Bülent Diken
Carsten B. Laustsen

Filmlerle Sosyoloji



metis

Bülent Diken ve
Carsten Bagge Laustsen

Filmlerle Sosyoloji

Bülent Diken 1964 doğumlu. Üniversite öğrenimini Danimarka'da kent planlaması dalında tamamladı. Halen Lancaster Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde öğretim üyesi. Araştırma alanları sosyal teori, siyaset felsefesi, sinema, kentleşme ve göçmenlik üzerinde yoğunlaşıyor. Başlıca kitapları *Strangers, Ambivalence and Social Theory* (Yabancılar, Müphemlik ve Sosyal Teori, Ashgate, 1998), *The Culture of Exception* (İstisna Kültürü, Routledge, 2005, Carsten B. Laustsen ile birlikte) ve *Nihilism*'dir (Nihilizm, Routledge, 2009). Şu sıralar üzerinde çalıştığı kitabın konusu "Revolt, Revolution, Critique - The Paradox of Society" (İsyan, Devrim, Eleştiri - Toplum Paradoksu, Routledge, 2011).

Carsten B. Laustsen 1968 doğumlu. Üniversite öğrenimini Aarhus Üniversitesi'nde siyasetbilimde yaptı. Halen aynı üniversitenin Siyasetbilim Bölümünde öğretim üyesi olarak sosyoloji dersleri veriyor. Araştırma alanları siyaset teorisi, sosyoloji teorisi, psikanaliz ve sinema üzerinde yoğunlaşıyor. Başlıca kitapları *Subjektologi* (Öznebilim, Aarhus Universitetsforlag, 2007) ve *The Culture of Exception* (Routledge, 2005, B. Diken ile birlikte). Şu sıralar B. Diken ile birlikte terörizm konulu bir kitap projesi üzerinde çalışmaktadır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Filmlerle Sosyoloji
Bülent Diken, Carsten Bagge Laustsen

İngilizce Basımı:
Sociology through the Projector
Routledge, 2007

© Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen, 2007
© Metis Yayınları, 2008

Taylor & Francis Group üyesi Routledge tarafından yayımlanmış İngilizce basımın lisanslı çevirisidir.

Birinci Basım: Haziran 2010

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Fotoğrafı: *Dövüş Kulübü* filminden bir sahne (David Fincher, 1999).

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-762-3

Bülent Diken
Carsten Bagge Laustsen

Filmlerle Sosyoloji

Çeviren:
Sona Ertekin

metis

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 9

Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film
Slavoj Žižek 11

1 **Giriş: Sinema ve Toplumsal Teori** 17

2 ***Hamam*: Şark'ın Posta Ekonomileri** 41

3 ***Sineklerin Tanrısı*: Kin Sosyolojisi** 71

4 ***Tanrı Kent*: Toplumsal İlişki(sizlik) olarak Kamplaştırma** 99

5 ***Dövüş Kulübü*: Ağ Toplumunda Şiddet** 121

6 ***Brazil*: Hatadan Teröre** 149

7 ***Hayat Güzeldir*: Auschwitz'in Hayaleti** 179

8 **Sonsöz: Post-Politikaya Karşı Estetik** 203

Kaynakça 211

Dizin 223

TEŞEKKÜR

UFUK AÇICI tartışmaları için Niels Albertsen, Alison Armstrong, İhsan Metin Erdoğan, Poul Fletcher, Leon Gurevitch, Civan Gürel, Mark Lacy, Nayanika Mookherjee, Jackie Stacey, Majid Yar, Rodanthi Tzanelli ve İskandinav Yaz Okulu ile Sosyologlar Forumu katılımcılarına müteşekkiriz. Kitabın farklı bölümlerinde, yaptıkları yorumlardan çok faydalandık. Ayrıca, bu projeye verdiği destekten dolayı Jens Blom Hansen'e çok teşekkür ederiz.

Helle Bundgaard, Marianne Hoffmeister, Else Løvdal Nielsen ve Mette Ahlers Marino bizden teknik desteğini hiç esirgemedi. Bu yüzden hepsine ayrı ayrı teşekkür borçluyuz.

Kitabın bazı bölümleri daha önce *Alternatives* 31(4): 431-52 (2006), *City* 9(3): 307-20 (2005), *Journal for Cultural Research* 4 (4): 349-68 (2002) ve 9(1): 69-86 (2005), *Millennium* 30(3): 761-84 (2001)'de yayımlanmıştı. Bu denemelerin yeniden yayımlanmasına izin verdikleri için teşekkür ederiz.

Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen
Aralık 2006

SUNUŞ
Toplumsalın Kalbindeki Film

BÜLENT DİKEN ve Carsten Bagge Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* başlıklı çalışmasının teorik ve politik duruşunu açıklamanın en iyi yolu belki de 11 Eylül'ün beşinci yıldönümü vesilesiyle gösterime giren iki Hollywood prodüksiyonuna odaklanmaktan geçiyor: Paul Greengrass'ın *Uçuş 93 / United 93* adlı filmi ve Oliver Stone'un yönettiği *Dünya Ticaret Merkezi / World Trade Center*. Burada ilk göze çarpan şey, her ikisinin de mümkün olduğunca Hollywood karşıtı bir duruş sergilemeye çalışması: her ikisi de sıradan insanların cesaretine odaklanıyor; göz alıcı yıldızlar, özel efektler, kahramanlık gösterileri yok; yalnızca sıradan insanların sıradışı şartlar altında basit ve gerçekçi bir tasviri söz konusu. Kuşkusuz bu filmlerin sahici bir tarafı da var – filmlerin sansasyon yaratma merakından kaçınmasını, gösterişsiz ve sade üslubunu eleştirmenlerin büyük çoğunluğunun nasıl da ağızbirliği yapmış gibi övdüğünü hatırlayın. İşte bizim şüphelenmemizi gerektiren şey de bu sahiciliğin ta kendisi: Kendimize acilen bunun hangi ideolojik amaçlara hizmet ettiğini sormamız gerekiyor.

Burada üç şeyi belirtmek gerekiyor. Birincisi, her iki filmin de birer istisnaya odaklanmış olduğu: *Uçuş 93* kaçırılan dört uçaktan sadece biri, teröristlerin hedefi vuramadığı tek uçak hakkında. *Dünya Ticaret Merkezi* ise enkazdan kurtarılan yirmi kişiden ikisinin öyküsünü anlatıyor. Böylelikle, özellikle de *Uçuş 93*'te, felaketin kendisi bir çeşit zafer haline getiriliyor; yolcular, kesin bir ölümle karşı karşıya oldukları bir durumda ne yapacakları sorusuyla yüzleştiriliyor. Onların verdiği kahramanca karar şu: Eğer kendimizi kurtaramayacaksak, en azından başkalarının hayatını kurtarmaya

çalışalım – bu nedenle, uçağı hava korsanlarının belirlediği hedefi vurmadan önce yere indirmek üzere pilot kabinine hücum ediyorlar (yolcuların İkiz Kuleler'i vuran iki uçaktan zaten haberi var). Peki böyle bir istisnanın öyküsünü anlatmak neye yarıyor?

Spielberg'ün *Schindler'in Listesi / Schindler's List* filmiyle bir karşılaştırmaya gitmek bu noktada faydalı olabilir: Filmin sanatsal ve siyasal anlamda başarısızlığı ortada olsa da, kahraman olarak Schindler'in tercih edilmesi doğru bir seçimdi; zira Yahudilere yardım etmek için bir şeyler YAPMIŞ bir Alman'm resmedilmesi, aslında hem bir şeyler yapmanın mümkün olduğunu kanıtlıyor, hem de bir şey yapmanın imkânsız olduğunu öne sürerek hiçbir şey yapmamış olanları etkili bir şekilde kınamayı mümkün kılıyor. *Uçuş 93*'ün ise bunun aksine isyana odaklanması, bizi asıl soruları sormaktan alıkoyuyor. Aklımızdan basit bir deney yapalım ve iki filmi de başka türlü hayal edelim: Diyelim ki *Uçuş 93*, American Airlines'ın 11 sefer sayılı uçuşunu (veya hedefini vuran başka bir uçağı) ve bu yolcuların öyküsünü anlatsın; *DTM* de İkiz Kuleler'in enkazı altında uzun süre ıstırap çekip ölen iki polis ya da itfaiyecinin öyküsü olarak yeniden çekilsin. Bu versiyonları işledikten sonra, bu korkunç suçu bir biçimde meşrulaştırmak ya da "anlayışla" karşılamaktan ziyade, durumun asıl dehşetiyle yüz yüze gelir ve düşünmeye, kendimize böyle bir şeyin nasıl olabildiğine ve ne anlama geldiğine dair ciddi sorular sormaya mecbur kalırdık.

İkincisi, her iki filmde de belirgin biçimsel aykırılıklar var: Bu anlar, filmlerin esasen sade ve gösterişsiz üslubuna da uymuyor. *Uçuş 93* bir otel odasında dua edip hazırlanan hava korsanlarıyla başlıyor. Sert görünüyorlar, hepsi birer ölüm meleğini andırıyor – jeneriğin hemen ardından gelen sahne de bu izlenimi destekliyor: Manhattan'ı gece, tepeden gördüğümüz panoramik çekim eşliğinde, hava korsanlarının duaları duyuluyor; korsanlar adeta hasat kaldırmak üzere dünyaya inmeye hazırlanıyorlar. Benzer şekilde *DTM*'de de kulelere çarpan uçakların doğrudan bir görüntüsü yer almıyor; tek gördüğümüz şey, felaketten saniyeler önce polislerden biri kalabalık bir sokaktayken, kalabalığın üzerinden hızla geçen meşum bir gölge – ilk uçağın gölgesi. (Üstüne üstlük, polis-kahramanlar enkaz altında kaldıktan sonra, kamera Hitchcockvari bir hareketle uzaklaşıyor ve gökyüzünden bütün New York'un "tanrısal" bir manzarası-

nı gözler önüne seriyor.) Gerçekçi gündelik yaşamdan, dünyayı tepeden gösteren bu bakış açısına doğrudan geçiş her iki filme de –sanki saldırılar tanrısal bir müdahalenin eseriymiş gibi– tuhaf bir dinsel çağrışım yüklüyor. Peki bunun anlamı nedir? Jerry Falwell ve Pat Robertson'ın 11 Eylül saldırılarına verdikleri ilk tepkiyi hatırlayın: Onlara göre Amerikalıların günahkâr yaşamlarından dolayı tanrı koruyucu elini ABD'nin üzerinden çekmişti; hedonist materyalizmi, liberalizmi ve yoldan çıkmış cinselliği suçluyor, Amerika' nın hak ettiğini bulduğunu iddia ediyorlardı. Amerika'nın "liberalliğine" yöneltilen suçlamanın, Müslüman Öteki'nin yanı sıra tam da Amerikan taşrasının kalbinden gelmesi elbette düşündürücü.

Uçuş 93 ve *DTM* gizliden gizliye bunun tam tersini yapıyor ve 11 Eylül'ü felaket kılığında bir nimet, bizleri yaşadığımız ahlaki çöküntüden kurtarıp içimizdeki iyiliği ortaya çıkaracak tanrısal bir müdahale olarak okuma eğilimi gösteriyor. *DTM* kadraj dışı konuşmalarla, İkiz Kuleler felaketi gibi korkunç olayların insanların içindeki kötülüğü VE iyiliği –cesareti, dayanışmayı, topluluk için fedakârlıkta bulunmayı– ortaya çıkardığı mesajıyla sona eriyor. İnsanlara yapabileceklerini hayal bile edemeyecekleri şeyleri gerçekleştirebileceklerini gösteriyor. Felaket filmlerine duyduğumuz hayranlığın alttan alta sürmesinin sebeplerinden biri de bu ütopik bakış açısı: Neredeyse toplumsal dayanışma ruhunu canlandırmak için büyük bir afete ihtiyacımız varmış diyeceğiz.

Bu da bizi son ve asıl can alıcı noktaya getiriyor: İki film de sadece olaylara dair politik bir tavır sergilemekten değil, olayı daha geniş bir siyasi bağlamda ele almaktan bile kaçınıyor. *Uçuş 93*'teki yolcuların ve *DTM*'deki polislerin büyük resim hakkında bir fikirleri yok – birdenbire kendilerini dehşet verici bir durumun ortasında buluyor ve ellerinden geleni yapmak zorunda kalıyorlar. Bu "bilişsel haritalama" eksikliği hayati önem taşıyor: Filmlerin ikisi de Tarih'in ortada görünmeyen Neden, acıtan görünmez Gerçek olarak acımasızca hayatlarına dalmasından mustarip sıradan insanları anlatıyor. Filmde yalnızca felaketin feci sonuçlarını görüyoruz. Ancak felaketin sebebi öyle soyut ki *DTM*'yi izlerken insan kolaylıkla İkiz Kuleler'in kuvvetli bir deprem yüzünden yıkıldığını düşünebilir. Hatta biraz daha ileri gidip, aynı filmin 1944 yılında müttefiklerin her tarafı yakıp yıkan bombalı saldırısının ardından Almanya'

nın büyük şehirlerinden birinde geçtiğini düşünebiliriz. (O dönemle ilgili bir televizyon belgeselinde, 1944 yılında Almanya'nın elinde kalan birkaç askeri uçakla şehirleri savunan ve hayatta olan kimi Alman pilotları, Nazi rejimiyle alakaları olmadığını, politikadan tamamen uzak durduklarını, sadece cesurca ülkelerini savunduklarını iddia ediyorlardı.)

Ya da aynı filmin güney Beyrut'ta bombalanan çok katlı bir binada geçtiğini varsayalım. En önemlisi de bu zaten: Olay orada GEÇEMEZ. Böyle bir film "ustalıkla terör propagandası yapan Hizbullah yanlısı bir film" diye bir kenara itilirdi (aynı Almanya'da geçtiğini hayal ettiğimiz film gibi). Bu da iki filmin ideolojik ve politik mesajının, aslında politik bir mesaj vermekten kaçınmalarında gizli olduğunu gösteriyor; bu kaçınma hali ise insanın kendi hükümetine karşı içten içe duyduğu GÜVENLE destekleniyor – "düşman saldırdığında, üzerine düşeni yapmalısın". İşte bu gizli güven duygusu, *Uçuş 93* ve *DTM*'yi, Stanley Kubrick'in yönettiği *Zafer Yolları / Paths of Glory* gibi acı ve ölümle karşı karşıya gelen sıradan insanları (askerleri) anlatan pasifist filmlerden tamamen ayırıyor. İnsanların duydukları acı, burada düpedüz belirsiz ve manipüle edilmiş bir Neden uğruna anlamsızca kendini feda etmek olarak gösteriliyor. Sherlock Holmes'un Arthur Conan Doyle'un "Gümüş Şimşek" kitabındaki meşhur hazırcevaplığında olduğu gibi:

> "Burada dikkatimi çekmek istediğiniz herhangi bir husus var mı?"
> "Var, geceleyin gerçekleşen tuhaf köpek hadisesi."
> "Köpek gece boyunca hiçbir şey yapmadı ki. "
> "İşte tuhaf hadise de buydu," dedi Sherlock Holmes.

İnsan *DTM* ile ilgili ancak şunları söyleyebilir: "Hani filmde tuhaf bir terörist saldırı olayı vardı ya!" "Ama bir terörist saldırı görmedik ki." "İşte tuhaf olan olay da oydu zaten." Bu da bizi başladığımız yere, sade ve gerçekçi bir tavırla sıradan insanları anlatan iki filmin "somut" karakterine götürüyor. Felsefeyle ilgilenen hemen herkes, Hegel'in "soyut" ve "somut" karşıtlığını sezgisellikten uzak bir biçimde nasıl ele aldığını bilir: Gündelik dilde genel kavramlar "soyut" olarak adlandırılır, buna karşılık gerçekte var olan münferit nesne ve olaylar "somut" sayılır. Hegel de ise tam tersi söz konusudur; "soyut" olan dolaysız gerçekliktir ve bu gerçekliği "somut" ha-

le getirmek, ona anlam kazandıran karmaşık evrensel bağlama başvurmak anlamına gelir. İşte bu iki filmin asıl sorunu da burada yatıyor: tam da "somut" oldukları noktada "SOYUT"lar. Yaşam mücadelesi veren somut bireylerin gerçekçi anlatımı, yalnızca ucuz ticari bir gösteriden kaçınma değil, olayın tarihsel bağlamını yok etme işlevi de görüyor. Ve beş yıl sonra geldiğimiz nokta işte bu: 11 Eylül'ü geniş bir anlatı içinde konumlandırmaktan, bu olayın "bilişsel haritasını" çıkarmaktan âciziz hâlâ.

Bu kısa tahlilden çıkarılacak ders, Diken ve Laustsen'in takdire şayan kitabında derinlemesine ele alınmış: Bir film asla "yalnızca bir film" ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar. Bu nedenle de bu kitabı yalnızca filmlerin toplumsal gerçeği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığıyla ilgilenenler değil, toplumlarımızın nasıl olup da kendilerini ancak filmler aracılığıyla yeniden ürettiği hakkında fikir sahibi olmak isteyenler de okumalı. Uzun lafın kısası, tam da bu sebepten dolayı *Filmlerle Sosyoloji*'yi hemen hemen *herkes* okumalı.

Hatırlarsanız *Matrix*'in o unutulmaz sahnesinde Neo kırmızı hap ile mavi hap arasında seçim yapmak zorundaydı: Ya Gerçeğe doğru travmatik bir uyanışı göze alacak ya da Matrix'in kontrolündeki yanılsamayı yaşamaya devam edecekti. Neo, Hakikati seçti. Buna karşılık filmdeki en aşağılık karakter, isyancıların arasındaki muhbir, Matrix ajanı Smith'le bir konuşması sırasında çatalıyla bifteğinden lezzetli güzel bir parçayı kaldırıp şöyle diyordu: "Biliyorum bu sadece sanal bir yanılsama, ama tadı gerçek gibi olduğu sürece umurumda bile değil." Bu kitabı okumak ya da okumamak, kırmızı ve mavi hap arasındaki tercihin ta kendisi.

Slavoj Žižek

1

GİRİŞ

Sinema ve Toplumsal Teori



Bu kitap en az üç farklı şekilde okunabilir. Birincisi, toplumsal teori yaparken filmleri analiz etme yolunda bir çaba olarak... İkincisi, toplumsal teori kapsamındaki bir dizi önemli alan ve kavramla bir yüzleşme olarak... Üçüncüsü de filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi olarak.

Hem sihirli hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici-etkileyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinema, embriyogenetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırıyor (Morin 2005: 169).

ON DOKUZUNCU yüzyılın sonuna doğru, neredeyse aynı anda iki yeni makine gün ışığına çıktı: Lumière kardeşlerin sinematografı ve uçaklar (bkz. Morin 2005). Her iki teknoloji de hareket olanağı sağlıyordu, farklı mekânlar arasında hareketi mümkün kılıyordu. Uçak insanın en eski rüyasını, kanat takıp uçmayı gerçekleştirirken, sinematografın katkısı görüntüleri olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtmakla sınırlıydı. Ne var ki çok geçmeden roller değişti. Uçak kullanışlı bir seyahat, ticaret ve savaş aracı haline gelirken, gündelik yaşamdan kaçmayı mümkün kılan sinema gitgide rüyalar üreten bir kaynağa dönüştü (*a.g.y.* 5-6).

Dolayısıyla günümüzde sinema çoğu zaman rüyalarla kıyaslanıyor, Hollywood bir "rüya fabrikası"na benzetiliyor. Üstelik rüya gördüğümüz sırada fiziksel olarak hareketsiz kalırken, duygusal ve görsel anlamda yaratıcı ya da aktif oluruz. Benzer şekilde sinemada da fiziksel olarak hareketsiz, ancak duygusal olarak hareketli bir "psikolojik bedensel farkındalık" içindeyizdir (*a.g.y.* 97). İşte sinemaya özgü en can alıcı deneyim de burada yatar: Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur

etmeyi mümkün kılar. Diğer bir deyişle sinema sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle de toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır.

Bu izlenim Eylül 2001'de, tüketim toplumunun sosyal "gerçekdışılığma" karşı şiddetli bir tepkinin (başkahramanların, arkalarında binaların havaya uçtuğu feci bir yıkım orjisi sırasında el ele yürüdüğü) "romantik" bir final sahnesinde doruğa ulaştığı *Dövüş Kulübü / Fight Club* filmi üzerine bir makaleyi tamamladıktan sonra iyice hissedilir oldu. Makaleyi tamamlayıp bir dergiye gönderdik; bundan yalnızca birkaç hafta sonra, 11 Eylül'de film tabiri caizse zihnimizde sinsice kol gezmeye başladı. Sanki *Dövüş Kulübü*'ndeki şiddet fantazisi, yani gerçek bir olaya dayanmayan şiddet imgesi ile tam karşıtı olan gerçek terör, yani hayal edilemeyen yüce bir olay, imgesi olmayan bir şiddet kesişme noktasına gelmişti. Kötülük dosdoğru perdeden gelmişti adeta. Filmin yalnızca bir gerçekliğin imgesi, toplumsal bir olgunun gölgesi ya da görüntüsü olmadığı, bunun tam tersinin gerçekleştiği hissiyle baş başa kaldık: Gerçekliğin kendisi bir görüntünün görüntüsü, bir gölgenin gölgesi haline gelmişti.

İnsan böyle bir gölge oyununundan nasıl bir anlam çıkarabilir? Belki de bu anlamda ilk girişim, Platon'un insanlığı bir mağarada zincirlenmiş, kendi cehaleti yüzünden kapana kısılmış ve bunun ötesinde bir âleme ulaşma olanağından bihaber olarak tasvir ettiği mağara alegorisiydi. Burada mağara, gerçekler âlemi ve simulakramn ardındaki Biçimler karşısında bir imgeler dünyasını, simulakrum ya da gerçekdışılık dünyasını temsil eder. Platon'a göre özneler bu Biçimlerin bilgisine sahip olmadıkları sürece, bir ateşin gölgelerinin üzerine düştüğü mağara duvarından başka hiçbir şey göremeyen zincirli esirler gibidirler. Esir/özne, gerçek nesneleri gölgelerden ayırt edemediği için yalnızca yansımaları görmeye ve yankıları duymaya mahkûmdur. Brians'ın (1998) Baudry'nin klasik makalesinin (1974) izinden giderek belirttiği gibi, "Platon günümüzde yaşasaydı, ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelerin yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ar-

dındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirirdi belki de."

Önünde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir? Asıl mesele, bu sorunun iki tür varlık –edimsel (gerçeklik, toplum) ve sanal (kopya, sinematografik imge)– olduğunu varsayması ve ilkine, yani edimsel olana asli bir nitelik isnat etmesidir. Önce gerçeklik ve ardından da kopyası/temsili. Toplumsal teori çoğu zaman bu hiyerarşiye kanıyor ve nitekim sinemayı toplumsalın aynası gibi görüyor. Buna karşılık biz bu çalışmada, toplumsal teoriye sinema açısından bakarken "popüler sosyolojik" diyebileceğimiz bir yaklaşım benimsiyoruz. Bunu yaparken de sinema/gerçeklik ya da imge/beden gibi ayrımları bir yana bırakıyoruz. Diyalektik açıdan bakarsak, sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır.

Platon'un meselesi aslında temsilin kendisi değil de çarpıtılmış ve saptırılmış temsildir. Diğer bir deyişle burada söz konusu olan sadece öz ve görüntü, orijinal ve kopya arasında bir karşıtlık değildir; bu mesele gerçeklik ve temsil ya da "toplumsal olgu" ve sinemasal imge arasındaki ayrımdan ibaret değildir. Platon esasen iki imge arasında ayrım yapar: kopya ve simülakra. Kopya saf Biçimlerin, İdeaların benzerlik temelinde doğru bir temsiliyken, simülakra saf Biçimlerden bir ayrılma ya da sapmaya işaret eden sahte ya da uygun olmayan görüşlerden başka bir şey değildir (Deleuze 1989: 256).

> Kopya, benzerlik taşıyan bir imge, simulakrum ise benzerlik taşımayan bir imgedir. Bu kavrama, büyük ölçüde Platonculuktan ilham alan ilmihaller aracılığıyla aşina olduk. Tanrı insanı kendi suretinde ve kendine benzeyecek şekilde yarattı. Ne var ki insan günah işleyerek bu benzerlikten mahrum oldu, fakat sureti aynı kaldı. Bizler simülakra olduk (*a.g.y.* 257).

Diğer bir deyişle, asıl karşıtlık temsil (benzerlik ya da özdeşlik fikrine dayanan iyi imgeler) ile simulakra (farklılık fikrine dayananlar) arasında. Öte yandan biz bu kitapta sinemaya temsiliyetçi olmayan bir bakış açısıyla yaklaşıyoruz: Sinema yalnızca toplumsalı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicileri makinemsi (*machinic*), manevi bir karşılık vermeye sevk ederek toplumsalın Sanal'a açılmasını sağlar. Edimsel ile sanalın diyalektiğini elzem kılan da

budur zaten. Genel olarak hayat ve özel olarak da toplumsal hayat hiçbir zaman tümüyle gerçekleşmez. Var olan, edimsel toplumsallık ile sanal toplumsal "olaylar", yani cisimsiz etkiler ya da edimsel değilse de gerçek olan "kendilikler" bir arada bulunur (*a.g.y.* 4). Toplumsalı toplumsal yapan yalnızca edimselleşmiş yapıları, katmanlaşmaları ve bölümleri değil, edimselleşmeden de önem taşıyan sanal potansiyelleridir.

Dolayısıyla önemli olan, toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki etkileşimli yüzeydir; burada sanal yoğunluklar tını bulur, sinemanın yüzey etkileri toplumsal dünyayı tekrar kovar. Deleuze'un ortaya koyduğu üzere, edimsel ile sanalı hem birleştiren hem de ayıran bu yüzey, duyunun da kaynağıdır. Ancak duyu anlamla karıştırılmamalıdır. Özne ve yapılara dayanan anlamın aksine, duyu gayrişahsi, kendini sürekli yeniden üreten makinemsi süreçlerle ilgilidir. "Bedensel durumlardan kaynaklanan", "cisimsiz bir olaydır" duyu (*a.g.y.* 187). Diğer bir deyişle gösterenin yasası dışında kalır ya da "kavramdışıdır". Yani göstermez (*asignifying*) ve dolayısıyla genel bir duruma, belli imge ve inançlara ve genel kavramlara indirgenemez. Duyu "ne söz ne de cisimdir, ne sezilen ne de akıl yoluyla kavranan bir temsildir" (*a.g.y.* 19). Burada önerme ile durum arasında, öznelerle nesneler arasında bir ayrımın olmadığı paradoksal bir alan söz konusudur. "Dış-mahrem", yani hem önermeye hem de temsil ettiği şeye hem dışsal hem de yakın olan duyu, her ikisinde de "ayakta kaldığı" gibi ikisinden de sıyrılır.

Toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret eder; bu toplum mevcut değildir ama fiili toplumla el ele gider. Filmlerdeki kişiler ya da durumların var olduklarını söyleyemeyiz, bunlar daha ziyade cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalır veya "bulunurlar" (*a.g.y.* 5). Dolayısıyla biz, sinema ve toplumsal teori arasındaki ilişkiyi ele almak yerine, filmleri edimselleşmemiş ama gerçek fenomenler, "toplumsal olgular" olarak incelemekle ilgileniyoruz. Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin "toplumsallaştırılmasına", simgesel unsurun ya da imgenin "gerçekliğe" dahil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekir. Bu anlamda sinema bize toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar. Yalnızca edimsel "toplumsal olgularla" değil,

ampirik alanı aşan sanal kendiliklerle de ilgilenen bir çözümlemedir bu. Bu bakımdan sinema, toplumsal teşhise değerli bir katkıda bulunur, bulunabilir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de (toplumsal) dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve daha yoğun bir şekilde kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla Sanal ile ilişki kurma olanağına sahiptir.

Sosyoloji ve Mütekabiliyet Meselesi

Sosyoloji bilimi, gerek sinemayla karşılaşmadan önce gerek karşılaştıktan sonra, her daim temsil sorunuyla, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle meşgul olmak durumunda kalmıştır. Çoğu zaman bu meseleyi mütekabiliyet açısından ele almıştır: Temsil, temsil edilen gerçekliğe üç aşağı beş yukarı tekabül ediyorsa, amaç mümkün olduğunca tam temsiller inşa etmek olmalı. Bu bakış açısına göre sinema toplumsal yaşamı ancak dolaylı, sanatsal bir şekilde yansıtır.

> Biz sosyologlar, filmler üzerine daha sosyolojik bir katman ekleyerek sinemacıların yanıltıcı görüşlerini "yeniden yazmayı" belki de kendimize görev saymalıyız. Eğer karakterler kendi bireysel yaşamlarından daha geniş, daha dolu ve daha köklü toplumsal alanlara dahil olduklarını gösterecek şekilde davransalardı, filmler de daha zengin ve daha gerçekçi olurdu. Bunu yapmak için, yönetmenin yarattığı kurgusal dünyanın sınırları dışına çıkmamız gerekiyor (Dowd 1999: 329).

Demek ki sinema sosyolojik açıdan aydınlatılmayı bekleyen ikincil bir meşgaledir. Bu açıdan bakıldığında sinemacı ile sosyolog rekabet içindedir, zira ikisi de toplumsal yaşamın temsillerini ortaya koyar – bereket versin ki bu sosyoloğun kolaylıkla kazanacağı bir oyundur, ya da en azından öyle görünür. Ne olursa olsun, sinemacılar toplumsal yaşamın profesyonel gözlemcileri değildir! Dolayısıyla, böyle basmakalıp bir yaklaşım sinemayı ya sosyolojinin bir alt dalına, bir "sinema sosyolojisine" ya da öğretmeyi ve öğrenmeyi tetikleyen bir eğitim aracına indirger (Demerath III 1981; Burton 1988).

Hiç şüphesiz, sinema bugün toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biri. Deleuze'un söylediği gibi "kitlelerin çağdaş sanatı" olan (1989: 157-62), birçok insan tarafından izlenen ve hararetle tartışılan sinema muazzam bir

denkleştirici. Gerçekten de filmler toplumsal konulara popüler bir giriş haline geldikçe ve görsellik kadar şiirsellik açısından da cesaret gösterdikçe, toplumsal teori de sinema ile eleştirel bir ilişki kurmaktan kaçınamaz. Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip büker. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.

Yaşadığımız toplum göstergeler, imgeler ve gösterge sistemleriyle daha da ilgilenir hale gelen, gitgide "sinemalaştırılan" bir toplum. Dolayısıyla gerçeklik gitgide daha çok sahneleniyor, toplumsal üretim ve gündelik deneyimler de sahnelenen sinemasal emsallerine göre değerlendiriliyor (bkz. Denzin 1995: 32). Morin'in iddia ettiği üzere, insan bir "homo sinematografikus" haline geliyor (2005: 3). Toplumsallaşmak, bugün büyük ölçüde imgeler oluşturmak ve tüketmek demek. Sinemanın birincil gizemi de bu: aşikârlığı. "Şaşırtıcı olan, [sinemanın] bizi şaşırtmaması. Aşikâr olan 'gözümüzün içine bakıyor', kelimenin tam anlamıyla 'bizi kör ediyor'" (*a.g.y.*). Bizi kör ederek toplumun sinemalaştığı gerçeğini görmemizi engelliyor.

Burada söz konusu olan yalnızca gerçek olanın gerçekliği değil, sinemanın gerçekliği. Disneyland'e benziyor biraz: Bugün eğlence parkları hayatın tamamıyla disneyleştirildiğini maskeleyen bir mazeret sadece. Sinema için de aynı şey geçerli: Bugün yapılan filmler, her şeyi –toplumsal ve siyasi yaşam, genel manzara, savaş, vb.– ele geçiren sinema biçiminin gözle görülür alegorilerinden başka bir şey değil, sadece sinema perdesi için senaryolaştırılan koca bir yaşam biçimi. Sinemanın yok olmasının sebebi de şüphesiz bu: gerçekliğin içine girmiş durumda. Gerçeklik sinemanın, sinema da gerçekliğin avuçlarında kayboluyor. Her ikisinin de kendi özgüllüğünü yitirdiği ölümcül bir aktarım bu (Baudrillard 2005: 124-5).

Biz bu kitapta sosyoloji ile sinema arasındaki yüzeyde iz sürerek ikisi arasında bir titreşim bulmaya çalışıyor, sosyolojik kavramlar

ile sinematografik imgeler arasında gidip geliyoruz. Bu iki faaliyet arasında ayrımda birlik ve birlikte ayrımı mümkün kılan şey yaratıcılık, anlam yaratmak. Ve biz de sosyolojik bir üslupla anlam yaratmak istiyoruz. Yani sosyolojik bilgileri sinemaya uygulamıyoruz, sinemayı sosyolojik amaçlar için kullanarak sosyoloji yapıyoruz (bkz. Tomlinson ve Galeta 1989: xv). Yeni film çalışmaları ya da sinema teorileri üretmek amacında değiliz, bizim projemiz sosyolojik bir proje. Bununla beraber sinemanın sosyolojiye indirgenebileceğine ya da yalnızca sosyoloji aracılığıyla araştırılabileceğine inanıyor da değiliz. Aynı zamanda sinemayı sinemasal olarak araştırmakla da ilgileniyor, sosyolojinin sinemayla yüzleşerek nasıl değişebileceği sorusu üzerinde de duruyoruz.

Dışarıdan bir okumayla, kültürel bir ürün olan filmin bir belirleyici toplumsal etkenler "ağı" içinde konumlandırılabileceği ve bu gibi sosyolojik araştırmalara konu olabileceği söylenebilir. Ancak içeriden bir okuma, sanatsal bir ürün olan filmin böyle bir ağa indirgenemeyeceği fikrinden yana olacaktır. Bir sanat eseri olarak her film, kendi toplumsal ağını, üretim ve alımlama koşullarını aşan belli bir fazlalığa, yoğunluğa sahiptir. Zaten sinemayı sanat yapan da bu yoğun fazlalığı, anlam yaratma kapasitesidir. Bu yüzden, sinemanın sanatsal yanının hakkını veren ustalıklı yorumlar getiremedikleri sürece, analitik sosyoloji kavramları da bu fazlayı tam olarak yakalayamazlar. Dolayısıyla biz sinema ile sosyal bilimler, yani sanat eseri ile söz konusu ağ arasındaki belirsiz alanda, ya da sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşımlar arasındaki belirsiz sularda seyretmek istiyoruz.

Bir taraftan, filme daha kapsamlı bir alanda yer alan bir eser olarak; ekonomik, toplumsal, siyasi, vb. ilişki içinde bulunan sanat alanındaki toplumsal yapıların ve mücadelelerin "gerektirdiği" (Bourdieu 1992) bir şey olarak yaklaşıyoruz. Kurmaca ise zaten başlı başına tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı bir ürün (Morin 2005: 168). "Gerektirmek" filmin ve yaratıcısının söz konusu alandaki konumu tarafından belirlenen bir filmin gerekliliğini göstermeyi ifade ediyor. Bir eserin müstesnalığı, konumun müstesnalığı kadar, daha geniş bir sosyal ağ içinde kendini konumlandıran kişinin müstesnalığından da kaynaklanıyor. Bu açıdan bakıldığında, film ve hakkındaki eleştiriler bir ağın parçaları. Bu bağlamda sosyolojinin görevi,

sanat eserinin toplumsal koşullarını aydınlatmak, onu sanat alanında sıkça rastlanan yanlış tanıma ve "sahte aşkınlıklardan" kurtarmak (Bourdieu 1982: 56). Sinema diğer sanat dallarından, tiyatro, müzik, fotoğraf ve diğerlerinden ödünç alan bir sanat dalı (Badiou 2005: 84). "Katışık" bir dal. Sinema ile "toplumsal gerçeklik" arasındaki ilişkide, yani sinemasal ağ ile toplumsal alan arasında da benzer bir katışıklık kendini gösteriyor. "Sinema, sanat ile sanat olmayan araşında ayrım yapamadığımız bir alan." Doğruyu söylemek gerekirse, hiçbir film baştan sona sanatsal düşünceyle yürütülmüyor. Sanatsal faaliyet filmde ancak *içkin sanat-dışı niteliğini arındırma süreci* olarak belli ediyor kendini (Badiou 2005: 84). Sinema gerekli, ama aynı zamanda özerklik ve arınma çabası içinde.

Nitekim diğer taraftan da sosyolojizmden kaçınmak istiyoruz, yani söz konusu ağın sinemaya zemin oluşturabileceğini söylemiyoruz. Sosyoloji toplumsal yaşamı katmanlaştırma ve şeyleştirme eğilimindedir. Düzenliliklere, tekrarlanan pratiklere, sistemlere, yapılara ve tiplere odaklanır. Oysa "sinemasal göz" edimsel toplumsallığın sanalla, Açık olanla ilişkilendirilebilmesi bakımından özgürleştirici olabilir. Sanatsal "arınma" olanağı, ya da en azından bu yönde bir adım söz konusu. Bir sanat eseri –Schlegel'in sözleriyle– kendine yeten bir parça, bir "kirpi" gibi (1967). Eğer özerk değilse sanat olmaktan çıkıyor. Elbette hiçbir sanat eserinin gerçekten de *o* olmadığı, yani özerk olmadığı söylenerek Schlegel'e karşı çıkılabilir; gelgelelim sanatın belirleyici özelliği özerklik arayışı, arınma *çabasıdır*. Aslında aynı şey toplumsal teori için de söylenebilir; toplumsal teori de ampirik olan tarafından, gözlemlediği toplum tarafından belirlenir ve ona bağlıdır. Ama aynı zamanda bağımsızlık ve özerklik çabası içindedir ki bu da kendi konusuna karşı eleştirel bir tutum geliştirmesini sağlar. Sosyal teori toplumsala karşı bir meydan okumadır.

Sosyo-Kurmaca

Sanat/sinema ile toplumsal arasındaki ilişki bir katışıklaşma ve indirgenemezlik ilişkisidir. Sinemasal ile toplumsal, birlikteliklerinde ayrılan ve ayrılıklarında birleşen ikizlere benzer. Sosyal teori

(sert, ciddi ve bilimsel) ile sinema (oyuncu, sanatsal ve kurmaca) arasındaki ilişkiye yönelik hiyerarşik yaklaşımlara karşı koymak da bu nedenle gerekli. Aslında Goffman uzun zaman önce (1959) toplumsal yaşamı rol yapma, kurmaca ve toplumsallığı da sahne önü ve arkasıyla oyundan bir bölüm olarak yorumladı. Sosyolojinin "rol" ve "aktör" gibi kimi temel kavramlarını tiyatrodan almasına şaşmamak gerek.

Gelgelelim dramaturjik yaklaşım tiyatroyla ve daha sonra da sinemayla metaforik bir düzeyde "iletişim kurar": Toplumsal gerçeklik tiyatroyu *andırır*, filmi *andırır*, vs. Bu haliyle kimi filmlerin anlatı içeriğine ve sanatsal boyutlarına ilgisiz kalır. Biz bundan kaçınmak için diyalektik bir yaklaşımı tercih ediyoruz ve filmi hem toplumsalın alegorisi hem de toplumsal teoriyi içeren bir konu olarak ele alıyoruz. Sosyal teori ve film arasındaki ilişki, kurmaca ile kurmaca olmayan, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişki kadar belirsiz; her iki tarafı da iki katına çıkarmak gerekiyor. Sinemasal yalnızca bir metafor olarak ele alınamaz. Bu nedenle filmleri sorgulayarak, toplumsal gerçeklik ile kurmaca arasındaki ikili karşıtlığın ötesine geçmeye çalışan ve böylelikle konusunu bir "sosyo-kurmaca" olarak (yeniden) kavramsallaştıran sinemasal bir toplumsal teori uygulamak istiyoruz.

Kurmaca ve fantazi daima "gerçekliğin" içinden geçer. Fantazi gerçeklikten kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir (Žižek 1989: 45). Diğer bir deyişle gerçeklik ve kurmaca iki zıt alan değildir. İşin doğrusu "insan uyanıkken bile etrafı bir imgeler bulutuyla çevrilidir" (Morin 2005: 210). Fantaziler zihinlerimizde yer alır, ama aynı zamanda bireysel davranışlara indirgenemeyecek toplumsal pratiklerde de kendisini gösterir. Dolayısıyla fantazi "nesnel öznelin" tuhaf alanına aittir.

Öyleyse fantazi en temel haliyle nedir? Fantazinin Ontolojik paradoksu, hatta skandalı, standart "öznel" ve "nesnel" karşıtlığını altüst etmesinde yatar: Elbette fantazi tanım itibariyle (öznenin algılarından bağımsız olarak var olan bir şey anlamında) nesnel değildir. Ne var ki (öznenin bilinçli olarak deneyimlediği sezgilerine ait, hayallerinin ürünü anlamında) öznel de sayılmaz. Fantazi daha ziyade "o tuhaf nesnel olarak öznel" kategorisine aittir – burada "şeylerin size fiilen, nesnel olarak göründükleri biçimleri söz konusudur, siz onları bu biçimde görmeseniz bile" (Žižek 2006a).

Bu iki alan, yani öznel ve nesnel daima bulanıktır ve her zaman güçlükle ayırt edilebilecek bir etkileşim içindedir. Biz daima "nesnel olarak öznelin" içinde yer alırız. Dolayısıyla, bir fantazi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer. Dolayısıyla ideoloji ile sinema arasında yakın bir ilişki var. Althusser (1984) bir defasında en önemli ideolojik aygıtların okul ve kilise olduğunu iddia etmişti. Bugün bu listeye sinemayı da eklemek gerektiğini söyleyebiliriz. Fakat sinemanın ayrıcalıklı bir araştırma konusu olmasının bir nedeni daha var: Bugün toplumsal gerçekliğin kendisinin sinemasal olduğu, yani bir kurmacaya, zorunsuz ve düşünümsel bir şeye dayalı olduğu (her şey başka türlü olabilir) şeklinde yaygın bir anlayış var. Toplum hiçbir zaman "olduğu gibi" mevcut değildir, sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle "görülür". Dolayısıyla gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı tersyüz etmek mümkündür:

> [F]ilm sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır (Žižek 2001a: 77).

Sinema hem temsil eder hem de gösterir. "Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde" yeniden birleştirir (Morin 2005: 202). Morin'e göre sinema insan ruhuna paraleldir. Hepimizin kafasının içinde bir parça sinema var (*a.g.y.* 203). Sinemanın imge kapasitesi, imgeler üretmesi insan zihninin imge potansiyeline paraleldir. Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılar, böylelikle tutucu bir ev kadını film aracılığıyla bir fahişeyle empati kurabilir (*a.g.y.* 104-5). Diğer bir deyişle sinema, insanla yaşadığı dünya arasında etkileşim kapasitesini artırır. "Sinema tam da bu ortakyaşarlıktır. İzleyiciyi filmin akışıyla bütünleştirme eğilimi gösteren bir sistemdir. Filmin akışını izleyicinin zihinsel akışıyla bütünleştirme eğiliminde bir sistemdir (*a.g.y.* 102).

Ancak bu ilişki aynı zamanda aksi yönde de işler. Dolayısıyla zihnin anlama yetisine giden muhteşem bir yol işlevi görenin sine-

ma olmadığı, tam tersine kendini toplumsal gerçeklikte ortaya koyanın zihin ya da bilinçdışı olduğu söylenebilir. Bilinçdışı gerçekten de dışarıdadır. "Bilinçdışı kavramı tam da simgesel olanın insana göre dışsallığıdır" (Lacan 1966: 469). Morin "bilinçdışını" insan zihninin imge kapasitesinin toplumsal gerçekliğin dışına taşması olarak değerlendirirken, genç Lacan'a göre bilinçdışı simgesel düzen içinde yer alır. Lacan'a göre bilinçdışı "dil gibi yapılandırılır" (1993: 167). Malzemesi gösterenlerdir ve yer değiştirme (düzdeğişmece) ve yoğunlaşma (metafor) aracılığıyla işler. Lacan daha sonra imgesel ve simgesele yeni bir kavramın, gerçek kavramının eklenmesi gerektiğini öne sürmüştür. Simgesel olan (dil, yasa ya da sosyolojinin kurallar ve normlar olarak adlandırdığı şey) kendine yeten bir öğe değildir. Kendimizi yansıttığımız kendilik, büyük Öteki (millet, İsa, Tanrı, vs.) ancak bir ayna yansıması olarak var olabilir, yalnızca imgesel bir bütünlüğe sahip olabilir. "Bütün o temellendirici gücüne rağmen, öznel bir önvarsayım statüsüne sahip olması bakımından, büyük Öteki kırılgan, zayıf, hatta düpedüz *sanaldır*" (Žižek 2006a, italikler eklenmiştir). Bilinçdışımn bir film gibi yapılandığını öne sürmemizi mümkün kılan da büyük Öteki'nin (toplumun?) bu kurmaca niteliğidir.

Sinemasal Aygıtlar

Lacan'ın, sinema araştırmaları alanında son derece etkili olan ayna evresi çalışmaları, sinema ile onu çevreleyen toplum arasındaki ilişkiyi çözümlemek için bir yöntem sunması açısından bu noktada bizim de ilgimizi çekiyor. Lacan ve Althusser'den faydalanan film teorisi, zihnin/ruhun işleyişi ile sinemasal aygıtlar arasındaki benzerlikleri araştırmaya başlamıştır. Lacan "Özne-Ben'in İşlevini Oluşturan Ayna Evresi" başlıklı çalışmasında (Lacan 1966 içinde), çocuğun ilk 6 aydan 18 aya kadar kendini özerk ve kendine yeten bir varlık olarak gördüğünü savunur. Aynadaki imgesiyle karşılaştığında şu varsayıma dayanarak tepki verir: Aynadaki imge tıpkı benim gibi görünüyor, özerk bir varlık. Çocuk daha sonra kendini anne ve babasının ilgisinde, dil, toplum, vb.'de yansıtır. Bu nedenle "ayna" aynı zamanda toplumsalın metaforu olarak da kullanılabilir. Lacan ayna imgesinin evrilmesinin, öznenin olgunlaşması için bir önkoşul

olduğunu öne sürer. Henüz olgunlaşmamış olan çocuk anneye/babaya/topluma/dile bağımlı durumdadır.

Althusser bu özneleşme modelini ideolojiye bağlar. İdeolojiler içerik açısından farklıdır, ama biçim olarak (genel anlamda ideoloji) daima toplumsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır (Althusser 1984: 33 vd.). Çünkü ideolojiler "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin temsilleridir" (*a.g.y.* 36). Tıpkı çocuğun annenin bakımına bağımlılığını yanlış algılamasında olduğu gibi, topluma yönelik bu imgesel bakış da öznenin gözlerini toplumsal faktörlerin oynadığı şekillendirici role karşı körleştirir. Lacan'ın izinden giden Althusser, özerklik fikrinin öznenin ideolojik mesajlarla yükümlü hissetmesini sağlayan gerekli bir yanılsama olduğunu öne sürer. Demek ki imgesel ile simgesel arasında daima bir diyalektik söz konusudur: "Bütün ideolojileri teşkil eden özne kategorisidir; fakat derhal eklemek isterim ki bütün ideolojilerin özne kategorisinden müteşekkil olmasını sağlayan, bütün ideolojilerin somut bireyleri özneler olarak 'teşkil etme' işlevine sahip olmasıdır" (*a.g.y.* 45). Althusser'in "celbetme" kavramı bu ikili teşekkülü açıklar. Önceden teşkil edilen "Ben" yanılsaması, kişinin kendini bir çağrının, örneğin birine hitap eden bir otoritenin muhatabı olarak görmesiyle ortaya çıkar. Özne bu çağrıya özerk bir varlık olarak cevap verdiğini düşünür, oysa bu öznellik aslında çağrı yoluyla üretilir. İdeolojik içeriğin daima gerekli ve doğal görünmesinin sebebi de budur (*a.g.y.* 48-9). Celbetme edimi özneyi kör ederek ideolojik mesajın bir sözceleyeni olduğunu görmesini engeller.

Bu düşünce, sinemanın burjuva ideolojisini yeniden üretmeye nasıl hizmet ettiği konusunda bir dizi araştırmaya önayak olmuştur. Bu bağlamda filmler ille de egemen ideolojileri meşrulaştırmazlar; daha ziyade özneleri sisteme kafa tutmaktan alıkoyan bir hava deliği işlevi görürler. Bu durumda, ideolojik imgelerin asıl içeriği daha az önem taşır. Badiou'nun listesine göre (2005: 89-91) Hollywood ideolojisinin temel unsurları erojen çıplaklık, aşırı şiddet ve acımasızlık, nostalji, Binyılcı motifler ve küçük burjuva komedisidir. Diğer bir deyişle başat ideoloji muhakkak egemen sınıfın ideolojisi değildir.

Bir diğer karışıklık da sinemanın ideolojik doğasının içeriğiyle kısıtlanamamasından kaynaklanır; bu aynı zamanda sinemasal bi-

çim içinde de kendini belli eder. Özne asıl ideolojik içerikten ziyade sinema gösterisinin sahnelenişiyle özdeşlik kurar. Baudry'ye göre (1985: 540) izleyici sinemasal bakışın simgesel olarak konumlandırıldığını fark edemez. Yani film sanki üreticisi olmayan bir ürün gibi deneyimlenir. Dolayısıyla deneyimlenenler hakikat gibi deneyimlenir. Bu anlamda sinema bir "ideoloji vantriloğu" sayılabilir (Dayan 1976: 451). Nasıl Althusser'in gözünde ideolojinin dışında kalan bir şey yoksa, sinemanın dışında kalan bir şey de yoktur – sinema, kendi kendine yeten bir bütün olarak ortaya çıkar. "Film kendini kendine sergileyen, kendi kendine konuşan, kendi hakkındakileri öğrenen bir ideolojidir" (Comolli ve Narboni 1980: 34).

Sinema, izleyiciyi anlamın aktif merkezi ve üreticisi olarak ortaya koyar. Böylelikle sinemasal imgeler ve kurmaca gerçeklikleri imgesel bir uzamda sabit bir noktadan deneyimlenir (Lapsley ve Westlake 2006: 79, 83). Film, tam da Oudart'ın "ideolojik dikiş" kavramının işaret ettiği gibi, izleyicinin katıksız algılama edimiyle özdeşleşmesini sağlamak üzere üretilir. Açı/karşı açı gibi teknikler izleyicinin oyuncunun bakışıyla özdeşleşmesini ve onu kendine mal etmesini sağlar. Böylece ortama dair tüm maddesellik işaretleri silinmiş olur. Fakat aynı zamanda, izleyicinin özgürlüğünü şekillendiren de tamamen sinemasal kurgudur.

> Karartılan salon ve taziye mektubu gibi siyah bantlarla çerçevelenen perde elbette insanları etkileyen özel koşullar sunar – hiçbir alışveriş, dolaşım, dışarıyla hiçbir iletişim yoktur. Projeksiyon ve yansıma kapalı bir mekânda gerçekleşir ve orada bulunanlar bilseler de bilmeseler de (ki bilmezler) kendilerini zincirlenmiş, yakalanmış, tutsak edilmiş bulurlar... Sinemasal ayna-perdenin paradoksu hiç kuşkusuz "*gerçekliği*" değil *imgeleri* yansıtmasıdır. Her halükârda bu "gerçeklik" izleyicinin başının arkasından gelmektedir; izleyici dosdoğru buraya baksa, üstü kapatılmış bir ışık kaynağından çıkan hareketli ışık demetlerinden başka bir şey görmeyecektir (Baudry 1974: 44-5).

İlginçtir ki Baudry bu zeminden hareketle sinemayı Platon'un mağarası ve Lacan'm ayna evresiyle karşılaştırarak devam eder. Gerçekten de Lacan'ın imgesel olanın oluşumuna dair ortaya koyduğu iki koşul, "olgunlaşmamış hareket gücü ve görsel düzenlemenin erken olgunlaşması", aynı zamanda sinema için de geçerlidir (*a.g.y.* 45). Yine de, izlediğimizin kurmaca olduğunu, bir "mağarada" tut-

sak olduğumuzu bilsek bile film izlemekten zevk alırız. Diğer bir deyişle, sinemada imgesel bir kuruntu ve onun "simgesel" gösteriminden daha fazlası vardır. Bertolucci'nin deyişiyle film, yansıtıcı bilinçten sıyrılan hayvansı bir edimdir (Davis 2005: 73-4). Doğrudan duygularımızı, arzularımızı etkiler. Tam da böyle, yansıtıcı bilincin ötesine bakabilen bir anlam yaratma makinesi olarak sinema, sosyoloji için son derece ilgi çekicidir.

Bir film izlerken filmin akışında yer alan varlıkların, nesnelerin ve eylemlerin bütünselliğine biz de katılırız (Morin 2005: 105-6). Sinemaya "aygıt" olarak yaklaşmanın zayıf noktası da işte burasıdır: Sinema yalnızca imgelerin alımlanabilirliği meselesinden, izleyicinin "zincirlenmiş, yakalanmış, tutsak" olmasından ibaret değildir. Sinema, "mağaranın" panoptik duvarlarından kurtulan imgeleri de içerir. Bu bakımdan imgesel, yaratma ve olmayla da ilgilidir. Celbetmenin işleyebilmesi için öznenin anlama, değerlendirme, yorumlama, vb. beceri ve yetilere sahip olması gerekir. Kuşkusuz bu yetiler, ideolojik imgelerin özneye dayatılmasını mümkün kılar, ama aynı zamanda özneye bu imgelere direnmesini sağlayan kaynaklar da sunar (Lapsley ve Westlake 2006: 15). Kısacası celbetme başarısızlığa uğrayabilir (bkz. McGowan ve Kunkle 2004: xvi). Diğer bir deyişle, üretim ve alımlama hem aktif hem de yaratıcı süreçlerdir; dolayısıyla her zaman imgesel ve simgesel diyalektiğinin dışında kalan bir şeyler vardır. Simgesel ve imgesel diyalektiğine dahil edilemeyen sinemasal "gerçek", temsiliyet alanını çoğulcu bir okumaya açar; yaratıcı film analizlerini mümkün kılan da ontolojik yapıdaki bu çatlaktır.

Çifte Okumalar

Film anlatıları ve imgeleri okuma pratikleri aracılığıyla iyi kötü ideolojik bir alana aktarılabilir ve bu şekilde işlevi dönüştürülerek eleştirel bir amaca hizmet eder hale gelebilir (Lapsley ve Westlake 2006: 51). Benzer şekilde Sitüasyonist Asger Jorn, kendi deyişiyle "modifikasyonlar" aracılığıyla sahip oldukları ütopik potansiyeli ortaya çıkarmak üzere kiç resimlerin üzerlerine resim yapmıştır (Jay 1993: 424). Kitle kültürü aracılığıyla kontrol altına alınıp yönlendirilen protopolitik itkiler bu yolla canlandırılabilir (Jameson

1981: 287). Ne var ki sitüasyonistlerin ontolojik varsayımları bize sorunlu görünüyor. Sitüasyonistler burjuva sanatını (ya da kitle kültürünü) gerici buluyor ve ona sahip olduğu anlamın yerini alacak bir şeyler eklemeyi kendilerine görev sayıyorlardı. Dolayısıyla iki ontolojik katman söz konusuydu: ideolojik resim ve onun avangard modifikasyonları. Bu bölümün başında karikatürize edilen sosyolog gibi, sitüasyonistler de zaten değerini yitirmiş bir mecraya bir şeyler eklemeye çalışıyorlardı. Nasıl Dowd için sinema meslekten olmayan birinin sosyoloji yapmasına benziyorsa, sitüasyonistler için de burjuva sanatı kiçti.

Sitüasyonistler yeni sanatsal biçimlerle deneyler yapmanın şeyleşmiş imgenin gücünü kıracağını umuyorlardı. Şeyleşmiş imgeyle savaşmanın yollarından biri, üreticisinin varlığını açıkça belli eden sanat eserleri yaratmaktı. Örneğin Lemaître'in *Syncinéma*'sı, oyuncuların izleyicilerin arasına karışmış halde ortaya çıkmalarını sağlayarak izleyici-gösteri ayrımını bozmayı hedefliyordu. Sanatçıyı film anlatısına yeniden dahil etmek amacıyla da Brechtvari teknikler, epik kesmeler, vb. uygulanıyordu. Debord ise benzer şekilde çeşitli ulumalar* aracılığıyla ses ve imgeler arasında ayrılık yaratarak izleyiciyi "mağaradan" dışarı çıkmaya zorluyordu. Uzun lafın kısası, öyküler artık olmayan bir yerden anlatılmıyor ve bu da izleyiciyi "gerçek" üzerine, sinema ortamının maddeselliği üzerine düşünmeye zorluyordu.

İdeolojik ve avangard metinler arasındaki ayrım üzerine birçok çeşitleme mevcut. Örneğin hatırı sayılır bir sinema dergisi olan *Cahiers*, yedi bölümden oluşan bir film sınıflandırma sistemi geliştirdi: A kategorisinde, egemen ideolojiyi "saf ve katıksız biçimiyle" yeniden üreten filmler; B kategorisinde ise hem tarz/biçim hem de anlatılarıyla egemen ideolojiye saldıran filmler yer alıyor. Geri kalan beş kategoride de ikisi arasında çeşitli konumlarda bulunanlar var (Lapsley ve Westlake 2006: 9). Biz ise gerici ve ilerici sinemacılık fikrine her iki cephede de saldırmak istiyoruz.

Öncelikle, Derrida'nın denetlenemeyen yayılma ya da Lacan'ın gerçek kavramlarından yola çıkılarak tüm metinlerin tutarsız oldu-

* Debord'un 1952 tarihli *Hurlements en Faveur de Sade* (Sade İçin Ulumalar) adlı filmine bir gönderme. –*ç.n.*

ğu söylenebilir. Anlamının değiştirilebilmesini mümkün kılan da metnin bu tutarsızlığıdır. Dolayısıyla biz de film imge ve anlatılarını analoji ve semboller olarak kullanmıyoruz; zira bu, sinemasal ile toplumsalın birbirine daha uygun olmasını, yani gerçekçi bir ontoloji gerektirirdi. Ayrıca filmlere anlamlarını değiştirecek bir şeyler eklemeye de çalışmıyoruz. Bunun yerine filmleri alegorik olarak, muğlaklık üzerinde durarak okuyoruz. Böylelikle mevcudiyet, kimlik ve aşkmlık üzerindeki vurgunun yerini alegorinin kimliksizlik, kopma, ayrılma, mesafe ve parçalanma gibi özellikler üzerindeki vurgusu alıyor (Day 1999: 106).

İkincisi, film anlatısı okuma bağlamına göre hep değişiyor. Bir bağlamda avangard görünen film, bir diğerinde tutucu olarak değerlendirilebiliyor. Aynı şekilde, tutucu bir film daha sonra çerçevelendiği bağlama isyan edebiliyor; bir zamanlar avangard görünen, daha sonra ana akıma dahil olabiliyor ya da tam tersi. Mesajlarının işlevinin dönüştürülmesi, kenarlarının bilenmesi esasen sanat eserinin işe yaramasını sağlayan faktörlerden biridir. Biz de bu kitapta bu gibi dönüşümleri sinema bağlamında ele almakla ilgileniyoruz; aynı zamanda toplumsal teoriyi canlandırma, kavramlarını keskinleştirme ya da değiştirme arayışı içindeyiz.

Sinemaya dıştan ve içten yaklaşımlar arasında gidip gelirken, sinema figürleri bize bire bir, sinemasal anlamlarından ayrı sosyolojik anlamlar sunuyor. Yani filmleri alegorik olarak okuyoruz. "Toplumsal olguları" soyut teori aracılığıyla incelemek yerine, toplumsal olgular olarak filmleri alegori aracılığıyla inceliyoruz.

Bu bakımdan Benjamin'in, düşüncelerin resimler ve alegori aracılığıyla aktarıldığı Barok amblemlerinden yola çıkarak ortaya koyduğu diyalektik imge kavramını faydalı buluyoruz. Diğer bir deyişle, filmlerdeki temaları, kişileri ve nesneleri, karşılıklı etkileşimleriyle toplumsal teoriyle ilgili anlamlar üreten amblemler olarak ele alıyoruz. Filmlerden alınan bu gibi parçalar toplumsal teori alanına yerleştirildiğinde sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilir. Ne var ki, daha da önemlisi, diyalektik imge ya da alegoriler geçici olarak hareketi durdurabilir – Benjamin bunu "duraklayan diyalektik" olarak adlandırır. Bu gibi teknikler kullanabilmesi itibariyle sinema ayrıcalıklı bir karşılaşma alanıdır:

Âşıkların bakışları, felaketler, çarpışmalar, patlamalar ve diğer görkemli anlar zamanı durduracak gibidir. Buna karşılık boş anlar, ikincil olaylar öyle bir sıkıştırılmıştır ki her an buharlaşacak gibi görünür. Hızlandırmayla ilgili kimi özel efektler zamanın uçup gittiğini tam anlamıyla gösterir: Takvim yaprakları uçuşur, akrep ve yelkovan döner durur (Morin 2006: 57).

Alegori, sinemaya bakışımızı şekillendirdiği gibi, birbirine bağlı bir dizi çifte okuma yürütmemizi de sağlar (edimselleştirme/sanallaştırma, geçmiş/bugün, toplum/sinema). Dolayısıyla filmden bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmden bahsederiz. Alegorinin sinema anlatısı içinde yapısal bir gerçeklik olduğunu varsayarak filmin karmaşık, çoğu zaman muğlak, çoklu ve değişken anlamlarını kodlamaya, film aracılığıyla toplumsalı anlamaya çalışırız. Peki neden analoji değil de alegori? Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi anlam kadar algıya, sosyolojik akıl yürütme kadar sosyolojik hayal gücüne de başvurmak istiyoruz. Bu bağlamda sosyolojiyi harekete, eyleme geçirmek bizim asıl hedefimiz. Sosyoloji kendi hayal gücünü nasıl harekete geçirebilir, temsili dolayımların ötesine nasıl geçebilir? Bu elbette Deleuzevari bir "dramatizasyon" meselesi.

> eserin içinde, bütün temsillerden ayrı bir noktada, zihni etkileme gücüne sahip bir hareket oluşturma meselesi bu; araya başka bir şey girmeksizin hareketin kendisini bir eser haline getirme meselesi; dolaylı temsillerin yerine doğrudan işaretler koyma, doğrudan zihne dokunan titreşimler, dönüşler, girdaplar, çekilmeler, sıçramalar yaratma meselesi. Bir tiyatro insanının düşüncesi bu... (Deleuze 1994: 8)

Filmler aracılığıyla dramatizasyon, kendini temsillerle kısıtlamaksızın hayal gücüne ve duyuya, yaratıcılığa başvurması açısından, sosyoloji için kullanışlı bir araç. Böyle bir girişim çoğu zaman analitik olarak kavramsallaştırılamayan veya ampirik olarak çözümlenemeyen yoğunlukların, duygulanımların deneyimlenmesini mümkün kılıyor. Aslına bakılırsa dramatizasyon toplumsal teori üretme sürecinin en yaratıcı noktalardan biri, sosyoloğun sinemayla karşılaşması aracılığıyla dönüşüm yaşadığı bir an haline gelebilir. Sinema tam da bu bağlamda, dramatizasyon kapasitesi ve belli duyumlarla ilgili sosyolojik fikirlerin bir bakıma "edimselleştirilmesi" açısından sosyoloji için ilgi çekici.

Son olarak da estetik ve politik/etik bir ikili okuma yapmakla ilgileniyoruz. Böylelikle bir toplumsal teşhiste bulunmayı hedefliyor, çağdaş toplumu ilgilendiren konuları ele alıyoruz. Bu nedenle de, örnek vermek gerekirse, bugün sürmekte olan teröre karşı savaşı sorgulamadan geçmemiz söz konusu değil. Barbarlık söylemleri (*Hamam*), partizan savaşı ve işkence (*Brazil*), kin duygusu ve linç (*Sineklerin Tanrısı / Lord of the Flies*), direniş ağları ve stratejileri (*Dövüş Kulübü*), suç ve kamplar (*Tanrı Kent / Cidade de Deus*) ve yas tutma (*Hayat Güzeldir / La vita è bella*) teröre karşı savaş bağlamında göze çarpan güncel meseleler. Filmlerin alegori olarak yorumlanacağı bağlam da bu.

Kitabın İçeriği

Bu kitap en azından üç farklı şekilde okunabilir. Birincisi, toplumsal teori yaparken filmleri analiz etme yolunda bir çaba olarak: Tüm bölümler açıkça gerçeklik ile kurmaca, sinema ile toplumsal teori arasındaki ilişkiyi ele alıyor ve bunu günümüzün eleştiri olanaklarını farklı açılardan tartışarak yapıyor. İkincisi, toplumsal teori kapsamındaki bir dizi önemli alan ve kavramla bir yüzleşme olarak: 2. Bölümde toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki, 3. Bölümde terör, korku ve güvenlik, 4. Bölümde kapitalizm ve direniş, 5. Bölümde çeşitli kitle biçimleri, 6. Bölümde kamplar ve yoksulluk, ve son olarak 7. Bölümde etik ve tanık olma. Üçüncüsü de bu kitap filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi olarak okunabilir.

2. *Bölüm* Ferzan Özpetek'in filmi *Hamam*'ın analizi üzerine kurulu. Yapısalcı ve post-yapısalcı etkiler bütünüyle özümsendiğinden dolayı, şeylerin "ilişkiselliğine" ağırlık vermek artık toplumsal teori içinde alışıldık bir yaklaşım haline geldi. Çoğu araştırmacı Doğu'ya bakışın Avrupa kimliğinin inşasında belirgin bir rol oynadığında hemfikir olacaktır. Gelgelelim biz, Lacan psikanalizinden aldığımız tartışmalar aracılığıyla, ben ve ötekinin biçimlenmesinin öncelikle simgesel bir uzamda farklılıkların inşasına bağlı olmadığını ileri sürüyoruz. Şark daha çok toplumsal ve dilsel farklılıkların öncesine ait bir fantazi evreni olarak işlev görüyor. Ve bu bağlamda belirgin bir şekilsizlik sergiliyor: Şark yalnızca öteki değil, aynı za-

manda da hiperbolik. Bu çerçevede *Hamam*'da cinsel sapkınlık, bedensel zevk, cinsiyet (özellikle eşcinsellik ve heteroseksüellik) ve despotizm fantazilerinin farklı arzu ekonomileri aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü ve istikrarlı hale getirildiğini gösteriyoruz. Bu bölüm *Hamam*'ı Montesquieu'nün *Acem Mektupları* gibi diğer Şark temsilleriyle ilişkilendirerek ilerliyor ve Doğu'ya dair fantazilerin ideolojik arka planı üzerinde duruyor. Bu bağlamda iki farklı okuma ortaya çıkıyor: birincisi Foucaltcu ve yapıbozumcu yöntem ve ikincisi de Lacancı psikanaliz. Kimlik ve toplumsal cinsiyet/cinsiyetle ilgili önemli soruların tartışıldığı bölüm aynı zamanda okuyucuyu postyapısalcı toplumsal teori alanıyla tanıştırmayı amaçlıyor.

3. Bölüm Harry Hook'un, Golding'in İkinci Dünya Savaşı'na dair ters-ütopyacı bir yorum niteliğindeki romanından uyarladığı *Sineklerin Tanrısı* ile tartışmaya giriyor. Bu savaşın gerçekliği, Golding için medeniyetin aydınlanmış ilerlemesinde küçük bir aksaklıktan çok daha fazlasıydı. Dolayısıyla bu istisnai durum ya da *Sineklerin Tanrısı*'nda acımasız bir doğrulukla betimlenen ada yaşamı, toplum öncesi biçimlere bir geri dönüş değil, kendi toplumsal sistemimizde hep var olan bir olasılık. Adanın sırasıyla Ralph ve Jack tarafından yönetilen iki "klan"/kitleye dayanan alışıldık yorumlarla katı bir karşıtlık oluşturacak şekilde, aynı toplumsal bağın iki tarafını gözler önüne seriyor. "Yukarı" taraf, kurallarla yönetilen ve kurumsallaşmış bir toplum ve kanunlara bağlı vatandaşlar imgesinden ibaret. Gelgelelim "aşağı" tarafta yıkıcı ihlal fantazileri, potlaç ve sapkınlıkla karşılaşıyoruz: Ralph'in demokratik ütopyacılığına karşı Jack'in faşist savaşçı etiği. Ralph sürekli olarak mantığa ve düzene (ailesine yaptığı atıflarla sembolize edilir) başvururken, Jack söylen açısından konumunu "canavar"a yaptığı göndermelerle güçlendirmeye çalışır. Ralph'in hatası (ve genel anlamda demokrasinin kusuru) Bataille'in "heterojenlik" dediği şeyi, yani harcamanın, oyunun, savaşın ve düzensizliğin önemini yadsıması. Öte yandan Jack'in kestiremediği ve fark edemediği şey ise düzensiz kaçış hatlarının kolaylıkla şiddetli ve kindar bir cinayet orjisine dönüşebileceği. İlginçtir ki çocuklar kurtarıldıkları sırada, kurtarıcılarının adayı neden yaktıkları sorusuna "sadece oyun oynuyorduk" diye cevap verirler; bütün bunlar sadece istisnadan ibarettir! Günümüz toplumunda hayati önem taşıyan soru, bunun hâlâ geçerli bir yanıt

olup olmadığı. Bugünkü istisnai durum sadece bir istisna mı, geçici bir fenomen mi, yoksa zaten sürekli bir istisna durumu içinde mi yaşıyoruz?

