slavoj: *Kırılgan Temas: Slavoj Zizek'ten Seçme Yazılar*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002
Zizek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*, London & New York,Verso, 1999
Zizek, Slavoj: *Paralaks*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Encore, 2008:"The Land of Cockaygne (1330)", London British Library, MS Harley 913,ff.3r-6v, çevrimiçi:http:// www.soton.ac.uk/ wpwt/ trans/cockaygne/ coctrans. htm.03.2007

Dizin

A
Adorno, Theodor 59, 105, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 127, 129, 130, 132, 186, 213, 229, 230, 231, 232, 241, 244, 245, 246, 247, 278
Altınçağ 13, 33, 39, 45, 58, 59, 69, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 90, 92, 115, 116, 194, 195
anamorfoz 154
anti-ütopya 13, 21, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 88, 94, 98, 204, 206, 219, 301, 304, 310, 319, 325, 336
arkeik kalıntı 352
arketip 177, 189, 191, 192, 196
arkhe 184
Aron, Raymond 63
artı keyif 153
Atwood, Margaret 319
Auguste, Comte 44, 96
aura 114, 128, 130, 131, 327
aydınlanma 197, 314
ayna teorisi 135

B
Bacon, Francis 13, 24, 25, 26, 40, 69, 87, 96
Ballard, J. G. 216
Barthes, Roland 64, 176, 186, 187, 282, 321
Baudrillard, Jean 20, 72, 128, 137, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 240, 243, 251, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 263, 267, 268, 270, 277, 282, 283, 284, 285, 287, 304, 311, 312, 313, 314, 317, 326, 327
Baumann, Zigmund 227, 270
Beck, Ulrich 68, 225
Bellamy, Edward 51, 52, 53, 80, 320, 321
Bell, Daniel 63, 64
Benjamin, Walter 58, 59, 60, 105, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 175, 192, 229, 230, 231, 242, 269, 270, 272, 311, 319, 327
Bernays, Edward 62
Beydaba 89
bilimkurgu 47, 49, 58, 71, 72, 86, 87, 149, 167, 173, 202, 205, 208, 211, 215, 216, 217, 310, 313, 319, 322, 323, 325, 326
binyılcılık 352
Bloch, Ernst 19, 40, 42, 58, 60, 61, 62, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 119, 120, 121, 129, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 214, 215, 300, 320, 321, 332

Bourdieu, Pierre 222, 223, 224, 241, 251, 253, 254, 255, 260, 269, 272
Brecht, Bertolt 106, 107, 110, 111, 112, 118, 119, 129, 204
bütüncül şeyleşme 125, 127
büyülenme 60, 189, 212, 216, 271, 284

C-Ç
Cabet, Etienne 23, 96, 99
Callenbach, Ernest 77, 321, 322
Campanella, Tomasso 24, 26, 39, 40, 321
Campbell, Joseph 176
cennet 13, 21, 31, 33, 35, 55, 56, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 92, 116, 179, 195, 302, 306
Charles, Fourier 23, 36, 45, 46, 47, 96
cockaygne diyarı

D
De Bergerac, Cyrano 13, 26, 27, 79
Derrida, Jacques 153, 312, 313
De Sade, Marquis 96
dışavurumculuk 106, 201
diyalektik imge 60
döşemeci düğümü 153
Drucker, Peter 66, 281
Durkheim, Emile 45, 51, 180, 227, 242, 249

E
Eco, Umberto 286
endüstri devrimi 45, 70
Engels, Friedrich 23, 40, 48, 97, 125
Erasmus 22, 24
Ewen, Stuart 68, 69

F
fantastik 10, 14, 18, 35, 38, 41, 70, 71, 103, 134, 145, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 185, 187, 188, 189, 204, 205, 208, 210, 211, 212, 215, 216, 218, 243, 261, 301, 310, 318
fantazmagori 129, 134, 135
fantezi 12, 14, 40, 84, 114, 116, 144, 145, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 174, 175, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 206, 207, 208, 211, 212, 215, 216, 217, 238, 239, 297, 307, 321, 323, 324, 325, 336
Farabi 13, 35, 80
Featherstone, Mike 239, 260, 277
fordizm 74, 98, 139, 266
Foucault, Michel 15, 153, 154, 229, 277, 312, 317, 321, 323, 327, 328, 329, 330, 332
Frankfurt Okulu 14, 57, 58, 105, 113, 115, 119, 122, 124, 133, 228, 229, 231, 244, 278
Fransız İhtilali 23, 44, 51, 83, 96, 98, 304, 305, 306
Freud, Sigmund 57, 62, 82, 114, 121, 154, 160, 170, 171, 176, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 201, 202, 206, 215, 258, 259, 273, 278
Fukuyama, Francis 66, 68, 263
fütürizm 200, 202

