

**SÜPERKAHRAMAN FİLMLERİNDE MODERNİTE VE
POSTMODERNİTE İLİŞKİSİNİN İKİLİ KARŞITLIKLAR YÖNTEMİYLE
ÇÖZÜMLENMESİ**

Göral Erinç YILMAZ ERCAN

DOKTORA TEZİ

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Elif Gizem UĞURLU**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak, 2017**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Göral Erinç YILMAZ ERCAN'ın "Süperkahraman Filmlerinde Modernite ve Postmodernite İlişkisinin İkili Karşıtlar Yöntemiyle Çözümlemesi" başlıklı tezi 11 Ocak 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Elif Gizem UĞURLU

Üye : Prof.Dr.Ruken ÖZTÜRK

Üye : Doç.Dr.Haluk BİRSEN

Üye : Yrd.Doç.Dr.Hakan UĞURLU

Üye : Yrd.Doç.Emel YURTKULU YILMAZ

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SÜPERKAHRAMAN FİLMLERİNDE MODERNİTE VE POSTMODERNİTE İLİŞKİSİNİN İKİLİ KARŞITLIKLAR YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

Göral Erinç YILMAZ ERCAN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak, 2017

Danışman: Yard. Doç. Dr. Elif Gizem UĞURLU

İlk defa ortaya çıktıkları tarihsel dönemlerle, dünyaya bakışlarıyla ve yaptıkları seçimlerle modernitenin birer ürünü ve örneği olan süperkahramanlar, popüler sinema aracılığıyla günümüzün postmodern dünyasına taşınmıştır. Sinema, gerek bir sanat, gerekse bir anlatı biçimi olarak her zaman toplumsal, kültürel ve ideolojik süreçlerle bir arada bulunmuş, özellikle popüler sinema filmleri araştırmacıya verili bir çağa bakmanın, onu anlamamanın ve çözümlemenin farklı ve yaratıcı bir yolunu sunmuştur.

Popüler sinemada süperkahramanlar ve bu süperkahramanların çevreleriyle olan ilişkilerinin modernite ve postmoderniteyle bağlantılı olarak hangi değerleri, ya da bu değerlerde yaşanan hangi değişim ve dönüşümleri temsil ettiklerinin ortaya konulmasını amaçlayan bu çalışma kapsamında, *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) filmleri, Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıklar yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu çözümleme sonucunda ulaşılan ikili karşıtlıklar bağlamında, süperkahramanların temsil ettiği modernite; seçim, özgür irade, düzen, denge, kontrol, üstün insan, adalet, inanç, gerçek, inşa, eski ve umut kavramlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkarken, postmodernite ise; kader, kaos ve kontrol kaybı, yozlaşmış hukuk sistemleri, inanç kaybı, yalan ya da korku, yapıbozumu, yeni, çaresizlik ve yıkım kavramlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkmış, filmlerde bilhassa modern inşa ve postmodern yapısökümü arasındaki ilişki yoğun biçimde gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hollywood Sineması, Modernite, Postmodernite, Süperkahramanlar, İkili Karşıtlıklar

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MODERNITY AND POSTMODERNITY IN SUPERHERO MOVIES USING LEVI-STRAUSS' METHOD OF BINARY OPPOSITIONS

Göral Erinç YILMAZ ERCAN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, January, 2017

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Elif Gizem UĞURLU

Superheroes, who are both a product and a specimen of modernity have been transferred to today's postmodern world through popular cinema. As an art form and a form of narrative, cinema has always been in relation with the social, cultural and ideological processes. Popular movies in particular offer the researcher a distinct and creative way of looking at, understanding and analyzing a given era.

This study aims to reveal the values and the transformation of values the superheroes in popular cinema and their relationship with their surroundings represent in relation with modernity and postmodernity. *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) and *Man of Steel* (2013) have been analyzed using Levi-Strauss' method of binary oppositions. As a result of the analysis it has been found that within these movies, modernity appeared in relation with the notions of choice, free will, order, balance, control, superior human, justice, faith, truth, construction, the old and hope; whereas postmodernity appeared in relation with the notions of fate, chaos and loss of control, corrupt justice, loss of faith, deceit or fear, deconstruction, the new, hopelessness and destruction. In particular, the relationship between modern construction and postmodern deconstruction has been heavily observed.

Keywords: Hollywood Cinema, Modernity, Postmodernity, Superheroes, Binary Oppositions

TEŞEKKÜR

Bu tezin tamamlanmasında benden desteğini, yardımlarını, önerilerini ve hepsinden önemlisi zamanını esirgemeyen çok değerli tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Elif Gizem UĞURLU'ya minnetim sonsuzdur. Kendisi, bana ve bu çalışmaya inanmış, çok değerli akademik tavsiyeleriyle ucu bucağı görünmeyen karmakarışık bir metni toparlamamı, düzenlememi ve sınırlarını belirleyerek tamamlamamı sağlamıştır. Üstelik, çok değerli hocam hayatımın en zor dönemlerinden birinde karşıma çıkmış ve sahip olduğu pırıl pırıl, aydınlık dünya görüşüyle bana yaşanan bütün anların güzelliğini fark etmeyi ve değerini bilmeyi de öğretmiştir ki, bunun için de kendisine ayrıca teşekkür borçluyum.

Bu çalışma, uzun bir sürece yayılan ve derin bir özveri gerektiren tüm projeler gibi bir süre sonra sadece bana ait, yazılmakta olan bir metin olmaktan çıkarak önce tüm hayatımı ele geçiren, daha sonra da kaçınılmaz olarak en yakınimdaki kişilere ulaşan ve zamanla tezden başka bir şey düşünemez, konuşamaz hale gelen benim ve bana verdikleri sonsuz desteğin aracılığıyla onların da hayatlarının bir parçası olan bir "varlık" haline gelmiştir. Benden maddi manevi desteklerini asla esirgemeyen, benim bu çalışmayı tamamlayabilmem için soyut ve somut tüm ihtiyaçlarımı karşılamak adına ellerinden geleni arkalarına koymayan, okumayı öğrendiğim ilk günden itibaren sahip olduğum potansiyele inanmayı asla bırakmayan aileme, çok sevgili annem Elvan YILMAZ ve babam Osman YILMAZ'a borcumu asla ödeyemem. Tanıştığımız günden itibaren düşünmeye, okumaya, yazmaya, üretmeye ve bilgiyi aktarmaya duyduğu sevgiyi benimle paylaşan ve tezimi tamamlama zamanı geldiğinde ailemle birlikte etrafımda bir sevgi ve destek çemberi oluşturan sevgili eşim Eren Ekin ERCAN'a ise, ayrı bir teşekkür borçluyum. Onlar olmasa bu tezin tamamlanması mümkün olmazdı.

Tez izleme jürilerinde çok değerli fikir ve önerilerini benimle paylaşarak bu metni mümkün olan en iyi şekilde tamamlayabilmem için yardımlarını benden esirgemeyen sayın jüri üyelerim Yard. Doç. Dr. Hakan UĞURLU'ya ve Doç. Dr. Yasemin ÖZGÜN'e teşekkür ederim.

Son teşekkürümü ise, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün güleryüzlü ve yardımsever personeline borçluyum.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

.....

Göral Erinç YILMAZ ERCAN

11/01/2017

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	7
1.4. Varsayımlar	8
1.5. Sınırlılıklar	8
2. MODERNİTE VE POSTMODERNİTE.....	10
2.1. Modernitenin Düşünsel, Toplumsal ve Ekonomik Kökenleri.....	11
2.1.1. Aydınlanma	12
2.1.1.1. Aydınlanma'da devlet, toplum ve ekonomi.....	19
2.1.2. Fransız Devrimi	29
2.1.2.1. Fransız devrimi ve Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi	38
2.1.3. Sanayi Devrimi	40
2.2. Modernitenin Yükselişi ve Toplamların İnşası	47
2.2.1. Modern devlet ve kurumları: Modernitenin "ikili" karakteri	48
2.2.2. Modern toplumun bilimi: Sosyoloji ve pozitivizm	59

2.3. Ondokuzuncu Yüzyıl Felsefesi ve Edebiyatında Romantizm ve Modernite	68
2.3.1. Romantizm ve postmodernite arasında: Friedrich Nietzsche.....	71
2.3.2. Modernitenin şehirlerinde gezmek: Charles Baudelaire, Walter Benjamin ve <i>Flâneur</i>	75
2.4. Yirminci Yüzyılın Travmaları ve Modernitenin Krizi	78
2.4.1. İki dünya savaşı, bir buhran ve rasyonel aklın krizi	79
2.4.2. Refleksivite ve modern birey	87
2.5. Postmodernite	91
2.5.1. Jean-François Lyotard ve meta anlatıların reddi	100
2.5.2. Jacques Derrida ve yapısökümü	103
2.5.3. (Düzçizgisel) tarihin sonu	108
2.5.4. Postmodern toplum, postmodern benlik.....	112
3. KAHRAMANLIK ANLATILARI VE POPÜLER SİNEMADA ANLAMIN KURULUŞU	120
3.1. Kahramanlık Anlatıları ve Süperkahramanların Ortaya Çıkışı.....	120
3.1.1. Superman	132
3.1.2. Batman	137
3.1.3. Captain America	144
3.2. Sinemada Anlamın Kuruluşu ve Popüler Sinema.....	153
3.2.1. Hollywood sinemasında tür geleneği	164
3.2.1.1. Hollywood tür geleneğinin toplumla, kültürle ve ideolojiyle ilişkisi	177
3.2.1.2. Tür sinemasında ritüel yaklaşımı, mit ve ikili karşıtlıklar ...	183
4. YÖNTEM.....	201
5. BULGULAR VE YORUM	203
5.1. Batman Begins Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi.....	203
5.1.1. Üstün insan/ Sıradan İnsan	205
5.1.2. Adalet/İntikam.....	210
5.1.3. Gerçek/Korku	217
5.1.4. Seçim/Eylemsizlik.....	225

5.2. The Dark Knight Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi.....	227
5.2.1. Normal/Tuhaf ve Mantık/Delilik	229
5.2.2. Düzen/Kaos	235
5.2.3. İnşa/Yapısökümü.....	237
5.2.4. Toplum dışı/Toplum.....	240
5.2.4. İnanç/İnanç kaybı.....	240
5.2.5. Seçim/Kader	244
5.2.6. Adalet/Hukuk	247
5.2.7. Kahraman/Kötü	248
5.3. The Dark Knight Rises Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi	249
.....	249
5.3.1. Gerçek/Yalan ve İnşa/Yapısökümü	251
5.3.2. Denge/Kaos	256
5.3.3. Eski/Yeni	257
5.3.4. Adalet/Hukuk, Seçim/Kader ve Kontrol/Kontrol Kaybı.....	258
5.3.5. Beden/Ruh	263
5.3.6. Batı/Doğu.....	266
5.3.7. İnanç kaybı/İnanç ve Umut/Çaresizlik.....	267
5.4. Captain America: The First Avenger Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi	269
5.4.1. Bilim/Batıl İnanç	273
5.4.2. Sıradan İnsan/Üstün İnsan	275
5.4.3. İnsanlık (Hümanizm)/ İnsanlığın Kaybı (Posthümanizm)	277
5.4.4. Ulus/Bireysellik ve Vatanseverlik/Kişisel Kazanç	287
5.5. Captain America: The Winter Soldier Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi	291
5.5.1. Geçmiş/Gelecek.....	291
5.5.2. Düzen/Kaos ve Özgürlük/Güvenlik	298
5.6. Man of Steel Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi.....	310
5.6.1. Üstün İnsan/İnsan	311
5.6.2. İdeal/Korku	313
5.6.3. Umut/Yıkım	317

5.6.4. Seçim/Kader	323
5.6.5. İnanç/Güven.....	325
6. SONUÇ	327
KAYNAKÇA	343
ÖZGEÇMİŞ	373

TABLÖLER DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1. İhab Hassan'ın modernizm/postmodernizm karşıtlıkları	98
Tablo 2.2. Charles Jencks'in modern/postmodern ikili karşıtlıkları.....	99
Tablo 5.1. Batman Begins filmindeki ikili karşıtlıklar	204
Tablo 5.2. The Dark Knight filminde Batman ve Joker arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar.....	229
Tablo 5.3. The Dark Knight filminde Batman ve Harvey Dent arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar	229
Tablo 5.4. The Dark Knight Rises filminde Batman ve Bane arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar	250
Tablo 5.5. Captain America: The First Avenger filminde Captain America ve Johann Schmidt arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar	272
Tablo 5.6. Captain America: The Winter Soldier filminde Captain America ve HYDRA arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar.....	291
Tablo 5.7. Man of Steel filminde Superman ile İnsanlar ve Kryptonlular arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar	310
Tablo 6. 1. Ortak ikili karşıtlıklar	338

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 5. 1. Batman Begins (2005). Batman Gotham şehrini izliyor-1.....	216
Görsel 5.2. Batman Begins (2005). Yarasalarla dolu mağaraya inerek korkusuyla yüzleşen Bruce.....	221
Görsel 5.3. Batman Begins (2005). Korku uyandıran bir teatrallik ögesi olarak Batman maskesi.	222
Görsel 5.4. Batman Begins (2005). Düşmanlarının korkularını teatrallik ile manipüle eden Batman.	223
Görsel 5.5. Batman Begins (2005). Dr. Crane (Scarecrow).....	224
Görsel 5.6. Batman Begins (2005). Bruce'u kurtarmak için kuyuya inen Thomas Wayne.....	226
Görsel 5.7. The Dark Knight (2008). "Bazı adamlar sadece dünyanın yanışını izlemek ister."	232
Görsel 5.8. The Dark Knight (2008). Kaosun ve irrasyonelitenin aracı Joker.....	232
Görsel 5.9. The Dark Knight (2008). Hemşire kıyafeti içindeki Joker.....	237
Görsel 5.10. The Dark Knight (2008). Batman ve Joker arasındaki karşıtlığın görsel ifadesi olarak başaşağı sarkıtma sahnesi.....	239
Görsel 5.11. The Dark Knight (2008). Başaşağı duran Joker.	239
Görsel 5.12. The Dark Knight (2008). Mâhkumlar feribotu.....	243
Görsel 5.13. The Dark Knight (2008). Siviller feribotu.....	243
Görsel 5.14. The Dark Knight (2008). Feribotlardan birinin patlamasını bekleyen Joker	244
Görsel 5.15. The Dark Knight (2008). Karşıtlığın iki ucu olan Harvey Dent ve Batman, aracı konumundaki Gordon.	245
Görsel 5.16. The Dark Knight (2008). Yüzünün yarısı yanmış Dent ve bir yüzü yanmış bozukluğu.	246
Görsel 5.17. The Dark Knight Rises (2012). Blackgate Hapishanesi'nin önünde konuşan Bane.	254
Görsel 5.18. The Dark Knight Rises (2012). Hukuk ve adalet parodisinin görsel karşılığı olarak halk mahkemesi mizansenini.	259

Görsel 5.19. Batman Begins (2005). Bruce'un çocukken düştüğü kuyudan uçarak çıkan yarasa lar.....	264
Görsel 5.20. The Dark Knight Rises (2012). Bane tarafından atıldığı "kuyu hapishane"den tırmanarak çıkan Bruce.	264
Görsel 5.21. The Dark Knight Rises (2012). Batman'e yukarıdan bakan Bane.....	265
Görsel 5.22. The Dark Knight Rises (2012). Kuyudan çıktıktan sonra ilk defa Bane'den yukarıda konumlandırılan Batman.....	266
Görsel 5.23. Captain America: The First Avenger (2011). Karşıtlığın iki ucunda yer alan Captain America ve Johann Schmidt (Red Skull).....	272
Görsel 5.24. Captain America: The First Avenger (2011). Çöp kutusunun kapağını kalkan olarak kullanan Steve'in üst açıdan çekimi.	276
Görsel 5.25. Captain America: The First Avenger (2011). İkonografik kalkanı ve takipçileriyle Captain America'nın alt açıdan çekimi.	277
Görsel 5.26. Captain America: The First Avenger (2011). Serumunu kendi üzerinde uygulayan Schmidt.	282
Görsel 5.27. Captain America: The First Avenger (2011). Serum sonrası dönüştüğü post-insan'ı Captain America'ya gösteren Red Skull.	282
Görsel 5.28. Captain America: The First Avenger (2011). Vita-ray'e maruz kalmadan önce alt açıdan Steve Rogers.	283
Görsel 5.29. Captain America: The First Avenger (2011). Vita-ray'e maruz kaldıktan sonra alt açıdan Steve Rogers.	283
Görsel 5.30. Captain America: The First Avenger (2011). Ahşap Ygdrasil oymasının altında bulunduğu Tessarect'e bakan Schmidt.....	285
Görsel 5.31. Captain America: The First Avenger (2011). Tessarect'in gücünü kontrol edemeyip yanarak yok olan Red Skull.	285
Görsel 5.32. Captain America: The First Avenger (2011). Kendi eserleri olan şehir yıkıntılarının üzerinde dolaşan Red Skull ve Dr. Zola'nın alt açıdan çekimi.	286
Görsel 5.33. Captain America: The First Avenger (2011). Captain America'nın 2000'lerin Times Square'ındaki şaşkın görüntüsü.....	287
Görsel 5.34. Captain America: The First Avenger (2011). Sahnede Hitler'i yumruklayan Captain America.	290
Görsel 5.35. İlk Captain America sayısının kapağı.....	290

Görsel 5.36. Captain America: The Winter Soldier (2014). Captain America'nın bu yeni dünyada hissettiği yalnızlığı vurgulayan bir çekim.	293
Görsel 5.37. Captain America: The Winter Soldier (2014). Smithsonian müzesinde kendisi için ayrılan bölümü ziyaret eden Captain America.	294
Görsel 5.38. Captain America: The Winter Soldier (2014). Smithsonian müzesinde kendisi için ayrılan bölümü ziyaret eden Captain America.	294
Görsel 5.39. Captain America: The Winter Soldier (2014). Kış askeri Bucky Barnes	296
Görsel 5.40. Captain America: The Winter Soldier (2014). Kış askeri Bucky Barnes	296
Görsel 5.41. Captain America: The Winter Soldier (2014). Hafızasını geri kazandıktan sonra Smithsonian müzesinde kendi bölümü inceleyen Bucky.	297
Görsel 5.42. Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava araçları.	300
Görsel 5.43. Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava araçlarının silahları.	300
Görsel 5.44. Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight uydusu. ..	307
Görsel 5.45. Captain America: The Winter Soldier (2014). Mobese kamerası görüntüleri.	308
Görsel 5.46. Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava aracının içinden yeryüzünün görüntüsü.	308
Görsel 5.47. Man of Steel (2013). İsa vitrayının önünde alt açıyla görüntülenen Kal-El	312
Görsel 5.48. Man of Steel (2013). Ailesinin armasını taşıyan kıyafetiyle ilk defa Superman.	313
Görsel 5.49. Man of Steel (2013). Teslim olmak üzereyken dahi askerlerin üzerinde konumlanan, dünyadaki herkesten ve herşeyden daha güçlü Superman.	316
Görsel 5.50. Man of Steel (2013). Kelepçelenmeyi kabul eden Superman.	317
Görsel 5.51. Man of Steel (2013). Krypton'daki Yaradılış Odası (Genesis Chamber).318	
Görsel 5.52. Man of Steel (2013). Krypton'daki Yaradılış Odası (Genesis Chamber)-2.	319
Görsel 5.53. Man of Steel (2013). Superman'in General Zod'la konuşurken deneyimlediği imgeler-1.	321

Görsel 5.54. Man of Steel (2013). Superman'ın General Zod'la konuşurken deneyimlediği imgeler-2.....	322
Görsel 5.55. Man of Steel (2013). "Seçim özgürlüğü" olan kaderiyle karşılaşan Superman.....	325

1. GİRİŞ

Bu bölümde çalışmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları ve sınırlılıkları ortaya konulacaktır.

1.1. Problem

Modernite, 1700'lerde Aydınlanma'yla temelleri atılıp ondokuzuncu yüzyılda zirve noktasına ulaşan, insan aklını, rasyonaliteyi, "ideal toplum, ideal devlet, ideal insan, ideal kültür" fikrinin imkanlılığını vurgulayan düşünsel, toplumsal, politik ve kültürel bir tarihi, süreci, "oluş biçimi"ni ifade eden geniş kapsamlı bir kavramdır. Modernite, refah ve mutluluk sözünü yerine getirmek için temellerinin atıldığı on sekizinci yüzyıldan, "postmodernite" kavramıyla tanışılan yirminci yüzyıl sonuna dek aklın gücüne ve rasyonel insanın yaratma, üretme, düzene sokma ve kontrol etme potansiyeline duyduğu inancı sürdürmüştür. Nitekim Bauman da, "Modernite belirsizliği fethetme vaadi ve kararlılığıyla geldi; ya da en azından o çok başlı canavara karşı bir yıpratma savaşı açmakla (2013a, s. 123)," der. Bauman'a (2013a, s. 123-124) göre, Aydınlanma'yla birlikte aklın yönetimi kontrolü ele almıştır ve modernitenin işi tamamlandığında insanların dünyası artık kadere bağımlı olmayacak, insanların refahı ve mutluluğu bilginin ve bilgiye bağlı uygulamaların ürünü olacaktır. Feodalizmden kapitalist (ya da sosyalist) üretime geçilen yeni bir ekonomik düzen ve monarşinin öldüğü, kilisenin yara aldığı ve ulus devletle demokrasinin kök saldığı yeni bir toplumsal ve kültürel düzen anlamına gelmiştir. Bu yeni düzen her şeyden önce bir inşa sürecidir, hatta bir projedir - ideal bir toplum düzeni kurulabilir, ideal yasalar bulunup çıkarılabilir, herkesin refah içinde olacağı ekonomik bir sistem inşa edilebilir ve hatta ideal bir "insan" biçimi mümkündür.

Ne var ki, yirminci yüzyılda Birinci Dünya Savaşı, Büyük Buhran, İkinci Dünya Savaşı gibi birbiri ardına gelen travmalarla birlikte akla, rasyonaliteye, ideale ve insana duyulan inanç parçalanmaya, ikiyüz yıldan uzun süredir giderek hızlanan bu inşa ve ilerleme süreci başlangıçtaki iyimser ve erdemli refah ve mutluluk vaadinden uzaklaşarak bambaşka bir görünüm arz etmeye başlamış, bu kolektif toplumsal travmalar yirminci yüzyılın son çeyreğindeki düşünürler tarafından modernitenin, özellikle de Aydınlanma projesinin günahları olarak addedilmişlerdir. Bu düşünürler,

modernitenin artık sona erdiğini ya da ermesi gerektiğini, dünyanın yeni ve yaygın biçimde "postmodernite" olarak adlandırılan modernite sonrası bir döneme adım attığını ileri sürmüşlerdir. Yirminci yüzyılın son çeyreği boyunca felsefe, sosyoloji, kültür ve ekonomi alanlarında postmodernitenin moderniteyle ilişkisi, moderniteyle keskin bir ayrım oluşturan/oluşturma iddiasında olan, ya da modernitenin uzantısı olarak görülebilecek nitelikleri ve bunlardan yola çıkılarak bu yeni dönemin adlandırıldığı gibi bir "post/sonrası" dönemi mi olduğu, yoksa modernizmin geleneğinde zaten bulunan hesaplaşma ve karşı çıkış süreçlerinden bir diğeri olarak mı görülmesi gerektiği tartışılmıştır.

Lyotard, 1979'da Kanada hükümetinin isteği üzerine kaleme aldığı *Postmodern Durum*'da postmoderniteyi her şeyden önce bilginin durumu olarak ele almış (Kellner, 2011, s. 422) ve postmoderni, modernitenin temel özelliklerinden biri olan "meta anlatılara inanmazlık (Lyotard, 1984, s. xxiv)"¹ olarak tanımlamıştır. Baudrillard, Lyotard'ın meta anlatıların parçalandığı ve inanılabilirliklerini kaybettikleri savıyla koşut sayılabilecek bir biçimde, postmodern toplumun "'suretlerin' 'gerçek'i oluşturduğu ve gerçek sayıldıkları hipergerçek bir toplum" olduğunu belirtmiştir (Kellner, 2011, s. 414). Habermas modernitenin "tamamlanmamış bir proje" olduğunu belirtmiş (1997, s. 38) ve modernitenin içine düştüğü çıkmazdan, yine modern akıl aracılığıyla çıkılabileceğini savunmuştur. Postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak yorumlayan Jameson (1994) ve postmoderniteyi modernliğin başka, yeni (neo) bir biçimi olarak yorumlayan Ulrich Beck (2011) ise bu yeni dönemi ekonomi politik boyutuyla ele almışlardır. Bauman (1999) ise postmoderniteyi, üretim ve çalışmanın kutsandığı moderniteden farklı olarak, her şeyden önce tüketimle ve tüketim kültürüyle bağlantılı olarak yorumlamıştır.

Postmodernitenin varlığı ya da anlamına dair bu tartışmaların farklı alanlardaki çıkış noktalarından ya da postmodern durum, toplum, kültür ya da ekonomiyle ilgili olarak vardıkları farklı sonuçlardan bağımsız olarak biraraya geldikleri nokta, bilhassa

¹ Lyotard meta-anlatıyı, Tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürlüğüne kavuşturulması ya da zenginliğin yaratımı gibi bir tür büyük anlatıya başvuran herhangi bir meta-söylem olarak tanımlamakta (1984, s. xxiii) ve "meta-anlatılardan sonra, meşruiyet nerede bulunabilir? (1984, s. xxiv-xxv)" diye sormaktadır. Büyük ya da meta anlatılar, karmaşık ve çok geniş fenomenlerin makro teorilerini oluşturmaya çalışırlar (Nicolson, 2013, s. 8). Lyotard'a göre, modern dünyanın büyük anlatıları herşeyden önce Aydınlanma'nın bilim ve ilerleme anlatılarıdır ve onları büyük anlatılar haline getiren asıl özellikleri, "anlatısal doğalarını" gizlemeleridir. Öte yandan "küçük" anlatılar yerel anlatılardır ve yan yana gelerek "kabilevari" bir biçimde ortak bir kimlik oluştururlar (Heiskala, 2011, s. 6).

1980'lerle birlikte dünyanın ciddi bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş olduğudur. Üretimde işçi emeğine dayalı fordizmden, işçinin yerini makinenin ve mavi yakalıların yerini beyaz yakalıların aldığı post-fordizme geçilmiş, bu post-fordist ya da sanayi sonrası üretim biçimiyle beraber toplum büyük ölçüde enformasyona dayanmaya başlamıştır (Poloma, 1993, s. 323-328'den akt. Küçük, 2011a, s. 69). İngiltere'de Thatcher ve Amerika'da Reagan'la birlikte ekonomide küresel neo-liberal politikalar egemen olmuştur (Larner, 2000). Bu yeni üretim ve ekonomi anlayışının sonucunda küreselleşme hız kazanmış ve küreselleşmenin elverişli ortamında kitle iletişimi ve görsel medya dünya çapında egemenlik kurmuştur (Küçük, 2011a, s. 71). Küreselleşmeye koşut olarak bir yandan da tüm bir insanlığı, varoluşu ya da daha somut düzeyde tüm toplumları kapsayıcı meta-anlatılara duyulan güvensizlikle birlikte kültürel alanda yerele yapılan vurgu artmış ve küçük anlatılar önem kazanmış (Lyotard, 1984'ten akt. Kellner, 2011, s. 424), bununla bağlantılı olarak politikada ulus devlet modeline göre biçimlenmiş olan modern politik sistemler meşruluk kaybı yaşarken (Küçük, 2011a, s. 72) çok kültürlülük vurgusuyla birlikte "'ötekilik' sorunsalı ortaya çıkmıştır (Huyssen, 2011, s. 259)". Sosyal bilimlerde yapısalcılık pozitivist bir metodoloji olarak eleştirilmeye başlanırken, yorumsamacı yaklaşım (Vattimo, 2011) ve post-yapısalcılık önem kazanmıştır (Küçük, 2011b, s. 55).

Tüm bu epistemolojik, metodolojik, sosyolojik ve ekonomik tartışmalar ve etkenler 1980'lerden bu yana birbirini besleyerek, birbirinin üzerine kapanarak şiddetlenmiş ve günümüzde küresel ölçekte etkili yeni bir sistemin parçalarını, milenyum çağının *zeitgeist*'ini² oluşturmuşlardır.

Hayatın tüm alanlarını içine alan böylesi bir konum değişikliğinin, dünyayı tüm anlamlandırma (ya da anlamlandıramama) biçimlerimizle birlikte sinemayı da etkilemesi kaçınılmazdır. Nitekim "sinema, politika, para ve kültür asla birbirinden ayrılamaz (Kolker, 2011, s. 6)". Dolayısıyla günümüz sinemasında postmodernitenin, sadece geleneksel anlatı yapısının dışına çıkan, kitsch ve pastiş gibi postmoderniteye atfedilen anlatı tekniklerine sahip ve postmodern olarak tanımlanan filmlerle sınırlı olmaktan ziyade, kendisi de yüksek kültür-kitle kültürü arasındaki ayrımı gidermeyi amaçlayan ve popüler olana büyük değer atfeden postmodernitenin (Huyssen, 2011, s.

²"Çağın ruhu" ya da "zamanın ruhu".

247) vurgu alanlarından biri olan "popüler kültür" filmlerinin içeriğinde ve bununla bağlantılı olarak Hollywood'da kendini kaçınılmaz olarak ortaya koyduğu varsayılabilir. Nitekim, postmodernitenin varlığına ve anlamına dair tartışmalardan habersiz bir popüler sinema izleyicisi dahi olsak, filmler -ister gerçekçi, ister fantastik bir tarzda- bize kaçınılmaz olarak içinde yaşadığımız dünyaya dair görünümeler sunacaktır. Buradan yola çıkarak, eğer postmodern bir çağda yaşıyorsak, postmodernite içerisinde üretilen her metin kaçınılmaz olarak postmoderniteyle bağlantılı olacak, ona dair bir şey söyleyecektir. Yine eğer postmodernite ve modernite arasındaki hesaplaşma hala sona ermemişse, o zaman aynı filmler içlerinde bu hesaplaşmaya dair ipuçları da barındırır. Kellner'ın da (2013, s. 30) dile getirdiği üzere, filmler belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan betimleyerek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi bir tarzda ortaya koyabileceği gibi, bu gerçeklikleri "tercüme eden, yorumlayan ve dolaylı olarak resmeden alegorik temsiller" de sunabilir. Dolayısıyla Kellner'a göre, estetik ve felsefi boyutlarıyla da bir araya geldiğinde filmlerin, gelecekte meydana gelebilecek değişimleri de ifade edebilecek ve "insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizatihi insanlık haline dair içgörü" sağlama gibi nitelikleri de bulunmaktadır. Bu nedenle, özellikle Hollywood filmleri gibi popüler ve kapsayıcı metinleri "belli bir bağlama dayanarak okumak, toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında fikir sahibi olmamıza ve hâkim ideolojiler ile yeni yeni ortaya çıkan muhalif güçler konusunda değerlendirmelerde bulunmamızı sağlar (Kellner, 2013, s. 36)".

Bu çalışma bağlamında sinema ve süperkahramanları bir arada incelenmek için çok elverişli hale getiren temel şey ise toplum, tarih ve kültürle paylaştıkları bu ortak bağdır. Alsford (2006, s. 32), süperkahramanların evreninin, her yeni kuşakta yenilenerek ve yeni bir biçime sokularak o çağın kültürünün en büyük değerlerini ve en büyük korkularını yansıtan en zengin arketipik kahramanlar ve kötü adamlar koleksiyonunu içerdiğini, Fingerroth ise (2004, s. 16), dini ve mitolojik kahramanların açıkça görülebilir şekilde süperkahramanların öncelleri olduğunu dile getirmektedir. Süperkahraman hikayelerinin bir tür "günümüz mitolojisi" olarak adlandırılabilirliğini belirten Dalton (2011, s. 1), ister modern, ister modern öncesi döneme ait olsunlar, mitlerin insanları eğlendirirken bir yandan da kendi hayatlarını ve etraflarındaki dünyayı anlamlandırabilmeleri için belli yollar sunmak, belli değerleri şekillendirmek

ve insanların anlamlı ve erdemli şekilde yaşayabilmeleri için yollar önermek gibi işlevler üstlenmiş olduklarını, bu işlevleri yerine getirirken ise içinde bulundukları kültürün değerleriyle bir reddediş ya da meydan okuma ilişkisine girdiklerini belirtir. Yine Dalton'a göre, bu hikayeler yıllar içinde tekrar ve tekrar anlatıldıkça, belli yönleri değişime uğrar ve anlatıldıkları zamanın değişen değerlerini reddetmek ya da onlara meydan okumak üzere bunlara yeni hikayeler eklenir.

Süperkahramanların mitolojiyle ilişkisini inceleyen Saunders (2011, s. 142) ise, her ne kadar kökenleri bir ölçüde antik mitolojide bulunsa da, süperkahramanlık hikayelerinin özünde "modernitenin mitleri" olduklarını belirtmekte ve süperkahramanların moderniteyle ilişkilerinin daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğine işaret etmektedir. Saunders'e göre süperkahramanların öncülleri antik Yunan, İskandinav, Asya ve Afrika mitleri ya da anlatılarında bulunsa da, Superman, Wonder Woman, Spider Man, Iron Man gibi süperkahramanlar aynı zamanda bilimin yükselişi, dini yapıların gerilemesi, sanayileşme ve şehirleşme süreçleri, ulusalcılık ve kapitalizm gibi son derece modern fenomenleri tartışan figürlerdir ve şehirlerde yaşayan bu kahramanlar metropol yaşamının sıkışmışlığına belli bir tepkiyi de içlerinde barındırırlar.

Saunders (2011, s. 142) aynı zamanda, modern öncesi mecazları alıp son derece modern bir bağlama yerleştiren bu fantastik melezlerin, doğru soruları sorduğumuz sürece, modernitenin kendisinin görmezden gelinmiş bir takım çelişkilerini ortaya çıkarabileceklerini de belirtmektedir. Bugün Hollywood'da yeni bir popüleriteye kavuşmuş olan süperkahraman filmleri bağlamında, Saunders'in belirttiği modern öncesi-modern gerilimine postmodernitenin varlığı da eklenebilir. Nitekim bu kahramanlar ortaya çıktıkları dönemde modern öncesi mitik kahramanlık anlatılarını alıp modernite içinde dönüştürdükleri ve "modernitenin kahramanları" haline geldikleri gibi, bugün de aynı modern kahramanlar postmodernite içinde ve şüphesiz temsil ettikleri modern değerler bağlamında bir kez daha gündeme gelmektedirler.

Hem ortaya çıktıkları dönemler, hem de dünyaya ve insanlığa bakışlarında ve yaptıkları seçimlerde bir araya gelen özellikler itibarıyla modernitenin birer ürünü ve örneği olan süperkahramanlar, popüler sinema aracılığıyla ortaya çıktıkları dönemle ve bu dönemin temsil ettiği değerlerle taban tabana zıt olan (ya da böylesi bir zıtlık iddiası taşıyan) bir tarihsel döneme, postmodern duyarlılıkların izini yaşamın her alanında

taşıyan günümüz dünyasına taşınmış bulunmaktadır. Bu kahramanlar ve kurtarmaya çalıştıkları dünya ve insanlar, yok etmeye ya da etkisiz hale getirmeye çalıştıkları düşmanlar arasındaki ilişkiler aracılığıyla bu filmler, bugün modernite ve postmodernite arasındaki ilişkiye nasıl bakıldığının, ya da bu ilişkinin popüler sinema aracılığıyla oluşan küresel ortak referans çerçevemizde nasıl tezahür ettiğinin izlenebileceği örnekler haline gelmektedirler.

Koçak (1992, s. 10), modernitenin tamamlanmamış bir proje olduğunu söyleyen Habermas'a atıf yaparak, bu "tamamlanmamışlık" halinin bizi huzursuz etmeye devam edeceğinden ve tam da unutulduğu yerde yeniden ortaya çıkacağından bahsetmektedir. Bu çalışmada, modernite ve postmodernitenin temsil ettiği değerlere karşılık gelen kahraman ve çevresi arasındaki bu gerilimli, nostaljik ve melankolik anlatıların, tıpkı Koçak'ın öngördüğü gibi bizi hala "rahatsız" eden yarım kalmış modernite projesinin bugün ne anlama geldiğine ve buradan hareketle ya da bununla ilişkili olarak bugünkü postmodern dünyada üzerinde durduğumuz, dünyaya dair anlatılarımızı oluşturduğumuz zeminin ne olduğuna dair çıkarımlarda bulunulabilir. Bu anlamda bu çalışma, tüm dünyada büyük hasılat yapan popüler filmler aracılığıyla küresel *zeitgeist*'i anlamak adına bir çabadır. Nitekim modernite Batı'ya ait olsa da, postmodernite küreseldir ve moderniteyle hesaplaşması henüz bitmemiştir. Bu da moderniteyi, postmodernite aracılığıyla küresel boyutta tezahür eden bir sorunsal haline getirmektedir.

Buradan hareketle bu çalışmanın temel problemi, süperkahramanlar ve çevrelerinin, küresel ölçekli değişim ve dönüşümleri modernite ve postmodernite ikiliği özelinde nasıl temsil ettikleridir. Bu amaçla, modernite ve postmodernite ikiliğini sinema ortamında en belirgin bir biçimde ortaya koyduğu varsayılan *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) filmleri modernite ve postmodernitenin temel kavramları esas alınarak Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıklar yöntemiyle çözümlenmiştir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, sinemada süperkahramanlar ve onların düşmanları ve çevreleriyle olan ilişkilerinin modernite ve postmoderniteyle bağlantılı olarak hangi

değerleri, ya da bu değerlerde yaşanan hangi değişim ve dönüşümleri temsil ettiklerinin ortaya konulmasıdır. Bu amaca ulaşmak için şu araştırma soruları sorulmuştur:

1) 2000'li yılların süperkahraman filmlerinde karşılaşılan ikili karşıtlıklar nelerdir?

2) Süperkahraman filmlerinde karşılaşılan bu ikili karşıtlıklar hangi toplumsal ve kültürel değerleri temsil etmektedirler?

3) Süperkahramanların sinemada temsil ettikleri bu değerlerin moderniteyle ve postmoderniteyle bağlantısı nedir?

1.3. Önem

Bu çalışma her şeyden önce, araştırmacının ağırlık vermek istediği alana göre çeşitlilik gösterebilecek bir biçimde verili bir andaki dünya durumunu gerek düşünsel, gerek toplumsal ve kültürel, gerek ekonomi-politik, gerekse ideolojik olmak üzere tüm yönleriyle tanımlamaya olanak sağlayan modernite ve postmodernite kavramlarını ve Kellner'ın (2013, s. 30) sözünü ettiği üzere "insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizzatı insanlık haline dair bir içgörü" sağlama imkanı veren sinemayı bir araya getirmek suretiyle, dün ve bugün arasında yeni bağlantı noktaları kurma adına bir girişim oluşuyla önem taşımaktadır. Elbette bu noktada, okuyucuların zihinlerinde dünyanın bambaşka bir ülkesindeki -belki de- bambaşka bir kültürü ve *zeitgeist*'i çözümleme, anlama, anlamlandırma çabasının Türkiye'deki literatür açısından neden önemli olduğu gibi bir soru şekillenebilir. Şüphesiz Amerika Birleşik Devletleri dünyanın bütün ülkeleri olmadığı gibi, Hollywood da dünyadaki tek popüler kültür üreticisi değildir. Ne var ki, özellikle küreselleşmenin bu kadar yoğunlaştığı bir dönemde, dünyanın bütün ülkelerinin gerek ekonomik, gerek ideolojik, gerekse Hollywood filmleri gibi ürünler aracılığıyla kültürel olarak birbirine bağlı olmasının yanı sıra, Hollywood filmlerinin yaygın olarak yerel kültür üretimlerinden çok daha büyük bir hızla ve nicelikte üretildiği ve tüketildiği de göz önünde bulundurulduğunda, Hollywood filmlerini sadece eğlence amacıyla üretilen ve tüketilen popüler kültür ürünleri olarak entelektüel dünyanın dışına itmek yerine küresel ölçekteki izleyicilerinin bu denli yoğun bir şekilde alımlamakta oldukları anlam kategorilerinin neler olduğunun çözümlenmesi son derece önem taşıyan bir faaliyet olarak kendini dayatmakta, hatta zorunlu kılmaktadır.

Bu bağlamda, modern ve postmodern kuramları bu çalışmada incelenen süperkahraman filmleri ya da daha genel olarak popüler sinema üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alan ve farklı kapsamdaki başka çalışmalara da benzer şekilde uygulanabilecek bir yöntem aracılığıyla çözümleyen bir çalışmanın bulunmaması dikkat çekicidir. Bu nedenle bu çalışmanın aynı zamanda literatürdeki bir boşluğu doldurması ve gerek bu çalışmada yürütülen kuramsal tartışma aracılığıyla, gerekse de sinema filmlerinin çözümlenmesinde yöntem kullanımı açısından sinema çalışmalarında bu alandaki tartışmalara dahil olmak isteyen araştırmacılara kaynaklık etmesi ümit edilmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımı, incelenen filmlerdeki süperkahramanların birer "kahraman" ve "kurtarıcı" olmalarını sağlayan ve onları filmler içerisindeki diğer karakterlerden ayıran özelliklerin moderniteyle ve modernitenin dünya algısı ve kavramsallaştırmalarıyla ilgili özellikler olduğudur. Buradan hareketle, modernitenin ve temsil ettiği değerlerin postmoderniteyle birlikte sona ermediği ya da ortadan kaybolmadığı, aksine, Lyotard'ın sorduğu "meta-anlatılardan sonra, meşruiyet nerede bulunabilir? (1984, s. xxiv-xxv)" sorusunun cevabının, yeni bir meşruiyet zemini değil, fakat yapısal bir zorunlulukla bir kez daha modernite ve modern değerler olduğu varsayılmaktadır. Aynı zamanda, Kellner'ın (2013, s. 30) filmlerin belli bir dönemi, o dönemin çatışmalarını ve insanlık durumunu temsil etme gücüne sahip olduğu görüşünden hareketle, süperkahraman filmlerinin modernite ve postmodernite ikiliğini temsil edebileceği varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada ele alınan süperkahramanlar, bugün hala genişlemeye devam eden zengin bir literatür içerisinde tarihsel konumlanışları sebebiyle çizgi romanda moderniteyi en iyi şekilde yansıttığı düşünülen ilk süperkahramanlarla, Batman, Captain America ve Superman karakterleriyle sınırlandırılmıştır.

Hem ilk sınırlılıkla bağlantılı olarak, hem de yine bahsi geçen süperkahramanların geçtiğimiz onyıllar içerisinde tekrar tekrar sinema filmlerine uyarlanmış olmalarının ve

tek bir çalışmada tüm bu filmlerin ele alınamayacak olmalarının dayattığı seçim yapma zorunluluğu nedeniyle, bu çalışmada incelenen filmler, her ne kadar "süperkahraman filmleri" gibi genel bir ereve içerisinde tanımlanmış olsa da, 2000'li yıllarda birbiri ardına yapılan *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) filmleriyle sınırlıdır.

2. MODERNİTE VE POSTMODERNİTE

Tarih, son derece "modern" bir bakış açısıyla ilerlemecidir ve bütün tarihsel olaylar, anlar, kararlar, seçimler, düşünceler ve inanışlar bir sonraki tarihsel olayı, anı, kararı, seçimi, düşünceyi ve inanışı şekillendirir. Geçmiş, şimdi ve gelecek birbirinin üzerine bir yapbozun parçaları gibi mükemmel bir şekilde oturur, birbirini kaçınılmaz kılar. Dolayısıyla, her ne kadar modernite ve postmodernite gibi devasa ve kapsayıcı iki kavramsal çerçevenin tüm yönleriyle eksiksiz bir biçimde açıklanması bir doktora tezinin kuramsal çerçevesi içerisinde mümkün olmasa dahi, son kertede tezin sonuca ulaştırılabilmesi için değinilmesi gereken kavramların, anların, fikirlerin ve olayların belli bir neden-sonuç çerçevesi içerisinde, birbirinin üzerine kapanarak, birbirini refere ederek ve birbirini inşa ederek açıklanması tercih edilmiştir.

Tezin bu bölümünde, öncelikle modernitenin düşünsel, toplumsal ve ekonomik kökenlerini oluşturan ve yukarıda değinilen neden-sonuç ilişkileri aracılığıyla etkileri bugüne kadar devam etmiş olan üç büyük on sekizinci yüzyıl gelişmesine, Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'ne odaklanılmaktadır. Daha sonra, modernitenin en "yüksek" noktası olarak tanımlanabilecek olan on dokuzuncu yüzyıl, ikili karakteriyle - sosyolojiyle, hayatın işleyişini düzenleyen pozitivizm ve pragmatizmle, gelişen şehirleriyle, kurumsal organizasyonu ve hayatın bu pozitivist organizasyonuna bir karşı çıkış olan Romantizmle - betimlenmeye çalışılmış, ardından yirminci yüzyılın büyük olayları ve postmoderniteye giden yolun ilk taşlarını döşeyen kolektif travmaları anlatılmıştır. Son olarak ise, postmodernite, filmlerin çözümlenmesinde ele alınacak olan yönleriyle ve temel kavramlarıyla sınırlandırılarak açıklanmıştır.

Modernite ve postmodernite kavramlarının detaylandırılmasına geçmeden önce, modernite, modernizm, postmodernite ve postmodernizm terimlerinin kullanımlarına dair kısa bir açıklamaya yer vermek yerinde olacaktır. Modernite, 1700'lerde Aydınlanma'yla temelleri atılıp ondokuzuncu yüzyılda zirve noktasına ulaşan, insan aklını, rasyonaliteyi, her alanda bir "ideal" fikrinin imkansızlığını vurgulayan düşünsel, toplumsal, politik ve kültürel bir tarihi, süreci ifade eder. Modernizm ise, aslında kimi zaman paradoksal denilebilecek bir biçimde modernitenin yüksek aklına, yüksek kültürüne, rasyonalizmine karşı bir tepkiyi de içinde barındırarak 1900'lerle birlikte başlayan fütürizm, dadaizm, gerçeküstücülük, avantgarde gibi sanat akımlarının ve bu

sanat akımlarının içlerinde taşıdıkları felsefelerin genel adıdır. Birbirlerinden tamamen farklı alanlarda, birbiriyle ilişkili fakat farklı duruşları ifade eden ve tarih alanında ortaya çıkışları itibariyle de birbirlerine uzak bulunan "modernite" ve "modernizm" kavramlarından farklı olarak, postmodernite ve postmodernizm kavramları arasındaki ayırım (her ne kadar postmodernite genel olarak epistemoloji ve ontoloji alanında, postmodernizm ise sanat alanında bir kopuşa ya da "sonra"lığa işaret etse de) modernite ve modernizm ayırımı kadar keskin değildir. Postmodernite ve postmodernizm terimleri, aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkmışlar ve sanatta da, epistemolojide de "aynı" diyebileceğimiz bir görüşe hizmet etmişler ya da bu görüşü kavramsallaştırmışlardır. Dolayısıyla, her ne kadar bu çalışmada genel olarak modernite teriminin karşısına postmodernite teriminin koyulması için özen gösterilmiş olsa da, literatürde bu iki terimin "yer değiştirilebilir (interchangeable)" bir biçimde kullanıldığı görülmüş, farklı yazarların görüşlerine yer verilen bölümlerde kimi zaman postmodernizm terimi de postmodernite teriminin yerine kullanılmıştır.

2.1. Modernitenin Düşünsel, Toplumsal ve Ekonomik Kökenleri

Refah ve mutluluk içindeki bir dünyanın her çağın hayali olageldiği söylenebilir. Ne var ki, bu hayale ulaşmak için işin içine "aklın yolu"nun girişi ve kendinden önceki çağlardan daha güçlü bir şekilde kök salışı, on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında gerçekleşmiştir. on sekizinci yüzyıl gerek bilim ve teknolojiye, gerekse toplumsal hayatta birbiri ardına yaşanan devrimlerin yüzyılıdır; kültürel ve bilimsel alanda ortaya çıkan Aydınlanma felsefesi ve aklın devrimi yüzyılın bütününe yayılırken, yüzyılın ortasında Sanayi Devrimi, yüzyılın sonunda ise Fransız Devrimi yaşanmıştır. Aydınlanma düşüncesi doğanın ve toplumun sırlarını çözer ve aklın kontrolü altında ehlileştirmeyi amaçlarken, bilimlerde yaşanan ilerlemenin yüzyılın ortasında tekniğe uygulanması ve üretimin hızla rasyonelleşmesi Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkışına kaynaklık etmiş, yüzyılın sonunda Aydınlanma felsefesinin ve çeşitli ekonomik koşulların etkisi altında Fransız Devrimi yaşanmış ve "modernitenin ürünü ve bir anlamda da üreticisi olarak çağdaş dünyanın yapısına ve işleyiş tarzına tarihsel olarak geri çevrilemez formasyonlar katmıştır (Çiğdem, 2006, s. 17)".

Nitekim Jeanniere de (2011, s. 113) moderniteye geçişi belirleyen dört devrimin bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler olduğunu belirtmektedir.

Jeanniere'in düşüncelerini özetlemek gerekirse; bilimsel devrim temel devrimdir ve diğer tüm devrimler ondan türer (2011, s. 116); siyasal devrimdeki yenilik demokrasinin diğer yöntemler arasındaki bir yönetim biçimi olmayı bırakıp "Devlet'in tek rasyonel biçimi haline gelişidir (2011, s. 116); kültürel devrimde söz konusu olan "düşüncenin laikleşmesi, her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesi"dir ve en radikal sonucu "toplumsal yaşamın temellerinin yalnızca rasyonel temeller olabileceğini görmektir (2011, s. 117)" ve son olarak "Endüstri devriminin safhaları, doğayla, bilimsel ve kültürel devrimlerin betimlediği yeni ilişki tipine hem eşlik eder, hem de onu yapılandırır (2011, s. 119)".

Öyleyse, öncelikle yüzyılın tüm diğer devrimlerinin itici gücünü oluşturan Aydınlanma düşüncesini ve bu düşüncenin özellikle Fransız Devrimi açısından önem taşıyan sonuçlarını incelemek gerekmektedir.

2.1.1. Aydınlanma

Ulrich Im Hof (1995, s. 12), ışık kavramının on sekizinci yüzyılda yeni bir önem kazandığından ve bu kelimenin artık akıldan, özgürlükten ya da mutluluktan her söz edilğinde tekrar tekrar kullanıldığından bahseder. Ona göre "ışık, yüzyılı tanımlayan kavramlara yansımıştır (1995, s. 12)". Im Hof'un sözünü ettiği "ışık" sadece bu yüzyılın kavramlarına yansımakla kalmaz, yüzyılın kendisini de tanımlar. Almanca'da *Aufklärung*, İngilizce'de *Enlightenment* ve Fransızca'da *Eclaircissement* ya da *le siecle de lumiere* - ışık yüzyılı - (Çiğdem, 2006, s. 13) olarak anılan on sekizinci yüzyıl, Avrupa'da "Aydınlanma"nın yüzyılıdır.

Hampson, "Aydınlanma teriminden anlaşılabilecek olan yaşamın birçok yönüne nüfuz etmiş düşünme ve davranış biçimleridir (1991, s. 12)" demektedir. Ona göre bu dönemde çeşitli tarihsel olguların, bilimsel buluşların ve felsefî spekülasyonların etkileşimleri insanların tarihe, sanata, bilime ve felsefeye bakışını değiştirmiştir. Aydınlanma'nın ne olduğuna, Aydınlanma düşüncesinden ne anlaşılması gerektiğine dair çok çeşitli açıklamalar bulunmaktadır. Ne var ki, her ne şekilde yorumlanırsa yorumlansın, Aydınlanma üzerine yapılan tüm tartışmaların ortak noktası, bu yüzyılın her şeyden önce "akıl" ve "mantık" çağı olduğudur. Hatta Cobban (1960, s. 7), onsekizinci yüzyılın 'le siecle des lumieres' yani ışıklar yüzyılı olarak değil, "Age of Reason" yani Mantık Çağı olarak adlandırılmasının çok daha doğru olacağını, çünkü

emprisizm/deneycilikle birlikte felsefi rasyonalizmin Aydınlanma'nın en baskın özelliklerinden biri olduğunu belirtmektedir. Nitekim Aydınlanma'nın en önemli filozoflarından olan Immanuel Kant (1724 - 1804), 1784 tarihli ünlü "*Aydınlanma Nedir? (Was ist Aufklärung?)*" metnine şu sözlerle başlar:

Aydınlanma, insanın kendi kendini maruz bıraktığı olgunlaşmamışlık halinden kurtulmasıdır. Olgunlaşmamışlık, kişinin kendi aklını bir başkasının yol göstericiliği olmaksızın kullanamayışıdır. Sebebi anlayış eksikliği değil, bu anlayışı bir başkasının yol göstericiliği olmadan kullanma konusundaki kararlılık ve cesaret eksikliğiye, bu olgunlaşmamışlık haline kişi kendisi sebep olmuş demektir. Dolayısıyla Aydınlanma'nın mottosu şudur: Sapere aude! Kendi aklını kullanma cesaretini göster!

Cassirer'e (2009, s. xvii) göre "*Sapere Aude*", bizim bu dönemle tarihsel bağımızı oluşturan slogandır. Ne de olsa bu yüzyılda Avrupa'daki düşünsel iklimin ayırıcı özelliği, insanoğlunun bilgiyle, doğayla, nesnelerle ve kendisinin bilgi karşısındaki konumuyla kurduğu ilişkinin kökünden değişmiş olmasıdır;

Bu çağda, düşüncenin asli işlevi ve asıl görevi, kendi etkinliğinin, kendine yönelik entelektüel incelemenin ve sağduyunun bilgisine sahip olmaktır. Düşünce sadece yeni, şimdiye dek bilinmeyen amaçların peşinde değildir, aynı zamanda nereye gittiğini bilmek ve yolculuğunun rotasını kendisi belirlemek ister (Cassirer, 2009, s. 4-5).

Aydınlanma, ilerleme demektir. Doğa bilimlerinde ilerleme, soyut düşüncede ve felsefede ilerleme, adalet sisteminde ve toplum bilimlerinde ilerleme. Onbeşinci yüzyıldaki Röneasans, onaltıncı yüzyıldaki Reformasyon hareketleriyle ve onyedinci yüzyılın ortalarından itibaren belirginleşen Kartezyen felsefeyle (Çiğdem, 2006, s. 19) karanlık çağlardan çıkıp kendi aklının yeterlilikleriyle yeniden tanışan, akli aracılığıyla yapabileceklerine sonsuz bir güven duymaya başlayan insanlığın bir bütün olarak ilerlemesidir Aydınlanma.

Bu yüzyılda bilimler hızla yükselişe geçip gelişmiş, bilimsel yöntem geliştirilip düşüncenin tüm biçimlerine ve toplum yapısına uygulanmış, doğada ve toplumlarda "evrensel kanunlar" düşüncesi hakimiyet kazanmıştır. Hampson (1991, s. 15-16), on yedinci yüzyılın başında Batı Avrupa'da eğitim görmüş kişiler için sorgulanması mümkün olmayan iki tane otorite kaynağının bulunduğunu belirtir; bunlar kutsal kitaplar ve klasiklerdir. Hampson'a (1991, s. 16) göre klasik kültür Tanrı'nın hikmetini yansıtan bir entelektüel düşünce sistemine yedirildiği için kilisenin de onayını taşımaktaydı - bu onay özellikle Orta Çağ'da Hristiyanlığa uyarlanan Aristoteles için

geçerliydi - ve üstelik, "Onyedinci yüzyıl bilimi doğal olaylardaki düzenin yeni ilkelerini göstererek ve bununla ilahi bir mimarın sonsuz hünelerine ima ederek dini inancı gerçekte kuvvetlendiriyordu (1991, s. 22)". Dolayısıyla Aydınlanma öncesi bilimin Aydınlanma sonrası bilimden ayrılan en temel niteliği, bilim ve Tanrı inancı arasındaki koşutluktu.

Osbourne'a göre, Aydınlanma'nın bilimle ilişkisi söz konusu olduğunda araştırmacılar arasında yaygın iki eğilim vardır. Bu eğilimlerden birincisi, *aydınlanma olarak bilim (science as enlightenment)* görüşüdür. Söz konusu bu görüş, "tüm bir aydınlanma paradigmasını doğa bilimleri modeline dayandırır (Osbourne, 2005, s. 36)". Elbette, onsekizinci yüzyıl ve doğa bilimleri demek, Newton ve Evrensel Çekim Yasası demektir. Araştırmacılar arasındaki ikinci yaygın eğilim ise, *bilimsel aydınlanma (scientific enlightenment)* görüşüdür (Osbourne, 2005, s. 36). "Burada, bilim aydınlanmanın biricik modeli olarak değil, bir *görünümü* olarak ele alınır" ve önemli olan tüm bir Aydınlanma'nın bilimsel bir görünüm arz etmesi değil, bilimin bu özgül örneğinden alınabilecek aydınlatıcı dersler olmasıdır; bu ise, bu tür bir modelin ne olabileceği üzerine düşünmeyi beraberinde getirir (Osbourne, 2005, s. 36-37). Hampson (1991, s. 30), on yedinci yüzyılın acil ihtiyacının "bir gerçek ölçütü, kanıtların güvenilirliğini saptayacak bir sistem ve yeni yöntemlerle elde edilmiş bilgilerden oluşan yeni bir evren modeli" olduğunu belirtmektedir ve her ne kadar burada Osbourne'un dikkatimizi çektiği bilimsel aydınlanma düşüncesindeki araştırmacılar doğa bilimlerinin kendisinden ya da gelişiminden ziyade bilimsel yöntemden alınacak derslere odaklansalar da, nihayetinde onsekizinci yüzyılın bilimsel ilerlemelerinin itici gücünü oluşturan yöntem Newton'un yöntemi olmuştur. Bugün "Klasik Fizik" olarak tanımlanan bu yöneme göre; şeylerin yeri uzamda tam olarak saptanabilir (bunun anlamı, her şeyin "tek bir yer"i olduğudur), bu da evrensel gerçeklik düşüncesiyle bir araya gelerek saf determinizm düşüncesini, mekanistik açıklamaların sınırsızlığını, sürekliliğin/devamlılığın ve "şeyler"in sonsuz olduğu inancını doğurur (Eastman, 2008, s. 88). Bu yöntem sadece onyedinci ve onsekizinci yüzyılların bilimsel ilerlemesine ivme kazandırmakla kalmamış, 1920'lerden itibaren Einstein'ın Görelilik Kuramı'na ve Kuantum fiziğine kadar doğa bilimlerinin (ve hatta sosyal bilimlerin) temelini oluşturmaya devam etmiştir. Kuhn, bilimsel gelişmedeki büyük dönüm noktalarının Copernicus, Newton, Lavoisier ve Einstein olduğunu, bu isimlerden her birinin bilim

topluluğunun bir zamanlar en büyük saygının duyulduğu bir kuramı reddedip, yerine onun tersini benimsemesini gerektirdiğini belirtmektedir; "her biri bilimsel düş gücünü, bizi son tahlilde içinde bilimsel çalışma yapılan dünyanın artık bambaşka bir dünya olduğunu söylemeye zorlayacak kadar köklü bir dönüşüme uğratmıştır (2014, s. 74)".

Newton'un (1642 - 1727), "Evrensel Çekim Yasası"yla onsekizinci yüzyılın bilimsel yöntem arayışına ve toplumsal, siyasal ve hatta dini kurumlarının yeniden düzenlenişine kaynaklık edecek olan kitabı "*Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri (Philosophie Naturalis Principia Mathematica)*" ise, ilk defa 1687'de (Topdemir, 2010, s. 86) yayımlanmıştır. Ünlü elmasının düşüşünü Ay'ın Dünya'da doğru düşüşüne uyarlayan Newton, iki cisim arasında bulunan çekimi ifade etmeyi başarır, bütün gökcisimlerinin birbirlerini çekmelerine neden olan güçlü bir çekme kuvvetine sahip oldukları bir evren tasarlar; burada Güneş en büyük gezegen olduğu ve dolayısıyla en büyük kütleye sahip olduğu için sistemin merkezindedir ve sistemindeki tüm gökcisimlerini kendi etrafında eliptik yörüngeler izleyecek şekilde kendine doğru çekmektedir (Topdemir, 2010, s. 90). Newton'un bu evrensel doğa yasasını bulması yaygın bir heyecan uyandırır (Burns, 2003, s. 214). Fakat tüm bu heyecana rağmen, Newton ve Newtonculuk tüm Avrupa'da bir anda kabul görmemiştir - Newtonculuğun karşısında, Descartes'ın (1596 - 1650) doğa felsefesinden doğan ve şeyleri mekanik süreçlerle açıklamayı hedefleyen Kartezyencilik (Burns, 2003, s. 46) bulunmaktadır. Fakat yapılan çeşitli deneyler Newton'un ilkelerini doğrulayacak biçimde sonuçlanmış ve Newtonculuk yavaş yavaş da olsa Avrupa'ya yayılmıştır (Burns, 2003, s. 214-215). Newton'cu yöntemin amacı ve temel varsayımı ise, nesnel dünyadaki evrensel düzen ve yasalardır (Cassirer, 2009, s. 8). Evrensel düzen ve yasalar düşüncesiyle birlikte ise karşımıza, bilimsel bir yöntem olarak pozitivizm ve felsefi bir yaklaşım olarak rasyonalizm çıkmaktadır.

Pozitivizm ve ona kaçınılmaz olarak eşlik eden deneysencilik dünyayı izleyerek anlamlandırmanın ve araçsallaştırmanın bir aracı olarak ortaya çıkarken, rasyonalizm

felsefe ve metafiziği de içine alan ve deneyselciliğin *a posteriori* bilgisine karşı *a prioritik* bilgiyle³ ilgilenen bir yaklaşım olarak kendini gösterir.

Wokler (1999, s. xii), modernitenin Aydınlanma'ya borçlu olduğu şeyin ilerleme ideali ve mantık kurallarının yanı sıra, bilimsel nesnellik olduğunu ve bu konunun hem Aydınlanmacı hem de Aydınlanma karşıtı yazarların tartışmalarında önemli bir temel teşkil ettiğini belirtmektedir. 18. yüzyılın bu hızla ilerlemeye odaklanmış ortamında biliminsanları, özellikle Newtoncu ilkelerin etkisi altında deneye ve gözleme dayalı bilim yapmanın temel ilkelerini saptamaya başlarlar ve bilimde pozitivist gelenek böylelikle gelişmeye başlar. Cascardi'ye (1999, s. 51) göre, Aydınlanma'nın sonuçları arasında amaca yönelik eylemin araçsalci davranışa dönüşmesi, niteliksel yargıların dışarıda bırakılması ve değere yönelik tüm sorgulamaların olgusal ilkelere indirgenmesi bulunmaktadır ve bu olgusal ilkelerle meşgul olan şey de pozitivist bilimdir. Hassard'a (1993, s. 6) göre pozitivizm, sadece açık ve belirgin fenomenlerin ve onlar arasındaki ilişkilerin bilgisine sahip olabileceğimizi söyler - biliminsanları, fenomenin açıkça görülemeyen ve bilinemeyen özüyle ilgili olarak varsayımsal çıkarımlarda bulunmamalı, bunun yerine birbirlerine değişmez ve evrensel kanunlarla sistematik bir biçimde bağlı olan fenomenleri tanımlamalıdır. Anlamlı önermeler denenebilen ve hatta çürütülebilen önermelerdir ve Hassard (1993, s. 6), pozitivist teolojiden ya da metafizikten ayıran özelliğin tam da bu olduğunu söylemektedir; biliminsanları hipotezler üretir ve bu hipotezleri kendi gözlemleriyle karşılaştırırlar. Dolayısıyla pozitivistizm, gerçeğe ya da bilgiye sadece rasyonel ve niceliksel yöntemlerle, deney ve gözlem aracılığıyla, ampirik kanıtlarla ulaşılabileceğini söyler. Pozitivistizmde, deney ve gözlem yoluyla ulaşılan ve evrensel geçerliliği olduğu varsayılan kanunlar vardır ve bu kanunlar dünyanın her yerinde aynıdır. Aynı deney, aynı şartlar altında uygulandığında aynı sonuçlara ulaşılır ya da ulaşılmalıdır.

Bilimsel yöntem giderek daha da yaygınlaşır, sırları yavaş yavaş çözülen doğa araçsallaştırılır ve insanın daha iyi yaşayabilmesine yönelik olarak düzenlenmeye başlanırken, insan aklına ve rasyonaliteye duyulan inanç da gittikçe yükselir. Çiğdem,

³ **a priori**, deneyimden önce gelen ya da ondan bağımsız olan demektir ve bu anlamda **a posteriori**, yani deneysel/empirik olanın karşıtıdır. Bu iki terim temelde 1) iki epistemolojik temellendirme biçimi, 2) iki önerme biçimi, 3) iki bilgi biçimi ve 4) iki akıl yürütme/tez öne sürme biçimi arasındaki farkı belirtmek için kullanılır. Ayrıca 5) bir kavramın/konseptin ya da fikrin edinilebileceği iki farklı yol arasındaki farkı belirtmek üzere de kullanılmaktadır (Cambridge Dictionary of Philosophy, 1999, s. 35).

Aydınlanma hareketinin amacının, insanları "kötü" ve köleleştirici olduğuna inanılan mit, önyargı ve hurafenin, diğer bir deyişle dinin temsil ettiğine inanılan "eski düzen"den kurtarıp "iyi" ve "özgürleştirici" olduğu kabul edilen "akıl düzeni"ne sokmak olduğunu belirtir: "...akıl düzeni, bütün insanlar için *a priori* olarak iyi addedilen bütün öğeleri kapsamaktadır. Dolayısıyla her türlü felsefi ve toplumsal proje akla ve akılla ya da akılda somutlaşan ilkelere yaslanmak zorundadır. Bu nedenle Aydınlanma aynı zamanda *Akıl Çağı* olarak da adlandırılmaktadır (2006, s. 13-14)". Artık insanlar, sadece Tanrı'nın kanunlarıyla sınırlı değildirler. Sonsuz bir evrenin kurallarını, yalnızca kendi akıllarına dayanarak ve ellerindeki sınırlı imkanlarla çözmeye başlamışlardır. Cassirer (2009, s. 5), "akıl" ya da "mantığın" bu yüzyılın birleştirici ve merkezi noktası olduğunu, bu yüzyılın arzuladığı, uğruna çabaladığı ve elde ettiği her şeyi ifade ettiğini belirtir. Hampson'a göre ise "Bilim deneylerle kanıtlanmış olguların fethedilemez temelleri üzerinde yükseldikçe kuşku ve karışıklık yerini yavaş yavaş kendine güvene, bilinmeyen henüz keşfedilmemiştense öte bir şey olmadığı inancına ve Hristiyan inancında o güne kadar görülmemiş bir varsayıma, insanın kendi kaderinin hakimi olduğu kanısına (1991, s. 30)" bırakır.

Bu noktada, her ne kadar aynı kaynaktan ve hatta birbirlerinden beslenseler de, pozitif bilimlerin deneysel yöntemi ile rasyonalizmin bilginin nesnesine bakışları noktasında birbirlerinden ayrıldıklarını belirtmekte fayda vardır. Nelson (2005, s. 4), bilgiyi edinmek ya da bilgiye sahip olmak söz konusu olduğunda, geleneksel rasyonalizmin akli ön plana çıkardığını, dolayısıyla rasyonalizmde bilginin nesnesinin duyusal değil genel ve değişmez ya da sonsuz olduğunu belirtir. Öte yandan geleneksel deneycilik ya da empirisizm için önemli olan duyular ya da sağduyudur (common sense), dolayısıyla bilginin nesnesi akış halindeki bir dünyanın parçalarıdır. Fakat yine Nelson'a (2005, s. 4) göre, rasyonalistlerin duyumsal dünyayla, deneycilerin ise duyumsal olmayan dünyayla ilgili söyleyecek bir şeyleri vardır. Nitekim Cassirer (2009, s. 12), onsekizinci yüzyıl felsefesinin, her ne kadar anında genelleme yapmaya başlamış olsa da, Newton fiziğinin metodolojisini ödünç aldığını belirtir. Cassirer'e göre her ne kadar düşüncelerinde birbirlerinden farklılaşsalar da, Voltaire'in *Metafizik Üzerine İnceleme'si* (*Treatise on Metaphysics*), d'Alembert'in *Preliminary Discourse'u* ve Kant'ın *Inquiry Concerning the Principles of Natural Technology and Morality'si* metodoloji konusunda birleşmektedirler; dolayısıyla bilimde hiç yeri olmadığı

düşünülen metafiziğin yöntemiyle Newton'un doğa bilimlerinde kazandırdığı metod temelde uyum içindedir. Lennon (2005, s. 12) ise deneyselciler dünyanın nasıl *olduğunu* bilmek isterlerken, rasyonalistlerin dünyanın nasıl olduğunu zaten bildiklerini söylemektedir - ona göre deneyselcilerin amaçları, ister kontrollü bir şekilde yapılan deneyler aracılığıyla, ister yaşantılar ve deneyimler aracılığıyla olsun, dünyanın bir tanımını yapabilmek üzere veriler toplamakken, rasyonalistler dünyanın *neden* bu şekilde *olması gerektiği* sorusuna cevap aramaktadırlar. LoLordo (2005, s. 120), rasyonalistler insan zihninde matematiksel elemanlar, geniş metafizik kavramlar ve düşünceler ya da Tanrı düşüncesi gibi doğuştan varolan bir takım fikirler olduğunu savunurlarken, deneyselcilerin bu türden "doğuştan" fikirlere ve bilgilere inanmadıklarını ve bilginin sadece dış dünyadan edinilebileceğini savunduklarını belirtir.

Metafizikten, Aydınlanma felsefesinden ve bilme eyleminden bahsedilirken, Alman Aydınlanması'nın en önemli filozoflarından birisi olan Immanuel Kant'tan (1724-1804) bahsetmek kaçınılmaz olmaktadır. Kant'a göre Aydınlanma'nın mottosunun "bilmeye cüret et" olduğuna yukarıda da değinilmişti. Kant'a göre Aydınlanma, her şeyden önce insanın aklını özgürce kullanma ve bu yolla çocukluktan kurtulma, "olgunlaşma" ve büyüme cesaretini göstermesiyle ortaya çıkmaktadır. Nitekim Kant, felsefesini insanın özgürleşmesini sağlayan "akıl"ın ne olduğu üzerine kurmuştur. 1781 yılında yayımlanan *Saf Aklın Eleştirisi*'nde insanların aklın sınırlarını aşıp spekülatif fantazilerin alanına girmelerini engelleyebilmek için bilginin sınırlarını belirlemeye çalışmış (Chapman, 1998, s. 381), 1788'de yayımlanan *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde bu bilgiyle ne yapabileceğimizi ve 1790'da yayımlanan *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ise özellikle estetik alanda - güzele ve yüceye ilişkin olarak - nasıl yargıda bulunabileceğimizi incelemiştir (Öktem, 2004, s. 44).

Öte yandan Kant'ın akıl felsefesinde, deneyim ve duyumun da çok büyük yeri vardır. Esenyel (2008, s. 110), Kant'ın bilginin deneyimle başladığını kabul ettiğini, bu anlamda da bir deneyci olduğunu belirtmektedir. Öktem (2004, s. 46), Kant'a göre bilginin *duyular* ve *akıl* ya da *duyarlık (hassasiyet)* ve *anlık (verstand)* olmak üzere iki kaynağı olduğunu, duyular bilginin malzemesini sağlarken, aklın o malzemeyi birleştirecek şeyi sağladığını ve duyularla aklın birlikte çalışması sonucunda bilginin ortaya çıktığını belirtmektedir. Her ne kadar akıl deneyin ötesinde neyin olduğunu

bilmek istese de, saf akıl deneyimle sınırlanmıştır, dolayısıyla metafizik, sadece mümkün olan deneyimin bilgisine sahip olabilen aklın gelişimine dair bir teoridir ve bilimin kesinliğinden yoksundur (Çüçen, 2013, s. 70). *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Kant'ın göstermeye çalıştığı şey, "insana, doğanın verdiği metafizik yapı ve bu yapı karşısında insanın aldığı tavidir. Bu eser esasında Kant'ın bir mektubunda yazdığı gibi '*metafiziğin bir metafiziğidir*' (Öktem, 2004, s. 45)".

Rasyonalizm ve pozitivizm gibi iki birbiriyle çelişen fakat birbiriyle son derece bağlantılı yaklaşımın gelecek yüzyıllar için önem taşıyan ortak noktası ise, insanın kendi yeterliliklerini ön plana çıkarırken bir yandan da insanın önce doğayla ve ardından toplumsal yapıyla ilişkisini kökünden değiştirmiş olmalarıdır. Ne de olsa, kendi akıyla tüm bir doğanın sırlarını çözebilen insanın, mutlaka mutlu, huzurlu, yoksulluk çekmeden, tam bir uyum içinde yaşayacağı ideal bir toplum da olmalıdır. "Yeni insanlık (humanity) inancında cennet, canlılığına kavuşmuş insanoğlunun kendi istenciyle yaratacağı mükemmel bir gelecek durumu/devletidir (state) (Burleigh, 2005, s. 42)". Filozoflar, insanların mutlu bir yaşam sürmeleri konusunda bir sorumluluk duymuşlar ve kişisel mutluluğun, buna bağlı olarak da toplumsal mutluluğun büyük ölçüde çevreye ve eğitime, dolayısıyla da sosyal kurumlara ve devlete bağlı olduğuna inanmışlardır (Cobban, 1961, s. 161).

2.1.1.1. Aydınlanma'da devlet, toplum ve ekonomi

Aydınlanma düşüncesinin politik kuramı, fiziksel dünyayı anlamamızı sağlayan düşünce biçiminin aynı şekilde devlete ya da topluma da uygulanabileceği düşüncesinden beslenir (Cassirer, 2009, s. 18-19). Ne de olsa, Aydınlanma demek ilerleme demektir ve bu ilerleme düşüncesi doğal olarak son kertede kendini mükemmel ve ideal bir toplum inşasının mümkün olduğu inancında gösterir. Foucault'ya göre ondokuzuncu yüzyılın, Kant'ın Aydınlanma'yla özdeşleştirdiği kritik bir projeyi devam ettirdiğini belirten d'Entreves, hayati öneme sahip bu üç gelişmeyi şu şekilde sıralar: 1) Pozitif bilimin gelişmesi, 2) Teleolojik (yani Hegelci) ve teknokratik (yani Saint-Simoncu) devlet düşüncesinin ortaya çıkması ve 3) Pozitif bilim ve devletin, bir 'devlet bilimi (science of the state)' biçiminde bir araya getirilmesi (Foucault, 1990, s. 42'den akt. d'Entreves, 2000, s. 188). Tanilli (2007, s. 71) ise, bu "devlet bilimi"nin ortaya çıkış aşamasını şöyle dile getirmektedir: "İnsan aklı, *toplumları düzenleyen doğal yasaları*

bulmalıdır; onlara uymak böyle mümkündür. Doğal yasaların oluşturduğu bir doğal hukuk vardır; insan, bu doğal hukuku, pozitif kanunlar halinde dile getirmelidir". Topses (2010, s. 1) ise, Aydınlanma Çağı'nın aynı zamanda bir toplum tasarımı olduğunu, bu toplum tasarımının gelecek yüzyıllardaki toplumların sosyolojik biçimlenmesinin düşünsel temellerini hazırladığını, "modern toplum, çağdaşlaşma, uluslaşma, laiklik gibi sosyolojik içerikli kavramların tümü"nün Aydınlanma düşüncesinden beslendiğini belirtir.

Bu noktada, sekülerleşme ve sekülerleşmeyle bağlantılı olarak yüzyılın sonunda Fransız Devrimi'yle karşımıza çıkacak olan laiklik kavramları özellikle önemlidir.⁴ Cassirer (2009, s. 134), Aydınlanma Çağı'nın ne olduğuna dair bir tanımlamaya yapılmaya kalkıldığında, buna verilen geleneksel cevabın dine karşı "eleştirel ve kuşkucu bir yaklaşım" olduğunu belirtir ve Fransız Ansiklopediciliği'nin⁵ dine karşı savaş ilan ettiğini hatırlatır. d'Holbach'a göre din insanlara görünmez tiranlardan korkmayı öğretmekle kalmamış, dünya üzerindeki despotların karşısında da adeta köle gibi ve korkak olmayı öğretmiştir (Cassirer, 2009, s. 134). Elbette, bütün filozoflar deist ya da ateist olma yolunu seçmemişler, din ve felsefe ya da din ve toplum arasındaki bağlantı da bir anda kesilmemiştir. Kilisenin, özellikle bilimin gerçekleriyle Hristiyanlığın gerçeklerini uzlaştıran aydınların (Tanilli, 2007, s. 78) varlığı aracılığıyla, her ne kadar zayıflamış da olsa varlığını sürdürmesi bir yana, kendini aklın, rasyonalitenin ve pozitivizmin yarattığı heyecan dalgasına kaptırmayı reddeden filozoflar da vardır. Her ne kadar burada günümüze ulaşan etkileri açısından Aydınlanma'nın temel özellikleri sıralanmaya çalışılıyor olsa da, elbette Aydınlanma'nın

⁴Laiklik ve sekülerleşme kavramları, her ne kadar popüler söylemde zaman zaman birbirlerinin yerini alacak şekilde kullanılsalar da, farklı kavramlardır ve bu noktada sekülerleşme ve laiklik ayrımının doğru bir şekilde yapılması önem taşımaktadır. Laikliğin temelleri, Aydınlanma filozoflarının evrenin merkezine Tanrı'yı değil, rasyonel insan aklını koymalarıyla atılmıştır ve bu düşünce biçimine sekülerleşme denmektedir. Sekülerleşmeyle birlikte evrenin, dünyanın, ülkelerin ve insanın hakimi olarak Tanrı ve Tanrı'nın eli olan hanedanların yerini rasyonel insan alır. Bu düşünce, Fransız Devrimi'yle birlikte pratik ve politik karşılığını, "din ve devlet işlerinin ayrılması" olarak laiklik (laïcité) kavramında bulur.

⁵*Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts, et des metiers* - Ansiklopedi ya da Bilimlerin, Sanatların ve Mesleklerin Açıklamalı Sözlüğü. Çalışmalarına d'Alembert'in ve Diderot'un editörlüğünü garanti altına alan Parisli yayımcı Le Breton tarafından 1747'de başlanan Ansiklopedi, 1751'den 1772'ye dek parça parça yayımlanmıştır. 17,818 makaleden oluşan onyediyedi adet yazılı cildi ve 2,885 levhadan oluşan onbir adet resimli cildi bulunan çalışmaya 272 yazar, gravürücü ve işçi katkı sağlamıştır. Ansiklopedi Fransız Aydınlanması'nın bilgi birikimini ve rasyonalist, seküler dünya görüşünü içinde barındırıyor ve ekonomik, sosyal ve politik reform önerileri getiriyordu. Katkı sağlayanlar arasında Voltaire, Rousseau, Montesquieu, d'Holbach gibi *filozoflar (philosophes)* ve Turgot ve Quesnay gibi ekonomistler de vardı ve Diderot'ya (*Ansiklopedi*, Vol. 5, 1755) göre "Ansiklopedi'nin amacı, dünya üzerine yayılmış durumdaki bilgiyi toplamak ve bu bilginin genel sistemini ortaya çıkarmak"tı (Cambridge Dictionary of Philosophy, 1999, s. 264).

sadece aklın ve rasyonalitenin ışığında ilerleyen filozofların çıkardığı tek, çatlamayan bir ses olduğunu ileri sürmek son derece basit bir değerlendirme olacaktır. Bununla ilintili olarak, Alman romantizminin önde gelen şairlerinden Novalis'in (1772-1801), Kilise'den uzaklaşan Aydınlanma düşünürlerini şiddetle eleştirdiği ve Avrupa'nın içinde bulunduğu bu yeni duruma karşı öfkesini ve hayalkırıklığını dile getirdiği 1799 tarihli *Hristiyanlık mı Avrupa mı?* başlıklı metni örnek olarak gösterilebilir (bkz. Novalis, 2010, s. 959). Dolayısıyla, "Aydınlanma'nın ilerlemesinin son derece Hristiyan, Deist ya da ateist biçimler alabileceği ortada olduğundan dolayı; varolan toplumsal düzeni güçlendirdiği ya da ona karşı olduğu, geri döndürülebilir ya da geri döndürülemez olduğu, Tanrı'nın bir hikmeti olduğu ya da tamamen doğal olduğu düşünülebilirdi" diyen Israel'in (2010, s. 8) de belirttiği gibi, Aydınlanma'nın ilerlemesi oldukça geniş kapsamlı ve çok yönlüydü. Fakat, filozoflar ve Kilise arasındaki çekişmenin son kertede, akla uygun yasalara göre düzenlenen ve insanların en iyi şekilde yaşayacağı evrensel, ideal biçimi ifade ettiği düşünülen yeni toplumsal, kültürel, hukuki ve ekonomik yapılar lehine sonuçlandığı ortadadır.

Aydınlanma'nın pozitivist ve rasyonel yasalara göre düzenlemiş ekonomik, kültürel ve toplumsal yapıları söz konusu olduğunda, her şeyden önce liberalizm düşüncesinden ve Aydınlanma'nın ve klasik liberalizmin düşünsel öncüllerinden sayılan John Locke'un (1632-1704) doğal hukuk kavramından söz etmek gerekmektedir. Locke'un 1690 tarihli *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*'si, insan zihnini pasif bir *tabula rasa*⁶ olarak betimlemesi ve böylelikle bilginin temel kaynağı olarak duyumsal deneyimi göstermesiyle ünlüdür (Garrard, 2006, s. 128). Nitekim Locke, denemesinin ikinci kitabı olan "İdeler Üzerine"de, "*Bütün ideler Duyumdan ya da Düşünümünden gelir. Öyleyse zihnin, bütün öznelitliklerinden yoksun, hiç bir idesi olmayan, özel deneyimiyle, beyaz kağıt olduğunu düşünelim* (2013, s. 97)" demektedir. Dolayısıyla bir duyumcu⁷ olan Locke'un insan doğasına ve mülkiyet hakkına dair düşüncelerinin, bilgisinin kaynağını Tanrı ya da idealar gibi metafizik bir dünyadan değil, doğa ve insan

⁶Deneyimler ve duyumlar aracılığıyla "doldurulmayı" bekleyen bir "beyaz kağıt".

⁷Duyumculuk (sensationalism) tüm zihinsel durumların, özellikle de bilişsel durumların duyumların bir araya gelmesiyle ya da duyumlarla ilişkili olarak oluştuğu düşüncesidir. İlk büyük duyumcu on yedinci yüzyılda yaşamış olan Hobbes'dur, fakat bu düşünce ağırlıklı olarak onsekizinci yüzyılda, John Locke'un etkisiyle yaygınlık kazanmıştır (Cambridge Dictionary of Philosophy, 1999, s. 833).

eliyle oluşturulmuş yapılar gibi nesnel/materyal bir dünyadan alan düşünsel bir çerçeve içerisinde oluştuğunu da gözden kaçırmamak gerekmektedir.

John Locke'a göre, özgür insan doğa durumunda (state of nature) bulunan insandır ve kendi özgürlüğünü ve mülkiyetini koruma düşüncesindedir. Locke, *İki İnceleme (Two Treatises)*'inde bu "doğa durumu (state of nature)" terimini,

1) insanların otoriter, ortak ve insan bir üst'ünün bulunmadığı, 2) tüm insanların orijinal durumu olan, ama 3) toplumsal ve ekonomik yaşamları gelişme gösterdikçe bazı insanlar için uygunsuz ve rahatsızlık verici bir hale gelen ve dolayısıyla bu kişilerin bir devlet kurmak için terk ettikleri, ama 4) bazı insanların hala içinde bulundukları ve 5) zorbalık, mutlak monarşi ya da devrim olasılığıyla ilişkili olarak tüm insan topluluklarının her zaman için potansiyel ya da mevcut niteliği olan temel durumu ifade etmek için kullanır (Anglim, 1978, s. 78).

Locke'un doğa durumu, Hobbes'unkinden farklı olarak⁸ özgürlükle, eşitlikle ve karşılıklı sevginin getirdiği sorumlulukla ilgilidir ve Doğa Yasası'yla, yani mantıkla yönetilir (Cobban, 1960, s. 92). Doğa durumunda -para gibi pozitif bir kuruluşun varlığından önce - insanlar emek verdikleri ölçüde, doğanın onlara sunduğu her şeye, doğal bozulmanın (spoilage) imkan verdiği ölçüde sahip olabilirler - dolayısıyla insanın doğal durumu tam bir özgürlük durumudur (Harpham, 1984, s. 969). Cobban'a (1960, s. 93) göre Locke'un bu doğa durumu o kadar pastoral bir tona sahiptir ki, hemen ardından Locke'un tüm insanların birbirlerinin haklarını gasp etmekten ve bu yolla birbirlerine zarar vermekten alıkoyulmaları gerektiğini belirtmesi son derece beklenmediktir. Locke'a göre, para değiş tokuşunu hayatlarını idame ettirmenin bir yolu olarak kabul etmekle, insanlar kendi aralarında Doğa Yasası'nın bozulma eşiğinden kaçınmayı mümkün kılan yeni bir mülkiyet ilişkileri ağı yaratmışlardır (Harpham, 1984, s. 969). Özetlemek gerekirse; insanın, tüm toplumsal ve politik organizasyonlardan önce varolan doğal hakları vardır ve devletin asli görevi ve amacı bu hakları bir düzene sokarak garanti altına almaktır, bu temel haklar arasında ise kişisel özgürlük ve mülkiyet hakkı bulunmaktadır (Cassirer, 2009, s. 250). İnsanların kendilerini devlet gibi bir otoritenin yönetimine kendi istekleriyle bırakmalarının temel nedeni, mülkiyetlerini koruma arzularıdır - bu türden bir yönetim sistemi oluşturulduğunda/kurulduğunda, bu doğal hakların bir kenara bırakıldığı anlamına değil, devlet yaptırımını sivil haklarla

⁸Thomas Hobbes'a (1588-1679) göre doğa durumunda insan kendini korumak için ne gerekiyorsa yapacaktır ve bu da onun doğal hakkıdır; öte yandan doğa durumundaki bu derece kendiyile meşgul ve bencil insanları yönetebilmenin tek yolu, Hobbes'un İncil'deki bir hikayeden esinlenerek *Leviathan* olarak adlandırdığı mutlak bir egemenliktir (Broadie, 2013).

değiş tokuş edildiği anlamına gelir (Loughlin, 2006, s. 59). Locke'a göre, kişisel özerkliği sağlayan şey mülkiyet ve anlaşmalardır ve devletin işlevi bu hakkı korumak ve devamlılığını sağlamaktır; devlet bu işlevi yerine getiremediği takdirde ise iktidar/güç insanlara geri döner ve insanların doğal haklarını korumak üzere isyan etmeye ya da başkaldırmaya hakları vardır (Loughlin, 2006, s. 59-60).

Myers (2013, s. 458), Loughlin (2006, s. 61) ve Zuckert (1994, s. xiii) gibi yazarlar, Amerika'nın kuruluşuna ve anayasasına ilham veren şeyin Locke'un ilkeleri olduğunu belirtmektedirler. Nitekim, 1776 tarihli Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nde yer alan şu sözlerde, Locke'un etkisini açıkça görmek mümkündür:

Tüm insanların eşit yaratıldığını, Yaradanları tarafından kendilerine devredilemez hakların verildiğini ve bu hakların Yaşam, Özgürlük ve Mutluluğa Erişme haklarının bulunduğu gerçeklerinin apaçık ortada olduğunu kabul ediyoruz. Bu hakları güvence altına almak amacıyla insanlar arasında adil güçlerini, yönetilenlerin onayından alan yönetimler kurulur. Herhangi bir yönetim biçimi bu hedefler için zararlı olmaya başladığında bu yönetimi değiştirmek ya da feshetmek ve güvenliklerini ve mutluluklarını etkilemesi kendilerine en muhtemel görünen bir şekilde güçlerini düzenleyerek ve yönetimin temelini o tür ilkelere dayandırarak yeni bir yönetim kurmak halkın hakkıdır (Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, 2014, s. 1010).

Düşünceleriyle Fransız Devrimi'nde, Amerika'nın kuruluşunda ve modern liberal cumhuriyetçiliğin yükselişinde büyük rol oynayan bir diğer isim ise (Bartlett, 2001, s. 13-14), Baron de la Brede et de Montesquieu'dür (1689-1755). Zamanın ruhuna işlemiş olan pozitivist düşünce biçimi, Montesquieu'nün büyük eseri *Kanunların Ruhu Üzerine*'nin (*L'esprit des lois*) henüz Önsöz'ünde kendini gösterir. Nitekim Cobban'a göre Montesquieu kendini her şeyden önce bir deneyci olarak görmektedir, yaratmak için yola çıktığı şey hukukun olgulara dayanan bir sosyolojisidir ve "Aydınlanma'nın tam merkezinde bulunan rasyonalizm ve deneycilik kombinasyonu hiç bir yerde Montesquieu'nün doğa kanunu yorumunda olduğu kadar çarpıcı değildir (1960, s. 99)". Şöyle demektedir Montesquieu:

Önce kişileri inceledim; kanunlarla geleneklerin o sonsuz değişikliği içinde, onların yalnız kendi keyif ve isteklerine göre yönetilmediklerini anladım.

İlkeler ortaya koydım; özel hallerin sanki kendiliklerinden bunlara boyun eğdiklerini, bütün milletlerin tarihlerinin bu ilkelerin sonuçlarından başka bir şey olmadığını, her özel kanunun başka bir kanuna bağlı olduğunu ya da daha genel bir kanuna uyduğunu gördüm.

Eski çağı incelemem gerektiği zaman, gerçekten ayrı olan durumları birbirine benziyormuş gibi görmemek, benziyormuş gibi görünenler arasındaki farkları da kaçırmamak için sözü geçen çağın ruhunu iyice kavramaya çalıştım.

Burada birçok gerçeği ancak, bunları başka gerçeklere bağlayan zinciri iyice gördükten sonra anlamak mümkün olacak. Ayrıntılar üzerinde ne kadar düşünülürse, ilkelerin kesinliği de o kadar kendini belli eder (2014, s. 39).

Montesquieu, Birinci Kitap'a her şeyden önce "doğal kanunlar"a ve yine pozitivist bir eğilimi ortaya koyarak doğada bulunan neden-sonuç ilişkisine vurgu yaparak başlamakta ve "Bu (en) geniş anlamıyla kanunlar, olayların mahiyetinden doğan zorunlu bağlardır. Bu bakımdan da, bütün varlıkların kanunları vardır (2014, s. 43)" demektedir. Tüm varlıklar bu doğal kanunlara bağlı bir biçimde yaşarken, "insanlar yavaş yavaş birtakım bilgiler edinmeye başlarlar; bundan ötürü insanlarda, öteki hayvanlarda olmayan ikinci bir bağ meydana gelir. ... toplum halinde yaşamak isteği de böylece dördüncü doğa kanunu olur (Montesquieu, 2014, s. 46)" ve "doğaya en uygun hükümet şekli, hangi millet söz konusu ise o milletin özel yapısı bakımından menfaatine en uygun olan hükümet şeklidir (Montesquieu, 2014, s. 47)". Peki, nasıl bulacaktır insan kendi menfaatine en uygun hükümet şeklini? Elbette, akıyla. Nitekim Montesquieu'ya göre "Genel olarak kanun, yeryüzündeki bütün milletleri yöneten bir şey olmak sıfatıyla insan aklıdır; her milletin siyasi ve medeni kanunları da bu insan aklının uygulandığı özel hallerden başka bir şey olmamalıdır (2014, s. 47)".

Montesquieu'nün, *Kanunların Ruhu Üzerine*'de yaptığı ve sonraki yüzyılların sosyal yapılanmaları açısından büyük önem arz eden bir başka şey, Locke'un *İki İnceleme*'sinde görülen kuvvetler ayrılığı fikrini geliştirmiş olmasıdır. Locke, devletin kuvvetlerinin yasama ve yürütme olarak ayrılmasını ilk defa gündeme getirmiş ve bu iki kuvveti birbirine bağımlı kılmıştır (Bessette, 2011, s. 221). Montesquieu ise Locke'un ayrımını genişletmiş, yürütme kuvvetinin bölünmesi aracılığıyla ise ilk kez bağımsız bir yargı kuvveti ortaya çıkarmıştır (Bessette, 2001, s. 225).

Tıpkı çağdaşı Rousseau gibi, Montesquieu de hem Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi hem de özellikle Fransa'da 1789'da kabul edilen İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi üzerinde büyük etki yaratmıştır. Rude (2015, s. 92), birkaç yıl arayla kendi devrimlerini gerçekleştiren Amerikalıların ve Fransızların birbirlerini "etkilemiş" olmaları ihtimalinden ziyade, hem Amerikalıların hem de Fransızların "başta Locke, Montesquieu ve Rousseau olmak üzere "doğal hukuk"çu felsefe okuluna çok şey borçlu

olduklarını" belirtmektedir. Nitekim Montesquieu'nün kendisini saltanat hükümetlerinde fazilet bulunmadığını iddia etmekle suçlayanlara cevap vermek için yazdığı şu satırlar, bahsi geçen tüm bu anayasaların temelini teşkil eden cumhuriyet, eşitlik ve vatan sevgisi gibi kavramlara dair düşüncelerinin bir özeti niteliğindedir:

Bu eserin ilk dört kitabını anlamak için, cumhuriyette fazilet sözünden vatan sevgisini, yani, eşitlik sevgisini kast ettiğime dikkat etmek gerek. Bu fazilet, ne ahlaki bir fazilettir ne de Hristiyanca bir fazilet; doğrudan doğruya siyasi bir fazilettir; cumhuriyet hükümetinin işlemlerini sağlayan kuvvettir bu; nasıl ki saltanat hükümetinin işlemlerini sağlayan onur dediğimiz kuvvet ise. Demek oluyor ki ben, vatan ve eşitlik sevgisine siyasi fazilet adını verdim (2014, s. 37).

Fransız Devrimi'ni etkilemiş olan bir başka metin, Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) *Toplum Sözleşmesi (Du Contract Social- Principes du Droit Politique)* eseridir. Rude (2015, s. 144), Robespierre'in "Halk egemenliğine, batıl inançlardan arındırılmış dinin getireceği sosyal yararlar ve zenginlik ya da yoksulluğun yozlaştırmadığı orta sınıf sosyal cumhuriyet idealine inancını" Rousseau'dan aldığını, "Yozlaşma" ve "fazilet"e dair konuşmalarının temelinde bu fikirlerin bulunduğunu belirtir. Rousseau da, tıpkı Montesquieu gibi "toplum sözleşmesinin felsefesini eşitlik ve özgürlük ilkeleri üzerine kurmuştur (Stanila, 2012, s. 62)", üstelik, yine Montesquieu gibi doğa yasaları ve insanın "doğal hali", düşüncesinde çok önemli bir yer tutmaktadır (Stanila, 2012, s. 63; Cobban, 1960, s. 150). Fakat Montesquieu'den farkı, pozitivist bir tutuma sahip olmayıp, aksine "Romantizmin Peygamberi" (Dame, 2014, s. 306) olarak adlandırılmasıdır. Cobban (1960, s. 147), söz konusu Rousseau olduğunda, kronolojik anlamda değil ama mantık çerçevesinde Aydınlanma'nın son büyük Fransız yazarından mı, yoksa yeni ve farklı bir dönemin/eğilimin ilk yazarından mı bahsettiğimizin tartışmalı olduğunu söyler.

1754 tarihli *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Doğuşu ve Temelleri Üzerine Deneme*'de Rousseau'nun felsefesi, insanın doğa durumundaki halinin toplum düzenindeki haline üstün olduğu görüşüne dayanır; ona göre doğa yasadaki ve ahlaktan önce gelmiştir ve doğa halindeki insan özünde iyidir; o iyi doğmuştur, masumdur, özgürdür ve şefkat duygusuna sahiptir (Stanila, 2012, s. 61-62). Ne var ki, bu varsayılan doğa hali sona ermiştir (Cobban, 1960, s. 150) ve Rousseau, "insanların doğal yaşam halindeki ilk özgürlüklerinin özlemini çekmektedir"; çünkü ona göre "doğa yasaları gereğince yaşayan insanlar özgür ve eşittirler, toplum düzenine geçince bu mutluluğu yitirmişlerdir (Günyol, 2007, s. vi)". Rousseau'ya göre "uygar toplum insanındaki aşırı

mülkiyet hırsı, doğa durumundaki şefkat ve merhameti yok etmiş; insanları cimri, kıskanç, çıkarıcı, bencil ve kötü yapmıştır (Arslanel ve Eryücel, 2011, s. 13)". 1762 tarihli *Toplum Sözleşmesi (Contrat Social)* ise buradan çıkar; amacı "bireylere, doğal haldeyken sahip oldukları eşitlik ve özgürlüğü sağlayan bir toplum biçimi bulmak"tır (Tanilli, 2007, s. 83). Rousseau'nun teorisine göre, toplumsal yapının amacı, onu oluşturan bireylerin özgürlüğü ve güvenliğidir - toplumsal yapı varlığını bireylerin özgür iradesine borçludur ve bu irade de temelde özgürlük üzerine kuruludur, dolayısıyla toplumsal yapı kendi varlığını borçlu olduğu ve tüm yasalarla devletin meşruiyetinin de kaynağı olan bu özgürlüğün devamlılığını amaçlar (Costina, 2011, s. 87). Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*'nin Birinci Kitap'ının yine "Toplum Sözleşmesi" başlıklı bölümünde, özgürlük ve eşitlik düşünceleri (ya da itkisi) içerisinde bir araya gelerek bir anlaşmaya varan bireyleri şu sözlerle anlatmaktadır:

Üyelerinden her birinin canını, malını bütün ortak güçle savunup koruyan öyle bir toplum biçimi bulmalı ki, orada her insan hem herkesle birleştiği halde yine kendi buyruğunda kalsın, hem de eskisi kadar özgür olsun." İşte, toplum sözleşmesinin çözüm yolunu bulduğu ana sorun budur.

.... Toplum üyelerinden her biri, bütün haklarıyla birlikte kendini baştan başa topluluğa bağlar; çünkü bir kez, her kişi kendini tümüyle topluma verdiğinden, durum herkes için birdir; durum herkes için bir olunca da bunu başkalarının zararına çevirmekte kimsenin bir çıkarı olamaz (2007, s. 13-14).

Burada, Rousseau'nun eşitlik ve özgürlüğe yaptığı vurgu son derece belirgindir. Bu toplum sözleşmesinin oluşturduğu bütün cumhuriyet ya da politik bütün, ortakları ise "bir birlik olarak *halk*, egemen gücün birer üyesi olarak teker teker *yurttaş*, devletin yasalarına boyun eğen kişiler olarak da *uyruk* adını alırlar (Rousseau, 2007, s. 15)".

Yeniden başladığımız yere, - liberalizme ve doğal mülkiyet düşüncesine - dönecek olursak; karşımıza öncelikle doğal kanunlar düşüncesinde birleşen ekonomistler olan fizyokratlar çıkmaktadır. Neill (1949, s. 532), fizyokratların "ilk defa ekonominin tamamen bilimsel sistemi"ni bulan kişiler oldukları konusunda ekonomi tarihçilerinin genel olarak hemfikir olduklarını belirtmektedir. Ekolün en etkili kişileri, François Quesnay (1694-1774) ve Anne-Robert-Jacques Turgot'dur (1727-1781) (Miller, 2000, s. 497). Fizyokratlar, doğa temelli bir felsefeyi benimseyip ekonomi

pratiğinde 1500'lerden 1750'lere dek etkili olan merkantilizmin⁹ ilkelerini reddetmiş, zenginliğin kaynağının doğa olduğunu, çünkü kullanılan kaynaktan daha fazla ürün elde edilebilecek tek endüstri biçiminin tarım olduğunu belirtmişlerdir (Warlow, Pitts ve Kamery, 2007, s. 77). Elbette burada, Monarşik yönetimlerin zenginliğine ve gücüne vurgu yapan Merkantilizmden vazgeçilmesi ve yüzyılın sonunda birbirleriyle ortaklık içinde, eşzamanlı olarak yükselişe geçecek olan Cumhuriyet düşüncesi ile ekonomik liberalizm arasındaki ilişki de dikkate değerdir. Fizyokratların reform programı tarımın kapitalist bir emek üzerinden organize edilmesini, serbest ticaret ve dolayısıyla merkantilist politikaların fesh edilmesini, kamusal finans reformunu ve genel olarak tüm ekonomi için geçerli olan *laissez-faire* düşüncesini içerir (Franklin, 1962, s. 300). Fizyokratlar, devlet kontrolünün minimum düzeye indirgenmesini savunurlar; onların düşüncesine göre, insan ilişkilerinde "doğal bir düzen" bulunmaktadır ve insanlar rahat bırakıldıkları takdirde işler kendiliğinden olması gerektiği gibi yürüyecektir (Featherston, 1975, s. 169). Samuels de (1961, s. 96), fizyokratların devlet ve mülkiyet ilişkisini temelde özel mülkiyetin korunması olarak ele aldıklarını belirtmektedir ki bu, klasik ekonominin ve liberalizmin kurucusu Adam Smith'in fizyokratlarla ilişkisinin anlaşılması açısından göz önünde bulundurulması gereken bir ilkedir. "Mülkiyete duyulan saygı, toplumun gücünün birincil unsurudur," diyen Quesnay'in *Maximes Generales*'inin dördüncüsü, mülkiyetin güvenliğinin toplumun ekonomik düzeninin olmazsa olmaz temeli olduğunu öne sürer (Quesnay'den akt. Samuels, 1961, s. 96). Fizyokratların modern ekonomiye en büyük katkıları ise "bırakınız yapsınlar" anlamına gelen *laissez-faire* düşüncesidir, ki bu düşünce daha sonra Smith ve başka Batılı ekonomisyenler tarafından benimsenecektir (Warlow, Pitts ve Kamery, 2007, s. 81).

Fakat, her ne kadar fizyokrasi düşüncesi merkantilizme ciddi bir karşı çıkış oluşturmuş olsa da, merkantilizmi bitirip Klasik Ekonomi ekolünü ve klasik liberalizmi başlatan metin olarak Adam Smith'in (1723-1790) 1776 tarihli *Milletlerin Zenginliği*

⁹Merkantilistler, bir ulusun zenginliğinin altın ve gümüş biçiminde kralların ve prenslerin mahzenlerinde saklanması gerektiğine/saklandığına inanıyorlardı. Çünkü savaşlar, altın ve gümüşle finanse ediliyordu ve altını daha fazla olan ülke daha güçlü olan ülkeydi. Merkantilistler için, zenginliğin kaynağı insan ve paraydı - insanlara işçi ve asker olarak gerek vardı ve para savaşları ve devleti finanse edip savurgan bir saltanat sürebilmek için gerekliydi. Ulusal üretim ise sadece dışarıdan getireceği para oranında değerliydi. Merkantilizm düşüncesinin yaygın olduğu dönemde yönetimler bu düşünceden oldukça etkilenmiş ve zenginliklerinin büyük kısmını ülkede tutmak için çabalamışlardır (Warlow, Pitts ve Kamery, 2007, s. 71). Dolayısıyla merkantilistlerle fizyokratların öncelikle "zenginliğin kaynağı" noktasında birbirlerinden ayrıldıkları söylenebilir. Merkantilizm düşüncesi fizyokratların yükselişiyle birlikte giderek yaygınlığını kaybetmiş, Adam Smith'le birlikte ise yerini liberalizme ve klasik ekonomiye bırakmıştır.

(*The Wealth of Nations*) kitabı görülmektedir (Featherston, 1975, s. 170). Smith, politik kurumların ve pratiklerin kuruluşundan insan doğasının sorumlu olduğunu ve insanların doğal durumunun bencillik olduğunu düşünmektedir - buna göre, "arzularımızı tatmin etme, mutlu hayatlar yaşama ve komşularımızın onayını alma çabamız" toplumsal yapının kuruluşunu destekler (Winborne, 2008, s. 45-46). Aynı şey, ekonomik sistemin düzenlenişi ve akışı için de geçerlidir. "Çıkarı yönünde davranan insanla, onun ekonomik eylemleri arasındaki (ilişki) her devir ve her çevre için aynıdır ve değişmez (Arslan, 1991, s. 174)" ve dolayısıyla "Eğer bu doğal kanun insanlar tarafından bozulmazsa, ekonomik bakımdan yeryüzüne doğal bir düzen egemen olur (Arslan, 1991, s. 174-175)". Bu noktada ise, Adam Smith'in "görünmez el (the invisible hand)" metaforu karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, her birey kişisel doyumunu, kârını ya da her ikisini birden olabilecek en yüksek seviyeye getirebilmek için kendi amaçlarının ve arzularının peşinde ilerlerken, bu koordine olmamış bireysel kararların ve eylemlerin sonucunda ortaya çıkan yan ürün, toplumun refahındaki artış ve zenginliğindeki büyümedir; serbest pazar fikrini savunan teorisyenler, Smith'in bu fikrine başvurarak *laissez faire* ekonomik sistemin üretimi ve toplumun refahını artırmak için en iyi yol olduğunu söylemektedir (Adjibolosoo, 2003, s. 69).

Peki eğer toplumlar ve ekonomiler kendilerini bu şekilde düzenleme yetisine sahiplerse, bir sistem olarak devletin görevi nedir? Smith'in doğal özgürlüğe ve devletin bu özgürlük içindeki yerine dair düşünceleri, aynı zamanda Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin de imzalandığı 1776 yılında basılan *Milletlerin Zenginliği (Wealth of Nations)* eserinde bulunabilir:

Doğal özgürlük sistemine göre, egemen olanın... sadece üç görevi vardır; ...Birincisi, diğer bağımsız toplumların şiddetinden ve istilasından toplumu koruma görevidir. İkincisi, mümkün olduğunca toplumun diğer üyelerinin adaletsizliğinden ve zulmünden koruma görevi veya kusursuz bir adalet işleyişi oluşturma görevi. Üçüncüsüyse, herhangi bir bireyin veya küçük bir grubun menfaati için inşası ve bakımı hiçbir zaman mümkün olmayan belli kamusal işletmeleri ve belli kamusal kurumları inşa etme ve bakma görevidir (Smith, 2014, s. 1126).

Cobban'a (1960, s. 132) göre, fizyokratların Aydınlanma'yla ilişkileri yanlış anlaşılmıştır. Çünkü fizyokratlar Aydınlanma öncesi Kartezyen gelenekten gelirlerken Adam Smith, her ne kadar fizyokratlarla benzer sonuçlara ulaşmış olsa da, bunu bir tarihçi olarak ve deneye dayalı olguların gözlemlenmesiyle yapmıştır, dolayısıyla *Milletlerin Zenginliği* hem deneyselci temeli hem de faydacı (utilitarian) sonuçları

açısından Aydınlanma'ya aittir. Nitekim "Faydacı idealin sınırları vardı, ama kaçınılmaz sonuçlarından birisi, toplumsal organizasyonun, en genel anlamıyla, toplumdaki tüm bireylerin genel refahını amaçlamasıydı (Cobban, 1960, s. 132)".

Çiğdem (2006, s. 15-16), Aydınlanma'nın "hem dolaylı ekonomik ve toplumsal sonuçları itibariyle, hem de akılsal devrim denilen oluşumun altyapısını oluşturarak "modern" toplumun entelektüel temellerini vücuda getirmiş" olduğunu söylemektedir. Cobban (1960, s. 215) ise, ondokuzuncu yüzyılın pek çok büyük yazarının ve düşünürünün sınırsız kötümserliğinin, onsekizinci yüzyılın iyimserliğiyle çarpıcı bir karşıtlık içinde olduğunu, üstelik bu kötümserliğin ondokuzuncu yüzyılın somut kazanımlarıyla da ciddi bir çelişki oluşturduğunu belirtir. Oysa, yine Cobban'a göre, bu ikinci çelişki birinciyi daha iyi anlamamızı sağlar: çünkü bu çağlardan birinin pratik yaşamı bir önceki çağın teorik kazanımlarını yansıtmaya eğilimindedir. Locke, Montesquieu, Diderot, Voltaire ve Adam Smith gibi teorisyenler ondokuzuncu yüzyılın ilerleyeceği yönü tahmin etmiş ve bu ilerlemenin temelini atmışlardır. Nitekim ondokuzuncu yüzyıl, modernitenin tüm kavram, kurum ve pratikleriyle yerleştiği ve zirve noktasına ulaştığı yüzyıldır.

Fakat ondokuzuncu yüzyıla geçmeden önce onsekizinci yüzyılın sonunda yaşanan ve cumhuriyetler ile demokrasilerin kurulmasının hızlanması, liberalizmin, ulus devlet düşüncesinin, sosyalizmin, sekülerizmin ve modern politik ideolojilerin gelişmesi gibi sonuçlarıyla sonraki yüzyılların toplumsal yapılanmalarını da şekillendiren bir başka gelişme olan Fransız Devrimi'nden ve insanın makineyle ve teknolojiyle ilişkisini şekillendiren Sanayi Devrimi'nden bahsedilmesi kaçınılmazdır.

2.1.2. Fransız Devrimi

Onsekizinci yüzyılın sonunda yaşanan Fransız Devrimi, Aydınlanma düşüncesinin doruğa ulaştığı ve pratiğe döküldüğü yerdir (Burleigh, 2005, s. 21). Campbell (2011, s. xiii) Aydınlanma'nın devrimi tetiklemekten daha fazlasını yaptığını söyler; Aydınlanma, modern dünyanın kapısını açan felsefi anahtardır ve Aydınlanma düşünürleri, insanın ifade özgürlüğüne, özgür bir ekonomiye ve dini hoşgörüyeye dayanan yeni temsili yönetimler aracılığıyla daha insani ve rasyonel bir toplum yaratma gücüne inanan bir dünya görüşü inşa etmişlerdir. Devrim, İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'yle, anayasal temsili yönetimiyle, insan haklarıyla, dini hoşgörüsüyle, eğitim

reformuyla, yargı sisteminin reformuyla ve ticaret özgürlüğüyle açıkça onsekizinci yüzyılın fikir hareketlerinden faydalanmıştır (Campbell, 2013a, s. 10). Filozoflar, otoriteyi sorgularken 'mantık (reason)', 'özgürlük', 'mutluluk', 'fayda (utility)' ve 'ilerleme' gibi kavramları sık sık kullanmışlar, hatta *Ansiklopedi*'nin editörleri Diderot ve d'Alembert "Her şey sorgulanmalıdır" diye yazmışlardı (Briggs ve Clavin, 1997, s. 10). Doyle, bununla ilişkili olarak, devrimin sonunda artık kutsal olan hiç bir şeyin kalmadığını belirtir - bütün iktidarlar, bütün otoriteler, bütün kurumlar geçicidir, sadece ve sadece rasyonalite ve fayda (utility) çerçevesinde geçerlilik kazanırlar ve bu anlamda "Fransız Devrimi gerçekten de Aydınlanma'nın zaferini temsil etmiş ve bizim hala içinde yaşadığımız zihinsel dünyanın habercisi olmuştur (2001, s. 80)".