4. Bölüm bizi Fernando Meirelles'in, Rio de Janeiro'nun mutlak bir dışlanmışlık mekânını ya da insan atıkların döküldüğü bir çöplüğü andıran nam salmış *favela*'sı* hakkındaki *Tanrı Kent* filmine götürüyor. Bu bölüm favela halkının durumunu *homo sacer* (kutsal insan), yani hayatı kültürel ve siyasi biçimlerden mahrum bırakılmış nihai biyopolitik özne örneği olarak ele alıyor. Odak noktasında, insanların sürekli bir istisna durumu içinde yaşadıkları favelayı hareketsiz kılan toplumsal-mekânsal mekanizmalar var. Bu hareketsizleştirmenin sistematik bir açıklamasını sunmak için istisna ve kamp kavramları üzerinde duruyoruz. Bunu yaparken de favela yaşamı birbirini izleyen üç dönem halinde ele alınıyor. İlki, kanunun buhran içinde olmakla beraber hâlâ işler durumda bulunduğu "masumiyet çağı". İkincisinde suç ve sapkınlık artıyor ama topluluk bağları var olmaya devam ediyor. Egemen durumdaki çete zaten kendinden beklendiği üzere bir düzen kuruyor. İstisna kurala dönüştüğünde *Tanrı Kent* üçüncü evresine girmiş oluyor. Artık hiçbir göndergesi kalmayan şiddet saf, çıplak bir şiddet halini alıyor; herkes *homo sacer*'e dönüşüyor. Bu bölümü *Tanrı Kent* filminin, favelada "kamp" olduğu ya da olabileceği yanılsamasını ve favelanın dışında bir "şehir" olduğu yanılsamasını nasıl yarattığına dair bir tartışmayla bitiriyoruz. Bu bağlamda kamp mantığının nasıl genellendiğini, etrafı duvarlarla çevrili yerleşim yerleri ve benzerlerinde nasıl daha olumlu biçimlere bürünebildiğini açıklıyoruz. Öyleyse parçalanmakta olan bu topluma nasıl karşı koyacağız, onu nasıl eleştireceğiz?

5. Bölüm büyük etki yaratan gişe filmi *Dövüş Kulübü*'nden yola çıkıyor. Mazoşizmi bir bağ kurma/koparma biçimi olarak ele alıyor. Burada mikrofaşizmin, toplum tarafından inkâr edilmekle beraber ağ toplumunda nasıl sürüp gittiği sorusuna odaklanıyoruz. Her toplumsal düzenin kendi olabilirliğinin olumlu bir koşulu olarak işleyen müstehcen bir eklentisi olduğunu; bugün gitgide artan düşünümselliğe, (yeniden) ortaya çıkan, simgesel olmayan otorite

* Brezilya'nın varoşları. *–ç.n.*

biçimlerinin eşlik ettiğini ileri sürüyoruz. Bölüm, şiddet sorusunu bu bağlamda ele alıyor ve bunu çağdaş toplumlardaki eleştiri, kaçış ve edim/eylem sorunsallarıyla ilişkilendiriyor. Mikrofaşizmi toplumsal bağ açısından bir kaçış hattı olarak değerlendirdiğimizden, iktidarın kendisi göçebe hale geldiğinde ya da ihlal düşüncesi "kapitalizmin yeni ruhu" tarafından istenir hale geldiğinde düzeni yıkma projesine ne olacağını sorguluyoruz. Hareketli ve durağan arasındaki ayrım, ahlaki grameri farklı hareketlilik ve ihlal biçimlerine güzelce uydurulmuş olan günümüz tüketim kültüründe bir eleştiri aracı olabilir mi? İhlal düşüncesini ele alırken, ihlalin paradoksal bir şekilde günümüzün kanunu haline gelmesi meselesini tartışıyoruz. İhlal ile kanun (istisna ile kaide) arasındaki ayrım yok olduğunda, kapitalizm kendisini hareketlilik/ihlal/sapkınlık çerçevesinde aklamaya başlıyor. Bu bölüm, analizini çağdaş toplumun başlıca iki veçhesini ele alarak şekillendiriyor: üretim şekli (kapitalizm) ve "denetim toplumu"ndaki disipliner dispozitifin çözülmesi. Böyle bir toplumda direnişin nasıl olup da tahayyül edilebileceğine odaklanan bölüm, terör, teröre karşı koyma stratejileri ve bu karşı stratejilerin kendilerinin teröre dönüşme tehlikesinin açıkça ele alındığı 6. Bölüme bir yol açıyor.

6. Bölüm Terry Gilliam'ın yönettiği *Brazil*'in ters-ütopya âlemine uğruyor. İstihbarat Bakanlığı'na giren bir böceğin, elektronik daktiloda düşman bir teröristin, Bay Tuttle'ın adının yanlış yazılmasına sebep olmasıyla başlıyor her şey. Bu hatayla Bay Tuttle oluyor size Bay Buttle, yani sıradan bir hayat yaşayan bir aile babası. Bir yığın istihbarat raporu doğrultusunda vahşice tutuklanan bahtsız Bay Buttle "bilgi alma", yani işkence için bakanlığa getiriliyor. Bildiği ya da anlatabileceği hiçbir şey yok, ki bu ona daha da tehlikeli bir hava veriyor. *Brazil*'de karşımıza çıkan toplumda her şey gözetim ve istihbarattan ibaret. Terör tehdidi her yere öyle bir sinmiş ki insanlar artık saldırıların farkına varmıyorlar bile. Kısacası *Brazil*' de gerici bir istisna durumuyla karşı karşıyayız. Gelinen bu duruma meydan okuyan yegâne kişi ise İstihbarat Bakanlığı'nda çalışan ve bu hatadan sorumlu tutulan bir görevli. Ne var ki sistemi her şeyin bir hatadan kaynaklandığına ikna etme çabaları başarısız oluyor, çünkü hata yapma fikri yetkililer için akıl almaz bir şey. Bir de "iyi" anlamda bir teröre hizmet eden, yani insanları bu Orwellvari du-

rumdan kurtarmaya çalışan Bay Tuttle var. Dolayısıyla *Brazil* bizi terör kavramını eleştirel bir gözle analiz etmeye, bunu tek varoluş nedeni terörizm haline gelmiş bir toplum fikriyle ilişkilendirmeye zorluyor.

Son bölüm olan *7. Bölüm*, etik ve özellikle de kamptan sonra etik meselesi üzerinde durarak kitabı noktalıyor. Auschwitz bağlamında tanıklık "muammasına" odaklanıyor. Bir yanda "deneyime" dayanmanın ötesine geçme çabası, diğer yanda Yahudi soykırımını "önemsizleştirme" tehlikesi söz konusuyken, Yahudi soykırımına bu iki yaklaşım arasında bir aracı konum geliştirmek, *Muselmann*'ın* çıplak bedeninden yola çıkan bir etik olanağını tartışmak istiyoruz. Bu bağlamda "tarifsiz olanı" anlatmanın imkân(sızlık)larını görünür kılmak amacıyla *Auschwitz'den Artakalanlar*'ı okuyoruz. Hem seçici hafızadan, hem de istemli unutmadan sıyrılan Yahudi soykırımının "gerçekçi" bir belgelemeye direndiğini öne sürüyoruz. Öyleyse sözler ile çıplak bir yaşam, travma geçirmiş bir tanıklık ile seçici bir unutkanlık arasındaki gerilimi, çıkmazı nasıl canlı tutacağız? Geçmiş ile gelecek arasında nasıl "aracılık" edeceğiz? Dehşeti tasvir etmenin imkânsızlığı nasıl anlatılabilir? Yahudi soykırımını bütün dehşetiyle anlatmanın imkânsız olduğunu, çünkü bunun esasen tam da tanıklığı imkânsız kılmasından ibaret olduğunu öne sürüyoruz. Kampın dehşeti ancak dolaylı olarak tarif edilebilir. "Auschwitz Ruhu" gaz odalarında ölenlerde ya da kurtulanlarda değil, ikisi arasında var olan bağda cisimleşir. Hepimiz Auschwitz neslinden geliyoruz, ve hepimiz tanıklık etmekle yükümlüyüz.

* Toplama kamplarında tutulanların ölüm sınırına iyice yaklaşmış olanları için kullanılan bir terim. –*ç.n.*

2

HAMAM

Şark'ın Posta Ekonomileri



Fantaziden çıkış yoktur, başka bir mekân yoktur, zira fantazinin ötesindeki her şey bir boşluktan ibarettir. Kimlik dediğimiz şey de aslında fantazi aracılığıyla bu boşluğu örtmek, gizlemektir; bu nedenle fantazinin çözülmesi, fantazinin sürdürdüğü simgesel yapının (dolayısıyla kimliğin) çözülmesini de beraberinde getirir.

İstanbul tam da arayıp durduğum şeymiş. Geleli sadece bir hafta oldu, ama şimdiden nefesimi kesiyor, uykularımı kaçırıyor. Buraya gelene kadar ne çok zaman kaybetmişim! Ben yorucu, beyhude bir hayatın peşinde koşarken, sanki o sessizce beni bekliyormuş. Burada her şey çok daha yavaş ve yumuşak bir şekilde akıyor, bu hafif esinti insanın sıkıntılarını dağıtıyor, bedenini ürpertiyor.

YUKARIDAKİ alıntı *Hamam* filmindeki kurmaca karakterlerden biri olan Madam Anita'nın Şark'tan yazdığı bir mektubundan. Madam, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Roma'dan İstanbul'a doğru yola çıkar ve bir daha geri dönmez. Roma'ya yazdığı mektuplarda İstanbul'daki yaşamını "upuzun bir tatil" diye tarif eder: İş ve boş zaman arasındaki sınırı ihlal eden yaşamı tasasız ve neşe doludur. İstanbul'daki birçok kahvehanenin sahibi olan bir işadamıyla evlenir, ne var ki bu evlilik ancak birkaç ay sürer. Madam, boşanmadan sonra eline geçen nafakayla yıkık dökük bir hamam satın alır. Hamamı tadilattan geçirir ve hamamlar İstanbul'da gözden düşene dek uzun yıllar boyunca işletir.

Hamam filminde bizzat Madamla karşılaşmayız. Film onun ölümüyle başlar, yaşamına dair bilgileri yalnızca Roma'daki kız kardeşine yazdığı mektuplardan öğreniriz. Madam vefat ettiğinde mirası hayatta olan tek İtalyan akrabasına, yeğeni Francesco'ya kalır. Francesco'nun Roma'da karısı Maria ve ortakları Paolo ile beraber başarıyla yürüttüğü bir işi (iç mimarlık bürosu) vardır. Bu insanların hiçbiri filmde sevimli, sıcakkanlı insanlar olarak çizilmemiştir; stresli, görünüşün ön planda olduğu, kariyer merkezli bir yaşamları vardır.

Filmin İtalyan karakterleri, Şarkiyatçı bir soğuk ve rasyonel Batılı imgesine dair ne varsa hepsine sahiptir. Ve elbette Roma'yla tam bir karşıtlık oluşturan İstanbul, Şark'ın kadim, baştan çıkarıcı erotik çekiciliğini, tatlı tembelliğini temsil eder. Film İstanbul'un eski, bir labirenti andıran, daracık, mahrem sokaklarının; sünnet düğünlerinin, hamamın şehvani atmosferinin ve aşırılılıklarda gezen diğer tensel zevklerinin sırlarını açığa çıkarma arayışı içindedir. Hamamın kendisi bir sefa ve sükûnet yuvası olarak resmedilmiştir ve açıkça Avrupa'nın "öteki"sini sembolize eder.

Hamam elbette her şeyi kesin çizgilerle ayırdığı, ikilikler şeklinde sunduğu gerekçesiyle eleştirilebilir: Doğu'ya karşı Batı, İstanbul'a karşı Roma, Madam Anita ve mahallesindeki Türklere karşı Francesco ve Marta. Ancak ben ve ötekiyi yan yana getirmeye odaklanan böyle bir eleştiri, Şarkiyatçılığa dair önemli bir unsuru es geçmek anlamına geliyor. İki kutup arasında aracılık eden bir şey olmalı – ikameleri ve başkalaşımları mümkün kılan mektuplar, kişiler ve nesneler gibi. *Hamam* aynı zamanda Batı ile Doğu arasında köprü kuran aracılarla ilgili bir film, seyahat anlatılarında tuhaf ve egzotik olarak geçen şeyle ilgili bir dolayımlama hakkında bir film. Bu bakımdan Montesquieu'nün *Acem Mektupları*'nın 1968 sonrası bir versiyonu olarak görülebilir (bkz. Montesquieu 1973). Montesquieu'nün çalışmasında olduğu gibi *Hamam* da Batı ve Doğu'yu ahlaki dersler çıkarılacak bir bakış açısıyla karşılaştırmayı mümkün kılıyor. Her iki eser de mektuplar çevresinde şekillendirilmiş. Fakat filmdeki mektuplar, Montesquieu'nün mektupları gibi onu bilgi, rasyonalite ve akıl dünyasıyla tanıştırmak niyetiyle Şark'a hitap etmiyor; daha ziyade, stres dolu yaşantılarından kaçmayı düşleyen Avrupalı seyyahlara hitap ediyor. Diğer bir deyişle Şarkiyatçı ikilik aynen kalırken, değerli görülen taraf değişir; gevşeme ve keyif, mantık ve zenginliği alt eder.

Şimdi sorumuzu biraz daha açalım: Bu posta ekonomilerini nasıl okuyacağız? Montesquieu'nün *Acem Mektupları* ve Madam Anita'nın mektuplarını yalnızca aynı temanın (Şarkiyatçılık) çeşitlemeleri olarak mı değerlendireceğiz? Buna göre Batı ile Doğu, Avrupa ile Şark arasındaki ayrımı nasıl okuyacağız? Eğer söz konusu olan aynı posta ekonomisi ise, *Hamam*'dakilerle Montesquieu'nün mektupları arasındaki belirgin benzerliği nasıl açıklayabiliriz? Ve son

olarak, okumamız ben ve ötekinin yan yana getirilme biçimini nasıl aydınlatabilir? Bu sorulara cevap bulmak için işe Montesquieu'nün *Acem Mektupları* ve *Hamam*'ı sorgulamakla başlıyoruz. Ardından genel hatlarıyla Şarkiyatçılığın dokusunu ele alıyoruz. Daha sonra iki farklı eleştirel Şarkiyatçılık okumasını –ikili ayrımların inşasına dayalı bir söylem analizi okuması ile Şark'ın bir fantazi mekânı olarak inşasına odaklanan psikanalitik bir okumayı– karşılıklı değerlendirerek ikincinin avantajları üzerinde durmak istiyoruz. Anlatıları (*Hamam* ve *Acem Mektupları* içinde), temayı (Şarkiyatçılık) ve metodolojiyi (psikanalize karşı söylem analizi ve yapıbozum) ele aldıktan sonra, eleştiri meselesiyle ilgili değerlendirmelerimizle bölümü tamamlıyoruz: Şark'ı okumanın etik ya da hakikaten eleştirel bir yolu var mı? Bu bağlamda *Hamam*'ın final sahnesi için, Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek ayrımlarına göre düzenlenmiş üç farklı okuma sunuyoruz.

Hamam

Hamam'da hangi imge ve anlatılara yer verilmiş? Bunların Şarkiyatçılığı temsil ettiğini düşünebilir miyiz? Öncelikle bu imge ve anlatıları Batı ile Doğu, erkek ile kadın ya da normal ile sapkın arasında, çoğunlukla da ilk terimi üstün tutan bir ayrımın unsurları olarak yorumlayalım. Böylelikle Şarkiyatçılığı Kültür Teorisi'nin çoğunlukla yaptığı gibi okumuş oluruz: ben ve ötekinin inşasına dayanarak ve bunun beraberinde getirdiği, ve ötekiyi stereotipleştirme, değerini ve niteliklerini azaltma stratejilerine odaklanarak (Neumann 1999: 1-38).

Hamam'daki ilk mektup Francesco'ya Madam Anita'nın ölümünü bildirir. Madamın öldüğünü öğrendiğimiz giriş sahnesinin ardından izlediğimiz filmin bu en uzun sekansı, mektubun yolculuğu üzerine kuruludur. Mektubun İstanbul'dan postaya verildiğini, Türkiye'deki çeşitli devlet dairelerinde damgalandığını, sıraya koyulduğunu ve nihayet Roma'da Francesco'ya ulaştırıldığını görürüz. Bu yalnızca giriş niteliğinde bir sahne olarak görülebilir. Ne var ki film ilerledikçe, Hamam'ın aslında bu mektup alışverişinin ta kendisi etrafında şekillendiği ortaya çıkar, zaten giriş sahnesini böylesine önemli kılan da budur. Filmdeki karakterler bu mektupları ço-

ğu zaman iki kıtayı birleştiren/ayıran Boğaz'dan geçerken okurlar. Posta ekonomilerinin Hamam açısından önemi de burada yatar: Etkili bir biçimde, Batı ile Doğu arasında aracılık ederler.

Mektupta Francesco'ya, sonradan hamam olduğunu öğreneceği emlakı satması salık verilir. Ancak satış sürekli ertelenir: Şark dünyasında her şey ağır çekimde ilerler. Nihayet açgözlü bir vurguncuyla satış mukavelesini imzalamak için her şey hazırdır. Fakat bu sefer de Francesco imzalamayı reddeder, çünkü şirketin otoparklar, oteller, tenis sahaları inşa etmek için bölgeyi yıkmak istediğini öğrenir. Francesco fakir mahalleliyi şirketin planlarına karşı uyarır. Soğuk ve hesapçı Batı modernitesinden haberdar olan mahalleli onu örnek alıp evlerini satmayı reddeder. Bilindik Şarkiyatçı imgesi burada bir kez daha su yüzüne çıkar: Batıda insanlar komşularını bile tanımazlar; Şark'ta ise sıkı fıkı bir sohbete dalmak için pencerenizi açmanız yeterlidir, herkes herkesi tanır, haberler tez duyulur. *Hamam* İstanbul'un belli bir alanına odaklanır ve bu alanı kent yaşamının Batı'da yok etmiş olduğu her şeye sahip, moderniteden nasibini almamış büyük bir köy olarak gösterir.

Modernite tepeden inme olduğu zaman Şark'ta tuhaf sonuçlar ortaya çıkar, hal böyle olunca da Batı'nın daha fazla müdahalesine ihtiyaç duyulur. Böylece Avrupalı kahraman Francesco, Şark'ın ilkel ve geri öznelerini kendilerinden (bu örnekte vurguncudan) kurtarır. Zarif bir edayla gitgide bir harabeye dönen İstanbul önce Madam, ardından Francesco ve nihayet Marta gibi Avrupalı girişimci ruhlar tarafından kurtarılmayı bekler. Birçok kültürü barındıran hamam, Batı sayesinde güzel ve egzotik bir mekân olarak varlığım sürdürür (karş. Žižek 1999: 215-21; 2001d: 69).

Ne var ki Şark'ı aydınlatmak ve kültürel mirasını kurtarmak bu karşılaşmanın veçhelerinden yalnızca biridir. Francesco'nun kendisi de değişir. İstanbul'da uzun uzadıya kalmasının sebeplerinden biri de aynı mahallede, besbelli Madamın en yakın komşularından biri olan ailesiyle yaşayan bir Türk olan Mehmet ile yaşadığı eşcinsel ilişkidir. Şark ve bilhassa Hamam bir günah yuvası olarak tasvir edildiği için, eşcinsellik burada önemli bir unsurdur (Shohat 1997). Batı katı kurallar ve kemikleşmiş gelenekler arasında sıkışıp kalmışken, Şark'ta arzu su gibi doğal bir akış içindedir: "insanın bedenini ürperten hafif bir esinti gibi." Mehmet ve Francesco'nun eşcin-

selliği, Batının eşcinsellik normunu ihlal etmesi bakımından bir sapkınlıktır. Bu sapkınlık Francesco, Mehmet ve Madam'ın hamamın çatısından çıplak bedenleri gözetleme alışkanlığıyla vurgulanır. Gözetleme, yasak bir erotizmi sürdürmesinden dolayı değil; tıpkı Sultan'ın yalnızca kadın bedeninin değil de haremdeki kadın kalabalığının keyfini sürmesi gibi, bilhassa kalabalıktan keyif alma anlamında sapkındır (Grosrichard 1998: 141-6).

Francesco'nun uzakta kalışına dair mazeretlerinden şüphelenen Marta harekete geçer ve onu görmek üzere İstanbul'a gelir. Buradaki ilk gecesinde, hamamda tutkuyla sevişirken gördüğü iki erkeğin arasındaki ilişkiyi keşfeder. Şarkın arzu serasına bu bakış Harem düşüncesinin güncel bir versiyonudur: sınırsız ve hararetli bir zevk âlemi. Su, buhar ve sıcaklık, rahatlamanın ve engelsizce hareket etmenin birer sembolüdür. Hızlı ritimleriyle etkileyici bir etnik müzik bu tensel arzu atmosferine zemin oluşturur.

Ertesi gün Marta ve Francesco boşanma fikrinde uzlaşırlar ve Marta İstanbul'dan ayrılmaya karar verir. Aynı gün mafya Francesco'yu öldürür, inşaat şirketi onu öldürtmek için bir tetikçi ayarlamıştır. Türk mafyası burada (tıpkı hamamın hareme atıfta bulunması gibi) zorba gücün güncel bir versiyonu olarak bulunur. Zorba ile mafyanın ortak noktası, insan hayatını bütünüyle hiçe sayan, her şeye kadir bir güce sahip olmasıdır. Şimdi mutlak efendi Mafya'dır: Sultan korkusu içindeki Şarklı özne gibi mahalleli de dehşet içindedir (*a.g.y.* 36-40). Zorbanın iradesine karşı koyulmaz. Bu bakımdan Francesco hâlâ bir Avrupalıdır; öyle inatçıdır ki, cesaret ve bireysel iradeden ziyade korkuyla harekete geçen efemine bir Şarklı öznenin asla yapmayacağı şeyi yapar, oyunun kurallarına karşı gelir. Bu inatçılığı için ödeyeceği bedel hayatın kendisidir.

Francesco'nun ölümünün ardından Marta İstanbul'a döner. Karısı olarak Francesco'nun evlilik yüzüğünü teslim alır (kocasının ihanetini keşfettikten sonra kendininkini fakir bir kadına vermiştir). Final sahnesinde Marta hamamı kendi işletmeye karar verdiğinden bu anlamlı bir barışmadır. Gelgelelim barıştığı yalnızca Francesco değil, aynı zamanda kendi kişiliğinin bastırılmış "doğululaşmış" yanıdır. Öyle ki Marta final sahnesinde Madam'ın ağızlığıyla sigara içerken görülür; bu sırada anlatıcı onun, besbelli Madam Anita'nınkileri andıran mektubunu okumaktadır. Francesco'nun ölümünün ardın-

dan İstanbul'u terk eden Mehmet'e hamamın artık tamamen onarıldığını yazar.

> Kimi zaman günbatımında bir hüzün bastırıyor, fakat ansızın serin bir rüzgâr alıp götürüyor hepsini. Daha önce hissettiklerime hiç benzemeyen, acayip bir rüzgâr bu. Hafif bir meltem, seviyor beni.

Madam Anita'nın mektuplarının hedefine ulaştığı, mektupların asıl muhatabının Marta olduğu, Marta'nın konumunu almasını ve gizli "Şarkiyatçılığının" farkına varmasını sağladığı söylenebilir. Yeni Madam artık Marta'dır ve Francesco kaybolan bir aracıya dönüşür. Bu bağlamda mektuplar da belirgin bir rol oynar: Karakterlerin başkalaşımlarını tamamlamalarını ve "kaderlerinin" gerçekleşmesini sağlar. "Kayıp" mektuplar başlangıçta geri gönderilseler de sonunda asıl alıcılarına ulaşırlar.

Acem Mektupları Yazmak

Hem muhtemelen en tanınmış Şarkiyatçı eser olan Montesquieu'nün *Acem Mektupları*'nın hem de Özpetek'in *Hamam*'ının posta ekonomileri biçiminde olması tesadüf değildir. Mektupların aracılık işlevi gördüğü, yurtiçiyle yurtdışını birbirine bağladığı ortadadır. Üstelik Montesquieu *Acem Mektupları*'nı yazarken bu biçimi özellikle seçmiştir. *Kanunların Ruhu Üzerine* (Montesquieu 1989) aklın mantığına göre ilerleyen bir inceleme şeklindeyken, *Acem Mektupları* kasten aşırı bir tarzda yazılmıştır. Üstelik *Acem Mektupları* yalnızca Şark *hakkında* değildir, aynı zamanda "Şarklı" bir üslupla yazılmıştır (McAlpin 2000: 55): Kompozisyon açısından belli bir mantığı yoktur ve öyküyü doğrusal bir anlatı şeklinde aktarmaz, aksine bir çokseslilige biçim verir (*a.g.y.* 45). Anlatı ya da konu bir değil, birden fazladır. Mektuplar önemli siyasi meselelerden giyim kuşam hakkında düşüncelere kadar çok farklı konulara uzanır. Bazılarının ahlakçı bir havası vardır, bazı mektuplarsa bilhassa gülünç olsun diye yazılmıştır. Buradaki en önemli şey, mektupların seçilme biçimidir: Bazılarının kayıp mektuplar olduğu izlenimine kapılırız, bazılarının ise alıcısı yoktur ya da içeriğinin bir kısmı eksiktir. Kimi zaman mektup içinde bilinmeyen bir mektup gizli gibidir. Benzer şekilde *Hamam*'da, Madam Anita'nın geri dönen mektupları, daha

sonra Francesco ve Marta'nın anlatılarında yer alır. Öyleyse neden bu biçim? Ve Şark'ı *biçimden yoksun* bir nitelikle betimleme yolunda bu sürekli çaba neden?

Bu soruyu cevaplamak için Derrida'nın *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (Kartpostal: Sokrates'ten Freud'a ve Ötesine, 1987) adlı kitabına kısaca dönmek yararlı olacaktır. Derrida'nın kitabı, daha pek çok şeyin yanı sıra, Jacques Lacan'ın birçok kavramının *teleolojik* zeminine yönelik ironik bir eleştiri niteliğindedir. Derrida, ne kadar muamma dolu olursa olsun, anlamın Lacan için daima yoruma açık olduğunu öne sürer: Lacan'a göre her şey psikanalik şema içinde bir yere yerleştirilebilir. Lacan vaktiyle, Edgar Allan Poe'nun *Çalınan Mektup*'u hakkındaki bir yorumunda, mektubun daima hedefine ulaştığını öne sürmüştür (bu konuya daha sonra döneceğiz, bkz. Lacan 1988). Böylelikle performatif hedef şaşmasının önemi, kayıp mektuplar ekonomisi aracılığıyla açıklanmış olur. Derrida daha sonra Lacan'm tüm kavramlarında mevcut olan bu teleolojik yapının son derece kusurlu olduğunu öne sürer. Bu nedenle de Lacan'm teleolojisini yıkmak üzere tamamlanmamış ve gönderilmemiş kartpostallar yazmıştır.

Derrida için Lacan, Batı geleneğinin "sözmerkezciliğe" tutsak düşmesinin bir temsilcisidir. Sözmerkezcilik kendini çeşitli şekillerde ortaya koyar: yazının sözden, teleolojinin yayılmadan, erkekliğin kadınlıktan, Batı'nın Doğu'dan üstün tutulması gibi. Çarpıcı çalışmalarıyla bu gelenekte "öteki" olanı (konuşma, kadın, hiperbolik, vs.) açığa çıkaran Derrida hariç herkes böyle bir sözmerkezciliğe tutsak düşer. Bu durum Derrida'nın son derece zor denilebilecek kitabı *Glas*'da (Matem Çanı) tam anlamıyla görülebilir (1986). *Glas*' da tüm sayfalar ikiye ayrılmıştır. Sayfanın sol tarafı Batı'nın mükemmel sözmerkezci filozofu Hegel'den alıntılarla doludur, sağ tarafta ise Fransız yazar Jean Genet'ye göndermeler yer alır. Genet toplumun sınırlarında yaşayan bir eşcinseldir; Derrida onun düşüncelerini, Hegel'in metnini yıkan sahici bir öteki olarak alır. *The Post Card* "Şarklı" tarzda yazılmış bir metin olarak değerlendirilebilir, *Glas*'daki iki sütunun ise "Batılı" ve Doğulu" yazı ve varoluş biçimlerine gönderme yaptığı düşünülebilir. Batı sözmerkezci, rasyonel, düzenli ve teleolojik; Doğu ise sapkınlık derecesinde hiperboliktir. Genet'nin kendisi de Şark gibi yıkıcı ve sapkındır.

Burada asıl sorulacak soru Derrida'nın projesinin gerçekte ne kadar eleştirel olduğudur. Sözün ve hiperbolün böyle yan yana koyulması Şarkiyatçılığın ta kendisi değil midir? Akıl ve rasyonalitenin bu "öteki"si daima, en azından moderniteden bu yana, Şarkiyatçı fantazilerin bir parçası değil midir? Derrida Batılı sözmerkezciliğin Platon'dan beri hayatımızda olduğunu ve aynı şeyin bu geleneğin "öteki"si, yani "Şarkiyatçılık" için de geçerli olduğunu savunmuştur. Bu öteki sesin varlığını vurgulamanın yıkıcı bir yanı yoktur; bunu yapmak esasen Batılı bir bakışı pekiştirmek anlamına gelir. Bu diğer sesin mevcudiyeti olan Şark, Batı sözmerkezciliği için ideolojik bir eklentiden başka bir şey değildir: bir fantazidir. Bu Şarklılaşmış ses "öteki", marjinal ya da bastırılmış değildir. Onu açığa çıkarmak için bir yapıbozumcu çabaya girmek gerekmez (Montesquieu'nün posta ekonomilerine odaklanan yapıbozumcu bir okuması için bkz. Bennigton 1884: 240-58). Bu noktaya açıklık kazandırmak için Montesquieu'nün *Acem Mektupları*'na dönelim.

Montesquieu'nün bu popüler kitabı bir yıl içinde on baskı yapmıştı (Betts 1973: 19). Resmi olarak onaylanmama riski taşıyan eserlerde sıklıkla yapıldığı üzere Hollanda'da basılmıştı (*a.g.y.* 18). Kitabın Vatikan'ın yasaklı kitaplar listesine dahil edilmesi de şaşırtıcı değildi (*a.g.y.* 18). Montesquieu'nün İngilizce çevirmeni J. C. Bett kitabı erken dönem 18. yüzyılın başlıca düzen karşıtı çalışmalarından biri olarak nitelendiriyordu. Ancak kitap bugün de Şarkiyatçı söylemin klasik örneklerinden biri olarak anılmaktadır. Gelgelelim *Acem Mektupları* münferit bir başarı da sayılmazdı: Montesquieu'nün zamanında yazılan kitapların yaklaşık yüzde otuzu Şark'ı konu alıyordu (Kaiser 2000: 16).

Acem Mektupları'ndaki en belirgin ses daha da zenginleşmek için Avrupa'ya giden zengin bir adama, Özbek'e aittir. Haremini hadımağasına emanet edip oradan ayrılır. Kitapta ayrıca Rika adlı bir İranlı gezginle de tanışırız. Bu iki adam çoğu zaman Montesquieu'nün kendi kişiliğinin iki yanı olarak yorumlanır: Özbek aydınlanma peşinde meraklı bir adamdır, geleneksel bakış açılarıyla kısıtlanmış olan Rika ise Şarklılaşmış bir figürdür (McAlpin 2000: 50). İkisinin anlatısı birlikte ele alındığında güncel meselelere dair çok yönlü, Montesquieu'nün Batı'yla Doğu'yu karşılaştırmasına olanak sağlayan bir eleştiri çıkar ortaya.

Acem Mektupları yönetimden cinselliğe kadar her konuda uygulanabilecek bir altın kuralı vaaz etmesi bakımından son derece ahlakçıdır. Gerek sözde Doğu'ya mahsus olan özgürlüğün tamamıyla yadsınması, gerek Thomas Hobbes'un felsefesinin öncülü olan sınırsız özgürlük arayışı, acımasız bir saldırı altındadır. Haremdeki kadınlar ve hadımağalar cinselliklerini doğal olmayan, son derece kısıtlanmış bir şekilde ortaya koyarlar (Montesquieu 1973: 114. mektup). Batı'da uygulandığı şekliyle evlilik, erkek ve kadını bir araya getirmenin çok daha iyi bir yoludur. Öte yandan Montesquieu, manastır yaşamını ve Katolik Kilisesini çok sert olmakla eleştirir, okurlarına hayatın her alanında doğru dengeyi yakalamalarını önerir (*a.g.y.* 116. ve 117. mektuplar: 209-13). Bu çift taraflı çözümleme Montesquieu'nün ele aldığı tüm meselelerde kendini belli eder. Mektupları hem "Acem" hem "Parizyen"dir (Trumpener 1987: 180). Odak noktasında Şark'ın eleştirisi yer alır: Özbek akıl sayesinde bilgi, rasyonalite ve özgürlüğün kıymetini bilmeyi öğrenir. Gelgelelim burada, Fransa'da ayrıcalıkların kötüye kullanımı da üstü kapalı bir biçimde eleştirilmektedir. Fransa'da imparatorun yetkisini kötüye kullanmasının Şark despotizmini yansıttığı iddia edilir (Betts 1973: 26-7; Grosrichard 1998: 26-7). Şarkiyatçılık Said'in sıklıkla söylediği gibi sadece Şark'ı bastırmak için bir araçtan ibaret değildir, iki tarafı da keskin bir kılıçtır ve daima öyle olmuştur (Kaiser 2000).

Bu Şarkiyatçı söylemde öne çıkan üç tema –din, cinsiyet ve siyaset– İslam ve Hıristiyanlık, sapkınlık ve heteroseksüellik, despotizm ve cumhuriyetçilik arasındaki ayrımı belirler (Grosrichard 1998). İslam, içsel inanç eksikliği üzerine kurulu sahte bir dindir. Muhammed anlamsız ayinlere dayalı bir din yaratmış bir sahtekârdır (*a.g.y.* 85-119; Joubin 2000). Cinsellik imgesi hadımağası, harem ve gizli zevk fantazileriyle ilgilidir; lezbiyen ilişkiler (Montesquieu 1973: 4. ve 20. mektuplar), hadımların karşılanmayan cinsel arzuları, vs. (*a.g.y.* 79. ve 96. mektuplar) üzerinedir. Sultan, yaşadığı yeri bir şehvet ve haz yuvasına, kadınların (ve erkeklerin) Sultan'a zevk vermek için getirildiği bir geneleve çeviren bir sapıktır. Ve son olarak Şark kuvvetler ayrılığı olmayan bir mekân olarak tarif edilmiştir. Her şey Sultan için vardır ve ona aittir; hiçbir şey bağımsız bir biçimde var olamaz (Grosrichard 1998).

250 yılı aşkın bir süreden sonra, bu anlatıların *Hamam* gibi filmlerde tekrar ortaya çıktığına şahit oluruz. Mafya'nın Sultan'ın (insan hayatını bütünüyle hiçe sayışı, korku politikası) ve hamamın da haremin (çeşitlilikten alınan keyif, bedensel zevkler, gizli bir bakışın verdiği yasak haz) yerine geçtiğini zaten belirtmiştik. *Hamam* aynı zamanda, Montesquieu'nün *Mektuplar*'ı gibi müphem bir anlatıdır. Basmakalıp bir geri kalmış Doğu imgesinin yanı sıra çağdaş Batı toplumunun bir eleştirisini de içerir. Sahte tanrılar artık Batılıdır (tasarım, para ya da aşırı materyalizm). Üstelik Montesquieu'nün anlatısında olduğu gibi *Hamam* da Batı ve Doğu'nun metamorfozuyla ilgilidir; dolayısıyla mektuplar iki anlatıda da önem kazanır.

Bu bağlamda, Şarkiyatçılığın hiç değişmediğini savunmanın cezbedici bir tarafı vardır. Aslında Said'in *Şarkiyatçılık*'ta (Said 1978) vardığı sonuç da bu gibi görünüyor. Kültür teorisi kapsamında bir dizi analiz bu düşünceden yola çıkarak Batı'nın batılı olmayan dünyayı da inşa etme yöntemlerinin bir haritasını çıkardı. Bu analizler bize çok şey kazandırdıysa da bir şey hep eksik kaldı: Araştırmacılar Şarkiyatçı söylemin müphemliğine dikkat göstermiyorlardı (Bhabha 1972). Şark ne yakın ne de uzaktır, fakat aynı anda hem yakın hem de uzaktır. Muhakkak olumlu ya da olumsuz değer yüklenmiş bir toplumsal topoloji değil, aynı anda hem bir ütopya hem de ters-ütopyadır.

Bu müphemlik Montesquieu'nün *Acem Mektupları*'nın meşhur bitiş mektubunda (161.) açıkça görülür. Özbek'in sıkı denetimi olmayınca haremi yavaş yavaş, ancak kaçınılmaz bir şekilde dağılmaya başlar. Haremdeki kadınlar arasında lezbiyen ilişkiler yaşandığına dair işaretler vardır ve güç hiyerarşisi tepetaklak olmuştur (güç, hadımlardan çıkarcı harem kadınlarına geçmiştir). Daha 156. Mektupta Özbek'in ilk karısı ona olanları bildirir: Hareme dehşet, karanlık ve korku hâkim, feci bir feryat sardı her yanı; her an bir kaplanın o kontrol edilemeyen gazabına maruz (*a.g.y.* 156. mektup: 276-7). Daha sonra Roxane'in Özbek'e intiharının sebeplerini açıkladığı 161. mektupta olaylar daha anlaşılır bir hal alır:

> Evet, sana ihanet ettim. Hadımlarını kışkırttım, senin kıskançlığını alt ettim ve haremini tatlı zevklerle dolu bir yer haline getimeyi başardım... Nasıl oldu da bana, bu dünyaya senin kaprislerine saygı duymak için geldiğimi düşünecek kadar güvendin? Sana her şey mübahken beni tüm arzu-

larımdan mahrum bırakmaya hakkın olduğunu mu zannettin? Senin kanunlarının yerine tabiat kanunlarını koydum ben, ve zihnim daima bağımsız kaldı (*a.g.y.* 161. mektup).

Montesquieu'nün kitabının tamamı gibi bu müphem mektup da iki şekilde okunabilir. İlk okuma daha çok coğrafya ve jeofizikle ilgili unsurlar üzerinde durur. Montesquieu'nün iklim teorisine göre Şark' taki tüm güç inşaları daimi bir şekilde yozlaşmıştır. Gelgelelim Şark sistemi, yani despotizm ayrıca insan özgürlüğünü hiçe saymasından dolayı doğal değildir. Öyleyse Şark sisteminin devamlılığı nasıl açıklanabilir? Görülüyor ki cevaplaması zor bir soru bu, ama Montesquieu iklimin insanları tembelleştirdiğini ve tahakkümü kabul etmeye meyilli hale getirdiğini söyleyerek işin içinden çıkıyor: Fiziksel doğa insan doğasını yozlaştırır. Dolayısıyla özgürlük ve özerklik gibi Batı ideallerini Şark'a öğretmek de mümkün değildir. Öğretildiği takdirde olumsuz etkilere yol açabilir. Özbek'in, efendinin yokluğunda ortaya çıktığı üzere, Şark'ta tam bir özgürlük söz konusu olamaz.

Farklı bir feminist okumaya göre, kadının keyfi ya da sesi, Zorba'nm erişemeyeceği bir noktada var olmaktadır. Onun gücü asla bütün değildir. Dolayısıyla despotik güç imgesinin Şarkiyatçılığın ta kendisi olduğu iddia edilir. Kadınlar (yani Montesquieu'nün anlatısı içinde Roxane) bütünüyle kontrol altında değildir, hayatlarını kendi ellerine alma ve saltanatı yönlendirme olanakları her daim vardır. İlk okuma tam bir tahakküm ihtiyacı ve olanağı olduğunu, dolayısıyla Özbek'in yokluğunda Harem'in çökeceğini varsayarken, bu ikinci okuma efendi-köle diyalektiği üzerinde durur. Belki de sultan kendi rolüne tutsaktır, aslında yönetenler kadınlardır. Belki de kadınların gizli keyifleri ve gizli bir dili vardır.

Bu bölümde yaptığımız şekilde Şarkiyatçı anlatının içeriğine odaklanıldığmda, Şarkiyatçı temaların hem sürekli hem de müphem olduğu sonucuna varılabilir. Yukarıdaki tartışmayı söylemimizi Doğu ile Batı arasındaki ayrımlara göre düzenleyerek başlattık ve ardından daha karmaşık bir tablo çizerek devam ettik. Ancak ikili karşıtlıkların şeyleştirici mantığına göre düzenlenmiş bu metinsel evrende önemli bir şey eksik kaldı. Bu nedenle de bir sonraki bölümde çözümlememizi Lacan kökenli teorik bir şemaya göre yeniden inşa etmeyi hedefliyoruz.

Bir Sıfır-Kurum Olarak Şark

Avrupa'nın kimliği "ötekisiyle", çoğunlukla da Şark'la ilişkisi doğrultusunda tanımlanır; kültür incelemelerinde çoğunlukla tartışılan da budur. Kimlik nesnelerin, mekânların ya da kişilerin içkin özelliklerine yapılan göndermelerle değil, farklılıklar üzerine kurulu ilişkisel bir ağ aracılığıyla verilir. Buna göre Şark da Avrupa'nın ne *olmadığına* yoğunlaşır: Normallik ve sapkınlık, kanun ve despotizm, zihin ve beden, akıl ve arzu arasındaki karşıt farklar mantığı aracılığıyla işleyen bir fotoğraf negatifi gibidir (Neumann ve Welsh 1991: 329, 331, 334). Dolayısıyla bu tür Şark imgeleri –bir arzu serası ve despotik gücün beşiği gibi– bize daha çok bizatihi Avrupa kimliğini anlatır. Bunlar Batılı bir bakış karşısında açılan imgelerdir. İktidar ve bilginin kesişiminde, Şark Batılı klişeler içinde sabitlenir.

Öyleyse Montesquieu'nün ve *Hamam*'ın mektuplarını aynı doğrultuda ancak bilinen bir öykünün faklı versiyonları olarak mı okuyacağız? Biz bu fikrin baştan çıkarıcılığına direnmek istiyoruz. 1978 yılında basılmış olmasından dolayı, Said'in Şarkiyatçılık'ı bu konuya standart bir yaklaşım haline gelmiştir. Ne var ki bundan bir yıl sonra Fransa'da Şark üzerine, bir o kadar ilgi çekici, fakat çok daha az bilinen bir kitap ortaya çıkmıştır: *Sultan'ın Sarayı: Avrupalıların Doğu Fantazileri* (Grosrichard 1998). Grosrichard'ın başlıca ilham kaynağının Foucault değil de Lacan olması önemli bir fark yaratır.

Öncelikle, Batı ile Şark arasındaki ilişkinin sadece aynı uzamdaki iki unsur arasındaki ayrıma dayalı bir ilişkiden ibaret olmadığını öne sürüyoruz. Şark daha ziyade ayrımdan önce gelene işaret eder. Diğer bir deyişle ayrım erkek ile kadın arasında değil, (cinsel) ayrım ile ayrımsızlık arasındadır. Dolayısıyla Şark'm amblemi kadın değil hadımdır (*a.g.y.*; Trumpener 1987). Benzer biçimde despotizm yalnızca monarşi, tiranlık ve demokrasi gibi bir siyasi biçimden ziyade apolitik bir "biçimsizliktir"; zaten Şark da böyle bir biçimsizlikle tanımlanır (Grosrichard 1998; Boer 1996: 46). Toplumsal ile siyasi arasındaki ayrımın geçerli olmadığı bir uzamdır. Nitekim cinsiyet ve iktidar söylemleri iç içe geçmiş durumdadır:

Şark simgesel düzene ait değildir; simgesel olanın öncesinde ya da ötesinde bir anlatıdır.

Lacancı bir bakış açısına göre Şark, "toplumsalı" hem koşullayan hem de ondan kaçan bir fantazi uzamı teşkil eder. Fantaziler arzu nesneleri üretir ama bu nesneler erişilmez gibi algılanır. Kanun, yani çeşitli eylemlerin yasaklanması kısıtlamaları aşma arzusu yaratır. Şark böyle bir ihlal arzusunun ürünüdür. Bu bakımdan tatmin edilmiş bir arzu sanrısı değil, bir sorunun cevabıdır: Neden bu arzu? Kanun aracılığıyla, kanunun ötesi (ve kanun karşısında) fantazisi mümkün hale getirilir. Fantazi her şeyden önce semantik müdahaleler değil de ruhsal enerjiler, arzular ve dürtülerin yatırımı aracılığıyla sürdürülür. Fantazi arzuyu sahneler, sabit örüntüler halinde dondurur ve böylelikle keyfi uzak tutarak özneyi korur. Arzu nesnesi başka bir uzama aktarılır, "Şarklılaşır"; böylece yüceltilmiş, yani erişilmez kalması sağlanır. Aslında, daha sonra ele alacağımız üzere, fantaziyi gerçekleştirmek çoğunlukla ona son vermekle birdir.

Bununla beraber, toplumsal bağın iki cephesi vardır (Žižek 2001b: 93). Kanunların etki alanındaki yaşam, yani iktidarın (siyasi ve ailevi, kadın ve erkek, vb.) ayrılmasıyla düzenlenen yaşam ihlal fantazileriyle sürdürülebilir. Bu gibi fantaziler sosyal bağın "aşağı" tarafını oluşturur ve üst tarafın gücünü garanti altına alır. Bu açıdan Batı rasyonalitesi, aklı ve ahlakı (üst taraf) ile onun karanlık, "Şarklılaşmış" aşağı tarafı aynı ekonominin parçalarıdır (Grosrichard 1998: 137-8). Gelgelelim aşağı tarafın, işlevini sürdürebilmesi için reddedilmesi, "Şarklılaşmış" olarak kalması gerekir.

Buna dayanarak, Said Foucault tarzı ve Grosrichard da Lacan tarzı farklı bir eleştiri biçimi geliştirmiştir. Bunların ilki söyleme dayalıdır ve ideolojik metnin "bulgusal" bir okumasına odaklanır. Metnin bir dizi heterojen "değişken gösteren"i birtakım "düğüm noktaları" etrafında düzenlediğini, bu sırada diğer gösterenleri değersizleştirerek sınıra ittiğini ve böylece bir alan inşa ettiğini göstererek, metnin anlamını "yapıbozuma" uğratır. Dolayısıyla toplumsal bağın üst tarafına, Batı ve Doğu arasındaki ikili karşıtlıkların inşasına ve klasik metinlerin sınırlarında okuma yaparken bu inşaların izlerinin nasıl ortaya çıkarılabileceğine odaklanır. Şimdiye kadar Şarkiyatçılığı da bu şekilde çözümledik. Buna karşılık ikinci çözümleme yöntemi "keyfin çekirdeğini çıkarmayı, bir ideolojinin

fantazide yapılandırılan ideoloji-öncesi bir keyfi –anlam alanının ötesinde ama aynı zamanda içinde– nasıl anıştırdığını, yönlendirdiğini, ürettiğini ifade etmeyi amaçlar" (Žižek 1989: 125). Biz de bu şekilde ilerlemek istiyoruz.

Bu ikinci okumada Şark'a nasıl bir statü verilir? Bu soruyu cevaplamak için öncelikle, Slavoj Žižek tarafından ele alındığı biçimiyle (1994: 25-6; 2000a) Claude Levi-Strauss'un *Yapısal Antropoloji*'sine odaklanalım. Levi-Strauss burada Winnebago kabilesinin davranışlarını anlatır. Bu kabile iki alt gruba (*moiety*) ayrılmıştır. Bir antropolog kuma kasabalarının mekânsal bir temsilini çizmelerini istediğinde, iki grup farklı resimler çizer. Bir grup kenti ortasında bir ev bulunan bir halka şeklinde algılar, diğer grup ise iki parçaya böler. Žižek bu iki grubu muhafazakâr korporatistler ve devrimci karşıtlar olarak sınıflandırır. Aslında bu iki taraf benzer biçimde sol ve sağ, erkek ve kadın diye de sınıflandırılabilir. Burada karşı konulacak eğilim, doğrudan Batı ve Şark'ın, Roma ve İstanbul'un kabilenin iki alt grubu gibi, aynı simgesel uzamdaki konumlar olduğunu iddia etmektir. Bilakis bu iki konum, son derece önemli bir açmazı ele almanın iki farklı yolunu ifade eder. Bunlar travmatik bir çekirdeği sembolize etme çabaları, diğer bir deyişle başlangıçtan beri olan travmatik bir eksikliği örtmenin iki farklı yoludur.

Lévi-Strauss'un üzerinde durduğu nokta, bu örneğin bizi hiçbir şekilde, toplumsal uzam algısının gözlemcinin grup üyeliğine bağlı olduğu bir kültürel göreceliğe yöneltmemesi gerektiğidir: İki "görece" algıya bölünme, bir sabite –yani binaların nesnel, "edimsel" eğilimine değil de travmatik bir çekirdeğe; köy sakinlerinin simgeleştiremediği, açıklayamadığı, "içselleştiremediği", hesaplaşamadığı temel bir karşıtlığa– topluluğun kendisini uyumlu bir bütün olarak istikrarlı hale getirmesini engelleyen toplumsal ilişkilerdeki bir dengesizliğe gizli bir göndermeyi ifade eder. Zemin planına dair iki algı, bu travmatik karşıtlıkla baş etme, açtığı yarayı dengeli bir simgesel yapıyı dayatarak iyileştirme yolunda karşılıklı olarak birbirini dışlar (Žižek 2000a: 112-3).

Peki iki kabile nasıl bir araya getirildi? Levi-Strauss'un deyimiyle "sıfır-kurum" sayesinde. Sıfır-kurum "yalnızca böyle bir anlamın kendi mevcudiyetini gösterdiğine göre meşhur *mana*'nın, belirli bir anlamı olmayan boş gösterenin kurumsal bir muadilidir" (*a.g.y.* 113). Simgesel olanın oluşturulmasını ve ayrımların temsil edilme-

sini sağlayan bir kurumdur. Ayrımın yokluğuyla kendini belli eden bir sıfır-kurum görevi yapan Şark toplumsal öncesine, ayrımdan önceki duruma dair bir fantazidir.

Burada Levi-Strauss'un sıfır-kurum kavramını kelime anlamıyla almakta fayda var. Nesnel bir muadili olmaması bakımından Şark da sıfır sayısı gibi işler. Ancak bir eksikle, bir kara delikle, bir çölle temsil edilebilir (*a.g.y.*). Ne var ki bu haliyle, tüm sayıların (tüm ayrım dizilerinin: kadına karşı erkek, hükmedilene karşı hükmeden, vb.) temelini oluşturur. Sıfır, gerçekten orada olmasa bile tüm sayı dizilerinde yer alır. Şark da siyasi düzenin sıfır derecesidir. "Despotizm Montesquieu'nün düzenleme sisteminde sıfır derecesi işlevi görür" (Boer 1996: 47).

Yine de bu "kanunun ötesindeki", ayrımdan önce gelen travmatik "Gerçek" ancak simgesel olanla temsil edilebilir. Dolayısıyla bir sıfır-*kurum* haline gelir. Mektup kavramı burada da faydalıdır. Mektuplar öteyi, hiçbir kısıtlamanın hissedilmediği o öteki uzamı temsil eder ve onunla bir köprü kurar. Onlar birer kurmaca ya da imgesel simülakradır: Nitekim *Hamam*'ın fantazi mekânı ampirik bir İstanbul değil, daha ziyade Madam Anita'nın mektuplarıyla inşa edilen bir mekândır. Fakat mektubun malzemesi kelimenin tam anlamıyla harfler, gösterenlerdir; mektup ayrımı gösterenler aracılığıyla yaratır ve bu bakımdan simgesel düzene aittir (Lacan 1977: 146-78). Sonuç olarak fantazinin ikili, tayf gibi bir yapısı vardır (Žižek 1994).

Burada Lacan'ın fantazi kavramı ile bildik ideoloji anlayışı arasındaki farkı belirtmek gerekir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi fantazi arzunun sahnelenmesi açısından son derece önemlidir. Ardında keşfedilecek hiçbir şey, hiçbir hakikat yoktur (*a.g.y.*). Yalnızca travmatik bir dipsiz kuyuyu gizler. Batılı bakışın yakaladığı Şark'ın gerisinde gerçek bir Şark yoktur. Said'in *Şarkiyatçılık*'ı Avrupalı bakışın çarpıttığı gerçek bir Şark olduğunu ima eder. Oysa Lacancı bir bakışa göre Şark her yerde olabilir, her şey "Şarklılaşabilir". Yalnızca Şarkiyatçı fantazilerin gerçek olup olmadığı sorgulandığında, ideolojik fantazileri yaşatanın hakikat değil de arzu olduğu unutulur. Dolayısıyla sıfır-kurumun tek işlevi şudur:

toplumsal kurumun namevcudiyeti ya da toplumsal öncesi kaosa karşı kurumun varlığına ve edimselliğine işaret etmek gibi negatif bir işleve sahip-

tir. Tüm kabile üyelerinin aynı kabilenin üyeleri olduklarını hissederek yaşamalarını sağlayan böyle bir sıfır-kurum referansıdır. Öyleyse bu sıfır-kurum en saf haliyle *ideolojinin* kendisi değil midir; yani içinde toplumsal karşıtlığın yok edildiği, toplumun bütün üyelerinin kendisini tanıdığı tarafsız ve kapsamlı bir uzam sağlama şeklindeki ideolojik işlevin doğrudan tecessümü değil midir? (Žižek 2000a: 113).

Fantazi ve ideolojiler gösterenlerin sabit olduğu söylem pratiklerindeki gibi çözümlenmelidir. Yukarıda bahsedilen ilk, Foucaultcu çözümleme tarzı da budur. Fakat bu gibi işlemler sadece daha temel bir düzeye referansla mümkündür. Fantazi ve ideolojiler arzu yoluyla sürdürülür. Şimdi buradan hareketle arzu ve toplumsal sınıflandırmaların bu etkileşimini tanımlamak istiyoruz. Öncelikle filmin final sahnesinden yola çıkıyor ve filmi arzu, keyif, dürtü ve bunların toplumsal ortamlarıyla ilgili bir üstanlatı olarak ele alıyoruz. Ardından dört kadın kahramanın (Marta, Antigone, Roxane ve Leydi Montagu) etik tavrında doruğa ulaşan bir fantazi inceleme yolu ortaya koyuyoruz.

İadeli Taahhütlü

Marta'nın *Hamam*'ın final sahnesindeki konumunu yorumlamak çizgisel ve kronolojik olmayan bir okumayı mümkün kılması açısından son derece önemlidir. Filmi sondan başa okurken, her kişisel öyküyü asıl sonucuna ulaştıranın Hegelci bir akıl numarası olduğu ortaya çıkar. Film bir antik Yunan tragedyasının çağdaş versiyonu olarak okunursa, bu bağlamda ana kavram kader olur. Marta Francesco'nun dolayımlama faaliyetleri neticesinde kendi kaderini gerçekleştirir: Francesco aracılığıyla, Madam'a dönüşmesi mümkün hale gelir. Francesco, Marta'nın iki defa İstanbul'a gelmesini sağlar ve Madam'ın mektuplarını okumasını olanaklı kılar. En sonunda bir alıcıdan bir gönderene dönüşür (daha önce de belirttiğimiz gibi filmin son mektubunu gönderen Marta'dır).

Hamam'da öncelikle Francesco'nun yaptıklarını izleriz, bundan dolayı da ana karakter oymuş gibi görünür. Ne var ki final sahnesinde, Francesco'nun yalnızca Marta'nın hem toplumsal hem de fiziksel olarak Madam'ın yerine geçmesini sağlamaya hizmet eden ikincil bir karakter olduğu ortaya çıkar. Francesco, Frederick Jameson'

ın deyişiyle kaybolan aracıdır (Jameson 1988). Mektupların yerine ulaşmasını sağlayan odur: O bir "postacıdır". Filmin başlangıcında, Madam'ın Roma'ya gönderdiği mektupların geri döndüğünü öğreniriz. Ancak filmdeki karakterlere bakılarak mektupların sonunda hedefe ulaştığı, Francesco ve Marta'nın nihayetinde ortak kaderlerini gerçekleştirdikleri söylenebilir. Peki nedir bu kader? Lacan'ın "mektup daima yerine ulaşır" şeklindeki iddiasından yola çıkarak ve mektupların Francesco ve Marta'nın dönüşümünü nasıl sağladığını açıklayarak başlayalım.

Mektubun daima alıcısına ulaşmasının sebebi öncelikle, imgesele bir referansla, herkesin kendini bir alıcı olarak deneyimlemesidir (Žižek 1992). Şişedeki mesaj bunun paradigmatik bir örneğidir. Louis Althusser'in celbetme kavramı bu imgesel cazibeyi açıklar (1984). "Hey sen" diye bağıran bir polis tarafından celbedilen kişi, polise dönüp kendini bu çağrının alıcısı olarak tanımladığı için celbedilmiştir. O tarafa dönen bu "Ben" çağrı yoluyla yaratılmıştır, celbetme sürecinin bir ürünüdür. Öyleyse dönüp bakan, polisi bir otorite olarak kabul eden herkes alıcı sayılır. Madam'ın mektupları hedefine ulaşır, çünkü onları tesadüf eseri okuyan kişiler celbedilirler. Dahası, filmi seyredenler de Madam'ın mektuplarının alıcısıdır. Polis tarafından celbedilen kişi gibi, izleyici kendiliğinden o yana döner, sıradan Şark fantazilerini tasdik eder. Film bize "simgesel" kastrasyonumuzu aşmamıza yardımcı olduğu ölçüde kabul edeceğimiz bir fantazi yapısı sunar.

"Mektup daima yerine ulaşır, çünkü nereye ulaşırsa yeri orasıdır" (Johnson 1988). Bu açıdan bakarsak, mektubun başarısını, bize fantazilerimizi yansıtacağımız bir perde sunmasıyla açıklamak gerekir. Edgar Alan Poe'nun hikâyesinde (1988) polis suçlunun mektubunu asla bulamaz, çünkü bir suçlunun mektubunun neye benzeyeceğine dair yerleşik bir imgeye sahiptir zaten. Aslında mektup hemen gözünün önündedir, ama üzerinde emniyet amirinin mührü vardır. Mektubun daima yerine ulaşması, "simgesel" olana referansla, mektubun düpedüz bir gösteren olduğunu, alıcının fantazilerine göre yorumlandığını ifade eder. Poe'nun öyküsünde polis memurunun mektubu bulmasını engelleyen, memurun bir suçlunun nasıl düşündüğüne dair imgesidir. Benzer biçimde film de yorumlanmaya hazır bir gösterenler zinciridir. Eşcinseller filmi eşcinsel-

lerin özgürleşmesi bağlamında okurlar (bu durumda filmin mesajı hiçbir cinsel pratiğin hastalık ya da sapkınlık olarak görülemeyeceğidir: herkes kendine uygun bir cinselliğe sahiptir). Komüniterler, Batı'da kültürel ve toplumsal çöküşün bir anlatısı olarak okurlar. Bazı Türkler, Doğunun hoşgörüsüzlüğüne dair Batı imgelerinin aksine, Türkiye'nin cinsel ve kültürel çeşitliliği –henüz teslim edilmemiş olsa da– sessizce kabul etmesinin kutlaması olarak görürler; bazı Türkler ise eşcinsel görüntüler, Şarkiyatçılık ve benzeri sebeplerle filmden hoşlanmazlar. Öyleyse hangi okumayı tercih edeceğiz? Şark'ın bir fantazi mekânı olduğu ve filmin tüm izleyicilerin fantazilerine oynadığı (bunları doğrulayabileceği) kabul ediliyorsa, bu yanlış bir sorudur.

Şimdi *Hamam*'daki mektupların yerine ulaşması sayesinde ana karakterlerin değişmesini inceleyelim. Fimin üç ayrı okumasını sunuyoruz. İlk iki okuma, Şark'ın bir fantazi mekânı olarak Batı tarafından inşa edildiğini doğruluyor; üçüncüsü ise fantaziyi yakından incelemeyi, büyüsünü ve cezbetme gücünü bozmayı hedefliyor.

Simgeselden İmgesele

Sigara içmek filmde önemli bir keyif gösterenidir. Örneğin final sahnesinde Marta artık sahibi olduğu hamamın çatısında sigara içer. Bu, kendini içinde bulduğu sürecin doruğa ulaşmasıdır: toplumsal ilişkiler tarafından dolayımlanan bir arzudan (Roma) keyfe (İstanbul), Marta'dan Madam'a doğru ilerler. Sahnenin sağduyulu bir okuması bu yönde olacaktır. Marta, tıpkı kendinden önce Francesco ve Madam'ın da yaptığı gibi, aradığını bulmuştur. Roma'da sahnelenen sahte ve boş arzuların aksine Şark'ın yaşam tarzı arzulamaya, hatta keyfini çıkarmaya değer. İstanbul'a taşınınca Marta da Francesco da bu Batılı yaşam tarzının sahte ve konformist olduğunu fark eder: İç hakikat ve inanca dayalı Doğulu benlikle karşılaştırıldığında, Avrupalı benlik yüzeysel bir benlik, bir maskedir. Bu okumaya göre film, maskenin ardında gizlenen benliği bulmakla ilgilidir.

Gelgelelim burada Roma simgesel olanla bir bakımdan daha ilişkilidir. Lacan cinsel ilişkinin imkânsız olduğunu ve partnerlerin birbirlerinin arzuları için kısmi nesneler rolü oynamaya zorlandıklarını yazar (Lacan 1975: 58). Bütünlük olarak aşk fikri bir gizem-

lileştirmedir (*a.g.y.*). Roma'daki yaşam da bu imkânsızlığın tam bir tezahürüdür. Büyük bir aşk arayışında, Marta da Francesco da aynı ihanet oyununa tutsak olur. Yüce aşk arzusu yalnızca mutsuzluk yaratır, çünkü ideal partner daima bir başkasıdır; arzu daima öteki'nin arzusudur. Oysa İstanbul'da arzu nesnesine doğrudan yaklaşırlar ve toplumsal ilişkiler tarafından dolayımlanan büyük aşk fantazisinin beyhude olduğunu kabul ederler. Francesco gerçek mutluluğu aşağılanan aşkını sonuna dek yaşayarak bulur; fantazilerini sonuna dek yaşar, sapkın konumunu kabullenir, heteroseksüel normlara uymaz, İstanbul onun için toplumsal sınıflandırmalardan kaçmanın bir yoludur.

Gelgelelim bu okumayı ya reddetmek ya da daha iyisi ideolojik temellerini açığa çıkarmak gerekir. Bu okumayı ideolojik yapan, tüm kimliklerin üzerine kurulu olduğu boşluğu gizleme çabasıdır. "Özne-ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi"nde Lacan çocuğun, bütünlüğünü yanlış yorumladığını savunur (Lacan 1977: 1-7). Çocuk aynadaki yansımasıyla karşılaştığında, onu ebeveyninden bağımsız olarak var olan özerk bir ben olarak algılar. Çocuğun bu yanlış algılaması önemli ölçüde ailesine ve ailenin çocuğa gösterdiği özene bağlıdır. Daha sonra Althusser, özerklik ve özgürlük kavramlarıyla tanımlanan burjuva öznenin bütünlük ve bağımsızlıktan yoksun oluşunu yanlış algıladığını öne sürerek, Lacan'ın düşüncesine toplumsal bir boyut kazandırır (Althusser 1984). Lacan da aynı şekilde "kadın yoktur" der (Lacan 1973: 60). Buradaki temel düşünce Althusser'in ideoloji konusundaki makalesindekiyle birdir: dişi cinse mensup kişiler elbette vardır, ancak esas itibariyle kadın cinsel ayrım oyununun dışında bağımsız bir varlık olarak bulunmaz. Uzun lafın kısası bu okuma, Žižek'e göre çağdaş biçimi "Batı Budizmi" olan ego psikolojisinin tuzağına düşer.

Taoizm ya da Budizm'e yönelmek bu durumdan kurtulmak için çaresizce eski geleneklere sığınmaktan kesinlikle daha işe yarar bir yol sunar: teknolojik gelişmenin ve toplumsal değişimin gitgide hızlanan ritmiyle başa çıkmaya uğraşmak yerine, bu gidişatı kontrol altında tutma çabasını terk etmek, onu modern tahakküm mantığının bir ifadesi olarak görüp reddetmek gerekir – onun yerine, "kendini koyvermelidir" insan. Bir yandan akıp gitmeli, bir yandan da bu hızlanmakta olan sürecin çılgın dansına karşı iç mesafesini ve kayıtsızlığını korumalıdır. Tüm bu toplumsal ve teknolo-

jik değişikliklerin eninde sonunda, varlığımızın en içteki çekirdeğini aslında pek de ilgilendirmeyen suretlerin mühim olmayan artışından ibaret olduğu anlayışına dayalı bir mesafeyi koruyarak akıp gitmelidir (Žižek 2001d: 12-3).

Bu açıdan bakıldığında *Hamam* Batı Budizmi ile benzerlik içindedir. Gerçek benliğini bul, kendini sahip olduğun metalarla, kariyer ve itibarınla ifade etme arzusundan kurtul, kendini şarkın tatlı melteminde erimeye bırak. Böyle bir Batı Budizmi, insanın asıl kastrasyonunu ya da eksiğini gizlemeye yarayan bir fantazidir.

İmgeselden Simgesel Olana

Roma'daki aldatıcı yaşamın aksine İstanbul'u huzur, rahatlama, sosyal ve fiziksel yakınlık nitelendirir. Modernliğin ve kapitalizmin el değmediği devasa bir köy şeklinde tasvir edilen bu yerde herkes birbirini tanır. Keyif Roma'daki gibi bireysel isteklere bağlı değildir, daha çok topluluk içinde bir yere sahip olma meselesidir. Birey ve toplum arasında çatışma yaşanmaz, sınıf ayrımları yoktur. Özneyi iğdiş eden ve kısıtlayan bir kanun anlamında değil de topluluğun tüm mensupları tarafından paylaşılan bir maneviyat olarak simgesel düzen içinde yer alırız. İlk okumada odak noktası kendini bulmakken, burada topluluk içindeki yerini bulmaktır. Dolayısıyla *Hamam*'daki sünnet sahnesi önemlidir: Doğu'da insanlar resmen "iğdiş edilirler" ve söz konusu topluluğa katılımları bu şekilde resmen damgalanır ve güvence altına alınır. Bu anlamda film Batı bireyciliğinin ve materyalizminin bir eleştirisidir, topluluk yaşamına bir övgü niteliği taşır.

Francesco ve Marta'nın ilişkisinde de aynı yapı tekrarlanır. Francesco'nun ölümünün ardından barışırlar ve birbirlerinin fantazilerini kabullenmeleriyle aşkları doruğa ulaşır. Bu barışma, Marta'nın Francesco'nun ölümünden sonra kendisine takdim edilen evlilik yüzüğünü kabul etmesiyle kendini belli eder. Francesco ve Marta deyim yerindeyse ikinci kez "evlenirler", aralarındaki simgesel bağı yeniden kurar ve böylelikle farkı aştıklarını gösterirler. Burada söz konusu olan saf aşkın, iki kişinin bir bütün oluşunun bir imgesidir; tıpkı topluluk üyelerinin karşıtlıklarını aşarak bir bütün olmaları gibi.

Ne var ki bu okumaya da eleştirel bir gözle bakmamız gerekir. Ernesto Laclau "toplum yoktur" demiştir (Žižek 1990). Bu elbette Thatcher'm "toplum diye bir şey yoktur" derken haklı olduğu anlamına gelmez (*Woman's Own*'dan alıntılanmıştır, 31 Ekim 1987). Ancak karşıtlığı olmayan bir kendilik, yani daha önce gördüğü bir açmazı sürekli tekrarlayan büyük bir birey olarak "toplum" fikri aldatıcı bir düşüncedir; çünkü "toplumsal" zaten her zaman antagonistiktir. Topluluk içindeki yerini bulması, kişinin kendini bulmasından daha kolay değildir (Dolar 1993). Komüniter cennet melankolik bir inşadır, yitirilmiş ve ardından yas tutulan bir şeydir (Shohat 1997: 25-6). *Hamam* Batı'da can vermiş olan *Gemeinschaft*'ın (topluluk) ardından yas tutmaktadır. Žižek'in, Batılı anlatı içinde, Tibet' in (*Hamam*'daki İstanbul gibi) nasıl bir işlevi olduğu konusundaki tartışması bu melankoliyi aydınlatmak açısından faydalı olacaktır (melankoli ve fantazi üzerine bir tartışma için bkz. Žižek 2001c).

Buna karşılık Avrupa medeniyetini tanımlayan tam da dışmerkezli niteliğidir – bizim Batı'da uzun yıllar önce ihanet ettiğimiz Bilgeliğin nihai direği, gizemli agalma, manevi hazine, arzunun kayıp nesne-nedeninin, o yasak egzotik ülkede hayata döndürülebileceği düşüncesidir. Sömürgeleştirme hiçbir zaman sadece Batılı değerlerin dayatılmasından, Şarklı olanın ve diğer Ötekilerin Avrupa'nın Aynılığına uydurulmasından ibaret olmamıştır; aynı zamanda KENDİ medeniyetimizin kayıp manevi masumiyetinin aranması olmuştur (*a.g.y.* 67-8).

Bir kez daha ideolojinin topraklarında buluruz kendimizi. Şark, ister İstanbul ister Tibet olsun, "toplumun" antagonistik karakterini gizleyen bir fantazi evreni işlevi görür. Fantazi kayıp bir cennetin yasını tutan melankolik bir tavra olanak sağlar. Benzer biçimde Marta ve Francesco'nun ilişkisi de Francesco ölene kadar bir başarısızlıktan ibarettir. Film, çiftin tam sevdiği ölmek üzereyken barıştığı o eski Hollywood klişesini tekrarlar (Žižek 2000b: 223; 2001e). Marta'nın aşklarını çatışmalardan, aldatmalardan ve sapkın fantazilerden uzak, saf haliyle görmesi için Francesco'yu kaybetmesi gerekir.

İmgesel ve simgesel kategorileri çerçevesinde düzenlenmiş iki okumayı gösterdiğimize göre, şimdi de gerçek kavramına odaklanarak üçüncü bir okuma geliştirebiliriz. Burada asıl soru şudur: *Acem Mektupları* ve *Hamam*'ın Şarkiyatçı fantazileri gerçekten de aynı mıdır? Hem evet hem hayır. Evet aynıdır, ama farklı şekillerde

işler. Montesquieu'nün fantazisi örtüktür, sansürlenmiştir ve bu haliyle Montesquieu'nün bölünmüş kişiliğini yansıtır. Çağdaş Şarkiyatçı fantazi ise aksine ne örtüktür, ne de sansürlenmiştir. İhlal edilecek hiçbir şey yoktur, her şey zaten görülmüş ve onaylanmıştır. Bugün artık bizi talepleri ve kurallarıyla topa tutan katı bir üstbenle değil, daha ziyade Batı Budizmi eleştirisinde söz edildiği gibi bir keyif alma buyruğuyla karşı karşıyayız.