G
geist 124
gerçekçilik 87, 95, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 118, 119, 121, 128, 201
gerçeklik 13, 84, 88, 103, 104, 105, 107, 113, 118, 121, 128, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 151, 155, 156, 157, 165, 168, 172, 173, 179, 182, 186, 198, 199, 203, 207, 212, 232, 247, 254, 256, 257, 260, 261, 263, 275, 278, 284, 297, 298, 304, 313, 325, 336
gerçeküstücülük 105, 202, 204
Giddens, Anthony 68, 134, 221, 224, 225, 226, 270
Gorz, Andre 299, 300
Gramsci, Antonio 56, 175, 229, 248, 266, 282

H
Habermas, Jürgen 44, 115, 132, 137, 229, 277, 278, 314, 315
habitus 254
Haraway, Donna 14, 330
hedonizm 35, 241
hegemonya 125, 175, 230, 248, 266, 280, 282
Heidegger, Martin 131, 196, 197, 198, 313
hermenuetik 136, 397
Hesiodos 31, 86
heterotopya 327, 328, 329, 331, 332
Hilton 192
hiper-gerçek 148, 152, 259, 289, 313
hipertext 153
homo economicus 235
Huizinga, Johan 187, 188
Huntington, Samuel 66, 67, 315
Huxley, Aldous 14, 70, 71, 72, 74, 75, 98, 100, 319

I-İ
İbn, Bacce 35, 121
İbn, Rüşd 35, 121
İbn, Sina 35, 121
İbn, Tufeyl 35, 121
ideal kent 39, 42, 80, 81, 87, 93
ideolojik fantezi 154, 156, 157

J
Jameson, Fredric 106, 107, 108, 111, 119, 125, 126, 137, 138, 139, 203, 260, 264, 277, 282, 309, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 329
Jung, Carl Gustav 82, 114, 116, 176, 177, 189, 190, 191, 196, 201

K
kapitone noktası 153
kargo kültü 256
Koestler, Arthur 94
kolektif bilinçdışı 191
Kolomb, Kristof 23, 24, 82, 95
Kristeva, Julia 203, 312
kültür endüstrisi 120, 203, 220, 228, 229, 232, 272, 277, 335
küreyerelleşme 315, 316

L
lamella miti 186

Lash, Scott 225, 237, 277
Leroux, Pierre 58
Levinas, Emmanuel 58
Levi-Strauss, Claude 184, 185, 209, 253
Levitt, Theodore 281, 282
Lovecraft, H. P. 164, 205
Löventhal, Leo 105
Lukacs, Georg 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 199, 296
Lukianos 35, 40, 41, 42
Lyotard, Jean Francois 115, 137, 138, 229, 258

M
Malinowski, Bronislaw 181, 182, 227, 248, 249, 251
Mannheim, Karl 19, 300, 302
Marcuse, Herbert 105, 124, 132, 229, 230, 278, 300, 320
Marksist estetik 106, 119
Marksist tarih 109
Marksist felsefe 120
Marksist kuram 122
Marksist toplum teorisi 140
Marx, Karl 19, 44, 48, 53, 83, 89, 91, 97, 121, 122, 124, 125, 126, 149, 156, 229, 233, 241, 242, 267, 273, 278, 296, 299, 309
Melies, Georges 57, 205
merkezsizleştirme 317
meta fetişizmi 122, 153, 233, 243, 277
metamorfoz 169
Millenium Çağı 83
modernizm 55, 58, 104, 105, 118, 119, 132, 136, 146, 185, 244, 251, 270, 272, 278, 311, 313, 314, 332
More, Thomas 13, 18, 19, 22, 23, 24, 29, 39, 69, 78, 79, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 192, 322
Morris, William 51, 53, 54, 100, 300, 320, 321, 323
mythopoeic 186

N
neo-teknik 51, 56, 65
Neville, Henry 69

O-Ö
Owen, Robert 23, 45, 46, 89, 99
öykünme 112, 113, 244, 245

P
paleo-teknik 65
pandeterminizm 169
pan-erotik 171
panoptik bakış 154
paradigmatik 168
pelimpsest 312
perde kişilik 143
Piercus, Marge Charlotte
Platon 13, 23, 35, 37, 38, 40, 42, 80, 81, 84, 86, 87, 91, 92, 161, 215
Poe, Edgar Ellen 70, 205
Ponty, Maurice Merleau 212, 313
Popper, Karl 100
Post, Jeremiah Benjamin 77, 192
postmodernizm 138, 141, 206, 251, 263, 264, 270, 277, 278, 315, 317
Proudhon, Pierre Joseph 44, 48