Furet, Fransız devrimcilerin yok ettikleri şeye bir isim verdiklerini ve onu "*ancien regime*"¹⁰ olarak vaftiz ettiklerini" söylüyordu. Furet'ye göre, devrimciler böyle yaparak bastırdıkları şeyden ziyade, yaratmak istedikleri şeyi tanımlıyorlardı ve bu da "barbarlığın gölgesine sürülmesi gereken geçmişten tam bir kopuş"tu (1996, s. 3). Fransız Devrimi'nin sonucunda feodal toplum yerini kapitalizme ve liberal ekonomiye, monarşi yerini cumhuriyete, ulus devlete ve demokrasiye, monarşinin halkın gözünde meşruiyetini ve dolayısıyla gücünü sağlayan kilise yerini laikliğe ve aklın egemenliğine bırakmıştır. Devrimi "sıradan insanların" tarihi olarak inceleyen tarihçilerin en ünlülerinden birisi olan George Lefebvre ise (Rude, 2015, s. 33) 1789'dan 1815'e dek Avrupa ülkelerinin tarihlerinin büyük ölçüde bu büyük olay tarafından şekillendirildiğini belirtmekte ve "yarattığı etkinin insanların yaşamları üzerinde oynadığı rol henüz sona ermedi" demektedir (1962, s. xix).

Restorasyon Dönemi'nin liberal tarihçilerinden (Rude, 2015, s. 26) François Auguste Marie Mignet (1796-1884), Fransız Devrimi'nin Avrupa'da yeni toplumların çağını başlattığını belirtiyor ve şöyle diyordu:

...devrim, (eski sistemi) adalete daha uygun ve içinde yaşadığımız çağla daha uyumlu bir sistemle değiştirdi. Keyfi emirlerin yerine kanunları, imtiyazların yerine eşitliği koydu; insanları sınıf ayrımlarından, arazileri vilayetlerin sınırlarından, ticareti kurumların ve cemaatlerin prangasından, tarımı feodal bağımlılıktan ve ondalık verginin zulmünden, mülkiyeti miras hakkının yarattığı engellerden kurtardı ve her şeyi tek bir devlet, tek bir hukuk sistemi, tek bir halk şartına bağladı (2006, s. 29).

¹⁰"Eski rejim" anlamına gelen bu Fransızca deyim Fransız Devrimi öncesi dönemi anlatan özel bir kullanımdır.

Liberal muhafazakar Alexis de Tocqueville (1805-1859) ise, 1856 tarihli ünlü *Eski Rejim ve Devrim* eserinde, devrimin başlangıcını "Bu, 89'dur.... cömertlik, coşku, yiğitlik ve yücelik zamanıdır, ... bizim kendimizin yitip gitmemizden çok daha sonra da insanların bakışlarının hayranlık ve saygıyla kendisine doğru çevrileceği o ölümsüz andır" sözleriyle dile getirmekteydi.

Ne var ki, Fransız Devrimi elbette sadece 1789'da yaşanan tek bir büyük ayaklanma ve sonrasında kurulan yeni bir yönetim biçimi değildir; on yıllık bir büyük ve küçük devrimler döneminin ardından 1800'lerle birlikte Napoleon ve Restorasyon dönemleri gelmiş, 1830'larda, 1840'larda ve 1870'lerde yeni ayaklanmalar yaşanmış ve Fransız Devrimi'nin tüm sonuçlarıyla ideolojik ve pratik anlamda "oturması" neredeyse yüz yılı bulmuştur. Ne var ki, konusu ve amaçları açısından birtakım kısıtlamaları zorunlu kılan bu çalışma bağlamında, olay örgüsü ve özellikle de (hala devam eden) sonuçları açısından Fransız Devrimi gibi büyük bir sosyolojik olay kısaca açıklanmaya çalışılırken kaçınılmaz olarak bir takım sınırlamalara gidilmiş, sadece tezin ilerleyişi açısından önem taşıyan belli başlı olaylar ve kavramların açıklanmasıyla yetinilmiştir.

Bunca büyük çaplı bir sosyal olay olarak Fransız Devrimi, her ne kadar ideolojik kökenlerini Aydınlanma felsefesine borçlu olsa da, sadece entelektüel bir olay değildir. Toplumun ve ekonominin "somut" alanında da kitlelerin sokaklara dökülmesini, isteklerin kimi zaman büyük bir şiddetle dile getirilmesini, sadece bir ayaklanmayla kalmayıp yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen kurulmasını zorunlu kılacak bir takım sorunlar vardı. Bunlardan birincisi, Fransız toplumunun son derece hiyerarşik sınıfsal yapısı ve hem sarayın ve Kilisenin açgözlülüğüyle, hem de savaş koşullarıyla giderek şiddetlenen ekonomik sıkıntılardı.

Birinci sınıf (first estate) Kiliseydi ve soylulardan bile daha zengindi. Ondalık vergisi (*tithe*) olarak topladığı vergiler bir yana, kendisi vergiden muaftı ve Saray'a her yıl ne kadar "bağışta" bulunacağını da kendisi belirliyordu (Hunt, 1998, s. 3). İkinci sınıf ise geleneksel "kılıç/şövalye" asilleri (*noblesse d'epee*) ve on yedinci yüzyıldan itibaren varlıklı burjuvaların bürokrasinin gelirleriyle kurumlarını satın alarak soyluluk ünvanı sahibi olan "kaftan soyluları" (*noblesse de robe*) olarak ikiye ayrılan soylulardı ve asaletlerinin kökeni ne olursa olsun Fransız asiller sınıfının doğrudan ödenen bütün vergilerden muaf tutulmaları bir yana, kendileri de ağır vergilerden her zaman kaçınmış, XIV. Louis'in koyduğu yirmilik gelir vergisinin ve kelle vergisinin kendilerine düşen

paylarını bile hiçbir zaman ödememişlerdi (Rude, 2015, s. 13). Böylece, Fransa'nın en varlıklı ve ayrıcalıklı sınıfları sahip oldukları imtiyazların yanı sıra mali sorumluluklardan muaf durumdayken, halkın geriye kalan kısmı, özellikle de köylüler ağır bir vergi yükü altında ezilmekteydiler. Köylüler Krala, Kiliseye ve arazi sahiplerine ayrı ayrı vergiler ödüyor, "senyörler ve arazi sahipleri, ister din adamı, ister soylu, ister burjuva ister şirket olsun, genellikle köylüleri eziyordu (Hunt, 1998, s. 4)". Ayrıca köylülerin, yol yapımında zorunlu çalışma gibi yerine getirmeleri gereken yükümlülükleri de vardı ve yüzyıl biterken, kötü hasat ve ekonomik kriz dönemleriyle birlikte bu durum "giderek can sıkıcı ve dayanılmaz olmaya başlamıştı (Rude, 2015, s. 13)". 1788 Haziran'ında şiddetli fırtınalar hasadın bir kısmını mahvetmiş ve 1788-1789 kışında yiyecek fiyatları hızla ve sürekli olarak artmıştı. Bir kaç ay içinde mısır fiyatları Fransa'nın güneyinde ikiye, kuzeyinde üçe katlanmıştı. Bu fiyat artışları ülkenin her bölgesini az ya da çok etkilemiş ve bu durum toplumsal ve politik düzeyde alışılmadık bir şekilde etkili olmuştu. Ekonomi halihazırda sıkıntıdayken bu kriz, kitle tüketimi ve tekstil ürünlerinin satışlarının 1787 ve 1789 arasında yarı yarıya düşmesine neden olmuştu. "İşsizlik, dilencilik ve serserilikte patlama yaşanmıştı (Campbell, 2013a, s. 39)". Böylelikle, Birinci ve İkinci Sınıflar giderek zenginleşirken, ülkenin bütün mali sıkıntılarını Üçüncü Sınıf yaşamaktaydı ve köylüler, neredeyse hasadını kendileri yaptıkları buğdayı ve ekmeği satın alamayacak durumdaydılar.

Ülkeye para akışını sağlayan burjuvazi açısından ise problem daha farklıydı. Devrim öncesi süreçte burjuvazi özellikle bankacılık, imalat ve ticaret aracılığıyla ülkeye para akışını sağlarken, bir yandan da artan zenginlikleriyle uyumlu sosyal ya da hiyerarşik bir konuma sahip olamamaktan giderek daha çok şikayetçi oluyordu ve en büyük hedefi miras yoluyla geçen memuriyet ve askeri rütbeleri satın almaktı - nitekim, 1789 yılına dek hem ordu kademelerinde, hem de Kilise'de ve idari görevlerde yer almak için asalet ünvanı taşımak bir zorunluluktan (Rude, 2015, s. 16). Lord Acton (1834-1902), 1890'ların ikinci yarısında Cambridge'de verdiği derslerden birinde, Fransız Devrimi'nin sebeplerini şu şekilde açıklıyordu;

Fransa'nın devlet geliri, Lewis XVI bunu yetersiz bularak ulusun yardımına başvurduğunda, neredeyse yirmi milyondur. Kısa sürede milli gelir bir kat daha artarken, devlet geliri... yüz milyonun üzerine çıkmıştı; ve bu artış, eski monarşinin en güzel ödülleri mahrum bıraktığı ve zenginleştirdiği ülkede güç sahibi olmasına izin vermediği bir sınıfın çabalarıyla gerçekleşmişti. Çabaları

mülk dağılımında değişikliklere yol açar ve zenginlik küçük bir kesimin ayrıcalığı olmaya devam ederken, dışlanmış olan çoğunluk güçsüzlüklerinin herhangi bir hak ya da adalet temelinden yoksun olduğunu... hissettiler. Devlet, Ordu ve Kilise'nin mükafatlarının halkın etkin ve vazgeçilmez kesimi arasında liyakat ilkesine göre dağıtılmasını teklif ettiler ve onlara yapılan bir haksızlık anlamına gelen hiç bir ayrıcalığın kazanç getirmeyen azınlık için ayrılmaması gerektiğini öne sürdüler. (Nüfus içinde) neredeyse yüze bir oranında oldukları için, esas itibarıyla ulusun özünü oluşturduklarına inandılar ve sayılarıyla doğru orantılı bir güce sahip olarak kendi kendilerini yönetmeleri gerektiğini iddia ettiler. Devlet'in reformdan geçirilmesini, yöneticinin kendilerinin efendisi değil, temsilcisi olmasını talep ettiler. Fransız Devrimi, işte budur (1999, s. 6).

Burada Lord Acton'un sözünü ettiği sınıf, Devrim'in ardındaki "zihin" olan burjuvazi, ya da orta sınıftır. Ekonomik sıkıntılar içindeki köylüler, zanaatkârlar ve küçük işletme sahipleri hükümete, büyük arazi sahiplerine ve spekülâtlara karşı ortak bir düşmanlık duygusu içinde birleşirlerken (Rude, 2015, s. 19), daha çok avukat, doktor ve tüccarlardan oluşan ve 1789 devriminin ideolojik itici gücünü oluşturacak olan burjuvazinin ağırlığı da yavaş yavaş belirginleşir (Rude, 2015, s. 60). Nitekim 1789 devrimi, hem bir burjuva devrimi, hem de bir halk devrimi olacaktır. Burjuvayı ve kitleleri 1789'un başında bir araya getiren kişi ise Abbe Sieyes ve onun ünlü "*Üçüncü Sınıf Nedir? (Qu'est-ce que le tiers état?)*" metnidir. 1789'da "Üçüncü Sınıf" (İngilizce third estate ya da Fransızca *tiers état*) kavramı, Abbé Sieyes gibi sözcülerin eskiden birbirinin karşısında olan bu iki grubu - burjuvayı ve halk kitlelerini -, hayati önem taşıyan "ulusal çıkar" düşüncesini kan emici "aristokratlar"ın bencilliğinin karşısına yerleştirerek biraraya getirmesiyle, ideolojik olarak geçerlilik kazanacaktır (Echeverria, 1985'ten akt. Maza, 2013, s. 47).

Sieyes, Ocak 1789 tarihli *Üçüncü Sınıf Nedir? (Qu'est-ce que le tiers état?)* kitapçığına, şu üç soruyla başlamaktadır: "1) Üçüncü Sınıf nedir? Her şey. 2) Şimdiye dek politik düzendeki yeri ne olmuştur? Hiçbir şey. 3) Ne istemektedir? Bir şey olmak... (1996, s. 65)". Rude (2015, s. 60), Sieyes'in Üçüncü Sınıf Nedir sorusuna kısaca "Ulus" yanıtını verdiğini söyler. Sieyes, Üçüncü Sınıfın kendi başına bir ulus oluşturma yeterliliğine sahip olduğunu ve ulusun soylu sınıflara ihtiyaç duymadığını, hatta soylu sınıflar nedeniyle Üçüncü Sınıfın "tek kolu hala zincilere bağlı güçlü ve kuvvetli bir adam olduğunu" ve ulusun Üçüncü Sınıf olmadan bir hiç olduğunu belirtmektedir (1996, s. 66). "Üçüncü Sınıf Ulus'a özgü olan herşeye sahiptir ve Üçüncü Sınıfın dışındaki kimse Ulus'un bir parçası olduğunu iddia edemez. Üçüncü Sınıf nedir? HER

ŞEY... (Sieyes, 1996, s. 68)". Sieyes, "Ulus Nedir?" sorusuna ise "*ortak* yasalara tabi bir biçimde yaşayan ve aynı *yasama meclisi* tarafından temsil edilen ortaklardan oluşan bir kuruluş (1996, s. 67)" cevabını vermekte ve Üçüncü Sınıf'la kast edilen şeyin aynı yasalara ve düzene tabi vatandaşların toplamı olduğunu belirtmektedir (1996, s. 68). "Ulusun iradesi nedir?" sorusuna verdiği cevapta ise Locke'un, Montesqueiu'nün, özellikle de Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nin ve Aydınlanma felsefesine damgasını vurmuş olan doğal hukuk düşüncesinin izlerini görmek mümkündür:

Ulusun iradesi nedir? Bireysel iradelerin bir sonucudur, tıpkı Ulus'un onu oluşturan bireylerin toplamı olması gibi. Amacı müşterek bir güvenlik, müşterek bir özgürlük, kısaca kamu yararı olmayan herhangi bir meşru ortaklığı hayal etmek mümkün değildir. Şüphesiz, her bireyin kendi kişisel amaçları da vardır. Kendi kendine şöyle der, 'müşterek bir güvenlik tarafından korunurken, kendi kişisel tasarımlarımla/projelerimle meşgul olabilirim, sadece benim de bir parçası olduğum ve kendi kişisel çıkarımın son derece yararlı bir şekilde ona bağlı olduğu toplumun müşterek çıkarlarımız adına koyacağı yasalar dışında hiç bir engelle karşılaşmayacağımdan emin bir şekilde, mutluluğu istediğim yerde arayacağım (Sieyes, 1996, s. 68-69).'

Rude (2015, s. 60), Sieyes'in, gücün tümüyle Üçüncü Sınıf'a devredilmesini talep etmese de eğer Üçüncü Sınıf'ın ortak bir mecliste imtiyazlı sınıflarla bir araya gelme istekleri kabul edilmezse ulusun sorunlarını çözmek için gücü kendi ellerine almaları gerektiğini ısrarla ileri sürdüğünü belirtir ve ona göre 1789 Fransa'sının özel koşullarında bu, Üçüncü Sınıf'ın lideri durumundaki burjuvazinin hükümete sahip olmayı talep etmesi anlamına gelmektedir. Nitekim 17 Haziran 1789'da, Sieyes'in Üçüncü Sınıfı kendini resmi olarak 'Ulusal Meclis (National Assembly)' haline getirir ve üç gün sonra bu meclis Fransa yeni bir anayasaya sahip oluncaya kadar görevden çekilmeyeceğine dair yemin eder. On gün sonra, saray teslim olur ve tüm vekillerine yeni kurulan 'Ulusal Meclis'e katılma emri verir. "Böylelikle 1789 devrimi tamamlanmış olur (Lewis, 1993, s. 25)".

Anderson (2007, s. ix), kralından köylüsüne, Fransa'daki herkes için 1789 Temmuz'unun ya heyecan verici ya da uğursuz bir ay olduğunu ve çok az insanın ülkede yaşamakta olan gelişmelerin dışında kalabildiğini söyler; nitekim Temmuz ayında yaşananlar, yeni bir toplumun ve yeni bir devletin temellerini atmıştır. Temmuz olaylarının fitilini ateşleyen olay ise, Üçüncü Sınıf'ın kendinden yana olarak gördüğü ve benimsediği dönemin ekonomi bakanı M. Necker'in görevden alındığı haberinin Paris'e ulaşmasıydı (Rude, 2015, s. 81). İnsanların umutlarını bağladıkları Ulusal Meclis'in

toplanmasının ardından, bir "Aristokratik Komplo" dedikodusu yayılmıştı. Buna göre, Üçüncü Sınıf, soyluların kendi çıkarlarını korumak için herşeyi yapacağına ikna olmuş durumdaydı. Soylular, köylüleri "ezmek" için her şeyi yapabilirlerdi; silahlanacaklar, şatolarına saklanacaklar ve bir iç savaş başlatmaları için eşkiyalar tutacaklardı. Suçlular hapisanelerden çıkarılacak ve bu iş için sokaklara salınacaktı. Üçüncü Sınıfı aç bırakmak için kendi mülklerinde buğday zulalamış olan soylular, amaçlarına ulaşmak için o yılın hasadının yanıp kül olduğunu görmeye hazırdı. Dahası, yabancı güçlerin de yardımına başvurulacaktı. Tüm bir Üçüncü Sınıf, bu komplo teorisine yürekten inanıyordu ve kendilerinin ekonomik çıkarlarını kolladığına inandıkları M. Necker'in 12 Temmuz'da görevden alınmasını bu komplonun hayata geçirilişinin ilk adımı olarak gördüler (Lefebvre, 1962, s. 116-117). Haberin alınışının ardından kısa süre içinde onbinlerce insan Palais Royal'in önünde toplandı (Mignet, 2006, s. 60). 13 Temmuz sabahında geçici kent yönetimi olarak hareket edecek bir daimi komite kuruldu ve örgütlü vatandaşlardan oluşan Ulusal Muhafız güçleri kurulmaya başlandı - daha önceki herkese silah verme uygulaması, güvenlik ve vatandaşların mal ve mülk güvenliği açısından durdurulmuştu (Rude, 2015, s. 68). Bu, Kral'ın askerlerinin yaklaşmakta olduğundan korkan kitlelerin silah arayışına girmelerine ve dikkatlerini daha sonra devrimin simgesi haline gelen Bastille'e çevirmelerine neden oldu (Mignet, 2006, s. 66-67). Bu silah arayışı esnasında dini binalara girildi, tüm kentteki tüfek, zırh ve koşum takımı yapan yerler basıldı, ertesi gün Invalides Otelinde 30.000 tüfek ele geçirildi (Rude, 2015, s. 82) ve halk ellerinde silahlarıyla yürürken, "sabah dokuzdan öğlen ikiye kadar tüm Paris'te yankılanan sözcükler "Bastille'e, Bastille'e (a la Bastille, a la Bastille)" idi (Mignet, 2006, s. 68)". Devrim için bunca büyük önem taşıyan Bastille'de o sırada yalnızca yedi kişi kalmaktaydı ve Kraliyet taraftarı tarihçiler isyancıların sadece yedi kişi için Bastille hapisanesini binlerce kişiyle basmalarıyla dalga geçmişlerdi, oysa "İsyancıların asıl amacı, Invalides Otel'de ele geçirdikleri yeni tüfekler için cephanelikten Bastille'e gönderilen barutu bulmaktı (Rude, 2015, s. 82)".

Lefebvre (1962, s. 120), ilk başta Bastille'in düşüşünün mücadelenin sonucu açısından belirleyici olacağını kimsenin düşünmediğini belirtir. Panik hali Bastille'in düşüşünden sonra da devam etmiştir. Ne var ki, kendi başına pek de önemli olmayan Bastille'in ele geçirilişi, sarayın direncini kıran şey olmuştur. Plack, 14 Temmuz 1789'da Bastille'in ele geçirilmesiyle Fransız Devrimi'nin yeni bir döneme girdiğinden

bahseder. Temmuz ve Ağustos ayları boyunca soylular ayrıcalıklarından feragat eder ve ilerleyen yıllarda feodal rejiminin tamamen yürürlükten kaldırılabilmesi için gerekli ilk hukuki adımlar atılırken, Ağustos'un sonunda İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi yayınlanacak ve tüm insanların özgür doğup özgür yaşadıklarını ilan edecektir (2009, s. 35).

Hazırlanacak olan yeni anayasanın giriş bölümü niteliğindeki bu bildirmede, "meclis üyeleri daha sonra *özgürlük, eşitlik, kardeşlik (liberte, egalite, fraternite)* olarak özetlenecek olan devrim ideallerini formüle etmişlerdir (Anderson, 2007, s. 12)". Lefebvre (1962, s. 126), özgürlüğü, eşitliği ve ulusal egemenliği ilan eden bu bildirgenin, aslında halk devrimi tarafından infaz edilmiş olan eski rejimin 'ölüm akdi' olduğunu söyler. McPhee'nin (2006, s. 46) sözleriyle, burası artık, herkesin yasalar önünde eşit bulunduğu ve aynı kamusal görev ve sorumluluklara sahip olduğu bir yerdir, "bir kralın tebaası olmak yerine, bir ulusun yurttaşları olmak için bir davettir" ve Ağustos kararlarıyla İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi, "onsekizinci yüzyıl Fransa'sının mutlakıyetçi, senyörel ve birleşik yapısının sonu" anlamına gelmiştir.

Kral ise anayasayı kabul etme konusunda son derece isteksizdir. Anayasa henüz tamamlanmadan önce, 21 Haziran 1791'de ailesiyle birlikte gizlice Varennes'e kaçmaya çalışmış, fakat ertesi gün yakalanıp geri getirilmiş, bu da monarşiyi ve Kral'ı sonuna bir adım daha yaklaştırmıştır (Lefebvre, 1962, s. 175). Bu olayın ardından Kral geçici olarak görevden alınır ve hem onun hem de Kraliçenin başına muhafızlar koyulur (Mignet, 2006, s. 126). Eylül başında Anayasa metni Krala sunulur. Kapalı tutulduğu yerin kapıları ardına kadar açılmıştır. Gardiyanları azledilmiştir. Görünüşte özgür bir adamdır. Eğer Anayasayı kabul etmeye karar verirse, bunu gönüllü olarak yapmış olacaktır. Kral on gün kadar düşündükten sonra, 1792'ye kadar yürürlükte kalacak olan 1791 Anayasası'nı kabul ettiğini bildirir ve Kurucu Meclis feshedilir (bkz. Acton, 1999, s. 161-162). Ne var ki ilerleyen aylarda Kral'a olan güvensizlik giderek artmaya devam edecek ve Jakobenlerin önderliğinde (bkz. Paris Bölgesinin Başvurusu, 2014, s. 1017) yeni bir isyan havası başgösterecektir. Böylesi bir hava içinde, 10 Ağustos 1792'de Ulusal Muhafızlar, Paris'in çalışan insanları ve ordu gönüllüleri Tuileres Sarayı'na yürüdüler ve 16. Louis'in hükümdarlığını fiili olarak sona erdirdiler (Plack, 2013, s. 218). "Paris soyluları açısından, *ancien regime*'in sonunu getiren 14 Temmuz 1789 değil, 10 Ağustos 1792'ydi (Hampson, 2006, s. 146)". McPhee (2006, s. 110),

monarşinin devrilmesinde en şaşırtıcı noktanın, ülkenin çoğu bölgesinde neredeyse hiç bir öfke ya da şaşkınlık belirtisine rastlanmamış olması olduğunu belirtir - adeta "monarşinin aurası" Kral'ın ondört ay önceki kaçma girişimiyle yok olup gitmiştir. McPhee'ye göre, önce savaşın ilanı, ardından monarşinin devrilmesi Devrim'i radikalleştirmiştir ve dahası, monarşiyi devirmek suretiyle Paris'in çalışan sınıfı ve onların kırsal kesimlerdeki destekçileri tüm Avrupa'ya meydan okumuşlardır. "Devrim artık silahlı, demokratik ve cumhuriyetçidir (2006, s. 110)". Nitekim, Louis'in tahttan indirilişini "Eylül Katliamları" olarak bilinen dönem izler - Paris hapishaneleri silahlı güruhlar tarafından basılır, "halk" mahkemeleri kurularak içerideki 1000-4000 arası mahkum yargılanır ve infaz edilirken Kral da Yasama Meclisi'nden sonra kurulan Ulusal Konvansiyon tarafından tahttan indirilir ve hemen arkasından Cumhuriyet ilan edilir (Rude, 2015, s. 119).

Konvansiyon tarihinin ilk aşamasına, Jirondenler ve Dağlılar olarak anılan Jakobenler arasındaki kavgalar damgasını vurmuştur - bu kavgama, uzun süre devam eden ve 1793 Mayıs sonunda başlayıp Temmuz'un başlarında Jironden liderlerin Meclis'ten tasfiye edilmesiyle sona erer (Rude, 2015, s. 123). Öte yandan, Haziran 1793'te, büyük tartışmalara konu olmuş olan Cumhuriyetçi Anayasa ilan edilir ve Acton'a (1999, s. 219) göre, bu Anayasa Devrim'in tüm meyveleri arasında en karakteristik olanıdır ve şöhretinden daha üstündür: metinden Tanrı'nın adı çıkarılmış ve tek vicdan özgürlüğü olarak kanaat özgürlüğü belirtilmiştir; hem yürütme hem de de yasama meclisi üyeleri tüm insanların doğrudan oylarıyla seçilecektir; Devlet'in yetkisi, merkeziyetçiliğin yükselememesi açısından sınırlandırılmıştır; Basın özgür olacaktır, gerçek bir dini hoşgörü olacak ve halka dernek kurma hakkı verilecektir; baskı durumunda, başkaldırı sadece bir hak değil bir görevdir ve gaspın cezası ölümdür. Ayrıca tüm yasalar geçicidir ve sürekli gözden geçirilmeye tabidir (Acton, 1999, s. 219-220). Rude (2015, s. 130) 1793 Anayasası'nın devrimin liberal aşamasına damgasını vurduğunu belirtir - burada, "tarihte ilk kez - en azından kağıt üzerinde - bir ulusa hem cumhuriyet hem de demokratik yönetim sistemi sunulmuştur" ve 17 Haziran'da çıkarılan bir yasayla geriye kalan tüm senyörel vergi ve yükümlülükler ortadan kaldırılarak Fransa'daki feodal sistem tamamen sona erdirilmiştir.

2.1.2.1. Fransız devrimi ve Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi

Aralarında yaklaşık yirmi yıl bulunan Amerikan Bağımsızlık Savaşı (1775-1783) ve Fransız Devrimi, ortak entelektüel kökenlere sahip, hem karşılıklı olarak birbirini etkilemiş/birbirinden etkilenmiş, hem de sonraki yüzyılların modern hukuk ve devlet biçimlerini şekillendirmiş iki büyük olaydır.

Amerikan Bağımsızlık Savaşı ve Fransız Devrimi arasındaki bağlantı, sadece entelektüel düzeyde kalmamıştır, çünkü Fransa, Amerika'nın İngiltere karşısındaki bağımsızlık savaşında Amerika ile ittifak kurmuş ve bundan entelektüel olmanın yanı sıra ekonomik düzlemde de ciddi şekilde etkilenmiştir. Lewis (1993, s. 21), "Bu arada, Fransa, bir mutlakiyetçi monarşi, Amerika'da bir cumhuriyetin yaratılmasına yardımcı oluyordu!" demekte ve Amerika'da bir cumhuriyet kurulması Britanya için sadece bir mağlubiyetken, bunun Fransa için etkileri çok uzun bir döneme yayılacak olan bir felaket olduğunu belirtmektedir. Çünkü, Amerikan savaşı, Fransa açısından çok büyük maddi kayıplara neden olmuştur. Elbette bu durumun, Devrim öncesi Fransa'daki köylülerin kötü ekonomik durumlarına etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Öte yandan, Anderson (2007, s. 7) Amerikan bağımsızlık mücadelesinin ideallerinin, Aydınlanma idealleriyle - özgürlük, adalet, herkes için eşitlik- bir araya gelerek eğitimli Fransızların pek çoğu arasında büyük bir yankı uyandırdığından bahseder, ki bu Fransızların bazıları Amerika'nın bağımsızlık savaşında birebir bulunmuştur. Yine Anderson'a göre, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, pek çokları için Aydınlanma ideallerinin birer tartışma konusu olmanın ötesine geçerek ilk defa uygulanmaya başlanması anlamına gelmiştir ve monarşinin suistimallerinden bıkmış, yönetimde kendi sesini duyurmak isteyen pek çok eğitimli Fransız için, Amerikan cumhuriyeti ideal bir yönetim biçimi gibi görünmüştür.

Keffer (2011, s. 147), Amerikan ve Fransız Devrimlerinin bazı açılardan birbirlerinden ciddi biçimde farklı olduklarını belirtir. Ama, tüm farklılıklarına rağmen, devrimci Fransızlar ve Amerikalılar ortak amaçlara sahiptirler - özgürlük ve tüm vatandaşlar için eşitlik ve tiranlığın son bulması gibi. Ayrıca, her iki devrim de Aydınlanma'dan büyük ölçüde etkilenmişlerdir. 1776 tarihli Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin "sürekli aynı amacın peşinde uzun bir yolsuzluklar ve zorbalıklar silsilesi, halkı mutlak bir despotizme sürüklemek niyetini açığa vurursa, o zaman böyle bir

yönetimi yıkmak ve gelecekteki güvenlikleri için yeni koruyucular seçmek, o halkın hakkı ve görevidir (Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, 2014, s. 1010)" bölümü ile Fransa'nın 1793 Anayasası'nda yer alan "Hükümet vatandaşın haklarını ihlal ederse, halkın isyanı meşru olur, bu durumun ortaya çıkmasıyla halk isyanı en vazgeçilmez görev ve en kutsal haktır (akt. Rude, 2015, s. 129)" ifadesi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Üstelik, her iki ifadede de Locke'un, Rousseau'nun ve doğal hukuk düşüncesinin etkileri görülebilir.

Keffer'a göre (2011, s. 162-163), Aydınlanma felsefesi Amerikan ve Fransız Devrimcilerin bireyseliği, rasyonalizmi ve ulusalcılığı ön plana çıkarmalarına neden olmuştur. Amerikan devrimcileri Montesquieu, John Locke, David Hume, Rousseau gibi Aydınlanma felsefecilerini okumuşlardır ve Amerika'da öne çıkan Aydınlanma idealleri arasında doğal haklara duyulan inanç, fazilet ve ahlak vurgusu, insanlığın mükemmel olmayışına duyulan inanç, vahiyler ya da mistik aydınlanmalar yerine mantığa yapılan vurgu ve devletin amacının özgürlüğü korumak olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Öte yandan, Fransız Devrimcilerinin de en çok etkilendikleri yazarlar Montesquieu ve Rousseau'dur ve "mantığın önemi, Montesquieu'nün düşünceleri ve en yüksek otorite olarak Tanrı düşüncesinden bir birey olarak insanın daha büyük bir otorite olarak görülmeye başlanması yönünde yaşanan felsefi kayma (Keffer, 2011, s. 166)" Fransız devrimi üzerinde son derece etkili olmuştur.

Bukovansky (2002, s. 216), dünyanın geri kalanı üzerinde yarattıkları etki söz konusu olduğunda, Fransız Devrimi'nin Amerikan Devrimi'ni gölgede bıraktığını, fakat Amerikan Devrimi'nin sonuçlarının da, her ne kadar pek göz önünde olmasa da, son derece önemli olduğunu belirtmektedir. Bukovansky'ye göre, isyan eden Amerikan kolonileri, başarılı bir Bağımsızlık Savaşı yürüterek ve ardından büyük ve güçlü bir Cumhuriyet kurup bunu yaşatarak "kendi kaderini tayin hakkı (self-determination)" kavramını Avrupa kültürüne kazandırmışlardır. Yazılı anayasaların, bir devletin rasyonel ve meşru temellerini oluşturabileceğini göstermişlerdir ve bu çok önemli bir mirastır, çünkü böylelikle Amerikan devrimciler meşruiyetin hukukun egemenliği anlamına geldiği, yasaların yazılı hale getirilmesi ve herkes için ulaşılabilir kılınması ve hukukun gelenekler ve yerel çıkarlardan ziyade evrensel insan rasyonalitesi üzerine kurulması gerektiği düşüncesini güçlendirmişlerdir.

Amerikan Bağımsızlık Savaşı ve Fransız Devrimi arasındaki bu güçlü soyut ve somut bağıntılara rağmen, 1796'dan itibaren Amerika kendini tüm Avrupa'yla birlikte Fransa'dan ve Fransız Devrimi'nden bilinçli olarak uzaklaştırmıştır. Bu tarihte Washington yeni bir bağımsızlık bildirgesi yayımlayarak artık Amerika'nın barışının, özgürlüğünün ve yönetiminin Eski Dünya'nın çekişmelerinden ve politikasından tamamen bağımsız olduğunu ilan etmiştir (Kramer, 2002, s. 41-42). Devrim sürecinde Fransa'da yaşanan karmaşalar, Amerika'nın Avrupa'nın politikasından ve kültüründen ayrı bir diplomasi ve ulusal kimlik oluşturmaya yardımcı olmuştur. Kramer'e göre, 1790'lardan itibaren Amerikan ulusalcılığı Fransız Cumhuriyetinin devrimci karakteriyle zıtlık oluşturacak şekilde evrimleşmiş, "iyi" Amerikan devrimi kendini "kötü" ve şiddetle dolu Fransız Devrimi'nden ayırtırmayı amaçlamıştır ve "Fransa'daki Devrim Amerika'daki insanların vatanseverliğin (patriotism) tanımını yapmalarına neden olmuştur (2002, s. 42)". Yine Kramer'e göre (2002, s. 47) Fransız ve Amerikan devrimleri arasındaki bir diğer önemli fark ise, Fransız Devrimi içinde dinden ciddi bir kopuşu da barındırırken, Amerika'nın 1790'larda yaşadığı en önemli kültürel hareketin dinin yeniden canlandırılması oluşudur.

Fakat tüm benzerlikleri ve farklılıklarıyla Fransız ve Amerikan Devrimleri, modern toplum biçimlerinin üzerinde yükseldiği iki ideolojik basamağı oluşturmuşlardır. Bukovansky'nin sözleriyle, "bugün bizim için son derece tanıdık olan konseptler - halkın iradesi, kendi kaderini tayin hakkı, ulusalcılık, liberalizm ve merkezi yönetime sahip devletler - kültürel ve politik mücadelelerin sonuçları olarak anlaşılmalıdırlar (2002, s. 216)". Bu kavramların Batı kültüründe ortaya çıkıp kök salmaları ise, Fransız ve Amerikan Devrimleriyle mümkün olmuştur.

2.1.3. Sanayi Devrimi

Sanayi Devrimi, Aydınlanma'nın soyut fikir ve kavramlarının, modernitenin somut ve amaca yönelik hareket özelliğiyle bir araya geldiği ve yine Aydınlanma fikirlerinin devinime geçtiği Fransız Devrimi'yle birlikte, *modern toplum* ve *modern yaşam biçiminin* somut ve gündelik görünümünün tarihte belirdiği noktayı temsil etmektedir.

Crafts (1977, s. 431), Sanayi Devrimi'nin ekonomide büyük teknolojik yeniliklerle bağlantılı olarak ortaya çıkan hızlı bir yapısal dönüşüm anlamına geldiğini,

bu dönüşümün ise içinde endüstriyel ürünlerde bir artışı ve fabrikalaşmayı (dolayısıyla yeni tür bir ekonomiyi) barındırdığını belirtir. O'Brien'a göre (2010, s. 22) Sanayi Devrimi'nin ortaya çıktığı yüzyıl, yeni üretim tekniklerinin ortaya çıkışına, yeni bir enerji kaynağı olan buharı denetim altına alacak makinelerin üretilmesine, kanallar, ücretli yollar ve tren yolu gibi daha gelişkin ulaşım ve taşıma biçimlerinin yaygınlaşmasına, işin ve ticaretin daha etkili bir biçimde organize olmaya başlamasına, daha esnek ve avantajlı finansal arabuluculuk ve dağıtım sistemlerinin yaygınlaşmasına ve ticari mal ve faktör piyasalarının daha sıkı bir entegrasyonuna şahit olmuştur. Bevir ve Trentmann (2001, s. 141) entelektüel gelenekler, toplumsal hareketler ve modern kapitalizm arasındaki ilişkinin ilk olarak onsekizinci yüzyılda İngiltere'de şekillenmeye başladığını ve İngiltere'nin o dönemdeki emperyal ve okyanus ötesi gücünün bu ilişkinin kendine özgü tekil bir hikaye olarak kalmayıp dünyanın çok geniş bölgelerine yayılmasını sağladığını belirtmektedirler.

Sanayi devrimi, iki aşamada gerçekleşmiştir.¹¹ Devrimin tezin bu bölümünde kısaca ele alınacak olan birinci aşamasıyla ilgili olarak ortalama bir tarih vermek gerekirse, 1700'lerin ortalarında başlayıp 1800'lerin ortalarına kadar sürdüğü söylenebilir. De Liso, Sanayi Devrimi'nin ilk olarak on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de gerçekleştiğini ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı boyunca da Avrupa'nın kalanına ve dünyanın çeşitli bölgelerine yayıldığını belirtir. "Sanayi Devrimi'yle birlikte teknoloji toplumun başkahramanı haline gelmiştir (2013, s. 730)". Devrimin İngiltere'de gerçekleşen bu birinci aşaması teknolojide yaşanan iki gelişmenin sonucudur. Bu gelişmeler kömürle çalışan buhar makinesinin bulunuşu ve tekstil ürünleri yapmaya yarayan makinelerin geliştirilmesidir (Outman ve Outman, 2002, s. 1). Nitekim "makineleşme", Sanayi Devrimi'ni tanımlayan en önemli terimlerden birisidir.

Landes (1969) ve Mathias'tan (1983) aktaran MacLeod ve Nuvolari (2009, s. 216), sanayi devriminin en belirgin özelliklerinden birinin, üretim süreçlerinin makineleşmesi olduğunu belirtir. Makineleşme, "üretim sürecinin son derece standartlaştırılmış, doğru devinim (motion) aracılığıyla tamamlanabilecek parçalarının

¹¹Devrimin tam tarihiyle ilgili olarak farklı kaynaklar farklı tarihler vermektedir - örneğin bazı kaynaklar birinci aşamayı 1750 yılında başlatıp 1850'de sona erdirirken (Outman ve Outman, 2003, s. 1), bazı kaynaklar 1760'ta başlatıp 1830'da sona erdirmekte (Mokyr, 2001, s. 2), bazı kaynaklar ise 1770'te başlatıp yine 1850'de sona erdirmektedir (Geraghty, 2007, s. 1329).

birbirinden ayrılıp, bu devrimin güç kaynaklarına bağlanabilecek ekipmanlar aracılığıyla elde edilmesi"ni içermekteydi (Stearns, 2013, s. 28). Macleod ve Nuvolari (2009, s. 217), bir kez daha Paulinyi (1986) ve von Tunzelmann (1995) gibi yazarları örnek göstererek pek çok araştırmacının makineleşmeyi ve bununla ilişkili olarak "makine üretmek için makineler üretmeye muktedir" teknolojik sistemin yükselişini "sanayileşmenin erken evrelerinin anahtar niteliğindeki teknolojik ögesi"¹² olarak gördüklerini belirtmektedirler. Buradan yola çıkan Macleod ve Nuvolari ayrıca Marx'ın *Kapital*'ine de başvurarak, Marx'ın modern sanayinin teknolojik özelliğinin üretimin "makineleşmesi" olduğundan ve bu tür bir "makineler sistemi"nin kendi kendini devam ettirmeye muktedir, sürekli bir ilerleme anlamına geldiğinden bahsettiğine de dikkat çekerler.

Dobrescu (2009, s. 7), Adam Smith'in devrim niteliğindeki kitabı "Milletlerin Zenginliği"nden bu yana araştırmacıların ve siyasetçilerin büyüme ve zenginliği belirleyen şeyin ne olduğu sorusuna cevap aradıklarını belirtir. Smith bunun cevabını uzmanlaşma ve iş bölümü olarak vermiş, neoklasik ekonomistler sermaye ve altyapıyı vurgulamıştır, fakat Dobrescu son zamanlarda yeni bir faktörün keşfedildiğini belirtir - bu faktör ise bilgidir. Bununla bağlantılı olarak, Mokyr (2010, s. 66), çağdaş tarihçiler tarafından modern barbarlığın kökeni olarak görülerek yerden yere vurulan Aydınlanma'nın Sanayi Devrimi üzerindeki etkisinin ve bu anlamda modern zenginliğe olan katkısının büyük ölçüde görmezden gelinmesinin tuhaf olduğunu belirtir. "Aydınlanma'nın, ...iki temel etkisi olmuştur: teknolojik ilerlemenin dinamiklerini ve motivasyonunu dönüştürmüş ve teknolojik değişimin ekonomiye etkisini belirleyen kurumsal mekanizmayı değiştirmiştir (Mokyr, 2010, s. 67)". Mokyr, bilimin Aydınlanma aracılığıyla sanayiyle bu şekilde bir araya gelişini "Endüstriyel Aydınlanma" olarak tanımlamaktadır. Endüstriyel Aydınlanma bilimsel ve deneysel yöntemlerin teknoloji üzerinde uygulamaya konmasıdır ve doğal yasalarla yönetilen ve bilimsel yöntemlerle kavranılabilecek düzenli bir evrene duyulan inanç ile ve doğal dünya ve teknolojinin bilimsel yöntemlerle incelenmesinin insan yaşamının kalitesini artıracığına dair bir beklentiye de içinde barındırır (Mokyr, 2002, 2009'dan akt. Allen, 2009, s. 10).

¹²Vurgu yazarlara aittir.

Mokyr (2010, s. 65) ayrıca, Sanayi Devrimi'nin ilk yıllarında yaşanan benzer bir keşifler patlamasının tarihte benzersiz olmadığından bahseder, hatta büyüme kavramı ondokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında yeni bir fenomen sayılmaz. Mokyr'e göre yüzyıllar boyunca pek çok bölge ya da grup zenginlik biriktirmeyi ve fazladan üretim sağlamayı başarmıştır, fakat bu zenginliklerin hiçbiri kalıcı olmamıştır ve Sanayi Devrimi'ni tarihteki diğer zenginleşme süreçlerinden ayıran da budur - "modern büyümenin en belirgin özelliği sürdürülebilirliği, hatta yok edilemez karakteridir". Allen (2009, s. 8), Batı dünyasının bu noktadaki avantajını, Max Weber'in ilerleyen bölümlerde detaylandırılacak olan "büyü bozumu (disenchantment of the world)" dediği şeye bağlamaktadır - buna göre, dünya bir kez ruhani güçlerden etkilenmeyen materyal bir alan olarak görüldüğünde, insanlar artık dikkatlerini onun ampirik düzenini ve doğal yasalarını keşfetmeye yöneltebilirler. Batı'nın ilerlemedeki hızı ise bu düşünce biçiminin Batı'da dünyanın diğer yerlerinden daha erken ortaya çıkmış olmasının bir sonucudur. Buradan yola çıkarak bu kez bilim tarihçisi Jacob (1997, s. 1,2,6-7)'dan alıntı yapan Allen (2009, s. 9), "Bilim Devrimi'nin popüler kültürü de dönüştürdüğünü" belirtir; onyedinci yüzyılın sonu ve onsekizinci yüzyıl boyunca bilime yaygın bir ilgi gösterilmiş ve bilimle böyle yoğun bir ilişkiye girmek insan doğasını değiştirmiştir. "Bilim Devrimi'nden çıkarılacak en önemli kültürel sonuç... ilk olarak 1750'de İngiltere'de ortaya çıkan yeni insanın yaratılmasıdır" ve bu yeni insan "genellikle ama bununla sınırlı olmamak kaydıyla üretim sürecine mekanik bir şekilde yaklaşan erkek girişimcidir (Jacob, 1997, s. 1, 2, 6-7)'den akt. Allen (2009, s. 9)".

Bu yeni düşünce ve ifade tarzı sadece düşünürler, biliminsanları, girişimciler ve sermaye sahiplerini kapsamıyordu. İş, işyeri ve işçilerin de bu yeni düşünce tarzını benimsemiş olduklarını ve bu yeni düşünce tarzının üretimin mekanizasyonu sonucunu doğurduğunu belirten Allen, bu durumun neden ve sonuçlarını açıklamak için bir kez daha Jacob'a atıfta bulunur - Jacob'a göre, bu dönemde fabrika teknisyenleri bile Newton'cu olmak durumunda kalmıştır. Çünkü bu yeni tür makinelerin icat edilebilmeleri ve ardından verimli bir şekilde kullanılabilmeleri için, öncelikle sağlam bir mekanik bilginin kişinin zihinsel dünyasının bir parçası haline gelmesi gerekmektedir ve "eğer makinelerle çalışmak zorunda olan bir işçiyse, (makineyi) anlamak işvereninizin tüm bir doğayı, siz de buna dahil olmak üzere, nasıl gördüğünü de anlamaya yaklaşmak demektir (Jacob, 1997, s. 132'den akt Allen, 2009, s. 9)". 1800

yılına gelindiğinde makine felsefesinin okuma yazması olan herkesin zihnine nüfuz etmiş olduğunu belirten Stewart'a göre ise, "Makine teknolojisi, yüzyılın bilimsel araçsalcılığına içkin olan derin entelektüel kaymanın bir dışavurumuydu (1998, s. 265)".

Oysa Sanayi Devrimi'ni bugün algıladığımız biçimiyle sadece ekonomi ve teknolojiyle sınırlı kalmayıp sosyal ve kültürel yaşamı dönüştüren büyük bir fenomen haline getiren şey, sadece fabrikaların niceliksel artışı değildir - bu fabrikaların onsekizinci yüzyılda, bilimsel bir bakış açısıyla en "profesyonel" ve "verimli" bir şekilde "mükemmelleştirilen" organizasyonunun hem insanların gündelik yaşamlarında ve kültüründe, hem de makro siyaset ve ekonomide yarattığı büyük sarsıntı ve dönüşümdür. Marx'a atıfta bulunan Stein (1995, s. 280-281), fabrikanın tarihsel önemini belirleyen tek şeyin merkezi üretim ve uzmanlığa dayalı iş bölümü olmadığını belirtir - geçmişten belirgin bir kopmaya neden olan asıl şey, bilimsel yöntemlerin üretime bilinçli bir şekilde uygulanmasıdır. Geraghty de (2007, s. 1329) üretimin evlerden ve atölyelerden çıkıp fabrikalara taşınmasının Sanayi Devrimi'nin yarattığı en büyük ve çığır açan nitelikteki dönüşüm olduğunu düşünmektedir, fakat Geraghty'ye göre fabrika sisteminin bu zaferi bizi ilginç bir tarihsel problemle baş başa bırakır - çünkü o dönemde fabrikaların çok yakın zamanda baskın üretim biçimi haline geleceği bilinmemekte/düşünülmemektedir.

Mellor (2005, s. 50), Marglin, Williamson ve Szostak gibi fabrikanın ortaya çıkışını emeğin organizasyonundaki yeniliğe bağlayan ekonomi tarihçilerine göre fabrika sisteminin, işgücünü denetleme ihtiyacından doğduğunu belirtir - fabrika sistemine yol açan ve bu sistemin işlemlerini sağlayan şey, merkezileşmiş işyerlerinin ve özellikle de bunların sağladığı işgücünü denetleme ve hiyerarşik bir işyeri yapılanması oluşturma imkanıydı. Fabrikanın sosyal ve kültürel yaşam üzerinde yarattığı devrimsel etki ise tam da bu denetleme ve hiyerarşi noktasında ortaya çıkmaktadır. Fabrika sistemi demek, disiplin ve zamanlama demektir. Levine (1980, s. 25), Sanayi Devrimi'nden önceki yüzyıllarda, değişik jenerasyonlardan İngiliz reformcularının ve ilahiyatçılarının sıradan halkı geleneksel zaman ve iş alışkanlıklarından vazgeçirmek için devasa bir çaba gösterdiklerini belirtir. Sözü edilen bu alışkanlıklar, hem rasyonaliteyle hem de modernizasyonla taban tabana zıttır. Bununla ilişkili olarak Stein (1995, s. 281), fabrikanın aynı zamanda sosyal kontrol sistemleriyle karakterize edildiğini ve bunun iş

disiplini konusu üzerinde yeni bir yoğunlaşma yarattığını belirtir - "fabrika sahipleri disiplinin fabrika çalışanları tarafından içselleştirilmesini istemektedirler, bu sebeple işçilere dakiklik, ölçülü olma ve otoriteye itaat etmenin önemi konusunda vaazlar vermişler" ve bu vaazlarında eğitim kurumlarının ve dinin ahlak öğretilerinden faydalanmışlardır. İşçilerin fiziksel dünyalarındaki bu yeni düzen ise, zihinsel dünyalarının yeniden düzenlenişi anlamına gelmiştir - "yeni fabrikaların saatlerle ve zillerle, mesai kartlarıyla, cezalar ve denetlemeyle sembolize edilen 'zaman-disiplin'i, görünüşe göre işçilere yeni bir iş ritmi ve endüstriyel kapitalizmle bağdaştırılan yeni bir zaman algısını öğretmiştir (Stein, 1995, s. 281).

Sanayi Devrimi esnasında ortaya çıkan bir başka fiziksel dönüşüm, fabrikanın çevresinde odaklanan şehirlerde yaşanmıştır. Bu dönemde İngiltere'yi ziyaret eden çeşitli gezginlerin, iş adamlarının, yüksek sosyete mensup kişilerin günlükler gibi kişisel notlarını belge olarak kullanan Riello ve O'Brien (2009, s. 19), o dönemde Britanya adasını ziyaret eden kişilerin, Sanayi Devrimi'nin iki yüzüyle aynı anda karşılaştıklarını belirtirler. Bunlardan birincisi yeni teknolojiler, ekonomik büyüme, yükselen refah ve üretim gücünün yarattığı iyimserlik, ikincisi ise eşitsizliğin, kentlerin sefaleti, yoksulluk, çalışan kitlelerin yaşadığı yabancılaşma ve kendi toplumlarının geleceğinden duydukları endişeyle ortaya çıkan bir kötümserliktir. Örneğin, Fransız feminist ve sosyalist Flora Tristan, "Hiç bir şey hareket halindeki bu demir kütlelerin görüntüsünden daha etkileyici ve büyüleyici olamaz; bunların devasa boyutları hayalgücünü dehşete düşürüyor ve İnsanın liyakatini gölgede bırakıyor (Tristan, 1840, s. 71'den akt. Riello ve O'Brien, 2009, s. 5)," diye yazıyordu. Riello ve O'Brien'e göre Schinkel'in "bir İngiliz sanayi kentinin görüntüsü... olabilecek en depresif şey; göze hoş gelen hiç bir şey yok (1826, s. s.13'ten akt. Riello ve O'Brien, 2009, s. 8)," gözlemi bu dönemde basmakalıp bir söz haline gelirken, bu yabancı ziyaretçilerin yaptıkları diğer yorumlardan bazıları şöyleydi: "Ateş ve dumandan, demirocakları ve soğutma teknelerinden başka bir şey yok; her şey siyah. Burası Vulcan imparatorluğu ve kullanışlı sanatların yerleşim yeri (Beltrami, 1828, s. 424'ten akt. Riello ve O'Brien, 2009, s. 9)", "Nüfusun (çalışan) sınıfının fiziksel ızdırabını ve ahlaki çöküntüsünü anlamamız mümkün değil ... hepsi pörsümüştü, hastalıklı ve bir deri bir kemik; vücutları zayıf ve çelimsiz, kol ve bacakları dermansız, ciltleri solgun, gözleri ölü (Tristan, 1840, s. 68-9'dan akt. Riello ve O'Brien, 2009, s. 15)".

Löwy (1987, s. 891), Sanayi Devrimi tarafından yaratılan kapitalist uygarlığın modern burjuva toplumunun, Marx'tan yaklaşık elli yıl önceki ilk eleştirmenlerinin Romantik şairler ve yazarlar olduğunu belirtir. Löwy'ye (1987, s. 897) göre bu Romantiklerin eleştirileri sadece işçilerin fakirleştirilmesi, çocuk işçiler, vahşi bir *laissez faire* ya da gaddarca yoksulları koruma kanunları gibi ilk defa bu dönemde ortaya çıkan sorunları hedef almıyordu - modern endüstriyel ve kapitalist uygarlığın onsekizinci yüzyılın sonundan Löwy'nin makalesini kaleme aldığı 1980'lere kadar uzanan çok daha genel, her şeye nüfuz eden ve kalıcı niteliklerine de işaret ediyordu;

Romantizmin eleştirdiği endüstriyel (burjuva) medeniyetinin merkezi niteliği -her ne kadar bunlar da, özellikle solcu Romantikler tarafından açıkça suçlansa da- işçilerin sömürülmesi ya da sosyal eşitsizlik değil, *hayatın sayısallaştırılmasıydı*, diğer bir deyişle, (sayısal) mübadele değerinin, ya da soğuk kâr zarar hesaplarının ve pazar kurallarının tüm bir toplumsal doku üzerindeki topyekün hakimiyetiydi. Romantik anti-kapitalistlerin pek çoğu sezgisel bir biçimde modern toplumun tüm diğer olumsuz niteliklerinin bu kritik ve belirleyici yozlaşma kaynağından yayıldığını hissediyorlardı: örneğin, Para tanrısının dini (Carlyle'ın "Mammonizm"i), tüm *niteliksel* değerlerin -toplumsal, dini, etik, kültürel ya da estetik değerler- gerilemesi, tüm *niteliksel* insani bağların eriyip dağılması, hayalgücünün ve *romantizmin* ölümü, hayatın sıkıcı tektipleştirilmesi, insanların birbirleriyle ve doğayla kurdukları tamamen "faydacı" - diğer bir deyişle niceliksel olarak hesaplanabilen - ilişkiler. Toplumsal yaşamın parayla ve havanın sanayi dumanıyla zehirlenmesi, pek çok Romantik tarafından birbirine paralel, aynı kötücül kökten doğup büyüyen fenomenler olarak anlaşılmıştı (Löwy, 1987, s. 897).

Dolayısıyla işçilerin ve toplumun tüm diğer sınıflarının fiziksel dünyalarıyla eşzamanları olarak içsel dünyaları da değişmeye başlamış, bu da sosyal ve kültürel yaşamın hızlı ve radikal bir dönüşümü anlamına gelmiştir. Nitekim Marx'ın sözleriyle; "Teknoloji, insanın doğa ile arasındaki aktif ilişki tarzını, insan yaşamının dolaysız üretim sürecini ve dolayısıyla da aynı zamanda onun toplumsal yaşamının ilişkilerini ve bunlardan kaynaklanan zihinsel tasarımlarını açığa çıkarır (2011, s. 358)".

Böylelikle Aydınlanma, Fransız Devrimi ve O'Brien'ın sözleriyle "Avrupa, Amerika, Asya ve Afrika tarihlerini,...'öncesi' ve 'sonrası' olarak konumlandıran ve dönemselleştiren (2010, s. 22)" Sanayi Devrimi, modernitenin düşünsel, toplumsal, ideolojik, kültürel ve ekonomik temellerini oluşturmuşlar, diğer bir deyişle insan hayatının her alanına nüfuz ederek günümüzde hala tartışılmaya ve hatta deyim yerindeyse "kavga edilmeye" devam edilen bir çağın ondokuzuncu yüzyılda detaylandırılacak olan ilk taslağını ortaya çıkarmışlardır.

2.2. Modernitenin Yükselişi ve Toplamların İnşası

Ondokuzuncu yüzyıl, Aydınlanma filozoflarının ve Fransız Devrimi'nin romantik idealistlerinin "daha iyi bir dünya" hayalini gerçekleştirebilmek adına, rasyonel temeller üzerine kurulu olan ya da olduğu varsayılan modern toplumların, modern devletin, modern ekonominin ve bu yeni, yabancı dünyada kendi yerini bulmaya çalışan modern insanın inşa edildiği dönemdir.

Elliot ve Turner'a (2012, s. 30) göre, "bir yapı olarak toplum" düşüncesi, düzensizlik ve kargaşa içindeki Avrupa şehirlerinde ortaya çıkmıştır - 1789'daki Fransız Devrimi'nden, 1914'te patlak veren Birinci Dünya Savaşı'na dek Avrupa, *ancien regime*'in yıkılmasından modern endüstrilerin doğuşuna pek çok büyük ve radikal değişim görmüştür ve böylelikle sosyal teori, her şeyden önce sosyal yapıyı anlamakla ilgilenir olmuştur. Nitekim ondokuzuncu yüzyılda modern insan artık sosyal yapıyı anlamaya çalışmakla kalmayıp, onu değiştirmek, düzenlemek ve inşa etmek çabasına girecektir.

Eisenstadt (2002, s. 26), Aydınlanma ve Fransız Devrimlerinin geleneğinden doğan modernitenin pek çok çelişen eğilimi ve yönü olduğunu, ama bu eğilimlerin hepsinin çok güçlü bir ortak yanının olduğunu belirtir; kozmosun ve insanın yaradılışında Tanrı'nın yeri değişmiştir ve Tanrı artık başlangıç noktasını oluşturmamaktadır. Bu ortak noktadan yola çıkan Eisenstadt (2002, s. 20), modernite adındaki bu yeni geleneğin merkezinde, toplumsal, kültürel ve doğal düzenin bilinçli insan eylemi aracılığıyla aktif bir biçimde biçimlendirilebileceği inancı bulunduğunu belirtir - "toplumun kendisi, onu yeniden düzenlemek isteyen insan eylemlerinin nesnesi haline gelmiştir".

Bu noktada ise, karşımıza ondokuzuncu yüzyılda temelleri atılan bir disiplin olarak sosyoloji çıkar. Nitekim Rundell (2003, s. 13), sosyal teorinin ondokuzuncu yüzyıl boyunca sanayileşmeye, ulus devletlerin kuruluşuna, devlet ve sivil toplum arasındaki yeni dinamiklere ve toplumsal ilişkilerin kapitalizm tarafından yeniden şekillendirilişine bağlı olarak toplumda meydana gelen büyük değişikliklerin bir sonucu olduğunu belirtir - sosyoloji bir disiplin olarak ortaya çıkmadan önce, bu değişimlerle ilgili tartışmalar ve analizler felsefeciler, tarihçiler ve ekonomi politikçiler tarafından yürütülmüştür. Dolayısıyla modernitenin toplumu, devleti, ekonomik ilişkileri ve son

kertede "insan"ı inşa ediş biçimini anlayabilmek için, ondokuzuncu yüzyıl sosyolojisine değinmek zorunludur. Ne var ki, ondokuzuncu yüzyılın belli başlı sosyoloji kuramlarına ve düşünürlerine geçmeden önce Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin ondokuzuncu yüzyılı nasıl şekillendirdiğine, bu üç devrimden sonra Batı toplumlarının yaşamında ve dünyayı algılayış biçimlerinde nelerin değiştiğine değinmek yerinde olacaktır.

2.2.1. Modern devlet ve kurumları: Modernitenin "ikili" karakteri

Entelektüeller Fransız Devrimi'nin, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin, Kuzey Amerika'da anayasal bir hükümet kurulmasının ve hızla artan sanayileşmenin sonuçlarını tartışırken, modern politika sistemi de on dokuzuncu yüzyılın başlarında doğmuş olur. Fransız ve Amerikan Devrimleri, hükümetin geleneğe veya hanedanlara bağlı olması gerekmediğini göstermiş ve halkların kendi düşüncelerine ve doğa ya da toplum kanunları hakkındaki inançlarına uygun olarak kendi yönetim biçimlerini inşa edebileceklerini göstermiştir (Winks ve Neuberger, 2005, s. 125). Bu noktada, politik eğilimler üç ana kola ayrılır: muhafazarlık, liberalizm ve sosyalizm. Kettler ve Meja (2003, s. 103), bu üç ideolojinin de değişen sınıfsal konumlar ve tabakalaşmayla ilintili olarak açıklamalar sunduklarını belirtirler - bu anlamda liberalizm, kapitalizmin burjuva sınıfıyla, muhafazakarlık burjuvazinin iktidara gelmesiyle zarar gören toplumsal sınıflarla ve sosyalizm yeni işçi sınıfıyla ilişkilidir ve bu politik düşüncelerin her biri, sosyal bilimler içerisinde kendi ideolojik kökenine sahiptir.

Winks ve Neuberger (2005, s. 126), on dokuzuncu yüzyılda mantık ve bilimin Aydınlanmacı bir tavırla politika ve toplum düşüncesine uygulanış biçiminin karşısına, geleneğe ve inanca değer veren ve insan doğasının karanlık yönlerinin toplumsal kurallar ya da sözleşmeler aracılığıyla kontrol altına alınamayacağına inanan başka düşünce sistemlerinin çıktığını belirtir. Turner'a göre erken dönem sosyolojiyi şekillendiren en belirgin akım, muhafazarlık olmuştur. Turner, sosyolojinin otorite, kutsallık, cemaat (community), birey, toplumsal değişim, organik bütünlük gibi anahtar kavramlarının hepsinin, muhafazakarlığın mirası olduğunu belirtmektedir; "dolayısıyla, sosyoloji kaybedilmiş bir cemaat duygusuna, değerlerin kaynağı olarak kutsallığın ortadan kaybolmasına, bireyin şehirde yalıtılmış bir yaşam sürmesine ve tüm bunların sonucu olarak yaşanan anlam krizine verilmiş bir tepkiydi (1999, s. 91)". Düşünürün

entelektüel eğilimine bağlı olarak, sistemsal rasyonalizmin karşısına içgüdü, gelenek, dini inanç, 'insan doğası' ve 'hatalı' mantığa karşı 'doğru' mantık koyuluyordu (Hobsbawm, 1996, s. 246).

Politik bir ideoloji olarak ise, muhafazakarlık Fransız Devrimi'nin şiddetine ve sonrasında yaşanan toplumsal karmaşaya karşı bir tepki olarak, Devrimin yok etmek üzere yola çıktığı eski rejimi savunmak için doğmuştu (Winks ve Neuberger, 2005, s. 126). Eski rejimin yıkılması, Terör dönemiyle sonuçlanmış ve aristokrasinin ve monarşinin tasfiye edilmesi esnasında yaşanan şiddet ve aşırılıklara karşı Avrupa'nın geneline yayılan muhafazakar bir tepki doğmuştu (Turner, 1999, s. 89). Hobsbawm'a göre, "neyin yanlış gittiğini" anlamaya çalışan ilerleme karşıtı düşünürlerin favori suçlusu onsekizinci yüzyıl rasyonalizmiydi; o rasyonalizm ki "insan anlayışının çok ötesinde meselelerle uğraşmaya kalkmıştı: toplumlar makineler gibi planlanamazlardı (1996, s. 246)". Turner'a (1999, s. 89) göre, Edmund Burke'ün (1729-1797) *Fransa'daki Devrim Üzerine Düşünceler (1790) (Reflections on the Revolution in France)* eseri, Fransız Devrimi'ne verilen en ünlü tepkilerden biriydi ve zamanla devrime karşı bir manifesto haline gelecekti. Burke, şövalye de Rivarol'a 1 Haziran 1791'de yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "Ansiklopedicileri ve tüm o ekonomistleri tamamen unutmak ve şimdiye dek prensleri şanlı, ulusları mutlu etmiş olan o eski kurallara ve ilkelere dönmek daha iyi olacaktır (Burke, 1791'den akt. Hobsbawm, 1996, s. 246)".

Muhafazakarlığın asli politik hedefi, devrimden önceki toplumsal ve politik düzenin mümkün olduğunca çok yönünü muhafaza edebilmektir (Winks ve Neuberger, 2005, s. 129). Robin (2010, s. 2), muhafazakarlığın gerici niteliğinin, iki birbirinden farklı yöne doğru açılmasına neden olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi, eski rejimin bir eleştirisi ve yeniden düzenlenmesi, ikisincisi ise karşı oldukları devrime ya da reforma ait olan fikirler ve taktiklerin içselleştirilmesidir. Muhafazakarlık, "modernitenin, moderniteyle, modern stratejilerle... savaşılan ürünüdür (Lacatus, 2011, s. 63)" ve bu anlamda kendi içinde çelişkiler de taşımaktadır. Muhafazakarlığın, kendi duygusal bakış açısıyla ne anlama geldiğini aşağıdaki alıntıyla özetlemek mümkündür;

Muhafazakar olmak, her şeyden önce insanlık durumunun tarihsel boyutunun farkında olmak demektir. Tarih bilgisi, ızdırapla ağırlaşmıştır. Bu sebeple tarihin ahlaki faydası, şefkattir. Devrim ve radikal değişim heveslilerinden farklı olarak, muhafazakarın, insanların hayatını kaosun dehşetinden koruyan kırılğan yapıları alt üst etmek konusunda ihtiyatlı olması gerekir. Onunki, tüm ütopyacı vaatlere

karşı bilgiye dayalı bir şüphecilikten ve özellikle de tarih boyunca bu tür vaatleri gerçekleştirme yolundaki tüm girişimlerin ortaya çıkardığı anlamsız cefadan kaçınmaya özen göstermekten doğan bir ihtiyat olmalıdır. Modern çağın tüm radikallikleri insanoğlunu sevdiğini iddia etmiştir; muhafazakarın tek tek insanlara karşı, onların somut ve yeri doldurulamaz biriciklikleri içinde muhabbet beslemesi gerekmektedir (Berger, 1977'den akt. Lacatus, 2011, s. 63-64).

Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve modern dünyanın şekillenişinde büyük rol oynayan bir diğer politik düşünce, ya da ideoloji, sosyalizmdir. Winks ve Neuberger, 1830'lar ve 1840'larda, işçilerin ve orta sınıf entelektüellerin çeşitli nedenlerle liberalizmi eleştirdiklerinden bahsederler. Bu eleştirinin odaklandığı asıl nokta ise, liberalizmin, fakirleri bir kenara itip orta sınıfı kayırmasıdır (2005, s. 139). Tıpkı Karl Marx ve Marksizim gibi, sosyalizm de bu tez kapsamında modern tarihle iç içe geçen ve modern dünyanın kuruluşu (ve yıkılışı) rol oynayan bütün yönleriyle ele alınamayacak kadar geniş ve kapsamlı bir ideolojidir ve bu ideolojiyi tüm yönleriyle aktarmaya çalışmak tezin amacından sapmasına neden olacaktır. Bu nedenle burada, sadece sosyalizmin modernitenin kendisiyle, toplumların inşası düşüncesiyle ve Fransız Devrimi'yle başlayan devrimci gelenekle ilişkisine kısaca değinilmekle yetinilecektir. Rundell, sosyalizmin modernitenin devrimci geleneğiyle ilişkisini şöyle açıklamaktadır;

Durkheim'ın *Saint-Simon ve Sosyalizm*'iyle de uyum içindeki Feher'e göre, devrimci geleneğin bu versiyonunun modernliği sadece anti-kapitalist oluşu değil, aynı zamanda politik söyleme 'sosyal problem'i ya da toplumsal servetin (mülkiyet) yeniden bölüşümü (nosyonunu) katmış olmasıdır (Feher, 1987, s. 134'ten akt. Rundell, 2003, s. 18). İkincisi, bununla da ilişkili olarak, toplumsal değişimin itici gücü olarak ideoloji idealinin gelişmesidir. Üçüncüsü, ki en az diğerleri kadar önemlidir, Kamu Güvenliği Komitesi'nin ve Terör'ün diktatörlüğü biçiminde bir iktidar teknolojisi icat ederek sivil toplum ve devlet arasındaki ilişkiyi tersine çevirmiş, 'yönlendirilmiş demokrasi'nin modern şemsiyesi altında devleti hakim kılmıştır (2003, s. 18).

Wagner (2005a, s. 38), modern düşüncelerin toplumsal pratiklere dönüşmesinin liberalizm kılığında ortaya çıktığını ve külliyat bakımından da ancak bu şekilde ortaya çıkabileceğini tarihsel bir olgu olarak kabul edebileceğimizi belirtir. Winks ve Neuberger'e göre (2005, s. 130), liberalizm "Aydınlanma'nın ondokuzuncu yüzyıldaki politik adaptasyonu, onun ilerlemeye olan inancı ve bireysel özgürlüğe olan bağlılığının mirasçısıdır" ve liberaller genel anlamda ilerlemenin, kendilerinin toplumu gözlemleme, anlama ve toplumsal sorunları rasyonel bir şekilde, herkesin faydasına olacak şekilde çözümleme yeteneklerine bağlı olduğuna inanmışlardır.

Adam Smith'in ekonomik liberalizmiyle başlayan liberal hareket, ondokuzuncu yüzyılda Jeremy Bentham ve John Stuart Mill gibi düşünürlerin çalışmalarıyla ileriye taşınır. Kayapınar (2014, s. 42-43) ondokuzuncu yüzyılda felsefi rasyonalizmden felsefi emprisizme doğru bir kayma yaşandığını, ama bundan liberalizmin rasyonalizmi terk ettiği anlamının çıkarılmaması gerektiğini belirtir; liberal düşünceler eskiden olduğu gibi rasyonel bir zeminde savunulmaya devam edilmiş, ama Locke'un doğal hukuk düşüncesinden daha faydacı bir zemine kaymış ve doğal hukukun kendinden menkul haklar düşüncesinin yerine "en çok sayıda insan için en büyük mutluluk" ilkesini koymuştur. Bu türden bir faydacı liberalizmin en büyük temsilcisi ise Jeremy Bentham'dır (1748-1832). Bentham, verilen sözlerin sadece faydacılık yönünü korumaya devam ettiği sürece tutulmaya devam edilmesi gerektiğini belirtmiştir, yani insanlar, toplum sözleşmesinde belirtilenin aksine, sadece "boyun eğmenin olası zararları direnişin olası zararlarından az olduğu sürece" devlete boyun eğmelidirler (Bentham, 1977'den akt. Schofield, 2015, s. 1127.)

Winks ve Neuberger (2005, s. 135), Avrupa'nın her yerine yayılmış olan liberallerin halkın egemenliği ve sivil haklar hareketlerine öncülük ettiklerini belirtirler; liberaller din özgürlüğü, düşünce ve ifade özgürlüğü, toplanma özgürlüğü gibi konuların anayasayla garanti altına alınmasını ve tüm vatandaşların hukuk önünde eşit sayılmasını, farklı toplumsal tabakalardaki insanlara farklı imtiyazlar tanıyan yasaların değiştirilmesini istemişlerdir. Klasik dönemin liberalizmi, toplumu, özerk bireylerin karşılıklı etkileşimleri ve anlaşmalarının bir sonucu olarak görmüştür (Calhoun ve Karaganis, s.185). Liberalizmin bir diğer önemli özelliği ise, kapitalizmle olan sıkı bağlarıdır - keza, burada onsekizinci yüzyılda liberalizm düşüncesinin başlangıcına işaret eden *laissez-faire* düşüncesini hatırlamakta yarar vardır. Pierson (2004, s. 46), liberal demokrasilerin en az herkes için oy hakkı ve yasalar önünde eşitlik gibi politik ve hukuki dünyaya dair ilkeleri kadar önemli olan bir başka karakteristiğinin, özel mülkiyete ve serbest piyasaya bağlı bir ekonomiye, yani kapitalizme dayanıyor olması olduğunu belirtir - Batı Avrupa'nın liberal demokratik olan modern ulus-devletleri ekonomik örgütlenme biçimi olarak kapitalizme yaslanmışlardır.

Wagner (2005a, s.38) "gerçekte varolan liberalizmler"in¹³ sıklıkla kolektivist ve tözselci teoriler içerdiğini, bunlardan en çok öne çıkanının ise liberalizmin ondokuzuncu yüzyılda ulusçulukla kaynaşması olduğunu belirtir. Winks ve Neuberger (2005, s. 126) ise, ulusçuluğun bu dönemde ortaya çıktığını, ama liberalizm, muhafazarlık ya da sosyalizmle rekabet içinde değil, hepsinin bir ögesi olarak varlık gösterdiğini yazar. Schmidtke'ye (2000, s. 51) göre, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, liberalizm ve ulusçuluk akımlarının temsilcileri, asilzadelerin yerini alacak yeni değer "ulus" olduğunu savunmuşlardır; bireyin özgürlüğü, sadece liberal ve anayasal bir devletle emin ellerde olacaktır. Mulholland (2012, s. 43) bu noktada liberalizmin iki birbiriyle bağlantılı iddiada bulunduğunu belirtir; ticaretle ilgilenen orta sınıflar, kendi çıkarları anayasayla korunduğu sürece güçlü bir devleti mali olarak destekleyecek ve bunun karşılığında anayasa da politik alanı düzenleyecektir. Wagner'e göre (2005b, s. 61), ondokuzuncu yüzyılın ulusal liberalizmi, hem demokrasinin ve özgürlüğün, hem de cumhuriyetçi bir yönetim biçimi arayışının gerekliliklerine son derece iyi uyum sağlamıştır.

Pierson (2004, s.47), modernitenin devletlerinin tipik özelliklerinin ulus-devlet olmaları olduğunu belirtir. Giddens ise, modern toplumlar ve ulus-devletler arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır;

Açıkça belirtmeseler dahi, sosyolojiyi "toplumlar"ın incelenmesi olarak gören yazarların aklında moderniteyle ilişkili toplumlar vardır. (Bu toplumları) kavramsallaştırırken, oldukça net bir şekilde sınırlandırılmış, kendi içsel bütünlüğüne sahip sistemleri düşünürler. Şimdi, bu şekilde anlaşıldığında, "toplumlar" açıkça *ulus-devletlerdir*. ... Modern toplumların doğasını açıklarken, ulus devletin - modern öncesi toplumlarla radikal bir şekilde ters düşen bir tür sosyal topluluğun - belli başlı özelliklerini ortaya çıkarmamız gerekir (2010, s. 13).

Ulusalcılık düşüncesinin devrimlerle bağı üzerine yazan Kumar (2015, s. 590), ulusalcılığın ilk olarak Fransız Devrimi esnasında ortaya çıktığını ve gittikçe güçlenerek Birinci Dünya Savaşı başlangıcında modern dünyanın hakim ideolojisi olduğunu belirtir - ulusalcılık düşüncesi, geçtiğimiz iki yüzyılın devrimleri boyunca, yani 1830'da, 1848'de, 1871'de, 1911'de, 1917'de, 1949'da ve 1989'da tekrar tekrar su yüzüne çıkmıştır. Dolayısıyla geçtiğimiz iki yüzyılı şekillendiren en büyük güçlerden birisinin,

¹³Vurgu, Wagner'e (2005a) aittir.

ulusalcılık düşüncesi olduğu ve bu düşüncenin tamamen "modern" karakterli olduğu söylenebilir.

Hobwsbawm (1992, s. 9), "ulusallık sorusu"yla karşı karşıya kaldığımızda, işe bu sorunun, kelimenin, terimin temsil ettiği gerçeklikten ziyade "ulus" (başka bir deyişle "ulusçuluk") kavramıyla başlamamızın yerinde olacağını belirtir. Hobwsbawm, kabaca 1830-1880 arasında, burjuva liberalizminin ideologlarına göre bir ulus olmanın üç şartının olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi, mevcut devletle tarihsel bir bağ, paylaşılan uzun bir geçmiştir. İkincisi, yazınsal bir geçmişe ve idari işlerde kullanılan bir anadile sahip olan köklü bir kültürel elitin mevcudiyetidir ve bu anlamda ulusal aidiyet kesinlikle dille ilgilidir. Üçüncü kriter ise, ("ne yazık ki" diye belirtir Hobsbawm), kanıtlanmış bir fetihle bulunma kapasitesidir. Hobwsbawm daha sonra bu kriterlerin iki sebepten dolayı liberal ideolojinin bir parçası olduklarını belirtir. Bunlardan birincisi, ulusların gelişiminin sorgusuz sualsiz bir biçimde insan evriminin ya da ilerlemesinin bir sonucu olmasıdır. İkincisi ise, özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi büyük liberal sloganlarla olan bağlantısıdır - ulusun kendisi, tarihsel anlamda yeni bir şey olduğu için, muhafazakarlar ve gelenekçiler ulusa karşı çıkmış, böylece muhafazakarların ve gelenekçilerin hasımları ulus düşüncesine çekilmiştir (Hobwsbawm, 1992, s. 37-40).

Delanty (2003, s. 475), ulus, ulusallık, ulusal kimlik, ulusçuluk, ulus-devlet gibi terimlerin çok geniş bir biçimde kullanıldıklarından bahsederek "bir ulusu tanımlayan şey nedir?" diye sorar ve bu soruya farklı teorisyenlerin iki farklı açıdan cevap verdiklerini belirtir: ya devlet ulusu (örn. Fransa, İngiltere, İspanya), ya da ulus devleti (İtalya, İsrail, Almanya) yaratmaktadır. Delanty ayrıca ulusların genellikle ya *ethnos*'a, ya da *demos*'a atıf yapılarak tanımlandıklarını yazar; ulus ya kültürel, ya da politik bir topluluktur ve elbette aynı anda ikisi de olabilir. Bir ulusun *ethnos*'u, dilde, dinde, paylaşılan bir tarih algısında ya da kökene dair bir mitte bulunan kültürel temelidir ve tıpkı Hobwsbawm gibi Delanty'ye göre de, bunların içinde dil, bir ulus duygusu yaratmakta en önemli işlevi görür. Fakat,

Dil her ne kadar önemli olsa da, ulusalcılığın kültürel bileşeni, neredeyse her zaman, kökensel mitler aracılığıyla tarihle özdeşlik kurulmasını da içinde barındırır. ... Ulus aynı zamanda politik bir topluluktur, her ne kadar devlete indirgenemese de, devletle sıkı bağları olan bir boyutu vardır. Bu

bağlamda ulus belli bir bölgeyle, yasal bir düzenle ve hatta elit bir yöneticiler topluluğuyla yakından ilişkilidir (Delanty, 2003, 475-476).

"Kültürel olarak tanımlanmış bir topluluk olarak ulus, modernitenin en büyük sembolik değeridir; ona ancak dinle kıyaslanabilecek yarı-kutsal bir karakter bahşedilmiştir," diyen Llobera'dan (1996, s. ix) alıntı yapan Todorova, modernitenin en büyük değerlerinden birisi olmasına rağmen ulusalcılığın, değişim ve yenilikle takıntılı olan moderniteden farklı olarak köklere ve geleneğe ısrarla ihtiyaç duyduğunu, ama yine de radikal bir fütüristik proje olduğunu belirtir. Todorova'ya göre bu, zamanın muhafazakar kurumları tarafından da anlaşılmış ve bu nedenle liberalizmin, cumhuriyetçiliğin ve daha sonra sosyalizmin yanı sıra ulusalcılık da "devrimci bir virüs" olarak tanımlanmıştır (2005, s. 143).

Delanty, ulusların, oluşturdukları topluluk türlerine göre (kültürel mi, politik mi, vs.) tanımlanabileceklerini belirttikten sonra, topluluğun politik yönüyle ilişkili olarak, ideolojinin rolü sorusunun ortaya çıktığını söyler - ulusalcılık, modern zamanların en büyük ideolojilerinden birisi olarak liberalizmin, muhafazakarlığın ve sosyalizmin yanına yerleştirilebilir ve "politik bir ideoloji olarak ulusalcılık, kitleleri harekete geçirmek isteyen, ya da politik bir düzen için bir meşruiyet sistemi ortaya koymayı amaçlayan elitler tarafından düzenlenmiş bir doktrindir (2005, s. 476)".

Gentile (2003, s. 2) ise, yirminci yüzyılın başında politik niteliği kültürel niteliğinin önüne geçen ulusalcılığı, "kendini ulus mitine dayandıran ve ulusun üstünlüğünü teyid etmeyi amaçlayan herhangi bir kültürel ya da politik hareket" olarak tanımlar ve bu anlamda ulus-devlet "sadece belli bir bölgeyi koruyan bir kurum değil, Devlete ve Ulusa temel bir değer kazandıran bu duygulanımları, mitleri ve fikirleri de içinde barındıran ve vatanseverliği ulus-devlete bağlılıkla özdeşleştiren" bir oluşumdur. "Ulusçuluk, tıpkı ulusa dayalı vatanseverlik gibi, özünde modern bir fenomendir ve asıl amacı kitleleri modern dünyadaki en büyük örgütlenme biçimi olarak görülen ulus-devlete entegre etmektir (Gentile, 2003, s. 2)".

Ne var ki, Gentile'nin daha karamsar bir tona sahip olan nitelendirmelerinden de anlaşılacağı gibi, modernitenin ulus-devleti, ilerleyen yıllarda başlangıç ilkelerini oluşturan özgürlük, eşitlik, kralların gayrimeşru yönetim hakkı yerine halkın meşru egemenliği gibi nosyonlardan uzaklaşarak "şiddet üzerinde tekelleşen kontrol, bölgecilik, egemenlik, anayasa, kişilerüstü iktidar, bürokrasi, otorite/meşruiyet, vatandaşlık ve

vergilendirme sistemi (Pierson, 2004, s. 6)" gibi nosyonlarla anılır olmuştur. Elbette bu nosyonların hepsinin "olumsuz" olarak nitelendirilmesi adil olmayacaktır (örneğin egemenlik - burada kast edilen halkın egemenliğidir - ya da anayasaya bağlılık gibi nitelikler, şiddet ya da bürokrasi gibi niteliklerden ayrılmaktadır). Üstelik, "en iyi toplum/devlet biçiminin mümkün olduğu" inancı ve buradan hareketle sahip oldukları nitelikler dolayısıyla tüm dünyayı yönetmeye muktedir/hakkı olan mükemmel ulus inancı yirminci yüzyılın en büyük küresel felaketlerinin itici güçlerinden birisini oluşturacak ve ironik bir biçimde moderniteye ve modern ulus-devlet biçimine olan inancın sarsılması sonucunu doğuracaktır. Yirminci yüzyılın bazen liberal, bazen otoriter olan ulusalcılığı, hem sağdan hem de soldan yükselecek, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla birlikte daha da agresif bir hale gelecek ve bu yeni radikal ulusalcılık 1919'da faşizmin, yani ulusalcılığın en yıkıcı biçiminin doğuşuna kaynaklık edecektir (Gentile, 2003, s. x).

Birey ya da teker teker toplumlar özelinde ise, özellikle modern devletlerin ya da ondokuzuncu yüzyıldan itibaren modernitenin "özgürlük" ve "gözetim-disiplin" arasında yaşadığı gel-gitler, modernitenin ya da modern devletlerin ikili karakterini oluşturan temel meselelerden birisi haline gelecektir. Wagner, modernlik söyleminin özgürlük ve özerklik düşüncesine dayandığını, fakat zaman içinde biri özgürleşme söylemi, diğeri ise disiplin altına alma söylemi olmak üzere iki birbirinden farklı modernlik biçiminin ortaya çıkacağını belirtir. Modern zamanların kökeninde yer alan özgürleşme söylemi, bilimsel devrim dönemi sırasında bilimsel özerklik arayışından siyasal devrimlerin kendi kaderini tayin talebine kadar uzanır ve bu örneklerin hepsinde özgürlük vazgeçilmez, aşikar ve temel bir insan hakkı olarak görülür, üstelik özgürlük sadece bireysel düzlemde değil, özgürlüklerin kolektif sonucu da düşünülerek savunulur. Bu kolektif sonuç ise "kurallarına herkesin katkıda bulunduğu ve bu nedenle şiddetin meşru bir eylem aracı olmaktan çıktığı bir yönetim biçiminin kurulmasıdır (2005a, s. 27). Modernitenin, özellikle başlangıcı itibarıyla "adalet" kavramıyla ilişkisini hatırlatan Honneth ise, adalet ve özgürlük arayışlarının her zaman birbirleriyle ilişkili olduğunu ifade eder. Honneth'e göre, modernite içinde adalet talebi her zaman bireyin özerkliğine vurgu yapılarak meşrulaştırılmıştır; "bütün adalet kavramsallaştırmalarının normatif temelini oluşturan şey, topluluğun iradesi ya da doğal düzen değil, bireysel özgürlüktür (2014, s. 16-17)".

Disiplin altına alma söylemi ise, Aydınlanma'nın, devleti toplumsal düzenin sağlanabilmesi için zorunlu olarak gören ya da devlette Aklın toplumsal bir cisimleşmesini gören argümanlarıyla başlayıp, "modern pratikler bir kez başlayınca, ...insanı hem düşüncede hem de gerçeklikte öylesine dönüştürür ki, bizzat "benliği gerçekleştirme" nosyonu savunulamaz hale gelir (Wagner, 2005a, s. 31)," argümanı ile devam eder (Wagner, 2005a, s.30-31).

Pratikte, modernitenin, bireyin benliğini gerçekleştirme düzeyinde dahi kontrol altına alınmasını sağlayan en önemli disiplin araçları gözetim, denetim ve bürokrasidir.

Modernitenin kurumsal boyutunu kapitalizm ("rekabetçi emek ve ürün pazarları bağlamında sermaye birikimi"), sanayileşme ("doğanın dönüştürülmesi: 'yaratılmış çevre'nin gelişmesi"), askeri kuvvet ("savaşın endüstrileştirilmesi bağlamında şiddet biçimlerinin kontrolü") ve gözetim ("bilginin ve toplumsal denetimin kontrolü") olarak belirleyen Giddens, gözetimin, modernitenin yükselişiyle ilişkili bütün örgütlenme biçimleri için asli olduğunu belirtir (2010, s. 59). Elbette, modernite ve disiplin/gözetim söz konusu olduğunda, Foucault'tan bahsetmek kaçınılmaz olmaktadır. Antonio (2003, s. 168), Foucault'nun onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılların 'panoptik' düzeninin yükselişini, 'insan bilimleri' görünümü altında ortaya çıkan ve her yanı kuşatan bir dakiklik, kılı kırk yaran bir disiplin ve kendi kendini düzenleyen ve neredeyse eksiksiz bir kültürel kontrol olarak tanımladığını belirtir. Foucault, Türkçe'ye *Hapishanenin Doğuşu* olarak çevrilen *Discipline and Punish*'te (1975), Jeremy Bentham'ın *panoptikon* kavramını ödünç alır ve modernitenin gözetim aracılığıyla disipline etme özelliğini panoptikon üzerinden açıklar. Panoptikon, tam ortasında bir gözetleme kulesi bulunan dairesel bir hapishanedir. Zindanlardan farklı olarak, mahkumlar sürekli olarak ışıklar altındadırlar. Gözetleme kulesinde duran kişi bütün mahkumları teker teker görebilecek konumdayken, mahkumlar gözetleme kulesindeki kişiyi göremezler. Dolayısıyla izole hücrelerinde otururlarken, uyurlarken, hareket ederlerken kendi görünürlüklerinin her zaman ayırdındadırlar fakat karşılığında izleyen kişinin bakışından asla emin olamazlar ve bu noktada "Görünürlük bir tuzaktır (Foucault, 1995, s. 200)". Panoptikon mahkumda sürekli ayırdında olduğu ve aralıksız bir görünürlük hissi yaratarak iktidarın otomatik bir şekilde işlenmesini sağlar (Foucault, 1995, s. 201). Foucault, Panoptikon'un nasıl işlediğini gören Bentham'ın çok şaşırdığını belirtir; demir parmaklıklar yoktur, zincirlere vurulmuş mahkumlar yoktur, ağır kilitler yoktur, gereken tek şey mahkumları

birbirinden ayıran sınırların yeterince net olması ve açık alanların iyi bir şekilde düzenlenmesidir (Foucault, 1995, s. 202). İzleniyor olduğunu bilmek, gerçekte izlenmiyor olsa bile, doğru, "istenen" hareketi (ya da yanlış hareketin yapılmamasını) teşvik edecek, böylece iktidar bir kez bakış yoluyla kurulduktan sonra, kendinden menkul bir şey haline gelecektir. Redfield (2005, s. 53), Foucault'nun metninde Panoptikon'un, modern iktidarın saf bir aracı olarak ortaya çıktığını belirtir - o aynı anda hem tarihsel bir obje, hem bir teorinin parçası, hem de bir makinenin diyagramıdır.

Calhoun ve Karaganis (2003, s. 194), modernite genişleyip, iktidar mekanizmalarını insan davranışını disipline edecek ve rutinleştirecek şekilde mükemmelleştirdikçe, insanın öngörülemezlik niteliğinin, ki bu noktada artık özgürlüğün geriye kalan tek ölçüsüdür, neredeyse yok denecek düzeyde önemsizleştiğini belirtir. Bu rutinleşme noktasında ise, karşımıza, Weber'in modern toplumların geleceğine dair kötümserliğinin en büyük sebeplerinden birisi olan bürokrasi çıkmaktadır. Turner (2008, s. 23), Weber'in rasyonalizasyon sosyolojisinde, bütün bir hayatın giderek daha yoğun bir şekilde bilimsel idarenin, bürokratik kontrolün, disiplinin ve düzenlemenin alanı haline geldiğini belirtir. Üstelik, Weber'e göre bürokrasi, insanlar üzerinde otorite kurmanın en rasyonel biçimlerinden birisidir, modern kitlesel demokrasiye kaçınılmaz olarak eşlik eder, modern devlet bürokratik sistemlere bağımlıdır, devlet ne kadar büyükse ve iktidarı ne kadar yoğunsa bürokrasi de o kadar güçlenir ve bürokrasi, bir kez kurulduktan sonra yıkılması en zor olan toplumsal yapılardan birisidir (Weber 1970 ve 1978'den akt. Pierson, 2004, s. 16). Elliot ve Turner'a (2012, s. 33) göre, modern toplumlarda bürokrasi, ondokuzuncu yüzyıl sosyologları ve filozofları için düzen ve öngörülebilirliği mükemmel bir şekilde ortaya çıkaran süreç olmuştur. Giddens (2014, 2. 17) modernitenin *fark, dışlama ve marjinalleştirme* ürettiğinin unutulmaması gerektiğini belirttikten sonra, "Özgürleştirme imkanına dayanan modern kurumlar, aynı zamanda kendini gerçekleştirme mekanizmalarından ziyade benliğin bastırılmasıyla ilgili mekanizmalar yaratırlar," diye devam eder. Wagner, Bauman'a göre modernliğin başlangıçta özgürlük, çeşitlilik ve görelilik üzerine olduğunu, ama daha sonra modernliğin "akıl adına ve bürokratik denetim aracılığıyla kaosu düzenlemeye, muğlaklığı ortadan kaldırmaya" yöneldiğini belirtir. Nitekim bir sonraki yüzyılda Nazizm ve Stalinizm, bu türden bir modernliğin tipik örnekleri haline gelecektir (2005a, s. 93).

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına gelirken, modernitenin diğer tüm niteliklerini kendi içinde toplayarak öne çıkan en önemli özelliği, yukarıda da değinildiği gibi, "ikili" bir karaktere sahip olmasıdır. Kilminster ve Varcoe (2002, s. 11-12), Eisenstadt'ın (2002, s. 25-41) modern toplumlarda, modern insanların kendilerini kaçınılmaz olarak bir gerilim-denge düzeninde bulduklarını belirttiğini hatırlatır. Bu gerilim ve denge oyunu ise, eşitliğe karşı özgürlük, dayanışmaya karşı bireysel kimlik, iyi toplumsal düzene karşı sınırlı çıkarlar, cemaate karşı bireysel özerklik ve politik hayatın ütopyacı bileşenlerine karşı prosedürel bileşenleri zıtlıklarından oluşmaktadır.

Elliot ve Turner (2002, s. 33) ise, dinamik ve canlı bir proje olarak toplumların yapısal inşasının başka bir açıdan da uzun bir politik trajediye işaret ettiğini belirtir - bir "yapı" olarak toplum, aynı anda hem besleyip büyüten, hem de paramparça eden bir nitelik sergilemiştir. Bilim, teknoloji ve tıptaki gelişmeler hayat kalitesini artırırken bir yandan modern orduların birbirlerini daha kolay yok edecekleri silahların üretilmesine önayak olmuştur; küresel kapitalizm ve emperyalist fetihler Avrupa'nın gücünün ve kültürünün yayılmasını sağlarken, başka kültürlerle etkileşime geçilmesi insan doğasının homojenliği ve ilerlemenin kaçınılmazlığı gibi modernitenin başlangıcında ve gelişmesinde rol oynayan Avrupalı fikirlerin sorgulanmasına neden olmuştur; kolonileşme alanındaki rekabet, ondokuzuncu yüzyılın sonunda artık Büyük Güçleri savaşın eşiğine getirmiştir ve bazıları ekonomik ilişkiler ve yeni silahların korkunç gücünün ulusların savaşmasına engel olacağını düşünürken, diğerleri "modern kıyamet" in kaçınılmaz ve an meselesi olduğuna inanmıştır (Winks ve Neuberger, 2005, s. 289). Fakat modernitenin ikili yapısı, en net şekliyle Eisenstadt'ın şu sözlerinde cisimleşir;

Modernitenin gelişmesi ve yayılması, bir süreç olarak moderniteye dair iyimser görüşlerin aksine, barışçıl değildi. İçinde aynı zamanda son derece yıkıcı olasılıklar da barındırıyordu. ... İlk modernitenin billurlaşması ve daha sonraki modernitelerin gelişmeleri, kökleri kapitalist sistemlerin gelişimlerinin ve politik arenada giderek büyüyen demokratikleşme taleplerinin yanısıra modern devlet ve emperyal sistemler çerçevesinde tezahür eden uluslararası çekişmelere eşlik eden çelişkiler ve gerilimlerde bulunan içsel çatışmalar ve yüzleşmelerle mütemadiyen iç içe geçmiş durumdaydı.

Ama her şeyden önce, (bu moderniteler) savaşlar ve soykırımlarla sıkıca iç içe geçmişlerdi, bundan sonra baskılar ve dışlamalar sürekli bileşenleri haline gelecekti (Eisenstadt, 2001, s. 333).

2.2.2. Modern toplumun bilimi: Sosyoloji ve pozitivizm

Wagner, *Modernliğin Sosyolojisi* kitabına, "Sosyoloji, modern toplumu anlama yönünde sistematik bir girişim olmaktan başka nedir ki (2005a, s. 9)?" diye sorarak başlar. Giddens (2010, s. 13) ise, açıkça belirtmeseler dahi, sosyolojiyi toplumların bilimi olarak gören yazarların aslında özünde moderniteyle ilişkili toplumları kast ettiklerini yazar. Elbette, topluma dair teoriler moderniteden önce de var olmuştur (Farganis, 1993, s. 1), fakat toplumun bilimsel yöntemlerle ele alınabilir bir inceleme alanı olarak kabul edilmesi ve bir sonraki aşamada toplumsal yapıların da kontrol edilebilir ve "iyileştirilebilir" bir oluşum olarak görülmeye başlanması genelde moderniteye, özelde ise ondokuzuncu yüzyıla ait bir olgudur. Ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, artık sosyal dünya, doğal evrenin bir parçası olarak görülmektedir ve "*hem doğa bilimlerinin hem de sosyal bilimlerin insanlığın ilerlemesi için kullanılabileceği düşüncesi*" giderek güçlenmektedir (J. H. Turner, 2003, s. 30).

S. Turner, "Sosyoloji felsefi bir düşünceye dayanan bir disiplindir: sosyal hayatın bilimi olabileceği (düşüncesi) (2012, s. 9)" der. Bu sosyal hayatın "bilim"ini, rasyonel ve pozitivist ilkelere dayanarak ilk kez yapan kişi ise, Auguste Comte'tur (1789-1857). Comte, toplumun sistematik bir biçimde incelenişini belirtmek için 1822'de "sosyoloji" terimini ilk kez kullanan kişidir (Farganis, 1993, s. 1) ve sosyolojiyi bir bilim olarak tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda "pozitivizm" terimini de literatüre kazandırmıştır. Heilbron (1990, s. 154), Comte'un kullandığı anlamda pozitivizmin, herhangi bir "ilksel neden"e ya da şeylerin "özüne" dair soruların bilimin alanı dışına itilmesi gerektiğine işaret ettiğini ve Comte'un bu anlamda pozitivist olduğunu, ama pozitivizm *düşüncesini* Comte'un icat etmediğini, sadece zaten yüzyıldır giderek gelişmekte olan bir yaklaşım biçimine isim verdiğini belirtir. Heilbron'a göre bu anlamda pozitivizm klasik fiziğe ve Newtoncu düşünceye paralel olarak gelişmiştir.

1798'de Montpellier'de doğan Comte, Fransız Devrimi'nin ardından sosyal ve politik olarak dengesiz bir toplumsal ortamda yaşamaktaydı (Farganis, 1993, s. 27) ve kanlı Fransız Devrimi'nin ardından çağdaşlarının yaşadığı sosyal ve politik şiddet korkusunu paylaşıyordu, fakat "sadece insanların günahlarından bahseden ahlakçılardan farklı olarak, Comte bu keşmekeşten çıkmanın "bilimsel" bir yolunu göstermiştir (Sica, 2011, s. 33)". 1822 yılında Comte, *Toplumu Yeniden Düzenlemek İçin Gerekli Olan*

Bilimsel Süreçlerin Planı (Plan of the Scientific Operations Necessary for Reorganizing Society) isimli çalışmasıyla, pozitif felsefesini ilk kez net bir biçimde ortaya koyar (J. H. Turner, 2012, s. 31). Comte, burada Katolik-Feodal sistemin sona ermek üzere olduğundan, fakat yeni bir düzen kurulana dek bu belirsizlik halinin ve negatif eğilimlerin medeniyetin önündeki en büyük engeli oluşturduğunu belirttikten sonra şöyle der;

Bu fırtınalı hali sona erdirmenin, toplumu günden güne ele geçiren anarşiyi durdurmanın, kısacası bu krizi tek bir ahlaki (moral) harekete indirgemenin tek yolu, uygar toplumları negatifi bir kenara bırakarak organik bir tutum benimsemeye teşvik etmekten geçer; (yani) tüm çabalarını bu krizin nihai sonucu olarak Yeni Sosyal Sistem'in biçimlendirilmesine yönlendirmekten... (1993, s. 30).

Comte ardından, önce Kralların ve daha sonra Halkın yeni bir sosyal organizasyon kurma konusunda neden ve nasıl başarısız olduklarını anlatır ve yapılması gereken şeyin formülünü şu sözlerle verir;

Son kertede, Avrupalı alimlerin müşterek çabaları aracılığıyla, siyasette, pratikten bağımsız olan ve bir gün toplumsal sistemimizi bilginin güncel durumuyla uyumlu hale getirecek pozitif bir teori oluşturularak her şey kendiliğinden çözülür. Bu düşünce akışını izleyerek yukarıdaki çıkarımların tek bir mefhumla özetlenebileceğini görebiliriz: *günümüzde, bilim adamlarının (bilimsel insanın)¹⁴ siyaseti bir gözlem bilimi düzeyine yükseltmesi gerekmektedir* (1993, s. 33).

Comte bu yeni pozitivist gözlem bilimini, "sosyal fizik" olarak adlandırmıştı (1993, s. 39) ve insanlığın organizasyon biçiminin yasaları bir kez keşfedilip formüle edildikten sonra, bu yasalar toplumun işleyiş biçimini yönlendirmek için kullanılabilirlerdi - dolayısıyla, toplum bilimciler, toplumsal organizasyonun rotasını belirleyecek olan kişilerdi (J. H. Turner, 2003, s. 31). Fakat bu pozitivist toplumsal organizasyona ulaşmadan önce, düşünce biçimlerinin ya da doktrinlerin üç aşamadan geçmesi gerekmekteydi: Teolojik ya da simgesel aşama, Metafizik ya da soyut aşama ve son olarak Bilimsel ya da pozitif aşama (Comte, 1993, s. 34). Bu "Üç Hal Kanunu" Comte'un toplum teorisinde çok önemli bir yer tutuyordu - Comte, insanlığın nasıl olup da en eski topluluk biçimlerinden ondokuzuncu yüzyıl Avrupasının uygar toplumlarına evrildiğini merak ediyor, insanlığın evriminin bireylerin evrimiyle aynı yolu izlediğine inanıyor ve ona göre "nasıl ki bir birey çocukluktan ergenliğe, oradan da olgunluğa erişiyorsa, insan ırkı da teolojikten metafiziğe, oradan da bilimsel aşamaya geçiyordu

¹⁴Comte burada, "scientific men" terimini kullanmaktadır. Bu terim, bilim adamı/bilim insanı şeklinde çevrilebileceği gibi, Comte'un Aydınlanma değerlerine ve Aydınlanma'nın bilimsel ilkelerine bağlı olan genel bir insanlık tanımını yaptığı da düşünülebilir.

(Farganis, 1993, s. 28)". Üç Hal Kanunu'na göre, birinci aşamada doğaüstü düşünceler birbirinden bağımsız ve az sayıdaki gözlemi birbirine bağlayacak bir tutkal görevi görürken, birinci ve üçüncü aşama arasında bir geçişten başka bir şey olmayan ikinci aşamada düşüncenin melez bir yapısı vardır ve olguları, artık tamamen doğaüstü olmayan fakat yine de tamamen "doğal" hale gelememiş bir yol izleyerek birbirine bağlar. Üçüncü aşama ise "bilginin nihai durumudur", "olgular tamamen pozitif bir doğaya sahip genel fikirler ya da yasalar aracılığıyla bağlantılandırılır" ve olguların kendileri de ilkeler düzeyine yükseltilebilecek kadar geneldir (Comte, 1993, 34). Comte, devrim sonrası Fransa'nın ise metafizik aşamadan pozitif aşamaya geçiş sürecinde olduğuna ve kendi çalışmasının bu geçişi hızlandıracağına inanmaktadır (Farganis, 1993, s. 29).

Üstelik, Comte'a göre, pozitivizm son kertede insanlığa belirsizliklerden arınmış bir dünyanın *mutluluğunu* da getirecektir. 1851-54 arasında kaleme aldığı *Pozitif Siyaset Sistemi (System of Positive Polity)* eserinde, pozitivizmin yanına mutluluğu yerleştirir. Ple'nin (2000, s. 431) yorumuyla, Comte için mutluluğun ilk koşulu, doğal ve toplumsal dünyanın her alanında bilimsel kesinliğe ulaşmaktan geçmektedir ve bu, insanoğlunun onyedinci yüzyıldan beridir içinde yaşadığı zihinsel ve duygusal dengesizliği sonlandıracaktır; "bilimlerin doğal düzeni, insanın... yaşamına, doğal dünyayla ilişkisinde bir tür sükunet, sarsılmaz, yerinden edilemez bir inanç katacaktır".

On dokuzuncu yüzyılın en büyük ve etkili "sosyal kuramcı"larından bir diğeri ise, Karl Marx'tır (1818-1883). Farganis (1993, s. 5), Salomon (1945, s. 596)'a atıfta bulunarak, sosyolojik teorinin gelişiminin büyük oranda Karl Marx'ın hayaletiyle bir tartışma olarak anlaşılabileceğini belirtir. "Bu görüşe göre Marx, Aydınlanma'nın çocuğu olarak ortaya çıkar ve klasik gelenek içindeki çekişmeler ve tezatlar Marx'a ve düşmanlarına atıf yapılarak açıklanabilir (Farganis, 1993, s. 6)". Elbette, düşünceleriyle hala büyük toplumsal ve ekonomik tartışmaların göbeğinde bulunan Karl Marx ve Marksizmin boyutları, bu tezin konusunu aşmakta ve tezin amacına uzak düşmektedir. Bu nedenle burada, Marx'ın toplumların pozitivist bir anlayışla gözlemlenmesi ve şekillendirilmesi söz konusu olduğunda nerede durduğuna kısaca değinmekle yetinilecektir.

McLennan, Marx'ın pozitivizmle ilişkisine değinmeden önce, pozitivizmin bir tanımını yapar;

Pozitivizm, zaman zaman emprisizmin uç noktadaki bir yorumu olarak ele alınır ve dolayısıyla Marx'ın bu türden bir felsefî bakış açısıyla ilişkilendirilmesi daha da az olası görünür. Ne var ki, bu doğru değildir. Pozitivizmin genel olarak emprisizmden daha şiddetli olduğu doğrudur, ama emprisizm sıklıkla sağlıklı, sağduyuya dayalı bir felsefe olarak tasvir edilirken, pozitivizm prensipte 'bilim'e bir bağlılığı içerir. ... Aynı zamanda, pozitivizm bir tür kültürel seferberlik biçimi olarak da ortaya çıkar: modern Batı toplumunda 'nesnel' bilimin görünümünü ifade etmek ve övmek, böylece mantıksızlık, batıl inanç ve cehalet tehlikeleri dereceli olarak ortadan kaldırılabilir.

...Marx'ın düşünce biçiminin bazı yönleri pozitivizmle uyumludur. Alman İdeolojisi'nde Marx ve Engels, 'spekülasyonun sona erdiği yerde gerçek, pozitif bilim başlar' şeklindeki Comte'cu fikri dile getirirler (20043, s. 50).

Paolucci (2003, s. 76) ise, Marx'ın pozitivizmle ilişkisi konusunda çeşitli tartışmalar olduğundan bahsedip, Marx'ın şüphesiz bir pozitivist olduğu, ama Comte'un toplumsal görüşlerinden pek çoğuna katılmadığı için kendini asla bir pozitivist olarak tanımlamadığı gibi daha magazinел denilebilecek bir yorum yaptıktan sonra, Marx'ın yönteminin pozitivizmle uyumlu ve uyumsuz yönlerini açıklar. Paolucci'ye göre (2003, s. 77) Marx'ın, pozitivizmin sosyal bilimler için yetersiz bularak reddettiği yönleri, pozitivist yasaların evrenselliği, natüralizmin kestirimciliği, *a priori* kavramsallaştırma ve metodolojik bireyseldir. Marx'ın çalışmalarında yer bulan pozitivist yönler ise yine Paolucci'ye göre (2003, s. 83) soyutlamanın refleksif gücü, hassas ölçüm araçları, çok değişkenli analiz ile deneysel model ve son olarak niceliksel ve tündengelimci analizdir.

McLennan (2003, s. 51), Marx'ın aynı zamanda bir "realist"¹⁵ olduğunu ve Marx'ın realizminin, onun ontolojisini ve epistemolojisini tanımlamak için kullanılan "diyalektik"¹⁶ materyalizm'de karşılık bulunduğunu belirtir. Elbette, "diyalektik" dendiği zaman Hegel'i anmamak mümkün değildir. Dlugach'a göre (2013, s. 84), Marx bir noktaya kadar bir Hegelci olarak değerlendirilebilir, çünkü Marx, zıtlıkların mücadelesi/çatışması¹⁷ anlayışını, tarihte ilerleme düşüncesini, sentez ilkesini ve tüm akıl yürütme biçimini Hegel'den ödünç almıştır.

Marx'a göre tarih ilerlemecidir ve daha iyi şartlara ve daha büyük özgürlüklere doğru bir yönelim gösterir (Farganis, 1993, s. 42). Fakat Marx'ın materyalizminin

¹⁵McLennan'a göre (2003, s. 51) realistler hem doğal hem de sosyal dünyayı bir dizi karmaşık ve interaktif süreç tarafından yönetilen çok yönlü alanlar olarak görürler.

¹⁶Ya da tarihsel.

¹⁷Marx'ta zıtlıkların mücadelesi, sınıf mücadelesi ya da sınıf çatışması olarak karşımıza çıkmaktadır.

ortaya çıktığı yer, bir sosyoekonomik yapıdan diğerine geçişi belirleyen materyal hareketliliklerdir (Dlugach, 2013, s. 85). Marx, araç kullanımı ve işçiliği üzerinden ilerleyen materyal aktiviteyi insan hayatının merkezine yerleştirir ve tarihsel ilerlemeyle ilgili düşüncesi bu materyal görüş üzerine şekillenir; tarihin ilerleyişi bir üretim biçiminden diğerine geçişle ilgilidir ve her geçişle birlikte yeni bir sosyoekonomik oluşum, tamamen yeni bir tür yaşam ve kültür biçimi ortaya çıkar ve Marx ilkel-komünal, feodal, köleliğe dayalı, kapitalist ve komünist olmak üzere beş tür sosyoekonomik oluşum saymıştır (Dlugach, 2013, s. 86-87). İnsan bu üretim biçimleri arasında geçiş yaşarken ne tamamen özgürdür, ne de olacaklar tamamıyla önceden belirlenmiştir, ama insan kendini içinde bulunduğu zaman ve mekanla kaçınılmaz olarak sınırlıdır (Myers, 2003, s. 16) ve içinde bulunduğu ortam ve materyal şartlar aracılığıyla şekillenir, burada da "diyalektik" ortaya çıkar. Yine de, insan materyal dünyayı şekillendirebilme gücüne bir dereceye kadar sahiptir (her ne kadar halihazırda o materyal dünya tarafından şekillendirilerek bu noktaya gelmiş olsa da). Çünkü bir sosyoekonomik oluşumdan diğerine geçmenin yolu, Marx'ın "tarihin lokomotifleri" olarak adlandırdığı devrimlerdir (Dlugach, 2013, s. 87). Marx'ın bu sosyoekonomik oluşumlar arasındaki geçişlerden sonuncusu olacağını öngördüğü Komünizm ise, hem 'tarih bilmesinin', hem de 'doğa ve insan', 'insan ve insan' ve 'özgürlük ve gereklilik' arasındaki çatışmanın hakiki çözümü olarak tanımlanır (McLennan, 2003, s. 44).

Son kertede, Marx'ın 1888 tarihli *Feuerbach Üzerine Tezler*'inde de belirttiği gibi, "Filozoflar dünyayı sadece çeşitli biçimlerde yorumlamışlardır, asıl mesele onu değiştirmektir (1993, s. 70)". Bu da, modernitenin kendine belirlediği asli görevlerden birisidir.