Ancak paradoksal bir biçimde, sansürün olmaması fantazinin hükmünü artırmaktan ziyade azaltır. Fantazinin başına gelebilecek en korkunç şey gerçekleştirilmesidir. Bir fantaziyi gerçekleştirirken, önceden yüce görünen şey tam bir süprüntüye dönüşür. *Hamam*, fantazmatik bir çerçeve olarak Şark'ı yitirme kaygısını da yansıtan nostaljik bir tavır sergiler. Filmdeki bir sahne bu anlamda açıklayıcıdır. Farklı vesilelerle hem Francesco'nun hem de Marta'nın yolu eski İstanbul'daki yıkık dökük bir eve düşer. İlginç olan, İstanbul'un kayıp parçalarının "boşluğu" görünür kılmasıdır. Bu sahneye bakılarak filmin can alıcı tarafının, Şark fantazisinin ardında yalnızca bir boşluk yattığını göstermesi olduğu söylenebilir. Şimdi Lacan'ın "gerçek" kavramından yararlanarak bu boşluğu ele alalım.

Dört Kadın Kahraman

Görüldüğü üzere, Francesco'nun ölümü simgesel evlilik bağının bir önkoşuludur. Nihayetinde Marta kaybetmiş olduğunu sevmeye başlar. Gelgelelim *Hamam* melankolik olduğundan çok daha yoğun bir şekilde trajiktir. Aslında her türlü arzunun ötesine geçmiş görünmesi itibariyle Marta'yı klasik Yunan kahramanı Antigone'ye benzetmek mümkündür. Francesco Türk ailenin "oğlu gibi" olur, buna karşılık Marta bir yabancı olarak kalır. Madam'ın yerine geçer ve final sahnesinde de bu nedenle hamamın çatısında tek başına durur. İki sigara içme sahnesini karşılaştırdığımızda Francesco ve Marta arasındaki ayrım ortaya çıkar. Francesco ve Mehmet birlikte sigara içerler, Marta ise yalnız. Marta çatıda durup Şark manzarasını izler, Francesco ve Mehmet ise hamamda sevişirler. Yeni Madam'a dönüşmesinin ardından Marta aseksüel bir varlık haline gelir, bir yabancı gibi tek başına yaşar, toplumsal ilişkiler tarafından dolayımlanan arzunun ötesindeki asosyal bir dürtüyü cisimleştirir.

Marta Francesco'nun projesini tamamlamak için kendini feda eder. Burada iki tür fedakârlığı birbirinden ayırmamız gerekiyor. İlki, kişinin simgeselin içindeki konumunu sağlamlaştırmayı hedefler: İnsan bir topluluğun iyiliği için kendini feda eder ve bunun karşılığında topluluk içinde bir yer edinir. İkincisi ise tam tersine semboliğin içindeki bu yeri feda etmeyi hedefler. Bu haliyle fedakârlığın kendisini feda etme, cemaat tarafından kınanmayı ve dışlanmayı kabullenme meselesidir. Bu noktada Antigone iyi bir örnektir. Antigone kentin düşmanı olarak dışlanan ve bu nedenle de gömülmesine izin verilmeyen ağabeyi Polyneikes'i gömerek çılgın bir intihar eylemine girişir. Ağabeyini gömmesi, Kreon'u onu yalnızca hayatta kalmasına yetecek kadar yiyecekle bir mağaraya hapsederek cezandırmaya zorlar. Bu şekilde Antigone ne ölü ne diri biri konumuna yerleşir. Peki Marta modern bir Antigone midir? Kocasını gömmek için Roma'daki yaşamını feda eder ve onun kahramanlığını anlamak için İstanbul'da kalır, Marta'nın fedakârlığı da budur. Ne Antigone'nin ne de Marta'nın konumu, Hegel'de semboliğin içinde halihazırda bulunmaz; onlarınki "aile etiği"nin yeri değildir, daha ziyade bir "yok-yer"i, yani gerçeğin yerini işgal ederler.

> Hegel'de çatışma toplumsal-simgesel düzene *içsel* bir şey olarak, etik tözün trajik bölünmesi olarak ele alınır... Diğer yandan Lacan Antigone'nin –aile bağını temsil etmek şöyle dursun– tam da simgesel düzenin kurucu jestinin, simgeleştirmenin o imkânsız *sıfır seviyesinin* limit konumunu ve bu nedenle de ölüm dürtüsünü temsil ettiğini vurgular. Daha hayattayken simgesel düzene göre çoktan ölmüş, toplumsal-simgesel koordinatlardan çıkarılmıştır. (Žižek 2001b: 101. İtalikler eklenmiştir.)

Dürtü kavramı bu bağlamda, arzunun –arzunun düzdeğişmecesini belirli koordinatlarda sabitleyen– fantazi çerçevesinden kurtulmasını sağlaması açısından son derece önemlidir. Nitekim dürtü yıkıcıdır. Freud ve Lacan'ın başlıca örneği ölüm dürtüsüdür; Lacan, öznenin radikal bir değişim geçirdiği tek edim olmasından dolayı intiharın başarıya ulaşan tek edim olduğunu öne sürer. Burada intiharı kelime anlamıyla almak gerekmez. Ölüm dürtüsü öznenin kendini yeniden tanımlamasını, başka biri olarak yeniden doğmasını sağlayan güçtür. Tıpkı Marta'nın söylediği gibi: "Nihayet yeniden başlayabileceğimi hissediyorum." "İntihar" sadece (simgesel bir uzamın koşulladığı) bir *eylem* değil, (bu uzamı ve onu sürdüren fantaziyi yı-

kan) bir *edimdir*. Buna göre *Hamam*'ın final sahnesi de arzu ya da keyifle değil, dürtüyle ilgilidir. Lacan'ın deyimiyle "fantaziyi katederken". İlk iki okumada gösterildiği gibi, simgeselden imgesele ya da imgeselden semboliğe değil, gerçeğe doğru bir geçiştir. Marta da Antigone'nin yaptığını yapar: Ödenecek bir borcu vardır ve bu borcu "hayatıyla" öder. Simgesel olanla bağını keser ve öznel bir mahrumiyet sürecini kabullenir. Fantazinin ardındaki uzam bir yok-yer, bir ölüm mekânıdır. Marta bu denli imkânsız bir konuma ulaşır. Biz izleyicileri, fantazilerimizi katederek onun yaptıklarını tekrarlamaya davet eder. Nitekim final sahnesinde kamera ilk kez Marta'nın bakışıyla özdeşleşir ve izleyiciyi de bu bakışla özdeşleşmeye çağırır. Bu okuma *Hamam*'ın anlatısını bir Yunan tragedyasına dönüştürür: Şark'm fantazi mekânını içinde eritmek için onu eski Yunan'a yerleştirmekten daha iyi bir yol düşünülebilir mi?

Ne var ki "fantaziyi katetmeyi" tarif ederken net olmamız gerekir. Bu bakımdan hayati önem taşıyan asıl önemli adım, gösterenleri yeniden düzenlemek değil de Şarklılaşmış imgelerin altında yatan arzu ve keyif ekonomilerini ortaya çıkarmaktır. Fantaziden çıkış yoktur, başka bir mekân yoktur, zira fantazinin ötesindeki her şey bir boşluktan ibarettir. Kimlik dediğimiz şey de aslında fantazi aracılığıyla bu boşluğu örtmek, gizlemektir; bu nedenle fantazinin çözülmesi, fantazinin sürdürdüğü simgesel yapının (dolayısıyla kimliğin) çözülmesini de beraberinde getirir. Bu aynı zamanda Avrupa' nın her zaman bir "Şark"ı olacak demektir. Bu Şark herhangi bir yerde olabilir. Dolayısıyla fantazinin ve ideolojinin eleştirisi sonsuz bir süreçtir; bitmek bilmez bir iş olduğunu bildiğimiz halde bu negatifle oyalanmamız gerekir. Gene de bu konuda ısrarcı olmamız gerekir.

Her ne kadar ideoloji "gerçeklik"olarak deneyimlediğimiz her şeyde zaten iş başında olsa da, ideoloji *eleştirisini* canlı tutan gerilimi korumamız gerekir. Kant'ın yolundan giderek, bu açmaza belki de "eleştirel-ideolojik aklın çatışkısı" diyebilirdik: her şey ideolojiden ibaret değildir: onunla belli bir mesafeyi koruyabileceğimiz bir yer düşünebiliriz, *ancak ideolojiyi reddedebildiğimiz bu yer boş kalmalıdır, olumlu bir biçimde belirlenmiş hiçbir gerçeklik bulunamaz burada* – bu durumun baştan çıkarıcılığma boyun eğdiğimiz anda, kendimizi tekrar ideolojinin içinde buluruz (Žižek 1994: 17).

Final sahnesinde Marta'nın bulunduğu yer de bu imkânsız yer midir? Marta simgesel çerçevenin ötesine mi geçer yoksa final sahne-

si sadece onun bu çerçeveye yerleştiğini mi ispatlar? Gerçeğin o imkânsız mekânına yerleşen Marta veya anlatıcı mıdır? Şarkiyatçı söylemi eleştirel bir gözle okumak için, toplumsal ilişkiler tarafından dolayımlanan arzunun ötesinde –ister Marta'ya ister anlatıcıya ait olsun– "dişi" bir dürtü olduğunda ısrar etmek gerekir. Çünkü yeni, eleştirel bir öykünün gelişebileceği, Avrupa'nın ötekilerine dair klişeleri çözebileceği yer burasıdır. Onları daha "doğru" kimlikleriyle değiştirmek değil, fantazmatik statülerini vurgulamak gerekir. Eleştirel bir tasarıyı bir mektup ekonomisi aracılığıyla, yani simgesel düzenin içinden ortaya koymak ancak bu şekilde mümkün olabilir.

Hamam'ı bir Yunan tragedyası gibi okuyacak okursak, Montesquieu'nün mektuplarındaki Roxane de benzer biçimde fantazinin büyüsünü bozan bir kadın kahraman olarak görülebilir. Böyle bir okuma, kadına ses verme niyetiyle ve erkek egemen güç ilişkilerini yıkma konusundaki ısrarıyla kendini belli eder. Erkekler simgesel uzamı ve mektup ekonomisini kurar ve kontrol eder, kadın kahramansa bu tekele karşı koyar (Grosrichard 1998: 63-7). Katie Trumpener "[h]aremdeki kadınlar *leurs paroles les plus secretes*'in* alıkonmasıyla, mecburi bir sessizlikle, birbirleriyle konuşma ya da birbirlerine mektup yazma haklarının ellerinden alınmasıyla cezalandırılır ve denetim altında tutulurlar" diye yazar (Trumpener 1987: 184). "Özbek'in emir ve talimat mektupları alıkonur veya kaybolur, ya da hareme ulaşsa bile aylar boyunca açılmadan bir kenarda durur"; bu esnada eşleri de "dış dünyayla mektuplaşmaya devam etmeye başlamıştır: Hadımağanın ne yazarını ne de planlanan alıcısını tahmin edemediği gizemli bir mektup haremde el altından dolaşmaktadır" (*a.g.y.* 185).

Batı ve Doğu arasındaki başat mektup ekonomisini eleştirirken yeni bir ekonomi arayışına girmek gerekir. Bu yeni bir ekonomi olacaktır, çünkü simgesel düzenden kaçmanın yolu yoktur; yalnızca bir ölüm, fedakârlık ve devrim ânında bundan söz edilebilir. Inge E. Boer, Grosrichard'ı Şarkiyatçı her şeye kadir sultan ve efemine tebası fantazisini tekrarladığı gerekçesiyle eleştirir ve haremin içinden yükselen bir başka ses arar (1996: 51-5). Grosrichard'ın ça-

* Onların en gizli sözleri. –*ç.n.*

lışması bir yandan da zorbanın bakış açısından yazılmıştır (*a.g.y.* 53). Buna diyecek bir şey yoktur, ancak Boer Grosrichard'ın kitabının sonunda tebanın gücünü, gizli dilini ve asıl hükümdarı, yani Sultan'ın annesini anlattığı can alıcı bölümden habersiz gibidir.

Boer, Leydi Mary Wortley Montagu'nün *Türkiye Mektupları*'nı (1717-18) haremin içinden bir kadın anlatısına örnek gösterir. Leydi kadınların peçe takmalarının onları başkaları tarafından yargılanmaktan koruduğunu, kılık değiştirme özgürlüğü ve hareket serbestliği sağladığını vurgular (*a.g.y.* 56). Onun mektuplarından biriyle bu bölümü kapatalım:

> Hangi sınıftan olursa olsun hiçbir kadın, biri gözleri hariç bütün yüzünü, diğeri de tüm kıyafetini gizleyen iki parça kumaş olmaksızın sokağa bırakılmasa dahi, bizden daha çok hürriyete sahip oldukları kolayca anlaşılıyor... Bunun onları nasıl da gizlediğini, asil bir hanımefendiyle kölesini ayırt etmenin mümkün olmadığını, en kıskanç kocanın bile karısıyla karşılaştığında onu tanımasının imkânsız olduğunu ve hiçbir erkeğin yolda gördüğü bir kadına dokunmaya veya onu takip etmeye yeltenemeyeceğini tahmin edersiniz... bu sürekli tebdili kıyafet onlara, kimseler farkına varmadan istediklerini yapma konusunda sonsuz bir özgürlük sağlıyor (Montagu, aktaran Halsband 1965: 96-7).

Erkekler tarafından işgal edilmesi mümkün olmayan ve kadınların Batı'dakine göre daha fazla ayrıcalığın keyfini sürdüğü kimi kadın mekânları mevcuttur (Boer 1996: 57). Harem "yalnızca Şarkiyatçı bir dikizcinin hayali kadın cinselliği üzerine fantazisinden ibaret değildir; aynı zamanda içinde hiçbir erkeğin olmadığı erotik bir evren olanağı, sosyal ve cinsel pratiklerin fallus ya da merkezi bir erkek otoritesi etrafında düzenlenmediği bir alandır" (Lowe 1991: 48). Boer, Zorba'nın bakışına karşı koymanın bir yolu olarak saçların örülmesinden bahseder. Saçların örülmesi, kadınlara özgü gizli bir iletişim biçimi ve keyiftir (*a.g.y.* 61; Miles 2000). Erkekler için bir tartışma, bilgi alışverişi ve erkek erkeğe ilişki kurma ortamı olan kahvehanenin karşıkurumu olarak yer alır (Boer 1996: 64). Ne var ki Roxanne'ın öyküsünde olduğu gibi, bu pratikler aynı zamanda bir ölüm fermanı taşır. Yalnızca negatif bir biçimde ifade edilebilen bir eleştiri odağıdır.

Bizim bağlamımızda önemli olan, Şark fantazisinin, yalnızca dile getirmenin olumsallığını ortaya koyan eleştiri yoluyla çözül-

memesidir. Şark imgesinin bir suretten ibaret olduğunu herkes bilir, gene de herkes bundan zevk alır. Diğer bir deyişle Şarkiyatçı pratiklerde bir sinizm söz konusudur. Aksi takdirde Said'in müdahalesinin ortalama başarısı nasıl açıklanabilir? Şark imgesi arzunun pürüzsüz bir mekânda çoğalmasını olanaklı kılan bir sıfır-kurum işlevi görür. Dolayısıyla ben ve öteki söylemi, Şark hayranlığına kısılıp kalmıştır; bundan kaçınmanın tek yolu fantazileri katetmektir. Ben ile öteki, Batı ile Doğu arasındaki ayrımı yersiz yurtsuzlaştırmayı gerekli kılan da budur. Ancak bunu yaparken söz konusu ayrımın aynı simgesel mekânda bulunan iki kutup arasında değil, bir toplumsal bağın iki cephesi arasında olduğunu da unutmamak gerekir. Simgesel olan daima olumsuz bir tarafla, ihlal ve sınırsız keyif fantazileriyle desteklenir. Mektupların dolaşımından, arzuların çiçeklenmesinden, keyfin fantazilerde sahnelenmesinden kaçış yoktur. Ancak, eskileri kadar şiddetli olmayan bir mektup ekonomisi oluşturmaya çalışmak anlamında bir sorumluluk söz konusudur.

3

SİNEKLERİN TANRISI

Kin Sosyolojisi



Korku/terör ile ticari girişimlerin –tıpkı ayrı yumurta ikizleri gibi– ayırıcı bir sentez yoluyla tek bir dispozitif oluşturmak üzere birlikte çalıştığı bir toplumdur denetim toplumu. Dolayısıyla günümüz toplumunda kinin postpolitik bir strateji olarak ortaya çıkması tesadüf değildir...

Kötü olan aslında biziz. Kötülüğe karşı savaş başkalarına kafa tutmak değil, kendimizle ve kendi arzumuzla yüzleşmektir. Bu bakımdan Sineklerin Tanrısı hepimizin içinde örtük bir biçimde bulunan faşizmin öyküsüdür.

Sineklerin Tanrısı genişletiyor Reich'ını
Bu hazineler, bu lütuf kabartıyor kudretini...
Kahrolsun, kahrolsun ondan şüphe duyan üç beş kişi!

– Stefan George,* 1907

BİR GRUP ERKEK ÇOCUĞUN ıssız bir adadaki yaşamını anlatan *Sineklerin Tanrısı* savaş üzerine ters-ütopyacı bir yorum niteliği taşıyor. Ancak Adorno ve Horkheimer gibi çağdaşları gibi Golding de savaşı medeniyet tarihinde kara bir leke, bir anormallik olarak görmüyordu. Aslına bakılırsa filmde betimlenen yaşam kendi sistemimizde daima mevcut bir olasılık: istisnai bir durum. Bu doğrultuda bakıldığında, adadaki sosyal yaşam sürekli iki kutup arasında gidip geliyor: Bir yanda kurallarla yönetilen, kanunlara bağlı vatandaşları olan bir toplum imgesi var; diğer yandan "aşağı tarafta" ihlal fantazileri, potlaç ve sapkınlıkla karşılaşıyoruz. Demokratik ütopyacılığa karşı faşist şiddet, topluma karşı sürü. İki topoloji bir arada var oluyor; toplumsal bağın daima bu iki eğilim arasındaki kırılgan bir dengeye dayalı olmasının sebebi de bu zaten.

Sineklerin Tanrısı'nda dramatize edilen şey de otoritenin bu kırılganlığı, bu bölünmüş karakteri. Ralph sürekli akıl ve düzene başvururken, Jack söylemsel konumunu bir düşmana, tepedeki "canavar"a yaptığı göndermelerle güçlendirmeye çalışıyor. Ralph'in ha-

* Etkili bir Alman şairi olan Stefan George siyasetten uzak durmayı tercih ettiyse de eserleri Nazilere ilham vermiş ve bu hareketin simgesel dilinin kuruluşunda yararlanılan temel unsurlardan biri olmuştur. *–ç.n.*

tası ve genel anlamda demokrasinin kusuru Bataille'm "heterojenlik" dediği şeyi; yani harcamanın, oyunun, savaşın ve düzensizliğin toplumsal yaşamdaki önemini yadsıması. Öte yandan Jack'in kestiremediği ve algılayamadığı şey ise kendi düzen bozucu uçuş hatlarının bir şiddet orjisine ve sonunda korkunç bir cinayete dönüşme potansiyeline sahip olduğu.

Oyun

Film bir kazayla başlar, İkinci Dünya Savaşı sırasında askeriye öğrencilerini İngiltere'den tahliye eden bir uçak Pasifik Okyanusu'na çakılır. Kazadan yalnızca yaşları beşle on üç arasında değişen bir grup erkek çocuk sağ çıkar. Çocuklar tropik bir ıssız adaya çıkar ve burada hemen medeniyeti yeniden kurmaya karar verirler. Aslında öykü bu bakımdan yaşamın ıssız bir adada yeniden kurulduğu *Robinson Crusoe*'yu akla getirir. Nitekim filmin başlıca karakterleri olan Ralph ve Domuzcuk tanışır tanışmaz diğer çocukları bulmaya çalışır ve toplumsal düzeni yeniden tesis etmeye başlarlar.

Kumsalda buldukları denizkabuğu bu bağlamda önemli bir nesnedir. Bir medeniyet sembolü olan denizkabuğu (zira toplanma çağrısı için kullanılır) çocukları bir arada tutar; kabuk kimin elindeyse konuşma hakkı da ona aittir, vs. Dolayısıyla denizkabuğu bir nevi demokratik yönetim ve meşruiyet aracı, agorayı korumak ve şiddeti uzak tutmak için gerekli bir simgedir. Bu noktada, filmde anti-demokratik eğilimi temsil eden Jack bile, seçimde liderliği Ralpha'a kaptırdığı halde kendi sürüsünün, yani "avcıların" liderliğini sürdürmekten memnundur. Genele vurulduğunda şiddet düşüncesi karşısında tedirgindir; bu nedenle de ormandaki sarmaşıklara takılıp kalmış bir domuz bulduklarında tereddüt eder, diğer çocuklar gibi o da domuzu öldüremez. Çocuklar domuzun kendini kurtarıp kaçmasını izler. Ne var ki Robinson'un adasıyla olan benzerlikler burada son bulur. Çünkü *Robinson Crusoe*'da:

> Her şey gemiden alınır. Hiçbir icat yapılmaz. Ne varsa hepsi adada zahmetli bir çabayla kullanılır. Zaman, çalışmanın çıktısı olarak fayda üretecek sermaye için gerekli olan zamandan başka bir şey değildir. Tanrının ilahi işlevi bunun bir getirisi olacağını garanti etmektir. Tanrı kullarını tanır; güzel mülklerinde yaşayan çalışkan, dürüst tipler ve bakımsız kalmış,

dökük evlerindeki günahkârlardır bunlar. Robinson'un hayat ortağı Havva değil, uysal uysal çalışan, bir köle olmaktan memun, yamyamlıktan kolaylıkla vazgeçen Cuma'dır. Her sağlıklı okur onu Robinson'u yerken görmeyi düşleyecektir elbette (Deleuze 2004: 12).

Bu anti-Püriten rüya, icatlar ve yaratıcılıkla dolu, "çalışma ahlakının" işe yaramadığı, Tanrının kullarını kolayca terk ettiği ve kötülüğün çocukların gitgide kabaran korkusunda büyüyüp serpildiği *Sineklerin Tanrısı*'nda bir bakıma gerçek olur. Böylece filmin daha başlarında işler değişir; çocuklar düzenden/medeniyetten kopmaya başlarlar. Filmin sonuna doğru grup medeniyetten iyice uzaklaşır, denizkabuğu bile çekiciliğini yitirir ve denizkabuğunun "mucidi" olan Domuzcuk'u da öldüren sadist çocuk Roger tarafından parçalanır.

Her şey çocukların yalnız olduklarını fark etmeleriyle başlar. Adada bir çizgi romandaki gibi, hiçbir yetişkinin olmadığı bir yaşam süreceklerini düşünürler: "Büyükler bizi almaya gelene kadar eğleneceğiz" (Golding 1954: 33). Ne var ki otorite figürlerinin kaybolması ve eğlence ümidi korkuyu da cisimleştirir; uzun süre boyunca adada kalma ihtimali çocukları korkutur ve bu korku daha sonra "canavarla" iyice artacaktır. Korkuya kapılan çocuklar kurtarılmayı ümit ederler; zeki bir çocuk olan Domuzcuk'un da yardımıyla, geçen gemilerin dikkatini çekmek için bir işaret ateşi yakmaya karar verirler.

Filmdeki en anlamlı metaforlardan biri olan bu ateş medeniyetle bir bağın, medeniyet (ve ona dönüş) arzusunun işaretidir; bu ateş yandıkça kurtulma umutları da canlı kalacaktır. Ne var ki daha işin başında, ateşin olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçlara da gebe bir şey olduğu anlaşılır. Çocukların yaktığı ilk ateş kontrolden çıkar ve bir ağaç tutuşur. Kurtuluş vaat eden şey yıkım da getirebilir. İlerleyen sahnelerde çocuklar gitgide vahşileşirlerken, işaret ateşine olan ilgilerini bütünüyle yitirirler. En sonunda ateş tamamen söndüğünde medeniyetten ayrılma süreçleri de tamamlanmıştır. Bu noktadan sonra çocuklar doğal duruma geri dönerler.

İlk başta ateş çocukların "eğlence" arayışı yüzünden yanlışlıkla söner. Hep birlikte hayatta kalmalarını sağlamak için gruptaki herkes çalışmak zorundadır. Yapılacak çok iş vardır: kulübeler inşa etmek, yiyecek meyva bulmak, artık daha fazla kâbus görmesinler diye daha da küçük oğlanların gönlünü hoş tutmak, vs. Ralph işbö-

lümünden yanadır. Ancak Jack ve grubu avcılığı asıl işlerden kaçmak için bahane olarak kullanır. Ralph ve Jack gitgide birbirlerine düşman olurken, filmin tematik çatışması (medeniyete karşı şiddet, kulübe inşa etmeye karşı avlanma, alanını belirlemeye karşı yersiz yurtsuzlaşma) sözlü tartışmalar biçiminde aktarılır. Ralph kamu menfaatini savunur, Jack ise iktidar saplantısı içindedir. Nitekim Ralph'in grubunu bir arada tutan akıldır, Jack'inkini ise karizmatik bir liderle özdeşleşme. Fakat bu noktada, Jack kısmen de olsa hâlâ, avlanma meselesini kamu menfaatine göre meşrulaştırmak durumundadır: "Çocuklar et istiyor."

Genel olarak hayat normal bir akış içindedir: Çocuklar gündelik bir ritme göre yaşarlar; sabahları oyun vaktidir, tropik öğle sıcağında uyurlar, akşamları birbirlerine "canavar"la ilgili korku hikâyeleri anlatırlar, meyve yerler, ishale yakalanırlar ve her şey böyle sürüp gider. Gelgelelim şiddet ve normallikten sapma emareleri söz konusudur. Nitekim yaşça büyük çocukların diğerlerine kabadayılık ettiklerini görürüz. Fakat ilk başlarda bu şiddet normallikle ilgili, kaideyi kanıtlayan bir istisna gibi görünmektedir.

Bir gün Ralph ve Domuzcuk ansızın ufukta bir gemi görürler. Tam da o anda işaret ateşinin söndüğünü fark ederler! O gün işaret ateşinin avcıların sorumluluğunda olduğu ortaya çıkınca, Ralph ve Domuzcuk Jack'e fena halde öfkelenirler. Ne var ki Jack ve takımı kafayı avlanmakla bozmuşlardır ve gemiden haberleri bile yoktur. Ralph ve Domuzcuk ormandan dönüşte onlara rastladıklarında üstleri başları kan içindedir, öldürdükleri bir domuzu taşımaktadırlar. Bu bağlamda Jack'in ilk defa domuz öldürmesi egemenlik duygusunu, yaşamla ölüm arasında seçim yapma gücünü ilk kez tatmasıdır: "Canlı bir varlığı kurnazlıkla alt etmiş, iradelerini ona dayatmış, kana kana su içer gibi onun canını almış olmanın bilgisidir bu" (*a.g.y.* 74).

Bu noktada Ralph ve Jack arasındaki ilk ciddi karşılaşmaya ve vahim bir şiddetin patlak vereceğinin ilk işaretlerine şahit oluruz: "Ralph ileri doğru bir adım attı ve Jack Domuzcuk'un kafasına bir tokat patlattı. Domuzcuk'un gözlükleri havaya fırladı ve kayalıkların üzerinde tıngırdadı. Domuzcuk dehşet içinde bağırdı: 'Gözlüklerim!'" (*a.g.y.* 75). Kana susamışlığın coşkusuna kapılan Jack ve takımı, Ralph ve Domuzcuk'un tenkitlerine aldırmazlar. Jack ilk

kez bu sahnede Domuzcuk'un konuşma hakkını bariz biçimde elinden alır ve gözlüklerini kırdığı için ondan özür dilemeyi reddeder. Bir sonraki sahnede Jack'in avcıları domuzu kızartmak için bir ateş yakarlar ve çılgın bir ayin içinde dans etmeye başlarlar, avın vahşetini tekrar canlandırırlar: "Domuzu öldür. Gırtlağını kes. Kanını dök" (*a.g.y.* 79).

Filmin başlangıcında, yani daha "normal" şartlar altında, Jack kadar düzeni temsil eden bir çocuk daha yoktur. Küçük bir çocuk korosunun liderliğini yapar; koro üyeleri onun komutasında seve seve şarkı söyleyip uygun adım yürürler. Ne var ki yeni yeni belirmekte olan bu istisnai durumda, Jack kargaşanın asıl kaynağı haline gelir. Medenilikten yavaş yavaş vahşiliğe geçilir. Çocuk korosu bir avcı sürüsüne dönüşür. Nitekim çocuklar arasında çıplaklığın gitgide arttığına, kabadayılık ve kabalığın tırmandığına, temizliğin belirgin bir biçimde ortadan kalktığına ve gündelik davranışlarında yozlaşmanın diğer işaretlerine şahit oluruz. Bu bağlamda "eğlence" belirleyici bir rol oynar. Tavırları yetişkinleri andıran Ralph'in ve Domuzcuk'un aksine, çocukların çoğu "doğru davranmayı" (istemezler) bırakırlar. "Eğlence" bilhassa en savunmasız kurbanlara, yani en küçük oğlanlara karşı, sadistçe bir zorbalık ve şiddeti gitgide daha çok içeren, kuralları olmayan bir oyundur artık.

Kurtulma şansını kaçırdıktan sonra Ralph çocukları toplantıya çağırır ve herkesi ciddiyete davet eder: "Bu toplantının bir eğlence değil, iş olması gerekiyor" (*a.g.y.* 81). Ancak bunun için çok geç kalınmıştır, "eğlence"nin kaidenin kendisi olduğunu ve sapkınlığın başlı başına bir kanun haline geldiğini çabucak fark ederiz. Çocuklar tam da bu noktada Jack tarafından yönetilen ve manipüle edilen bir sürü gibi davranmaya başlarlar, kendilerine ait bir perspektifleri yoktur. "Çocuk gibiler! Bir grup çocuk gibi davranıyorlar!" (Domuzcuk, *a.g.y.* 37). "Eğlence" ıssız adayı, çocukların cezalandırılma korkusu olmaksızın birbirleri üzerinde sınırsızca şiddet uygulayabilecekleri biyopolitik bir mekâna dönüştürür. Filmde anlatılan oidipal-sonrası şiddetin ve sınırsız, karnavalesk keyfin önemi bu dönüşümde yatar. Ortaya çıkan toplumsal durum Bataille'ın "şenlik"ine, yani kurban etme, yasal suç ve egemenliğin en saf haliyle ortaya çıktığı istisnai bir duruma çok benzer (Bataille 1993: 124). Hepsinden öte şenlik bir tür potlaç, çıplak olma fırsatı, yani kimlik belirteçle-

rinden ya da "medeni" davranışlardan sıyrılma fırsatı niteliği taşır. Bedenler çıplak olduklarında, "gizli kanallardan geçerek, bize müstehcenlik duygusu veren bir tür süreklilik durumuna açılırlar" (Bataille 2001: 17-8). Yani insanlar şenlik kitlesi içinde "müstehcenlik duygusundan" sıyrılabilir ve dokunma korkusu yaşamaksızın ötekileri kucaklayabilir hale gelirler (bkz. Canetti 1962: 15).

Bataille'ın verdiği örneklerden birinde, Hawaii adalarında kralın ölümüyle tüm yasaklar ortadan kalkar: "Olay duyulur duyulmaz dört bir yandan adamlar ortalığa üşüştü; şeytanı alt etmek için, kudurmuş gibi karşılarına çıkan her şeyi öldürüyor, gasp ve talan ediyorlardı" (Bataille 1993: 89). Şenlik bu şekliyle, yerleşik iktidara yönelik bir tehditten ziyade, gerici bir istisnai durum niteliği taşır. Diğer bir deyişle, oyunun kurallarını değiştirmek yerine onun denetimini güçlendirme ve meşrulaştırmaya yönelik bir girişimdir şenlik. Dolayısıyla "kralın ölümü şenliği"ne, düzenli olarak kendini askıya alan kanunun kendisi müsaade eder (*a.g.y.*.: 129).

Benzer biçimde *Sineklerin Tanrısı*'nda da bu istisnai durum, Ralph tarafından, zaman ve mekânla sınırlı bir şenlik olarak tasavvur ediliyor: "Büyükler bizi almaya gelene kadar eğleneceğiz." Bu gibi istisnai, geçici bir durum olarak şenlik, kaideyi ortadan kaldırmayan ama askıya alan bir ihlale işaret eder (Bataille 2001: 36). İhlal, kaideyi aşarak onu tamamlar (*a.g.y.* 63). Ne var ki ısrarla kurtulmalarının pek mümkün olmadığını ifade eden Jack için –"Sekiz milyon tane ada var, bizi asla bulamayacaklar"– şenlik kalıcı hale gelir, ihlale dayalı paradoksal bir düzenin doğumunu simgeler. Ve beklendiği üzere, filmin ileri bir safhasında ıssız ada (istisna mekânı), (kalıcı) bir eve dönüşür: "Burayı seviyoruz. Bayılıyoruz buraya. Sonunda bir yuvamız oldu. Evden çok uzakta bir evimiz." Bu paradoksal "yuva", Agamben'in "kamp" adını verdiği bu kalıcı istisnai mekân; düzen ile kargaşa, içerisi ile dışarısı, politika ile biyopolitika, kısacası istisna ile kaidenin ayırt edilemez hale geldiği bir yerdir (Agamben 1998). Biyopolitika unsuru filmde gayet belirgindir; tırmanan şiddetle birlikte çocuklar soyunmuş çıplak bedenlere, "hayvanlara" dönüşürler. Ne var ki,

> insanın doğaya dönmüş gibi görünmesine kanmamalıyız. Bu kuşkusuz böyle bir dönüştür, ancak sadece bir bakıma... [İ]nsanlar gündelik yaşamda red-

dettikleri itkileri şenlik sırasında serbest bırakıyorlarsa, bu itkilerin insan dünyası bağlamında bir anlamı olmalı: Söz konusu itkiler sadece bu bağlamda anlamlıdır. Ne olursa olsun bu itkileri hayvanlarınkiyle karıştırmamak gerekir (Bataille 1993: 90).

Öyleyse *Sineklerin Tanrısı*'nda çocukların ortaya koyduğu bu tuhaf arzuyu nasıl yorumlayacağız? İnsan "kanunları"yla dolayımlanıyorsa, "hayvanlaşma"yı kavramak nasıl mümkün olabilir? Çocuklar aynı anda iki duygunun etkisi altındadır; doğa karşısında hem hayranlık hem de dehşet içindedirler. "Tabu ve ihlal çelişen bu iki itkiyi yansıtır. Tabu ihlali yasaklayacaktır, oysa hayranlık onu mecburi kılar" (Bataille 2001: 68). *Sineklerin Tanrısı*'nın temel matrisi de arzu ile iğrenmenin, nesne ile zillet'in (*abject*)*, ihlal ile onaylamanın bu tuhaf ikili ekonomisidir. Çocuklar iki kutup arasındaki salınımlarıyla "hayvanlara" dönüşürler. Kitlenin oluşumu meselesi bu bağlamda son derece önemlidir.

Kitle

Le Bon (2002: 2), "örgütlü bir kitlenin" "onu oluşturan bireylerinkinden son derece farklı özellikler" sergilediğini yazar. Kitle içinde tüm duygu ve düşünceler "tek ve aynı doğrultuya yönelir", bilinçli kişilikler kaybolur. Kitledeki her özne sürekli bir "beklenti içinde dikkat kesilmiştir", ki bu da onu iddiaların etkisi altında kalmaya açık hale getirir. Birey kitleye katılır katılmaz "operatörün", mesela liderin, tüm iddialarını kabul etmeye başlar ve kendi karakterine aykırı biçimde davranabilir (*a.g.y.* 14, 7). Bu bakımdan *Sineklerin Tanrısı* canavar korkusunun başta bir iddia olarak ortaya çıkıp daha sonra gitgide çocukların esas endişesi haline gelmesiyle, kitlenin oluşumunun mükemmel bir örneğini ortaya koyar. Aslında *Sineklerin Tanrısı* korku içinde bir toplumun, güvenliği varlık nedeni olarak gören bir toplumun alegorisidir.

Filmin nispeten başlarında, Jack eğlence olsun diye korku hikâyeleri anlatırken bazı çocuklar, özellikle de ufak olanlar korkarlar.

* Aşağılık, iğrenç, zillet anlamına gelen *abject* kavramı Julia Kristeva'nın ele aldığı şekliyle simgesel düzenin dışında yer alır, aynı anda hem tiksinti verir hem de cezbeder. –*ç.n.*

Jack çocukların saflığından zevk alır, Ralph ise onları sakinleştirmeye çalışır. Çocuklar genel olarak korkuyu başlarından savmayı denerler, onun yıkıcı potansiyelinin farkında gibidirler. "Burada olumlu insanlara ihtiyacımız var. İnsanları korkutmaya çalışanlara değil!" Ne var ki canavar iddiası bulaşıcı bir hal alır ve yarattığı korku bir virüs gibi ilerler, zaten korku içindeki kitleyi dehşete düşürür ve en sonunda da kaosa sürükler.

Bu bağlamda, "canavar"ın var olmadığını bildiği halde, Jack'in bir noktada *eğer* bir canavar varsa avcılarının onu öldüreceğini söylemesi ilginçtir. Yalnızca bir iddiaya dayanarak topluluğun güvensizliğini kendi konumunu güçlendirmek için kullanmaya başlar. Bunun bilincinde olan Ralph çaresizce onları canavarın var olmadığına ikna etmeye çalışır: "Bu korku hakkında konuşmalıyız ve bunun tamamen boş bir şey olduğunu anlamalıyız" (Golding 1954: 88). Ne var ki Ralph'in akla başvurma çağrısı gözardı edilir. Sonraları canavar korkusunun ne kadar işe yarar bir şey olduğu ortaya çıktıkça, Jack açıkça bir canavar olduğunu iddia eder. "Kitle" ne kadar korkarsa Jack'in sözünü de o kadar dinlemektedir ve onu dinledikçe daha da korkak bir hale gelir. İddia ile Jack'in buyrukları arasında mükemmel bir ittifak doğar. Filmin geri kalanı, liderler tarafından tetiklenen korkunun kitleyi nasıl bir dehşete sürüklediğinin hikâyesidir.

Sineklerin Tanrısı'nda, tırmanan bir korkunun kamçıladığı güvenlik arayışı sadece daha çok şiddet ve dolayısıyla daha çok korku getirir. Jack bu korkuyu manipüle ederek çocukları kolayca bir sürü gibi hareket ettirir. Canavar inancı kısa sürede demokrasinin karşıtı haline gelir. Canavarın gerçekliği arttıkça denizkabuğu da anlamını yitirir. Canavarın varlığıyla ilgili şüpheler azaldıkça Ralph ve Domuzcuk'la ilgili şüpheler artar. Jack, Ralph'in lider olmasını sorun yapar. Ralph oylama sonucunda liderliği kaptırmaz aslında, ama Jack öfke içinde topluluktan ayrılır ve isteyenlerin kendine katılabileceğini söyler. Ralph hüsrana uğramıştır, Domuzcuk'la birlikte "kitleyi" işaret ateşini yeniden yakmaya ikna etmeye çalışır. Ne var ki diğer çocuklar, domuz etinin cazibesinin de etkisiyle, Jack'e katılmak üzere onun grubundan ayrılırlar.

Özetlemek gerekirse, "neden korkulacağını belirleme" mücadelesi Jack'in egemenliğiyle, onun düşman tanımıyla sonuçlanır: Düş-

man Ralph için kargaşa, Jack içinse canavardır. Ralph ve Jack arasındaki güç dengesi köklü bir biçimde değişince, Jack Ralph ve Domuzcuk'u dışlar ve uzaklaştırır. Çocukların çoğunluğu, hatta –Ralph, Domuzcuk ve Simon hariç– hemen hemen hiçbiri kurallarla canını sıkmak istemez. Canavar ahlak, düzen ve medeniyeti gitgide çökertirken kuralsızlık tek kural haline gelir. Ralph bile manipülasyona maruz kalır ve simgesel konumunu korumak için mantıksızca hareket etmeye mecbur olur, av toplantılarına katılmaya başlamasının nedeni de budur.

Böyle bir canavar avlama gezisi sırasında çocuklar domuz pisliklerine rastlarlar ve canavarı aramaktansa domuz avlamaya karar verirler. Domuz kaçar, ama çocuklar çılgına dönmüştür. Aynı gün öğleden sonra "avcı sürüsü" kendini "daha fazlası olma arzusu" ile belli eden bir "artış sürüsüne" dönüştürür (Canetti 1962: 107), hayvanlar dahil topluluğun çevresindeki her şeye yönlendirilebilen bir arzudur bu. Dolayısıyla çocuklar tam bir ayin havası içinde, avı kendi aralarında yeniden canlandırırlar; içlerinden biri de (Robert) domuz rolüne soyunur. Avcı sürüsünün artış sürüsüne dönüşümünde bir birlik ortaya çıkar (bkz. *a.g.y.* 114). Çocuklar dans edip şarkı söylerken bir yandan da domuz/oğlanı mızraklarıyla dürterler. Ne var ki bir noktada oyun gerçek olur; Robert'ı dövmeye başlarlar, neredeyse öldüreceklerdir. Korkudan ödü kopan Robert bir dahaki sefer gerçek bir domuz kullanmalarını önerir: "Hâlâ arkasını ovalarken 'Size gerçek bir domuz lazım,' der Robert, 'çünkü onu öldürmeniz gerekiyor'." Tam da bu noktada, kitapta yer alan ancak filme dahil edilmeyen önemli bir ayrıntı söz konusudur; Jack onun yerine küçük çocuklardan birini kullanmayı teklif eder. "Ve herkes buna güldü" diye anlatılır kitapta (Golding 1954: 126). Kitle bu birlik duygusunu terk etme fikrini neşeyle karşılar.

Daha sonra, Jack'in kabilesini toplayıp kendini şef ilan etmesinin ardından, Jack'in avcıları dişi bir domuz öldürmeyi başarır. Bariz cinsel çağrışımlar içeren bir sahnede, çocuklardan biri (Roger) mızrağını domuzun anüsüne saplar. Çocuklar dişi domuzun başını canavara kurban olarak sunmak üzere mızrağın üzerinde bırakır. Böylelikle domuz çocukların totem hayvanı olur, yani babanın yerine geçer (Freud 1960: 141). Çok geçmeden çürümekte olan başın, Tanrılarının etrafına sinekler üşüşür, ki bu da yerle bir olan medeni-

yetin bir alegorisidir. Jack sineklerin tanrısını, kitle de (çocuklar) sinekleri temsil eder. Sinekler gerçekten de Canetti'nin söylediği gibi kitlenin en güçlü sembollerinden biridir (1962: 23, 42, 46).

Totem hayvanlarını öldüren, ama yine de yasını tutan çocuklar çelişkili, nevrotik duygular içindedir: bir yandan özgürlük, güç ve cinsel arzularını engellediği için canavardan (ilksel babalarından) nefret ederler; ancak diğer yandan da Sineklerin Tanrısı'na hayranlık duyar, onu severler (Freud 1960: 141-6). Bu şekilde totem sosyo-simgesel düzenin kaynağına dönüşür. Canavar/Tanrı anlamlı bir şekilde keyif almayı buyurur: "Bu adada eğleneceğiz. Anlaşıldı mı? Bu adada eğleneceğiz!" (Golding 1954: 158). Aslına bakılırsa film otoritenin ya da kanunun terk edilmesinin, imgesel idealler/korkularla desteklenen süper ego figürlerine dayalı çok daha baskıcı otoriter yapılara yol açtığını gösterir. Süper egonun filmde Sineklerin Tanrısı ile temsil edilen özelliği itaati şart koşmaması, bununla beraber eğlenceyi buyurmasıdır. Diğer bir deyişle ihlali bir kanun, istisnayı bir norm haline getirmek ister.

Sineklerin Tanrısı'nda toplumsal düzenin kıskançlık üzerine kurulu olması bu bağlamda önemlidir. Örneğin filmin başlangıcındaki "seçim sahnesinde", gruptaki en büyük çocuk Jack olsa da Ralph'in kazanması bunu anlatır. Ralph "kimin başta olduğu fark etmez," der; Ralph'in iktidarını, Domuzcuk'un zekâsını ve hepsinden öte onların ilişkisini kıskanan Jack içinse kimin başta olduğu önemli bir meseledir – ve bu durum da üç çocuk arasındaki homoerotik üçgeni aydınlatır. Domuzcuk merkezi bir rol oynar: Hem bir zillet niteliği taşır ve dolayısıyla da bir ismi yoktur, hem de kadınlaştırılmış bir figür, bir arzu nesnesidir. Bu iki kategori, yani nesne ve zillet onda bütünüyle örtüşür. Jack'in kıskançlığı/nefreti de bu örtüşmeyle açıklanabilir. Nitekim Jack kıskançlık içindedir, yani "adalet ister":

> adalet talebi nihayetinde, Öteki'den alman aşırı keyfin azaltılmasını ve böylelikle herkesin *jouissance*'a (keyif) erişiminin eşit olmasını talep etmektir. Bu talebin kaçınılmaz sonucu ise elbette çileciliktir: Zira herkese eşit bir biçimde *jouissance* vermek mümkün değildir, herkese eşit olarak verilebilecek tek şey *yasaktır*. Ancak unutmamak gerekir ki bugün içinde yaşadığımız, son derece hoşgörülü olduğu iddia edilen toplumda, bu çilecilik tam da karşıtının biçimine, üstbenin *genelleştirilmiş* "Keyif al!" emrine bürünür (Žižek 2005).

Bekleneceği üzere, keyif vaadi –yetişkinlerin eksikliği– buyrulan bir keyfe dönüştüğünde başlangıçtaki istisna durumu normalleşir ve demokrasi de yozlaşarak bir linç sürüsünün hezeyanına dönüşür. Dolayısıyla çocuklar (Ralph ve Domuzcuk'un da heyecana kapıldığı) vahşi av dansının coşkusuyla "Domuzu öldür. Gırtlağını kes. Kanını dök" diye şarkı söylerlerken, ormandan sessizce yaklaşan Simon'ın belli belirsiz siluetini fark edip onu canavar zannederler. Çocuğa vahşice saldırıp onu paramparça ederler. İronik bir biçimde, Simon'ın geliş sebebi de onlara canavar diye bir şey olmadığını, canavar sandıkları şeyin ölü bir paraşütçü olduğunu söylemektir – "büyüklerin dünyasından ... bir işaret bu" (Golding 1954: 103). Günah keçisi Simon'ın ölümüyle Jack tam egemenliğe sahip olur ve bunu keyfi bir biçimde kullanmaya başlar.

Aslına bakılırsa *Sineklerin Tanrısı*'nda günah keçisi ve egemen güç simetrik figürler olarak ortaya çıkar. Mantık dışı bir vahşete hedef olan günah keçisi normların ve kuralların dışında bırakılır, onu öldürenler cezalandırılmaz. Linç, çoğunluğun tek bir birey üzerinde egemenlik kurmasıdır. Günah keçisinin önemi de burada yatar. Günah keçisi hiçbir arzu nesnesinin yapamadığı bir şeye muktedirdir: Ona duyulan nefret bireysel değil, ortak bir nefrettir. Bir çete içinde kişiler birbirlerinin nefretini taklit edebilirler, ki şiddette doruğa ulaşan da budur. Bir nefret mimesisi yoluyla çatışma ve farklılık meselesi bir kenara atılır, topluluk bütünleşir ve düzen tesis edilir. Gerçekte günah keçisi "topluluğun tamamım *kendi* şiddetinden" korumak, topluluğun dağılmasına engel olmak için linç edilir (Girard 1977: 8). Bu bakımdan, birini günah keçisi ilan etmek toplumun temelini oluşturur. Hobbes'un bahsettiği doğal durumda olduğu gibi, Girard'a göre kültürün kökeni kıskançlık ve düşmanlığa dayanır. Hobbes'da çatışma düzenli bir devletin, Leviathan'ın kurulmasıyla aşılırken, Girard'da bu görevi yerine getiren bir linç sürüsüdür. Dahası, günah keçisi pratiğiyle (yani linç hukuku, sürü kanunuyla) Schmitt'in istisna durumu arasında yakın bir bağ vardır:

> Bunlara ek olarak, günümüze kadar kalmış utanmazcasına ilkel bir sürü daha, *linç hukuku* adı altında işleyen bir sürü vardır. Sözcük, işin kendisi kadar utanmaz bir nitelik taşır; çünkü yapılanlar aslında bir hukukun reddidir. Kurbanın hukuka layık olduğu düşünülmez; insanlar arasındaki alışılmış biçimlerin hiçbirine uymaksızın, bir hayvan gibi yok edilir.*

Gerek linç hukuku gerekse istisnai durum, hukuk alanındaki yasalara aykırı bir boşluk olarak ortaya çıkar. İkisinde de "yaşam biçimi" salt yaşamın biyopolitikasına indirgenmiştir (bkz. Agamben 2000). İkisinde de istisna ve kaidenin ilişkisi ön plandadır ve karar (günah keçisi/düşmanın belirlenmesi) toplumun temelini oluşturur. Egemen istisnanın kanunun merkezinde yer alması gibi, kültürü bir arada tutan da günah keçisidir (Palaver 1992). Bu aşamada işkence normalleşir. Nitekim vahşi bir sahnede, çocuklardan birinin bağlanıp dövüldüğünü görürüz. Bu durum bir başka bağlamın ortaya çıkışıyla, Jack'in kötülüğe savaş açıp Ralph'in grubunu şeytan gibi göstermesiyle de uyumludur – bunlar yalnızca soğuk savaş paranoyasını değil, günümüzün "teröre karşı savaş"ını da andırır.

Toplumsal teori geleneksel olarak toplumu norm sayar ve kitleyi bir istisna ya da toplumdan bir sapma olarak kavramsallaştırır. Ne var ki çağdaş toplumsallık artık sürü imgesinde şekillenmiş gibi görünüyor. Bir bakıma istisna kaide olmuş durumda. Toplum ve birey gibi ayırt edici modern kategorilerin kayboluşuna ve bir kitlenin, "ayrımları o kadar belli olmayan bir kalabalığın" ortaya çıkışına şahit oluyoruz (Maffesoli 1996: 64). Birey ve toplum modern öznenin iki farklı versiyonuydu; şimdi ise onların yerini kitle alıyor. Ne var ki kitle olmak ucu açık bir süreç. Bunun rizomatik bir fenomen, bir intermezzo ya da ara-varlık olarak kalması mümkün. Gelgelelim *Sineklerin Tanrısı*'nda Jack'in liderliğindeki yıkıcı çeteye olduğu gibi, yeniden katmanlanan paranoyak bir teşkilata da dönüşebilir. Hatta kitle daha da ileri giderek bir özyıkım ve kin aracına dönüşebilir (bkz. Deleuze ve Guattari 1987: 229-30).

Kin

Jack ve avcıları topluluktan ayrılır ayrılmaz avlarını pişirebilmek için ateş gerektiğini fark ederler. Bu nedenle de ateş yakabilmek için Ralph'in topluluğuna saldırıp Domuzcuk'ın gözlüklerini çalarlar. Ralph'in başlıca teknolojik dayanağını yitiren küçük topluluğu için artık hayatta kalmanın hiçbir yolu yoktur. Özellikle de gözlük-

* Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı, 1998, s. 116.

süz yapamayan Domuzcuk mahvolur. Hava soğuktur ama ateş yakamazlar; daha da kötüsü artık işaret ateşi yoktur, yani umut da kalmamıştır. Bu noktada, ağlayan Domuzcuk'tan ideolojik yanı ağır basan bir yorum gelir: "Her şeyi büyüklerin yapacağı gibi yaptık. Öyleyse neden işe yaramadı? Neden?"

Çaresiz kalan Ralp ve Domuzcuk, Jack'in grubuyla konuşup onları tekrar akla davet etmenin tek seçenek olduğunu hissederler. Ne var ki Jack'in işaret ateşini artık hiçbir şekilde umursamayan topluluğu onlara vahşice saldırır. Domuzcuk tekrar ağlamaya başlar ve denizkabuğuna sarılıp var gücüyle sesini duyurmaya çalışır: "Hangisi daha iyi – kurallar koyup anlaşmak mı yoksa avlanıp öldürmek mi?... Hangisi daha iyi, yasa ve kurtuluş mu yoksa avlanmak ve her şeyi yerle bir etmek mi?" (Golding 1954: 200). Tam bu noktada, filmdeki en sadist karakter olan Roger'ın tepeden aşağı yuvarladığı büyük bir kaya, hikâyenin en rasyonel karakterini, Domuzcuk'u öldürür. Denizkabuğunu da paramparça eder. Demokrasinin son izleri de böylece yok olur ve Ralph ormana sığınır. Jack'in grubundakiler onu tıpkı domuzları avladıkları gibi avlarlar. Artık "ormanda", *homo sacer*'e uygun bir yerde saklanan/yaşayan Ralph bütün ümidini kaybeder. Jack'in takımı ortalığı dumana boğarak onu dışarı çıkarmak için bütün ormanı ateşe verir. Başlangıçta umudun, dış dünyayla temasın sembolü olan ateş, ümitsizliğin ve paranoid kapanımın bir sembolüne dönüşür. Ateş ve kitle arasında bir örtüşme söz konusudur:

> Bütün yok etme araçlarının en etkileyicisi ateştir. Çok uzaktan görülebilir ve daha da çok insanı kendine çeker. Geri dönüşsüz bir biçimde yok eder; ateşten sonra hiçbir şey eskisi gibi olamaz. Bir şeyi ateşe veren kitle kendisini karşı konulamaz hisseder; ateş yayıldığı sürece herkes kitleye katılacaktır ve ona düşman olan her şey yok edilecektir. İleride de anlatılacağı üzere, kitle sembollerinin en güçlüsü ateştir. Yıkım sona erdikten sonra, ateş de kitle gibi sönecektir.
>
> Kitleyle mücadele eden bir insan için, kitlenin, yangın niteliklerini ne denli güçlü bir biçimde edindiğini gözlemlemek çok tuhaftır... Yangının yayılıp giderek, bir insanı tamamen sarıp sarmalayana kadar ilerlemesi o insanı her yönden tehdit eden kitleye çok benzer.*

* *Kitle ve İktidar*, s. 21 ve 27.

Ancak bu sahnenin önemini anlamak için olaya Jack'in topluluğunun bakış açısından da bakmamız gerekir. Ateşe verdikleri orman onları besleyen orman değil midir? Ralph'e saldırarak aynı zamanda kendilerine de zarar vermiş olmazlar mı? Kin, yani kendine zarar vermek pahasına başkalarını mahvetmeye gönüllü olmak kitlenin davranış biçimini anlamak için önemli bir ipucudur. Le Bon'un açık ve kesin biçimde ifade ettiği gibi kişisel menfaatin "kitlelerde güçlü bir harekete geçirici kuvvet olarak işlediği nadiren görülür" (2002: 28). Kitle ister kahramanca ister korkakça hareket etsin, "kendini koruma kaygısı bile ona galip gelmeyecektir" (*a.g.y.* 11). Kitle kendini seve seve feda eder, kendi ötekisinin ölümü uğruna kendi ölümünü arzular. *Sineklerin Tanrısı* her şeyden önce bir kin alegorisidir. Yalnızca çevresel felaketler ve diğer insan icadı tehditler değil, aynı zamanda "kötüye karşı savaş" aracılığıyla da kendini mahvetmeye hazır bir toplumun alegorisidir. Bu noktada filmde tarif edilen kötülüğün asıl niteliği üzerinde biraz durmak gerekir.

İki çocuk (Sam ve Eric) ölü paraşütçünün şekli bozulmuş bedenini canavar sandığında gördüklerini anlatmak için hemen grubun yanma koşar. Herkes korkmuş ve dehşete kapılmıştır, bir acil durum toplantısı yapılır. Çocuklar canavarı aramak üzere silahlı bir keşif gezisi düzenlerler. Canavarı ararken küçük mağaraların bulunduğu bir tepeye uzanan dar bir patika keşfederler. Jack zirvede canavarı "görür" ve Ralph ile Roger'ı çağırır. Onlar da görmek için yukarı tırmanırlar: Rüzgâr estikçe ses çıkaran büyük, karanlık bir şeydir bu. Dehşet içindeki üç çocuk gruba katılmak için tepeden aşağı koşar. Jack'in kötüye karşı savaşını meşru ve olmayan canavarı da önemli kılan, onun canavarı "keşfetmiş" olmasıdır.

Sineklerin Tanrısı (var olmayan) bir kötüye karşı sürdürülen bir savaşı anlatır. Filmdeki kötü, ortaçağdaki şeytanı andıran, var olmasa da yönetimin önemli bir dispozitifini teşkil eden sanal bir oyuncudur. Bu açıdan, tıpkı Stalin'in despotluğunu meşru kılmak için Troçki'yi şeytanlaştırdığı ya da Bush'un ortaya çıkan denetim toplumunu haklı göstermek için Bin Ladin'i kullandığı gibi, Jack de "canavar"dan faydalanır. Bu bağlamda, filmdeki ilk kurbanın etiği simgeleyen Simon olması manidardır. Peki bunun sebebi nedir?

Filmde etikle ilgili iki karşıt görüş ortaya çıkar. Öncelikle, çocuklar "canavara" karşı savaşlarında etiği bir konformist kurallar

dizisine, bireylerüstü bir toplumsal kodekse indirger. Böyle bir etik "oyunun" kurallarına uymaktan, kanuna boyun eğmekten başka bir şey değildir (Bauman 1993: 8). Dolayısıyla "toplum" ya da "medeniyet" çocuklar üzerindeki etkisini yitirdiğinde, sahip oldukları "etik" de bir anda yok olur gider. Öte yandan Simon etik konusunda farklı bir yaklaşımı temsil eder: Etiği, neyin iyi neyin kötü olduğuna dair heteronom tanımlara dayalı bir kurallar dizisine pasif bir şekilde uymaya indirgemek yerine, kötülüğün gözlerinin içine bakar ve aktif ve özerk bir ahlak aktörü olarak seçim yapar. Simon'ın etiği bir itkiyi korur; Simon çevresindeki toplumdan dolayı değil, bu topluma rağmen etikten yanadır. Ona göre "ahlak, bütünlük ve onun tehlikelerine dair soyut bir düşünce üzerindeki ikincil bir katman değildir, bağımsız ve başlangıç niteliğinde bir kapsamı vardır. İlk felsefe etiğin kendisidir" (Levinas 1985: 77).

Hakikati bulmak için dağın tepesindeki mağaraya tırmananın (hac yolculuğu?) Simon olması şaşırtıcı değildir. Hepsinden önemlisi, Ralph ile Jack arasındaki iktidar mücadelesinin dışında kalmayı filmin başından sonuna kadar beceren tek karakter de odur. Edimsel olan ile sanal olanın, toplum ile etiğin tam ortasına yerleştirilmiş bir sınır-figürdür: Nitekim, özellikle de kitapta canavarla iletişim kurabilen tek figürdür.

Simon figürüyle birlikte, ada bir bakıma Deleuze'ün iki katlı "barok ev"ine benzer bir hal alır. Burada ruhun kıvrımları (sanal) karanlık ikinci kata (bilinçdışı) yerleşmiştir, makul madde (edimsel) ise dış dünyaya açılan kapıları ve pencereleriyle birinci katta yaşar. Bu evin en ilgi çekici yanı elbette merdivenleri, yani sanal ile edimsel arasındaki bağlantıdır; burası aynı zamanda, sanalın hiçbir zaman tam olarak edimselleşmediği "olay"ın (sanallaştırma ve edimselleştirmenin) alanıdır (Deleuze 1993; Frichot 2005). Bu gözle bakıldığında, Simon'm dağdaki mağaraya tırmanması önemli sonuçları olan "önemsiz" bir olaydır. Canavar korkusu kitlenin manipülasyonu açısından her geçen gün biraz daha etkili hale gelirken, Simon canavarın kendilerinin yarattığı bir şey olduğunu görebilmektedir: "Yani... belki de sadece biziz" (Golding 1954: 95-6).

Kötülük

Kötü olan aslında biziz. Kötülüğe karşı savaş başkalarına kafa tutmak değil, kendimizle ve kendi arzumuzla yüzleşmektir. Bu bakımdan *Sineklerin Tanrısı* hepimizin içinde örtük bir biçimde bulunan faşizmin öyküsüdür. Bir "etik kitabına" yazdığı önsözde, Focault şunları söyler: "asıl düşman, stratejik düşman faşizmdir... Burada söz konusu olan yalnızca tarihsel bir faşizm, yani sadece Hitler'in veya Mussolini'nin faşizmi değildir... aynı zamanda iktidarı sevmemize, tam da bizi hâkimiyet altına alan ve sömüren şeyi arzulamamıza neden olan içimizdeki faşizmdir" (Foucault 1983: xi-xiv, alıntı xiii'ten yapılmıştır). Simon'ın "Sineklerin Tanrısı"ndan şu sözleri işitmesinin sebebi de budur zaten:

> Canavarı avlayabileceğinizi veya öldürebileceğinizi düşünmek mi!... Başından beri biliyordunuz, değil mi? Benim sizin bir parçanız olduğumu? Evet, evet, yaklaştın! Hiçbir şeyin yürümemesinin sebebi ben miyim? Her şey neden böyle? (Golding 1954: 158)

Bu oldukça ironiktir, çünkü *Sineklerin Tanrısı*'ndaki çocuklar aslında Hitler'in faşizminden kaçmış (İkinci Dünya Savaşı sırasında tahliye edilmiş) ama kendi faşizmlerine yakalanmışlardır. Filmdeki "canavar" çocukları kötü şeyler yapmaya, "eğlenmeye" kışkırtan bilinçdışı bir iktidar arzusundan başka bir şey değildir. Bu arzu –Simon hariç, Ralph da dahil olmak üzere– tüm çocukları etkiler. "Ralph da yaklaşmaya çabalıyor, kahverengi, savunmasız etten bir parça da o istiyordu. Ezme ve incitme arzusu baskın çıkıyordu" (Golding 1954: 125). O da avın tadıyla coşmuş ve kendi iktidar arzusuna yakalanmıştır. Ancak bu yüzden sıkıntı duyar. Nitekim "bu yalnızca bir oyun" derken "huzursuzdur" (*a.g.y.* 126). Demek ki kötülük, sanal bir kendilik olarak, toplumsal bilinçdışı olarak varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla çocuklar canavarı ne kadar çok "görürlerse" eylemleri de o kadar kötüleşir: Kötülüğün paradoksudur bu. Öyleyse kötülük filmde nasıl maddileşir?

Birincisi, filmde kötülük Arendt'in ortaya koyduğu anlamda sıradandır. Çocuklar filmin başında şaşırtıcı derecede normaldir. Kurallara uymak rutin haline geldikçe kötüleşirler. Bir kitlenin arkası-

na saklanabildikleri sürece kendi vicdanlarından kaçmaları da mümkün olur. Nitekim Ralph ve Domuzcuk ikizlerle Simon'ın linç edilmesi hakkında konuşmaya çalışırken, ikizler mahcup görünür ve ancak şunları söyler: "Yorgunduk. Erken ayrıldık." Oysa sanki alelade bir şeymiş gibi onlar da bu olaya katılmıştır. Kitlenin anonimliğinde, "bireyleri hep kontrol altında tutan sorumluluk duygusu tamamen yok olur" (Le Bon 2002: 6). İşin ilginç tarafı, ikizlerin kesinlikle patolojik bir durumda olmamasıdır. "Sıradanlıkları" gruba, eğlence yasasına uymalarından ve bunu "körü körüne", yani etik bir sorgulamaya girmeden yapmalarından kaynaklanır (Arendt 1978). Sıradanlık bu açıdan kitlenin kayıtsızlığıyla ilgilidir. Ahlaki kayıtsızlığın ve toplumsallığın askıya alınmasının bir sembolü olarak filmdeki maskın can alıcı işlevi de burada yatmaktadır.

Roger ve Jack'in sadistçe edimlerine (siyasetin "askıya alınması" ya da istisna durumuna) ne zaman gözle görülür bir tepki gelse ("siyaset"), tepki gösterenler başarıyla susturulur; ancak çoğunluk umursamazlık belirtileri göstermeye başladığında, Jack ve Roger'ın edimleri ahlaki açıdan değerlendirilmez olduğunda, kötülük adada iyiden iyiye kök salar. Jack'in liderliğinde çocuklar artık "canavar" dehşetinden "korunmaktadır", ancak bu noktada başka bir soru akla gelir: Sessiz kalan bu suç ortaklarını kendilerinden kim koruyacaktır? Kötülüğün gerçekleşmesi için ille de kötü insanlara gerek yoktur ne de olsa.

İkincisi, teknolojinin rolünün (gözlük, mızraklar, ateş) ve avcıların örgütlenmesinin (ordu) filmdeki yıkımın boyutları açısından belirleyici olduğu düşünülürse, kötülük rasyoneldir. Filmde iki tür nesne iş başındadır: teknolojik nesneler ve fetiş nesneleri (bıçak ve gözlük ile deniz kabuğu). Bu nesneler olmadan, olayların aynı yönde gelişeceklerini düşünmek pek mümkün değildir. Teknolojiyi göz önünde bulundurarak düşünmeye en yatkın (ve dolayısıyla Ralph için en vazgeçilmez) kişi Domuzcuk'tur. Bir sahnede o da Simon'ın linç edilişinden bir kaza gibi söz eder: "Hayır, o kadar da kötü değiller. Bir kazaydı" (Golding 1954: 204). Domuzcuk'un kötülüğü Arendt'in sözünü ettiği anlamda sıradandır, ancak filmde her şeyden önce mızrak yapımıyla meşgul olan Jack ve Roger için kötülük aynı zamanda rasyoneldir. Sonuç olarak, adada "iyi bir toplum" olmayı ortak menfaat sayan ve "kurtarılmayı" ortak bir sorumluluk ola-

rak gören demokratik siyaseti tehdit eden şey mızraklardır.

Üçüncüsü, kötülük radikaldir. Bir insanın tam da insanlığını hedef alarak onu bir hayvana ya da *homo sacer*'e indirger ve onu radikal yapan da budur (Arendt 1973). Böylesi bir kötülüğü kavramak güçtür. Felsefe geleneği ve Hıristiyanlık kötülüğü hep bir eksiklikten kaynaklanan, bertaraf edilebilecek ikincil bir fenomen gibi görmüştür (*a.g.y.* 459). Buna karşılık *Sineklerin Tanrısı*'nın gözler önüne serdiği kötü irade o kadar barizdir ki bunu başka türlü anlamamıza imkân yoktur. Film bu bakımdan tüm faydacı doktrinlerden ve her insanın bünyevi bir değeri olduğu fikrinden tamamen ayrılır. Ateş ya da cehenneme dönen cennet adası bu radikal kötülüğün simgesidir.

Filmdeki ateş metaforuna gelince, savaşı kaybetmeye yakın, Nazilerin Yahudilerin kökünü kazımaya daha da hız verdiklerini, dolayısıyla savaşta kullanılabilecekleri önemli kaynakları boşa harcadıklarını hatırlamak çarpıcıdır. Diğer bir deyişle, kin duygusu her şeyden daha önemlidir adeta. *Sineklerin Tanrısı*'ndaki radikal kötülüğü, öznelikten çıkarma ya da terk etme jestinde görürüz. Bu bağlamda Simon'ın ölümünü tekrar ele almak gerekir; kesinlikle kendini kurban etme olarak görülecek bir ölüm değildir bu, zira böyle bir ölüm onu İsa gibi bir dini figüre dönüştürürdü. Simon daha ziyade inançlarından dolayı öldürülmemiş (kurban edilemiş) ama terk edilmiş, hayvana indirgenmiş bir *homo sacer*'dir. Jack'in topluluğunun Simon'ı "canavar zannederek" linç etmesi bu bakımdan son derece manidardır.

Roger, keza Jack, egoistin teki midir? Pek sayılmaz."Kötü bir insan egoist değildir", çünkü gerçekten egoist olan biri yalnızca kendini gözetir (Žižek 2005). Finaldeki kin dolu yangın sahnesinde, mimetik arzusu, haset ve egoizmi toplumu teşkil eden bir linç sürüsü değildir söz konusu olan. Aksine, bu örnekte mimetik arzu Girard'ın düşüncesindeki gibi toplumu teşkil etmez, onu yok eder. Burada yalnızca günah keçisi değil de herkes yıkım tehdidiyle, herkesin herkese karşı savaşıyla karşı karşıyadır. Kin, kendini koruma arzusuna rağmen işler.

İstisna

Paradoksal bir biçimde, *Sineklerin Tanrısı*'nın sonundaki kin dolu yangın sayesinde adaya bir gemi yaklaşır. Yangın işaret ateşinin yapamadığını yapar ve çocukları kendilerinden kurtarır. Bir bütün olarak ele aldığımızda, filmin merkezinde –aynı zamanda kitlenin de müphemliği olan– bu müphemlik yer alır. Nitekim ateş bir yandan da yemek yapmak gibi medeni işlevlere sahiptir. Nihayetinde işaret ateşi çocukların medeniyetle arasındaki en önemli bağdır. Diğer yandan karşıt amaçlara da hizmet eder; çocukları hayvanlaştırır, ilkel içgüdülerini ve kindar arzularını uyandırır. Bu ikili doğaları, ateşi ve kitleyi "iyinin ve kötünün ötesine"* taşır. Bu bakımdan ateş/sürü Yunancadaki *pharmakon*'u andırır, aynı anda hem zehir hem de devadır.

Gelgelelim burada asıl önemli olan, böyle bir müphemliğin karşısında ötekiye gösterilen hoşgörünün siyasi bir zemin oluşturmaya tek başına yetmemesidir. Ralph ve Domuzcuk'un eksiği ötekiye saygı duyma değil de ona karşı durma kabiliyeti, ötekiyle çatışma yetisidir. Diğer bir deyişle eksikleri saygı değil, Connolly'nin (2005) "tartışmacı saygı" dediği şeydir. Connolly bu kavramla, hoşgörü ile çatışma ve tartışma olanağını birleştirir. Tartışmacı saygı bir bakıma çatışmadaki hoşgörü ya da hoşgörüdeki çatışmadır ve bunun için savaşmak gerekir. Bir habitusta, dilde ya da başka bir temelde kök salmadığı için, tartışmacı saygının yaratılması gerekir. Siyasetin kendisini bir zemine oturtmasıyla ilgili bir meselesidir. Ancak müphemlik tartışmacı saygı içinde de siyasi bir jest olarak da boy gösterir. Yani kolaylıkla saf çatışmacılığa, fundamentalizme dönüşebilir.