R
radius 224
Rebelias 83
Rousseau, J. J. 89, 90, 194, 321

S-Ş
saf tekinsiz 166
sanayi devrimi 28
Sandner, David 163, 172, 215
Schaffle, Albert 51
sembolik tüketim 289
semptom 154, 156
sentagmatik 168
siberpunk 15, 319, 324, 325, 327
Sidney, Sir Philip 13, 86
simgesel değer 251
Simmel, Georg 126, 127, 240, 251, 252, 253, 265, 266, 267
simulakrum 146, 148
simülasyon 136, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 313, 314
Skinner, B. F. 319, 321, 322
Spencer, Herbert 51, 97
Stevenson, Robert Louis 70
şeyleşme 107, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 277, 280, 296
şeyleştirme 122, 123, 125, 131

T
temalaştırma 242
Thortein, Veblen 251, 265
Todorov, Tzvetan 103, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 215
Toffler, Alvin 67
Tristan, Flora 47
tüketim kültürü 103, 146, 159, 186, 237, 272, 277, 296, 310, 335

U-Ü
umut ilkesi 15, 191, 196, 332
umut yüklü fantezi 190, 195, 206
ütopik işlev 13, 121, 193, 195, 196, 320, 335, 337
ütopyacı dürtü 320, 332, 337

V-W
Verne, Jules 50, 57
Vespucci, Amerigo 22, 95
Vonnegut, Kurt 319
Weber, Max 188, 212, 241, 242, 248, 265, 267, 275, 279, 280, 295
Welles, Orson 54
Wells, Herbert George 51, 54, 55, 70, 71, 72, 78, 100, 217
Williamson, Judith 108
Worms, Rene 51

Y
yüce nesne 153

Z
Zamyatin, Yevgeni 14, 18, 55, 70, 71, 72, 73, 74, 100, 319
Zizek, Slovaj 127, 128, 142, 143, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 185, 186, 278, 279, 281, 319

Ütopyanın değeri, uygulanabilirliğinden ve güncelliğinden değil, içinde taşıdığı özlem itkisinden ve olası gelecekle olan ilişkisinden kaynaklanır. Gücünü ise eleştirelliğinden almaktadır. Onun hiçbir yerdeliği, içimizdeki arama arzusunu kışkırtmaktadır. Bütün bu mükemmellik anlayışına karşın herhangi basit bir hayali yer değildir sahip olunan; kendine özgü tarihi ve karakteri olan bir bakış açısıdır söz konusu olan. Tam da bu nedenle tasvir edilen sözde tamamlanmış mükemmellik hali içinde dahi aslında insanlık için erişilemeyecek bir yer de değildir ütopya. Çünkü Pandora'nın Kutusu'ndaki umut, ütopyanın tözünde yaşamaktadır.

Kitle kültürü teorilerine, öznenin metalaştığı, gerçeğin de ancak temsiline dönüşerek varlık gösterdiği, yeni bir toplumsal yapının oluştuğu önermesi hâkim. Bu nedenle ideolojik yönüyle siyasi politiğin, edebi yönüyle de sanatsal üretimin, çağlar boyu ilgi odağı olmuş ütopya kavramının fantezi üretimiyle ilişkisi ayrı bir öneme sahip. Günümüzde ütopyanın taşıdığı ütopik işlev, iktidara talip olmayan ve hatta ona hizmet eden politik ekonominin bir parçası haline getirilerek sonsuza kadar sürüp gidecek bir fanteziye dönüştürülüyor. Kitle iletişim araçlarının yeniden üretilen bu kültürel kodların yayılma sürecine aracılık ettiği toplumsal düzende, ütopyanın sahip olduğu ütopik işlevin biçim olarak nasıl tüketim kalıplarına döküldüğünü anlamak kolaylaşıyor. Öte yandan, siber kültürde ütopyanın ölümsüz olan tözsel değerinin kendine yeni yaşam formları bulduğu demokratik açılımları göz ardı etmemek lazım. İnsanlığın mutlak mutluluğa dair beslediği umudu ve bunun yanı sıra değişime ve gelişime duyduğu özlemi temsil eden ütopya gibi tüm çağlara direnme pahasına antikiteden beri varlık gösteren bir kavramın sınırları nerede başlar, nerede biter; ya da sınırlanabilir mi? Düşünce praksisi olarak taşıdığı değer nedir? Elinizdeki kitap, bu soruların yanıtını ütopya metinleri ve kültür kuramları ışığında siyasetten edebiyata, felsefeden sosyolojiye, iletişimden antropolojiye, sanattan psikolojiye metinler arası bir yolculuk izleğinde cevaplamaya çalışıyor. Ayrıca, ütopya külliyatına olduğu kadar kültür sosyolojisine de ilgi duyan okur için zihin açıcı bir perspektif sunuyor.

AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-975-539-739-9
9 789755 397399

914584
ALE

25 TL