Her ne kadar "sosyoloji" terimini ilk kullanan kişi Comte olsa da, bu yeni bilim alanının gerçek kurucusu ya da "babası" olarak, çalışma konusunu ve metodolojisini tanımlayan ilk kişi olan Emile Durkheim (1858-1917) kabul edilmektedir (Farganis, 1993, s. 72 ve Turner, 1999, s. 88). Durkheim, 1895'te yayınlanan *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*'nda (*The Rules of Sociological Method*), sosyolojiyi, "şeyler" olarak ele alınması gereken sosyal olguların bilimsel incelemesi olarak tanımlar ve Durkheim'a göre bu sosyal fenomenler bireylerden bağımsız olarak varolurlar (Turner, 1999, s. 92). Sosyal olgular, ya da toplum *sui generis*'tir. Yani, bireylere ve bireylerin motivasyonlarına indirgenmeden incelenebilir (Farganis, 1993, s. 72). Durkheim, aynı

zamanda, bu sosyal olguları okumanın ideolojik olmayan ve kişisel önyargılardan arınmış bir yöntemini geliştirmek için çabalamıştır (Turner, 1999, s. 92). Callegaro (2016, s. 39-40), Durkheim'ın sosyolojisini, sosyolojinin yeni, modern dünyayla ilişkisini ve Durkheim'ın bakış açısının bilimsel niteliğini şu sözlerle açıklar;

Bilimlerin en düşünümseli/refleksifi olarak Sosyoloji, modern toplumların, kolektif kavramsal örgütlenme biçimine nasıl köklü değişimler getirdiğini açıklamalı, böylelikle bilimi yeni bir sosyal pratik olarak kullanılabilir hale getirmelidir. ...kavramların, nasıl olup da kolektif dinler tarafından tesis edilen yerel ve öznel boyuttan, modern bilimin gerektirdiği daha evrensel ve nesnel boyuta doğru gelişim gösterdiklerini açıklarken Durkheim'ın ima ettiği şey budur. Eğer "kolektif temsiller, giderek daha incelikli hale geldiyse" der, bunun sebebi "yeni bir tür sosyal yaşamın giderek gelişmiş olmasıdır (Durkheim, 1912, s. 621'den akt. Callegaro, 2016, s. 40)".

Gane (2003, s. 80), Durkheim'ın pek çok kez 'Comte tarafından açılmış olan yolda ilerlediğini' söylediğini belirtir, ama bunu kendine özgü bir biçimde yapmış, Comte'un epistemolojisini ve Üç Hal Kanunu'nun formüle edilme biçimini eleştirmiştir. Durkheim da tıpkı Comte gibi toplumların tarihsel ilerleyişine dair bir kuram geliştirir, ama Comte'dan farklı olarak, klasik eserlerinden biri olan 1893 tarihli *Toplumsal İşbölümü*'nde (*The Division of Labour in Society*) modern ve modern-öncesi ile bağlantılı (Schiermer, 2015, s. 50-51) iki temel toplumsal organizasyon biçiminden bahseder (bkz. Farganis, 1993. s. 73, Gane, 2003, s. 80-81). Farganis'in (1993, s. 73-74) özetlediği şekliyle Durkheim burada, *mekanik dayanışma* (*mechanic solidarity*) ve *organik dayanışma* (*organic solidarity*) olmak üzere iki temel sosyal organizasyon arasında ayrım yapar. Geleneksel toplumlara karşılık gelen mekanik dayanışma toplumlarında uzmanlaşma ya da iş bölümü çok azdır ve bunun sonucunda insanlar pek çok şeyi paylaşır, ortak bir kültüre ve dolayısıyla ortak bir ahlak duygusuna sahiptir, bu türden toplumların bireyleri organik toplumlara nazaran birbirine daha yakındır. Öte yandan modern toplumların örgütlenme biçimi olan organik dayanışmada toplumsal işbölümü artar ve bununla bağlantılı olarak bu tür toplumların birlikteliği ortak kültür ve ahlak duygusundan ziyade karşılıklı bağımlılık üzerine kuruludur. Rawls (2012, s. 480), her ne kadar pek çok toplumbilimci Durkheim'a göre modern toplumlara özgü bu işbölümünün hem sosyal hem de ahlaki birlik duygusunun parçalanması anlamına geldiği konusunda hemfikir olsa da, *Toplumsal İşbölümü*'nde Durkheim'ın öne sürdüğü yeni örgütlenme biçiminin, aslında bir yandan da bireysel özgürlüğü ve adaleti artırdığını belirtir. Ne var ki, Durkheim, modernitenin durumuyla ilgili olarak

huzursuzluk duymakta (Farganis, 1993, s. 75) ve tıpkı Comte, Marx ve dönemin diğer düşünürleri gibi sosyal bilimlerin belli türden toplumsal müdahaleler için bir yol gösterici olması gerektiğine inanmaktadır (Gane, 2003, s. 79). Nitekim Giddens, sosyolojinin kurucularının (ilerleyen bölümlerde değinilecek olan) karanlık yüzüne rağmen modernitenin "fırsatlar yönü"nü daha çok vurguladıklarını belirtir. Giddens'a göre, hem Marx, hem de Durkheim modern çağı problemlili bir çağ olarak görmüşler, ama her ikisi de bu modern çağın sunduğu olasılıkların, olumsuz yönlerine ağır bastığına inanmışlardır (2010, s. 7).

Yüzyılın sonuna geldiğimizde, klasik geleneğin bir diğer büyük ve etkili sosyoloğu olan Max Weber'le (1864-1920) karşılaşırız. Yüzyıl sona ererken, modernite ve modernitenin düşünürleri artık "iyimser" yönlerini kaybetmeye başlamışlardır. Marx ve Durkheim da moderniteyi sorunlu bir alan olarak görmüş ve ele almışlardır, ama her ikisinin de modernitenin ya da modern toplumun geleceğine dair iyimser denebilecek öngörülleri bulunmaktadır. Ne var ki, 1930 tarihli *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*) eserinde kapitalizmin ortaya çıkışında büyük rol oynayan kurtuluş (salvation) ve lanetlenme (damnation) gibi Protestan değerlerinin¹⁸ artık kapitalizmin amaç odaklı üretimiyle yer değiştirdiğine ve bu değerlerin asla geri dönmeyeceğine inanan Weber, Aydınlanma'nın mirası olan bu idealist iyimserliği paylaşmamaktadır. Onun yerine Weber'in gördüğü şey "bir kutup gecesinin buz gibi karanlığı", son derece rasyonel ve bürokratik bir biçimde örgütlenmiş bir toplumsal düzen, insanların içinde sıkışıp kaldığı bir "demir kafes"tir ve modernitenin yarattığı yeni insan tipi, kültürelde ziyade teknik bir birey, tutkusuz, soğuk hesaplar yapan ve araçsal bir mantığa sahip bir aktörden fazlası değildir (Farganis, 1993, s. 105). Jenkins, Weber için modernitenin özünü oluşturan şeyin "dünyanın büyübozumu (disenchantment of the world)" olduğunu belirtir ve büyübozumunun tanımını şu şekilde yapar;

(Büyübozumu) doğal dünyanın tüm alanlarının deneyimlendiği ve insan deneyiminin daha az gizemli hale geldiği tarihsel süreçtir; (bu alanlar), en azından prensipte, insanlar tarafından bilinebilir,

¹⁸Weber'e göre, ölümden sonrasının belirsizliğine dayanamayan insanlar, ayrıcalıklı olduklarını gösteren bir işaret arıyorlardı. Çok çalışmak ve ekonomik başarı "kurtuluş"un işaretleri olarak görülüyor ve asketizm basit bir hayat yaşamayı öngörüyordu - çalışkanlık, ekonomik başarı ve basit yaşam/tutumluluğun bir araya gelmesiyle kapital ortaya çıkmıştı. Ne var ki, Weber'e göre kapitalizmin doğuşuna kaynaklık eden protestan ilkelerinin yerini artık kapitalizmin kar odaklı üretimi almıştır ve eski değerlere geri dönmek için bir yolu yoktur - Weber sadece insanlığın nereden nereye geldiğini görmesini istemektedir (bkz. Farganis, 1993, s.106).

öngörülebilir ve yönlendirilebilir şeyler olarak tanımlanırlar; (insanlar tarafından) ele geçirilir ve bilimin yorumsal şemasına ve rasyonel devlete dahil edilirler. Büyübozumuna uğramış bir dünyada ... her şey anlaşılabilir ve ehlileştirilebilir hale gelir. Dünya gitgide insan-merkezli hale gelirken, evren - sadece görünüşte paradoksal bir biçimde - giderek daha gayrişahsi bir hal alır (2000, s. 12).

Oysa, Weber'e göre gerçekliğin nihai yönleri son kertede bilimin ötesindedir ve kültürün, sanatın, büyüünün alanına aittir - bilgi, her zaman bir tatminsizlik ve büyübozumu hissiyle birlikte gelir (Whimster, 2003, s. 61). Büyübozumu, Weber'in sosyolojisindeki bir diğer büyük kavram olan "rasyonalizasyon"la ilişkilidir. Turner (1999, s. 14), rasyonalizasyon terimiyle Weber'in, modern dünyanın sistematik bir şekilde dönüştürülmesini sağlayan birbiriyle ilişkili bir dizi toplumsal süreçten bahsettiğini ve sosyal bir süreç olarak rasyonalizasyonun, bilimsel mantık yürütmenin gündelik dünyaya uygulanması olduğunu belirttikten sonra, Weber'in sosyolojisinde rasyonalizasyonun modern dünyanın çeşitli alanlarında nasıl ortaya çıktığını şu sözlerle anlatır;

Gündelik hayatın rasyonalizasyonu aynı zamanda gerçekliğin büyübozumuyla, yani değerler ve tutumların sekülerleşmesiyle ilgiliydi. Kurumsal anlamda bu süreç Kilisenin otoritesinin zayıflamasını ve ruhban sınıfının statüsünün sarsılmasını içeriyordu. Din alanında rasyonalizasyon dini düşüncüyü gerçeklikle ilgili sistematik bir önerme olarak üreten bir teologlar sınıfının ortaya çıkmasını içeriyordu. Hukuk alanında rasyonalizasyon, keyfi süreçlere dayalı *ad hoc* hukuki kararların aşınmaya uğrayıp azalmasını ve evrensel yasaları takip eden tündengelimci bir hukuki sistemin yaratılmasını içeriyordu. Politikanın alanında, rasyonalizasyon karizmatik liderlik gibi geleneksel meşruiyet normlarının zayıflaması ve ortadan kaybolmasıyla ilişkiliydi. Genel olarak sosyal alanda, rasyonalizasyon, bürokratik kontrolün yayılımı, modern gözetim sistemlerinin kurulması, bir kontrol mekanizması olarak ulus devlete bağımlılık ve yeni yönetim biçimlerinin yükselişi aracılığıyla tesis edilmişti (Turner, 1999, s. 14).

Weber' göre, modern dünyanın insan hayatının tüm yaratıcı alanlarına sirayet eden ve gitgide artan kısıtlayıcı niteliği, tam da bu rasyonalizasyon süreçlerinin ve onun doğal uzantısı olan bürokrasi ve yeni politik otorite biçimlerinin kaçınılmaz bir sonucudur (Jenkins, 2000, s. 13). Weber'e göre, devletten üniversitelere tüm modern kurumların karakteristik özelliği bürokrasidir ve bürokrasilerin nitelikleri benlik yitimi, rutinleşme ve mekanik öngörülebilirliktir. Nitekim Marx'ın kapitalist sistemin yıkılacağına dair öngörüsüne karşılık Weber, sosyalizm hayata geçirilse dahi, modern kurumların bürokratik kaderinden kaçamayacağını ve rasyonalizasyon sürecine boyun eğeceğini belirtir (Farganis, 1993, s. 106).

Weber'in metodolojiye dair düşünceleri de Marx ve Durkheim'in pozitivist bakış açısından farklılaşır. Weber pozitivistliğe karşı çıkmış ve gerçekliğin sonsuz karmaşıklığının asla yasalar aracılığıyla tam olarak açıklanamayacağını öne sürmüştür (Whimster, 2003, s. 56). Bunun yerine Weber, kültürel bilimler için dört genel görev belirler: 1) nedensel açıklamalar, 2) anlamlı grupların/yapıların (configurations) anlaşılması, 3) bu anlamlı grupların/yapıların tarihsel olarak anlaşılması ve açıklanması ve 4) 'gelecekteki olası gruplaşmaların öngörülmesi' (Weber, 1949/1904, s. 75-6'dan akt. Reckling, 2001, s. 154-155). Weber'e göre sosyal alanda bilimsel inceleme, anlama ve öngörme dışında bir amaca hizmet edemez, dolayısıyla Comte'un, Marx'ın ve Durkheim'in düşüncelerinden farklı olarak toplumların değişmesine/değiştirilmesine hizmet etmesi söz konusu değildir. Weber için "Toplumun incelenmesi onun değiştirilmesiyle eşanlamlı değildir ve sosyoloğun görevi sosyal gerçekliği dönüştürmek değil, onu anlamaktır (Farganis, 1993, s. 108)".

Weber, yirminci yüzyılın sosyoloji düşüncesini derinden etkilemiştir - Weber'in özellikle "büyübozumu" kavramı, yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca özellikle Almanca konuşan Avrupa ülkelerinin entelektüelleri için bir anahtar kelime niteliği taşıyacaktır (Lacatus, 2011, s. 61). Yanısıra Weber'in sosyolojisi, özellikle Nietzsche'nin bakış açısını ön plana alan felsefesinden etkilenmiş olmasıyla bir ölçüye kadar postmoderniteyle de uyumludur (Turner, 1999, s. 19) ve hatta hakikat ve nesnellığe dair eleştirileriyle postmoderniteyi önceler niteliktedir (Farganis, 1993, s. 107).

Nitekim Weber'in, onu Aydınlanma'nın iyimserliğini hala taşıyan çağdaşlarından ayıran kötümserliği - ki bu kötümserlik ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkıp, modernitenin "günahları"nın ardından yirminci yüzyıla hakim olacaktır -, 1930'da yayımlanan *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*'nun son sayfalarındaki şu cümlelerde bulunabilir;

Gelecekte bu (demir) kafeste kimin yaşayacağını, ya da bu muazzam gelişmenin sonunda tamamen yeni peygamberlerin ortaya çıkıp çıkmayacağını, ya da eski fikirlerin ve ideallerin ... yeniden doğup doğmayacağını, ya da, bunların hiç biri olmayacaksa, sarsıcı türden bir kibirle süslenen mekanik bir taş kesilme yaşanıp yaşanmayacağını kimse bilmiyor. Kültürel gelişmenin bu son aşamasıyla ilgili

olarak içtenlikle söylenebilecek tek bir şey var: "Ruhsuz uzmanlar, kalpsiz duyumcular; bu hiçlik, daha önce görülmemiş bir medeniyet seviyesine ulaştığını zannediyor"¹⁹ (2005, s. 123)".

2.3. Ondokuzuncu Yüzyıl Felsefesi ve Edebiyatında Romantizm ve Modernite

Modernitenin ikiliklerinden bir diğeri, rasyonalizm ve romantizm arasındaki çözümsüz gerilim olagelmıştır. Her ikisi de Aydınlanma'nın, Fransız Devrimi'nin ve modern çağın diğer büyük değişimlerinin doğrudan birer sonucudurlar, fakat önceki bölümlerde detaylandırılmaya çalışılan rasyonalizm düşüncesinden farklı olarak, Romantizm Aydınlanma'ya - yani saf, rasyonel insan aklına - ve Fransız Devrimi'nin sonuçlarına karşı eleştirel bir tepki olma niteliğini taşır. Stauffner (2005, s.11), onsekizinci yüzyılın Locke, Hume ve Smith gibi ahlak felsefecileri için, ahlaki duyarlılığın kaynağının duygular olduğunu ve Romantiklerin bu düşünce geleneğinden geldiklerini belirtir. Romantiklerin sözünü ettiği yüksek duygusal kavrayış yetisi ise, "duyarlılık (sensitivity)" olarak adlandırılır (Ellison, 2012, s. 39). Romantiklerin onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda odaklandıkları temel duygular yas, melankoli ve hem gotikle, hem de yücelikle bağlantılı olarak, korkudur (Stauffner, 2005, s. 2). Tüm bu güçlü duygulanımlarla birlikte ortaya çıkan şey ise, hayalgücüdür. Moderniteyi şiirle ilişkisi bağlamında değerlendiren Paz (2011, s. 211), "Romantizm, 18. yüzyılda eleştirel, ütöpik, devrimci aklın tasarladığı büyük yadsıma gibi, modernitenin büyük bir yadsınışıdır. Söz konusu olan modern bir yadsımadır, yani bunun modernitenin içinden bir yadsıma olduğunu demek istiyorum," diye yazar.

Rundell (2003, s. 20), Romantizmin kısmen Fransız Devrimi'nin yarattığı krize bir tepki olarak doğduğunu belirtirken, Winks ve Neuberger (2005, s. 41), Romantizmin Aydınlanma'nın mantık vurgusunu reddedip, bireysel özerklik düşüncesini benimseyen geniş bir kültürel hareket olduğunu belirtirler. Bu hareket ise, modern devrimlerin ortaya çıkardığı sıkıntılarla bir baş etme yöntemi olarak, resimden müziğe sanatın ve edebiyatın tüm alanlarına yayılarak kendini gerçekleştirecek (Winks ve Neuberger, 2005, s. 41), hatta kimi noktalarda postmodern düşünceye de kaynaklık edecektir - son zamanlarda olguların kesin hâkikatler olarak ele alınışının sorgulanmış biçimi, ilk

¹⁹Weber bu alıntıyı, Goethe'den yapmaktadır (Giddens, 2001, s. xix).

olarak Romantizmin moderniteye yönelttiği sorgunun bir benzeri, ya da devamı niteliğindedir (Bowie, 2002, s. 84).

Bowie (2002, s. 80), Weber'in rasyonalizasyon teorisini anımsatır şekilde, modern dönemde dünyanın giderek daha bilinebilir bir hal aldığını, dolayısıyla giderek anlamsızlaştığını belirtir - "romantikler, hâkikatin, hâkikati basitçe kavramsal belirlenim/determinasyonla bir tutmayan bir kavranış biçimini ararlar". Rundell (2003, s. 21) Kant'ın aksine, Schiller, Schlegel, Schelling gibi birinci nesil Alman Romantik düşünürlerinin, mantığın gücünün insanlığın ilerleyişini garantileyeceğine inanmadıklarını belirtir - örneğin Schiller, Kantçı aşkın mantığın, hissiyatı ve sağduyuyu, akli ve hayalgücünü paramparça edip insanlığı soğuk, teknik bir hayvan düzeyine indirgediğine inanır. "Hal böyle olunca, modern özne ruhsuz ve parçalı hale gelir; sadece doğaya yabancı ve doğayla savaş halinde değil, aynı zamanda kendine de yabancı ve kendiyle de savaş halindedir (Schiller, 1967, s. 21, 39 ve Taylor, 1975, s. 35'ten akt. Rundell, 2003, s. 21)".

Romantiklerin Aydınlanma karşısındaki asıl argümanı, hâkikatin, gerçekliğin, dünyanın ve hepsinden öte de insan ruhunun rasyonel zihnin bütün yönleriyle kavrayamayacağı denli karmaşık, derin ve çok yönlü olduğudur. Winks ve Neuberger'e göre (2005, s. 41) romantikler insan doğasının çapraşık ve mantıksız yönleri üzerinde ısrarcı olmakla kalmamış, Aydınlanmacı öncüllerini, insanlığın mükemmelleştirilebilir olduğuna gereğinden çok inandıkları için eleştirmiş ve "grotesk, dağınık ve korkunç olandan da haz alınabileceği"ni söylemişlerdir. Nitekim karamsarlık, Romantizmin özellikle ilerleyen dönemlerinde ortaya çıkan belirleyici özelliklerinden bir diğeridir. Rundell'e göre (2003, s. 24), karamsar romantizmin inandığı şey, insanın bütünlük arayışının ulvi bir amaç olmakla beraber sonuçta ölümden, hiçlikten başka bir sonuca götürmeyeceğidir. Bunun ise Romantik anlayışın bireyini bu hiçliğin acısını duygulanımlara kaçarak hafifleten ve dünyanın zaten beyhude olan sorumluluğunu üzerinden atarak ruhsal bir esrime içinde yaşayan bir karaktere dönüştüreceği düşünülebilir. Ne var ki, Romantizm aynı zamanda "hissedilen", "yaşanan" gerçek hayata dair bir coşkuyu ve hayatla kurulan derin bir duygusal bağı da içinde barındırır. Habermas'a (2011, s. 272) göre, "... taşkınlığın, deliliğin ve durdurak bilmeyen dönüşümlerin tahrik edilmiş tanrısı Dyonissos'un erken Romantizmde şaşırtıcı bir yeniden değerlendirmeye maruz kaldığı gerçeği dikkate değer"dir. Bununla bağlantılı

olarak, özellikle ilk dönemlerinde daha yoğun olan "iyimser romantizm"in estetik düşüncesine göre, içten bir sanatçının, gerçekten, özgün bir şekilde "güzel" ya da "sağlıklı" olana ulaşabilmesi için hiç bir bedel çok değildir (Picart, 1997, s. 276).

Winks ve Neuberger (2005, s. 63), ondokuzuncu yüzyılın başlarının dramatik değişimlerle dolu olduğunu hatırlatır - Fransız Devrimi insanlara kendi politik kaderlerini yönetebileceklerini gösterdiğinde, "yazarlar ve sanatçılar kendi içlerine bakmış ve başka neler yapabileceklerini, söyleyebileceklerini ve olabileceklerini sormuşlardır". Bunun sonucunda ise sanatsal ifade alanında bir patlama yaşanmıştır. Öte yandan yine Winks ve Neuberger'e göre (2005, s. 63) hem Fransız Devrimi sonrasında hem de Napolyon'un çöküşünün ardından büyük çaplı işsizlikler yaşanır, yeni hükümetler kurulur ve kimisi eski düzeni korumak, kimisi geleceğe koşmak isteyen yeni politik düşünceler ortaya çıkarken, Romantik ve melodramatik sanat ve kültür "değişimle birlikte gelen heyecanı ve kaygıyı yansıtmış", bu yeni dünyada varolmanın yeni yollarını önermiştir.

Rundell (2003, s. 24), Romantizmi modern uygarlığın parçalılığı, boşluğu ve barbarlığına karşı bir ilaç olarak gören Romantik düşünürlerin, duygulanım ile mantığın ve arzu ile özgürlüğün yeniden bir araya getirilebilecekleri bir aracı olarak güzellik ya da sevgi ideallerini hatırlattıklarını belirtir. Schelling'e göre, "...felsefeci için sanat en yücedir, çünkü sanat onun için ... ebediyete kadar kendi kendinden kaçması gerekenin ebedi ve ilksel birlikte, tez bir yalaz içinde tuttuğu bir sığınağın kapısını aralar (Schelling'den akt. Habermas, 2011, s. 270)". Habermas, Schelling'in bu sözlerinden yola çıkarak, "Aşırı noktalara sürüklenmiş bir modern düşünüm şartlarında, bir zamanlar dinsel inanç topluluklarının bayram tapılarında tutuşturulmuş olan mutlak özdeşlik yalazını felsefe değil, sanat korumuştur (2011, s. 270)" yorumunda bulunur. Nitekim Romantiklere göre, bizatihi dünyanın kendisi, kendi kendini üreten bir sanat eseridir (Bowie, 2002, s. 67). "Tüm o kutsal sanat oyunları sadece, sonsuz bir biçimde kendini üreten bir sanat yapıtı olarak dünyada oynanmakta olan ebedi oyunun uzak taklitleridir (Schlegel'den akt. Norman, 2002, s. 512)".

Romantizm ayrıca idealizm ve ulusculuk düşüncesiyle de yakından ilişkilidir. Wang (2012, s. 245), Romantizm çalışmalarının sıklıkla Romantizmin kendisinin ideolojik bir fenomen oluşu üzerinde durması bir yana, ideolojinin tarihinin de pek çok açıdan köklerini Romantizmden aldığını ve Romantizmin kapsamı, içeriği, kavramsal

etkililiği vb. yönlerden ideolojinin düşünsel bir deneyi olduğunu belirtir. Özellikle Fransız Devrimi'nin en etkili düşünsel ilhamını sağlayan ve Robespierre'in dahi önceki bölümlerde bahsedildiği üzere en çok etkilendiği düşünür olan Rousseau'nun "Romantizmin Peygamberi" olarak anılması göz önüne alındığında Romantizm, ideolojik etkililik ve ulus-devlet kavramının harekete geçirilmesi açısından Fransız Devrimi'nin başlangıcı ile, devrimin Avrupa'yı dehşete düşüren kanlı sonuçları ve Napolyon dönemine karşı duygusal bir tepki oluşuyla da Devrim'in kendisiyle son derece sıkı bağlara sahiptir. Winks ve Neuberger (2005, s. 57), sanattaki Romantizmin ulusla ilgili yeni düşüncelerde dolup taşıdığını belirtir - Fransız Devrimi, ardından Napolyon'un yükselişi ve düşüşü tüm Avrupa'da aynı anda hem korku hem de gurur hisleri uyanmasına sebep olmuş, bir süre sonra bu hisler modern devletle özdeşleştirilmiş ve Avrupalılar ulusculuk olarak anılan yeni ve modern bir ideoloji geliştirmişlerdir. Dolayısıyla, önceki bölümde de tartışıldığı üzere, bir yönüyle son derece rasyonel bir toplumsal inşayla ilişkili olan ulus-devlet kavramının, diğer yönüyle de korkularla, umutlarla, korku ve umut içinde gidip gelen toplumların ihtiyaç duyduğu güven ve coşkuyla, dolayısıyla kaçınılmaz bir biçimde *duygularla* ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır.

2.3.1. Romantizm ve postmodernite arasında: Friedrich Nietzsche

Tanrı da çürüdü. Tanrı öldü!
Tanrı ölü! Onu öldüren de biziz!

Friedrich Nietzsche - *Şen Bilim* (1882)²⁰

Antonio (2003, s. 165), Marx (1818-1883) ve Nietzsche'nin (1844-1900) en önde gelen 'modernite kuramcıları' olduğunu belirtir - her ikisi de modern kapitalizmin ve kitlesel demokrasinin ortaya çıkışına eşlik eden sosyal oluşumların ve kültürel karmaşıklığın biçimini, yönünü ve değerini sorunsallaştırmışlar, modernitenin 'farklılaştırıcı' ve 'homojenleştirici' yönlerini ve bunların 'adalet' ve 'özgürlük' idealleriyle aralarındaki gerilimi ve bütünlüğü ele almışlardır. Yine Antonio'ya (2003, s. 165) göre, Marx modernitenin gelişme sürecinde ortaya çıkan eşitsizlikle mücadeleyi

²⁰Nietzsche, 2003, s. 130.

vurgularken, Nietzsche kültürel homojenleşmeye karşı bedenden ve duylardan doğan estetik duyarlılıkların harekete geçirilmesini savunmuştur.

Norman (2002, s. 501), Nietzsche'nin, tıpkı Goethe gibi, en azından geç dönem Romantizmini bir tür hastalık olarak gördüğünü belirtir. Nietzsche, özellikle "Wagnerci Romantizm'e savaş açmıştır (Picart, 1997, s. 274). Fakat tıpkı modernite gibi Romantizm de tek bir yüze sahip değildir ve kuramcılar, Nietzsche'nin 1700'lerin sonlarında yazan Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling gibi önemli figürlerin "Jena Romantizmi" olarak da adlandırılan erken dönem Romantizmiyle arasındaki paralellikler konusunda fikir birliğine sahiptirler; "Grekofil" olan Jena romantiklerinin Rousseau'nun primitivizmiyle ilgileri yoktur - dehâya tapınmazlar, duyguyu mantığın üzerinde tutmazlar. Düşünsel süreçlerinin merkezinde, hâkikate dair geleneksel yaklaşımlara karşı büyük bir şüphecilğin yanı sıra neşeye, parçalı metinlere, edebi ironiye, filozofun aynı zamanda sanatçı da olması ve felsefenin de daha sanatsal hale gelmesi gerektiği düşüncesine vurgu yapan bir sanat kuramı vardır (Norman, 2002, s. 501-502). Öte yandan Picart (1997, s. 274), başlarda iyimser olan "Nietzsche'nin ısrarcı fakat gizli romantizmi"nin gittikçe cinsiyetçi ve kötümser bir hal alışı ile Romantizmin kendisinin iyimserlikten kötümserliğe doğru izlediği gelişim çizgisi arasındaki paralellikleri vurgular. Picart daha sonra Nietzsche'nin romantik düşünceden ziyade romantik mizaç olarak nitelendirilebilecek olan "maskeli romantizm"inin özelliklerini şu şekilde sıralar;

1) değişim temalarına duyulan bir çekim ve hem mutlak aydınlığa hem de tümünden bir karanlığa aynı anda direnen bir içgörü ve iletişim biçimi,

2) ilerleyen dönemdeki Dionysoscu yaratım ve yıkım estetiğinde görüldüğü şekliyle yücelik ve korkunç arasındaki bağlantıya dair bir ilgi,

3) yaşamsal güçlerin özgürce sarf edilmesi olarak estetik-ahlaki tutum,

4) hem de gürültücü kalabalıktan uzaklaşmayı hem de halkın hayalgücünü harekete geçirebilecek bir mitoloji yaratma yeteneğini gerektiren bir kahramanlık biçimi,

5) dünyanın seküler "kutsallığının" intikamını alacak yeni bir "dindar (karşıtı)" düzenin yaratılması amacı,

6) bu idealleri uğruna kendi hayatını feda etmek anlamına gelse dahi hem doğaya hem de (özellikle) kendine hükmetmek için duyulan tüketici bir arzu (1997, s. 288).

En büyük modernite kuramcılarında birisi olan Nietzsche, aynı zamanda modernitenin rasyonellik vurgusuna en etkili ve en çok yankı uyandıran eleştiriye getiren düşünürdür. Öyle ki bu eleştirinin etkisi yirminci yüzyıl boyunca sürmekle

kalmayacak, yirmibirinci yüzyıla da yayılacaktır. Habermas (2011, s. 266), Nietzsche'nin modernite söylemine girişiyle birlikte tartışmanın zeminin tamamen değiştiğini belirtir - akıl kavramını gerçek bir Aydınlanma ve modernite programına uydurma çabaları tekrar tekrar sonuçsuz kalınca, Nietzsche "akıl kavramının yenilenmiş bir revizyonunu reddeder ve aydınlanmanın diyalektiğine veda eder". Üstelik Nietzsche'nin "metinleri duygusal olarak yüklüdür, imgelemi canlı ve detaylıdır, tarzı şiirsel ve aforizmatiktir" ve akademik yazının kurallarına uymaz (Farganis, 1993, s. 98).

Rasyonel zihin ve duyarlı benlik ayrımı henüz Nietzsche'nin ilk eseri olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda (*The Birth of Tragedy*) (1872) kendini gösterir. Nietzsche bu eserinde, Dionysoscu ve Apollonik kültürler arasında bir ayrım yapar; coşku dolu danslar ve müziklerle kutlanan Dionysos bayramları, coşkunluğa erişmek isteyen irrasyonel insan itkisini temsil ederken, onun tam zıddı olan Apollonik kültür rasyonaliteyi, analitik düşünceyi ve serinkanlılığı temsil eder. Dionysoscu ruh ise önce Kilise tarafından, sonra da mantığın doğaya ve topluma uygulanmasıyla insanlığın geliştirileceği sözünü veren Aydınlanmacı düşünce tarafından bastırılmıştır. Dolayısıyla "ondokuzuncu yüzyıl burjuva toplumunun donuk, sınırlı ve kısır yaşamı, yüzyıllardır süregelen bastırmanın (repression) çağdaş ifadesidir" (bkz. Farganis, 1993, s. 98).

Nietzsche'nin antirasyonalizminin doruk noktası ise, *Güç İstenci* (*The Will To Power*) (1901) eserinde üzerinde durduğu "perspektivizm" kavramıdır. Perspektivizm, "hâkikat ve anlama dair tüm iddiaların sosyal ya da kişisel perspektifleri yansıtan görelî ya da bağımlı savlar olduğu düşüncesidir (Farganis, 1993, s. 99)". Habermas, *Güç İstenci*'nde dünyanın, hiç bir niyetin ya da metnin bir temel sağlayamadığı bir çarpıtmalar ve yorumlar şebekesi olarak görüldüğünü belirtir ve burada "hayatın kendisi yanılsamaya, aldanmaya, optiğe, perspektifselin ve hatanın zorunluluğuna dayanır (2011, s. 278)" der. Nietzsche, *Güç İstenci*'nde perspektivizmle ilgili olarak şöyle demektedir;

Bir fenomende tökezleyen - "Sadece *olgular* vardır" - pozitivizme karşı şunu diyeceğim; Hayır, olgular tam da orada olmayan şeylerdir, sadece yorumlar vardır. "Bizatihi" hiç bir olguyu saptayamayız: belki de böyle bir şey yapmayı istemek bile budalalıktır.

"Her şey öznel, " dersiniz; ama bu bile bir yorumdur. ...

... "Bilgi" sözcüğünün herhangi bir anlamı olduğu sürece, dünya bilinebilir bir şeydir; ama aksi takdirde (dünya) *yorumlanabilir*dir, ardında herhangi bir anlam yoktur, ama sayısız anlamlar vardır. - "Perspektivizm" (1993, s. 102).

Nietzsche son eseri *Böyle Söyledi Zerdüşt'te (Thus Spoke Zarathustra)* (1892), belki de "Tanrı öldü!" cümlesinden sonra en tartışmalı kavramı sayılabilecek olan Üstinsan'ının (*Übermensch*) tanımını yapar. Üstinsan, insan gelişiminin bir sonraki ve daha yüksek olan mertebesidir - burada duyumsal ve yaratıcı birey öne çıkar, hayattan korkmak yerine onu kucaklar ve yaratıcı edim, özgür bireylerin gerçek ifade biçimi olarak cesaretlendirilir (Farganis, 1993, s. 98). Cauchi (2009, s. 258), Zerdüşt'ün, insanı Yunan tanrılarına benzeyen Üstinsan'ın imgesinde yeniden yarattığını belirtir. "Eskiden uzak denizlere baktıklarında tanrının adını anardı insanlar; ama ben size şimdi Üstinsan'ın adını anmayı öğretiyorum," der Zerdüşt,

Bir tanrı y a r a t a b i l i r m i s i n i z? - Öyleyse tanrılar hakkında tek söz söylemeyin bana! Oysa pekâlâ yaratabilirsiniz Üstinsanı.

Belki kendi kendiniz değil kardeşlerim! Ama Üstinsan'ın babalarını ve atalarını yaratabilirsiniz kendinizden: en iyi yaratınız olsun bu! -

Bir tanrıyı d ü ş ü n e b i l i r m i y d i n i z? - Oysa hakikat isteminiz sizin için, her şeyin insanın-düşünebildiği, insanın-görebildiği, insanın-duyumsayabildiği şeylere dönüşmesi anlamına gelmeli. Kendi duyularınızla düşünmelisiniz sonsuza dek!

Ve dünya dediğiniz şeyi önce siz yaratmalısınız: bizzat sizin aklınız, sizin imgeniz, sizin isteminiz, sizin sevginizde şekil bulmalı o! Ve sahiden, sizin mutluluğunuz için olacak bu, siz idrak edenler! (Nietzsche, 2015, s. 80-81).

Daha sonraki sayfalarda ise Nietzsche, Üstinsan'ının "yanlış" anlaşılacağını bilir gibi şu sözleri söyler Zerdüşt'e;

Büyük olana öyle yabancı ki ruhunuz, Üstinsan k o r k u s a l a c a k size tüm iyiliğiyle!

Ve siz bilgiler ve bilenler, kaçardınız bilgeliğin yakıcı güneşinden, Üstinsan'ın zevkle, çırılçıplak güneşlendiği yerden!

Siz, gözümün gördüğü en yüce insanlar! budur sizden kuşku ve gizliden gizliye gülüşüm arkanızdan: korkarım şeytan adını takacaksınız diye - benim Üstinsanıma! (Nietzsche, 2015, s. 142).

Nietzsche haksız değildir, çünkü yakın bir gelecekte, Üstinsan fikri özellikle Hitler Almanyası'nın temizlik düşüne ilham vermekle suçlanacak, faşizmle bir tutulacaktır. Nitekim Nietzsche, "Kendi kaderimin ne olacağını biliyorum," demiştir. "Bir gün adım muazzam büyüklükteki bir şeyle anılacak - dünyada eşi benzeri görülmemiş bir krizle, en büyük bilinç çarpışmasıyla, bugüne kadar inanılan, talep edilen, içi boşaltılan her şeyin *karşısındaki* bir kararla. Ben bir adam değilim, bir dinamitim (Nietzsche, 1888'den akt. Antonio, 2003, 163)". Antonio (2003, s. 163), Nietzsche'nin bir Nazi totemi olarak suistimal edilmesinin, bu kehanetini doğru

çıkardığını belirtir, üstelik Mussolini'nin Nietzscheciliği de unutulmamalıdır. Oysa, yine Antonio'ya göre (2003, s. 174), Nietzsche aynı zamanda kendisinden "son *apolitik* Alman" olarak bahsetmiş, kitlesel politikaların kültürel yaratıcılığa ket vurduğunu ve ulusculuk ile ırk düşmanlığının müthiş bir uyuşturucu etkisi yaparak cehaleti ve kültürsüzlüğü doğurduğunu iddia etmiştir.

Nietzsche'nin özellikle perspektivizm kavramında, postmodern yapısökümünün ilk işaretleri bulunabilir. Farganis (1993, s. 99), Nietzsche'nin perspektivizminin, felsefe ve diğer disiplinler tarafından mantığın ayrıcalıklı konumuna yaslanarak ortaya atılan evrensel hâkikat savlarının yapısökümünün yapılmasına olanak sağladığını belirtir. Antonio (2003, s. 168) ise, postmodernistlerin Nietzsche'yi sıklıkla en büyük öncüleri olarak tanımladıklarını dile getirir. Buna göre "Rasyonel ve nesnel hâkikat savları, Avrupa merkezli, Batılı, beyaz-erkeğin hükmettiği iktidarın bilgi olarak ilan edilmesine meşruiyet sağlamaktan başka bir şey yapmaz" ve postmodern yapısökümü teorilerinin başlangıç noktası, Jacques Derrida ve Michel Foucault'un metinleri aracılığıyla Nietzsche'de bulunabilir (Farganis, 1993, s. 99).

2.3.2. Modernitenin şehirlerinde gezmek: Charles Baudelaire, Walter Benjamin ve *Flâneur*

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca yaşanan köklü toplumsal, ekonomik ve teknik gelişmeler, elbette insanların yaşam alanlarında da karşılığını bulmuş, başta Paris olmak üzere Avrupa şehirleri, bu yeni yaşam ve düşünce tarzına uygun olarak dramatik değişimler geçirmişlerdir. Dağtaş (2014, s. 102), bu dönemde "sanayi toplumu yaşamının en yoğun gerçekleştiği on dokuzuncu yüzyıl ortalarının, "dünya başkenti" olarak "Paris" gösterilmektedir," demektedir ve teknik gelişmeler ve sanayileşmenin etkisiyle mekan tasarımının da köklü bir şekilde sarsıldığını belirtmektedir.

Paris'te yaşanan mekansal değişim, her şeyden önce Vali Haussmann'ın (1809-1891) Paris'i yeniden inşa etme kampanyasıyla anılır. Bu kampanyanın odak noktasını sokaklar oluşturur - 1850'ler ve 1860'lar boyunca (ki bu tarihler 1848'deki ünlü Paris komününün hemen akabine denk gelmektedir) eski, dar ortaçağ sokakları yıkılır ve yerlerine geniş caddeler, ferah bulvarlar ve dairesel plazalar inşa edilir; bulvarlar aracılığıyla limanlar ve tren istasyonları şehir merkezine bağlanır; işçilerin yaşadığı kenar mahalleler yine mimari olarak merkeze bağlanır/merkezin etrafında toplanır; kirli

şehre temiz hava ve su getirmek için bu yeni plazalarda parklar ve çeşmeler inşa edilir. Böylece Hausmann ve Avrupa'daki takipçileri kalabalık kenar mahallelerini ve oralardan yükselen hastalıklarla radikalliği bastırmak isterler (bkz. Winks ve Neuberger, 2005, s. 189). Geçmişte de günümüzde de eleştirmenler burada devletin asıl amacının daha fazla radikal toplumsal çalkantılar yaşanmasını engellemek olduğuna inanmıştır - işçilerin yaşadığı bölgelerdeki dar sokakların yıkılması, barikatların kurulabilmesini engellemek adına bir çabadır (Winks ve Neuberger, 2005, s. 190). Dağtaş (2014, s. 108), kendine "yıkıcı sanatçı" adını takan Haussman'ın, bu yeniden inşa sürecinde Parislileri kendi kentlerine yabancılaştırdıklarını belirtir. Ne var ki, bu yabancılaşma, sanat alanında başka tür bir modernite algısının doğmasına neden olacaktır.

Paris'te yaşanan tüm bu değişim ve dönüşümü gözlemleyerek metinlerini bu yeni, modern hayat biçiminin, yeni ve modern insanın tanımlanması üzerine kuran romantik²¹ şair Charles Baudelaire (1821-1867), *modernite* terimini ilk kez kullanan kişi olarak anılmaktadır. Baudelaire'in 1863'te yazdığı *Modern Hayatın Ressamı (Le Peintre de la vie Moderne)* metnindeki dördüncü bölümün başlığı "Modernite (La Modernite)"dir. Dolayısıyla Newmark (2016, s. 1), Baudelaire'in modernite terimini oluşturduğu yer olarak bu metnin gösterilmesinin doğal olduğunu belirtir - açıkça tarihsel bir kategori olan modernite, burada duyularla algılanabilir hale getirilmiş bir deneyimi ifade etmektedir. Calinescu (2013, s. 48), Fransa'da ondokuzuncu yüzyılın bir uydurması olan "modernlik" teriminin, aslında İngiltere'de onyedinci yüzyıldan beridir kullanılmakta olduğunu belirtir. Ne var ki, Baudelaire'in *modernlik* ya da *modernite* kavramı "aşırı özgün ve ufuk açıcı niteliktedir (Calinescu, 2013, s. 49)" ve Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı*'nda yaptığı şey, modernliği, "donuk geleneklerle katılaştırmış, cansız sükûneti düşündüren bir geçmişe karşıt olan, duyumsal bir şimdiyle özdeşleştirme çabasıdır (Calinescu, 2013, s. 54)". Newmark (2016, s. 2), Baudelaire'in sadece modernite üzerine düşünmek ve yazmakla kalmadığını, aynı zamanda kendi şiirinin de kaçınılmaz bir şekilde "modern" olduğunu vurgular - şiir yazma sürecinin kendisi, tamamen modern bir şekilde kendini tarihle ilişkilendiren bir süreci, şiir yazma sürecinin tarih içinde yer aldığı ve kendini tarihe bağlılığı aracılığıyla karakterize ettiği

²¹"Romantizmden bahsetmek modern sanattan bahsetmektir; yani içtenlikten, ruhsallıktan, renkten, sanatların olası her yolla ifade ettiği o sonsuza yönelme hevesinden bahsetmektir (Baudelaire, 1961'den akt. Calinescu, 2013, s. 52)," diyen Baudelaire için, Romantizm "güzelliğin en son, en çağdaş biçimi"dir (Calinescu, 2013, s. 53).

o "an"ı temsil eder. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı'nın* "Modernite" bölümünde, şöyle demektedir;

İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki ne arıyor? ... O, modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır; buna modernite diyorum, çünkü zihnindeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum. Bu adam, modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedî olanı damıtmaktadır. ... 'Modernite'yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır (2013, s. 213-214).

Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda modern sanatçıyı, modern entelektüeli bir *flâneur* olarak tanımlar. Baudelaire'in *flâneur*'ü bir "kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder (Artun, 2013, s. 33)". Modern hayatın bu "fantazmagori"sini oluşturan şeyler, geceleri ıslık ıslık parlayan pasajlar, gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekanlar, sokak ve gece hayatının merkezleri, yeni gündelik hayat kültürünün birer parçası olan vitrinler, barlar, bistrolar, panoromalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler gibi yerlerdir (Artun, 2013, s. 35) ve *flâneur* bu manzaraya karışır, manzaranın içinde kaybolur.

Yirminci yüzyılın başında ise, Walter Benjamin (1892-1940) Baudelaire'in *flâneur* kavramını alıp geliştirecek, ondokuzuncu yüzyılda doruğuna ulaşan modernitenin, modern şehrin, modern kültürün, modern insanın tanımında bir metafor olarak kullanacaktır. Biron (2014, s. 23), Walter Benjamin'in 1927'de yazmaya başladığı ve 1940'taki ölümüyle yarım kalan *Pasajlar*'ında, ondokuzuncu yüzyıl Paris'inin şehirleşme süreci etrafında dönen alternatif bir modernite tarihi inşa etmeye giriştiğini ve bunu yaparken de, Baudelaire'in gezen ve gözlemleyen *flâneur*'ünü metropol yaşamının en çarpıcı örneklerinden biri olarak ele aldığını belirtir. Benjamin, Baudelaire ve *flâneur*'la ilgili olarak şöyle yazar;

Baudelaire'le birlikte Paris ilk kez lirik şiirin konusu haline gelir. Bu şiir, anavatana okunan bir marş değildir; daha ziyade, bir alegori ustasının, yabancılaşmış insanın, şehre düşen bakışıdır. ... Flâneur, orta sınıftan birisi olarak hala metropolün eşiğinde durmaktadır. Henüz ikisi de²² onun üzerinde güç sahibi değildir. İkisi de onun evi değildir. Teselliyi kalabalıklarda arar. ... Kalabalık, bir fantazmagori olarak tanıdık şehrin flâneur'ü arkasından çağırdığı bir örtüdür - şimdi bir manzara, şimdi bir oda. Her ikisi de büyük mağazanın birer ögesi olur, mağazanın kendisi de flâneur'ü mallarını satmak için kullanır. Mağaza, flâneur için son mesire yeridir (2006, s.40).

²²Yani ne sınıf bilinci, ne de metropolün ima ettiği "daha yüksek" ve şaşaalı yaşam.

Lauster (2007, s. 142), Benjamin'in bahsettiği "örtü" ve "evde olma hali" ile ilgili olarak, *flâneur*'ün açıkça evi olmayan yerde evde olmasının ve tanıdık olana, o tanıdık şeyi yabancılaştırıcı bir örtünün ardından bakmasının, sanayileşmeyle beraber özne-nesne ilişkisindeki değişimlere duyarlı ama bir yandan da bu değişimlerle ilgili yanılsamalar içindeki *flâneur*'ü muğlak bir figür haline getirdiğini belirtir - yaşadığı en büyük yanılsama (delusion) uzamsaldır, çünkü sokakları bir iç mekan gibi deneyimler; ev bir alışveriş merkezi, konservatuar, oturma odası, panorama, müzikol, ilginç ve antika şeylerle dolu bir dolap ya da bir botanik koleksiyonu karışımıdır. Üstelik,

Bu iç mekan tüm zamanları, yerkürenin her bir parçasını ve çağdaş toplumun tüm fenomenlerini bir araya getirir ve tüm bunların bir andaki ya da bakıştaki mevcudiyeti *flâneur*'u o kadar kendinden geçirir ki kendi iç yaşamı da bir saat gibi tik tak etmeye, nesneler dünyasının fiziksel bir içselleştirmesini ifade etmeye başlar (Lauster, 2007, s. 142).

Lauster'e göre (2007, s. 139), Walter Benjamin'in ele aldığı biçimiyle *flâneur* kavramı, bizim bugün ondokuzuncu yüzyıl şehirlerini algılayış ve tanımlayış biçimimiz üzerinde çok büyük bir etki bırakmıştır.

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca modernite kendini tüm yönleriyle, çelişkileriyle ve zıtlıklarıyla düşünsel, duygusal, toplumsal, kültürel, bireysel ve uzamsal düzlemlerde müthiş bir hız ve inançla inşa etmiş, dünya yirminci yüzyıla artık az çok "oturmuş" olduğu düşünülebilecek böyle bir "modernlik geleneği" içerisinde adım atmıştır. Ne var ki, yirminci yüzyılın henüz başından itibaren artarda yaşanan "somut" ve "soyut" krizler aracılığıyla modernite de kendi krizi ve yapısökümüyle karşı karşıya kalacaktır.

2.4. Yirminci Yüzyılın Travmaları ve Modernitenin Krizi

Ondokuzuncu yüzyılın düşünsel, teknik ve toplumsal düzlemlerdeki ilerlemeleri aynı anda hem insan aklına duyulan güveni sağlamlaştırarak Batı insanına kendi yeteneğine ve yeterliliğe dair inanç ve güven aşılamış, hem de aynı hızlı ve keskin ilerlemeler geleceğe ve "insan ruhuna" dair bir endişeyi, özellikle de sanat ve edebiyat alanında açığa çıkarmıştır. Nitekim ondokuzuncu yüzyılın ardı arkası kesilmeyecek gibi görünen atılımlarının, modernite düşüncesinin ve pratiğinin zirve noktasına ulaşmasının ardından yirminci yüzyıl, Batı dünyasının ardı ardına travmalar yaşadığı bir dönem olarak insanın kendine, aklına ve sağduyusuna olan güvenini bu kez istikrarlı bir şekilde yitirmesine neden olacak şekilde, dünyanın neredeyse tüm kuzey yarımküresini etkisi

altına alan felaketlerle başlayacak, felaketlere devam edecek ve arkasında tüm hâkikat, gerçeklik, adalet, özgürlük, insanlık ve akıl anlatılarına olan inancını yitirmiş bir Batı insanı bırakacaktır. Henüz yirminci yüzyılın başında Birinci Dünya Savaşı patlak verecek, bu savaş Batı dünyasının görmüş olduğu en büyük ekonomik kriz dönemi olan Büyük Buhran'a kaynaklık edecek ve karşılığında bu ekonomik ortam da atom bombasıyla ve Holocaust faciasıyla modern Batı insanının yaşadığı, şahit olduğu en büyük travma olan İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması için zemin yaratacaktır. Nitekim Adorno'nun *Kültürel Eleştiri ve Toplum (Kulturkritik und Gesellschaft)* metninde geçen ünlü sözünde olduğu gibi, "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır. Üstelik bu, bugün şiir yazmanın neden imkansız hale geldiğinin bilgisini bile çürütür (Adorno, 1983'ten akt. Nosthoff, 2014, s.300)²³".

2.4.1. İki dünya savaşı, bir buhran ve rasyonel aklın krizi

Winks ve Neuberger, yirminci yüzyıl başlarken Avrupa uluslarının güçlerinin ve prestijlerinin tepe noktasına ulaşmış gibi görüldüğünü belirtirler. Ne var ki, 1890 ve 1914 arasında Avrupa'nın Büyük Güçlerinin her biri, yaşanan çeşitli krizlerden payını alacaktır. Kitlesele politikalar, bir ideoloji olarak sosyalizm, ondokuzuncu yüzyıl boyunca süregelen ve çözölemeyen siyasi çatışmalar ve anlaşmazlıklar bölgenin istikrarsızlığını giderek artırırken, denizasıırı fetihler Avrupa güçleri arasında yeni uluslararası anlaşmazlıkların doğmasına sebep olmuş, askeri alandaki teknolojik ilerlemeler ve silahlanma yarışları yeni ve çok daha güçlü silahların ortaya çıkmasına olanak sağlamış ve ölkelerin savaştan kaçınmalarına neden olan mutabakat yavaş yavaş parçalanmaya başlamıştır (2005, s. 319). "Sonuçta kutuplaşma ortaya çıkar. İnsanlar solda ve sağda aşırılıkçı partilerin çekimine kapılır ve çözüm yerine günah keçileri aramaya başlar," uzlaşmacı ve liberal partiler güç kaybederken uluslararası anlaşmazlıklar yöneticilerin yurtiçindeki problemleri gözden kaçırmasına neden olur.

²³Nosthoff (2014, s. 302), Adorno için, Auschwitz'in yaşanabilmiş olmasının, insanlığın Aushwitz'i engellemek için hiç bir şey yapmamış ya da yapamamış olmasının bile, tek başına, insanoğlunun "başarısız" olduğu anlamına geldiğini belirtir. Aushwitz'in (ve temsil ettiği şeyin) mağdurları için herhangi bir adalet sağlanmasının imkansız olmasından dolayı, insanoğlu ileriye bakmak, geleceğe yürümek, Aushwitz'i arkasında bırakmak istemektedir. Geçmişten kaçabilmek ise, bu nihai "son nokta"nın ardından dahi geleceğe bakabilmenin mümkün olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla bu olayın herhangi bir şekilde ifade edilebilmesi, bir "Auschwitz'den sonra"nın varlığını mümkün kılar. Adorno'nun buradaki ifadesi, "Auschwitz'den sonra yaşamının mümkün olmadığı, ama yine de mümkün olduğu" paradoksuna karşılık gelir, öyleyse, "barbarlık, kendi hatasının geri döndürülemezliğinin bilincindeki Auschwitz-sonrası kültürün kaçınılmaz bir sonucudur (Nosthoff, 2014, s. 302)".

"Savaş kaçınılmaz, hatta neredeyse arzulanabilir bir şey olarak görünmeye başlar (Winks ve Neuberger, 2005, s. 319-320)".

Steiner (1991, s. 1), Britanya ve Almanya'nın neden kendilerini ortak medeniyetlerinin temelini sarsacak bir savaşın içinde bulduklarını anlama arzusuyla pek çok kitap ve makale yazıldığını belirtir. Steiner' göre, bu arayışı son derece güç hale getiren şey, bu iki ülkenin anlaşmazlığa düşmeleri için herhangi bir somut nedenin görünmeyişidir - bölgelerle, tahtlarla ya da sınırlarla ilgili herhangi bir doğrudan anlaşmazlık bulunmamaktadır. Ne var ki, tezin asıl konusundan uzaklaşmamak adına burada detaylandırılmayacak olan pek çok faktörün bir araya gelmesiyle 1914'te Birinci Dünya Savaşı patlak verecek ve bu savaş yirminci yüzyılda Batı'nın iki asırdır oluşturmaya çalıştığı medeniyet biçiminin temellerini sarsacak ilk krizin başlaması anlamına gelecektir. Üstelik, her ne kadar savaşın patlak vermesi için tek ya da somut bir neden olmasa dahi,

İnsanlar savaş ilanını rahatlama, vatanseverlik duyguları ve hatta şölenlerle karşılamışlardı. Daha sonra büyük bir tarihçi haline gelecek olan Friedrich Meinecke, savaşın patlak vermesini "hayatımdaki en muhteşem anlardan birisiydi, ... (bu olay) birdenbire ruhumu halkımıza karşı derin bir güven duygusuyla ve engin bir neşeyle doldurmuştu," sözleriyle anlatacaktı. Kimse büyük bir savaş hatırlamıyordu. Gelişmiş teknolojinin savaşma biçimleri üzerinde yaratacağı değişikliği herkes hafife almıştı. Tüm ülkelerde, insanlar kısa sürecek bir çarpışma bekliyorlardı. Ama hepsi yanılmıştı. Sadece Sir Edward Grey, Britanya'nın Dışişleri Bakanı, diplomasinin savaşı durdurma konusunda yetersiz kalmasından üzüntü duymuş ve (onları) neyin beklediğini tahmin edebilmişti. 3 Ağustos 1914 gecesini ofisinde durmuş ve şöyle demişti, "Avrupa'daki tüm ışıklar sönüyor, yeniden yandıklarını görmeye bizim ömrümüz yetmeyecektir" (Winks ve Neuberger, 2005, s. 357).

Birinci Dünya Savaşı Avusturya-Macaristan, Rus, Alman ve Osmanlı İmparatorluklarının çökmesiyle sona erer ve barış görüşmeleri yapılırken sadece Avrupa sınırlarının değil Balkanların, Kafkasyanın, Orta Doğu'nun, Afrika'nın ve Doğu Asya'nın geleceklerini de içeren gelişmeler gündeme gelir (Ment, 2005, s. 159). Lutz (2007, s. 52-53), Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden ilk yılların dünya çapında ortaya çıkmış olan ilk uzun demokratikleşme dalgasını gördüğünü belirtir - pek çok Avrupa devletinin yanı sıra Rusya'nın, Almanya'nın, Osmanlı'nın ve Avusturya-Macaristan'ın dağılmış imparatorluklarından yeni demokratik rejimler doğmaktadır, ne var ki, bu yeni demokrasilerin pek çoğu uzun süreli olmayacaktır. Lutz'a göre (2007, s. 53), Büyük Buhran ve Büyük Buhran'la ilişkili ekonomik problemler bu yeni demokrasilerinin bir

kısının ortadan kayboluşunda büyük rol oynamış olsa da, bazı Avrupa ülkelerinin Buhran'dan uzun zaman önce otoriter rejimlere yönelmeye başladıklarını hatırlamakta da fayda vardır.

Ne var ki "Büyük Savaş"ın, özellikle bir "oluş" biçimi olarak modernitenin geleceği üzerinde, sınır ya da yönetim biçimi değişikliklerinden çok daha derin etkileri olacak, Birinci Dünya Savaşı modernitenin ve moderniteye atfedilen değerlerin parçalanmasına giden yolda ilk dönüm noktalarından birisini oluşturacaktır. Winks ve Neuberger, ondokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın büyük bölümü boyunca ulusun, sanayinin, demokrasinin, ilerleme düşüncesinin, modernite kavramını oluşturan yapıtaşları olduklarını, fakat Avrupalıların sahip oldukları bu modern gücü diğerleri üzerinde hakimiyet kurmak, diğerlerini eğitmek, sınıflandırmak ve ekonomik olarak sömürmek için kullanmalarının kültürel kimlikler, egemenlik, güvenlik ve insan doğasının olmazsa olmaz bileşenleri üzerine yeni tartışmalar doğurduğunu belirtirler - "Sömürge mücadeleleriyle ve Birinci Dünya Savaşıyla başlayan bu tartışmalar, Avrupa'nın gücünün, Avrupalıların ilerlemeye duydukları inancın ve ondokuzuncu yüzyılın kültürel kazanımlarının sorgulanmasına neden olacaktır (2005, s. 358)".

Harrington ve Roberts (2012, s. 4), Peukert'in *The Weimer Republic: The Crisis Years of Classical Modernity* (1987) kitabını refereans göstererek, bunların hızlı bir örgütsel değişim geçiren tüm modern devletlerin ve toplumların karşı karşıya kaldıkları sorunlar olduğuna dikkat çekerler - Peukert'e göre, pek çok toplum kendi 'klasik modernite' çağlarının zirvesinde çeşitli krizlerle karşı karşıya kalmıştır ve Avrupa'da, 'klasik modernitenin kriz yılları' olarak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve savaşın bitiminden sonraki yirmi yıl arasında kalan süreç gösterilebilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, tüm toplum düzenini paramparça eder ve özellikle Almanya'yı 'alarm durumuna' sokarken, toplumsal anlamda modernitenin ilk kez tam olarak idrak edilmesini sağlar (Roberts, 2012, s. 19-20). Mieszkowski (2009, s. 211), Birinci Dünya Savaşı'nın dünya çapında daha önce eşi benzeri görülmemiş sonuçlara neden olduğunu belirtir - ordu ve sivil halk arasındaki sınırların tamamen ortadan kalktığı tam bir sanayileşmiş kıyım olarak anılan "Büyük Savaş", aynı zamanda "yeni bir ... modernizm anlayışının tam anlamıyla ortaya çıktığı an (Sherry, 2003, s. 6'dan akt. Mieszkowski, 2009, s. 211)" olarak büyük bir kültürel öneme de sahip olacaktır. Birinci Dünya Savaşı, entelektüel alanda da yeni, her şeyi yiyip bitiren

bir gerçekliği, "üstün gücün çekiciliği"ni doğuracak, bu yeni modernizm ve fütürizm anlayışı mekanik olan her şeyin idealleştirilmesini ve kendini kendi yaratımı olan makinelere, savaş silahlarına tabi kılan bir kültürün kutlanmasını da beraberinde getirecektir (Coker, 1996, s. 65-66).

Birinci Dünya Savaşı'nın uluslararası ölçekte tezahür eden bir başka sonucu ise, kapitalizm tarihinin o güne dek gördüğü en büyük ekonomik kriz olacaktır. Savaş sona erdiğinde, savaşa katılmış olan ülkeler devasa boyutlarda savaş borçlarıyla karşı karşıya kalırlar, çünkü savaş giderlerini büyük oranda kredilerle karşılamışlar, milyar dolarları bulan bu kredileri ise, Amerika Birleşik Devletleri'nden almışlardır (Rothermund, 2014, s. 840). Müttefik kuvvetler ulusal borçların altında ezilirlerken, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan kısa bir gerileme dışında, 1913'ten 1933' kadar süren yirmi yıllık süreç, zaten 1910'dan önceki otuz kırk yıl boyunca bir tarım ülkesinden bir sanayi devi haline gelen ABD için eşi benzeri görülmemiş bir ekonomik büyüme anlamına gelmiştir (Wynn, 2003, s. xxxii). Ne var ki, bu büyüme, müthiş bir çöküşle sonlanacaktır.

McElvaine (2004, s. 151) savaşın ekonomik sonucunun sadece savaşan ülkelerin değil, savaşmayan ülkelerin de ekonomilerini etkileyip çarpıtacak düzeyde olduğunu belirtir - savaş zamanı enflasyonunu savaş sonrası deflasyonu takip ederken, savaş süresince ve ateşkesi takip eden aylar boyunca Amerika'nın tarım ürünlerine, özellikle de buğdaya olan talep artmış ve bunun sonucunda da fiyatlar hızla yükselmiş, bu da Amerikalı çiftçilerin borca girerek daha fazla toprak ve makine satın almasına neden olmuştur. Ne var ki Amerikalı çiftçilerin şansı, sadece Avrupa tarımını yerle bir eden savaşın yapay bir sonucudur ve savaştan sonra Avrupa tarımsal açıdan kendini hızla toparlarken, Amerikan tarım ürünlerine duyulan ihtiyaç dibe vurmuş, Amerika 1923 ve 1929 arasında görünürde genel bir refahın keyfini sürerken tarım kriz durumunda kalmaya devam etmiştir. Amerika ve Amerika aracılığıyla uluslararası ekonomiyi etkileyen bir başka faktör ise, savaşın Amerika'yı ilk defa borçlu durumdan "dünyanın en büyük alacaklısı" konumuna getirmiş olmasıdır. 1920'lerin ekonomik manzarası, İngiltere ve Fransa'nın Amerika'ya borçlu olduğu devasa miktarların yanı sıra, Almanya'nın da savaşın galiplerine borçlu olduğu savaş borçları tarafından belirlenmiş, özellikle ödenemeyen borçlar yirmiler boyunca uluslararası ekonominin hassas bir durumda kalmasına neden olmuştur (McElvaine, 2004, s. 151).

Tüm bu savaş sonrası faktörler ise, 1929'daki büyük borsa çöküşüyle sonuçlanacak ve İkinci Dünya Savaşı'nın ortalarına dek sürecek olan (McElvaine, 2004, s. ix) bu uluslararası ekonomik çalkantı, "Büyük Buhan (The Great Depression)" olarak anılacak ve Amerikan borsalarının çöküşüyle başlayan buhran, dış ticaret aracılığıyla diğer ülkelere de yayılacaktır (Fearon, 2004, s. 515).

McElvaine (2004, s. ix-x), eğer ekonomik çöküş aşırılıkçı görüşlerin itibar kazanmasına neden olmasaydı, yirminci yüzyılın en büyük dehşetlerinin, ki bunlar Adolf Hitler'in ve Nazi takipçilerinin iktidara gelmesi, İkinci Dünya Savaşı ve Holocaust'tur²⁴, meydana gelmemiş olacağının yaygın olarak inanılan bir görüş olduğunu belirtir. Fearon'a göre (2004, s. 515-516), 1930'ları karakterize eden bencil ekonomik ulusalcılık bir kez daha silahlı çatışmaya gidecek olan yolu açan kilit faktörlerden birisidir - savaş borçları, yeniden inşa çalışmaları, yetersiz uluslararası işbirliği ve sıkıntılı durumdaki ekonomilere yardımcı olabilecek uluslararası kuruluşların yokluğu, İkinci Dünya Savaşı öncesi yılların daha da sıkıntılı geçmesine neden olmuştur.

Savaş sonrası borçların ve ekonomik sıkıntıların İkinci Dünya Savaşı'na giden yolda en büyük ve belirleyici rolü oynadığı yer ise, Almanya olacaktır.

Alman yönetimi, savaş borçlarından kurtulabilmek için enflasyona göz yummak gibi halkı gerekenden fazla sıkıntıya sokacak yöntemler izlerken, izlenen yöntemlerin toplumsal ve politik sonuçları yıkıcı olmuş, pek çok kişi hayat boyu biriktirdikleri tüm parayı kaybederken halk yönetime olan inancını kaybetmiş, liberal ve muhafazakar orta sınıfların iflası Weimer Cumhuriyeti'ne meydan okuyan sol ve sağ kanat partilerin yükselişlerine zemin hazırlamıştır (Rothermund, 2014, s. 840). Yaşanan bu toplumsal huzursuzluk hali, Adolf Hitler'in yönetimindeki Nasyonel Sosyalist partinin yükselişine yol açmıştır. Daha önceki yönetim, Almanya'nın istese bile borçlarını ödeyebilecek durumda olmadığını göstermek için Buhan'ı daha da kötüleştiren altın standardına bağlı kalırken, Hitler tazminatları ve Versay Antlaşması'yla Almanya'ya empoze edilen

²⁴Soykırım (genocide) ve Holocaust, farklı şeylerdir. Soykırım, belli bir toplumun, kültürün, dinin vs. üyelerinin büyük sayılarla katledilmelerini belirten genel bir ifadeyken, Holocaust tamamen İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'da Yahudilerin sistematik biçimde yok edilmesini tanımlayan özel bir ifadedir. Bauman, "Holocaust'un, modernliğe özgü kültürel eğilimlerin ve teknik başarıların oluşturduğu durum dışında anlaşılamayacak, karakteristik bir modern fenomen (2007, s.9)" olduğunu belirtmekte ve "Holocaust'un, aslında gayet olağan ve alışılmış etkenlerin, daha önce benzerine rastlanmamış bir şekilde rastlaşmasının sonucu olduğu; ve bu rastlaşmanın suçunun büyük ölçüde, sahip olduğu şiddet araçları tekeliyle ve cüretli bir mühendislik hevesleriyle siyasal devletin ... toplumsal denetimden kurtulmasında olduğu yargısına vardım (2007, s. 9)" diye devam etmektedir.

sınırlamaları tamamen feshetmek istemiş, seçimi kazandıktan sonra, 1933'te yönetime el koymuş ve parlamenter demokrasiye son vermiştir (Rothermund, 2014, s. 847).

Yirminci yüzyılın en büyük travmalarından birisi olan İkinci Dünya Savaşı ise 1939'da başlayıp 1945'e dek sürecek ve atom bombaları ve toplama kampları gibi insanlık tarihinde daha önce görülmemiş acımasızlıkta uygulamalarla insan doğasına ve aklına olan inancın temelinden sarsılmasına, bütün yönleriyle modern dünyanın, modern düşünce ve yaşam biçimlerinin sorgulanmasına neden olacak olaylara sahne olacaktır.

Mieszkowski, Birinci Dünya Savaşı'nın, neden olduğu katıksız ızdırap ve zeminini hazırladığı daha önce eşi benzeri görülmemiş ekonomik ve endüstriyel mobilizasyon nedeniyle bir dönüm noktası olarak tanımlandığını belirtir - dünya tarihinde ilk defa, savaşmakta olan ülkelerdeki tek bir kişi bile savaşın dışında kalmamış, savaş bütün bir yaşamın içine sızmış ve çalışma hayatını belirlemiştir. Ne var ki, İkinci Dünya Savaşı öncelini gölgede bırakacaktır - Birinci Dünya Savaşı kırsal bölgeler için yıkım anlamına gelirken Avrupa'nın şehirleri ayakta ve şehirlerdeki nüfus hayatta kalmıştır, oysa İkinci Dünya Savaşında yakılıp yıkılan şehirlerle birlikte 1939 ve 1945 arasında en az otuz milyon sivil vatandaş ölmüştür (Mieszkowski, 2009, s. 213).

İkinci Dünya Savaşı boyunca çok büyük kıyımlar yaşanmış, Hiroşima ve Nagasaki'yle birlikte silahlanma yarışının ve modern silah teknolojisinin en uç noktadaki yaratımı olan "atom bombası" korkusu toplumların bilinçaltına yerleşmiştir. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın özellikle Batı dünyasının hatırasında ve vicdanında en büyük dönüm noktalarından birisi olmasının sebeplerinden birisi (ve tezin konusuyla ilişkili olarak üzerinde özellikle durulmak istenen konu) Holocaust, diğer bir deyişle Yahudi Soykırımı'dır.

Waxman (2009, s. 94), 1945'ten beridir Almanya gibi medeni bir ulusun nasıl olup da böylesine barbarca eylemlerde bulunabildiği sorusunun Batı dünyasının vicdanını rahat bırakmadığını belirtir. Giaccaria ve Minca'ya (2011, s.5) göre, Nazilerin yok etmeye adanmış bürokratik makinesinin özünü oluşturan hesapçı rasyonalitenin en canlı ve acımasız ifadesi olarak Auschwitz'in temsil ettiği şey ve bir bütün olarak Holocaust, Modernitenin işlevselci yorumunun tipik bir örneği olarak görülmüştür.

Heller, soykırım mekanizmasının basit bir mekanizma olduğunu ve bu basit mekanizmanın hem totaliter terörü, hem de Holocaust'u karakterize ettiğini belirtir. Heller'e göre, etnik temizlik ve kitlesel cinayetler insan tarihi kadar eski olsa da, totaliter terör ve Holocaust modern'dir, sadece modernite içinde gerçekleşebilir (Heller, 2010, s. 108). Holocaust'un modern bir eylem olmasının ilk sebeplerinden birisi olarak, Giaccaria ve Minca (2011, s. 6) Üçüncü Reich'in teknokratik ve bürokratik pratiklerinin ayrılmaz bir parçası olan "hesaplayan, hesapçı" mantığı gösterir; Giaccaria ve Minca'ya göre bununla ilgili olarak, Nazi'lerin Yahudi nüfusunun gerçek boyutunu hesaplayabilmek için gösterdiği olağandışı çabayı hatırlamak yeterlidir - bu hesaplama önce Almanya, sonra tüm Avrupa için yapılmış ve sonunda Kesin Çözüm'ün 11 milyon Yahudi'yi kapsadığına karar verilmiştir. Fakat "Yahudi Sorunu"nun çözülebilmesi için, öncelikle "kimin Yahudi olduğuna" karar vermekle kalmayıp, "her bir bireyin tam olarak ne kadar Yahudi olabileceğine" de netlik kazandırmak gerekmektedir.

Bu noktada ise devreye, Heller'in Holocaust'un modern bir eylem oluşuyla ilgili olarak gösterdiği ikinci kanıt olan ideoloji girmektedir. İdeoloji, moderniteyle birlikte ortaya çıkmış olan "bir inşadır (Heller, 2010, s. 110)" ve Nazi Almanyası ırkçı bir ideolojiyle idare edilmektedir. Heller'e göre, ırkçılık da modern (ve hatta bilimsel) bir ideolojidir - Nazilere göre ırk, etnisiteden farklıdır. Bir bağlantı/ilişki biçimi değil, biyoloji tarafından belirlenen bir "olgu"dur. Elbette, Heller'a göre Nazilerin tanımladığı biçimiyle ırklar bulunmamakta ve Naziler bu bilimsel açıklamaları sadece bir meşruiyet zemini bulmak için kullanmaktadır. Heller, Yirminci yüzyıl soykırımlarının genellikle trenler, makineli tüfekler, kampların etrafındaki elektrikli çitler gibi modern teknolojinin yardımıyla uygulandığı gerçeği de buna eklendiğinde (ki Heller'in modern teknolojiye verdiği örneklere son derece "işlevsel" olan gaz odaları ve Yahudilerin mükemmel bir şekilde ölmelerini sağlayan modern tıp da eklenebilir), Auschwitz'in neden sadece modernite içinde gerçekleşebileceğinin açıkça ortaya çıktığını belirtir - elbette modern yöntemler, araçlar, teknoloji ve düşünme biçimleri onun sebepleri değil koşullarıdır ve Avrupa Yahudilerinin yok edilmesi sorununa modern problem çözme yöntemleri uygulanmıştır (2010, s. 115).

Tüm bu çeşitli yorumlara rağmen, modernitenin Holocaust'la bağlantısı üzerine tartışmalar, esas olarak Hannah Arendt ve Zygmunt Bauman'ın yazılarına, özellikle de Bauman'ın *Modernite ve Holocaust* metnine odaklanmaktadır. Bauman bu metninde

"Modern uygarlık Holocaust'un *yeterli* koşulu değil, *gerekli* koşuludur büyük bir kesinlikle (2007, s. 28)" demektedir. Bauman'a göre, Holocaust'u düşünülebilir kılan şey, "modern uygarlığın mantıklı dünyasıdır". Yahudilerin kitlesel olarak katledilmeye başlanması da, rasyonel bir seçimden başka bir şey değildir. Yahudiler önce göç ettirilmekteyken, savaş esnasında sınırlarını genişlettikçe genişleten Almanya için her fethedilen toprakta Yahudileri göçe zorlamak giderek imkansız bir hal almış ve 1 Ekim 1941'de Himmler, Yahudi göçünün durdurulmasını emretmiştir, çünkü Yahudi sorununa çok daha etkili bir çözüm yolu olarak fiziksel yok etme bulunmuştur ve artık gerisi, "devlet bürokrasisinin çeşitli bölümleri arasındaki işbirliğine, dikkatli bir planlamaya, uygun teknoloji ve teknik donanımın tasarlanmasına, bütçe hazırlamaya, gerekli kaynakların hesaplanıp harekete geçirilmesine" kalmıştır. Bauman, "Bunlar gerçekten, olağan, duygusuz bürokratik işlemlerden ibaretti (2007, s. 32)," diye yazar.

Bu noktada, Bauman'ın bürokrasi düşüncesinin ağırlıkla Weber'in bürokrasi düşüncesine yaslandığını da belirtmekte yarar vardır. Bauman'a göre, bürokrasi modernitenin "medenileştirici süreci"nin asli kurumsal taşıyıcısıdır ve bürokrasi, ahlaki eylem kriterlerinin yok edilmesi ya da dışlanması pahasına modern toplumda araçsal rasyonalitenin hakim konuma gelişini temsil eder. Dolayısıyla, Weberci bürokrasinin anahtar niteliğindeki özelliği, ahlakı ortadan kaldıran bir eğilim yaratmasıdır (du Gay, 1999, s. 576).

Bauman'a göre, bunca insanın Holocaust'un gerçekleştirilmesinde herhangi bir ahlaki sıkıntı yaşamadan çalışabilmesi, bürokrasideki hiyerarşik ve işlevsel işbölümünün sayesinde olmuştur. Bu işbölümüyle, özellikle alt kademedeki kişiler, sadece önlerine gelen kağıtları bir sonraki aşamaya aktarmak ve basit hesaplamalar yapmakla yükümlüdürler. İnsanlar önlerinden yalnızca sayılar olarak akıp gider, herhangi bir karaktere ya da kimliğe bürünmez, bir yüze sahip değildir. Elbette, hiyerarşinin üst basamaklarına çıktıkça gerçek eyleme olan yakınlık ve bilgi de artar, fakat hala daha "gerçek" kamplardaki "gerçek" insanlarla aradaki fiziki uzaklık korunmaya devam etmektedir. Dolayısıyla kampın fiziki işleyişini yürüten kişiler dışında, bu devasa yok etme çarkını mümkün kılan işlemlerin hepsi, insanlar değil isimler ve sayılar baz alınarak yapılır. Böylelikle ahlaki sorumluluğun yerini teknik sorumluluk alır ve "eylemin dış bağlantıları görüş alanından temelli çıkınca da bürokratin eylemi kendi içinde bir sonuç haline gelir (Bauman, 2007, s. 141)". Bu

eylemin değerlendirilmesi için ise "uygunluk ve başarı gibi kendi iç kriterleri" vardır (bkz. Bauman, 2007, s. 137-141). Holocaust'un, bu uzun ve acıklı infazın hiç bir noktasında akılcılık ilkesine aykırı olmadığını belirten Bauman (2007, s.33), Holocaust'un bir bütün olarak modernite üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi ve yarattığı güvensizliği şu sözlerle anlatır;

Holocaust'la ilgili kolektif anılarımıza sinmiş, sözü edilmeyen dehşet, Holocaust'un bir hatadan, ilerlemenin normalde doğru giden yolunda bir sapmadan, uygar toplumun normalde sağlıklı yapısındaki bir kanser tümöründen daha fazla bir şey olmamasından; yani kısaca Holocaust'un modern uygarlığa ya da (bizim farz ettiğimiz üzere) onun temsil ettiği her şeye karşı bir antitez olmasından duyulan ... sıkıcı bir kuşkudur. Holocaust'un, bizim bilinen yüzüne böylesine hayran olduğumuz modern toplumun ancak diğer yüzünü açığa çıkarmış olmasından (kabul etmesek de) kuşulanırız. Ve tabii ki yüzün tamamen ve olduğu gibi, aynı bedene bağlı olmasından da. Belki de en çok korktuğumuz, her iki yüzün de, metal bir paranın iki yüzü gibi, diğeri olmadan varolamayacağıdır (Bauman, 2007, s. 20-21).

Ray (2004, s. 2), yirminci yüzyılda bir eşiği temsil eden Auschwitz'in tarihsel bilinçte niteliksel bir kırılma yarattığını belirtir - bu devasa etik ve siyasi başarısızlık dünyaya radikal biçimde azalmış insanlık onurunu ve artmış bir güvensizlik duygusunu hediye etmiştir. Ray'a göre,

Son kertede, büyübozumu radikaldır; artık saflığa geri dönmek mümkün değildir. Yüzyıllarca süren Aydınlanma kültürünün Auschwitz'in yaşanmasına engel olamadığı zalim bir gerçektir ve bu kültürün ve (bu kültürü yaratan) kapitalist toplum biçimlerinin karşısında şiddetli ve sona ermeyen bir suçlama olarak durmaktadır (2004, s. 2).

2.4.2. Refleksivite ve modern birey

Modernite bölümünü sonlandırıp postmoderniteye geçmeden önce, hem filmler aracılığıyla detaylandırılacak olan süperkahramanların kendilerini birer kahraman olarak inşa ediş biçimleriyle, hem de postmoderniteyle ilişkili olarak refleksivite kavramından ve modern bireyden bahsetmek yerinde olacaktır. Wagner (2005a, s. 95), modern söylemin, insanı, "teleolojik eyleme muktedir olacak, kendi bedenini ve doğayı denetleyecek ve insan kardeşleri karşısında özerk olacak şekilde inşa ettiğini" söyler. İnsanlığın ayırıcı özelliği, özellikle Aydınlanma dönemi ve hemen sonrası düşünüldüğünde, sosyallik değil, rasyonelliktir - "modernitenin insanı, ister istemez, seçim yapan birisidir, çünkü artık gelenek tarafından oluşturulmak bir yana, onun içine gömülü dahi değildir (Archer, 2004, s. 51)" ve modernitenin sekülerleştirme süreci insanın kendi kaderini kendi mantığıyla tayin etmesini "her şeyin ölçüsü" haline

getirmiş, modernitenin metafiziği amaçlarına saf *logos*'la ulaşabilen, araçsal bir biçimde mantıklı insan biçimini yaratmıştır (Archer, 2004, s. 22-23). Nitekim ondokuzuncu yüzyılın ortasında Avrupa'daki insanlar, mantık, kendini tutma ve sorumluluğu öne çıkaran kültürel biçimler ve davranışsal normlarla baş başa kalacaklar, kendine kendine yardım ve eğitim, kamusal alanda itaat ve saygı, ağırbaşlılık, ölçülü eğlence ve tüm duygusal aşırılıklardan kaçınma yeni "saygınlık" kültürünü oluşturacaktır (Winks ve Neuberger, 2005, s. 238-239). Ne var ki bu rasyonellik, Aydınlanma düşünürlerinin inandığı gibi insanı özgür kılmak yerine, onu sürekli olarak rasyonel bir seçim yapma ve duygusal kısıtlamayı içselleştirip rasyonel dünyanın işleyişine ayak uydurma, bunu yaparken de sürekli olarak kendini *kontrol etme*²⁵ sorumluluğuyla baş başa bırakacaktır.

Kendini kontrol etme noktasında ise karşımıza, Margaret S. Archer'ın ve Anthony Giddens'in yazılarında yoğun bir biçimde bulunabilecek olan ve modernite içerisindeki bireysel tasarımla ilişkili "refleksivite" kavramı çıkmaktadır.

Giddens'a göre, refleksivite kavramı hem bilhassa kurumsal bağlamda modernitenin kendisinde, hem de modern çağda yaşayan bireyin kendini inşa etme biçiminde bulunur ve ikisi birbirleriyle ilişkili olsalar dahi farklı şeylerdir. "Modernitenin refleksivitesi, toplumsal etkinliğin çoğu yanının ve doğayla maddi ilişkilerin yeni mâlumatlar veya bilgiler ışığında sürekli gözden geçirilmeye açık olmasını ifade eder (Giddens, 2014, s. 35)". Bu noktada, Giddens'ın modernite kavramını yaygın modernite-postmodernite tartışmalarından ve bu çalışma bağlamındaki modernite ve postmodernite ayrımından farklı bir biçimde kullandığına dikkat çekmek gerekmektedir. Heiskala (2011, s. 6-11), postmoderniteyi modernitenin sonu ya da moderniteden kesin bir kopuş olarak gören Lyotard gibi düşünürlerin aksine, Beck ve Giddens gibi düşünürlerin, içinde bulunduğumuz bu yeni dünyayı modernitenin ikinci ya da daha ileri bir aşaması olarak değerlendirmiş olduklarını belirtir. Heiskala'ya (2011, s. 11-12) göre, Giddens, "geç modernite", "yüksek modernite" ya da "ikinci modernite" olarak adlandırdığı bu ileri aşamanın, refleksif bir modern toplum aşaması olduğunu belirtmektedir. Üstelik, Heiskala yanı sıra Giddens'ın refleksif modernizasyon kavramsallaştırmasının kesin ve net bir şekilde birbirinden ayrılan iki aşamalı bir modernizasyondan ziyade, rasyonelliklerin evrenselleştiği (diğer

²⁵Burada kontrol etme deyiimi, kendini tutma anlamında değil, kendini dışarıdan bir gözle izleyip hareketlerini düzenleme anlamında kullanılmaktadır.

bir deyişle özgün ve somut uzamsal ve zamansal bağlamlarından koparıldığı) kurumların ve uzmanlaşma sistemlerinin gelişimine bağlı bir sürece işaret ettiğini belirtir. Özetlemek gerekirse bu noktada Giddens'in metinlerinde bir "postmodern durum"dan ziyade, geleneksel modernite ile onun zamansal ve uzamsal algıların, etkilerin tamamen değiştiği, yerinden edildiği ama hala geleneksel moderniteyle bağlantılı ileri bir modernite biçiminden bahsettiği söylenebilir. Giddens'in kuramı bu sebeple modernite ve postmodernite tartışmalarına deyim yerindeyse biraz daha "karmaşık" bir açılım getirmektedir. Giddens'in ileri, geç ya da refleksif modernitesi, bir "gelenek sonrası"na ve kronolojik açıdan günümüz dünyasına işaret etmesi sebebiyle, postmoderniteyle eşanlamli olarak değerlendirilebilmektedir (örn. Conroy, 2007). Ne var ki, Giddens'in refleksif modernite içerisinde betimlediği benlik tasarımı, ilerleyen sayfalarda betimlenecek olan kaotik, patolojik ve şizofrenik postmodern benlikten ziyade, hâlâ modernitenin rasyonel inşa sınırları içerisinde kalan bir görünüm arz etmektedir. Bu nedenle bu çalışma içerisinde refleksif benlik tasarımı alt başlığının postmodernite içerisinde değil, moderniteden postmoderniteye bir geçiş aşamasıyla bağlantılı olarak ele alınması uygun görülmüştür.

Böylelikle refleksivite terimine geri dönecek olursa, ilk olarak bunun modernitenin kendini gelenekten ayırma biçimiyle ilişkili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Modernite, bir sonraki aşamaya geçerken sürekli olarak geçmişte nerede durduğuna ve gelecekte ulaşmak istediği hedefe bakarak, mevcut anda geçmiş ve gelecekle ilişkili konumunu hesaplayarak ilerler. Sosyal bilimlerin yalnızca "bilgi biriktirmediklerini" belirten Giddens'a göre, bu yeni mâlumatlar veya bilgiler "modern kurumlar için ikincil önemde olmayıp onların kurucu unsurlarıdır (2014, s. 36-37)" ve bu anlamda kurumsal refleksivite, "Bilginin toplumsal hayat koşullarının organizasyonu ve dönüşümünün kurucu unsuru olarak düzenli şekilde kullanılması" olarak tanımlanır (Giddens, 2014, s. 37). Modernitenin refleksivitesi benliğin özüne kadar uzanır, "gelenek-ötesi düzende benlik bir *refleksif tasarım*" haline gelir, "kişisel ve toplumsal değişme arasında bağlantı noktası sağlayan refleksif bir tasarımın parçası olarak keşfedilir ve yorumlanır (Giddens, 2014, s. 51)". Geleneksel kültürlerde "birey"in olmadığını ve bireyselliğin ödüllendirilmediğini, bireyin sadece modern toplumların ortaya çıkışıyla ilgi odağı haline geldiğini belirten Giddens'a (2014, s. 103) göre, benlik bireyin sorumlu olduğu ve "yaptığı" bir şeydir, geçmişten, beklenen geleceğe doğru bir

gelişim çizgisi oluşturur, refleksivitesi asla son bulmaz, iç bütünlüğüne sahip bir anlatıyı ortaya çıkarır (biyografi ve otobiyografi yazımı modern zamanda ortaya çıkmıştır), zaman kontrolünü - kişisel zamanı modern kurumların rutinleşmiş zaman algısına uygun olarak düzenlemeyi - gerektirir, eylem sisteminin bir parçası olan bedeni de kapsar, geleceğe dair planlarda ve bu planlar yönünde atılan adımlarda fırsat-risk arasında bir dengeyi içerir, ahlaki boyutu sahiciliktir ve kendine karşı dürüst olmaya dayanır (2014, s. 103-109).

Giddens'ın bir nebze soyut sayılabilecek refleksivite ve bireysel kimlik tanımlamalarından farklı olarak, Archer refleksif bireyi modern kurumlarla ilişkisi bağlamında daha net bir şekilde somut dünyaya yerleştirir. Farrugia ve Woodman (2015, s. 627-628), Archer'a göre refleksivitenin, öznenin içsel diyaloglar ve anlamlı bir varoluşa götürecek amaçlar, değerler, kararlılık ve 'nihai kaygıları'na dair bilinçli bir şekilde düşünmesi aracılığıyla dünyaya uyum sağlaması olduğunu belirtir. Ne var ki, bireyler kendilerini sosyal normları ve genel ahlakı içselleştirerek inşa ederler - dolayısıyla bu özbilince, kendini kontrol etme yetisine ve otobiyografik bir hassasiyete sahip bireyler, en sonunda bağımsızlaşabilecek denli "benliğe" sahip hale gelmişken, uylaşımları yıkmalarına ahlaki olarak izin vermeyen bir dünyada yaşarlar (Archer, 2004, s. 109-110).

Dolayısıyla modernitenin bireyi, gelenek ve modernite, kurumsallık ve bireysellik, rasyonalite ve duygulanım, kendini denetlenme ve bilinçli bir şekilde kendini gerçekleştirmeye ne kadar yaklaşırsa yaklaşırsın bilinçdışının dikte ettiği "sosyal normlara uyma" dürtüsüyle özerk bir birey olma arzusu arasında sıkışıp kalmıştır. Artık dönüştürülmüş, yaratılmış doğanın, inşa edilmiş politik ve toplumsal düzenin ve geçmişle geleceğin olduğu kadar, "kendi benliği"nin de sorumluluğunu almak durumundadır. Bauman'ın sözleriyle;

Psşik olarak ise modernlik kimlikle ilgilidir. ... Tıpkı diğer standartlar gibi kimlik de daima bir adım ileridedir ve kişinin buna ulaşmak için nefes nefese koşması gerekir. Kişi, ümidin çekmesi ve suçun itmesiyle koşuyor fakat bu koşu, ne kadar hızlı olursa olsun, emeklemek gibi geliyor insana ve onu tedirgin ediyor. ...

Hem toplumsal hem de psşik olarak modernlik sürekli bir özeleştiridir; hiç bitmeyen... bir kendi kendini silme ve kendi kendini hükümsüzleştirme egzersizi. ...

Başka bir deyişle modernlik, durmanın imkânsızlığıdır. Modern olmak hareket halinde olmaktır. Kişi ille de hareket halinde olmayı seçmez; tıpkı modern olmayı seçmediği gibi. Kişi, vizyonun

güzelliği ve gerçekliğin - vizyonun güzelliğince çirkinleşen gerçekliğin - çirkinliği arasında gidip gelen bir dünyaya atılmakla/düşmekle harekete başlamış olur (2013, s. 105).

2.5. Postmodernite

Stevenson (2015, s. 241), postmodernizmin tek bir söylem altında kavramsallaştırılmasının kolay olmadığını vurgular ve postmodern eleştirinin çeşitli konularla ilgili olarak belli bir bütünlük yakalamış ve bu hassas, can alıcı noktalar üzerinden bir mücadele alanı ortaya koymuş olduğunu belirtir. Stevenson bu ortaklıkları şu şekilde özetlemektedir;

- 1) Nesnellik ve dilin göndergesel işlevi gibi felsefi kaygılara karşı mücadele,
- 2) Modern öznelliğin parçalanışı,
- 3) Homojenleştirici itkilere karşı farklılığın korunması,
- 4) (Marksizm dahil klasik sosyal teorinin büyük kısmında görülen) evrensel bir insan doğası tanımlamayı veya toplumsalı tek bir teorik model aracılığıyla kavramayı amaçlayan bütünlendirici perspektifin reddi,
- 5) Toplumsal değişim konusunda teleolojik²⁶ anlayışların reddi,
- 6) Toplumsal antagonizma biçimlerine son vermeyi vaat eden bütün ütopyik siyasal duruşlara yönelik kuşkuculuk (2015, s. 241-242).

Ryu da (2001, s. 6) mimari, sanat, edebiyat, felsefe, sosyal bilimler ve toplumsal hareketler gibi çeşitli kuramsal ve toplumsal alanlarda tartışılmış olan "postmodern kırılma" ya da "postmodern dönüm noktası (postmodern turn)"nın tanımlanması ile ilgili olarak Stevenson'la benzer düşüncelere sahiptir. Stevenson gibi Ryu'ya göre de, bu dönüm noktasının çok yönlü görünümünü betimlemek ya da ana fikirlerini "tutarlı" bir şekilde dile getirmek kolay bir iş olmasa da, "postmodern sorunsal" diyebileceğimiz şeyi oluşturan dört birbiriyle ilişkili fenomen bulunmaktadır - modern bilimsel, teknolojik ve politik projelerin meta anlatılarına karşı giderek artan bir şüphecilik hali, rasyonalizasyonla ilişkili yeni problemlere ve tehlikelere dair büyümekte, yayılmakta olan bir farkındalık, yeni enformasyon teknolojilerinde yaşanan patlama ve son olarak yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışları. Ryu'ya göre, bu fenomenler çağdaş etik ve politika alanında belirsiz bir meydan okumalar, çelişkiler ve fırsatlar yumağı yaratmaktadır ve dolayısıyla mevcut durumun en karakteristik özelliği "muğlaklık

²⁶Teleolojik: Etik alanında tasarım ya da maksat ile ilişkili kuramlar (Lacey, 1996, s. 346). En temel teleolojik kuram, genel anlamda her zaman çoğunluğun iyiliği yönünde hareket etmemiz gerektiğini söyleyen faydacılıktır (Lacey, 1996, s. 371).

(ambiguity)" ve "belirsizlik"tir. "*Postmodernite* teriminin muğlaklığı ve ikileme, çeşitliliğe ve paradoksa dair postmodern vurgu, çağdaş sosyal gerçekliğin kendisinin de bu terimlerle karakterize edilebileceği ve alışıldık bilişsel ve sosyal yapılar üzerinden kavranamayacağı gerçeğini aydınlatır (Ryu, 2001, s. 6)".

Slavoj Zizek (2005, s. 190), Habermas ve Lyotard tartışması üzerinden yaptığı bir genellemede, moderniteyi "bir akıl evrenselliği iddiası, geleneğin otoritesinin reddi, inançları savunmanın tek yolu olarak rasyonel muhakemeyi kabul etmesi, karşılıklı anlayış ve tanımanın ve kısıtlama yokluğunun hükmündeki bir ortak hayat ideali" ve postmoderniteyi de "Nietzsche'den postyapısalcılığa bu evrensellik iddiasının yapıbozumuna uğratılması" ve "bu evrensellik iddiasının zorunlu olarak, kuruluşu itibarıyla yanlış olduğunu, belli bir güç ilişkileri ağını gizlediğini, evrensel aklın bizatihi ... baskıcı ve totaliter olduğunu ve bu aklın doğruluk iddiasının bir dizi retorik figürün yarattığı bir etki" olduğunu kanıtlama çabası olarak tanımlamaktadır.

Ünlü postmodern düşünür Vattimo ise, modernite ve postmodernite arasındaki temel ayrımın, düzçizgisel tarih anlayışı üzerinden ortaya çıktığını vurgular. Harris (2012, s. 43), Vattimo'ya göre modernitenin her şeyden önce düzçizgisel bir tarin anlayışı ve onun refakatçileri olan "temelcilik (foundationalism)" ve evrenselleşme eğilimleri ile tanımlandığını belirtir. Dolayısıyla tarihin sonu ve postmodern deneyimin başlangıcı, yirminci yüzyıl sonunda sömürgeciliğin sona erişiyile ve Batı'daki kitle iletişimi toplumunun düzçizgisel tarih ve biricik hâkikat kavramlarını feshetmesiyle ortaya çıkar. Vattimo'ya göre radyo, televizyon ve internet gibi iletişim teknolojileri ile bir kültürler ve altkültürler dizisi mikrofonları ellerine alarak, forumlara girerek ve kablolu televizyon kanallarına çıkarak belli başlı meselelerle ilgili genellikle anaakım medyada verilen mesajlara karşıtlık oluşturan kendi fikirlerini söylemeye başlamışlar, bu da hakim konumdaki bir "tek anlatı"nın sonunu getirmiştir (Harris, 2012, s. 43).

Corfield, tarih kuramcısı Keith Jenkins'in 1997'de postmoderniteyle ilgili olarak "Postmodernite onaylamayı ya da onaylamamayı seçebileceğimiz bir ideoloji ya da konum değildir. Postmodernite tam olarak, içinde bulunduğumuz durumdur (Jenkins, 1997, s. 3'ten akt. Corfield, 2010, s. 383)," gözleminde bulunduğunu, bundan on yıl kadar sonra feminizm kuramcısı Joan W. Scott'un da "Hoşunuza gitsin ya da gitmesin, postmodern çağdayız (Scott, 2007, s. 20'den akt. Corfield, 2010, s. 383)," yorumunu yaptığını belirtir. Ne var ki, Corfield'e göre, çağın bütün düşünürleri aynı düşünceyi

paylaşmamaktadır - Joan Scott, bu yorumun yanı sıra, tam zıddı yöndeki entelektüel akımların da bulunduğunu, hatta meslektaşları olan bazı feministlerin dahi postmodern teoriyi reddettiklerini belirtmektedir. Buradan yola çıkarak Corfield şu yorumda bulunur;

Dolayısıyla çağımız aynı anda hem postmodern hem de postmodernizm karşıtıdır. Yeni tarih sahnesi görünüşe göre epistemolojik bir seçim haline gelmiştir. Belki de tezcanlı *Zeitgeist* çoktan yoluna devam etmiştir? Post-postmodernite ve post-postyapısalcılık bugün "son moda" olarak sunulmaktadır. "Post-endüstriyel"den "post-feminist"e, oradan da "post-insan"a (yapay zeka) daha pek çok sayısız post-durumlar öne sürülmüştür. Bu kavramlar, ortaya çıkmış olanı değil, ortadan kaybolmuş olanı nitelendiriyor olmalarına rağmen, genel bir değişim hissine örnek oluştururlar. Her ne kadar bunu kanıtlayamasalar da, tarihin her biri kendi özel niteliklerine sahip olan bir münferit evreden bir diğerine geçerek ilerlediğine dair muğlak bir inancı daha da güçlendirirler (2010, s. 383).

Öte yandan postmodern kuramlar Jameson'un (2011, s. 31) işaret ettiği üzere "post-endüstriyel toplum (Daniel Bell)", tüketim toplumu, medya toplumu, elektronik toplum ya da "hight tech (yüksek teknoloji)" toplumu gibi genellemelerle "kan bağı içinde görünmekte"dir ve yanı sıra Calinescu'nun da (2013, s. 144) belirttiği gibi postmodernizme "paleo modernizm (Frank Kermode)" ve "neo-modernizm" gibi başka terimler de önerilmiş, ama Calinescu'ya göre "daha geniş bir postmodern çağ fikriyle ilişkili olan postmodernizm, bu mücadeleyi kolayca kazanmış gibi" görünmektedir.

Nitekim Corfield'in da dikkat çektiği üzere, "postmodern durum"un gerçekten bir modernite sonrası mı olduğuna yoksa modernitenin zaten kendi içinde başlangıcından beridir barındırdığı çelişkilerin farklı bir isim altındaki uzantısı mı olduğuna, çoktan geride mi kaldığına yoksa henüz yeni mi başladığına dair tartışmaların yanı sıra, postmodern çağın belirleyici niteliği olarak ekonomiyi, teknolojiyi, kültürü ya da epistemolojiyi ön plana alan tartışmalar mevcuttur. Ne var ki, kesin olarak söylenebilecek olan bir şey varsa, o da şudur: Postmodernitenin varlığı, anlamı ya da geleceğine dair bu tartışmaların son kertede ulaştıkları en büyük ortak nokta, yirminci yüzyılın ikinci yarısında dünyanın daha önce görülmemiş bir hızla, ciddi bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş olduğudur. Tüm bu epistemolojik, metodolojik, sosyolojik ve ekonomik tartışmalar ve etkenler ise, özellikle 1980'lerden bu yana birbirini besleyerek, birbirinin üzerine kapanarak şiddetlenmiş ve günümüzde küresel ölçekte etkili yeni bir sistemin parçalarını, milenyum çağının *zeitgeist*'ini, diğer bir deyişle ruhunu oluşturmuşlardır. Bu yeni "ruh durumu" ise, burada, yukarıda sözü edilen tartışmalar bir kenara bırakılarak "postmodernite" olarak adlandırılmakta ve Lyotard'ın sözleriyle

"XIX. yüzyıl sonundan itibaren bilim, edebiyat ve sanatta oyunun kurallarını etkilemiş olan dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü yeni hali (2013, s. 7)" gösteren kapsayıcı bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Yine Corfield (2010, s. 387), tüm bu karmaşa düşünüldüğünde, moderniteden postmoderniteye geçişin kronolojik anlamdaki "bulanıklığının" şaşırtıcı olmadığını dile getirmektedir. Sembolik bir geçiş anı olarak gösterilebilecek tek bir tarih ya da olay bulunmamaktadır. Bu anlamda, *postmodern* terimini kullanan ilk kuramcılardan birisi olarak hem Corfield, hem de Calinescu (2013, s. 145), tarihçi Arnold Toynbee'yi göstermektedirler. Calinescu, "tarihçi-peygamber" olarak nitelendirdiği Toynbee'nin, postmodern sıfatını 1950'lerde uydurmuş gibi görüldüğünü ve Batı uygarlığının ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bir geçiş aşamasına girdiğini düşünen tarihçiye göre bunun "bir tür mutasyon ve modern çağın geleneklerinden dramatik bir ayrılma gibi görüldüğünü" belirtir. Corfield (2010, s. 387) ise Toynbee'nin moderniteyi barış ve ilerlemeyle eş anlamlı olarak gördüğünü, modernitenin sonunu işaret eden olayı ise, ya kitle demokrasisinin ondokuzuncu yüzyıldaki gelişmesi ya da daha belirgin olarak Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan kıyım olarak belirlediğini dile getirir (Toynbee, 1939, s. 43'ten akt. Corfield, 2010, s. 387). Elbette burada, Toynbee'nin postmoderni ondokuzuncu yüzyıl sonuna dek takip edişi, Weber ve Nietzsche gibi sık sık postmoderniteyle birlikte anılacak yazarlarla ilişkilendirebileceği gibi, kuramını 1950'lerde oluşturan Toynbee'nin elbette henüz İkinci Dünya Savaşı'nın yol açacağı derin entelektüel tahribatı deneyimlememiş olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Yine Corfield'e (2010, s. 387) göre, antropolog ve coğrafyacı David Harvey ise hem kültürel hem de politik-ekonomik pratiklerdeki dönüşümün kesin tarihi olarak 1972 yılını işaret etmektedir ve Jean-François Lyotard, tartışmayı çok daha geniş bir entelektüel alana yayacak olan metni *Postmodern Condition*'ı (*Postmodern Durum*) 1979'da yayımlamıştır.

Calinescu (2013, s. 295), Toynbee'nin Batı'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası entelektüel yaşamı üzerinde büyük bir etkisi olduğunu, fakat postmodern çağ fikrinin bu dönemde tarih filozofu dostları tarafından da, toplumsal ve tarihsel disiplinlerdeki başka uzmanlar tarafından da kabul görmediğini ve dolayısıyla Toynbee'nin etkisinin şairler, sanatçılar ve edebiyat eleştirmenleriyle sınırlı kaldığını, onların da terimi hemen savaş sonrası döneme uygulayarak kullandıklarını ve Toynbee'nin dönemleştirmesini

görmezden geldiklerini belirtir. Bu şairlere göre, "İkinci Dünya Savaşı, benzeri görülmemiş vahşilik ve yıkımıyla, yüksek teknolojik uygarlığın ortasındaki acımasızlığın sergilenişiyle, şeytani bir modernliğin, sonunda yenilmiş olan modernliğin (Calinescu, 2013, s. 295)" doruk noktası idi. Calinescu'ya göre, savaşın Avrupa gibi tahrip etmediği Amerika'daki bu yazarlar ve sanatçılar, postmodern düşünceyi Toynbee'nin karamsar kaygılarından kurtarır ve yeni çağı, "engin bir şekilde simgesel 'sabahın arkeolojisi' olarak tanımlanabileceği bir zaman olarak" selamlar.

Postmodernlik fikrini toplum teorisi alanında ilk olarak kabul edenlerden birisi ise, Smart'a (2011, s. 357) göre C. Wright Mills'dir. Smart, bu alanda postmodernite fikrinin Mills tarafından "dünyaya ve kendimize ilişkin upuygun açıklamalar olarak" liberalizm ve sosyalizmin büyük anlatılarının çöküşünü tartıştığı sırada gündeme getirildiğini belirtir (Mills, 1959, s. 184'den akt. Smart, 2011, s. 357). Mills, modern çağ dönüşürken topluma ve benliğe dair anlayışlarımızın da yeni gerçeklerle karşı karşıya gelmiş bulunduğunu ve eski imgelerimizle beklentilerimizin pek çoğunun tarihsel açıdan sınırlı kaldığını belirterek, "açıklamalarımızın pek çoğu Ortaçağdan Modern Çağa büyük geçişten türemiştir. Ve bu kategoriler bugün kullanılmak için genelleştirildiklerinde hantallaşıyor, konuyla ilgisiz kalıyor, ikna edici görünmüyor (Mills, 1959, s. 184'ten akt. Smart, 2011, s. 357-358)" demiştir. Dolayısıyla Smart'a (2011, s. 358) göre Mills, son kertede Weber, Adorno ve Horkheimer'ın eleştirel çizgisini bir kez daha izleyerek akılla özgürlüğü ilişkilendiren modern varsayımların artık desteklenemez olduklarını savunmuştur.

Calinescu, postmoderniteye dair bu iyimser tavrın önce sanat alanında, daha sonra ise sosyal bilimler ve kültür alanında nasıl yayılıp serpildiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

"Postmodern" teriminin bu tür iyimser-vahiyci bir yorumu, onu 1960'ların devrimci retoriğinde önemli bir yer edinmeye uygun hale getirdi. Kötü modernlik ölmüştü ve cenazesi bir süre vahşi kutlamalara sahne oldu. Bu ılımlı "post" öntakısı neredeyse bir gecede özgürleşme sloganında oldukça saygıdeğer bir etki yarattı. Basit bir "ardından gelme, sonrası olma" olgusu bile, nefes kesici bir ayrıcalıktı, demokratik olarak onu sahiplenmek isteyen kimseye uymuyordu; kayda değer her şey "post"la başlıyordu: post-modern, post-tarihsel, post-insan vb. 1960'larda postmodernizmin kaderi ayrılmaz bir şekilde karşıkültürün kaderiyle, onun sayısız, genellikle çelişkili, anarşizm, adcılık karşıtı ve "yeni gnosis" akıntılarıyla bağlantılıydı.

Fakat şaşırtıcı bir şekilde, postmodernizm o on yılın radikal ateşiyle birlikte sönüp gitmedi. Aslında daha sakin olan 1970 ve 1980'lerde postmodernizm edebiyat ve sanat eleştirisinde, özellikle de

mimari eleştirisinde daha kullanışlı bir terim haline geldi. Yine bu onyıllarda, az çok değişik ölçütlerde başka tarihsel-kuramsal disiplinlerin, epistemolojiden toplumsal bilimlere dek çeşitli disiplinlerin havasına uydu. Bu süreçte, başlangıçta neredeyse sadece Amerika'da kullanılan terim, kendisini uluslararası olarak gösterdi (2013, s. 296).

Calinescu (2013, s. 150), modernizmin ölümünün, postmodern ve postmodernist sözcüklerini olumlu anlamda vurgulayarak kullanan eleştirmenler için keyifli bir haber olduğunu belirtir. Modernizm artık "burnu büyük, kibirli ve ezoterik olmuştı, onun ölümü için yas tutmaya gerek yoktu". Ne var ki, Calinescu'ya göre modernizm sessiz sedasız göçüp gitmişti ve herkes onun "gerçekten" öldüğünün farkında değildi. Bu nedenle, Fiedler, 1970 yılında onun vefatını duyurmak için şöyle yazmıştı;

Biz yirmi yıldır Modernizmin ölüm iniltileri ve Post-Modernizmin doğum sancıları arasında yaşıyoruz, yaşadık -ve aslında 1955'ten beri bu olgunun farkındayız. Kendisine modern adını (duyarlık ve biçimde en son hamleyi temsil ettiği, onun ötesinde yeniliğin olası olmadığı varsayımıyla) veren ve zafer anı Birinci Dünya Savaşı'nın hemen başından İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki bir noktaya dek süren edebiyat türü, *öldü*, yani güncele değil tarihe ait (Fiedler, 1970, s. 461'den akt. Calinescu, 2013, s. 150).

Edebiyat kuramcısı Ihab Hassan ise, "Postmodernizm Kültürüne Dair Beş Pratik Önerme (Five Practical Propositions about the Culture of Postmodernism, 1980)" isimli makalesinde, postmodernizme dair şu çıkarımlarda bulunur:

1. Postmodernizm *dünyanın şiddetli bir insanöteleştirilmesine* dayanır, burada dehşet ve totaliterlik, parçalar ve bütün, yoksulluk ve iktidar birbirine seslenir.

2. Postmodernizm *bilincin teknolojik genişlemesinden* türemiştir. ... Bunun sonucu, *enformasyon olarak bilinç ve happening²⁷ olarak tarih* biçimindeki paradoksal görünümdür.

3. Postmodernizm, aynı zamanda, kendini söylemde ve zihinde *insanın çözünüp dağılması* olarak da gösterir.

4. Edebi bir değişim olarak postmodernizm (Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük) benzeri daha eski avangardlardan ayırt edilebildiği gibi, modernizmden de ayırt edilebilir. Ne ikincisi gibi görkemli ve mesafeli, ne de birincisi gibi Bohem ve kavgacıdır, sanat ve toplum arasında daha farklı türden bir uzlaş önerir.

5. Postmodernizm açık, oyuncu, istekli, münferit, yerinden edilmiş ya da belirsiz biçimlere, *parçaların bir söylemine* doğru yönelir, bir parçalama iradesi, sessizliklerin yakarışdır - tüm bunlara doğru yönelir ve yine de bunların tam tersini, karşıt gerçekliklerini ima eder. Adeta *Godot'yu Beklerken*, *Superman*'de, bir cevap değilse bile, bir yankı bulmuştur (Hassan, 1980'den akt. Khan, 2009, s. 52).

²⁷Happening, sanatçının önceden belirlenmiş herhangi bir metin olmaksızın sahneye, insanların ya da kameranın önüne çıkarak, "o anda varolması", o anın gerektirdiği gibi hareket ederek performans sanatını icra etmesidir.

Bu noktada son olarak, postmodernitenin tezin Bulgular ve Yorum bölümüyle ilişkili belli başlı kavramlarının detaylı açıklamasına geçmeden önce, Ihab Hassan'ın ve mimari teorisyeni Charles Jencks'in modernite ve postmodernite arasındaki farkları ikili karşıtlıklar biçiminde listeledikleri tabloları da, genel bir çerçeve çizmek açısından eklemekte fayda vardır. Ne var ki burada dikkat çekilmek istenen bir başka önemli nokta, Lyotard'ın metninden bu yana modernitenin ve postmodernitenin farklı alanlarda çalışmalar yapan farklı düşünürler tarafından farklı şekillerde ya da farklı yönleri ön plana çıkarılarak açıklandığı ve Hassan ile Jencks'in tablolarının da bu noktada bir istisna olmadıklarıdır. Örneğin Hassan postmodernizmi sanat alanındaki tezahüründen yola çıkarak açıklamayı tercih ederken, Jencks modern ve postmodernin politik, ekonomik, toplumsal, bilimsel yönlerini de çizdiği çerçevenin içerisine almıştır. Modernite ve postmodernite, ya da modernizm ve postmodernizm kavramları, tek bir tabloda ya da tek bir çalışmada tüm yönleriyle ele alınamayacak denli geniş ve bakışın nereye yöneldiğine bağlı olarak hayat ile felsefenin her noktasına dokunan kavramlardır. Dolayısıyla burada sunulan iki karşıtlık tablosu modernite-postmodernite gerilimine dair tek ve net bir reçete sunmaktan ziyade, farklı bakış açıları aracılığıyla genel bir görünüme ulaşmak amacını taşımaktadır. Nitekim bu çalışmanın Bulgular ve Yorum bölümünde de, elde edilen bulgular tıpkı kuramsal tartışma bölümünde olduğu gibi kaçınılmaz olarak bu gerilimin bazı yönlerini ön plana çıkarılıp bazı yönleri yok sayılmıştır. Burada sunulan tablolardaki bazı karşıtlıklar çözümleme bölümünde de karşımıza çıkarken, 2000'li yıllarda çekilen süperkahraman filmlerinde modernite postmodernite gerilimini konu edinen bu çalışmada son kertede bu tablolarda bulunmayan yeni bir takım karşıtlıklar da ortaya çıkmış ya da benzer karşıtlıklar farklı kavramsallaştırmalar altında sunulmuştur.