Ralph ormanda saklandığı sırada Sineklerin Tanrısı'na, yani ölü domuzun kafasına rastlar ve onu parçalar; deniz kabuğunun parçalanmasını andıran bir intikam edimidir bu. Söz konusu olayın filme dahil edilmemesi anlamlıdır; çıkış yolu olarak, elimizde yalnızca diyaloğa dayalı bir etik anlayışına duyulan bir özlemin kalmasının

* Friedrich Nitezsche'nin ilk kez 1886 yılında yayımlanan *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı kitabına bir gönderme. –*ç.n.*

nedeni de bu eksiltmedir. Filmin bize söylediğine göre demokrasi harikadır, ama bir o kadar da acizdir. Harekete geçirme gücünden ve radikal edim yetisinden yoksundur. Ralph'ın kötülüğün gözünün içine bakma cesaretini gösterdiği bu olayı saymazsak, entelektüel Domuzcuk da, demokrat Ralph de bu beceriden yoksundur. Ne var ki radikal edim zamanı geçmiştir. Ralph yeni düşman ilan edildikten sonra artık bir totem hayvana gerek kalmaz. Dolayısıyla Ralph'ınki beyhude bir edimdir. Yine de bu tür edim olanaklarını dışarıda bırakmamak gerekir, onların da bir zamanı vardır. Üstelik bu edimler en çok değer verdiğimiz nesneyi yok etme eğilimi açısından radikaldir. Eğer kötülük "içimizdeyse", etik edim "kendini yok etmek"tir, bizi "biz" yapan şeyi baltalayan bir edimdir.

Bu bakımdan, Schmitt'in istisna kavramım bölüp ondan bir kalıntı yaratan ilk kişinin Benjamin olması anlamlıdır. Schmitt'e göre istisna, "normal" durumu zemin alan bir sınır-kavramdır. İstisnai durum bu normalliği olağandışı yollardan korumayı amaçlar. Diğer bir deyişle, Schmitt'in tasarısı istisnai durumu meşrulaştırmak ya da istisnai olanı normalleştirmektir. Benzer biçimde adadaki istisnai durumun gerici olduğunu, başka bir deyişle şiddetin rasyonel olduğunu ileri sürebiliriz. Genelleştirilmiş istisna, yani şenlik Jack'in kendi iktidarını güçlendirme yöntemidir. Bu şekilde her şey akışkan hale gelir, tüm hiyerarşiler tepetaklak olur, ancak değişmeyen bir tek şey vardır: Jack'in liderliği.

Dilsizlik

Tüm orman alevler içindedir. Avcılar Ralph'in peşindedir. Bütün ümidini yitiren Ralph bu şiddetten kaçacak bir yer bulamaz. Deli gibi koşarken sahile varır ama yere kapaklanır. Bitkin ve nefes nefese, hemen ardındaki yırtıcı hayvanlara teslim olmak üzeredir. Fakat mucizevi bir şekilde, tam da o anda gözlerini dikmiş ona bakan deniz subayını fark eder. Belli ki ateş bir geminin dikkatini çekmiştir. Canına kasteden yangın sayesinde kurtulmuştur. Hemen ardından boyanmış vücutları, sivriltilmiş mızraklarıyla diğer çocuklar gelir. Subayı gördüklerinde irkilirler, subay ise şaşırmış görünür. Bu sahne ile film de sona erer. Ancak bunun bağışlanamaz bir tarafı oldu-

ğunu düşünüyoruz, zira kitaptaki can alıcı bir diyalog filme dahil edilmemiştir. Kitapta deniz subayı masklar takmış çıplak çocukları ve silahlarını görünce onların oyun oynadıklarını, kendilerini "oyuna ve eğlenceye" verdiklerini zanneder ve olayı son derece yanlış yorumlar: "Şahane bir gösteri. Tıpkı Mercan Adası gibi" (Golding 1954: 223-4).

19. Yüzyılda R. M. Ballantyne tarafından kaleme alınan çocuk romanı *Mercan Adası*'nda Britanyalı üç çocuk tropik bir adada "medeniyeti" korsanlara, yamyamlara ve vahşi hayvanlara karşı başarıyla "müdafaa eder". Diğer bir deyişle bu eser *Sineklerin Tanrısı*'nın naif bir versiyonudur. İlk canlı "yetişkin" figür bu noktada ortaya çıktığı için, bu diyalog zaten can alıcıdır. Çarpıcı bir biçimde, bu figür de savaşı bir oyun olarak gören, "Mercan Adası"na benzeten çocuklaşmış bir yetişkin çıkar. Üstüne üstlük filmdeki çocuklar, yalnızca başka bir savaşa, daha genel bir istisnai duruma götürülmek üzere "kurtarılırlar". Yani bir bakıma filmde resmedilen dünya dışarısı olmayan bir dünyadır. "Dışarısı" da çocukların adası kadar vahşi ve çocuklaşmıştır.

Bu önemli noktayı atlamak suretiyle, film aslında adanın dışında her şeyin "normal" olduğu, dışarıda bir medeniyet olduğu yanılsaması yaratır. Halbuki burada ironik olan çocukların zaten bir savaş yüzünden adada olmalarıdır. Tabiri caizse, daha büyük bir savaş içinde başka bir savaş açarlar. "Yetişkinlerin" bu "resmi" savaşı –daha üstün teknolojisi, daha geniş kitleleri ve daha kudretli sadistleriyle– adada olup biten her şeyden çok daha vahşidir. Bu iki dünya süreklilik arz eder (Deleuze 2004: 13).

Filmin erkek çocuklarla ilgili olmasının anlamı da burada yatmaktadır. Neden oğlanlar? Belki de Golding'e göre yarı-tamamlanmış varlıklar olarak oğlanlar, medeniyet ile barbarlık arasındaki asıl çatışmaya son derece uygun bir sembol oldukları için. Nitekim filmdeki çocuklar toplum ile doğa arasında ayrım yapamadığımız bir yer işgal ederler. Peki filmdeki tek yetişkin neden çocuk gibi görünmektedir? Bu durum *Sineklerin Tanrısı*'nın bir çocuklaşma alegorisi olmasından kaynaklanır.

Neticede doğal durum toplumun "çocukluk" evresidir. "Toplum"dan *sonra* gelen "doğa" istisnai durum, her "yurttaşın" sürünün bir üyesi haline geldiği bir durumdur. Dolayısıyla ilk bakışta çocuk-

sulaşmada tersine bir evrim söz konusudur: çocuktan yetişkine değil de yetişkinden çocuğa, insandan maymuna, toplumdan (*bios*) doğaya (*zoē*) doğru. İstisnai durum, maymunların insanlardan türediği bir dünyadır. İnsanın maymunlaşması, çağdaş kültürün bilhassa tüketim ve teröre karşı savaş bağlamında gitgide çocuklaşmasını bir bakıma açıklar.

Modernite öncesi zamanlarda "çocuk" diye bir şey olmadığı, yani çocuğun ayrı bir varlık teşkil etmediği gayet iyi bilinir. Resimlerde çocukların küçük yetişkinler, çocuk-insanlar olarak resmedilmesini buna örnek gösterebiliriz (Aries 1962). Modernitenin ortaya çıkışına kadar çocukluk, bireyin kronolojisinde istisnai bir dönem olarak ele alınmamıştır; çocuk normalleştirilecek, disipline edilecek bir özne olarak ortaya çıkmıştır: Çocuk-insan sosyalleşmemiş bir varlık olarak tanımlanır. Dolayısıyla modernitenin en önemli panoptik* kurumlarından bazıları, örneğin kreş ve okul, çocukla insan arasındakı ayrımı ortaya koyar. Düzgün bir "insan" olmak için önce düzgün bir "çocuk" olmak, yani kapatılmış bir mekânda disipline edilmek ve normalleştirilmek gerekir. Bunun ardından, kişi diğer kurumlara, fabrikalara, üniversitelere, evliliğe ve en sonunda da yaşlı bakım evlerine ilerleyebilir; hepsi bir içeri-dışarı ayrımıyla belirlenen, "hepsi ayrı kanunlara sahip bir kapalı alandan diğerine" hareket ederek bir yaşam sürer (Deleuze 1995: 177). Ne var ki panoptik sınırların yıkılmasıyla kendini belli eden bugünün "denetim toplumlarında" bu durum değişmektedir:

> Disipliner toplumlarda (okuldan kışlaya, kışladan fabrikaya sürüklenirken) sürekli bir şeylere en baştan başlanırdı, oysa denetim toplumlarında hiçbir şey sona ermez – iş, eğitim ve askerlik tek bir modülasyonun, bir tür evrensel dönüşümün birlikte bulunan yarı-kararlı durumlarıdır. (*a.g.y.* 179)

Belki de bugün, kreşe özel olan disiplin de panoptik duvarların ötesine geçiyor; bunun sonucu olarak da insan-çocuk bir kez daha her yere, her alana yayılıyor. Çocukluğun "asla sona ermemesi" kreşin tüm topluma yayıldığı, bir bakıma istisnanın kaide olduğu anlamına gelir. Bu açıdan çocuklaşma "dışarının sonu", çocuk ile yetişkin

* *İng.* Her şeyin tek bir noktadan görülebildiği, her şeyi kapsayan. –*ç.n.*

arasındaki ayrımın sonu demektir. Ortaya çıkan bu "pürüzsüz" biyografik alanda, çocuk ile yetişkin arasındaki ayrım ancak fantazi düzeyinde yaratılabilir; bu durum ise kreşin dışının da aslında bir kreşten, insan-çocuğun çocuklaşmış dünyasından ibaret olduğu gerçeğini gizler.

Aksi takdirde, bu fantazi çerçevesinin dışında, çocuk (istisna) ile yetişkini (kaide) ayırt etmek imkânsızdır; dolayısıyla yetişkin yaşamını yöneten buyruklar ile kreşi yönetenler aynıdır: oyun, öğrenme, korunma. "Kapitalizmin yeni ruhu"nda oyun oynamak, yani göçebe olmak, deneyimlere açık ve yaratıcı olmak mecburiyetten sayılıyor (Boltanski ve Chiapello 1999). Bizimkisi oyunun tüketim, tüketimin oyun olduğu bir toplum. İdeal durumda, tüketici düşünmeden alışveriş yapan bir çocuktur; bu çocuğun arzusu uyandırılır, bir yere sevk edilir ve manipüle edilir. İkincisi, öğrenmenin "sona ermediği", bilgiye dayalı bir toplumda yaşıyoruz. Bu da "sürekli değerlendirme"yi elzem kılıyor (Deleuze 1995: 179). Son olarak, bizimkisi bir korku toplumu, korku ticareti yapılan bir toplum; birileri bize sürekli korunmaya ihtiyacımız olduğunu söylüyor. Güvenlik uğruna demokrasiyi bile feda etmemiz salık veriliyor. Zaten *infant* (çocuk) sözcüğü konuşmayan anlamına geliyor. Çocukların bir agoraya ihtiyacı yok, zaten bir agoraları olsaydı *Sineklerin Tanrısı*'ndaki deniz kabuğu gibi onu da yok ederlerdi.

> Eğer bir genç yoğun bir keder, öfke veya başka bir duyguya kapılırsa, bunu içinde tutması mümkün değildir, "dışa vurmaya" mecbur kalır. Sinirlenmiş bir çocuk duyduğu rahatsızlığı içselleştirmekten ya da sözlü olarak ifade etmekten acizdir. Kendini bu dayanılmaz gerilimden bir edimle kurtarır, mesela ayağını yere vurarak... Ağlamak, başını sağa sola savurmak, çığlıklar atmak ya da öfke nöbetlerinde verilen diğer tepkiler çocuğun reddedilen bir dileği yerine getirtme yollarıdır. (Jonas ve Klein 1970: 162)

Bugün siyasi çocuklaşmanın, iyi ile kötü arasındaki ("ya bizdensin ya da bize karşı") sert bir kutuplaşmayı yanında getirmesi; bunun da gerçekliği peri masallarına, daha doğrusu bir "yanlışlıklar (terör) komedyasına" indirgemesi şaşırtıcı değildir: Tek bir kitle imha silahı bile bulunamadı, Bin Ladin yakalanamadı, Afganistan her zamankinden daha da beter bir halde, demokrasi Irak'a ulaşamadı, vb. ama her şey böyle devam edip gidiyor. Bunun içinde, "izleyici" de

çocuklaşmış bir sürü muamelesi görüyor. Bu anlamda çocuklaşmış güvenlik öznesi ile korkmuş terör öznesi, yani rehine arasındaki paralellik son derece çarpıcıdır. Rehine anonim bir figür, çıplak, şekilsiz ve kesinlikle değiştirilebilen bir bedendir: herhangi biri, hatta herkes rehine olabilir (Baudrillard 1990: 34-5). Benzer biçimde güvenlik siyaseti de vatandaşı korku içinde bir özne, korunmaya muhtaç bir çocuk olarak yeniden tanımlar. Herhangi biri, hatta herkes korunmalıdır. Bunun sonucunda hem düşman hem de dost öznelikten çıkarılır; "düşman" yasadışı bir savaşçı ya da fundamentaliste dönüşürken, güvenlik öznesi olan "dost" da çocuklaşır.

Bu bağlamda *Sineklerin Tanrısı* biyopolitik, daha doğrusu postpolitik bir toplum alegorisi olarak karşımıza çıkar; "güvenliği" –kalıcı bir istisnai durum şeklinde– örgütlenmenin en kutsal ilkesi olarak yüceltir ve tüketicilikle birleştirmeye çalışır (bunun sonucunda, tüketebilmek için güvenliğe ve güvende hissetmek için de tüketmeye ihtiyaç duyarız). Neticede *Sineklerin Tanrısı*'ndaki şiddet sadece istisnai bir durumdur, çocuklar "yalnızca oyun oynamaktadır"! Bu noktada asıl soru bunun günümüz toplumunda geçerli bir cevap olup olmadığıdır: İstisna yalnızca bir istisna mıdır yoksa genelleştirilmiş midir? Öyleyse kötünün, Sineklerin Tanrısı'nın yerine kimi koyacağız? Ve kötülükle nasıl savaşılır?

Denetim toplumu, korku/terör ile ticari girişimlerin –tıpkı ayrı yumurta ikizleri gibi– ayırıcı bir sentez yoluyla tek bir dispozitif oluşturmak üzere birlikte çalıştığı bir toplumdur. Dolayısıyla günümüz toplumunda kinin postpolitik bir strateji olarak ortaya çıkması tesadüf değildir. Žižek bu doğrultuda, Fransız banliyölerinde yakın zamanda gerçekleşen protesto/yangınlarla ilgili olarak şu soruyu sorar:

> Yalnızca kurallara göre oynamak ile (öz)yıkıcı şiddet arasında seçim yapabiliyorsak, seçim özgürlüğünden bahsedilebilir mi? Üstelik neredeyse yalnızca insanın kendisine yönelik bir şiddet bu – yakılan arabalar, ateşe verilen okullar zengin mahallelerde değildi, protestocuların geldiği toplumsal katmanların güçlükle elde ettiği kazancın bir parçasıydı. (Žižek 2005)

Çağdaş postpolitik toplumda "agora" beklendiği gibi işlemiyor: Şiddeti siyasi bir dile tercüme etmek mümkün değildir, dolayısıyla

şiddet ancak uygunsuz, irrasyonel bir taşkınlık biçiminde var olabilir. Böylesine aciz bir şiddet olsa olsa kendini kurban eder ve bunu da herkese duyurur. Kin duygusunun ta kendisidir bu. *Sineklerin Tanrısı*'nın *kurtarıcılığı* da bu kadardır işte.

4

TANRI KENT

Toplumsal İlişki (sizlik) olarak Kamplaştırma



Tanrı Kent favelayı doğal bir durum şeklinde sunarak "zorbalık meselesini" bu fantazi mekânına yansıtır; favelanın dışında bunun artık bir sorun olmaktan çıktığı, favelanın ("kamp"ın) dışında bir "şehir" olduğu yanılsaması yaratır... Yalnızca bir gerçekliği göstermek ya da maskelemek, veya bir yokluğu gizlemekle kalmaz, gerçekliğin (kamp) bir kurmaca içinde eridiği bir ayrımsızlık alanı üretir.

TANRI KENT filmi karnavalesk bir hava içinde açılır, samba müzik eşliğinde kamera görüntüden görüntüye geçer; bıçaklar bilenir, tavuklar boğazlanıp kızartılır, muazzam miktarlarda esrar ve kokain tüketilir... Sonra ansızın tavuğun biri bu "parti"den kaçmayı başarır. Bunun üzerine bütün millet çılgınlar gibi zavallı kaçak tavuğun peşine düşer, böylece kovalamacanın kendisi sapkın bir eğlenceye dönüşür. Acaba tavuk boğazlanmaktan kurtulabilecek midir?

Dakikaları sayılı bu bahtsız tavuk, Fernando Meirelles'in –Rio de Janeiro'nun mutlak bir dışlama mekânını andıran en nam salmış favelasım anlattığı– *Tanrı Kent* filminde resmedilen yaşam savaşı/kaçışının bir alegorisidir. *Tanrı Kent*'in "kartpostallardaki Rio'yla alakası yoktur". Gitgide artan uyuşturucu trafiğiyle 80'lerde çoktan Rio'nun en tehlikeli yerlerinden biri haline gelmiş, 60'lar tarzı bir toplu konut projesidir. Tanrı'nın ve adaletin terk ettiği, polisin hemen hemen hiç uğramadığı ve ortalama yaşam süresinin yirmileri zor bulduğu bir yerdir burası. Fiziki konumu açısından Rio de Janeiro'ya yakın sayılır, araları sadece 24 kilometredir. Ne var ki toplumsal açıdan çok uzaktır, neredeyse "bağımsız bir ülke" (Karten 2003) ya da çökmekte olan bir sivil toplum ve çelimsiz bir "medenileşme süreciyle" kendini belli eden bir "vahşi bölge"dir (bkz. Lash ve Urry 1994: 324). Dolayısıyla filmin kendisi de buradan firar etmiş olan anlatıcısı *Tanrı Kent*'i bir çöplük olarak tanıtır: "Politikacıların çöplerini döktükleri yerdir burası." Bu haliyle *Tanrı Kent*, toplumun aynı zamanda muazzam miktarlarda insan atık, yani *homo sacer* üret-

mesine neden olan düzen kurma süreçlerinin ve iktisadi kalkınmanın kaçınılmaz bir neticesidir (bkz. Bauman 2003: 123-6). Öyle ki burada insan yaşamının bir değeri yoktur, *Tanrı Kent*'te yalnızca gangsterler değil polisler de ceza korkusu olmadan cinayet işler. Buna bağlı olarak kanun ile kanunsuzluk arasındaki sınırlar değişkendir ve yargı sistemi de meşru olmaktan çıkmıştır (bkz. Caldeira 2000: 157). Dolayısıyla Aziz Augustinus anıştırması, *Tanrı Kent* hem ironik bir biçimde "tanrının olmadığı bir kent" olduğu için hem de hakikaten "kutsal" bir yer olduğu için dikkat çekicidir (bu noktada "kutsal" sözcüğünün esasen "bir terk edilmişlik hali, kanun ve etik sorumluluk alanından muaf tutulma durumu" anlamına geldiğini hatırlamakta fayda var [Agamben 1998]). Diğer bir deyişle *Tanrı Kent* aynı zamanda "yurttaşları olmayan bir şehirdir".

Tanrı Kent bir labirent, çıkışı olmayan bir bölgedir. Tıpkı kaçak tavuğun durumunda olduğu gibi, "kaçarsanız ölürsünüz, kaçmazsanız zaten ölürsünüz". Kaçmaya yeltenenler başarısız olur (ve tıpkı Hairy gibi öldürülür). Aynı şekilde, melezleşme stratejileri aracılığıyla içeri-dışarı ayrımında dolaşanlar da yaşatılmaz (ve filmdeki en karizmatik karakter olan Bene gibi onlar da öldürülür). Yine de, bu paranoid kapanımın bir istisnası vardır: sanatsal bir pratik olarak foto muhabirliği yapmaya başladıktan sonra hayatı mucizevi bir biçimde değişen, dışarı arayışını simgeleyen, daha üst bir toplumsal tabakaya yükselen (adı da bu yükselişi anlatır) Rocket (roket). Hem içeride hem de dışarıda olan (mahalleli ve kaçak, anlatıcı ve baş kahraman) Rocket kaideyi kanıtlayan bir istisnadır: söz gelimi Michael Jordan ya da Eddie Murphy değilseniz, dışarısı diye bir şey söz konusu olamaz.

Üç Sefalet Âlemi

"*Tanrı Kent*'in öyküsü Ölüm Üçlüsü'nün öyküsüyle başlar": *Tanrı Kent*'te "elektrik, yol ve otobüs diye bir şeyin olmadığı" 60'lı yıllarda gaz kamyonlarını soyup mahalleliye gaz dağıtan üç kişilik bir çetedir bu (içlerinden biri de Rocket'ın ağabeyidir). Onlarınki daha ileri bir safhada *Tanrı Kent*'in ayırt edici özelliği haline gelen şiddet amaçlı şiddetten farklıdır (polisler favelaya geldiğinde hemen futbol oynayan bir grup çocuğun arasına dalıp neşe içinde gözden kay-

bolurlar). Bu dönem *Tanrı Kent*'in masumiyet çağıdır; bu nedenle rahat bir tempo, sıcak yuvalar ve mutlu çocuklarla dolu sokaklar, altın tonlarında renkler ve bolca ışıkla resmedilir. Kanun ve diğer baba figürleri otoritelerini tam olarak ortaya koyamazlar, ancak yaşanan krize rağmen saygı görürler. Aynı şey polis için de geçerlidir; örneğin yaşlıca bir polis (kendinden bir hayli genç olan) başka bir polisin uygunsuz bir teklifini reddeder.

İkinci safhada renkler daha karanlıktır. Ölüm Üçlüsü'nün düzenlediği büyük çaplı bir motel/genelev soygunu işlerin seyrini değiştirir. Her şey ters gider ve ileride Ze adıyla karşımıza çıkacak olan gangster özentisi "Ufaklık" gidişatı kanlı bir yola sokar. Mahalledeki daha büyük oğlanların kendisini daha ciddiye almasını sağlamak amacıyla, ayrıca zevk için, üçlünün motelde bağlı bıraktığı herkesi vurur. Ancak kimse Ufaklık'tan şüphelenmez. Bunun yerine üçlü, olayın ardından Tanrı Kent'e yapılan baskında polisin hedefi haline gelir. Polis katliamdan sorumlu tuttuğu üçlüyü yakalar ve şiddetle ortadan kaldırır. Onların sonu, Ze'nin uyuşturucu satışı ve soyguna dayalı gangster yönetiminin başlangıcı olur.

İkinci safha boyunca suç ve sapkınlık tırmansa da toplumsal bağlar varlığını sürdürmeye devam eder. Bunda Ze'nin belirgin bir payı vardır. Sapkın ve despotik bir yönetimdir bu, ama *Tanrı Kent*'i "gettonun kurallarına saygı göstermeyen" ve yerel dükkanları soyan çocuk çetelerinden koruyarak birliği sağlar. Ze sayesinde *Tanrı Kent* bir efendiye kavuşmuştur. Ne var ki, Rocket'ın aksine Ze favelanın dışını görmezden gelir, o labirentin hem efendisi hem de kölesidir. Yani bir bakıma, *Tanrı Kent*'in içerisi ile dışarısı arasındaki sınırı çizer. Egemen olarak, kendini dışarıda bırakan bir düzen kurar, iktidar kepazeliğini tekrar canlandıran bir iç birlik yaratır: "Bizatihi kanun bünyevi ilhaline dayalıdır" (Žižek 1997: 77). Dolayısıyla bu ikinci safha, yani 70'ler, gri tonlarla ifade edilen bir istisnai durumu anlatır. Bunun ardından, "iyi ile kötünün bulanıklaşması" gitgide artacaktır (Schwarz 2001: 105). Favela kanun ile anarşi, şehir ile doğa, barış ile savaş arasında ayrım yapılamayan bir alana dönüşür: "Rio de Janeiro'da hem savaştayız hem de değiliz... Saraybosna'mn kuşatma altında olduğu dört yılda, Rio'da Saraybosna'dakinden daha çok insan öldü" (João Moreira Salles, aktaran Jaguaribe 2003: 23).

Carl Schmitt'in de ortaya koyduğu gibi kanun ancak istisnanın araştırılmasıyla anlaşılabilir. İstisnai durumda kanunun ihlali ile uygulaması arasındaki ayrım belirsizleşir (Agamben 1998: 57). Buna bağlı olarak kanun ile doğa, dışarısı ile içerisi, şiddet ile kanun arasında bir belirsizlik alanı ortaya çıkar. Ne var ki istisna kendini kaideden çıkarmaz, kendini askıya alarak istisnaya mahal veren kaidenin kendisidir. Kanun kendine has "gücünü", bir dışsallıkla ilişkili olarak varlığını sürdürme kapasitesinden alır (*a.g.y.* 18). Schmitt "yeryüzünün yasasını", lokalizasyon ile düzen arasındaki bağın oluşturduğunu öne sürer. Bu bağ aracılığıyla biyolojik (*zoē*) ile toplumsal/siyasi (*bios*), doğa ile polis birbirinden ayrılır ve salt yaşam (biyolojik varlığa indirgenmiş yaşam) polisin dışında bırakılır. Bu bağlamda istisna kavramı bir muğlaklığa işaret eder: İstisnai durumda bu bağ kopmaktadır. Dahası, yerelleştirilemeyen şeyin kendisi, yani istisna, lokalizasyonu kalıcı bir biçimde gerçekleştirdiğinde "kamp" ortaya çıkar. Kamp kanun ile kaosun, içerisi ile dışarısının birbirinden ayırt edilemez hale geldiği bir belirsizlik alanıdır: "Lokalizasyonun olmadığı bir düzene (kanunun askıya alındığı istisnai duruma) karşılık artık düzenden yoksun bir lokalizasyon (daimi bir istisnai durum olarak kamp) söz konusudur" (*a.g.y.* 175). *Tanrı Kent*'i bir kampa dönüştüren, onun aslında "bağımsız bir ülke" olup olmadığı konusunda karışıklık yaratan şey tam da kanunsuzluğun bu yerinden edici konumudur.

İstisna kaide haline geldiğinde *Tanrı Kent* üçüncü safhasına girer. Artık tüm renkler griye döner ve hiçbir göndergesi kalmayan şiddet saf, çıplak bir şiddete dönüşür; herkes *homo sacer* haline gelir – egemenliği tebayı polisten uzaklaştırma pratiği olarak gören klasik anlayıştan yola çıkan bir kavramdır bu. Egemenlik tebayı *terk etme*, onları salt yaşama indirgeme edimiyle işler. *Homo sacer* ve egemen iki simetrik figürdür: "egemene göre bütün insanlar potansiyel olarak *homo sacer*'dir, *homo sacer*'e göre ise bütün insanlar egemen gibi davranır" (*a.g.y.* 84). *Homo sacer*, insanların, Tanrıların ve hayvanların paylaştığı doğal yaşam (*zoē*) ile insanlara uygun olan yaşam (*bios*) arasındaki bir belirsizlik alanına yazılmıştır (*a.g.y.* 1).

Tanrı Kent'te üçüncü safhanın ortaya çıkmasını tetikleyen şey, civardaki iki çete arasındaki şiddetli bir uyuşturucu savaşı olur. Ze

bu savaşta sokak çocuklarını diğer çeteye karşı silahlandırır. Bu iki çete birbirini büyük ölçüde yok eder ve polis çete liderlerini yakalar. Ne var ki Ze polise rüşvet verip kurtulur. Ama polisten paçayı sıyıran Ze çocuklardan kurtulmayı başaramaz. Sonunda Ze kendisinin silahlandırdığı çocuklar tarafından vahşice öldürülür (tıpkı Mabitu'yu darbeyle deviren Zaire diktatörü Kabila'nın kendi çocuk askerlerinden biri tarafından öldürülmesi gibi). *Tanrı Kent*'teki son "baba" da öldürüldükten sonra çocuklar bağırırlar: "Buranın hâkimi biziz!" Onların bu şiddet dolu ihlali çıplak bir şiddeti de beraberinde getirir. Ödipal sonrası bir esriklik içinde istisna kaideye dönüşür ve *Tanrı Kent* doğal duruma geri döner. Favela yaşamı şehrin dışında bir yaşama, medeniyete, normalliğe dönüşür; ayırt edici özellikleri kanunsuzluk, irrasyonel şiddet, sapkınlık ve despotizm olan bir yaşamdır bu.

Bu açıdan bakıldığında *Tanrı Kent* Şarklılaştırılmıştır. Favela labirente benzeyen Arap *kasbah*'larını (iç şehir) ve Ze de itaatkâr, kitleleşmiş tebasını kesinlikle insan yerine koymayan Şark zorbasını andırır. Bir sahnede polis memurlarından biri "bırak birbirlerini öldürsünler," der; bir diğerinde Ze mutlak iktidara sahip olmasına yardım etmesi için bir büyücüye gider; bir başka sahnede anal seks ve muzlardan bahseden kadınlar gettonun Kamasutrası'nı ortaya koyarlar, vb. Ağırlıklı olarak siyah karakterlerin yer aldığı bu sahnelerin ortak noktası, Brezilya favelasının Afrikalı boyutuna yapılan bir göndermedir. Şarkiyatçı bir dönüş aracılığıyla favela sınırsız bir keyif, ihlal ve sapkınlık mekânına dönüşür; yani şehrin Şarklılaştırılmış "ötekisi" haline gelir. Brezilya halkının gözünde favelanın sıradan sakinleri/yurttaşları değil, "aslında şehirden olmayan... marjinal insanları" barındıran bir "eşik mekân" olması şaşırtıcı değildir (Caldeira 2000: 78-9).

Karanlık imgesi bu bakımdan özel bir önem taşır. Aslına bakılırsa Batı metafiziğinin temelinde –Derrida'nın deyişiyle– fotolojik, yani aydınlığa ve karanlığa dayalı bir metafor vardır: "Doğu'da yükselen duyuların güneşi, yolculuğunun akşamında, Batılı'nın gözlerine ve kalbine ulaştığında artık içselleştirilmiştir. İnsanın özünü özetleyen, benimseyen ve gerçekleştiren Batılı 'hakiki ışıkla aydınlanır'" (Derrida 1986: 213). Öte yandan "Doğu"/favela gitgide karanlığa gömülmektedir.

Bu doğrultuda, *Tanrı Kent* ikili karşıtlıklara başvurduğu için eleştirilebilir: "eşik" favelaya karşı "şehir", çete şiddetine karşı medeniyet, Ze'ye karşı Rocket ve son olarak da insan öldürmeye karşı fotoğraf çekmek. Ancak ikili karşıtlıkları yapıbozuma uğratmaya yönelik böyle bir Şarkiyatçılık karşıtı eleştiri, 2. Bölümde görüldüğü üzere, iki karşıt kutup arasında aracılık eden, başkalaşım imkânı sağlayan önemli bir unsuru göz ardı eder. *Tanrı Kent* aynı zamanda şehir ile favela, medeniyet ile doğa arasında köprü kuran aracılar hakkındadır. Dolayısıyla Rocket'ın fotoğrafları gibi hareketli aracılar, favela/Şark'ı rasyonalite ve aklın dış dünyasına tanıtmaları bakımından belirleyici bir rol oynarlar.

Tanrı Kent'in zamanda kasten ileri geri hareket etmesi ve olayları ekranı ikiye bölerek anlatmak suretiyle anlatıyı merkezsizleştirmesi bu bakımdan önemlidir. Kendisi de bölünmüş tek bir anlatıcı olmasına rağmen, onun anlatacağı pek çok öykü vardır; anlatının odağı altyapıdan cinsel keyifle ilgili düşüncelere kayar, ahlak havasını ironiyle birleştirir, vb. Faveladaki şiddeti eleştirirken Brezilya' daki kurumların da (demokrasi, polis teşkilatı) bir eleştirisini sunar. Dini unsurlar (tılsımlar), cinsel semboller (muz) ve siyasi nitelemeler (sapık/zorba olarak Ze) favelayı bir ihlal mekânı olarak resmeder. Dahası, *Tanrı Kent* şehrin ve ormanın başkalaşımını anlatır. Şark/favela ne içeride ne dışarıdadır, hem içeride hem dışarıdadır, ayrımın kalmadığı bir alanda bulunur, aynı anda hem ütopya hem de ters-ütopyadır. Özetle favela hareketlilik ve aracılığın belirleyici uğraklarıyla nitelendirilir.

Bu bakımdan, *Tanrı Kent*'in esasen akıcı bir tarafı vardır: Planlama, kodlama ve disipline etmeye yönelik onca çabaya rağmen bir akış gibi, insan ve şey akışı gibi hareket eder. Heterojen ve müphemdir – aynı anda hem heyecan verici hem de endişe uyandırıcı olmasının, her şeyden çok sınırları ihlal eden ve saf olduğuna inanılan şeyleri "kirleten" göçebe bir hareketi simgelemesinin sebebi de budur zaten.

Müphemlik açısından bakıldığında, "favelayı planlama" fikri çoğu zaman arzu edilen ve edilmeyen akışları birbirinden ayırmaya yönelik bir girişim, istenmeyen akışlara karşı bir savaştır. Planlama akışları "ehlileştirmeyi" ve arzu edilen doğrultulara yönlendirmeyi sağlayan kesin sınırlarla ilgilidir. Müphem olanı nötrleştirme isteği-

ne rağmen, mekânsal düzen kırılgan kalır. Katı temsillerin dışında bırakılanlar anomali olarak geri döner. Düzenin arzu edil(mey)en akışları düzenleyerek ürettiği müphemlik kendi fazlalığıdır, buna karşılık daima kanun koyucunun bakışlarından kaçan bir artık vardır. Deleuze ve Guattari'nin de (1987: 207) sıklıkla vurguladığı üzere, hiçbir güç ilişkisi tamamen istikrarlı olamaz, her zaman bundan sıyrılan bir şeyler vardır. Dolayısıyla güç odaklarını (ve şehirleri) öncelikle onlardan sıyrılan şeylerle tanımlamak gerekir.

İktidar bir mekânı az çok istikrarlı kesimlerden oluşan bir küme şeklinde bölgeleştirmeye çalışır, buna karşılık her zaman söz konusu kesimleri ihlal eden ve istikrarsızlaştıran yersiz yurtsuzlaştırılmış akışlar vardır. Toplumsal teorinin ağırlıklı olarak bölge sakinlerinin yaşam biçimlerine odaklanmış olması bu bakımdan ilginçtir. Aslına bakılırsa toplumsal teorinin iki önemli kavramı, *Gesellschaft* (toplum) ve *Gemeinschaft* (cemaat), yerleşik yaşam biçimlerini ifade eder. Dolayısıyla göçebe, yani hareket halinde olanın sistematik bir biçimde "toplum" ve "cemaat" anlatıları dışında bırakılmış olması şaşırtıcı değildir. "Toplumsal"ın kuruluşunu niteleyen bu temel karşıtlık sabit bölgelere karşı göçebe hareket, kanuna karşı ihlal, sınırlara karşı akış biçimindedir. Başka bir deyişle toplumun "ötekisi" "cemaat" değil, göçebedir. "Eksik olan şey bir Göçebebilimdir" (Deleuze ve Guattari 1987: 23).

Bu bağlamda, Bauman'ın küreselleşmeyi "göçebelerin intikamı" şeklinde tanımlaması *Tanrı Kent* açısından özellikle ilginçtir (Bauman 2000: 12). Bugün modernitede yeni bir safhayı, "akışkan modernite"yi yaşıyoruz; yeniden yerleştirme olmadan yerinden çıkarma, bölgeselleştirme olmadan yersiz yurtsuzlaştırma mantığına göre işleyen bir moderniteyi:

> Modern çağın katı evresi boyunca göçerliğin alışkanlıkları pek rağbet görmedi. Yurttaşlık yerleşiklikle yakın bir ilişki içindeydi, "sabit bir adrese" ya da "uyruğa" sahip olmamak dışlanmak anlamına geliyordu... Bu durum evsizler için ve eski usul panoptik denetim tekniklerine (halkın büyük bir kısmını bütünleştirme ve disipline etmenin başlıca aracı olan, ama büyük ölçüde terk edilen tekniklere) hâlâ tabi tutulan ve sık sık yer değiştiren "alt sınıf" için hâlâ geçerli olsa da, yerleşikliğin göçerlik karşısındaki koşulsuz üstünlüğü ve yerleşik olanların hareket halindekiler üzerindeki tahakkümü hızla azalarak durma noktasına geliyor. Göçerliğin yersellik ilke-

si ve yerleşimden intikam alışına şahit oluyoruz. Modernitenin akışkan evresinde yerleşik çoğunluk, göçebe ve bölgedışı elitler tarafından yönetiliyor. (*a.g.y.* 13)

Göçebelerin hâkim olduğu bir toplumda asıl tehdit toprağa bağlı kalmaktır. "Katı" modernitede panoptikon bir ilişki sembolüyse, günümüz toplumunda göçebe iktidar ilişkiyi, yani disiplin zorunluğunu ortadan kaldırır. Medeni toplumun kurumlarının duvarları yıkılırken, uçuculuk, akışkanlık, hız gibi araçlar iktidara kısa sürede hareket etme özgürlüğü sağlar. İlişkisizlik güç ilişkilerinin dış sınırı değildir artık, ve belirsizlik çatışmaya yol açmaz. İkisi de etkili bir iktidar stratejisi haline gelmiştir. Çatışma ilişkiyi gerektirir, ancak karşılıklı (panoptik) ilişkinin taraflarından biri vazgeçmiştir. Daha da kötüsü, varlıktan ziyade yokluk üzerine oynayan bölgedışı bir güce saldıramazsınız. Dolayısıyla bu yeni tahakküm oyunu daha büyük olanla daha yavaş olan arasında değil, daha hızlı olanla daha yavaş olan arasındadır (*a.g.y.* 188).

Akışkan modernitede, insanların itaat etmesini sağlayan "vurkaç" mantığıdır; hareket halindeki elitlerin güvenliğini, hareketsiz kalan ya da hareketsiz hale gelenlerin güvensizliğini artıran bir mantıktır bu. Örnek olarak favelanın içine ve dışına yapılan polis baskınlarını ele alalım. Gettoda yaşayanlar hareketsiz hale getirilmiştir, favelanın dışına çıkamaz; buna karşılık polis basit bir vurkaç hareketiyle müdahale edebilir. Kısacası iktidar ortadan kaybolabilme gücüdür: agoradan, parlamentodan uzaklara yelken açabilen; yurttaşların demokratik denetiminin ötesinde, elektronik ağın içerisinde kayıplara karışabilen bir iktidardır söz konusu olan (*a.g.y.* 40). Hem insanların hem de nesnelerin gitgide artan hareketliliğiyle nitelendirilen küreselleşmiş bir dünyada, hareketlilik "toplumsal katmanlaşmanın ve tahakküm hiyerarşisinin başlıca faktörlerinden biri, hatta en önemlisidir" (*a.g.y.* 150-1).

Bu bağlamda favelayı ilginç kılan, her şeyden çok küreselleşme konusundaki müphemliğidir. Favelada yaşayanların durumu küreselleşmenin bakış açısından katı ve sabit gibi görünse de, ulusal politikalar ya da şehir politikaları açısından çoğunlukla göçebe olarak algılanırlar. Bu bağlamda, sözümona istikrarlı toplumu "akışlarıyla" istikrarsızlaştıran hareketli kötülükleri temsil ederler. Onlar, ya-

ni "göçebeler" aşırılık ölçüsünde "denetimsiz" biçimlerde keyif alırlar; keyiflerinin kaynağı elbette *bizim* keyfimizdir, bizden çalmaya çalıştıkları zenginliğimizdir:

> Öteki neden Öteki olarak kalır? Ona olan nefretimizin sebebi nedir?... Öteki'nin aldığı keyfe duyulan nefrettir bu. Bugün şahit olduğumuz modern ırkçılığın en genel formülü bu olsa gerek: Öteki'nin kendine has keyif alma biçimine... esasen benim keyfimi çalan Öteki'ye duyulan bir nefret. (Jacques-Alain Miller, aktaran Žižek 1993: 203)

Öyleyse favela tabiri caizse iki cephede savaşmaktadır: bir yanda göçebe elitler ve akışlara karşı, diğer yanda da yerleşik halka ve "katı" sınırlara karşı savaşır. Faveladan kaçmaya çabalarlar – ama bundan daha zor bir şey yoktur.

Bir Fantazi Mekânı Olarak *Tanrı Kent*

Öyleyse bu bağlamda "favela" ve "şehir" hakkında neler söylenebilir? Daha öncede belirtildiği üzere, şehir tarihsel olarak kapsama ve dışlama sınırlarını belirleyen "duvarlarla" çevrili kapalı bir mekân olarak tahayyül edilmiştir (bkz. Virilio 1997). Kapanım polis ile doğa (doğal durum) arasında bir ayrım ortaya koyar. Ancak doğadan (gerçek) polise (simgesel) geçiş net değildir ve şehir gerçekliğini devam ettiren fantazilerin ideolojiden önceki çekirdeğini burada aramamız gerekir: "heyulayı barındırmayan bir gerçeklik olamaz, gerçeklik halkası ancak heyula benzeri tekinsiz bir eklentiyle tamamlanabilir" (Žižek 1994: 21). Şehir gerçekliği bir kendinde şey değildir, daima simgesel mekânizmalar aracılığıyla şekillenir; ancak bu simgeleştirme eninde sonunda başarısız olduğundan, gerçekliğin bir kısmını simgeleştirmeden bıraktığından, simgeleştirilmeyenler "heyula kılığında geri döner" (*a.g.y.* 21). Şehir gerçekliği kendini başarısız simgeselliğiyle ortaya koyar ve asla bir Bütün olamaz. "Şehirli" olanın içindeki bu delik/bütün şehir fantazileri yoluyla engellenir, simgeleştirilmeyen kalıntılar da işte bu fantaziler aracılığıyla bir zillet (*abject)* ya da arzu nesnesi olarak geri döner, böylece şehir "gerçekliğindeki" (simgesel düzendeki) eksikliğin doldurulabildiği ve şehrin sabit koordinatlara sahip hayali bir bütün olarak deneyimlenebildiği bir şema ortaya çıkar.

Bu bakımdan fantazi mantığı da ister istemez nostaljik bir mantıktır ve şehrin bütünlüğünden genellikle yitirilmiş, yıkılmış ya da çalınmış bir şey gibi sözedilir. Bunun en iyi örnekleri "orijinal" şehre odaklanan söylemlerdir. Örneğin Neoklasisizm ve "Yeni Şehircilik" "kayıp" bir şehrin istikrarının ve düzeninin peşindedir: Çağdaş şehir modernizmin yok ettiği bir şeyden yoksundur ve o yüce "şey" de –yitirilmemiş olsa– şehre kimliğini kazandıracağı düşünülen şeydir. Elbette burada asıl mesele modernlik öncesi şehrin gerçekten de bu farz edilen düzene sahip olup olmadığıdır. Gelin görün ki geçmişe dönük bu mekanizma farklı biçimlerde olmakla beraber modernlik öncesi şehirde de geçerliydi. Örneğin Sennett'e göre, Venedik 11. yüzyılda krize girdiğinde politikacılar bir günah keçisi yarattı; bu fantazmatik kimlik, yani Yahudi, sözümona şehrin ahlakını bozuyor, toplumsal ve ekonomik krizlere sebep oluyordu. Yaratılan fantaziye göre, eğer (simgesel düzende Yahudi olarak ete kemiğe bürünen) bu delik olmasa, Venedik bütün bir şehir olacaktı.

> Gettonun oluşumu Venedik açısından hayati bir anda gerçekleşti. Şehrin liderleri ticari anlamda önemli bir avantajı yitirmiş ve birkaç sene önce ezici bir askeri yenilgiye uğramışlardı. Bu kayıpların kabahatini büyük ölçüde şehrin ahlaki durumuna yüklediler... şehirde bir reform gerçekleştirmeye yönelik bu ahlak mücadelesiyle birlikte getto planı ortaya çıktı. Farklı olanları ayırdıklarında, bir daha onlarla temas kurmak veya onları görmek zorunda kalmadıklarında, şehrin yöneticileri huzur ve haysiyetin şehirlerine geri dönmesini umuyorlardı. (Sennett 1994: 216)

Başka bir deyişle semptom, yani günah keçisi Venedik'i bir arada tutmuştu; Yahudiler ve Yahudi gettosu sayesinde, Venedikliler şehirlerini husumetin olmadığı bir birlik olarak tahayyül edebileceklerdi. Aynı şekilde bir fantazi mekânı olarak favela da planlamanın ötesinde olanı, şehir normalliğinin ötekisini simgeler. Nitekim favela kaotik bir mekân imgesi, "bizim" zaman ve mekânımızın ötesinde, dolayısıyla sorumluluğumuzun ötesinde arkaik bir doğal durum işlevi görür: Gizli bir keyif mekânı (putlaştırılmış iletişim ağları, cinsel sapkınlıklar, vb.) ya da kanunsuzluk (suç, baskı, vb.) mekânıdır. Bu açıdan favelanm statüsü, 2. Bölüm'de ele aldığımız "sıfır kurum"un statüsüne benzer.

Dolayısıyla favela bir antitezdir, şehrin ne olmadığına dair bir fantazidir ve tam da bu nedenle şehir gerçekliğini hem sekteye uğ-

ratır hem de bu gerçekliğin inşasında etkin bir rol oynar. Karşıtlıkların olmadığı, kaostan uzak, ahenk içinde bir şehir düşlememizi mümkün kılar: Bir fantazi evreni olarak favela şehre bir kimlik kazandırır. Bu açıdan bakıldığında paradoksal bir inşadır: favelada yaşayan biri, çalışsa "işimizi elimizden almaya" yeltenmiş olur, çalışmasa "tembel" demektir; başka ırktan biriyle evlense "kadınlarımızı elimizden almaya" yeltenmiş olur, evlenmese "entegrasyona" direniyor demektir, vb. Mekânsal dışlamanın fantaziyle ilgili bu tarafı, favelanın neredeyse sapkınlığa varan bir biçimde suçlu ve günah keçisi ilan edilmesini açıklayabilir belki de. "Katı olan her şeyin buharlaştığı" bir küreselleşme çağında favela, düzenin tahsis edildiği saf bir şehir/kimlik yanılsaması uğruna savaşabileceğimiz son cephelerden biridir.

Favela tartışmasındaki radikal konumlardan biri de favelanın aslında var olmadığını iddia etmektir: Her şeyden önce şehir daima antagonistiktir, şehir ancak fantazi yoluyla birleştirilebilen bir antagonizmadır. Şehrin koyutlanan kimliğinin semptomudur favela. Eğer bu semptom ortadan kaybolursa, şehrin hayali bütünlüğü sürdürülemez. Şehir zaten her zaman antagonistiktir. Ancak fantazi yoluyla görmezden gelinebilecek bir antagonizmadır şehir.

Kapsayıcı Dışlama

Luhmann'a göre (1994: 4) "bu toplumun asıl sorunu" "kayıtsızlık ya da ihmaldir": "Görünüşe göre gelecek yüzyılda, insanların işlevsel sistemler içinde herhangi bir amaç doğrultusunda kullandığı parçalar olarak bedenlerden ziyade, tek başına bir biçimde hayatta kalmaya çalışan bedenlerden oluşan koca bir kitleyle karşılaşacağız." Bu sürecin en çarpıcı sonuçlarından birinin kanıtı da "yurttaşların" özerk işlevsel sistemlerden dışlandığı ve *homo sacer*'e, "bedenlere" indirgendiği favelada görülür. Şüphesiz favela "kapsama" (*inclusion*) ile "dışlama" (*exclusion*) arasındaki farkın asla nihai olarak belirlenemediği farklılaşmış bir toplumda ortaya çıkar: Burada insanlar aynı anda farklı sistemlere mensup olabilir ve toplumsal melezler olarak kimi sistemlerden dışanırken kimilerine dahil olabilirler. Gelgelelim "hastalık önlemi olarak çocuklar favelalarda bile aşılansa" da (Luhmann 2002: 136), favelayı "ekstrem" bir vaka

yapan aynı anda pek çok işlevsel sistemden dışlanmasıdır. Dolayısıyla Luhmann'ın "kayıtsızlık" metaforu, işlevsel sistemlerin favelayı ne kadar dikkate aldığına (yani almadığına) işaret eder.

Diğer çağdaş toplumsal teoriler de bu hepten dışlama görüşünü paylaşır. Örneğin Castells (1996) çağdaş toplumda birbiriyle çelişen iki ayrı topoloji görür: "akışlar uzamı" ve "mekânlar uzamı". Bunlar "birbiriyle yaşar ancak birbiriyle ilişkili değildir" (Castells 1996: 476). Yani favela mekânlar uzamına aittir ve akışlar uzamıyla "ilişkisi yoktur". Gelgelelim favelayı eşitsiz mübadeleler ya da akışlarla toplumun geri kalanına bağlayan kimi aracılar ve "temas alanları" mevcuttur (bkz. Jaguaribe 2003: 4, 5, 11). Favela hem açıkça çizgi çizgi bir coğrafi uzama ("mekânlar uzamında") dahildir, hem de "akışlar uzamı"na katılır. "Akışlar uzamı"na katılımını sağlayan, aracı işlevi gören nesneler ve kişilerdir: uyuşturucu, silah ve haber (fotoğraflar) gibi diğer metalar ve Rocket gibi özneler. Böyle aracılar, yani hareket edebilen ama hareket ederken kimliğini koruyabilen "sabit hareketliler", favelayı şebekeleşmiş bir mekân olarak kurar (bkz. Latour 1990: 27, 32). Bunu yaparken de farklı dönemlerle farklı ağ ilişkilerine girerler.

Hepten dışlama düşüncesine dair bir diğer ciddi sorun da egemenlikle ilgilidir. Yukarıda belirtildiği üzere, "bedene" indirgemenin işlevsel sistemlerin dışında değil de içinde gerçekleşen bir süreç olması bu bağlamda önemlidir. Aslına bakılırsa en temel egemenlik jesti de budur. İktidar toplumsal bağın değil, bir çözülmenin ifadesi olarak ortaya çıkar; toplumsal bağ istisna biçimindedir (Agamben 1998: 90). Egemenlik bağı, toplumsal sistemlere dahil etme ya da bu sistemlerden dışlamadan daha önceliklidir. Dolayısıyla favela ne zaman dışlanmış bir alan, bir "vahşi bölge" olarak tasvir edilse, bunun arkasından gelen, "biz" ile "onlar" arasındaki toplumsal bağın ayrılmaz bir parçası olan kapsayıcı jesti gözlemek gerekir. Zira çözülme salt yaşamı hem dışarısı olarak dışlar hem de yasalar alanında tutar, egemenlik bağı ise içerisi ile dışarısı arasında ayrım yapmaz (*a.g.y.* 19). Favela kapsama ve dışlamanın birbirinden ayırt edilemez kategorilere dönüştüğü, yalnızca kapsayıcı dışlama ve dışlayıcı kapsamaların söz konusu olduğu ayrımsızlık alanına verilen bir başka isimdir. Öyleyse dışlamaya dair "yatay" yaklaşımların sorunu dikey boyutun (iktidar) ortadan kalkmasıdır, ki bu da favelanın

postpolitik bir tasviriyle sonuçlanır.

Bu kayıp halkadan söz ederken, tahakküm ilişkilerinin dışlama üretimindeki rolüne ve "dikey" toplumsal uzam teorilerine başvurmak faydalı olabilir. Söz gelimi Bourdieu'nün yaklaşımında da "toplum" birbirinden ayrılmış sahalardan, her biri kendi değerlerini belirleyen ve kendi düzenleme prensiplerine sahip "oyun alanları"ndan oluşur. *Tanrı Kent* bu anlamda yaşayanların birbiriyle yarış halinde olduğu, en azından üçüncü safhaya kadar net kuralları ("getto kanunları") olan bir "oyun" oynadığı bir saha teşkil eder. Ne var ki, bu sahaların görece özerkliğine rağmen, muhtelif alanlarda bir dizi işlevsel ve yapısal homoloji görülebilir. "Farklılık içindeki benzerlik" olarak tanımlanan bu homolojiler nedeniyle, belli bir alanda sürmekte olan mücadelelerin daima iktidar alanı tarafından "üstbelirlenimi" söz konusudur (Bourdieu ve Wacquant 1992: 106). Dolayısıyla iktidar alanı toplumsal uzamın genel yapısını niteleyen bir "meta alan" olarak düşünülebilir (Wacquant 1992: 18).

Tanrı Kent de iktidar alanı olarak hiyerarşik bir biçimde konumlandırılır. Dolayısıyla o bölgedeki zorba Ze, *Tanrı Kent*'in dışını simgeleyen ve "dışlamaya" dikeylik getiren silah tacirleri karşısında çok acizdir. Bu durum *Tanrı Kent*'i daha geniş bir bağlama, yani kapitalist ekonomiye dahil eder. Aynı şey medya için de söylenebilir (örneğin gangsterlerin manşet olma yarışı). Sorulması gereken soru şudur: Uyuşturucusu, silahı, medya imajı, vb. olmayan bir favela nedir? Hepten dışlamaya ilişkin bir argüman ortaya koyma niyetinin aksine, *Tanrı Kent*'in meta biçiminin iyice içine işlediği bir dünyayı, insan kanıyla paranın bir sayıldığı bir dünyayı tasvir ettiğini ileri sürme fikri son derece çekicidir. Toplumun "gerçekten" sermaye altında "sınıflandırılmasıyla", içerisi-dışarısı diyalektiğinin sona erdiği bir dünyadır bu (Hardt ve Negri 2000: 188-9). *Tanrı Kent*'te diğer tüm baba figürleri dağıldıktan sonra etkinliğini sürdürmeye devam eden tek otorite figürü sermayenin heyula benzeri mevcudiyetidir ve diğer figürlerin dağılmasına sebep olan da aslında budur (bkz. Žižek 1999: 354).

Hepsi bu kadar da değil: Oyuncular sermayelerini, oyun fişlerinin sayısını artırmak ya da muhafaza etmek amacıyla, oyunun kurallarına ve oyun ile bahislerin ortaya çıkması için gerekli önkoşullara göre oynayabi-

lirler; ama oyunun içkin kurallarını kısmen ya da tamamen değiştirmek amacıyla da oyuna girebilirler. Örneğin rakiplerinin gücünün dayandığı sermaye biçimini gözden düşürmeyi amaçlayan stratejiler aracılığıyla, farklı renklerdeki fişlerin nispi değerini, farklı sermaye türlerinin kurunu değiştirmeye... ve sahip olmayı tercih ettikleri sermaye türünün fiyatını belirlemeye çalışabilirler... İktidar alanındaki mücadelelerin büyük bir kısmı bu türdendir... (Bourdieu ve Wacquant 1992: 99)

Alan dediğimiz şey kasıtlı bir eylemin ürünü olmasa da, oyuncular bir sözleşme olmaksızın anlaşsalar da, sırf oynuyor olmaları ve bahisler konusunda ortak bir inanışa (*doxa*) sahip olmaları nedeniyle, oyunun kurallarından kaçabilir ve/ya kuralları değiştirebilirler. *Tanrı Kent*'te toplumsal konumunu değiştirebilen tek kişi Rocket' tır; bunu kültürel ve simgesel sermayesi temelinde, iktidar alanındaki diğer kişiler karşısındaki en önemli varlığı haline gelen fotoğraflarıyla gerçekleştirir. Filmin Rocket'ı favelanın alışıldık ataletinden kaçınabilen yaratıcı bir insan olarak sunması bu bağlamda anlamlıdır. İnsanları vurmak yerine fotoğraflarını çekerek kurtuluşu sanatta bulur ve babaların olmadığı bir toplumda kendi babası/yaratıcısı haline gelir (söz konusu "erkek fantazisi" için bkz. Theweleit 1989). Görünüşe göre *Tanrı Kent*'te yalnızca (örneğin babayı öldürerek) kendisini yaratan erkekler başarıya ulaşır. Kadınlar asla merkezi konumlarda yer almaz, yalnızca erkekler için bir mübadele fişi olarak işlev görür. Bu açıdan tek istisna ve hayatta kalan tek Ölüm Üçlüsü üyesi olan Snatcher'ın sonunda rahip gibi bir dini figür haline gelmesi de bir o kadar anlamlıdır. Rocket'ın sanat sayesinde kurtulması gibi o da Tanrı sayesinde kurtulur. Tanrı = Sanat.

Rocket'ın *Tanrı Kent*'inde tek çıkış yolu sanattır; burada söz konusu olan klasik sanat anlayışı, önceden belirlenmiş sınırları ihlal edebilen aşkın bir ilham olarak sanattır. Aslında bu bakımdan *Tanrı Kent* ile Augustinus'un *De Civitate Dei*'si (Tanrı Devleti) arasında doğrudan bir ilişki olduğu söylenebilir. İkincisi estetik bir gerekçelendirme tarzı sunar; burada azamet dış bir kaynakla, Tanrı'nın (bahşettiği) lütfuyla dolaysız bir ilişkidir ve bedene ilham edilen kutsallık, sanat anlayışı, yaratıcılık ve otantiklik gibi tezahürlerle ifade edilir (Boltanski ve Thévenot 1999). Ne zaman gerekçelendirme başkalarının görüşlerine rağmen geçerli bir zaruri an olarak ele alınsa bu "ilham rejimine" başvurulur (*a.g.y.* 370).

Bu bakımdan filmin belki de en önemli metaforu tılsım ile kameranın yan yana getirilmesidir. Rocket çektiği fotoğraflar sayesinde *Tanrı Kent*'ten kurtulur ve kadınlara erişir. Ze büyülü tılsım sayesinde *Tanrı Kent*'e sahip olur ama kadınlardan uzak durmak zorundadır. Fotoğraf makinesinin büyüsü sanatsal yaratıcılık ve topluma dahil olmadır. Tılsımın büyüsü ise gettonun efendiliği ve Faustvari bir dışlanmadır. Fotoğraf makinesi (Rocket'a) hayat verir, tılsım (Ze'yi) ölüme gönderir. Uzun lafın kısası, fotoğraf makinesi ve tılsım aynı fotoğrafın pozitifi ve negatifi gibidir.

Gerçeğin Dönüşü

"Tüm fotoğraflar ölümün simgesidir. Fotoğraf çekmek başka birinin (ya da bir şeyin) faniliğine, incinebilirliğine, değişkenliğine iştirak etmektir" (Sontag 1977: 15). *Tanrı Kent*'te fotoğraf makinesi bir ölüm envanteri gibidir. Rocket, Ölüm Üçlüsü üyelerinden biri olan Harry'nin polis tarafından öldürüldüğü gün kalabalığın içinde bir fotoğraf makinesi gördüğünde fotoğrafçı olmaya karar verir. O andan itibaren fotoğraf makinesi bir ölüm simgesine dönüşür. Örneğin Rocket fotoğraf makinesine ancak Bene'nin ölümüyle kavuşur (Ze, Bene'nin fotoğraf makinesini ona verir). Daha sonra Ze'yi vurulurken fotoğraflayınca foto muhabiri olur. Fotoğraf makinesi kurban isteyen (Harry, Bene, Ze) geçici bir fetiş nesnesi işlevi gösterir. Dolayısıyla Rocket başkalarının ölümüyle beslenmesi bakımından bir parazittir. Fotoğraf makinesinin silahla karşı karşıya geldiği çarpıcı bir sahnede, Ze'nin çetesi tam Rocket fotoğraflarını çekmek üzereyken diğer çete tarafından vurulur. Fotoğraf makinesinin çeteyi sabitleştirdiği/zapt ettiği bu anda fotoğraf çekme ve insanları vurma edimleri bütünüyle örtüşür. "Nasıl fotoğraf makinesi silahın yüceltimiyse, birinin fotoğrafını çekmek de yüceltilmiş bir cinayettir" (*a.g.y.* 14-5).

Yüceltmenin etkili olabilmesi (yani sıradan bir nesnenin Şey statüsüne yükselebilmesi) için, *küçük öteki nesnesi* ile Şey arasındaki boşluğun korunması gerekir. Eğer bu boşluk korunamazsa, sosyo-simgesel düzen bozulur ve öteki korkunç Şey ile kesişir (Žižek 2000c: 165). Örneğin şiddet zorba lider (Ze) sıfatında artık yüceltilmediği noktada, korkunç bir kötülüğe, çocukların çetesi ve onların

anlamsız şiddetiyle simgelenen Şey'in ta kendisine dönüşür. Başka bir deyişle, simgesel otoritelerin sonu (babanın düşüşü) ve yüceltmenin tersine çevrilmesi paralel süreçlerdir (bkz. Žižek 1999: 322-34). Nitekim daha ikinci safhasında *Tanrı Kent*'te baba diye bir şey kalmaz, yanlızca bir simulakrum vardır: simgesel hiyerarşileri olmayan pürüzsüz bir mekân. Çıplak şiddetin kaynağı da burasıdır: simgesel yasanın sonu "acımasız üstben figürlerinin tekrar ortaya çıkmasıyla tamamlanır" (Žižek 1999: 368, 373).

Dolayısıyla karşımızda iki otorite figürü vardır: simgesel düzen (Yasa) olarak otorite ve ihlal ya da gerçek (Şey) olarak otorite. Birinci otorite itaat etmeyi emrederken ikincinin buyruğu Yasa'mn ihlal edilmesi, dolayısıyla keyiftir. *Tanrı Kent*'teki şiddet, ihlalin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Şey (*das Ding*) potansiyel olarak Yasa'nın ötesi değildir artık: "nihai dehşet, doğrudan 'yasa koyan' gerçek Şey'in dehşetidir" (Žižek 2000c: 132). Şiddetin Gerçek'i ihlalin (istisnanın) kaide olduğu noktada ortaya çıkar. João Moreira Salles'in Saraybosna ile Rio arasında kurduğu paralellik de asıl anlamını bu noktada bulur. Miloşeviç'in bakanlarından biri olan Aleksandar Tijaniç şunları söylemiştir:

> Miloşeviç hükümeti sırasında Sırplar çalışma saatlerini feshettiler. Kimse bir şey yapmıyordu. Miloşeviç karaborsanın ve kaçakçılığın gelişmesine müsaade etti. Devlet televizyonuna çıkan biri Blair'e, Clinton'a ya da diğer "dünya liderlerine" hakaret edebiliyordu... Dahası Miloşeviç bize silah taşıma hakkı verdi. Tüm sorunlarımızı silahla çözme hakkı tanıdı bize. Çalıntı araba kullanma hakkı da tanıdı... Miloşeviç Sırpların gündelik yaşamını muazzam bir tatile çevirdi. (Žižek 2000c: 133)

Yüceltme ile (fotoğraf makinesi aracılığıyla) görme/görünme arasındaki ilişki *Tanrı Kent*'te bir başka açıdan da önemli bir rol oynar. Simgesel iktidar mücadelesinde ortaya koyulan toplumsal gerçekliği "inşa eden" imgelerdir (Bourdieu 1990: 134). Ne var ki simgesel sermaye "yalnızca başkalarının gözünde var olur" (C. Joppke, aktaran Çağlar 1995: 311). Bu bağlamda fotoğrafik imge *percipi**, görülüyor-olmaktır ve olumlu ya da olumsuz simgesel sermaye işlevi görür (Bourdieu 1994: 191). Favela iktidar alanında hükmedilen bir

* Algılanma. Lat. "esse est percipi" deyişi var olmak algılanmaktır anlamına gelir. *–ç.n.*

konumda bulunduğundan dolayı kategorize edilir (kelimenin etimolojik kökeni olan *kategorein* "alenen suçlamak" anlamına gelir; Bourdieu 1990: 34). *Tanrı Kent*'teki insanların kapatması zor bir simgesel iktidar açığı vardır, simgesel sermaye mücadelesinin özellikle favela içindeki yerel yollardan geçmesi bu durumu vurgular. Öyleyse Tanrı Kent hakkındaki bilgileri yalnızca Rocket'tan, bir kaçaktan öğrenmemiz şaşırtıcı değildir.

Cidade de Deus (Tanrı Kent, 1997) romanının yazarı Pauolo Lins eskiden favelada yaşıyordu ve favelalar, şiddet ve uyuşturucu ticareti konusunda uzmanlaşmış önemli bir antropolog olan Alba Zaluar'ın asistanıydı. Bu araştırmacı/içerideki adam sıfatı oldukça güçlü bir gerçeklik etkisi yarattı ve bu etki 2002 yılında filmle beraber daha da yoğunlaştı. Bu nedenle çoğu eleştirmen *Tanrı Kent*'i memnuniyetle karşıladı, "gerçek varoş çocukları" oynadığı için de filmi "gerçekçi" buldu (Mourao 2003). Ne de olsa "ancak gerçek bir öykü *Ucuz Roman / Pulp Fiction* kadar vahşi olabilirdi" (Karten 2003). Jaguaribe'nin daha geniş bir bağlamda ortaya koyduğu üzere (2003: 1), Brezilya 1990'larda "gerçeğin dehşetini" üretmenin yollarını arayan ve Brezilya'yı tek bir millet olarak temsil etmenin imkânsız olduğunun işaretlerini veren bir dizi gerçekçi favela temsiliyle "gerçeğin dönüşü"ne sahne oldu. Baudrillard'ın deyişiyle, "çağımızın karakteristik histerisine, yani gerçeğin üretilmesi ve yeniden üretilmesine" (Baudrillard 1994: 23).

Gelgelelim filmin yalnızca derin bir gerçekliği yeniden sunduğunu ileri sürmek saflık olur. *Tanrı Kent*'e bir gerçekçilik isnat etmek, "nesnellik temsiline sadık bir favela imgesi gerçekten de nesneldir" (Bourdieu 1990: 77) şeklindeki totolojik bir kanıyla, bir perspektifi doğrulamaktan ibarettir. Bu örnekte söz konusu perspektif, başarılı siyahi kaçağın Şarklılaştıran orta sınıf perspektifidir. Favelayı bir kurgu haline getirmek kimi gerçeklikleri (örneğin temas bölgeleri, akışlar, vb.) ister istemez bir kenara itmeyi ya da gizlemeyi de beraberinde getirir. Peki ya favela temsilleri sadece bir gerçekliği değil, aynı zamanda da bir yokluğu gizliyorsa?

Aslında *Tanrı Kent*'in sırrını anlamak ancak, odak noktası bir şeylerin gizlenmesinden (örneğin "favelanın bir kurgu haline getirilmesi" yoluyla) bir yokluğun gizlenmesine kaydırıldığı takdirde mümkün olabilir. Baudrillard'ın da ortaya koyduğu üzere imge ile

gerçeklik arasındaki ilişkiye dair dört farklı söylem vardır: Bir imge bir gerçekliği yansıtabilir, bir gerçekliği maskeleyebilir, bu gerçekliğin yokluğunu gizleyebilir ve son olarak da bir simulakruma dönüşerek gerçeklikle bütün ilişkisini kesebilir (Baudrillard 1994: 6). *Tanrı Kent* favelayı doğal bir durum şeklinde sunarak "zorbalık meselesini" bu fantazi mekânına yansıtır; favelanın dışında bunun artık bir sorun olmaktan çıktığı, favelanın ("kamp"ın) dışında bir "şehir" olduğu yanılsaması yaratır.

Bu bağlamda favelanın aslında sırf çağdaş toplumun, "gerçek" Brezilya'nın tamamının bir favela olduğu gerçeğini gizlemek için bulunduğunu ileri sürme fikri son derece çekicidir (karş. *a.g.y.* 12). Bir bakıma, favela diye bir şey yoktur artık; zira çağdaş şehir uzamının tamamı favela mantığıyla düzenlenmiş durumdadır. Bu durum *Tanrı Kent*'in ne harika bir film olduğunu açıklamaya yarayabilir: Zira en azından "batı dünyasında, içinde yaşadığımız ortamların kıymetini bilmemizi sağlar" (Sheila 2003). En azından hâlâ şehirde yaşadığımız fantazisini sürdürmemizi sağlar.

Aslına bakılırsa, "gerçekçi" bir film olarak *Tanrı Kent*'in televizyondaki *Biri Bizi Gözetliyor* gibi realite programlarıyla paylaştığı en önemli özellik de budur. "Toplum" ve "toplumsal olgular" bir zamanlar kendilerine isnat edilen ağırlığı bugünün "akışkan modernite"si içinde yitirdiğinde, yani "toplum" bireyleri baskı altında tutamayacak ya da onlara kurtuluş vadedemeyecek hale geldiğinde, toplum artık ancak bir gösteri olarak sahnelenebilir; "toplumun" yok olmasıyla ve siyasetin özelleştirilmesiyle ortaya çıkan kaygıları maskeleyerek var olan bir "toplum" simulakrumu haline gelir (bkz. Bauman 2002). *Biri Bizi Gözetliyor* programının bu kadar popüler olması son derece anlamlıdır. Zira *Biri Bizi Gözetliyor*'un bu yeni versiyonu "Bentham ve Orwell'ın, herkesin (potansiyel olarak) 'sürekli izlendiği' panoptikon toplum kavramının trajikomik bir şekilde ters yüz edilmesinden ibarettir ...: görünüşe göre bugün Öteki'nin bakışına sürekli maruz *kalamama* olasılığı kaygı yaratıyor" (Žižek 2001c: 249-51). *Biri Bizi Gözetliyor*, kampın genelleştiği bir dünyada büyük Öteki'yi ("toplumu" ya da "şehri") sahneler.