Tablo 2.1. *Ihab Hassan'ın modernizm/postmodernizm karşıtlıkları*

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Biçim (Bağlayıcı, kapalı)	Anti-biçim (Ayrıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/Logos	Tükenmişlik/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Bitmiş Eser	Süreç/Performans/Happening
Mesafe	Katılım
Yaratı/Bütünleme (Totalisation)	Yaratıyı bozma (decreation)/Yapısökümü
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma, yayılma
Tür (Genre)/Sınırlar	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma (Dizim)
Hypotaxis (Bağlaçlı birleşim)	Parataxis (Bağlaçsız birleşim)
Metafor	Metonimi
Seçim	Kombinasyon
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yorum Karşıtı/ Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
<i>Lisible</i> (Okunabilir)	<i>Scriptible</i> (Yazılabilir)
Anlatı/ Büyük Tarih	Anlatı-karşıtı / <i>Küçük Tarih</i>
Ana Kod (Master Code)	Idiolect (Birey dil)
Semptom	Arzu
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık- <i>difference</i> /İz
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Metafizik	İroni
Keskinlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

(**Kaynak:** Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism", Hassan, 1982, s. 267-268'den akt. Corfield, 2010, s. 403).

Tablo 2.2. Charles Jencks'in modern/postmodern ikili karşıtlıkları

	Modern	Postmodern
<i>Politika</i>	Ulus-devletler	Bölgeler/uluslarüstü bedenler
	Totaliter	Demokratik
	Mutabakat	Tartışmaya açık mutabakat
	Sınıf gerilimi	Yeni gündem maddeleri/Yeşil
<i>Ekonomi</i>	Fordizm	Postfordizm
	Tekelci sermaye	Düzenlenmiş toplumsal kapitalizm
	Merkezi	Merkezsiz dünya ekonomisi
<i>Toplum (Birinci Dünya)</i>	Yüksek büyüme	İstikrarlı devlet
	Endüstriyel	Postendüstriyel
	Sınıfsal yapılanma	Pek çok kümelenme
	Proleterya	Bilişsel vatandaş (cogniteriat)
<i>Kültür</i>	Pürizm	İkili kodlama
	Elitizm (kültürel)	Elit/kitle diyalogu
	Nesnellik	Doğada bulunan değerler
<i>Estetik</i>	Basit uyum	Uyumsuz uyum
	Newtonculuğun temsili	Big Bang'in temsili
	Tarihdışı (ahistorical)	Zamanla ilişkilendirme
<i>Felsefe</i>	Monizm	Çoğulculuk
	Materyalizm	Göstergebilimsel bakış açısı
	Ütopacı	Heterotopyacı
<i>Bilim</i>	Mekanist	Kendi kendini düzenleyen
	Düzçizgisel	Doğrusal olmayan
	Determinist	Yaratıcı/açık
<i>Din</i>	Newton mekaniği	Kuantum/Kaos
	Ateizm	Panteizm
	'Tanrı Öldü'	Yaratı-merkezli spiritüellik
	Patriyarkal	Post-patriyarkal
	Büyübozumu	Yeniden büyülenme
<i>Dünya görüşü</i>	İndirgemeci	Holistik/holonik/birbirine bağlı
	Ayrılmış	Birbiriyle ilişkili/yarı-özerk
	Hiyerarşik	Heterarşik
	Rastlantısal evren	Antropik ilke

(**Kaynak:** Charles Jencks, "The Post-modern Agenda", Jencks, 1992, s. 34'ten akt. Corfield, 2010, s. 404).

2.5.1. Jean-François Lyotard ve meta anlatıların reddi

Smart (2011, s. 361), özellikle dört çağdaş simanın, son derece tartışmalı bir fikir olan postmodern toplumsal ve felsefî düşünce fikriyle özdeşleştirilmiş olduğunu belirtir. Smart'a göre modern toplumsal araştırma biçimlerinde radikal bir meydan okuma oluşturma biçimleriyle Foucault, Derrida, Lyotard ve Baudrillard "neredeyse birer kıyamet habercisi, insanın sonundan söz eden meşum hikayelerin taşıyıcısı olarak birer felaket tellalı" haline gelir. "Il *n'y a pas de hors-texte*"²⁸; büyük anlatıların itibarlarını kaybetmesi; toplumsalın ölümü ve ... teorinin gerçeğin bir yansımasını ya da eleştirel olumsuzlanmasını amaçladığını bildiren Aydınlanmacı varsayımın aşınması (Smart, 2011, s. 361)".

Bu noktada, Smart'ın saydığı bu düşünürler arasında postmodernite tartışmasını 1979'da Kanada hükümetinin isteği üzerine kaleme aldığı *Postmodern Durum*'la (Kellner, 2011, s. 422) çok daha geniş bir kitleye yayarak "asıl" postmodernite tartışmasını başlatan kişinin, özellikle postmodernitenin geriye kalan tüm argümanlarının şu ya da bu şekilde kaynağını oluşturacak olan "meta anlatılara inanamazlık" savıyla Jean-François Lyotard (1924-1998) olduğunun iddia edilmesi mümkündür.

Lyotard, Postmodern Durum'a,

Bu incelemenin konusu, en gelişmiş (ileri) toplumlarda bilginin durumu. Bu durumun "postmodern" olarak adlandırılmasına karar verilmiş. Sözcük. ... XIX. yüzyıl sonundan itibaren bilim, edebiyat ve sanatta oyunun kurallarını etkilemiş olan dönüşümlerden sonra kültürün içine düştüğü yeni hali gösteriyor (2013, s. 7),

cümleleriyle başlamış ve hemen ardından, raporunun geri kalanının üzerine temellendirildiği "meta anlatılara inanmazlık" savının ne anlama geldiğini açıklamaya girişmiştir:

Bilim daha kökeninde anlatılarla çatışma halindedir. ...kendi statüsü hakkında bir gerekçeleme söylemi kullanır ki, buna felsefe denmiştir. Bu meta-söylem açıkça, Tin'in diyalektiği, anlamın hermenutiği, usyürüten ya da çalışan öznenin özgürleşmesi, zenginliğin yayılması gibi, şu ya da bu büyük anlatıya başvurduğunda, kendini haklı çıkarmak için buna gönderme yapan bilimi "modern" diye adlandırmaya karar verilir. ... Aydınlanma devrinin büyük anlatısıdır bu; orada kahraman iyi bir etik-

²⁸ "Metnin dışında hiç bir şey yoktur", Derrida. (bkz. Smart, 2011, s. 364).

politik amaç, yani evrensel barış uğruna çalışır, didinir. ... Böylece adalet de, hakikatle aynı sebepten, büyük anlatıya dahil edilmiş olur.

Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, "postmodern" sayılan tutum, üst-anlatılara²⁹ karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor. Üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine, özellikle metafizik felsefe ile ona bağlı üniversite kurumunun düştüğü bunalım denk geliyor. Anlatısal işlev işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor. Anlatısal, ama aynı zamanda, her biri *sui generis* (kendine özgü) pragmatik değerler taşıyan, gösterici, normlayıcı, betimleyici, vb. dilsel öge bulutları halinde dağılıyor. Her birimiz bunlardan birçoğunun kavşağında yaşıyoruz. İlle de istikrarlı, kalıcı dilsel yapılar kurmuyoruz; kurduklarımızın özellikleri de mutlaka iletilebilir olmuyor (2013, s. 7-8).

Burada görülen, Lyotard'ın meta anlatılar dolayısıyla ilerlemeci tarihi, Aydınlanmayı ve mevcut sosyo-kültürel durumu içine alan geniş bir postmodernite tanımı yapmış olduğudur.

Smart (2011, s. 370) Lyotard'ın burada, daha sonra belirteceği üzere modernliğe damgasını vurmuş olan belli birtakım büyük anlatıların ya da öteanlatıların, "tamamlanmayı bekleyen bir geleceğe", "gerçekleştirilmeyi bekleyen bir evrensel İdea'ya (Lyotard, 1992, s. 29-30'dan akt. Smart, 2011, s. 370)" başvurarak kendini meşrulaştıran anlatıların çöküşüyle ilgilendiğini belirtir. Nitekim Lyotard da *Postmodern Durum*'da meşrulaştırma anlatılarının iki versiyonu bulunduğunu, bunlardan birincisinin "özgürlük kahramanı olarak insanlığı konu alan söylem (2013, s. 63)" olduğunu belirtir. Burada Lyotard'ın sözünü ettiği özgürlük kahramanı olarak insan fikri, Bulgular ve Yorum bölümünde süperkahraman filmlerindeki görünümleriyle daha detaylı bir biçimde inceleneceği üzere Aydınlanma düşünürlerinin rasyonel insan, özgür irade, ahlak ve etik temaları üzerinden yürüttükleri felsefi tartışmalardan, daha sonraki yüzyılların liberalizm söylemine dek uzanmaktadır. Nitekim "Özgürlük anlatıları perspektifi içinde devlet de meşruiyetini kendinden değil, halktan alır (Lyotard, 2013, s. 63-64)". İkinci meşrulaştırma anlatısı ise bilim, ulus ve devlet arasındaki ilişkiler üzerinden yürütülmektedir (Lyotard, 2013, s. 64).

Dolayısıyla meta anlatıların reddi ile insana, topluma, tarihe, ulusa ve politikaya dair son üç yüz yılı şekillendirmiş olan bütün söylemlerin altı kazınmış, ya da bu söylemlerin halihazırda yaşadıkları "gözden düşme" dile getirilmiştir. Öte yandan, yine

²⁹Burada çevirmen, meta anlatıyı "üst-anlatı" olarak Türkçeleştirmeyi tercih etmiştir.

süperkahramanlık anlatılarıyla da ilişkili olarak, tüm bu söylemlerle beraber "etik" fikrinin de aşınmış olduğunu burada bir parantez açarak kısaca belirtmekte fayda vardır. Ryu (2001, s. 8), çoğu postmodernin, etiğin "hapı yuttuğunu (doomed)" düşündüklerini belirtir. Ryu'ya göre bu postmodern düşünürler etiğin olanaklılığını sorgulamaktadırlar, çünkü etik düşüncesini kaçınılmaz olarak mantıksal kategorileri, metafizik varsayımları ve ontolojik temelleri, diğer bir deyişle postmodernlerin yapısökümünü yapmak istedikleri tüm nosyonları içeren bir felsefe dalı olarak görmektedirler. Nitekim "modernlik metafiziğin son evresidir ve postmodernizm de daha sonra yeni bir başlangıcın olmayacağı bu sonun eğretilmeli dışavurumudur (Schirmacher, 1984, s. 605'ten akt. Smart, 2011, s. 361)".

Rorty (2011, s. 295) bu noktada Lyotard'ın meta anlatıların kalmadığı bir ortamda meşruiyetin nerede bulunabileceği sorusunu, meşruiyetin zaten daima olduğu yerde, yani birinci düzen anlatılarda bulunacağını söyleyerek yanıtlamaya çalıştığını belirtir:

Öyleyse, dolaysız meşruiyet sağlayan popüler anlatıların pragma bilgisi ile meşruiyet sorusu olarak bilinen dil oyunu arasında bir orantılanamazlık (incommensurability) vardır. ... Anlatılar... yeterlilik ölçütlerini belirlerler ve/veya bu ölçütlerin nasıl uygulanacağını gösterirler. Böylece, anlatılar, söz konusu kültürde neyin söylenme ve yapılma hakkına sahip olduğunu tanımlarlar ve kendileri bu kültürün parçaları olduklarından, ne yapıyorlarsa onu yapıyor olma gibi basit bir gerçek tarafından meşru kılınırlar (Lyotard, 1984, s. 23'ten akt. Rorty, 2011, s. 295).

Calinescu (2013, s. 302) modernliğin büyük anlatılarının dağılarak yerlerini, ilerleyen sayfalarda daha detaylı bir biçimde değinilecek olan "bir heterojen ve yerel, genellikle aşırı paradoksal ve mantıksız bir doğaya sahip "petites histories" (küçük tarihler/anlatılar)" kalabalığına bıraktıklarını belirtir. Kellner (2011, s. 424) ise, Lyotard'ın yapmak istediği şeyin dil oyunları çoğulluğuna ayrıcalık tanımak olduğunu söylemektedir. Bu amaçla Lyotard "toplumda dolaşıma girmiş bulunan çeşitli söylemlerde onaylanan çeşitli geçerlilik iddiaları, değerler, konumlar vs. arasında yasa koyucu rolüne soyunan tüm felsefi söylem tarzlarını reddeder (Kellner, 2011, s. 424)" ve bütünsel toplumsal teoriler ve eleştirilerle uğraşmak yerine yerelleşmiş, küçük anlatılara sahip heterojen mikro analizlerle ilgilenmeyi tercih eder (Lyotard, 1984a, s. 60'dan akt. Kellner, 2011, s. 424).

Öte yandan, ironik bir şekilde burada Lyotard'ın yaptığı da bir tür büyük anlatı oluşturmaktan başka bir şey değildir ve kendisi de bu yönde aldığı eleştirileri "Üzüntüyle ya da hoşnutlukla, şu ya da bu şekilde, büyük anlatıların sona erdiğinden

söz eden bir büyük anlatı anlatmıyor muyuz biz? (Lyotard, 1988b, s. 135'ten akt. Smart, 2011, s. 368)" sözleriyle kabul edecektir. Lyotard'ın postmodernite teorisindeki bir başka ironi ise, benzer şekilde, postmodernitenin modernitenin bir uzantısı olduğunu kabul etmesidir. Kellner (2011, s. 429), Lyotard'ın postmodernite tanımının zaten "sürekli kültürel (ve tüm diğer) biçimleri dönüştüren, yeni bir şeyler yaratmak için geleneğe ve kendisinden önce gelene tepki gösteren modernizmin (ya da modernitenin)" tanımı olup olmadığını sorar ve kendi sorusuna Lyotard'ın şu sözlerini aktararak cevap verir: "Böyle anlaşıldığında postmodernizm, yolun sonuna varmış modernizm değildir; gelişme halinde olup, bu hali süreklilik gösteren modernizmdir (Lyotard, 1984a, s. 79'dan akt. Kellner, 2011, s. 429)".

Ne var ki son kertede, postmodernite ister modernitenin bir devamı, ister moderniteden keskin ve dramatik bir kopuş olsun, Lyotard'ın öne sürüp detaylandığı meta anlatılara inanmazlık savı, postmodernitenin diğer vurgu alanlarının da temel argümanını oluşturacak ve takip eden otuz yılda da *yapıdan* tarihe, oradan da topluma ve bireye kadar insana dair tüm alanlarda bir tür parçalanma, merkezsizleşme ve bunlarla iç içe olan bir kaygı hali kültürün ve epistemolojinin ruh halini oluşturan asli öğeler haline gelecektir.

2.5.2. Jacques Derrida ve yapısökümü

Meta anlatıların sona erişinin ve postmodernitenin ortaya çıkışının özellikle sosyal bilimler ve felsefe alanındaki en büyük sonucu, postyapısalcılığın³⁰ ortaya çıkışı olmuştur. Başka araştırmacıların ve düşünürlerin yanı sıra Barthes, Derrida, Foucault ve Lyotard'a "postyapısalcı" konumunun atfedilmesinin sebebinin bu düşünürlerin eserlerinin ortak birtakım sorunlarla eleştirel bir biçimde ilgilenmeleridir (Smart, 2011, s. 359).

Fakat postyapısalcılığın "yöntemi" olarak nitelendirilebilecek olan *yapısökümü* yaklaşımını ilk olarak ortaya atan kişi, Jacques Derrida (1930-2004) olmuştur. Huckestein (2015, s. 33), Derrida'nın yapısökümü olarak bilinen diyalektik kuramının

³⁰"Öğeleri tanıyarak bütünü kavramanın olası bulunmadığını belirterek, parçalar arasındaki ilişki ile karşılıklı bağımlılığın ve giderek bütünün, doğrudan kendini düzenleyebilme yeteneğinin kabul edilmesi görüşünü benimseyen (Koyuncu, 2011, s. 255)" ve "değişmez olanı veya yüzeydeki farklılıklar arasındaki değişmez unsurları (Levi-Strauss, 2013, s. 42)" araştıran yapısalcı yaklaşıma, Yöntem bölümünde detaylı bir şekilde değinildiği için burada ayrıntılı bir yapısalcılık tartışmasına girilmeyecektir.

kurucusu olduğunu ve bu kuramın, edebiyat, felsefe, sosyoloji, antropoloji, tarih ve psikoloji çalışmaları üzerinde belki de yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki başka herhangi bir düşünceden çok daha büyük bir etki yarattığını belirtir. Kleinberg'e (2007, s. 114) göre yapısökümcü strateji, herhangi bir metne bir mücadele ve savaşım alanı olarak yaklaşmayı içerir - ne var ki bu mücadele gizli bir mücadeledir, çünkü metindeki bir öge, ikili karşıtlıklar şeklinde inşa edilen ve böylelikle nötr gibi görünerek metindeki gerilimin üzerini örten bir anlam hiyerarşisi aracılığıyla, kendini bir diğerinin kaynağı gibi gösterir. Kleinberg, bu sürecin metnin yaratıcısının amaçladığı bir şey olmadığını, fakat metnin inşa sürecinin kendisinin bizatihi sıralama edimi esnasında bilinç dışında bulunan, sorgulanmamış ya da örtük varsayımları ortaya çıkarabileceğini belirtir. Dolayısıyla Kleinberg'e göre yapısökümünün amacı, ikiliğin öğelerinin aslında birbirleriyle nitelik değiş tokuşunda bulunduğunu ortaya çıkararak ikili yapıyı ve hiyerarşinin gelişigüzel doğasını gözler önüne sermektir.

Bu noktada bir parantez açıp, "ikili karşıtlıklar"ın çözümlenmesiyle ilgilenen yöntemin, aslında genel olarak yapısalcı yaklaşıma, özelde ise Lévi-Strauss'a ait bir yöntem olduğu ve bu anlamda yapısökümü ve yapısalcılığın aslında aynı şeyi hedefledikleri gibi bir görünümün ortaya çıktığına dikkati çekmekte fayda vardır. Nitekim, tıpkı postmodernitenin aslında modernitenin yöntemlerini kullanmaktan başka bir şey yapmadığını ileri süren görüşler gibi, postyapısalcılığın da aslında son kertede modernist bir proje olduğuna dair görüşler mevcuttur. Örneğin Zizek, "Yapıbozumculuk mükemmelen modernist bir projedir; anlam deneyiminin bütünlüğünün anlamlandırıcı mekanizmaların sonucu (ancak kendisini üreten metinsel hareketi görmezden geldiği sürece gerçekleşebilecek bir sonuç) olarak kavrandığı "maske indirme" mantığının belki de en radikal versiyonudur (2005, s. 192)," demektedir. Zizek'e göre, bu anlamda yapıbozumcuların temelde hala yapısalcı olduklarını söylemek mümkündür.

Öte yandan, yapısalcılık ve postyapısalcılık arasında temel bir farkın var olduğu iddia edilebilir. Yapısalcılık ikili karşıtlıkları ve bunların işlevlerini ortaya çıkarmak suretiyle metnin gerçek anlamına ulaşmayı, Zizek'in de vurguladığı gibi anlamın "maskesini düşürmeyi" hedeflerken, postyapısalcılık ya da yapısökümü, bu işlevleri ortaya çıkarırken metnin anlamını "parçalamayı" ve böylelikle anlamın baskıcı doğasını sergileyerek anlatıyı, metni "etkisizleştirmeyi" hedeflemiştir.

Lagopoulos, Derrida'nın yapı nosyonunun kendisine karşı çıktığını belirtir - "yapı", özünde bir metafordur, uzamdan ve inşadan esinlenilerek metinde ortaya çıkmıştır; yapı tamamlanmış bir şeyi, inşa edilmiş bir şeyi ifade eder ve her ne kadar içeriği varsaysa da son kertede onu nötralize eder; yapısalcılık teleolojiktir çünkü düzenlenmiş bir bütünsellik düşüncesi aynı zamanda, anlamın bütünde varolduğu inancıyla bir "son" beklentisi doğurur; yapısalcılık ayrıca özcü ve metafizikseldir, çünkü yapıya gerçek gözüyle bakar, diğer bir deyişle bir nesne ve dolayısıyla bir oluş olarak ele alır. Bu noktada Lagopoulos, yapının mevcut bir "merkez", sabit bir köken varsaydığını ve Derrida'ya göre yapıyı sabit, istikrarlı kılanın tam da bu merkez olduğunu belirtir - Derrida, işte bu merkezin, Batı metafiziği tarihinde Tanrı, bilinç, öz, madde, tarih, sınıf mücadelesi, politika, ekonomi, hâkikat gibi çeşitli isimlerle anıldığını ve bunların hepsinin varlığı bir mevcudiyet olarak ele aldıklarını düşünmektedir (Derrida, 1967a, s. 11-14, 27-29, 35, 36, 41-44, 409-411 ve Frank, 1989, 62-63, 64-65'ten akt. Lagopoulos, 2010, s. 203).

Öte yandan Derrida'ya göre anlam, biçimin eşzamanlılığıyla sınırlandırılmaz - yapıya iliştirilen içerik yapıdan dışarı taşar, çünkü dildeki hareketlilikle, anlamın yaşayan enerjisiyle ilişkilidir, anlamın kendisini oluşturan şey işte bu enerjidir ve istikrarsızlıkla ilişkilidir, dolayısıyla bir merkezin, bir kökenin, bir yapının yokluğunda tüm diller, insan bilimleri de dahil olmak üzere, sadece söylemdir (Derrida, 1967a, s. 13, 35-36; Derrida, 1967b, s. 90, 227 ve Derrida, 1972, s. 125-126'dan akt. Lagopoulos, s. 203-204). Bu noktada, Lagopoulos, Derrida'nın metinler arasındaki "dikey" ilişkiyi kabul etmeyerek, "yatay" ilişkiye odaklandığına ve merkez ya da gönderge, diğer bir deyişle göstergesel olanın dışında bulunduğu varsayılan şey aslında göstergesel olanın içinde bulunduğu için, hiç bir metnin bir başka metni açıklayamayacağını, dolayısıyla bilim de dahil olmak üzere hiç bir meta-dil, diğer bir deyişle üst-dil olamayacağını iddia ettiğine işaret eder - Derrida, bilimi, mantığın baskıcı ideolojisiyle işaretlenmiş, gerçeği-arayan bir söylem olarak görmektedir (Derrida, 1967b, s. 227; Derrida, 1972, s. 117, 79-80; Derrida, 1967a, s. 411 ve Norris, 1982, s. 59-60'dan akt. Lagopoulos, 2010, s. 204-205).

Derrida'nın metnin dışında hiçbir şey olmadığını bildiren yorumuna ("Il n'y a pas de hors-texte (Derrida, 1967, s. 227'den akt. Smart, 2011, s. 365)" ve metin nosyonuna dikkatle eğilmenin zorunlu olduğunu belirten Smart'a (2011, s. 365) göre, bu yapıldığı

takdirde yapısökümü pratiğinin sadece kitaplarla, söylemlerle, kavramsal ve anlamsal içerikle sınırlı olmadığı görülür. Aksine, Smart'a göre burada metin kavramı "yeniden kalıba dökülür ve yalnızca düşünce sistemlerini değil, bunların eklemlendikleri toplumsal ve politik kurumları kuşatacak şekilde "neredeyse sınırsızca" genişletilerek yapısökümün politik karakterinin farkına varılmasını sağlar. Smart (2011, s. 364-365) burada, Derrida'nın "yapıbozum, hiç bir zaman yalnızca gösterilen içerikle uğraşmadığı için, bu politik-kurumsal sorunsaldan ayrı tutulmamalı ve ... etik ve politikadan devralınan kodları sorgulayan bir araştırmanın peşine düşmeli (Derrida, 1984, s. 42'den akt. Smart, 2011, s. 364)" sözlerini hatırlattıktan sonra, yapıbozumun zorunlu olarak politik olduğunu ve Batı'nın metafizik geleneğinin üzerinde temellendiği "merkezleşmiş yapı", "asli temel", "güven veren kesinlik" gibi nosyonların olanaklılığına karşı çıkan etik ve politik bir eleştiri oluşturduğunu belirtir.

Yapısökümünün politik yapısı söz konusu olduğunda Rollins (2006, s. 17), yapısökümü ve eğitim ilişkisi üzerine araştırma yapan Leitch'in, yapısökümü yönteminin öğrencilerin kendi kurumsal baskılanma biçimlerinin, şartlarının farkına varmalarını sağladığı için son derece önemli bir proje olduğuna dikkat çektiğini belirtir. Rollins'e (2006, s. 18) göre bu durumda, bilginin tarihsel doğasını öğrenmek, yapısökümcü metodolojiyi anlayan kişilerin baskıcı ideolojileri çürütmelerini ve bu ideolojilerin etkilerine kurban gitmekten kaçınabilmelerini sağlamaktadır.

Ryu (2001, s. 7) bu politik eleştirinin, yapısökümünün etik boyutu olan "ötekilik"e dair postmodern duyarlılığın yanısıra metinlerin istikrarsız, boşlukta serbestçe salınan ve "karar verilemez" doğasını oyuncu bir havayla dile getirme yükümlülüğü arasındaki gerilimi ortaya çıkardığını belirtir. Fakat Ryu'ya göre, postmodern düşünürler, özellikle de Derrida, bunun kelimenin alışıldık anlamıyla bir gerilim yarattığını düşünmemektedir - Derrida'ya göre, tarihsel metinlerin *bastırılmış* yönüne dair gelenek dışı, dolayısıyla da tuhaf ve alışılmadık bir duyarlılık olmazsa, zaten öteki'ne duyulan sorumluluk da yerine getirilemez. Derrida, istediği şeyin "logosentrizm (dilmerkezlilik) çağının bütünselciliğiyle ilişkili olarak kesin bir dışsallık/dışarıdalık (exteriority) noktasına ulaşmak (Derrida, 1976, s. 161-162'den akt. Ryu, 2001, s. 10)" olduğunu belirtmiştir - burada görev, *koruyan* değil, *üreten* bir okumayı olanaklı kılmak ve metinlerde bulunan metafizik ve retorik yapıları (gerek felsefi, gerekse toplumsal ve tarihsel) parçalarına ayırmaktır ve bunun amacı bu yapıları reddetmek ya da bir köşeye

atmak değil, başka bir biçimde yeniden yazmaktır. Diğer bir deyişle, Ryu'ya göre yapışökümünün amacı, logosentrik kavramsallaştırmanın içinde mevcut olan ötekilik durumunu tespit etmek ve bu kavramsallaştırmayı bu ötekilik konumundan yapışökümüne uğratmaktır. Derrida'nın da dile getirdiği üzere, "Yapışökümü hiçlikle çevrelenmek değil, ötekine açılmaktır (Kearney, 1984, s. 124'ten akt. Ryu, 2001, s. 10)." Özetle, Derrida'ya göre logosentrik felsefi gelenek çeşitliliği tekliğe, ötekiliği aynılığa indirgemek suretiyle kendi ötekisini düşünmüş, sahiplenmiş ve üzerinde hakimiyet kurmuştur ve yapışökümü logosentrik, felsefi kavramsallaştırmaya indirgenemeyecek bir dışarıdalık, ötekilik ya da marjinallik (çevresellik) noktasına ulaşma girişimidir (Ryu, 2001, s. 10).

Toparlamak gerekirse, Ohnuki-Tierney (2005, s. 179) postmodernizmin ve postyapısalcılığın vurguladığı ortak noktalar, 1) (iktidar yapısı vb.nin) istikrarsızlaştırılması ve merkezleştirilmesi, 2) "bütünlük" ve "istikrar/süreklilik" yerine kısımlık, parçalılık, çoğulluk, tesadüf ve muğlaklık ve 3) belirsizlik (yazara ait anlamı kabullenmeyi reddetme) ve "la différence"dir (anlamsal kapanış ya da sonlanma olanağının reddedilmesi). Ohnnuki-Tierney'e göre (2005, s. 180), "bütünleştirici" ve "özselleştirici" yapıların, inşa biçimlerinin de reddedilmesiyle bir araya gelince tüm bu vurgu alanları herhangi bir şekilde tutarlılık, düzen, yapı veya istikrar ima eden tüm çalışma alanlarının cesaretini kırmış, böylece kültür, tarih, ulus ve benzeri kavramların hepsi bir köşeye atılmıştır. Nitekim Kearney de (1992, s. 581), postmodern kuramın siyaset açısından radikal etkileri bulunabileceği görüşünün Foster, Lyotard, Hutcheon, Carroll, Doherty ve Arac gibi yazarlar tarafından tartışılmış olduğunu hatırlatır. Kearney'e göre bunun sebebi, (örneğin logos, arke, köken, varlık, kimlik, birlik, yapı ya da egemen özneye yöneltilen) postmodern merkez eleştirisinin yerleşik merkezi iktidar yapılarına karşı bir meydan okuma olmasıdır ve burada sıklıkla karşımıza çıkan örnekler totaliterliğe, sömürgeciliğe ya da emperyalizme karşı eleştiriler olsa da, liste ulus devletleri de içine alacak şekilde genişletilebilir. Buradan yola çıkan Kearney, merkezsiz iktidara ve yayılmaya ilişkin postmodern motifin modern ulus devlet kavramının temelini çürütmekte olduğunu dile getirerek, bu durumun en azından Avrupa bağlamında yeni bir politik düzenin - örneğin demokratik bir bölgesellik biçimiyle dengelenmiş yeni bir tür federalizm gibi - sinyallerini verdiğini öne sürmektedir.

Ne var ki, Schwab (2011, s. 40), geçtiğimiz yirmi yılda özellikle Amerika'da akademik ilginin yapısökümünden uzaklaşıp bir kez daha politika, sosyoloji ve etik temelli perspektiflere kaydığını belirtir. Schwab'a göre araştırmacılar, bireye, özneye ve hatta tarihe ve topluma dair tutarlı ve göreceli olarak daha anlaşılır bir kavramsallaştırmaya dönülmesi gerektiğini fark etmişlerdir. Bu araştırmacılara göre yapısökümcülük, bir referans noktası düşüncesini reddedişyle ve anlamı istikrarsızlaştırışıyla tükenme noktasına gelmiştir. Schwab, yapısökümcülüğün seksenlerin ortalarından itibaren ve doksanlar boyunca özellikle Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Alex Callinicos ve Richard Rorty gibi felsefeciler tarafından eleştirildiğini belirtir - bu ve başka düşünürler, yapısökümcülüğü irrasyonel ve gerici ruhu, anlamı istikrarsızlaştırması ve hepsinden önemlisi eleştirdiği sistemlere alternatif sunamayışıyla eleştirmişlerdir.

2.5.3. (Düzçizgisel) tarihin sonu

Postmodern ve postyapısalcı düşüncenin en belirgin etkilerinden birisi, düzçizgisel tarih anlayışı üzerinde olmuştur. Bu alanda en etkili düşünürlerden birisi ise, Gianni Vattimo'dur (1936-...). Harris (2012, s. 34), Vattimo'ya göre modernitenin, pek çok sebepten dolayı artık tarihi düzçizgisel olarak görmenin olanaksız hale geldiği noktada sona ermiş olduğunu belirtir. Vattimo'ya göre, tarih düzçizgisel karakterini üç temel biçimde kaybetmiştir: kuramsal olarak, demografik olarak ve iletişim toplumunun yükselişiyle. Harris, bunlardan ilki için Vattimo'nun Walter Benjamin'in 1938 tarihi "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler" metnine işaret ettiğini ve Benjamin'in tezini, "baskın gruplar ve hakim toplumsal sınıflar tarafından inşa edilen geçmişin bir temsili" olarak yorumladığını belirtir (Vattimo, 1992, s. 3'ten akt. Harris, 2012, s. 34). Buna göre tarihi yapanlar krallar, imparatorlar, soylular gibi iktidar sahipleriyle, fakirlerin, yenilmişlerin ve haklarından mahrum edilmiş kişilerin böyle bir şey yapma şansları asla olmamıştır. Tarihin çoğulluğu ayrıca ne tarih içinde, ne de tarihe dair kavranabilir bir "tek gerçek, hâkikat" olmayışından kaynaklanır ve hem tarih düşüncesinin tasfiyesi, hem de modernitenin ölümü, iletişim toplumunun ortaya çıkışıyla gerçeklemiştir (Harris, 2010, s. 35). Vattimo'ya göre kitle iletişimi postmodern toplumun ortaya çıkışında belirleyici bir rol oynamıştır, kitle iletişim araçları postmoderniteyi daha şeffaf hale getirmemiş, aksine daha karmaşık ve hatta kaotik bir hale sokmuştur ve son olarak

"kurtuluş ümidimiz" tam olarak bu göreceli kaosta yatmaktadır (Vattimo, 1992, s. 4'ten akt. Harris, 2012, s. 35-36).

Nitekim Eagleton da, postmodernitede tarihin anlamını şu sözlerle ifade etmektedir:

Postmodernizm açısından Tarih, küçük *t* harfi ile yazılan tarihin karşıtı olarak Tarih, teleolojik bir meseledir. Yani, büyük harflerle yazılan Tarih anlayışı, dünyanın şimdi bile kendisine içkin olan ve kaçınılmaz açılanmasının (unfolding) dinamiğini sağlayan, önceden belirlenmiş bir hedefe doğru amaçlı olarak hareket etmekte olduğu inancına bağlıdır. Buna göre, tarihin kendine ait bir mantığı vardır ve bizim görünüşte özgür olan projelerimizi kendi esrarlı amaçları doğrultusunda yukarıdan tayin etmektedir. Şurada, burada gerilemeler olabilir, ama genel hatlarıyla alındığında tarih çizgisel, ilerici ve belirlenimcidir (2011, s. 61).

Pihlainen, tarih anlayışındaki bu dönüşümle postyapısalcılığı karşılaştırarak, postyapısalcılığın ilkelerinin son derece açık olduğunu, ne var ki bu ilkelerin tarih pratiği için pek destekleyici olmadığını belirtir:

a) Temsil etmeyi reddediş: ... Deleuze şöyle bir itirafta bulunmuştur: "Temsille dalga geçtik ve sonunun geldiğini söyledik, fakat bu "kuramsal" dönüşümün sonuçlarını tahmin etmek konusunda - sadece gerçekten alakalı kişilerin kendi adlarına pratik bir biçimde konuşabilecekleri gerçeğini takdir etmekte - başarısız olduk (Deleuze, 1972, s. 209'dan akt. Pihlainen, 2011, s. 469-470)." Öte yandan Foucault, onlara "başkaları adına konuşmanın küçük düşürücülüğünü" öğreten ilk kişinin Deleuze olduğunu söyler. Her ne kadar bu başkaları adına konuşmayı reddediş tarihçiler açısından fazlasıyla sınırlandırıcı bir talep olsa da, 1968 sonrası kuramların biçimlendirilişinde merkezi bir yere sahiptir ve hatta zaman zaman postyapısalcılığın "etik"i olarak sunulmuştur.

b) "Büyük anlatıların" reddi ve petits re'cits'in ön plana çekilmesi: ... bu iki doktrinin de amacı aynıdır: hegemonik ideolojinin sorgulanması ile seçicilik ve detaylara değer atfedilmesi (Burada aklınıza mikro-tarih gelsin).

c) Yeni ifade biçimlerinin vurgulanması: Bu vurgu özellikle tutarsızlığı, paralojiyi, parataksiye, parçalılığı, karmaşıklığı, muğlaklığı, kafa karışıklığını ve benzerlerini kucaklayan biçimleri içerir. Bu strateji biçimlerinin, baskıcı betimleme pratiklerini çökertme konusundaki genel amaca giden tek temsil yolunu oluşturdıkları düşünülmüştür (Pihlainen, 2011, s. 469-470).

Corfield (2010, s. 382), postmodern kuramcılarının modern tarihin özellikle sözde ilerlemeci niteliğine meydan okuduklarını belirtir. Corfield'e göre bu ilerlemeci tarih anlayışındaki "ışık, aydınlık", postmodern kuramcılar tarafından aşırı güven olarak yorumlanmış, ilerlemeci tarihin mantığa ve bilime olan inancı soğuk bir şekilde rasyonalist, duygusuz, agresif, bütüncü ve son kertede totaliter olduğu öne sürülerek eleştirilmiştir.

"Postmodernlik şu Tarih denilen özgül Batıcı bütüncül şeyin bitmesi anlamında post-tarihe açılan bir gezintiyi anlatır. Postmodernizm *bir* dünyanın sona erişini haber verir. Aydınlanmış rasyonalizm ve onun metafizik ve pozitivist değışkelerinin dünyası... beyaz, erkek ve Avrupa merkezci bir dünya(nın sona erişini)... şu da eklenmeli ki, sona eren resmi, evrensel, birleşik, ırkçı, emperyalist Tarihtir; bu noktadan itibaren bu Tarih bitmiştir. Böylece Tarihin sonu, tarihlerin başlaması anlamına gelir (Chen, 1992, s. 75-76'dan akt. Küçük, 2011a, s. 79-80)".

Dolayısıyla, yeni tarih anlayışını sert bir dille eleştiren Himmelfarb'a (1989, s. 664) göre, ulus, milliyet ve vatandaşlık düşünceleri yapay olduğunu düşünölen bir birlik fikrini varsaydıkları, ırk, cinsiyet ve sınıf gibi politika dışı oluşlara politik bir kimlik dayattıkları için ve kadınlar, siyahlar, Meksikalılar gibi eski tarihin bastırđı ve ezđiğö tüm gruplar üzerinde yerleşik siyasi elitlerin hegemonyasını kalıcılaştırdıkları için yeni tarih tarafından eleştirilmişlerdir. Postmodern tarihe karşı eleştirel bir tutum içinde bulunan Himmelfarb (1989, s. 665), yeni tarihin demokratik ortamında hiç bir tarihin, hiç bir temanın, hiç bir sorunun birinciliğö bir değörine kaptırmak istemediğöni, en azından hepsinin kendisini bir değöriyle eşit gördüğönu belirtir. Üstelik son kerteде "bazılarının değörlölerinden daha eşit oldukları ortaya çıksa bile," yeni tarihte bu kesinlikle ulus ya da vatandaşlık olmayacaktır. Bu noktada Himmelfarb'a göre "İster yeni ister eski, tüm tarihçölerin kaygılanmaları gereken yeni bir şey vardır - tarihin sadece parçalı hale getirilmesi değöil, ama yapışököümünün yapılması". Tıpkı Himmelfarb gibi 1980'lerin sonunda postmodern tarih anlayışö üzerine yazan bir başka araştırmacı, Jarausch (1989, s. 432) ise, işçölerin, kadınların ve azınlıkların geçmişte duymamazlıktan gelinen seslerinin duyulabilmesi adına bazı tarihçölerin yerleşik büyük anlatılardan uzaklaşmaya başladıklarını ve dikkatlerini açıklamalardan uzaklaştıırıp yorumlamaya yönelttiklerini belirtir. Jarausch'a göre tarihçöler her gün "sözömona küçük insanların hayatlarını ve ızdıraplarını" ortaya çıkarabilmek amacıyla "kuramlar ve analitik konseptler cephaneliğöinden" kaçıp kurtulmaya çalışmaktadırlar - sessiz yığöınların iş ve boş zaman deneyimlerini değörlendirme çabası içerisindeyken kuramlar özellikle yüzyöze görüşmeler esnasında ötekiliğöin teşhis edilmesine engel olabilir. Jarausch, yapışalcılığöın tarihçöler tarafından topa tutulduğöunu, çünkü bilişselliğöi ideolojiyle bir araya getirerek ve erkek okumalarına öncelik vererek, bireysel deneyimin empatik yeniden yapılandırılmasına engel olduğunu belirtmektedir.

Bu da bizi, postmodern tarih anlayışının bir başka durağöına, "mikrotarih" anlayışına götürmektedir;

Mikrotarih, daha yaygın genellemeler adına tekil olanın bilgisini feda etmemeye çalışır ve aslında bireysel yaşamları ve olayları ön plana çıkarır. Fakat, aynı zamanda, bütün soyutlama biçimlerini reddetmemeye çalışır, çünkü asgari olgular ve tekil olaylar çok daha genel fenomenlerin açığa çıkmalarını sağlayabilir (Levi, 2001, s. 112-113'ten akt. Pihlainen, 2011, s. 475).

Corfield (2010, s. 382), postmodern kuramcılarının aynı zamanda tarihçileri, herşeyden önce geçmişe dair gerçek hikayeler anlatabilecekleri inançlarında yanılmış oldukları konusunda uyardığını belirtir. Jeologlar, biyologlar, astronomlar hala gezegenin ve evrenin fiziksel geçmişini araştırabilir ve objektif sonuçlara ulaşabilirler, ama tarihçiler için bu nesnellik, "soylu bir rüya"dan öteye geçmeyecektir. Corfield'e göre postmodern kuramcılar bunun yerine "geçmişin geçmişliğini" vurgularlar. "Şimdi'nin erişilebilirliğiyle şimdiden önceki tüm Zaman"ın iddia ettikleri ulaşılamazlığı arasındaki uçurumun altını çizerler (Jenkins, 2007, s. 1'den akt. Corfield, 2010, s. 382)".

Burada kısaca konudan bir parça sapma pahasına sosyolojinin de postmodernizmin etkisinden muaf olmadığını hatırlatmakta fayda vardır. Sosyolojinin ortaya çıkışı itibarıyla modernite hakkında bir söylem olduğunu hatırlatan Zanotti'ye (1999, s. 451- 452) göre, hem sosyoloji hem de modernite meydan okumalarla karşı karşıyadır ve birincisinin karşı karşıya olduğu meydan okuma disiplinin bizatihi epistemolojik temeliyle ilişkiliyken, modernitenin karşı karşıya olduğu meydan okuma toplumsal, ekonomik ve siyasi pratiklerdeki dönüşümle ilişkilidir. Bu da yeni bir toplumsal oluşuma işaret ederek, sosyolojinin geleneksel araştırma nesnesinde de, örneğin "toplum"dan "kültür"e doğru bir kaymayı gerektirmektedir. Zanotti (1999, s. 458), toplumsal olanın giderek artan bir şekilde *kültürel farklılıklar* düzeyine indirgendiğini belirtir - eğer sosyoloji direnecekse, bu sadece kendi ölümünü izlemek için olacaktır, çünkü artık hiç bir "büyük anlatı" sosyoloji tarafından öne sürülemeyecektir. Dolayısıyla sosyoloji halihazırda "postmodern" görünmektedir ve bunun sebebi sadece çokbiçimliliği (polymorphism) ya da *birçok* sosyolojinin meşruiyeti değil, ama toplumsal ilişkilerin ve toplumsal sınırlılıkların bilişsel çerçevesi olarak bizatihi kendini "silip atarak", *kültür*ün ister istemez parçalı bir doğaya sahip bir analizine doğru kaymasıdır. Nitekim Bauman da "Belki yaşadığımız çağ postmodern çağdır, belki de değildir. Kesin olan tek şey, kabileler ve kabilecilik çağında yaşadığımızdır (2013b, s. 117)," demektedir.

En yüksek değerler (büyük anlatılarımız) meşruluklarını kaybetmiş ve bu kadarıyla da gözden kaybolmuşlardır - gelgelelim, başka imtiyazlı anlatılar ya da değerler bunların yerini almamıştır. Üniter, çizgisel tarih anlayışımız yerini tarihlerin çoğulluğuna bırakmıştır; modernliğe içsel olan ilerleme fikri sekülerleşmiştir - "ilerlemeyi nihai bir hedeften yoksun kılan sekülerleşme bizzat ilerleme nosyonunu çözüp dağıtır (Vattimo, 1988, s. 8'den akt. Smart, 2011, s. 389)" ve son olarak, üniter bir tarih fikrinin bir kurmaca, bir öykü olduğunun farkına varılması tüm tarihlerin kuruluşunda başvuru retorik stratejilerine yöneltilir tüm dikkatleri. Aslında bakılırsa dünya bir öykünce (fable) haline gelmiştir (Nietzsche, 1968). (Smart, 2011, s. 388-389).

Kısaca toparlamak gerekirse tarih, postmodernite söz konusu olduğunda "tepeden inen", "muktedirlerce anlatılan" bir hikaye, bir kurgu, bir meta anlatı ya da büyük anlatıdır ve bu yüzden sosyolojiyle birlikte tarih de yapısökümüne tabi tutulur. Postmodern çağda tarih düşüncesi, geçmişe dönüşler, geçmişten gelişigüzel seçilen küçük anlatılar ve şizofrenik bir "şimdi" arasında uçuşan bilgi, anlatı parçacıklarından ibaret hale gelir. Artık tek bir tarih değil, tarihler, tarih parçacıkları ve hayat öyküleri vardır.

2.5.4. Postmodern toplum, postmodern benlik

Smart (2011, s. 376), farklı ve çeşitli biçimlerde ortaya atılan farklılık sorununun, modernite ve postmodernite üzerinden yürütülen tartışmanın öne çıkan yönlerinden birisi olduğuna dikkat çeker. Ne var ki, Smart'a göre ötekilik, çoğulluk, farklılık ve parçalılık yalnızca tartışmanın bir yönünü oluşturan öğeler değildir ve "modern/postmodern toplumsal hayat biçimlerinin bir olgusu haline gelen yansımaları oluşturur (Bernstein, 1992, s. 312'den akt. Smart, 2011, s. 376)".

Harris (2012, s. 34), Vattimo'nun düşünceleri üzerine yazan Guarino'ya göre, modernite düşüncenin, kültürün ve pratiğin homojenliğine vurgu yaparken, buna verilen postmodern tepkinin duraklamaları ve çoğulculuğu kutlamak olduğunu belirtir - modernlik insanı Kartezyen ya da Kantçı anlamda rasyonel öznel olarak temelcilik açısından değerlendirir ya da insanı biyolojik tanımı açısından ele alırken, postmodernite açıklamalarını sınırlı toplumlara "gömülü" konumumuz, kültürler ve pratikler, geleneksel ve yerleşik mantığımız, bağlam temelli bilimiz gibi gerçek tarihsel yaşamımızın başlıca boyutları üzerinden yapar. Bunun sonucunda da, "postmodernite Aydınlanma'nın cenaze töreninde, ötekilik ve farklılık, parçalanma ve ihlal gibi kavramları mezardan çıkarır (Guarino, 2009, s. 6'dan akt. Harris, 2012, s. 34).

Nitekim McGee'nin ve Jameson'un düşüncelerini referans gösteren Wanzer'e göre, parçalılık postmodern durumun tanımlayıcı niteliklerinden birisidir (2012, s. 647) ve Batı düşüncesinin homojenliği ile öznenin istikrarına bir meydan okumadır (2012, s. 649).

Bu noktada kısaca, her ne kadar kendisi kesinlikle postmoderniteyle ilişkisi olmadığını vurgulasa da,³¹ postmodern durumla özdeşleştirilen bir başka yazara, Jean Baudrillard'a (1929-2007) dönmek yerinde olacaktır.

Smart'ın (2011, s. 382), "Nihilizm Üzerine" başlıklı kısa bir yazısında, Baudrillard'ın ondokuzuncu yüzyılın, yani modernliğin "hakiki devrimi... görünüşleri kökten tahrip edişi, dünyanın büyüsunü bozması ve kendisini yorum ile tarihin şiddetine kopup koyuvermesi"yle ikinci bir devrim, "görünüşlerin daha önceki tahrip edilmesine eşit olan anlamın uçsuz bucaksız yok edilme süreci olan 20. yüzyılın devrimi, postmodernliğin devrimi," arasında bir ayrım yaptığını belirtir. Nitekim Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon* kitabına, şu sözlerle giriş yapmaktadır;

Günümüzdeki soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıyan akis ya da kavramla bir ilişkisi kalmamıştır. Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da bir referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir. Bir başka deyişle ne harita öncesinde ne de sonrasında bir toprak parçası vardır. Bundan böyle önce harita, sonra topraktan - **gerçeğin yerini alan simülakrlardan** - söz etmek gerekecektir. ... artık harita üzerinde lime lime olmuş toprak parçalarıyla karşılaştığımızı söylemek gerekecektir. Bundan böyle sağda solda karşılaşacağımız harabe ve yıkıntılar haritaya değil gerçeğe, çölde karşımıza çıkan kalıntılara İmparatorluğa değil bize ait olacaklardır. **Çöle dönüşmüş bir gerçeğe ait olacaklardır** (1998, s. 11).

Kellner (2011, s. 414), modernite "metalaşmanın infilak edip saçılmasıyken" ve "mekanikleşme, teknoloji, mübadele ve piyasayla nitelenirken", postmodern toplumun "tüm sınırların, alanların, yüksek ve aşağı kültür, görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımların ve geleneksel felsefe ile toplumsal teorinin barındırdıkları tüm diğer çift

³¹Baudrillard, bir söyleşide kendisine yöneltilen "Pek çok insan sizin postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri olduğunuzu düşünüyor, siz ne diyorsunuz?" sorusuna "Söylenebilecek ilk şey, bir insanın büyük bir rahipten söz etmeden önce postmodernizmin ya da postmodernin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak birisi olamaz. Postmodernizm bir deyimdir, insanların kullandığı, hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir" şeklinde cevap verir (Adanır, 1998, s.9). Ne var ki, Baudrillard'ın postmoderniteyle özdeşleştirilmesinin sebeplerinden birisi ironik bir biçimde tam da bu cevapta bulunabilir. Baudrillard, gerçeğin, ya da "şey"lerin (bu ister postmodernite olsun, ister kişinin aldığı bir konum) varolmadığı bir dünyanın, yani postmodern dünyanın bir resmini çizmektedir. Dolayısıyla postmodern olan Baudrillard değildir belki, ama tanımlandığı, betimlediği dünya, "postmodern durum" içerisindeki dünyadır ve yazdıkları da kaçınılmaz olarak postmodernitenin bir açıklaması haline gelmektedir.

değişkenli karşıtlıkların "şiddetli bir infilakla içe dönük çöküşünün mevzisi" olduğunu söylemektedir. Bu da, Baudrillard'a göre, eski toplumsal teorinin tüm pozitif alanlarının, büyük göndergelerinin ve sonulluklarının sona erişti anlamına gelmektedir, diğer bir deyişle "Gerçek, Anlam, Tarih, İktidar, Devrim ve hatta Toplumsal'ın sonu (Baudrillard, 1983a ve 1983b'den akt. Kellner, 2011, s. 414)". Nitekim,

düşgücü de simülasyonla birlikte tarihe karışmıştır. Burada ortadan kalkan şeyin adı metafiziktir. Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünimleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna (metafizik) yoktur. Bundan böyle gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik olmayacaktır. Çünkü genetik minyatürleşme denilen şey simülasyon evrenine özgü bir boyuttur. Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir - bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira gerçek ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Çünkü gerçek artık işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu sentetik bir şekilde üretilmiş, atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere ait bir ışığı yaymaya çalışan bir gerçek yani hipergerçektir (Baudrillard, 1998, s. 12).

Kellner (2011, s. 415-416), Baudrillard'ın üç suret düzeni arasında bir ayrım yaptığını anlatır. Suretlerin birinci düzeni, sanattan siyasi temsile kadar suretlerin doğayı ya da doğal yasaları cisimleştirdiğine inanılan dönem (burada Aydınlanma'yı hatırlamak yerinde olacaktır), ikinci düzeni Sanayi Devrimi sürecinde suretlerin sonsuz ve seri bir şekilde üretilebilir ve yeniden üretilebilir hale gelişi, üçüncü ve son düzeni ise, taklit modellerin dünyayı oluşturmaya başladığı taklit aşamasıdır. Artık "yapısal değer yasası" hüküm sürmekte ve "modeller şeyden önce gelmektedir". Kellner, böylece modellerin ve kodların gündelik yaşamı da yapılandırmaya başladığını (2011, s. 417) ve sonuç olarak geleneksel siyasetin, toplumsallığın, sınıf mücadelesinin ve toplumsal değişme teorilerinin, bireylerin, sınıfların ya da kitlelerin toplumsal eylemde bulunmaya muktedir olduklarını varsaymaları ölçüsünde eskimiş bulunduklarını belirtir (2011, s. 417-418), çünkü artık kitleler sadece ve sadece gösteriyle ilgilenmektedirler: "... onlara iletiler sunulmaktadır; onlar sadece gösterge istiyorlar; göstergelerin ve klişelerin oyunlarına tapınıyorlar ve herhangi bir içerik kendisini seyredilmeye değer bir sekâns haline getirdiği sürece bu içeriği putlaştırıyorlar (Baudrillard, 1983, s. 10'dan akt. Kellner, 2010, s. 418)".

Sonuçta, *Gösteri Toplumu* eserinde "Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır (2012, s. 51)" diyen Debord'a göre de,

Yaşamın her bir vehçesinden kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşır. *Kısmi olarak* göz önüne alınan gerçeklik, *ayrı* bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir. Dünyasal imajlardaki uzmanlaşma, yalancının kendine yalan söylediği özerkleşmiş imaj âleminde kendini tamamlanmış bulur. Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir (2012, s. 35).

Smart (2011, s. 382-383), Baudrillard'ın içinde bulunduğu dünyanın "kaygısız, tesadüfi, belirlenmemiş ve narsisistik bir dünya" olarak betimlendiğini ve bu anlam, anlamlandırma, ileti ve göndergelerin müthiş bir hızla "dolaşıma girdikleri için gözden kayboldukları" yerde, medya ve enformasyonun bu sonsuz dallanıp budaklanmasının doğrudan bir sonucu olarak Baudrillard'ın "sessiz yığınlar" dediği kitlelerin bu medya ve enformasyona, bu gösteriye tepki vermek için izleyebilecekleri tek stratejinin "atalet ya da iletileri nötrleştirme" olduğunu belirtir (Baudrillard, 1984a'dan akt. Smart, 2011, s. 383). Smart (2011, s. 384) ayrıca, Baudrillard'a göre bizlerin çeşitli modern özgürleşme hareketlerinin sonrasında, "sefahat sonrası"nda yaşamakta olduğumuza ve bundan sonra yapabileceğimiz tek şeyin daha önceki senaryoları yeniden oynamak olduğuna dikkat çeker - "Biz ideallerin, fantezilerin, imgelerin, rüyaların, bu saatten sonra ardımızda kalan ve yine de bir tür ölümcül kaygısızlıkla yeniden üretmek zorunda olduğumuz süresi belirsiz yeniden üretimiyle yaşıyoruz (Baudrillard, 1992b, s. 22)". Üstelik, "ilerleme devam ediyor, ama İlerleme Fikri gözden kayboldu. Üretim her zaman daha da hızlanarak devam ediyor, ama refahın kaynağı olarak Üretim Fikri gözden kayboldu. Postmodernlik denilebilecek koşullar altında tüm büyük ideallerin alelade mukadderatı budur (Baudrillard, 1992b, s. 236'dan akt. Smart, 2011, s. 384)".

Peki bu postmodern durumda, postmodern toplumda bireyin ya da öznenin konumu nasıldır?

Shen, modernist kültürün temelini, zamanı ve benliği bir araya getiren bir kimlik tarafından biçimlendirildiğini ve modernitenin bir diğer yönünün de benmerkezci öznenin özgönderimsel (kendine işaret eden) deneyimi olduğunu söyleyen Matei Calinesu'nun (1987, s. 5'ten akt. Shen, 2005, s. 275) sözlerini hatırlattıktan sonra, Douglas Kellner'dan bir alıntıyla devam eder;

Modernitede, öz farkındalık hak ettiği yeri bulur; sürekli olarak mevcut toplumsal roller ve olanaklar üzerine derinlemesine düşüncelerle meşgul olmak bir olanaklılık haline gelir ve gelenekten uzaklaşılır. Kişi, hayatındaki olasılıklar değiştikçe, genişledikçe ya da daraldıkça kendi kimliğini seçebilir

ve inşa edebilir - ve sonra yeniden inşa edebilir. Modernite ayrıca ötekine yönelimi de artırır, ne var ki, olasılıkların sayısı arttıkça, kişinin toplumsal olarak onaylanan, kabul edilen bir kimliğe bürünmek için tasvip edilmesi gerekir. Modernitede, hâla karşılıklı tanımının karmaşık süreci içinde bir kimlik edinebilmek için kişinin seçmesi ve yeniden üretmesi gereken toplumsal olarak belirlenmiş ve hazır olan rollerle, örflerle ve beklentilerle etkileşim içindeki bir yapı bulunmaktadır (1995, s. 231'den akt. Shen, 2005, s. 275).

Öte yandan, yine Kellner'a göre, postmodern kimlik, modern benliğin özgürce seçilen ve çoklu kimliklerinin bir uzantısıdır, ne var ki, modern benliğin kaygısının ve kimlik krizinin temelinde tam da seçeneklerin bu çokluğunu bulmaktayken, postmodern benlikte bu kaygının coşkulu deneyim parçacıkları ve imge ile kimliğin sürekli değişimiyle kaybolduğu iddia edilmektedir (1995, s. 247'den akt. Shen, 2005, s. 285). Elbette postmodern kimlik açısından bunun doğru bir önerme olup olmadığı tartışmalıdır. Örneğin Garrison (1998, s. 111), postmodern olmanın, "benliğin daimi bir özü olmadığının da kabul edilmesi" anlamına geldiğini öne sürer. Foucault'nun, insanlığın özünü araştırmanın baştan sona "yorum" olduğunu fark ettiğini belirten Garrison, bu sonsuz arayışı "dipsiz insanlığın yorumbilimi" olarak adlandırmaktadır. Garrison'a göre modernite, doğuştan gelen özgür iradede ve rasyonalitede "dibi bulduğunu" düşünmüş, fakat postmodernite bu iki aşkın meta anlatıyı da enkaz haline getirmiştir. "Postmodernizmdeki nihilizmin ve ümitsizliğin büyük kısmının sebebi bu dipsizliktir (1998, s. 111)".

Yeni çağın bir akış ve istikrarsızlık çağı olduğunu, dolayısıyla buna uygun dünya görüşünün de ironiyle süslenmiş eleştirel bir şüphecilik olacağını belirten Corfield (2010, s. 383), "postmodern zihin kendini hâkikatlerin, standartların ve ideallerin olmadığı bir hayata hazırlar" ve "varoluşsal belirsizlik hâkim olur" diyen Bauman'ın (1992, s. ix ve 1992, s. xxii-iv'den akt. Corfield, 2010, s. 383) sözlerini hatırlattıktan sonra, dolayısıyla tarihin yeni bir altın çağ yaratmadığını, aksine bir "bataklık kumu çağı" yarattığını öne sürer.

Jeronic'e (2013, s. 245) göre, böylesi bir kıyametin ya da keşfin ardından, geriye kalan şey heterojen, kesintili bir kakofoni olarak insan psişesi, farklılığın bereket sembolü, bir gösterenden diğerine aralıksız yaşanan bir kaymadır.

Hâla insan üzerine, onun saltanatı ya da özgürleşimi üzerine düşünmek isteyen, hâla kendilerine insanın özünde ne olduğunu soran, hâla hâkikate ulaşma çabalarında insanı başlangıç noktası olarak alan bütün kişilere, ... tüm bu çarpık ve sapkın düşünme biçimlerine, ancak felsefi bir gülüşle

karşılık verebiliriz - bunun anlamı, bir noktaya kadar, bunun sessiz bir gülüş olduğudur. ... Çünkü düşüncemizin arkeolojisi bize yavaş yavaş, insanın yakın geçmişe ait bir keşif olduğunu gösterir. Üstelik büyük ihtimalle ölmek üzere olan bir keşif (Foucault, 1994, s. 343-343, 348'den akt. Jeroncic, 2013, s. 245).

Foster (1984, s. 67) bu noktada, postyapısalcı postmodernizmin, "insanın ölümü"nü sadece biricik eserlerin özgün yaratıcısı olan insanın değil, ama aynı zamanda temsil ve tarihin merkezlenmiş öznesi olarak insanın ölümü anlamında ele aldığını belirtir. Foster'a göre bu postmodernizm, son derece antihümanisttir - temsile geri dönmektense, temsilin gerçekliği şeffaflaştırmanın yerine inşa ettiği bir eleştiri biçimini başlatır.

Öte yandan, yine Jeroncic'e (2012, s. 246) göre, aynı zamanda paradoksal bir biçimde bir "kayboluş kültürü" ile karşı karşıyayızdır. Öyle ki, "kayboluşun kendisi bile kaybolur (Bauman, 1992, s. 150'den akt. Jeroncic, 2012, s. 246)". Jeroncic'e göre, bizim dünyamız kökeni ya da derinliği olmayan bir dünyadır, bir "yüzey" dünyasıdır, çeşitli ayırım biçimlerinin, sınırların ve gerçeği yansıtan çizgilerin içe dönük patlamasıyla işaretlenmiş bir dünyadır ve elimizde kalan tek şey bir gönderge olarak "gerçek"ın anlamsızlaştığı, hayatın bu yönünü kaybetme ve baş dönmesi hissini kopyaladığı bir dünyadır. İşte bu nedenle bugün asıl varoluşsal kaygımız gerçekliğin ya da ideolojinin yanlış bir temsili değil, ama gerçeğin artık gerçek olmadığı olgusunu gizlemektir (Baudrillard, 2001, s. 172'den akt. Jeroncic, 2013, s. 246).

Böylesi bir ortamda, postmodern benlik patolojikleşir; "...psikiyatrik muayenehanenin tanıdık benliğini andırır: kopuk, merkezsizleşmiş, yerinden edilmiş ve tam da bu durumu düzeltmeye çalışan bir benlik. ... Benim görüşüme göre burada, klinik bir teşhis, klinik bir tedavi kılıfına girmiştir (Leary, 1994, s. 454-455'ten akt. Shawver, 1996, s. 374)".

Smart (2011, s. 362), bundan böyle insan doğasına dair metafizik varsayımlarla ve önsel, değişmez kategoriler hakkındaki epistemolojik varsayımlarla bezenmiş modern girişimlerle haşır neşir olmadığımızı belirtir. "Postmodern soykütüğü bir benlik bilgisi varsayıyorsa eğer, soykütüğü yoluyla bilinen benlik artık yalınkat, birleşik, eksiksiz ve bütün bir benlik olmayıp karmaşık, dağınık, huysuz ve zedelenebilir bir benliktir (Hoy, 1988, s. 36-7'den akt. Smart, 2011, s. 362)". Böylesi bir ortamda, "Seçimlerimiz giderek genişler ve kontrol hissimiz giderek azalır gibi görünürken, kendimizi gelecekte

korkmaktan nasıl alıkoyabiliriz ki (Dunant ve Porter, 1996, s. xvi'den akt. Corfield, 2010, s. 384)?" Nitekim kendini postmodern jenerasyonun bir parçası olarak tanımlamak suretiyle ve kendisi de işaret ettiği üzere bilinçli olarak son derece *postmodern bir tavırla* birinci ağızdan, kendisi için ne anlam taşıdığını açımlayarak postmodernite üzerine yazan Conroy, makalesinde şöyle demektedir:

Modernitenin ve geleneğin 20. yüzyıl boyunca devam ettiği ve bugün kesinlikte ortadan kalkmış olmadığı doğrudur. Fakat kolektif bilinç değişmiştir ve bir tür postmodern rahatsızlık geleneği ve moderniteyi gözümüzün önünde işe yaramaz hale getirmektedir. Biz tanrısız bir jenerasyonuz - bir bilgi denizinde demir atacak herhangi bir yeri olmaksızın akıntıya kapılmış giden bir jenerasyon. Dünyanın bilgisi ve tehlikeleri altında ezilir ve artık parçalı hale gelmiş olan normatif yapılardan ve birbiriyle çelişen değerlerden yeterince korunamazken, kimlik savaşı veriyoruz. Giddens bize bir tür çizgisel biyografi hissinin hayatta kalabilmemiz için merkezi önemde olduğunu söylüyor (Groarke, 2002). Eğer kendi jenerasyonum (kendi küresel jenerasyonum) için konuşma cesaretini gösterecek olursam, biz korku içindeyiz (Conroy, 2007, s. 25).

Postmoderniteye dair genel bir çerçeve çizerek toparlamak gerekirse, çevirileri, yazıları ve derlemeleriyle Türkiye'deki modernite ve postmodernite tartışmasına en ciddi katkılardan birisini koymuş olan Mehmet Küçük (2011b, s. 32), postmodern eğretilmesinin ifade ettiği söylemin, tam da kendisini öncenin, eskinin, geleneğin yargıcı olarak konumlandıran ve şeyleri, insanları, toplumları, kültürü ve tarihi tüm şeffaflığıyla ve sahici niteliğiyle ortaya çıkarma, koyma iddiasında olan bir Aydınlanma anlatısının figürlerini alaşağı etme çabasında olduğunu belirtir. Küçük'e göre bu "sökme, parçalama ve yerinden etme operasyonunda ihtiyaç duyulan konumları yeniden belirleme sürecinde başvurulmuş dolambaçlar"ın, aslında postmodernitenin "en son gelen bir ilk" olmadığını göstermektedir - "Bana öyle geliyor ki, epey bir yenilik ve farklılık var, var olmasına, ama bunlar yalnızca aşına olduğumuz paradigmalardan parçalanmaları şeklinde mevcut (Küçük, 2011b, s. 32)".

Zizek (2005, s. 194-195), postmodernist işlemin bize modernist işleminden çok daha altüst edici görüldüğünü, çünkü modernist işlemin "Şey'i göstermeyerek, merkezdeki boşluğu bir "namevcut Tanrı" perspektifinden kavrama imkanını açık bıraktığını" belirtir³². Zizek'e göre modernizmin verdiği ders, Şey eksik olsa da, yapının işlediğiyle, postmodernist tersine çevrinme "*Şey'in kendisini ete kemiğe bürünmüş,*

³²Buradaki "Şey" ve "namevcut Tanrı" perspektifinin aslında tam olarak metafizik düşünceye, metafizik düşüncenin hâkikati arama biçimlerine denk geldiği söylenebilir.

cisimleşmiş boşluk olarak gösterir". Bu noktada Zizek, modernite ve postmodernitenin özdeki farkına dair en güzel örneklerden birini verir: modernist bir metnin prototipi, Samuel Beckett'in *Godot'u Beklerken*'idir, oyundaki bütün olaylar, sonunda "bir şey olabilir" umuduyla, Godot'nun gelmesini beklerken, hem de asla gelmeyeceği bilindiği halde gerçekleşir, çünkü Godot "hiçliğe, merkezi bir yokluğa" verilen bir isimden başka bir şey değildir. Zizek'e göre bu hikayenin postmodern bir yeniden yazımı ise, sahnede, tıpkı bize benzeyen, tıpkı bizimki gibi boş, sıkıcı bir hayat yaşayan ve aynı aptalca ve basit şeylerden zevk alan birisi olarak Godot'nun kendisinin olmasıdır. "Tek fark, farkında olmadan, kendini rastlantıyla Şey mertebesinde bulması olurdu: Gelmesi beklenen Şey'in ete kemiğe bürünmüş hali olurdu (Zizek, 2005, s. 195)".

modern insan, *yapısı* olan bir zaman-uzamda yaşıyordu. Bu, insan iradesinin kaprisliliğini ve uçuculuğunu haritalamak ve gözlemlemek için kullanılacak doğru sabit nokta olmasının yanında, içinde insan eylemlerinin duyarlı ve güvenli hissedildiği sert bir konteynir olan sağlam, dayanıklı ve süregelen bir zaman-uzamdı. Böylece yapılandırılmış bir dünyada kişi kendisini kaybedebilirdi; fakat aynı zamanda kendi yolunu bulabilir ve tam istediği yere ulaşabilirdi. Kaybolmak ve istenilen yere ulaşmak arasındaki fark bilgi ve kararlılık farkıydı: Zaman-uzam yapısı hakkındaki bilgi ve her ne olursa olsun, belirlenen istikameti izleme kararlılığı. ... bizler, geç 20. yüzyılın insanları... ya da postmodern insanlar, bunların (modern insanların) yaşamları hakkında bildiklerimizi anlamlandırmak istediğimiz ve hem bu yaşam tarafından mümkün kılınan hem de bu yaşamı mümkün kılan bir deneyimi anlamaya çalıştığımız zaman (bunu her istediğimizde ve yapmaya çalıştığımızda) onlara böyle bir dünya vizyonunu atfetmek zorundayız. ... Biz, bugün günlük yaşantımızı, bizim de buna güvenerek/dayanarak yaşayamayacağımız bilincinin gün geçtikçe arttığı bir bağlamda yaşıyoruz. Yani ben, hepsinden önemlisi, geçmişin sükûnetinden değil günümüzün şokundan söz ediyorum. Bu geçmiş deneyim, biz şimdi bunu geriye bakarak yeniden inşa etmeye çalıştıkça, bizim karşımıza temelde kayboluşuyla çıkıyor. Geçmişte olduğunu düşündüğümüz şey, bizde olmadığını bildiğimiz şeydir (Bauman, 2013b, s. 127, 128, 129).

3. KAHRAMANLIK ANLATILARI VE POPÜLER SİNEMADA ANLAMIN KURULUŞU

Tezin konusunu oluşturan süperkahraman filmlerinin çözümlemesine geçmeden önce, bu süperkahramanların öncelikle modernitenin mitlerini taşıyan yeni bir tür olarak çizgi roman evreninde ortaya çıkışlarına ve daha sonra da 2000'li yıllarda (daha önce de olduğu gibi) bir kez daha doğdukları *ortam*'in³³, yani sinemanın ne olduğuna, sinemada, özellikle de popüler sinemada anlamın nasıl kurulduğuna ve anlamın bu sinema ortamına özgü yapılandırılışının toplumsal ve kültürel olarak ne anlama geldiğine değinmek yerinde olacaktır. Böylelikle bu filmlerin modernite ve postmodernite gibi toplumsal-kültürel yaşamın entelektüel ve ideolojik tarihi olarak süreçlerle nasıl ilişki içinde olabilecekleri ve bu ilişkinin çözümlemesinin alana nasıl ve ne gibi bir fayda sağlayabileceği ortaya konulabilecek, yanı sıra çizgi roman evrenindeki ve sinema evrenindeki süperkahramanların taşıdıkları benzer toplumsal-kültürel işlevler aracılığıyla filmlerin çözümlemesinde kullanılan yöntemle bağıntı kurulabilecektir. Diğer bir deyişle tezin bu bölümünde çizgi roman evrenindeki süper kahramanlar, popüler sinema ve seçilen yöntem işlevsel açıdan bir araya getirilmiştir. Öncelikle Superman, Batman ve Captain America'nın çizgi roman evreninde ortaya çıkışlarına ve toplumsal-kültürel ortamın taşıdığı gerilimleri yansıtmaya ve çözümleme biçimlerine yer verilmiş, ardından genel olarak sinemada, özelde ise popüler sinema ya da Hollywood sinemasında anlamın nasıl kurulduğu, Hollywood sinemasında tür geleneği ve bu geleneğin toplumla, kültürle ve ideolojiyle ilişkisi açıklanmaya, betimlenmeye çalışılmıştır. Son olarak ise sinemada ritüel yaklaşımına, mitsel kuruluşa ve ikili karşıtlıklar yöntemine yer verilerek, modernitenin mitleri olarak süperkahraman anlatıları, popüler sinemanın ritüel işlevi ve çalışmada ele alınan filmlerin incelenme yöntemi arasında bağlantı kurulmuştur.

3.1. Kahramanlık Anlatıları ve Süperkahramanların Ortaya Çıkışı

DC Comics'in ve Marvel'in, çizgi romanlarla yirminci yüzyılın, sinema filmleriyle ise yirmibirinci yüzyılın adeta mitolojik kahramanlık hikayelerini oluşturacak olan

³³Buradaki *ortam* (medium) kelimesi, McLuhan'cı anlamda kullanılmıştır.

"süperkahramanları", modern kavramların, kuramların, inanış biçimlerinin ve düzenin, Batı dünyasının paylaştığı birtakım kolektif travmaların ardından parçalanmaya başladığı bir toplumsal ve kültürel ortamda ortaya çıkar. Bu tezin odaklandığı süperkahramanlardan Superman 1938'de Büyük Buhran'ın sıkıntıları içerisinde doğar ve ekonomik çöküntünün bunalttığı Amerikan halkına umut ve güç aşılarken, bu yeni toplumsal ve kültürel yaşamın daha "karanlık" yüzünü gözler önüne seren Batman onu takip edecek, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ve özellikle Nazilerin Yahudilerle ilgili planlarının ortaya çıkmasının ardından, Amerikan vatanseverliğinin ve değerlerinin temsilcisi olan Captain America çizgi roman sayfalarındaki yerini alacaktır. Fakat tek tek bu süperkahramanların doğuşlarına kaynaklık eden koşullara ve bu süperkahramanların özellikle ilk yıllarında temsil ettikleri değerlere odaklanmadan önce, genel anlamda "kahramanlık anlatıları"na, bu anlatıların nasıl bir toplumsal ve kültürel işlev üstlendiklerine değinmek yerinde olacaktır.

Fingeroth (2004, s. 31), insanların, ister bir kamp ateşinin etrafında, ister bir ekranın önünde toplansınlar, her zaman kahramanlık hikayeleri duymak istemiş olduklarını belirtir - bu hikayeler, güçleri ve yetenekleri, sevinçleri ve kederleri, kazançları ve kayıpları bizlerin gündelik hayatlarımızda karşılaştığımızdan çok daha büyük olan kişilerle ilgilidir.

İnsanlık tarihinin ilk hikayeleri mitlerde gizlidir. Üstelik, doğayı, dünyayı, insanı ve tüm bir evrenin işleyişini ilk tanımlama girişimleri olarak düşünülebilecek olan mitlerin işlevleri insanın dünyaya dair nesnel bilgisinin sınırlı olduğu eski çağlarla sınırlı kalmamış, önce edebiyat, ardından da sinema, özellikle de popüler sinema aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır.

Leeming, mitlerin insanların rüyaları olarak adlandırılacaklarını ve nasıl ki umutlarımızı ve korkularımızı temsil eden rüyalar bireyler için birer emniyet subabı görevi görüyorlarsa, mitlerin de tüm dünya için, üstelik de genel olarak aynı biçimlerde aynı işlevi gördüklerini belirtmektedir (1998, s. 4). Ardından, mitlerin en az insanların endişeleri kadar gerçek olduklarını, mitleri deneyimleyemeyen bir toplumun ruhunu kaybedeceğini ve tıpkı bir bireyin ruhunu daha iyi anlayabilmek için rüyalarını incelediğimiz gibi, mitleri çözümleyerek de insanlığın ruhunu daha iyi anlayabileceğimizi ileri sürmektedir (Leeming, 1998, s. 6).

Kahraman ve kötü adam (villain) arasındaki sonsuz savaşın tüm bir insanlık tarihi ve imgelemi boyunca devam ettiğini belirten Alsford (2006, s. 3) ise, mitlerin kaynağını ve kahramanın mitlerin en temel işlevsel taşıyıcılarından biri olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır:

Tüm bu mitik hikayeler, insanın kökeni ve kaderiyle ilgili ilksel soruların yanı sıra şeylerin doğası ve değerine dair temel niteliğinde sorulara verilen hayal ürünü cevapları temsil ederler. Kötülüğün kökeni, kötülük ve karşıt gücü arasındaki mücadele bu mitik döngüleri çok büyük oranda kategorize eder ve buna bağlı olarak kahraman – ister tanrı, ister yarıtanrı, ister tanrıların insan temsilcisi olsun – ortak bir figürdür (2007, s. 11).

Nitekim Alsford'a göre (2006, s. 8), mitler ve efsaneler, yüzyıllar boyunca iyilik ya da kötülük için savaşanların hikayelerini anlatmışlardır ve tarih, insanın olduğu her yerde kahramanlık ve kötülük örnekleriyle doludur - sanatçılar, kaşifler, bilim insanları, azizler ve şehitler kahramanlığın anlamını ortaya çıkarırlarken, despotlar, tiranlar, sosyopatlar ve suçlular bize insanlığın ne kadar dibe düşebileceğini gösterirler.

Bu noktada ise, Fingerioth'un "insanlar neden böylesine abartılmış hikayelere ihtiyaç duyarlar? (2004, s. 31)" sorusuna cevap aramaya girişmeden önce, kahramanın kim olduğunun tanımlanması bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Campbell, kahraman anlatısıyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan birisi olan *Bin Yüzlü Kahraman (Hero With A Thousand Faces)* eserinde, kahramanın "kendi kişisel ve yerel tarihsel sınırlılıklarından sıyrılıp genel geçer, çoğunlukla insana dair formlara ulaşmayı başarmış kadın ya da erkek" olduğunu belirtir - bu öyle bir kişidir ki, bütün öngörülleri, fikirleri ve ilhamı bütün saflığıyla insan hayatı ve düşüncesinden doğar, dolayısıyla dokunaklıdır, mevcut ve parçalanmakta olan topluma değil, toplumun bağrından yeniden doğduğu kaynağa aittir (Campbell, 2004, s. 18). Campbell'e göre kahramanın yolculuğu dışsal görünebilir, fakat özünde içe doğru bir yolculuktur - burada karanlık şeylerin üstesinden gelir, çoktan unutulmuş güçler hayata döndürülür ve dünyanın dönüştürülmesi için kullanılır. "Bu iş başarıldığında, hayat artık her köşe başında karşımıza çıkan felaketlerin korkunç sakatlamaları altında acı çekmez, zaman onu hırpalayamaz, tüm uzama yayılan iğrenç bir şey olmaktan çıkar" ve her ne kadar dehşetleri hala gözle görülür, acı dolu çılgınlıkları hala duyulur olsa da her yere yayılan, herkese hayat veren bir sevgiyle, kendi gücünün fethedilmemiş olduğunun bilgisiyle dolar (Campbell, 2004, s. 27). Kahraman, sıradışı yeteneklere sahip bir karakterdir ve "sıklıkla toplum tarafından onurlandırılırken, sıklıkla da onaylanmaz ya da hor görülür.

O ve kendini içinde bulduğu dünya sembolik bir yetersizlikten/ eksiklikten muzdariptir (Campbell, 2004, s. 35)". Elbette bunun, Alsford'un "kahramanın aşkın statüsü" dediği şeyle de ilişkisi vardır. Alsford'a göre (2006, s. 23), kahraman her ne kadar son derece gerçek bir şekilde dünyanın bir parçası olsa da, aynı zamanda bizim bildiğimiz dünyanın dışındadır. Hatta, kahramanın gücü ve yetenekleri tam da bu sıradan dünyanın ötesine geçebilme ve dünyaya sıradan insanlığın ulaşamayacağı kurtuluşu getirme kapasitesine bağlıdır. Böylesine bir sorumluluk ve "aşkınlık" ise, elbette, yanında yine Alsford'un vurgu yaptığı "yabancılaşma" halini de getirecektir. Alsford (2006, s.7) kahraman her ne kadar özel yetenekleri ya da "kaderinin çağrısı" nedeniyle kendini bu dünyaya yabancılaşmış hissetse de, bu yabancılaşmanın, kahramanın bu dünyaya karşı duyduğu sorumluluk ve insanlıkla karşılıklı bağlılığı ve dayanışması aracılığıyla telafi edildiğini belirtir. Fingerroth (2007, s. 14) ise, kahramanı "biz sıradan insanlar"la ilişkisi açısından tanımlar; kahraman, kendi korkularını ve sınırlılıklarını aşıp olağanüstü bir şey başarabilen kişidir - kahraman, kendi içimizde olduğuna inandığımız en yüce, en iyi şeyleri somutlaştırır ve bize ilham verecek, ulaşmayı amaç edineceğimiz bir standardı temsil eder. Alsford (2006, s. 140) tüm kahramanlık hikayelerinde, tüm ölüm kalım savaşlarında, dünyanın sonsuz karanlıktan her kurtarılışında, tüm kahramanlarla ilgili olarak söylenebilecek en önemli şeyin ise, kahramanların sorumluluklarını kabul etmeleri ve sorumlulukları doğrultusunda harekete geçmeleri olduğunu belirtir - biz sıradan insanlar, sıklıkla başkalarına karşı sorumluluklarımızın farkındayızdır, ama eyleme geçmek için gerekli güçten yoksunuzdur, ya da güce ve olanağa sahibizdir, ama neyin yapılması gerektiğini bilemeyiz. Bu noktada, Alsford'a göre (2006, s. 140), kahraman, "bir ihtiyacın/gerekliliğin algılandığı ve bu ihtiyaca yönelik sorumluluğun harekete geçme iradesiyle desteklendiği noktada" yaratılır.

Kahramanın genel bir tanımını yaptıktan sonra, Fingerroth'un sorusuna geri dönecek olursak, nedir bizim bu kahramanlık hikayelerini tekrar tekrar dinlemek istememize sebep olan şey? Estes (2004, s. xxv), Campbell'in çalışmasına atıfta bulunarak, tüm dünyadaki kahramanlık hikayelerinde karşımıza çıkan gizemli ilham, aydınlanma ve eylem enerjisinin evrensel olarak tüm insanlarda bulunduğunu belirtir. Kendi hayatlarında, amaçlarında, yaratımlarında, düşlerinde bu kahramanca meydan okumaların ve arayışların yankılarını bulan insanlar, sonuçta tek bir ruhani olguya ulaşırlar, o da mitsel dünyanın bireyi etkilediği kadar, bireylerin yaratıcı ve ruhsal

hayatlarının da dış dünyayı etkilediği gerçeğidir. Bu noktada Estes'e göre Campbell bireyin bilincinin tüm bir insanlığı gelişme yolunda teşvik edebileceğine, dürtebileceğine ve kışkırtabileceğine dair bir umuttan bahsetmektedir. Bu ise büyük bir kişisel, kozmolojik ve ruhani yolculuk anlamına gelmektedir ve kişi bu düzlemde deneyimlediği başarısızlıklar ve iyi talih aracılığıyla sonsuza dek daha büyük bir güce ait hale gelir, bu da onu derinden değiştirir (Estes, 2004, s. xxv-xxvi). Dolayısıyla kahramanlık hikayeleriyle bağımızın, bu hikayelere duyduğumuz ihtiyacın, öncelikle bir *özdeşleşme* ve *katharsis*³⁴ aracılığıyla gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Nitekim Leeming de (1998, s. 7), "Kahramanla beraber bu erginliğe geçiş törenlerini (rites of passage) yaşamamız gerekir. Kendimizi kozmosun bütünsel örüntüsünde bulabilmek için, kendimizi kaybetmemiz gerekir. Kendi içimizde, insanın imgesini bulmamız gerekir," demektedir. Estes (2004, s. xxxii), düşsel imgeler, çağrışım yapan anlar ve hikayeler aracılığıyla psişenin, özünde var olan daha yüce ve daha düşük yönlerini öğrenme, teselli edilme, moral ve ilham bulma özleminin kamçılandığını belirtir. Eğer kişi kendini tanımıyorsa, kahraman pathos'unun düzinelerce başarısızlık ve zafer hikayesini dinleyebilir ve böylelikle, bir parça yönlendirmeye, hem kendisinde hem de başkalarında bulunan ve "insan"ı oluşturan kritik öğeleri ve olguları tanıyabilir, isimlendirebilir. Leeming, aslında kahramanın bizim her zaman yapmak istediğimiz şeyi yaparak "kendini bulduğunu", dolayısıyla bizim de kendimizi hikayenin akışında kaybederek kahramanla beraber kendimizi bulduğumuzu belirtir (1998, s. 6-7). Alsford (2006, s. xi) da, bununla ilgili olarak, birini kahraman ya da kötü karakter haline getiren ve daha da önemlisi bizim karakterleri "kahraman" ya da "kötü" olarak tanımlamamıza neden olan şeyin, "insan olmanın ne anlama geldiği"yle ilişkili gördüğümüz değerleri daha iyi anlamamızı sağladığını vurgular. "Pek çok açıdan, kahraman yapmamız gereken seçimle ve bize yol gösterecek olan değerlerle ilgili sorular sormamıza yardımcı olurKahramanların, dünyayla olan bağımız ve yaptığımız seçimlerin sonuçlarıyla ilgili olarak bize öğretecek çok şeyleri vardır (Alsford, 2006, s. 7-8)".

³⁴Özdeşleşmede, okuyucu ya da izleyici kendini genellikle baş karakterin ya da kahramanın yerine koyar, onunla birlikte üzülür, sevinir, heyecanlanır, hikayeyi onunla birlikte "yaşar" ve hikayenin sonunda kahramanın başarılı olmasını, amacına ulaşmasını, böylelikle *katharsis*'e ulaşabilmeyi ister. Holm-Hadulla (1996, s. 363), *katharsis* teriminin genellikle Aristoteles'in tanımıyla uyumlu olarak kullanıldığını belirtir. "İzleyicinin kendisi gördüğünden etkilenebilir, oyuncularla özdeşim kurabilir, böylelikle göğsünde uyanan tutkuları serbest bırakabilir ve bu tutkuları salıverdiğinde kendini hoş bir şekilde arınmış hissedebilir, tıpkı kendisine şifa bağışlanmış gibi (Aristoteles'ten akt. Holm-Hadulla, 1996, s. 363)." Yetersiz bir biçimde özetlemek gerekirse *katharsis*, izleyicinin özdeşleşme yoluyla duygusal olarak arınmasıdır ve özellikle popüler sinemanın temel taşlarından birisidir.

Elbette, kahramanlık hikayeleri sadece bireysel gelişimimizle değil, özellikle "değerler" vurgusu açısından, kültürel gelişimimiz ve birey olarak içinde yaşadığımız toplum ve kültürle bağlarımız açısından da önem arz eder. Hourihan (1997, s. 3), kahramanlık hikayelerinin özellikle çocuk ve gençlik edebiyatına hakim olduğunu, istenen ya da geleneksel değerleri yeni nesillere aktardığını belirtir. Fakat Hourihan'a göre (1997, s. 4), bu noktada bahsettiğimiz yüceliğin nasıl bir yücelik olduğu, bu hikayelerde ne türden iyi hareketlerin ödüllendirildiği, hangi hareketlerin cesaretlendirildiği gibi soruların sorulması gerekmektedir, çünkü kahramana ve düşmanlarına atfedilen özellikler bir kültürde neye değer verildiğini ya da neyin bayağı görüldüğünü anlayabilmemiz için birer araçtır ve neyin ön planda tutulup neyin arka plana atıldığı, o kültür içindeki değerler hiyerarşisine ışık tutar. Estes (2004, s. xlii-xliii), ilgi çekici ve heyecanlı kahramanlık hikayelerinin yokluğunun, hem bireyin, hem de kültürün tüm yaratıcı yaşamını öldürebileceğini, hatta un ufak edebileceğini belirtir. Aynı şekilde ilgi çekici ve heyecanlı kahramanlık hikayeleri, uyuklayan bir ruhu ve kültürü, her ikisinin de ihtiyaç duyduğu canlılık ve yenilik duygusuyla doldurarak yeniden ayağa kaldırabilir. "Antik çağın hikaye anlatıcılarından günümüze, ana fikir hep aynı kalmıştır: liderlik eden ruhlar nereye giderse, kültür de oraya gider (Estes, 2004, xliii)".

Bu noktada, bu tezin konusunu oluşturan süperkahramanların bu kahramanlık anlatılarının neresinde durduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Dini ve mitolojik kahramanların açıkça süperkahramanların öncülleri olduğunu belirten Fingerroth (2004, s. 16), 1941'de psikiyatrisler Laurette Bender ve Reginald Lourie'nin çizgi romanları modern folklör olarak nitelediklerini yazar - her şeye kadir olan bu süperkahramanlar peri masallarıyla paralellikler taşırlar, ama burada sihrin yerini bilim almıştır. Yine Alsford, çizgi roman süperkahramanlarının, yirminci ve yirmibirinci yüzyılların en mitolojik yaratımları olduklarını belirtir, çünkü Alsford'a göre "başka hiç bir yerde, çağdaş kültürün en yüksek değerlerini ve en büyük korkularını yansıtarak her bir nesil için durmaksızın yenilenen ve dönüştürülen böylesine zengin bir arketipik kahramanlar ve kötü karakterler koleksiyonunu bulamayız (2006, s. 33)". Dolayısıyla süperkahraman anlatılarının, dinlerin, mitlerin ve peri masallarının kahramanlık hikayelerinin "modern" versiyonları oldukları söylenebilir. Bu kahramanlar, klasik ve arkaik kültürden pek çok

motif taşımakla ve mitlerle ritüellerin çeşitli sosyal ve kültürel işlevlerini yerine getirmekle beraber, *bugüne ve bugünün insanına* ait anlatıların kahramanlarıdır.

Robb (2014, s. 16), Amerikalı çizgi roman kahramanının ilk defa 1938 tarihli *Action Comics #1*'de Superman'le ortaya konan temel özelliklerinin ne olduğunu sorduktan sonra, bu özellikleri kabaca şu şekilde sıralar; her şeyden önce, süperkahraman figürlerinin pek çoğu hayata alışılmadık başlangıçlar yapar, bunlar genellikle (tıpkı Campbell'in Kahramanın Yolculuğu'nda olduğu gibi) kahramanların korkunç bir kaderden kaçınmak için evlerini terk etmelerini içerir, ya da Batman gibi bir anda ailelerini kaybetmek gibi dramatik olaylarla karşı karşıya kalabilirler. Hepsinin değilse bile, bir çok süperkahramanın asıl niteliği, bir tür süper güce sahip olmalarıdır. Batman gibi bazıları ise, insani yeteneklerini mükemmelleştirme yoluyla sıradan insanların sahip olmadığı bir güce sahip olurlar. Süperkahramanların sıklıkla görülen bir başka özellikleri, ölümcül bir zayıflık ya da üstesinden gelinmesi gereken bir kusura sahip olmalarıdır; Superman'in Kriptonit karşısında tüm gücünü kaybetmesi, Daredevil'in körlüğü ya da Hulk'un öfkeyle tetiklenen dönüşümünü kontrol edemeyişi gibi. Süperkahramanların güçlü bir ahlaki kodları vardır ve kendilerini kamu yararına adanmışlardır; genellikle, sonucunda ne gibi bir karşılık alacaklarını düşünmeksizin ve kendi hayatları pahasına doğru şeyi yaparlar. Üstelik, suçla savaşlarındaki temel motivasyon genellikle kişisedir. Süperkahramanlar, karmaşık hayatları ve ikili kimlikleri nedeniyle konu romantik aşk olduğunda pek çok sıkıntı yaşarlar. Pek çoğu, belirgin işaretlere ve temalara sahip, kendilerine has kostümler giyerler, tıpkı Superman'in S sembolü ya da Batman'ın yarasa figürüyle özdeşlik kurması gibi. Süperkahraman hikayeleri genellikle süperkahramana yardımcı olan asistanları, süperkahramanın farklı hikayelerde karşımıza çıkan arkadaşını, iş arkadaşlarını ya da romantik ilişki kurabileceği karakterleri de içerir. Ayrıca bu hikayelerde kahramanın antagonizmaları olarak işlev gören bir kötü karakterler repertuarı bulunur. Süperkahramanların çoğunun, (fiziksel olarak istisnai biçimde iyi durumda olup teknolojik aletlerden yardım alan Batman dışında) uçabilmek, süper güç ya da süper hız gibi Dünyevi sınırlılıkların üstesinden gelebilmelerini sağlayan bir özellikleri vardır (bkz. Robb, 2014, s. 16-26). Robb (2014, s. 26), ayrıca, mitler ve efsanelerin yanı sıra, folklorik karakterlerin de süperkahraman arketiplerinin şekillenmesinde etkileri olduğunu belirtir - süperkahramanlar genellikle kendileri belirledikleri bir yasalar

dizisini, fakirlerin, mazlumların ve baskı altındakilerin hakları adına savaşmaları için onları zorlayan bir davranış kuralları setini takip ederler.

Fingeroth'un da (2004, s. 17) özetlediği gibi, süperkahramanlar söz konusu olduğunda en çok göze çarpan şeyler, çok derinlere gömülü olsa bile güçlü bir karakter, bir pozitif değerler sistemi ve her ne olursa olsun bu değerleri *korumaya* dair bir kararlılıktır. Dolayısıyla, diye devam eder Fingeroth, süperkahramanın, belki de sıradan bir kurgusal kahramandan daha büyük bir yoğunlukla, kendisini üreten toplumun değerlerini temsil etmesi gerekir - örneğin Superman 1950'lerde komünistlerin peşine düşerken, 1970'lerde bir barış aktivistini yozlaşmış adalet sistemi karşısında aklayabilir, ama asıl mesele şudur ki, kahraman her iki durumda da "doğru olan şeyi" yapar, daha da önemlisi, süperkahraman "**doğru şeyin ne olduğunu bilir**"³⁵ (Fingeroth, 2004, s. 17)". Bununla ilgili olarak Pizarro ve Baumeister (2013, s. 19), modern süperkahraman çizgi romanlarının ve ilham verdikleri filmlerin "hormonlu ahlak öyküleri" olduklarını söylerler - bu hikayeler iyiye karşı kötü temasının çeşitlemelerini sunarken, hikayelerin kahramanları her hafta küresel ve hatta kozmik boyutta önemi olan ahlaki eylemlerde bulunurlar.

Peki bizler neden bu süperkahraman hikayelerini küçük değişikliklerle nesilden nesile aktarmaya ihtiyaç duyarız? Saunders (2011, s. 3), süperkahraman çizgi romanlarına belki de "ezeli bir insan arzusunun fantastik, spekülative ve son derece göze çarpan bir biçimde modern ifadeleri olarak" yaklaşmak gerektiğini belirtir, bu arzu ise, işlerin başka türlü olması, olabilmesi ihtimaline karşı duyulan arzudur. Saunders, bu arzunun süperkahraman çizgi romanlarındaki karşılığını şu sözlerle anlatır;

Süperkahraman çizgi romanları bu arzunun en basit ve temel tezahürleriyle ilgilidir. Aramızda kim biyolojik formumuzun bize getirdiği sınırlılıklar nedeniyle hüsrana uğramamıştır ki? Süperkahraman çizgi romanlarında, böyle sınırlılıklar yoktur: bedenler imkansız görünen bir güç sergiler, alev alır, buharlaşır, su gibi akar, hayvanlara dönüşür, makinelerle birleşir ve ... hiç çaba harcamadan göğe yükselirken yerçekimi kanununa karşı gelir. Aramızda kim nihai biyolojik sınırlılık olan ölüm karşısında tamamen kendinden emin durabilir ki? Süperkahraman çizgi romanlarında ölüm nadiren bir sondur ve daha çok kişinin son kertede zarar görmemiş bir halde ve hatta belki de daha kanlı canlı olarak, yeni bir amaç duygusuyla ve daha şık bir saç kesimi ve kostümle geri döndüğü uzun bir tatil gibi görünür. Aramızda kim adalet duygumuz ve kaderin kestirilemezliği arasındaki uçurum yüzünden ızdırap duymamıştır? Aramızda kim toplumsal ve politik "gerçeklikler"in bizim neyin ahlaki ya da doğru

³⁵Vurgu, Fingeroth (2004)'e aittir.

olduğuna dair hissimizle çelişmesinden dolayı öfke duymamıştır? Süperkahraman izgi romanlarında - en azından türün aşağı yukarı ilk otuz yılı boyunca - hain, yozlaşmış sperktler her zaman erdemini muzaffer güçleri tarafından yok edilir! ... süperkahraman hikayeleri kuşkusuz okuyucularına temel arzu tatmininin en ilkel fantazilerinden bazılarını sunar: Hakiki bir iktidar pornografisi (Saunders, 2011, s. 3-4).

Fingeroth (2004, s. 24) ise, bu soruya "bir toplum, tıpkı bir aile gibi, kendi kendine tekrar ve tekrar anlattığı bir dizi mitte yaşar," diyerek cevap verir ve gençliğinde nasıl sıkıntılar çekerek bugünkü başarılı, refah içindeki yaşamına kavuştuğunu tekrar tekrar anlatan büyükbaba örneğini verir. Büyükbaba, bu hikayeyi daha önce defalarca dinlediğinizi bilir, ama aynı zamanda dinleyicilerinin aynı hikayeleri tekrar tekrar duymaktan hoşlandığını da bilir, üstelik hikaye her anlatıldığında dinleyicinin hayatının başka bir dönemine denk gelir ve dinleyici her defasında farklı dersler çıkarır. Her yeniden anlatış ve dinleyişte aile bağları güçlenir. Bizler de, benzer şekilde, eğlence adı altında kendimize aynı hikayeleri anlatır dururuz. "Kişi, süperkahramanların asla pes etmeyen tavrının kendimizin ve toplumumuzun idealize edilmiş bir tasavvuru olduğunu söyleyebilir. Ama, gerçekte, bu bütün bir dünyanın kendisiyle ilgili idealize edilmiş tasavvurudur (Fingeroth, 2004, s. 25)". Üstelik, yine Fingeroth'a göre, "Süpermen asla emekli olmayacaktır" - belki değişecektir, ama bu değişim bizim kendi hayatlarımızda deneyimlediğimiz değişimden çok farklıdır. Fingeroth'a göre süperkahramanlar, değişimin kendisine değil, "değişim illüzyonuna" sahiptir ve bu aynı anda hem büyük bir g, hem de müthiş bir zayıf noktadır (2004, s. 34). Ama, bu, kesinlik duygusundan uzak bir dünyada okuyucu/izleyici açısından süperkahramanların bir tür kalıcılığı, bir tür devamlılığı temsil ettikleri anlamına gelir: "Bizler, süperkahramanlar aracılığıyla ölümsüzlüğe ulaşırız (Fingeroth, 2004, s. 37)".

Saunders (2011, s. 6) eğer süperkahraman hikayelerinin temel uyulaşımları bizim hayatın "mantıklı olması" gerektiğine dair talebimize (ve aslında öyle olmadığına dair derin korkumuza) karşılık geliyorsa, o zaman belki bu abartılı fantazilerin rasyonel düşünsel süreçlerin zıddı olmadığını, aksine belki de rasyonel dünyanın kendisinin sürekli olarak bastırılan anksiyetisinin, gerekdışılığının ve hatta çılgınlığının canlı ifadeleri olduğunu belirtir. Çünkü eğer insan eylemi gerçekten de son kertede gelişigüzel, kayıtsız ve anlaşılmaz bir evrende gerekleşiyoorsa, o zaman mantık da uyum sağlamanın az ya da çok çılgınca bir yoldur. Süperkahramanların özellikle

önemli etik ve varoluşsal sorulara cevap vermek üzere yaratılmış olduklarını belirten Saunders'e (2011, s. 15) göre,

En nihayetinde, Kant'ın kategorik zorunluluklarla ilgili uzun uzadıya düşünmesi, başka bir gezegenden gelen, tanrısal güçlere sahip ve her zaman doğru şeyi yapan bir adam düşüncesinden daha mı çılgıncadır? ... (Eğer değilse), Kant'ın felsefesini okumak gerçekten de basitçe "Süpermen olsaydı ne yapardı?" sorusundan daha fazla ahlaki eyleme ilham olabilir mi (2011, s. 6)?

Son kertede, Fingerioth'un "neden bu hikayelere ihtiyacımız var?" sorusunun cevaplanması çabasına, yine Fingerioth'un sözleriyle son vermek yerinde olacaktır: "Üstelik, belki de Hitler'i, Stalin'i, Pol Pot'u yaratabilen bir dünyada, kimsenin tanrısı olmayan, erdemli ve süpergüçlere sahip kurtarıcılardan oluşan bir kahramanlar anıtı yaratmak, anlaşılabilir ve kaçınılmaz bir tepkidir (2004, s. 29)".

Çizgi roman süperkahramanlarının moderniteyle ilişkileri ise, çeşitli yazarlar tarafından çeşitli yönleriyle dile getirilmiştir. Hoberek (2016, s. 118-119), Siegel ve Shuster'in hikayesinin³⁶, süperkahramanı modernitenin insan unsurunu nasıl aynı anda hem engelleyip hem de rahatlattığını görebileceğimiz bir figür olarak ortaya çıkardığını belirtir ve buna örnek olarak Batman'in bilimsel ve fiziksel eğitiminin yanı sıra 1960'ların başlarındaki tüm Marvel süperkahramanlarının süpergüçlerini radyasyona maruz kalarak edinmelerini verir. Hoberek'e göre, süperkahraman türü, moderniteyi hayatta karşımıza çıkan tüm sorunların hem sebebi hem de çözümü olarak görür.

Saunders (2011, s. 142-143) ise, modern öncesi mecazlardan yararlanan ama bu mecazları tamamen modern bir bağlama yerleştiren fantazi melezleri olarak süperkahraman çizgi romanlarının, doğru soruları sorduğumuz takdirde modernitenin kendi içindeki çelişkilerin ortaya çıkarmasına yardımcı olabileceğini belirtir. Saunders'e göre bu çelişkilerin en belirgin olanlarından birisi, tamamen moderniteye ait bir çelişki olarak ortaya çıkan din ve bilim, ya da deizm ve hümanizm arasındaki karşıtlıktır ve bu tartışma, tanrıların gücüne sahip olan açıkça modern erkek ve kadınlarla ilgili bu fantezilerde açıkça görülebilir. Saunders'e göre, süperkahramanlar, iddia edildiği gibi kutsal mefhumları şüpheli modern okuyucuları için seküler bir biçimde sunmaz, ama bundan daha ilginç bir şey yapar; "kutsal ve seküler, din ve bilim, tanrı ve insan, sonsuz ve sonlu arasındaki ikili karşıtlıkları imkansız bir sentezin içinde bir araya getirerek

³⁶Siegel ve Shuster, *Superman*'in yaratıcılarıdır.

yorumlar (2011, s. 143)," ve tam da bu noktada modernitenin asli, merkezi karşıtlıklarına fantastik çözümler üretir.

Nitekim süperkahramanlar, şu ya da bu şekilde modernitenin kalbinde yer alan sekülerleşme kavramıyla yakından ilişkilidir. Fingerioth (2004, s. 23), belki de süperkahramanların din-dışı bağlamlarının onları modern toplumlar için mükemmel anlatılar haline getirdiklerini belirtir. Mills (2014, s. 30) ise, bu noktada Batman'ın duaya, yakarıya ya da acizliğe hiç yer bırakmayarak kendi kaderini kendisi çizen güçlü, sağlıklı ve yalnız adam mitine (Robertson, 66'dan akt. Mills, 2014, s. 30) gönderme yaparak, bu anlamda Superman ve Batman'ın erken dönem Amerikan öncülerinin sekülerleşmiş püritenliğini, diğer bir deyişle ruhsal kurtuluşun (salvation) kesinliğine dair kaygının kişinin nihai olarak kendi geleceğini yaratması düşüncesiyle yer değiştirmesini mükemmel bir biçimde ifade ettiklerini belirtir. Dolayısıyla, Mills'e göre (2014, s. 30), pek çok çizgi roman kahramanının yetim olması şaşırtıcı değildir - bazı yazarlara göre bu durum basitçe bir evi olmayan ve "ulusal bir yurtsuzluk hissi"yle lanetlenmiş Amerikan ulusal kimliğine koşuttur (Engle, 81'den akt. Mills, 2014, s. 30) - Avrupa'yla köprüleri atmış olan Amerika'nın, kendi başına başarılı olması gerekmektedir ve Amerikan kahramanları, Amerika'nın değerleriyle ve sarsılmaz bağımsızlığıyla koşut bir şekilde "yetimler" olmaya mahkumdurlar.

Fincher ve Finn (2006) ise, süperkahramanların moderniteyle bağlarını düşünsel temsillerden ziyade şehir yaşamıyla ilişkileri bağlamında kurmaktadır. Fincher ve Finn'e göre, bu anlatılar için şehir çok önemlidir, çünkü "kahramanı modernitenin uzamsal temsilinin içine yerleştirir (2006, s. 7)". Clark Kent, Bruce Wayne ve Peter Parker, şehre girdikleri anda modernitenin sosyal alanına adım atmış olurlar ve suçlularla, polislerle ve hep seyirci kalan bir toplulukla bu modern alanda ilişki kurarlar. Dolayısıyla modern sosyal çevre, süperkötüler aracılığıyla risk ve tehditin, belediye başkanları, komiserler ve polisler aracılığıyla toplumsal kontrol temsilcilerinin bürokratik sisteminin ve patronlardan sıradan halka uzanan daimi bir halka ilişkiler uğultusunun yer aldığı bir yerdir. Süperkahramanlar ise, modern bireyin bu son derece modern ilişki biçimleri tarafından nasıl kuşatılmış olduğunu gözler önüne sermekle kalmayıp, bireyin modern alanda nasıl davranmaları gerektiğine dair temsiller ortaya koyarlar (2006, s. 7-8). Yine Fincher ve Finn'e göre, süperkahraman modernitenin kentsel temsili içinde ilerledikçe, özellikle modern sorunlarla karşı karşıya kalır ve okuyucunun süperkahramanla

kurduğu özdeşlik tam da kendisinin bu modern gerilimlerle başa çıkmakta zorlanması nedeniyle ortaya çıkar (2006, s. 8). Nitekim Rubin de (2013, s. 45), eğer süperkahraman hikayeleri mitolojik kahramanlık hikayelerinin modern zamanlardaki karşılığıysa, aynı zamanda birey için de benzer bir işlev üstlenip üstelenemeyeceğini sorar ve bu sorusunu "Eğer... mitoloji antik çağların psikolojisi ise ve psikoloji de modernitenin mitolojisi ise, süperkahraman hikayelerinde gerçekten de bireye yardımcı olabilecek bilgelik öyküleri arayabilir miyiz?" diyerek sürdürür (2013, s. 45). Fincher ve Finn'e göre, son olarak, yetenekleri nedeniyle süperkahramanın halkı/kamuyu korumak ve Amerika'nın özgürlük nosyonu için savaşmak adına etik ya da sosyal bir sorumluluğu vardır. "Dolayısıyla, bizim süperkahramanlarımız sadece olağandışı yeteneklere sahip insanlar değil ama aynı zamanda halka karşı olağandışı sorumluluklara sahip insanlardır: onlar süper-vatandaşlardır (2006, s. 8)".

Saunders (2011, s. 116), modernitenin entelektüel şartları Tanrı inancının girdiği krizle şekillenirken, postmodernitenin entelektüel koşullarının İnsana inancın girdiği krizle şekillendiğini belirtir. Alsford ise "gerçek kahramanlık"ın ortaya çıktığı yerin tam da bu modernite ve postmodernite krizi olduğunu belirtir;

Postmodernizm olarak bilinen o bulanık, karmaşık entelektüel ve kültürel hareket insanın varoluşunun keskin tanımlara yatkın olmadığı fikrini daha da güçlendirir. Pek çok posmodern, eğer sahip olduğumuz tek şeyin imge ve imgelem olduğunu (ve) bu imgelerin tam olarak karşılık geldikleri herhangi bir hâkikat, herhangi bir mutlak gerçeklik olmadığını iddia edecek kadar ileri giderler (Baudrillard, 1994'ten akt. Alsford, 2006, s. 22). Postmodernizmin mutlak değerleri reddedişinin ancak kahraman fikrinin temelini çürütmeye yaracağı öne sürülebilecek olsa da - eğer bunlar içi boş kavramlar olarak görülürlerse birisi hâkikat ya da adalet için nasıl savaşabilir? ... İşte bizi gerçek kahramanlığın bağlamına dahil eden tam da budur (Alsford, 2006, s. 22).

Elbette süperkahramanlar evreni, çok geniş bir evrendir ve her süperkahraman, ortaya çıktığı dönemle ve şartlarla uyumlu olarak farklı bir sosyo-kültürel işlev görmüş, ihtiyaca karşılık gelmiştir. Dolayısıyla süperkahramanların moderniteyle bağları detaylandırılırken daha önceki bölümlerde olduğu gibi birtakım sınırlamalara gidilmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle bu çalışmada, bahsi geçen bu süperkahramanlardan moderniteyle en kuvvetli bağlara sahip olan, modern kavramları en belirgin biçimde temsil eden Superman'in, Batman'in ve Captain America'nın doğuşuna ve modernite içindeki anlamlarına yoğunlaşmıştır.

3.1.1. Superman

Robb (2014, s. 45), süperkahramanlık anlatılarının etrafında inşa edilmiş olan milyon dolarlık endüstrinin, "sadece iki adam, bir olağanüstü karakter ve bir çizgi roman"la başladığını belirtir. Bu iki adam Jerry Siegel ve Joe Shuster, bu olağanüstü karakter Superman ve çizgi roman ise 1938 Nisan'ında basılan *Action Comics #1*'dir. *Action Comics #1*'in kapağında ilk kez okuyucuların karşısına çıkan Superman, kahramanlık anlatılarının seyrini değiştirecek, çizgi roman süperkahramanlarının "Altın Çağ"ını başlatacak³⁷ (Fincher ve Finn, 2006, s. 4) ve yirminci ve yirmibirinci yüzyılları hakimiyeti altına alacak olan yeni türden kahramanların doğuşuna kaynaklık edecektir.

Action Comics #1'in başarısının ardından, çizgi romanın satışları büyük bir patlama yaşayacak, ilk bir kaç sayı 500,000'den fazla kopya satacak (Freeman, 2015, s. 216) ve bu büyük başarının ardından Superman, kendi çizgi roman serisine sahip ilk süperkahraman olacaktır (*Superman #1* Temmuz 1939'da basılır) (Robb, 2014, s. 70). 1941 yılına gelindiğinde, Detective Comics ayda 900,000 kopya satarken, Superman'in kendi çizgi romanı 1,300,000 kopya satmaktadır. 1940 yılında, Harry Donenfeld bir araştırma yaparak, çocukların gazete bayilerinden Action Comics'i bile istemediğini, "içinde Superman olan şu dergiyi" istediklerini ortaya çıkaracak, bunun üzerine DC Comics Superman'in yasal haklarını (çok ucuza) satın alacak ve Superman bundan sonra Action Comics'in her köşesinde yer bulacaktır (bkz. Freeman, 2015, s. 216-217).

Robb (2014, s. 46-53), Büyük Buhran'ın ortasında hayat bulan Superman figürünün, Cleveland'lı iki ergen genç olan yazar Siegel ve çizer Shuster tarafından yaratılışını anlatır. Siegel ve Shuster, "Superman" fikriyle bugün tanıdığımız Superman'e pek benzemeyen çok sayıda deneme yapmışlar, çizdikleri kısa öyküleri çeşitli gazetelere göndermişler ama bir sonuç alamamışlardır. Ne var ki tüm bu başarısız denemelerden sonra 1934 yılında Superman'in başarılı bir versiyonu ortaya çıkacaktır.

³⁷Süperkahraman anlatıları, başlangıçlarından bu yana üç "çağ" geçirmiştir. Burada bahsedilen "Altın Çağ", *Action Comics #1* ile birlikte bütün doğduğu 1938'den 1950'lerin sonlarına kadar olan dönemi ifade eder. Bu çağda Superman, Batman, Wonder Woman, Captain America, Aquaman, Flash gibi bugün klasikleşmiş olan süperkahramanların ortaya çıkmasının yanı sıra, çok sayıda başka süperkahraman da yaratılmış, fakat bunların çoğu 1950'lerde okuyucu sayısında yaşanan düşüş nedeniyle varlıklarını sürdürememiştir. "Gümüş Çağ"ın başlangıcı olarak kimi yazarlar 1951'de *Justice League of America* ile birlikte klasik süperkahramanların bir araya toplanışını gösterirler, fakat Gümüş Çağ'ın ana figürleri olarak anılan Spiderman, Hulk, Iron Man gibi karakterler 1960'ların ortaya çıkmışlardır. Gümüş Çağ'ın bir başka özelliği Altın Çağ'ın aksine "süperkahraman ekipleri"nin bir araya getirilmiş olmasıdır. "Bronz Çağ" olarak da anılan son döneme geçiş ise Altın Çağ'dan Gümüş Çağ'a geçiş kadar kolay gözlemlenebilir olmasa da, süperkahraman anlatılarında görülen tematik değişimlerle birlikte 1970'ler-1980'lerde bu geçişin yaşandığı düşünülmektedir (bkz. Fincher ve Finn, 2006, s. 4-5).

Uykusuz bir gece geçiren Siegel süperkahramanı için yeni bir biçim, görünüm hayal eder, ertesi sabah hemen Shuster'i görmeye koşar ve ikili Superman'in yeni görünümünü kağıda aktarırlar. Bu yeni süperkahramanın da süper güçleri vardır, ama daha önceki Superman denemelerinden farklı olarak bu süpergüçler sadece zihinsel değil, fizikseldir ve karaktere daha güçlü bir görünüm kazandırmaktadır. Shuster ayrıca, yeni renkli baskı teknolojisinin avantajını sonuna kadar kullanabilmek üzere, kahramanı ana renkleri kullanarak mümkün olduğunca renkli yapmak konusunda kararlıdır. Ayrıca bu yeni süperkahramana, hareketi, hızı ve aksiyonu daha dramatik bir biçimde görselleştirebilmek adına bir de pelerin giydirilir. Robb'a göre (2014, s. 52), kendileri de Yahudi göçmeni olan Siegel ve Shuster'in bu yeni karaktere ekledikleri son özellik, onun da tıpkı kendi aileleri gibi bir *göçmen* olmasıdır. Superman'in misyonu, insanlığı (ve İkinci Dünya Savaşı'nda açıkça ortaya çıktığı gibi özellikle Amerika'yı) kötülüklerden korumak olsa da, bu kahraman her zaman "yabancı topraklarda, bir yabancı olarak kalacak, uyum sağlamak için ne kadar çaba gösterse de asla gerçekten evinde olmayacaktır. Tıpkı Siegel ve Shuster'in kendileri gibi, Superman de sonsuza kadar bir yabancı (outsider) olacaktır (Robb, 2014, s. 53)". Wanzo (2009, s. 95), bu "dışarıdalık" hali ile ilgili olarak, süperkahramanlık anlatılarının her zaman bir dışlanma/içeridelik gerilimini barındırdığına dikkat çektikten sonra, bir göçmenlik alegorisi olarak Superman'in, bir yabancının nasıl "birinci vatandaş (first citizen)" haline gelebileceğini göstermenin yanı sıra, bu birinci vatandaşlık statüsünün pek çok vatandaş için nasıl ulaşılmaz kriterler içerdiğini de gösterdiğini belirtir.

Fogel (2016, s. 225) ise, Ricca'dan (2013, s. 310) alıntı yaparak, ikilinin fantezi dünyalarını harekete geçiren şeylerin aile trajedisi (Siegel'in babası bir silahlı bir soygun esnasında ölmüştür), kişisel güvensizlik hissi ve Büyük Buhran olduğunu belirtir - "Devasa duygusal ve ekonomik baskılarla karşı karşıya kalan Jerry - arkadaşı Joe'yla birlikte - hem kurgusal hem de pratik olan, gerçek dünyayı hayali bir dünyayla bir araya getiren, tüm sorunlarına aynı anda cevap verecek bir çözüm bulmaya çalışmıştı (Ricca, 2013, s. 310'dan akt. Fogel, 2016, s. 225)".

Ne var ki, her ne kadar bir geleneğin başlangıcına işaret eden bu ilk süperkahraman, kendi hayatlarında karşılaştıkları problemlerden kaçmak isteyen iki genç adamın son derece "kişisel" denebilecek bir yaratisi olsa da, daha ilk sayıdan itibaren içinde doğduğu "gerçek" toplumsal ortamla sıkı bağlar ortaya koymuş, her yeni

macerasında gerçek insanların, gerçek, güncel problemlerine "hayali" çözümler bulmuştur. Robb (2014, s. 66-67), Superman her ne kadar başka bir dünyadan olsa da, on üç sayfalık ilk macerasının büyük bölümünün hükümetteki yozlaşma, aile içi şiddet ve adaletsizlik gibi son derece güncel, gerçek dünyaya ait problemlerle dolu olduğunu belirtir. Daha sonraki Superman hikayeleri de sarhoş sürücüler, silahlanma yarışı, gecekondlu mahalleleri ve işçi hakları gibi gazete manşetlerinde yer tutan güncel meselelere yer verecektir. Robb'a göre (2014, s. 67), Superman, Büyük Buhran'ın bir kahramanı olarak doğmuş ve en az süperkötülerle savaştığı kadar, Amerika'nın ezilmiş ve haksızlığa uğramış halkının sosyal koşullarını iyileştirmek için de savaşmıştır.

Mills (2014, s. 25), Superman'in sosyoekonomik anlamıyla ilgili olarak, Superman'in, Buhran'ın insanların hayatlarında yarattığı eksiklikler ve sıkıntılar karşısında onlara destek olmak üzere yaratıldığını ve dolayısıyla ilk yıllarında Superman'in kendini ekonomik anlamda mahrumiyet çeken kişilere yardımcı olmaya adanmış olduğunu ve düzen karşıtı bir tutum sergilediğini belirtir. Ne var ki, yine Mills'e göre (2014, s. 27-28) 1940'larda Franklin D. Roosevelt'in "Yeni Düzen"inin³⁸ ve savaşın hem ekonomiyi düzeltmeye başlaması, hem de vatanperverlik duygularını tetiklemesinin etkisiyle, ülke yeniden bir amaç etrafında birleşmiş ve devlet kurumlarına duyulan inanç tazelenmiştir. Bu ise önceleri ezilenlerin şampiyonu olan Superman'in (ve hatta genellikle ulusun zayıf, kirli yönleriyle bağdaştırılmış olan Batman'in bile) devlet yanlısı bir konum alması anlamına gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna gelindiğinde ise, süperkahramanlara duyulan ihtiyaç dramatik bir şekilde azalmış ve Batman, Superman ve Wonder Woman dışında tüm çizgi romanlar iptal edilmiştir. Ne var ki, atom bombasının 1945'te ilk defa kullanılmasının, 1950'lerin Amerikan kültürü üzerinde şizofrenik bir etkisi olacaktır. Les Daniels (1991, s. 64)'ten aktaran Mills (2014, s. 28), atom bombasının bir yandan çekirdek aileleri korur ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yeni süpergüç olarak konumunu garanti altına almasını sağlarken, bir yandan da insanlığın kendi kendini yok etmek adına sahip olduğu bu yeni güçle ilgili derinlerde kök salacak bir korku ve suçluluk doğurduğunu belirtir. Bogaerts (2013, s. 85-86) ise, çizgi roman kahramanı Superman'in 1930'larda toplumsal bir davanın

³⁸Haziran 1932'de, başkan adayı Franklin D. Roosevelt Amerikan halkına yeni bir anlaşma (new deal) önerir. *Yeni Düzen (New Deal)* terimi daha sonra Başkan Roosevelt'in Büyük Buhran'ın yarattığı sorunların üstesinden gelebilmek için oluşturduğu yardım, toparlanma ve reform programının adı olacaktır (Wynn, 2003, s. 207). (İngilizce "deal" kelimesi "anlaşma" anlamına geldiği halde, "New Deal" terimi Türkçe literatüre "Yeni Düzen" olarak girmiştir.)

mücadelecisiyken, 1940'larda ve 1950'lerde "Hâkikat, Adalet ve Amerikan yaşam biçimi"nin vatanperver ve ataerkil savaşçısı haline geldiğini, yirminci yüzyılın kalan bölümünde ise İsa-benzeri, şefkatli bir kurtarıcı olduğunu belirtir.

Siegel, karakterine Superman adını Friedrich Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ünden esinlenerek koymuştur ve her ne kadar asla yayınlanmamış olan bu "ilk" Superman bir deneyin sonucu olarak telepatik güçler geliştiren ve sonuçta kendi üstünlüğü konusunda takıntılı hale gelen (Robb, 2014, s. 48) bir adamı, yani bizim tanıdığımız Superman karakterinden bambaşka bir karakteri işaret etse de, "bizim" Superman'imizin Nietzsche'nin Üst-İnsan kavramıyla ilişkisine çeşitli yazarlar tarafından göndermeler yapılmıştır. Bogaerts (2013, s. 89), her ne kadar Üst-İnsan kavramı genellikle insan evrimindeki bir sonraki nokta gibi yorumlanmış olsa da, Nietzsche'nin Üst-İnsan'ının fiziksel değil ahlaki bir konsept olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. Bu anlamda, her ne kadar Superman Krypton gezegeninden gelen bir uzaylı olsa da, ahlaki düzlemde hem Çelik Adam, hem de onun alter egosu olan Clark Kent "bundan daha insan olamaz". Bogaerts'e göre, Superman'i bir kahraman yapan şey güçleri değil, tam da güçlü ahlak kuralları ve aldığı Orta Batı kültürüyle şekillenmiş olan insan tarafıdır - Superman'in kendine hakim olma becerisi ve trajedilerin üstesinden gelebilme yeteneği onu bir Üst-İnsan olmaya yaklaştıran yolda ilk adımlardır. Tıpkı Nietzsche'nin Üst-İnsan'ı gibi Superman de güçlü, yaratıcı, asil, bağımsız ve hayat doludur, ama ondan farklı olarak Superman'in tutkuları vardır ve küçük adamı korur. Üstelik, 1930'lardaki ilk çizgi romanlarda Superman iktidardakiler için bir korku ve nefret kaynağıdır - tıpkı Nietzsche'nin Üst-İnsan'ı gibi (2013, s.90-91).

Gadon'un ise, Superman'in Nietzsche'nin Üst-İnsan kavramıyla ilişkisinin biz sıradan insanlar için anlamı üzerine daha kötümser bir bakış açısı bulunmaktadır. Gadon'a göre (2013, s. 103-104) Superman bizim için mücevher ve banka hırsızlarını yakalamak gibi eğer istersek kendimiz de rahatlıkla çözebileceğimiz sorunların üstesinden gelir ve bu küçük meselelerde araya girerek bütün bir insanlığı seyirci konumuna sokar. Oysa Nietzsche'nin Üst-İnsan'ı, insanlığın ulaşmak istemesi gereken bir ideal, yükselmek isteyeceği bir oluş hali, bir amaçtır ve sıkıntılarımızı bizim yerimize gidererek Superman Üst-İnsan'a ulaşmak için ihtiyaç duyduğumuz motivasyonu ortadan kaldırır. Superman'in eylemleri ne kadar iyi olursa olsun, sıradan insanların kendi işlerini kendileri yola koymak için duydukları isteği yok eder, öte

yandan "Üst-İnsan, "sıradan" insanın tam olarak ne kadar güçlü olabileceğini gösterir ve daha zayıf insanları tıpkı Üst-İnsan'ın yaptığı gibi zorlukların üstesinden gelmek istemeleri için cesaretlendirir (Gadon, 2013, s. 104)". Finkelman, bu konuyla ilgili olarak Superman'in varlığı insanlığa yardım mı eder yoksa ona zarar mı verir diye sorar ve Elliot S. Maggin'in "Bir Superman Olmalı Mı? (Must There Be A Superman?" başlıklı metnine gönderme yaparak şunları söyler;

Belki de Superman'in insan özgürlüğünü kısıtladığı düşüncesinde gerçekten de doğru olan bir şeyler vardır: ne de olsa, eğer her depreme engel olması, her asteroidin yönünü değiştirmesi ya da ağaçta kalmış her kedi yavrusunu kurtarması için Superman'e bel bağlarsak, büyümek ve kendimizi geliştirmek için tüm fırsatları kaçırmış oluruz. Belki de sonuç olarak Superman bize yardım ederek bize zarar vermektedir (Finkelman, 2013, s. 176).

Bu noktada ise, Superman'in, tüm süperkahramanların ortak noktalarından birisi olan "etik"le ilişkisi ortaya çıkar. White (2013, s.6), ahlak felsefesinin (ya da *etik*'in) faydacılık (dünyadaki "iyiyi" artırmak için elimizde olan her şeyi yapmamız gerektiği), deontoloji (sonuçlarından bağımsız olarak "doğru" hareket etme ahlakı) ve değer etiği (iyi ve erdemli insanın kim olduğunu tanımlayan ve erdemli hareketin ne olduğuna karar vermek için böylesi bir insanın nasıl hareket edeceğinden yola çıkan ahlaki davranış) olmak üzere üç temel ekolü olduğunu belirttikten sonra, "Superman olsa ne yapardı?" sorusunun değer etiğinin mükemmel bir örneği olduğunu ileri sürer. Öte yandan, White'a göre (2013, s. 8), bu üç ekolde de eksik olan şey Kantçı bir *muhakeme* (*judgement*) ögesidir; Kant'a göre, kişiye hangi hareketin "doğru" olduğunu söyleyecek bir kural ya da görev yoktur, çünkü hangi hareketin doğru olduğu tamamen içinde bulunulan duruma bağlıdır - dolayısıyla kişinin doğru cevabı bulabilmek için kendi "ahlaki pusula"sına başvurması gerekmektedir. "Tüm süpergüçlerine rağmen, Superman hala etik ikilemlerle karşı karşıya gelir ve hala onları çözebilmek için muhakeme yeteneğine başvurmak zorundadır. Ne var ki, onun için (bu kararın taşıdığı) risk genellikle sıradan bir insanın karşı karşıya kaldığından daha yüksektir (White, 2013, s. 9)."

Eğer Nietzsche'ye inanılacak olursa Superman'in bizi rahat bırakması gerektiğini söyleyen Gadon, söz konusu etik olduğunda Nietzsche'nin Üst-İnsan'ının karşısına Peter Singer'in faydacılığını çıkarır - buna göre, eğer sonuçta kişiyi bekleyen çok büyük bir risk ya da zarar yoksa, kişi yardıma ihtiyacı olanlara elinden geldiğince yardım etmek *zorundadır* (2013, s. 106). Singer'e göre kişi her zaman kendi yaptıkları nedeniyle

alkışlanır ya da suçlanır, *başkalarının* yaptıkları ya da yapmadıkları bu noktada bağlayıcı değildir. Bu açıdan bakıldığında, Nietzsche'den farklı olarak Singer'in etik düşüncesi, insanlık ideal olarak kendi problemlerini çözebilecek durumda olsa ya da kendi problemlerini çözmesi *gerekse* bile, bunun Superman'i pasif bir izleyici olma seçiminin ahlaki sorumluluğundan kurtarmadığı gerçeğine işaret eder (Gadon, 2013, s. 107). White (2013, s. 10) bu seçim yapma zorunluluğunun, felsefecilerin *trajik ikilem* (*tragic dilemma*) dedikleri şeye, başka bir deyişle içinden tamamen masum bir şekilde sıyrılmanın mümkün olmadığı bir durum ya da olaya karşılık geldiğini belirtir.

Superman hangi kararı verirse versin - insanlığın kendi sorunlarını çözebilecek kapasitede olduğunu kabul edip kendi ayakları üzerinde durmasına izin mi verecek yoksa ahlaki sorumluluğu nedeniyle son ana kadar elinden gelen her şeyi yapmaya devam mı edecek? - kendini hep bu *trajik ikilem*'le karşı karşıya bulacaktır. Nitekim, Gadon'un da belirttiği gibi, "O geniş mavi omuzlar hayatının sonuna kadar bu devasa etik yükü taşımak zorunda kalacaktır, çünkü her günün her anı, Superman insanlığın işlerine karışması gerekip gerekmediğine ya da ne zaman ve tam olarak ne kadar karışması gerektiğine karar vermek zorundadır (2013, s. 108)".

3.1.2. Batman

İlk Batman hikayesi, Mayıs 1939'da *Detective Comics* #27'de yayımlanır. Bu hikaye, o dönemde adı yaratıcılarının arasında yer almayan (ve uzun bir süre boyunca da katkıları teslim edilmeyecek olan) Bill Finger tarafından yazılmış, Bob Kane tarafından çizilmiştir ve *Kimyasal Sendika Davası* (*The Case of the Chemical Syndicate*) başlığını taşımaktadır (Robb, 2014, s. 77). 1940'a gelindiğinde ise artık Batman'in de tıpkı Superman gibi kendi çizgi roman serisi vardır ve aynı zamanda *Detective Comics*'te de hikayeleri yayımlanmaya devam etmektedir. O ve Superman, DC Comics'in 1940'larda en çok satan çizgi roman yayımcısı olmasını sağlayacaklardır (Robb, 2014, s. 80-81).

Brody, uzaydan gelen öncülü Superman'in aksine, bu yeni süperkahramanın son derece "insan ve incinebilir" olduğunu belirtir - bu yeni kahramanın adı Bruce Wayne'dir ve sıkı bir çalışmayla beynini ve bedenini şekillendirmiştir, ona kalan devasa miras hem gizliliğini koruyabilmesine, hem de suçla savaşında kullandığı büyük laboratuvarını kurabilmesine olanak tanımıştır. Kendini gizlemek ve düşmanlarının

yüreklerine korku salabilmek için kullanacağı sembol olarak ise yarasaı seçmiştir. Ne var ki, Brody'ye göre, Batman hayatını adayacağı işi bilinçli bir şekilde seçmemiştir. "Şoka uğramış gözlerle' ebeveynlerinin öldürölüşünü izleyen Bruce, suçta savaşı açarak onların ölölmlerinin intikamını almaya yemin eder. Böylece Batman doğmuş olur (1995, s. 171)".

Superman'in yakaladığı büyük başarının ardından, DC Comics en az Jerry Siegel ve Joe Shuster'in süperkahramanı kadar popüler olacağını umdukları ikinci bir süperkahramanı piyasaya sürmek istemektedir. Bir Cuma öğleden sonrası, Vin Sullivan Halihazırda DC Comics'te çalışmakta olan Bob Kane'e Siegel ve Shuster'in anlaşmalarından bahseder ve DC'nin yeni bir "gizemli adam"a ihtiyaç duyduğunu söyler. Kane hemen bu fırsatı değerlendirerek Pazartesi'ne kadar yeni bir süperkahraman yaratacağını bildirir (bkz. Robb, 2014, s. 71-72). Kane'in Batman'i yaratırken en büyük ilham kaynakları filmlerdir. 1921 filmi *The Mask of Zorro*'daki Douglas Fairbanks, Kane'in fiziksel olarak güçlü, suçlulara karşı zayıf insanları savunan ama bunun dışında süper güçlere sahip bir uzaylı değil, sadece sıradan bir insan olan maskeli kahraman imgesi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Kane'in ilk çizimlerinde bu kahraman "kuş-adam (bird-man)" olarak isimlendirilmiştir ve Phantom gibi bir domino maskesi ve Superman gibi kırmızı bir tayt giyen sarışın bir adamdır. Kane bu taslağı, tavsiyeleri kahramanın "Bat-Man (Yarasa Adam)" olarak ortaya çıkışında hayati önem taşıyacak olan Bill Finger'a götürür. Kane ve Finger birlikte Batman'i geliştirmek üzere çalışmaya başlarlar. Domino maskesinden vazgeçip kukuleta benzeri maskesini, bu maskenin yarasa benzeri kulaklarını geliştirir ve Batman'a Finger'in önerisiyle kanatlar yerine bir pelerin giydirirler. Çizimlerinde Kane neredeyse monokrom denebilecek bir gri-siyah renk skalası kullanır ve gizemini artırmak için Batman'in maskesine boş gözler yerleştirir. Batman'in sivil kimliğine Bruce Wayne ismini veren ve ilk hikayesinin taslağını yazan ise Finger'dır. Ne var ki Kane, *Detective Comics* #27'deki ilk hikayede sadece kendi adının yayımlanmasını sağlayacak, Finger'ın Batman'in yaratılışındaki ve geliştirilmesindeki rolünü çok uzun zaman sonra kabul edecektir (bkz. Robb, 73-75).

Alsford (2006, s. 51), Batman'in "arketipik bir intikamcı (vigilante)" olarak tasarlandığını ve resmedildiğini belirtir - Batman suçla Superman gibi *hâkikat, adalet ve Amerikan yaşam biçimi* için değil, intikam için savaşı ve pek çok büyük kahramanlık

hikayesinde olduğu gibi, Batman'in kahramanlığı ebeveynlerinin ölümü tarafından harekete geçirilmiştir.

Batman'i tanımlayan en önemli özelliklerinden birisi, "tamamiyle insan" olmasıdır. Superman gibi uzaydan gelmiş olması sebebiyle kendiliğinden sahip olduğu süper güçlere sahip değildir, ya da Captain America gibi tek bir serum kullanarak insanüstü özelliklere ve süper güçlere sahip olmamıştır. Onun yerine, Batman'in sahip olduğu şey, "kayda değer doğal yetenekler ve bu yetenekleri bir insanın sahip olabileceği kapasitenin en uç sınırına getirecek biçimde eğitecek bir disiplindir (Dace, 2007, s. 99). Alsford (2006, s. 52), Batman'in bir milyoner oluşunun, kendini yeraltı suç şebekesini çökertebilmek için gerekli olan fiziksel ve zihinsel eğitime verebilmesine ve şaşırtıcı çeşitlilikte bir alet edevat ve silah koleksiyonuna sahip olabilmesine olanak sağladığını belirtir - Batman'in, uzaylı genleri ya da bilimsel bir kaza sebebiyle insanüstü güçlere sahip olan Superman ve Spiderman'den farklı olarak herhangi bir insanüstü ya da paranormal yeteneği yoktur. "Batman, kendini yetiştirmiş olan pek az çizgi roman kahramanından biridir, ne kadar hayranlık uyandırıcı olsalar da yetenekleri son kertede takıntılı bir biçimde en üst limitine kadar bilenmiş olan insani yeteneklerdir (Alsford, 2006, s. 52)".

Dolayısıyla Batman, ailesinin ölümünün intikamını alabilmek ve bir daha hiç bir çocuğun, ebeveynin, arkadaşın, kısacası kimsenin böyle "adaletsiz" bir ölümün acısını yaşamaması için belki de tek "insanüstü" özelliği olan müthiş bir kararlılık ve inançla kendini bir süperkahraman olarak yeniden yaratmıştır. Nitekim, Batman, Bruce Wayne'in "ikinci karakteri" ya da personası değildir, Batman, Bruce Wayne'in ta kendisidir. Gerçekte olduğu, hissettiği kişidir. Eğer ortada bir "sahte karakter" varsa, o da Bruce Wayne'dir (Anders, 2008, s. 26).

Alsford, Superman'in aksine, Batman'in en az adaletle ilgili olduğu kadar intikamla da ilgili bir süperkahraman olduğunu belirtir; bu sıklıkla birbiriyle çelişen iki zıt güdü, Kara Şövalye'nin "insani cazibesi"ni artıran şeydir. Sonuçta kim, diye sorar Alsford, adaletsizliği gözler önüne seren bir haber izleyip masum insanlara acı çektirenlerin bu suçun bedelini ödemelerini, tıpkı kurbanları gibi acı çekmelerini istememiştir ki? Nitekim Batman genellikle suçluyu infaz etmeden önce kendini durdursa da, bu onun masum ve zayıf insanları yağmalayanlara ve onlara acı çektirenlere acı çektirmesine ve onları kıvrandırmasına engel değildir (2006, s. 54-55).

Batman'in kahramanlığı kısmen güçsüz ve masum insanlara karşı duyduğu empatiden doğar ve onun kendini feda edişinde ortaya çıkar (Alsford, 2006, s. 53). Dolayısıyla, kahramanlığı aslında aynı zamanda, kendini feda ederken dahi, bencilcedir, çünkü başkalarını kurtarıırken ve onların acı çekmelerini önlemeye çalışırken, aslında acısını yüreğinden almaya çalıştığı gerçek kişi kendi anne babasının öldürülüşünü izlemek zorunda kalmış olan o küçük ve masum çocuktur.

Anders, Batman'in meşru müdafaa için bile olsa başka birini öldüremediğini belirtir - bencilce denebilecek bir motivasyonla hareket ettiği ve kendini her gece ölüm üzerindeki üstünlüğünü kanıtlayacak durumlara soktuğu için, eğer öldürürse bir canavar olacaktır. Çünkü kendi akıl sağlığına dair tüm algısı ve daha büyük, kişisel bir adalet için Gotham'ın yasalarının etrafından dolaşma yetisi, bu jilet kadar ince ve keskin çizginin asla aşılmamasına bağlıdır (2008, s. 25-26). Batman öldürdüğü takdirde ölüm üzerindeki tüm üstünlüğünü kaybedecek, son derece psikanalitik bir güdülenmeyle hareket eden, "gecenin ve karanlığın" bir yaratığı olarak peşine düştüğü canavarlardan hiç bir farkı kalmayacaktır. Batman'in Batman olmasını, gerçek yasaların etrafından dolaşırken yaptığı şeyin adalet sağlamak olduğuna yürekten inanmasını ve okuyucuların ve izleyicilerin de her daim onaylayacağı gerçekten "adil" kararlar vermesini sağlayan şey, can almayı reddetmesidir.

Alsford, aşkın bir tarafsızlıkla yargıda bulunabilecek ve cezalandırabilecek güce ve etik kesinliğe sahip birisinin bulunduğunu bilmenin rahatlatıcı bir düşünce olduğunu belirtir - "öteki olmak, tüm insani geleneklerin dışında durmak, hepsini eşit olarak değerlendirmek ve acı ve ızdırıp dengesini yeniden oluşturmak gerçekten de ilahi bir yetenektir ve Batman kesinlikle bir tanrı olmasa da, intikamcı melek rolü onun için biçilmiş kaftandır (2006, s. 55)". Alsford, buradan yola çıkarak pek çok açıdan Batman'in, Nietzsche'ci anlamda Üst-İnsan tanımına Superman'dan çok daha yakın olduğunu belirtir. Alsford'a göre Superman düzenin bir parçasıyken ve bu nedenle asla tam anlamıyla onu yargılama özgürlüğüne sahip değilken, bir öteki, kurumsal yasaların ve geleneklerin dışında duran bir intikamcı olarak Batman kendi gündemini oluşturma ve "deyim yerindeyse *gözcüleri gözleme*" özgürlüğüne sahiptir (2006, s. 55).

Dace (2007, s. 103), Batman'in intikam takıntısının onu bu Nietzscheci hassasiyetten uzaklaştırmadığını belirtir. Çünkü onu fiziksel ve entelektüel

yeteneklerinin sınırlarını zorlamak için güdüleyen ve güç istencinin³⁹ ortaya çıkmasını sağlayan şey bu anılardır. Dace, tüm bu problemlerin cevabının Nietzsche'ci *Selbstüberwindung* (kendinin üstesinden gelme/ self-overcoming) kavramında bulunabileceğini belirtir. Üst-İnsan bir asalet idealiyken ve bir ideal olarak anlaşıldığı sürece ulaşılamaz kalırken, daha "ulaşılabilir" bir Üst-İnsan sürekli olarak bu *Selbstüberwindung* süreciyle iç içe olan, "kendi hastalığının ötesine geçen" kişidir ve Bruce Wayne örneğinde bu "hastalık", unutma gücünü bulamayışıyla intikam arzusunun iç içe geçmesidir (2007, s. 103).

Richard Reynolds, bununla ilgili olarak Batman'ın Superman'dan bu kadar farklı olmasını sağlayan şeyin, Batman'ın karakterinin anlamlı olmayı reddeden bir dünyayla mücadele aracılığıyla şekillenmesi olduğunu belirtir; deneyimleri ona tamamen kuşkucu olmayı öğretmiştir belki, ama yine de suça karşı savaşında başkaları için hayatını riske atmaya devam eder. En büyük düşmanlarından çoğu bilmece gibi konuşur ve tüm bu düşmanların kötülüklerinin gündelik hayat içinde işlevsel kalmalarına engel olan radikal bir beceri yoksunluğundan kaynaklandığı ima edilir, başka bir deyişle kötülüklerinin sebebi deliliktir. Reynolds'a göre, en etkili Batman hikayelerinin yazarları ve çizerleri "delilik"ın Batman'ın kimliğinin bir parçası olduğunu anlamışlardır (1992, s. 67'den akt. Alsford, 2006, s. 125-126).

Mills (2014, s. 38-39) Altın Çağ'ın epistemolojisinin, genel olarak bu çağın ontolojisinin bir uzantısı olduğunu ve "Amerikan monomistik⁴⁰ antropolojisi"nin yirminci yüzyıl ortasındaki yansımasından oluştuğunu belirtir. Burada karşımıza çıkan en önemli nokta, (moderniteyle de bağlantılı olarak değerlendirilebilecek olan) insan ilerlemesine duyulan inanç meselesidir. Mills (2014, s. 39), Amerikalıların geleceklerinin sıfır noktasından başlayarak inşa edilmesi gerektiği inancına dayanan özgün bir pragmatizm geliştirdiklerini belirtir. Buna göre, geleneğe ya da ilahi bir yönlendirmeye duyulan inanç olmayınca, ulusun tüm sorunlarının pratik bilgi ile çözülebileceği düşüncesi yerleşmiştir ve bu ilerleme umudu Amerika'ya özgü olmayıp,

³⁹Nietzsche'ye göre, son kertede bizi motive eden şey, kelimenin en geniş anlamıyla kendi *gücümüzü* deneyimleme arzumuzdur. Bu da, fiziksel, zihinsel, sosyal, yaratıcı, entelektüel ya da pratik anlamda yeteneklerimizi, becerilerimizi ya da güçlü olduğumuz alanları tüm çeşitliliğiyle deneyimleme arzusu demektir (Soll, 2015, s. 426).

⁴⁰Joseph Campbell'e göre, olay ve yer bakımından çok çeşitlilik gösterebilir de, dünya üzerindeki tüm mitoslar son kertede hep aynı kalıbı izler. Bu kalıp, "Yola Çıkış, İnisiyasyon ve Dönüş" olarak üç temel aşamaya ayrılan ve her temel aşamanın kendi içinde bir dizi başka aşama barındırdığı "Kahramanın Yolculuğu" kalıbıdır. Campbell, bu kalıp için, James Joyce'un *Finnegan'ın Vahı* (*Finnegan's Wake*) isimli eserinden esinlenerek "monomitos" terimini kullanır (Tecimer, 2006, s. 106-110).

Batı dünyasını Aydınlanma'dan bu yana meşgul etmiştir. Altın Çağ'ın süperkahramanları da, Mills'e göre, zamanın pragmatik rasyonalitesini somutlaştırır şekilde yetenekli, özerk ve kendine güvenen bireylerdir. Örneğin Batman, suçla savaşmak için kendi geliştirdiği yüzlerce alet edevata sahiptir ve üstün, hatta neredeyse insanüstü denilebilecek zekası genellikle kötülere karşı en büyük silahıdır.

Bu anlamda, Taylor (2008, s. 8), tüm mega-popüler süperkahramanlar arasında Batman ve onun evreninin en cesur ve gerçekçi evren olduğunu belirtir - o bir kurşundan daha hızlı değildir, bir örümcek gibi Manhattan'ın binaları arasında sallanamaz, uçamaz, gözlerinden lazer ışınları atamaz, ya da hasarlı dokularını insanüstü bir şekilde iyileştiremez. O sadece yüzüne bir maske geçirip acıyı görmezden gelerek her gece Gotham sokaklarında dolaşıp kötülüğe karşı savaşan sıradan bir adamdır. Batman'in evrenini oluşturan karakterler yaralanabilir, felç geçirebilir ve hatta ölebilirler. Yine Taylor'a (2008, s. 8) göre, Batman'in savaştığı suçlular arasında en çok akılda kalanlar ve en uzun süre yaşayanlar da tıpkı Batman gibi "sadece insan"dır - Joker, Two-Face, Penguen, The Riddler, Kara Maske ve diğerleri telekinezi ya da şekil değiştirmeden yararlanmadan da büyük zararlar verebilirler ve Taylor'a göre her ne kadar iki yenilmez yarı tanrının uzay boşluğunda birbirleriyle dövüşmelerini izlemek eğlenceli olsa da, Batman'in Joker'le olan zihinsel savaşını izlemek son kertede daha yoğun ve dramatik bir deneyimi açığa çıkarır.

Ne var ki, kendisi de "sıradan" bir insan olan Batman'in insanlığın anlamıyla ilgili düşünceleri, ya da bu noktada temsil ettiği genel duruş, bir "uzaylı" olan Superman'inkinden çok farklıdır. Nielsen (2013, s. 195), Superman insanların özünde iyi olduklarına, insan ırkının ahlaki anlamda kendini geliştirmek için kapasitesi bulunduğu ve insanlığın iyilik için çalışan bir güç olduğuna inanırken, Batman'in insanların özünde yozlaşmış olduklarına inandığını, hiç kimseye güvenmediğini ve toplumların birer "yozlaşma ve açgözlülük mezbelesi" olduğunu düşünür gibi görüldüğünü belirtir. Nielsen'e göre, Batman'in insan doğasına dair bu depresif görüşleri, bir Aydınlanma filozofu olmasa da Aydınlanma'nın öncülerinden birisi olarak tezin ilk bölümünde kısaca değinilmiş olan İngiliz filozof Thomas Hobbes (1588-1679) tarafından paylaşılmaktadır - Hobbes, politik felsefe ve ahlak psikolojisi üzerine yazılmış olan etkili eseri *Leviathan*'da, insanların birbirlerine güvenmediklerini ve zaten güvenmemeleri gerektiğini, çünkü insan ilişkilerinin doğal biçiminin "her

insanın her insana karşı olduğu (Hobbes, 1985'den akt. Nielsen, 2013, s. 195)" bir savaş olduğunu belirtir ve bu noktada Batman'in dünya görüşü paranoyakça ve tuhaf olmaktan ziyade, Hobbes'a göre hepimizin paylaştığı temel bir güvensizliğin mantıksal bir uzantısıdır. Nielsen (2013, s. 198), hem Batman'e hem de Hobbes'a göre insanların, karşılıklı güvensizlikleri her an şiddet biçiminde somutlaşabilecek olan güvenilmez, benmerkezci yaratıklar olduklarını belirtir; bu nedenle, her ikisi de insanların oluşturdukları toplumların kırılgan ve her an herkesin birbirine karşı dönebileceği bir savaşın tehditi altında olduğuna ve sadece sıradan insanlardan daha çok güce ve imtiyaza sahip olup halkın genelinde korku uyandırabilecek bir kişinin bizi bu dehşetli savaş halinden çekip çıkarabileceğine inanmaktadırlar.

Robb (2014, s. 15-16), mitlerdeki ve efsanelerdeki kökenlerinden ondokuzuncu yüzyıl etkilerine, ilk çizgi roman süperkahramanları olan Superman ve Batman'in devasa bir türün doğuşuna kaynaklık ettiğini belirtir. Robb'a göre, süperkahramanların çoğu pek çok açıdan birbirinin tam zıddı olan bu ilk iki süperkahramanın arasında bir yerlere denk gelir - Superman maskesi olmaksızın ışıklar içinde durur ve alter egosu olan Clark Kent taşalıdır. Öte yandan Batman bir gece yaratığıdır, gizemli bir figürdür ve Gotham denen kent cangılında avladığı suçluların yüreklerine korku salmak için bir maskenin ardında saklanır. Mills'e (2013, s. 24) göre ise, Superman western kahramanlarının kentteki versiyonu, kent yaşamının özgün gerilimlerini çözen bir uyarılama iken, Batman kentteki suç dünyasının gerçekçi *noir* yeraltı dünyasını Superman'dan çok daha etkili bir biçimde yansıtır; onun en belirgin amacı, suçluların yüreklerine korku salmaktır.

Cates (2011, s. 834), Batman sokakta işlenen adi suçlar düzeyinde ve çok daha insani bir eylem skalasında mücadele verdiği için, sahip olduğu etik kodların ya da kullandığı yöntemlerin siyah beyaz olmaktan ziyade grinin tonlarına karşılık geldiğini, çok daha büyük beceriler gösterebilen Superman'in ise genellikle herhangi bir ahlaki tavizde bulunmaksızın bir düzen yaratmaya çalışmasıyla karakterize edildiğini belirtir. Bu sebeple, çizgi roman yazarları Superman kadar güçlü bir karakter için en büyük krizin, keskin etik kodlarını test eden durumlar olduğunu keşfetmişler ve bu krizlerin çözümünü genellikle Superman'in bozulmamış ahlaki sicilinin korunacağı şekilde bu ikilemlerin etrafından dolaşmasını sağlamak olmuştur. Dolayısıyla, Cates'e göre, bu iki süperkahraman, özellikle son dönemde birbirine tamamen zıt dünya görüşlerini temsil

eder hale gelmişlerdir; "Batman hikayelerinde, dünya çoktan bozulmuştur ve kahraman bu bozulmuş dünyada adaleti sağlayabilmek için elinden geleni yapar; Superman hikayelerinin ahlaki koduna göre ise, kahramanlık eylemi en başta dünyayı bozulmaktan korumalıdır ve nitekim bunu yapar da (Cates, 2011, s. 834)".

Johnson (2010, s. 723), yetmiş yıldan uzun süredir hayatta olan "kurucular" olarak bu iki süperkahramanın çizgi roman evreninde eşi benzeri bulunmayan bir tarihsel ve kültürel öneme sahip olduklarını belirtir. Johnson'a göre, Superman ve Batman'dan başka hiç bir süperkahramanın yirminci ve yirmibirinci yüzyılın çeşitli dönemleriyle ilgili bunca çok şeyi açığa vuran uzun soluklu ve popüler bir mitolojileri yoktur. Her ne kadar pek çok süperkahraman belli dönemlerde çok popüler olmuş olsa da, yetmiş yıldan uzun süredir popülerliklerini kaybetmemiş olan ikonlar olarak Superman ve Batman hikayeleri Amerikan toplumunun (ve elbette buraya özellikle yirminci yüzyılın başından itibaren iyice hız kazanan küreselleşmeyle birlikte Amerika'dan bağımsız olmayan ya da Amerikanın bağımsız olmadığı Batı dünyası da eklenebilir), kültürünün ve düşünce dünyasının özgün bir şekilde analiz edilebileceği popüler metinlerdir olma özelliğine sahiplerdir (Johnson, 2010, s. 724).

3.1.3. Captain America

1940'larla birlikte, henüz İkinci Dünya Savaşı'na fiili olarak katılmamış olan Amerika'da halihazırda varolan süperkahramanlar vatanperver duygularla ilişkili hale gelirken, aynı zamanda doğrudan yükselmekte olan vatanperver duyguların ve "Amerika'nın gücü ve değerlerinin" birebir taşıyıcısı olacak yeni süperkahramanlar da doğacaktır. Robb (2014, s. 98), 1940'ların başlarında Amerikan süperkahramanlarının sıklıkla "nefret edilen kişi" ilan edilen Adolf Hitler'le birebir kapıştıklarını, bu kapışmaların en dikkat çekici olanının ise, *Captain America #1*'in kapağında, Captain'ın Hitler'i yumruklarken görülmesi olduğunu belirtir.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisinde ve Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'na fiili olarak katılması beklentisiyle ortaya çıkan Captain America, Joe Simon ve Jack Kirby tarafından yaratılmış ve Mart 1941'de (Mills, 2014, s. 183) raflardaki yerini almıştır. Yanes (2009, s. 53), Captain America'nın şüphesiz en vatansever çizgi roman karakteri olduğunu belirtir - Captain America'nın ortaya çıkışı o kadar heybetli olmuştur ki, Stephen Colbert'in "taş gibi karın kasları olan bir bayrak (akt. Yanes, 2009, s. 53)"

olarak tanımladığı bu yeni süperkahraman, hızla en çok satan karakterlerden birisi haline gelmiş ve İkinci Dünya Savaşı dönemi çizgi romanlarının savaş yanlısı tutumlarının doruk noktasını temsil etmiştir.

Weiner (2009, s. 9), altmışbeş yıldan daha uzun bir süre boyunca, Captain America'nın süperkahraman dünyasının başlıca karakterlerinden birisi olduğunu belirtir - Captain America Marvel Comics'in en çok tanınan karakterlerinden birisidir ve her ne kadar Batman'in, Superman'in, Hulk'ın ya da Spiderman'in sahip olduğu popülerliğe ulaşamamış olsa da, şüphesiz şimdiye dek yaratılmış olan süperkahramanlar arasında ilk onda bulunmaktadır. Weiner (2009, s. 9), ayrıca Captain America'nın Marvel'in ilk en çok satanlarından birisi olduğunu, hatta bir noktada satışlarının Superman ve Batman'i bile aştığını ve Captain America'nın bir sinema filminde görünen ilk karakter olduğunu belirtir.

Robb (2014, s. 112-113), Captain America'nın alter egosu olan Steve Rogers'ın, tıpkı pek çok süperkahramanın *yaratıcısı* gibi, yoksul ve göçmen bir ailenin oğlu olduğuna dikkat çeker, fakat Captain America'nın kökeni Yahudi değil, İrlandalıdır. Steve Rogers çocuk yaşta yetim kalır ve İkinci Dünya Savaşı başladığında sanat eğitimi almaktadır. Orduya yazılmak istediğinde, fiziksel kriterleri karşılamadığı için reddedilir. Sonunda, mihver güçleri için savaşacak bir "süper asker" yaratma adına deneysel bir girişim olan "Yeniden Doğuş Projesi (Project Rebirth)" için seçilir. Bir bilim adamı tarafından yaratılan serum, gönüllü olarak deneye katılan Rogers'ın üzerinde denenir ve kırılğan, genç bir adam olan Rogers'ı uç noktada kuvvet, dayanıklılık, zeka ve direnç sergileyen "mükemmel insan"a dönüştürür. Bir Nazi casusu deney sonrasında bilimadamını öldürünce serumun kalan kısmı kaybedilir ve Captain America vatansever bir süperkahraman olarak ilk önce bu eylemin öcünü alır (Robb, 2014, s. 113).

Weiner'e göre (2009, s. 9), Captain America'nın genç Amerikalıların vatansever duygularını artırmaya yardımcı olmak için yaratıldığını unutmamamız önemlidir. Weiner, karakterin yaratıcılarından Jack Kirby'nin, "Captain America, soylu figürlere ihtiyaç duyan bir çağ için yaratılmıştı (Goulart'tan akt. Weiner, 2009, s. 9)" sözlerine atıf yapar ve Steve Rogers'ı Amerikan bayrağına sarıp ona savaşacak gerçek bir düşman vererek, Simon ve Kirby'nin, tıpkı Amerika ve müttefiklerini destekleyen diğer çizgi roman süperkahramanları gibi İkinci Dünya Savaşı boyunca askerlerin moralini yükseltecek bir kahraman yarattıklarını belirtir. Nitekim, savaş yılları boyunca çizgi

romanlar çok büyük bir işkolu oluşturmuşlardır; her ay 10 milyon ila 20 milyon kopya satılmış ve Ian Gordon'un araştırmasına göre bu çizgi romanların yüzde 41'ini 18-30 yaş arası erkekler okumuşlardır (Weiner, 2009, s. 10).

Bu dönemde, Amerika'nın ve dolayısıyla süperkahramanların en büyük düşmanları Japonlar ve Nazilerdir. Mills (2014, s. 51), Captain America'nın kapak sayfalarının sıklıkla vampir dişleri olan Japonlarla dolu olduğunu belirtir - Ağustos 1941 tarihli bir sayı kadınlar da dahil olmak üzere herkese işkence yapabilecek kapasitede "kötü bir Doğulu"yu gösterirken, bir sonraki sayıda Fang: Arch-fiend of the Orient (Diş: Doğunun Şeytanı) isimli bir kötü karakter yaratılmıştır. Mills'e (2014, s. 51) göre, bu hikayelerin verdiği mesaj, bütün Asyalı grupların Doğu'yu, hatta dünyayı ele geçirmek konusunda kararlı olduklarıydı ve savaş ilerleyip Pasifik'teki çarpışmalar şiddetlendikçe, bu tür stereotipler de giderek artmıştı. Bununla ilgili olarak Robb (2014, s. 117), bu karanlık ortamda çizgi romanların düşman Japonları "vatansever ırkçılık" kisvesi altında "Japs" olarak karikatürize etmelerinin son derece kolay olduğunu belirtir.

Ne var ki, İkinci Dünya Savaşı'nda Amerikan halkının ve genç askerlerin kalplerini vatanseverlik duygularıyla doldurmaya çalışan bu çizgi romanların yazar ve çizerlerinin savaşa, özellikle de Nazizimle çok daha kişisel bir ilişkileri bulunmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, bu tezin konusunu oluşturan süperkahramanların yaratıcılarının hepsi, Amerika'da yaşayan Yahudi göçmen ailelerin çocuklarıdır. Dolayısıyla, Yanes'in (2009, s. 54) de belirttiği üzere, Captain America'nın ABD vatanseverliğinin simgesi haline gelişini anlayabilmek için, buradaki İkinci Dünya Savaşı propagandasının Amerikan yanlısı bir hassasiyetten fazlasını içerdiğini anlamak gerekmektedir - çizgi romanlar ABD'nin savaşa girmesini istemekte ve hatta bunu şiddetle talep etmekteydiler, çünkü ABD'nin muhtemel zaferi çizgi roman endüstrini yaratmış olan Yahudi Amerikalılar için çok daha kişisel bir şeyi ifade etmekteydi. Yanes'e (2009, s. 54) göre, 1930'ların sonlarındaki ve 1940'ların başlarındaki bu çizgi romanlar, sadece ABD halkının İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili kaygısını yansıtmıyor, Amerika'nın savaşa dahil olması yönünde açıkça propaganda yapıyordu. Amerika'daki Yahudiler, Hitler'in temsil ettiği tehlikeyi gören ilk kişilerdi ve çoğunluğu Yahudi olan çizgi roman yazarları ve çizerleri sahip oldukları bu medyumu, ortamı, savaş yanlısı bir mesaj vermek için kullanmaktaydı. Dittmer (2007, s. 406), bununla ilgili olarak, özellikle de Superman gibi tek başına tüm savaşı bitirebilecek güçteki

süperkahramanların savaş "öyküsü"ne dahil edilmesinin zorlukları ve çizgi roman yayımcılarının savaştan kaçınmak isteyen okuyucularını huzursuz etmek istememeleri gibi sebeplerden dolayı, pek çok çizgi romanın savaşın başlarında savaş konusundan kaçındıklarını belirtmektedir. Ne var ki, Kristal Gece⁴¹ ve Nazilerin Avrupa Yahudileriyle ilgili diğer planlarının haberleri geldikçe, ABD'deki Yahudi toplulukları savaştan uzak durma düşüncesinden uzaklaşmaya başlamışlardır ve "Belki de bu olabilecek en tuhaf şeydi: yani Yahudilerin savaş için istekli olmaları, hükümetlere ya da ordulara asla güvenmeyen ve oğullarını her zaman ön saflardan uzak tutmaya çalışan Yahudiler, şimdi Roosevelt'in gidip Hitler'in suratına tükürmesi için tezahürat yapıyorlardı (Jones, 2004, s. 162'den akt. Dittmer, 2007, s. 406)". Moser, bunun sebebini şu sözlerle açıklamaktadır;

Yahudilerin kendilerini Amerikalı gibi hissetmelerini sağlayan şey Yeni Düzen, vatanseverlik duygularıyla dolmalarını sağlayan şey Hitler'di. Nazilerin gayet iyi bilinen Yahudi düşmanlığı düşünüldüğünde, Amerika'daki Yahudi cemaatinin Hitler'i aşağılık birisi olarak görmesi kimseyi şaşırtmamıştı. Elbette, birinin Nazilerden hoşlanmamak adına sebepler bulabilmek için Yahudi olmasına gerek yoktu, özellikle de gösterişli fetih hedefleri ve demokrasiyi ayaklar altına alışı düşünüldüğünde. Öyleyse, Hitler Almanyası'nı kınarken, hem iyi Yahudiler olarak, hem de sadık Amerikalılar olarak saf tutuyorlardı. "Captain America benim kendi vatanseverliğimin bir dışavurumuydu," diyecekti Kirby. "Captain America'ya yaptırdığım şeylerin, kendim de yapacağım şeyler olduğunu fark etmiştim (Wright, 76'dan akt. Moser, 2009, s. 25) (Moser, 2009, s. 25)".

Ne var ki, yine Moser'e göre (2009, s. 26) bu çizgi romanlarda ilginç olan şey, Nazilerin acımasızlık potansiyellerinin oldukça hafife alınmış olmasıdır - Captain America ve Bucky defalarca mahkumları kurtarmak için toplama kamplarına girmelerine rağmen, buradaki mahkumların gördükleri en kötü muamele dayak ve kızgın demirle dağlanmaktır ve gaz odalarından, ceset yakma fırınlarından ya da Avrupa'daki tüm Yahudi popülasyonunu yok etme planlarından söz edilmemektedir. Elbette, diye devam eder Moser, Captain America'nın yazarlarının bu konularda herhangi bir Amerikan vatandaşından daha fazla bilgi sahibi olmadıkları ortadadır, ama "çizgi roman yazarlarının hayalgüçlerinin bile Nazi acımasızlığının gerçek derinliklerini tartmakta yetersiz kalması değinilmeye değer bir meseledir". Yanes'in (2009, s. 62) ise, Nazi acımasızlığının gerçek derinliğinin gösterilmeyişiyle ilgili daha farklı bir yorumu

⁴¹Bauman (2007, s. 126), 9 Kasım 1938'de Almanya'da *Kristallnacht* (Kristal Gece) adıyla tarihe geçen bir olay yaşandığını belirtir. Yahudilerin iş yerleri, tapınakları ve evleri, Yahudi karşıtı bir kalabalığın saldırısına uğrar, yakılıp yıkılır ve yağmalanır, yüze yakın insan hayatını kaybeder.

bulunmaktadır. Yanes, her ne kadar "toplama kampı" terimi bazı çizgi romanlarda görölse de, bunların zindan klişelerinden öteye geçmemelerinin sebebini Will Eisner'in *Comic Book Superheroes Unmasked* belgeselindeki sözlerine atıf yaparak açıklamaktadır: "Muhakkak bu, herkesin gerçekleşmeye başladığını bildiği holocaust'tan bahsetmek için bir fırsattı, ama çizgi romancıların hiçbiri buna yeltenmemişti çünkü... okuyucuların bununla ilgilenmeyeceğini, anlamayacağını (hissediyorlardı) (Eisner'den akt. Yanes, 2009, s. 62). Üstelik, bu çizgi romanlardaki bu Nazilerin neredeyse hepsi acınacak derecede beceriksizdir, asla Captain America'nın dengi olamaz ve bu da son kertede ABD'nin savaşı kolaylıkla kazanabileceği algısının yaratılmasına yardımcı olmuştur (Moser, 2009, s. 26-27). Yanes'e göre (2009, s. 62), Nazilerin gerçek kötülüğünü gözler önüne sermekten uzak olan, ya da Holocaust'u açıkça tartışmayan yazarlar ve sanatçılar, Hitler'i acınacak derecede eğlenceli bir figür olarak betimlemişlerdir. Yanes, bu konuyla ilgili olarak Captain America'nın yaratıcılarından Joe Simon'un sözlerini aktarır; "Hitler fevkalade bir yan karakterdi: yüksekte atan bir manyaktı. ... Onu ne kadar ... tehditkâr göstermeye çalışırsak çalışalım, ... Adolf her zaman bir şaklaban olarak ortaya çıkıyordu (Simon ve Simon, 44'ten akt. Yanes, 2009, s. 62)".

Elbette, Captain America çizgi romanlarındaki Nazi beceriksizliğine istisna oluşturan karakterler de vardı (Moser, 2009, s. 27) ve bunlardan en önemlisi, Captain America'nın baş düşmanı olan, Hitler ve Nazi destekçisi Amerikalı sanayici George Maxon, yani Red Skull karakteriydi (Hayton ve Albright, 2009, s. 16). Captain America'nın Holocaust ve İkinci Dünya Savaşı'ndan 11 Eylül saldırılarına, gerçek dünyada insanların birbirlerine yönelttikleri en büyük zulümlere ve vahşetlere tanık olduğuna dikkat çeken White (2014, s. 55), çizgi romanlarda Captain'ın en büyük düşmanı ve rakibi olan Red Skull'un, belki de Marvel evrenindeki diğer tüm kötü karakterleri aşacak düzeyde nefretin ve kötülüğün cisimleşmesi olarak resmedildiğini belirtir - bir zamanlar Hitler'in sağ kolu olan Red Skull, faşizmi yayma, özgürlüğü ortadan kaldırma ve "aşağı" ırkları ayıklama mücadelesinde her zaman acımasız olmuştur.

Hayton ve Albright (2009, s. 16), *Stan Lee Conversations*'da, McLaughlin'in Captain America'nın yaratıcılarından Kirby'nin çizgi romanlarına bilinçli olarak mesajlar yerleştirmedeğini söylediği bir konuşmasına atıf yaptığını belirtirler. Burada

Lee, Kirby'nin çizgi romanlarındaki mesajları kabul etme konusundaki isteksizliğini, çizgi roman hikayelerinin genellikle gerçek hayatta olup biten şeylerden yola çıktığını ve Captain America örneğinde bunun İkinci Dünya Savaşı olduğunu belirterek açıklamaktadır (Lee, 197'den akt. Hayton ve Albright, 2009, s. 16). Öte yandan, Captain America'nın diğer yaratıcısı olan Joe Simon, Captain America'nın açıkça politik bir yaratım olduğu konusunda son derece net bir tutum içindedir. Robb'a (2014, s. 112) göre Nazi rejimine karşı kendi tiksintisini yansıtmak isteyen Simon, savaş karşıtı hareketin son derece iyi örgütlenmiş olduğunu ama Amerika'nın savaşa dahil olmasını isteyen kesimin kendilerini ifade edebilecekleri bir platforma sahip olmadıklarını hissetmektedir. Bu duruma onun cevabı ise, Captain America olmuştur. Böylece, Captain America'nın ilk sayısı, Amerika'nın "ne olması gerektiği" ile ilgili olarak son derece politik bir beyan olarak ortaya çıkmış, ilk sayı bir milyondan fazla satarak çizgi roman endüstrisinde ve ulusal bilinçte Superman kadar büyük bir sansasyon yaratmış, sonraki sayıları da bir milyondan fazla satmaya devam etmiştir (Dittmer, 2007, s. 407).

Captain America'nın ortaya çıktığı dönemle ve tezin konusuyla bir diğer bağlantısı, modern aklın yukarıda moderniteyle ve İkinci Dünya Savaşıyla bağlantırlan bilimsel ilerleme özelliğiyle ilişkisidir. Mills (2014, s. 39), Amerikanın epistemik ilerleyişinin kendini, şaşırtıcı olmayan bir şekilde bilimsel ilerleme olarak gösterdiğini belirtir - Amerika'nın sanayileşme süreci ve uzay yarışı sadece pratik zekanın değil, en zeki olma konusunda bir takıntının da örnekleri olarak görülebilir. Mills'e göre, benzer şekilde, Altın Çağ'ın süperkahraman hikayeleri de bilimsel ilerlemeyi yere göğe sığdıramaz ve "bilinmeyen"i fethedilmesi gereken bir şey olarak görür, "Ne de olsa, 1938'de teknolojiye dair kültürel görüş, bilimin insanların tüm sorunlarını çözebileceğidir, bu da neden pek çok süperkahramanın bilimsel deneylerin sonucu olduğunu açıklar (Mills, 2014, s. 39)." Mills'e göre, özellikle Captain America ve Shield, 1930'ların "hemen fit olun" reklamlarını hatırlatacak şekilde deneysel serumların ürünüdür ve hatta o dönemde ABD'de ve Avrupa'daki (yetersiz bir şekilde de olsa insan ırkının genetik olarak mükemmelleştirilmesi düşüncesi olarak özetlenebilecek olan)

eugenics pratikleriyle bağlantılı olarak da düşünülebilir.⁴² 1800'lerin sonlarında ortaya atılan *Eugenics* düşüncesinin bilimsel çevrelerdeki olumlu alımlanışı 1920'lerde düşüşe geçerken, Amerika'daki genel popülaritesi devam etmiştir - ta ki Nazilerin, kısmen İngilizlerin ve Amerikalıların *eugenics* üzerine yazılarından esinlenen dehşet verici bilimsel inançlarının ve pratiklerinin, tam ölçekli ve ulusal bir Nietzscheci Üst İnsan arayışının nasıl felaketlere gebe olduğunu göstermesine kadar (Hack, 2009, s. 79). Savaş öncesi dönemde, savaş pratiğinin, erkeklerin güçlü ve sağlıklı bir bedene sahip olmak üzere geçirdikleri hazırlık süreci nedeniyle *eugenic* bir etkiye sahip olduğunu düşünen yazarların yanı sıra, savaşın aksine *dysgenic* (*eugenic* ilerlemeyi tersine çeviren) bir eylem olduğunu, tüm sağlıklı ve güçlü erkekleri savaşta ölmeye göndererek sivil alanda üremek üzere geriye sadece zayıf ve aptal kişileri bıraktığını savunan yazarlar da bulunmaktadır ve Hack'e (2009, s. 80) göre, Captain America'nın üzerinde kullanılan serum, "mülayim süt çocuklarını kahraman he-man'lere çevirerek", sadece bir çizgi romanın sayfalarında da olsa, bu ırksal ve toplumsal dejenerasyon korkularını yatıştırmıştır.

Öte yandan Benton (2013, s. 78), her ne kadar Captain America'nın gücü ve çevikliği kesinlikle insanüstü olsa da, güçlerinin, diğer karakterlere verilen lazerler, örümcek ağları fırlatabilme, radyoaktif göz ışınları gibi pek çok bilim kurgusal nitelikten yoksun olduğuna dikkat çeker - Captain America'nın asıl gücü diğer çizgi roman kahramanlarından farklı olarak kaydadeğer fiziksel sağlamlığından değil, azminden ve samimi ahlaki duruşundan kaynaklanır. White (2014, s. 45-75), Captain'ın sahip olduğu erdemleri, "cesaret, alçakgönüllülük, adaletli öfke, fedakarlık ve sorumluluk, sebat" olarak sıralar. White'ın detaylı bir şekilde değindiği bu erdemleri bir kaç cümleyle özetlemek gerekirse; Captain America cesaretin kişinin korkusuz olması ya da korkusunu reddetmesi değil, onun üstesinden gelmesi demek olduğunu anlamıştır. Captain America alçakgönüllüğünü kendi iyi niteliklerini önemsiz göstererek ve başkalarının iyi niteliklerini överek gösterir. Samimiyetle sadece yardım etmek isteyen normal bir adam olduğunu düşünmektedir. Ama bu, kendi yeteneklerini, erdemlerini ya

⁴²*Eugenics*, bilinçli olarak daha akıllı, daha güçlü ve daha etik insanlar yaratmak üzere Darwinizmin bilimsel uygulaması düşüncesidir. *Eugenics*, önceleri sadece zihinsel ve bedensel olarak sağlıklı kişilerin evlenmelerine izin verilmesi yoluyla alkolizme, zihinsel hastalıklara, fiziksel zayıflığa, rastgele cinselliğe ve toplumsal hastalıklara son verecek olumlu bir hareket olarak düşünülmüştür - bu "uygun" ebeveynlerin çocukları, aydınlanmış bir insanlığa giden yolu açacaklardır. Bu düşünce, *pozitif eugenics* olarak adlandırılmıştır. *Negatif eugenics* ise, üremek için "uygun bulunmayan"ların zorla kısırlaştırılmalarını içeren bir pratiktir (Hack, 2009, s. 79).

da kazanımlarını tamamen yok saydığı anlamına gelmez, zaten gerçek alçakgönüllülük de bunu gerektirmez. Gerçek alçakgönüllüğün gerektirdiği şey, başkalarının bu niteliklerle ilgili hislerine karşı duyarlı olmaktır. Bunu yapmanın yollarından birisi dikkati diğer kişilerin yeteneklerine çekmektir ki, Captain bunu neredeyse refleks olarak yapar. Adaletli öfke erdemli kişinin adaletsizliğe ve kötülüklere doğal tepkisiyle ilgilidir ve tıpkı alçakgönüllülük gibi hassas bir dengeye sahiptir, çünkü bunun uç noktadaki görünümüne - galeyan ya da nefret - karşı koymak kolay değildir. Tıpkı gerçek hayattaki askerler, polisler, itfaiyeciler gibi Captain da korumaya yemin ettiği kişiler için herşeyi feda etmeye hazırdır. Ama dünyayı kurtarmak, aynı zamanda gündelik yaşam içindeki bireyi de kurtaramadığı sürece Captain America'nın sorumluluk duygusunu tatmin edemez Sebat ise, filozofların *uygulama etiği* (*executive virtue*) dedikleri şeydir çünkü insanların erdemleri ve prensipleri doğrultusunda verdikleri kararları sonuna kadar götürmelerine yardımcı olur (2014, s.50- 64).

Türün giderek azalan popülaritesinden ve bununla bağlantılı olarak satışlarda yaşanan düşüşten dolayı, Captain America da dahil olmak üzere çoğu süperkahraman çizgi romanının yayımlanması, 1940'ların sonlarına doğru kesilir (Hayton ve Albright, 2009, s. 17). 1950'lerde Captain America komünistlerin baş düşmanı olarak yeniden yaratılmaya çalışılsa da pek popüler olmayacak, fakat 1960'larda, Avengers'ın bir parçası olarak geri dönecektir. Hayton ve Albright (2009, s. 17), Captain America'nın geri dönüşünün yine tıpkı ilk ortaya çıkışında olduğu gibi trajik bir döneme karşılık geldiğini belirtir - Başkan John F. Kennedy'nin 22 Kasım 1963'deki suikastından sonra, Captain America'nın geri döndüğü çizgi roman Aralık 1963 ya da Ocak 1964'te ABD'deki gazete bayilerinde boy gösterir. Yine Hayton ve Albright'a göre, 1960'ların Marvel evrenine katılan 1940'ların bu kahramanı, Travma Sonrası Stres Bozukluğu belirtileri göstermektedir. New York'a dönen Captain America, onu çocukluğunun özgürlük sembolü olarak hatırlayan bir polis memuruyla karşılaşır ve Captain America'nın "tam da dünyanın böyle bir adama ihtiyaç duyduğu bir dönemde geri döndüğü" yorumunu yapar (Lee, *Avengers 4/10'dan* akt. Hayton ve Albright, 2009, s. 17) - Amerikan halkına 2. Dünya Savaşı'nı atlama için destek olan, özgürlük ve adalet sembolü Captain America, ABD tarihinin en kritik dönüm noktalarından bir diğerinde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, tezin konusuyla ilgili kısa bir not olarak, 2007'de çizgi roman evreninde bir kez daha ölen Captain America'nın (Benton, 2013, s. 75), çok

geçmeden, 2011'de bu kez Hollywood tarafından "hayata döndürülmesi"nin yine böyle bir "kritik" dönemece işaret ediyor olabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır.

Moser'e göre (2009, s. 33), buradaki en önemli nokta, Captain America'nın kendisinin de zamana uygun olarak değişmesidir - başlarda, ülkenin yabancı düşmanlarıyla savaşan bir vatansever olarak algılanmıştır, fakat 1960'lara gelindiğinde onu zamaniyle uyumsuz gösteren tek şey modern teknolojiye hoşlanmayışı değildir. Marvel çizgi romanlarını iştahla okuyarak büyümüş olan "baby boomers" jenerasyonu, artık eski moda vatanseverliğe olumlu bir tepki verecek son kişilerdir. Moser (2009, s. 33), her ne kadar bazı okuyucular Captain'ın "Komünistlerin hakkından gelmek için" Vietnam'a gitmesini talep etmişlerse de, daha fazla okuyucunun Captain America'nın yabancı düşmanlarla savaşmak yerine neden ülkenin iç sorunlarıyla ilgilenmediğini sorduklarını belirtir: "yoksulluk, ırkçılık, çevre kirliliği ve politik yozlaşmayla (B. Wright, 244-245 ve Ro, 114, 115'ten akt. Moser, 2009, s. 33)." Nitekim 1960'larda, Captain America 1940'lardaki gibi yabancı düşmanlara karşı Amerika'yı savunmaktan ziyade, ülke içindeki çeşitli kültürel sorunlarla ve kendi tanıdığı, bildiği toplumdan çok farklı bir toplumda kendi yeriyle ilgili düşüncelerle uğraşacak (Zimmerman, 88-89 ve Dittmer, 41'den akt. Mills, 2014, s. 122), Captain, İkinci Dünya Savaşı boyunca denizasırlı ülkelere devamlı yaptığı müdahalelerden farklı olarak Vietnam'a sadece iki kez ve sadece Amerikan askerlerini kurtarmak amacıyla gidecektir (Dittmer, 41'den akt. Mills, 2014, s. 122). Stevens (2011, s. 609), Captain'ın mitosundaki "zamanın dışındaki adam" ögesinin, bir yandan muhafazakar değerleri temsil etmeye devam ederken, bir yandan da içinde bulunduğu kültüre tutarlı bir şekilde eleştiri getirebilmesini sağladığını belirtir. Bu anlamda süperkahraman anlatıları, özellikle de altmış yıldan fazladır devam etmekte olanlar, kültürel dönüşümleri anlayabilmek için değerli birer kaynaktırlar, çünkü "tekrar yorumlama hayatta kalma kodlarının bir parçası haline gelir (Glock, 2002, s. 13'ten akt. Stevens, 2011, s. 609)". Özetle, "Steve Rogers, Captain America'nın şahsında emsalsiz bir asker olmak üzere Amerika'nın tıbbi marifeti tarafından dönüştürülen o hastalıklı çocuk, kişisel gelişmeye, kuvvete, bilimin gücüne ve fedakarlık aracılığıyla koruma ihtiyacına dair hakim kültürel anlatıların cisimleşmesidir (Benton, 2013, s. 76)" ve "Amerikan bayrağına sarınmış bir biçimde, halk için devletin

prensiplerini, (bu prensipleri) zulme ve baskıya, totaliterliğe, tiranlığa ve faşizme karşı savaşında kullanarak temsil eder (Hayton ve Albright, 2009, s. 20)".

3.2. Sinemada Anlamanın Kuruluşu ve Popüler Sinema

Bu süperkahraman hikayeleri önce çizgi roman evreninde, daha sonra ise sinema evreninde tekrar tekrar anlatılmışlar, her anlatılışlarında Dalton'un (2011, s. 1) da belirttiği üzere insanları eğlendirirken bir yandan da insanların kendi hayatlarını ve etraflarındaki dünyayı anlamlandırabilmeleri için belli yollar sunmuşlar, belli değerleri şekillendirmişler ve insanların kendi hayatlarını anlamlı bir şekilde yaşayabilmeleri için yollar önermişler, diğer bir deyişle mevcut sosyo-kültürel ortamla aktif bir etkileşime girmişlerdir. Dalton'un öne sürdüğü bu nitelikler, çizgi roman evrenindeki süperkahraman hikayelerinin, içinde doğduğu toplumsal ve kültürel süreçlerle benzer bir etkileşim içinde bulunan popüler sinema anlatılarıyla paylaştığı büyük bir ortak noktayı oluşturmakta, bu ortaklık da çizgi roman evreninde doğan ve sinema evrenine taşınan kahramanların aynı sosyo-kültürel işlevi üstlendiği, devam ettirdiği anlamına gelmektedir. Böylelikle, sinemada anlamanın nasıl kurulduğuna ve özellikle popüler sinema özelinde bu kuruluşun toplumsal ve kültürel süreçlerle nasıl ve ne şekilde etkileşime geçtiğini detaylı bir şekilde incelemek bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Kellner, genel olarak sinemanın, "çeşitli görme biçimleri sunan bir tahayyül" olduğunu belirtir. Kellner'a göre bu tahayyül "ya geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden üretir, ya da insanın nesneleri daha önce hiç görmediği ve deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar (2013, s. 29)". Bununla ilgili olarak Richardson (2010, s. x), sinemanın gücünün, kısmen, hayalgücümüzü gündelik yaşamlarımızda halihazırda varolan, fakat gerçekleştirilme potansiyeli bulunmayan şeylere maruz bırakışında bulunduğunu ileri sürmektedir. Richardson'a göre, filmler aracılığıyla normal şartlar altında bize kapalı olan bir dünyaya gireriz, bu da başka bir biçimde tasavvur edemeyeceğimiz gerçekliklerle yakın bir ilişki içine girmemiz anlamına gelir - bir film bizi geçmişte kalmış bir çağa ya da çok uzaklardaki bir memlekete götürebileceği ve o eski çağda ya da o uzak memlekette, bizim kendi gerçekliğimizden farklı olan şeyin ne olduğunu anlamamızı sağlayabileceği gibi, kendi dünyamızla o bambaşka dünya arasındaki bir takım süreklilikleri tanımamızı,

tanımlamamızı da sağlayabilir. Dolayısıyla, Richardson'a göre, "tavırların/tutumların (attitudes) bir yoğunlaşması olarak işlev gören" filmler, prodüksiyon süreçleri onları geniş çevreleriyle karmaşık bir etkileşim içinde bulunmaya zorlarken, aynı anda hem zengin ve karmaşık hem de belirsiz olan birtakım öğelerin karışımını, etkileşimini temsil etmektedir (2010, s. x).

Kaplan'a (2005, s. 10) göre, sinemasal ortam, kendi sınırlarını aşan ve daha büyük bir bütünün parçası haline gelen çeşitli yaratıcı yapıların, süreçlerin ya da ifade biçimlerinin yaratıcı bir sentezidir. Bu çeşitli ifade biçimleri,

yazarın anlatımını (narrative), aktörlerin performanslarını, görüntü yönetmeninin görsel imgelerini, sesçinin işitsel atmosferlerini, bestecinin partiyonunu, sanat yönetmeninin çevre tasarımını, kurgucunun imgeleri ve sesleri örüntüleme biçimini ve yönetmenin tüm bu öğeleri orkestrasyonunu içerir (Nilsen, 1959'dan akt. Kaplan, 2005, s. 10).

Üstelik, içerik, biçim ve stilin bu senkronizasyonu gerçekleştiğinde "filmin anlamı ve amacı her bir kareye nüfuz eder, mesajı her bir görüntü, hareket, kelime ve sesle iletilir ve etkisi seyircinin bedeninde, kalbinde, zihninde ve ruhunda hissedilebilir (Novros, 1977'den akt. Kaplan, 2005, s. 15)".

Bu noktada, sinemanın, birbiriyle karmaşık bir etkileşimi bulunan çeşitli araçlar ve süreçler aracılığıyla bir anlam yaratma eylemi olduğu söylenebilir. Nitekim, Oğuz Adanır'ın *Sinemada Anlam ve Anlatım* eserinde de belirttiği üzere, "Anlam bir başına varolamaz, onu yaratmak gerekir (1994, s. 47)". Sinemada anlam yaratmanın ise, kendine has belli başlı biçimsel ve anlatsal yolları vardır. Bu anlatsal öğeler senaryodan kamera kullanımına, ışık ve ses kullanımından kurgu biçimine uzanan geniş bir yelpazede yer alır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın icadının, teknoloji öncesi çağla günümüz arasında önemli bir ayrım çizgisi oluşturduğunu belirten Monaco, sözlerini "Temelde insanoğlunun doğayı sanatsal yolla taklit etme dürtüleri o dönemde de bu dönemde de aynı olmakla birlikte 20. yüzyılda tekniğin olanaklarıyla seslerin ve görüntülerin kaydedilebilmesi ve yeniden üretilebilmesi yepyeni, heyecan verici seçenekler sunmuştur (2001, s. 72)," diye sürdürür. Nitekim teknik araçlarla yeniden üretim çağında sanat eserinin biricikliğini, aurasını kaybettiğini öne süren Walter Benjamin bile, söz konusu teknik yolla çoğaltma olduğunda sinemanın fotoğraf, resim ya da edebiyattan farklı bir konumu olduğunu dile getirir. Benjamin'e göre, edebiyat ve resimden farklı olarak "teknik yolla çoğaltma, film yapımının tekniğine

içsel bir öğedir. Bu teknik, filmlerin çoğaltılarak dağıtılmasını hem en doğrudan yolla gerçekleştirir, hem de fiilen bunu mecbur kılar (2012, s. 57)". Diğer bir deyişle teknik olanaklarla çoğaltım olmaksızın sinema diye bir sanat, etkinlik zaten doğası gereği varolamaz. Filmlerin hayatımızdaki varlığını mümkün kılan, teknikte yaşanmış olan bu ilerlemedir. Üstelik sinema sanatını bu anlamda sanat alanında biricik kılan tek şey, sadece teknik çoğaltım değil, aynı zamanda tekniğin ve teknolojinin hikayeleri aktarış biçimimizde yarattığı değişim, dönüşümdür - Sanatın teknik yolla yeniden üretilmesinin kitlelerin sanata karşı tepkisini değiştirdiğini ve bir Picasso resmine karşı sergilenen sanatsal tutumun söz konusu bir Chaplin filmi olduğunda yerini son derece ilerici bir tepkiye bıraktığını düşünen Benjamin'e göre,

çağdaş insanın gözünde, gerçekliğin sinema yoluyla temsili, ressam eliyle temsilinden kıyaslanamaz derecede daha kayda değerdir, çünkü kameraman, tam da teknik donanımları vasıtasıyla gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başardığından, gerçekliğin her türlü cihazdan arındırılmış bir yönünü gözler önüne serecektir. Bir sanat eserinden yerine getirmesi istenen başka ne olabilir ki (2012, s. 78)?

Yine Benjamin, sinemanın kamera aracılığıyla etrafını temsil etme, betimleme biçiminin psikanalizle, psikanalitik süreçlerle de bir yakınlık taşıdığını düşünmektedir;

Hepimiz insanların nasıl yürüdüğüne dair genel bilgiye sahip olsak bile, insanların aynı yürüme eyleminin saniyenin binde birlik bir kesirinde nasıl bir pozisyonda olacakları konusunda kimse hiçbir şey bilmez. Uzanıp bir çakmağı ya da bir kaşığı alma edimi herkesçe bilinen bir harekettir, ancak bu hareket esnasında el ile maden arasında neler olup bittiğini (ve de bu hareketin ve temasın ruh hallerimizdeki gelgitlerden nasıl etkilendiğini) gerçekte hiçbirimiz anlayamayız. İşte bu anda, birer hareket kaynağı olarak indirme ve kaldırmalarıyla, eylemi kesmeleri ve yalıtılmalarıyla, akışı yaymaları ve hızlandırmalarıyla, görüntüyü büyütüp küçültmeleriyle kamera devreye girer. Psikanalizin bizi bilinçdışının itkileriyle tanıştırması gibi, film kamerası da bizi bilinçdışı görmeyle tanıştırır (2012, s. 83-84).

"Bizim sinemasal anlatıları kavrayışımız, ışık ve gölgenin parçalar halindeki öğelerinin birleştirilmesi ve sonra da bunların tutarlı ve devamlı bir bütün halinde yorumlanmasından oluşan bir yanılsamadır" diyen Kolker (2011, s. 53), filmin biçiminin, çok farklı yollar ve düzenlemelerle kullanılabilen iki temel öğeye indirilebileceğini, bu öğelerin ise çekim ve kurgu olduklarını belirtir (2011, s. 69). Monaco ise, yönetmenin üç soruyla karşı karşıya olduğunu söyler; "Neyi çekecek? Nasıl çekecek? Çektiğini nasıl sunacak? İlk iki soru mizansenin (*mise-en-scene*), sonuncusu ise kurgunun alanına girer (2001, s. 177)". Yönetmenin neyi çekeceği, filmin

konusu ile ilgiliyken, nasıl çekileceği ve nasıl sunulacağı filmin anlamının ve estetik boyutunun yaratılmasıyla ilgilidir. Filmin anlamı ve estetik boyutu, kullanılan objektiften kamera açılarına, çekim ölçeklerinden ses kullanımına, ışığa, renge, sanat yönetimine ve kurguya kadar çeşitli teknik konularda uzmanlık sahibi kişilerden oluşan bir ekibin, yönetmenin yönlendirmesi altındaki ortak çabalarıyla ortaya çıkar. Bu bileşenlerin her biri, izleyici üzerinde belli başlı psikolojik etkiler yaratma gücüne sahiptir. Örneğin genel ya da uzak çekim ölçekleri izleyicinin filmin içerisinde aktığı ortamı, çevreyi tanımasını, karakteri çevresiyle bağlantılı biçimde tanımlayarak bu çevreye dahil olmasını sağlarken, omuz çekim, baş çekim gibi yakın ölçekli çekimler izleyicinin, filmin psikolojik ortamına dahil olmasını, karakterlerle yakınlık kurmasını sağlar (çekim ölçekleri ve kullanım biçimleri için bkz. Akyürek, 2005, s. 363-375; Arijon, 2005). Benzer şekilde kameranın üst açı kullanımı nesneyi olduğundan küçük göstererek izleyicide üstünlük duyguları uyandırırken, alt açı tam tersi bir etki yaratır (kamera açıları ve kullanım biçimleri için bkz. Akyürek, 2005, s. 396-400; Zettl, 2008, 206-209; Arijon, 2005). Kurgu ise, çekim parçacıklarının anlamlı bir bütün haline getirilecek şekilde bir araya getirilmesi işlemidir. Bu işlem, düzçizgisel bir hikaye anlatımının yanı sıra, yan yana getirilen iki görüntünün üçüncü, yeni bir anlamın ortaya çıkışına kaynaklık etmesini sağlayabileceği entelektüel bir süreç olarak işleyebilir. Örneğin Eisenstein'ın, *Strike (Grev)* filminde, zulüm altındaki işçilerin görüntülerinin mezbahada kesilen bir ineğin görüntüleriyle bir araya getirilerek ortaya üçüncü, ideolojik bir anlam çıkarması gibi, ki bu kurgu biçimine "montaj" denilmektedir⁴³. Hollywood'da ise, kurgu "derin, daimi bir yanılsama" yaratacak şekilde kullanılır; "kısa film parçaları süregiden bir öykü süreci yanılsaması yaratmak için birbirine eklenir (Kolker, 2011, s. 105)". Monaco'ya göre Klasik Hollywood kurgu biçimi, zaman içinde kendine özgü bir kurallar dizisi geliştirmiştir, filme her zaman bir giriş çekimiyle başlanması, genelden yakına gidilmesi ve oradan da aç-karşı aç çekimlere geçilmesi

⁴³1920'lerde Rus film yapımcıları tarafından uygulanan bir teknik olan montaj, ilk olarak Lev Kuleshov'un 1920 civarında yaptığı denemelerle geliştirilmiştir. Bu denemelerde Kuleshov, aktör Ivan Mozzukhin'in yüzüne ait üç birbirinin aynısı görüntüyü bir kase çorbanın, açık bir tabutta yatan ölü bir kadının ve oyuncak ayısıyla oynayan bir kızın görüntüleriyle yanyana koyarak, kurgunun, görsel yorumlama biçimlerimizi nasıl değiştirdiğini göstermek istemiştir. Kuleshov'a göre bu görüntüleri izleyen seyirciler, aktörün ifadesiz yüzünde açlık, acı ve neşe duygularını yaşamışlardır (Maclean, 2012, s. 44). Farklı yönetmenler, montajı farklı şekillerde tanımlarken, Eisenstein'a göre montaj bir çarpışmadır, bir çarpışmanın sonucunda ortaya çıkan şeydir: "Montaj, birbirini takip eden parçalar tarafından nakledilen bir fikir değildir, birbirinden bağımsız iki parçanın çarpışmasından doğan bir düşüncedir (Eisenstein, 1931, s. 15'ten akt. Maclean, 2012, s. 44)".

gibi. Monaco, bunu, Hollywood gramerinin bütün kurgu pratiğinin, çekimden çekime pürüzsüz bir geçiş sağlanması ve dikkatin aksiyon üzerine yoğunlaşmasına göre düzenlenmesiyle açıklamaktadır, aksiyonun önceliği ve akışı korunduğu sürece ortaya iyi filmler çıkmış, bu yapılmadığı zaman ise sonuç başarısız olmuştur. Yani, Hollywood sinemasının amacı, *invisible cutting* (görünmez kesme) denilen, görülmeyen ve farkına varılmayan kurgudur (Monaco, 2001, s. 208). Son kertede kurgu, filmlere "düşsel" denilebilecek özelliğini kazandıran, izleyiciyi gerek entelektüel (Eisenstein'ın montajında olduğu gibi), gerekse duygusal olarak (Hollywood'un görünmez kurgusunda olduğu gibi) içine çeken öğesidir.

Kurgu ve mizansen, aynı zamanda, yine filmde anlam yaratmanın araçlarından ikisi olan "metafor (eğretileme)" ve "metonimi (düzdeğişmece)" kavramlarıyla da ilişkilidir.⁴⁴ Adanır (1994, s. 60), bilinçaltında yoğunlaşmış olan düşüncelerin düş içerisinde metaforik, yani simgesel bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında bir benzerlik olduğunun kesin olduğunu belirtir. Adanır'a göre, bir başka deyişle "filmde görüntüler yazılı anlatımın yoğunlaşmış 'sembolik' biçimleri olarak algılanabilir," ve her ne kadar filmde ve düste metafor ve metonimi kavramları aynı şekilde çalışmasalar da, zaman zaman örtüşmektedirler. Smith (1995, s. 113), "düş"ün, sinema için gerek gündelik yaşamda olsun, gerek kuramsal tartışmalarda olsun, en sık kullandığımız metafor olduğunu belirtir. Fakat Smith'e göre, burada izleyicinin filmi izlerken bilincini tamamen kaybettiğine dair bir ima da bulunmaktadır, oysa izleyici tamamen pasif değildir - İzleyiciler, ya da daha genel anlamda kurgusal hikayelerin alımlayıcıları, bilinçlerini *kaybetmezler*, aksine kurgusal metinlerin "teklifleri"ni ve imgelemlerini *yaratıcı/hayali bir şekilde eğlerler (imaginatively entertain)*. Smith burada, elinde keskin bir bıçak tuttuğunu hayal etme örneğini verir. Bunu hayal ettiğimiz zaman ürpermemizin sebebi bıçağı "gerçekten" elimizde tuttuğumuza

⁴⁴TDK Sözlük Metafor (Mecaz)'ın anlamını "bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka bir anlamda kullanılan söz (1)", olarak tanımlarken. Metonimi ise, Aytç tarafından şu şekilde tanımlanır: "Düzdeğişmece, mecaz-ı mürsel. İçerik açısından akraba olan ya da birbiriyle ilişkili kavramların yer değiştirmesiyle yapılan söz sanatı. (Mesela Hâşim'i okur musunuz? Bir bardak içer misiniz? (1999, s.232)". Bük (1996, s. 112), Roman Jakobson'a göre, insanlarda ortaya çıkan sözyitimi bir hastalık belirtisiyken, görsel sanatlardaki "sözyitimi" durumlarının ya eğretileme (metafor), ya da düzdeğişmece (metonimi) olduğunu belirtir. Ryan ise, metafor (eğretileme) ve metonimi (düzdeğişmece) şu sözlerle açıklar; "Metafor şeyleri benzerlik ve yer değiştirme ile birbirine bağlarken (örneğin güneş aşkı temsil etmektedir) metonimi bunu gerçek bağlantılarla yapar (örneğin bir tekne için yelken kelimesinin kullanılması). Metafor en çok şiir ile ilişkilendirilen dil eksenidir (bitişiklik) (2012, s. 40)". Metonimi ise kurmaca düzyazı ile ilişkilendirilen dil eksenidir (bitişiklik) (2012, s. 40)".
(1- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.576a7242d991f2.16167690 (Erişim Tarihi: 22.06.2016)).

inanmamız değildir. Dolayısıyla, Smith'e göre, kurgusal metin hayali bir senaryoyu harekete geçirir, ama alımlayan kişide gizemli bir sarhoşluk haline sebep olmaz ve bu anlamda, sinema izleyiciliğinin, tıpkı tüm kurgusal metinler (edebiyat vs.) gibi hayalgücü ile bağlantılı yaratıcı bir etkinlik olarak anlaşılması gerekmektedir (1995, s. 118).

Peki neden insanlar düzenli olarak bu yaratıcı etkinliğe katılmak isterler? Elbette hikâye anlatımı ve hikâye dinleyiciliği sadece geçtiğimiz yüzyıla ve günümüze özgü bir şey değildir. Dolayısıyla insanların her zaman bu yaratıcı etkinlikte aktif bir biçimde ilgilenmiş oldukları söylenebilir. Adanır (1994, s. 43) eğer "kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa," insanlığın düşünmeye, konuşmaya ve yazmaya başladığı günden bu yana anlam yaratmaktan ya da üretmekten başka bir şey yapmadığının söylenebileceğini belirtir, nitekim Adanır'a göre dinlerin ve inançların, yasaların ve kurumların, geleneklerin ve göreneklerin kökeninde yatan şey her zaman anlam sorunudur ve "Öyleyse, insan Evren'in sunduğu anlamları çözebilmek için simgesel düzeyde binlerce yıldan bu yana uğraşmaktadır (1994, s. 44)". Nitekim Marshack da (2014, s. 22), insanlığın gerçek yazının icat edilmesinden 25,000 yıl önce, hatta daha da önce imgeler kurmaya ve simgesel kayıtlar tutmaya başladığını söyler. Bu da, Marshack'a göre modern insanın ortaya çıkışından çok daha uzun zaman önce, Neanderthal insanının da simgeler ve imgeler yapıp kullandığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu yaratıcı etkinliğin, insanın ilkel doğasının bir parçası olduğu çıkarımı yapılabilir. Hatta belki bu çıkarım bir adım daha ileri taşınarak sinemanın basitçe bu çağın *ortamı (medium)* olarak televizyonla birlikte Neanderthal'lerin mağara duvarlarının yerini aldığı varsayılabilir. Peki yirminci ve yirmibirinci yüzyılın insanların filmler üretmek ve izlemek için motivasyonları sadece bu ilkel itkiyle sınırlı olabilir mi? Başka bir deyişle, sinemanın, kendi doğası itibarıyla bu ilksel dürtüye eklediği şey ne olabilir?

Kolker, popüler ve ticari bir sanat olarak filmlerin dünyanın pek çok yerinde aniden ve aynı anda ortaya çıkışının, 1920'lerdeki popüler kültür patlamasından biraz daha önce olduğunu belirtir. Kolker'e göre, sinemanın keşfi on dokuzuncu yüzyılın telgrafı ve demiryollarını da içine alan pek çok önemli teknolojisiyle aynı zamana denk gelir, ama "Sonuçta sinema, öyküleri görüntülerle anlattığı için, imgeleme diğer on dokuzuncu yüzyıl keşiflerinden daha fazla nüfuz (2011, s. 37)" etmiştir ve bu da onun

öykü anlatımını geliştirmeye yaramıştır. Öte yandan bu sürecin hızı, "izledikçe izleyen ve daha da fazlasını izlemek isteyen izleyicilerin isteği ile (2011, s. 37)" artmıştır (2011, s. 37-38). Peki izleyiciler, neden hep daha fazlasını istemiş, bu yeni hikayecilik biçiminde ne bulmuşlardır?

Landsberg (2009, s. 221), sinema teknolojisinin, ki bununla Hollywood tarzı film yapımcılığının baskın sinemasal geleneklerini ve pratiklerini de kast etmektedir, bir imgelem ya da vizyon (vision) yapılandırmak için son derece etkili bir araç olduğunu öne sürer. Landsberg'e göre, belli çekim ve kurgu teknikleriyle filmler izleyiciyi geliştirmekte olan anlatıyla son derece özel ve kendine özgü bir ilişkiye sokarlar - bazen, bu tür filmler aracılığıyla izleyiciler kendi hayat deneyimlerinin çok dışında kalan bir deneyimler dizisiyle yakın bir ilişkiye girerler. Bunun sonucunda ise bir başkasının gözünden bakmak zorunda kalırlar ve onlardan bu durumlarla olayları anlamlı ve potansiyel olarak şekillendirici şeyler olarak görmeleri, hatırlamaları istenir. Yani, "özdeşleşmenin ortaya çıkmasını amaçlayan belli başlı stratejileri harekete geçirerek, filmler izleyicileri kendisinden radikal biçimde farklı olan bir başkasıyla hem zihinsel hem de duygusal olarak ilişki içine girmeye zorlarlar (Landsberg, 2009, s. 221)".

Kaplan (2005, s. 17) ise, bu kişiler ötesi odaklı (transpersonally-oriented) filmlerin doğrudan etkilerine ek olarak, filmin kişiler ötesi içeriğinden, yapısından ve stilinden bağımsız olan, kişiler arası bir sinemasal etkileri de olduğunu belirtir. Bu kişiler arası sinemasal etkiler, filmin inşa edilmiş sinematik gerçekliği ile izleyicinin algısal ve duygusal gerçekliği arasındaki sınırları aşar gibi görünen deneyimler ve algı biçimleri oluşturur. Bu türden bir etki yaratan filmlerin gücü, izleyicinin hayat yolculuğu ile filmin yolculuğu arasındaki ilişkiye bağlıdır - bu nedenle, popüler kültür filmlerinden sinema sanatının en büyük örneklerine, herhangi bir film bahsedilen kişiler arası bir etkiye sahip olabilir, filmdeki karakterlerden birisi izleyicinin yaşam deneyimine çok benzer durumlar ve olaylar yaşıyor olabilir, ya da ekranda görünen bir karakter izleyicinin o anda deneyimlemekte olduğu ya da geçmişte deneyimlediği duygular içinde olabilir (Hoyes, 1997'den akt. Kaplan, 2005, s. 17). Kaplan, bununla ilişkili olarak, izleyicinin yaşamı ve filmdeki yaşam arasındaki bu bağlantı kurulduğunda, bu deneyimin senkronize doğasının izleyiciyi güçlü, dönüştürücü bir deneyimle baş başa bıraktığını belirtir. Kaplan'a göre, bu son derece gizemli bir süreçtir - izleyicinin somut gerçekliğiyle filmin tasarlanmış gerçekliği büyümlü bir şekilde

birleşip kendisini oluşturan bu iki bağımsız gerçeklikten daha büyük bir şeyi yansıtır gibi görünür, bunun sonucunda da izleyiciler kendilerine ve dünyaya dair inşa ettikleri zihinsel ve duygusal yapılarında hemen göze çarpmayan ama şiddetli kaymalar deneyimleyebilir ve buradan da yeni, deneyimsel bir gerçeklik doğabilir.

Bu deneyimsel gerçekliğin en "çekici" boyutlarından birisi ise, izleyicinin aslında bu yaşam biçimlerini, süreçlerini, olaylarını, bu iyi veya kötü duyguları ortaya çıkarması muhtemel deneyimleri gerçekten, kanlı canlı ve somut bir biçimde "deneyimlemek" zorunda kalmadan sözü edilen bu gerçekliğe ulaşabiliyor olmasıdır. Kolker (2011, s. 38), sinemanın, özellikle de popüler sinemanın gelişmeye başladığı dönemde filmlerin yansıttığı zaman ve uzamın neredeyse eksiksiz gibi görüldüğünü belirtir - insan figürleri hareket etmektedir, duyguları vardır ve yaşam, "yaşanıyormuş gibi görünür". Bu yeni hareketli görüntü teknolojisi her sınıftan insanın görmek ve duymak istediklerini (ve bu bağlamda belki de yaşamak isteyip çekindiği ya da ulaşamadığı olasılıkları) daha önce hiç bir ortamın sağlayamadığı bir etkileycilikle ifade ederler. Sonuç olarak,

İnsanların gördüklerinin ve duyduklarının her yönüyle bir yanılsama olmasının sorun olmadığı görüldü. Bu aslında filmlerin popülaritesine katkıda bulunmuştur. Açık sonuçların devreye girmedeği güvenli bilgisiyle izlemek ve hissetmek herhangi bir estetik deneyime karşı tepkimizin önemli bir yanındır. Hareketli görüntü, daha fazlasını görmek, hissetmek ve bunları karşı konulamaz bir öykünün güvenli ortamında yaşamak isteyen herkes için özel bir çekiciliğe sahipti. Hâlâ da öyledir (2011, s. 38).

Bu noktada ise, işin içine "eğlence (entertainment)" kavramı girmektedir. Nitekim, henüz sinemanın ilk yıllarında bile, Sanayi Devrimi sonrası ve Birinci Dünya Savaşı öncesi insanlar akın akın kırlardan kentlere göç etmeye, fabrikalara doluşmaya devam eder, dünya yeni, seri bir teknolojik değişim, dönüşüm çağına doğru giderek artan bir hızla ilerler ve "yenilik" ve "hız" çağında yaşayan Batı insanı kendi kültürü, geleneği ve hayata bakışında da bu yeniliklerin ve hız kavramının etkilerini hissetmeye başlarken filmler, oyun salonları, dans akademileri ve dans salonları, vodvil ve burlesk tiyatroları, bilardo salonları, lunaparklar ve hatta meyhanelerden oluşan kentsel ticari eğlencelerin en tepesinde yer almaktaydı (Czitrom, 2014, s. 265). Sinema, ister vaktimizi hoşça geçirdiğimiz bir boş zaman aktivitesi olarak yer alsın hayatımızda, ister derin felsefi, sosyolojik ya da ideolojik meseleler üzerine kafa yormamızı sağlayacak bir katalizör görevi görsün, film izlerken kendimizi şu ya da bu şekilde *iyi* hissettiğimiz ve kendimizi *iyi* hissetmekten hoşlandığımız için filmleri izlemeye devam ettiğimiz,

böylelikle de bugün hâlâ, sinemanın "yeni ve şok edici" etkisinin geçmesinden çok sonra bile Kolker'in sinemanın erken dönemlerindeki sinema izleyicisini tarif eden sözleriyle "izledikçe izleyen ve daha da fazlasını izlemek isteyen izleyiciler (2011, s. 37)" olduğumuz varsayılabilir. Öyleyse, sinemanın, sinema izleyiciliğinin eğlence kavramıyla ilişkisinin de tartışılması, açıklanması önem kazanmaktadır.

Oliver ve Raney, medya araştırmacılarının, izleyicilerin çeşitli nedenlerle eğlenceyi tüketme ihtiyacı duydukları konusunda hemfikir olduklarını belirtir. Ne var ki, eğlencenin nihai amacının her zaman "haz" ya da "zevk" olduğu varsayılmış ve bu varsayım medya psikolojisinin belkemiğini oluşturmuştur (Vorderer, Klimmt ve Ritterfeld, 2004'ten akt. Oliver ve Raney, 2011, s. 984). Oysa, Oliver ve Raney'e göre (2011, s. 985), eğlence, sıklıkla anlaşıldığı biçimiyle *haz* vermeden de eğlence olabilir - izleyiciler medya eğlencesini *haz* ve oyalanma arzusunun, yani hedonistik motivasyonların *yanı sıra*, hayatın anlamını aramaya, hâkikat ve hayatın amacı üzerine düşünmeye dair genel ihtiyaçlarının bir parçası olarak, yani yazarların "eudaimonic" olarak niteledikleri bir motivasyonla da tüketirler.⁴⁵ Dolayısıyla, insanların medya metinleriyle ilişkilerinin, çift yönlü bir *haz* itkisiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Bununla ilişkili olarak, Graeme Turner, "açıkça ortaya çıkmıştır ki filmleri en başta incelemek isteme sebebimiz, bizim kültürümüzde pek çok kişi için *haz* ve anlam kaynağı olmalarıdır (1999, s. 49)" der. Bloodsworth-Lugo ve Lugo-Lugo (2015, s. 11), Jaap van Ginneken'in ise daha da ileriye giderek, televizyon ve müzik gibi diğer popüler kültür türlerinin yanı sıra filmlerin de, başka zamanlar ve yerlerle ilgili sesler ve imgelerin bizi bunun büyük ihtimalle şeylerin gerçek biçimi olduğu konusunda çok daha kolay ikna etmesi sebebiyle, "gerçekliğin etkili (forceful) bir vekili/yedeği (substitute)" anlamına geldiğini iddia ettiğini belirtirler. Bloodsworth-Lugo ve Lugo-Lugo (2015, s. 11) ise, Ginneken'in iddiasından farklı olarak filmlerin, gerçekliğin yerini etkili bir biçimde doldurmaktan ziyade, belli bir zamanda gerçekliğe dair sahip olunan kültürel algılara dayanarak güçlü ideolojik temsiller sunduğunu iddia etmektedirler. Dolayısıyla, Bloodsworth-Lugo ve Lugo-Lugo'ya (2015, s. 11) göre, mesele gerçekliğin "büyük ihtimalle nasıl olduğu" değil, bunun o dönemde "gerçekliğin

⁴⁵Waterman (1993), Aristo'dan yola çıkarak iki mutluluk biçimi ortaya koyar. *Hedonik mutluluk* *haz* terimleriyle kavramsallaştırılırken, *eudaimonic mutluluk* kişisel dışavurum biçimleri, kendini gerçekleştirme ve kişisel gelişimle ilişkilidir (Oliver ve Raney, 2011, s. 987).

'bizim' algıladığımız" biçimi olmasıdır; anlama ve potansiyel olarak son derece etkili gerçeklik algılarına kaynaklık eden filmler, bu sebeple, içinde yaratıldıkları kültürü ve zamanı anlamının, idrak etmenin anahtarlarıdır. Nitekim, bu gerçeklik algısının eğlence ile ilişkisine geri dönecek olursak, Turner (1999, s. 49), filmleri bizim için haz ve anlam kaynağı oldukları için incelediğimizi söyledikten sonra, film çalışmalarının artık bunu, yani filmlerin haz ve anlam kaynağı olmalarını mümkün kılan ilişkileri incelemeye başladıklarını belirtir. Bu ilişkiler ise, Turner'a göre, imge ve seyirci (viewer), endüstri ve izleyici kitlesi (audience), anlatı ve kültür, biçim ve ideoloji arasındaki ilişkilerdir.

Kellner (2013, s. 67), popüler kültür yaratıcılarının çoğunlukla siyasi ve toplumsal değişimleri öngördüklerini, belli davranış ve fikir biçimlerini ya da örneğin siyahi bir başkan gibi figürleri henüz ortaya çıkmadan halka sunabileceklerini belirtir. Kellner'a göre bunun sebebi, film ve televizyon yapımlarına ciddi miktarda para harcanması, bu nedenle de böyle yapımların seyircide yankı bulması ve hatta insanların düşündüğü, hayal ettiği ya da arzuladığı şeyleri öngörebilmesi gerekliliğidir. Richardson da (2010, s. ix) tıpkı Kellner gibi, uluslararası bir seyirci kitlesine hitap eden baskın popüler sinemanın, diğer bir deyişle Hollywood filmlerinin, tam da popülerliklerinin bir sonucu olarak geniş kitlelerin arzularını ve kaygılarını dillendirmesi gerektiğini belirtir - bu gerekliliğin sonucunda ise, bu filmler içinde üretildikleri çağın toplumsal ve kültürel belirleyicilerini kaçınılmaz olarak yeniden cisimlendirir ve yansıtır. Fakat Richardson'a göre asıl ilginç olan, Amerikan film kültürünün ABD toplumu içindeki gerilimleri, dünyanın geri kalanıyla ilişkisi bağlamında yansıtan bir temsil biçimi olmasıdır; nitekim Richardson'a göre dünyanın geri kalanı olarak bizler de, sadece seyirciler olarak bile olsa Hollywood deneyiminin bir parçasıyızdır. Popüler kültür sorununa aşağıdan yukarıya (varolan kültürel ve toplumsal süreçler popüler kültür metinlerini belirler) değil, yukarıdan aşağıya (popüler kültür metinleri ideolojik mesajların taşıyıcısıdır) bir bakış açısını öne çıkararak yaklaşan Yenerall (2014, s. 96-97) ise, son kertede, siyaset ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi inceleme sebebimizin, popüler kültürün politik toplumsallaşma sürecimiz (diğer bir deyişle politik değerlerimizi edindiğimiz, bütün bir ömre yayılan eden süreç) üzerindeki rolüyle ilgili olduğunu belirtir. Yenerall'a göre toplumsallaşma neden liberal, muhafazakar ya da sosyalist olduğumuzu, ya da neden kayıtsız olmayı ya da politik süreçlere katılmayı seçtiğimizi anlamamıza yardımcı olur, dolayısıyla filmler ve popüler kültür, politikayla

ve devletin rolüyle ilgili görüşümüzü (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) şekillendiren toplumsallaşmanın araçlarından biridir ve bu mesajları, mitleri ve detayları içselleştirmedigimizi düşündüğümüz anlarda bile, yaptığımız şey aslında tam olarak budur.

Kellner, popüler kültür ve sinemanın toplumsal, kültürel ve ideolojik süreçlerle bağlantısıyla ilgili olarak Siegfried Kracauer'in 1947 tarihli *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* kitabını örnek verir. Alman yazar bu eseriyle, "filmlerin tarihsel-siyasal alegorik boyutunu ortaya koymuş ve toplumsal, siyasal ve psikolojik içerikleri dile getiriş biçimlerini araştıran ilk sistemli araştırmalardan birini gerçekleştirmiştir". Kracauer'e göre ele aldığı dönemdeki Alman filmleri, "Hitler'in iktidara gelişini öngören ve Nazizme yol açan antidemokratik ve pasif tavırları yansıtmakta ve teşvik etmekteydi (Kellner, 2013, s. 67)". Nitekim, Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e* kitabının önsözü şu şekildedir;

Bu kitap yalnızca Alman filmleriyle ilgili değildir; daha ziyade Hitler-öncesi Almanya'ya dair bilgimizi özel bir yolla artırmayı amaçlıyor.

Alman filmlerini analiz ederek, 1918'den 1933'e kadar Almanya'da hakim olan derin psikolojik eğilimlerin - bu dönemdeki olayların gidişatını etkileyen ve Hitler-sonrası dönemde hesaba katmak zorunda kalacağım eğilimler - ortaya konabileceğini iddia ediyorum (Kracauer, 2010, s. 1).

Elbette, bu türden bir eğilimin Kracauer'in zamanında geçerli olduğu gibi, günümüzde de geçerli olduğu kolaylıkla iddia edilebilir. Kelimenin yaygın, ya da başka bir deyişle genellikle küçültücü bir imayı da içinde barındıran anlamıyla "popüler" olsun olmasın, kitlelere ulaşan, kitlelerin ilgisini çeken, kitleler tarafından kabul edilen tüm medya ve sanat içerikleri, bunu, kitlelerin deneyimleri ve algılarıyla (gerek aşağıdan yukarıya, gerekse yukarıdan aşağıya) ilişki kurabildikleri için başarmaktadırlar. Kitlelerin deneyimleri ve algıları ise, verili zamanın kültürüyle, ideolojisiyle ve genel *zeitgeist*'ıyla kaçınılmaz olarak bağlantılıdır. Ya bu kültürle ve ideolojiyle harmanlanarak şekillenir, ya da verili kültüre ve ideolojiye karşı çıkarak. Ama her iki şekilde de, kendini bu verili kültür ve ideolojiyle ilişkili biçimde konumlandırarak. Tam da bu noktada, popüler metinlerle ilgili küçümseyici tavrı bir kenara bırakarak, bu metinlerin tam olarak ne söylediklerini, neden ve nasıl hitap ettikleri geniş kitlelerle bağlantı kurduklarını, kurabildiklerini çözümlemek, araştırmacıya içinde yaşanan (ya da bu film öbeklerinin dahil olduğu) zamanla ilgili olarak tekil ve özgün biçimlerde başarı göstermiş metinlerin sağlayabileceğinden çok

daha derin ve geniş kapsamlı bir anlayış edinme imkanını sunabilir. Bu çözümlemenin Hollywood sineması bağlamında yapılması amaçlandığında ise, incelenen metinlerin neredeyse her zaman "tür sineması" bağlamında ortaya konulmuş ürünler olduklarını göz önünde bulundurmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Elbette Hollywood sadece tür sineması olmadığı gibi, tür sineması da sadece Hollywood'a özgü bir bağlam değildir. Ne var ki, anlam ve biçimin birbirleri olmaksızın varolamadıkları, ya da karşılıklı olarak birbirlerini desteklemedikleri, güçlendirmedikleri sürece birinden birinin eksik kaldığı kabul edilecek olursa, o zaman belli Hollywood filmlerindeki belli anlam kategorilerinin ortaya çıkarılmasının hedeflendiği böylesi bir çalışmada da Hollywood sinemasının "anlatısal biçimini" oluşturan tür geleneğinin ne olduğunun, bu geleneğin anlatıyı ve mesajı nasıl şekillendirdiğinin ve bu geleneğin kültürel, toplumsal ve ideolojik anlamının, işlevinin kısaca açıklanmaya çalışılması bir zorunluluk olarak kendini gösterir.

3.2.1. Hollywood sinemasında tür geleneği

Butler (120), Hollywood tarihinin türler tarihi olduğunu belirtirken, Kolker de (2011, s. 9) özellikle Hollywood sinemasının "türün (genre) geleneklerine, türün tarihi boyunca büyük ve küçük çeşitlemelerle yinelenen sinemasal öğeler ve stillerle anlatılmış öykü *türlerine* (kind) dayalı" olduklarını söylemektedir. Grant (2007, s. 1) ise, popüler sinemanın genel olarak tür filmlerinden oluştuğunu, sinema tarihi boyunca, hem Hollywood'da hem de dünyadaki diğer ulusal sinemalarda tür filmlerinin, film yapım pratiklerinin en büyük bölümünü oluşturduğunu belirtir; her ne kadar farklı ülkelerde farklı türler olsa ya da ön plana çıksa da, dünyanın her yerinde ticari olarak üretilen, dağıtımı yapılan ve gösterilen filmler ezici bir çoğunlukla tür filmlerinden oluşmaktadır.

Buradan yola çıkarak, genelde popüler sinemadan, özelde ise Hollywood sinemasından bahsederken, varsayımlarımızın, uğraştığımız şeyin "tür sineması" olarak tanımlanan özel bir kategori olduğunun bilinciyle oluşturulmasının gerekliliği ortadadır. Elbette, "tür" kavramı sadece sinemaya özgü bir terim değildir. Buscombe (2003, s. 12), farklı tekniklere sahip ve farklı konulara eğilen farklı edebi türler (Buscombe burada *genre* değil *kind* kelimesini kullanmıştır) olduğu fikrinin, ilk olarak Aristo tarafından geliştirildiğini belirtir. Aristo, *Poetika* eserinde, şiir olarak adlandırdığı şeyi (ki

Buscombe'ye göre biz bugün buna edebiyat demektediriz) trajedi, epik, lirik vs. gibi kategorilere ayırmıştır ve bunu yaparken amacı her bir türün kendine özgü niteliklerini ortaya çıkarmaktır. Ardından belirlediği bu türlerin birbirleriyle ilişki içindeki önemlerini belirlemeye çalışmış, uzun tartışmalardan sonra en büyük ve önemli türün trajedi olduğunda karar kılmıştır (Buscombe, 2003, s. 12). Dolayısıyla, tür kavramsallaştırması antik Yunan'dan günümüze, her sanat dalında başka biçimler olarak ve başka amaçlara hizmet ederek varolagelmıştır. Nitekim Laugier (2012, s. 1004), diğer sanat biçimlerinin de şüphesiz tür kavramına başvurdıklarını, ama bunu geriye dönük bir biçimde, geçmişteki ürünleri sınıflandırmak ya da kendilerini bir tür içinde göstermek için yaptıklarını belirtir ve ardından Cavell'e göre sinemanın sadece türler içinde var olduğunu, onun popüler doğasını belirleyen şeyin ise tam da bu olduğunu ekler.⁴⁶

Abisel, film türlerinin nasıl tanımlanacağı, hangi işlevleri gördükleri ve belirli türlerin nasıl ortaya çıktığı konusunda, üzerinde kesin olan uzlaşılan bir tavrın olmadığını belirtir (22). Çalışmanın bu bölümünde, türün tanımına dair kesin ve üzerinde uzlaşılmış tek bir tavrın bulunmadığı göz önünde bulundurularak, tür sinemasının üzerinde uzlaşmaya varılmış belli başlı özellikleri ve farklı tür yazarları ve eleştirmenleri tarafından ortaya atılmış ve tür sinemasına çeşitli düşünsel konumlardan birer bakışı ortaya koyan değerlendirmeleri bir araya getirilerek, tür sinemasına dair tutarlı bir bakış açısı elde edilmeye çalışılacaktır.

Grant, tür filmlerini basitçe "tekrar ve çeşitleme yoluyla, benzer durumlardaki benzer karakterlerin benzer hikayelerini anlatan ticari filmler" olarak tanımlar. Grant'a (2003, s. xv) göre bu filmler aynı zamanda daha önce izlediğimiz "benzer" filmlerin bizde yarattığına benzeyen deneyimleri yeniden yaşama beklentimizi beslerler (ya da ilerleyen bölümlerde irdedeceğimiz üzere bu beklentiden beslenirler). Tür filmleri,

⁴⁶Bu noktada, türlerin sürekli bir "doğuş, mükemmelleşme/klasikleşme, ölüm" süreçlerinden geçmeleri dolayısıyla aynı zamanda son derece "dinamik" süreçler olmalarının yanı sıra, özellikle son yıllarda türler arası geçişlerin ve melezleşmelerin de her bir filmin sadece tek bir türe ait olduğunu söylemeyi giderek zorlaştırdığını eklemekte fayda vardır. Altman'a (2006, s. 125-126) göre, türsel tanımlamalardaki bu geçişlerin ve melezleşmelerin sebeplerinden birisi farklı dönemlerdeki farklı sınıflandırma etkinlikleridir - "karışık" tür filmleri, genellikle "baskın" türe göre sınıflandırılırlar, farklı dönemlerde farklı şekillerde sınıflandırılan filmler sadece tek bir türle anılırlar ve özgün tür etiketi artık kullanımda olmayan filmler basitçe o film üretildiğinde henüz icat edilmemiş olan başka bir türün altına yerleştirilirler. Altman'a (2006, s. 140) göre bir başka sebep, sinema tarihi boyunca yaratılan her yeni türle birlikte filmlerin önce iki ya da daha çok farklı kategori altında anılmış ve daha sonra türsel kimliklerinin sabitlemiş olmasıdır. Son olarak Hollywood'da türlerin bir araya getirilmeleri, farklı ilgi alanlarına sahip olan daha geniş bir izleyici kitlesini tek bir filmde toplamayı amaçlayan bir pazarlama stratejisi olarak da kullanılmaktadır (Altman, 2006, s. 132).

yukarıda da değinildiği üzere, film pratiğinin en büyük bölümünü oluşturmuşlardır ve bilhassa Hollywood stüdyolarının kitlesel üretime dayalı endüstriyel bir modeli erken dönemlerinden itibaren benimsediği Birleşik Devletler'de, "kültürel ve ekonomik bir kurum olarak sinema" algısının popüler filmler üzerinden oluşmasında çok önemli bir etkileri bulunmaktadır. Özden ise, tür filmlerini "popüler ve ticari oluşlarıyla dikkat çeken; benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların (conflict) dışavurumunu sağlayan; temel bazı değişmez karakterleri barındıran; belirli tarihsel dönemler ve mekanlar içinde yer alan; hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olan filmlerdir (2004, s. 211)" şeklinde tanımlamaktadır. Buraya kadar, tür filmleriyle ilgili olarak sınıflandırma, benzerlik ve ticarilik temalarının ön plana çıktığı söylenebilir.