"Gerçeğin Dönüşü"ne gelince, yalnızca kurmacanın gerçekle karıştırılmasına (örneğin *Tanrı Kent* gerçekliği kurgu haline getirerek çarpıtır) değil, aynı zamanda gerçekliğin kurmacayla karıştırıl-

ması (örneğin "sadece bir film" olarak kamp) meselesine de eğilmek gerekir. Bu da bizi "geri dönen" gerçeğin doğasına götürür. "Geri dönen gerçek başka bir (öteki) suret konumundadır: Tam da gerçek olduğu için, yani travmatik/aşırı bir nitelik taşıdığı için, onu kendi gerçekliğimiz (olarak deneyimlediğimiz şey) ile birleştiremeyiz ve bu nedenle de kâbuslardan fırlamış bir hayalet gibi tecrübe etmeye mecbur kalırız" (Žižek 2002: 19). Bir bakıma *Tanrı Kent*'in, kurmacanın gerçek gibi algılandığı bir "gerçeklik etkisi"nden ziyade, gerçeğin kendisinin (kamp, favela) berbat bir hayalet, bir fantazi mekânı olarak algılandığı bir tür "gerçekdışılık etkisi" yarattığı söylenebilir. *Tanrı Kent*'te imgeler favelayı sanal bir kendiliğe, bir simulakruma dönüştürür. Buradaki paradoks, söz konusu "fantazi-favela"nın heyula benzeri varlığının temsil edilmesi mümkün olmayan yüce Şey olarak işlev görmeye başlamasıdır. Bundan çıkarılacak ders ise şöyledir:

> Gerçekliği kurmacayla karıştırmamak gerekiyor – kurmaca olarak deneyimlediğimiz şeyin içinde, Gerçek'in ancak kurgu haline getirerek sürdürebildiğimiz sert çekirdeğini ayırt edebilmeliyiz. Uzun lafın kısası, gerçekliğin hangi parçasının fantazi aracılığıyla "işlevötesi" (*transfunctional*) hale getirildiğini ve böylelikle gerçekliğin bir parçası olduğu halde kurmaca gibi algılandığını görebilmemiz gerekir. Gerçekliğin (ya da gerçeklik gibi görünen şeyin) kurmaca olduğunu gözler önüne sermekten çok daha güç bir şey varsa, o da "gerçek" gerçekliğin kurmaca tarafını fark etmektir. (*a.g.y.* 19)

Tanrı Kent, kurmaca olanı hakikat gibi sunarak değil de hakiki olanı (kampı) kurmaca olarak sunarak aldatır bizi. Böylelikle kamp/favela bir fantazi mekânına yansıtılan bir heyula olarak algılanmaya başlar. Bu noktada, *Tanrı Kent*'in en büyük aldatmacası da yalnızca kendi simulakrumundan ibaret olmasıdır. Yalnızca bir gerçekliği göstermek ya da maskelemek, veya bir yokluğu gizlemekle kalmaz, gerçekliğin (kamp) bir kurmaca içinde eridiği bir ayrımsızlık alanı üretir ve bunu yeniden üretir (bkz. Baudrillard 1994: 31).

5

DÖVÜŞ KULÜBÜ

Ağ Toplumunda Şiddet



Belki de aslında "bugünün neo-Faşizmi giderek 'postmodern', medeni, oyuncu bir hal alıyor, kendinle arana ironik bir mesafe koymanı gerektiriyor... Ama bütün bunlar onu daha az faşist yapmıyor"... Çağdaş toplumun gelişimi, eleştirinin periferiye ait bir faaliyet olmadığını, daha ziyade eleştiriyi asimile eden kapitalist yeniliklere katkıda bulunduğunu ve bu nedenle de sürekli olarak işlevini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu doğrulamaktadır.

Bugün kendimi incittim
Hâlâ hissedebiliyor muyum, göreyim diye
Acıya odaklanıyorum
Gerçek olan tek şeye

(Trent Renzor'un *The Downward Spiral* albümünde yer alan "Hurt" adlı parçadan)

DAVID FINCHER'IN hasılat rekorları kıran filmi *Dövüş Kulübü*, "mikrofaşizme" dair önemli soruları gündeme getirir: siyasetbilim ve toplumsal teorinin –toplum tarafından inkâr edilse de– cinsiyetçilik, ırkçılık, holiganlık, terörizm, fundamentalizm ve benzeri "tutkulu bağlılıklar" biçiminde varlığını sürdüren heterojen, yeraltındaki "öteki"siyle ilgili soruları. Filmin açılış sahnesinde *Dövüş Kulübü*'nün başkahramanı Jack'i görürüz, ağzında bir tabancayla sandalyede oturmaktadır. Kendisini bu noktaya getiren olayları düşünür; pencereden izlemekte olduğu gökdelenlerin yıkılmasının sebebi de bunlardır zaten. Jack'in geçmişe dönüşleri bizi son birkaç aya götürür. Yaşadığı Amerikan şehrinin adı verilmez, bir sigorta şirketinde yüksek maaşlı bir risk uzmanı olarak çalışır; görevi, hatalı üretilmiş arabaları geri toplatma masrafları ile davayı kaybetmeleri halinde ortaya çıkacak masrafları karşılaştırmaktır. Başlardaki bir sahnede, kazazedelerin yanmış tenlerinin koltuklara yapıştığı bir arabayı incelerken izleriz onu. Filmin ana temalarından biriyle de böylece karşılaşmış oluruz: Kapitalizmde her şey metalaşmıştır; her şeyin, hatta insan yaşamının bile bir fiyatı vardır. Bu bağlamda meta fetişizmi havası da sezeriz; kamera Jack'in dairesi üzerinde tıpkı bir IKEA

kataloğuna göz gezdirir gibi pan yaparak dolaşır.

Herkes gibi ben de bir IKEA evi kurma içgüdüsünün kölesi olmuştum. Yin-yang şeklinde kahve sehpası gibi güzel bir şey gördüysem, o benim olmalıydı. Mesela o Strinne yeşili çizgileri olan Johanneshov koltuk... Ya da ağartılmamış, çevre dostu kâğıttan Rislampa abajurları. Hatta Klipsk raf ünitesi üstünde duran, galvanizli Vild duvar saati. Kataloglara göz gezdirip düşünüyordum, "Kişiliğimi hangi yemek takımı yansıtır acaba?" Eskiden porno okurduk. Ama artık Horchow Koleksiyonu vardı... Hayatımı seviyordum. Apartman dairemi seviyordum. Mobilyaların hepsini tek tek seviyordum. Bütün hayatım bundan ibaretti. Lambalar, iskemleler, kilimler – hepsi bendim. Tabaklar bendim. Bitkiler bendim. Televizyon bendim.

Jack hareketlidir: Bir kariyeri vardır, akışlar uzamında dolaşır ve tüketiciliğe tam anlamıyla ama refleks olarak katılır. Sürekli hareket halindedir, ancak çevresine karşı her şeyden usanmış, bezgin bir tavır içindedir. Kendi yaşamının bir izleyicisi olarak, paradoksal bir biçimde, mobil ağ toplumunda atalet içinde yaşar. Jack ayrıca ağ toplumunun tipik bir patolojisi olan uyku kaybından mustariptir. Ancak çektiği acıyı önemsiz bulan doktoru ona uyku ilacı yazmak istemez: "Acı mı görmek istiyorsun? Salı gecesi Meyer Lisesi'ne bir uğra da testis kanseri olan adamları gör." Jack doktorun dediğini yapar ve hasta olmasa da testis kanseri terapi grubuna katılır.

Bu Jack'in filmdeki ilk duygusal tecrübesidir. Onların "acısını" paylaşarak ölümcül hastalar arasındaki bağın bir parçası olmaya çalışır. Bu tecrübeden duyduğu heyecanla amnezi grubunu ziyaret eder, arkasından prostat kanseri grubu derken tekrar uyuyabilir hale gelir. Ancak bir başka "turist", yani Marla Singer ortaya çıkınca işler değişir. Marla'nın terapi gruplarına katılmasının nedeni sinemadan daha ucuz olması ve üstüne bir de bedava kahve ikram edilmesidir. Onun varlığı, Jack'in gruplara katılmak için söylediği yalanlarla yüzleşmesine neden olur. Böylece Jack tekrar uyuyamamaya başlar.

Daha sonra Jack, zenginlere çok özel bir sabun satarak geçinen karizmatik Tyler Durden ile tanışır. Bu karşılaşma Jack'in duygusal ve bedensel durumunda değişikliklere yol açar. Jack'in apartman dairesi gizemli bir şekilde havaya uçurulduktan sonra (ki daha sonra bunu Jack'in kendisinin yaptığını öğreniriz) Tyler ona harabe halindeki kendi mekânına taşınmasını teklif eder. Ancak Tyler'ın bu

konukseverliğinin bazı şartları vardır: Jack'in Tyler'a tüm gücüyle vurması gereklidir. Bunun üzerine, anlaşmayı yaptıkları barın dışında dövüşmeye başlarlar. Jack beklediğinin aksine bu işten hoşlanır, hatta dövüşmeye bağımlı hale gelir. Jack ve Tyler üniversitelerdeki kardeşlik derneklerini andıran, gizli, rizomatik* ve yalnızca erkeklerin katılabildiği bir grup kurarlar: Erkeklerin otantik, gerçek bir deneyim yaşamak adına mahzenlerde birbirlerini pestillerini çıkarana kadar dövdükleri Dövüş Kulübü'dür bu.

Jack Dövüş kulübü sayesinde bir kez daha uykusuzluktan kurtulur. İşini, malını mülkünü, statüsünü; hatta yerinden fırlamış dişlerini, yaralı kaşlarını ve ağrıyan eklemlerini bile dert etmez artık. Bunları daha çok varoluşunun birer kanıtı olarak görür. O sıralarda Marla tekrar ortaya çıkar. Aşırı dozda ilaç aldıktan sonra Jack'i arar, fakat o konuşmaya pek yanaşmaz. Gelgelelim Tyler konuşur ve Marla'nın evine gider, sabaha kadar sevişerek onu kurtarır. Marla artık Tyler'ın kız arkadaşı olmuştur. Jack Marla'dan hoşlanmaz ama Tyler'a duyduğu hayranlık ağır basar ve böylece üçü birlikte kalırlar.

Jack kendini Tyler'ın tüketim toplumu eleştirisine kaptırmıştır. Öncelikle, kulübün diğer üyeleriyle beraber çeşitli protesto biçimleri denerler: Zenginlerin arabalarına pislesinler diye mahalledeki güvercinlere müshil ilacı yedirirler, arabaların hava yastıklarını şişirirler, reklamların üzerlerine sloganlar yazarlar, uçaklardaki güvenlik broşürlerinin yerine insanların alevler içinde resmedildiği broşürler koyarlar, vs. Esas olarak çökertmek istedikleri şey, kapitalizmin olanak verdiği ve aynı zamanda beslendiği bir takıntı, insanların kendilerinden geçmiş bir şekilde sürdürdükleri konfor takıntısıdır. Bu bağlamda, nispeten incelikli "yıkıcı eylemlerden" biri de Tyler'ın bir estetik cerrahi kliniğinden yürüttüğü insan yağlarından sabun üretmesidir. Bu yağları, patlayıcı bir madde olan gliserin üretmek için kullanırlar.

Birdenbire her yerde dövüş kulüpleri patlak vermeye başlayınca durum farklı bir anlam kazanır ve "Kargaşa Projesi" adlı yeni bir

* Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı çalışmalarında ortaya koyduğu "rizom" ya da "kök-sap" kavramı birbiriyle ilişki içinde ancak bir düzen ve bütünlüğü olmayan, belli bir yapıya bağlı olmayan çoklukları ifade eder. *–ç.n.*

projenin ortaya çıkmasıyla planlar değişir: Dövüş Kulübü bundan sonra vandallığı strateji olarak kullanan "devrimci" bir örgüt haline gelir. Artık şehirdeki yedi gökdeleni, yani tüm iktisadi merkezleri havaya uçurmak için ev yapımı patlayıcılar üzerinde çalışılmaktadır. Böylece tüm müşteri hesap bilgileri silinecek, herkes yeni bir başlangıç yapabilecektir. Grubun yapısında da değişiklikler olur: Tyler kayıtsız şartsız liderdir, kişisel isimler yasaktır, tüm grup üyeleri (yeni adlarıyla "uzay maymunları") birörnek siyah savaş üniformaları giyerler. Bir süre sonra üyelerden biri olan Bob'un bir Kargaşa Projesi eylemi yüzünden ölmesiyle, Jack Dövüş Kulübü'nün özgürleştirici potansiyelinin yerini kör bir yok etme arzusuna bıraktığını kaçınılmaz olarak fark eder. Birilerinin Tyler'ı durdurma zamanı gelmiştir, ancak Tyler ortalarda yoktur.

Tyler'ın peşine düşen Jack ülkedeki bütün dövüş kulüplerine gider. Ancak ne zaman Tyler'ı aradığını söylese, Dövüş Kulübü üyeleri şaşkınlık içinde kalırlar. Burada filmin en güçlü kırılma noktasıyla karşılaşırız; Jack'in aslında bir şizofren olduğunu, Tyler'ın yalnızca Jack'in kendi fantazilerinin ve bilinçdışı isteklerinin bir ürünü olduğunu anlarız. Şizofrenisinin farkına varan Jack, yedi gökdelene yapılacak terörist saldırıları engellemeye çalışır. Kapanış sahnesinde yedi gökdelenden altısının yıkıldığını görürüz. Jack ve Marla'nın en üst katında oldukları yedinci de sallanmaya başlar ve bu gökdelenin de yıkılıp yıkılmayacağı muallakta kalır.

Yıkılan binalar Dövüş Kulübü'nün başarısızlığını simgeler. Zira Dövüş Kulübü, sapkınlık ve ihlal aracılığıyla bir kapitalizm eleştirisi olarak ortaya çıksa da, sonunda faşist bir örgüte dönüşür. Şiddet dışarıya yönelir ve organize terörle doruğa ulaşır. Yıkıcı eylemler sonunda baskıcı bir hal alır. Bu noktada karşımıza çıkan soru, yıkım düşüncesine dayanan bu kapitalizm eleştirisinin ağ toplumu içinde hâlâ geçerli olup olmadığı ve geçerliyse de ne açılardan geçerli olduğudur. Peki mikrofaşizmin kendisi yıkıcı bir kaçış hattı teşkil ederse neler olur? Bu Bataille ve Deleuze'ü de meşgul eden bir soruydu. İktidarın kendisi göçebe hale gelince, yıkım düşüncesi/projesinin akıbeti ne olacaktır? Yıkım düşüncesi, ilham ve yaratıcılığa dayanan "kapitalizmin yeni ruhuyla" uyumlu bir hale mi gelmiştir? (Boltanski ve Chiapello 1999). Sapkınlık çoktan ticarete dökülmüşken, "Daha çok sapkınlık!" demek hâlâ mümkün müdür? (Deleuze

ve Guattari 1983: 321). *Dövüş Kulübü*, çağdaş toplumda eleştiri olanağı üzerine bir filmdir.

Sermaye ve Yeraltındaki Ötekisi

"Dövüş Kulübü'nün birinci kuralı: Dövüş Kulübü hakkında konuşmayacaksınız. Dövüş Kulübü'nün ikinci kuralı: Dövüş Kulübü hakkında ko-nuş-ma-ya-cak-sı-nız!" Ne var ki yasak koymak, kuralı ihlale davetiye çıkarır: Koşun, Dövüş Kulübü'nü herkese anlatın; ama bu bilgiyi "bizi", yani yeminli kardeşler cemaatini birleştiren müstehcen bir sır gibi düşünün. Dövüş Kulübü gizlilik olamadan var olamayacağının farkındadır, ihlal fazla ortada olduğunda çekiciliğini kaybedeceğini gayet iyi bilir. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, müstehcen bir eklentisi olmayan hiçbir toplumsal düzen ve karanlık, görünmez bir olumsuz tarafı olmayan hiçbir toplumsal bağ yoktur. Heterojen eklenti belli bir düzeni olumsuzlamaz, ancak –*Dövüş Kulübü*'nün de ortaya koyduğu üzere– söz konusu düzenin olabilirliğinin olumlu şartı olarak iş görür. *Dövüş Kulübü* bağlamında, Tyler Durden'sız bir Jack olamaz! Normalleştirilmiş, yasalara saygılı özneye onun hayalet ikizi musallat olmuştur; sapkın keyifte yasayı ihlal etme istemi bu ikiz aracılığıyla maddileşecektir. Nitekim Tyler, Jack'in hayalet ikizi ona şöyle söyler: "Hayatını değiştirmenin bir yolunu arıyordun. Bunu tek başına yapamazdın... Ben senin görünmek istediğin gibi görünüyorum. Senin düzüşmek istediğin gibi düzüşüyorum. Hem anasının gözüyüm hem de becerikliyim, hepsinden önemlisi senin hiç olmadığın kadar özgürüm." Eğer özne toplumsal normları Freud'un öne sürdüğü gibi bir üstben aracılığıyla içselleştiriyorsa, buna üstbenin kendisinin birbirinden farklı ama bağlantılı iki yasa figürüne bölündüğünü, iki baba figürüne ayrıldığını da eklemek gerekir. Bunlardan birincisi yasanın, simgesel düzenin babasıdır; özneyi yasa ve dil yoluyla hadım eder. İkincisi ise ihlal ve keyfi buyuran müstehcen babadır. Birinci otorite açıkça yasaklar koyar, "Yapma!" diye uyarırken ikincisi "Yapabilirsin!" der (Žižek 2000c: 132). İhlalcinin ihlal edecek bir yasaya ihtiyacı olduğundan ve ihlal edimi yasayı yok etmek yerine doğruladığından, bu iki işlevi dengeleme yolundaki her girişim kırılganlığa mahkûmdur. İster yersiz yurtsuzlaştırılmış akışlardan olu-

şan "ağ toplumu" (Castells 1996), ister geleneksizleştirilmiş, düşünümsel "risk toplumu" olsun (Beck 1993), çağdaş toplumun önemli bir eğilimi de bu nazik dengeyi altüst etmektir.

Bugün simgesel düzenin çöküşüne, babanın düşüşüne şahit oluyoruz (Žižek 1999: 322-34). Toplumun ürettiği risklerin nelere yol açabileceği kestirilemiyor; zira karmaşıklığı azaltacak bir efendi yok, toplumsal çevreler "düşünümsellik aracılığıyla gitgide 'sömürgeleştiriliyor'" (*a.g.y.* 336). Meseleler, "gerçekten de bilgi sahibi olan" ve seçim yapmanın yükünü sırtlanabilecek simgesel bir otorite olmaksızın karara bağlanmak durumunda. Dolayısıyla özneler de Tyler gibi yakmıyor: "Kadınlar tarafından yetiştirilmiş bir erkek nesliyiz." Tyler "babasını hiç tanımamış"tır (Palahniuk 1997: 49). Dövüş Kulübü'nün ortaya çıktığı toplumsal uzamda baba yoktur, simgesel hiyerarşilerin olmadığı pürüzsüz bir uzam deneyimi söz konusudur yalnızca. İnsan, bir geleneği takip etmek veya bir habitusun sağlamlığına bel bağlamak yerine, toplumsal uzamdaki yerini seçmek durumundadır. Dolayısıyla da çaresizce hakiki kimliğini arar durur, varlığıyla ilişkili bir amaç bulmaya çabalar.

Bu açık, pürüzsüz alanda, kaygının kaynağı özgürlükten yoksun olmak değil, aksine çok fazla sahte özgürlüğe (örneğin tüketme özgürlüğüne) sahip olmaktır. "Risk toplumunun yarattığı kaygı, üstbene dair bir kaygıdır: Üstbenin ayırt edici özelliği tam da "doğru dürüst bir ölçüsünün" olmayışıdır – insan onun emirlerine gereğinden az veya çok itaat eder, ancak ne yaparsa yapsın sonucu yanlıştır ve kişi suçludur. Üstbenin sorunu, asla olumlu bir kurala tercüme edilemeyişidir" (Žižek 1999: 394). Postmodern bireyselliğin paradoksu da budur: Kendin ol, yaratıcı potansiyelini keşfet emri bunun tam tersiyle, mesela tüm edimlerin sahicilikten uzak olduğu duygusuyla sonuçlanır. Hiçbir edim, hiçbir meta gerçekte o değildir. Ayrıca insanın "iç varlığı" bu yolla ifade edilmez (*a.g.y.* 22-3). Aşırı bireyselliğin tam zıddına dönüşmesi, öznenin deneyimini kesinlikten ve bir yüzden yoksun bırakır; maskeden maskeye değişir, maskenin ardındaki boşluğu kapamaya çalışır (*a.g.y.* 373).

Çağdaş kapitalizmin bu pürüzsüz, "sürtünmesiz" uzamında gözden kaçırılan şey şudur: Burada fantaziler yasak olduğu için değil, aslında yasak olmadığı için ihlal edilir. Sermayenin fantazileri hâkimiyeti altına alması, aşırı ve sapkın kitlelere yönelik bir pazarın

büyümesini sağlar. İçinde yaşadığımız bu oidipal-sonrası devirde, paradigmatik öznellik tarzı artık iğdiş edilerek simgesel düzenin bir parçası haline getirilen oidipal özne değil, keyif buyruğuna uyan "çokbiçimli sapkın özne"dir (*a.g.y.* 248). Dolayısıyla öznenin standart durumu tersine çevrilmiştir:

> Artık özgürleştirici ihlalin gizli edimleriyle yıkacağımız, hiyerarşi, baskı ve katı düzenlemelere dayanan bir kamu Düzenine sahip değiliz ... tam tersine, özgür ve eşit bireyler arasındaki toplumsal ilişkiler var elimizde. Burada, sert biçimde düzenlenen tahakkümün ve boyun eğmenin aşırı bir biçimine duyulan "tutkulu bağlılık", libidinal doyumun gizli ihlalci kaynağı, özgürlük ve eşitliğin kamusal alanının müstehcen eklentisi haline geliyor. (*a.g.y.* 345)

Kapitalizmi niteleyen şey artık insanları belli özne konumlarına ulaşmaya zorlayan panoptik, mekânla sınırlı bir disiplin değil; öznenin mütemadiyen oluş içinde bulunduğu sürekli bir hareket. Foucault'nun disipliner toplumu, "öznesi olmayan stratejiler" yoluyla iktidarın yeniden üretilmesiyle ilgiliydi. Bugün bunun tam tersi bir durumla, yani etkileşimlerini düzenleyecek bir efendinin yokluğunda eylemlerinin sonuçlarına saplanıp kalan öznelerle karşı karşıyayız (*a.g.y.* 340). Kapitalizmin evreni içkin, sınırsız ve sonsuz. *Dövüş Kulübü*'nün söylediği gibi, burada yaşamak "IBM Yıldız Sistemi'nde, Philip Morris Galaksisi'nde, Starbucks Gezegeni'nde" yaşamak gibi bir şey. Disiplin toplumlarının yerini denetim toplumları almış durumda. Deleuze "denetim" için, "kısa vadeli ve hızla yer değiştiriyor, ama aynı zamanda sürekli ve limitsiz; oysa disiplin uzun vadeli, sınırsız ve süreksizdi," diyor (Deleuze 1995: 181). Disiplinin coğrafyası sabit noktalar ve konumlarla işlerdi, denetim ise hareketlilik, hız, esneklik, anonimlik ve olumsal kimlikler üzerinden, yani "ne olursa" onun üzerinden işliyor (Hardt 1998: 32). Denetim toplumunda öznellik "aynı anda pek çok kurum tarafından farklı kombinasyonlarla ve dozlarda üretiliyor", dolayısıyla toplumsal alan genellikle sınırını yitiriyor: İnsan aynı anda "fabrikanın dışında fabrika işçisi, okulun dışında öğrenci, hapishanenin dışında tutuklu, akıl hastanesinin dışında deli" oluyor. Hem bu kimliklerin hiçbirine ait değil hem de hepsine ait – kurumların dışında ama kurumların disipliner mantıkları tarafından daha fazla yönetiliyor (Hardt ve Negri 2000: 331-2).

Uykusuzluk / Hareketsizlik

Dövüş Kulübü hareketlilik ve harekete geçme üzerine bir filmdir. Ne var ki hareketliliği paradoksal bir mesele olarak ele alır. "Air Harbour International'da uyanırsın ... O'Hare'de uyanırsın. LaGuardia'da uyanırsın, Logan'da uyanırsın ... uyanınca birilerine nerede olduğunu sorman gerekir... Uyanınca kendini hiçbiryerde bulursun" (Palahniuk 1997: 25, 33). Jack'in coğrafi açıdan aşırı hareketliliği, Virilio'nun teorisindekine benzer bir "atalete" yol açar (2000). Ancak *Dövüş Kulübü*'nün göçerliği (yalnızca) coğrafi bir hareketlilik değildir. Daha ziyade Deleuze'un kullandığı anlamda bir göçerliktir; sabitleme ve doğrusal hareketten çok, ne kadar yavaş olursa olsun, sapmayla ilgilidir (Deleuze ve Guattari 1987: 371). Göçebe fiziksel hareketle değil, esasen toplumsallaşmayarak ve sapma yoluyla kendi uzamını yaratır. Öyleyse *Dövüş Kulübü*'nün göçerliği aynı zamanda manevidir: "Devam et, sakın durma, hareketsiz seyahat insanı özne olmaktan çıkarır" (*a.g.y.* 159). Ol(uş)acak yeni olanaklar arayışında, bu bir nevi metafizik hareketlilik, şizofrenik bir bağlantıcılıktır. "İnceldiği yerden kopsun" der *Dövüş Kulübü*.

Jack'in yaşamına, katı bir biçimde bölünmüş çağdaş topluma bir göz atalım: Jack X jenerasyonunun beyaz, erkek, orta sınıftan bir üyesidir; "Bir IKEA evi kurma içgüdüsünün kölesi"dir. Çığlığı açık ve nettir: "Yaşamım fazlasıyla tamamlanmış görünüyor... İsveç mobilyalarından kurtar beni. Güzel sanattan kurtar... Asla memnun olmayayım. Asla tamamlanmış olmayayım. Asla mükemmel olmayayım. Kurtar beni" (Palahniuk 1997: 46, 52). Görünüşe göre hareketliliğin paradoksal sonuçlarından biri de hareketsizliktir. Bu paradoks, oturmanın/ataletin hareketlilik-öncesinden ziyade hareketlilik-sonrası bir fenomen olduğu ağ toplumuna damgasını vurur. "Mutlak hız ânındaki yerleşiklik. Bu artık hareketsizlikle ilgili bir oturma hali değil, bunun tam tersidir" (Lotringer ve Virilio 1997: 68).

Jack'in uykusuzluğu, hareket etmeyle sürekli oturmanın bu tuhaf karışımının bir örneğidir. Uyku kaybında insanın tam olarak dinlenmesi mümkün değildir; ama gerçekte bir şey de olmaz, insan dünyayla "bağlantı" kuramaz. Jack başlangıçta terapi gruplarının buna çare olacağını düşünür. Ancak, aşağıda tartışacağımız üzere,

bu sahici bir çözüm sayılmaz; uykusuzluk insanın kendiyle kurduğu ilişkiye bağlı bir sorun değildir. Bu bağlamda, Jack'in bir "risk toplumunda" risk uzmanı olarak görev yapması anlamlıdır. Hatalı üretilmiş arabalar toplatılmalı mıdır, yoksa hiçbir şey yapmayıp olay mahkemeye intikal ettiğinde tazminat ödemeyi kabullenmek mi gerekir? Hesap kolayca yapılır: hatalı üretilmiş bir arabanın masrafı, eksi trafik kazası kurbanları ya da yakınlarına ödenecek tazminatın miktarı. Eğer ödenecek tazminat bir araba modelini toplatmaktan daha azsa, hatalar bir sır olarak kalır ve hiçbir şey yapılmaz.

Risk –yaşamı tehdit eden bir risk, müşteri piyangosundaki siyah top gibi gizlenen bir risk– aynı zamanda küresel kapitalizmin amansız, belki de nihayetinde ölümcül bir yan ürünüdür... ve Modernite'nin kökten yeni bir safhasının başlangıcına işaret eder. Endüstriyel kapitalizmde toplumun karşılaştığı güçlük "iyiliklerin" paylaşımıyla ilgilidir, geç kapitalizmi şekillendirense giderek "kötülüklerin" paylaşımı meselesi haline gelmektedir. Bu kötülükler (özellikle de sızıntı yapan, gözle görünmeyen, etkisi belli bir alanla sınırlı olmayan toksik riskler) bizatihi arzunun temelini, yani bedeni tehdit ederek koca bir meta sistemini de tehdit eder. Risk, insanları avutan değişim mantığından sıyrılır; insanlar riski ancak farkında olmadan, Jack gibi büyük şirketlerde çalışan risk uzmanlarının olasılık hesaplarının dayatmasıyla satın alır. Risk, satıcının dayattığı görünmez bir şey, istenmeyen bir yan üründür. Satıcı yalnızca paranızı değil, hayatınızı da elinizden alıp sıvışınca, alışverişin büyüsü bozulur (Brigham 1999).

Risk toplumunun "kötülüklerinin" önemi, maliyetin bireyselleştirilmesi ve tüketimi canlı tutmak için risklerin gizli tutulmasıdır. Bir trafik kazası gerçekleşirse, bunun sebebi söz konusu araba modeline dair bir sistem hatası değil de tehlikeli araç kullanma olacaktır. Benzer biçimde *Dövüş Kulübü*'nde karşılaştığımız terapi grupları da aslında toplumsal kökenli olan riskleri özelleştirir. Böylelikle hastalık, bireysel yaşam tarzıyla ilgili bir meseleye ve kişinin kendi zafiyetiyle yaşamasını kolaylaştıran bir avuntuya dönüşür. Örneğin Jack'in uykusuzluğu kapitalist bir toplumda aşırı hareketli bir hayat yaşamasından kaynaklanır, ama Jack çareyi terapi gruplarında arar. Bu konuda başarısız olması ve Marla'nın kolaylıkla "her şeyi mahvetmesi" şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla *Dövüş Kulübü* terapi gruplarını basit bir numara olarak resmeder; bu gruplar gerçek kolektiviteler değildir, çıkara dayalı bir sözleşmeyle birbirine bağlanan bi-

reylerden ibarettir: Sen benim acımı hafifletirsen ben de seninkini hafifletirim (Brigham 1999). Bu gibi gruplar şikâyet kültürünün birer kanıtı olarak kalırlar; insanlar çektikleri acılardan şikâyet eder ve acılarının dindirilmesini talep ederler, ama bunu sırf bireysel olarak ya da grup halinde belli ihtiyaçlarını karşılamak için yaparlar. *Dövüş Kulübü* bu bakımdan, kolektif eylemlerin imkânsızlığına bir cevap niteliği taşır ve toplumsal dönüşüm ve eleştiri temelinde bir "çare" olanağı sunar.

Acıların Efendisi

Uyku kaybı nedeniyle, Jack hiçbir şeyin gerçek olmadığını hisseder. Her şey "bir kopyanın kopyasının kopyası" gibidir. Jack gerçeklikle temas kuramaz. Bir kariyerin peşinden gitmesi ve işe yaramayan metaların peşinde koşması, onun "gerçek" deneyimden yoksun olduğunun işaretleridir. Ortada olup biten pek çok şey vardır, ancak asla gerçek bir edim söz konusu değildir. Hayat akıp gider. "Hepimiz bakireyiz. Hiçbirimiz bir kere bile yumruk yemedik," der Jack. *Dövüş Kulübü*'nün sağladığı da budur: yumruk yemek ve gerçeklikle temas kurmak. *Dövüş Kulübü* yalnızca fiziksel acıyla ilgili bir şey değildir, fiziksel acıdan olumlayıcı bir keyif elde edilir. Burada amaç acıya karşı bir duyarsızlık geliştirmek değil, acıyla başa çıkmayı öğrenmektir. Yumruk yemek ve acı hissetmek hayatı yeniden fethetmenin, yaşadığını hissetmenin bir yoludur. Jack tam da bu nedenle "tek bir yara izi bile olmadan ölüp gitmek" istemez. Bu bakımdan, *Dövüş Kulübü* üyelerinin eylemleri saldırganlık ve özyıkım edimleri değil, gerçekliğin içinde tutunacak bir yer bulma ve bir tür normallik tesis etme çabalarıdır (bkz. Žižek 2002: 19). Dövüşmek, gerçek bir deneyime imkân tanımayan bir toplum karşısında bir tür savunma edimidir.

Çünkü modern insanın sıradan bir gününde deneyime dönüşebilecek hiçbir şey yoktur. Ne yaşamıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir sürü haberle dolu gazetesini okumak, ne de sıkışık trafikte direksiyon başında dakikalarca oturmak. Ne metro cehennemindeki yolculuk, ne de aniden yolu tıkayan gösteri yürüyüşü. Ne şehir merkezindeki binalar arasında yavaşça dağılan göz yaşartıcı gaz bulutu, ne arka arkaya patlayan kaynağı be-

lirsiz silah sesleri, ne kuyruğa girmek, ne süpermarkette Bolluk Ülkesi'ni* ziyaret etmek, ne de birbirini tanımayan insanların asansörlerde ve otobüslerde önüne gelenle cinsel ilişkiye girdiği sessiz ve sonsuz anlar. Modern insan akşamları karmakarışık bir sürü olay karşısında bitkin düşmüş bir halde evinin yolunu tutar; ancak ne kadar eğlenceli ya da usandırıcı, olağandışı ya da sıradan, asap bozucu ya da zevkli olsalar da, bu olayların hiçbiri deneyime dönüşmeyecektir. (Agamben 1993: 13-4)

Peki bedensel deneyimler üzerindeki bu vurgunun sebebi ne? Neden yara izleri? Çünkü beden eşsiz olan ve "bir kopyanın kopyasının kopyası" olmayan tek varlıktır (Palahniuk 1997: 20-1). Bu benim bedenimdir. Gelgelelim bedeni bir "heykel" gibi ele alan bu yaklaşımın arka planında kapitalizmin olduğuna da dikkat çekmek gerekiyor. Eğer kapitalizm bir birikim mantığıyla ve daha fazla mal ve konfor üretmeyle veriliyorsa, eleştirisi de potlaç, yıkım ve amaçsız bir acı biçiminde olmalıdır. "Kendini geliştirmek mastürbasyondur. Asıl çözüm kendini yok etmektir" (*a.g.y.* 49). Yalnızca faydacı kaygılarla yönetilen tek boyutlu bir toplumda çözüm budur.

"Ancak her şeyi kaybettikten sonra ... her şeyi yapabilecek kadar özgür olur insan... Hayatlarımızdan daha iyi bir şey çıkarmak için her şeyi yıkmamız gerek" (*a.g.y.* 70, 52). *Dövüş Kulübü* "Organsız bir Beden"e, simgesel ayrımın sıfır derecesine; yüzü, imtiyazlı alanları ve biçimleri olmayan aynılaşmış bir bedene ulaşmaya çalışır: "tüm farklılıkları, tüm ifadeleri ortadan kaldıracak kadar mükemmel, saf ve tamamlanmış bir kaosa. Farklılıkların silindiği gerçeklik, saf kaosun kendisi" (Callinicos 1982: 95). Bütünüyle katmansızlaşma. Bataille için bunun ilkesi "harcama"dır; Deleuze ve Guattari içinse mübadele ve üretimle bir arada var olan evrensel bir eğilim, yani "anti-üretim". Bataille 1936 tarihli "Program"ında ve faşizm analizinde, Sol'un faşizmin örgütsel biçimlerinden öğrenebileceği çok şey olduğu sonucuna varır (Bataille 1997a; 1997b). "Yıkım ve parçalama işlevini üstlen... Var olan dünyanın yıkımına katıl... Tüm toplulukların... parçalanması için savaş..." (Bataille 1997: 121). Nitekim *Dövüş Kulübü* de "vaktinden önce başlayan bir ka-

* Her türlü lüks ve zevkle dolu, sıradan insanların yaşadıkları güçlüklerin hiçbirinin bulunmadığı bir hayal ülkesi, bir ortaçağ miti olan Bolluk Ülkesi (*Land of Cockayne*) dönemin sanatında sıklıkla işlenen bir unsurdu. –*ç.n.*

ranlık çağ... Medeniyetin bütünüyle ve hemen yok edilmesi" yolunda bir arayış içindedir (Palahniuk 1997: 125). Bataille "şiddetin değerini" onaylamak ve "sapkınlık ve suçu üstlenmek" gerektiğini öne sürmüştür (*a.g.y.* 121), *Dövüş Kulübü* de bu laneti bir kez daha kaldırır: "Evet, birini öldürmen gerekecek... Bahane de yalan da yok... Sen de herkes gibi çürüyen, organik bir maddesin" (Palahniuk 1997: 125, 134). Dövüş Kulübü tüm dünyanın "dibe vurmasını" ister (*a.g.y.* 123).

Dövüş Kulübü aynı zamanda kapitalist mübadelenin dışında tüketimci olmayan bir alan arar ve tam bir anti-üretime, potlaça doğru ilerler. Jack'in mükemmel bir şekilde döşenmiş apartman dairesinin yanıp kül olması, Tyler'ın bir zehirli atık çöplüğünün kıyısındaki harap konağına taşınması, gıda endüstrisini terörize etmesi ve kredi kartı toplumunu sabote etmek için finans binalarını havaya uçurması, vb. Bu eylemlerin nihai amacı kapitalizmi yok etmektir. Kapitalizm, metaları yücelterek ve birer arzu nesnesine dönüştürerek yaşamını sürdürür; *Dövüş Kulübü*'nde ise meta biçiminin cazibesinden kurtulma arzusu bir saplantıya dönüşür.

Peki bu anti-üretim arzusu tam da kapitalist fantazinin diğer yüzü değil midir? Meta fetişizminin tam tersi atıktır: Fetiş değerinden, meta özelliğinden ve yücelikten bütünüyle yoksun nesne, Jacques-Alain Miller'ye göre çağdaş kapitalizmin başlıca üretimidir. *Dövüş Kulübü*'nü postmodern kılan şey, tüm tüketim ürünlerinin daha kullanılıp atık haline gelmeden eskiyeceğini, dolayısıyla dünyayı dev bir çöplüğe çevireceğini ve bunun da kapitalist dürtünün kalıcı bir özelliği olduğunu fark etmesidir (bkz. Žižek 2000c: 40-1).

Öyleyse bu stratejiler gerçekte ne kadar eleştireldir? Bu soruyu "Yıkım Projesi" adlı çalışması Tate Modern'da sergilenen İngiliz performans sanatçısı Michael Landy'ye değinerek cevaplayalım. Projenin özü, Landy'nin sahip olduğu her şeyi yok etmesine dayalıydı. Landy Oxford Caddesi'nde bir dükkân kiraladı ve dükkânı küçük bir işleme tesisine çevirdi. Kendisi ve ekibi burada mavi iş tulumları giyip Landy'nin sahip olduğu şeyleri sistematik olarak yok ettiler: porselenleri, pasaportu, plakları, eski Saab marka arabası, vesaire. Landy'nin dükkân vitrininde ironik bir biçimde "Her şey gitmeli" yazıyordu. Kapitalizm yalnızca nesneler üretmez, aynı zamanda çöp de üretir. Londra'nın merkezinde çöp üreten bir fabrika

kurmak da Landy'nin kapitalizm mantığına kısa devre yaptırmak amacıyla gerçekleştirdiği ironik bir hareketti.

Peki Landy bize zaten bildiğimiz bir şeyi mi anlatıyor? Zaten çöp kutularımızı düzenli olarak çöple doldurmuyor muyuz? Metaların kullanım değeri üzerinde durmak daha radikal bir yaklaşım olmaz mıydı? Daha da kötüsü Landy'nin sanatı, eleştirdiği toplumsal düzen kadar öznelci ve bireyci değil mi? Landy potlacını zaten sahip olduğu her şeyden vazgeçmeye hazır olduğunu gösterme çabası olarak açıklıyor. Peki bunu yaparak aynı zamanda bir sanat eseri, avangard bir sanatçı kimliği üretmiş olmuyor mu? Sahip olduğu şeyleri kaybediyor ama kültürel ve simgesel sermaye kazanmış oluyor. Yıkım beraberinde daha çok birikim getiriyor. Sanat eserini satarak kazandığı parayla kaybettiğinden çok daha fazlasını alabilecek hale geliyor. Bu nedenle Robbie Sibthorpe, Landy'nin gerçekten sonuca ulaşmasının tek yolunun, yardımcısının küçük parçalara bölerek Landy'yi de çöpe dönüştürmesi olduğunu ileri sürüyordu (aktaran Olsen 2001). Bu durumda Jack ve Tyler da aynı eleştirinin tuzağına düşmüş olmuyorlar mı?

Jack ve Tyler'ın sabun ve patlayıcı üretmek için bir estetik cerrahi kliniğinden yağ çaldıkları sahneye dönelim. Metinlerarası referanslar bu noktada son derece kuvvetlidir. İnsan yağından sabun üretme fikiri Nazi toplama kamplarını aklımıza getirir. Tıpkı Tyler'ın dediği gibi: "Uygarlığın mihenktaşı – sabun yapıp satıyorum." Yağ aynı zamanda açgözlülük ve yararsız tüketime bir göndermedir: "Zengin kadınlara kendi yağlarını satıyoruz." Fakat *Dövüş Kulübü* aynı zamanda bedenin biçimlendirilmesiyle, kendini bir sanat eseri olarak yaratmayla ilgili değil midir? Öyleyse *Dövüş Kulübü* belki de alay ettiği mantığı tekrar ettiği için eleştirilebilir. Kapitalist düzeni her şeyi imgesel bir düzene indirgemekle eleştirir, ama kendi de aynı düzene saplanır. Bu da bizi bedendeki geleneksel ve postmodern yara izi ya da kesik arasındaki ayrıma götürür:

> Geleneksel kesik Gerçek'ten Simgesel olana uzanırken, postmodern kesik tam tersi yönde, yani Simgeselden Gerçeğe uzanır. Geleneksel kesik simgesel biçimi çiğ ete kazımayı, çiğ eti "mutenalaştırmayı", büyük Öteki'ye dahil oluşunu, ona tabi oluşunu göstermeyi hedefler; postmodern sadomazoşist bedensel tahrifat pratikleri ise bunun tam tersine "varoluş acısını" simgesel simulakra evrenindeki asgari bedensel Gerçekliği sağlama alma-

yı, buna erişimi sağlamayı hedefler. Diğer bir deyişle, günümüzde bedende açılan "postmodern" kesiğin işlevi simgesel bir iğdiş edilmeye işaret etmek değil, bilakis bedenin sosyo-simgesel Yasaya boyun eğmeyi reddedişini ortaya koymaktır (Žižek 1999: 372).

Dövüş Kulübü'ndeki (postmodern) kesik mazoşizmle yakından ilgilidir. Salecl'in (1998: 141-68) yazdığı gibi, mazoşist kendi yasasının infazcısıdır. Hadım edilme kesiğine özlem duyan kişidir. Yasanın baskısını hissetmeyi ister ve bu nedenle de yasayı kendi tesis etmeye çalışır. Mazoşist için iğdiş edilme tamamlanmamıştır, yani Simgesel düzen tam olarak işler halde değildir. Dolayısıyla mazoşist, işkence ritüellerinde iğdiş edilmeyi sahneleyerek simgesel düzeyde işlemeyen yasayı imgesel bir düzeyde işletmeye çalışır.

Bununla birlikte, filmdeki tüm yaralar böyle pratiklerle ilgili değildir aslında. Tyler bir gün evde sabun yaparken Jack'in elini öper ve üstüne bir miktar kül suyu döker. Kül suyu ile su kimyasal bir reaksiyona girer ve bunun sonucunda madde iki yüz dereceye kadar ısınır. Bu tür bir yanık elbette korkunç bir acıya yol açar ve bir iz bırakır. Ne var ki bu hareketin üzerine Jack'in yüzünde herhangi bir zevk ifadesi belirmediği gibi, söz konusu olayı mazoşism ya da sadizmle ilişkilendirmeyi gerektirecek bir durum da söz konusu değildir. Bu başka bir kesik türüdür. Filmin devamında, Kargaşa Projesi'nde tüm üyelerin sağ elinde Jack'in elindeki gibi bir yanık izi olduğunu öğreniriz. Her üyenin hatırladığı bu yara, bir topluluğa mensup olmanın simgesidir ve yeni bir duruma geçiş ritüelinden geçtiğine işaret eder. İmgesel düzene kazınmış kesikten toplumsal bir bağ oluşturan düzene, yani simgesel düzene kazınan kesiğe geçiş, Dövüş Kulübü'nün yapısında da bir değişime işaret eder: Daha önce rizomatik bir yapı içindeyken şimdi katmanlaşmış ve parçalara ayrılmış bir yapıya dönüşmüştür. Dövüş Kulübü Canetti'nin "kitle" (1962) adını verdiği farklılaşmamış bir kalabalığı andırır, Kargaşa Projesi ise Freud'un "kitle"si gibi (1985) içsel olarak katmanlaşmıştır. Freud'un teroisinde kitle bir aile gibi düzenlenmiştir; bir babası, yani lideri ya da efendisi vardır ve üyelerin mevcudiyeti bu babayla özdeşleşme yoluyla gerçekleşir. Kurallar sır tutma buyruğundan itaat emrine kaydığında, Jack/Tyler faşist bir lider olarak bir arzu ve özdeşleşme nesnesi haline geldiğinde, Dövüş Kulübü'nde de benzer bir iç farklılaşma ortaya çıkar.

Mikrofaşizm

"Her bakımdan ve her yönden parçalanıyoruz... Evde, dışarıda, dolaşırken, çalışırken, oyun oynarken: yaşamın kendisi mekânsal ve toplumsal olarak parçalara ayrılmış durumda" (Deleuze ve Guattari 1987: 209). "Toplumsal" aynı anda iki farklı biçimde parçalanıyor: biri molar/sert, diğeri ise moleküler/esnek. Kitleler ya da akışlar (mutasyon, yersiz yurtsuzlaşma, bağlantılar ve ivmelere dayalı) moleküler bir parçalılığa sahip olmaları açısından, sert bir parçalılığa sahip (ikili karşıtlığa dayalı düzenleme, rezonans, aşırı kodlama) sınıflardan ya da katılardan farklıdırlar. Sert bir yapıya karşı rizomatik akış, noktalara/konumlara karşı doğrular, makropolitikaya karşı mikropolitika: Yani "toplum" (makro) ile birey ya da kitle fenomeni (mikro) arasında değil de molar ve moleküler altkesitler arasında niteliksel bir ayrım söz konusudur. Molar ve moleküler hem "toplumsalı" hem de "bireyseli" kateder.

Bu iki ayrı parçalılık "birbirinden ayrılamaz, birbiriyle örtüşmüş ve karışmış haldedir... Dolayısıyla her toplum, her birey aynı anda iki parçalılık tarafından da altkesitlere ayrılır ... her politika aynı anda hem makropolitika hem de mikropolitikadır" (*a.g.y.* 213). Gelgelelim her zaman akış halinde olan, toplumsal parçalanmadan sıyrılan bir şeyler vardır. Toplumdaki her yaratıcı potansiyel ve her derinlikli hareket, sert altkesitler arasındaki karşıtlıklar ya da çelişkilerden değil, "kaçış"tan kaynaklanır (*a.g.y.* 220). "Önemli olan duvarı yıkıp geçmektir" (*a.g.y.* 277).

Bataille "Program"mda (1997: 121) "Hayvan dünyasındaki ironinin... farkına var" diye devam eder. Terapi gruplarından birinde katılımcılardan kendilerini bir hayvan olarak düşünmeleri istenir. Jack kurduğu hayalde bir mağaranın girişine doğru yürür ve mağaradan bir penguen çıkıverir. "Kay," der gülümseyerek. "Hiç zorlanmadan tünellerde kaydık" (Palahniuk 1997: 20). Jack'in/penguenin içinde "kaydığı" toplumsal mekânın pürüzsüz bir mekân olması tesadüf değildir. Toplumsal bağı yitirmek özgürlük demektir; Dövüş Kulübü bu açıdan Deleuzevari bir "savaş makinesi", baskıcı toplumsal mekanizmaların dışına doğru bir kaçış hattına yönelen özgür bir toplaşmadır. Çizgilerle ayrılmış, sert bir biçimde altkesitle-

re ayrılmış toplumsal uzama dahil edilemeyen şeydir; akışlardan (hız) oluşur, pürüzsüz bir uzamda işler ve çokluktaki (kitle fenomeni) toplumsal bağları (kodları) çözer. Bu bakımdan "savaş" ya da "dövüş" toplumsal örgütlenmeye karşı en kesin mekanizmadır: "tıpkı Hobbes'un Devlet'in savaşa karşı, dolayısıyla savaşın da Devlet'e karşı olduğunu ve onu imkânsız kıldığını açıkça gördüğü gibi" (Deleuze ve Guattari 1987: 357).

Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin bir savaş makinesini, amacı bizatihi savaş olmayan –savaş, savaş makinesinin sadece "eklentisidir"– yaratıcı bir kaçış hattı, pürüzsüz bir uzam oluşturmayı hedef alan bir toplaşma olarak görmeleri önemlidir. Savaş yalnızca "Devlet'e karşı koyan toplumsal bir durumdur" (*a.g.y.* 417). Bu bakımdan şiddet Dövüş Kulübü'nün ille de amacı değil, eklentisidir. Hepsinden önemlisi, Dövüş Kulübü "toplumu" önleyen toplumsal bir durumdur. Dövüş Kulübü bölgeleri, merkezleri, altkesitleri olmayan göçebe bir toplumsal uzamda çoğalır, daha doğrusu böyle bir uzam inşa eder: Düzleştirilmiş, insanın bağlantılarda "kayabileceği" bir alandır bu: "ve ... ve ... ve ..." Noktalar yerine doğrular, birleşme yerine bağlanma söz konusudur. Dövüş Kulübü sabit bir uzamsallığa, bir adrese sahip değildir, bir rizom gibi büyür. Ve zamansal olarak "yalnızca dövüş kulübünün başladığı ve bittiği saatler arasında var olur" (Palahniuk 1997: 48).

Deleuze ve Guattari'ye göre uçuş hatları kendi içinde ne iyidir ne de kötü, açık uçlu süreçlerdir bunlar. Şizofreni ve paranoya, rizom ve ağaç, katmanlar ve kaçış hatları arasında ikili bir karşıtlık söz konusu değildir. Katmanlara karşı olmak, katmanlara (örgütlenmeye) ve kaçış hatlarına karşı çıkmak (organsız bir bedene dönüşmek) yeterli değildir. Kaçış hatlarının kendilerine özgü tehlikeleri vardır ve bunlar da Dövüş Kulübü açısından ilgi çekicidir.

İlk tehlike kaçış yolunun tekrar katmanlaşmasıdır: Bütünüyle katmansızlaşma korkusu içinde katı bir parçalanma ve ayrımcılık çekici görünebilir. Bir kaçış hattı ne zaman bir kuruluş, kurum, yorum, karadelik, vs. tarafından durdurulsa, "yeniden bölgeselleşme" meydana gelir. Dövüş Kulübü başlangıçta "güvenlik yanılsamasıyla" alay etse de, kaçış hattını izleyen yeniden bölgeselleşme olur. Bir projeye, Kargaşa Projesi'ne evrilir. Bir "anarşi bürokrasisi"ne dönüşen (*a.g.y.* 119) Kargaşa Projesi, Dövüş Kulübü'nün "bireyin

grupla, grubun liderle ve liderin grupla tüm özdeşleşmeleriyle kitlesel öznenin paranoid konumu" olarak tekrar bölgeselleştiği noktadır (Deleuze ve Guattari 1987: 34). Dövüş Kulübü'ne nazaran, Kargaşa Projesi daha ziyade çoklu kaçış hatlarının çoğuna bir rezonans veren Jack/Tyler merkezinde toplanır. Yöntemler de değişir: "Bu insanları köleleştirerek onlara özgürlüğün ne olduğunu göstermeli, onları korkutarak cesaretin ne olduğunu öğretmeliyiz" (*a.g.y.* 149). Yeni kurallar şöyledir: "soru sormak yok", "Tyler'a güvenmek zorundasınız", vb. (*a.g.y.* 125). Dövüş Kulübü bir çeteyken, Kargaşa Projesi daha çok bir orduyu andırır. Dövüş Kulübü sertliğin duygulanışlarının bir mikrokozmunu yaratır: yersiz yurtsuzlaştırır ve kitleleştirir, ancak bunu yalnızca yersiz yurtsuzlaşmanın önüne geçip yeni bölgeselleşmeler yaratmak amacıyla yapar.

Kaçış yolunun kendini pek belli etmeyen ancak daha ilginç ikinci tehlikesi ise "açıklık"tır. "Toplumsal"ın moleküler dokusunu algılayabilir hale geldiğinizde, bu dokudaki boşluklar ortaya çıktığında "açıklık" ortaya çıkar. Önceden kompakt ve bir bütün halinde görünen şey şimdi sızıntı yapar gibidir; farksızlaşmalara, örtüşmelere, göçlere, melezleşmelere geçit veren bir dokudur bu. Dövüş Kulübü'nün Kargaşa Projesi'ne dönüşmesiyle açıklık ortaya çıkar. "Her şey hiçbir şeydir, ve aydınlanmak acayip havalı bir şeydir" (Palahniuk 1997: 64). Dövüş Kulübü'nün üyelerini kendine hayran bırakmasının sebebi de açıklıktır. Bu bakımdan Dövüş Kulübü sertliğin tehlikelerini minyatür bir ölçekte yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda mikrofaşizmdir. "O müthiş paranoid korkunun yerine binlerce küçük saplantı, bariz hakikatler ve açıklıklara saplanıp kaldık. Bu açıklıklar her karadelikten fışkırıyor, artık bir sistem teşkil etmiyor; gümbürtü ve uğultudan ibaret; herkese yargıçlık, adalet dağıtıcılığı, polislik ya da mahalle SS'liği misyonu yükleyen körleştirici ışıklardan ibaret" (Deleuze ve Guattari 1987: 228).

Üçüncü tehlike ise şudur: Bir kaçış yolu, yaratıcı potansiyelini yitirerek bir ölüm hattına dönüşebilir. *Dövüş Kulübü*'nde gerçekleşen tam da budur: Kaçış yolu duvarı aşar, kara deliklerden kurtulur; ancak diğer hatlarla bağlantı kurup her defasında değerliğini artırmak yerine yıkıma, tam da ilgaya, ilga tutkusuna dönüşür" (*a.g.y.* 229). Aslına bakılırsa faşizm ölüm hattı haline gelen şiddetli bir kaçış hattının sonucudur; bu kaçış hattı özyıkımı ve "ötekilerin ölümü

aracılığıyla ölümü" arzular (*a.g.y.* 230), kendi baskısını arzular. Kaçışın ölüm hattı haline geldiği yer savaşın (yıkımın) savaş makinesinin eki olmaktan çıkıp asıl amacı haline geldiği noktadır.

Kargaşa Projesi'ne dönüşen Dövüş Kulübü saf bir şiddet, yıkım ve tam bir katmansızlaştırma aracı, amacı savaş olan bir savaş makinesi haline gelir. Diğer bir deyişle, farksız olana ya da tam bir örgütsüzleşmeye geri dönmek de aşkınlık ya da örgütlenme kadar tehlikelidir. *Dövüş Kulübü*'nün çekici, karizmatik, pervasız sapkını Tyler da toplum kadar tehlikelidir. Eğer iki tehlike, katmanlar ve bütünüyle katmansızlaştırma, yani intihar varsa, *Dövüş Kulübü* bunlardan yalnızca ilkiyle savaşır. Dolayısıyla mikrofaşistlerin bu konuda asla sormadığı soru, asgari düzeyde bir katmanlaşmayı, asgari düzeyde biçimler ve işlevleri; malzeme, duygulanım ve toplaşmayı sağlayabilecek minimal bir özneyi korumanın gerekli olup olmadığıdır" (*a.g.y.* 270). Arzuyu sınamanın yolu sahte arzuları ifşa etmek değil; katmanlara, tam bir katmansızlaşmaya özgü olan ile kaçış yoluna özgü olanı ayırt etmektir -- *Dövüş Kulübü* bu imtihanı geçemez (*a.g.y.* 165).

Farklı şiddet biçimleri ve bunların ortaya çıkma koşulları, uygulanma biçimleri ve sonuçları arasında bir ayrımın olmaması ve bunun yanı sıra şiddetin insanlarda yarattığı ıstırap karşısında ahlaki açıdan kayıtsız kalınması, *Dövüş Kulübü*'nü ahlaki çöküntü içinde ve siyasi anlamda gerici bir film olarak konumlandırır. *Dövüş Kulübü*'ndeki şiddet, erkeklik ve toplumsal cinsiyet temsilleri –nefret suçlarından aşırı sağın paramiliter ve protofaşist altkültürleri göklere çıkarmasına kadar– Amerika'nın genel manzarasını veren bireysel patolojiyi ve kurumsal şiddeti yansıtmaya fazlasıyla hevesli gibidir (Giroux 2000: 37).

Buraya kadar filmin sunduğu üç farklı eleştiriyi sorguladık; ancak filmin bir meta olarak statüsüne değil, yalnızca anlatısına odaklandık. Dolayısıyla şimdi filmin anlatısını bir yana bırakıp üretildiği bağlamı sorgulamaya geçmek istiyoruz.

Eleştiri Olarak *Dövüş Kulübü*

Dövüş Kulübü baştan sona sürekli şizofrenik bir mantıktan faydalanır. Örneğin film boyunca tekrarlanan "ayrıştırma" motifi postyapısalcı Fransız Felsefesine ve *Maymunlar Cehennemi / Planet of the Apes* ve *12 Maymun / 12 Monkeys* tarzı post apokaliptik ilkelciliğe bir çifte gönderme niteliği taşır. Hem ticari açıdan tam bir başarı hem de tüketim toplumunun bir eleştirisidir. Hem modernist teknikler (örneğin geriye dönüşler içinde geriye dönüşler, anlatıcının dramatik yanılsamaları yıkarak doğrudan izleyiciye hitap ettiği Brechtvari epik kesmeler, vb.) hem de pop-art bir yaklaşım sergiler. Aynı anda hem İsa motifleriyle (örneğin mağaralarda yapılan ilk Hıristiyanlık toplantıları gibi, kavgalar da otoparklarda, depolarda gerçekleşir) hem de Nietzsche'yi anıştıran deccal motifleriyle doludur. Hem Frankfurt tarzı bir karamsarlık/seçkinciliğe (asla memnun olmayayım, kurtar beni...) hem de kitle hareketine (faşizme) atıfta bulunur. *Dövüş Kulübü* hem bir şiddet filmi hem de bir komedidir, hem popüler kültür hem avangard sanattır, aynı şizofrenik paket içinde aynı anda hem felsefe hem de popüler felsefedir. Bir yorumcunun söylediği gibi, "bütün o devrimci, her şeyin-içine-edeyim cengâverliğine rağmen, *Dövüş Kulübü*'nün asıl sırrı dönemin en başarılı komedilerinden biri olmasıdır. Kanı, patlamaları, Nietzschevari sözlü atışmaları, o tuhaf cinsiyet mutasyonunu bir kenara bırakırsanız... bu basbayağı komik, yıkıcı bir şeydir" (Savlov 1999).

Palahniuk "kurum karşıtı bir yazar" olarak tanınır (bkz. Spear 2001: 37). İlk bakışta, *Dövüş Kulübü* Hollywood'un dünyasına pek oturmaz. Hatta yayıncılar kitabın ilk versiyonunu fazla karanlık, saldırgan ve riskli olduğu gerekçesiyle geri çevirmiştir. Fakat Plahniuk bu durum karşısında şiddeti yumuşatmak yerine daha da aşırıya taşır: "Daha da karanlık, riskli ve saldırgan hale getirdim; istemedikleri ne varsa hepsini yaptım... Sonuç ne oldu? Tam bir bomba, hepsi bayıldılar" (aktaran Tomlinson 1999). Peki neden? Neden "daha da" aşırı olan daha çok satıyor? *Dövüş Kulübü*'nün buyurduğu estetik kapitalizm eleştirisi, günümüz dünyasında gerçekten de "kurum karşıtı" ya da yıkıcı mıdır? Kapitalizme ve iktidara estetik eleştiriyle en belirgin şekilde karşı çıkanlar postyapısalcı Fransız filo-

zofları olmuştur: iktidarın ataletine, paranoyaya ve yasaya karşı yaratıcılık, sapkınlık ve ihlal. Yerleşikliğe karşı göçerlik, gösteri toplumuna karşı sitüasyonizm. Ne var ki *Dövüş Kulübü*, eleştiriden çıkan kaçış hatlarının açık uçlu olduğunun ve bugün kendisi de göçebeleşen bir iktidara uygun olabileceğinin altını ironik bir biçimde bir kez daha çizer.

Kendini ihlal etme düşüncesiyle ilgili bir estetik yaratıcılık, endüstriyel verimlilik ve piyasanın ihtişamı ve risk alma konusundaki istekliliği artık birbirini dışlayan dünyalar değildir. Boltanski ve Chiapello bu yeni uzlaşmaya "proje rejimi" adını verirler. Ağ hareketliliğine uyan bu yeni haklı gösterme ve eleştiri rejiminin ihtişamı bağlantıcılığından gelir; sürekli yeni projelere, yeni fikirlere yelken açmasından, aynı anda ve arka arkaya birçok projeye atıldığı bir hayat sürmesinden gelir. Önceden kurulmuş bir habitusun tercih edilmediği bu bağlantıcı, ağ biçimindeki dünyada, insan "fiziksel ve düşünsel anlamda hareketli olmalı" ve "hareket halinde bir dünyanın" çağrısına cevap verebilmelidir: "Büyük insan hareketlidir. Hiçbir şey onun yer değiştirmesini aksatmamalıdır" (Boltanski ve Chiapello 1999: 168, 183).

Çağdaş toplumun gelişimi, eleştirinin periferiye ait bir faaliyet olmadığını, daha ziyade eleştiriyi asimile eden kapitalist yeniliklere katkıda bulunduğunu ve bu nedenle de sürekli olarak işlevini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu doğrulamaktadır. 70'lere kadar, kapitalizm yalnızca iki eleştiri biçimiyle karşılaşmıştır: Marksist kampın toplumsal eleştirisi (sömürü) ve yeni Fransız felsefesinin estetik eleştirisi (göçerlik). 70'lerden bu yana, kapitalizm sanatsal eleştiride yeni meşruluk biçimleri buldu ve bu da sol radikalizmin yeterliliklerinin işletme alanına aktarılmasıyla sonuçlandı (Boltanski ve Chiapello, aktaran Guilhot 2000: 360). Bunun sonucunda, estetik eleştiri post-Fordist normatif bir haklı gösterme rejimi içinde kayboldu, yaratıcılık kavramı esneklik açısından yeniden kodlandı ve farklılık ticarete döküldü. Dövüş Kulübü'nün estetik bir meta olarak üretim süreci muhtemelen bunun en görünür örneklerinden biridir: "David [Fincher] bana şöyle dedi, "Senin de bildiğin gibi Chuck, sattığımız şey sadece *Dövüş Kulübü* filmi değil. Dövüş kulüpleri fikrini satıyoruz" (Palahniuk, aktaran Sult 1999).

Tıpkı yaratıcılık, sapkınlık ya da ihlalin günümüzde mutlak su-

retle özgürleştirici olmadığı gibi, *Dövüş Kulübü*'nü de çağdaş kapitalizme yöneltilmiş "kurum karşıtı" bir yanıt olarak görmek pek mümkün değildir. İktidar *Dövüş Kulübü*'nün hücum ettiği kaleyi çoktan tahliye etmiştir ve filmin yerleşikliğe saldırısını kolaylıkla destekleyebilir. Palahniuk şunları söyler: "Aslında kendi kimliklerimizi yaratma özgürlüğüne sahip değiliz, çünkü ne isteyeceğimiz öğretildi. Varoluşumuzun tamamını oluşturan kültürel eğitime rağmen isyan etmek ve bir nebze olsun özgürlük sağlamak için daha ne olmasını bekliyoruz? Bunun yolu tamamen yasaklanmış şeyleri, bize yapmayı istemememizin öğretildiği şeyleri yapmaktan geçiyor" (aktaran Jenkins 1999). Palahniuk'un burada gördüğü şey tam da söz konusu stratejilerin, ancak iktidar sadece özcülük ve değişmez ikili ayrımlar aracılığıyla bir hiyerarşi sağladığı sürece özgürleştirici olabileceğidir. Ama Palahniuk'un *Dövüş Kulübü*'nün romantikleştirdiği kavramların çoğu bugün ağ kapitalizmi ve onun estetik merkezi Hollywood'da bir karşılık buluyor.

Deleuze ve Guattari'nin tekrar tekrar altını çizdiği gibi, pürüzsüz uzam ve göçerlik karşı konulmaz devrimci bir çağrı niteliği taşımaz, ama bağlama göre anlamı bütünüyle değiştirir (bkz. 1987: 387). Ne hareketlilik ne de hareketsizlik kendi başına özgürleştiricidir. Yıkım ya da özgürleşme ancak hareketlilik ve *statis** üretiminin kontrolünü ele almakla ilgili olabilir (Hardt ve Negri 2000: 156). Bu bakımdan *Dövüş Kulübü*'nün estetik eleştirisi kulağa alaycı değil de safça gelir. CNN tarafından gerçekleştirilen bir röportajda Palahniuk kendisine Hollywood'un milyonlarca dolar harcayarak tüketim karşıtlığı hakkında şiddetli bir film yapmaya karar vermiş olmasını gülünç bulup bulmadığı sorulduğunda, "Bundan daha absürd bir şaka olamaz herhalde. Bu durum bir bakıma filmin kendisinden bile daha komik," diye cevap verir (CNN 1999). Evet bu doğru, ancak göstermeye çalıştığımız gibi bunun birtakım nedenleri var.

Palahniuk da *Dövüş Kulübü*'nün toplumsal eleştirisinin altını çizer. "Sistem bizim şiddetimizden çok tüketim karşıtı mesajımızdan korkuyor. Şiddet bizi yıkmak için bir bahane sadece" (*a.g.y.*). Bu doğru. *Dövüş Kulübü* toplumsal eleştiri stratejilerine de alenen kar-

* *Yun.* Tüm karşıt güçlerin eşit olmasından kaynaklanan bir hareketsizlik durumu. *–ç.n.*

şı çıkar ve çağdaş toplumun açıkça ifade edilmiş bir eleştirisini ortaya koyar. Marx'ın kendisi başlıca akademik çevrelerin çoğu tarafından yok sayılırken, felsefesi bir Hollywood markası olarak tekrar ortaya çıkmış gibi görünüyor. *Dövüş Kulübü* kimi eleştirmenler tarafından "yeni başlayanlar için nihilizm" diye adlandırıldıysa da, filmi "yeni başlayanlar için Marksizm" şeklinde nitelemek daha uygun görünüyor.

Dövüş Kulübü'nün eleştirisi iki hamle yapar: Birincisi, meta fetişizmine bir alternatif olarak şiddeti (estetik açıdan) yüceltmeyi dener; ikinci olarak da değişim sistemini yıkmayı, meta mantığının çekiciliğinden kurtulmayı hedefleyen (toplumsal) bir potlaç çağrısında bulunur. Bu iki yaklaşımın ortak noktası elbette bir dışarı, kapitalizmin dışında olan bir şey arayışıdır. Ancak dışarısı diye bir şey yoksa, etik ve politik bir edim nasıl mümkün olabilir ki? Bu bağlamda *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısı Jack/Tyler'ın imkânsız bir konumdan, ölünün konumu diyebileceğimiz bir yerden seslenmesi yerindedir. Fantazmatik bir dışarıdan seslenerek kendini simgesel düzenin dışında konumlandırır. *Dövüş Kulübü* bu anlamda kendini somut tarihsel bağlamdan ayırır ve politikayla fiilen ilişki içine girmekten kaçınır. Politik bir edimden ziyade trans gibi bir öznel deneyimi, gündelik yaşamın akışının yalnızca geçici olarak askıya alındığı güya Bakhtinci bir karnaval faaliyetini savunur. "Öfke bir yolunu bulup dışarı çıkar. Dövüş kulübü gibi rızaya dayalı bir denetim ortamı, bu öfkeye dışarı çıkmak için bir yol sağlayabilir. Ben bunu bir ilerleme olarak görüyorum" (Palahniuk, aktaran Tomlinson 1999).

Dövüş Kulübü'nün somut bir ekonomik analiz içermemesi, toplumsal ve sınıfsal eşitsizlikleri bütünüyle göz ardı etmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Orta sınıflar ve alt sınıflar yalnızca eril enerjilerini boşaltmanın bir yolunu arayan kişiler olarak tasvir edilmiştir (Giroux 2000: 34). Ekonomik sorunlar cinsel sorunlar haline getirilmiş ve kişinin arzularıyla nasıl ilişki kuracağına dair bir mesele olarak yeni bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Tyler'ın silahını çekip bir dükkânda çalışan Raymond'ı dizleri üzerine çökmeye zorladığı, ona öleceğini söylediği ve "son bir jest" olarak hayatta en büyük dileğinin ne olduğunu sorduğu sahne oldukça anlamlıdır. Raymond'ın cevabı her zaman bir veteriner olmayı istediği, ancak eğitim mas-

raflarını karşılayamadığı için vazgeçmek zorunda kaldığı şeklindedir. Tyler eğer altı hafta içinde eğitimine tekrar başlamazsa Raymond'ı öldüreceğini söyler. Jack'e bunun Raymond'ın hayatındaki en mutlu gün olacağını ve bu günü kendi kaderinin sorumluluğunu almayı öğrendiği gün olarak hatırlayacağını anlatır. Ne var ki *Dövüş Kulübü* dalga geçtiği şeyi kendi de tekrarlar:

> Eylemlilik ve politikanın bu özelleştirilmiş versiyonu, Tyler'ın karakterinin tam da suçlu gördüğü piyasa güçlerinin bir amblemi olduğunu anlamak açısından son derece önemlidir. Tyler için başarı, insanın sürekli kendisiyle didişip durmayı bırakarak ileri doğru yol almasıdır; bireysel girişim ve irade gücü kurumsal engelleri büyülü bir biçimde etkisiz hale getirir. Başat ezme ilişkilerinin vahametine dair eleştiriler ise ya kötü niyetli edimler ya da kabul edilemez mağduriyet nağmeleri sayıldığından reddedilir. Tyler tüketicilikten nefret eder, ama Nike firmasının ve Reagan dönemi ideolojisinin pazarlama stratejicilerinden gelen bir "Sadece YAP" (*Just Do IT*) ideolojisine değer verir. (Giroux 2000: 34)

Sadece Bir Şaka mı?

Daha önce değindiğimiz hayali sözceleme platformunu daha olumlu bir şekilde de yorumlayabiliriz. Ekonomik çözümlemeden toplumsal değişime, örneğin finans merkezlerini havaya uçurma planına kayarsak böyle bir okuma yapabiliriz. Burada asıl soru bu edimin Jack/Tyler'ın intiharına paralel olup olmadığıdır? Bu noktada edim ile eylem arasındaki ayrıma geri dönebiliriz. Edim, faili köklü bir biçimde değiştirmesi bakımından eylemden ayrılır. İntiharın en mükemmel edim olmasının sebebi de budur. Edimde "özne ortadan kaldırılır ve ardından yeniden doğar (ya da doğmaz); yani edim öznenin bir tür geçici tutulma, bir afaniz* yaşamasını da içerir. Bu isme layık her edimin kökten anlaşılmazlık bakımından 'delice' olmasının nedeni de budur: Bu edim aracılığıyla kendim ve simgesel kimliğim de dahil olmak üzere her şeyi tehlikeye atmış olurum; dolayısıyla edim daima bir 'suç', yani ait olduğum simgesel topluluğun sınırlarının 'ihlal'idir" (Žižek 1992: 44). Benzer biçimde, Palahniuk'a göre karakterin geçmişin yükü altında ezilmeyen daha güçlü bir şeye dönüşmesini sağlayan şey yıkımdır (Palahniuk 1999: 3).