Altman, *Film/Genre* kitabında "Genel olarak film türü kavramı denildiğinde neler anlaşılmaktadır? (2006, s. 13)" sorusunu sorar ve türün, başlangıcından bu yana özellikle eleştirmenler ve tür sinemasıyla ilgilenen akademisyenler tarafından ne şekilde algılandığını ve kategorize edildiğini açıklar. Altman'a göre, bu çeşitli akademisyenler türü, birden çok müessese arasında köprü kuran kullanışlı bir müessese; endüstri üretimini önceleyen, programlayan ve şekillendiren bir formül ya da detaylı bir proje; teker teker filmlerin üzerine inşa edildiği resmi bir iskelet, bir yapı; dağıtımçı ve gösterimcilerin kararları ve iletişimlerinin merkezinde bulunan bir kategori, bir etiket; her bir tür filminin izleyicisinden talep ettiği bir bakış açısı, bir sözleşme olarak görmüşlerdir. Yine Altman'ın referans gösterdiği bu çeşitli akademisyenlerin fikirlerine göre türler film endüstrisi tarafından belirlenip izleyici kitlesi tarafından kabul edilirler; net, değişmez kimlikleri ve sınırları vardır; her bir film tamamen ve kalıcı olarak tek bir türe aittir; türler tarihten bağımsızdır; tahmin edilebilir gelişme aşamalarından geçerler, belli bir konu, yapı ve gövde içerisinde yer alırlar; belli temel karakteristikleri paylaşırlar; ya ritüel ya da ideolojik bir işleve sahiptirler ve tür eleştirmenleri tür uygulamasının dışındadırlar (detaylı tartışma için bkz. Altman, 2006, s. 13-29). Ne var ki Altman, kitabın ilerleyen bölümlerinde özetlenen tüm bu genelgeçer kuralları ele almakta ve pek çoğunun yanlış olduğunu belirterek, film türünün tarihle ve tarihin koşullarıyla sıkı bağları bulunan, dinamik ve aslında pek çok toplumsal, kültürel, ideolojik, psikolojik ve ekonomik işlevi aynı anda bünyesinde barındıran karmaşık bir kategori olduğunu ortaya koymaktadır. Altman'a göre bir türün varolabilmesi için, "çok

miktarda metin üretilmeli, bunların büyük ölçüde dağıtımı yapılmalı, geniş bir izleyici kitlesinin gösterimine sunulmalı ve az çok homojen bir şekilde alımlanmalıdır (2006, s. 84)".

Tür filmlerinin, Altman'ın bahsettiği üzere az çok homojen bir biçimde alımlanabilmesini sağlayan kendine has bir takım özellikleri bulunur. Bunlardan en büyük işleve sahip olanlar ise türsel uylaşımlar ya da gelenekler (conventions) ve ikonografidir.

Kolker, görece olarak birkaç ve önemli istisna dışında, dünyanın her yerinde filmlerin (Kolker burada popüler filmleri ön plana almaktadır) temelde kendini geri planda tutma, biçimini görünmez olarak sunma, film yapımcılarına yaratım ve üretim sürecinde, izleyicilere de alımlama sırasında mümkün olduğunca az sorun çıkarma ilkesiyle yapıldıklarını belirtir (2011, s. 62). Smith (1995, s. 113) ise, bununla ilişkili olarak, izleyiciler olarak kurgusal metinlerle ilişkimizin en temel yönlerinden birisinin, izleyicinin kurgusal metnin dünyasına çekildiği süre boyunca "normal" bilinçlilik halini kaybetmesi olduğunu belirtir - kurgusal metnin dünyasına çekilen izleyici, onun bir kurgu olduğunu unutmaz. Kolker'e göre böyle sorunsuz bir alımlama sürecinin mümkün hale gelmesini sağlayan şey, tam da izleyicinin bu şeffaflık yanılsamasını kabul edeceği ve filmi gözlerinin önünde akan bir bütün, bir öykü olarak göreceği biçimde ortaya çıkan bir takım gelenekler ve kabullerdir. "Biçim ve yapı, görüntünün yapaylığı, oyunculuğun parçalı doğası birbiri içinde eriyip tamamen kaybolacak ve kolay anlaşılır bir bütün içinde bir araya gelecektir (Kolker, 2011, s. 62)". Kolker burada aslında türsel uylaşımlardan bahsetmektedir. Grant, uylaşımları "belli başlı türsel geleneklere özgü olan ve sıklıkla kullanılan, tekrarlanan biçimsel teknikler ya da anlatım araçları" olarak tanımlamaktadır. Diyalog parçaları, müzik parçaları ya da stilleri, *mise-en-scene* (mizansen) örüntüleri filmden filme tekrarlanır ve bu tekrarlar aracılığıyla türsel uylaşımlar yerleşik hale gelir (2007, s. 10). Tür filmlerinin bu tekrara dayalı doğaları, aynı zamanda izleyici beklentisini belirleyerek, izleyici ve filmi üretenler arasındaki anlaşmanın yapılmasını sağlar. Grant (2007, s. 10), uylaşımların tür filmlerinin üreticileri ve tüketicileri arasında, belli başlı bir takım "yapaylıklar"ın kabulü için yapılmış sözsüz bir anlaşma görevi gördüğünü belirtir, fakat dikkat edilmesi gereken nokta, sözü edilen bu yapaylıkların yalnızca *belli bağlamlar içerisinde* var oldukları sürece kabul edildikleridir. Bir örnek vermek gerekirse, bir müzikalde, anlatı birdenbire

ayağa kalkarak şarkı söyleyip dans etmeye başlayan bir aktörün performansı ile yarıda kesilebilir ve şarkı sona erdikten sonra kaldığı yerden akmaya devam edebilir. Gerçek hayatta bu türden bir "yapaylık", gündelik hayatın normal bir parçası olarak kabul görebilecek bir davranış olmayabilir, ama müzikal içinde normal, kabul edilebilir olan davranış biçimi tam da budur ve bu anlaşma, bu kabul sadece müzikal filmleri için geçerlidir. Hatta, kabul edilebilir olmakla kalmayıp, izleyicinin tam olarak filmde beklediği, filmde görmek istediği şeydir. Sözü edilen türsel uylaşımların doğrudan bir sonucu olan bu "seyirci beklentisi" ve bu beklentinin tür filmlerinin varlığı açısından önemi ile ilgili olarak Sobchack şöyle demektedir:

Herhangi bir tanımlanabilir film grubunun herhangi bir filmi, aslında, kendinden önce gelenin bir taklidi olduğu sürece o grubun bir parçası olarak tanınabilir. İzlediğimiz filmin bir korku filmi, bir gerilim filmi ya da bir kahramanlık filmi olduğunu, sadece söz konusu filmi güçlü biçimde andıran başka filmler izlediğimiz için bilebiliriz. Bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde, hem tür filminin yapımcısı hem de tür izleyicileri önceki filmlerin ve bu somut örneklerin her birinin iyi bilinen bir hikâyenin özünü yeniden hayata geçirme yolunda bir teşebbüs olduğunun farkındadır (2003, s. 104).

Öte yandan Altman'a göre, tür filminin gerçekleşebilmesi için, izleyicinin iki yönlü bir deneyime sahip olması gerekir:

Türsel metinler (gerçek) olayları, yerleri ya da ilişkileri hatırlatmak zorunda olduğu gibi, aynı zamanda önceki metinleri de anımsatmalıdır, aksi takdirde türün devam eden varlığını temin edemezler. Tür izleyicisinin rolünü düzgün bir biçimde yerine getirebilmek (yani, tek tek metinleri bir türün parçası olarak kavrayabilmek) için, her izleyici ikili bir deneyime sahip olmalıdır: kültürün ve kültürel varsayımların, kuralların ve mitlerin deneyiminin yanısıra, diğer türsel metinlerin de deneyimi. Bu iki gereklilik ve sonuç olarak türün kuruluşuna dair iki farklı yaklaşım elbette değişen oranlarda bir araya getirilebilir (2006, s. 189).

Buscombe (2003, s. 22-23), bir tür filminin yenilik ve tanıdıklığın bir karışımına bağlı olduğunu belirtir - türün gelenekleri izleyici tarafından bilinir ve tanınırlar ve izleyicideki hazzı yaratan işte bu tanıdıklığın ta kendisidir. Bu tür bir tür içi etkileşim ve kültürel olduğu kadar türe dair de olan deneyimler sayesinde ki, izleyiciler sinemaya ne tür bir şey izleyeceklerini bilerek, bunun beklentisi içinde ve bundan haz almak için giderler. Schatz'a göre (2003, s. 94), izleyicinin bakış açısından bu anlaşma, maruz bırakılma ve tanıdıklık aracılığıyla saflaştırılarak son derece iyi tanımlanmış beklenti sistemlerinin parçaları haline getirilmiş bulunan belirgin bir anlatısal, tematik ve ikonografik örüntüler kümesini temsil eder. Üstelik, yine Schatz'a göre izleyicinin Hollywood'un bu türsel geleneklerine karşı duyduğu yüksek tanıdıklık hissi ve

dolayısıyla izleyicinin bu ürünlerin yaratılmasındaki "aktif ama dolaylı" katılımı, tam olarak tür filminin bir tür kültürel ritüel olarak ortaya çıkmasının ve çağdaş bir mit olarak statüsünün temelindeki şeydir.

Türün gelenekleri, uylarımlar, ikonografi, anlatı yapısı, özdeşleme ve katharsis, izleyici ve film yapımcısı arasındaki bu sözsüz anlaşmanın nedenleri ve sonuçlarıdır. Neale'a (2003, s. 161) göre, türler sadece filmlerden değil, aynı zamanda ve eşit biçimde, izleyicilerin sinemaya getirdikleri ve izleme süreci boyunca filmlerle ilişki kurmalarını sağlayan belli beklenti ve varsayım sistemlerinden oluşurlar ve bu sistemler izleyicilere, filmleri tanımlarını ve anlamalarını sağlayan araçlar sunarlar, filmleri anlaşılır ve açıklanabilir hale getirerek, filmlerin ve içinde barındırdıkları unsurların okunmalarına yardımcı olurlar. Diğer bir deyişle "Perdede olanların anlamının kavranabilmesi için bir yol sunar: belli olaylar ve eylemler neden ortaya çıkmaktadır, neden karakterler belli biçimlerde giyinmişlerdir, neden bu şekilde görünür, konuşur ve hareket ederler, vesaire (Neale, 2003, s. 161)".

Burada Neale'in bahsettiği sistemlerin oluşabilmesini sağlayan temel unsurlardan bir diğeri, türsel uylarımlarla birlikte çalışan, hatta zaman zaman ayırt edilemez bir şekilde iç içe geçen ikonografidir. Buscombe (2003, s. 16), görsel geleneklerin hikâyenin çerçevesini ortaya koyan şey olduğunu belirttikten sonra, daha da önemlisinin, bu geleneklerin, anlatılacak hikâyenin "ne tür" bir hikâye olacağını belirlemesi olduğunu söyleyerek, ikonografinin işlevini çok açık bir şekilde ortaya koyar.

Elbette ikonografi de, tıpkı tür terimi gibi, sadece sinemaya ya da Hollywood'a özgü bir kavram değildir. Grant, ikonografi teriminin, sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin Rönesans sanatıyla ilgili tartışmalarından türediğini anlatır (2007, s.11). Panofsky burada, temaların ya da konseptlerin sembolik olarak yüklü nesneler ya da olaylar aracılığıyla aktarıldığını öne sürmüştür. Ardından, Lawrence Alloway gibi tür eleştirmenleri, sanat ürünlerindeki tanıdık sembollerin parçası oldukları tekil ürünlerin bağlamı dışında, kültürel bir anlamı olduğunu öne sürerek bu ikonografi düşüncesini sinema ortamına aktarmışlardır - ikonlar ikinci düzey sembollerdir, başka bir deyişle, sembolik anlamları tek bir metin içerisinde ortaya çıkmaz, daha önceki benzer pek çok metinde tekrar tekrar kullanıldıkları için zaten halihazırda semboliktirler (Grant, 2007, s. 11-12).

İkonografi, konunun kendini gözler önüne sereceği hareket alanını, tür filminin görünen yüzeyini, bağlamı ve ortamı ekonomik bir biçimde yaratan fotoğraflanmış belli başlı nesneler, kostümler ve yerlerden oluşur. Bu görsel öğeler, pek çok filmde kullanıldıkları bir zaman diliminden sonra paylaşılan anlamlarla kaplanır, böylece diyalog ve kamera temanın özelliklerini ortaya çıkarmaya odaklanabilir. Tıpkı benzeşen temalar ve stereotipleşmiş karakterler gibi, ikonografi de ne film-yapımcısının ne de izleyicinin kafa yormaya gerek duymayacağı, karşılıklı olarak tanınabilir iletişimin kısaltılmış ve sembolik hale getirilmiş bir biçimini sunar (2003, s. 108).

Örneğin, bir korku filminde karakter çekinerek karanlık bir odaya giriyorsa, o odada tehlikeli bir şeylerin olduğunu biliriz. Filmin başında, şiddetli bir yağmur ya da güçlü bir rüzgâr sesi eşliğinde ıssızlığın ve karanlığın tam ortasında konumlandırılarak gösterilen uzaklardaki o evde, şatoda, hastanede, yatılı okulda vs. mutlaka karanlık bir şeyler dönmektedir. Şişman ve gözlüklü ergen genç, her zaman ilk önce ölenlerden biri olacaktır. Güvenli olduğunu düşündüğü bir köşeye saklanmış karakterin korku dolu nefes alıp verişlerini duyabildiğimiz bir sessizlik anını, korkunç yaratığın gölgelerin arasından uzanıp bize yüzünü gösterdiği, patlama benzeri bir ses efekti ya da müzikle daha da güçlendirilen hızlı bir sahne izleyecektir. Sobchack'ın de sözünü ettiği gibi üzerinde çok da düşünmeye gerek duymadan tüm bu bilgilerle donanmamızı sağlayan şey tür sinemasının anlatı gelenekleri, diğer bir deyişle görsel ve işitsel uylaşımlar ve ikonografidir. Uylaşımlar ve ikonografinin, bu anlamda, izleyiciye neler olup bittiğini hızlıca kavramasını ve kendini anlatının ilerleyişine kaptırabilmesi için görsel bir kestirme yol sunarak, bir anlatı ekonomisi yarattığı söylenebilir. Grant ise, bu noktada her ne kadar tür filmlerinin ikonografilerinin kültürel olarak belirlenmiş anlamları bulunsa da, bunlarla ilişkili yorumların ya da değerlerin her zaman sabit olmadığı konusunda dikkatli olmamız gerektiğini belirtir. Grant'a göre, daha ziyade, bu ikonların her bir tür filmindeki temsili, filmin dışsal biçimiyle içsel biçimi arasındaki ilişkiyi gösteren, işaretleyen şeydir. Örneğin, bir korku filmindeki haç ikonu, her zaman Hristiyanlığın ve baskın ideolojinin bir ikonuyken, filmin kendisi bu ideolojiyi eleştirebilir ya da destekleyebilir (2007, s. 12-13).

Tür filmleri, geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerdir. Bu geleneksel anlatı yapısı, içinde net bir şekilde tanımlanmış karakterleri, durumları ve nedenselliği barındırır. Tür filmlerinde, keskin bir biçimde iyi ya da kötü olarak tasvir edilmiş karakterler, hatalı bir yoruma fırsat vermeyecek şekilde ortaya konmuş doğru ve yanlışlar vardır. Böylesi bir keskinlik ise, ileride açıklanacağı gibi tür sinemasının

olmazsa olmazları denilebilecek özdeşleşme ve bununla bağlantılı olarak izleyicinin katharsis'ini sağlayan temel anlatı stratejisidir. McKee, bu geleneksel anlatıyı, diğer bir deyişle "klasik tasarım"ı şu şekilde tanımlar:

Klasik tasarım, kendi arzusunu yerine getirmek için herşeyden önce dışsal çatışma güçlerine karşı süregiden bir zaman boyunca mücadele veren etkin bir kahramanın etrafında, kurmaca gerçeklikle ilişkili tutarlılık ve nedensellik içinde mutlak, geri dönülmez bir değişimle sonlandırılmak üzere oluşturulmuş bir öykü demektir (2007, s. 38).

Sobchack (2003, s. 103) tür filmlerinin, genel olarak klasik dünya görüşünün prensipleriyle hareket eden klasik bir biçimi olduğundan bahsederek, tür filmlerinin sabit temaları, tanımlanmış karakterleri ve tahmin edilebilir sonlarını Aristoteles'in *Poetika*'sıyla ilişkilendirir. Sobchack bu temel ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır:

Bir tür filminin biçimi Aristotelesçi dramatik değerlere engin bir saygıyı ortaya koyacaktır. Her zaman kesin bir başlangıç, orta ve son duygusu, kapanış hissi, ve bir çerçevelenme hali olacaktır. Film "Evvel zaman içinde..." diye başlar ve ancak tüm açık kalmış uçların düzgünce bir araya getirilip, tüm ana çatışmaların çözüme ulaştırılmasının ardından sona erer. Bu daha kapalı bir dünyadır. Tür filminin herhangi bir yerinde – karakterlerde, temalarda ya da ikonografide - muğlaklığa çok az yer vardır. Ama filmin gidişatı içerisinde görünüşte muğlaklıklar ortaya çıksa bile, bunlar ya vurgulanmamalı ya da filmin sonunda icaplarına bakılmalıdır. ... Her tür filminin sonu, filmin başında içkin olarak varolur ve ima edilir; başlangıçtaki serim bölümünde sunulan öğeler açıkça, kaçınılmaz sonuçla ilişkilidir. Konuyla ilgisi olmayan hiçbir şey filmin ortalarında gelişigüzel bir biçimde sunulamaz. ... Sadece temayı ileri götüren sahneler kabul edilebilir. Sadece hareketin sürmesini sağlayan diyaloga izin vardır (2003, s. 107).

Kolker (2011, s. 268) ise, geleneksel anlatı yapısı, kültür ve ideoloji arasında bağlantı kurarak, geleneksel anlatının "kültürün duymayı istediği öykülerin bir şablonu ya da planı gibi" olduğunu söyler. "Onlar kültürün kolektif ideolojisinin, onun aileye, mülkiyete, sahipliğe, dine vb.ye dair genel anlayışlarının bir parçasıdır. ... (geleneksel anlatılar) bizim kültürel imgelemimize sahiptir (2011, s. 268)". Öte yandan Kolker'e göre bu tür anlatılar ideoloji ile birlikte de değişirler çünkü kültürel bağlamlar, toplumsal kurallar ve baskın inançlar kendi biçim ve gelişmelerini dayatırlar (2011, s. 269).

Bu tür bir geleneksel anlatıyı, izleyicinin katılımı ve hazzı açısından daha da güçlü hale getiren unsurlardan biri, yukarıda da bahsedildiği üzere net bir şekilde tanımlanmış karakterler kullanmaktır. Abisel, kolaylıkla kavranan karakterler kullanmanın öneminin, bu yolla seyircinin karakterlerle daha fazla empati içine

girebilmesi olduğunu belirtir (63). Sobchack'a (2003, s. 104) göre, filmin konusu ne kadar karmaşık olursa olsun, aşıkâr kötü adamlar ve kahramanlar tarafından ortaya konan temel iyi-kötü çatışması her zaman kiminle ve ne kadar özdeşleşmemiz gerektiğini bilmemizi sağlar. İzleyicinin film karakterleriyle empati kurabilmesi özdeşleşmeyi, özdeşleşme ise katharsis'i sağlayacaktır. Bu tür bir katharsis, ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere Kolker'in (2011) sözünü ettiği kültür, toplum ve inançlar ile yakından ilişkilidir. Sobchack, tür filmi karakteriyle ilgili olarak şöyle demektedir:

Tür karakterleri, yapabildikleri açısından kesinlikle bizden daha üstündürler; sıradan insanlar olarak sınırlı olabilirler, ama hareket açısından sınırsızdırlar. Bizim yapabilmeyi istediğimiz şeyleri onlar yapabilirler. Hayatlarındaki kötülüğün yerini, bir canavar ya da kötü adam olarak kesin bir biçimde saptayabilir ve gidip o kötülüğe karşı zafer kazanabilirler. Öte yandan bizler, bir sersemlik içindeyizdir. İşlerin tam olarak yolunda gitmediğinin farkındayızdır, ama bunun şirketlerin mi, dünyanın durumunun mu, politikacıların mı, sokağın başında yaşayan komşularımızın mı, patronumuzun mu, yoksa eşimizin mi bir komplosu olduğundan emin olamayız; fakat her ne olursa olsun, onu bir düello için dışarıya davet edemez ya da köylüleri toplayıp onu avlamaya çıkamayız. Tür karakterleri bizimkinden daha iyi bir dünyada yaşarlar, bu öyle bir dünyadır ki sorunlar harekete geçerek, doğrudan bir şekilde ve duygusal olarak çözülebilir (2003, s. 109).

Dolayısıyla tür karakterleri aslında bizim olmak istediğimiz, içinde yaşadığımız toplum, kültür veya ideolojiden kaynaklanan problemleri bizim yerimize çözen, ütöik karakterlerdir. Katharsis ise, tam da türlerin bu toplumsal, kültürel ve ideolojik işlevi aracılığıyla ortaya çıkar. Tudor'a göre (2003, s.7), türleri birbirinden ayıran can alıcı unsurlar sadece filmlerin içsel yapılarında var olan unsurlardan kaynaklanmaz, çünkü sözü edilen bu unsurlar aynı zamanda içinde yaşadığımız topluma, kültüre de bağlıdırlar. "Tür kavramları – keyfi tanımlamalar dışında – özel amaçlar için eleştirilenler tarafından yapılan sınıflandırmalar değildirler; onlar birer kültürel gelenek setleridir. Tür, bizim kolektif olarak olduğuna inandığımız şeydir (2003, s. 7)".

Altman, türsel normların kültürel normlarla bir karşıtlık oluşturduğunu, belli bir tür filminden haz duyan seyircinin, farkında olsun ya da olmasın kendini bir yol ayırımında bulduğunu ve ilk etapta, kültürel normlarla çelişen türsel normları tercih ettiğinden bahseder. "Seyirci bir an bile duraksamaz: türsel haz her zaman sosyal doğrulardan daha tercih edilebilirdir (2006, s. 147)". Seyirci, belli bir tür filmini izlemeyi seçer, o dünyaya gönüllü olarak girerek kendini türsel normlara bırakır,

karakterle özdeşleşir, önce türsel normlar aracılığıyla kültürel normlardan uzaklaşır ve filmin sonunda kültürel normlara geri dönmenin rahatlığını yaşayarak, içinde yaşadığı toplumun, kültürün ve ideolojinin normlarını bir kez daha onaylar.

Bahisler arttırıldıkça, türsel aktivitenin hazzı da artar. Artık sadece basit bir biçimde dersi asmakla kalmayız; şimdi suçu hukuğa, saçmalığı iletişime, savaşı barışa tercih etmekteyizdir. Dolayısıyla kültürün alanımızı sınırlayan temellerini zayıflatırız – ve haz duymamızı sağlayan şey tam da budur. Sadece kültürün değerlerini giderek tırmanan bir şekilde reddederek türsel hazzın en yüksek noktasına ulaşırız.

Yine de tür filmleri asla kültürel normlardan en uzak hallerinde, türsel haz en yüksek noktasındayken sona ermezler. Aksine, tür filmleri gerçekte her zaman uzun bir yoğunlaşma ve şiddetlenmeyi takip eden, kültürel değerlerin hızlı ve kesin bir şekilde onarımı yolunu izler. ...Risk ne kadar büyükse, güvenli bölgeye dönmenin hazzı da o kadar büyük olacaktır (Altman, 2006, s. 154).

Nitekim Altman'a göre tür filmlerini hegemonik araçlar haline getiren unsur da tam olarak budur. Türsel hazzı elde etmek için kültürel değerler manipüle edilerek, filmin sonunda izleyici kendi isteğiyle kültürün değerlerini bir kez daha yüceltmek için kandırılır (2006, s. 156).

Tür filmleri bu anlamda, bireyselliğe de iyi gözle bakmaz. Kültürel normlara geri dönüş, grupta beraber hareket etmenin önemine de vurgu yapar. Sobchack'a göre;

Temel temaların kısa bir özetini yapmak bize tür filmlerinin yol açtığı katharsis'in, bu filmlerin yapısının temel bir unsuru olduğunu gösterecektir. Gündelik hayatın gerçek baskıları aracılığıyla kontrol altında tutulan karşıt içgüdüler olan bireyselleşme ve kendini gruba teslim etme arasındaki içsel gerilim, seyirci tür filmi boyunca kişisel şeref ve korku hayallerini bu fantazi dünyasının stereotipleşmiş karakterleri aracılığıyla yaşarken serbest kalır. Ama sonunda bu antisosyal davranış içgüdüleri (ne kadar masum ya da izin verilebilir olsa da, bireysel hareketler yine de antisosyal olanla karışır), biz sosyal düzenin kaçınılmaz hakkaniyetini kabul ederken yok edilir: grup her zaman haklıdır ve biz kalbimizin derinliklerinde, başka türlüşünü düşünmenin yanlış olduğunu biliriz (2003, s. 112).

Böylece, Altman ve Sobchack'in de vurguladığı üzere tür filmleri aracılığıyla, sinema salonunun güvenli ortamında herhangi bir yasadışı işe karışmadan, kültürel olarak yanlış kabul edilen herhangi bir davranışta bulunmadan, işimizi, ailemizi, saygınlığımızı ya da hayatımızı kaybetmeden, sadece duygusal olarak gündelik hayatımızın çerçevesini ve sınırlarını çizen toplumsal, kültürel ve baskın ideolojik değerlerden uzaklaşmanın hazzını yaşar, sonra uyumlanmamız gerektiğini hissettiğimiz grupta beraber kültürel değerlere geri dönmenin rahatlığını deneyimleriz. Katharsis ise bu uzaklaşma ve geri dönme süreçlerinin tam kalbinde yer alır. Önce bizim yapmayı istediğimiz ama asla yapamayacağımızı bildiğimiz şeyleri gözünü bile kırpmadan yapan

karakterler aracılığıyla sınırlarımızdan kurtulur, filmin sonunda çatışma artık katlanılamaz bir hale geldiğinde, bozulan denge durumu grubun çıkarlarına ve kültürel değerlere uygun olarak yeniden kurulurken kendi gündelik hayatımızın kurallar tarafından inşa edilen basitliğine geri dönüşü kutlarız. Bir tür filmi izlemek üzere sinema salonuna girerken, ne tür bir şey izleyeceğimizi bilmenin verdiği rahavet ve izlediğimiz şey üzerine uzun uzadıya düşünmek durumunda olmamamız, uylaşmalar, türsel gelenekler ve ikonografinin tüm karakterleri, hareketleri ve ilişkileri rahatlıkla anlamamızı sağlayan yapısı filmin sonundaki bu rahatlamaya hizmet eden unsurlardır.

Neale ve Altman gibi tür çalışmaları yapan yazarların üzerinde uzlaştıkları son bir önemli nokta ise, türün durağan bir oluş değil, asla sona ermeyen bir süreç olduğudur. Elbette tür sinemasının temel yapıtaşları olarak üzerinde durulan gelenekler, uylaşmalar, ikonografi gibi unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, burada bir çelişki olduğu düşünülebilir. Fakat aynı zamanda, toplumsal değişim ve dönüşümlerle uyumlanamayan türlerin yok oldukları ve dönüşümü benimseyen türlerin varlıklarını sürdürdükleri de tür sineması tarihine bakıldığında açıkça görülen bir gerçektir. Neale (2003, s. 171), Hans Robert Jauss (1982, s. 80) ve Ralph Cohen (1986, s. 205-206) gibi yazarlara gönderme yaparak, her ne kadar türleri işaret eden temel şeyler tekrar ve aynılık gibi görünse ve bu nedenle sanki doğaları gereği durağanmış gibi algılandsalar da, türlerin en iyi şekilde *süreçler* olarak anlaşılabilceğini vurgular ve "tekrarlar baskın olsa da, bu süreçlerin temelde farklılık, çeşitlenme ve değişim üzerine kurulu olduklarını" belirtir. Neale'a (2003, s. 171) göre türlerin bu süreç benzeri doğası, kendini, "beklenti düzeyi", "türsel metinlerin oluşturdukları gövde düzeyi" ve "her ikisine de hükmeden kurallar ya da normlar düzeyi" olmak üzere üç düzey arasındaki bir etkileşim olarak ortaya koyarken, her yeni tür filmi varolan türsel gövdeye bir eklemede bulunur ve herhangi bir zamanda mevcut olan türsel unsurlar arasından bir seçimi içerir. Bu noktada bazı unsurlar filme dahil edilirken, diğerleri dışarıda bırakılır. "Tek tek türler sadece türsel bir rejimin parçası olmakla kalmazlar, ama aynı zamanda kendileri de birbirlerinden ödünç almak ve birbirleriyle kesişmek suretiyle değişir ve gelişirler (Neale, 2003, s. 172)".

Altman ise, "son kertede bu sürecin asla sona ermediğini ve dolayısıyla türlerin yapımcılar ve seyirciler tarafından benzer şekillerde tanınacak duruma geldikleri ilk noktanın ötesine geçen bir teoriye ihtiyaç olduğunu kabullenmemiz gerektiğini (2006, s. 48)" vurgulamaktadır. "Geleneksel tür eleştirisi bu sürecin tek bir aşamasını tüm sürecin

temsili olarak ele alma eğiliminde olmuştur. Ne var ki bu sürecin hiçbir izole edilmiş parçası aslında tek başına tür *değildir*; aksine tür, sürecin kuruluşundaki anlamın dolaşımında ortaya çıkar (Altman, 2006, s. 84)".

Yukarıda da belirtildiği gibi film türlerinin birer "tür" olarak hem endüstri hem de izleyiciler tarafından kabul görmelerini sağlayan temel özellikleri, birbirlerinin taklidi olmaları, dolayısıyla ilk bakışta değişmez gibi görünen, ya da değişmez olması gerektiği varsayılan unsurlarıdır. Ne var ki, bu unsurların devamlılığını sağlayan şey tam da bahsedilen değişim, dönüşüm, endüstriyle, ekonomiyle, toplumla, kültürle, ideolojiyle sürekli olarak uyumlanma, yani birer süreç olma özellikleridir. Dolayısıyla film türleri, kendisinden önce gelen çeşitli filmsel ve film-dışı türlerden belli özellikler ödünç alarak, endüstrinin ve dolayısıyla yapımcıların ihtiyaçlarına göre şekillenen, çeşitli başarılı filmlerin bir bozma ve yeniden kurma sürecine tabi tutulmak suretiyle başarıyı sağlayan formüllerin keşfedilip tekrar tekrar uygulanmasıyla pekişen, bu yolla kendi türsel uylaşımlarını yaratan, endüstri ve izleyici tarafından geniş biçimde kabul görerek popülerleşen ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi çeşitli kurumsal, ekonomik, tarihsel, toplumsal, kültürel ve ideolojik ihtiyaçlara karşılık gelen kategorilerdir.

Kolker (2011, s. 268), son kertede, anlatılan özel öyküler ne olursa olsun, filmleri sürükleyen ve kucaklayan biçimin bu klasik Hollywood biçimi olduğunu belirtir. Milenyumla birlikte, özellikle de tıpkı bu tezin konusunu oluşturan süperkahraman filmleri gibi "büyük yapımlar" diyebileceğimiz blockbuster filmlerin⁴⁷ ciddi bir bölümünü hakimiyeti altına alan görsel efekt teknolojisinin sinemanın ilk yüzyılıyla kıyaslanamayacak bir düzeye gelmesiyle Hollywood'un biçimsel yapısı ne kadar değişmiş olursa olsun, yukarıda sözü edilen görsel ve anlatısal geleneklerin temel yapısı ve bu filmlerin seyirciyle bağlantı kurma biçimleri aynı kalmıştır. Nitekim King de (1999, s. 25) geçtiğimiz onyıllarda, televizyona kaybedilen seyircinin yeniden sinemalara çekilebilmesi için, özel görsel efektler gibi yöntemlerin de yardımıyla

⁴⁷"Blockbuster" terimi, ilk olarak 2. Dünya Savaşı esnasında, müttefik kuvvetlerin düşman şehirlere attıkları yeni ve büyük bombaları tanımlamak için kullanılmıştır. Sinemada ise, *blockbuster filmler* aşırı büyük prodüksiyon bütçeleri, detaylı tanıtım kampanyaları ve dikkate değer box-office sonuçları anlamına gelmektedir (Acland, 2013, s. 11). Elbette, burada İngilizce bir terime başvurulmadan, "yüksek gişe hasılatlı filmler" gibi bir tanım kullanılabilecek olsa da, "blockbuster" terimi sadece yüksek gişe hasılatından daha özel ve belirli bir anlama işaret ettiği için tercih edilmiştir.

büyük-perde gösterisinin (big-screen spectacle) Hollywood'daki öneminin giderek arttığını, bu ve bunun gibi gelişmelerin ise bazı yorumcuların Hollywood sinemasının merkezi bileşeni olarak anlatının çok yakında öleceğini iddia etmelerine sebep olduğunu belirtir. Ne var ki, yine King'e göre bu yorumcular durumu abartmışlardır - günümüzün en çarpıcı ve görsel efekt odaklı Hollywood blockbuster'larında bile anlatı gölgede kalmaktan çok uzaktır ve bu filmler, klasik dönem filmlerine oranla zaman zaman daha "gevşek" olabilse de hala daha son derece mantıklı hikayeler anlatmaktadır. King'e göre bundan daha da önemlisi, bu güncel izlencelerin hala genel olarak "yapısalcı" bir anlatı analizi, çözümlemesi ile bağdaştırılan aynı temel tematik karşıtlıkları ve uzlaşmaları ortaya koymaya devam etmekte olmalarıdır.

Bu tezin konusunu oluşturan süperkahraman anlatıları da, gerek sinema ortamında, gerekse çizgi roman ortamında, kendi türsel uyuşmalarına, ikonografilerine, kalıplamış anlatı biçimlerine ve geleneklerine sahip bir türdür. Süperkahramanların tarihsel olarak ortaya çıkışlarının incelendiği bölümde detaylı bir biçimde ele alınan genelde kahramanlık, özelde ise süperkahramanlık anlatılarının yıllar içinde kendi türsel uyuşmalarını ve ikonografilerini oluşturmuş olmalarının yanı sıra (keza bu bölümün başında da belirtildiği üzere "tür" kavramı sadece sinemaya özgü bir kavram değildir), bu uyuşmaları ve ikonografileri sinema ortamına da taşımışlar, bu esnada da sinemada halihazırda varolan birtakım türsel uyuşma ve ikonografilerle zenginleşmişlerdir.⁴⁸ Dolayısıyla, Hollywood'un 2000'li yıllardaki en popüler ve büyük gişeli üretimlerini oluşturan bu filmler de, tıpkı bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacağı gibi, tür filmleri olarak ve türsel eleştirinin, çözümlemenin olanakları ve yöntemleriyle ele alınıp incelenmeye uygundurlar.

⁴⁸ *Batman Begins* (2005) filmi IMDB'de Aksiyon ve Macera olarak sınıflandırılırken (1), *The Dark Knight* (2008), Aksiyon, Macera ve Suç (2), *The Dark Knight Rises* (2012) Aksiyon, Macera ve Drama (3), *Captain America: The First Avenger* (2011) Aksiyon, Macera ve Bilim Kurgu (4), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) Aksiyon, Macera ve Bilim Kurgu (5), *Man of Steel* (2013) Aksiyon, Macera ve Fantazi (6) olarak sınıflandırılmıştır.
(1- http://www.imdb.com/title/tt0372784/?ref_=nv_sr_2
2- http://www.imdb.com/title/tt0468569/?ref_=tt_rec_tti
3 - http://www.imdb.com/title/tt1345836/?ref_=tt_rec_tti
4 - http://www.imdb.com/title/tt0458339/?ref_=nv_sr_2
5 - http://www.imdb.com/title/tt1843866/?ref_=nv_sr_3
6 - http://www.imdb.com/title/tt0770828/?ref_=nv_sr_1 (Erişim Tarihi: 20.06.2016)).

3.2.1.1. Hollywood tür geleneğinin toplumla, kültürle ve ideolojiyle ilişkisi

Neale, tür çalışmalarıyla ilgilenen bazı yazarların türün tanımına, bazılarının Hollywood türlerinin genel karakteristiklerine, bazılarının tüm bunların bir araya gelerek oynadıkları sosyokültürel rollere odaklandığını belirtir. Başka yazarlar ise Hollywood filmlerinin ticari ve endüstriyel temellerine ve bu temellerin ortaya konulan ürünler üzerindeki etkisine odaklanırken, bazı yazarlar da tüm bunların bir kombinasyonundan yola çıkan teoriler oluşturmak için uğraşmışlardır (2005, s. 1-2). Çalışmanın bu bölümünde, genelden özele doğru sinemanın, Hollywood sinemasının ve tür sinemasının toplumsal, kültürel ve ideolojik süreçleriyle ilgili olarak ortaya atılmış düşünceler ve kuramlara değinilecek, daha sonra da bu tezde kullanılacak olan yaklaşım açıklanacaktır.

Adanır, sinemanın işlevinin hiç kuşkusuz toplumsal-kültürel olduğunu belirtir. Sinema, "Mitry'nin deyimiyle belki de yüzyılın, toplumsalın içine yerleşmiş en önemli sanatıdır (Adanır, 1994, s. 50)". Laugier (2012, s. 1002), Marc Cerisuelo ve Panofsky'ye gönderme yaparak, eğer sinema bizim için önemliyse, bunun sebebinin, geleneksel sanatlardan farklı olarak geniş bir izleyici kitlesiyle olan bağıını yitirmemiş oluşundan kaynaklandığını iddia eder. Kellner (2013, s. 61) ise, tıpkı Walter Benjamin'in ondokuzuncu yüzyıl Paris'ini aydınlanmak için Charles Baudelaire'in şiirinden yararlandığı gibi bizim de bugünkü tarihsel dönemle ilgili eleştirel bir içgörüye ulaşabilmek ve bilgi edinebilmek için filmlerden yararlanabileceğimizi ileri sürer. Kellner'a göre, pek çok kişi "film eleştirisinin belli bir dönemde insanların nasıl davrandığı, görüldüğü ve hareket ettiği konusunda olduğu kadar, onların hayalleri, kâbusları, fantezileri ve ümitleri konusunda da içgörüler elde etmeyi sağlayabileceği görüşündedir" ve bu türden bir eleştiri "şimdiki tarihsel durumları aydınlatabilir, gelecekte neler olabileceğini öngörebilir (2013, s. 61)".

Richardson (2010, s. viii), ABD'nin kendini dış dünyaya takdim etme biçiminin başlıca unsurları olan Hollywood filmlerinin, yirminci yüzyılın belleğindeki izler, şüpheler ve vaatler söz konusu olduğunda çok büyük bir yere sahip olduğunu düşünmektedir - "onun belleği bizim belleğimizdir; bu dünyanın belleğidir, geçmiş bulunan bir yüzyılın kesin kanıtı olarak önümüze serilir". Üstelik Richardson'a göre, bu bellek sadece bir mekândan ziyade karmaşık bir umutlar ve arzular alışımı olarak

Amerika'yla değil, aynı zamanda hepimizi etkileyen çok daha geniş ve büyük bir şeyle ilgilidir; filmler daha büyük bir sosyo-kültürel manzarayı hem yansıtır, hem de bu manzaraya geri bildirimde bulunur ve eğer Walter Benjamin'le birlikte Paris'in on dokuzuncu yüzyılın başkenti olduğunu kabul ettiysek, o zaman Hollywood da yirminci yüzyılda benzer bir işlevi üstlenmiştir. Nitekim Hollywood'un tarih ve kültürle bağlantısı söz konusu olduğunda Briley (1996), Amerika'nın yirminci yüzyıl tarihini anlatmak ve bu tarihle ilgili daha geniş bir tartışma ortamı yaratabilmek adına, lisede verdiği tarih dersinde on yıldır Hollywood filmlerinden amaca uygun olarak seçilmiş bir seçki kullandığını ve bu yöntemin son derece başarılı olduğunu belirtir. Yine Kellner'a (2013, s. 33-34) göre tıpkı Walter Benjamin ve T.W. Adorno'nun da belirttiği gibi, filmler gibi kültürel formlar, içinde bulundukları toplumsal çevreleri aydınlayan diyalektik imgeler sunabilirler ve "dolayısıyla film okumaları, sinema formunun ve tarzının analizinden hayatın felsefi tahayyüllerine kadar geniş bir alanı kapsayan estetik boyutla ilişkiye girebilir (2013, s. 34)".

Scott, sinemanın sosyo-kültürel işleviyle ilgili bu düşünceleri tür sineması üzerinden yorumlayarak, tıpkı Phillip Gianos'un dediği gibi "bir türe bakmak, onu üreten ve yaşatan topluma bakmak demektir; tür çözümlemesi estetik olduğu kadar kültürel de (Gianos, 1998, s. 7'den akt. Scott, 2011, s. 14)," demektedir. Ndalians (2015, s. 144) ise bununla ilgili olarak, Lotman'ın "semiosfer modeli"ne atıfta bulunmakta, tür filmlerinin kültür adı verilen bir semiosfer içinde varolduklarını, dolayısıyla her zaman bu verili kültür içinde deveren eden "semioz"larla diyalog içinde olduğunu belirtmektedir⁴⁹.

Kracauer'in (2010, s. 5), bir ülkenin filmlerinin neden diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıttığıyla ilgili olarak, tür filmlerine de uyarlanabilecek iki yönlü bir açıklaması bulunmaktadır. İlk olarak, Kracauer'e göre, filmler asla bir bireyin ürünü değildir. Dolayısıyla herhangi bir film, "farklı ilgilerin ve isteklerin bir karışımını" somutlaştırması nedeniyle, "birçok insan için ortak olan

⁴⁹ Lotman'ın semiosfer'i, bir kültürün yorumlanması için uzamsal bir model öneren bir metaforudur. Semiosfer, bir sınırla çevrilidir. Bu sınırın içindeki bölgeler bazı yönlerden süreksizlik ve heterojenlik gösterirken, bazı bölgeler ise homojendir. Semiosfer içindeki belli bölgelerde yer edinen tipik gruplaşmalar, karşıtlıklara ve çift kutuplu bir asimetriye göre konumlanırlar (Nöth, 2015, s. 11). Bir semiosfer hayali bir evren, bir peri masalı kozmosu, bir ulusal kültür, belli bir çağ ya da edebiyat tarihindeki belli bir akım olabilir. Lotman'ın semiosferi açıklarken kullandığı merkez/çevre, sağ/sol, alt/üst gibi karşıtlıklar bizim uzamsal algımızın halihazırda bir parçasıdır. Toplumsal, kültürel ya da dini hayatın temel ideolojik değerleri de semantik karşıtlıklar olarak bu uzamsal karşıtlıkların üzerine yansıtılırlar (Nöth, 2015, s. 13).

özelliklerin aleyhine tek tek gariplikleri önleme eğilimi taşır (Balazs, 1930, s. 187-188'den akt. Kracauer, 2010, s. 5)". Nitekim bu noktada Laugier de (2012, s. 1004), Cavell'e başvurarak, türlerin ortaya çıkışının ve gelişmesinin, film üretiminin son derece kendine özgü bir özelliğine bağlı olduğunu belirtir, bu özellik ise film yapımının kolektif doğasıdır. Laugier'e göre, sinematografik bir metnin üretimi sadece film ekibini değil, dolaylı olarak diğer tüm film üreticilerini ve onların tüm ürünlerini mobilize eden bir süreçtir, çünkü sözü geçen filmin ekip üyeleri, her zaman söz konusu toplum tarafından üretilen başka filmlerin yapımında da yer alacaktır, ya da zaten halihazırda almıştır.

Kracauer'e (2010, s. 5) göre filmlerin belli bir toplumun zihniyetini yansıtmalarının ikinci sebebi, filmlerin anonim bir kitleye hitap etmesi ve çekici gelmesidir. Bu da, popüler filmlerin halihazırda varolan kitlesel arzuları tatmin etmesi gerektiği anlamına gelir. Dolayısıyla Kracauer'e göre (2010, s. 6) son kertede " Kesin olarak, Amerikalı izleyiciler Hollywood'un onlardan istemelerini istediklerini alırlar; ancak uzun vadede halkın arzuları Hollywood filmlerinin yapısını belirler (2010, s. 6)". Nitekim bu izleyici-film ilişkisini daha geniş bir bağlamda ele alan Adanır da (1994, s. 52) sanatçının ürettiğini aktarabilmesi için seyircisinin ya da dinleyicisinin de aynı kültürel verilere sahip olmasının bir zorunluluk olduğu konusunda ısrar eder. Adanır'a göre, duyguların ve düşüncelerin dışavurulması, evrensel bir gereksinim olarak varolagelmiştir ve "özellikle bastırılmış duyguların insanlar tarafından dolaylı ya da sanatsal bir şekilde, estetik kurallara uydurularak dışavurulmuş ve hâlâ vuruluyor olması bunun en önemli kanıtıdır (1994, s. 52)". Tıpkı yukarıda değinilmiş olan Altman ve Sobchack'ın, tür filminin kültürel normlardan önce uzaklaşıp sonra geri dönerek yarattığı katharsis'e dair düşünceleri gibi.

Scott (2011, s. 22), Hollywood'un bunu filmler aracılığıyla yapabiliyor olmasının bir anlamda normal görülmesi gerektiğini belirtir. Scott'a göre, toplumla ve toplumsal gelişmeye dair birtakım ahlaki ve ideolojik olarak muğlak kılıfların içine sokuşturulan tartışmalı ve provokatif önermeler, Amerikan toplumunun sıkıntılı görünen meselelere ve olaylara yaklaşımının aynasıdır. Scott burada Richard Maltby'ye atıf yaparak, Hollywood'un "toplumsal bir yapı (social institution)" olduğunu, dolayısıyla toplumun umutlarını, korkularını ve inançlarını yansıtmalarının anlaşılabilir bir şey olduğunu belirtir (Maltby, 1995, s. 361'den akt. Scott, 2011, s. 22). Diğer bir deyişle, Scott'a göre,

bu filmlerde belli başlı kültürel ve tarihsel düşüncelerin karmaşık doğaları, giderek daha fazla ve daha iyimser bir biçimde daha iyi bir geleceğe, kefaretçi sonlara ve sıkıntıdaki bir toplumu kurtarmak üzere gelen kurtarıcılara ya da elçilere yaslanılmak suretiyle terk edilir.

Özetle filmlerin günümüz kültürlerinin hayati bir parçasını oluşturduklarını ve içinde bulunduğumuz çağın temel ekonomik, siyasi, toplumsal, kültürel boyutlarında kök salmış olduklarını düşünen ve *Sinema Savaşları* kitabı boyunca filmlerin eleştirel yorumlarının "siyaset ile devlet, şirketler ile ekonomi, ekonomik kriz ile çevre kirizi, terörizm, savaş ve militarizm ile demokrasiye yönelik tehditler hakkındaki önemli tartışmalara katkıda bulunabileceğini" göstermeye çalışan Kellner (2013, s. 35), Hollywood filmlerini belli bir bağlama dayanarak okumanın, toplumsal sorunlar ve çatışmalar hakkında fikir sahibi olmanın yanı sıra, hâkim ideolojiler ve yeni muhalif güçler konusunda değerlendirmelerde bulunmamızı da sağladığını belirtir (2013, s. 36).

Peki Hollywood filmlerini, ya da tür filmlerini uygun şekilde okumanın doğru bir yaklaşımı var mıdır, ya da bu filmler ne gibi bir bakış açısıyla, nasıl yöntemlerle okunabilirler?

Tür filmlerinin çözümlenmesinde, çeşitli yöntemler öne sürülmüş ve kullanılmıştır. Bu yöntemler; tür çözümlemelerinin ilk yıllarında türü kapalı bir sistem olarak gören ve tamamen biçimsel öğeleriyle değerlendiren, temelde tür filminin ne olduğunu belirlemekle ilgilenen yöntemler, tür filmlerini çağdaş mitler olarak değerlendiren ritüel yaklaşımı, tür filmlerini hegemonik araçlar olarak değerlendiren ideolojik yaklaşımlar ve tür filmlerinin sosyo-psikolojik işlevlerine eğilen psikanalitik yöntemler olarak dört temel başlık altında toplanabilir.

Tür filmlerinin değerlendirmeye değer kategoriler olarak görülmeye başlanması 40'lı yılların sonlarını bulmuş, bu dönemde yönetmen ve tür filmi, tür filmi ve seyirci, tür filmi ve egemen siyasal söylemler arasındaki ilişkiler dikkat çekmeye başlamış, bazı türler üzerine yazılan ayrıntılı incelemelerin dışında Fransa'da gündeme gelen auteur yaklaşımıyla tür filmleri karşılaştırılmıştır. 50'lerle birlikte ise sınıflandırma sorunu gündeme gelmiştir. Bu dönemde, biçimcilikten ve yapısalcılıktan etkilenen eleştirmenler, tür filmlerini göstergebilimsel yöntemlerle incelemeye koyulmuş, film, onu var eden tüm mekanizmalardan soyutlanarak tek başına bir metin olarak öne çıkmış ve anlamın bu metnin yapısında nasıl ortaya çıktığına dikkat edilmiştir. 60'ların

ortalarından itibaren tür filmlerinin sanat olup olmadığı problemi bir kenara bırakılarak, incelemenin odağı tür filmlerinin içinde var oldukları sistemle ilişkisine kaymıştır. Tür incelemelerinde tür filmlerinin nasıl işlediği değil, neden böyle işlediği açıklanmaya çalışılmış, bu filmlerin kültürel yapıyla bağları üzerine durulmuştur. 70'li yıllarda, tür eleştirisinde temel olarak üç yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi Lévi-Strauss'un mitlerle ilgili çalışmalarını temel alan yaklaşımdır ve tür filmlerinin ritüel işlevine ağırlık verilmiştir. Bu dönemdeki diğer bir yaklaşım, seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durarak ideoloji kavramını öne çıkarmıştır. Üçüncü yaklaşım ise, temel olarak psikanalizden yararlanan ve ataerkil toplum yapısının tür filmlerindeki yansımalarını inceleyen feminist tür eleştirisidir (tür çalışmalarında temel yaklaşımlar için bkz. Abisel, s. 31 - 35).

Buradan da anlaşılabileceği üzere, tür sinemasının "ne" olduğuna odaklanan ilk dönem çalışmaların ardından tür eleştirmenlerinin gündemine oturan asıl tartışma, Hollywood filmlerinin ideolojik mi yoksa kültürel mi olduğu üzerinedir. Oysa, son kertede, özellikle Hollywood gibi ekonomik kâr üzerine kurulu bir sistem, bir endüstri içerisinde ve ister hedonik, ister eudomonic olsun "eğlence" kavramının ön plana çıktığı bir ortamda seyirciye Kracauer'in de belirttiği üzere "istediğini vermeden", zaten ideolojik mesajların başarıyla aktarılabileceği bir popüleriteye ve seyirciden beklenen entelektüel teslimiyete ulaşılması mümkün değildir. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı esnasında askerlerle yapılan propaganda deneylerinin göstermiş olduğu gibi, insanlar, zaten kendi fikirlerine yakın olan propagandayı daha kolay kabul edip, ters yöndeki propagandadan daha az etkilenme eğilimindedirler⁵⁰. Öte yandan, popüler olan, popüler olması gereken Hollywood filmlerinin, yukarıda eğlence ve popüler sinema ilişkisi bağlamında da bahsedildiği gibi bizim için entelektüel çabayla ön plana çıkan bir hoşnutluk yaratan sanat filmlerinden farklı olarak eğlenceli olabilmeleri için, bu filmleri

⁵⁰Hovland ve arkadaşlarının askerler üzerinde gerçekleştirdikleri iki yönlü sunuma dayalı propaganda araştırmaları, bir sorunla ilgili savları her iki yönüyle birlikte sunmanın, savunulan görüşe karşıt görüşte olanlar üzerinde daha etkin olduğunu; savunulan görüşü destekleyenler üzerinde daha az etkin olduğunu; iyi eğitim görmüş kimseler iki yanlı sunumdan daha çok etkilenirken, iyi eğitim görmemiş olanların tek yanlı sunumdan daha fazla etkilendiklerini ve iki yanlı sunumun en az etkin olabileceği grubun, iyi eğitim görmemiş olup da, başlangıçtan itibaren savunulan görüşe karşıt olmayan deneklerin grubu olduğunu göstermiştir (Tekinalp ve Uzun, 2006, s. 84-85). Elbette buradaki "iyi eğitim görmemiş" gruplandırması, her yaştan, her eğitim durumundan ve sınıftan izleyicilere sahip olduğu varsayılabilecek olan Hollywood sineması izleyicileri için geçerli bir gruplandırma değildir. Ne var ki, yukarıda detaylıca aktarılmış olan izleyicinin kendini filmin içinde kaybetmesi, türsel uyulaşmaları benimseyerek zihinsel çabayı ve dolayısıyla eleştirel bir yaklaşımı tür filminden "gerçek" bir haz alabilmek üzere bir kenara bırakması göz önünde bulundurulduğunda, aslında Hollywood izleyicisinin bir anlamda Hovland ve arkadaşlarının araştırma sonuçlarındaki son grup gibi davrandığı, davranıyor olduğu iddia edilebilir.

ve taşıdıkları mesajları rahatsızlık veya huzursuzluk duymadan kabul edip, kendimizi bu filmlerin içinde herhangi bir sınırlama olmaksızın kaybetmemiz gerekmektedir. Dolayısıyla toplu olarak zaten kabul ettiğimiz, ya da zorlanmadan kabul edebileceğimiz şeylerle ilişkilidirler. Böylelikle, "kültürel" olanın, içinde zaten "ideolojik" olanı da taşıdığı, ya da kültürel olanla ideolojik olanın birbirlerini tamamladıkları düşünülebilir. Mitin ya da ritüelin çözümlenmesinin, bu bağlamda, *hem* toplumun almaya hazır olduğu mesajların çözümlenmesi aracılığıyla verili toplumun ve kültürün o andaki durumunu anlamamızı sağlayabileceği, *hem de* filmin içindeki ideolojik mesajların ortaya çıkarılması aracılığıyla aynı toplum ve kültürün nereye doğru yönlendirilmek istediğinin ortaya çıkmasını sağlayabileceği varsayılabilir.

Bu noktada, çalışmanın yöntemine geçmeden önce, genelde sinemanın, özelde ise Hollywood sinemasının mitlerle ilişkisine de kısaca değinmek uygun olacaktır. Kolker (2011, s. 5-6) filme dikkat edilmesi zorunluluğunun nedeninin, çoğumuzun ondan kendi öykülerimizi, diğer bir deyişle kendi anlatılarımızı ve mitlerimizi çıkarmamız olduğunu belirtir. Winn de (2007, s.11) benzer şekilde, medyanın, özellikle de ticari görsel medyanın güncel mitlerimiz olarak işlev gördüğünü düşünen yazarlar arasındadır. Winn, Hirschman'a (2000, s. 157) atıfta bulunarak, bu medya ürünlerinin Amerikan kültürünün mitolojisi olduğunu ileri sürer. Yine Kolker'e göre, on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren insanlar filme eğlence, kaçış ve eğitim olarak, yaşadıkları veya yaşamaları gerektiğine inandıkları hayat tarzının onaylanması olarak bakmışlardır. "Ancak film "yalnızca" eğlence olsa bile, onun nasıl işlediğini anlamak önemli olurdu. Neden film bizi eğlendirir? Neden eğlendirilmeye gereksinim duyarız? Sinema dünya politikasının ve ulusal politikanın bir parçasıdır (2011, s. 6)," diyen Kolker' göre, "sinema, politika, para ve kültür asla birbirinden ayrılamaz (2011, s. 6)".

Richardson (2010, s. 1-2) ise, bu mitleri sadece Amerikan kültürüne ait olmaktan çıkararak, belki de Hollywood sinemasının Amerikan ideallerinin tedarikçisinden ziyade, Amerikanın dış dünyaya baktığı ortam (medium) olarak karakterize edilmesinin daha iyi olabileceğini belirtir. Richardson'a göre, Hollywood görmeyi ve görülmeyi ümit eden bir Amerika'yı temsil etmektedir. Bu filmler, bize ABD'deki hayatın gerçekleriyle ilgili çok az doğrudan şey anlatırken, yirminci yüzyıl boyunca Hollywood sineması bir dünya sineması olarak varolmuştur, diğer bir deyişle, her ne kadar Amerikan duyarlılığıyla dolup taşsa da, dünyadaki herkesin katılması için davet edildiği

bir sinemadır. "Doğrusunu söylemek gerekirse, Hollywood miti o kadar büyük bir dokuma tezgahı yaratmıştır ki, bugün dünyada yaşayan herkesin Hollywood'a *ait olduğu* söylenebilir, tıpkı Hollywood'un kendisinin de bize ait olduğu gibi (2010, s. 1-2)". Elbette aynı şey, süperkahraman mitleri için de söylenebilir. Süperkahramanlar şüphesiz Amerikandır, Amerika'nın üretimidir ve yine, şüphesiz Amerikan duyarlılıklarına sahiptirler. Ama onlar aynı zamanda tüm dünyaya aittir. Hepimizin tarihine dair bir şeyler anlatırlar ve hepimiz, bu kahramanları kendi kahramanlarımız olarak benimser, kendi kişisel tarihlerimizin birer parçası haline getiririz. Onların kötülüğe karşı verdikleri savaş, hepimiz içindir ve insanların hikayeler anlatarak dünyayı anlamlandırmaya başladıkları günden beridir devam etmektedir. Ne var ki, bu süperkahramanlarda ve bilhassa 2000 sonrasının süperkahraman filmlerinde asıl önemli olan bu "iyiliğin" ve bu "kötülüğün" kim ve ne olduğu, bu savaşın sebeplerinin ve sonuçlarının, bize, dünya insanları olarak bugün durduğumuz yer hakkında neler söyledikleridir. Elbette Amerika, "dünyanın bütün ülkeleri" değildir, ama özellikle küreselleşmenin bu kadar yoğunlaştığı bir dönemde, dünyanın bütün ülkeleri gerek ekonomik, gerek ideolojik, gerekse Hollywood filmleri gibi ürünler aracılığıyla kültürel olarak birbirine bağlıdır ve bu ürünlerin çözülmesi işte tam da bu nedenle önem taşımaktadır.

3.2.1.2. Tür sinemasında ritüel yaklaşımı, mit ve ikili karşıtlıklar

Ritüel yaklaşımı Altman, Braudy, Cawelti, McConnell, Schatz, Wood ve Wright gibi eleştirmenler tarafından tür sinemasına uygulanmıştır (Altman, 2006, s. 27). Altman'a göre ritüel yaklaşımı, seyircileri türlerin nihai yaratıcıları olarak görür ve bu yaklaşıma göre, türsel metinlerin anlatı örüntüleri mevcut toplumsal pratiklerden doğarak bizzat bu pratiklerin içlerinde barındırdıkları çelişkilerin hayali olarak üstesinden gelirler. "Bu noktada izleyicinin tür filmine son derece özel bir yatırımı vardır, çünkü türler izleyicinin kendi birlik ve beraberliğini sağlama alma ve geleceğini hayal etme yöntemlerinden oluşur (2006, s. 27)".

Schatz, tür filmlerini ritüel işlevi kapasiteleri doğrultusunda incelemediğimiz sürece, kültürel ve estetik değerini tam olarak takdir edemeyeceğimizi ileri sürdükten sonra (2003, s. 94), mitologların ve yapısalcı antropologların gözlemlerine dayanarak, ritüelize edilmiş bir formun, ister dini ister seküler bir form olsun, bir mite *sahip*

olmadığını, bizatihi kendisinin bir *mit olduğunu*, ya da başka bir deyişle mitsel bir işlev gördüğünü belirtir - "Mit, klasik bir içeriğin ya da evrensel bir anlatının tekrarıyla tanımlanmaz; onu gerçekleştiren kültürün kendine has unsurlarını barındıran biricik bir kavramsal sistem olarak gördüğü işleve bağlı olarak tanımlanır (2003, s. 96)". Dolayısıyla, Schatz'a göre, tür sistemi de tıpkı mitler gibi, işlevine göre karakterize edilmelidir; türün değeri ne olduğunda değil, ama ne yaptığında ortaya çıkar – üstlendiği ritüel işleviyle bir tür filmi, belli başlı temel kültürel çelişki ve zıtlıkları, kitleler tarafından aşına olunan ve ulaşılabilir biricik bir kavramsal yapıya dönüştürür (2003, s. 97). Sobchack (2003, s. 110) ise tür filmlerinin katharsis potansiyeline vurgu yaparak, bu potansiyelin aynı zamanda insana özgü kültürel ve sosyal paradoksların gerginliğinin çözüme ulaştırılabileceği bir yol olduğundan bahsetmektedir.

Türlerin mitsel anlamlarını taşıyan özellikleri ise türün geleneklerinde, ikonografisinde, konularında, temalarında ve karakterlerinde ortaya çıkmaktadır (Grant, 2003, s. 116). Türün gelenekleri ve ikonografileri izleyicinin aşinalığını sağlarken, konular, temalar ve karakterler, sorunun -kültürel ve toplumsal çelişkilerin yarattığı gerginliklerin çözümünü- belirlemede kilit rol oynarlar. Nitekim "...bir tür filmi, çağdaş toplumun mitsel dürtüsünün, modern kültürün yapısında var olan saf çelişkilerle yüzleşme arzusunun keskin bir tezahürünü temsil ederken aynı zamanda idealize edilmiş kolektif bir kendilik imgesinin yansıtılmasına katkıda bulunur (Schatz, 2003, s. 100)".

Tür filmlerinin çözümlenmesinde ritüel yaklaşımını benimseyen araştırmacılar, düşünsel temellerini büyük oranda Lévi-Strauss'tan almışlardır (Abisel, 35). Bu çalışmada da, tür filmlerine ritüel yaklaşımını uygulayan yöntemlerden, Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklar yöntemi kullanılmış, bu yöntem tezin konusunu oluşturan filmlere sistematik bir şekilde uygulanmıştır. Fakat yöntemin uygulanış biçimine geçmeden önce, bu yöntemin ne olduğunu, temel kavramlarını ve tezin amacıyla ilişkili olarak neden bu yöntemin uygun olduğunu açıklamak yerinde olacaktır.

Lévi-Strauss, yapısal antropolojinin kurucusu olarak kabul edilmektedir (bkz. Kottak, 2002, s. 473). Peki yapısalcılık nedir, neden ve nasıl ortaya çıkmış, neyi amaçlamıştır? Marış (2013, s. 139), geçtiğimiz yüzyılda insan bilimlerinin kendi bilimsel niteliklerini belirleme ve ortaya koyma çabasının gündemlerindeki en önemli meselelerinden birisini oluşturduğunu belirtir. Bu nedenle, metodolojide ortaya konacak

bir reform, epistemolojik modernizasyonun esas amaçlarından birisi haline gelmiştir. Marış'a göre Anglo-Sakson biliminsanlarının aksine, metodolojik sorunlar Fransa'da ancak yüzyılın sonuna doğru entelektüel yenilenme sürecinin ana meselelerinden birisi haline gelir ve Fransa'da yapısalcılık, dilbilim (linguistics) ile başlayarak epistemolojik senkronizasyon eksikliğine karşı tüm insan bilimlerini dil ve gösterge çalışmaları (diğer bir deyişle semiyoloji, ya da göstergebilim) etrafında bir araya toplama ihtimaline dayalı bir proje olarak ortaya çıkar. Marış, bu tür bir "birleştirici proje"yi ilk olarak hayata geçirenlerden birinin Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss (1908-2009) olduğunu belirtir.

Lizardo, Giddens'a atıfta bulunarak, sosyal bilimcilerin, bu yeni kuramsal çerçevenin en sonunda sosyal bilimcilere ondokuzuncu yüzyıl sosyolojisinin tözcülüğünden kurtulmak için bir şans tanıdığına inandıklarını belirtir (Giddens, 1984, s. 16'dan akt. Lizardo, 2010, s. 652). Lizardo'ya göre yapısalcılık, bu nedenle sosyal bilimcilere son derece çekici gelmiştir. Yine Lizardo'ya göre, yapısalcı yaklaşımın avantajlarını en güzel şekilde özetleyen kişi, Mary Douglas olmuştur: "yapısalcı çözümlemenin çalışma biçimi, bütün sembolleri bire veya ikiye indirgemek değildir; aksine, (yapısalcı çözümleme) tüm sembollerin birbirleriyle olan ilişki örüntülerinin özlüce bir ifadesini gerektirir (Mary Douglas, 1968, s. 364'ten akt. Lizardo, 2010, s. 652)". Bu noktada ise karşımıza, "yapısalcılık nedir?" sorusu çıkmaktadır. Yapısalcılığın, "öğelerin ve öğelerden oluşan bütünün mekanist anlayışına karşı çıkarak, tüm çabasını yapılaşmış bütünün örgütleniş biçimi üzerine yönelttiğini" belirten Koyuncu, sözlerini "dolayısıyla yapısalcılar, öğeleri tanıyarak bütünü kavramanın olası bulunmadığını belirterek, parçalar arasındaki ilişki ile karşılıklı bağımlılığın ve giderek bütünün, doğrudan kendini düzenleyebilme yeteneğinin kabul edilmesi görüşünü benimserler (2011, s. 255)" diyerek sürdürmektedir. Diğer bir deyişle yapısalcılık, ne sadece parçalara, ne sadece parçalardan oluşan bütüne odaklanmakta, fakat "yapı" denilen mekanizmanın parçaları arasındaki ilişkiler bütününden oluştuğunu ve anlamın bu parçaların arasındaki ilişki örüntülerinin kuruluş biçimlerinde aranması gerektiğini iddia etmektedir.

Lévi-Strauss (2013, s. 42), yapısalcı yaklaşımın "değişmez olanı veya yüzeydeki farklılıklar arasındaki değişmez unsurları" araştırdığını belirtirken, Cruickshank (2012, s. 544) bu "değişmez unsurlar"la ilgili olarak yapısalcılığın savaş sonrası Fransa'da

ortaya çıkan ilk büyük entelektüel gelişme olduğunu ifade eder ve sözlerine İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travma ve parçalanmanın ardından, hızlı bir modernizasyon dönemi içerisinde "sabit yapıları tanımlama" arayışının bir sürpriz olmadığını belirterek devam eder (ki tezin iddiasıyla da bağıntılı olark Cruickshank'ın değindiği bu hızlı modernizasyon döneminin, kuramsal anlamda tam bir "parçalılığı" ve "sonsuz bir değişkenlik ihtimalini" işaret eden postmodernitenin ön aşaması olduğu iddia edilebilir). Nitekim, Lévi-Strauss kuramsal olmanın yanı sıra kişisel bir arayışa da karşılık gelen bu "sabit yapıları tanımlama" amacını, ihtiyacını çeşitli biçimlerde dile getirmektedir. Lévi-Strauss (2013, s. 44-45), dünyanın dört bir yanında hepsi de tamamen anlamsız görünen pek çok evlilik kuralı olduğunu fark ettiğini ve bunun kendisi için çok rahatsızlık verici olduğunu belirtir, çünkü eğer bu kurallar anlamsızsa, her insan için farklı kurallar olması gerekirken, aynı saçmalık sürekli nüksetmekte ve başka türden saçmalıklar da yeniden ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, Lévi-Strauss'a göre bu kesinlikle saçma olmayan bir şey olmalıdır, başka türlü tekrar tekrar ortaya çıkması açıklanamaz. Nitekim, "Bu görünüşteki düzensizliğin ardında bir düzen aramak benim ilk yönelimimdi (2013, s. 45)" diye yazar Lévi-Strauss, çünkü mitolojik hikayeler ne kadar nedensiz, anlamsız ya da absürd olsalar ya da öyleymiş gibi görünseler de, dünyanın her yerinde tekrar tekrar boy gösterirler ve Lévi-Strauss'a göre zihnin herhangi bir yerdeki böylesi "tuhaf" bir yaratımı biricik olacaktır ve aynı yaratımı tamamen farklı bir yerde benzer şekilde bulmak mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla, Lévi-Strauss, felsefe kökenli bir antropolog olarak yola çıkarken kendi probleminin, sadece bu görünüşteki düzensizliğin ardında bir tür düzen yatıp yatmadığını bulmaya çalışmak olduğunu belirtir, çünkü "düzen olmaksızın anlamı kavramanın kesinlikle imkânsız olduğu (2013, s. 45)" kanısındadır;

Kurallardan veya anlamdan bahsetmek aynı şeyden bahsetmektir; ve insanlığın bütün entelektüel teşebbüslerine bakıldığında, dünya üzerinde kaydedildikleri kadarıyla, ortak payda daima bir tür düzen tesis etmek olmuştur. Bu, insan zihninin temel düzen ihtiyacını temsil ediyorsa, neticede insan zihni de evrenin bir parçası olduğuna göre, bu ihtiyaç muhtemelen mevcuttur çünkü evrende bir düzen vardır ve evren bir kaos değildir (Lévi-Strauss , 2013, s. 46).

Leach ise, Lévi-Strauss yapısalcılığının ne olduğu sorusuna şu şekilde cevap verir;

Genel sav aşağı yukarı şu şekildedir: Dış dünyayla ilgili bildiğimiz şeyleri, duyularımız aracılığıyla idrak ederiz. Duyularımızın işleyiş şekli ve insan beyninin maruz bırakıldığı uyarıcıları düzenleme ve yorumlama biçimi nedeniyle, algıladığımız fenomenler onlara attığımız niteliklere

sahiptirler. Bu düzene sokma sürecinin son derece önemli bir niteliği, bizi çevreleyen uzam ve zaman sürekliliğini parçalara ayırıyor oluşumuzdur, dolayısıyla çevremizin, tanımlı sınıflara ait olan çok sayıda ve birbirinden farklı şeylerden oluştuğunu ve zamanın geçişinin ayrı ayrı sekanslardan oluştuğunu düşünme eğilimindeyizdir. Buna bağlı olarak, biz, insanlar olarak, yapay şeyler inşa ettiğimizde (her türden insan eser, yapıt) ya da seremoniler tertiplediğimizde, ya da geçmişi tarih biçiminde yazdığımızda, Doğa'yı kavrayış biçimimizi taklit ederiz: Kültürümüzün ürünleri parçalara ayrılmış ve düzenlemiştir, tıpkı Doğa'nın ürünlerinin parçalara ayrılmış ve düzenlemiş olduğunu varsaydığımız gibi (1996, s. 30).

Burada, Leach doğayı algılayış biçimimize dair sözleriyle, aslında temel bilimler ve yapısalcılık arasında bir bağlantıdan söz etmektedir. Lévi-Strauss (2013, s. 43) yapısalcılığın tamamen yeni ve ortaya çıktığı dönem için devrimci bir şey olarak düşünülmesinin yanlış olduğunu belirtir, çünkü yapısalcı düşünce eğiliminin izleri Rönesans'a kadar sürülebileceği gibi, dilbilim, antropoloji ve benzer alanlarda yapısalcılık olarak adlandırılan şey, Lévi-Strauss'un sözleriyle "müspet bilimler"in her zaman yapageldiğinin zayıf ve soluk bir taklidinden başka bir şey değildir. Lévi-Strauss'a göre bilimin, indirgemeci ve yapısalcı olmak üzere sadece iki işleyiş tarzı vardır ve bütünü değil parçayı açıklayan fiziko-kimyasal süreçlere indirgenemeyecek kadar kompleks fenomenlerle karşılaşıldığında, onlara yaklaşmanın tek yolu birbirleriyle ilişkilerine bakmak, diğer bir deyişle ne türden bir orjinal sistem oluşturduklarını anlamaya çalışmaktır.

Lévi-Strauss 1998 tarihli *"Science: Forever Incomplete (Bilim: Sonsuza Dek Yarım)"* isimli makalesinde, sosyal bilimleri biraz daha "bilimsel" hale getirmeye çalıştıklarını ve bunun neden ve nasıl yapıldığının üç temel konsept etrafında açıklanabileceğini belirtir. Bunlardan birincisi, Marx'ın tarih biliminde, Ferdinand de Saussure'nin dilbilimde ve Freud'un psikoloji biliminde gösterdikleri üzere, "algıladığımız, inandığımız, bilinç düzeyinde kendini gösteren şeylerin gerçekten önemli olan fenomenlerden oluşmadıkları, bu önemli fenomenlerin daha derin, gizli bir düzeyde ulaşılabilir oldukları"dır. İkincisi, bununla ilişkili olarak, Kant'ın "bilme" üzerine söyledikleridir; Kant'a göre bilgiyi mümkün kılan şey algılar ya da fikirler değil, Kant'ın "anlama kategorileri" olarak adlandırdığı şeydir. Bu anlama kategorileri, algıladığımıza inandığımız şeylerle aynı doğayı paylaşmayan oluşlardır (entities). Çünkü, Kant'a göre, eğer yüzeydeki yapıların altında saklanan bu derin yapılar, yüzeydeki yapılarla aynı doğayı paylaşacak olsalardı, bu durum bizi ebedi bir geri dönüş içerisine sokardı ve bir tür kısır döngünün içinde kısıp kalırdık. En nihayet

Lévi-Strauss'a göre buradaki üçüncü konsept, sosyal bilimlere "son derece karmaşık ve zor, hatta kimi zaman karmaşıklıklarından dolayı tanımlamanın mümkün olmadığı şeylere baktığımız düşüncesini" yerleştirmeye çalışmış olmalarıdır. Oysa ki, Lévi-Strauss'a göre, şeylerin kendilerine bakmak yerine aralarında süregiden ilişkilere bakacak olursak, işte o zaman bir arada ele alınan bu ilişkilerin, şeylerin kendilerinden çok daha basit ve çok daha az çeşitliliğe sahip olduklarını görebiliriz ve bu da bize araştırma yapmak için çok daha sağlam bir zemin sunar (1998, s. 222).

Güngören, Lévi-Strauss'a göre toplumun çeşitli düzeylerde bir yapılar bütünü olduğunu belirtir. "Levi-strauss, *yaşantı düzeyiyle, tasarım düzeyi* arasında bir ayrım yapar. Aile yapıları, toplumsal örgütlenme vb. yaşantı düzeyinin; mitler, din, ideoloji, tasarım düzeyinin kapsamına girerler (Güngören, 1993, s. 17)". Kottak'a (2002, s. 473) göre ise, Lévi-Strausscu yapısalcılık, kültürün yönleri arasındaki ilişkileri, temaları ve bağıntıları *açıklamayı* değil, *keşfetmeyi* hedeflemektedir. En basit durum, daha karmaşık olanların anlaşılmasını mümkün kılar (Ryklin, 1978, s. 608).

Onun (Lévi-Strauss'un) yöntemi insan topluluklarının ve kültürlerinin oluşumu, devam ettirilmesi ve dönüşümleriyle ilgili olarak, tüm insanlığın zihinsel işleyişinde mevcut olan "derin" (bilinçdışı) yapıların anlaşılmasına dair bir yaklaşımdır. Sosyal davranışlar, kültürel inanışlar, özellikler ya da gelenekler... insan düşüncesini oluşturmazlar, aksine: tarih boyunca geniş bir yelpazede ortaya çıkan toplumların ve kültürlerin zuhurundan ve gelişiminden sorumlu olan şey, insan zihninin temel yapılarıdır. Tümdengelimli matematiksel modeller kullanılarak, insan düşüncesinin bu derin yapıları, zihinsel işleyişin yapısal modelleri olarak çekilip alınabilir ve daha sonra toplum ve kültürün açıklanmasında kullanılabilir (Bossert, 1982, s. 99).

Gras (1981, s. 476), Lévi-Strauss'un antropolojiyi bir tür göstergebilime dönüştürdüğünü, davranışların incelenmesinden göstergelerin incelenmesi haline getirdiğini belirtir; gerçekte sosyal yaşam, türdeş bir takım mesajlar ya da kodlar sistemidir, çünkü kendilerini üretmiş olan insan zihnini yansıtır. Bu anlamda, Gras'a göre, dil, sanat, evlilik kuralları, mitler, bunların hepsi ortak bir yapıya sahip olan iletişim sistemleridir. Gras, Jung'un özgünlüğünün mitik hikayeleri ve dinsel dogmaları "psikolojikleştirmesinde", başka bir deyişle bilinçdışı⁵¹ psişik süreçlerin dışsallaştırmaları olarak ele almasıyla, Lévi-Strauss'un "kültürün her bir görünümünü psikolojikleştirdiğini (1981, s. 476)" belirtir. Buna göre, hiç bir şey insan zihninin bilinçdışı işleyen yapılandırma sürecinden muaf değildir. Dilin düzenleyici

⁵¹Buradaki "bilinçdışı" kelimesi, İngilizce "unconscious" kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır.

niteliği, bilinçdışı ve evrensel bir süreçtir ve pratikte, hangi söylem biçiminde olursa olsun (tarih, politika, edebiyat, din vs.) söylenen şey, anlamlılığının yegane sebebi olan kurallara ve ilişkilere tabidir. Bir sesin, sadece belli bir kültürel bağlam içinde, belli bir şekilde ortaya çıktığı sürece bir anlamı vardır ve bu belli kültürel bağlamın dışına çıktığı takdirde bir sestten başka bir şey değildir. Gras'a göre, benzer şekilde, tüm anlam belli bir bağlamın ya da kodun parçası olarak ortaya çıkar ve bu öğelerin farklılaştırılma ve bir araya getirilme biçimleri anlamlarını ortaya çıkaran şeydir (1981, s. 476-477).

Lévi-Strauss, *Yapısal Antropoloji (Structural Anthropology)* kitabında, kabilelerde görülen şamanik tedavi biçimlerini psikanalizle karşılaştırarak ritüelin toplumsal (ya da topluluğa dair) işlevini ortaya koyar⁵². Bu çalışmada kullanılmak üzere Lévi-Strauss'un yönteminin seçilmesinin temel sebeplerinden birisi ise, Lévi-Strauss'un şamanik tedavi ve psikanaliz karşılaştırması esnasında ortaya çıkan bir takım sonuçların, genel olarak sinemanın, özelde ise tür sinemasının, ya da popüler sinemanın başarılı ve etkili olma sebeplerine karşılık geliyor olmasıdır. Lévi-Strauss (2012, s. 237), bu karşılaştırmaya büyüünün etkisinin büyüye inanmayı da gerektirdiğini ve bu inancın üç tamamlayıcı görünüm biçiminde ortaya çıktığını belirterek başlar. İlk olarak büyücünün kendi yöntemlerinin etkisine inanması, ikinci olarak tedavi ettiği hastanın ya da cezalandırdığı kurbanın büyücünün gücüne inanması gerekir, son olarak ise "kamuoyunun güveni ve istekleri" gelir. Bu üç öge birbirinden ayrılmaz, ancak Lévi-Strauss (2012, s. 253) bunların iki kutup etrafında düzenlendiğini belirtir: şamanın kişisel deneyimi ve toplumsal *mutabakat*⁵³. Dolayısıyla, özlüce şamanik tedavinin şaman, hasta ve grubun kabulü olmak üzere üç bileşenden oluştuğu ve bunlardan en önemlisinin grup kabulü olduğu söylenebilir. Bu noktada ise, bir şamanın uyguladığı ritüellerin başarılı olmasının koşullarıyla tür filmlerinin başarılı olma sebeplerinden birisinin örtüştüğü iddia edilebilir - grubun beklentisinin şamanın gerçekleştirdiği ritüelde (ya da tür sinemasının uyulaşım ve geleneklerinde) karşılık bulması.

⁵²Her ne kadar Levi-Strauss psikanaliz konusunda Freud'dan etkilenmiş olsa da, Marış (2013, s. 141), yapısalcılığın ortaya koyduğu, ya da yaslandığı bilinçaltı/bilinçdışı kavramının daha ziyade "Kantçı" bir bilinçdışı olduğuna dair uyarıda bulunur. Bu Kantçı bilinçdışı, kategorik, birleşimsel ve tamamiyle biçimseldir ve gözlemleyen, düşünen özneye herhangi bir atıfta bulunulmaz. Bu nedenle, Marış'a göre, yapısalcılık tarafından kabul edilen ve gözlemleyenden bağımsız olan bilinçdışı objektif değerlendirme için uygundur, dolayısıyla da yapısal antropoloji bir "felsefe" olarak değil, bir bilim olarak görülmüştür - toplumsal ve kültürel formların yapısal analogilerinin yanı sıra bu toplumsal ve kültürel formların ortak temeli olarak bilinçdışının alınması, iletişim kuramlarıyla başlayıp yapısal dilbilimin kültürel formlara uygulanmasına kadar, toplumun bir bütün olarak yorumlanması sonucunu doğurmuştur.

⁵³Vurgu, Levi-Strauss'a aittir.

Şaman, ritüel esnasında bazı olayları tekrarlamak yada taklit etmekle yetinmeyerek, "onları bütün canlılığı, özgünlüğü ve şiddetiyle gerçek anlamda (Lévi-Strauss, 2012, s. 255)" yaşayıp, seansın sonunda normal durumuna döndüğünden dolayı, Lévi-Strauss, psikanalizden ödünç aldığı bir terimle şamanın "abreaksiyon (abreaction)" yaptığını belirtir. Abreaksiyon, hastanın duygusal stresini ve baskılanmış duygularını eyleme vurarak ya da canlandırarak (sözcüklerle, davranışla ya da hayal ederek) rahatlamasıdır. (Şamanistik tedavinin de, psikanalizin de yaptığı budur - ve burada abreaksiyon terimiyle karşılanan fenomenin, sinemada katharsis'le tam olarak aynı işlevi gördüğü, dolayısıyla tür sinemasının ritüel işlevinin de bu abreaksiyonda ya da katharsis'te ortaya çıktığı söylenebilir). Bu sembolik abreaksiyon, normal ve patolojik düşünce arasındaki ilişkide varolur. Anlamak istediği ama dinamiklerini kontrol edemediği bir evrende normal düşünce, sürekli olarak kendini ortaya vurmayan anlamı arar. Diğer taraftan patolojik düşünce duygusal yorumlamalar ve sezinlemeler aracılığıyla yetersiz olan gerçekliği bütünlemeye çalışır. Şamanistik tedaviye kolektif katılım aracılığıyla, bu iki tamamlayıcı durum arasında bir denge sağlanır. Bu yapı, ortadaki durumun tüm elemanlarını bir araya getiren bir zıtlıklar ve ilişkiler sistemidir. Ve bu sistem içinde büyücü, hasta ve izleyici, temsiller ve usuller kendi rollerini oynarlar. Dahası, kalabalığın en azından belli bir noktaya kadar abreaksiyon işlemine hasta ve büyücüyle birlikte katılması gerekir (bkz. Lévi-Strauss, 2012, s. 255-258). Bu noktada şamanın yönetmen, ritüelin türsel gelenek ya da uylaşım, hasta ve ritüeli izleyen grubun da tür filminin izleyicisi veya halk yerine geçtiği düşünülebilir. Lévi-Strauss'a göre, düzensizlikleri içinde birbirini tamamlayan büyücü ve hasta ikilisi, normalde tasvir edilemeyen bir karşıtlığı grup için "somut ve canlı bir biçimde ifade eder" ve tedavi, bu iki zıt kutubu birbiriyle ilişkiye sokarak, birinden diğerine geçişi sağlayarak (örneğin ölümden yaşama) ve toplumsal evrenin yansıması olan ruhsal evrenin tutarlılığını "eksiksiz bir deneyim içinde" ortaya koyarak etki eder (2012, s. 257). Lévi-Strauss'a göre bu noktada psikanalizle şamanın farkı, şamanın tedavisinde hasta susarken onun adına abreaksiyon yapan şamanın konuşması, psikanalistin tedavisinde ise doktor dinlerken ona karşı abreaksiyon yapan hastanın konuşmasıdır. Burada sistemin değeri, belli bireylerin yararlanabileceği gerçek tedavilerden değil, ama tedavinin altında yatan mit aracılığıyla grubun edindiği güvenlik hissinde ve grubun evreninin yeniden inşa edildiği toplumsal sistemde yatar (2012, s. 258). Fakat

psikanalist ve şaman arasındaki bu ayırmadan da görülebileceği üzere, tür sineması, şamanla tam olarak aynı işlevi görmektedir. Yine tür sinemasına benzer biçimde, eğer hastaya bir çözüm önerilmez ve bütün kötü karakterler (şamanik ritüelde ya da tür sinemasında) eski yerlerine ve artık tehdit unsuru oluşturmadıkları bir düzene dönmezlerse, tedavinin etkililiği tehlikeye girecektir (Lévi-Strauss, 2012, s. 277) - tıpkı, Altman'ın sözünü ettiği türsel hazzın, film boyunca kültürel normlardan uzaklaşmanın yarattığı coşkunun, sadece filmin sonunda kültürel normlara geri dönüldüğü, dolayısıyla da bu normal pekiştirildikleri için varolması gibi.

Lévi-Strauss, şamanın şarkısının asıl amacının, yaşadığı ağrıları kadına (Lévi-Strauss, burada şaman-psikanalist karşılaştırmasını tehlikeli bir doğum süreci geçirmekte olan bir kadının şaman tarafından tedavisi üzerinden yapmaktadır) tasvir etmek, onları kadın için adlandırmak ve böylece "bilinçli ya da bilinçdışı düşüncenin kavrayabileceği biçimde kadına sunmak" olduğunu belirtir (2012, s. 274). Yani tedavi, temelde duyuşsal/duygusal düzeyde bulunan bir durumun açık seçik hale getirilmesi ve bedeninin tolere edemediği acıların bu şekilde zihin için kabul edilebilir bir biçime sokulmasıdır. Bu noktada şamanın mitolojisinin objektif bir gerçekliğe karşılık gelip gelmemesinin bir önemi yoktur, çünkü hasta mite inanır ve mite inanan bir toplumun üyesidir;

O halde denilebilir ki tedavi, ilkin, bedeninin tahammül edemediği ağrıları anlamak açısından kabul edilebilir bazı duyuşsal terimlerle ifade edilen bir durumu çağrıştırmaktan ibarettir. Şamanın mitolojisinin nesnel bir gerçeğe uyup uymaması önemli değildir: Hasta kadın, üyesi olduğu toplum gibi ona inanmaktadır. Koruyucu cinler ve zarar verici cinlerin yanısıra doğaüstü canavarlar ve sihirli hayvanlar, yerlilerdeki evren kavramını oluşturan tutarlı bir sistem içinde yerlerini alır. Hasta onları kabullendiği gibi, hiç bir zaman da onlardan kuşkulananmamıştır. Hastanın kabullenemediği şey, tutarsız ve keyfi olan ağrılardır; ancak şaman, efsaneye başvurmak suretiyle, hastanın sistemine yabancı bir öge oluşturan bu ağrıları her şeyin tutarlı olduğu bir düzene yeniden oturtacaktır. (Levi-Strauss, 2012, s. 277).

Burada önemli olan bir diğer nokta, nevrotik bir insanın zihninde varolan tüm yapıların, - ister ilkel, ister medeni olsun - normal bir zihinde de aynı şekilde varolmalarıdır. Bu yapılar, bilinçdışı dediğimiz kümelenmiş bir formdur. Şamanın tedavisiyle "Bilinçdışı, bir işlevi belirtmek için kullandığımız bir terime indirgenir: kuşkusuz tam anlamıyla insani nitelikte olan, ancak tüm insanlarda aynı yasalara göre gerçekleşen simgesel işlev (Lévi-Strauss, 2012, s. 293)".

Mit ister birey tarafından yaratılsın, ister gelenekten ödünç alınsın, bu kişisel ve kolektif kaynaklardan sadece içinde/aracılığıyla çalıştığı, işlev gördüğü temsilleri alır. Ama yapı her zaman aynı kalır ve bu yapı aracılığıyla sembolik işlev yerine getirilir. Aynı zamanda, bu yapılar herkes için ve işlevin ortaya çıktığı tüm alanlar için aynıdır ve üstelik sayıca azdır. Biz de böylelikle sembolizm dünyasının neden içerik anlamında sonsuz çeşitlilikte olduğunu, ama her zaman kurallarla sınırlandırıldığını anlayabiliriz. Lévi-Strauss (2012, s. 294), bunu dillerin yasalarını örnek vererek açıklar; dünya üzerinde ne kadar çok dil olursa olsun, bütün diller için geçerli olan sınırlı sayıda sesbilimsel yasa vardır. Yine bilinen masallardan ve mitlerden bir derleme yapıldığında, bu derleme ciddi bir hacime sahip olacaktır. Ne var ki, bu çeşitliliğin arkasına birkaç basit işlev yerleştirdiğimiz takdirde, "bu derleme az sayıda basit türe indirgenebilir ve kompleksler de -bu bireysel efsaneler- değişik sayıda birçok vakanın örnek alacağı birkaç basit türe ya da modele indirgenebilir", çünkü Lévi-Strauss'a göre, mitin biçimi, her zaman öykünün içeriğinden önce gelir. Tıpkı tür filmlerinde gördüğümüz, görmeyi beklediğimiz uyaşımaların ve ikonografilerin, "orjinal öykü" ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, filmi gördüğümüz anda hangi türe ait olduğunu anlayabileceğimiz ve bir sonraki sahnede neler beklememiz gerektiğini az çok kestirebileceğimiz bir yapı içerisinde işlev görmeleri, böylelikle özdeşleşmeyi ve bu yolla da katharsis'i, ya da şamanik tedavi bağlamında abreaksiyonu mümkün kılmaları gibi.

Lévi-Strauss (2012, s. 303), eğer mitin bir anlamı varsa, bu anlamın, yukarıda da değinildiği üzere teker teker kendisini oluşturan öğelerden değil, bu öğelerin birleşme tarzlarından ileri geldiğini iddia etmektedir. Diğer bir deyişle mitin gerçek bileşenleri, ayrı ilişkiler değil, ilişki demetleridir ve anlamın oluşmasını sağlayan da bu ilişki demetlerinin anlamlı bir şekilde bir araya getirilmesidir. Aynı kümedeki ilişkiler, artzamanlı bir bakış açısına göre birbirlerinden ayrı ve uzak görünebilir, uzun aralıklarla (örneğin mitin/filmin başında ve sonunda) ortaya çıkabilir. Fakat eğer bu ilişkileri gruplandırarak bir araya getirmeyi başarırırsak (örneğin, tezin bulgular ve yorum kısmında uygulanacak olan ikili karşıtlıkları gruplandırma yöntemi aracılığıyla), miti, anlamı açısından yeniden oluşturmuş oluruz (bkz. Lévi-Strauss, 2012, s. 305). Öte yandan, miti (ya da filmi) çözümlerken dikkat etmemiz gereken bir başka mesele, çeşitlemelerin miti bozmadıklarıdır. Aksine mit, tüm çeşitlemelerinden oluşur (bkz. Lévi-Strauss, 2012, s. 312-315).

Lance (1983, s. 56), Lévi-Strauss'un yapısal mit çözümlemelerinin ikili karşıtlıklarla ilgili olarak bir takım özelliklerini şu şekilde özetler;

1. Mit çiğ ve pişmiş, taze ve çürümüş, nemli ve yanık gibi birbirine karşıt kategoriler oluşturur. Lévi-Strauss bu tür karşıtlıkların sadece mitin yapısına temel oluşturmakla kalmadıkları, insan düşüncesinin de yapısını oluşturdukları çıkarımını yapmıştır.

2. Bu kategoriler analojiktir⁵⁴. Çiğ ve pişmiş örneğinde olduğu gibi, doğa ve kültür benzeri soyut düşüncelerle başa çıkabilmek adına kavramsal araçlar olarak kullanılan ampirik göndermelerdir.

3. Mit, karşıtlıkların üstesinden gelebilmek için gerekli olan mantıklı yapıyı sağlar. Karşıt kategoriler ya birbirlerini çürüterek/hükümsüz kılarak, ya da iki uç arasında aracılık yapan üçüncü bir kategorinin dahil olmasıyla, örneğin çiğ ve pişmiş karşıtlığında pişirmek için ateş kullanılması gibi, çözüme ulaşır (Lévi-Strauss, 1963, 1964a, 1964b, 1966, 1968'den akt. Lance, 1983, s. 56).

Mitin bir diğer özelliği, tekrarlara bağlı olmasıdır. Aynı ilişki demetleri, farklı mitlerde ya da aynı mitin farklı yerlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır. Lévi-Strauss (2012, s. 330), tekrarın asıl işlevinin, mitin yapısını açığa vurmak olduğunu belirtir. Her mit, bu tekrarlar aracılığıyla kendini gösteren yapraklı bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte, Lévi-Strauss'a göre, bu yapraklar kesinlikle ve asla aynı olmayacaktır;

Efsanenin amacının çelişkiyi çözmeye yönelik mantıksal bir model sunmak olduğu doğrudur (ki çelişki gerçekse, bu görev imkansızdır), teorik olarak sonsuz sayıda yaprağa gereksinim olacak ve her yaprak bir öncekisinden farklı olacaktır. Efsane, kendisini meydana getiren zihinsel itki bitinceye dek sarmal biçiminde gelişecektir. O halde efsanenin *gelişmesi*, süresiz kalan *yapısının* tersine, süreklidir (Levi-Strauss, 2012, s. 330).

Bu varsayım, elbette, tezin konusuyla ilgili olarak süperkahraman filmleriyle, anlatılarıyla ilgili olarak da yapılabilir. Ortaya çıkışlarından (ki ortaya çıkışlarının son derece açık sebeplerinin olduğu önceki bölümlerde ifade edilmiştir) onyıllarca sonra hâlâ çeşitli varyasyonlarla anlatılmaya devam edilmeleri, ortaya çıkmalarına neden olan temel karşıtlıkların ve meselelerin hâlâ daha çözülmediğini, ya da ilk çelişkilerle ilişkili yeni çelişkilerin ve karşıtlıkların ortaya çıktığını gösterdiği varsayılabilir.

Güngören'e göre, ister toplumsal, ister bireysel olsun, her mit "bir çelişkiyi çözmek için mantıksal bir araç sağlamak" ve "bir sorunsal anlam taşıyan biçimde denklemlendirmek" amacıyla birleşir (Lévi-Strauss, 1962, s. 72'den akt. 1993, s. 27). Oysa "Mit, böyle bir çelişkiyi çözmenin pratik açıdan olanaksızlaşması durumundan doğar, bu 'olanaksızlığın göstereni'dir (Güngören, 1993, s. 27)".

⁵⁴Kıyaslanabilir.

Dundes (1997, s. 40), tıpkı mitler üzerine çalışmış olan bir diğer ünlü araştırmacı olan Propp gibi Lévi-Strauss'un da anlatı yapısı üzerine bir formül önerdiğini, ama Propp ele aldığı yüz masalda olayların sıralı gidişini izleyerek bu masallardaki otuz bir işleve ulaşırken, Lévi-Strauss'un altta yattığına inandığı karşıtlıklar paradigmasını keşfetmek için uğraştığını belirtir. Dundes'e göre, Lévi-Strauss, anlatılan hikayedeki olayların sırasını, anlatıldığı şekliyle kabul etmiş, fakat bu sırayı görmezden gelmeyi, aksine mitleri birer müzik partisiyonu⁵⁵ gibi okumayı tercih etmiştir. "Lévi-Strauss bu türden çizgisel, ardışık formları aşikar ve yüzeysel bulur (Champagne, 1995'ten akt. Dundes, 1997, s. 40)".

Peki ne demektir miti bir müzik partisiyonu gibi okumak? Lévi-Strauss (2013, s. 77-78), miti sürekli bir sekans gibi, diğer bir deyişle bir roman ya da gazete haberi okur gibi soldan sağa, satır satır okuyarak anlamamızın mümkün olmadığını belirtir. Bir bütün olarak kavranması gereken mitin temel anlamı, "olaylar sekansıya değil, olaylar destesiyle - bu olaylar hikâyedeki farklı anlarda görünse bile" aktarılır.

Dolayısıyla bir miti, aşağı yukarı bir orkestra parçasını okuduğumuz gibi okumalı, bir porteden⁵⁶ ötekine değil de bütün sayfayı kavrayarak ve sayfanın başındaki ilk portede yazılmış bir şeyin ancak daha aşağıdaki ikinci porte, üçüncü porte ve diğerlerinde yazılanların ayrılmaz bir parçası olduğu göz önünde bulundurulursa anlam kazanacağını fark etmeliyiz. Yani sadece soldan sağa değil, aynı zamanda dikey olarak, yukarıdan aşağıya doğru da okumalıyız. Her bir sayfanın bir bütün olduğunu anlamalıyız. Dahası miti, ancak birbirini takip eden portelerle yazılmış bir orkestra parçası olarak ele aldığımızda, bir bütün olarak anlayabilir ve ondan anlam çıkarabiliriz (Levi-Strauss, 2013, s. 78).

Diğer bir deyişle anlam, yukarıda da belirtildiği üzere birbirini takip eden sayfalarda ya da sekanslarda değil, yapının bütününde ortaya çıkar. Yapının bütününden bahsederken ise, bir kez daha, yapıyı oluşturan öğelerin aralarındaki ilişki demetlerinden bahsetmekteyizdir. Leirich (2011, s. 307), Lévi-Strauss'a göre önemli olan şeyin *kelimeler* değil, daha ziyade kelimeler aracılığıyla inşa edilen sembollerin

⁵⁵ Partisyon, TDK sözlük'te "Bir orkestra eserinde bölümlerin bütününe içine alan nota defteri" olarak açıklanmaktadır. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=PART%C4%B0SYON Erişim Tarihi: 30 Haziran 2016).

⁵⁶ Çevirmen G. Y. Demir, burada nota satırı anlamına gelen "porte" terimini "portre" olarak kullanmış, fakat paragraf çalışmaya aktarılırken bu yanlışlık düzeltilmiştir.

birbirleriyle nasıl *ilişkiye girdikleri*⁵⁷ olduğuna dikkatimizi çeker ve bir kez daha anlamın yapıyı oluşturan öğelerde değil, yapının kendisinde ortaya çıktığını, bunun da Lévi-Strauss için sürekli geri dönülen bir nokta olduğunu hatırlatır. Bu durumda, Lehigh'e göre, müzikle yapılan bu karşılaştırma son derece açıktır. Çünkü müzik notalarının da kendi başlarına hiç bir anlamları yoktur. Notalar, sadece armoni ve melodinin daha geniş çerçevesi içinde anlam kazanır, dahası, bir nota satırı da, kendisiyle aşağı yukarı aynı ölçüdeki bir başka nota satırıyla ilişkisi bağlamında anlamlıdır. Lehigh burada, daha anlaşılır olmak adına bir de örnek verir; tıpkı Beethoven'ın *Beşinci Senfoni*'sinin açılışındaki dört akorun, senfoni boyunca tekrarlanan benzer ritmik ya da armonik formülasyonlarla ilişkileri bağlamında işlev görmesi gibi. Lévi-Strauss (2013, s. 82) ise, müzik dinleyicisi ile mitik hikaye dinleyicisinin zihninde sürekli olarak bir yeniden-inşanın meydana geldiğini, bunun ise sadece küresel bir benzerlik olmadığını belirtir; "Müzik, spesifik müzikal formlar inşa ederken, mitik düzeyde zaten var olan yapıları tümüyle yeniden keşfediyor gibidir (Lévi-Strauss, 2013, s. 82).

Son kertede, mitler, ritüeller ve anlam üzerine çalışırken Lévi-Strauss'un sürekli vurgu yaptığı kavram, "ikili karşıtlıklar" kavramıdır. Nitekim Carroll da (1977, s. 14), eğer Lévi-Strauss'un mitlerle ilgili çalışmalarında merkezi nitelik taşıyan bir kavram varsa, bunun "karşıtlık (opposition)" olduğunu belirtir. Kottak, yapısalcılığın, Lévi-Strauss'un, insan zihninin, *Homo Sapiens* beyninin özelliklerinden kaynaklanan kimi karakteristiklere sahip olduğu yolundaki inancı üzerine temellendiğini, bu ortak yapıların ise, insanları her yerde, toplum ve kültürel zeminlerinden bağımsız olarak benzer biçimde düşünmeye yöneltmekte olduğunu söylemektedir. Bu evrensel zihinsel karakteristikler arasında ise "sınıflandırma, doğanın yönleri, insanların doğayla ve kendi aralarındaki ilişkilerini düzene sokma gereksinimi" bulunmaktadır (2002, s. 473).

Lévi-Strauss'a göre, bu sınıflandırma pratiğinin evrensel yönlerinden birisi zıtlıklar ya da karşıtlıklardır. Bu noktada karşımıza, bu çalışmanın yöntemiyle ilgili olarak, ikili karşıtlıklar kavramı çıkmaktadır. "Pek çok olgu ayrı ayrı değil, tersine sürekli olmasına karşın, zihin, düzene sokma gereksinimi nedeniyle onları olduklarından farklı olarak ele almaktadır. ... Sınıflandırmanın en yaygın araçlarından

⁵⁷Vurgu, yazara aittir.

biri, **ikili zıtlıklara**⁵⁸ başvurmadır (Kottak, 2002, s. 473)" ve "Lévi-Strauss, belli kültürlerin içerisinde ve aynı zamanda kültürlerarası bir biçimde ikili karşıtlıkların değerlendirilmesi noktasında tanınmaktadır (Downes, 2003, s. 47-48)".

Caroll (1977, s. 14), Lévi-Strauss'a göre bir ya da bir grup mitin yapısını betimlemenin, temelde, bu mitin ya da mitlerin altında yatan belli başlı karşıtlıkların taslağının çizilmesi anlamına geldiğini dile getirir. Ne de olsa, mitin işlevi son kertede, yukarıda da belirtildiği üzere "karşıtlıkların" üstesinden gelebilmemiz için gerekli olan mantıklı yapıları sağlamaktır (Lévi-Strauss, 1963, s. 229'dan akt. Caroll, 1977, s. 14). Caroll'a göre bu durum, "bilişsel uyumsuzluk" kuramıyla da ilişkili olarak algılanabilir - bilişsel uyumsuzluk kuramına göre, eğer bir bilgi bir diğerinin reddi ya da olumsuzlanması anlamına geliyorsa, bu iki bilgi uyumsuzdur. Birbiriyle uyumsuz bilgilerin, ya da bilişlerin kavranması psikolojik bir huzursuzluk yaratır ve bu huzursuzluk bireyi rahatsızlığın bertaraf edildiği yeni bir bilişsel durum yaratması için motive eder. Sonuçta, ikili karşıtlıkların mitler aracılığıyla çözümlenmesi de tam olarak bunu yapmaktadır.

Dundes de (1997, s. 40), Lévi-Strauss'un, mitsel düşüncenin asli işlevinin çelişkilerin üzerinden gelmek olduğu konusunda ısrarcı olduğunu belirttikten sonra, Lévi-Strauss'un dört ciltlik *Mythologiques* serisinin son cildi olan *The Naked Man*'deki (*Çıplak Adam*) "İkili İşlemler" isimli bölüme atıfta bulunur. Burada, Lévi-Strauss, "mytheme"lerden⁵⁹, yani mitin temel birimlerinden bahsetmekte ve "Elbette, genel anlamda tüm mythemeler, hangi türden olurlarsa olsunlar, ikili işlemlere yardımcı olmak üzere oradadırlar, çünkü bu türden işlemler, dilin ve düşüncenin işleyişini mümkün kılmak üzere doğa tarafından icat edilen araçların özünde bulunan bir niteliktir (Lévi-Strauss, 1981, s. 559'dan akt. Dundes, 1997, s. 40)," demektedir. Dundes burada, elbette Lévi-Strauss'un "ikili karşıtlıklar" kavramını çok fazla kullanmakla suçlandığının da farkında olduğu notunu düşer. Bu suçlama, geçmişte olduğu gibi bugün de geçerlidir. Örneğin Martin (2012, s. 32), "Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklar

⁵⁸Vurgu, Kottak'a aittir.

⁵⁹A. Kahiloğulları, *Yapısal Antropoloji*'nin 2012 tarihli İmge Kitabevi baskısında, "mytheme"yi "efsanebirim" olarak çevirmiştir. Fakat mitin efsane (ya da antropolojinin budunbilim, arketipin ilk örnek vs.) olarak çevrilmesi, her ne kadar öztürkçeyi yaygınlaştırmak adına saygın bir çaba olsa da, belli başlı bazı kavramların literatürdeki "alışıldık" kullanımları göz önüne alındığında araştırmacı açısından okumalar arasında bir boşluk ve süreksizlik yaratabileceği gibi, okumakta olduğunuz metinde de aynı kavramın bir yerde "mit", bir yerde "efsane" olarak tanımlanması metnin bütünlüğünü bozacaktır. Bu nedenle burada da, mytheme terimini efsanebirim olarak Türkçeleştirmek yerine, olduğu gibi bırakmak uygun görülmüştür.

üzerindeki dar görüşlü vurgusunun" kendisi açısından pek yararlı olmadığını belirttiikten sonra, yapısalcılığın, tüm düşünce sistemlerinin doğası itibariyle ikili olduğu sonucuna ulaşırken yanıldığını, pek çok konseptin üçlü ilişki setlerinden oluştuğunu iddia eder ve bununla ilgili olarak üst sınıf, orta sınıf ve alt sınıf örneğini verir. Elbette, Lévi-Strauss'un yapısalcılığın kurucularından birisi olduğu ve postmoderniteyle birlikte sosyal bilimlerde yükselen trendin de postyapısalcılık olduğu düşünüldüğünde, 2012 yılında yayımlanmış bir makalenin yapısalcılığa dair böyle bir yaklaşıma sahip olmasının doğal olduğu varsayılabilir. Öte yandan konusu itibariyle bu tezin amacı bir yapısalcılık ve post-yapısalcılık tartışmasına girmek, ya da yapısalcılığı tek doğru ilan edip post-yapısalcılığı yok saymak değildir. Fakat tezin yöntemiyle ilgili olarak okuyucuların zihinlerinde oluşabilecek benzer soruları gidermek açısından Martin'in burada dile getirdiği itirazla ilgili olarak, yazarın, Lévi-Strauss'un yapısalcı yönteminde ikili karşıtlıkların ya karşıt unsurlardan birinin elenmesiyle, ya da aracılık yapan üçüncü bir kategorinin ortaya çıkmasıyla çözümlendiğini gözden kaçırdığını belirtmekte fayda vardır. Yukarıda da belirtildiği üzere, iki uçtan birinin diğerini elimine etmediği durumlarda, her zaman iki uç arasındaki "geçiş"i sağlayan bir "aracı" kategori ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Martin'in itirazını üzerine temellendirdiği orta sınıf, üst sınıftan alt sınıfa ya da alt sınıftan üst sınıfa bir "geçiş"i simgeler, her ikisinden de değişen oranlarda öğeler taşır ve bu iki karşıt uca olan ilişkisi bağlamında tanımlanır. Dolayısıyla burada da, yine, bir ikili karşıtlık söz konusudur.

Marış (2013, s. 140), Lévi-Strauss'un dil ve kültür arasındaki karmaşık ilişkilerin çözümlemelerinden yola çıkarak dilin, hem kültürün bir ürünü, bir sonucu, hem de kültürün bir koşulu olduğunu söylediğine dikkat çeker. Buna göre kültürün yapısı da dile benzer, birtakım temel öğelerin belli başlı karşıtlıkları ve karşılıklı ilişkileri aracılığıyla inşa edilmiştir. Diğer bir deyişle, kültür de, dil de, insan psişesinin ve sembolik işlevin yöntemleri aracılığıyla, bilinçdışı düzeyinde kurulur ve ortaya çıkar. Dolayısıyla, Marış'a göre, yapısal antropolojinin temel fikri, bilinçdışının, hem insan zihninin hem de topluluk davranışının evrensel çerçevesini çizmekte olduğudur. Dolayısıyla sosyal yaşamın akrabalık, evlilik kuralları gibi çeşitli ilişki biçimleri, mitler, inançlar, politik ideolojiler, sanat ya da moda, aynı doğaya sahiptirler: bunlar davranış sistemleri ya da sembolik dillerdir, bu da, ruhun bilinçdışı eylemlerini düzenleyen

evrensel yasaların bilinç ve toplumsallaşmış düşünce düzeyindeki yansımaları oldukları anlamına gelir (Lévi-Strauss, 1978, s. 75-85'ten akt. Marış, 2013, s.140).

Bu noktada Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklar yönteminin sinemada uygulanışına dönülecek olursa, bu yöntemin uygulandığı en ünlü araştırmalar Will Wright'ın *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western (Altıpatlar ve Toplum: Western'in Yapısal Bir Analizi)* ve Jim Kitses'in, yine Western filmlerini ikili karşıtlıklar yöntemiyle incelediği *Horizons West (Batı Ufku)* eserleridir. Kitses'in Yabanıllık/Uygarcılık temel ikiliğinden yola çıkarak bu temel ikiliğin altında birey/cemaat, özgürlük/sınırlılık, onur/kurumlar, yozlaşma/deneyim vs. gibi uzun ve zengin bir ikili karşıtlıklar listesi oluşturmuş, bunları filmlerin tarihsel süreçlerle, toplumla ve kültürle ilişkisini anlamlandırmak üzere kullanmıştır (bkz. Abisel, 73-74 ve Özden, 2004, s. 230).

Western filmlerini yine Lévi-Strauss yapısalcı yöntemiyle inceleyen Wright (1977, s. 7) ise, mitin gündelik kaygılar ve eylemleri daha katlanılır kılmak için ortaya çıktığını ve eğlencenin gücünden yardım aldığını belirtir. Wright'a göre, insan deneyimi her zaman sosyal ve kültürel ve mitler tarafından önerilen deneyim modelleri, en derin anlam düzeyinde, belli bir toplumun, bireyin dünyayı algılama biçimi üzerinde empoze ettiği sınıflandırmaları, yorumlamaları ve tutarsızlıkları taşır:

Bireyin eyleme geçirdiği düzenleme kategorileri toplumunun mitlerinde yansımaları bulacak ve bu kategoriler, mitlerin biçimsel yapısı tarafından sembolize edilip mitleri bilen ve mitlerden zevk alan kişiler tarafından anlaşılacaktır. Dolayısıyla mit üzerine yapılan çalışmalar hem zihnin algılama kaynaklarına dair, hem de belli bir toplumun düzene sokarak başa çıkmaya çalıştığı deneyiminin düzenleniş kurallarına ve çelişkili varsayımlarına dair daha derin bir anlayışa ulaşılmasını sağlayabilir (Wright, 1977, s. 12).

Ndalianis (2015, s. 138) Wright'ın 1930'lardan 1960'lara kadar olan Western filmlerinde tekrarlayan örüntüleri ortaya koyduğunu, fakat bu tekrarların aynı zamanda birtakım farklılar da içerdiğini keşfettiğini belirtir. Bu noktada Wright, bu varyasyonların tür geliştikçe baskın örüntüler içerisinde meydana geldiklerini (örneğin toplululuğu kucaklamaktan topluluğu eleştirmeye geçiş gibi), dolayısıyla da bu filmleri üreten ve tüketen toplumdaki kültürel ve toplumsal kaymaları yansıttıklarını dile getirmiştir. Nitekim Wright'a (1977, s. 21) göre, anlatıların ikili karşıtlıklar üzerinden analizi, herhangi bir mitteki karakterin anlamı, söz konusu miti üreten toplumun belli başlı deneyimlerinden ortaya çıkan bir karşıtlık aracılığıyla ortaya çıkar.

İkili yapı, mitin imgelerinin genel ve karmaşık kategorileri (doğa/kültür, iyi/kötü) belirtmesini sağlayıp, bu kategorileri sosyal olarak ulaşılabilir kılar. Mitler aynı zamanda halihazırda kültürel anlamı olan imgeler sunar. Mitler kolaylıkla anlaşılır, kavramsal düzeyde derindir ve sosyal açıdan ilintilidir; mitler ait oldukları toplumun temel endişe ve yönelimlerini yansıtır ve ortaya koyarlar. Mitler aynı zamanda, insan bilinci açısından mümkün olan anlamlandırma ve düzene sokma deneyimine temel yaklaşımları biçimlendirebilirler (Wright, 1977, s. 194).

Lévi-Strauss'a göre, ikili karşıtlıklar bir anlamlandırma kategorisi olarak evrensel olabilir. Fakat ikili karşıtlıkların elemanlarına, farklı toplum ve kültürlerde yüklenen anlamlar ve çağrışımlar da yine o topluma ve kültüre özgü olacaktır. Örneğin, "kadın/erkek" karşıtlığının incelenen farklı toplumların bilinç dışında -mitlerinde, efsanelerinde, halk hikâyelerinde ya da sinemasında- bulunduğu varsayılacak olursa, önemli olan bu karşıtlık kategorilerinin elemanlarının farklı toplumlarda neye karşılık geldiğidir. Bir toplumda "kadın" olumlu, "erkek" olumsuz olanı simgelerken, başka bir toplumda tam tersi bir durum geçerli olabilmektedir. Ya da incelenen tüm toplumlarda karşıtlıklara yüklenen anlamlar aynı olabilir. Fakat, başka toplum ve kültürlerde böyle bir ikili karşıtlık olmaması ihtimali de bulunmaktadır. Aynı şekilde aynı toplum içindeki farklı kültürel metinlerde de bu karşıtlık bulunabilir, bulunmayabilir, karşıtlığın iki ucu her metinde farklı bir anlam ifade ediyor olabilir. Önemli olan, ele alınan metinler gövdesinde, bu ikili karşıtlıklar arasındaki ilişki demetlerini bulup çıkarabilmek ve böylece sonuca ulaşabilmektir. Nitekim her durumda, incelenen toplumlar ve kültürlerle ilgili daha derin bilgilere ve anlayışa ulaşılabilir. Mitler ve ritüeller, gerçek dünyanın anlamlarını sembolleştirirler. Bir mitte, imge bir gösteren, kavram ise gösterilendir ve bu ikisinin arasında bir ara bölge bulunur, bu da imge ve kavramın, yani gösteren ve gösterilenin ilişkisinden doğan göstergedir (Lévi-Strauss, 1996, s. 43). Mitler ve ritüeller, toplumsal ve kültürel gerilimleri sembolik bir şekilde çözüme ulaştırarak dinleyicilerinde, izleyicilerinde ya da uygulayıcılarında *katharsis*'i sağlarlar. İkili karşıtlıklar ise, tüm toplumlar ve kültürler için geçerli olan karşıt anlam gruplaşmaları değil, ama her toplum ve kültürde o toplum ve kültüre özgü anlamlar ve çağrışımlar kazanan bir düşünce yapısıdır. Nitekim, Lévi-Strauss'a göre (2012, s. 302) mite atfedilen esas değer, zamandaki belli bir anda ortaya çıktığı varsayılan olayların "sürekli bir yapı oluşturmaktan kaynaklanmaktadır. Bu yapı, aynı anda geçmiş,

řimdiki ve gelecek zamanlarla ilgilidir" ve karřıtlıklar sayesinde bu temel belirsizlik açıklıęa kavuřturulabilir. "Mitolojik dūřūnceye politik dūřūnce kadar hiębir řey benzemez. Çaędař toplumlarda, politik dūřūnce sırf mitolojik dūřūncenin yerini almıřtır belki de (Lévi-Strauss, 2012, s. 302)".

Özetlemek gerekirse mit ve ritüel, tıpkı tür filmleri gibi topluluk açısından entelektüel ya da duygusal düzeyde varolan bir çelişkiyi, sembolik anlamlandırma yoluyla bertaraf etmek üzere ortaya çıkar. Yapılması gereken şey ise, bu mitlerin yapısında bulunan, tekrarlayan doğaya sahip ilişkileri bulup gruplandırarak yeni bir anlamlandırma yoluna gitmek, bu anlamlandırmanın altında yatan kolektif bilindişini ortaya çıkarmaktır.

4. YÖNTEM

Bu tezin Bulgular ve Yorum bölümünde de incelenen filmler ritüel işlevleri doğrultusunda birer mit olarak ele alınmış ve Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklar yöntemiyle değerlendirilmiştir. Çalışmanın ana evreni, çizgi roman, çizgi film, televizyon, sinema gibi bütün iletişim ortamlarında yaratılmış bulunan tüm süperkahramanlar gibi geniş bir kümeye işaret ederken, çalışma evreni sinema ortamındaki tüm süperkahramanlar olarak belirlenmiştir. Tezin kuramsal bölümünde, sinema filmlerindeki süperkahramanların daha net bir sosyo-kültürel çerçeveye oturtulabilmeleri amacıyla, ilişkisel olarak bağlantılı oldukları çizgi romanlara da değinilmiş, fakat çizgi romanlar tezin amacı doğrultusunda ortaya çıkartılan bulguların tartışıldığı Bulgular ve Yorum bölümünün dışında tutulmuştur. Örneklemenin belirlenmesinde ise "Amaçsal Örnekleme" tekniği kullanılmıştır. Taylan, yargısal örnekleme ya da kriter temelli örnekleme olarak da adlandırılan amaçsal örneklemeyi, "Bu tekniğin temel mantığı araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğunu düşündüğü birimleri örneklem olarak seçmesidir (2015, s. 79)," biçiminde tanımlamaktadır. Bu tezde de, hem ortaya çıkışları ve dolayısıyla "özleri" itibariyle modernitenin kriziyle ilişkili olan üç süperkahramanın, Batman, Superman ve Captain America'nın, sinema ortamında da modernite ve postmodernite arasındaki gerilimin en net biçimde ortaya çıktığı, dahası hikayelerinin belli ölçüde bu gerilim üzerine temellendiği 6 (altı) adet sinema filmi, amaçsal yöntemle çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir. Bu filmler *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) filmleridir.

Çalışma evreni içindeki tüm filmler bu çalışmadan bağımsız olarak önceden izlenmiştir. Örneklemi oluşturan 6 (altı) film belirlendikten sonra ise, öncelikle herhangi bir not almaksızın baştan sonra bir kez daha izlenerek, tezin amacına uygunlukları teyid edilmiştir. Daha sonra filmler, önemli diyaloglar, eylemler, imgeler/görsel anlatım ve bu diyalogların, eylemlerin ve imgelerin/görsel anlatım biçimlerinin birbirleriyle ilişkileri bağlamında ve tezin amacına uygun olarak modernite/postmodernite ilişkisi çerçevesinde hangi ikili karşıtlıkları oluşturuyor ya da hangi ikili karşıtlıklara hizmet ediyor olabilecekleri not alınarak izlenmişlerdir. Bu ikinci izlemede, özellikle

diyaloglarda herhangi bir anlam kaymasına fırsat vermemek adına, filmler orjinal dillerinde ve İngilizce altyazılı olarak izlenmiş, diyaloglar İngilizce olarak not alınmış ve daha sonra Türkçe'ye çevrilmiştir. Daha sonra çıkarılan ikili karşıtlıklar her film için en önemli, en geniş kapsamlı ya da en sık tekrar eden ikili karşıtlık grubundan en önemsiz, en dar kapsamlı ya da en az tekrar eden ikili karşıtlık grubuna doğru tablolaştırılmış, karşıtlıklar tablolaştırılırken bir tür soyut, kavramsal piramit oluşturulmuştur. Bu tablolaştırma aşamasında görülme sıklıklarının yanı sıra, yukarıdan aşağıya doğru ilişkisel bir sistem kurulmaya da özen gösterilmiştir. Daha sonra filmler, bu ikili karşıtlıklar bağlamında, artzamanlı hikaye göz önünde bulundurularak değil, ikili karşıtlıkların ortaya çıkardığı kategorik anlam çerçeveleri bağlamında incelenmiş ve yorumlanmıştır. Son olarak ise, incelenen 6 (altı) filmde ortak olarak görülen ikili karşıtlık grupları Sonuç bölümünde tekrarlanmış sıklıklarına göre yeni bir ikili karşıtlıklar tablosunda bir araya getirilerek, genel bir değerlendirmeye gidilmiştir.

5. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde, tezin örneklemini oluşturan *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) filmleri, Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıklar yöntemiyle incelenmiştir. Film çözümlemelerinin sıralanışında salt kronolojik bir sıralama biçimi yerine, birbirinin devamı niteliğindeki filmlerin çözümlemesi esnasında kopukluklar yaşanmaması adına kronolojiyle bağlamı bir araya getiren bir sıralama tercih edilmiş, filmler öncelikle Batman filmleri, Captain America filmleri ve Superman filmleri olarak kendi aralarında gruplandırılmış ve ardından bu üç film grubu gruptaki ilk filmin vizyona giriş tarihlerine göre sıralanmıştır.

5.1. Batman Begins Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

Senaryosunu Christopher Nolan ve David S. Goyer'in yazdığı ve Christopher Nolan'ın yönettiği *The Dark Knight Trilogy* (*Kara Şövalye Üçlemesi*)'nin ilk filmi olan *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*) (2005), eleştirmenler tarafından, tıpkı serinin diğer filmleri gibi, "insan süperkahraman" olan Batman'in hikayesini şimdiye kadarki en "gerçekçi" arka plana yerleştiren Batman filmi olarak değerlendirilmektedir.

Robb (2014, s. 339), Christian Bale tarafından canlandırılan bu yeni Bruce Wayne ve Batman'in, sinemada şimdiye dek görülmüş en "ayakları yere basan" Batman versiyonu olduğunu belirtir. Robb'a göre, bu filmler Tim Burton'un ve Joel Schumacher'in filmlerindeki fantezi öğelerini bir kenara bırakarak Bruce Wayne'i ve Batman'i tanıdık bir kara film (*film noir*) evrenine sokmuşlardır. Bu kara film evreninde, *Batman Begins* (2005) ve *The Dark Knight* (*Kara Şövalye*) (2008) filmleri Chicago'yu, *The Dark Knight Rises* (*Kara Şövalye Yükseliyor*) (2012) filmi ise Pittsburgh'u Gotham şehri olarak kullanmıştır. Yine Robb'a göre, *Batman Begins* filminin senaryo yazarlarından Goyer, Bruce Wayne'in çağdaş bir yirmibirinci yüzyıl karakteri olarak gelişimini ve Batman'a dönüşmesini betimleyebilmek için, Richard Donner'in 1978 tarihli *Superman* filminden ilham almıştır.

Kimmel da (2008, s.166) *Batman Begins*'in gelmiş geçmiş en iyi ve en ciddi Batman filmi olduğunu düşünmektedir. Kimmel'a göre (2008, s. 166-167), sanki yönetmen Christopher Nolan kendine "Ya bu gerçek olsaydı? Nasıl yapılabilirdi? Neden bu şekilde yapılırdı?" diye sormuş ve sonucunda da bize zırhlı kıyafetten silahlara ve Batmobil'e, oradan da dövüşteki ustalığının kaynağına, neden bir pelerin giydiğine ve kâhyası Alfred'le aralarındaki özel bağın doğasına kadar, Batman efsanesinin her bir parçası için izleyiciye inandırıcı açıklamalar sunan bir film çekmiştir.

Winstead (2015, s. 580), *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*) isminin sadece karakterin ortaya çıkış hikayesine bir gönderme yapmadığını, aynı zamanda "anaakım izleyiciye bunun bir "sıfırlama (reset)", yeni ve kesin bir başlangıç, yeni bir giriş noktası" olduğunu ima ettiğini belirtir - Nolan'ın filmleri aynı zamanda çizgi romanların son derece özgün uyarlamaları olarak alkışlanmış, bu da Nolan'ın filmlerini daha önceki uyarlamalardan, bilhassa Schumacher'inkinden ayırmıştır. Yine Winstead'a göre Nolan'ın filminin Schumacher'inkinden en büyük farkı, özel olarak Nolan'ın filmi için yaratılan ve üçlemenin odak noktalarından birini oluşturan Rachel Dawes karakteridir - Chase Meridian ya da Poison Ivy gibi kadın karakterlerden farklı olarak, Rachel Dawes film öyküsünün aksiyon çizgisinde araçsal bir role sahiptir, anlatı içerisinde Bruce Wayne'in duygusal yönüyle bağlantı kurmasını sağlayan romantik bir ögedir.

Filmde ağırlıklı olarak Bruce Wayne'in Batman'e dönüşme süreciyle ve dış dünyanın ya da Batman'in düşmanlarının bu süreç üzerindeki etkileriyle ilişkili olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar tablosu ise aşağıdaki gibidir:

Tablo 5. 1. *Batman Begins* filmindeki ikili karşıtlıklar

Batman	Bruce
Üstün insan	Sıradan insan
Adalet	İntikam
Korku	Gerçek
Seçim	Eylemsizlik

Batman'in doğuşunu anlatan *Batman Begins* (2005) filmi, Batman'in düşmanları/dış dünyayla ilişkisinden ziyade kendi içindeki çelişkilerin üstesinden gelme ve bu esnada Batman'a dönüşme hikayesini anlatmaktadır. Dolayısıyla bu film, belirgin bir postmodernite/modernite ikiliğinden ziyade modernitenin kendi içindeki çelişkilere/karşıtlıklara dair belirgin bir çerçeve de çizmektedir. Filmde Batman, karakterin kendisinin tarihsel olarak çizgi roman ortamında "çürümekte olan modernitenin kurtarıcısı" olarak ortaya çıkışına koşut bir biçimde modern bir kahraman miti olarak ortaya çıkarken, Bruce'un güvensizlikleri, çelişkileri, korkuları ve yanlış kararlarıyla ilişkili olarak, "adalet, gerçek, seçim, sembol/fikir" gibi moderniteyle (özellikle Aydınlanma ve Fransız Devrimi'yle) ilişkili kavramlarla donanmış bir kahraman haline gelir. Bu filmde Batman'in dış dünyayla ve suçlularla ilişkileri de temelde kendi içsel yolculuğunun katalizörleri olarak işlev görmektedir. Filmde karşımıza çıkan ikili karşıtlıklar bir sembol ya da fikir olarak üstün insan ve sıradan insan, denge kavramıyla bağlantılı olarak adalet ve intikam, korku ve gerçek, irade kavramıyla ilişkili olarak seçim ve eylemsizlik ikili karşıtlıklarıdır.

5.1.1. Üstün insan/ Sıradan İnsan

Bruce Wayne'in Batman'a dönüşme, kendini Batman olarak inşa etme hikayesindeki ilk büyük ikili karşıtlık, bir fikir, bir sembol, temsil edilen bir değerler bütünü olarak üstün insan ve sıradan insan arasındaki ikili karşıtlıktır. Diğer ikili karşıtlıkların tümü, kimileri film boyunca üstün insan/sıradan insan karşıtlığından daha sık tekrarlanırsalar dahi, Batman'in ya da Bruce Wayne'in bireysel kimlik inşası süreciyle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadırlar. Dolayısıyla filmdeki ikili karşıtlıkların çözümlenmesine üstün insan/ sıradan insan karşıtlığından başlamak yerinde olacaktır.

Üstün insan/sıradan insan ikili karşıtlığı karşımıza ilk olarak filmin henüz başında, Ducard'ın Bruce'u ziyaret ettiği bir Orta Asya hapishanesinde aralarında geçen ilk diyalogda karşımıza çıkar. Filmin ilerleyen sahnelerinde öğreneceğimiz üzere genç Bruce ailesinin ölümünden sorumlu olan kişiyi hapishaneden çıktığı gün vurarak öldürmek istemiş, fakat Gotham'daki en büyük mafya babası olan Falcone, Bruce'dan önce davranmış ve kendisiyle ilgili ifade vererek şartlı tahliye alan katili öldürtmüş, Bruce da elinde kullanma fırsatını bulamadığı silahıyla bu olayı izlemiştir. Daha sonra Rachel Bruce'u Falcone'un mekanına götürerek gerçek kötünün içeride olduğunu ve

Gotham'ın iyi insanları hiç bir şey yapmadığı için bu tür insanların varolduğunu anlatmış, Bruce ise Falcone'la yaptığı görüşmeden sonra o anda hareket etmekte olan ilk gemiye atlayarak Gotham'dan ayrılmış, dünyayı dolaşarak suçlularla birlikte takılmış, suçlu zihinlerin nasıl düşündüklerini anlamak istemiş fakat bu esnada hapishaneye düşmüştür. Binlerce yıldır gizlice var olan Gölge Birliği (League of Shadows) isimli bir organizasyonun sözcüsü olarak Bruce'la konuşmaya gelen Ducard, ona kendini gerçek adaletin hizmetine adayabileceği bir yol önermek istemektedir. Bu noktada, aralarında üstün insan/sıradan insan karşıtlığıyla ilgili ilk diyalog yaşanır. Ducard Bruce'a, yeraltı dünyasının çok korktuğu bir adam olan Ra's al Ghul⁶⁰ adına konuştuğunu ve Ra's al Ghul'un "ona bir yol sunabilecek" bir adam olduğunu belirtir. Bruce, Ra's al Ghul'un ona nasıl bir yol önerebileceğini sorduğunda, Ducard "Kötülüğe karşı onun nefretini paylaşan ve gerçek adalet hizmet etmek isteyen bir adamın yolunu," diye cevap verir. Bruce, Ducard'ı ve Gölge Birliği'ni intikamcılar olmakla suçlayınca, Ducard şöyle der: "Hayır, hayır, hayır. Bir intikamcı, sadece kendi hazzı için çabalarken kaybolan bir adamdır. Mahvedilebilir ya da kilit altına alınabilir. Ama eğer kendini bir adamdan fazlası haline getirirsen, eğer kendini bir ideale adarsan ve seni durduramazlarsa, işte o zaman bambaşka bir şey haline gelirsin. ... Efsane, Bay Wayne." Daha sonra, Ducard'ın teklifini kabul eden ve Orta Asya'da yer alan bir tapınakta Gölge Birliği'ne katılmaya hazırlanan Bruce'la Ducard arasında benzer bir diyalog yaşanacak, antrenman esnasında Bruce'u "her zaman çevresini kollaması, çevresinin farkında olması" için uyaran Ducard, ardından Bruce'a "Teatrallik ve aldatmaca güçlü araçlardır. Rakibinin zihninde sıradan bir adamdan fazlası olmalısın" diyecektir. Bu diyaloglarda da görülebileceği üzere, sıradan bir adamdan fazlası, üstün bir insan, Batman'in hikayesi bağlamında bir *kahraman* olabilmek için, öncelikle belli bir yol, belli bir amaç ya da ideal doğrultusunda bireysel bir inşa gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Üstelik bu inşa, kahramanın kendi iç yolculuğuyla ilgili vazgeçilmez bir öğe olmanın yanı sıra, kahramanın başkaları tarafından da bir kahraman olarak algılanışıyla, kabul edilişiyle, diğer bir deyişle dış dünyanın ona bakışıyla da alakalıdır. Son kertede Bruce, özellikle adalet ve adaletin nasıl sağlanması gerektiği konusunda Ra's al Ghul'la anlaşmazlığa düşerek Gölge Birliği'nin tapınağını ateşe verse de

⁶⁰Ra's al Ghul, Arapça'da "Şeytanın Başı" anlamına gelmektedir. (https://en.wikipedia.org/wiki/Ra%27s_al_Ghul Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2016).

(elbette bu esnada Ducard'ın hayatını kurtarıp onu köylülere emanet ederek), Ducard'ın sıradan bir insandan daha fazlası olmaya dair düşüncelerini benimseyecek ve Batman'i bu inanç doğrultusunda inşa edecektir. Nitekim eve dönüş yolunda Alfred'le aralarında benzer bir diyalog yaşanacaktır:

Bruce: Gotham'ın insanlarına şehirlerinin suçlulara ve yozlaşmışlara ait olmadığını göstermek istiyorum. ... İnsanların, onları sarsıp içinde oldukları ilgisizlik (apathy) halinden çıkaracak dramatik örnekleri ihtiyaçları var. Ve bunu Bruce Wayne olarak yapamam. Bir adam olarak, et ve kandan oluşuyorum. Görmezden gelinebilirim, mahvedilebilirim. Ama bir sembol olarak... Bir sembol olarak yozlaştırılmam mümkün değil. Sonsuza dek varolabilirim.

Alfred: Hangi sembol?

Bruce: İlkel bir şey... Korkunç bir şey.

Killian, Alfred ve Bruce arasındaki bu diyalogla ilgili olarak Bruce'un şehre korku salanlarla savaşırken korkunun kendisi haline gelmesi gerektiği konusunda Ducard'ın haklı olduğunu fark ettiği yorumunu yapar - bu acımasız, şiddet dolu bir intikameci haline gelmesi demek olsa dahi, teröristleri terörle alt etmelidir, bir değişiklik yaratabilmek için eyleme geçmeli ve *gerekli olanı* yapmalıdır ve bu esnada "Bruce adaletle korku ve intikam arasındaki keskin sınırın İyi tarafında kalmaya çalışır (2007, s. 79)".

Bu noktada, Bruce'un kendini bir üstün insan olarak inşa edişi ile ilgili olarak iki kez tekrarlanan bir diğer önemli diyalogdan bahsetmek yerinde olacaktır. Bruce, Alfred'in de önerisiyle, şüphe çekmemek için insanların "çapkın bir milyarder"den bekledikleri şekilde davranmakta ve dünyadaki hiç bir şeyi umursamayan, kadınlarla gününü gün eden, istediği gibi davranabilmek için bir oteli dahi öylece satın alıveren umursamaz bir kapitalist görüntüsü çizmektedir. Böyle bir gecede savcı yardımcısı olarak kendini Gotham'daki yozlaşmayla savaşmaya adanmış olan Rachel'la karşılaşır ve utanarak ona "Rachel, tüm bunlar... Ben değilim... İçimde ben... Bundan fazlasıyım," der. Rachel ise "Bruce, bu görüntünün/maskenin altında⁶¹ hala eskiden olduğun o harika çocuk olabilirsin. Ama seni tanımlayan şey maskenin altında kim olduğun değil, ne yaptığındır (It's not who you are underneath, but what you do that defines you)," diye karşılık verir. Nitekim filmin sonuna doğru Rachel, Ra's al Ghul'u durdurmaya giden

⁶¹ Burada "underneath" kelimesinin bağlam dışı tam karşılığı "altında"dır. Burada da, görünüşünün altında, gösterdiği yüzünün altında gibi bir karşılık kullanılabileceği gibi, her ne kadar bu diyalog gerçekleştiği esnada Rachel Batman'le değil Bruce'la konuşuyor olsa da filmin bağlamı düşünüldüğünde "underneath" kelimesi "maskenin altında" olarak çevrilebilir.

Batman'e "Orada ölebilirsin. En azından bana adını söyle," dediğinde, Batman "Beni tanımlayan şey maskenin altında kim olduğum değil, yaptığım şeydir," şeklinde cevap vererek Rachel'a gerçekte kim olduğunu açıklamış olacaktır. Ne var ki bu itiraf, birbirlerini sevmelerine rağmen Bruce ve Rachel'ın bir araya gelmelerini sağlamaz. Filmin son sahnelerinde Rachel Bruce'a "Ama sonra maskeni öğrendim," der ve Bruce "Batman sadece bir sembol, Rachel," diye karşılık verdiğinde Bruce'un yüzüne dokunarak "Hayır, asıl maske bu. Suçluların artık korktukları yüz senin gerçek yüzün. Sevdığım adam, ortadan kaybolan o adam, asla geri dönmedi. Ama belki hala orada bir yerlerdedir. Belki bir gün, Gotham'ın artık Batman'e ihtiyacı kalmadığında, onu yeniden görebilirim..." diye karşılık verir. Bu diyalogla beraber, Bruce'un Batman'e dönüşme süreci tamamlanmış olur.

Bu noktada, Giddens'in refleksif benlik üretimi, mahremiyet (intimacy) ve modernite arasındaki bağlantıya dair görüşlerini, bu defa Batman'in kendini inşa hikayesi bağlamında hatırlamakta fayda vardır. Giddens'a (2010, s. 122) göre bazıları bu öz-kimlik (self-identity) arayışını eski toplumsal düzenin parçalanması sonucunda ortaya çıkan, egoya dair narsistçe ve hedonistçe bir takıntı olarak görürken, diğerleri de toplumsal manipülasyondan yola çıkarak aşağı yukarı aynı sonuca varmaktadırlar. Giddens'a göre çoğunluğun, en önemli politikaların belirlendiği ve kararların alındığı mücadele alanlarından dışlanması, kişinin kaçınılmaz olarak kendine odaklanmak zorunda kalması sonucunu doğurur - bu, çoğu insanın hissettiği güçsüzlüğün bir sonucudur. Daha sonra Giddens (2010, s. 123), öz-kimlik arayışının bir tür ümitsiz narsisizm mi, yoksa en azından kısmen de olsa modern kurum ve kuruluşlarla ilişkili olarak ortaya çıkan yıkıcı bir güç mü olduğunu sorar ve artık dış dünyanın sadece bir faktör olmakla kalmayıp, modern öncesi dönemde kimsenin temasa geçemeyeceği denli geniş ve kapsamlı bir karaktere sahip olduğunu savladıktan sonra, mahremiyetin modernite ile bağlantılı olarak dönüşümünün, şunları içerdiğini belirtir:

1. Modernitenin *küreselleştirici eğilimleri* ve gündelik yaşamın *yerel olayları* arasında içkin olarak bulunan bir ilişki - "uzanımsal (extensional)" ve "içlemsel (intensional)" arasında karmaşık, diyalektik bir bağıntı.

2. Benliğin *refleksif bir proje* olarak, ki bu modernitenin asli öğelerinden birisidir, inşası; birey, soyut sistemler tarafından sunulan stratejiler ve seçenekler arasında kendi benliğini bulmalıdır.

3. Kendini gerçekleştirmeye dair, kişisel bağlamlarda sadece kişinin kendini bir başkasına "açması" ile ulaşılabilecek olan *temel güven* üzerine kurulu bir güdü.

4. *Kendini açmanın karşılıklılığı* aracılığıyla kişisel ve erotik bağların "ilişkiler" şeklinde biçimlendirilmesi.

5. *Kendini gerçekleştirmeye dair bir kaygı*- bu sadece bireylerin üzerinde çok az kontrol sahibi olduğu tehditkâr bir dış dünyaya karşı narsistçe bir savunma mekanizması değil, aynı zamanda gündelik yaşamı etkileyen küreselleşmiş eğilimlerin *pozitif bir şekilde kendine mal edinilmesidir (appropriation)* (Giddens, 2010, s. 123-124).

Nitekim, tek tek bu maddeler dikkate alınarak bir çözümleme yapılacak olursa ilk olarak *Batman Begins* filminde aşağıda Gotham şehri aracılığıyla değinileceği üzere, modernite ve postmodernite arasında duran küreselleşmiş bir dünya ve bu dünyanın teker teker bireylerin hayatları üzerinde yarattığı etkiler (ekonomik buhran, adi suçların artışı, geleceğe ve insanlığa duyulan inancın kaybı ile ilişkili bir bencillik ya da Bruce'un deyimiyle uyuşukluk (apathy) ve genel bir korku hali) bulunabilir. İkinci olarak Bruce, kendini son derece rasyonel bir hesaplılık içerisinde, refleksif olarak inşa eder ki filmin asıl hikayesi bu refleksif benlik inşasına dayalıdır. Üçüncü olarak, Bruce kendini Batman olarak inşa ederken Ra's al Ghul'a (Ducard'a), Alfred'e ve Rachel'a "açılır" ve bu kendini açma hali kendi refleksif benlik inşasının en önemli parçalarını, aşamalarını oluşturur. Her ne kadar Ra's al Ghul'la aralarındaki "temel güven" filmin ilerleyen bölümlerinde parçalansa da, Bruce'un Gölge Birliği'nin tapınağını yaktığında Ra's al Ghul olduğunu bilmediği Ducard'ın hayatını kurtarması ve Batman'i inşa ederken Ducard'ın özellikle kendini bir sembol haline getirme ve korkuyu manipüle etme konusundaki öğretilerini yürekten benimsemesi, aralarındaki temel güven ilişkisinin, en azından Batman'in inşa edilişinde üstlendiği işlev bakımından zarar görmemiş olduğu varsayımını ortaya çıkarabilir. Dördüncü madde, yani kendini açma aracılığıyla ortaya çıkan romantik ilişki, her ne kadar "gerçek" bir ilişki yaşayamamış olsalar da, Rachel'la aralarındaki duygusal bağda bulunabilir. Nitekim Bruce'un ilk etapta suçluların zihinlerini keşfetmek ve kendini bulmak üzere yolculuğa çıkmasındaki itici güç, Rachel'la aralarında geçen tartışmadır. Beşinci madde, yani küresel eğilimlerin gündelik yaşam üzerindeki etkilerinin kendine mal edilmesi ise, ileride de değinileceği üzere, Batman'in güvensiz, "çılgın" ve dehşet dolu bir dünyada "korku"yu alıp kendine mal etmesi, korkuyu manipüle etmesinde kendini gösterir.

5.1.2. Adalet/İntikam

Üstün insan/sıradan insan ikili karşıtlığıyla ilişkili olarak bu inşa sürecinde karşımıza çıkan ikinci ikili karşıtlık, film boyunca en çok tekrarlanan ve yukarıda da kaçınılmaz biçimde değinilmiş olan adalet ve intikam karşıtlığıdır. Bruce, küçük bir çocukken ailesinin öldürülüşünü izlemiş olmanın izlerini hala üzerinde taşıyan sorunlu bir genç adamdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, henüz bir üniversite öğrencisiyken ailesinin şartlı tahliyeyle salıverilen katilini kendi elleriyle öldürerek intikamını almak istemiş ve bu noktada onu durduran şey yıllar sonra Batman olarak sahip olacağı etik değerleri değil, sadece ve sadece Falcone'un tetikçisinin ondan önce davranması olmuştur. Ducard'la ilk diyaloglarında da vurgulandığı gibi, "bir intikamcı sadece kendi hazzı için çabalarken kaybolan bir adamdır", fakat bir adalet savaşçısı, bundan çok daha fazlasıdır. Bir adalet savaşçısı, kendini bilinçli ve rasyonel bir biçimde, kişisel duygularından arındırarak dengeyi sağlama görevine adan (Nitekim, yine Ducard'ın filmin ilerleyen bölümlerinde dile getirdiği üzere, "adalet dengedir"). Batman, hem bu filmde, hem de üçlemenin diğer filmlerinde sık sık bir "intikamcı" olmakla suçlandığı için devam etmeden önce burada "intikamcılık (vigilantizm)" teriminin ne anlama geldiğini açıklamak ve bu terimin Batman'le ilişkisini açıklamak yerinde olacaktır.

Kriminolog Les Johnston'un, "What is vigilantism? (İntikamcılık nedir?)" isimli makalesinden aktaran Dumsday, intikamcılığın beş ögesinin bulunduğunu belirtir;

1. Önceden tasarlama/organizasyon (burada organizasyon, mutlaka bir grup tarafından hayata geçirilmesi gerekmeyen organize bir eylem anlamında kullanılmaktadır).
2. Şiddet ya da şiddet tehdidi.
3. Bu şiddet ya da şiddet tehdidi devlet organları tarafından değil, özerk vatandaşlar tarafından gerçekleştirilir.
4. İntikamcılık kurumsal değerlerin çiğnenmesine ya da en azından bu değerlerin çiğnenmiş veya potansiyel olarak çiğnenebilir olduğu düşüncesine karşı bir tepkidir.
5. İntikamcılığın güdüleyicileri iki yönlüdür: birincisi, suç oluşturan ya da suç oluşturmayıp yine de sapkın olarak görülen eylemlerin kontrolü (engellenmesi ya da kısıtlanması). İkincisi, sözü edilen toplumsal düzen içerisinde yaşayan bireylerin daha huzurlu yaşamalarını sağlamak (Les Johnston, 1996'dan akt. Dumsday, 2009, s. 50).

Dumsday (2009, s. 58-65), ardından "İntikamcılığa izin verilebilir mi? Eğer verilebilirse, ne zaman? (2009, s. 58)" diye sorar ve bireylerin ya da grupların intikamcılığı benimseyebileceği belli başlı ortamları dörde ayırır; 1) Devlet iyi kanunlar

koymuştur, fakat bunları tatbik etmekte başarısızdır, 2) Devlet iyi kanunlar yapma konusunda başarısız olmuştur, 3) Devlet kötü kanunlar yapmıştır ve 4) Devlet iyi kanunlar yapmıştır ve bu kanunları tatbik etmektedir (nitekim intikamcılığı meşru kabul etmenin en zor olduğu ortam bu dördüncü ortamdır). Esas olarak bir kriminoloji ve etik makalesi kaleme alan Dumsday, Batman karakterini ve Gotham şehrini, birinci duruma örnek olarak gösterir. Dumsday'a (2009, s. 58-59) göre, Gotham şehri iyi kanunlara sahiptir, bu kanunlar hırsızlığı, cinayeti, uyuşturucu kaçakçılığını ve benzer suçları yasaklar ve bu suçlara karşılık gelen uygun cezalar yasada mevcuttur. Ne var ki şehrin polis gücü büyük ölçüde yozlaşmıştır, dolayısıyla bu yasaların pek azı hayata geçirilebilmektedir. Öte yandan Kimmel da (2008, s. 168), eski zamanlarda baştakilerin güvenilirliklerine inanç duyduğumuza ve Batman'in bu kişilerle yakın temasta çalışarak bir kahraman olarak görüldüğüne, oysa artık baştakilere güvenmenin mümkün olmadığına ve bunun sonucunda da Batman'in "sistemin dışında" çalışmak zorunda kaldığına dikkat çeker. Kimmel'a göre, bir zamanlar *kara film (film noir)* türü dışında yasayı kendi ellerine alan birini alkışlamayacak olduğumuz halde, 2005 yılının kendi kanunlarını koyan ve baştakileri yozlaşmış ve rüşvetçi olarak gören Batman'i herhangi bir ahlaki açıklama gerektirmemektedir, çünkü bu, zaten Amerikalı sinema seyircilerinin dünyayı görme biçimlerinin bir yansımasıdır.

Ne var ki, Batman, Dumsday'in sınıflandırmalarına göre bir "intikamcı" olmanın meşru kabul edilebileceği bir ortamda yaşasa da, kesinlikle bir intikamcı değildir - ne de olsa intikamcı, Ducard'ın da söylediği gibi, kendi hazzının peşinde koşarken kaybolan bir adamdır. Oysa Bruce kaybolmak bir yana, *kendini bulmaktadır*. Bir intikamcı olmamak ve gerçek adaletin peşine düşmek için kişisel duygularını ve içgüdülerini bilinçli olarak bir kenara bırakmakta, Kimmel'in da işaret ettiği gibi sistemin dışında eylem gösterirken adalet ve intikam arasındaki ince çizgide her zaman doğru tarafta kalmaya çalışmakta, bu da bir süperkahraman olarak inşa ettiği benliğinin en önemli yönlerinden birini oluşturmaktadır. Filmde Bruce'un dikkatini adalet ve intikam arasındaki farka çeken ilk kişi, Falcone'un ailesinin katilini öldürtmesinden hemen sonra, çocukluk arkadaşı ve aşkı Rachel olur. Bruce'u arabayla Gotham'ın fakirlikten kırılgan, insanların sokaklarda yaşadıkları bölgeye götüren Rachel onu, "Sen adaletten bahsetmiyorsun. Sen intikamdan bahsediyorsun," diyerek azarlar. Bruce "Bazen ikisi aynı şeydir," dediğinde, Rachel "Hayır, ikisi aynı asla aynı şey değildir. Adalet ahenkle

(harmony) ilgilidir. İntikam kendini iyi hissetmekle ilgilidir. İşte bu yüzden tarafsız bir sistemimiz var," diye cevap verir ve ona eğer gerçek adaleti istiyorsa kendi acısının ötesine geçip etrafına bakmasını söyler; Gotham'ın iyi insanları Falcone'dan korktukları ve hiç bir şey yapmadıkları için bunca insan adaletsiz bir yaşam sürmektedir. Oysa Bruce, tam da Rachel'ın sözünü ettiği "sistem" in bozuk olduğunu düşünmektedir ve yöntem konusundaki fikir ayrılıklarına rağmen Gölgele Birliği ile Bruce'u aynı noktada birleştiren inançlardan birisi budur. Adaletle olan bağlılığını kanıtlamak ve Gölgele Birliği'ne liderlik edebilmek için bir suçluyu öldürmesi istendiğinde, bir cellat olmayacağını söyleyen Bruce "Bu adamın yargılanması lazım," dediğinde Ducard "Kim tarafından? Yozlaşmış bürokratlar mı? Suçlular toplumun yasalarıyla dalga geçerler. Bunu sen pek çok kişiden daha iyi biliyorsun," diye cevap verir. Ra's al Ghul'un ve dolayısıyla Gölgele Birliği'nin, adaletin sağlanması konusunda Bruce'tan çok daha katı inançları bulunmaktadır. Bruce, şefkatin "bizi onlardan ayıran en önemli şey olduğunu" ve bu nedenle korunması gerektiğini düşünürken, Ducard ve filmin başında Ra's al Ghul olduğunu düşündüğümüz kişi (nitekim filmin sonunda gerçek Ra's al Ghul'un Ducard olduğu ortaya çıkacaktır), sık sık kötülüğü yenmek, adaleti ve dolayısıyla dengeyi sağlamak için "gerekeni yapma cesareti"ne vurgu yaparlar. Nitekim Ra's al Ghul'un ve Gölgele Birliği'nin peşinde olduğu adalet tek tek hırsızlarla, katillerle, dolandırıcılarla değil, dünyanın gidişatına dair daha büyük planlarla ilişkilidir. Gölgele Birliği, binlerce yıldır varolmuş ve dünyanın yoldan çıkan şehirlerini birer birer yok etmişlerdir (Ducard: "Gölgele Birliği binlerce yıldır insanlardaki yozlaşmaya karşı durmuştur. Roma'nın sonunu biz getirdik. Gemilere vebalı sıçanlar doldurduk. Londra'yı yakıp kül ettik. Ne zaman bir medeniyet zirveye ulaşsa, biz dengeyi yeniden kurmak üzere yeniden ortaya çıkarız.") Çünkü dengeyi sağlamak, bunu yapmayı gerektirmektedir. Bir sonraki hedefleri ise, dünyadaki en yozlaşmış şehir olan Gotham'dır. Ra's, Bruce'un cellat olmayı reddettiği sahnede onu ve onun liderliğinde Gölgele Birliğini, Gotham'ın kalbine yerleştireceklerini söyler. ("Gotham'ın zamanı sona erdi. Kendinden önce gelen Konstantinopolis ya da Roma gibi, bu şehir de acının ve adaletsizliğin yuvası oldu. Artık kurtarılamayacak noktada ve ölmesine izin verilmesi gerekiyor. Bu Gölgele Birliği'nin en önemli işlevi. Bu yüzyıllardır yerine getirdiğimiz bir işlev. Gotham'ın yok edilmesi gerekiyor.") Filmin sonunda, Ra's al Ghul'un kendisi olduğunu öğrendiğimiz

Ducard başladıkları işi bitirmek üzere Gotham'a gelip Bruce'un karşısına çıktığında ise, Bruce'la aralarında şöyle bir diyalog yaşanacaktır:

Bruce: Ben ait olduğum yerde duracağım. Seninle Gotham halkının arasında.

Ducard: Gotham'ı kimse kurtaramaz. Bir orman fazla vahşileştiğinde, temizleme amaçlı bir yangın kaçınılmaz ve doğaldır. Yarın en muhteşem kenti kendi kendini yok ederken dünya dehşet içinde izleyecek. Bu defa ahenge geri dönüş hareketi durdurulamayacak.

Bruce: Gotham'a daha önce de mi saldırdın?

Ducard: Elbette. Çağlar boyunca kullandığımız silahlar giderek daha sofistike hale geldi. Gotham'da yeni bir silahı denedik. Ekonomi. Fakat Gotham'ın belli başlı vatandaşlarını hafife aldık, senin ailen gibi. Yardım etmeye çalıştıkları insanlardan biri tarafından silahla vuruldular. Yeterince açlık yarat ve herkes birer suçlu haline gelsin. Onların ölümü şehrin insanlarını kendilerini kurtarmaya çalışmak için harekete geçirdi ve Gotham o günden beridir topallıyor. Şimdi başladığımız işi bitirmek için geri döndük. Ve bu defa hiç bir yanlış yönlendirilmiş idealist yolumuza çıkamayacak. Tıpkı baban gibi sen de gerekeni yapma cesaretinden yoksunsun. Eğer birisi gerçek adaletin önünde durursa, basitçe arkadan yaklaşıp ve kalbine bıçağı saplarsın. ... Çevrenin farkında olmayı asla başaramadın. Adalet dengedir. Evimi yaktın ve beni ölüme terk ettin. Bizi ödeşmiş say.

Bu noktada, filmde postmodernite ile ilişkilendirilebilecek en önemli işaretlerin Ra's al Ghul'un Gotham konusundaki bu takıntısında kendini göstermekte olduğu söylenebilir. Tıpkı tarihte modernitenin krizinin en büyük sacayaklarından birisi olan ve Batman karakterinin çizgi roman evreninde ortaya çıkışının da ilişkili olduğu 1930'ların Büyük Buhran'ı gibi, Gotham da yıllardır ekonomik bir buhranın pençesindedir. Nitekim Rachel da Bruce'a kendi acısının ötesine geçmesi gerektiğini söylerken, "Bu şehir çürüyor. Buhrandan sanki geçmişte kalmış gibi bahsediyorlar. Ama kalmadı. İşler burada hiç olmadığı kadar kötü... Falcone aileni öldürmemiş olabilir, ama savundukları herşeyi paramparça ediyor," der. Ra's al Ghul'un Gotham'ı "yaşadığı çürüme nedeniyle yok edilmesi gereken bir yer" olarak tanımlayışı ise, postmodern düşüncenin moderniteyle ilgili iddiasını andırmaktadır. Dolayısıyla bu noktada Gotham şehri, "çürümekte olan modernite" olarak tanımlanabilir. Modernite çürümüş, işe yaramaz, yerle bir edilmesi gereken bir şeydir ve bu düşünce, bu iddia somut karşılığını Pruitt-İgoe evlerinin 1972'deki yıkılışında bulmuştur. Her biri 11 katlı 33 binada 13.000 kişiyi barındıran (bkz. Aras, 2014, s. 45) ve St. Louis, Missouri'de yer alan bir sosyal konut projesi olan Pruitt-İgoe evlerinin yıkılışı, modern mimarinin sonu olarak görülmüş ve kutlanmıştır. Huyssen'e (2011, s. 237) göre, 1945'ten sonra modernist mimari toplumsal bakış açısını bir kenara bırakarak gitgide bir "iktidar ve temsil mimarisi" haline gelmiş

ve bu modernist toplu konut projeleri eskiden olduğu gibi yeni bir hayatın müjdecileri olarak görülmekten ziyade "yabancılaşmanın ve insanlıktan çıkarmanın sembolleri" olarak görülmeye başlanmışlardır:

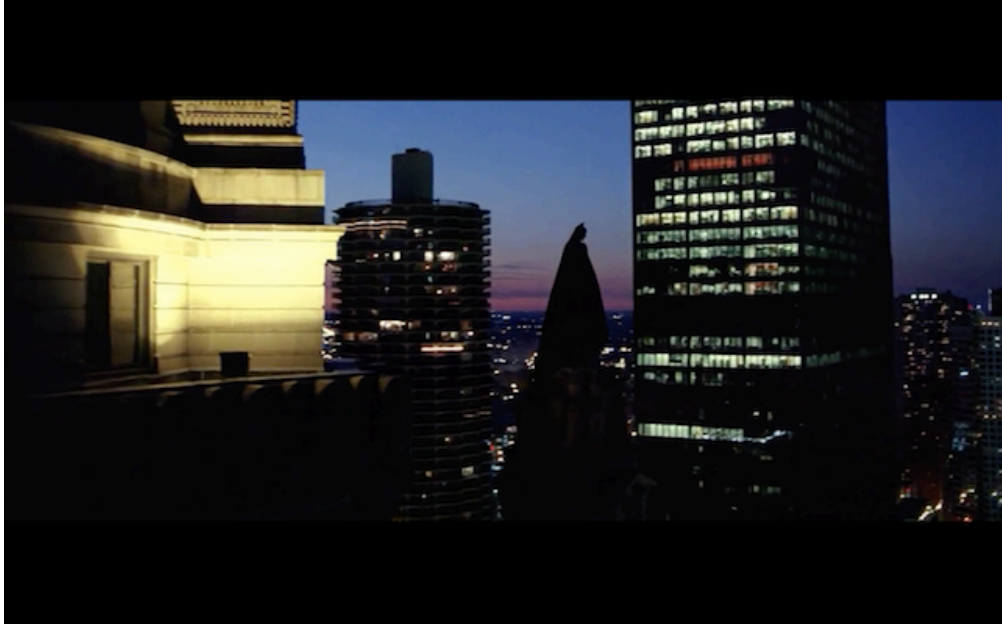
Modern hareketin can çekişmesini tarihe kaydederek popülerleştirenlerden en tanınmış ve postmodern bir mimarın sözcülerinden olan Charles Jencks, modern mimarın sembolik ölüm anını 15 Temmuz 1972'de öğleden sonra 3.32 olarak tespit ediyor. Bu tarih ve dakikada St. Louis'in Pruitt-İgoe binasının (Minoru Yamasaki tarafından 1950'lerde inşa edilmişti) kalın dilimler halindeki birkaç bloğu dinamitlendi ve binanın çöküşü akşam haberlerinde dramatik bir tarzda gösterildi. Le Corbusier'in 1920'lerin tipik teknolojik zindeliği içinde modern hayat makinesi yaşanamaz hale gelmişti, modernist tecrübe eskimiş görünüyordu (Huyssen, 2011, s. 237).

Johnson (2014, s. 957), *Batman Begins* ve *The Dark Knight* filmlerinde görülen Batman'in, toplumsal değerlerin istikrarını sınıdığını belirtir. Johnson'a göre, çelişkili durumlarda tüm "iyi" değerleri korumakta zorlanan Batman, Friedrich Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne (On the Genealogy of Morals)* eserinde ortaya koyduğu ahlak eleştirisini somutlaştırır - "Ahlaki değerlerin bir eleştirisine ihtiyacımız vardır, bu değerlerin değerleri ilk defa sorgulanacaktır - ve bu amaçla bu değerlerin içinden doğduğu ve kendi evrimlerini ve bozulmalarını deneyimlediği şartların ve koşulların bilgisine sahip olmak bir gerekliliktir (Nietzsche, 2003, s. 5'ten akt. Johnson, 2014, s. 957)." Johnson, buradan yola çıkarak filmlerde betimlenen Gotham şehrinin, ahlaki kodları hızla çökmekte olan bir şehir olduğunu ve perdede izlediğimiz uç noktada ikilemlerle karşılaştığında Batman'in çeşitli değerlerin kullanışlılığını sınamanın yanı sıra, bazı ahlaki kodları öncelik sırasına sokup, bazılarını da tümenden yok saydığını belirtir. Bu anlamda Johnson'a göre Gotham, izleyicileri için de etik bir deneme alanıdır - burada, kendi sahip oldukları ahlaki değerlerin kullanışlılığını ya da kullanışsızlığını izleme imkanına sahiptirler.

Killian (2007, s. 79) ise *Batman Begins*'in temalarının ve Bruce Wayne'in kendi karanlığıyla mücadelesinin aslında bazı ABD vatandaşlarının bugün yüzleşmekte olduğu zorlu ve rahatsız edici sorularla rezonansa girdiğini belirtir. Killian'a göre Amerikan ulusu Abu Garip, Vatanseverlik Yasası ve engelleyici (preemptive) savaş düşüncesi tarafından ortaya çıkarılan sorunlarla boğuşur ya da bunları sistematik olarak yok sayarken, bizler de "hem Batman'in, hem de ABD savaş makinesinin teröre karşı bir savaşta "kendi yanımızda" sahip olacağımız güçlü ve korkutucu şeyler olduğunu fark ederiz". Üstelik, yine Killian'a (2007, s. 80) göre kurgu ve gerçek arasındaki

paralellik bununla da sınırlı değildir - *Batman Begins* filmindeki kötü adamlar "ekonomi" alanında faaliyet gösteren gerçek teröristlerdir ve bu da geç modernite (ya da postmodernite) çağında kapitalizmin doğasının sorgulanmasına neden olur.

Öte yandan Ra's al Ghul, "Batman'in kökeni" ve "çürümüş modernitenin acımasız ve yanlış gördüğü her şeyi insanlık değerleri pahasına kökünden kesip atmaktan çekinmeyen düşmanı" arasında tam bir daire çizmektedir. Tıpkı postmodernitenin "modernite öncesine dönüş" ve "moderniteye ait her şeyin yok edilmesi" arasında duruşuyla, modernitenin etrafında bir daire çizmesi, moderniteyi aradan kaldırarak modernite öncesi-şimdi arasında kesintisiz bir bağlantı kurma çabası gibi. Nitekim bir zamanlar muhteşem bir şehir olan ama şimdi çürümekte olan Gotham'ı modernitenin, Gotham'a yaklaşım biçimi itibariyle Ra's al Ghul'u postmodern düşüncenin temsilcileri olarak kabul edecek olursak, "Ben ait olduğum yerde duracağım. Seninle Gotham halkının arasında," diyen Batman, tıpkı çizgi roman evreninde modernitenin kurtarıcılarında birisi olarak ortaya çıktığı zaman olduğu gibi, modernite ve postmodernite arasında bir geçiş oluşturarak bir kez daha tarihte ait olduğu yerde konumlanmaktadır. Nitekim izleyicinin çizgi romanlardan, çizgi filmlerden aşına olduğu bir görüntü olarak Batman'in gecenin karanlığında, Gotham'ın yüksek binalarının tepesinde durup sevdiği, kendini sorumlu hissettiği şehri izlemesi, ona göz kulak olması bu filmde de karşımıza çıkar - bu ikonik görüntü olmaksızın herhangi bir Batman filmi eksik kalacaktır. *Film noir* benzeri bu karanlık gecelerde Gotham şehrinin en yüksek binaları, Batman'in kendini soyut olarak konumlandığı yerin - "kötüler" ve Gotham halkının arasında - görsel alandaki somutlaşmasıdır. Kısa ama gerekli bir not olarak, elbette burada Ra's al Ghul'un birebir bir postmodernite temsili olduğunu söylemek mümkün değildir, fakat ikili karşıtlıklar söz konusu olduğunda, hikayede üstlendiği işlev önem kazanmaktadır.



Görsel 5. 1. *Batman Begins* (2005). *Batman Gotham şehrini izliyor-1.*

Öte yandan Marano (2008, s. 80-81), senaristler David Goyer ve Christopher Nolan'ın Batman'i Ra's al Ghul'u kullanarak dirilttiklerini belirtir - tıpkı Ra'nın kendini Lazarus çukurlarıyla diriltişi gibi⁶². Bunu ise, Ra'yı Bruce Wayne'in bir diğer baba figürüyle, ona insan avlama sanatını öğreten Fransız Lejyoner Ducard'la karşılaştırarak yapmışlardır. Marano'ya göre *Batman Begins* filminde Ra's, evine girerek ve onu yakıp kül ederek Bruce Wayne'in özel hayatını işgal eden uluslararası bir figürdür, fakat tüm bunlardan önce Bruce'un babası ve akıl hocası, Batman'e dönüşme sürecindeki gelişimini yönlendiren bir kuvvet haline gelmiştir (burada Giddens'in mahremiyetin moderniteyle bağıntılı dönüşümüyle ilgili olarak "modernitenin küreselleştirici eğilimleri ve gündelik yaşamın yerel olayları arasında içkin olarak bulunan bir ilişki, "uzanımsal" ve "içlemsel" arasında karmaşık, diyalektik bir bağlantı" saptamasını bir kez daha hatırlamakta fayda vardır). Dolayısıyla Marano Ra'nın modern kaygılarla oynayan bir figür olduğunu belirttikten sonra, "(Ra's) Orta Asya'nın dağlarında saklanan

⁶²Filmde Ra's al Ghul'un geri dönüşüyle ilgili yapılan son derece rasyonel açıklamadan farklı olarak (Ra's al Ghul aslında Henry Ducard'dır ve gerçek kimliğini sahte bir Ra's al Ghul yaratarak gizlemiştir, Bruce'un öldüğünü gördüğü de bu sahte Ra's al Ghul'dur), çizgi romanlardaki Ra's al Ghul ölümsüz bir karakterdir. Taylor (2008, s. 7-8) Nolan'ın filmindeki kötü karakterin Ra's al Ghul olduğunu öğrendiğinde hayal kırıklığına uğradığını, çünkü sonsuza kadar yaşayabilen bir adamın Batman filmleri evreninde asla ciddiye alınamayacağını düşündüğünü belirtir. Özgün Ra's al Ghul karakteri, Lazarus çukurlarını kullanarak tekrar tekrar hayata döner ve her ne kadar çukurları her kullanışında prosedürün etkisi zayıflamakta olsa da Taylor, "öldürülemeyen" bir adamın ölümsüz olarak nitelendirilebileceğini söyler.

karanlık bir uluslararası örgütün, ... kalabalık bir toplu taşıma aracını büyük bir Amerikan şehrinin kalbinde bulunan gökdelene doğru sürerek varolan toplumsal düzeni yıkmayı planlayan lideridir. Tanıdık geldi mi? (2008, s. 81)" diye sorar. Bu sorudan yola çıkarak, bu filmlerin tıpkı sinemayla ve yöntemle ilgili bölümlerde de dile getirildiği üzere mevcut zaman, kültür ve toplumda halihazırda varolan kaygı ve korkulardan beslendikleri, bunları sembolleştirerek toplumda varolan çelişkileri çözümlemek için alternatif yollar aradıkları ya da sundukları bir kez daha ileri sürülebilir.

5.1.3. Gerçek/Korku

Filmdeki bir diğer büyük ikili karşıtlık, gerçek ve korku ikili karşıtlığıdır. Korku, geçmişinde büyük bir travma olan Bruce'un ruhsal dünyasının merkezindeki duygulardan birisidir ve film boyunca korku kavramına gerek Bruce'un eğitimi esnasında ve Bruce'un kendini Batman olarak inşa edişindeki bir diğer katalizör olarak, gerekse Ra's al Ghul'un Gotham'ı yok etmek için kurduğu son büyük planın bir parçası olarak büyük ağırlık verilmiştir. Nitekim Bruce'un "ilkel" ve "korkunç" bir sembol olarak kendisine yarasayı seçmesinin tek sebebi, çocukluğunda yarasalarla dolu bir mağaraya açılan kurumuş bir kuyuya düşmesi nedeniyle yarasalardan korkmasıdır. Filmde çocuk Bruce Rachel'la oynarken Wayne Malikanesinin sınırları içinde bulunan kurumuş bir kuyuya düşer, orada yarasaların saldırısına uğrar ve bir iple kuyuya inen babası tarafından kurtarılır. Bruce bu olayın ardından sürekli yarasalarla ilgili kabuslar görmeye başlar. Yine bu kabuslardan birini gördüğünde, babası ona "Yine mi yarasalar? Sana neden saldırdıklarını biliyorsun, değil mi? Senden korkuyorlardı," der. Bruce şaşırarak "Benden mi korkuyorlardı?" diye sorduğunda ise, "Tüm canlılar korkuyu hisseder," diye cevap verir. Nitekim Bruce'un anne ve babasının öldürülmesi de, tiyatroya gittikleri gece Bruce'un sahnede canlandırılan yarasalardan korkması ve dışarı çıkmak istemesinin akabinde gerçekleşir. Bruce bu olayın ardından, kendini suçlamayı asla bırakmayacaktır. Nitekim filmde Korku'nun Gerçek'le olan karşıtlığı da bu suçluluk duygusuyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Ducard, Gölgeler Birliği'nin evine adım attığı andan itibaren, Bruce'u gerçekte neden korktuğunu itiraf etmesi ve korkusunun üstesinden gelmesi için zorlar. "Hala ailenin ölümünden dolayı kendini sorumlu hissediyor musun?" diye sorar Ducard Bruce'a ve Bruce "Öfkem suçluluğuma ağır

basıyor," diye cevap verdiğinde "Suçluluğunun üstünü öfkeyle örtmeyi öğrendin. Sana gerçekle yüzleşebilmek için suçluluğunun karşısına çıkmayı öğreteceğim," der.

Devam etmeden önce tam da bu noktada moderniteyle ilgili bir başka kavrama, "romantik suçluluk (romantic guilt)" kavramına ve bu kavramla bağlantılı olarak Kant'ın "radikal kötülük (radical evil)" ile ilgili düşüncelerine değinmek gerekmektedir. Ashenden ve Brown (2014, s. 83-84) arkaik gibi görünen, fakat romantizm içerisinde ortaya çıkan ve her ne kadar bazı açılardan moderniteyle karşıtlık içerisindeymiş gibi görünse de hem sebebi, hem de işlevi itibarıyla "modern" olan bir suçluluk türünden bahsetmektedir. Ashenden ve Brown'a göre Kant'ın radikal kötü fikriyle ve dolayısıyla etik ile ilişkili olan bu suçluluk bazı kişiler için modern bireysel kimliğin temelini oluşturur. Bu noktada "... modern anlamda "etik" düşüncesinin Kant'la başladığını söylenebilir; fakat eğer öyleyse bu aynı zamanda açıkça farklı bir modern öznelciliğin de başlangıcıdır (Hacking, 2002, s. 119-120'den akt. Ashenden ve Brown)".

Öylese, radikal kötülük ne demektir? Formosa (2007, s. 224-225), Kant'ın radikal kötülük tezinin, insan ırkında kötülüğe karşı evrensel bir ahlaki eğilim olduğu iddiası olduğunu belirtir ve bu da, tek tek tüm insanların, en iyilerin bile, özgür iradeleriyle ahlaki eğilim olarak kötülüğü seçtikleri anlamına gelir. Burada Kant, "kötülük (evil)" terimini son derece geniş bir anlamda kullanmaktadır, bu kötülük beyaz bir yalan söylemekten bir soykırım planı yapmaya kadar uzanabileceği gibi, "radikal" olmasının sebebi uç noktada bir kötülük olmasından değil, insanın içinde "kök salmış" olmasından ileri gelir. Kant'tan aktaran Formosa'ya göre (2007, s. 226), kötülüğe olan bu eğilim insan doğasının o kadar derinine kök salmıştır ki, bütün seçim yapma gücümüzü kökünden çürütür, bu nedenle tüm insanlar radikal kötüdür. Böylelikle, insan doğasında "içkin olarak varolan" radikal kötülük, "*içkin*" olarak sahip olduğumuz (diğer bir deyişle özümüzde olan, doğuştan gelen) suçluluğumuzun da kökenindedir. Formosa (2007, s. 226-227), Kant'a göre kötülük eğilimimizin farklı seviyelerde ortaya çıkabilen ama özünde aynı ahlaki eğilimden kaynaklanan üç farklı şekilde kendini gösterdiğini belirtir ve bunları açıklamaya girişir: Birinci derece kötülük eğilimi, iş ahlaki değerlerimizi hayata geçirmeye geldiğinde ortaya çıkan *zaafiyettir (frailty)*. Neyin yapılması gerektiğinin farkında olsak bile, sıra bunu pratiğe dökmeye geldiğinde, özellikle de yapılması gereken hareketin sonucu bizim avantajımıza değilse ahlaki sadakatimizin diğer çıkarlarımıza üstün gelmek için fazla zayıf olduğunu fark ederiz. Öte yandan

ahlak kurallarını "genel bir kural" olarak geçerli saysak dahi, kendi çıkarlarımız söz konusu olduğunda istisnalar yapma konusunda da bir zaafiyetimiz vardır. Radikal kötülükteki ikinci seviye, söz konusu saf ya da saf olmayan güdülerini birbirine karıştırma eğiliminde olan insan kalbinin *kirliliği/saf olmayışıdır (impurity)*. Bizi eyleme geçiren gerçek güdülerimizin çoğunlukla, kendimiz için bile anlaşılmaz olmaları bir yana, sadece ve sadece ahlaki kodlarımıza uygun biçimde davranmayı zor, hatta imkansız buluruz. Üçüncü ve son seviye ise insan kalbinin *ahlaksızlığı (depravity)*, *yozluğu (corruption)* ve *sapkınlığı (perversity)* ile ilişkilidir, çünkü insanlar tekrar tekrar ahlaki yasaların teşvikini ahlaki olmayan güdüleyiciler karşısında bilinçli olarak bastırabilme konusunda yetenekli olduklarını kanıtlamışlardır. Dolayısıyla Kant'ın görüşlerini özetleyen Formosa'ya (2007, s. 226) göre çoğunlukla ahlak yasalarını hayata geçiremeyecek kadar zayıf olmamız bir yana, bunu başarsak bile çoğunlukla saf olmayan güdüler sebebiyle yaparız ve zaman zaman da yanlış olduğunu bildiğimiz yolları bilinçli olarak takip ederiz.

Peki Kant'a göre iyiye ulaşmak mümkün değil midir? Auweele (2013, s. 130), Kant'a göre özerk iradenin, diğer bir deyişle iyi niyetin, her zaman anlaşılmaz kalacağını belirtir. Çünkü kendi kalbimizin derinliklerine asla bakamayacağımıza göre, gerçekten iyiye doğru yol alıp almadığımızı asla göremeyiz, bilemeyiz. Yine Auweele (2013, s. 131), her ne kadar Kant sağduyulu "iyilik"lerin iyi niyete ulaşma yolunda birer taşıyıcı olduklarını kabul etse de, tek başlarına bir değerleri bulunmadığını ve eğer iyi niyetle bir araya gelirlerse gerçekten "iyi" olabileceklerini belirttiğini yazar; Kant'a göre insanları memnun etmek, saygın duruş, onur, hürmet ve benzerleri tek başlarına cennetin kapısını açmazlar ve eylemlerimizin ahlaki bir karşılığının olması sadece ahlak yasalarına duyulan saygı aracılığıyla mümkündür.

Bu noktada Ashenden ve Brown (2014, s. 89), öznenin iç dünyasında özerklik ve tabi olma (autonomy and heteronomy) bir yarıma olduğunu belirtirler. Buna göre suçluluk kapasitesine tabi olma aracılığıyla yer açılır, uygun bir şekilde ulaşıldığı takdirde birbirine denk olan özerklik ve aşkınlık (transcendence) masumiyet anlamına gelecektir. Dolayısıyla suçluluk, özerkliğin başarısızlığıdır ve çift misli öznedir: hem özneyle, hem de öznenin bireysel kararlılık kapasitesiyle ilişkilidir. Arendt'ten aktaran Ashenden ve Brown'a göre, Kant'ta tabi olma ve suçluluk ancak "başarısızlıklar" ya da

ahlaki öznenin yetersizlikleri olarak kavramsallaştırılabilir (Arendt, 1976, s. 459'dan akt. Ashenden ve Brown, 2014, s. 89).

Dolayısıyla, yine Ashenden ve Brown'a (2014, s. 93) göre romantik suçluluk insanın iç dünyasını açan öz farkındalığı ve özeleştiriyi teşvik eder. Her ne kadar modern öncesi inanç sistemleriyle benzerlikler taşısa da, onlardan çok farklıdır. Çünkü burada ilahi düzenle yeniden bir olmak suretiyle kurtarılma hayali, arayışı yoktur, romantik suçluluğun bütün meselesi mekanik ama ruhsuz bir mükemmelliğe karşı durmaktır.

Yine bu noktada, Batman karakterinin Nietzsche'nin Picart (1997, s. 288) tarafından "maskeli romantizm" olarak nitelendirilen felsefesiyle bağını kurmak da mümkündür. Picart'a göre, Nietzsche'nin maskeli romantizmi içinde hem mutlak aydınlığa hem de mutlak bir karanlığa aynı anda bir direnişi, yücelik ve korkunçluk arasındaki bağlantıyı, hem kalabalıktan uzaklaşmayı hem de kalabalıkların hayalgücünü harekete geçirebilecek bir mitoloji yaratma yeteneğini gerektiren bir kahramanlığı ve idealleri için kendi hayatından vazgeçmek anlamına gelse bile hem doğaya, hem de kendine hükmetmek için duyulan tüketici bir arzuyu barındırmaktaydı ki, Picart'ın sıraladığı tüm bu nitelikleri Nolan'ın Batman karakterinde izlemenin mümkün olduğu söylenebilir. Batman, mutlak karanlıkla yine gölgeler arasında durarak savaşan, ilerleyen bölümlerde daha detaylı inceleneceği üzere yücelik, yenilmezlik, ele geçirilemezlik hissi uyandıran bir teatrallik aracılığıyla korkunçlaşırken kalabalıkların hayalgücünde mitolojikleşen, ama yine de alabildiğine yalnız olan ve bu yalnızlığı tercih eden ve bilhassa kendini, kendi korkularını ve zayıflıklarını ele geçirip kendisi üzerinde hakimiyet kurmaya çabalayan, üstelik ironik bir biçimde, tıpkı Picart'ın maskeli romantizm kavramsallaştırmasında olduğu gibi kelimenin gerçek anlamıyla da *maskeli* bir kahramandır. Dolayısıyla bu anlamda da Batman'in aslında romantik bir kahraman olduğu iddia edilebilir.

Ducard'ın korkunun nasıl yenileceğiyle ilgili yorumu ise, bir kez daha Batman'in kendini insandan daha öte bir şey, bir sembol haline getirişi ve bu sembolün yukarıda da bahsedildiği üzere dış dünya tarafından algılanışıyla ilgilidir: "Korkuyu fethetmek için, korkunun kendisi haline gelmelisin. Başkalarının korkusundan zevk almalısın. Ve insanlar göremedikleri şeylerden korkarlar. Korkunç bir düşünce haline gelmelisin. Bir hayalet. *Bir fikir haline gelmelisin!* Dehşetin duyularını bulandırışını hisset. Onun

çarpıtma gücünü hisset. Kontrol etme gücünü. Ve bu gücün senin olabileceğini bil. En büyük korkunu benimse. Karanlıkla bir ol. (Kapalı bir kutudan çıkarak uçuşan yarasaların görüntüsü). Odaklan. Konsantre ol. Duyularına hükmet. Hiç bir iz bırakamazsın". Dolayısıyla, Bruce'un (ya da Batman'in) hem kendi korkusuna hükmetmesi, hem de düşmanlarının korkusunu manipüle etmesi, bir kahraman olarak benlik inşasıyla da ilişkilidir. Nitekim izleyici, Gölgeler Birliği'nin tapınağından ayrılıp Wayne Malikanesi'ne dönen Bruce'un, yarasalarla dolu mağaraya geri dönerek korkusuyla yüzleşmesine, son derece "kathartik" olarak nitelendirilebilecek bir sahne aracılığıyla şahit olur. Bu, izleyicinin bildiği, tanıdığı süperkahraman olarak Batman'in doğuşunu müjdeleyen sahnedir ve görselliğiyle, yarasaların kanat çırpma sesleri ve kullanılan müzikle içinde bundan sonra olacaklara dair bir beklentinin tırmanışını da barındırır.



Görsel 5. 2. *Batman Begins (2005). Gölgeler Birliği'nin tapınağından ayrılıp Wayne Malikanesi'ne döndükten sonra yarasalarla dolu mağaraya inerek korkusuyla yüzleşen Bruce.*

Ducard'ın Bruce'a teatrallik ve aldatmacanın güçlü araçlar olduğunu söylerken kast ettiği ise, tam da bu benlik inşasıyla ilişkilidir. Nitekim Batman, birdenbire ortaya çıkışları ve ortadan kayboluşları, kullandığı devasa ve hayranlık uyandırıcı araçlar,

dövüşürken rakiplerinin aklını karıştıran hamleleri ve son olarak kötü, karanlık ve devasa bir şeyi akla getiren kostümü ve maskesiyle kahramanlık personasının inşasında bu teatrallikten yoğun bir biçimde faydalanacaktır. Bununla ilgili olarak filmdeki bir başka detay, Dr. Crane'in (Scarecrow/Korkuluk) adamlarının Batman'le ilgili konuşmalarıdır. Adamlardan birincisi "Onunla ilgili söyledikleri şeyler... Gerçekten uçabiliyor mu?" derken, bir diğeri "Ortadan kaybolabildiğini duydum," diye devam eder. Dolayısıyla Batman, henüz onunla hiç karşılaşmamış olan insanların zihinlerinde bile, korku uyandırıcı bir efsane haline gelmiştir.



Görsel 5. 3. *Batman Begins (2005). Korku uyandıran bir teatrallik ögesi olarak Batman maskesi.*



Görsel 5. 4. *Batman Begins (2005). Düşmanlarının korkularını teatrallık ile manipüle eden Batman.*

Korku, filmin Gotham'a odaklandığı ikinci yarısında da son derece yoğun bir temadır. *Batman Begins* filminde Batman'ın karşısına çıkan üç adet "kötü adam"ın var olduğu söylenebilir. Falcone, Ra's al Ghul ve Dr. Crane (Scarecrow). Yukarıda değinilmiş olan Falcone, Batman'ın geçmişiyle ve Gotham'ın mevcut durumuyla ilgili bir karakterdir. Bruce'un içindeki adalet/intikam ikiliğinin katalizörü olarak işlev görür. Ra's al Ghul, gerek Bruce'a verdiği eğitimle, gerekse ona bir karşıtlık oluşturarak ve Bruce'un ona gösterdiği direnç aracılığıyla Batman'ın moderniteyle ilişkili değerlerinin ortaya çıkmasında en büyük katalizör olmuştur. Nitekim filmin ilerleyen bölümlerinde Ra's al Ghul tarafından görevlendirildiğini öğrendiğimiz Dr. Crane (Scarecrow) ise, Batman'ın temsil ettiği "doğru, seçim, adalet, irade" gibi kavramların karşısına "çıldırılmışlık" halini koyar - ve bu çıldırılmışlık hali bireysel değil, doğru araçlar kullanılarak toplu bir histeri/cinnet haline getirilebilecek bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu toplu histeri halini sağlayacak olan şey ise, korkudur. Arkham'da bir psikiyatrist olan Dr. Crane, "hastalarını" şiddetli bir paranoya ve delüzyon hali içine sokan çok güçlü bir halüsinojen kullanır.



Görsel 5. 5. *Batman Begins* (2005). Dr. Crane (Scarecrow).

Filmin ikinci yarısında, çevredeki tüm su kaynaklarını buharlaştırabilen bir aletin çalınmış olduğunu ve bu aletin Dr. Crane'in Gotham'ın suyuna karıştırılmış olan halüsinogen maddesini buharlaştırıp şehirde yaşayan herkesin delilerek korku içinde birbirine saldırmasını sağlayacağını öğreniriz - nitekim Ra's al Ghul filmin sonunda, Gotham'a bu planı nihayete erdirmek için gelmiştir. Bu korku, toplu paranoya ve delüzyon halini, yine postmodern siyasetin ve postmodern savaşın araçlarıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Burada korku, gerçeklikle bağlantının kopması ve onun yerini karanlıkta kalmış zihinlerin yarattığı delüzyonların almasıyla ortaya çıkmaktadır. Nitekim yine filmde Falcone'un da vurguladığı üzere, "her zaman anlayamadığın şeyden korkarsın". Yine bu örnek aracılığıyla postmodernitenin temel öğelerinden birine, gerçeğin doğası meselesine değinmek yerinde olacaktır. Freie (2012, s. 325), postmodernizmin herhangi bir sabit gerçekliğin varolabileceği düşüncesini reddettiğini belirtir. Onun yerine;

anlam ve önem şeylerin ortaya çıktıkları ve yorumlandıkları bağlam üzerine temellendirilir. Postmodern politika yüzeysel imgeler, sahte olaylar ve gerçeklikten kopuk gösterilerden oluştuğu için, herhangi bir eylemin ya da olayın gerçek anlamını belirlemek zordur. Gerçek dünyadaki göndergeler artık yoktur ve dolayısıyla politik davranışı değerlendirmek için kullanılamaz (2012, s. 325).

5.1.4. Seçim/Eylemsizlik

Filmdeki son ikili karşıtlık seti olan seçim (irade) ve eylemsizlik ikili karşıtlığı ise, bir kez daha romantik suçluluk ve özgür irade ile ilişkili olarak karşımıza çıkar. Ducard Bruce'a "Suçluların zihinsel yapılarını anlayabilmek ve korkularının üstesinden gelebilmek için dünyayı dolaştın. Ama bir suçlu karmaşık bir şey değildir. Ve gerçekten korktuğun şey kendi içinde. Kendi gücünden korkuyorsun. Kendi öfkenden korkuyorsun. *İçindeki büyük ya da korkunç şeyler yapma itkisinden,*" diyecektir. Ducard'ın bu sözleri, Kant'ın insan ruhundaki kötülük eğilimine dair görüşlerini andırmaktadır. Bruce'un kendini bir kahraman olarak inşa edebilmesi için, itkilerinin ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesiyle doğru seçimleri yapması gerekmektedir. Bruce'a ailesinin ölümünün, harekete geçememiş olması nedeniyle babasının suçu olduğunu söyleyen Ducard'a göre, "Dövüşmeyi öğrenmek hiçbir şeydir. İrade herşeydir. Harekete geçme iradesi". Her ne kadar Kant'çı bir bakış açısıyla bu neredeyse imkansız görünse de, "iyi niyet"le, ahlak yasasına uygun seçimler yapabilmek Bruce'un Batman personası altında bir kahraman, bir "süper"kahraman, bir üstün insan olarak inşasını tamamlayan, güçlendiren şeydir. Bu yasa, Batman'in kendi yasası olsa dahi - çünkü özellikle ikinci filmde göreceğimiz üzere, kimi zaman Batman'in yapmak zorunda kalacağı seçimler, kendini koruma içgüdüsü pahasına "çoğunluğun iyiliği", Gotham'ın ihtiyaçları yani Batman'in önceden belirlenmiş ahlaki yasası doğrultusunda olacaktır. Nitekim kendine, süperkahramanlar arasındaki tek "saf, gerçek" insan olarak kendi *radikal kötü* doğasına rağmen özerkliğini oluşturabilmek, özgür iradesini koruyabilmek belki de Bruce'u, "Üstün İnsan" yapan ve Kant'ın insan doğasıyla ilgili sınırlandırmalarından sıyrılmasını sağlayan yegane şeydir. O, örneğin Süperman gibi insanüstü güçleriyle ikilemlerin sonuçlarından kurtulamaz, bir insan olarak, yaptığı seçimlerin sonuçlarıyla yaşamak zorundadır ve bir üstün insan olarak, kendine rağmen başkaları için doğru olan seçimi yapabilir. Öte yandan bu noktada, filmde Bruce'un babasının da kendi canı pahasına karısının önüne geçerek vurulduğu hatırlanacak olursa, aslında babasının da bu noktada Kant'ın radikal kötü insan doğasının ötesine geçmeyi başarmış olduğu söylenebilir. Nitekim babası, film boyunca Bruce'un kendi kahramanı olarak tasvir edilir ve bu tasvir özellikle babasının onu kuyudan kurtarmaya geldiği sahnede alt açıdan yapılan çekimin tekrar tekrar gösterilmesi aracılığıyla

pekiştirilir. Dolayısıyla Ducard'ın, Bruce'un babasının "eyleme geçme" konusunda yetersiz kaldığıyla ilgili yorumunun, kast ettiği şey "öldürmek" olduğu için çarpık ve yanlış olduğu, belki de Bruce'la Ducard arasındaki yaklaşım farkının (Bruce'un yaklaşımı bu noktada rasyonelden ziyade duygusal dahi olsa) ilk olarak Bruce'un babasının eyleminin (ya da eylemsizliğinin) haklılığı ya da haksızlığı üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir.



Görsel 5. 6. *Batman Begins* (2005). Bruce'u kurtarmak için kuyuya inen Thomas Wayne.

Yukarıda da belirtildiği üzere, *Batman Begins* filmi temelde Batman'in ortaya çıkış hikayesine odaklanmaktadır. Bu nedenle bu filmde basitçe izleri bulunabilecek olan modernite ve postmodernite ilişkisi, Batman'in hikayesinin olgunlaştığı ikinci ve üçüncü filmlerde daha net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Elbette burada, tezin Süperkahramanların ortaya çıkışlarının irdelendiği bölümünde de değinildiği üzere, Batman'in yüksek teknoloji ve çok fazla para ve imkana sahip olan "gerçek bir insan" olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla burada, Bruce'un kendini bir kahraman olarak inşa etme süreci, Superman'in ya da Captain America'nın sembolik inşa süreçlerinden çok daha büyük bir anlam ifade etmektedir. Bruce'un hikyesi, sıradan bir insanın yozlaşma

ve kötülük karşısında durarak, seçimleriyle, eylemleriyle, eyleme geçme cesaretiyle İnsanüstü bir kahraman, bir efsane haline gelişini anlatır. Kimmel (2008, s. 170), eğer her çağ layık olduğu Batman'i alıyorsa (burada *The Dark Knight*'ın son sahnesinde Gordon'un "o hak ettiğimiz değil, ihtiyaç duyduğumuz kahraman" cümlesine bir gönderme yapılmaktadır), belki de sonunda modern dünyada yaşayan sıradan bir insanın problemleriyle boğuşan bir Batman'e hazır olduğumuz yorumunu yapmaktadır, her ne kadar bunu yapabilmek için bir kostüm giymek zorunda kalsa da.

5.2. The Dark Knight Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

Öyküsü yine Christopher Nolan ve David S. Goyer'e, senaryosu ise Christopher ve Jonathan Nolan'a ait olan ve yönetmenliğini Christopher Nolan'ın yaptığı 2008 tarihli *The Dark Knight (Kara Şövalye)*, *The Dark Knight* üçlemesinin ikinci filmidir. Bu filmde Batman bir kahraman olarak olgunluk çağına erişir, ilk filmde modernitenin sonunu temsil eden Gotham şehri gerçek bir postmodern şehir haline gelirken, filmin de bilhassa 2000'li yılların (ya da 11 Eylül sonrası Amerika'nın) postmodern dünyasıyla ilişkili kaygıları daha berrak bir biçimde yansıtmakta olduğu söylenebilir.

Treat (2009, s. 103), 11 Eylül sonrası Süperkahraman filmlerinde yaşanan artışı politik açıdan değerlendirdiği makalesine, üçlemede Batman'in sadık kâhyası Alfred'i canlandıran aktör Michael Caine'in "Superman Amerika'nın kendini görme biçimiyken, Batman dünyanın Amerika'yı görme biçimidir" sözlerini aktararak başladıktan sonra, yönetmen Christopher Nolan'ın *The Dark Knight*'ın politik duruşuyla ilgili görüşleriyle devam eder. *The Dark Knight*'ın senaryosunda herhangi bir "kasti" politik amaç bulunmadığını belirten Nolan, sözlerine, popüler filmlerin çözümlemesi açısından herhangi bir kasti politik mesajdan çok daha büyük bir anlam ya da önem taşıyan bir gözlemle devam eder: "Sadece içinde yaşamakta olduğumuz dünyanın bakış açısıyla, ilgimizi çeken ya da bizi korkutan şeyleri yazıyoruz. ... ve şu anda fazlasıyla farkında olduğumuz şeylerden birisi, toplumun parçalanmakta olduğu düşüncesidir. Joker'le yaptığımız şey de budur. (O) özünde bir anarşisttir (Svetkey, 2008'den akt. Treat, 2009, s. 103)".

Baum da (2009, s. 267) Hollywood filmlerinin genellikle tarihsel anları ilgi çekici bir biçimde yansıttıklarını hatırlattıktan sonra, Nolan'ın *The Dark Knight*'ının bu durumun mükemmel bir örneği olduğunu belirtir. Baum'a göre bu film bize, içinde

yaşadığımız çağın kahraman ve anti-kahramanlarını son derece etkili bir biçimde vermektedir. Diğer bir deyişle, bu filmdeki süperkahraman ve kötü adamlar, mevcut politik ve ekonomik çelişkileri cisimleştirmektedirler. Yine Baum'a (2009, s. 267) göre filmin kasvetli havası sadece Amerikan ulusunun ruh haliyle uyumlu olmakla kalmamakta, film 11 Eylül sonrası politik ve ekonomik durumun - ekonomik kriz, toplumda yaygın olarak gözlenen bir kaygı, Irak'ta devam eden çalkantı, yaklaşan başkanlık seçimi - canlı bir alegorisini sunmaktadır. Baum, filmin, çok az kişinin kurumsallaşmış kapitalizmin ve onun küresel ölçekte yol açtığı gelir, zenginlik, güç ve refah eşitsizliğine karşı bir alternatif görebildiği bir zamanda, insanların giderek derinleşen toplumsal ve ekonomik güvensizlik hissine değindiğini belirtir; *The Dark Knight* bu arka planla uyumlu bir süperkahramanı öne çıkarır; bu süperkahraman kahramanlığı inkar eden ve yozlaşması mümkün görünmeyen cömert bir kurumsal patron, kendini ulusuna adanmış bir vatandaş ve Gotham şehrinin suçla savaştan intikamcısıdır.

Batman mitinin postmoderniteye doğru yavaş ve uzun süreli ilerleyişinin Nolan'ın filmleriyle tamamlandığını belirten Johnson (2014, s. 954) ise, aynı zamanda Nolan'ın üçlemesinin, *bu* Batman'i, belli başlı ilişkisel bağlarla daha geniş bir Batman külliyatına bağladığını belirtir. Nolan da 2008 yılında Variety'ye verdiği bir röportajda, "... çizgi romanın tüm tarihine baktık ve ... uzun yıllar boyunca bu karakter üzerinde çalışmış olan çizerler ve yazarların işlerinde öne çıkan ve benzerlik gösteren (noktaları) özümsemeye çalıştık (Thompson'dan akt. Johnson, 2014, s. 954)" demektedir.

Nitekim tek bir olay örgüsüne odaklanmayarak, Batman çizgi romanlarındaki çeşitli olay örgülerini ve karakterleri tek bir filmde bir araya getiren *The Dark Knight* (2008) filminde iki temel ikili karşıtlık seti bulunmaktadır. Bunlar Batman ve Joker arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar ile Batman ve Harvey Dent arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklardır. Filmde Batman ve Joker arasındaki ilişkide, Batman'in temsil ettikleri açıkça moderniteye, Joker'in temsil ettikleri ise hiç bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde postmoderniteye karşılık gelmektedir. Öte yandan Batman ve Harvey Dent arasındaki ilişkide ise modernitenin iki yüzü, modernitenin hem iyi, hem de postmoderniteyi yaratan ve postmodernite tarafından yaratılan kötü yüzü izlenebilmekte, Harvey Dent karakteri modernite ve postmodernite arasındaki

geçiş noktasına, sürecine karşılık gelmektedir. Filmdeki ikili karşıtlık listeleri şu şekildedir:

Tablo 5. 2. *The Dark Knight* filminde Batman ve Joker arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Batman	Joker
Normal	Tuhaf
Mantık	Delilik
Kontrol	Kaos
Toplum dışı	Toplum
İnşa	Yapıbozumu
İnanç	İnanç kaybı

Tablo 5. 3. *The Dark Knight* filminde Batman ve Harvey Dent arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Batman	Harvey Dent
Seçim	Kader
Adalet	Hukuk
Kahraman	Kötü

5.2.1. Normal/Tuhaf ve Mantık/Delilik

Normal ve tuhaf ikili karşıtlığı daha filmin başında, Joker'in ilk repliklerinde ortaya çıkmaktadır ("seni öldürmeyen şeyin tuhaflaştırdığına inanıyorum")⁶³ ve hemen ardından gelen mantık ve delilik ikili karşıtlığıyla ilişkilidir. Batman, rasyonel aklın ve mantıklı, "doğru" seçimlerin çabası içindeyken, Joker her şeyden önce bir "delilik halinin dışavurumu" olarak tanımlanabilir ve bu delilik hali içinde mantığa, düzene, planlara yer yoktur.

⁶³Bu, Friedrich Nietzsche'nin ünlü "Seni öldürmeyen şey güçlendirir," sözüne yapılan "postmodern" bir göndermedir.

Öte yandan, Giddens'in (2015, s. 771) da belirttiği üzere, Batman, sadece bir "insandır", kendi fiziksel ve zihinsel yeterliliklerinin ve muazzam zenginliğinin dışında herhangi bir özel gücü yoktur - Batman, tam anlamıyla "modern" bir koruyucudur, adalete ulaşmasını sağlayacak olan şey, Superman ya da Thor gibi doğal düzene duyulan bir inanç, Tanrısal bir gücün hükümleri ya da doğaüstü yetenekler değil, mantık ve rasyonel çıkarımlar yapma gücüdür. Giddens'a göre Batman haklı olmaya ihtiyaç duyar ve cevapların peşine rasyonel mantık aracılığıyla düşer, aksi takdirde sembolik işlevi ve muhafaza etmek için çabaladığı idealleri yok olacaktır. Batman'ın dünyasında, gerçekleri ortaya çıkaran ve adaletin sağlanmasını mümkün kılan şey mantıktır. Öte yandan, Porterfield'in (2009, s. 273) da belirttiği üzere, Joker'in korkunç imgesi bizim, dünyada bir şeylerin son derece ters gitmiş olduğuna dair inancımızı, korkumuzu temsil eder. Porterfield'a göre Joker'in irrasyonel kaosun bir aracısı olarak varlığı, *The Dark Knight*'ı zıtlıkların savaşıyla açığa çıkan ve insan ahlakının sınırlarını sorgulayıp bizi hepimizin içinde varolan iyilik ve kötülük potansiyelini kabul etmek zorunda bırakan, etik ve trajediyle ilgili sürükleyici bir film yapan derin psikolojik şaşırtmacaların temelini oluşturur - psikolojik açıdan Joker, Batman'ın fazlasıyla tek yönlü iyiliğine pişşenin verdiği karşılıktır, dolayısıyla Batman ve Joker "gölge arketipi"nin güçlü bir örneğidir ve bütün bir kişiliğin birer yarısını taşıyan bu iki karakterin çekişmesi, *The Dark Knight*'ın itici gücünü oluşturmaktadır.

Normal/tuhaf ve mantık/delilik arasındaki bu ikili karşıtlık çeşitli diyaloglarda tekrar tekrar karşımıza çıkar. Örneğin Alfred, Bruce Wayne'e tam olarak anlayamadığı bir adamla karşı karşıya olduğunu söyler ve bunun nasıl bir adam olduğunu açıklamaya çalışırken, "Çünkü bazı adamlar mantıklı şeylerin peşinde değildirler, para gibi. Bu adamlar satın alınamazlar, ikna edilemezler, onlarla pazarlık yapılamaz. Bazı adamlar sadece dünyanın yanışını izlemek ister," der. Oysa Bruce, suçluları anlamamanın çok da zor olmadığına, hepsinin istediği bir şey olduğuna inanmaktadır ve mantıklı bir dünyada Batman Joker'i yenebilir. Oysa dünya artık mantıklı bir yer değildir ve üstelik Joker bir çılgınlık ve kuralsızlık halinin, kaosun, anarşinin, yani düzen ve kontrolün zıddı olan her şeyin temsilcisidir. Gordon "o makyajın altında ne var?" diye merak eder. Makyajın altındaki şey, tıpkı postmodernite gibi "tanımlanamayan", sürekli yer değiştiren, akışkan ve bulaşıcı bir deliliktir. Nitekim Joker de yara izleriyle ilgili olarak sürekli farklı bir hikaye anlatır ve geçmişi, bugününü belirleyen neden-sonuç ilişkileri bilinmeyen

birini/bir şeyi tanımlamak mümkün değildir. Üstelik, Joker'in kimliğine dair bu basit detay, Nolan'ın Joker'ini özgün kılan ve bu anlamda belki de "günümüze" bağlayan en önemli ayrıntılardan birisidir. Çünkü Kolenic'in (2009, s. 1026-1027) de belirttiği üzere, Nolan'ın filmine kadar Joker'in her zaman bir arka plan hikayesi, izleyicinin karakteri anlayabilmesini sağlayacak, genellikle kaosu kucaklamaya karar verdiği "dönüşüm anı"nı da içeren bir öyküsü bulunmakta, fakat *The Dark Knight*'ın Joker'i bizi bu yaratılış hikayesinden yoksun bırakmaktadır. Johnson (2014, s. 955) ise, Joker'in bu anlaşılmazlığının Nolan'ın filmiyle ilgili incelemelerin Batman'le ilgili olmaktan ziyade, Heath Ledger'in canlandığı Joker karakteriyle ilgili olmasına yol açtığını belirtmektedir. Batman çizgi romanları boyunca Joker gelişigüzel bir biçimde, tamamen mantıksızca, herhangi bir motivasyonu ya da anlamı olmaksızın öldürmüştür, "Joker gelişigüzelliği kucaklar, kaosu kucaklar ama bu kasti bir gelişigüzellik, kasti bir mantıksızlıktır, belli bir etki yaratmayı amaçlar (Smith, s. 199'dan akt. Winstead, 2015, s. 581)". Nolan'ın Joker'i ise bunu bir adım daha ileriye taşıyarak kendi kimliğine (ya da kimliksizliğine) yedirir. Joker'in, kendi kimliğinin yaratılışına dair bir anlatıyı ya da kolayca teşhis edilebilir bir kusuru inkar ettiğini belirten Kolenic'e (2009, s. 1025) göre, film Joker'i anonimleştirerek ve onun etkisiz hale getirilmesine kesinlikle izin vermeyerek düzen ve kaos arasındaki çatışmayı açığa çıkarır. Dolayısıyla, yine Kolenic'e (2009, s. 1028) göre Joker'i nasıl isimlendirebileceğimizi, tanımlayabileceğimizi bilmediğimiz sürece onun çılgınlığını anlamamız ve kontrol etmemiz ya da bir kenara atmamız mümkün değildir - elbette Joker'in bu konumu, onu Batman'in mantık dünyasından ayıran şeylerden birisi, yarattığı kaosun bir parçasıdır, ama Kolenic'e göre aynı zamanda tıpkı Batman gibi izleyicinin de Joker üzerinde herhangi bir kontrol hissine sahip olamamasını sağlar. Johnson da (2014, s. 956) Kolenic'in bu yorumunu ileriye taşıyarak, eğer Joker'in eylemleri belli bir kişisel travmadan kaynaklanıyor olsaydı, o zaman izleyicilerin de Joker'in temsil ettiği türden bir ahlaki kaosu anlayabileceğini, tanımlayabileceğini ve kontrol altına alabileceğini belirtir, ne var ki Nolan'ın filmi izleyici açısından böyle bir rahatlamaya fırsat vermemektedir. Joker'in bu "geçmişsizliği", postmodernitenin tarihle ilişkisini de andırmaktadır. "İlk bakışta, apaçık bir şekilde görülebilir ki, tıpkı Jenkins'in de dediği gibi, geçmiş artık yoktur (Macfie, 2006, s. 480)".



Görsel 5. 7. *The Dark Knight* (2008). "Bazı adamlar sadece dünyanın yanışını izlemek ister."



Görsel 5. 8. *Kaosun ve irrasyonalitenin aracısı Joker çaldığı bir polis arabasının camından, kendi deyimiyle "arabaları kovalayan bir köpek" in mutluluğunu andırır şekilde sarkarken.*

Devam etmeden önce, Joker'in kendi "anlatısı"nı üretiliş (ya da üretmeyiş, hatta üretmemek suretiyle üretiliş) biçimi açısından postmodernitenin "meta-anlatıları" ya da

diğer bir deyişle "büyük anlatılar"ı reddediş biçimini bir kez daha hatırlamakta fayda vardır. Lyotard, *Postmodern Durum*'da postmoderniteyi her şeyden önce bilginin durumu olarak ele almış (Kellner, 2011, s. 422) ve postmoderniteyi, modernitenin temel özelliklerinden biri olan "meta anlatılara inanmazlık (Lyotard, 1984, s. xxiv)" olarak tanımlamıştı. Lee (2004, s. 222), meta anlatılara ilişkin bu duruşun anlatı terapistleri tarafından bireysel düzeyde nasıl ele alındığını inceler. Lee'ye göre Lyotard'ın düşüncelerini temel alan anlatı terapistleri (narrative therapists) Jill Freedman ve Gene Combs (1996), uyguladıkları terapi yönteminin teknikle ilgili olmayıp, postmodern anlatsal bir dünya görüşüyle uyumlu bir davranışsal tutum olduğunu belirtirler. Freedman ve Combs'un sözünü ettiği bu tutum ise, dört anahtar niteliğinde fikirden oluşur: 1) Gerçeklikler toplumsal olarak inşa edilirler, 2) Gerçeklikler dil aracılığıyla oluşturulurlar, 3) Gerçeklikler anlatı aracılığıyla organize ve muhafaza edilirler, 4) Özsel hâkikatler yoktur (1996, s. 22'den akt. Lee, 2004, s. 222). Bununla ilişkili olarak, Zompetti ve Moffitt (2008, s. 280), postmodernitenin, bireyleri "merkezsiz" olarak görme eğilimini hatırlatırlar. Diğer bir deyişle, postmodernitenin bireyi özerk, kendi kendine yetebilen bir varlık değildir ve bir bireyin kimliği ya da öznelliği illa ki özgür iradenin ya da kendi kendini inşanın (self construction) bir ürünü değildir. Zompetti ve Moffitt'e göre, merkezsiz bir özne olarak birey, tek bir değişmez kimliğe sahip olmaktan ziyade, birden çok söylemi (multiple discourses) bir arada yaşar ve bu söylemler ya da "anlam alanları (zones of meaning) (Heath, 1993'den akt. Zompetti ve Moffitt, 2008, s. 280)", bireyin içinde ya da karşısında bulunduğu "kamusal pozisyonlara" göre değişiklik gösterebilir. Dahası, bu söylemler ya da imgeler, çeşitli sosyal, toplumsal cinsiyete dair, siyasi, ailevi ya da profesyonel faktörlerin kesişmeleri aracılığıyla ortaya çıkarlar ve dolayısıyla bu faktörlerden herhangi birinde yaşanacak bir değişim, bireyin imgesinin de her zaman değişime açık olduğu anlamına gelmektedir. Bu noktada, Joker'in kendi "geçmişini", her defasında ve herkese farklı biçimlerde anlatış biçimlerinin, anlatsal olarak ve merkezsiz özneler bağlamında yine postmoderniteyle ilişkili oldukları söylenebilir. Nitekim Joker, tıpkı Lee'nin dikkat çektiği üzere gerçekliğini, ya da gerçekliklerini dil aracılığıyla kurmakta ve bunu yaparken "tek bir gerçek anlatı"yı reddetmekte, aynı zamanda da Zompetti ve Moffitt'in betimledikleri merkezsiz bir özne olarak bu "kendilik anlatısı"nı, söylemini, "anlam alanı"nı, karşı karşıya olduğu kişiye göre değiştirmektedir. Fırat'ın (1992, s. 203) da belirttiği üzere,

postmodernistler "parçalılık"ın her yerde olduğuna dair bizi uyarmışlardır ve bu, postmodern düşünür açısından herhangi bir birleşik, istikrarlı, merkezi alana, düşünce sistemine ya da anlatıya başvurma gereksizliği ya da nahoş karşılanması anlamına gelmektedir. Fakat öte yandan, Fırat'a göre, "söylemdeki, deneyimdeki ve benlikteki bu parçalılığın aynı anda ve her yerde bulunmasının (omnipresence), bizatihi yeni ve modern(ist) kategoriler ve kavramlar aracılığıyla tanımlanması çok zor olan postmodern bir meta anlatı oluşturduğu iddia edilebilir (1992, s. 203)".

Joker, kendini sık sık "ucube, deli" gibi kelimelerle tanımlar, hatta bunu vurgular, bu deliliğe övgüler dizer, onu en çok eğlendiren şey bu deliliği paylaşmak/bulaştırmaktır ("Delilik... yer çekimi gibidir. Gereken tek şey küçük bir iteklemedir,") ama bir başkası onu deli olarak tanımladığında çok sinirlenir. Öte yandan hem Joker, hem de Gordon'un karısı gibi başkaları bu deliliğin Batman'in suçu, onun Gotham'da yaptıklarının bir sonucu olduğuna inanmaktadır ("Bana bak. Gördün mü? Batman Gotham'ı işte bu kadar çılgın hale getirdi"-Joker) ("Bu deliliği bizim üzerimize sen saldın!"- Gordon'un karısı). Bu ise, tıpkı kendi parçalılığını açıklarken modernitenin rasyonel düzenine referans veren postmodern tepkiyi andırmaktadır. Postmodernite rasyonel değildir, çünkü modernitenin rasyonel aklı dünyaya her türlü acıyı getirmiştir - atom bombaları ve gaz odaları gibi. Nitekim Zompetti ve Moffitt de (2008, s. 278), postmodernizmin iddialarından birinin, modernitenin getirdiği faydaların pek çoğunun tarihteki en korkunç olaylara kaynaklık etmiş olması olduğunu hatırlatırlar - örneğin teknoloji, Hitler yönetiminin insanlar üzerinde yürüttüğü deneylere, Japonya'ya atılan atom bombalarına ve kanunlara uyan vatandaşların gözetlendiği kameralara kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla, Zompetti ve Moffitt, artık kimi sosyal bilimciler tarafından modernitenin faydaları sorgulanmakta olduğuna göre, modernitenin "nesnel" Hakikat'ı sunmadığının da söylenebileceğini, bunun yerine dünyayı çerçeveleyen birden çok gerçekliklerin var olduğunu belirtirler - moderniteyi sorgulayırları aracılığıyla, postmodern düşünürler toplumların dünya görüşlerini nasıl yarattıklarına ve bu yaratının içerisinde iletişimi nasıl şekillendirdiklerine dair iddiaları sorgulamaya başlamışlardır.

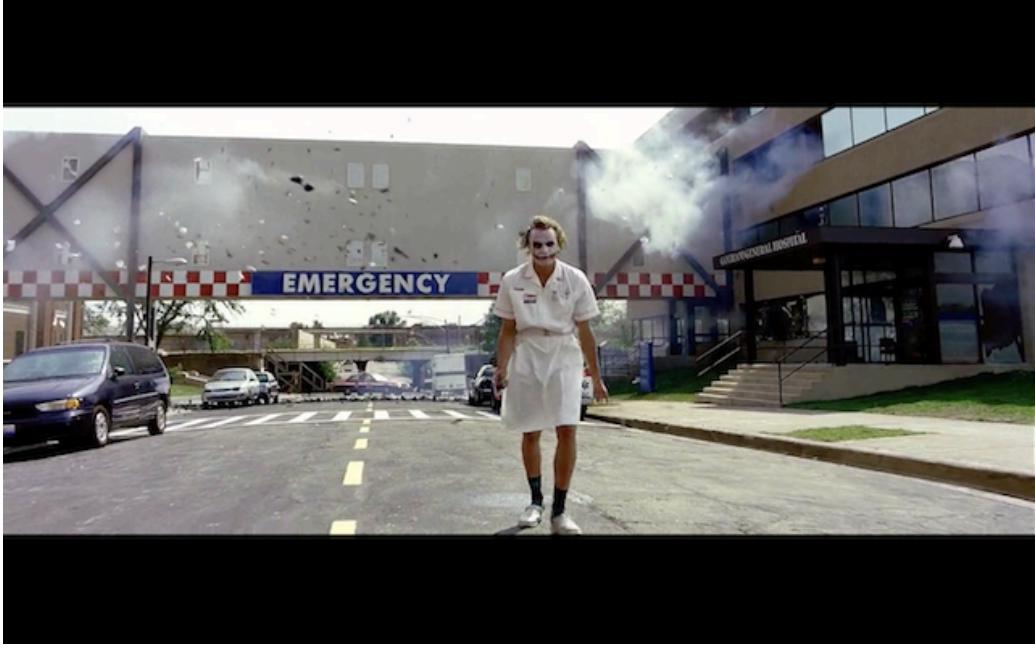
5.2.2. Düzen/Kaos

Filmde kurallar ve kuralların yokluğuyla ilişkili olarak ortaya çıkan bir sonraki ikili karşıtlık düzen ve kaos, diğer bir deyişe kontrol ve kontrol kaybı ya da planlılık ve anarşi arasındaki karşıtlıktır. Joker, hastanede yatan yüzünün yarısı yanmış Harvey Dent'le konuşurken, etrafın planlar yapan, kendi düzenini kurmaya çalışan "düzenbaz"larla dolu olduğunu, kendi çabasının ise bu düzenbazların planlarını yıkmaya yönelik olduğunu söyler. Üstelik, Joker'e göre, Gotham'ın şu andaki durumunun sebebi/sorumlusu kendi kontrolden çıkmış deliliği değil, sürekli planlar yapan bu "düzenbaz"ların düzenleridir. Joker Dent'e, "Gerçekten de planı olan bir adama benziyor muyum? Benim ne olduğumu biliyor musun? Ben arabaları kovalayan bir köpeğim. Eğer bir tanesini yakalamayı başarırsam onunla ne yapacağımı bilemezdim. Bilirsin işte, ben sadece bir şeyler *yaparım*. Mafyanın planları vardır. Polislerin planları vardır. Gordon'un planları vardır. Anlarsın ya, onlar düzenbazdır. Küçük dünyalarını kontrol etmeye çalışan düzenbazlar. Ben bir düzenbaz değilim. Ben düzenbazlara işleri kontrol etme çabalarının ne kadar acınacak bir şey olduğunu göstermeye çalışırım. Seni şu anda olduğun yere getirenler düzenbazlar. Sen de bir düzenbazdın, planların vardı ve bak bu seni ne hale getirdi. Ben sadece en iyi yaptığım şeyi yaptım. Senin küçük planını aldım ve kendine çevirdim. ... Neyi fark ettim biliyor musun? İşler "planlandığı biçimde ilerlediğinde" kimse paniğe kapılmıyor. Planın kendisi korkunç olsa bile. İşin içine birazcık anarşi kat, kurulu düzeni boz ve her şey kaosa dönüşür. Ben kaosun bir aracısıyım. Ve kaosla ilgili şu şeyi bilirsin ya? (Kaos) adildir," der.

Kolenic (2009, s. 1031) bu noktada, Joker'in kendini tıpkı arabaları kovalayan bir köpek gibi "sadece bir şeyler yapan" bir adam olarak tanımlamasının, onu sadece geçmişte değil, şimdide ve gelecekte de herhangi bir anlatıya sahip olmayan bir karakter haline getirdiğini belirtir. Bu noktada, Zygmunt Bauman'ın ahlaki olma kabiliyetimizin geçmiş, şimdi ve geleceğe dair algımızdan, yani zamansal ufkumuzdan (temporal horizon) kaynaklandığına dair iddiasını hatırlamakta da fayda vardır (Bauman ve Donskis, 2013'ten akt. Campbell, 2013b, s. 20). Üstelik, yine Kolenic'e (2009, s. 1031) göre, bu diyalogla Joker, Dent'i kimsenin "bir düzeninin olmadığı", anlatıların yazılmadığı ya da takip edilmediği ve kimliklerin reddedildiği bir dünyanın kendine

özgü bir "adalet"inin olduğuna ikna etmekte ve Harvey'nin zihninde anarşist bir ütopyaaya giden yolu açmaktadır. Kolenic, Joker'in en korkunç eylemlerin ve olayların bile verili anlatıya uygun oldukları sürece tolere edilebildikleri bir dünyayı tasvir ederek yönetimlere bağlı kalmanın tehlikelerini açıkladığını, böylelikle bu kurumsallığın karşısına koyduğu kaosu bir tür adaletle, bencil olmamayla ve saflıkla eşdeğer hale getirdiğini belirtir. Joker'in bu küresel kurumlara direnci ise kendini panik yaratma ve toplumsal düzeni bozma yeteneğinde kendini gösterir.

Joker'in bu konuşması, adeta postmodernitenin bir manifestosu gibidir. Joker'in tüm çabası, tıpkı modernitenin tüm geleneğini, büyük anlatılarını ve bu büyük anlatıların ışığında oluşturulmaya çalışılan kurumların işleyişini parçalamaya ve bunları adeta modernitenin kendisine karşı bir silah olarak kullanmaya çabalayan postmodernite gibi, kurulu düzenin, belli bir noktaya getirilmiş ya da getirilmek için çabalanan daha iyi bir dünya inşasının yapısökümünü yapmaktır. Batman, Dent ve Gordon tıpkı modernitenin ilk zamanlarındaki gibi belli kurallar, yasalar, fedakarlıklar ve semboller aracılığıyla "daha iyi bir Gotham'ın/dünyanın" inşasının mümkün olduğuna inanır ve bunun için çabalarken, Joker onların temsil ettiği her şeyin tersidir. Batman, Dent, Gordon ve onlar gibiler yasalarıyla, kurallarıyla, hedefleriyle tanımlanabilirken, Joker sadece onların karşısına çıkış biçimiyle tanımlanabilen bir kuvvettir. Bu noktada Kolenic'e (2009, s. 1024) göre, bu filmde karşımıza çıkan Joker'in en rahatsız edici ve etkili niteliği, karakterin ardındaki "mantığın", izleyicinin bir psikoz olarak görüp kolayca gözardı edemeyeceği bir şeylere denk geliyor olmasıdır. Kolenic'e göre, Joker'in bahsettiği kurumların ıslah ettiği, kontrol ettiği, parçalarına ayırıp etkisiz hale getirmeye çalıştığı şey tam da Joker'in temsil ettiği kaosu çekiciliğidir. Burchell, Gordon ve Miller'dan aktaran Kolenic (2009, s. 1024-1025) bu ayardaki kurumların, özyönetim de dahil olmak üzere okulları, kiliseleri, devlet otoritesini, medyayı, hastaneleri ve Foucault tarafından tanımlanan ve çözümlenen kurumları içerdiğini belirttikten sonra, "peki bu kurumlar hasar aldığında, bireyselliğin toplum yararına kurban edilişi ihanete uğradığında, yönetim başarısız olduğunda ve toplumun üzerine atılan cila çatırdamaya başlayıp pespaye işçilik görünür hale geldiğinde ne olur?" diye sorar ve "bu mat, sürekli değişen ve patlayıcı dünyada canlı, çağdaş anlam ağlarına ve kültürel kaygılara erişim sağlar (2009, s. 1025)" diye cevap verir. Bu noktada ise filmde, inşa ve yapısökümü arasındaki ikili karşıtlık ortaya çıkmaktadır.



Görsel 5. 9. *The Dark Knight* (2008). Gotham'ın sadece adli ve politik kurumları ile emniyet teşkilatına saldırmakla kalmayıp en büyük hastanesini de patlatan, hemşire kıyafeti içindeki Joker.

5.2.3. İnşa/Yapısökümü

Johnson (2014, s. 958), Gotham şehrinin ahlaki kaosu içinde Joker'in toplumsal kodları parçalara ayırıp yok etmeye çalıştığını söylemektedir. Johnson'a göre Joker kendine dair belli bir inanç tesis etmek ve bunu teşvik etmek yerine, şehrin sözde ahlakını yerle bir etmeyi ve insanların kendilerini tüm yapılardan, tüm ahlak kodlarından ve tüm inanç sistemlerinden azat etmelerini sağlamayı umar ve "eğer Nolan'ın filmi Nietzscheci bir ahlak eleştirisi alanıysa, o zaman Nietzsche'nin Üst-İnsan'ı ahlaki gelenekleri reddeden ve kendi iradesini kullanabilme yetisini kutlayan Joker'dir (2014, s. 958)".

Nitekim Joker'in film boyunca devam eden bir başka çabası, Batman'in maskesini çıkarmasını sağlamaktır. Batman, tıpkı inşa etmek için çabaladığı dünya gibi, kendisini de belli kurallar, yasalar ve hedefler çerçevesinde "inşa etmiştir" - Batman'in kendisi, modernitenin değerlerini taşıyan bir yapıdır ve maskesi, onun bir inşa olarak tanınmasını, bir adam değil bir "sembol" olarak varolmasını sağlayan temel şeydir.

Joker ise gerçek bir yapısökümcüdür. Nitekim Joker, Batman'e "sensiz ben ne yaparım? Sen beni tamamlıyorsun," der. Çünkü tıpkı postmodernite gibi Joker de, kendisini, kendi özgün kategorileri aracılığıyla değil, modernitenin karşısına çıkış ve onu parçalarına ayırış biçimiyle tanımlamaktadır. Bu anlamda Joker, Batman'i öldürmek istemez, çünkü kendi varoluşu ayrılmaz biçimde Batman'e ve onun temsil ettiği değerlere bağlıdır. Bu "kendini öteki aracılığıyla tanımlama" hali sadece postmodernite için değil, modernite için de geçerlidir. Powell (2005, s. 3), sosyoloji söz konusu olduğunda, Bauman'ın, postmodernitenin her şeyden önce bir "ruh hali" olduğunu söylediğini hatırlatır. Bauman'a göre, "modernite" terimi gerçekte postmodern bir bakış açısı aracılığıyla ortaya çıkmıştır ve bu anlamda modernite etiketi tarihin belli bir dönemini tanımlamaktan ziyade, basitçe geçmişin bir "yeniden değerlendirilmesi"dir (Bauman, 1992, s. vii'den akt. Powell, 2005, s. 3). Aynı şekilde, Batman de Joker'in onun yapısökümünü yapış biçimiyle tekrar tekrar tanımlanır. Joker, Batman'e, "seninle ben bunu sonsuza kadar devam ettirmeye yazgılıyız," der. Bu, modernite ve postmodernite ilişkisinin geleceğine dair bir kehanet gibiyken, Porterfield (2009, s. 273), bu sözcüklerin, zıtlıkların birliğinin çarpıcı bir dile getirilişi olduğunu belirtir. Batman ve Joker arasındaki karşıtlığın, ya da Porterfield'ın sözleriyle "zıtlıkların birliğinin" görsel ifadesi olarak tanımlanabilecek olan bir sahne, *The Dark Knight*'ın son bölümünde Batman'in Joker'i yüksek bir binanın tepesinden başaşağı sarkıttığı sahnedir. Batman, "yarasa" sembolünü güçlendiren görsel bir strateji olarak sık sık rakiplerini başaşağı konuma getirir, ya da Görsel 5.4.'te olduğu gibi kendisi başaşağı sarkarak rakibiyle yüzyüze gelir. Fakat *The Dark Knight* filminde yer alan bu görüntü, Joker'in "sen beni tamamlıyorsun" ve "seninle ben bunu sonsuza kadar devam ettirmeye yazgılıyız" sözleriyle birlikte düşünüldüğünde daha sembolik bir anlam kazanmaktadır. Bu sahnede kullanılan bir diğer görsel strateji ise, başaşağı durumdaki Joker'in görüntüsünün ters çevrilerek "düz" bir konuma getirilmiş olmasıdır. Burada, başaşağı durumdaki ve "normalliğin" zıddı olan herşeyi temsil eden Joker, Batman'e (ya da izleyiciye) "normallik" illüzyonu veren bir açıyla bakmakta, tıpkı (sağdan sola değil ama yukarıdan aşağıya) bir ayna görüntüsü gibi "ters ama düz" görünmekte ve yine tıpkı bir ayna görüntüsünde olduğu gibi, Joker'in "ters" olduğunu izleyicinin kendine hatırlatması gerekmektedir.