* Cinzel haz ve arzunun yitirilmesi. –*ç.n.*

Jack devrimci bir edimin yalnızca kamusal kurallar ve kimliklere odaklanamayacağını, bu düzenin olumsuz tarafına, müstehcen fantazilerine saldırması gerektiğini anlar. Bu noktada Jack'in patronunu faaliyetlerini finanse etmeye zorladığı sahneye dönülebilir. Jack geleneksel yöntemlere başvurmaz. Kendini cam masanın üzerine, kitaplık raflarına, oradan oraya atar, sonra da bağırıp yardım ister. Korumalar ofise daldığında dizlerinin üzerine çökmüş, daha fazla canını yakmaması için patronuna yalvarmaktadır. Patronu mahkemeye çıkıp Jack'e tazminat ödemekten korkar, dolayısıyla Jack bir daha asla ofise gelmemesi şartıyla amacına ulaşır. Burada dikkat edilecek iki unsur vardır: Birincisi, Jack kelimenin tam anlamıyla "Organsız bir Beden" haline gelmiştir. Sol eli idareyi ele alır ve tam bir öznelikten çıkma edimi içinde Jack'in iradesinden bağımsız hareket eder. İkincisi, bu edim patronun inkâr ettiği fantazisini, yani onu eşek sudan gelinceye kadar dövme arzusunu gerçekleştirdiği için etkili olmuştur (Žižek 2003a: 112-7).

Bu sahne Jack'in Tyler'ı öldürdüğü final sahnesine bir hazırlık olarak da görülebilir. Tyler Jack'in olmayı dilediği kişi, arzu nesnesidir. Söz konusu edim de fantazi alanına, bu defa Jack'in fantazilerine yöneltilmiş bir edimdir. Marla'nın filmdeki rolü bu bakımdan can alıcıdır. Jack'in huzur bulmasını engelleyen, yani arzusunu canlı tutan tek kişi odur; terapi gruplarında yalanlarını ortaya çıkarır; Jack ile Tyler'ın arasında durur ve aralarındaki homoerotik ilişkinin adamakıllı ilerlemesine engel olur; ve filmin sonunda, Marla'ya olan aşkı Jack'i Kargaşa Projesi'ni durdurmaya zorlar. Jack sonunda dış engellerin (Marla) kendi arzusuyla yüzleşmekten kaçınma çabasından başka bir şey olmadığını, arzu nesnelerinin yanlızca bir boşluğun maddeleşmiş hali olduğunu kabullenir.

Jack filmin başında biyolojik açıdan hayatta olsa da, bir bakıma zaten ölüdür ve dışlanmıştır (bir ofis çalışanına, bir tüketiciye indirgenmiş haldedir). "Ölüme yaklaşan insanlar ne kadar da canlılar," der. Bu doğrudur: Arzularıyla yüzleştiği ve gerçekten yaşadığı an final sahnesinde karşımıza çıkar. Yine de bu nihilizmden şüphe etmemiz gerekir. Bir edim hem "gerçeklik ilkesinin", yani belli bir sosyo-simgesel düzenin ötesindedir, hem de toplumsal düzenin koordinatlarını yeniden belirlemesi gerekir (Žižek 2001c: 167). *Dövüş Kulübü* egemen arzu ekonomisini eleştirir, ancak bunun yerine

yeni bir arzu ekonomisi tanımlamaya ya da kurmaya girişmez. Bir edim ancak yapıcı bir tarafı varsa devrimci olabilir. Jack/Tyler'ın sahip olmadığı şey de işte böyle bir projedir.

> Tyler yalnız, gözü pek anti-kahramanın cazibesini temsil eder; açıkça ifade edilmiş, demokratik bir siyasi reform kavramına dayanmasından ziyade albenili bir kült-şahsiyet olmasından dolayı herkesin hoşuna gider. Tyler'a göre siyaset düşünmekle değil, yapmakla ilgilidir. Otoriter erkeklik ve hiper-bireycilik timsali olan Tyler'ın demokratik hareketlerle bağlantılı bir siyaseti hayal etmesi bile mümkün değildir. Dolayısıyla gelecek binyılın vizyon ve liderlik simgesinden ziyade 20. yüzyılın başından kalma bir faşizmin simgesidir. (Giroux 2000: 33)

Dövüş Kulübü'nde bolca eylem vardır, edim pek görülmez. "Tüketicilik kötüdür... o zaman ne iyidir?" sorusuna Palahniuk'un sadece ironiyle cevap verebilmiş olması bu bakımdan düşündürücüdür: "Ha ha. Bu soruyu geçmek istiyorum. Cidden, kitabımı satın alın... hatta daha da iyisi... bana çuvalla para gönderin. Lütfen beni o yağlanmış entelektüel domuzla bir daha güreştirmeyin" (CNN: 1999). *Dövüş Kulübü* ile ilgili sorun filmin sorunsalını, yani şiddeti kinik bir mesafeden sunma tuzağına düşmesidir. Filmin kendisi elbette son derece refleksif ve ironiktir. Hatta bu filmin faşizm üzerine bir ironi olduğu bile söylenebilir. Dolayısıyla düz anlamıyla ele alınmaması gerekir. Zaten *Dövüş Kulübü* kendi varlığını bile reddetmez mi?

Öyleyse şimdi altı gökdelenin imha edilişine dönelim. Yedincisi de yıkılacak mıdır? Jack bombayı etkisiz hale getirmeyi başarmış mıdır, yoksa aşkın zaferiyle (Jack ve Marla el ele dururken) biten klasik bir Hollywood finali midir bu? Yoksa yedinci kule de yıkılacak ve herkesin yeni bir başlangıç yapması mümkün hale mi gelecektir? Bu belirsizlik, final sahnesinde bir an için beliren bir fallus görüntüsüyle daha da artar. Tyler'ın eskiden bir sinemada çalıştığını, sözgelimi çocuk filmlerinin arasına pornografik görüntüler yerleştirdiğini ve tüketim toplumunun kayıtsızlığına böyle de saldırdığını çoktan öğrenmişizdir. Tekinsiz bir fetiş nesnesinin, yani fallusun alakasız bir bağlama sıkıştırılmasının, bizatihi sinemasal aygıtın fallus ya da fallusun yokluğu gibi işlev görebileceğini gösterdiği öne sürülebilir (bkz. Metz 1979: 11). Ancak fallusun *Dövüş Kulübü*'nde bu şekilde görünmesi *Dövüş Kulübü*'ndeki eleştirinin do-

ğasına dair bir dizi soru da uyandırır. Fallus yalnızca bir şaka, çağdaş toplumda eleştirinin imkânsızlığına dair ironik bir yorum mudur? Fincher sadece eğlendirmenin dışında bir şeyler daha yapmayı mı ister? Yoksa "ironik" bir şekilde *Dövüş Kulübü*'nün tüketim karşıtlığını bir meta haline getirdiğini, tüketicilere kendi yağlarını sabun ve kendi eleştirilerini de kurumsallaşmış bir norm olarak sattığını mı kabul etmektedir?

Sonra bir dergi editörü, başka bir dergi editörü beni arıyor; tepesi atmış, car car konuşuyor, çünkü bulunduğu yerdeki yeraltı dövüş kulübüne bir yazar göndermek istiyor. "Rahat ol dostum," diyor bana New York'tan, "Bana nerede olduğunu söyleyebilirsin. Yerini ifşa etmeyeceğiz". Öyle bir yer yok, diyorum. Milletin birbirini yumruklayıp boş hayatından, anlamsız kariyerinden, namevcut babasından yakındığı kulüplerden oluşan gizli bir topluluk yok. Dövüş kulüpleri hayal ürünü. Oraya gidemezsin. Hepsini ben uydurdum. (Palahniuk 1999)

Belki de aslında "bugünün neo-Faşizmi giderek 'postmodern', medeni, oyuncu bir hal alıyor, kendinle arana ironik bir mesafe koymanı gerektiriyor... ama bütün bunlar onu daha az Faşist yapmıyor" (Žižek 1997: 64).

6

BRAZİL

Hatadan Teröre



Tüm tutuklular işkence için bakanlığa götürülür. Resmi amaç bilgi almaktır, ancak insanları korkutarak kendi kabuğuna çekilmeye itme ve işlerliği kanıtlama "ihtiyacı" da bir o kadar önemlidir...

Peki birçok insan sorgulanıp ölümüne işkence görürken nasıl olur da özgür bir toplumdan söz edilebilir? Belki de bu küçük kötülükler daha büyük bir kötülük haline gelmiştir. Belki de bakanlığın yöntemleri toplum için teröristlerden daha büyük bir tehdit oluşturmaktadır.

SOĞUK SAVAŞI savunan Georg Kennan vaktiyle totalitarizm kavramının, yani tebası üzerinde –muazzam bir bürokratik aygıt ve planlı ekonomi aracılığıyla– tam bir denetim uygulayan bir devlet imgesinin, dev bir polis teşkilatı ve çok sayıda muhbir aracılığıyla disipline edilen bir toplum imgesinin bir fantazmadan ibaret olduğunu öne sürmüştü. Levi-Strauss'un totemcilik kavramı gibi bu da fiilen, hatta tarihsel açıdan var olmayan bir toplumsal kuruma işaret eder; "araştırmacıların kendi ahlak evrenlerine yabancı saymayı tercih ettikleri, dolayısıyla araştırmacıların bu evrene bağlılığını korumayı sağlayan... kimi insani fenomenlerin" sınırlarını belirler (Pietz 1988: 56).

İlginç bir biçimde bu kavram hem Sol'un hem de Sağ'ın kendine göre fantaziler kurmasına olanak sağladı. Sağ bu kavramı/fantazmayı, Levi-Strauss'un totemciliğini andıracak şekilde, kendi toplumlarının aksaklıklarından hayal kurarak uzaklaşmak için kullandı; Sol için, Marcuse gibi toplum teorisyenleri için ise bu kavram tüketicilik ve onun ürettiği "tek boyutlu insan"ın sorunlu taraflarını yansıtan bir ayna işlevi gördü. Kennan sağ kanadın söylemindeki düş çalışmasını vurgulayarak şunları söyler:

> Totalitarizmi genel bir fenomen olarak zihnimde canlandırmaya çalıştığımda, bizzat şahit olduğum Sovyetler ya da Nazi manzarasından ziyade Orwell, Kafka, Koestler ya da erken dönem Sovyet hicivcileri gibilerin yarattığı kurgusal ve simgesel imgeler aklıma geliyor. Diğer bir deyişle, bu fenomenin fiziksel gerçekliğiyle değil de bir düş veya kâbus olarak gücüyle ifade edilebildiğini düşünüyorum. (aktaran Pietz 1988: 57)

Kennan'a göre Orwell'ın *1984*'ü bir jenerasyonun kâbusunu sözlere ve imgelere dökmüştü (Gleason 1984: 145). Ve bu haliyle de kısa sürede Sol ile Sağ arasındaki mücadele için bir savaş alanına dönüşmüştü. Bu ters-ütopya en çok neyi andırıyordu: ABD'yi mi yoksa SSCB'yi mi? Düşünce kontrolü, TV gözlem sistemleri, manipüle edilen kitleler ve teknobilimden güç alan kapitalizmin zirvesi mi, yoksa "halkın suratsız başlarında polis miğferleri taşıyan yarısının, halkın diğer yarısının pasif bedenlerini çiğneyip geçtiği, grilerin en donuğu" olan Stalinizm mi? (Glass 1986: 22) Orwell şüphesiz Stalin(izm)'i düşünerek yazmıştır, yine de eserini muazzam kılan şey zamandışı olmasıdır. Orwell'ın resmettiği ters-ütopya yamulmuş bir kapitalist ya da sosyalist toplum olarak algılanabilir.

Orwell başyapıtını 1948'de yazmış, hiperbolik bir biçimde tasarlamış ve 1984 yılında geçen bir bilimkurgu olarak sunmuştur. Kitap 1949 yılında, bir yıl gecikmeyle basılır; tıpkı Terry Gilliam'ın Orwell'm klasik romanına çok şey borçlu olan filmi *Brazil* gibi. 1984'ü bir yılla kaçıran bu film 1985'te gösterime girer. Anlatıyı bağlamından koparmak için Orwell gibi Gilliam da elinden geleni yapar, nitekim *Brazil* şöyle başlar: "20:49, 20. yüzyılda bir yer." Gilliam'ın çeşitli filmlere göndermeleri, ani anlatı değişiklikleri ve özellikle çarpıcı müzik kullanımı bu zamandışılığı destekleyerek ezici bir gerçeklikle aramıza mesafe koymamızı ve böylece onun üzerine düşünmemizi sağlar.

Kuşkusuz bizim kâbuslarımızla Orwell, Arendt, Koestler ve Aron'un kâbusları tıpatıp aynı değil; ne de olsa artık Doğu ile Batı arasında bir soğuk savaş yok, Stalinizm geçmişte kaldı, vb. Yine de Gilliam'ın filmi bize çok canlı geliyor. Peki neden? Belki de *Brazil* çağdaş bir kâbusu resmettiği için: 21. yüzyılın totaliter devletinin dehşeti. *Brazil* ilk bakışta çok tuhaf bir komedidir, mübalağa konusunda iyice aşırıya kaçması bakımından *Monty Python'ın Uçan Sirki*'ni andırır. Gelgelelim daha yakından bakıldığında, günümüzdeki teröre karşı savaşla ilgili bir yorum olduğu görülür. Gilliam'ın deyişiyle *Brazil* izleyiciyi adeta oyuna getirir: "Bir cevap vermiyoruz. Yalnızca zaten aşikâr olan şeylerin altını çiziyoruz, aşikâr olsa da insanların neredeyse hiç dikkate almadığı şeylerin" (Gilliam, aktaran Noblejas 2004). Gündelik gerçekliğe boğazımıza kadar battıkça, aslında aşikâr olan şeyleri göremez hale geliriz. Aşikâr olanın

görünebilmesi için bir kurgu kisvesi altında "saklı" olması gerekir. Orwell bunu Soğuk Savaş kâbusuna uygulamıştır, Gilliam da aynı şeyi *bizim* kâbusumuzu kurguya çevirerek gerçekleştirir.

Yukarıda aktardığımız (Brzezinski, Orwell, Arendt ve Aron gibi düşünürlerden kaynaklanan) tanımın aksine, totalitarizm Gilliam için düpedüz kendini sorgulayamayan bir topluma işaret eder. Bu anlayış doğunun eski totaliter toplumu ile çağdaş Batı toplumunu tekinsiz bir biçimde ilişkilendirir: Piyasa ideal koşulları içinde her zaman haklıdır, ekonominin demir kurallarına –uluslararası rekabet, vb.– itaat etmek zorunda olan iktidar partileri de öyle. Stalinistler de tarihin demir kurallarından bunu anlamamış mıydı? Gilliam' ın *Brazil*'i arada pek de fark olmadığını gösterir.

Brazil'de bütün anlatının basit bir hatayla ateşlenmesi şaşırtıcı değildir. Kendini sorgulayamayan bir sistemde bir hata kolaylıkla teröre dönüşebilir. Filmde olanların başlangıç noktası, Enformasyon Bakanlığı'na giren bir böceğin elektrikli daktiloda bir yazım hatasına, sözümona terörist düşman Bay Buttle'm adının yanlışlıkla Bay Tuttle diye yazılmasına yol açmasıdır. Bu hata yüzünden Bay Tuttle, Bay Buttle olur; yani geçinmek için ayakkabı tamir eden, kalan vaktini de ailesiyle geçiren sıradan bir adam. Bir yığın istihbarat raporuna dayanarak vahşice tutuklanan bahtsız Bay Buttle "bilgi almak", yani işkence için bakanlığa götürülür. Bildiği ya da anlatabileceği hiçbir şey yoktur, ne var ki bu ona daha da tehlikeli bir hava verir. Bunun üzerine ölümüne işkenceye uğrar. *Brazil*'de karşımıza çıkan toplumda, gözetleme ve istihbarat yaşamın her alanını istila etmiş, her zaman her yerde bulunan terör tehdidi halkı saldırıların ya da kurbanların artık neredeyse farkına bile varmayan özelleştirilmiş bireyler haline getirmiştir. Bu da Buttle'ın talihsizliğidir.

İstihbarat Bakanlığı'nda çalışan Sam Lowly de bu özelleştirilmiş ve kayıtsız bireylerden biridir. Bu yapılamayacak hatanın sorumluluğunu üstlenmesi büyük bir talihsizliktir. Önce, bakanlığın hatalarla ilgili prosedürlerini uygular; ancak zaman geçtikçe, ona "ahlak yolunu" öğreten "rüyalarının kızı" Jill'in de etkisiyle, bunu ahlaki bir mesele olarak görmeye başlar. Sam hatayı düzeltmeye çalıştıkça daha çok güçlükle karşılaşır. Terslikler birbirini izler ve sonunda Sam de bir devlet düşmanı olup çıkar. Bir sistem hatasından kaynaklanan Buttle/Tuttle meselesinden, Sam'in de içinde yer

aldığı daha büyük bir terör komplosunun bir parçası olarak söz edilmeye başlar. Bunun üzerine Sam tutuklanır ve bilgi vermesi için bakanlığa getirilir. Bundan sıyrılmayı bir ölçüde başarır, ancak ödediği bedel ağırdır: hayal dünyasına çekilir ve aklını kaçırır. Filme adını veren rahatlatıcı bir Latin parçası olan *Brazil* burada ütopya ümidi üzerine ironik bir yorum işi görür. Hayaller kurarak halihazırdaki gerçeklerden kaçmak bir çözüm değildir. Sol ve Sağ fantaziler arasında bir seçim yapmak durumunda olan Gilliam Sol'dan yana olmayı tercih eder. Düş (ve ütopya) çalışmasını kolektif eylemle birleştirmek ister.

Gilliam *Brazil*'i bir şüphecilik ve iyimserlik paralaksı olarak görür. Sistemin her zaman kazanması bakımından şüpheci bir filmdir bu: Sisteme karşı koymaya kalkışan herkes acımasızca ezilir. Fakat farklı direniş biçimleri denemesi açısından da iyimserdir. Polisin avcundan kurtulmaya çalışan Sam, şüpheci bir tavır takınan ("Sam sen hiç terörist gördün mü?") ve terörist saldırıların kurbanları için kaygılanan Jill ve son olarak da Buttle'ın yerine tutuklanmış olması gereken Tuttle. Tuttle serbest bir tamirci olarak çalışır, (altyapı, ısınma, su, elektrik, vb.'den sorumlu) Merkezi Servis'in bozduğu şeyleri onarır. Hükümet evraklarını ve bürokratik prosedürleri atlayarak yalnızca bozuk şeyleri çalışır hale getirir.

Bu üç karakter, yani kahramanlar aynı anda iki uzamda konumlandırılmıştır: Hem (ampirik) gerçeklik alanında hem de bir kurgu/hayal alanında bulunurlar. Sam, iyinin kötüye açtığı muazzam bir savaşta sisteme ölümcül bir darbe indirme hayalleri kurar. Jill, hem Buttles'ın komşusu olan gerçek bir insandır (Bay Buttle'ın tutuklanmasına şahit olur ve onun serbest bırakılması için uğraşır), hem de Sam'in "rüyalarının kızı"dır. Tuttle ise oturduğu daireyi tamir ederek Sam'e yardım eden "ampirik" bir insandır – Sam'in düşlerindeki kahraman, onu bakanlığın elinden kurtaracak kişidir.

Burada karşımıza çıkan soru şudur: Fantazi mutlakiyetçi bir devletten kaçmanın bir yolu mudur, yoksa insanlar fantaziler aracılığıyla mı baskı altında tutulur? Fantazi eylemin ön koşulu mudur –daha iyi bir şey hayal edemiyorsak neden direnelim– yoksa acılarımıza katlanmayı mümkün kılan bir gerçeklerden kaçma biçimi midir? Açılış sahnesinde ve Sam'in koca bir kuş gibi uçtuğu bazı rüya sekanslarında incelikle sorulan bir sorudur bu. Gökyüzü elbet-

te bir kaçış yolunun ifadesidir. Fakat filmdeki bu tür sahneler Leni Riefenstahl'ın çektiği, Nazi sinemasının başyapıtı sayılan *İradenin Zaferi / Triumph des Willens*'deki bazı sahneleri de akla getirir.

Brazil'de gerçeklik ve kurgu iki şekilde iç içe geçer: film (kurgu) ile gerçeklik (teröre karşı savaş, yani başımızdaki bela) arasındaki alegorik ilişki, ve filmin anlatısı içinde tasvir edilen gerçeklik ve hayal alanları arasındaki ilişki. Bu bölümde her iki tarafı da ve özellikle insanın birinden diğerine nasıl kayıverdiğini ele alıyoruz. Bunu üç adımda gerçekleştiriyoruz. Öncelikle *Brazil*'deki totaliter güvenlik devleti vizyonunu ana hatlarıyla ortaya koyuyor ve daha sonra bunu kendi teröre karşı savaşımızla karşılaştırıyoruz. İkincisi, kurgu/ideolojinin külfetli bir gerçekliği hangi yollarla örtebileceğini inceliyoruz. İnsanlar güvenlik aygıtı karşısında kendilerini nasıl konumlandırır? Üçüncüsü, direnişin nasıl tasvir edildiğini ele alıyoruz. Sonuç kısmında ise meseleye daha geniş bir perspektiften bakıyor, *Brazil*'in biçimi ve gösterime girmesi konusunda Gilliam ile yapım şirketi arasında ortaya çıkan anlaşmazlığı belirli bir bağlama yerleştiriyoruz. Yapım şirketinin filmi yayınlama konusundaki isteksizliği, kurgunun Gilliam'ın düşündüğünden daha büyük bir potansiyele sahip olduğunu mu gösterir?

(Anti)-terör

Brazil terörün gündelik gerçekliğin parçası olduğu bir toplumu tasvir eder: açılış sekansında TV satılan bir mağaza bombalanır, ardından aynı şey bir restoranda gerçekleşir, daha sonra bir alışveriş merkezi havaya uçurulur, İstihbarat Bakanlığı bakan yardımcısı Bay Helpmann bir terör saldırısında bacaklarını kaybetmiştir, Sam son rüyasında Tuttle'ın bakanlığı havaya uçurduğunu görür, sokaktaki çocuklar şüpheli teröristleri tutuklama oyunu oynar, vb. Ne var ki bu gerçeklik en çıplak biçimiyle restoran sahnesinde ortaya çıkar. Sam, annesi Ida, annesinin arkadaşı Bayan Terrain ve Bayan Terrain'in kızı Shirley hep birlikte bir restoranda yemek yerken ansızın bir bomba patlar. Yaralı müşteriler ve garsonlar yerde inlerken söz konusu dört konuk bu durumdan pek etkilenmemiş gibidir. Güvenlik kuvvetlerinin tutuklanmadığı birkaç garson bu dehşet verici

manzarayı kapatmak için masanın etrafına bir paravan yerleştirir. Paravan görüntüyü kapatır, ama acılar içindeki kurbanların seslerine bir etkisi yoktur. İstisnai bir edim gibi görünen şey normal vaziyet gibi deneyimlenir ve kayıtsızlıkla ele alınır. Anti-terör kuvvetleri patlamadan yalnızca birkaç saniye sonra restoranda boy gösterince, bütün bu küçük patlamaları insanları sindirmek amacıyla bizatihi devletin düzenlediğinden şüphe ederiz ister istemez. Gilliam bu konuda şunları söyler:

> Bu tartışmalarda sürekli gündeme gelen diğer soru da şuydu: Teröristler gerçek mi? Çoğu zaman buna cevap olarak bilmediğimi söylerdim; çünkü bu dev teşkilatın her ne pahasına olursa olsun hayatta kalması, dolayısıyla da gerçekte terör diye bir şey yoksa bile devletin kendini idame ettirmek için teröristler icat etmesi gerekiyordu – teşkilatlar bunu yapar. Bu çoğu zaman onları şaşırtıyordu ve cevap istiyorlardı: Restorandaki patlama bir terör saldırısı mıydı? Yine bilmediğimi söyledim, her zaman olduğu gibi yalnızca sistemin patlayan bir parçası olabilirdi. Ancak bu teknolojinin işlediğini varsayacak olursak, bunun patlaması birinin onu havaya uçurduğu anlamına gelir: Benim *Brazil*'de ortaya koymaya çalıştığım şey de işte buydu. (Gilliam 1999: 131-2)

Bu şüpheci tavrı bir adım daha ileri götürecek olursak, süregelen saldırıların, insanlara terörün gölgesinde yaşamayı öğretmenin ve dolayısıyla hükümeti ve onun acımasız politikalarını meşrulaştırmanın bir yolu olduğu söylenebilir. Gilliam'ın *Brazil*'i çekerken karşılaştığı en büyük güçlük, birçok özel efekt kullanılırken oyuncuların hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını sağlamak olmuş (1986). Yalnızca hünerli oyuncular bu denli "profesyonelce" davranabilir. Aynı şekilde, bu dört karakterin (Sam, Ida, Bayan Terrain ve Shirley) böyle davranması ancak çok fazla "pratik"ten sonra mümkündür – olayı böyle karşılamalarının sebebi, artık alıştıkları terör saldırılarını yalnızca sinir bozucu bir rahatsızlık gibi algılamalarıdır.

Kamu Güvenlik Teşkilatı'nın ikaz ve teskin karışımı marazi tavrı da aynı şekilde, insanları bir sonraki saldırıya hazır olmaları aracılığıyla celbetmenin bir yolu olarak yorumlanabilir mi? Nihai felaket kapıda olsa bile gündelik işlerinize devam etmeli ve gerisini hükümete bırakmalısınız (Žižek 2003b: 98-9). Tehdit barometresiyle celbedilenler, hiçbir tehdidin söz konusu olmadığı bir durum ile (ki aslında bu barometrede bulunmayan bir kategoridir) toptan yıkım

arasında bir yerde bulunur. Bu iki nokta arasında ise bir dizi olası küçük saldırı ve buna uygun genelleştirilmiş bir istisna hali vardır. Bir yandan, bu küçük şiddet patlamaları bize nihai felaketin gerçek bir tehdit olduğunu ve bunu önlemek için ağır önlemler alınması gerektiğini hatırlatır (böylece bir hükümetin aklından geçen her şey meşrulaştırılmış olur); diğer yandan da barışın ancak tehdit uzaklaştığı takdirde mümkün olacağını ifade etme gereksinimi vardır (bu da hükümet önlemlerinin neden sınırlı önlemler olarak sunulduğunu, neden bunlara sona erme hükmü gibi yasal sınırlamalar getirildiğini açıklar).

Sam ve Jill bir fabrikada üzerinde "Bugün güç, yarın zevk" yazan bir postere rastlarlar: Zorluk ("güç") dünyaların en güzeli ("zevk") yolunda geçici ve mecburi bir önlemdir. Kayıt Dairesi'ndeki bir heykelin üzerinde de "Hakikat Özgürleştirir" yazılıdır: "Özgürlük" ufukta bizi beklemektedir, ama önce "hakikati" kurtarmak için ne gerekiyorsa yapmamız, yani bakanlığın yöntemlerine razı olmamız gerekir. Özgürlüklere getirilen kısıtlamalar endişe verici bir sorunla mücadele etmek için gerekli geçici tedbirlerdir; Michael Ignatieff'in (2005) sözlerini başka türlü ifade edecek olursak, bu tedbirler büyük bir iyilik yolunda küçük bir kötülükten ibarettir.

Peki birçok insan sorgulanıp ölümüne işkence görürken nasıl olur da özgür bir toplumdan söz edilebilir? Belki de bu küçük kötülükler daha büyük bir kötülük haline gelmiştir. Belki de bakanlığın yöntemleri toplum için teröristlerden daha büyük bir tehdit oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, belki de zehirli olan bizatihi "devadır":

> Bugün içinde yaşadığımız durum, "teröre karşı savaş", sonsuza dek askıya alınmış bir terör tehdidinden ibaret: Felaketin (yeni bir terör saldırısının) meydana geleceği sorgusuz sualsiz kabul ediliyor, ancak felaket sonsuza dek erteleniyor. Bundan böyle başımıza ne gelirse gelsin, 11 Eylül saldırısından çok daha dehşet verici olsa bile, "o" beklenen saldırı olmayacak. Bu noktada "aşkın" bir dönüş yapmayı başarmamız büyük önem taşıyor: Asıl felaket, *zaten* sürekli bir felaket tehdidinin gölgesinde yaşadığımız bu hayatın ta kendisi. (Žižek 2003b: 165)

Bakanlığa ilk ziyaretimizde, bir yazıcıdan tutuklama emirlerinin çıktığını görürüz: Tonsted, Simon; Topper, Martin F.; Trollope, Benjamin G.; Turb, Wiliam K.; Turner, John D. ... ve ardından da Archi-

bald Tuttle – oldukça tanınmış, tehlikeli bir terörist. Bildiğimiz gibi, bir böcek yüzünden artık Archibald Buttle olmuştur. Makine devam eder: Tutwood, Thomas T.; Tuzczlow, Peter... Ve bunlar yalnızca o gün içinde işlenen, yalnızca soyadı T harfiyle başlayanların tutuklama emirleridir. Sam terfi edip bakanlıkta yeni bir göreve getirildiğinde olan biteni daha yakından görürüz. Sam'in yeni patronu Bay Warren, sonu gelmez koridorlarda çalışanlarının soru bombardımanı altında ilerler; bu sorulardan biri hâlâ "muallakta" olan on beş şüpheli konusunda ne yapılacağıyla ilgilidir. Warren "yarısını terörist yarısını da kurban diye yazın," der. Filmde gördüğümüz tutuklamalar da aynı şekilde rasgele gerçekleştirilir: havaya uçurulan restoranda garsonların neredeyse yarısı tutuklanır, saldırıya uğrayan iç çamaşırı bölümündeki müşteri ve çalışanlara da aynı şekilde muamele edilir.

Tüm tutuklular işkence için bakanlığa götürülür. Resmi amaç bilgi almaktır, ancak insanları korkutarak kendi kabuğuna çekilmeye itme ve işlerliği kanıtlama "ihtiyacı" da bir o kadar önemlidir. Bay Helpmann televizyonda yayınlanan bir röportajda "Özgür bir toplumda asıl mesele istihbarattır," der; İstihbarat Bakanlığı'ndaki pek çok tabela ve posterde bu sözlerin yankılarını görmek mümkündür. Bunlardan birinde şu sözler yazılıdır: "İstihbarat – Refahın Anahtarı." Teröre karşı savaşta istihbaratın anahtar sayılması artık sıradan bir durum haline gelmiştir. Terör birçok açıdan sıradan bir savaştan farklıdır: En önemli fark, teröristlerin ve gerilla savaşçılarının düzenli bir orduyla açık bir savaşa girmekten kaçınmasıdır. Bu nedenle de sıradan yöntemlerle alt edilmeleri mümkün değildir. Yapılacak şey gelecek saldırıları önlemektir. Telefon görüşmelerini, şüpheli e-postaları, para transferlerini takip etmek, vb. uygulamalar gizli yapıları ve terörist örgütlerin planlarını ortaya çıkarmak açısından hayati önem taşır.

Vatanseverlik Yasası'nın gerekçesi de bu değil midir? Biz öyle olduğunu düşünüyoruz. Kayıtlar, banka bilgileri, seyahat bilgileri, vb.'ye erişim terörle savaşmanın yolu gibi algılanıyor. *Brazil*'de olanlarla bir başka ve belki de daha ilgi çekici benzerlik de Afganistan ve Irak'a karşı "savaş"taki istihbarat edinme yöntemiyle ilgili. Amerikan Gulag'ında – yani Guantanamo deniz üssünde, Ebu Garib'de ve Irak'taki diğer hapishanelerde, Afganistan'ın çeşitli yerle-

rinde ve başka yerlerdeki gizli hapishanelerde– bulunan tutukluların yüzde yetmiş ila sekseninin masum olduğu iddia ediliyor (Danner 2004: 3). Bu "gayrimeşru mücahitlerin" çoğu sadece yanlış zamanda yanlış yerdeydi – tıpkı restorandaki garsonlar ya da iç çamaşırı bölümünde çalışanlar ya da alışveriş yapanlar gibi. Bu tutuklamalar terörist hücreler hakkında bilgi edinme amaçlı ümitsiz ve özensiz girişimler olarak görülebilir: Yeterli sayıda insan tutuklanırsa, inşallah bir şeyler bilen biri çıkıp bir şeyler anlatacaktır.

Ebu Garib'deki tutuklulardan düzenli olarak "bilgi alınıyordu". Burada kullanılan araçlar *Brazil*'de gördüklerimize pek benzemiyordu: *Brazil*'deki fiziksel acıya sebep olan "klasik" işkenceye karşılık Ebu Garib'de cinsel aşağılama ve İslam'a hakarete dayalı psikolojik bir işkence söz konusuydu. Ne var ki ikisinin de amacı aynı gibi görünüyor: insanları zayıf düşürmek ve konuşturmak. 1949 Cenevre sözleşmeleriyle işkence yasaklanmıştı; işkenceyi savunanlar, daha büyük bir iyiliği koruma yolunda küçük bir kötülük olduğunu iddia ederek gerekçelendiriyordu işkenceyi. Başkan Yardımcısı Dick Cheney 11 Eylül'ün ardından verdiği ilk röportajda "Elimizin altındaki her yola başvurmak, amacımıza ulaşmamız açısından hayati bir önem taşıyacak," diyordu. Bush 11 Eylül saldırılarının "karşılık vermede yeni bir paradigma", "savaş kanunlarına dair yeni bir düşünce biçimi" gerektirdiğini vurguluyordu (Strauss 2004: 6). "Sadece şunu söylemek istiyorum: Artık yalnızca 11 Eylül'den öncesi ve sonrası var" – CIA terör karşıtı önlemler müdürü Cofer Black konuyu böyle açıklıyordu, ama çoğunluk da bu görüşü paylaşıyor (Brown 2005: 978).

Ebu Garib'deki işkence "hafif işkence", işkencesiz işkence olarak algılanıyordu. İnsanlar kalıcı bir zarara uğramayacaktı, psikolojik işkencenin fiziksel işkence kadar zararlı olmadığı düşünülüyordu ve ne kadar ileri gidilebileceğine dair belli kurallar vardı: James Bybee o utanç verici notlarında, en fazla bir organın zarar gördüğü noktaya kadar ileri gitmeyi öneriyordu. Ebu Garib'de olup bitenleri "teknik olarak işkenceden farklı" (Sontag 2004) diye niteleyen Rumsfeld'e rahatlıkla *Brazil*'de bir rol teklif edilebilirdi. *Brazil*'de gördüğümüz işkence de "hafif işkence"dir. Kurbanlara işkence eden doktor Jack'in iddia ettiği gibi, tutukluların ölmelerine mani olmak amacıyla kesin parametreler belirlenmiştir. Dolayısıyla Buttle'm

ölümü önceden planlanmış bir şey değildir, Jack'in kayıtların karışması nedeniyle Buttle'ın elektro-hafıza terapisinde yanlış parametreleri kullanmasından kaynaklanmıştır.

İşkence özgür bir toplumda, bir demokraside nasıl meşrulaştırılır? Köşe yazarı Robert Jackson milli güvenliğin tehdit altında olduğu durumlarda işkencenin kabul edilebileceğini öne sürmüştür. Jackson'a ve diğer yeni muhafazakârlara göre anayasa bir intihar anlaşması değildir: "Mahkeme onaylı psikolojik sorgulama yöntemleri gibi birtakım terörle mücadele yöntemleri konusunda açık fikirli olmalıyız. Ve her ne kadar ikiyüzlü bir davranış olsa da, bazı şüphelilerimizi bu konuda daha az hassas olan müttefiklerimize havale etme meselesini düşünmeliyiz. Bunun sevimsiz bir iş olacağını herkes zaten biliyordu" (Jackson, aktaran Macmaster 2004: 3). Akademik çevreden Michael Ignatieff (2005) ve Alan Deshowitz de (2002) benzer argümanlar sunar. Savaş kanunları, Cenevre sözleşmeleri postmodern savaş halinin yeni gerçeklerine göre yeniden düzenlenmelidir. Patlamaya hazır bomba gibi senaryolarda işkence kaçınılmaz olabilir. Sınırlı kullanımı ve "hafif" niteliğinin yanı sıra, işkencenin bir hâkim tarafından onaylanması gerekir. Deshowitz'in önerdiği gibi, durumdan duruma değişen kimi özel izinler de söz konusu olabilir: "Ben işkenceden yana değilim, ama ille de yapılacaksa mahkeme onayı zorunlu olmalı; 'iyi' ve gerçekçi üçüncü bir alternatif yok. Tipik bir 'kötünün iyisi' durumu..." (aktaran Cohen 2005: 27). Deshowitz insanların tırnaklarının altına iğne batırılabileceğini ya da sakinleştirici bile verilmeksizin dişlerinin oyulabileceğini hesaba katmalıydı (Macmaster 2004: 4).

Şimdi *Brazil*'e geri dönelim. Burada tutuklular ya terörist olduklarını itiraf ederler ya da suçlamayı reddedip daha fazla işkenceye maruz kalırlar. Yalnızca iki seçenek vardır: ya hemen ya da işkenceden sonra itiraf etmek. Dolayısıyla tutuklular ne olursa olsun suçlu sayılır. Rumsfeld'in Guantanamo'daki tutukluları patlamaya hazır bombalar olarak görmesi bu argümanı tekrarlar. Teröre karşı savaş devam ettiği sürece tutukluların burada kalmaları gerekiyordu (ki bu da on yıllarca sürebilirdi) çünkü aksi takdirde bomba gibi patlayabilirlerdi. Onlar sadece doğru hareketi bekleyen potansiyel intihar bombacılarıydı. Nitekim yapmış oldukları bir şey yüzünden değil, gelecekte yapabilecekleri bir şeyle suçlanıyorlardı. Dine bağ-

lılıkları ve Amerikan karşıtı değerleri benimsemeleri onların "patlamaya hazır" olduklarını kanıtlamaya yeterdi. Rumsfeld için yalnızca teröristler ve potansiyel teröristler vardı, ve elbette her iki grubun da hapsedilmesi gerekiyordu.

Bu argüman ortaçağda cadıların hakkından gelmek için yapılan su testini akla getiriyor. Cadı olduğu iddia edilen kadınlar elleri ve ayakları bağlı, yani hareket edemeyecek/yüzemeyecek bir halde göle atılırdı. Eğer kadın su üzerinde kalırsa, bu onun cadı olduğunun (doğaüstü güçleri olduğunun, vb.) kanıtı sayılırdı. Batması ise masum olduğu anlamına geliyordu, ama zaten boğulmuş olacağından bunun pek bir kıymeti yoktu. Gilliam işkence için ödeme yapma fikrini cadı davalarıyla ilgili ortaçağ belgelerinden edinmişti. Ölüme mahkûm edilenlerin ateş için kullanılacak odunun parasını ödemeleri gerekiyordu (Gilliam 1999: 132). Aynı şekilde Sam'e de hem kendinin hem de vergi mükelleflerinin parasını boşa harcamamak, en azından kendi bilgi alımı masraflarını belli bir seviyede tutabilmek için suçlamaların bir kısmını kabul etmesi tavsiye ediliyordu.

Bedelini ödeyeceği şey elbette işkence değil de "terapi", "hizmet" ya da "yardım"dır. Dolayısıyla tutuklular hem mahkûm hem de müşteri muamelesi görür (Cowen 1998). Bir taraftan, gardiyanlar mahkûmlardan "devlet malı" diye söz eder ve mahkûmlar "depo"ya götürülür; Agamben'in (1998) deyişiyle onlar *homini sacri*' dir: hem devletin iktidarına tabi hem de hukuk alanının dışında insanlardır. Tutuklanmalarının ardından, kelimenin tam anlamıyla bir et torbası gibi görünürler: kafalarından bellerine kadar torba gibi bir kumaş geçirilmiştir, boyunlarında metal bir kelepçe vardır ve torbaların arkasında kelepçelendikleri metal bir boru uzanır. Bu "torbalar" kesilmiş domuzlar gibi nakliye edilir: Torbaya benzeyen düzenek taşıyıcıların tavanındaki bir kancaya tutturulur ve araç ilerledikçe "torbalar" sallanıp durur. İşte burada gerçek dünya güçleriyle bir başka paralellik daha kendini gösterir: Hepsi iş önlüğü ya da tulum giydirilmiş, altına bez bağlanmış, askeri nakil araçlarının zeminine kayışla tutturulmuş halde Afganistan'dan Guantanamo Körfezi'ne götürülen mahkûmlar da benzer bir şey yaşamıyor mu? Mahkûmların Guantanamo'nun "kamusal" alanlarında giydikleri kıyafetlere ne demeli? Turuncu tulumlar giymeye mecbur ediliyorlar;

karartılmış gözlüklerle görmeleri, ameliyat maskeleri ve kulak tıkaçlarıyla da konuşmaları ve duymaları engelleniyor.

Diğer yandan, Buttle gibi insanlar soruşturma talebiyle, İstihbarat Bakanlığı'na yardımcı olmaya davet edilir. Jack Sam'e meşgul olduğunu, çünkü uğraşması gereken bir sürü müşteri bulunduğunu söyler. Sam hapsedildiğinde, daha iyi hizmet sağlamak amacıyla yapılan bir ankete katkıda bulunması istenir: "Memur: Sizce sistemin durumu nedir? a. etkili, b. etkisiz. Memur: Bir vergi mükellefi olarak a. etkilendiniz, b. etkilenmediniz?" Ve böylece sürüp gider. Burada can alıcı soru ise şudur: Buttle'ın ve diğer tutuklananların başına gelenler, bir piyasa ekonomisinde edimde bulunduğunda insanın başına gelenlerle karşılaştırılabilir mi?

Metanın Saltanatı

Gilliam'ın filmi iki tespitte bulunur. Saldırının bir kanadı besbelli totaliter güvenlik devletidir. Ne var ki diğeri de tüketim toplumudur. Bu eşzamanlı iki eleştiri hattı biz izleyicileri, devlet ve piyasanın öznellik üretme biçimleri arasındaki benzerlikler üzerine düşünmeye yöneltir. İlk bakışta bu iki alan birbirinden çok farklı gibidir. Totaliter bir devlette bürokrasi özgürlükleri indirger: ifade özgürlüğünü kısıtlar, seçme özgürlüğü alanını sınırlandırır, bilinci felce uğratır (Orwell'ın yenikonuş'u, çiftkonuş), vb. Panoptik devlet hareketi ve davranışları kısıtlamak için disiplin aracına başvurur. Buna karşılık, bir piyasa ekonomisi bireysel farklılıkları teşvik eder, talep olduğu sürece farklılaştırılmış ürünler üretilir, herkesin bir girişimde bulunma hakkı vardır, vb.

Bu düşünceler elbette, Marksist jenerasyonların da ortaya koyduğu üzere, özünde ideolojiktir: yalnızca buna parası yetenlerin seçme özgürlüğü vardır; insanlar özerk aktörler değildir, kapitalistlerin heveslerine meyillidir; talepler kendiliğinden ortaya çıkmaz, reklamlar aracılığıyla üretilir. Tıpkı Orwell'ın söylediği gibi:

> Böyle bir kapitalizmde insani bir ilişkiye yer yoktur, daima kâr etmek haricinde bir kanun yoktur. Bundan daha bir yüzyıl önce altı yaşında çocuklar madenlerde ve pamuk fabrikalarında büyüyor ve ölümüne, bugün bir eşeği işe koştuğumuzdan çok daha acımasızca çalıştırılıyordu. İspanyol engizisyonundan daha insafsız değildi bu belki ama daha insanlık dışıydı; zi-

ra İspanyol engizisyonu çocukları can olarak görüyordu, çocukları ölümüne çalıştıranlarsa yalnızca emek birimi olarak. (aktaran Kellner 2006: 10)

Kapitalizm insanı emeğe, bir metaya indirger. Agamben'e göre *homo sacer*'i niteleyen şeylerden biri de onu öldürenin ceza almamasıdır. Aynı şekilde kapitalist bir ekonomideki işçi de hiç vicdan azabı çekmeden işten atabileceğiniz biridir. Her iki durumda da ahlak sisteme yabancı bir şey gibi algılanır. Başka bir deyişle, ahlak her iki durumda da eleştirel düşünceye yön veren bir şey olmaktan çıkar.

Brazil'de karşılaştığımız işçiler de aynı şekilde bir nesne muamelesi görür. Çer çöple, döküntülerle ve eskimiş mobilyalarla dolu harabe evlerde yaşarlar. Sıradan işçiler fakirdir ve karınlarını anca doyurur. Bir bütün olarak kapitalist ekonomi ardında yalnızca çöp bırakan dev bir makine olarak tasvir edilir. Sam ve Jill arabayla fabrikaya giderken, sanayi bölgesini kuşbakışı görürüz: çöp yığınları üstüste birikmiştir; ne ağaç ne çimen, hiçbir şey yoktur. Fakat arabayla geçip giden insanlar yalnızca yolun iki yanına yerleştirilmiş reklamları görürler.

Marksist düşünce hep ikiye ayrılmıştır. Biri daha ziyade üretime odaklanır, diğeri ise tüketime: yani siyasal iktisat ve kültür kuramı. Az önce yukarıda ana hatlarıyla ortaya koyduğumuz türden bir eleştiri ilkine aittir: emeğin üretim sürecindeki rolü ve kapitalist mekânizmanm akıldışılığı. İkincisi ise ne üretildiğinden ziyade nasıl talep yaratıldığına odaklanır. Tüketiciler piyasanın onlara arzulamayı öğrettiği şeyleri arzularlar. Bu bakımdan ihtiyaç ile arzu arasındaki ayrım son derece önemlidir. İnsanların kıyafete, yemeğe, barınacak yere ihtiyaçları vardır ve ekonomi nasıl düzenlenmiş olursa olsun bunları hep talep ederler. Ancak arzunun, malların çekiciliğinin, bu taleplerin karşılanmasıyla pek de ilgisi yoktur. Bir şeyi ona fiilen ihtiyaç duyduğumuzda değil, ona dair bir ihtiyaç olduğunu keşfettiğimizde satın alırız.

Hatta alışveriş ayinleri bile vardır, herhalde bu ayinlerin en önemlisi de Noel'dir. Bekleneceği üzere *Brazil*'de Noel zamanıdır ve herkes talep icat etmekle meşguldür. Zaten her şeye sahip bir arkadaşa ya da akrabaya ne hediye edilebilir ki? Bilmedikleri bir ihtiyaçları var mıdır? *Brazil*'de Noel alışveriş bahanesinden başka bir şey değil gibidir. Dini bir beyana en çok yaklaştığımız an, alışveriş

merkezinde "İsa'nın Yolundaki Tüketiciler" yazılı bir pankart taşıyan bir grubu gördüğümüz andır. Noel zamanı hediyeler alınıp verilir, *Brazil*'de de durum böyledir. Ancak kimse bu hediye alma ya da verme işinden keyif alıyor gibi görünmez. Hediye vermek anlamını yitirmiş bir alışkanlık haline gelmiştir (Wheeler 2005: 101). Alınıp verilen hediyelerin hepsi aynı metadan ibarettir: yöneticilere rasgele "evetler" ve "hayırlar" sağlayan bir oyuncak verilir. Bu hediye bir meta olarak kişiyi aynı anda hem kitleleştirir hem de bireyleştirir. İnsanlar sadece kendileri için üretilmiş bir hediye alırlar. Gelgelelim aynı hediyeyi alan onlarca tüketiciden yalnızca biri olarak belirsiz bir grubun üyeliğine, belli bir tipe indirgenmiş olurlar.

Bu alegorik meta, pek çok açıdan toplumsal yapıya dair bir yorumdur. Oyuncak öncelikle totaliter devlet aygıtlarının nasıl çalıştığını (örneğin insanların rastgele kurban ya da terörist kategorisine sokulduğunu) gösterir. Dolayısıyla totaliter devlet aygıtı ile kapitalist ekonominin olası ortakyaşarlığına işaret eder. İkinci olarak kapitalist ekonominin ahlakdışı niteliğini anıştırır. Bir "evet"ten de bir "hayır" kadar hoşnut kalır. Aksiyomatik doğasının istediği özel bir şey yoktur ve bu nedenle de sahibi tarafından talep edilen neyse onu üretir. Ve üçüncü olarak da metanın talep edilmediğini, yalnızca arzulandığını açıkça ortaya koyar.

Ne var ki kapitalist ekonomi konformist bir biçimde işlemez, herkesin aynı nesneleri arzulamasını sağlamaz. Farklı metalar üretme konusunda bir derdi yoktur, hatta esasen farklılıktan beslenir (örneğin bu yılın modasıyla geçen yılınki arasındaki farklılık; genç, orta yaşlı ve yaşlı tüketici grupları arasındaki farklılık; maceracılar, gelenekçiler, züppeler gibi kültürel gruplar arasındaki farklılık). Gilliam'ın çizdiği kapitalist ekonomi portresi de aynı şekilde yanlış ve demodedir. Gilliam malların talep edilmeyip arzulandığını ortaya koymak için abartıya başvurma gereği duymuş olabilir. Eğer filmdeki karakterler farklı mallar alsaydı, anlatımı daha zayıf bir etki yaratabilirdi. Herkes aynı nesneye ihtiyaç duymaz. Gelgelelim yöneticilikle uzaktan yakından ilgisi olmayan kapıcı bile bu oyuncaklardan birine sahiptir. Kapitalist ekonomi "ihtiyaçların çıkar çevreleri tarafından manipüle edilmesi" bakımından totaliterdir (Marcuse 1964: 3). Ürünler:

beyin yıkar ve manipüle eder, kendi sahteliğine duyarsız bir yanlış bilinci teşvik eder. Ve bu kazançlı ürünler daha fazla toplumsal sınıftan daha fazla birey için elde edilebilir hale geldikçe, beyin yıkarken kullandıkları mesaj aleni olmaktan çıkar, bir yaşam biçimi haline gelir. Güzel bir yaşam biçimidir bu, eskisinden çok daha güzeldir ve güzel bir yaşam biçimi olarak niteliksel değişimin aleyhine işler. (*a.g.y.* 12)

Yöneticilere özel bu oyuncağın gerçek bir işlevi olmadığını da söylememiz gerekir. Bu da Gilliam'ın alegorisinde vurgulanan dördüncü unsura işaret eder. Oyuncak özel malzemelerden üretilmiştir ve zirvedekiler için, kararları veren en önemli insanlar için mükemmel bir hediye olarak sunulur. Bu haliyle meta kimlik inşa sürecinin bir parçası haline gelir. Sahibine aktarılabilen sihirli bir aurası vardır; Marx'm kavramını kullanacak olursak, bir fetiştir. Beşincisi, reklamın gücünü ortaya koyar; hediyeyi verenler bunun yöneticilere özel bir oyuncak olduğunu söyleyerek aslında sloganı yaymış olurlar. Başka bir deyişle müşteriler ifade satın almaktadır. Metanın gösterge değeri, kullanım değerinin önüne geçer.

Gösterge değerinin önemi filmde karşılaşılan diğer iki metayla, yani restoranda servis edilen yemekle ve Ida ile Bayan Terrain'in estetik ameliyatlarıyla daha da vurgulanır. Restoran sahnesinde, dört konuğumuz yemeklerin renkli fotoğraflarıyla süslenmiş menüye göz atarken, garson da uydurma bir Fransız aksanıyla müşterilerine ne sipariş edecekleri konusunda özel tavsiyelerde bulunur: "Madam, aramızda kalsın ama bugün iki numarayı denemelisiniz." Görünüşe göre bu son derece özel ve üst sınıflara göre bir mekândır. Ne var ki bütün yemekler nihayetinde birbirinin aynısıdır: her konuğa, üzerine menüdeki dört farklı fotoğraftan biri iliştirilmiş, dört top kahverengi bulamaç verilir. Burada kapitalist ekonominin simülasyon evresiyle karşılaşırız.

Kapitalist ekonomi her şeyi metaya, bütün metaları da göstergeye dönüştürür. Estetik ameliyat bu nihai zaferin bir kanıtıdır. Hem Ida hem de Bayan Terrain her seferinde dış görünüşlerini büyük ölçüde değiştiren birçok estetik ameliyat geçirirler. Her ikisi de bir yüzeye ve surete indirgenir. Sürekli nasıl göründüklerinden bahsederler, Noel'de "tıbbi hediye çekleri" denen hediyelerden alma veya verme fikri onları müthiş heyecanlandırır. Ida da Bayan Terrain de meşhur bir doktorun kliniğinde tedavi görür. Ida kendisini giderek

daha genç gösteren klasik bir "kes-yapıştır" tedavisi görür. Bayan Terrain ise "göz kamaştırıcı incelikte bir fark" yaratacak ve kendisine "bir Rembrandt gravüründeki gibi zarif nüanslar" kazandıracak bir asit tedavisine girer. Ne yazık ki bazı "miniminnacık komplikasyonlar" ortaya çıkar: Ida iyice gençleşirken Bayan Terrain daha da yaşlanır, sonunda da bu komplikasyonlardan dolayı hayatını kaybeder. Sam yanlışlıkla tabutunu devirince, Bayan Terrain'den geriye yapışkan bir madde ve birkaç kemik parçası kaldığı anlaşılır.

Simüle edilen bir ekonomiye yönelme filme "totaliter" bir dönüş kazandırıyor ve teröre karşı savaşın nasıl kavrandığı ve yürütüldüğü meselesiyle bağlantı kuruyor. Kullanım değeri referansı kayboldukça (Baudrillard 1994: 22), fiili ve gerçek terör saldırıları da ortadan kalkıyor; bunlar devlet (ve dolayısıyla da daha önce sözünü ettiğimiz alarm kod sistemi) tarafından simüle edilebilir hale geliyor. Dahâ pek çok paralellikten söz edilebilir: Piyasanın buyruğu ve aman vermeyen reklamlar tüketicileri "terörize etmez mi"? Estetik ameliyat bir işkence biçimi olarak görülemez mi? Gelin, bunları yorumlamak yerine, öznelerin kendilerini kapitalist ekonomi ve güvenlik devleti karşısında nasıl konumlandırdıklarını inceleyelim.

Kinik

Sam kimdir? Öncelikle bir bürokrattır, Bay Kurtzmann'ın en değerli çalışanıdır. Aynı zamanda iyi ve saygın bir insandır. Hatta belki de fazla iyidir, Bay Kurtzmann'a yardımcı olmaya hevesi yüzünden nihayetinde bütün usulsüzlüklerin sorumlusu olup çıkar. Bay Kurtzmann durup dururken kolunun kırık olduğunu iddia ettiğinde onun imzasını taklit eder. Suçu başkasının üstüne atma konusunda kimse Kurtzman'ın eline su dökemez. Sam ise tam aksine kurallara uygun bir şekilde çalışır ve sistemi işler tutan kötü uygulamalara hiç bulaşmaz (sözgelimi iş arkadaşları Bay Kurtzmann ofisindeyken ekranlarından Kazablanka'yı izlerler, ama ofisten çıktığında meşgul görünürler). Terfiyle ya da prestijle ilgilenmez, sistemle arasına mesafe koymak ister. Kendi işine bakar, sorumluluklardan hoşlanmaz ve kontrol edemediği koşullara uyum sağlar. Sistemin pençesinden kurtulmak ister. Ne var ki biraz daha yakından bakıldığında,

Sam'in ideolojik bir tuzağa düşmüş olabileceği de söylenebilir. Düşünsel açıdan gerçeklikten uzaklaşması bir ideoloji biçimi gibi işler. Bu fikri Arendt ve Havel ile geliştirebiliriz.

Lojistikten sorumlu olan Adolf Eichmann milyonlarca Yahudiyi toplama kamplarına göndermiştir. Arendt, Eichmann'ın eylemlerinin asıl etkisinin farkına varmadığını öne sürer. Eichmann sıradandır: Davranışlarını ahlak çerçevesinde değerlendirmemiştir (Arendt 1992: 287-8). Sam de bu bakımdan bayağıdır. İkisi de kötülüğün başka yerde olduğuna, dolayısıyla kendisine bulaşmadığına inanır. İkisi de insanlara (Yahudiler, şüpheli teröristler) gönderilecek mal muamelesi yapar, bu düşünce çizgisinden her sapma kişisel ilgiye veya sevgiye bağlıdır. Eichmann Auschwitz'e getirilen Yahudilerden Storfer'e yardım etmeye çalışır, çünkü onu kendi arkadaşı ve Yahudi meselesini çözmek için çok uğraşmış biri gibi görür (*a.g.y.* 50-1). Sam Jill'e yardım etmeye çalışır, çünkü Jill rüyalarının kızıdır. Storfer ve Jill kaideyi, yani geri kalanların hak ettiklerini bulduklarını kanıtlayamaya yarayan temel istisnalardır.

Eichmann ve Sam sahip oldukları tüm ahlakı yaptıkları göreve, verilen emirleri belirli bir mesafeden kesinlikle yerine getirmeye bağlamış profesyonellerdir. Nitekim Sam Bayan Buttle'ın kocasının ölümüyle ilgili sorusuna ancak resmi bir dille cevap verebilir: "Bayan Buttle sizi temin ederim ki bakanlık hataları araştırma ve ortadan kaldırma konusunda her zaman son derece titiz davranır. Şikayette bulunmayı arzularsanız, size gerekli formları göndermekten büyük bir memnuniyet duyarım." Dahası bütün bunları donup kalmış, gözyaşları içinde, hiç de hükümet formları doldurmakla uğraşacak hali varmış gibi görünmeyen bir kadına söyler. Böyle bir inkâr, ötekinden böyle bir habersizlik nasıl mümkün olabilir? Eichmann toplama kamplarına gönderdiklerinin kargo değil de Yahudiler olduğunu, Sam de Bay Buttle'ın öldüğünü biliyordu elbette. Gelgelelim Orwell'ın yenikonuş dili aracılığıyla malumatı başka türlü ifade etmek ve aktarmak suretiyle olayla ahlaki bir ilişki kurmaktan kaçınmasını da biliyorlardı.

Arendt imha, tasfiye ve öldürmenin nasıl "nihai çözüm", "tahliye" ve "özel muamele" haline geldiğine dikkat çeker. Sınırdışı edilme "ikamet değişikliği" olmuştur, vb. (*a.g.y.* 85). Kurtzmann Archibald'ın hafıza terapisi için gereğinden fazla fatura edilen Buttle

ailesinin zararını tazmin etmeye çalışırken, Bay Buttle'ın Nüfus kayıtlarında "pasif", Ortak Hazine Merkezi kayıtlarında "silinmiş", Bilgi Alımı kayıtlarında "etkisiz" ve Güvenlik kayıtlarında ise "tamamlanmış" şeklinde geçtiğini görür. Yenikonuş teröre karşı savaşta da önemli bir rol oynar, savaşın gerçeklikleriyle aramıza mesafe koymamızı sağlar. Nitekim düşman tarafın kayıpları "tali hasar" haline gelir, faaliyetleri "yasadışı çarpışmalar" olarak adlandırılınca savaş suçluları Cenevre Sözleşmesi şartlarına uymayan bir muamele görür, savaş "insani müdahale" olur, düşmanlar bir "şer ekseni" oluşturur, saldırılar "nokta atışı"na dönüşür.

İkinci başvuru kaynağı da Havel. Havel *The Power of the Powerless* (Güçsüzün Gücü) adlı kitabında bir esnaftan bahseder. Bu adam iyi bir komünist olduğunu göstermek için vitrinini parti sloganları ve bayraklarıyla donatmıştır. Ne var ki özel odasına çekildiğinde sistemin aptallığıyla dalga geçer (Žižek 2001c: 90). Sam'in kimliği de benzer bir biçimde bölünmüştür. Restorandaki saldırıdan sonra Bayan Terrain Sam'i bu teröristlerle ilgili bir şeyler yapması konusunda yüreklendirir, ancak Sam yanıt olarak öğle tatilinde olduğunu söyler. Restorandaki olayla Sam'in mesleğini ilişkilendiren Bayan Terrain ile Sam'in terfi etmeyi toplumsal prestij kazanmanın bir yolu olarak gören annesi özel ve kamusal benliği birbirinden ayrılmaz görürler. Ne var ki Sam böyle bir bağlantı kurmaz. Bu da tartışma için neden ortak bir zemin oluşturulamadığını açıklar. Üstelik bu bölünmüş kişiliğe bağlı dilsel bir strateji de söz konusudur. Çiftdüşün:

> ... insanın çelişen iki düşünceyi aynı anda aklında tutabilme ve ikisini de kabul etme gücüdür... insanın kasten yalanlar söyleyip bunlara sahiden inanması, uygunsuz hale gelen her gerçeği unutması ve tekrar gerekli hale geldiğinde bir gerçeği yalnızca ihtiyaç duyulduğu süre için nisyandan çekip çıkarması, nesnel gerçekliğin varlığını inkâr etmesi ve bütün bunları yaparken de reddettiği gerçekliği hesaba katmasıdır. (Orwell, aktaran Pietz 1988: 62)

Sam "etkisiz" olan kişinin aslında öldüğünden haberdardır, ancak söz konusu örtmeceli dil bu görevle başa çıkmasını kolaylaştırır. Kurtzmann'ın karşısındayken Buttle'ın ölümü konusunda açık açık konuşur, ancak Bayan Buttle'ın karşısında böyle konuşamaz. Birini özel, diğerini de kamusal alanda kullandığı iki farklı söz dağarcığı

vardır. Bu söz dağarcıkları, sadece Jill örneğindeki gibi iki alan üst üste bindiğinde çatışır.

Uzun lafın kısası, Sam aydınlanmış yanlış bilinçten mustariptir. İdeolojik kavramların yanlış olduğunu, bir şeyler gizlediğini bilir, ancak bunlar doğruymuş gibi hareket etmekte ısrarlıdır. Sistemin sorunsuz işlemesini sağlayan şey tam da onun bu düşünsel mesafeyi korumasıdır. İdeolojinin işlemesini sağlayan tam da kendini karşıtı gibi gösterebilmesidir. "İdeoloji katlanamadığımız gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya gibi bir yanılsama değildir, temelde bizatihi bizim "gerçekliğimizi" destekleyen bir fantazi inşasıdır; etkili, gerçek toplumsal ilişkilerimizi biçimlendiren bir "yanılsamadır" (Žižek 1989: 45). Pragmatik bir meseledir bu: Başka, daha adil bir toplumu tercih etsek bile, gerçeklik bizden rolümüzü oynamamızı talep eder. Siyasi ortamları şekillendiren nesnel mekânizmalara katılırız ama *gerçekten* dahil olmayız, zira amacımız verili toplumsal ve siyasi düzenin neden olduğu gerçek etkiyi bilinçsizce desteklemek değildir. Adaletsiz, çevre açısından tam bir felaket olan, baskıcı bir sistemde didinir dururuz; ama aslında bu kadar uğraşan biz değilizdir, maskelerimizdir. Eve geldiğimizde maskelerimizi bir kenara koyup ailemizle beraber özel hayatımızın tadını çıkarırız. Ne var ki bu asıl benliği gizleyen maske fikri yanlıştır:

> Bir maskede, ardında gizli olandan daha çok hakikat vardır: Bir maskeye "sadece bir maske işte" deyip geçemeyiz, zira öznelerarası simgesel ağ içinde fillen kapladığımız yeri belirler. Fiilen yanlış ve geçersiz olan, bizim taktığımız maske (oynadığımız "toplumsal rol") ile aramızdaki "içsel mesafe", maskenin altındaki "asıl benliğimizdir"... Buradaki edimsel boyut maskenin simgesel etkisinden ibarettir: Aslına bakılırsa maske takmak bizi öyleymişiz gibi yaptığımız şey yapar. (Žižek 1992: 34)

Brazil'de, bölünmüş kişilik fikri Jack örneğinde olduğundan daha da belirgindir. Jack bilgi alma denen pis işi yaparken gerçekten de bir maske takar. Sam ilk defa ofisine gittiğinde, Jack'in üstünde bir takım elbise vardır, çocuğu yerde oyuncaklarla oynamaktadır, odanın sıcak bir görünüşü vardır, ortama teklifsiz ve dostça bir hava hâkimdir. İkinci ve son karşılaşmaları ise Jack'in bürosunun yanındaki odada, dev bir ambar olan işkence odasında gerçekleşir. Bu defa Jack'in üstünde doktor önlüğü, yüzünde de bir oyuncak bebek maskesi vardır. Jack'in iki benliği, iki yüzü vardır. Sam'in "müşterisi"

olarak karşısına çıktığı güne kadar her şey en ince ayrıntısına kadar düzenlenmiştir:

Sam: Jack?
Sam: Jack?... Jack?
Jack: Kes sesini!
Sam: Jack, ben masumum! Bana yardım et.
Jack: Alçak herif!!!
Sam: Korkunç bir hata yapıyorsun. Jack, lütfen çıkar şu maskeyi.
Jack. Seni gerizekâlı!
Sam: Ne?
Jack: Bunu bana nasıl yapabildin?
Sam: Yardım et, Jack! Korkuyorum!
Jack: Peki ben nasıl hissediyorum sence? Hepsi senin bok yemen!
Sam: Jack...
Jack: Kes sesini! Profesyonel bir ilişki bu!
Sam: Jack!!... Yapamazsın... Hayır, yapma!

Özel benlik ile kamusal benlik arasındaki ince ayrım kısa devre yapar. Fakat Jack maskesini takarak etiğin sesine direnir. Jack maskesini çıkarıp takma konusunda gayet beceriklidir.

Tam da bu noktada kaçınılmaz bir soru ortaya çıkar: Bu karnaval kimin için sahnelenmektedir? Bunun Lacancı cevabı Büyük Öteki'dir. Büyük Öteki ilahi bir otorite, büyük bir zihin, bir gerekçeler listesi, bir komplocu, vb.'dir. Tüm ıstıraplarımızın suçunu üzerine attığımız, itaat etmek istemediğimiz tüm buyruklardan sorumlu olduğuna inandığımız şeydir. Gerçekte var olmayan Büyük Öteki zihnin bir ürünüdür. Gene de işe yarar ve yaşadığımız dünyayı düzenler. *Brazil*'de Büyük Öteki rolünü oynayan kimdir? Ida örneğinde bu Sam'in biyolojik babası olan Jeremiah'dır ve Ida Sam'i babasını gururlandırması için teşvik eder. Bay Helpmann'ın eski bir arkadaşı olan Jeremiah onun da baba figürüdür. Jeremiah her zaman onun çevresindedir adeta, onunla konuşur gibidir; hatta Bay Helpmann onu "makinedeki hayalet" diye tarif eder.

Peki Sam'in Büyük Ötekisi kimdir? Hiç kimse. Sam'in hüsranı belki de bir baba figürünün yokluğundan kaynaklanır. Tepedeki adamı arar durur ama asla bulamaz. Gerçek babası Jeremiah ölmüştür, film boyunca onun yerine geçecek bir baba arayıp durur: Kurtzmann, Helpmann, hatta belki de samuray. Bay Helpmann'ın büro-

suna girdiğinde, tutuklama emirlerini işleyen bir makineden başka bir şey görmez. Daha sonra, Bay Helpmann bilgi alımından önce Sam'i hücresinde ziyaret ettiğinde, oyunun kurallarının belli olduğunu, kendisinin bile hiçbir şey yapamayacağını söyler! İşte Büyük Öteki tam da budur: insan iradesinden bağımsız olarak işleyen anonim bir makine. Bu da Orwell'ın Büyük Birader'ini ya da Kafka'nın öykülerinde K.'nın arayıp da bulamadığı otoriteyi akla getirir.

Büyük Öteki hayali bir baba figürüdür. Helpman'ın Sam'i Noel Baba kılığında ziyaret etmesi de buna cuk oturur. Noel Baba var olmadığını bildiğimiz, ama gündelik yaşamımızı etkilemeye muktedir bir babadır. Yani bizimki kinik bir tavırdır. Ya da Jack'in söylediği gibi: "Tesadüf diye bir şey yoktur, Sam. Baştan sona her şey birbiriyle bağlantılıdır. Sebep ve sonuç. İşin güzel yanı da bu zaten. Bizim görevimiz bağlantıların izini sürüp onları açığa çıkarmak." Bu önceden tesis edilmiş devasa neden-sonuç örüntüsü sistemdir, Büyük Öteki'dir. Şehrin dört bir yanındaki kanallar da bir Büyük Öteki metaforu olarak düşünülebilir. Sistem görünürde kimsenin denetlemediği veya kapsamını kestiremediği meçhul bir güç tarafından örülmüştür (Gilliam 1999: 130). Bizzat Gilliam'ın Büyük Öteki'nin yokluğu üzerine yorumu şöyledir:

> Bunun *1984*'teki ya da *Cesur Yeni Dünya*'daki gibi totaliter bir sistem olmasını istemedim. Bay Helpmann bile tepedeki adam değil, vekil. Herkes sorumluluğu üzerinden attığına göre muhtemelen tepede kimse yok, ama mesuliyet hep bir üstteki adama kalıyor. Çoğunlukla totaliter bir dünya olarak tarif edilse de ben öyle olduğunu düşünmüyorum, çünkü parçaları topladığınızda totaliter bir sistemde gördüğümüz total ortaya çıkmıyor. (*a.g.y.* 144)

Sam kendi cennetine girmesini engelleyen kötü güçlerle, sistemle, Büyük Öteki ile çarpışırken dev bir samuray savaşçısı görünümü alır. Canavarı yendikten sonra miğferini çıkarır ve kendi yüzü ortaya çıkar. Sistem Sam'dir! Onun gibi sıradan insanlardan ibarettir. Büyük Öteki diye bir şey yok – sistem biziz! Samuray ile bir kelime oyunu yapılır. Kelimenin okunuşu kulağa "Sam ve Ben" (Sam and I) ya da "Sam, sen bensin" (Sam, you are I) gibi de gelebilir. Gilliam bir sohbet programında bunu şöyle açıklar:

Brazil'deki korkuların kaynağı, dünyanın sistem yüzünden kontrolden çıkmasından ziyade sistemin bizden ibaret olmasıdır. *Brazil* aslında sistemin büyük liderlerden, her şeyi kontrol eden büyük düzenbazlardan oluşmadığını anlatır. Bu şeyin içinde küçük bir dişli olarak görevini yapan herkestir sistem. (Gilliam 1991)

Direniş

Sam sisteme fantazi dünyasına çekilerek direnir. Ne var ki tüm hayalleri içine gömüldüğü gerçekliği yansıtır gibidir, dolayısıyla bunların özgürleştirme potansiyeli sınırlıdır. Gündelik yaşamındaki deneyimleri bu hayallerde yoğunlaşır: tanıdığı kişiler, doğrudan yüzleşmeyi reddettiği ezici toplumsal yapılarla arasındaki psikolojik ilişki (Glass 1986: 22-3). Bunlar "sorunu çözebilecek ya da en azından çözümleyebilecek bir hayal gücü muadili" sunar (*a.g.y.* 26). Glass burada hayal gücü ile fantazi arasında faydalı bir ayrım, hayallerin baskıcı ve ütopik işlevlerini en azından teorik düzeyde ayırmamızı sağlayan bir ayrım önerir.

> Hayal gücü bir şeyi olduğundan başka bir şey olarak yansıtma, böylece imgeyi gerçeklik içinde gerçekleştirme becerisi olarak tanımlanabilir. Toplumsal baskının harici basıncına verilen umutlu bir tepki, sunulan bir alternatiftir. Nispeten daha zayıf olan ikinci seçenek, yani fantazi ise boğulan hayal gücünün hayaletidir; fantazide hissedilen baskı içe yönelir ve teselli çaresizce baskının şekillendirdiği imgelerde aranır. (*a.g.y.* 25)

Glass, Sam'in hayallerinin asıl bağlamının annesi ve merhum babası ile arasındaki halledemediği ilişki olduğunu ikna edici bir biçimde ortaya koyar. Hayalleri kişisel bağlamıyla sınırlıdır ve bu haliyle de daha geniş çaplı bir siyasi ilişkiye girmesine izin vermez. Sam bahtsız Bayan Terrain'in gömüleceği kiliseye dalarak karanlığın güçlerinden kaçtığında, artık yirmi yaş daha genç, neredeyse Jill ile yaşıt gibi görünen annesiyle karşılaşır. Aslında iki karakter de aynı oyuncu tarafından canlandırılmıştır. Başka bir deyişle hayallerinin ardındaki düzenleyici ilke bir İkarus rüyasıdır.

Yine de Sam'in fantazilerini daha iyimser bir bakışla okumak da mümkündür. Birincisi, İstihbarat Bakanlığı'nı havaya uçurma fikri vardır. Salondaki sahne *Potemkin Zırhlısı / Bronyenosyets Potyom-*

kin filmindeki meşhur sahneyi yansıtır, dolayısıyla Sovyet devrimine bir övgü olarak okunabilir. Muhafızların yürüyüşleri ve tüfeklerini indirmeleri tıpkı *Potemkin Zırhlısı*'ndaki gibidir. Gelgelelim vurulunca sıkıca kavradığı bebek arabası elinden kayıp giden annenin *Brazil*'deki karşılığı, aynı şekilde vurulunca yer cilalama makinesi elinden kaçan bir temizlikçi kadındır (Cowen 1998). Belki de burada ütopik bir hayal söz konusu değildir, edim bir şey *için* değil de sisteme *karşı* bir edimdir. Öte yandan, açıkça ifade edilmiş bir gelecek toplum görüsü talebi kolaylıkla şantaja dönüşür: Madem gerçekçi bir alternatif hayal edemiyorsun, o zaman kes sesini! Sam'in isyancısının yalnızca hayallerinin bir ürünü olduğu da tam olarak doğru değildir. Bürosundaki boruya kısa devre yaptırınca basınç artar ve sonunda boru sistemi bir volkan gibi patlar, bütün kağıtlar koridorlara ve sokaklara dağılır – Üçüncü Reich'ın düşüşünü anımsatan bir sahnedir bu.

Sam'in hayallerinde bile ütopyacı bir görü bulabiliriz. Sam'in Jill ile birlikte bir hayat hayali, baskı, kirlilik ve istismarın olmadığı bir komünist toplumu andırır. Hayalinde, Sam ve Jill kamyonlarını nefis bir vadiye park etmiştir. Evin önündeki bahçede bitkiler, bir inek ve birkaç tavuk vardır. Sabah vaktidir, Jill Sam'e iyi uyuyup uyumadığını sorar. Sam yanıt olarak iyi uyuduğunu ve artık rüya görmediğini söyler. Ütopyanın gerçekleşmesidir bu – artık rüya görmeye (gerçeklerden kaçmaya) gerek yoktur. Filmin başlarında Jill Sam'e onun "kahrolası rüyalarından" ne kadar bıktığını söylemiştir. Jill harekete geçmeyi tercih eder (alışveriş merkezindeki patlamanın kurbanlarına yardım eden de odur). İki karakter final sahnesinde birbirine karışır: Sam'in daha iyi bir şey hayali ve Jill'in gerçekçiliği, eylemi tercih etmesi. Aslına bakılırsa bu sentez bir değişim/devrime zemin hazırlayabilir.

Yukarıda sözü edilen şantaja gelince, burada bizim hâlâ devam eden teröre karşı savaşımızla tekinsiz bir paralellik söz konusu değil midir? Hükümeti eleştiriyorsan teröristlerin tarafını tutuyorsun demektir. Ya biz ya onlar! Fakat *hem* terörizmi *hem de* onunla savaşma biçimimizi eleştirmek mümkün olmalı. Teröre karşı savaş tüm siyasi reform girişimlerini yasadışı kılabilir. Bu teröristler aslında kimler peki? Dedikleri gibi, kiminin teröristi diğerinin özgürlük savaşçısı olabilir. *Brazil*'deki Tuttle bunun bir kanıtıdır. Orta

yaşlı, kalorifer tesisatçılığı yapan, kısa boylu, güçlü kuvvetli, koyu renk kıyafetler giyen, beresi ve silahı olan, "hırsız ile baskıncı gece komandosu kırması" bir karakterdir. Bakanlık onu topluma garezi olan "bağımsız bir bölücü" olarak görür. Tuttle'ın açıklaması, bu işi macera olsun diye ve devlet bürokrasisinden bıktığı için yaptığı şeklindedir.

Sam'in dairesindeki kalorifer bozulduğunda servis merkezi cevap vermez ama neyse ki Tuttle yetişir ve sorunu halleder. Tuttle'ın tek suçu budur. İnisiyatif: Kulağa çok önemli gibi gelmeyebilir, ancak totaliter bir sistemde bu idamlık bir suçtur. Nitekim Merkezi Servis elemanları nihayet bulunup geldiğinde, bu "sabotajı" hafife almaz. Ceza olarak Sam'in dairesini iyice kırıp dökerler. Demek ki burada iki tür terör söz konusudur: partizan faaliyetler ve devlet terörü, yani iyi ve kötü terör. Gilliam besbelli Tuttle'ın tarafındadır. Ona göre terör karşıtlığı bizatihi terör haline gelebilir.

Irak'taki Amerikalı bir danışmanın –General Lefevre'inkileri hatırlatan– sözleri şöyledir: "Ortada partizanlar varsa partizan gibi savaşmanız gerekir" (aktaran Schmitt 2004: 18). "Kazanmamızın tek yolu her zamankinden farklı yollara başvurmak. Oyunu onlar gibi oynamamız gerekecek. Gerillaya karşı gerilla. Terörizme karşı terörizm. Iraklıları korkutup onlara boyun eğdirmeliyiz" (Moreias 2005: 10). Gilliam her gördüğümüzü terörist sanmamız konusunda bizi uyarır ve kimleri terörist olarak tanımladığımıza dikkat etmeye çağırır. Bu tanım çoğunlukla belirsiz ve son derece özneldir, yasal bir tanımdan ziyade siyasidir. Teröristler çoğu zaman mevcut ekonomik ve toplumsal düzeni sarsmayı hedefleyenler şeklinde tanımlanır. Bunun sonuçlarından biri de protesto hareketlerinin suç kapsamında ele alınmasıdır (Paye 2004: 172-4).

Teröristler devlet tarafından bu şekilde tanımlanan kişilerdir. Düzenli bir orduya mensup olmayan silahlı kişilerdir. Düzenli askeri birlikleri tanımlayan dört koşul vardır: sorumlu subayların olması, belirli ve açık semboller, silahların gösterilmesi, kurallara riayet ve savaş kanunların tatbik edilmesi (Schmitt 2004: 26). Diğer partizanlar gibi Tuttle da bu kriterlerin hiçbirine uymaz. Bir üstün yönlendirmesi olmaksızın tek başına çalışır, silahlarını göstermez, karanlıkta bir kara kedi gibi giyinir, velhasıl devletin koyduğu kurallara uymaz. Bir gerilla savaşçısı olarak yalnızca geceleri harekete

geçer, gündüzleri ormandadır (*a.g.y.* 27). Ya da filmin başında televizyonda yayınlanan röportajda Helpmann'm söylediği gibi:

> Muhabir: Sayın Vekilim, sizce bombalı terörist saldırıların son dönemlerde bu kadar artmasının ardında yatan şey nedir?
> Helpmann: Sportmenliğe sığmayan hareketler. İnsanlara aman vermeyen birkaç kendini bilmez eskiden kalma kimi değerleri unutmuşa benziyor. Diğer tarafın kazandığını görmeye gelemiyorlar. Bu insanlar taç çizgisinde tezahürat yapacaklarına sadece oyun oynamaya baksalar–
> Muhabir: Yani insanları öldüreceklerine oyuna baksalar –
> Helpmann: –Evet, insan öldüreceklerine bunu yapsalar – hayattan çok daha fazlasını alırlardı.

Sportmenliğe sığmayan hareketler, düzensiz savaş, terör! Partizan içerisi ile dışarısı, savaş ile barış, muharipler ile gayri muharipler, düşmanlar ile adi suçlular arasındaki keskin ayrımlara, yani devleti ayakta tutan tüm ayrımlara meydan okur (*a.g.y.* 16). Partizan özü itibarıyla böyle bir politik figürdür. Düşmandan ne kanun ne de merhamet bekler (*a.g.y.* 17). Hayatını riske atar, ama kendi için değil. "Partizan" sözcüğü "taraf" (*party*) sözcüğünden türetilmiştir – partizan bir taraf için savaşır, taraflardan birinin yüzde yüz yanındadır (Schmitt ve Schickel 1995: 631). Aynı durum Tuttle için de geçerlidir: zenginlikte gözü yoktur, sıradan bir suçlu değildir. Baskıcı bir sistemin sindirdiği sıradan insanlar için savaşır. Sam'in aksine, tarafın aynı anda hem karşısında (sözlerde ve fantazilerde), hem de yanında (pratikte) olma arasındaki kinik bölünmeye direnir. Dolayısıyla Gilliam'ın çıkardığı olumlu sonuç *bu* tür bir eylem ve *bu* tür bir varlık gibi alternatiflerin hâlâ mümkün olduğudur. Ayrıca bu sonuca, söz konusu alternatiflere daha önce hiç olmadığı kadar ihtiyaç duyulduğunu da ekleyebiliriz.

Şüphecilik ve İyimserlik Paralaksı

Peki *Brazil* iyimser bir film midir yoksa kötümser mi? Sonunda Sam aklını kaçırır ve kendi hayal dünyasına çekilir. Sistemden kurtulur, ancak bunun bedelini bir sebzeye dönüşerek öder. Öyleyse cevap hem evet hem de hayırdır: evet, çünkü direniş bir olanaktır, daha iyisini düşleyebiliriz, direniş edimleri vardır, vb.; hayır, çünkü tüm bu direniş yolları unufak olmuştur. Hatta belki de yanlış olan

"iyimserlik" ile "kötümserlik" arasındaki karşıtlığın ta kendisidir. Kötümser düşünceler insanları baskıya karşı harekete geçirebilir (Kellner 2006: 23). Bunun en iyi örneği belki de İsa'nın çilesinin hikâyesidir. Burada nihai yenilgi nihai zafere dönüşür. İşkence sahnesinde Sam'in avuçlarında bir an için gördüğümüz yaralar stigmata mıdır? Veya Jack Sam'i çilesinden kurtarıp başka bir dünyaya, Brazil'e/cennete göndermek için ona lobotomi uygulayan bir Yahuda mıdır (Jack'in elinde görülen alet frontal lobotomi ameliyatlarında kullanılan bir alettir, Cowen 1998)? Yenilgi mi yoksa zafer mi? Önemli olan öykünün kendisi değil, nasıl devam ettiğidir? Gilliam'ın yaptığı şey içinde bulunduğumuz zor durumu çözümlemektir. Gerisi bize kalmıştır. Filmlerinin kinik havasıyla ilgili bir soruyu cevaplarken söylediği gibi:

> Kinik demeniz ilginç, çünkü daha önce de bunu söyleyenler oldu. Kinik olduğumu düşünmüyorum. Ben şüpheciyim, olaylara kinik yaklaştığım kanısında değilim. İşin en kötü tarafı, genelde korkunç derecede iyimserim. *Brazil*'le ilgili bir teorim var: Bence kötümser birinin çok zor, iyimser birininse rahatlıkla izleyebileceği bir film bu. Çünkü kötümser birinin en büyük korkularını doğruluyor, ama iyimser biri filmin sonunda bir şekilde bir umut ışığı görüyor. Kinizmi kaygı verici buluyorum çünkü kinizm bir anlamda yenilgiyi kabul etmek demek, oysa şüphecilik gayet sağlıklı bir şey ve değişimin mümkün olduğunu gösteriyor. (Gilliam 1986)

Bir değişim olanağı vardır. Eleştiri etkili bile olabilir. *Brazil*'in gösterime girmiş olması bunun bir kanıtıdır. Gilliam'ın stüdyoyla mücadelesi, totaliter sistem ile tahayyülün gücü arasında bir başka savaş olarak görülebilir. Bunun en önemli tarafı elbette bu savaşı Gilliam'ın kazanmış olmasıdır. Gilliam'dan teslim aldığında, Sidney Sheinberg filmi gösterime sokmayı reddeder. Filmin ticari potansiyeli olmadığı kanısındadır. Bu nedenle filmi yeniden kurgular; filmin karanlık finalini, bürokrasinin insanı insanlıktan çıkarma gücünü gösteren sahneleri, keza o zekice hazırlanmış karanlık partisyonun büyük bir kısmını kesip çıkarır. Gençleri cezbetmek için bu sahnelerin yerine rock müzik koymayı önerir. Öyküden geriye yalnızca Sam'in rüyalarının kızının peşinde koşması ve esprili sahnelerin büyük bir kısmı kalmıştır. Sonuç, standart Hollywood ideolojisine uygun biçimde tasarlanmış, duygusal gerilimlerin mutlu bir sonla çözüme kavuştuğu, toplumsal eleştirinin oyuncunun ruhsal

sorunları biçiminde içselleştirildiği bambaşka, daha kısa bir filmdir. Ne var ki Gilliam bu değişiklikleri kabul etmez ve iş iyice yılan hikâyesine döner. Bu olay Gilliam'm dostlarının filmin orijinal versiyonunu kendi evlerinde kurgulamasıyla çözümlenir. *Brazil* yılın en iyi filmi seçmelerinde üç ödül kazanır, Universal'in büyük filmi *Benim Afrikam / Out of Africa* ise tek bir ödül bile almaz. Nitekim stüdyo filmi göstermeye mecbur kalır (*a.g.y.*). Dolayısıyla *Brazil*'in sonunda gerçekleşen bir rüya olduğunu söylersek öyle beylik bir laf etmiş sayılmayız.

7

HAYAT GÜZELDİR

Auschwitz'in Hayaleti



Kampın dehşeti ancak dolaylı olarak tarif edilebilir. "Auschwitz Ruhu" gaz odalarında ölenlerde ya da kurtulanlarda değil, ikisi arasında var olan bağda cisimleşir. Hepimiz Aushwitz neslinden geliyoruz, ve hepimiz tanıklık etmekle yükümlüyüz.

Natasha şimdi avludan geldi, odama bol bol hava girsin diye pencereyi daha da açtı. Duvarın altından parlak yeşil çimenliği görebiliyorum, duvarın üzerinden de aydınlık mavi gökyüzünü ve her yerdeki gün ışığını. Hayat güzel. Bırakalım gelecek nesiller onu bütün kötücül baskılardan ve şiddetten arındırsın ve doyasıya yaşasın. (Troçki 1940, Stalin tarafından öldürülmeden az önce; aktaran Viano 1999: 47)

"ASIL" TANIKLARI gaz odalarında öldüğüne göre kim Auschwitz'e tanıklık edebilir ki (Lyotard 1988: 3)? Revizyonistlerin en ciddi kozu da zaten burada yatıyor: Hiç kimsenin burada öldüğünü *kanıtlaması* mümkün değil. Ama sağ kalanlarımız, tanıklıklarımız, müzelerimiz ve Yahudi soykırımı üzerine tonla kaynağımız yok mu? Öyleyse tanıklık ve revizyonizm meselelerini neden ciddiye alalım ki? Bunun sebebi, daha temel bir soruna işaret ediyor olması: Yahudi soykırımının eşsiz ve canlı bir anı olarak kalmasını sağlamak için ne yapmalı? Tarih kitaplarına diğerleri gibi bir bölüm olarak mı geçecek, yoksa havsalaya sığmayan müstesna ve travmatik bir olay olarak mı yorumlanacak?

Yahudi soykırımının anısını canlı tutma istenci öncelikle tanıklıklara dayanır. Gaz odalarının "yalnızca" ikinci elden tanıkları olsalar da, sağ kalanların kampların dehşetini tasvir etme yolundaki başarısız girişimleri tam da bu kavranamazlığın kanıtıdır. Ne var ki bu "püriten" strateji Yahudi soykırımı jenerasyonunun çok uzun süre bizle olmayacağı, çok yakında canlı hafızanın yokluğunda tarihle idare etmek zorunda kalacağımız gerçeğinden mustariptir. Bu durumda, Yahudi soykırımıyla ilgili kültürel üretimin gitgide artması-

nın sebebi, Yahudi soykırımı inkârının yeniden canlanması olabilir. Yahudi soykırımı bugün tarihsel olarak inkâr edilip bir kenara atılıyorsa, bunun sebebi aslında fazla teşhir edilmiş bir konu olmasıdır.

Burada ikisi de birbirinden kifayetsiz iki alternatifle karşı karşıyayız. Birincisi Yahudi soykırımının, sağ kalanların deneyimlerine dayalı olması nedeniyle, asla temsil edilemeyen nihai bir gizem olduğunu kabul etmek anlamına geliyor. Dolayısıyla gizemini aydınlatma yolundaki sayısız girişim de felaketin eşsiz tarafının olumsuzlanması biçiminde algılanıyor ve bu da Yahudi soykırımına eleştirel bir gözle bakmayı güçleştiriyor (Žižek 2001c: 66-7). Dahası, olayların (ya da sağ kalanların) kendini anlatmasına izin verme zarureti ile Üçüncü Reich'ın gayrişahsileştirici susturma politikası arasında sorunlu bir benzerlik söz konusu (Trezise 2001: 51). Diğer alternatif ise Yahudi soykırımını tarihin ellerine bırakmak, pek çok soykırım vakasından biri gibi görmek. Ne var ki Yahudi soykırımını bu şekilde açıklamak onu normalleştirmek anlamına gelir; yani Yahudi soykırımının, Batı'nın eleştirel bir özbilinç ve kötülüğe direnmek için ahlaki ve siyasi bir irade geliştirmesini sağlamış olduğunu görmezden gelmek demektir.

Agamben bu iki stratejiyi de reddederek Yahudi soykırımının ne temsil edilemeyen bir gizem mertebesine yüceltildiği, ne de iyice anlayarak tüketilebilen bir nesneye indirgendiği üçüncü bir olanak üzerine gider (1999: 13). Auschwitz, tarihsel bilginin çıkmazını maddileştirir: yani olgular ile hakikatin, doğrulama ile anlamanın asla örtüşememesini (*a.g.y.* 12). "Çıkmaz" sözcüğü etik, hafıza ve politiğin varlığının olmazsa olmazı bir gerilimi ifade eder; Yahudi soykırımının çıkmazı, tanık olmanın mümkün olmadığı bir şeye tanık olmaktan ibarettir. Hatırlamak hem imkânsız hem de zaruridir (*a.g.y.* 13).

Agamben'in Auschwitz üzerine çalışması *Auschwitz'den Artakalanlar*, Yahudi soykırımı konusundaki felsefi tartışmaya enteresan bir müdahaledir. Aynı ölçüde ilginç olan bir başka şey de Benigni ve Cerami'nin *Hayat Güzeldir* (1999) adlı filmindeki daha popüler Yahudi soykırımı tartışmasıdır. Biz burada söz konusu iki tartışma arasında, her iki taraf için de verimli olacağını umduğumuz bir diyalog kurmaya çalışıyoruz. Bu durum, iki söylem için de ortaya sürülen şeyleri artırıyor. Dolayısıyla *Auschwitz'den Artakalanlar*'ın

etik sorunsalı *Hayat Güzeldir*'e dair enteresan bir yorum alanı açarken, bu yorum da kendi etik kuvvetini sınayan bir imtihana dönüşüyor. Aslına bakılırsa *Hayat Güzeldir* hatırlama meselesini daha radikal bir biçimde ortaya koyuyor; "yalnızca" sağ kalanların tanıklıklarına değil, savaş sonrası jenerasyonun hatırlama sonrası pratiklerine de odaklanıyor. Şimdi filmin kısa bir özetiyle başlıyor ve ardından bir bellek olarak Yahudi soykırımının niteliği üzerine daha soyut bir düşünceye geçiyoruz. Bunu yaparken de, savaş sonrası jenerasyonlar olarak bizim, kampların anısıyla etik açıdan nasıl bir ilişki kuracağımız sorusunu ele alıyoruz. Uzun lafın kısası, hatırlama sonrası nasıl mümkün olabilir, diye soruyoruz.

Kaza

Film (bizzat Benigni'nin canlandırdığı) Guido'nun girişiyle paldır küldür başlar. Guido, arkadaşı Ferrucio ile beraber arabasındadır; birlikte bir Toscana köyüne doğru gitmektedirler. Yokuş aşağı giderken frenlerin tutmadığını fark ederler. Kral gelecek diye rengârenk süslenmiş kasabaya son hızla yaklaşırlar. Frenler tutmadığı için hızla yanından geçip Kral'ı geride bırakırlar. Şenlikli topluluğa yaklaştıklarında, Guido kalabalığı uyarmak için elini kolunu sallar. Bu hareketi yanlış anlayan kalabalık Guido'yu aslında Kral için hazırlanan coşkun bir Nazi selamıyla karşılar. Böylece filmin letifmotifi ortaya koyulmuş olur: Yahudi Guido kaçınılmaz bir felakete doğru sürüklenir. Kuşkusuz Guido önündeki engelleri atlatabilir, ancak (nihai çözüme doğru) gidişatı değiştirmek mümkün değildir. Naziler onun kaderi olacaktır.

Açılış sahnesi kasabanın dışında, Dora adlı dilberin sanki cennetten gönderilmişçesine Guido'nun kollarına düştüğü bir çiftlikte oldukça hoş bir biçimde kapanır. Guido bu andan itibaren onun kalbini kazanmayı takıntı haline getirir. Komik numaralara başvurur. Oyunlarının mantığı Schopenhauer'in istemi üzerine kuruludur. Schopenhauer'den ilk olarak, Guido ve Ferucio kasabaya vardıktan ve amcaları onlara iki kişilik bir yatak verdikten sonra, tam sakinleşmeye başlarlarken söz edilir. Bu kadar çabuk uykuya dalmanın nasıl bir şey olduğu sorulduğunda, Guido cevabın Schopenhauer olduğunu söyler: "Ben, olmak istediğim şeyim." Hipnotize eder gi-

bi, Ferucio'yu uyutmaya çalışır: "uyu, uyu, uyu ..." diye fısıldarken, bir yandan da Ferucio'nun başı üzerinde parmaklarını oynatır. Ferucio iyi geceler deyip uykuya dalar, Guido tekniğini son bir kez daha dener: "uyan, uyan, uyan ...", ve Ferrucio uyanır. Guido numarasının etkisi karşısında şaşkınlık içindedir.

Guido espri anlayışına ve Schopenhauervari numaralarına muhtaçtır; zira Dora'nın seçtiği kişi öyle böyle biri değildir, kasabanın Parti başkamdır. Guido şans eseri Dora'nın nişanında hizmetkâr olur. Masada süren "neşeli" sohbet çocukların hesap yapma yetenekleriyle ilgilidir (Dora kasabanın ilkokulunda öğretmendir). Başöğretmen bir eğitim materyalinde karşılaştığı bir sorudan söz eder: Zihinsel engelli bir insanın günlük ortalama maliyeti dört marktır, sakat bir insanın maliyeti dört buçuk ve bir sara hastasımnki de üç buçuk marktır. Ortalama günlük maliyet dört buçuk marksa ve 300 bin hasta varsa, devlet bu insanları yok ederek ne kadar tasarruf edebilir? Yedi yaşındaki çocuklara bu kadar zor bir soru sorulamaz, der başöğretmen! Ne de olsa bunlar Alman çocukları değildir. Dora'nın müstakbel kocası hesabın zor olmadığı kanısındadır ve hızla 300 bini dörtle çarpar. Dora ise hem müstakbel kocasının hem de diğer konukların durumun vahameti karşısındaki kayıtsızlığını görünce sarsılır. Böylece bir fırsatını yakaladığında Guido ile temas kurmaya çalışır ve ondan kendisini alıp götürmesini ister. Guido onu almaya amcasının beyaz atı üzerinde gelir ama o beyaz at artık yeşile boyalıdır ve üzeri kurukafalar, küfürler ve bir Yahudi'ye ait olduğunu gösteren çeşitli işaretlerle kaplıdır. Ancak Guido çoğu zaman yaptığı gibi faşistlerin tacizini kendi lehine çevirir ve iki âşık amcanın atı üzerinde uzaklaşırlar. Guido ve Dora mutludur. Oğulları Giosue dünyaya gelir.

Giosue'nin büyüme süreci, bir yanda ailesinin sağladığı koruma ve diğer yanda da faşizmle resmedilir. Guido onu faşizmden korumak için pek çok şey yapar. Örneğin Giosue bir dükkânda üzerinde "köpekler ve Yahudiler" giremez yazan bir tabela görür ve babasına sorar: "Baba neden köpekleri ve Yahudileri dükkâna almıyorlar?" Guido şöyle cevap verir: "Çünkü Yahudileri ve köpekleri sevmiyorlar. Mesela hırdavatçı da İspanyolları ve atları dükkânında istemiyor, eczacı Çinlileri ve kanguruları sevmiyor." "Ama baba, bizim dükkânda herkese giriş serbest." Babası "Haklısın," diye cevap verir

ve Guisue'ye neyden hoşlanmadığını sorar. "Örümcekler," der Guisue. Guido kendisinin de Vizigotlardan hoşlanmadığını ekler. Böylece ertesi sabah dükkânı açtıklarında Vizigotlar ve örümceklerin girmesini yasaklayan bir tabela asmaya karar verirler.

Filmde 1945 yılına geldiğimizde hikâye beklenmedik bir yön alır. Giosue'nin doğum gününde Dora evlerini mahvedilmiş bir halde bulur. Kocası, oğlu ve Guido'nun amcası kayıptır. Kısa bir süre sonra onları kasabanın tren istasyonunda bulur; buradan sığır vagonlarıyla bir toplama kampına gönderileceklerdir. Çaresizce yetkilileri bir yanlışlık olduğuna ikna etmeye çalışır, ancak ona ırk kanunlarına göre kocasının da oğlunun da Yahudi olduğu söylenir. Ortada bir yanlışlık yoktur. Serbest kalmalarını sağlayamayınca, yetkililere onlarla beraber trene binip binemeyeceğini sorar; kısa bir tereddütten sonra izin verilir. Filmin kalanı ismi belirtilmemiş bir toplama kampında geçer. Yahudiler vardıktan sonra sınıflandırılırlar. Guido'nun amcası yaşlı olduğu için doğrudan gaz odasına, Dora kadınlar kışlasına, Guido ve Giosue de erkekler kışlasına gönderilir.

Guido yine oğlunu Nazi gerçekliğinden korumaya çabalar. Bu amaçla bir hikâye uydurup Giosue'ye kamp yaşamını diğer çocuklarla beraber katıldığı, kazananın bin puan ve tank kazanacağı bir yarışma olarak tanıtır. Guido tıpkı kendisi altı yaşına girdiğinde kendi babasının onun için yaptığı gibi her şeyi ayarlamıştır. Giosue bu duruma şüpheyle yaklaştıkça, Guido da bu yanılsamayı sürdürmek için elinden geleni yapar ve büyük riskler alır. Örneğin Guido, bir askerin kışlada tutulanlara okuduğu kamp kurallarını tercüme etmeye gönüllü olur. Kampın en önemli üç kuralına göre kimse kaçmaya yeltenmeyecek, tüm emirlere sorgusuz sualsiz itaat edecek ve isyan ederse idamla cezalandırılacaktır. Guido'nun çevirisinde ise bu üç kurala göre ağlayanlar, annem nerede diye soranlar veya abur cubur isteyenler bütün puanlarını kaybederler.

Guido durumun ciddiyetinin farkındadır ve kampta tutulan tüm diğer insanlar gibi o da kaçmayı arzular. Kamp kumandanının yemek davetlerinde hizmetkâr olarak çalışması istendiğinde, fırsat bu fırsat diye düşünür. Burada eski bir tanıdıkla, Dr. Lessing'le karşılaşır. Dr. Lessing'le filmde ilk kez altı yıl önce, Guido'nun amcasının otelinde tanışırız. Guido'nun çalıştığı bu otele düzenli olarak yemek yemeye gelen Lessing, bir arkadaşıyla beraber bilmecelere kafa yo-

rar. Çoğu zaman Guido'dan yardım ister. Zeki ve esprili olan Guido Dr. Lessing'i o kadar cezbeder ki filmde ikisi arasında neredeyse bir arkadaşlık olduğu sezilir. İkinci kez karşılaşmamızda Dr. Lessing kampta doktor olarak görevlidir; yani işi kampa yeni getirilenleri denetlemek ve çoğunlukla gayet hızlı bir şekilde "şöyle bir göz gezdirerek" sınıflandırmaktır. Guido Dr. Lessing'in kendisini gözden geçirdiği o kısacık anda, restorandaki Guido olduğunu fark etmesini sağlamaya çalışır. Doktor ilk başta onu hatırlamaz, fakat Guido bir bilmece söylediğinde hemen çıkarır. Böylece duşlardan kurtulur. Bundan sonra artık onun Lessing'in "favori Yahudisi" olduğunu; SS subayının ardında bir insan, ırkçılığın ardında da en azından eski dostlara ve tanıdıklara karşı empatinin saklı olduğunu düşünmeye başlarız.

Lessing ve Guido'nun üçüncü ve son karşılaşmasının gerekli şartı budur. Guido şimdi resmi yemek davetlerinde hizmet etmektedir. Yemek davetine "katılışını" doğrudan Lessing'in onun kaçmasına yardım girişimi olarak görür. Dolayısıyla Giosue'yi, Alman subayların bitişik odada tatlı yemekte olan çocukları arasına saklar. Lessing sonunda kimseye görünmeden Guido'yla konuşmayı başarır. Ne var ki tek derdinin çok zor bir bilmeceyi çözmek için Guido'dan yardım istemek olduğu ortaya çıkar. Asıl onun Guido'nun yardımına ihtiyacı vardır! Guido donup kalmıştır. Guido barakasına dönerken siste kaybolup bir ceset yığınına çarptığında, iki yaşam dünyası arasındaki karşıtlık iyice vurgulanır. Burada onun espri anlayışının ve Schopenhauervari isteminin sınırlarını görürüz. Şimdi gerçeklik tüm dehşeti ve çıplaklığıyla ortadadır.

Filmin final sahnesi kurtuluş ânını gösterir. Kamp yavaş yavaş boşaltılmaktadır. Kamyonlar kamptakileri götürür ve boş döner. Kampta tutulanların konuşmalarından, Almanların orada kalan herkesi yok etmekte olduğunu anlarız. Böyle olunca Guido da Giosue'yi saklar ve kadın kılığına girerek Dora'yı aramak için kadınlar barakasına gider. Ne var ki Dora orada değildir. Geri dönerken Nazi'lere yakalanır ve öldürülür. Kısa süre sonra bütün kampın boşaltıldığını görürüz. Kalan birkaç kişiyle beraber Giosue de saklandığı yerden çıkar. Gitgide kuvvetlenen bir gümbürtü duyarız ve sonunda bir Amerikan tankı kampın içine dalar. Giosue tankını kazanmıştır. Birlikte kampı terk ederler. Giosue çıkışta, bir kamyonun üze-

rinde annesini görür ve film onların yeniden bir araya gelmesiyle sona erer. Epilog bölümünde film anlatıcısının Giosue, filmin de onu kurtarmak için kendini feda eden babasına ilişkin bir tanıklık olduğunu öğreniriz.

Bir Komedi Olarak Yahudi Soykırımı

Hayat Güzeldir Yahudi soykırımının temsiline dair pek çok örtük kuralı çiğner. Gerçekten de zamanla Yahudi soykırımına dair sert bir gerçekçiliği, belli belirsiz bir sanatsal duygulanım ve derin bir ciddiyeti emreden özel bir adabımuaşeret kuralı oluşmuş gibidir. "Bir Yahudi soykırımı konformizminin yanı sıra bir Yahudi soykırımı duygusallığı, Yahudi soykırımı edebiyatı, Yahudi soykırımı tabularından oluşan bütün bir sistem ve buna uygun bir tören söylemi ortaya çıktı; Yahudi soykırımı tüketicileri için Yahudi soykırımı ürünleri üretildi" (Kertész 2001: 269). Nitekim Yahudi soykırımını *Hayat Güzeldir*'in yaptığı gibi bir aşk hikâyesinin çatısı olarak kullanmak ve bu öyküyü komedi biçiminde sürdürmek çoğu kimseye göre affedilmez bir hataydı. Ne zaman bir adabımuaşeret kuralı ihlal edilse, bu elbette kamusal bir tepkiyle karşılanır. *Hayat Güzeldir*'e karşı eleştiriler de üç ana noktada toplanabilir. Öncelikle kamp yaşamını yanlış tanıttığı için eleştirilir; ikincisi türü, yani komedi uygunsuz bulunur; üçüncüsü de olay örgüsünün gerçekçilikten ve inandırıcılıktan uzak, hatta imkânsız olduğu söylenir, yani kamp yaşamını olabildiğince gerçekçi ve eksiksiz biçimde temsil etmesi gerektiği ima edilir (Siporin 2002: 346). Şimdi bu üç nokta üzerinde duralım.

Kimi yorumculara göre Benigni'nin filmi sakin bir kamp tasviri sunar. Örneğin Art Spiegelman filmin Yahudi soykırımını sıradanlaştırdığını düşünür (Celli 2000: 1). Şüphesiz filmde şiddete fazla yer verilmemiş ve katliamlar doğrudan anlatılmamıştır (Tatara 1998). Pek çok eleştirmen çocukların Auschwitz'e varır varmaz gazla öldürüldüğünü ve bu kaderden kurtulanların da sürekli aşağılandığını vurgular. Kamplar sistematik aşağılama, işkence ve aç bırakmayla nitelendirilir (Flanzbaum 2001: 282). Nitekim *Hayat Güzeldir*'i inceleyen Teachout'a göre, "filmde gerçekleşen hiçbir şeyin gerçek hayatta cereyan etmesinin mümkün olmadığını ve filmin birbi-

ri ardına tarihi çarpıtmalardan ibaret olduğunu söylemek abartı sayılmaz" (*a.g.y.* 281). Aynı şekilde Shickel de Benigni'nin kampların can alıcı niteliği olan dehşet konusundaki anlayışsızlığının, Yahudi soykırımının inkârı yolundaki ilk adım olduğundan şikâyet eder (*a.g.y.* 282). Gelecek jenerasyonlar Benigni'nin kurmaca kampının kamp yaşamını aslında olduğu gibi tasvir ettiğini düşüneceklerdir (Celli 2000). Hatta Schickel Benigni'yi faşizmle suçlayacak kadar ileri gider:

> Yahudi soykırımı şahitlerinin –onun yaşayan kurbanlarının– sayısı kaçınılmaz olarak her yıl azaldı. Soykırımın zaten gerçekleşmediğini iddia edenler, rahatsız edici seslerini hâlâ yükseltiyor. Böyle bir iklimde, bu yüzyılın dehşetinin küçücük bir köşesini bile hoş bir gösteriye dönüştürmek iğrençtir. Aşırı duygusallık da bir nevi faşizmdir. (aktaran Flanzbaum 2001: 281)

Bu tahmin edilebilir eleştirilere hazırlık olarak, Benigni Milan'daki Yahudi dokümantasyon merkezinden Marcello Pezzetti'yi tarih danışmanı olarak işe almıştı; ayrıca film prömiyerden önce Yahudi soykırımından sağ kurtulmuş bir grup İtalyan Yahudisine gösterilmişti (Ben-Ghiat 2001: 254). Üstelik Perzetti, kamplarda kalan Yahudiler özgürlüklerine kavuştuktan sonra kamplarda gerçekten de bazı çocukların bulunduğunu; kimileri gazla öldürülmek üzere, kimilerinin de tıbbi deneylerde kullanılmak üzere tutulduğunu iddia ediyordu (Celli 2000). Haskins'in yaptığı gibi (2001), filmin aslında kamp yaşamının gerçekçi bir tasviri olduğunu iddia etmek de mümkündü. Benigni'nin filmi bu dehşeti yansıtamazdı, buna şüphe yoktu. Zaten bunu kim yapabilirdi ki? Gelgelelim Benigni kamp yaşamının bir başka cephesini, yani kamp gerçekliğine karşı koruyucu bir kalkan oluşturma biçimindeki hayatta kalma güdüsünü anlatmayı başarır. Kamptan sağ kurtulmak için "Yahudi soykırımı inkârının iyi huylu bir biçimi" gereklidir (*a.g.y.* 380).

> Peki bu "oyun" buluşu esasen Auschwitz'in yaşanan gerçekliğine tekabül etmez mi? Yanmakta olan insan etinin o berbat kokusunu duysanız bile bütün bunların gerçek olabileceğine inanmak istemezsiniz. Hayatta kalmayı istemenizi sağlayacak bir şey bulmayı tercih edersiniz. "Gerçek bir tank" bir çocuk için tam da bu türden, karşı konulmaz bir vaattir. (Kertész 2001: 271)

Benigni kendini filminin gerçekçi olduğunu söyleyerek savunmaz. Bunun yerine, kampın dehşetinin hiç kimsenin o haliyle tasvir edemeyeceği kadar kavranamaz olduğunu söyler. Dolayısıyla en sağduyulu çözüm, onu alegori ya da komedi aracılığıyla dolaylı yoldan ortaya koymaktır (Viano 1999: 53). Çektiği "film" sekiz buçuk saat süren belgesel materyal ve röportajlardan oluşan Lanzmann, belki de gerçekçi bir yaklaşım sergileyen en radikal kişidir. Eğer bu strateji Yahudi soykırımı inkârına malzeme sağlama tehlikesine dayanılarak savunuluyorsa, buna karşı koymak için en iyi silahın tam da Yahudi soykırımına ilişkin bilgiyi daha kapsamlı ele almak olup olmadığını da sormak gerekir. Neticede Benigni'ninki gibi bir film, hiç film olmamasından ya da kimsenin izlemek istemediği filmlerden daha iyi değil midir (Flanzbaum 2001: 282-3; Kertész 2001: 267)? Şüphesiz Lanzmann'ın *Shoah*'sı* gibi filmler kitleleri kendine çekmez. Üstelik sanat tam da Yahudi soykırımını tasvir eden sanattır, kendinde şey değildir (Flanzbaum 2001: 275; Trezise 2001: 47). Yeterince tanıklığa ve "kalıntı"ya sahibiz; ihtiyacımız olan şey, Yahudi soykırımını aktif bir hatırlama olarak biçimlendirecek pedagojik ve deneysel stratejiler (Hartman 1996: 152).

Hayat Güzeldir'e yönelik diğer eleştirilerden biri de biçimini hedef alır. Yahudi soykırımı bir trajedidir; dolayısıyla telafi edici kahkahalarıyla komedi, bir biçim olarak hem uygunsuz hem de yanlıştır. Soykırım telafi edilemez (Celli 2000: 3). Burada Perzetti'nin, Giosue'nin ölümden kurtulması fikrine karşı olduğunu; ancak Benigni'nin bunun filme trajik bir hava vereceğini düşündüğünü hatırlamak gerekir (*a.g.y.*). Belki de Benigni'nin tür seçimine yöneltilecek en ciddi eleştiri, biçim olarak komediyi tercih etmesi değil de Yahudi soykırımını bir aşk öyküsünün çatısı olarak kullanmasıdır. Benigni'nin asıl istediği Yahudi soykırımı üzerine bir film yapmak değildi, kendi olay örgüsü için radikal ve iddialı bir çerçeve yaratmaktı (Viano 1999: 51).

Perzetti *Hayat Güzeldir*'i, komedi unsurlarının filmin ilk yarısıyla sınırlı kaldığını, ikinci yarıda Benigni'nin hürmetle trajedi biçimine yol verdiğini söyleyerek savunmuştur (Celli 2000). Kahka-

* Yahudi soykırımına Yahudilerin verdiği ad olan Shoah, İbranice felaket anlamına gelir. *–ç.n.*

ha yerini gözyaşlarına, iyimserlik de korkuya bırakır. İlk yarıda mizaha başvurarak final bölümünü "saf bir hale getirmek", dolayısıyla da trajik etkiyi kuvvetlendirmek amaçlanır (Viano 1999: 55). Komedi trajik bir mesaj aktarabilir (Žižek 2001c: 72). Perzetti'ye göre *Hayat Güzeldir* Yahudi soykırımına gülmez, kahkahanın gücünü felaketin yıkıcı etkisine yöneltir (Viano 1999: 63). Komedi ve kahkaha kampın düşmanlarıdır. Burada mesele, kamp yaşamının hangi cephesini tasvir etmek istediğinizdir: Nazilerin kurbanları insanlıktan çıkarma çabası ya da kurbanların insanlıklarını koruma veya yalnızca hayatta kalma çabası. Buradan hareketle mizahın mahkûmların cellatlarına karşı silahı olduğu söylenebilir. İnsanlıklarını korumalarına yardımcı olmuştur (Frankl 1984: 63; Appelfeld 1988: 85). Ayrıca komedi, Soykırım'ın ardından insani bir evreni yeniden tesis etme yolunda bir çaba olarak da görülebilir (Ezrahi 2001: 287). Bu açıdan bakıldığında Benigni bizi yalnızca kahkahanın kurtarabileceği düşüncesini ifade etmiştir (Viano 1999: 51).

Üçüncü olarak da *Hayat Güzeldir*'in izleyiciyi Giosue'nin bakış açısıyla özdeşleşmeye teşvik ettiği iddia edilir. Tıpkı Guido'nun Giosue'yi kamptan korumaya çalışması gibi, film de aynı şeyi izleyici için yapar (bkz. Celli 2000: 3). Final sahnesinde bir tankla kurtarıldığında, Giosue'nin hayali dünyası bozulmamış olur.

> *Hayat Güzeldir* sakinleştirici ve teskin edicidir – umut dolu bir kurtuluş masalıdır. Aynı zamanda da bugüne kadar yapılmış filmler içinde inandırıcılıktan en yoksun olanlardan, kendini en çok tebrik edenlerden biridir... Sonunda Benigni izleyicisini, tıpkı Guido'nun oğlunu koruduğu gibi korur; izleyiciler olarak çocuk muamelesi görürüz... *Hayat Güzeldir* Yahudi soykırımı inkârının iyi huylu bir biçimidir. İzleyici sinema salonundan rahatlamış ve mutlu bir şekilde ayrılır ve böyle bir finali, kaçmayı mümkün kıldığı için Benigni'yi ödüllendirir (Denby, aktaran Haskins 2001: 375).

Burada Bruno Bettelheim'in, Des Pres'in tartışmalı çalışması *The Survivor*'a (Sağ Kalan, 1980) tepkisini hatırlamak yerinde olur. "Hayatı çekinmeden kucaklayacak kadar ... güçlü, olgun, farkında" olduklarını duymak, sağ kalan çoğu kimse için endişe verici bir haber olacaktır; zira Alman kamplarına girenlerden sadece bir avuç insan hayatta kalmıştır. Peki ya yok olan milyonlar? Onlar da gaz odalarına sürüklenirken "hayatı çekinmeden kucaklayacak kadar ... farkında" mıydılar her şeyin (aktaran Agamben 1999: 93)? Bu doğrul-

tuda *Hayat Güzeldir*'in zayıf noktası da sağ kalmayı bu kadar vurgulaması ya da sağ kalmanın yetenek ve becerilere bağlı olduğu varsayımıdır.

Aslına bakılırsa Guido'nun hayali dünyasının parçalanmadığı doğru değildir. Subayların yemek davetinden barakasına dönerken, sisin içinde mırıldanır: "Ya hepsi bir rüyaysa?" Hemen arkasından cesetlerle karşılaşır. Sis gibi görünen şeyin krematoryumdan yükselen duman olduğu ortaya çıkar (Viano 1999: 57). Hülyalar bile onun kampın gerçekliğinden sıyrılmasını sağlamaz. Aslında bu bağlamda Guido'nun kurmaca evreninin niteliğini ele almak yerinde olur. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Guido, "ben olmak istediğim şeyim" düsturunu bellemiştir. Ne var ki aynı şey Naziler için de söylenebilir. Benigni'nin meziyeti, hayal gücünün hem iyiliğe hem de kötülüğe hizmet etmeye kadir olduğunu göstermesidir (Ben-Ghiat 2001: 254). Guido'nun Schopenhauer'i tersyüz etmesi bu bağlamda ilgi çekicidir. Schopenhauer, Nietzsche ile birlikte, Nazilerin en gözde filozoflarından biriydi. Guido'nun Schopenhauer'i elbette basitleştirilmiş ve naifti; ama hakikatten ne kadar uzak olduğu sorulursa, büyük ölçüde değiştirilmiş ve bayağılaştırılmış Nazi versiyonundan aşağı kalır yanı yoktu – bir çarpıtmaya karşı bir diğeri!

Guido'nun Schopenhauer'i kullanması, kampın dehşetini inkâr ettiği anlamına gelmez. İnsanın kim olmak isterse öylece o insan olamayacağının gayet farkındadır. Üstelik Guido kendi içinde komik bir insan değildir, mizahı ve hayal gücünü stratejik olarak kullanan biridir. Bunun koşulu ciddiyet ve bir gerçeklik duygusudur. Nitekim Guido Schopenhauervari bir numaraya dördüncü defa başvurduğunda, Nazilerin köpeklerinin Giosue'nin kokusunu aldıkları ölümcül derecede ciddi bir durum içindedir. Burada dünyasını istediklerine göre biçimlendirebileceğini düşünen bir adamla değil, bir mucizeden medet uman çaresiz bir adamla karşılaşırız. Belki de bu kurmaca haline getirme kabiliyeti değil de inanma kabiliyeti üzerine bir filmdir. Leslie Epstein, Benigni'nin filminin gösterildiği Boston Yahudi film festivalinin programı için şunları yazmıştır:

> Yahudilere karşı savaş pek çok yönden hayal gücüne (ve aslında Yahudilerin tanrı anlayışına) karşı açılmış bir savaştı: Yahudilerin acılarına dair bir simgesel temsili inkâr ederek o hayal gücünün işleyişini bastırmak – bu savaşı Hitler'in kazandığı bir savaş yapacaktı (Viano 1999: 53).

Tarifsiz Olan

Hayat Güzeldir hakkındaki tartışma, etik ve temsil konusundaki felsefi tartışmalardan elbette ciddi biçimde etkilenmiştir. Trezise "tarifsiz olan"ın üç anlamından söz eder, ki bu da Yahudi soykırımının emsalsizliğiyle ilgili tartışmaları özetler. Birincisi, tarifsiz olan ağızdan çıkmayan, anlaşılamayan ve dolayısıyla da temsil edilemeyendir. Yahudi soykırımı sahip olduğumuz kategorileri aşar ve bu nedenle de hiçbir tarif onu tam olarak ortaya koyamaz. Tarifsiz olanın ikinci anlamı, kötü bir edimin, örneğin Nazizmin "tarifsiz kötülüğünün" boyutları ve nitelikleri açısından ortaya çıkar. Son olarak da dile getirme ya da anlatma yasağı biçimini alan üçüncü bir anlamı vardır. Tarifsiz olan bu anlamıyla kutsal olan bir şeyi ya da bir tabuyu ifade eder (Trezise 2001: 39).

Adorno'nun o meşhur "Auschwitz'in ardından şiir düzmek barbarcadır", "insan Auschwitz'den sonra şiir yazamaz" ve hatta "Auschwitz'den sonra, kaçınılmaz eleştirisi de dahil olmak üzere kültürün tamamı saçmalıktan ibarettir" (1973: 367) sözleri çoğu zaman Yahudi soykırımının temsiliyle ilgili tartışmaların etrafında döndüğü bir eksen olarak kullanılır (Trezise 2001: 43). Adorno "Bağlılık" başlıklı bir denemesinde asıl üslubuna sadık kalmak istediğini vurgular ve bunun başlıca iki anlamı olduğunu açıklar: Birincisi, çıplak şiddetin her sanatsal temsili, bununla yüzleşme arzusunu kabul etme olanağını da içinde barındırır. İkincisi, her temsil, anlamı olmayana anlam yükleyecektir. Dolayısıyla korkunun hafiflediği özgürleştirici bir mesafe vardır (*a.g.y.* 44). "Acı ilkesinden rol çalan arzu ilkesi" (Ezrahi 2001: 297). Bu nedenle Lanzmann, kuvvetli duygulanımsal tepkilerin (mesela gülmenin ve ağlamanın) katarsis gibi bir etkisi olduğunu öne sürer. Bunlardan kaçınmak ve Yahudi soykırımıyla "kuru gözlerle" yüzleşmek gerekir (Flanzbaum 2001: 227). Bizim bakış açımıza göre burada önemli olan mesafe meselesidir. İdeal, mevcudiyettir. Felaket her daim varlığını sürdüren ve akıldan çıkmayan bir travma olarak hatırlanmalıdır. Kişi buna bir şeyler eklediğinde istenmeyen bir mesafe ortaya çıkar (Trezise 2001: 48-9).

Gelgelelim Agamben Yahudi soykırımının tarifsiz olduğunu öne sürerken, bunu estetiğe değil de Arendt ve Levi'nin Yahudi soy-

kırımı anlayışına dayanarak yapar; yani bu soykırımı geçmişteki tüm kötülüklerin sınırlarını yerle bir eden bir olay olarak ele alır (1999: 31-2). Arendt'i dehşete düşüren şey cesetlerin seri üretimidir. Naziler Yahudileri öldürmemiş, imha etmiştir. Kamplar biyopolitikanın radikal bir tezahürü olmuştur. Sıradan biyopolitika –bir tür "yaşam politikası" olarak– halkın sağlığını hedef alırken, Nazi biyopolitikası bunun tam tersini hedefler. Naziler yalnızca Ari ırktan olanlara bir *Lebensraum* (yaşam alanı) açmayı değil, aynı zamanda Yahudiler ve diğerleri için de bir *Todesraum* (ölüm alanı) açmayı istemişlerdir.

Goebbels'in deyişiyle kamplar, esasen imkânsızı mümkün kılma sanatı olan Nazi politikasını doğrulamıştır (*a.g.y.* 77). Tanrının dünyayı yoktan yaratması gibi, Naziler de kendi güçlerinin suretinden bir dünya yaratmıştır. Rosenberg ve Hitler'in tekrar tekrar vurguladığı üzere, Ari ırkın özünde yaratıcı güçleri yatıyordu. Varlıklarını kimseye borçlu değildiler. Kamplar bu özgönderimsel egemenlik imgesini doğrulamıştır. Kişisel çıkar anlayışının bu çarpık biçimi Yahudileri öldürme arzusunu açıklayabilirdi belki, ancak sistematik aşağılama ve işkenceyi açıklayamazdı. Nazileri Kamboçya ya da Hiroşima gibi diğer uç örneklerden farklı kılan şey, çarpık olsun olmasın bireysel çıkardan söz edilememesiydi (*a.g.y.* 31-2). Radikal kötülüğü radikal kılan tam da bir kusur ya da eksikliğin sonucu olarak açıklanamayışı, kötü bir irade olarak maddileşmesidir. Kamplara dair tüm rasyonel açıklamaların ister istemez hatalı olmasının nedeni de burada yatar. Rasyonel olarak görmek, onları başka bir şeyin aracı olarak açıklamak anlamına gelecekti. Oysa kamplar başlı başına amaçtı, tarifsiz bir kötülük olarak maddileşti (Seeskin 1988: 110).

Yahudi soykırımı Agamben için de boyutları ve niteliği itibariyle benzersizdir (tarifsiz olanın ikinci anlamı). Benzer biçimde, Yahudi soykırımı dilin ve dile getirilebilenin sınırıdır (tarifsiz olanın birinci anlamı). Örneğin Agamben Yahudi soykırımı teriminin, anlamı olmayan bir şeye nafile yere anlam verme çabası olduğunu ileri sürer (1999: 31). Gelgelelim Yahudi soykırımının kutsal bir hâleyle sarılı mistik bir olay olduğunu da kabul etmez (tarifsiz olanın üçüncü anlamı) (*a.g.y.* 31-3). Bunu söylemek, Nazilerin oyununu oynamak olurdu. Peki tarifsiz olanın ilk iki anlamından üçüncüye

giden adımı atmaktan nasıl kaçınılabilir? Çözüm, tanıklığın bir çıkmaza benzeyen niteliğini vurgulamaktır. Anlatılamaz olanı anlatma mecburiyeti hissederiz.

Bugün Auschwitz'in tarif edilemez olduğunu ileri sürenlerin ifadelerinde daha da dikkatli olmalarını gerektiren de budur. Auschwitz'in, tanığın ağzından çıkan her kelimeyi bir biçimde konuşmanın imkânsızlığıyla sınamaya mecbur kaldığı benzersiz bir olay olduğunu kastediyorlarsa, haklılar. Ancak benzersizliği tarif edilemezlikle birleştirip, Auschwitz'i dilden bütünüyle kopmuş bir gerçekliğe dönüştürüyorlarsa, Muselmann için tanıklığı oluşturan konuşmanın imkânsızlığı ve mümkünatı arasındaki bağı koparıyorlarsa, onlar da farkında olmadan Nazilerin yaptıklarını yapmış, Arcanum imperii (devlet sırrı) ile gizli bir dayanışma içine girmiş olurlar. (*a.g.y.* 157)

Burada Muselmann'ın tanıklığına odaklanmadan önce Adorno'nun düşüncesiyle bir paralellik kuralım. Adorno'nun sözlerinin ve daha genel anlamda da negatif diyalektiğinin merkezindeki şey, estetik ile etik arasındaki diyalektik gerilimdir. Bu gerilim kurtuluşa fırsat vermez. Edebiyat bir taraftan işe yaramazdır, palavradır, keyif ve ahlaki esenlik getiren bir şeydir ve işte bu nedenle de edebiyatı Yahudi soykırımı sonrası bir evrenle birleştirmek imkânsızdır. Diğer taraftan, kendisinin yasakladığı sanatın sürekli varlığını gereksinen şey tam da sağ kalanların acısıdır (Trezise 2001: 50). Yahudi soykırımının çıkmazı, yasakladığı sanatı gerensinmesidir – ki bu da çıplak yaşam ile tanıklık hafızası arasındaki ilişkiye yüklenebilecek bir sorunsaldır. Burada da benzer bir çıkmaz şekillenir.

Muselmann

Muselmann çoğunlukla iyiyle kötüyü, soylu olanla bayağı olanı ayırt edemeyen değersiz bir varlık olarak tarif edilir. Bu durum her şeyden önce fiziksel olarak, Muselmann'ı sadece bedensel bir varoluşa indirgeyen yetersiz beslenme, stres ve soğuğun bir sonucu olarak tanımlanıyordu (Agamben 1999: 42-3). Nitekim Muselmann'm sadece bir amacı vardı: hayatta kalmak. Daha da kötüsü, gardiyanın fiziksel şiddetini bile algılamıyor ve kendini nadiren koruyordu. Muselmann'm bir benlik anlayışı yoktu, otistik bir çocuk gibi kendi hezeyanına ve fantazi dünyasına çekiliyordu (*a.g.y.* 46). Musel-

mann her şeyden öte yürüyen bir cesedi aklımıza getirir (*a.g.y.* 41). Bu terim Auschwitz'de ortaya çıkmıştır ve namaz sırasında rükûa duran Müslümanları anıştırır (*a.g.y.*). Majdanek'te kullanılan terim "eşekler", Dachau'da "geri zekâlılar", Stutthof'ta "sakatlar", Mauthausen'de "yüzücüler", Neuengamme'de "develer" ve Buchenwald' da "yorgun şeyhler"dir (*a.g.y.* 44). Ayrıca burada Primo Levi'nin çarpıcı terimi "boğulanlar"ı da hatırlatmak yerinde olur.

Muselmann mutlak iktidarın bir ürünüydü. Hegel'in efendi-köle diyalektiğinden de bilindiği üzere, iktidarın sınırı ölümdür. Köle öldüğünde efendinin onun üzerindeki iktidarı da kaybolur. Ne var ki Naziler kamplarda tutulan Yahudileri birer Muselmann'a indirgeyerek yaşam ve ölüm arasında bir mekânın sınırlarını çizdiler ve böylelikle ölümde bile Yahudiler üzerinde iktidar kurmayı sürdürdüler. Muselmann'ı ölümünden yoksun bıraktılar (*a.g.y.* 48). Dolayısıyla kamplar bir bakıma insanlıktan çıkarmanın ta kendisiydi. Naziler mahkûmları isimleriyle çağırmıyorlardı, vücutlarına bir sayı dövmesi yapıyorlardı (Appelfeld 1988: 83). Bu aşırı insanlıktan çıkarma Yahudilerin öldürülmelerinde zirveye ulaşıyordu. Kamplarda hiç kimse kendi adıyla ölmedi (Agamben 1999: 104). Kimse bir birey olarak ölmedi, hepsi yalnızca endüstriyel bir ceset üretiminin parçaları olarak öldü. Diğer bir deyişle, bir sayı olarak öldü.

Auschwitz'e özel bir statü kazandıran ve dehşetinin niteliğini tanımlayan da bu cephesidir (*a.g.y.* 72). Ölüm her zaman bir sınır olarak; sonlu olana, yaşamın kendisine anlam veren bir hiçlik figürü olarak düşünülmüştür. Naziler sonsuzu sonu olana indirgeyerek, diğer bir değişle istisnayı kaideye çevirerek bu sınırı iç ettiler. Ölüm artık uzakta, dış bir sınır değil, Muselmann'ın içinde yaşadığı bir durumdu. Bütün bunları göz önünde bulundurarak, toplama kamplarında tutulanların neden Muselmann'larla aralarına mesafe koyduklarını da anlayabiliriz. Muselmann'lardan uzak durmalarının nedeni, onların bakışlarında kendi ölümlerinin yaklaştığını görmeleridir (*a.g.y.* 45, 52).

Nasıl tarif edilirse edilirsin, Muselmann'ın kendiyle arasına bir mesafe koyması olanaksızdır. *Kendini* öldürmek için kesinlikle bir benlik gereklidir, ki Muselmann'ın yoksun olduğu şey de zaten budur. Özerklik, kendi kaderini tayin hakkı ve özgürlük kişinin kendiyle arasına düşünümsel bir mesafe koymasını gerektirir. Aynı şe-

kilde vicdan da insanın kendisine bir başkasıymış gibi yaklaşabilmesine bağlıdır. Agamben bu ilişkiyi açıklamak için utanç kavramını kullanır. Burada önemli olan utancın öznesi değil, nesnesidir. Utanç duyduğumuz şey nedir? Bunun cevabı şudur: çıplaklığımız. Aramıza hiç mesafe koyamadığımız edimlerden utanırız.

İnsanın utandığı şey sahip çıkılamayan bir şeydir ve bu şey de öznenin çıplaklığıdır. Utanç insanın kendisini uzak tutmaya çalıştığı, bir eksiğin bilincinde olmaktan kaynaklanmaz. İnsan kendinden kaçmayı başaramamasından utanır. Daha teknik bir deyişle utanç, özne kendisini öznelikten çıkarmanın öznesi gibi edimde bulunduğunda üretilir. Burada *Sophie'nin Seçimi / Sophie's Choice*'daki Sophie akla gelebilir. Kamp muhafızları Sophie'yi iki çocuğu arasında seçim yapmaya zorlar; bir çocuk hayatta kalacak, diğeri de gaz odalarına gönderilecektir. Sophie seçim yapmaya zorlanır. Bu seçim zorunlu olsa da, Sophie etkin bir şekilde edimde bulunduğu için utanç üreten bir seçimdir. Dolayısıyla utanç bir duygu değil bir varlık koşuludur (*a.g.y.* 104-6). İnsan utanç içinde yaşayabilir, ve şüphesiz kamptaki herkes böyle yaşamıştır. Dibe vurmayanlar bu kaderden kampta tutulan diğer insanlardan çalarak, *Sonderkommando*'da* görev alarak ya da kamplarda asayişi sağlama işini üstlenerek kaçınmıştı (*a.g.y.* 24). İnsanın haysiyetini koruması olanaksızdı (*a.g.y.* 60). Daha önce kimsenin kendi adına ölmediğinden bahsetmiştik. Buna kimsenin kendi adına kurtulmadığını da eklemek gerekir. Onlar diğerleri kendilerinin yerine öldüğü için hayatta kalmışlardı (*a.g.y.* 104).

Ne var ki utancın hem etkin hem de salt alıcı bir kutbu vardır. Bunlardan ilki Muselmann'da vücut bulur, ikincisi ise tanıklık eden kişide (*a.g.y.* 111). Önemli olan bu iki kutup arasındaki ilişkidir. Sahip çıkılamayan bir şeye sahip çıkma anlamında tanıklık tam da bu türden bir ilişkidir. Agamben bu ilişkiyi oto-duygulanış, içkinlik ve gramatik "ben"in varlığı gibi bir dizi kavramla tanımlamaya çalışır. Bu "ben" kendi başına bir töze sahip değildir. Yalnızca bir dizi sözce arasındaki bağlantıdan ibarettir. Gramatik "ben" bu biçimiyle Muselmann'da vücut bulan çıplaklığı ifade eder (*a.g.y.* 116). Gra-

* *Alm.* Özel birim. Kamplarda cesetlerin yok edilmesi gibi en kirli işleri gerçekleştiren ve çoğunlukla kamplarda tutulan Yahudilerden oluşturulan ekip. *–ç.n.*

matik "ben" tüm varlıkların koşulu olan bir namevcudiyete işaret eder. Muselmann'ın çıplaklığından yola çıkıp şimdi de bu çıplaklığın her konuşan öznenin temeli olduğu sonucuna varıyoruz. Tanıklık dilsizin konuşan özneye bir ses verdiği noktada başlar ve konuşan özne de insanın kendi sesiyle konuşmasının olanaksızlığına (anlatılamayan ve temsil edilemeyene) tanık olur (*a.g.y.* 120). Muselmann'a tanıklık edebilmemizin tek nedeni onun çıplaklığını paylaşmamız, insan yaşamının istikrarsız ve savunmasız olmasıdır. İnsanlıktan çıkanın "tanık" olarak hayatta kalması, insanın Muselmann olarak hayatta kalmasının bir işlevidir. Sonsuza dek yok edilebilen, sonsuza dek hayatta kalabilendir" (*a.g.y.* 151).

Levi hayatta kalanların gerçek tanıklar olmadıklarını tekrar tekrar vurgulamıştır. Muselmann gerçek bir tanık olabilirdi. Ancak Gorgon'u görenler geri dönmediler, döndülerse de tanıklık etme yetisinden yoksundular artık. Sağ kalan kaideyi bastıran bir istisnadır (*a.g.y.* 33). Dolayısıyla anlamlı hatırlama öznenin temel çıplaklığıyla bağ kurmalıdır ve nitekim salahiyet aracılığıyla gerçekleşir.

> İlk bakışta insan, sağ kalan, insanlıktan çıkana, Muselmann'a tanıklık ediyor gibi görünür. Ancak eğer sağ kalan Muselmann için –yani Muselmann "adına" ya da ona "vekâleten" ("onların yerine, vekâleten konuşuruz,")– tanıklık ediyorsa, hukuki esaslara göre vekilin edimleri vekaleti verene isnat edildiğinden, tanıklık eden bir biçimde Muselmann'dır. (*a.g.y.* 120)

Tanıklık verili bir sözcenin olgusal açıdan doğruluğunu garantilemez ve dolayısıyla da kesin bir tarihsel arşivleme olanağı sağlamaz. Yahudi soykırımı arşivlenmeye direnendir, zira hem sahiplenen hafızadan hem de kasıtlı unutmadan sıyrılır (*a.g.y.* 158). Öyleyse çıkmazı, konuşma ile çıplak yaşam, travmaya uğramış tanıklık ile sahiplenen unutma arasındaki gerilimi nasıl canlı tutabiliriz ve geçmiş ile bugün arasında nasıl "aracılık" edebiliriz? Dehşeti betimlemenin olanaksızlığı nasıl gösterilebilir?

Yahudi Soykırımı Bilmecesi

Daha önce de değindiğimiz gibi, çoğu eleştirmen Benigni'nin komik hırsları uğruna Yahudi soykırımını istismar ettiğini düşünür. Ancak filmin, betimlemelerini güçlendiren bir dizi bilmeceye işaret ettiğini ve böylelikle de ancak dolaylı yoldan betimlenebilen dehşet verici bir gerçekliği ortaya koyduğunu gözden kaçırır. İsterseniz şimdi filmde karşımıza çıkan dört alegorik bilmeceyi tartışalım.

Birinci bilmece şöyledir: "Ne kadar büyürse, o kadar görünmez hale gelir." Cevap "karanlık"tır. Karanlık burada faşizmin ve Nazizmin, keza kinizm ve nefretin bir metaforudur (Siporin 2002: 349). İnsan ne kadar nefret ederse, artık müstesna ve savunmasız bir varlık gibi görünmeyen ötekiyi o kadar deneyimleyemez hale gelir. Faşizm ve Nazizm kendisini destekleyenlerin ruhlarına karanlık getirmiş ve onları kör etmiştir. Guido'ya bilmeceyi soran Lessing'dir, bilmece her şeyden çok onun kişiliğini anlamanın anahtarıdır. Kampta Guido ile karşılaştığında, Lessing ahlaki açıdan kördür, Guido'nun nasıl bir durumda olduğunu görmez. Benigni'ye göre Nazizmin kötülüğü Lessing'de vücut bulur.

Aslına bakılırsa Arendt'in (1992) Adolf Eichmann tartışmasına bakılarak Lessing'in kötülüğün sıradanlığını simgelediği söylenebilir. Gerek Eichmann gerekse Lessing faaliyetlerini normal bir işin bir parçası olarak görür. İki vakada da cellat ile kurban arasındaki ilişki ters yüz olmuştur. Lessing'in bilmeceler yüzünden azap çekmesi gibi Eichmann da terfi edememekten ve çalışma şevkini kaybetmekten yakınır. Tıpkı Eichmann gibi Lessing de kendini dünyadan soyutlamış ve dolayısıyla da kendisini insanlıktan çıkarmıştır. İkisi için de özel alan ile kamusal alan arasında keskin bir ayrım vardır, özel alanın dışında empati kuramazlar. Özel alanda dost olan, kamusal alanda belirdiğinde ideolojik bir stereotipe indirgenir: bir Yahudiye, zorla kampta tutulan bir insana ya da insandan aşağı bir varlığa. Dr. Lessing tıpkı Eichmann gibi sıradandır. İkisi de düşünmez, yani eylemlerini ahlaki açıdan değerlendirmez. İnsanın kötülüğe hizmet etmek için ille de psikopat olması gerekmez. Düşünmemek ve vurdumduymazlık yeterlidir. Birinci bilmece bu korkunç mesajı özetler.

İkincisi Guido'nun sorduğu tek bilmecedir, Lessing'in bilmecelerinin karanlığı tarafından kuşatılmamıştır. "Pamuk Prenses cücelerin arasında. Çöz bu bilmeceyi süperzekâ, cevabın sana verdiği zamanda (yedi saniyede; yedi ufaklık arasında)". Cevap zaten bilmecenin içinde verilmiştir. İtalyanca "saniye" sözcüğü birden çok anlam taşır ve aynı zamanda hem saniye (zaman birimi) hem de ufak (cücelerin boyuna bir gönderme) anlamına gelir. Burada önemli olan bilmecenin gizil içeriği değildir, zaten böyle bir içeriği yoktur. Bunu tam da olduğu gibi, masum bir çocuk oyununun parçası olarak almak gerekir. Yaşama sevinci ve iyimserliğin bir ifadesidir (Siporin 2002: 350). Benigni için kamp dehşetinin ortasında umuda, mizaha ve kurtuluşa yer olması önemlidir. Daha da önemlisi, çocuk oyunlarıyla simgelenen bu yetilere Yahudi soykırımından *sonra* yer açılmasıdır.

Üçüncü bilmeceyi Lessing, restoranda kendisine servis yaparken Guido'ya sorar: "Adımı söylersen, yok olurum birden. Burada yokum şimdi, söyle kimim ben?" Cevap "sessizlik"tir. Yahudi soykırımı zamanında birine Yahudi demek onu yok etmektir (*a.g.y.* 351). Siporin bunu daha makul bir biçimde yorumlar. Sessizlik Yahudilerin sınırdışı edilmesine karşı çıkmanın ya da direnişin eksikliğine de işaret eder ki bu da dönemin İtalyan halkının ayırt edici bir özelliğidir. Guido seçme işlemi sırasında Dr. Lessing ile temas kurmaya çalışırken bu bilmeceyi tekrarlar. Lessing onların beden yapılarını, ellerini, ayaklarını ve gözlerini inceler. Her şey çok hızlı gerçekleşir, Guido'nun muayenesi neredeyse daha o başladığını bile anlamadan bitmiştir. Lessing her muayenenin ardından kararını bir hemşireye fısıldar, hemşire de söz konusu kişinin gazla öldürülüp öldürülmeyeceğini not eder. Lessing Guido'yu tanımamıştır, Guido Lessing'in bilmecesini bu nedenle tekrarlar. Hemşire hiç tereddüt etmeden "sessizlik!" diye bağırır ve böylece farkında olmadan bilmeceyi cevaplar. Burada bilmece yok edilmeyle açıkça bağlantılıdır. Lessing'in hükmü muayene ettiği kişinin lehine olmadığında ölüm cezası anlamına gelir. Nihai Çözüm'den geri kalan koca bir sessizliktir.

Dördüncü bilmece belki de en ilginç olanıdır: "Şişman mı şişman, çirkin mi çirkin. Aslında sapsarı, bilesin. Neredesin diye sorarsan, 'ku vak vak vak!" derim. Yürürken altıma ederim. Söyle bana, ben kimim." Önceki bilmecelerin aksine bunun belli bir cevabı

yoktur. Daha doğrusu Lessing cevabın ördek olmadığını açıklar. Bilmecenin bir cevabı yoktur. Lessing bu bilmeyeceyi Guido'ya subayların kamptaki yemek daveti sırasında sorar ve eğer bu bilmeceyi çözerse Lessing'in Guido'ya yardım edeceği sezdirilir. Benigni' ye göre bu bilmece tam bir saçmalıktır, Guido'nun Lessing'den mantıklı ve güçlü bir edim beklediği sırada ortaya çıkan bir saçmalık (Celli 2000). Bilmece Guido'nun kaçışının önünü keser. Lessing'in Guido'yu olduğu gibi, yani yardıma muhtaç bir insan olarak görmesine "engel olur". Cevabı ölüm kalım meselesi olan bir "hüküm bilmecesidir" bu. Belki de en iyi örnekleri Kutsal Kitap'taki Şimşon ve Tolkien'in *Hobbit*'indeki bilmece dövüşüdür. Guido Lessing'in bilmecesini çözemez ve vurularak ölür (Siporin 2002: 357). Falassi ve Ben-Amos'un kullandığı bir kavrama başvuracak olursak bir "antibilmece", nesnel bir doğru cevap olanağı barındırmayan bir bilmecedir bu. Ya bilmecelerin tek bir doğru cevabı olması gerektiği kuralı çiğnenmiş ya da doğru cevap onaylanmamıştır (örneğin yukarıda belirtilen "ördek"). Siporin bunu medeniyetin yok olduğu bir durumun mecazi ifadesi olarak görür. Naziler tüm normları ihlal etmiştir. Oyunu kurallara uygun oynamamıştır. Yahudi soykırımı anlamanın ve kavrayışın ötesinde bir bilmecedir (*a.g.y.* 357). Levi'nin Yahudi soykırımı hakkında söylediği gibi: "Bilmeceye bir cevap bulamıyorum. Arıyorum ama bulamıyorum" (aktaran *a.g.y.* 345).

Hatırlama Sonrası

Benigni'nin filmine yöneltilebilecek çeşitli eleştirilere değindik ve bunların hepsinin esasen ana temanın çeşitlemeleri olduğundan, yani Yahudi soykırımını yanlış sunma etrafında toplandığından bahsettik. Gelgelelim zaten varsayımlarında yanılan bu eleştirinin ötesine geçebiliriz. Yahudi soykırımı tüm dehşetiyle ve özüyle temsil edilemez, zira bu öz tam da tanıklığı olanaksız kılmasından ibarettir. Buradan hareketle denebilir ki filmin başındaki ve sonundaki sis (ve aradaki benzer sis sahnesi) Yahudi soykırımı karşısında savunma amaçlı bir mesafenin değil, kampın dehşetinin ancak dolaylı yoldan betimlenebileceğini kabul etmenin bir ifadesidir. *Hayat Güzeldir* Yahudi soykırımını temsil etmenin olanaksızlığını temsil etme arayışı içindedir.

Bu yapı filmin anlatısına da yansır. Tıpkı sisin temsiliyetin olanaksızlığını temsil etmesi gibi final sahnesi de filmin anlatıcısının Giosue olduğunu ve Giosue'nin anlatısının da onun için kendini feda eden babasını hatırlama girişimi olduğunu ortaya çıkarır (Ben-Ghiat 2001: 255). Benigni filmin bir ölçüde otobiyografik olduğunu söyler. Benigni'nin babası Luigi Benigni, Almanya-İtalya ittifakı sona erdikten sonra iki yılını bir Alman çalışma kampında geçirmiştir. Savaştan sonra çocuklarına kampı anlatırken, her zaman onları kampın gerçek dehşetinden korumaya çalışmıştır. Babasının anlattıkları üzücü kamp hikâyeleri değil de komik, fıkra gibi hikâyelerdir (*a.g.y.* 255). *Hayat Güzeldir* de onun bu jestini tekrarlar.

Dahası bu film, Benigni'nin babasının kamp hikâyelerinde sezdiği boşlukları doldurma girişimidir. Nasıl Benigni babasının kaderi üzerine düşünüyorsa, Giosue de kendi babasının yaşamı üzerine düşünür. Tanıklığın sahici olduğunu iddia etmeyen böyle bir hatırlama eleştiriye açıktır. Ancak Kertész "Filmin yaratıcısı olan Benigni 1952'de doğmuş. Yani *Auschwitz'in hayaleti* ile cebelleşen jenerasyonun bir temsilcisi ve bu hazin mirasa sahip çıkma cesaretine (ve gücüne) sahip bir insan" diye yazarken son derece haklıdır (2001: 272, italikler bize ait). Benigni ile Auschwitz arasında mistik ve görünmez bir bağ vardır adeta. Agamben Auschwitz'den "artakalanlar" derken tam da böyle bir bağın peşindedir. "Artakalan" yok edilemeyeni, geçmişin yok olmayı reddeden bir kalıntısını ifade eden mesihçi bir kavramdır. Kertész'in deyişiyle "Auschwitz'in hayaleti"dir. Kalıntı sözcüğü Kutsal Kitapta da geçer; Yeşaya *shear yisrael* (İsrail'in ruhunun taşıyıcısı) olarak ve Amos da *sherit Yousef* (Yusuf'un ruhunun taşıyıcısı) olarak anlatılır (Agamben 1999: 162). Dolayısıyla Muselmann ile sağ kalan, boğulan ile kurtulan arasındaki ilişkiyle bariz bir paralellik vardır.

> Artakalan kavramında, tanıklığın çıkmazı mesihçiliğin çıkmazıyla kesişir. Tıpkı İsrail'den artakalanın halkın bütününden veya bir parçasından ziyade bütünle parçanın kesişmesine işaret etmesi gibi, tıpkı mesihçi zamanın tarihsel zaman veya sonsuzluktan ziyade bu ikisi arasındaki kopuş olması gibi, Auschwitz'den artakalanlar, yani tanıklar da ölenler veya sağ kalanlar, boğulanlar veya kurtulanlardan ziyade bunların arasında kalanlardır. (*a.g.y.* 163-4)

Nitekim "Auschwitz'in hayaleti" gaz odalarında ölenler veya sağ kalanlardan ziyade bunlar arasındaki bağda vücut bulur. Bu bağlamda Guido'nun adının İtalyanca *guidare*'den, yani kılavuzluk etmekten gelmesi önemlidir. Guido kamptan çıkış yolunda Giosue'ye kılavuzluk eder, ona kurtuluş yolunu gösterir. Böylelikle Giosue "Auschwitz'in hayaletinin taşıyıcısı" olur. Babası Guido'nun edimlerine tanıklık eder. Kutsal metinler bağlamında, Giosue Vadedilmiş Topraklar yolunda Yahudilere kılavuzluk eden kişidir. Üstelik Giosue'nin takma adı Yeşu, Kutsal Kitap'ta Yahudilere çölde kılavuzluk ederek onları yok olmaktan kurtaran lidere bir göndermedir (Viano 1999: 60). Ancak ne Benigni ne de Agamben noktayı burada koymaz. Onlara göre hepimiz Auschwitz soyundan geliyoruz. Ve hepimiz tanıklık etmek zorundayız.

8

SONSÖZ

Post-Politikaya Karşı Estetik



Eğer gerçekleşirse, bağlılık genellikle şu iki biçimde karşımıza çıkar: kınama (örneğin dehşetin faillerini suçlayarak öfkelenme) ya da duygusallık. Ama bir de insanın kınama ve duygusallığın avantajlarına bel bağlamadan, talihsiz insanlara ve kötülüğe doğrudan bakma cesaretini gösterdiği üçüncü bir bağlılık biçimi vardır. Konuşmanın gücüne duyulan güvenle ilişkili olan bu bağlılık biçimi, ahlaktan beslenen bir siyasi eylemin tek gerçekçi zeminidir.

DAVIS ilgi çekici bir makalesinde "sıfır noktası" teriminin 11 Eylül' den çok daha önce, ilk atom bombasının gücünü ve etkilerini değerlendirirken merkez noktası için kullanılmaya başladığını anlatır (2003: 127). Öyleyse Hiroşima ve 11 Eylül arasında etik bir bağ kurmak da kesinlikle mümkündür – neticede ikincisi Amerikan ruhunda bastırılmış olanın tekinsiz dönüşüne işaret etmez mi? Başka bir deyişle "sıfır noktası" kökten etik bir farkındalığa zemin hazırlayabilirdi, çünkü –Derrida'nın sözleriyle anlatacak olursak– kurbanlara duyduğumuz koşulsuz merhamet 11 Eylül meselesinde kimsenin siyasi açıdan masum olmadığını kabul etmemizi engellemez, engellememelidir de (Derrida 2001). 11 Eylül çağımızın Yahudi soykırımı haline mi geldi öyleyse, düşünme ve eleştirinin ötesinde kutsal ve yüce bir olay mertebesine mi yükseldi? Eğer öyleyse, sinema düşünme uzamının yeniden açılmasında bir rol oynayabilir mi?

Hiroşima ve Amerikan ruhu derken, çıkış noktasını suç ve günahı kabul etmek olarak alan; kesinlik ve mutlaklardan ziyade –Kierkegaard'ın terimleriyle– korku ve titreme olarak alan bir nevi dindarlığa işaret ediyoruz. Neden böyle bir tavır gelişmedi, bu kapanım ve etik düşünce eksikliği neden? Hiroşima söz konusu olduğunda şunlar söylenebilir:

her zamanki gibi bu sefer de papağan gibi tekrarladığımız, artık milli bir dogma haline gelen şey: Hiroşima ve Nagazaki bombardımanları meşru, hatta neredeyse idealist edimlerdi; böyle olmasını kim isterdi ki, seçilen olsa olsa "kötünün iyisiydi"; ama neticede savaşı sona erdirmenin tek yolu buydu, böylece belki de milyonlarca kişinin hayatı kurtulacaktı. Bu açıklama ilk olarak yardımcısı McGeorge Bundy tarafından Devlet Bakanı Henry Stimson adına yazılan bir makalede dile getirildi. Güzel bir hikâyeydi, tek sorun Bundy'nin ölümünden hemen önce yayınlanan bir kitapta her şe-

yin bir uydurmaca, bombayı atmamızın asıl nedenini gizlemek için kasten, özenle inşa edilmiş bir efsane olduğunu itiraf etmesiydi. Asıl amaç (1) Pearl Harbor'ın öcünü almak, (2) bombanın geliştirilmesi için bu kadar para harcamayı meşrulaştırmak, (3) bilimsel, tıbbi ve askeri personelimizin bombanın etkilerini araştırabilecekleri laboratuvarlar kurmak, ve (4) Soğuk Savaş'ta Rusları ve dünyanın geri kalanını bu açılış salvosuyla etkilemekti. (Davis 2002: 128)

Bu hikâye mükemmel bir kılıftı. Çünkü saflık, masumiyet ve iyi niyeti sağ salim bizim tarafımıza yerleştiren, garantiye alınmış ve güya kutsal bir mantığa yakın duruyordu. Öncülük fikri ve herkese göre kıymetli bir iyilik uğruna büyük bir bedel ödemeye gönüllü olma fikri de burada, elimizin altındaydı – milyonlarca insanın hayatı ile karşılaştırıldığında, iki Japon şehrindeki birkaç masum kurbanın lafı mı olur? Üstelik de bu radikal edimin ne yazık ki son çare olduğunu düşünüyorsak. Bu kadar korkunç bir edimi gerçekleştirmeye gönüllü olmamız bile inancımızın gücünün bir kanıtı zaten. Gerçek idealistler, uğruna savaştıkları dava için haysiyetlerini ve ahlaki değerlerini ikinci plana atabilenlerdir. Ancak bütün bu senaryolar, söz konusu düşünceleri aksi takdirde ahlaki suçlamalara hedef olabilecek edimleri desteklemek için kullanan kinik bir strateji olarak da görülebilir. 11 Eylül sonrası Amerikan dış politikasının senaryosu da bu olabilir mi acaba? Afganistan ve Irak'a açılan savaşlar da Hiroşima ve Nagazaki'ye düşen bombaların ardındakiler kadar şüpheli saikleri gizliyor olmasın? Şu kadarını vurgulayabiliriz ki günümüzün bir fundamentalizmler çatışmasıyla nitelendirilen siyasi ikliminde böyle bir şüphe yorumbilgisini uygulamak gitgide daha zorlaşıyor: bir yanda köktendincilik, diğer yanda da Bush'un kendinden emin retoriği. İki fundamentalizm de kendinden şüphe etme ve özeleştiri kültürünü savunanları susturuyor (bkz. Bernstein 2005). Peki bizim toplumumuz neden kendini sorgulamayan bir toplum haline geldi?

Boltanski'nin *Distant Suffering*'i (Uzaktaki Acı, 1999) ahlak ile acı arasındaki ilişkinin siyasi bir mesele, bir eylem meselesi olduğunu vurgular. Batılılar Afganistan ve Irak'taki acıyı izlerken donup kalır, ama bunun bir sonucu olması gerekmez, izleyici yine de bağlılığı reddedebilir. İnsanların bir defada belli bir ölçüde dehşet tüketebildikleri ve uzaktaki ötekilere karşı kayıtsızlığın "savaşta" kolay

bir seçenek olduğu düşünülürse, uzaktan bağlılık çok düşük bir ihtimaldir (bkz. *a.g.y.* 10). Yine de gerçekleşirse, bağlılık genellikle şu iki biçimde karşımıza çıkar: kınama (örneğin dehşetin faillerini suçlayarak öfkelenme) ya da duygusallık (*a.g.y.* 132). Ama bir de insanın kınama ve duygusallığın avantajlarına bel bağlamadan, talihsiz insanlara ve kötülüğe doğrudan bakma cesaretini gösterdiği üçüncü bir bağlılık biçimi vardır. Konuşmanın gücüne duyulan güvenle ilişkili olan bu bağlılık biçimi ahlaktan beslenen bir siyasi eylemin tek gerçekçi zeminidir. Acıma ancak taahhüt aracılığıyla siyasi bir mesele olabilir (*a.g.y.* 186). Bu nedenle, fundamentalizmlerin gölgesindeki çağdaş acıma krizi:

> İşte, Hiroşima'nın asıl anlamı budur. Sıfır noktası bundan suçluluk duyduğumuz için değil, duymadığımız için başımıza musallat oluyor. Ne zaman bir travma geçirsek, 08.06.1945'te aslında neler olduğunu içselleştirmeyi reddettiğimiz için geri döndürme konusunda çaresiz kaldığımız ilerlemeci bir kendini şeyleştirme içinde, Hiroşima'da kusursuzlaştırdığımız o psikolojik müdahaleyi tekrarlıyoruz. (Davis, 2003: 130)

Bu bağlamda film analizine dönmek için birçok sebep var. Weber "filmler üzerine düşünmeksizin" bu türden bir dehşeti düşünmenin "neredeyse imkânsız" olduğunu öne sürer (2006: 3). 11 Eylül'in hemen ardından Hollywood ve Pentagon arasında kurulan stratejik ittifak bu bakımdan anlamlıdır. Böylece Hollywood yapımcıları gelecekteki terör senaryoları konusunda kafa patlatmaya ve vatanperver filmler yapmaya teşvik edilmiştir (Žižek 2002:16). Gelgelelim biz 11 Eylül'e ya da onunla ilgili filmlere dair kitaplara bir yenisini eklemek istemedik. Aslında analizlerimiz 11 Eylül'den önce gösterime girmiş filmleri kullanmamız sayesinde tınısını buldu, bu filmlerin çağdaş olmaması alegorik bir okuma olanağı sağladı. Günümüzün siyasi ikliminde alegori, eleştirel sosyoloji yapmak için en etkili araçlardan biri. İnsanın içinde bulunduğu kötü durumla arasına mesafe koymasına ve böylece bu durum üzerine düşünmesine olanak sağlıyor.

Üstelik sanat ve siyasal olan, her şeyin eleştiriye tabi tutulduğu ama eleştirinin artık bir sonuca yol açmadığı mevcut postpolitik ortama karşı harekete geçirilebilir. Bu kitapta, eleştiri kavramının odağında esasen bu var. Bauman'ın formülasyonuyla, siyaset "devam

eden bir gerçeklik eleştirisi"dir (Bauman 2002: 56). Siyaset siyasallaştırmadır. Ne var ki siyasetin gitgide zorlaştığı postpolitik bir çağda yaşıyoruz. Muğlak bir kavram olan post-politika siyasetin içini boşaltmanın siyasi bir yoluna işaret eder ve bu bakımdan ilginç bir biçimde Althusser'ın ideoloji kavramını andırır. Post-politika toplumdaki temel antagonizmaları gizleyen depolitize olmuş bir siyasettir. Esasen iki biçimde karşımıza çıkar: Ya zorlama bir tercihi, örneğin fundamentalizm ile güvenlik politikaları arasında bir tercihi dayatan ideolojik bir şantaj biçimindedir (ayrıca bkz. Žižek 2002: 3) ya da "eleştiriyle açıklık" ile yakından ilişkilidir. Eleştiri kabul edilir ancak sonucu olmayan, yalnızca pragmatik müzakerelere ve stratejik uzlaşmalara varan bir şeye indirgenir. Her iki durumda da toplumsalın radikal biçimde sorgulanması anlamında siyaset ortadan kaybolur.

Postpolitik durumda, estetik olan ile siyasi olanın ortak özelliği, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını etkileme merakları, eleştiri yoluyla mümkün olan dönüştürücü bir kapasiteye sahip olmalarıdır. Bu bakımdan sinemasal aygıt önemli bir ideolojik mücadele alanıdır. Bugün avangard sanat eleştirel niteliğini ve şok etme özelliğini büyük ölçüde yitirmiştir, çoğunluk tarafından tüketilen anaakım filmler ise giderek bir eleştiri alanına dönüşmektedir.

> Siyasi ifadeler ve edebi deyimler gerçekte birtakım etkiler yaratır. Konuşma veya eylem modellerininin yanı sıra makul yoğunluk rejimlerini tanımlarlar. Görünenin, görünen ile söylenebilen arasındaki yolların ve var olma, söyleme ve yapma tarzları arasındaki ilişkilerin haritalarını çizerler. Makul yoğunluk, algılama ve bedensel yeti çeşitlemelerini tanımlarlar. Böylelikle belirsiz insan topluluklarını etki altına alır, boşlukları genişletir, sapmalar için yer açarlar; hızları, yolları ve insan topluluklarının bir duruma bağlı kalma, durumlara tepki verme, imgelerini fark etme biçimlerini değiştirirler. (Rancière 2004: 39)

Sinema bir gerçekliğin yansımalarından çok daha fazlasıdır. Bu dünyada var olmanın, toplumsalı değişime açmanın, dönüşümlerinin koşullarını ve hızını değiştirmenin alternatif yollarını sunar. Sinema bir Olay'dır. Daha doğrusu eleştirel potansiyelini serbest bırakan eleştirel bir okumayla bu hale gelebilir.

İsterseniz bu bölümü bitirirken anaakım bir filme, Roland Emmerich'in desteklemekte olduğumuz etik ve eleştirel tavrı açıkça or-

taya koyduğunu söyleyebileceğimiz *Kurtuluş Günü / Independence Day*'ine bir göz atalım. *Kurtuluş Günü* her şeyden önce 11 Eylül üzerine bir filmdir. Dünya uzaydan gelen düşman güçlerin saldırısı altındadır. Dünyaya yaklaşmakta olan devasa uzay gemisi, kaynaklarını sömürmek için gezegen gezegen dolaşan uzaylıların/göçebelerin yaşadığı bir kötülük imparatorluğudur. Amaçlarını gerçekleştirmek için insanları yok etmeye hazırdırlar. Saldırı bir dizi büyük şehirde başlatılır, bunun üzerine Amerikan ordusu da hızlı ve kararlı bir biçimde uzay gemisine karşı saldırıya geçer. Ne var ki elektromanyetik bir kalkanla korunan uzay gemisinin bu şekilde yok edilemeyeceği ortaya çıkar. Filmdeki kurtarıcı (David), uzay gemisinden tuhaf bir sinyal yayıldığını keşfeden bir bilimadamıdır. Bunun bir gerisayım mekânizması olduğu anlaşılır. Saldırı vakti gelir, hedef Washington'dır. Beyaz Saray sakinleri askeri bir sığınağa nakledilir. Bu sığınakta bir uzay araştırma merkezi olduğu ortaya çıkar. Merkezde Amerika'da bir çöle çakılmış bir UFO da vardır. Uzaylılar gelene kadar bütün bunlar doğal olarak çok gizli tutulmuştur. Bütün bunlar olup biterken, kayınpederi David'i yerde otururken görünce, üşüteceksin diye uyaracak olur. Tabii ki bu da kurtuluşa götüren düşünceyi tetikler: virüs. David uzay gemilerinin koruyucu kalkanı içine sızabilecek bir virüs geliştirir. Eğer bu işe yararsa, yani koruyucu kalkan yok edilirse, uzaylılara konvansiyonel silahlarla da saldırmak mümkün hale gelecektir. Plan uzaylıların ağına virüs bulaştırmaktır. Başka seçeneği olmayan başkan planı kabul eder ve diğer ülkelerle temasa geçer, düşmana karşı hiç tereddütsüz "birleşirler".

Film, Amerikalıların 11 Eylül'e vereceği tepkiyi önceden sezmiş gibidir. Kötü uzay güçleri Tanrı'nın evine saldırırlar, bu yaptıklarının hiçbir açıklaması yoktur. Film uzaylılara içgörü, yeti, saik ya da duygu biçiminde bir derinlik isnat etmez. Dahası uzaylılar yenilmezdir, ağ tabanlı silahları dünyadaki mevcut silahlardan kat kat üstündür. Tek bir seçenek söz konusudur: ya onlar ya biz, ya İyilik ya Kötülük. ABD insanlığın ete kemiğe bürünmüş en yüce hali olarak düşmana karşı savaşta tüm dünyayı kapsayan bir ittifak oluşturur. Ne var ki böyle bir okuma biraz sıkıcıdır, daha da fenası şeyleştiricidir. Filmin temel varsayımını, yani olayların Amerikalıların bakış açısından anlatılması meselesini kurcalamak çok daha ilgi çekici

olacaktır. Peki ya bu düşman uzay gemisini, yerel yaşam biçimlerini tüketiciliğe ve kayıtsızlığa boğan küresel bir Amerikan imparatorluğunun metaforik bir tasviri olarak düşünürsek? Neyin İyi neyin Kötü olduğuna karar vermek yine bu kadar kolay olacak mı?

Olay örgüsünü anlatırken bir noktayı kasten atladık. Uzay gemisinin koruyucu kalkanı aşıldıktan sonra, Amerikan savaş uçakları ile uzaylılar arasında şiddetli bir savaş yaşanır. Filmin sonlarına doğru ne kadar Amerikan savaş uçağı varsa hepsi vurulur, biri hariç. Tam son savaş uçağı da füzelerini ateşlemek üzereyken, füzelerin infilak etmeyeceği ortaya çıkar. Bunun üzerine pilot savaş uçağını hedefe yöneltir, böylece uçak bir füzeye ve pilot da bir intihar saldırısı pilotuna dönüşmüş olur. Peki ya 11 Eylül pilotları yaptıklarını kötülük imparatorluğunu yok etmeyi hedefleyen kahramanca bir jest olarak gördüyse? Film bu bakımdan teröristlerin kendilerini nasıl gördüklerini özetler.

Böyle bir diyalektik dönüşün amacı şüphesiz terörizmi mazur göstermek değildir. Terörizm sadece şiddet değildir, aynı zamanda demokrasinin düşmanıdır. Dolayısıyla Batı geleneğinin bir demokrasi ve eleştiri geleneği olduğunda ısrar etmek son derece önemlidir. Teröre karşı savaşta altını oymak yerine demokrasiyi desteklememiz, Bush'un vatanperverlik ve ulusun birliği adı altındaki uluslararası politikalarını eleştirmekten imtina etmek yerine bunları acımasızca eleştirmemiz gerekir (bkz. Kellner 2002: 154-5). "Bağımsızlık" esasen klasik Kantçı anlamıyla "*selbstdenken*"e, yani bağımsız düşünce anlamına da gelebilir.

—

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., *Negative Dialectics*, New York: Continuum, 1973.

Agamben, Giorgio, *Infancy & History: Essays on the Destruction of Experience*, Londra: Verso, 1993.

— *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1998; Türkçesi: *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen ve Daniel Heller, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

— *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York: Zone Books, 1999; Türkçesi: *Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv*, çev. Ali İhsan Başgül, İstanbul: Kitle, 2004.

— *Means Without End: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

— "The State of Exception", *Lettre Internationale* (1): 31-3, 2003; Türkçesi: *Olağanüstü Hal*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Otonom, 2006.

Althusser, Louis, *Essays on Ideology*, Londra: Verso, 1984.

Appelfeld, Aharon, "After the Holocaust", *Writing and the Holocaust* içinde, Berel Lang (haz.), New York: Holmes & Meier, s. 83-92, 1988.

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt Brace & Company, 1973; Türkçesi: *Totalitarizmin Kaynakları*, 2 cilt, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1997 ve 1998.

— *The Life of the Mind*, San Diego: Harcourt Brace, 1978.

— *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*, Londra: Penguin Books, 1992; Türkçesi: *Kötülüğün Sıradanlığı: Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2009.

Aries, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, New York: Vintage, 1962.

Badiou, Alain, *Infinite Thought*, Londra: Continuum, 2005; Türkçesi: *Sonsuz Düşünce*, çev. Tuncay Birkan ve Işık Ergüden, İstanbul: Metis, 2006.

Barthes, Roland, *Camera Lucidia*, New York: Hill and Wang, 1981; Türkçesi: *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.

Bataille, Georges, *The Accursed Share, II & III*, New York: Zone Books, 1993; Türkçesi: *Lanetli Pay*, çev. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Mor, 1999.

— "Programme (Relative to Acéphale)", *The Bataille Reader* içinde, Fred Botting ve Scott Wilson (haz.), Londra: Blackwell, 1997, s. 121-2.

— "The Psychological Structure of Fascism", *The Bataille Reader* içinde, Fred Botting ve Scott Wilson (haz.), Londra: Blackwell, 1997, s. 122-46.

— *Eroticism*, Londra: Penguin, 2001; Türkçesi: *Erotizm*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Onur, 1993.
Baudrillard, Jean, *Fatal Strategies*, Paris: Semiotext(e)/Pluto, 1990; Türkçesi: Çaresiz Stratejiler, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
— *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994; Türkçesi: Simülakrlar ve Simülasyon, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı, 2003.
— *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford: Berg, 2005.
Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus", *Film Quarterly*, 28(2), 1974, s. 39-47.
Bauman, Zygmunt, *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell, 1993; Türkçesi: *Postmodern Etik*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı, 1998.
— *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.
— *Society Under Siege*, Cambridge: Polity Press, 2002.
— *Liquid Love*, Cambridge: Polity Press, 2003; Türkçesi: Akışkan Aşk, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus, 2009.
Beck, Ulrich, *Risk Society*, Londra: Sage, 1993.
Ben-Ghiat, Ruth, "The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*", *The Yale Journal of Criticism* 14(1), 2001, s. 253-66.
Benigni, Roberto, *Life is Beautiful*, Buena Vista Home Entertainment, 1999.
— ve Vincenzo Cerami, *Life is Beautiful*, Londra: Faber & Faber, 1999.
Benjamin, Walter, *Illuminations*, Fulham: Fontana Press, 1992; Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1990.
Bennigton, Geoffrey, *Legislations: The Politics of Deconstruction*, Londra: Verso, 1994.
Betts, Christopher J., "Introduction", Charles de Secondat Montesquieu, *Persian Letters*, Londra: Penguin, 1973, s. 17-33.
Bhabha, Homi, "The Other Question", *Screen* 24(6), 1972, s. 18-36.
Boer, Inge E., "Despotism from Under the Veil: Masculine and Feminine Readings of the Despot and the Harem", *Cultural Critique* 32(1), 1996, s. 43-73.
Boltanski, Luc, *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*, Londra: Cambridge University Press, 1999.
— ve Éve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris: Gallimard, 1999.
— ve Laurent Thévenot, "The Sociology of Critical Capacity", *European Journal of Social Theory* 2(3), 1999, s. 359-77.
Bourdieu, Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
— *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, California: Stanford University Press, 1990.
— *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, 1992; Türkçesi: *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY, 1999.
— *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l'Action*, Paris: Éditions du Seuil, 1994; Türkçesi: *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Tufan, İstanbul: Kesit, 1995.
Bourdieu, Pierre ve Loïc J. D. Wacquant, "The Purpose of Reflexive Sociology",

An Invitation to Reflexive Sociology içinde, Pierre Bourdieu ve Loïc J. D. Wacquant (haz.), Cambridge: Polity Press, 1992, s. 61-216.

— ve diğ., *Photography*, Londra: Polity Press, 1990.

— ve diğ., *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Londra: Polity Press, 1999.

Brians, Paul, "Plato: The Allegory of the Cave, from *The Republic*", www.wsu.edu:8080/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_1/plato.html, 1998.

Brigham, Linda, "Taking it is Dishing it Out: The Late Modern Logic of Fight Club", *ebr*, http://www.altx.com/ebr/reviews/rev10/r10bri.htm, 1999.

Brown, Michelle, "'Setting the Conditions" for Abu Ghraib: The Prison Nation Abroad", *American Quarterly* 53(3), 2005, s. 973-97.

Burton, C. Emory, "Sociology and the Feature Film", *Teaching Sociology*, 16, 1988, s. 263-71.

Butler, Judith, *Antigone's Claim: Kinship Between Life & Death*, New York: Columbia University Press, 2000; Türkçesi: *Yaşam ile Ölümün Akrabalığı: Antigone'nin İddiası*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Kabalcı, 2008.

Çağlar, Ayşe, "German Turks in Berlin: Social Exclusion and Strategies for Social Mobility", *New Community* 21(3), 1995, s. 309-23.

Caldeira, Teresa P. R., *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*, Londra: Routledge, 2000.

Callinicos, Alex, *Is There a Future for Marxism?*, Londra: The Macmillan Press, 1982.

Canetti, Elias, *Crowds and Power*, Londra: Phoenix, 1962; Türkçesi: *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı, 1998.

Cartwright, Justin, "Prophet of Doom", *The Guardian*, 13 Ocak 2006.

Castells, Manuel, *The Information Age, Vol. I: The Rise of Network Society*, Oxford: Blackwell, 1996; Türkçesi: *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür 1 – Ağ Toplumunun Yükselişi*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Celli, Carlo, "The Representation of Evil in Roberto Benigni's Life is Beautiful", *Journal of Popular Film and Television* 28(2), 2000, s. 74-9.

CNN, "CNN Chat Transcript 'Fight Club' Author Chuck Palahniuk", http:// www.joblo.com/fightclubchat.htm, 1999.

Cohen, Stanley, "Post-Moral Torture: From Guantanamo to Abu Ghraib", *Index on Censorship 1*, 2005, s. 24-30.

Comolli, Jean-Louis ve Jean Narboni, "Cinema/ideology/criticism", *Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics* içinde, John Ellis (haz.), Londra: Society for Education in Film and Television, 1980, s. 477-88.

Conolly, William E., *Pluralism*, North Carolina: Duke University Press, 2005.

Cowen, David S., "Frequently Asked Questions", http://www.trond.com/brazil/b_faq00.html, 1998.

Danner, Mark, *Torture and Truth: America, Abu Ghraib, and the War on Terror*, Londra: Granta Books, 2004.

Davis, Walter A., "Death's Dream Kingdom: The American Psyche After 9-11", *JPCS: Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, 8 (1), 2003, s. 128-32.

— "Passion of the Christ in Abu Ghraib: Toward a new Theory of Ideology", *Socialism and Democracy* 19(1), 2005, s. 67-93.
Day, Gall, "Allegory: Between Deconstruction and Dialectics", *Oxford Art Journal*, 22(1), 1999, s. 103-18.
Dayan, Daniel, "The Tutor-Code of Classical Cinema", *Movies and Methods I* içinde, Bill Nichols (haz.), 1976, s. 438-51.
Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989.
— *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Türkçesi: *Kıvrım: Leibniz ve Barok*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam, 2006.
— *Difference & Repetition*, Londra: The Athlone Press, 1994.
— *Negotiations*, New York: Columbia University Press, 1995.
— "Desert Islands", *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, Los Angeles: Semiotex(e), 2004, s. 9-14; Türkçesi: *Issız Ada ve Diğer Metinler*, çev. Hakan Yücefer ve Ferhat Taylan, İstanbul: Bağlam, 2009.
— ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia I*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1983; Türkçesi: *Kapitalizm ve Şizofreni I: Göçebebilimi İncelemesi - Savaş Makinası*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam, 1990.
— — *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1987; Türkçesi: *Kapitalizm ve Şizofreni II: Kapma Aygıtı*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam,1993.
Demerath III, N. J., "Through a Double-Crossed Eye: Sociology and the Movies", *Teaching Sociology* 9(1), 1981, s. 69-82.
Denby, David, "In the Eye of the Beholder: Another look at Roberto Benigni's Holocaust fantasy", *The New Yorker* 15, 1999, s. 96-9.
Denzin, Norman K., *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, Londra: Sage, 1995.
Derrida, Jacques, *Glas*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1986.
— *Margins of Philosophy*, Chicago: The University of Chicago Press ve Harvester Press, 1986.
— *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
— "Niemand ist unschuldig", http://www.hydra.umn.edu/derrida/unschuldig.html, 2001.
Des Pres, Terrence, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
Deshowitz, Allan M., *Why Terrorism Works: Understanding the Threat, Responding to the Challenge*, New Haven: Yale University Press, 2002.
Diken, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen, *The Culture of Exception: Sociology Facing the Camp*, Londra ve New York: Routledge, 2005.
Dolar, Mladen, "Beyond Interpellation", *Qui Parle* 6(2), 1993, s. 75-96.
Dowd, James J., "Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a sociology of Film", *Teaching Sociology*, 26, 1999, s. 324-42.
Emmerich, Roland, *Independence Day*, Twentieth Century Fox Film Corporation.

Ezrahi, Sidra DeKoven, "After Such Knowledge, What Laughter?", *The Yale Journal of Criticism* 14(1), 2001, s. 287-313.

Fincher, David, *Fight Club*, 21th Century Fox Home Entertainment, 1999.

Flanzbaum, Hilen, "But Wasn't it Terrific?: A Defense of Liking *Life is Beautiful*", *The Yale Journal of Criticism* 14(1), 2001, s. 273-86.

Foucault, Michel, "Preface", Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. xi-xiv.

Frankl, Victor E., *Man's Search for Meaning*, New York: Washington Square, 1984; Türkçesi: *İnsanın Anlam Arayışı*, çev. Selçuk Budak, İstanbul: Öteki, 1992.

Freud, Sigmund, *Totem and* Taboo, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1960; Türkçesi: *Totem ve Tabu*, çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal, 1984.

— "Group Psychology and the Analysis of the Ego", *Civilization, Society and Religion, Group Psychology, Civilization and its Discontents and Other Works* içinde (The Pelican Freud Library, c. 12), Londra: Penguin, 1985, s. 91-178; Türkçesi: *Uygarlık, Din ve Toplum, Grup Psikolojisi, Bir Yanılsamanın Geleceği, Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları ve Diğer Çalışmalar*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki, 1995.

Frichot, Helene, "Stealing into Deleuze's Baroque House", *Deleuze and Space* içinde, Ian Buchanan ve Gregg Lambert (haz.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 61-79.

Gilliam, Terry, *Brazil*, 20th Century Fox Home Entertainment, 1985.

— "The Saga of Brazil: Terry Gilliam discusses the making and near unmaking of his dystopian fantasy", http://members.aol.com/morgands1/closeup/text/brazil.htm, 1986.

— *Interview on the South Bank Show*, 1991.

— "1984 1/2 becomes Brazil, with the aid of ducts and De Niro; and what happened next", *Gilliam on Gilliam* içinde, Ian Christie (haz.), Londra: Faber, 1999, s. 111-51.

Girard, René, *Violence and the Sacred*, Londra: Continium, 1977; Türkçesi: *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat, 2003.

Giroux, Henry A., "Brutalised Bodies and Emasculated Politics: Fight Club, Consumerism, and Masculine Violence", *Third Text*, 4, 2000, s. 31-41.

Glass, Fred, "Brazil", *Film Quarterly* 34, 1986, s. 22-8.

Gleason, Abbott, "'Totalitarianism' in 1984", *The Russian Review* 43(2), 1984, s. 145-59.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Ancher Books, 1959; Türkçesi: *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis, 2009.

Golding, William, *Lord of the Flies*, Londra: Faber and Faber, 1954; Türkçesi: *Sineklerin Tanrısı*, çev. Mina Urgan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

Grosrichard, Alain, *The Sultan's Court*, Londra: Verso, 1998; Türkçesi: *Sultan'ın Sarayı: Avrupalıların Doğu Fantazileri*, çev. Ali Çakıroğlu, İstanbul: Aykırı, 2004.

Guilhot, Nicolas, "Review of Luc Boltanski & Eve Chiapello's Le Nouvel Esprit du Capitalisme", *European Journal of Social Theory* 3(3), 2000, s. 355-64.

Halsband, Robert (haz.), *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, c. 1, Londra: Oxford University Press, 1965.

Hardt, Michael, "The Withering Civil Society", *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture* içinde, Eleanor Kaufman ve Kevin Jon Heller (haz.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 23-39.

— ve Antonio Negri, *Empire*, Londra: Cambridge, 2000; Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

Hartman, Geoffrey H., *The Longest Shadow: In the Aftermath of Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Haskins, Casey, "Art, Morality, and the Holocaust: The Aesthetic Riddle of Benigni's *Life is Beautiful*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(4), 2001, s. 373-84.

Havel, Vaclav, *Power of the Powerless: The Citizens Against the State in Central Eastern Europe*, New York: ME Sharpe, 1985.

Hook, Harry, *Lord of The Flies*, MGM Home Entertainment Ltd., 1990.

Ignatieff, Michael, *The Lesser Evil: Political Ethics in an Age of Terror*, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2005.

Jaguaribe, Beatriz, "Favelas and the Aesthetics of Realism: Representations in Film and Literature", yayımlanmamış makale, 2003.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londra: Routledge, 1981.

— *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Syntax of History, c. 2*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988.

Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley: University of California Press, 1993.

Jenkins, Emily, "Extreme Sport: An Interview With Thrill-Seeking Novelist Chuck Palahniuk", villagevoice.com/issues/9941/jenkins. php, 1999.

Johnson, Barbara, "The Frame of Reference: Poe, Lacan, and Derrida", *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* içinde, John P. Muller ve William J. Richardson (haz.), Baltimore, MA: The Johns Hopkins University Press, 1988, s. 213-51.

Jonas, David ve Doris Klein, *Man-Child: A Study of the Infantilization of Man*, New York: McGraw-Hill, 1970.

Joubin, Rebecca, "Islam and Arabs through the Eyes of the Encyclopédie: The Other as a Case of French Cultural Self-Criticism", *International Journal of Middle East Studies* 32(2), 2000, s. 197-217.

Kaiser, Thomas, "The Evil Empire? The Debate on Turkish Despotism in Eighteenth-Century French Political Culture", *The Journal of Modern History* 72, 2000, s. 6-34.

Karten, Harvey, "City of God", http://www.all-reviews.com/videos-5/city-of-god.htm, 2003.

Kellner, Douglas, "September 11, Social Theory and Democratic Politics", *Theory, Culture & Society*, 19 (4), 2002, s. 147-59.

— "From 1984 to One-Dimentional Man: Critical reflections on Orwell and Mar-

cuse", http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell13.htm, 2006.
Kertész, Imre, "Who Owns Auschwitz?", *The Yale Journal of Criticism* 14 (1), 2001, s. 267-72.
Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.
— *Télévision*, Paris: Seuil, 1973.
— *Le Séminaire: livre XX*, Encore, 1972-73, Paris: Seuil, 1975.
— *Écrits: A Selection*, Londra: Routledge, 1977.
— "Seminar on 'The Purloined Letter'", *The Purloined Poe* içinde, John Muller ve William J. Richardson (haz.), Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1988, s. 28-54.
— *The Seminar, Book III: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-55*, New York: Norton, 1993.
Lapsley, Robert ve Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press, 2. baskı, 2006.
Lash, Scott ve John Urry, *Economies of Signs and Space*, Londra: Sage, 1994.
Latour, Bruno, "Drawing Things Together", *Representation in Scientific Practice* içinde, Michael Lynch ve Steve Woolgar (haz.), Cambridge, Mass: MIT Press, 1990, s. 19-68.
Le Bon, Gustave, *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, New York: Dover, 2002; Türkçesi: *Kitleler Psikolojisi*, çev. Selahattin Demirkan, İstanbul: Yağmur, 2005.
Levinas, Emmanuel, *Ethics and Infinity*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985.
Lotringer, Sylvia ve Paul Virilio, *Pure War*, New York: Columbia University Press, 1997.
Lowe, Lisa, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
Luhmann, Niklas, "The Idea of Unity in a Differentiated Society", XIII. Dünya Sosyoloji Kongresi "Contested Boundaries and Shifting Solidarities"de sunulmuş makale, Bielefeld, Germany, 1994.
— "Inklusion og eksklusion", *Distinktion* 4, 2002, s. 121-39.
Lund, Kátia ve Fernando Meirelles, *City of God*, Buena Vista Home Entertainment, 2003.
Lyotard, Jean-François, *The Differend: Phrases in Dispute*, Manchester: Manchester University Press, 1988.
Macmaster, Niel, "Torture: from Algiers to Abu Ghraib", *Race & Class* 46 (2), 2004, s. 1-21.
Maffesoli, Michel, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Londra: Sage, 1996.
Marcuse, Herbert, *One Dimensional Man*, Boston: Beacon, 1964; Türkçesi: *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986.
McAlpin, Mary, "Between Men for All Eternity: Feminocentrism in Montesquieu's Lettres Persanes", *Eighteenth-Century Life* 4(1), 2000, s. 45-61.
McGowan, Todd ve Sheila Kunkle, "Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory", *Lacan and Contemporary Film* içinde, New York: Other Press, 2004, s. xi-xxix.

Metz, Christian, "The Cinematic Apparatus as Social Institution – An Interview with Christian Metz", *Discourse* 1(3), 1979, s. 7-37.

Miles, M., "Signing in the Seraglio: Mutes, Dwarfs and Gestures at the Ottoman Court 1500-1700", *Disability and Society* 15(1), 2000, s. 115-34.

Montesquieu, Charles de Secondat, *Persian Letters*, Londra: Penguin, 1973; Türkçesi: *Acem Mektupları*, çev. Ahmet Tarcan ve Uğur Yönten, İstanbul: Ark, 2004.

— *The Spirit of the Laws*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; Türkçesi: *Kanunların Ruhu Üzerine*, çev. Fehmi Baldaş, İstanbul: Seç, 2004.

Moreias, Alberto, "Preemptive Manhunt: A New Partisanship", *Positions* 13 (1), 2005, s. 9-30.

Morgenthau, Hans J., *Politics Among Nations*, New York: Alfred A. Knopf, 1948.

Morin, Edgar, *The Cinema or the Imaginary Man*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Mourao, Koki, "City of God", Film Eleştirisi, http://www.hollywood.com/movies/review/id/1704573, 2003.

Neumann, Iver B., *Uses of the Other: "The East" in European Identity Formation*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999.

— ve Jennifer M. Welsh, "The Other in European Self-Definition: An Addendum to the Literature on International Society", *Review of International Studies* 17(4), 1991, s. 327-48.

Noblejas, Juan J. G., "Personal Identity and Dystopian Film Worlds", Virtual Materialites konferansında sunulmuş makale, Syracuse, 19-25 Mayıs 2004.

Olsen, Nils, "Alt skal væk", *Politiken*, 15/2, 2. Bölüm, 2001, s. 1.

Oudart, Jean-Pierre, "Cinema and Suture", *Screen* 18(4), 1977, s. 33-47.

Özpetek, Ferzan, *Hamam: The Turkish Bath*, Parasol Peccadillo Releasing Ltd., 1977.

Palahniuk, Chuck, *Fight Club*, Londra: Vintage, 1997.

— "I Made Most of It Up, Honest", *LA Times Memoir*, http://www.chuckpalahniuk.net/essays/latimes.htm, 1999.

Palaver, Wolfgang, "A Girardian Reading of Schmitts' Political Theology", *Telos* 94(3), 1992, s. 43-68.

Paye, Jean-Claude, "Antiterrorist measures, a Constituent Act", *Telos* 127(2), 2004, s. 171-82.

Pietz, William, "The 'Post-Colonialism' of Cold War Discourse", *Social Text* (19/20), 1988, s. 55-75.

Poe, Edgar Allan , "The Purloined Letter", *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* içinde, John P. Muller ve William J. Richardson (haz.), Baltimore, MA: The Johns Hopkins University Press, 1988, s. 3-27.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Londra: Continuum, 2006.

Renzor, Trent, "Hurt", *Nine Inch Nails: The Downward Spiral* albümünden, Island Records, 1994.

Richard J. Bernstein, *The Abuse of Evil: The Corruption of Politics and Religion since 9/11*, Londra: Polity Press, 2005.

Said, Edward, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis, 1999.

Salecl, Renata, *(Per)versions of Love and Hate*, Londra: Verso, 1998.
Savlov, M., "Fight Club", Fight Club üzerine bir değerlendirme, www. auschron. com/film/pages/movies/9207.html, 1999.
Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe seiner Werke, Zweiter Band*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967.
Schmitt, Carl, "Theory of the Partisan: Intermediate Commentary on the Concept of the Political (1963)", *Telos* 127, 2004, s. 11-78.
— ve Joachim Schickel, "Gespräch über den Partisanen", *Staat, Grossraum, Nomos* içinde, Günther Maschke (haz.), Berlin: Duncker & Humbolt, 1995, s. 619-42.
Schwarz, Roberto, "City of God", *New Left Review* 12, 2001, s. 103-12.
Seeskin, Kenneth, "Coming to Terms with Failure: A Philosophical Dilemma", *Writing and the Holocaust* içinde, Berel Lang (haz.), New York: Holmes & Meier, 1988, s. 110-21.
Sennett, Richard, *Flesh and Stone*, Londra: Faber and Faber, 1994; Türkçesi: *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002.
Sheila, "Review of City of God", http://www.girlposse.com/reviews/movies/city_of_god.html, 2003.
Shohat, Ella, "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of Cinema", *Visions of the East: Orientalism in Film* içinde, Matthew Bernstein ve Gaylyn Studlaw (haz.), New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, s. 19-68.
Siporin, Steve, "*Life is Beautiful*: four riddles, three answers", *Journal of Modern Italian Studies* 7(3), 2002, s. 345-63.
Solondz, Todd, *Storytelling*, Entertainment in Video, 2001.
Sontag, Susan, *On Photography*, Londra: Penguin, 1977; Türkçesi: *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2008.
— "Regarding the torture of others", *New York Times*, 23/5, mailer.fsu.edu/~jgm8530/Terror/Regarding%20the%20Torture%20of%20Others. pdf, 2004.
Spear, Ryan, "Chuck Palahniuk: Ben Aslinda Tatil Kitabi Yazmak Istiyordum", *Varlık* 69(1127), 2001, s. 36-9.
Strauss, Marcy, "The lesson of Abu Ghraib", *Legal Studies Paper*, 18 Eylül 2004, http://ssrn.com/abstract=597061.
Sult, E., "To Get Famous, Punch Somebody: Fight Club Rains Down on Chuck Palahniuk", http://192.245.12.37/1999–10–21.bookguide5.html, 1999.
Tatara, Paul, "Unbelievable optimism in "Life is Beautiful"', *CNN.com/ showbiz/movies/9811/10/review.lifeisbeautiful*, 1998.
Theweleit, Klaus, *Male Fantasies: Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
Tomlinson, Hugh ve Robert Galeta, "'Translators' Introduction", Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press, 1989, s. xv-xviii.
Tomlinson, Sarah, "Is It Fistfighting, or Just Multi-Tasking?", http://www.salon.com/ent/movies/int/1999/10/13/palahniuk/index.html, 1999.
Trezise, Thomas, "Unspeakable", *The Yale Journal of Criticism* 14(1), 2001, s. 39-66.

Trumpener, Katie, "Rewriting Roxane: Orientalism and Intertextuality in Montesquieu's Lettres Persanes and Defoe's The Fortunate Mistress", *Stanford French Review* 11(2), 1987, s. 177-91.

Viano, Maurizio, "*Life is Beautiful*: Reception, Allegory, and Holócaust Laughter", *Jewish Social Studies* 5(3), 1999, s. 47-66.

Virilio, Paul, "The Overexposed City", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içinde, Neil Leach (haz.), Londra: Routledge, 1997, s. 381-9.

— *The Information Bomb*, Londra: Verso, 2000; Türkçesi: *Enformasyon Bombası*, çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis, 2003.

Wacquant, Loïc J. D., "Towards a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Socilogy", Pierre Bourdieu ve Loïc J.D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Cambridge: Polity Press, 1992, s. 1-60.

Weber, Cynthia, *Imagining America at War: Morality, Politics, Film*, Londra: Routledge, 2006.

Wheeler, Ben, "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", *Critical Survey* 17 (1), 2005, s. 95-108.

Woman's Own, 31 Ekim 1987.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londra: Verso, 1989; Türkçesi: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002.

— "Beyond Discourse-Analysis", *New Reflections on the Revolution of Our Time* içinde, Ernesto Laclau (haz.), Londra: Verso, 1990, s. 249-60.

— *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Londra: Routledge, 1992.

— *Tarrying With the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press, 1993.

— "Introduction. The Spectre of Ideology", *Mapping Ideology* içinde, Slavoj Žižek (haz.), Londra: Verso, 1994, s. 1-33; Türkçesi: "İdeoloji Hayaleti", *Kırılgan Temas* içinde, T. Birkan ve B. Somay (haz.), İstanbul: Metis, 2002.

— *The Plague of Fantasies*, Londra: Verso, 1997.

— *The Ticklish Subject: The Empty Center of Political Ontology*, Londra: Verso, 1999; Türkçesi: *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, çev. Şamil Can, İstanbul: Epos, 2005.

— "Class Struggle or Postmodernism? Yes Please!", Judith Butler, Ernesto Laclau ve Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, Londra: Verso, 2000, s. 90-135.

— "The Thing from Inner Space", *Sexuation, c. 3* içinde, Renata Salecl (haz.), Durham, NC: Duke University Press, 2000.

— *The Fragile Absolute*, Londra: Verso, 2000; Türkçesi: *Kırılgan Mutlak*, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2003.

— *The Fright of Real Tears, Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, Londra: British Film Institute, 2001; Türkçesi: *Kieslowski ya da Maddeci Teoloji*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2008.

— "The Feminine Excess: Can Women Who Hear Divine Voices Find a New Social Link?", *Millennium: Journal of International Studies* 30(1), 2001, s. 93-109.

— *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, Londra: Verso, 2001; Türkçesi: *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, çev. Halil Nalçaoğlu, İstanbul: Epos, 2006.
— *On Belief*, Londra: Routledge, 2001.
— "Hallucination as Ideology in Cinema", *Politologiske Studier* 4(3), 2001, s. 17-25.
— *Welcome to the Desert of the Real*, Londra: Verso, 2002.
— "The Ambiguity of the Masochist Social Link", *Perversion and the Social elation c. 4* içinde, Molly A. Rothenberg, Dennis A. Foster ve Slavoj Žižek (haz.), Durham: Duke, 2003, s. 112-25.
— *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge: The MIT Press, 2003.
— "Some Politically Incorrect Reflections on Violence in France & Related Matters", http://www.lacan.com/zizfrance.htm, 2005.
— *How to Read Lacan*, Londra: Granta Press, 2006.
— *The Parallax View*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006; Türkçesi: *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore, 2008.

—

DİZİN

11 Eylül 2001 saldırıları, 11-5, 159, 205-10
Adorno, Theodor W., 73, 192, 194
Afganistan, 95, 158, 161, 206
Agamben, Giorgio, 78, 132-3, 161, 163, 182, 192-6, 201-2
alegori, 34-6
Althusser, Louis, 28, 30-1, 59, 61, 208
anlam yaratma, 25
Arendt, Hannah, 88-90, 167, 192-3, 198
Auschwitz, 40, 167, 179, 181-2, 187-8, 192, 194-5, 201-2
Auschwitz'den Artakalanlar, 40, 182, 201
ayna evresi, 29, 31, 61
Aziz Augustinus, 102, 114

Badiou, Alain, 26, 30
Ballantyne, R. M., 93
Bataille, Georges, 37, 74, 77-9, 126, 133-4, 137
Baudrillard, Jean, 24, 117
Baudry, Jean-Louis, 20, 31
Bauman, Zygmunt, 107-8, 207
Beck, Ulrich, 128
Benigni, Luigi, 201
Benigni, Roberto, 182, 183, 187-91, 198-202
Benim Afrikam, 177
Benjamin, Walter, 34, 92
Bertolucci, Bernardo, 32
Bettelheim, Bruno, 190
Betts, C. J., 51
bilişsel haritalama, 13
Bin Ladin, Usame, 86, 95
Biri Bizi Gözetliyor, 118
Black, Cofer, 159
Boer, Inge E., 67-8
Boltanski, Luc, 142, 206
Bourdieu, Pierre, 25, 26, 113-4
Brazil, 36, 39-40, 149-177
Brechtvari teknikler, 33
Brians, Paul, 20
Brigham, Linda, 131
Budizm, 61-2, 64
Bundy, McGeorge, 205
Bush, George W., 86, 159, 206, 210
Bybee, James, 159

Cahiers, 33
Caldeira, Teresa P. R., 105
Callinicos, Alex, 133
Canetti, Elias, 81-5, 136
Castells, Manuel, 112, 128
celbetme (Althusser), 30, 32, 59, 156
Cenevre Sözleşmesi, 159, 160, 168
Cerami, Vincenzo, 182
Cheney, Dick, 159
Chiapello, Ève, 142
Comolli, Jean-Louis, 31
Connolly, William E., 91

Davis, Walter, 205-7
Dayan, Daniel, 31
Deleuze, Gilles, 21, 35, 74-5, 87, 130, 133, 137-8
Derrida, Jacques, 33, 49-50, 105
Des Pres, Terrence, 190
Deshowitz, Alan, 160
Distant Suffering, 206-7
Dowd, James J., 23, 33

Doyle, Arthur Conan, 14
Dövüş Kulübü, 20, 38, 121-48
Dünya Ticaret Merkezi, 11-5

Ebu Garib, 158-9
edimselleştirme, 22, 87
eğlence parkları, 24
Eichmann, Adolf, 167, 198
Emmerich, Roland, 208
Epstein, Leslie, 191
etik, 40
Ezrahi, Sidra DeKoven, 190, 192

Falwell, Jerry, 13
fantazi 27-8, 36-7, 50-1, 55-69, 109-11, 118-9, 146, 154, 172
faşizm, 88, 147-8
favela, 38, 101-19
film sınıflandırma sistemi, 33
Fincher, David, 123, 142, 148
Foucault, Michel, 54, 55, 58, 88, 129
Freud, Sigmund, 65, 127, 136
fundamentalizm, 206-8

Genet, Jean, 49
Gesellschaft ve Gemeinschaft, 107
Gilliam, Terry, 39, 152-6, 161, 164-5, 171-2, 174-7
Girard, René, 83, 90
Giroux, Henry, A. 140, 145, 147
Glass, Fred, 172
Goebbels, Joseph, 193
Goffman, Erving, 27
Golding, William, 37, 73, 80-9, 93
Greengrass, Paul, 11
Grosrichard, Alain, 54-5, 67-8
Guantanamo, 158, 160-1
Guattari, Felix, 107, 133, 137-8, 143
günah keçisi, 83-4, 90, 110-1

Hamam, 36-7, 41-69
Hardt, Michael, 113, 129, 143
Haskins, Casey, 188, 190
Havel, Vaclav, 167, 168
Hayat Güzeldir, 179-202
Hegel, G. W. F., 14, 49, 65, 195
Hiroşima, 193, 205-7
Hitler, Adolf, 88, 191, 193
Hobbes, Thomas, 51, 83, 138
Hollywood filmleri, 19, 30, 63, 141, 143-4, 176, 207
Hook, Harry, 37
Horkheimer, Max, 73
Hıristiyanlık, 90

Ignatieff, Michael, 157, 160
Irak, 95, 158, 174, 206

ideoloji, 30-1
İradenin Zaferi, 155
İslam, 51
işkencenin kullanımları, 159-61

Jackson, Robert, 160
Jaguaribe, Beatriz, 112, 117
Jameson, Frederick, 32, 58-9
Jonas, David, 95
Jorn, Asger, 32
jouissance, 82

Kabila, Laurent-Desiré, 105
Kafka, Franz, 151, 171
Kant, Immanuel, 66, 210
kapitalizm, 36, 39, 126, 128-9, 131, 133-5, 141-4, 162-6
Karten, Harvey, 101, 117
Kennan, Georg, 151-2
Kertész, Imre, 187-9, 201
Kierkegaard, Søren, 205
kin, 84-7, 90-1
kitle davranışı, 79-92
Klein, Doris, 95
Koestler, Arthur, 151, 152
Kurtuluş Günü, 209
küreselleşme, 107-8

Lacan, Jacques, 29-31, 33, 36-7, 45, 49, 54-5, 57, 60-1, 64-6, 170
Laclau, Ernesto, 63
Landy, Michael, 134-5

Latour, Bruno, 112
Le Bon, Gustave, 79, 86, 89
Lévi, Primo, 192, 195, 197, 200
Levinas, Emmanuel, 87
Lévi-Strauss, Claude, 56-7, 151
Lins, Pauolo, 117
Lotringer, Sylvia, 130
Luhmann, Niklas, 111-12
Lumière kardeşler, 19

Maffesoli, Michel, 84
Marcuse, Herbert, 151, 164
Marksizm, 162-3
Marx, Karl, 144, 165
Matrix, 15
Meirelles, Fernando, 38, 101
mikrofaşizm, 39, 123, 126, 137-40
Miller, Jacques-Alain, 109, 134
Miloşeviç, Slobodan, 116
Montagu, Leydi Mary Wortley, 58, 68
Montesquieu, Baron de, 37, 44-5, 48, 50-3, 57, 64, 67
Monty Python'ın Uçan Sirki, 152
Morin, Edgar, 19, 24, 28-9, 35
Mourao, Koki, 117
Muselmann, 40, 194-7, 201
Mussolini, Benito, 88

Nagasaki, 205-6
Narboni, Jean, 31
Negri, Antonio, 113, 129, 143
Nietzsche, Friedrich, 141, 191

Orwell, George, 118, 151-3, 162, 167-8, 171
Oudart, Jean-Piérre, 31

Özpetek, Ferzan, 36, 48

Palahniuk, Chuck, 130, 133-4, 137-9, 141-8
Pezzetti, Marcello, 188
Pietz, William, 151
Platon, 20-1, 31
Poe, Edgar Allan, 49, 59
Potemkin Zırhlısı, 172-3

Rancière, Jacques, 208
Riefenstahl, Leni, 155
risk toplumu, 128, 131
Robertson, Pat, 13
Rumsfeld, Donald, 159-61

Said, Edward, 51-2, 54-5, 57, 69
Salecl, Renata, 136
Salles, João Moreita, 103, 116
sanallaştırma, 22, 35, 87
Savlov, M., 141
Schindler'in Listesi, 12
Schlegel, Friedrich, 26
Schmitt, Carl, 83, 92, 104
Schopenhauer, Arthur, 183-4, 191
Sennett, Richard, 110
Sheinberg, Sidney, 176
Shoah, 189
Sibthorpe, Robbie, 135
sıfır-kurum, 54-8, 69
Sineklerin Tanrısı, 37, 71-97
sinemanın doğası, 19-35, 208
sinemasal aygıt, 29-32
Siporin, Steve, 198-200
sitüasyonizm, 32-3
Soğuk Savaş, 84, 152-3, 206
Sophie'nin Seçimi, 196
sosyo-kurmaca, 26-9
sosyolojizm, 26
Spiegelman, Art, 187
Stalin, Joseph, 86
Stalinizm, 152-3
Stimson, Henry, 205
Stone, Oliver, 11

Şarkiyatçılık, 44-69, 105

Tanrı Kent, 36, 38, 99-119
Taoizm, 61
tartışmacı saygı (Connolly), 91
terörizm ve teröre karşı savaş, 36, 39, 94, 152, 155-60, 166, 168, 173-4, 210

Thatcher, Margaret, 63
The Power of the Powerless, 168
Tijaniç, Alexandar, 116
Tolkien, J. R. R., 200
toplumsal teori, 21-4, 26-7, 34-7, 84, 107, 112, 123
Trezise, Thomas, 192-4
Troçki, Lev, 86, 181
Trumpener, Katie, 67

Uçuş 93, 11-5
utanç, 196

Vatanseverlik Yasası, 158
Venedik, 110
Virilio, Paul, 130
Wacquant, Loïc J. D., 113-4
Weber, Max, 207

Yahudi soykırımı, 40, 181-3, 187-90, 192-4, 197-200; inkârı 182, 187-8
yer değiştirme, 29

Zafer Yolları, 14
Zaluar, Alba, 117
Žižek, Slavoj 11-5, 27-9, 56-9, 61-3, 65-6, 82, 96, 109, 116, 118-9, 135-6, 148, 157, 169

METİS YAYINLARI

Stanley Cavell

MUTLULUĞUN PEŞİNDE

Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedisi

Çevirenler: Belma Baş, Berke Göl, Deniz Koç

Mutluluğun Peşinde, Stanley Cavell'ın 1934-49 yapımı yedi Hollywood komedisine ilişkin deneyimlerine dayanıyor. "İyi yazarlardan, bir nesneyle ilgilenmenin o nesneyle ilgili deneyimimizle ilgilenmek anlamına geldiğini öğreniriz"; dolayısıyla Cavell'ın bu filmlere duyduğu ilgiyi incelemesi ve savunması da, hayatının onlarla geçen dönemindeki deneyimlerine ilgisini, yani diyaloğun doğal bir uzantısı olarak eleştiriyi incelemesi ve savunması anlamına geliyor. Yazar, diyaloğa ilişkin fikirlerden ibaret olduğunu düşündüğü bu filmlerin, "yeniden evlilik komedileri" olarak adlandırdığı özel bir tür oluşturduğunu ve bu türün de Shakespeare tarzı romantik komedi geleneğinin mirasçısı olduğunu öne sürüyor.

Freud'un "Bir şeyi bulmak, aslında onu yeniden bulmaktır" düsturunu benimseyen Cavell, bu filmleri evlilikte sevginin kaybedilmesi ve yeniden kazanılması açısından ele alıyor. Bir çiftin birlikte ne yaptığından ziyade bir şeyi birlikte yapmasının, birlikte nasıl zaman geçireceğini bilmesinin, hatta birlikte zaman harcamasının önemli olduğunu, birlikte geçirdikleri zamanın asla boşa harcanmış olmayacağını söylüyor.

Cavell'ın felsefeyle sinemayı bir araya getirmeye yönelik bu cesur girişimi bizleri de kendi deneyimlerimizle ilgilenmeye çağırıyor. Dolayısıyla, tıpkı yeniden izlenmeyi talep eden filmler gibi tekrar tekrar okunmayı hak ediyor.

METİS YAYINLARI

Pascal Bonitzer

KÖR ALAN VE DEKADRAJLAR

Çeviren: İzzet Yasar

Pascal Bonitzer'in "Kör Alan" ve "Dekadrajlar" başlıklarını taşıyan iki kitabını bu Metis edisyonunda bir araya getirdik. Sinemanın gerçeklik ile ilişkisini sorgulayan "Kör Alan"da, dorukları temsil eden kimi isimlerle karşılaşıyoruz: Lumière, Griffith, Ayzenştayn, Bazin, Rossellini, Hitchcock, Godard. Bu doruklar, kimi zaman gerçekliğin montaj ve sinematografik planların müdahalesiyle parçalanması, kimi zaman da gerçekliğe duyulan şüpheli bir saygı biçiminde ortaya çıkıyor. Hitchcock'a özgü *suspense*'in sinema tarihi içindeki belirleyici önemi, video yüzeyinin sinemadan farkları, yakın plan, alan derinliği ve alan-dışının özel işlevleri –gerçeklikle ilişkide bu işlevlerin anlamı– ve modern sinemanın giderek mutlak anlamda bir gerçekçi-olmama özelliği kazanışı konu ediliyor.

Çerçeve ve çerçevelemenin hem sinemada hem resim sanatındaki işlevlerini ve kullanımını inceleyen "Dekadrajlar" ise, sinema ve resim arasındaki örtük, fazla irdelenmemiş ilişkiyi sorguluyor. Kitapta sınanan iki saptama var: İlki, resmin, modernliğin onu moleküler öğelere, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgemek yolunda yaptığı her şey bir yana, dram sanatı ile, sahneye koyma ile bağını hâlâ koparmamış olduğu, yani resmin dramatik bir sanat olduğu. İkincisi, Godard ve Antonioni'de belirginleştiği gibi, sinemanın, sanayinin onu mahkûm etmeye çalıştığı anlatısal dramatik kaderi aşma yönünde, resmin en son moleküler bileşenlerine, soyutlamalarına ulaşma yönünde güçlü bir arzu duyduğu.

Kör Alan ve Dekadrajlar, arka planında sürekli temel bazı felsefi problemlerin varlığını hissettirdiği bir kitap. Sinema ve resme, sanatsal biçim vermenin sorunlarına ve görme'ye ilgi duyan okurlarımızın kitabı ilgiyle karşılayacaklarını umuyoruz.

METİS YAYINLARI

Slavoj Žižek

İDEOLOJİNİN YÜCE NESNESİ

Çeviren: Tuncay Birkan

Kant'ı Sade'la, Hegel'i Lacan'la, Marx'ı Freud'la, Lacan'ı Hitchcock'la: Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* ile başlayan eserlerinin bütününde, "metinlerarası" okumanın devrimci, altüst edici gücünü sergiliyor. Hegel'in diyalektiği icat eden ama idealist bir filozof olmanın ötesine gidemeyen, "modası geçmiş" bir düşünür olmadığını onu böyle Lacan ile birlikte okuduğumuzda anlıyoruz. Marx'ın eserinin politik iktisattan ibaret olmadığını, psikanalize ışık tutan, hatta onu var kılan "semptom" kavramını Marx'ın icat etmiş olduğunu da gene Lacan'dan öğreniyoruz. "Anlaşılmazlığıyla", dil oyunlarına gömülmüşlüğüyle ünlü Lacan'ı "popüler" Hollywood filmleriyle bir arada okuduğumuzda, esrar perdesi kalkıyor birden. "Ahlakçı" Kant, sapkınlığın düşünürü Sade ile birlikte yeni bir anlam kazanıyor. Freud Marx'a ışık tutuyor, Amerikan karton filmleri de Sade'a. Ve hepsi birden içinde yaşadığımız çağı biraz da olsa anlamlandırmamıza yarayabilecek, neyi, nasıl, niçin değiştirebileceğimize dair ipuçları veriyorlar elimize.

METİS YAYINLARI

Slavoj Žižek

YAMUK BAKMAK

Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş

Çeviren: Tuncay Birkan

Hitchcock filmleri, Stephen King, korku, bilimkurgu ve dedektif öyküleri, popüler romantik romanlar, günümüz kitle kültürü, Stalinist pornografi, Biçimsel Demokrasi, sonra Lacan, Hegel, Kant, Sade ve diğerleri... Hepsi bir arada, yan yana.

İçinde hep rahat edegeldiğimiz düşünme ve açıklama çerçevelerinin otomatikliğinin sekteye uğradığı anlarda hissettiğimiz, sezdiğimiz, ama en derinlerdeki mantığına bir türlü nüfuz edemediğimiz için söze dökülmeden kalan şeyler vardır... Son dönemde Avrupa'nın "çevresi"nde yükselen yeni sosyal hareketlerin içinden gelen Slavoj Žižek, belki tam da bu mesafesi sayesinde, bu tür şeyleri söze dökmeyi başarabiliyor. Bunu ilk elde bir arada düşünemeyeceğimiz tema ve kişileri birlikte okuyarak yapıyor: Žižek'e özgü bu "yamuk bakış" sayesinde, dik, cepheden bir bakışla asla görülemeyecek yepyeni düşünce katmanları seriliyor gözlerimizin önüne. Žižek bir taştan diğerine seker gibi yazdığı halde, anlatıyı asla dağıtmadan, olağanüstü bir akıcılıkla, yaşadığımız çağın kültürel ifadelerini boydan boya katedebiliyor.

Hangi alana yerleşiyor bu kitap? Felsefe mi, psikanaliz mi? Film ya da edebiyat eleştirisi mi? Yoksa sosyoloji ya da siyaset mi? Bizce hepsine ve hiçbirine. Sadece şu söylenebilir: Böyle bir metin ancak Žižek tarafından yazılabilirdi. Zevkle okuyacağınızı düşünüyoruz.

Bülent Diken, Carsten B. Laustsen
Filmlerle Sosyoloji

Filmler asla "sadece film" ya da bizleri eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi toplumsal gerçekliğimizle ilgili asıl sorunlardan ve mücadelelerden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif kurgular değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı söylerler. Bu nedenle, elinizdeki kitabı yanlızca filmlerin toplumsal gerçeği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığıyla ilgilenenler değil, toplumlarımızın nasıl olup da kendilerini ancak filmler aracılığıyla yeniden ürettiği konusunda fikir sahibi olmak isteyenler de okumalı. Uzun lafın kısası, tam da bu sebepten dolayı Filmlerle Sosyoloji'yi hemen hemen herkes okumalı.

—Slavoj Žižek



Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-762-3

Metis Yayınları
www.metiskitap.com