Görsel 5. 10. *The Dark Knight* (2008). Batman ve Joker arasındaki karşıtlığın, ya da Porterfield'in sözleriyle "zıtlıkların birliğinin (2009, s. 273)" görsel ifadesi olarak tanımlanabilecek olan başaşağı sarkıtma sahnesi.



Görsel 5. 11. *The Dark Knight* (2008). Başaşağı duran Joker.

5.2.4. Toplumdışı/Toplum

Joker ve Batman'in ilişkisinde ortaya çıkan bir diğer ikili karşıtlık, toplumdışı olan (outcast) ve toplum arasındaki ikiliktir. Joker Batman'e, onun da kendisi gibi bir ucube olduğunu, insanların ondan korktuklarını ve ona ihtiyaçları kalmadığı anda bir cüzzamlı gibi toplum dışına iteceklerini söyler. Oysa toplum, Joker'in deliliğinin ve kaosunun yarattığı dünyanın içine yuvarlanmaya ve ona uyum sağlamaya hazırdır, tıpkı Joker'in söylediği gibi delilik bulaşıcıdır. Ne var ki, Batman ve temsil ettiği modern değerler artık "dışarı atılmaya" hazırdır. İnsanlar tüm bu yasalara, kurallara alışmış ve onlara karşı duyarsızlaşmışlardır - Batman, yalnızdır.

Joker Batman'i sürekli olarak kurallarını - bir nevi kendi yasasını, hâkikatini - terk etmeye zorlar. Bu onun en büyük eğlencelerinden biridir. Joker'e göre, "bu dünyada yaşamın tek mantıklı yolu, kuralların olmamasıdır". Joker'in bu çıkışı, postmodernitenin büyük anlatılara ve modernitenin yasalarına karşı çıkışını andırır. Nitekim, Batman'in Joker'i yenememesinin sebeplerinden birisi de kurallarının olmamasıdır. Mafya babalarından Maroni, Batman'e "Kimse sana hiç bir şey anlatmayacak. Onlar senin oyununa alışıklar. Senin kuralların var. Joker, onun hiç bir kuralı yok. Kimse senin için onu karşısına almayacak," der. Joker'in kurallarının olmayışı, onu kestirilemez ve korkutucu yapar. Bu, gücünü aldığı temel şeylerden birisidir. Batman'in kuralları ise artık tanıdık, nasıl işlediği bilinir şeyler oldukları için etraftan dolaşılabilir, üstesinden gelinebilir şeylerdir. Dolayısıyla Batman'in yasası artık korkutuculuğunu, caydırıcılığını yitirmiştir. Bu anlamda Toplumdışı ve Toplum ikili karşıtlığının Toplum birimi, Joker'in tarafında kendine yer bulur.

5.2.4. İnanç/İnanç kaybı

Filmde Joker ve Batman arasında ortaya çıkan son ikili karşıtlık, İnanç ve İnanç Kaybı arasındaki ilişkidir. Bu ilişki, filmin başından sonuna dek izlenebilir. Filmin henüz başında, banka müdürü ölmeden önce Joker'e, "Eskiden bu şehirdeki suçluların inandığı bir şeyler vardı. Onur... Saygı... Sen neye inanıyorsun ha?" diye sorar. Burada, bir önceki filme de bir referans vardır. Daha sonra Bruce sıklıkla Dent'in kampanyasına gönderme yaparak "Harvey Dent'e inanıyorum" der. Rachel, Batman'e yazdığı son mektupta "Bana olan inancını kaybetse bile insanlara olan inancını koru" diye ricada

bulunur. Nitekim Rachel haklıdır - Batman, özellikle Rachel'in ölümünden ve *inandığı* Dent'in yok olmasından sonra inancını kaybetmeye çok yaklaşmıştır. Ne var ki, Gotham'ın insanları, üstelik hem suçluları, hem de sivilleri, Joker'in istediği gibi birbirlerini patlatmamayı tercih ederek, Batman'ın inancını bir kez daha tazeler ve "doğru seçim"i yapmasını sağlayacak bir aracı işlevi görürler. Batman, Joker'e "bu şehir, daha şimdi sana iyiliğe inanmaya hazır olduğunu gösterdi," der ve onların inancını boşa çıkarmamak için "kötü" olmayı kabul eder.

Gotham'ın Batman'ın inancını tazelediği bu sekans, çeşitli araştırmacıların da dikkatini çekmiştir ve bir kez daha Joker ve temsil ettiği yıkıcı güç açısından daha detaylı bir incelemeyi gerektirmektedir. Treat (2009, s. 106-107) "kaosun aracısı" Joker'in burada kazananın olmadığı çeşitli "mahkumun ikilemi" durumlarını Gotham'ı test etmek için kullandığını belirtir. Birinci ikilemde Joker Gotham'ın suçlu kapitalistlerini paralarının yarısını Batman'i yok etmek için kullanmaları konusunda ikna eder, ikinci ikilem, Batman'ın ve Gordon'un Rachel'ı ya da Dent'i kurtarmanın imkansızlığı aracılığıyla Batman'ın ve Gordon'un yozlaşmaya karşı duruşlarını sınar ve son olarak denizin ortasındaki iki feribottaki Gotham'lılar (bir botta suçlular, diğesinde ise siviller vardır ve eğer bir feribottaki yolcular diğer feribotu patlatmazsa Joker feribotların ikisini birden patlatacaktır) Soğuk Savaş döneminden kalma "karşılıklı garantili imha" kavramıyla karşı karşıya kalırlar. Fakat Treat'e göre, bu ikilemlerin hepsinde, son gülen Joker olmuştur - mafyanın parası imha edilir ve hiyerarşisi yerle bir olur, Batman Rachel'ı seçmeye karar vererek şehrin umudunu kendi bencil aşkı için terk eder ama Joker'in oyununa gelip yaralı Dent'i kurtarır ve son ikilemde, zincire vurulmuş bir mâhkum herkesi şaşırtarak bombanın uzaktan kumandasını denize atıp dua etmeye başlarken sivil halkın olduğu feribotta "demokratik bir oylama" yapılır ve diğer feribotun patlatılamamasının tek sebebi, oylamadan çıkan "patlat" kararına rağmen kimsenin düğmeye basacak ve bu cinayeti üstlenecek cesareti bulamamasıdır. "Dolayısıyla," diye sorar Treat, "bu senaryolar kurtarılmayı hak eden soylu bir halkı mı tasvir etmekte, yoksa seyirci kalan bir demokrasinin başkasına bağımlı pasifliğini mi gözler önüne sermektedir (2009, s. 107)?" Treat'e göre, eğer Gotham'ın burada fazlasıyla romantize edilen vatandaşları gerçekten cesur ve eylemleri söz konusu olduğunda etik olsalar, o zaman paradoksal bir biçimde Batman gibi "şizofrenik" bir kurtarıcıya gerek duymayacaklardır, fakat bunun yerine bu "Süper-Antikahraman" biz

inançlarımız adına kendimizi feda etmek zorunda kalmayalım ya da ölümcül bir faşizmi mümkün kılan "duygusal vatandaşlar" olarak suç ortaklığımız üzerine düşünmek zorunda kalmayalım diye zor kararları bizim yerimize alır.

Joker'in sürekli olarak izleyicinin "iyi" ve "kötü"ye dair ahlaki varsayımlarını sınıadığını belirten Cocksworth'ün (2009, s. 541-542) de feribot sahnesiyle ilgili benzer bir yorumu bulunmaktadır. Bir kez daha hatırlatmak gerekirse, mâhkumlar diğer feribottakileri öldürmeme seçimini hemen yaparlarken, sivillerin bulunduğu feribotta demokratik bir seçim yapılmıştır, ama Cocksworth'ün sözleriyle "Demokrasi patlamayı gerçekleştirecek bir birey ortaya koyamaz". Her ne kadar burada ne "iyiler" (siviller) ne de "kötüler" (mâhkumlar) Joker'in planının gerçekleşmesine olanak sağlamamış olsalar da, Cocksworth'e göre mâhkumlar son kertede bir parça daha erdemli görünmüşlerdir - diğer bir deyişle, "son kertede "iyiler" o kadar da iyi değillerdir ve "kötüler"den sadece çok ince ve gevşek bir ahlak çizgisiyle ayrılmaktadırlar (2009, s. 542)". Cocksworth, burada film yapımcılarının Joker'i kullanarak izleyiciyi kendisinin inşa ettiği ve kendini korumaya yönelik ahlaki sisteminin esas yapısıyla karşılaşmaya ve onu sorgulamaya zorladığını belirtmektedir. Nitekim bu sahnede, patlatıcıyı kaptanın elinden alıp feribotun camından dışarı fırlatan mâhkum belirgin bir alt açıyla görüntülenirken, diğer feribotta patlatıcıyı ateşlemeye gönüllü olan sivil adam, her ne kadar son kertede bunu yapamamış olsa da, normal açıya çok yakın bir alt açıyla görüntülenmiş, böylelikle mâhkum tıpkı Cocksworth'ün de işaret ettiği gibi görsel anlamda daha büyük ve soyut düzlemde daha erdemli görünmüştür. Bu sahneleri, yüksek bir binadan feribotları ciddi ve beklenti dolu bir yüz ifadesiyle izleyen Joker'in alt açıyla çekilmiş görüntüsü takip eder. Burada kullanılan alt açı Joker'in tüm bu olayları kontrol eden, ya da iktidar sahibi kişi konumunda olduğu algısını güçlendirmekle beraber, feribottaki insanlar Joker'in beklediğinin tersine birbirlerini öldürmemeyi tercih etmişlerdir. Öte yandan, Cocksworth'ün film yapımcılarının Joker'i kullanarak izleyiciyi kendisinin inşa ettiği ve kendini korumaya yönelik ahlaki sisteminin esas yapısıyla karşılaşmaya ve onu sorgulamaya zorladığına yönelik yorumu hatırlanacak olursa, bu sahnede Joker'in üzerinde güç sahibi olduğu esas kişilerin feribottaki yolcular ya da Batman değil, izleyiciler olduğu yorumu yapılabilir. Dolayısıyla Joker bu sahnede yapışökümünün aracısı olan bakışını sadece Batman'e, Batman'in modern karakterine değil, izleyicinin inanç ya da inançsızlık sistemlerine, ahlaki kodlarına, kurallarına ya da kuralsızlığına,

düzenine ya da kaosuna, mantığına, normalliğine ve "tuhafılığına" da çevirmekte, izleyicinin modern ve postmodern arasındaki bu gerilimde belki bu kavramlarla ve bilişsel olarak değil ama "mahkumun ikilemi"ne verdiği duygusal tepki aracılığıyla kendi durduğu yeri sorgulamasına sebep olmaktadır.



Görsel 5. 12. *The Dark Knight* (2008). *Mâhkumlar feribotu.*



Görsel 5. 13. *The Dark Knight* (2008). *Siviller feribotu.*



Görsel 5. 14. *The Dark Knight* (2008). *Feribotlardan birinin patlamasını bekleyen Joker.*

5.2.5. Seçim/Kader

Filmdeki ikinci büyük ikili karşıtlıklar grubu, Batman ve Dent'in ilişkisinde ortaya çıkar. Bu filmde, Batman ve Dent'in "modernitenin iki yüzü"nü temsil ettikleri söylenebilir. Genel anlamda "kötü adam"a dönüşme şekli de düşünüldüğünde, Dent, modernitenin postmodernite tarafından (bu büyük yapı sökümü esnasında) tasvir edilen *kötü* yüzüdür. Gordon ve Batman'in tüm çabaları "gerçek, yüzü olan" bir sembol olarak Dent'i halkın benimseyebileceği bir kahraman, bir beyaz atlı şövalye haline getirmektir. Çünkü halk artık Batman'i anlamamakta, ondan korkmakta, onu toplum dışına itmektedir. Dent, "en iyileri"dir ve Joker bu yüzden onun peşine düşer ve Batman'i paramparça etmeyi başaramasa da, Dent'i bir anlamda ortadan ikiye ayırmayı başarır. Modernitenin "iki yüzlü"lüğü, Harvey Dent'in yarısı yanmış yüzünde somutlaşır. Bu anlamda Dent, hem modernitenin "umut" gibi Batman'in temsil etmeyi başaramadığı yönlerini sembolize ederken, hem de Joker'le ilişkisi aracılığıyla modernite ve postmodernite arasında bir geçiş olarak ortaya çıkar.



Görsel 5. 15. *The Dark Knight (2008). Karşıtlığın iki ucu olan Harvey Dent ve Batman, aracı konumundaki Gordon.*

Buradaki ilk büyük ikili karşıtlık seti, sorumlulukla ilişkili olarak ortaya çıkan seçim ve şansla ilişkili olarak ortaya çıkan kader ikiliğidir. Harvey Dent'in büyük kararlar alırken yazı tura atmak için kullandığı bir bozukluğu vardır ve bu filmin özellikle başında sık sık gösterilir. Bu yöntemle karşılaşan herkes Dent'e işini şansa nasıl bırakabildiğini sorar hayretle, oysa Dent'in bozukluğu hilelidir, her iki tarafında da tura vardır. Dolayısıyla Dent "ben kendi şansımı yaratırım" derken aslında bu kararların sorumluluğunu her zaman aldığını belirtmektedir. Ne var ki, Dent'in yüzünün yarısı yandığında, bozukluğun da bir tarafı yanarak kararır ve o noktadan itibaren Dent gerçekten yazı tura atmaya, tıpkı Joker'in kaos ve anarşisi gibi, seçim ve yapılan seçimlerin sorumluluğunun yerine kader ve şansı koymaya başlar. Dent, artık "acımasız bir dünyada tek ahlakın şans olduğuna" inanmaktadır. Şans "tarafsız, önyargısız, adil"dir. Modernitenin "iyi" yüzünden "kötü" yüzüne ve oradan da postmoderniteye geçiş en iyi burada izlenebilir. Öte yandan Batman, sürekli olarak seçim ve sorumlulukla ilişkilendirilir. Alfred, ne yapacağını bilemediği bir anda Bruce'a, "Bunun için sizden nefret edecekler, ama Batman'ın anlamı da zaten burada. O, kimsenin yapamadığı seçimi yapabilir. Doğru seçimi," der. Seçim yapma hali ve bunun

beraberinde getirdiği sorumluluk film boyunca en kritik noktalarda tekrar tekrar vurgulanırken (Batman'ın Dent ve Rachel arasında seçim yapmak zorunda kalması, iki bottaki mâhkumlar ve sivillerin birbirlerini öldürmeyi ya da öldürmemeyi seçmesi vs.) filmin sonunda Batman, bir kez daha "kimsenin yapamayacağı" seçimi yaparak Dent'in, "kötü" modernitenin yaptıklarının sorumluluğunu yüklenir.



Görsel 5. 16. *The Dark Knight* (2008). Yüzünün yarısı yanmış Dent ve bir yüzü yanmış bozukluğu.

Campbell (2013b, s. 20), sorgulayan bir bireyin, seçimleri aracılığıyla kendini oluşturmuş bir bireyin, bu seçimi yapacak güce, cesarete ve bilgiye sahip olduğuna inanmanın yanı sıra, seçimin "geçerliliği"ne de inanması gerektiğini belirttikten sonra, Bauman'ın modern dünyada seçim olgusuyla ilgili sözlerini aktarır:

Aklınızda bu türden soruların belirebilmesi için, öncelikle etrafınızdaki dünyanın kesin olarak 'verili/belirlenmiş (given)' olmadığına ve değiştirilebileceğine, üstelik onu değiştirme işine kendinizi adanmak yoluyla kendinizin de değişebileceğinize inanmanız gerekir. Dünyanın durumunun şu anda olduğundan farklı olabileceğini, bu farklılığın ise, yaptığınız ve yapmaktan vazgeçtiğiniz şeylerin dünyanın durumuna bağlı olduğú kadar (hatta daha çok) ne yaptığınıza da - geçmişte, şimdi ve gelecekte - bağlı olduğunu varsaymanız gerekir. Bir fark yaratma konusunda kendi kabiliyetinize güvenmiş olmanız gerekir: hem kendi hayatınızın gidişatında, hem de bu hayatı yaşamakta olduğunuz dünyada. Uzun lafın

kıyası: şeyleri yaratabilme ve şekillendirebilme yeteneğine sahip bir sanatçı olduğunuza inanmanız gerekir, tıpkı kendinizin de bu yaratma ve şekillendirme sürecinin bir ürünü olabileceğinize inandığınız gibi (Bauman, 2008a'dan akt. Campbell, 2013b, s. 20).

5.2.6. Adalet/Hukuk

Batman ve Dent ilişkisindeki ikinci ikili karşıtlık seti Adalet ve Hukuk arasındadır. Batman "hukuk dışı" yollarla adaletin peşindeyken, bölge başsavcısı olan Dent hukuğun temsilcisidir. İdeal bir dünyada adalet ve hukuğun birbirine tam olarak karşılık gelmesi, birbiriyle eşitlenmesi gerekirken, bu "yeni" dünyada hukuk çiğnenebilir, boşluklarından faydalanılabilir, kendi kendine çevrilebilir bir şeydir. Dolayısıyla moderniteyle birlikte sistemli bir hale getirilen yasalar, artık adaleti karşılayamayan, içi boş bir kurallar setidir. Nitekim hukuğun temsilcisi olan Dent de, sonunda adil olana ulaşamayan bir hukuk savunucusu olarak tüm umudunu kaybedecek ve kötü adama dönüşecektir.

Giddens (2015, s. 773) bu noktada Batman'in kısmen modernitenin doğal hukuğunun bir dışavurumu gibi görülebileceğini belirtmektedir; o hem hukuğun başarısızlıklarına verilmiş bir karşılık, insanların sınırlı ve büyük olasılıkla yozlaşmış hukuki sisteminden bağımsız bir idealdir, hem de sistemin elde etmesi gereken şeyi temsil etmektedir. Giddens'a göre Batman, Hobbes'un mantık aracılığıyla vahşi "doğa durumu"na düzen getirebilecek egemenliğe ulaşabileceğimiz iddiasının ters yüz edilmiş halidir - Batman hukuki süreçleri düzeltebilmek ya da tamamlayabilmek için medeniyetin sınırlarından dışarı çıkar, doğa düzenine geri döner, resmi sistemlerin kontrol edemediği hayatı kontrol altına alabilmek için kendi mantığının egemenliğini kurar ve bunu yaparken eşzamanlı olarak devletin korunmasını da bir kenara bırakarak "yasadışı" hale gelir. Ardından mantığı ve rasyonel çıkarımları, orantılı dedektifliği ve korkuyu (*Batman Begins* filminin çözümlenmesinde detaylı bir biçimde açıklandığı üzere) mantıklı bir biçimde kullanışı aracılığıyla suçluları Gotham sokaklarından temizler ve Gotham'ı gerçekten adaletli bir topluma dönüştürmek için çabalar. Buradan yola çıkarak Giddens, Batman'ın hem Gotham'ı, hem de hayatın belirsizlikleri karşısında kendi rasyonel çıkarım ritüelleri aracılığıyla kendini, tam da Hobbes'un gurur duyacağı biçimde "yeniden medenileştirdiğini (re-civilise)" belirtir.

Öte yandan Zompetti ve Moffitt (2008, s. 282) Lyotard'ın meta anlatıların homojen bir ahlak sistemini başkalarına reçete ettiğini, dayattığını belirttiğini hatırlatır (Best ve Kellner, 1991, s. 165'ten akt. Zompetti ve Moffitt, 2008, s. 282). Buna göre, eğer birisi bir kültürün ya da toplumun bir parçası haline gelmek istiyorsa, bu anlatıları kucaklamak, içselleştirmek zorundadır. Zompetti ve Moffitt, bu noktada Amerikan geleneğinin "adalet" meta anlatısının tüm hukuki ve siyasi geleneklerimizin içine sızacak derece güçlü olduğunu belirtir. Ne var ki, Zompetti ve Moffitt'e göre adalet kavramı topluma kendi buyruğunu öylesine yayar ki, kurbanlar "adalet"in yerini mutlaka bulması gerektiğine inanırlar ve kurbanlardan oluşan bir toplumla "adalet" kavramı dayatmasının bir araya gelişi, idam cezası gibi uygulamalarla devlet destekli ölümlerin uygun bulunması aşamasına dahi ulaşabilir. Yine Gotham gibi "kurban"lardan oluşan ve devletin kendi adalet araçlarının başarısız olduğu bir toplumda Batman'in, hala insanların eninde sonunda yerini bulacağına inandıkları adaletin taşıyıcısı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Elbette, meta anlatıları reddeden postmodern bir düşünsel iklimde, bir meta anlatı olarak adaletin taşıyıcısı olan Batman'in (ne kadar karanlık olursa olsun) ortaya çıkması, insanların, toplumların hala daha "adalet" gibi, "doğru" gibi, "irade" gibi büyük, tutarlı ve modernist anlatılara ihtiyaç duydukları anlamına geldiği de iddia edilebilir.

5.2.7. Kahraman/Kötü

Bu noktada ise kahraman ve kötü arasındaki ikili karşıtlık seti ortaya çıkar. Film boyunca, Batman ve Dent iki kahraman, iki semboldür. Batman "kahraman olmayan" bir kahraman, Dent ise "yaratılmaya çalışılan" bir kahramandır ve Batman cesaretin sembolüyken, Dent umudun sembolüdür. Ne var ki, filmin sonunda Dent Joker aracılığıyla ruhsal anlamda "ikiye bölünerek" kötü adama dönüşür. Söz konusu kahramanlık olduğunda, Batman ve Dent arasındaki karşıtlık ayrıca "hak ettiğimiz kahraman (Batman)" ve "ihtiyacımız olan kahraman (Dent)" arasında ortaya çıkar. Batman aslında gerçek kahramandır. Kahramanlığı, doğru seçimi yaparak kendini feda edişinde ortaya çıkar. Dent ise Gordon ve Batman'in yaratmaya, benimsetmeye çalıştığı kahramanken, çabaları Joker'in araya girişiyle yarım kalır. Batman "kara şövalye"dir ve gölgelere aittir, Dent ise ışıklar içindeki "beyaz şövalye"dir ve halk Batman'den korkarken Dent'i benimser. Oysa filmin sonunda, Batman'in onun suçlarını üstlenişi ve

Dent'in bir "kahraman" olarak kalışıyla aslında Dent'in tüm varlığı bir maske, bir sembol haline gelir.

Johnson (2014, s. 965), bir kez daha Batman'in Dent'in suçlarını üstlenmeyi kabul ederek "Gotham'ın hak ettiği değil, ihtiyaç duyduğu kahraman"a dönüştüğü son sahneyi hatırlatarak, kötülüğün sürekli şekil değiştiren biçimleriyle karşı karşıya kalan Batman'in kahramanlığın geleneksel tanımından uzaklaştığını, bir insan olarak kaçınılmaz biçimde hatalar yaptığını ve onun pozisyonundaki birisi için eylemlerinin çok ince elenip sık dokunması gerektiğini belirtir. Ne var ki, Johnson'a göre tüm kusurlarına rağmen Batman'in gerçek bir kahraman olmasını sağlayan niteliği, Gotham'ın en kötü yüzünü görmesine rağmen şehri asla yoksulluğa, suça ve umutsuzluğa terk etmemesidir. Johnson, bu filmlerde Batman'in düşmanlarından ayrılmasını sağlayan şeyin, Gotham'ın potansiyeline olan inancını asla kaybetmemesi olduğunu belirtir - Falconi, Scarecrow, Ra's al Ghul, Joker, hepsi Gotham'ın bitmiş olduğuna inanırlar, hatta Dent bile, umudunu kaybettiği anda Gotham'ın beyaz atlı şövalyesiyken kötü bir karaktere dönüşür. "Nolan'ın Batman'ini, tüm kusurlarına rağmen Gotham gibi postmodern bir şehir için uygun bir kahraman haline getirerek diğerlerinden ayıran şey, şehrinin insanlarına duyduğu sonsuz inançtır (Johnson, 2015, s. 965)." İnsan potansiyeline duyulan bu inanç ise, postmoderniteye değil, moderniteye ait bir niteliktir. Dolayısıyla, son kerte de yine "postmodern dünya"yı kendi parçalılığı içinde yok olmaktan kurtaran şey, modern tepkiler olarak Nolan'ın Batman karakterinde cisimleşir.

5.3. The Dark Knight Rises Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

Tıpkı üçlemenin diğer iki filmi gibi, öyküsü Christopher Nolan ve David S. Goyer'e, senaryosu Jonathan ve Christopher Nolan'a ait olan ve Christopher Nolan'ın yönettiği son *The Dark Knight* filmi olan *The Dark Knight Rises*'da (*Kara Şövalye Yükseliyor*) (2012) Batman, Tom Hardy'nin canlandığı kötü karakter Bane tarafından başarısız olmakla suçlanmaktadır. Bu filmin ikili karşıtlıklar setinin Batman bölümünde, adeta bütün - hem moderniteye, hem de kaos gibi postmoderniteye ait - *kötü* özellikler Batman'e atfedilmiş durumdadır. Hatırlanacağı üzere, üçlemenin ikinci filmi olan *The Dark Knight*'ta, Joker Batman'in yapısökümünü zaten yapmıştır ve üçlemenin son filminde Bane onun başladığı işi devam ettirmektedir. Yapısökümü

yapıldıkça, Batman "bugün"de kötü olan herşeyin sorumlusu, postmodernitenin parmağıyla gösterdiği tüm "kötülüklerin" temsilcisi, müsebbibi olarak ortaya çıkmakta, dolayısıyla film bu tez bağlamında da kavramsal açıdan tam bir devam filmi olarak ele alınmaktadır. Filmde Batman ve Bane arasındaki ilişki aracılığıyla karşımıza çıkan ikili karşıtlıklar ise şu şekildedir:

Tablo 5. 4. *The Dark Knight Rises* filminde Batman ve Bane arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Batman	Bane
Yalan	Gerçek
İnşa	Yapısökümü
Kaos	Denge
Eski	Yeni
Zengin	Fakir
Adalet	Hukuk
Seçim	Kader
Kontrol	Kontrol kaybı
Beden	Ruh
Batı	Doğu
İnanç kaybı	İnanç
Umut	Çaresizlik

İkili karşıtlıkların teker teker incelenmesine geçmeden önce, üçlemenin ilk film *Batman Begins*'in kötü kahramanı Ra's al Ghul'un yarım kalmış işini bitirmek için gelen Bane'in, özellikle adalet/hukuk ve seçim/kader ikilikleri bağlamında adeta *The Dark Knight*'ta Joker aracılığıyla ortaya çıkan Harvey Dent'in kötü yüzünün de bir devamı gibi olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bane adaletten söz eder, vurgular ama Bane'in adaleti de, Dent'in yozlaşmış adaletinin bir parodisinden başka bir şey değildir. Modern "adalet" in, postmodern bir parodisidir ve aynı şey seçim özgürlüğü ve kontrolü ele almak gibi nosyonlar için de geçerlidir.

5.3.1. Gerçek/Yalan ve İnşa/Yapısökümü

Batman ve Bane arasındaki ilişkide ortaya çıkan ilk ikili karşıtlık seti, gerçek ve yalan karşıtlığıdır. Bu karşıtlık hem olay örgüsü bağlamında, hem de alt metin olarak ikinci filmin devamı niteliğindedir ve yine ikinci filmle bağlantılı olarak inşa ve yapısökümü karşıtlığıyla da bağlantılıdır. Gordon ve Batman, Dent'in gerçek kişiliği (ikinci filmin sonunda dönüşmüş olduğu kişi) hakkında yalan söyleyerek Dent Yasası'nı çıkarmış ve bu yasa aracılığıyla binlerce mafya üyesini tutuklayıp hapse atmayı başarmışlardır. Dent'in suçlarını üstelenen Batman yıllardır ortadan kaybolmuştur ve bu sayede Gordon, insanların bu yasaya ve Dent'in temsil ettiği temizliğe, saflığa ve umuda inanmalarını sağlayarak Gotham'ı daha iyi bir yer olarak inşa etmiştir/inşa etmeye çabalamaktadır. Dent Yasası'nın yakın tarihle, ya da postmodern durumla bağlantısı açısından Mastracci (2014, s. 381), Dent Yasası'nın geçiş biçimini (elbette Jim Gordon'la Bush arasında "gerçek" bir paralellik bulunduğu kesinlikle söylenemeyecek olsa da) ABD'de 11 Eylül saldırısı sonrasında Bush yönetiminin yürürlüğe soktuğu Vatanseverlik Yasası'na (The Patriot Act) benzetmektedir. Mastracci'ye göre Dent yasası gibi yasalar, önceden belirlenmiş bir yaşam biçimine yapılan tehditler karşısında bir polis devleti yaratırlar ve birlik içindeki halkı korumak için bir dışlama politikası izlerler. Bu yasaların, "Halkın iradesini yansıttıkları varsayılır (Catlaw, 2007, s. 87'den akt. Mastracci, 2014, s. 381)" ve filmde de Belediye Başkanı Garcia bu yasanın kuruldan oybirliğiyle geçtiğini vurgular. Mastracci, Dent'in ikinci filmde Romalıların düşmanları kapıya dayandıklarında demokrasiyi askıya alıp şehri koruması için tek bir kişiyi atadıklarını, bunun bir onur değil, kamu hizmeti sayıldığını anlattığını hatırlatır ve ölümünden sonraki sekiz yıl boyunca Gotham'da bu "tek adam"ın Harvey Dent olduğunu belirtir. Mastracci'ye göre, eğer Harvey Dent'in son günlerinde nasıl bir adam olduğu bilinirse, bu yasaya olan destek ciddi şekilde azalacaktır ve bu da Mastracci'ye Vatanseverlik Yasası'nın kabul ediliş şartlarını anımsatmaktadır - bazı meclis üyeleri çok sonraları, eğer kitle imha silahları tehdidinin gerçek boyutlarını bilselerdi, yasayı onaylamamış olabileceklerini belirtmişlerdir. Dolayısıyla Dent Yasası'yla ilgili en problemlili noktalardan birisi, "gerçek"le ilgilidir ve bunun moderniteyi postmoderniteye bağlayan temel ilişki noktalarından birisi olduğu söylenebilir. Postmodernitenin moderniteye karşı en temel argümanlarından birisi, tarihin resmi amaçlar doğrultusunda

kurgulanan bir şey olduğu teziyken, posmodernite içerisinde "gerçek" kavramı tutarlı bir kurgu olmaktan dahi çıkıp, yapısökümü aracılığıyla parçalı bir niteliğe bürünmüş, kayganlığı nedeniyle yakalanamaz, elde tutulamaz, sabit niteliğini çoktan kaybetmiş bir değer olarak karşımıza çıkar.

Gordon, insanlara yalan söylemiş olmaktan ve bu yalanın Batman'ın ününe/temsil ettiğı değerlere malolmuş olmasından rahatsızdır. Harvey Dent'i anma gününde Dent'le ilgili gerçekleri açıklamak ister, ama yapamaz ("Gerçek... Belki de henüz doğru zaman değildir"). Çünkü Dent Yasası henüz amacına tam olarak ulaşmamış olmasına rağmen yürürlükten kaldırılmak istenmektedir. İnşa henüz tamamlanmamıştır - dolayısıyla yalana devam etmek zorunludur. Bununla ilgili olarak Alfred'in de Bruce'a söyleyecekleri vardır. Alfred "Ben gerçekleri kullanıyorum, Efendi Wayne. Belki de artık hepimiz gerçekleri yenmeye çalışmaktan vazgeçip ortaya çıkmalarına izin vermeliyiz," der. Dolayısıyla modernitenin, daha iyi, daha yaşanabilir bir dünya, "daha yüce bir amaç" için üzerinde yükseldiğı temel sarsılmaktadır - daha iyi bir dünya için söylenen bu yalanla ilgili duyulan suçluluk hem modernitenin kendine yönelttiğı bir eleştiri olarak ortaya çıkmakta, hem de bu "yalan üzerine kurulu temel" meselesi, özellikle meta-anlatılara karşı yöneltilen bir eleştiri biçiminde postmodernitenin moderniteye en şiddetli şekilde karşı çıktığı alanı oluşturmakta, bir anlamda bu "yalan inşa" hem moderniteyi, hem de ironik bir biçimde postmodernitenin kendisini inşa etmektedir. Bane, filmin başında "Ben Gotham'ın kıyametiym/hesap günüyüm (reckoning)," der. Kıyamet günü, bütün gerçeklerin ortaya çıktığı, hiç bir günahın, hatanın gizli kalmadığı ve cezalandırıldığı gündür. Dolayısıyla Bane, gerçekleri ortaya çıkarmak ve Batman'ın başarısızlığını cezalandırmak için gelmiştir. Bunun gerekli olduğuna inanmaktadır. Daggett Bane'e "sen saf kötölüksün," dediğinde, Bane buna "ben gerekli olan bir kötölüğüm," diye cevap verir (bu noktada, Bane'in "gereklilik" vurgusuyla ilişkili olarak, *Batman Begins*'de izlediğimiz Ra's al Ghul'un "gerekeni yapma" vurgusunu hatırlamakta da fayda vardır). Tüm bu yalan ve tüm bu inşa süreci, ancak radikal bir biçimde sonlandırılabilir - ne var ki, Bane'in moderniteyi kendine çevirmek için kullandığı yöntem, yine modernitenin yöntemidir.

Filmde mafya üyelerinin kaldığı Blackgate Hapishanesi, adeta Fransız Devrimi'ndeki Bastille Hapishanesi'nin tersine dönmüş bir yansımasıdır. Bane'in bu "yalan"ı yıkmak için yaptığı en radikal hareket, Blackgate Hapishanesi'nin önünde

yaptığı konuşma ve bu konuşma aracılığıyla son on yılda Dent Yasası'yla Blackgate'e girmiş olan tüm mahkumların serbest bırakılmasını sağlamasıdır. Bane'in konuşması şu şekildedir; "Arkanızda bir zulüm sembolü yer almakta. Blackgate Hapishanesi. Bin kişinin bu adam adına tıklandığı bir yer: Harvey Dent. Size parlak bir adalet sembolü olarak sunulan kişi. Bu yozlaşmış şehri parçalamanızı engellemek için önünüze sahte bir idol koydular. Size Harvey Dent hakkındaki gerçeği anlatayım. Gotham Emniyet Müdürü James Gordon'un sözlerini aktarayım: 'Batman, Harvey Dent'i öldürmedi, o benim oğlumu kurtardı. Sonrasında Harvey'nin korkunç suçlarını üstlendi. Bense utanç içinde yalanlar söyleyerek yoz bir idol tarattım. Öz oğlumu öldürmeye çalışan deli bir adamı yücelttim. Fakat artık bu yalanı sürdüremiyorum. Gotham halkına gerçeği anlatacak kadar güvenmenin vakti geldi. Ve istifa etme vaktim geldi.' Bu adamın istifasını kabul edecek misiniz? Tüm bu yalancıların istifasını kabul edecek misiniz? Bu yozlaşmışların?". Ardından etrafında toplanan ve konuşmasını televizyonlarında izleyen insanlara şehrin artık onların olduğunu, ne isterlerse onu yapmalarını, ama önce Blackgate Hapishanesi'ndeki mahkumları serbest bırakmalarını söyler ve insanlar da onun talimatlarını uygular. Gordon ise, zaten bu yalanla ilgili olarak suçluluk duygusu içindedir ve Bane'in konuşmasını dinledikten sonra ona "temsil ettiği her şeye ihanet ettiğini" söyleyen polis memuru John Blake'e şöyle cevap verir: "Öyle bir an gelir ki, dibe battıkça, yapılar seni hüsrana uğratar. Kurallar artık sana silah olmaktan ziyade prangaya dönüşüp kötü adamların işine yarar. Belki bir gün sen de böyle bir krizle karşılaşırsın. Umarım o gün senin de benim sahip olduğum gibi bir dostun olur! Kendi ellerini pislige bular, böylece seninkiler temiz kalır!"



Görsel 5. 17. *The Dark Knight Rises* (2012). *Blackgate Hapishanesi'nin önünde konuşan Bane.*

Bu noktada, postmodernitenin tarih yazımı ve meta anlatılarla ilgili duruşunu bir kez daha hatırlamakta fayda vardır. Seixas (2012, s. 863-864), 1980'lerin sonları ve 1990'lar boyunca akademik alanda postmodernitenin, modernist tarih ve ilerleme nosyonuna üç alanda çeşitli eleştiriler yönelttiğini belirtir. Burada, filmle bağlantılı olarak bu eleştirilerden ilk ikisi ele alınacaktır. Seixas, bu düşünürlere göre ilk olarak tarihin, kılık değiştirerek başka bir şey gibi görünen kurgusal bir meşguliyet olduğunu belirtir. Eğer tarihle ilgili "bilgimiz" ve gerçek dünya arasında herhangi bir bağlantı bulunmuyorsa, tarih bilinci olan öznel olarak gelecekle ilgili kararlar alacak yeterliliğe sahip değiliz demektir - hayatlarımız tarihsel bağlamdan yoksundur ve dolayısıyla ilerlemeyi harekete geçirecek olan "ilerleme düşüncesi" imkansız hale gelir. İkinci olarak, postmodern akademisyenler hem biricik, tutarlı bir büyük tarihsel anlatının *varlığına*, hem de, eğer böyle bir anlatı gerçekten varolsa bile, onu *bilebilmeye* muktedir olduğumuz düşüncesine karşı çıkmışlardır. Seixas (2012, s. 867), bir meta anlatı olarak tarih ve ilerleme düşüncesine karşı postmodern duruşu şu şekilde özetlemektedir; tarih disiplini, geçmiş metinleri içlerinde üretildikleri bağlamlar içerisinde diyalojik bir etkileşim olarak ele alır ve yorumlar. "Bağlamlar" her zaman genişleyerek, son kertede tarihçiyi, diğer bir deyişle tarihleri inşa eden özneyi, üzerinde çalıştığı nesneye bağlayan

büyük tarihsel anlatılar haline gelir. Bu süreçteki tüm ögeler değişkendir - tarihsel bir metin asla tamamlanmış değildir ve her zaman inşa halindedir, tarihçiyi çalışma nesnesine bağlayan daha büyük bağlam da benzer şekilde sürekli inşa edilmektedir ve son olarak tarihçinin kendisi de tarihsel bir varlıktır, dolayısıyla uzak ya da tarafsız bir bakış açısına sahip olduğunu iddia edemez. Dolayısıyla, ilerleme düşüncesinin gerçek bir tarihsel ilerleme yaratması mümkün değildir.

Burada da, Dent Yasası aracılığıyla Gordon ve Batman'in daha iyi, daha yaşanabilir, daha "ileride" bir Gotham düşüncesiyle bir tür tarih inşasına giriştikleri söylenebilir. Ne var ki hem Gordon'un, hem de Batman'in kendi *kişisel* inşaları da ürettikleri bu tarihle sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Nitekim bir yapısökümcü olarak Bane'in "gerçek"i ortaya çıkarırken aynı zamanda herhangi bir "iyi" Gotham'a dair tüm ihtimalleri geri dönülemez bir biçimde tahrip edici, yıkıcı eylemlerde bulunmasıyla eşzamanlı olarak Batman'in temsil ettiği tüm değerleri de teker teker ele alarak bu değerlerin yapısökümünü yapması, modern ve postmodern gerçek ve tarih arasındaki bu epistemolojik ilişkiyi hatırlatır niteliktedir. Öte yandan, Gordon'un yapıların hayal kırıklığına uğratması ve prangaya dönüşmesine dair sözleri ile ilgili olarak, Weber'in modern bürokrasi için kullandığı "demir kafes" tanımlamasını bir kez daha hatırlamak da yerinde olacaktır.

Yukarıda da belirtildiği üzere *The Dark Knight Rises*, Gotham'ın, temsil ettiği tüm değerler ve yaptığı seçimlerle Batman'in ve dolayısıyla modernitenin yapısökümünün yapıldığı bir filmidir. Yine hem Bane, hem de Bane tarafından hapsedildiği sahnelerde Bruce'un halüsinasyon olarak gördüğü Ra's al Ghul, Batman'i Gotham'ı düzgün bir yer haline getirme konusundaki başarısızlığıyla ilgili olarak açıkça suçlarlar. Bane, Bruce'u Gotham'ın yok oluşunu çaresizce izlemesi için bir tür hapisane olan "kuyu"ya (the pit) attığında (Bruce'un hücresinde, Gotham'ın haber kanalını gösteren bir televizyon bulunmaktadır) şöyle der: "Bütün şehre işkence ederken beni izleyebileceksin. Başarısızlığının vebalini gerçekten anladığın zaman, Ra's al Ghul'un kaderini tamamlayacağız. Gotham'ı yok edeceğiz. Ve sonra, her şey bittiğinde ve Gotham küle dönüştüğünde, o zaman ölmene izin vereceğim." Bu noktada, Batman'in tüm çabalarına, tüm fedakarlıklarına rağmen Gotham "daha iyi bir yer" haline gelmemiştir, dolayısıyla başarısızlık, Batman'in başarısızlığıdır. İnşanın başarısızlığının sorumluluğu Batman'e aittir. Niyet, sonucu haklı çıkarmamıştır. Ra's al Ghul ise "Bizzat kendin yıllarca

Gotham'daki çürümüşlüğe karşı savaştın. Tüm gücünle, tüm kaynaklarınla ve tüm ahlaki değerlerinle. Elde ettiğin zafer ise bir yalandan ibaretti. Şimdi anlıyor musun? Gotham artık kurtarılamaz. Ölmesine izin verilmeli." der.

Winterhalter de (2015, s. 1037-1038), bu noktada Bane'in devriminin tüm amacının, Bruce'a eğer The Dark Knight'ın sonunda Gordon'la beraber o yalanı söylemiş olmasalardı karşılaşmış olmaları gereken sonuçları göstermek olduğunu belirtir. Winterhalter'e göre Bane'in "umut olmazsa gerçek çaresizlik olmayacağını öğrendim burada. Gotham'ı terörize ederken ruhlarını zehirlemek için halkını umutla besleyeceğim. İnanmalarına izin vereceğim, böylece güneşte kalabilmek için birbirlerinin üzerlerine tırmanırlarken onları izleyebileceksin," derken asıl kast ettiği şey, Bruce'un da Gotham için savaşırken tam olarak bunu yapmış olduğudur - Bane'in planı, Batman'in büyük başarısının ne anlama geldiğini yeniden göstermektir, yani kaçınılmaz olanın, işkence kadar acı verici bir şekilde ertelenmesi. Winterhalter'e göre (2015, s. 1038), Bane'in Blackgate Hapishanesi'nin önünde durup ateşli bir retorikle Batman'le Gordon'un yalanını ortaya çıkararak halk ayaklanmasının ateşini körüklemesinin tek amacı budur. Diğer bir deyişle Bane'in sola ait duyarlılıklardan yararlanmasının sebebi, bir ayaklanma çıkarmak için "uygun" duyarlılıklara hitap etmesi değil, vermek istediği mesaja uygun olmasıdır - Bane'in Bruce'a söylediği şey, en başta suçu cazip hale getirmiş olan toplumsal ve ekonomik koşulları asla gerçekten düzeltmeyi başaramadığıdır. Sosyoekonomik eşitsizlik hala orada durmaktadır ve önünde sonunda toplumdaki çatlaklardan sızmayı başaracaktır. Winterhalter, Bane'in basitçe bu sonuçların bir tezahürü olduğunu belirtir - Bane, Batman'in ve Jim Gordon'un inşa ettiği polis devletine rağmen Gotham'da, zaman içinde onu yiyip bitirecek olan kalıcı bir gerilim bulunduğunu anlamıştır. Ağır bir ekonomik eşitsizlik. Winterhalter'e göre, Bane bu fırsatı alıp kendi yararına kullanır, çünkü bu, intikamını almak istediği Ra's al Ghul'un, şehrin asla kurtarılamayacağı düşüncesinin doğruluğunu kanıtlama amacına hizmet eder.

5.3.2. Denge/Kaos

Bane ve Bane aracılığıyla Ra's Al Ghul, tıpkı ilk filmde olduğu gibi "denge"yi sağlamanın peşindedir. Denge ve kaos ikili karşılığında, kaos bu kez yer değiştirerek Batman'in altında yer alır. Çünkü gerçek ve yalan, inşa ve yapısökümü karşıtlıklarında

da bahsedildiği üzere, Gotham'ın kaosu doğrudan ya da dolaylı olarak, Batman'in kaostur. Gotham, olduğu haliyle, Batman'in bir parçasıdır. Ondan ayrı olarak düşünülemez. Dolayısıyla Batman her ne kadar düzenli, planlı bir şehir inşa etmek için çabalamış olsa da, kendisi değilse bile, inşası onun seçimlerinin bir sonucu olarak kaosa sürüklenmiş, ya da kaostan kurtulamamıştır. Bane ise Ra's al Ghul için "Gölgeler Birliği'nin medeniyetin dengesini düzeltme görevini yerine getirmesini sağlayacak bir varis"tir.

5.3.3. Eski/Yeni

Filmdeki bir diğer ikili karşıtlık, eski ve yeni arasında ortaya çıkar. Batman'in eski Batman (ya da Bruce Wayne'in eski Bruce Wayne) olmadığı sıklıkla vurgulanır. Alfred Bruce'a "O eskidendi. Bacağınızı sarıp, maskenizi tekrar takabilirsiniz. Ama bunlar sizi eskiden olduğunuz şey yapmaz. ... O vakitler geçti," der. Oysa Bruce, Eski'ye takılıp kalmış durumdadır. Batman olarak Gotham sokaklarını suçtan temizleme çabasını yıllar önce bırakmış olsa bile, hayatına devam etmeyi başaramamıştır, başarması mümkün değildir. Bruce ya da Batman, eski'ye, artık bu yeni dünyada var olmayan (ve bu film itibarıyla artık temsil etmiyor gibi görüldüğü) değerlere aittir. Batman olmadan, Bruce da olamaz. Yıllardır evinden dışarı çıkmayan Bruce Wayne'in kendisi de, ancak Batman'i yeniden ortaya çıkarmaya karar verdiği zaman ortaya çıkar. Dolayısıyla Batman Bruce için artık bir maske, gerektiği gibi kullanılacak bir sembol olmanın ötesinde, kendi benliğinin bir parçasıdır. Batman ortadan kaybolduğu zaman, Bruce da içine kapanmış, hayat amacını yitirmiştir. Batman ise ya o eski dünyada, "eski" değerlerle yaşayacak, ya da hiç varolamayacaktır. Nitekim Bruce'un hayatına devam edebilmesini, Batman'in filmin sonundaki "ölümü" mümkün kılacaktır. Filmdeki yeni adalet dağıtıcısı artık Bane'dir. Ra's al Ghul ise, tıpkı *Batman Begins*'de olduğu gibi, hem eski hem de yeni'dir. Bruce'a "sana ölümsüz olduğumu söylemiştim" der. *Batman Begins* filminin çözümlemesinde, Ra's al Ghul'un modernite öncesi aracılığıyla modernite sonrasına/postmoderniteye bir referans noktası sağladığından bahsedilmişti. Modernitenin mantığı, adaleti, akılla ortaya koyduğu değerler modernite öncesini - burada ise Ra's al Ghul'u - öldürememiştir. Bu modernite öncesi değerler, şimdi moderniteye karşı bir savaş aracı olarak kullanılmak, modernitenin kendi değerlerini

(adalet gibi, hukuk gibi, seçim ve özgür irade gibi) kendine çevirmek üzere geri dönmüştür.

5.3.4. Adalet/Hukuk, Seçim/Kader ve Kontrol/Kontrol Kaybı

Filmde modernitenin değerlerini kendine karşı çevirerek kullanan ve adeta parodisini yapan, birbirleriyle ilişkili diğer ikili karşıtlık grupları yine Fransız Devrimi'nin değerleriyle de ilişkilendirilebilecek olan adalet/hukuk, zengin/fakir, seçim/kader ve bunlarla bağlantılı olarak kontrol/kontrol kaybı ikili karşıtlıklarıdır. Bane, Batman'ın temsil ettiği en önemli değerlerden biri olan "adalet"i sıklıkla vurgular. Fakat Bane'in adaleti, Dent'in yozlaşmış hukuğunun bir parodisi niteliğindedir. Özellikle "yozlaşmış" olarak nitelendirilen Gotham'ın zenginleri, Bane'in "özgürleştirilmiş" Gotham'ında duruşmalara çıkarılır. Bane, hapishenin önünde yaptığı konuşmasında "Gotham'ı yozlaşmışların elinden alıyoruz. Zenginlerden! Nesiller boyu sizi bastırmak için fırsat masalları anlatan zalimlerden. Şimdi her şeyi size geri veriyoruz, halka. Gotham sizindir. Kimse müdahale etmeyecek. Canınız ne isterse yapın. Ama Blackgate'e saldırıp mazlumları özgür bırakarak başlayın! Hizmet etmek isteyenler öne çıksın. Çünkü bir ordu kuracağım. Güçlüler, çürümüşlük yuvalarından sökülüp alınacak! Bizim bildiğimiz ve dayandığımız soğuk dünyaya atılacaklar. Mahkemeler kurulacak. Ganimetler paylaşılacak. Kan akacak. Polis var olmaya devam edecek, tabii eğer *gerçek adalet*e hizmet etmeyi öğrenirlerse," der.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, adalet/hukuk karşıtlığının Fransız Devrimi'yle de ilintili boyutunun herşeyden önce zengin/fakir karşıtlığıyla iç içe bir biçimde ortaya çıkıyor oluşudur. Nasıl ki Kilise ve soylular zenginlik ve refah içinde yaşarken köylülerin karşı karşıya kaldığı derin ekonomik sıkıntılar Fransız Devrimi'nin fitilini ateşleyen en büyük etkenlerden birisi olduysa, Bane'in adalet parodisi de herşeyden önce Gotham'ın çok uzun süren ekonomik bir buhran yaşamış olan fakir kesimine adalet sağlamayı vaat etmektedir. Filmde bu zengin/fakir ikili karşıtlığının bir ucu şüphesiz görünürde şehrin eteklerindeki malikanesinde refah içinde bir yaşam süren Bruce Wayne iken diğer ucu filmin sonunda Batman'le birlikte hareket edecek olan Selina Kyle, diğer bir deyişle Catwoman'dır (Kedi Kadın). Nitekim Selina, henüz Bane'in Gotham üzerindeki hükmü başlamadan önce, "Bunların devam edeceğini mi sanıyorsun? Fırtına yaklaşıyor Bay Wayne. Siz ve arkadaşlarınız kapınızı pencerenizi

sıkıca kapatsanız iyi olur. Çünkü fırtına vurduğunda, hepiniz bize bu kadar az şey bırakıp kendiniz öyle refah içinde yaşamayı nasıl düşünebildiğinize şaşacaksınız," sözleriyle Bruce'u uyarmak ya da tehditte bulunacaktır.

Fakat Bane'in "gerçek adalet"i vaat ettiği bu duruşmalar tutukluların suçlu olup olmadıklarını belirlemek için yapılmaz, onların suçları sabittir. Duruşmaların tek amacı, cezalarının ne olduğuna karar vermektir ve bununla ilgili olarak suçlulara bir seçenek sunulur: ölüm ya da sürgün. Oysa bu seçimlerin ikisi de, aynı cezayla sonuçlanmaktadır - sürgün yoluyla ölüm (suçlular donmuş gölün kenarına bırakılarak Gotham'ı terk etmeleri beklenir, fakat gölün buzları çatlamakta ve herkes soğuk suya düşerek ölmektedir). Dolayısıyla seçim ve onunla bağlantılı olan özgür irade burada sadece bir illüzyon haline gelmiştir. Karşısında, doğası gereği önceden belirlenmiş olan Kader durmaktadır. Üstelik, adaleti sembolize eden yargıcın korku ve delilikle ilişkili Dr. Crane/Scarecrow olmasının yanı sıra, mahkeme sahnelerinde sanık ve yargıç arasındaki mesafe ve yükseklik farkı, gerçek adaletin ulaşılmazlığını görsel anlamda da pekiştirmektedir.



Görsel 5. 18. *The Dark Knight Rises* (2012). Hukuk ve adalet parodisinin görsel karşılığı olarak halk mahkemesi mizansen.

Khan (2009, s. 169), Lyotard'ın politik usla ilgili olarak Kant'ın özgürlükle, demokrasiyle, ilerlemeyle ve ebedi barışla ilgili yazılarını ele aldığını ve ilk andan itibaren şüpheli bir estetik düşüncesine sarılarak estetik yargıyı pratik mantık ya da etikle ilişkilendirmeye çalıştığını belirtir. Ne var ki, Khan'a göre böylesi bir okuma sözkonusu toplumsal normların adaleti ya da adeletsizliğiyle ilgili herhangi bir ahlaki yargı söz konusu olduğunda bizi sadece agnostik bir pozisyona götürebilir. Burada ne "umutuzluk söylemi"ni, ne de "ahlaklı politikacı"yı meşrulaştırmak için herhangi bir yol görünmemektedir. Khan'a göre eğer kişi ahlak sorununu bu derece zayıflatır ve yine de onu savunmak isterse, o zaman "tıpkı absürd olduğu için Tanrı'ya inandığını söyleyen Tertullian gibi davranmak zorunda (Khan, 2009, s. 56)" kalacaktır. Dolayısıyla, ahlak ve yücelik çerçevesinde dönen bütün tartışma bir "miş gibi (as-if)" oyununa dönüşecektir. Lyotard, Kant, yücelik duygusu ve sivil toplum düşüncesiyle ilgili olarak şöyle der:

Yücelik duygusu duygusal bir paradoks, 'formu olmayan' bir şeyin alenen ve grup olarak deneyimin ötesinde bir şeyi imlediğini hissetmenin paradoksu olduğu için, bu duygu sivil toplum Düşüncesi'nin/İdeasının (Idea) ve hatta kozmopolit bir toplumun "miş gibi bir temsilini (as-if presentation)" ve dolayısıyla, tam da deneyim içerisinde temsil edilemeyeceği noktada ahlak Düşüncesi'nin/İdeasının miş gibi bir temsidir (Lyotard, s. 170'den akt. Khan, 2009, s. 56).

Bu noktada, Khan'ın ve Lyotard'ın bir fikir, bir idea olarak ahlak ve onun ilişkili olduğu "yüce" nosyonuyla ilgili yazdıklarından yola çıkılarak, postmodern bir Gotham'da oynanan bu adalet oyununun, tam da bu şekilde bir "miş gibi"lik temsili olduğu ve bu "miş gibi"lik aracılığıyla "gerçek" olanın bir kez daha yapısökümünü yaptığı söylenebilir.

Kontrol ve kontrol kaybı da bu özgür irade illüzyonuna katkıda bulunur. "Gotham! Kontrolü ele alın. Kendi şehrinizin kontrolünü ele alın. Bu sizin özgürlüğünüz için bir araç," diyen Bane, şehirde dolaşan nükleer bombanın kumandasının Gotham'ın vatandaşlarından birinde olduğunu söyler. Fakat kumandanın Miranda Tate'te olmasının yanı sıra, çekirdeği hızla dengesiz hale geldiği için zaten kaynağa geri bağlanamadığı takdirde patlayacaktır. Nükleer çekirdeğin hızla dengesizleşmesi tam bir kontrol kaybını ifade ederken, Bane'in Gotham'ın kontrolünü şehir sakinlerine vermesi de, tam bir postmodern demokrasi yalanıdır. Bu noktada, demokrasi kavramının modernite ve postmodernite içinde ne anlam ifade ettiğinin irdelenmesinde fayda bulunmaktadır.

Scholte (2014, s. 3), demokrasinin genel bir tanımını yapar: demokrasi, halkın kendini, kendi aracılığıyla, kendisi için ve diğer insanlarla birlikte yönetmesidir ve iyi bir toplumun vazgeçilmez bir niteliği olarak geniş kabul görmüştür. Elbette demokrasi kavramı, uygulaması, temelleri Antik Yunan'da atılmış bir uygulamadır. Modernite içerisinde ortaya çıkan ve yaygın olarak kabul gören demokrasi biçimi ise, liberal demokrasi olmuştur. Bragues (2006, s. 158), liberal demokrasinin rasyonalite ve politikanın tüm insanlar için geçerli olan ortak hakları koruması gerekliliği gibi Aydınlanmacı düşünceler üzerine temellendirildiğini ve yaşama hakkı, mülkiyet hakkı, ifade özgürlüğü⁶⁴, hukuk önünde eşitlik, kanuni prosedürler, vicdan hürriyeti gibi kavramları içermenin yanı sıra, kişilerin siyasi liderlerini seçebilme özgürlüklerini ve bir başkasının haklarına ya da kamu yararına zarar verecek seçimler olmadıkları sürece kendisini mutlu edecek tüm hayat seçimlerini yapabilme hakkını da içinde barındırdığını belirtir. Bragues (2006, s. 159), ardından Lyotard'ın meta anlatılara inanmazlık savını hatırlatır ve liberal demokrasinin rasyonaliteye en uygun rejim olduğuna dair Aydınlanmacı meşrulaştırmanın postmodernite içerisinde basit bir kültürel önyargı düzeyine indirgendliğini dile getirir.

Frissen (2002, s. 175) Aydınlanmacı demokrasi düşüncesinin pratik karşılığı olan parlamenter/temsili demokrasinin, politikada ve yönetimde yeni ve özerk alanların ortaya çıkmasına sebep olan toplumsal gelişmeler sonucunda, temsili demokrasinin işleyiş biçiminin baskı altına girmiş olduğunu ileri sürer. Bu değişimin en büyük sebeplerinden birisi, postmoderniteyle birlikte ortaya çıkan "merkezsizleşme" durumudur. Frissen eğer merkezilikten söz edebilecek olsak bile, bir değil birden çok merkezden söz etmemiz gerektiğini belirtir - günümüzdeki toplumsal "karmaşıklık" durumu içinde, meclis aktörlerden sadece birisidir ve üstelik son derece "alçakgönüllü" bir aktördür. Dolayısıyla, Frissen'e (2002, s. 179) göre, eğer toplumsal gündem pek çok oyuncu tarafından belirleniyorsa o zaman bir kurum olarak meclisin, parlamentonun merkezi konumu trajik bir hal almıştır ve "tıpkı bir Yunan trajedisinde olduğu gibi, kahraman yazgısından kaçamaz (2002, s. 179)". Postmodern toplum merkezsiz bir

⁶⁴ Burada kullanılan terim "freedom of speech" yani ifade özgürlüğü terimidir ve Türkiye'de yaygın olarak bu terimin yerine ve/veya eş anlamlısı gibi kullanılan "düşünce özgürlüğü"yle ayrımının iyi yapılması gerekmektedir. "Kaba" bir yorumla, düşünce gibi soyut ve içsel bir şeyin özgür ya da tutsak olması gibi bir durum söz konusu olamaz. Engellenen, engellenebilen yegâne şey, bu düşünceleri dile getirme özgürlüğü, yani "ifade özgürlüğü"dür. Bir sorunun çözümündeki ilk aşamanın sorunun (doğru) tanımlanması olduğu kabul edilecek olursa, düşünce ve ifade özgürlüğü terimlerinin her daim doğru ve yerinde kullanılmasının gerekliliği açıkça ortaya çıkmaktadır.

toplumdur ve ne bir meta anlatıya duyulan ihtiyaç olarak, ne de hiyerarşik kurumların anlamı söz konusu olduğunda, tutarlılığa ihtiyaç duymaz. Buradan yola çıkan Frissen'e göre (2002, s. 179-180) hiyerarşiyi kurmak için yapılan girişimler, doğaları gereği birer ritüelden öteye geçmezler - bu ritüel içerisindeki tüm çatışmalar, iktidarın restorasyonu illüzyonunu verir ve bu esnada kontrol üzerine kontrol, gözetim üzerine gözetim gelir. Bu noktada Laclau (2001, s. 7-8), *anciens regimes* gibi hiyerarşik toplumlardan farklı olarak demokrasinin, iktidarın yerinin her zaman boş kaldığı ve onu dolduracak gücün niteliğinin önceden belirlenmemiş olduğu varsayımına dayandığını belirtir. Demokrasiye sahip olabilmemiz için, iktidarın yerini *işgal eden* ama asla bu işgal ettikleri yerle özdeşleşmeyen çeşitli kuvvetler bulunması gerekir. Bu da, demokrasinin ancak *hegemonik* bir topoloji içerisinde⁶⁵ mümkün olabileceği anlamına gelir. Laclau (2001, s. 8), Marx'ın insanlığın kurtuluşu düşüncesi iktidarın yok olmasıyla eşanlamlıyken, bizim için *politik* kurtuluşun sadece mevcut iktidar ilişkilerinin yer değiştirmesi anlamına gelebileceğini belirtir - diğer bir deyişle, iktidarı radikal bir biçimde ortadan kaldırmadan yeni bir iktidarın inşa edilmesi.

Peki bu hegemonik topolojinin postmodern politika içerisindeki yeri nedir? Aleksandravičius (2016, s. 18-19), postmodernite içinde bilincin manipülasyona son derece açık olduğunu belirtir. Aleksandravičius'a göre meta anlatıların ve dolayısıyla kriterlerin ve ilkelerin olmadığı bir ortamda, insanlar kendilerine empoze edilen tüm kriterleri (diğer bir deyişle herhangi bir kriteri) kabul eder duruma gelir. Politik düzlemde insan bilinci "araçsal bir bilinç" haline gelir ve kalabalığın belli eylemlerde bulunmasını sağlayan kişiye (bundan hoşlan ve bundan hoşlanma, buna oy ver ve buna verme, bunu satın al ve bunu alma) avantajlar sağlar. Tıpkı Aleksandravičius gibi postmodern politikanın diyalojik değil manipülatif olduğunu belirten Freie'ye (2012, s.

⁶⁵ Antonio Gramsci'ye göre, bir liderlik etme biçimi olarak hegemonya pek çok farklı şeyin yanında geniş bir siyasi ittifakın oluşturulmasını ve rızanın biçimlendirilmesini içerir. Bunu yaparken hegemonik mesaj somut, etik ve kültürel-sembolik bir içeriğe sahip olmalıdır. Çeşitlilikten bir birlik yaratabilmek ve tek bir kişi gibi eylemde bulunabilen etkili, homojen ve tutarlı bir kolektif kimlik oluşturabilmek için hegemonik sınıfın, son kertede bireylerin derin bilişsel ve yorumsal yapılarını etkileyerek radikal bir biçimde farklı bir popüler-ulusal irade yaratacak olan yeni değerleri, dünya görüşlerini ve anlamları dolaşıma sokması gerekmektedir (Kalyvas, 2000, s. 353). Belli bir rejimdeki "normal" hegemonyayı karakterize eden şey, rıza ve gücün (iktidarın) çeşitli biçimlerde dengelenmesiyle iktidarın çoğunluğun rızasına dayandığı görüntüsünün yaratılmasıdır ve kamuoyu sıkı bir biçimde politik hegemonyaya bağlıdır - devlet, popüler olmayan bir eylemi harekete geçirmek istediğinde yeterli kamu oyunu/görüşünü (public opinion) üretir (Turin, 1966a, s. 103 ve Turin, 1966b, s. 158'den akt. Bates, 1975, s. 363). Buckel ve Fischer-Lescano'ya (2009, s. 442) göre burada dikkat edilmesi gereken şey, hegemonyanın metafizik bir mesele değil, daimi bir pratik olduğudur - çeşitli savaşımmlarla kabul ettirilen bir dünya görüşü aracılığıyla ahlaki, siyasi ve entelektüel liderliğin oluşturulmasıdır.

324) göre, bu manipölasyonu elde etmenin en etkili yolu, mantıktan ziyade duygulara hitap eden imgeler yaratmaktır. Freie, politik beynin duygusal beyin olduğunu belirtir - duygular mantığa baskın gelirler, bir fikrin yapısökümü, eleştirisi, karşılaştırması ve çözümlemesi yapılabilir, ama tüm bunlar bir duyguya ya da imgeye yapılamaz. Freie'ye (2012, s. 326) göre, temel karakteristiği hipergerçekliğin, duygusal olarak yüklü imgelerin ve gösterilerle ve aldatıcı olayların sergilenmesi olan postmodern politika içerisinde, vatandaşların aktif katılımı istendiği zaman bu katılım derinlerdeki duygulara dokunan sembollerin kullanımıyla kontrol altına alınır ve manipüle edilir - duyguları manipüle edildiği için vatandaşlar kişisel olarak kendilerini politikayla daha içli dışlı hissedebilirler, fakat bu katılım hissi sahtedir.

Blackgate hapishanesi önündeki konuşmasından, bombanın patlatıcısının halkın elinde olduğu yalanına ve zenginler karşısında fakirlerin adaletini sağlayan "miş gibi" davalarına kadar Bane'in yaptığı da tam olarak bu postmodern manipölasyondur. Bane, kendi kişisel intikamı için Gotham halkının duygularını, üstelik Fransız Devrimi ve Bastille hapishanesi baskını gibi eşitliğe, adalete dair bir sembolün tersine çevrinmiş bir imgesi aracılığıyla galeyana getirir, Gotham halkını kendi kaderlerini, kendi geleceklerini tayin edebilecekleri yalanıyla kandırır ve uzun yıllardır ekonomik eşitsizlikle boğuşan halkın duygusal boşalmasını sağlamak üzere içi boş bir adalet gösterisi düzenler.

5.3.5. Beden/Ruh

Beden ve ruh ikili karşıtlığı, aslında filme de adını veren "Yükselme" eylemiyle ilişkilidir. Bane'in Bruce'u attığı kuyudan/hapishaneden çıkmanın tek yolu, ölüm atlayışını yapmaktır. Bu atlayışı yapan ise, beden değil, "ruh"tur. Hapishanedeki yaşlı bilge adam ve Bruce arasında şöyle bir diyalog geçer: "-Özgürlük atlayışının kuvvetle ilgisi yoktur. -Atlamayı bedenim yapacak. - Kurtuluş maneviyatla olur. Ruhla". Nitekim atlayışı yapmanın tek yolu, ip olmadan atlamak, böylece ölüm korkusuyla bedenin sınırlarını aşmasını sağlamaktır. Bruce, "yüksel, yüksel, yüksel" tezahüratları arasında atlamayı gerçekleştirir ve "yükselir". Artık, ölüm korkusunu bir kez daha hissetmiştir ve filmin sonunda da ölümden korkmayarak değil, ölümden kurtulmanın yolunu bularak hem Gotham'ı kurtarır, hem de yeniden Bruce Wayne olup hayatına devam edebilmeyi başararak kendini. *Batman Begins* filminde Ra's al Ghul'la geçirdiği eğitim dışında doğu

felsefesinin spiritüelliğiyle herhangi bir bağlantısı bulunmayan Batman'ın bedeninin sınırlarını aşmasına ve ruhsal yükselişine aracılık eden karakter ise yine Ra's al Ghul'un mirasını devam ettiren Bane karakteridir, bu nedenle Tablo 5.4'te ruh, karışıklığın Bane tarafında kendine yer bulmuştur.



Görsel 5. 19. *Batman Begins (2005). Bruce'un çocukken düştüğü kuyudan uçarak çıkan yarasarlar.*



Görsel 5. 20. *The Dark Knight Rises (2012). Bane tarafından atıldığı "kuyu hapisane"den tırmanarak çıkan Bruce.*

Bruce'un *The Dark Knight Rises*'da Bane'in kuyusundan çıkışı, Görsel 5.19 ve Görsel 5.20'de görülebileceği üzere ilk film olan *Batman Begins*'le görsel bir bağ kurar. Bruce'un en büyük korkusunun ve Batman'in doğuşuna kaynaklık eden ilk travmanın görsel karşılığı olan kuyudan uçarak çıkan yaralarının görüntüsüyle, Bruce'un "manevi kurtuluş"unu simgeleyen kuyudan çıkış sahnesi, anlatısal çemberin iki ucunu birbirine bağlayarak Bruce'un kişisel hikayesini hem baş karakter, hem de izleyici açısından ruhsal bir arınmayla sonuca erdirir. Filme adını da veren kara şövalyenin "yükselişi" ile ilgili olarak işaret edilmesi gereken bir başka detay ise, *The Dark Knight Rises* filmi boyunca, ilk iki filmde farklı olarak Bane karakteri her zaman görsel konumlandırma açısından Batman'in üzerinde durur ve üçlemedeki tüm kötü karakterlerin hepsinden daha derin ve belirgin bir alt açı ile görüntülenirken, Bruce kuyudan çıkmayı başardıktan sonra ilk kez karşı karşıya geldiklerinde Batman'in ilk defa görsel olarak Bane'in üzerinde, yüksekte konumlanmasıdır. Dolayısıyla Batman/Bruce, aynı zamanda film boyunca anlatıyla koştur olarak yavaş yavaş göz seviyesinin üzerine de yükselmektedir.



Görsel 5. 21. *The Dark Knight Rises* (2012). Batman'e yukarıdan bakan Bane.



Görsel 5. 22. *The Dark Knight Rises* (2012). Kuyudan çıktıktan sonra ilk defa Bane'den yukarıda konumlandırılan Batman.

5.3.6. Batı/Doğu

Filmde doğu/batı ilişkisi ise yine son derece postmodern bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Su arıtıcıyı nükleer bombaya çevirirken "Batı medeniyetinin bir sonraki aşaması" olarak nitelendiren, Doğu felsefesiyle yoğrulmuş bir adam olan Bane, Gotham'ı şehir sakinlerine verirken "Biz buraya fethetmeye değil, sizi özgür bırakmaya geldik," der ki, bu Amerika'nın postmodern işgal ve özgürlük söyleminin birebir bir taklidinden başka bir şey değildir. Iribarnegaray ve Jenkins (2016, s. 524), 11 Eylül saldırılarının ardından Ekim 2001'de Bush'un teröre karşı "küresel bir savaş" ilan ettiğini ve 1950'lerin Soğuk Savaş dönemine benzer bir zihniyetin oluştuğunu belirtirler - dünya devletleri iyi ve kötü olarak iki ayrılmış ve bu da her bir devleti ya Amerika'nın yanında ya da karşısında olmak seçimiyle baş başa bırakmıştır (Saikal, 2003, s. 10'dan akt. Iribarnegaray ve Jenkins, 2016, s. 524) ve Bush, "biz medeni dünya adına savaşıyoruz" açıklamasında bulunmuştur (Frum ve Perle, 2003, s. 273'ten akt. Iribarnegaray ve Jenkins, 2016, s. 524). Mart 2003'te Bush ABD meclisinden Irak'ın

Birleşik Devletler'in Saddam Hüseyin yönetimindeki Irak'a silahsızlanma yükümlülüklerine uyması için son bir şans veren 1441'inci Güvenlik Konseyi Kararı'nı ihlal ettiği gerekçesiyle Irak'a yapılacak bir işgal hareketi için yetki almıştır. Iribarnegaray ve Jenkins'e göre Bush, Amerika'nın dünyaya yaklaşımı söz konusu olduğunda önleyici saldırılar (pre-emptive strikes) yapma hakkı, rejim değişikliği ve Orta Doğu'da demokrasi gibi daha önce dokunulmaz olan fikirlerle yola çıkmıştır. Yine Bane'in buradaki Batı medeniyetinin bir sonraki aşaması nitelendirmesi de, modernitenin muhteşem şeyler yaratabilecek bilimsel aklının savaşlar aracılığıyla, aynı ilerleme ve teknolojiyi yıkım ve mahvoluş araçlarına dönüştürüşüne ve yine bu şekilde kendi sonunu hazırlayışına, ona olan inancın kaybedilme noktasına bir gönderme olarak okunabilir. Lyotard'ın modernitenin ilerleme fikrinin yok oluşuna, ya da inandırıcılığını kaybedişine dair fikirlerini, Smart (2011, s. 376-377) şu sözlerle aktarmaktadır:

Özgürleşim retoriği varlığını sürdürse de modern Aydınlanma ideali onarılmaya elvermeyecek derecede kararmıştır. Aydınlanma felsefesine içkin bir fikir olan bilim, teknoloji, sanat ve politikada sağlanan ilerlemenin aydınlanmış ve özgürleşmiş bir insanlık, yani aşağılayıcı fakirlik, cehalet ve despotizmden kurtulmuş bir insanlık yaratacağı fikri yalnızca gerçekleştirilmemekle kalmamış, gerçekleştirilebileceği konusunda kuşkular yaratmıştır. Modernliğin doğal bir sonucu olan "ilerleme" beraberinde yeni bir dizi zorluk getirmiştir: "Topyekûn savaş olanaklılığı, totalitaryanizmler, Kuzeyin zenginliği ile Güneyin yoksulluğu arasında mesafesi gitgide artan bir uçurum, işsizlik ve 'yeni yoksullar', genel bir kültürsüzleşme ve eğitimde (bilginin aktarılmasında) baş gösteren kriz (Lyotard, 1992, s. 98'den akt. Smart, 2011, s. 376-377)".

5.3.7. İnanç kaybı/İnanç ve Umut/Çaresizlik

İnanç kaybı/inanç ikiliğinde, Bane "inancın gücü"nü taşır. Fakat Bruce kendine ve Batman'e olan inancını kaybetmiştir, tıpkı Gotham'ın da Batman'e olan inancını kaybetmiş olması gibi. Dolayısıyla ikinci filmde sallantıda olan "inanç/inanç kaybı", bu filmde tamamına erer ve son kertede inanç kaybı olarak nihayet bulur. Batman'in Gotham'ı kurtarışı, Gotham'a ya da Batman'e inandığı için değildir. Gotham'ın yozlaşmışlığı, sakinlerinin her yere çekilebilecek iradesiz insanlar olduğu gerçeği artık açıkça ortadadır - artık inanacak bir şey kalmamıştır. Batman sadece Gotham'ı kurtararak Gotham'a karşı sorumluluğunu sona erdirir, yükselir ve arınır.

Filmdeki son ikili karşıtlık seti ise umut ve çaresizlik ikili karşıtlığıdır. Bane, Bruce'a "umut olmazsa gerçek çaresizliğin de olmayacağını" söyler. Gotham'ı

kurtulabileceğine inandıracak, böylece son çaresizliği daha güçlü ve dayanılmaz kılacaktır. Öte yandan kuyunun en kötü özelliği de insanlara kurtulabilecekleri umudunu vermesidir. Çaresizlikle bir araya gelen umut pek çok insanın atlayışı yapıp ölmelerine neden olmuştur.

The Dark Knight üçlemesinin incelemesini, yönetmen Christopher Nolan'ın üçlemenin sona eriş biçimiyle ilgili düşüncelerini aktararak nihayetlendirmek yerinde olacaktır. 2013 yılında Film Comment dergisi tarafından yapılan bir röportajda, *The Dark Knight Rises*'ın açık uçlu sonu nedeniyle devam filmleri çekmeyi düşünüp düşünmediği sorusuna Nolan şu şekilde cevap verir:

Benim için, *The Dark Knight Rises* benim anlatmak istediğim biçimiyle Batman hikayesinin belirgin bir biçimde ve kesinlikle sonudur ve filmin açık uçlu doğası basitçe filmde ortaya çıkarmak istediğimiz çok önemli bir tematik fikirle, Batman'in bir sembol olduğu fikriyle ilişkilidir. (Batman) herhangi birisi olabilir ve bu (fikir) bizim için çok önemliydi. Tüm Batman hayranları karakterin felsefesiyle ilgili bu yoruma katılmayabilir; fakat benim için mesele dönüp dolaşıp *Batman Begins*'de Bruce Wayne ve Alfred arasında geçen özel jet sahnesine geliyor. Burada kendini Batman'e dönüştüren bir adam için bulabildiğim tek meşru tanımlama, bunun gerekli bir sembol olması ve (Bruce'un) kendini değişim için bir katalizör olarak görmesi idi, dolayısıyla bu geçici bir süreç, Gotham'daki iyiliği şehir üzerinde yeniden hakimiyet kazanmak için cesaretlendirecek sembolik bir plan olacaktı. Bu görevin başarıya ulaşabilmesi için sona ermesi gerekiyor, dolayısıyla benim için bir son ve dediğim gibi, açık uçlu öğelerin hepsi Batman'in bir adam olarak önemli olmadığı, onun bundan fazlası olduğu tematik fikriyle ilişkili. O bir sembol ve sembol yaşamaya devam edecek (Scott Foundas röportajı, 2013, s. 11).

Nolan'a göre anlatı sona ermiştir ama Batman'in bir sembol olarak karşılık geldiği değerler yaşamaya devam etmektedir. Bu tez bağlamında ise bu değerler üstün insan olabilmekle, adaletle, gerçekle, mantıkla ya da rasyonel akılla, düzen ve kaos arasındaki ince çizgiyle, inşa ve yapısökümü arasındaki gerilimle, inanç ve inanç kaybıyla, seçim yapmanın getirdiği sorumlulukla, romantik suçlulukla, yani tam da modernitenin kendisiyle ilişkilidir. Öyleyse Batman, gerçekten de doğuşundan bugüne modernitenin bir kahramanı olagelmıştır ve postmodern bir dünya içerisinde hala bu modern değerleri taşımakta ya da bu değerlerin savaşımını vermektedir. Bu yeni Batman'in, temsil ettiği tüm bu "eski" değerlerle bu denli yaygın bir şekilde kabul görmesi ise, çalışmanın başında ortaya konulan modern değerlerin postmoderniteyle birlikte sona ermediği ya da ortadan kaybolmadığı, aksine Lyotard'ın (1984, s. xxiv-xxv) meta anlatıların ardından meşruiyetin nerede bulunabileceği sorusunun cevabının

yeni bir meşruiyet zemini değil, yapısal bir zorunlulukla bir kez daha modernite ve modern değerler olduğu varsayımını bir kez daha hatırlatma ihtiyacını doğurmaktadır.

5.4. Captain America: The First Avenger Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

2. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yaratılan Captain Amerika'nın büyük ihtimalle dünyadaki en ikonik ulusçu (nationalist) süperkahraman olduğunu söyleyen Dittmer'e (2011, s. 71) göre, Captain America ulusçu süperkahraman türünün temeli olarak anlaşılabilir ve her ne kadar Superman gibi pek çok süperkahraman "gerçek, adalet ve Amerikan yaşam tarzı" gibi ulusal değerlerle ilişkili olarak ortaya çıkmış olsa da, bu süperkahramanların hiçbirisi bu kalıba Captain America kadar mükemmel bir biçimde uymaz - sonuçta Captain America'nın tıpkı ABD bayrağı gibi yıldızlarla süslü bir üniforması, askeri bir ünvanı vardır ve kendini ulusal bir ikon ve umudun sembolü olarak ortaya koyar. Ne var ki, bu kadar "temel" değerleri ifade eden Captain America'nın yıllar içinde süperkahramanlar arasında belki de en çok ya da en *belirgin* bir biçimde dönüşüme uğramış olan çizgi roman karakteri olduğu söylenebilir. Nitekim Macdonald ve Macdonald da, 1976 yılında yazdıkları makaleye şu sözlerle başlamaktadır;

Captain America, ...Amerika'nın süper-vatanseveri, Kırklı yıllardan büyübozumuna uğramış (disillusioned) günümüze doğru hareketine paralel olan bir dönüşüm/metamorfoz geçirmiştir. Onun gelişim süreci sadece ortaya çıkan Amerikan değerlerini yansıtmaya biçimi açısından değil, aynı zamanda Amerika'nın hızlı değişiminin, modası geçmiş olanların yenilgiyi kabul etmelerine izin verip tuhaf bir Darwinci seçimle sadece en esnek olanlarına tolerans göstererek kültürel kahramanlarını nasıl yuttuğu konusunda ibretlik bir örnek olması açısından da önemlidir. Captain America popüler kültür içinde ... hayatta kalmayı başarmış olan pek az kahramandan biridir ve bunun tek sebebi dönüşüm geçirme yeteneğidir. Cap'ın geçmişi, değişimlerden oluşan bir geçmiştir; (Captain America) her on yılda bir Amerika'yla birlikte değişmiştir. Amerikalılar dünyayı Nazi tiranlığı tarafından temsil edilen kötülükten kurtarmak için savaşıırken, Cap onlara liderlik etmiştir. Kısa süreliğine ellilerin komünizm korkusunun bir parçası olmuş ve ardından altmışlara doğru dikkatini ırksal ve aile içi çatışmalara çevirmiştir. Şimdi de, bu toprakların tarihte temsil ettikleri değerlerin "üst düzey yetkililer"in yozlaşmaları ve ikiyüzlülüğüyle paramparça edildiğini görmüş genç insanları, büyübozumuna uğramış Yetmişleri yansıtmaktadır. (Captain America'nın) en ilginç dönüşümü büyük ihtimalle gelecekte yaşanacaktır ve bu dönüşüm sadece onun geleceğini değil, bizim geleceğimizi de ilgilendirmektedir (Macdonald ve Macdonald, 1976, s. 249).

Nitekim Macdonald ve Macdonald haklı çıkacak, Captain America onyıldan onıyla geçerken değişmeye, dönüşmeye devam edecek ve üstelik ikibinli yılların ilk on yılında çizgi roman evreninde ölüp, ikinci on yılında Hollywood'da yeniden dirilecektir. Stevens (2011, s. 609), Captain America'nın mitosunun bu "zamansız adam/zamanın dışındaki adam (man out of time)" ögesinin, Captain America'nın muhafazakar değerleri yansıtmaya devam ederken bir yandan da içinden geçmekte olduğu kültüre dair liberal eleştiriler getirmesine olanak sağladığını belirtir. "Glock, süperkahraman anlatılarının, özellikle de altmış yıldan uzun süredir devam edenlerin kültürel geçişleri anlayabilmek için değerli bir kaynak olduklarına, çünkü 'yeniden anlamlandırmanın hayatta kalma kodlarının bir parçası haline geldiğine' dikkat çekmiştir (Glock, 13'ten akt. Stevens, 2011, s. 609)."

Benton (2013, s. 75), 2007'de Captain America'nın çizgi roman evreninde devletin terörle savaş politikalarına karşı çıktığı için bir suikastçının kurşununa kurban giderek öldüğünü hatırlatır. "Soğuk Savaş (Civil War)" başlıklı bu çizgi roman serisinde bazı süperkahramanlar devlet yönetimine destek olurken, Captain America gibi bazıları da devletin terör karşıtı politikasını sivil hakların bir ihlâli olarak görmüş ve reddetmişlerdir. Buradan yola çıkılarak, Captain America'nın sadece dört yıl sonra, Hollywood evreninde yeniden dirilmiş olması iki yönlü olarak okunabilir. İlk olarak, bu diriliş Captain America ile birlikte "ölen" değerlerin "yeniden canlandırılması" olarak ele alınabilirken, bu Captain America serisinin de "Sivil Savaş" yönünde ilerlediği göz önünde bulundurularak, Captain America'nın bir kez daha öleceği ve "hükümete karşı çıkarak cezalandırılan" Captain America'nın bu kez daha büyük bir izleyici kitlesi önünde bu cezaya çarptırılacağı ve böylelikle izleyicilerin Hollywood'un geleneği gereği "günümüzün mevcut kültürel değerleri" ile bağlarının güçlendirileceği bir öngörü olarak, henüz o noktaya gelinmediği için bir soru işaretiyle birlikte, ortaya atılabilir.

Sonuç olarak, Captain America yaratılışından itibaren hep yapmış olduğu gibi, bu kez de postmodern bir kültür içinde yeniden doğmuştur - birinci filmde bir "anlatı" olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında çarptığı ve komaya girdiği buz kütlesinde yaklaşık yetmiş yıl sonra bulunup "uyandığı" ikinci film itibariyle de kişisel olarak. Dolayısıyla, tıpkı Macdonald ve Macdonald'ın 1976 yılında öngördükleri gibi, Captain America bir kez daha bambaşka bir kültürel ortamdan geçmektedir ve *bu* kültürel ortamda taşıdığı anlamlar, *bu zamanda* yaşayan biz izleyiciler açısından önem arz

etmektedir. Bununla ilişkili olarak Dubose (2007, s. 927), çocuklar için süperkahramanların tarihlerini anlatan David Kraft'ın, Captain America'yı postmodern zamanlara uyarlamanın zorluklarına da değindiğini belirtir: "Captain America hala adaletsizliğe ve baskıya karşı savaşıyor, karşısına hangi biçimde çıkarlarsa çıksınlar. Bugünün dünyası 1940'ların dünyası kadar basit değildir ve kötülük de o zamanlar olduğu kadar açık ya da doğrudan değildir (Kraft, 16'dan akt. Dubose, 2007, s. 927)". Dahası, "olaylar daha hızlı gelişmektedir ve daha karmaşıktır. Captain America bugün dünyada işlerin daha farklı yürüdüğünün farkındadır ve Amerika'nın sembolü olabilmek için, içinde yaşanan zamanın da sembolü olması gerektiğini bilir (Kraft, 61'den akt. Dubose, 2007, s. 927)". Bu cümlelerden yola çıkan Dubose ise, kısaca, Captain America'nın eğer postmodern dünyada bir kahraman olmak istiyorsa postmoderniteye uyum sağlaması gerektiğini belirtmektedir.

Senaryosunu Christopher Markus ve Stephen McFeely'nin yazdığı ve Joe Johnston'un yönettiği *Captain America: The First Avenger (2011)* (*İlk Yenilmez: Kaptan Amerika*) filmindeki ikili karşıtlık setleri, son derece net bir biçimde Captain America ve Johann Schmidt (diğer adıyla Red Skull/Kırmızı Kafatası) arasındaki ilişkide ortaya çıkmaktadır. 2. Dünya Savaşı ortamında Müttefik Kuvvetlerin tarafında olan Captain America "bilim, ulus, sıradan insan, vatanseverlik" gibi *olumlu* modernite değerlerini temsil ederken, Nazi Almanyası'nın bilimsel araştırma biriminin başı olan Schmidt, önce Nazi Almanyası'nı ve 2. Dünya Savaşı itibarıyla (ve bilhassa Nazi Almanyası'nın bu dönemdeki icraatleri aracılığıyla) modernitenin ve temsil ettiği değerlerin çöküşünü, buradan hareketle de dolaylı olarak postmoderniteye giden yolun başlangıcını temsil etmektedir.



Görsel 5. 23. *Captain America: The First Avenger (2011). Karşıtlığın iki ucunda yer alan Captain America ve Johann Schmidt (Red Skull).*

Hikayesi 2. Dünya Savaşı ortamında geçen filmde, müttefik kuvvetleri temsil eden Captain America ve Nazi Almanyası'nı temsil eden Johann Schmidt ya da kötü karakter adıyla Red Skull (Kırmızı Kafatası) arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar şu şekildedir:

Tablo 5. 5. *Captain America: The First Avenger filminde Captain America ve Johann Schmidt arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar*

Captain America	Johann Schmidt (Red Skull)
Bilim	Batıl inanç (Okültizm)
Sıradan insan	Üstün insan
İnsanlık (Hümanizm)	İnsanlığın kaybı (Posthümanizm)
Vatanseverlik	Kişisel kazanç
Ulus	Bireysellik

5.4.1. Bilim/Batıl İnanç

Filmdeki ilk büyük ikili karşıtlık seti, bilim ve batıl inanç arasındaki ikili karşıtlıktır. Captain America "saf bilim"i ürettiğinde, Hitler'in bilimsel araştırma vakfı HYDRA'nın başı olan Schmidt, Dr. Erskine'in Steve Rogers'a söylediği gibi "Hitler'le okült güçler ve Cermen mitlerine karşı bir tutkuyu paylaşır". Nitekim film, Schmidt'in, kendisine Tanrıların güçlerini bahşedeceğine inandığı Tesseract isimli bir nesneyi Norveç'teki bir kilisede arayışıyla başlar. Schmidt, kilisenin rahibine, "Sen ve ben, başkalarının batıl inanç olarak gördüğü şeyin bilim olduğunu biliyoruz," der. Yine kendisine "Sanırım bu savaşı büyüyle kazanmayı planlıyorsun" diyen bir Nazi askerine, "Bilim, ama kafa karışıklığını anlayabiliyorum. Büyük güç her zaman ilkel adamları şaşırtmıştır" diyerek cevap verir. Dolayısıyla Schmidt için büyü ve bilim, bir araya gelmiştir ve Dr. Erskine'in ilk ve kötü sonlanan deneyi olan Schmidt, bu bilim-büyü karışımını, kendisini Tanrıların ayak izinden giden üstün bir adam yapmak için kullanmaktadır.

Bu noktada, her ne kadar kurgusal bir ortamda da olsa Schmidt'in de bir parçası olduğu Nazi Almanyası'nda okült bilimlerin yerine, özellikle Kurlander'in 2012'de ve 2015'te yayımlanan geniş çaplı makaleleri üzerinden değinmek uygun olacaktır. Kurlander (2015, s. 498), neredeyse tüm Nazi liderlerinin hem Alman halkı arasında, hem de Nazi Partisi içerisinde okült pratiklerin ve "sınırdaki bilim ya da bilim sınırında (border-scientific)" çalışmalarının popülerliğini kabul ettiklerini belirtir. Kurlander'e (2015, s. 501) göre savaşın çıkması Üçüncü Reich yönetiminin ırksal ve ideolojik kurbanlarının aksine, okültizmin daha şiddetli bir biçimde cezalandırılmasına yol açmamıştır. Aksine, pek çok Nazi yöneticinin "Aydınlanmacı" ve mezhep karşıtı çabalarına rağmen rejim, okült fikirlere ve pratiklere toleranslı bir tutum göstermeye ve hatta kendi politikalarında ve propagandasında bu doktrinden yararlanmaya devam etmiştir. Elbette bu tüm okült pratiklerin hoşgörülendiği anlamına gelmemekte birlikte, pek çok astrolog, falcı ve kâhin özgürce hareket etme şanslarını kaybederken, rejimin ihtiyaçlarına uyum sağlayan "sınırdaki bilimciler" hareket edebilecekleri alanlara sahip olmuşlardır. Kurlander (2015, s. 511), (özellikle bürokratik anlamda son derece modernist bir yapılanmaya sahip olduklarını bildiğimiz) bu Nazi liderlerinin nasıl olup da hem okült ve sınırdaki bilim doktrinlerinin çekimine kapılıp hem de okültizme karşı

düşmanlıklarını ilan edebildiklerini sorar. Kurlander'e göre bunun cevabı, "popüler okültizm" ve "bilimsel okültizm" arasındaki farkta yatmaktadır. Bu sınırdaki bilimciler, "büyü" yapmamakta, bilimin sınırlarını genişleterek büyüün ötesindeki bir dünyanın sınırlarına vakıf olmaya çalışmaktadırlar - sınırdaki bilim ya da bilimsel okültizm "karanlık" ve "gizli" şeylerin incelenmesi düşüncesini aşır, ışığın "parlak" bilimine doğru ilerleyecek ve bu ışık en basit fiziksel olaylardan en yüksek entelektüel ve kozmik olaylara kadar dünyayı görmenin yeni bir yolunu açacaktır. Kurlander (2012, s. 530), yine Nazi okültizmiyle ilgili bir başka makalesinde, Taylor'un "toplumsal imgelem"i ve Nazilerin "doğaüstü imgelem"i arasındaki ayrıma değinir. Taylor toplumsal imgelemi açıkça dünyanın Aydınlanma sonrası geçirdiği büyübozumuna bağlarken (dinin ya da kutsalın kamusal alanda sona ermesi), Nasyonal Sosyalizm doğaüstü güçleri bir yana itmek yerine, popüler okültizm, folklör ve yalancı bilim aracılığıyla sembolik düzeni yeniden oluşturmuş ve mevcut görüşlerin tersine çevrilerek, yerinden edilerek ya da modifiye edilerek Nazi dünya görüşüne uyum sağlayabilecekleri bir alan yaratmıştır. Dolayısıyla, Kurlander'e (2012, s. 531) göre ideolojik bir tutarlılığı hedeflemek yerine faşizm kolektif pratiklerin, ritüellerin ve sembollerin bilinçli ve bilinçdışı kullanımları aracılığıyla toplumsal ve politik mutabakata ulaşmayı ve böylece "klasik ikilikleri görelileştirmeyi hedeflemiştir: rasyonel ve irrasyonel, sol ve sağ, devrimsel ve gerici, modern ve modernlik karşıtı (Heiden, 1935'ten akt. Kurlander, 2012, s. 531)". Nasyonal Sosyalizmi dile getirir ve meşrulaştırırken bu "doğaüstü imgelem"in bu denli faydalı olmasının sebebi ise tam da bu ikame edilebilirlik, sol ya da sağ, Hristiyan ya da pagan, *ulusalcı/ırkçı (völkisch)* ya da kozmopolit olsun, açık bir "politik din"in yokluğudur (Blavatsky, 1993'ten akt. Kurlander, 2012, s. 531).

Modern ve modernlik karşıtı eğilimlerin bu şekilde bir araya gelişi ise "reaksiyoner modernizm (reactionary modernism)" terimiyle açıklanabilir. Winthrop-Young (2006, s. 888), 1960'larla birlikte Üçüncü Reich'la ilgili alternatif tarih yazımlarının Goebbels'in "çelik gibi bir romantizm" olarak adlandırdığı ve Jeffrey Herf'in "reaksiyoner modernizm" dediği bir şeyi vurguladığını belirtir. Herf'e göre, bu reaksiyoner modernizm, 1870'le 1900 yılları arasındaki hızlı endüstrileşmeye verilmiş "tamamen Alman" bir karşılıktır. Geleneksel ve muhafazakar kişiler teknoloji karşıtı önyargılarını korurlarken, aşırı sağda giderek büyüyen bir hareket, modernlik karşıtı eğilimleri modern teknolojiye duyulan bir arzuyla sentezleyerek geleneksel teknoloji

fobisinden kurtulmayı önermiştir. Winthrop-Young (2006, s. 889), bu paradoksal uğraşın bilimsel ve toplumsal ilerleme arasındaki geleneksel bağı kopardığını belirtir - reaksiyoner modernistler yirminci yüzyılın somut donanımını (hardware) olduğu gibi benimserken, onsekizinci yüzyıl "yazılımını (software)" reddetmişlerdir. Bu reaksiyoner modernistlere göre, bilim ve teknoloji toplumları değiştirirler, fakat bu değişimin mutlaka tüm gelenseksel düzenin yıkılması anlamına gelmesi gerekmez. Aksine, modern teknolojik araçlar toplumu modern öncesi toplumsal yapılarla tamamen uyumlu bir şekilde şekillendirebilir. Bunun sonucunda ise, "teknoloji bir otantiklik jargonuyla tanımlanabilir, yani yakınlığı, deneyimi, özbenliği, ruhu, duyguyu, kanı, kalıcılığı, iradeyi ve en sonunda ırkı kutlayan sloganlar aracılığıyla... (Herf, 224'ten akt. Winthrop-Young, 2006, s. 889)".

Bu noktada, karşımıza modernite bölümünde ele alınan "aşırı modernize" Nazi yönetiminden çok daha farklı bir Nasyonal Sosyalizm imgesi çıktığı açıktır. Ne var ki, bilhassa reaksiyoner modernizm bağlamında düşünüldüğü zaman, Hitler yönetiminin moderniteyle sorunlu ilişkisinin çelişkili olmadığı ortaya çıkacaktır. Nitekim Nazi yönetimi, açıkça modern aklın en acımasız araçlarını kullanarak bir etnik temizlik girişiminde bulunmuştur ve ister "gerçekten" modernist, ister "reaksiyoner" modernist olsun, modernitenin "ölümü"ne ve dolayısıyla postmoderniteye giden yolu açan, Hitler yönetiminin moderniteyle bağdaştırılan sorunlu pozisyonu olmuştur. Öte yandan reaksiyoner modernitenin "onsekizinci yüzyıl yazılımını" reddedişi de, yine, Aydınlanmacı rasyonalitenin ölümüne işaret etmektedir.

5.4.2. Sıradan İnsan/Üstün İnsan

Bununla ilişkili olarak ise, filmin en belirgin ikili karşıtlıklarından birisi olan sıradan insan/üstün (sıradışı) insan ikili karşıtlığı ortaya çıkar. Kısa boylu, zayıf, hastalıklı ama ülkesine hizmet etme arzusuyla yanıp tutuşan Steve Rogers'ın Captain America'ya dönüşme ve onu tanımlama sürecine odaklanan filmde, Steve, ya da Captain America, sıklıkla hem kendisi, hem de çevresindekiler tarafından sıradan bir adam olarak tanımlanır. Hatta "zayıf" yönleri, onu mükemmel bir Captain America yapacak olan temel taşlardır. Steve, prosedürden önceki gece Dr. Erskine'e neden onu seçtiğini sorduğunda, ona önce serumu ilk kullanan kişi olan Schmidt'i anlatan Erskine'den şu cevabı alır: "Serum içindeki herşeyin gücünü artırır. Böylece iyi, daha iyi olur. Kötü,

daha kötü. Sen bu yüzden seçildin. Çünkü hayatı boyunca gücün tadını çıkarmış bir adam, o güce olan saygısını yitirebilir. Ama zayıf bir adam gücün değerini bilir. Şefkati de". Ardından Erskine, Captain America'dan kendisine bir söz vermesini ister; "Yarın ne olursa olsun. ... Şu an olduğun kişi olarak kalacaksın. Mükemmel bir asker değil, ama iyi bir adam". Dolayısıyla Captain America, sıradan, küçük, ama onurlu amaçlara (özellikle vatanseverlik gibi) ve cesaretle dolu bir kalbe sahip iyi bir adam olarak yüceltilir. Nitekim Bucky de, "Captain America'yı ölümün ağzına kadar takip etmeye hazır mısın?" diye soran Steve'e "Elbette hayır. Bir kavgadan kaçmayacak kadar aptal olan o Brooklyn'li küçük adam. Ben onu takip ediyorum," diyerek cevap verir. "Seni özel kılan şey neydi?" diye soran Schmidt'e Steve'in verdiği cevap da farklı değildir; "Hiçbir şey. Ben sadece Brooklyn'li bir çocuğum".



Görsel 5. 24. *Captain America: The First Avenger (2011). Çöp kutusunun kapağını kalkan olarak kullanan "Brooklyn'li küçük ama iyi adam" Steve'in üst açıdan çekimi.*



Görsel 5. 25. *Captain America: The First Avenger (2011). İkonografik kalkanı ve takipçileriyle Captain America'nın alt açıdan çekimi.*

Schmidt ise, Captain America'nın aksine, insandan daha üstün bir varlık olmak konusunda takıntılıdır. Dr. Erskine'in sözleriyle, son derece hırslı bir adam olan Schmidt, "Dünyada, Tanrılar tarafından bırakılmış ve üstün bir adam tarafından bulunmayı bekleyen büyük bir güç olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla benim formülümü ve formülümün yapabileceklerini duyduğunda, dayanamaz. Schmidt o üstün adam olmak *zorundadır*". Daha sonra Schmidt, "Tanrıların gücünü eline almayı başardığını" söyler. Schmidt'in yardımcısı olan Dr. Zola da Collins'e, "Schmidt, Tanrıların ayak izlerini takip ettiğini sanıyor. Onu sadece dünyanın kendisine sahip olmak tatmin edebilir," der. Fakat Schmidt'in bu takıntısı ve sıradan insanla üstün insan arasındaki bu ayrım, filmin bir sonraki ve belki de filmin tezin konusuyla ilgili olarak tüm anlamının ortaya çıktığı büyük ikili karşıtlık setini açığa çıkarır; insanlık ve insanlığın kaybı.

5.4.3. İnsanlık (Hümanizm)/ İnsanlığın Kaybı (Posthümanizm)

İnsanlık ve insanlığın kaybı karşıtlığının dile döküldüğü yer, Schmidt'in Captain America'ya "Hayal aleminde yaşıyorsun, Kaptan. Sadece basit bir askermişsin gibi

davranıyorsun, ama aslında, sadece insanlığı geride bırakmış olduğumuzu itiraf etmekten korkuyorsun. Senden farklı olarak, ben bunu gururla kucaklıyorum. Korkmadan!" deyişidir. Ama bu ikili karşıtlık, Tessarect ve temsil ettikleri aracılığıyla filmin tamamında mevcuttur.

Bu noktada, yine postmodern anlayışla ilintili olarak ortaya çıkan bir başka kavramdan, posthümanizm kavramından bahsetmek gerekmektedir. Campbell, O'Driscoll ve Saren (2010, s. 86), posthümanizmin tanımını şu şekilde aktarırlar: "Posthümanizm, insanı (human), hümanizmi (humanism) ve insan bilimlerini (humanities) yerinden eden herhangi bir söylemsel ya da bedensel düzenleme biçimini anlatan kolektif bir terim olarak kullanılmaktadır (Halberstam ve Livingston, 1995, s. vii'den akt. Campbell, O'Driscoll ve Saren, 2010, s. 86)". Dow ve Wright (2010, s. 299), otuz yıldan uzun bir zaman önce (alıntı yaptıkları kaynak 1977 tarihli) Ihab Hassan "posthümanizm" terimini ilk defa ortaya attığında, bu terimi "insanın biçiminin - insan arzusu ve bu arzunun tüm dışsal temsilleri de dahil olmak üzere - radikal bir değişim geçirebiliyor olabileceği, dolayısıyla yeniden gözden geçirilmesinin gerekli olduğu (Hassan, 1977, s. 212'den akt. Dow ve Wright, 2010, s. 299)" bir çağı nitelemek için kullandığını belirtirler. Dow ve Wright'a göre, tekno-bilimsel devrimin eşliğinde, Hassan hümanizmin kendini "çaresiz 'posthümanizm' olarak adlandırmamız gereken bir şey"e dönüştürmekte olduğunu ileri sürmüştür - dolayısıyla, posthümanizm terimi ilk başta cisimleştirmeye, arzuyla ve temsille ilgili olarak hümanizmin kelime dağarcığının ve bilme biçimlerinin giderek daha yetersiz görüldüğü bir krize karşı söylemsel bir çözüm olarak önerilmiştir. Bu terimin ortaya çıkış tarihinin, aşağı yukarı postmodernite teriminin ortaya çıkış tarihiyle çakıştığı gerçeğine bir kez daha dikkat çekilmesinde de fayda vardır. Elbette posthümanizm tartışması yetmişli yılların sonlarıyla da sınırlı kalmamıştır ve çok daha öncesine dayanan, süperkahramanların çizgi romanlarda ortaya çıkışının anlatıldığı bölümün Captain America alt başlığında da değinilmiş olan "eugenics" kavramıyla da bağları bulunmaktadır. Campbell, O'Driscoll ve Saren (2010, s. 87), çağdaş batı medeniyetlerinin insan olmaya dair eskiden beri süregelen inanışlarının yoğun bir felsefi, bilimsel, teknolojik ve politik soruşturmadan geçtiğini belirtirler. Campbell, O'Driscoll ve Saren'e göre bu saldırılarının bazıları o kadar beklenmedik bir şekilde ortaya çıkıp o kadar hızlı bir şekilde gelişmektedir ki, bunları olgunlaşmış bilgiler ve fenomenler olarak kuramsallaştırmak dahi mümkün

görünmemektedir. Bununla ilgili olarak Flieger de (2010, s. 355), yirminci yüzyılın sonunda son derece distopik bir söylem biçimi olarak postmodernizmin ortaya çıktığını ve yeni yüzyılda bir önceki yüzyılın "panik postmodernizmi"nin daha teknolojik vurgulu bir tür panik posthümanizmine dönüştüğünü belirtir;

Bugün hala daha "yerli" ve "yabancı" (çünkü bazı teröristlerin yurtiçinde yetiştikleri ortaya çıkmıştır), insan ve hayvan (çünkü doktorlar domuz kalplerini insanların göğüs kafesine yerleştirmekten bahsetmektedir), insan ve makine (dünyanın en ünlü fizikçisi elektronik bir vızıltı biçiminde konuşmaktadır), kamusal ve özel (ABD'de devletin sağlık hizmetinin kontrolünü ele almasından duyulan korkuda açığa çıkar), yaşam ve ölüm ('yaşamı sonlandırma seçenekleri' konusundaki yüksek sesli tartışmalarla) ve hatta erkek ve kadın (Hillary Clinton'un 2008 kampanyasından heyecan duyan fallik anne korkusuna şahit olduk) arasındaki sınırları çizmek konusunda zorlanmaktayız (Flieger, 2010, s. 355-356).

Peki öyleyse "postmodernite öncesi bir döneme ait" olan hümanizm nedir? Campbell, O'Driscoll ve Saren (2010, s. 88) insanın özel konumuna dair savın, köklerini klasik felsefeden alan güçlü bir modele dayandığını ve bu savın onyedinci yüzyılda Descartes tarafından modern okuyucular için bilimselleştirildiğini belirtir. Bunun sonucunda ortaya çıkan hümanizm söylemi, insana dair temel bazı varsayımlara dayanır (ve bu varsayımlar tamamen şeffaf, seküler, bilimsel ve liberal bir dünya görüşüne ait olduklarına inanıldığı için nadiren sorgulanır). Ne var ki, Campbell, O'Driscoll ve Saren'e göre hümanizm ideolojik olarak yüklü ve çok yönlü bir kavramdır ve ilerlemeye duyulan inanç, doğa üzerinde kurulan teknolojik egemenlik, insanın hayvandan ayrılması, insan davranışına dair iyileştirici bir yaklaşım ve bilimsel araştırmalara seküler bir yaklaşım gibi çeşitli anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Yine Campbell, O'Driscoll ve Saren (2010, s. 89), ondokuzuncu yüzyıl ve sonrasında birbiriyle etkileşime geçerek bugün karşı karşıya olduğumuz anlamsal çok yönlülüğe yol açan iki hümanizm biçiminin ortaya çıktığını belirtirler. Bunlardan birincisi Fransa kaynaklıdır ve politiktir, insanı "özgürlük kahramanı" olarak görür. Diğer felsefeyle ilişkilidir ve Almanya'da ortaya çıkar, insanın özgürlüğünün ve işbirliğinin anahtarı olarak eğitimi ve bilgiyi kucaklamıştır. Son kertede, "hümanist" teriminin kendisi neredeyse evrensel bir biçimde toplumun doğası gereği ilerlemeci olduğu inancını yansıtan herhangi bir etik proje için kullanılmaktadır ve hümanistler, dünyanın genel anlamda giderek artan bir medeniyet ve ilerleme seviyesine doğru ilerlediğine inanırlar (Campbell, O'Driscoll ve Saren, 2010, s. 90). Bu noktada bir an için durup, aynı deneyin

çok farklı iki ürünü olan Captain America ve Schmidt'in pozisyonları karşılaştırılacak olunursa, Captain America'nın hümanizmin iyimser ve (insana) inanç dolu çehresiyle uyumlu olduğu iddia edilebilir. Schmidt ise, madalyonun öbür yüzüne, posthümanizme daha yakın bir konumda bulunmaktadır. Son kez Campbell, O'Driscoll ve Saren'in (2010, s. 91) açıklamalarına dönülecek olursa, post-insan (posthuman), terimi insan kapasitesini aşan her şey için kullanılmıştır. Elbette bu tanım, son derece sınırlı bir tanımdır. Fakat bu filmin çözümlenmesi bağlamında, aynı zamanda "transhümanizm" terimiyle ilişkili olarak ele alınan posthümanizm kavramı, insan bedeninin teknolojiyle ve tıptaki ilerlemelerle belki bir nebze "travmatik" denilebilecek ilişkisini ve bu ilişkinin bir değer olarak *insanlık* söz konusu olduğunda (özellikle Captain America bağlamında) ne gibi sonuçlar doğurduğuyla ilgili olarak ele alınmaktadır. Botz-Bornstein (2012, s. 20), "postmodernizm" gibi elastik bir kavramı ciddiye alalım ya da almayalım, yaklaşık son otuz yıldır, "ilerleme", "soy", "cefa" gibi bütünleştirici kavramların reddedilmesiyle beraber "insan" fikrinin de zarar gördüğünü ve büyük ihtimalle de görmeye devam edeceğini belirtmektedir. Roden (2010, s. 27) ise, çağdaş transhümanistlerin insan doğasının teknolojik yollarla değiştirilebileceğini ve hatta değiştirilmesi gerektiğini, çünkü bu "iyileştirmeler" in bireylerin pek çoğunun daha iyi hayatlar yaşamasını sağlayacağını öne sürdüklerini yazar - bu etik önerme ise, Nanoteknoloji, Biyoteknoloji, Bilişim Teknolojisi ve Bilişsel Bilim alanlarındaki gelişmelere dayandırılmaktadır.

Captain America ve Schmidt'in yaşadıkları da, böylesi bir teknolojik "iyileştirme" sürecidir. Hem hümanizm, hem de posthümanizm insanlığın teknoloji aracılığıyla ulaştığı, ulaşabileceği konumla ilgili olmasına rağmen, tıpkı Schmidt gibi bilimsel bir deneyin ürünü olan Captain America'nın değerleri ve inançları itibarıyla hümanizmin *post* aşamasına değil, *üst* aşamasına çıktığı, fakat "insan", üstelik de "sıradan bir insan" nitelendirmesinin ona atfedilmesini sağlayan değerleri kaybetmediği, bu nedenle de aslında *herkesin temsil edebileceği* değerleri cisimleştirerek izleyiciyle bu değerler bağlamında bütünleştiği, dolayısıyla hümanizm ve posthümanizm arasındaki temel farkın, en azından incelenen film bağlamında *insanın, insanlığın algılanış biçimiyle ilgili olarak ortaya çıktığı* söylenebilir. Nitekim transhümanizm ve posthümanizm tartışmaları, henüz tamamlanmış ve kolaylıkla ve net bir şekilde tanımlanabilir terimleri ifade ederek kuramsallaşmış değildir, transhümanizmin ve posthümanizmin ne olduğuna, neleri içerdiğine, tanımlanış esnasında değerlerin mi yoksa teknolojinin mi

baz alınması gerektiğine dair bu tezin amacını oldukça aşan açıklamalar, savlar bulunmaktadır. Voruz (2010, s. 426), bu tezin bağlamı dışında kalan başka bir aksiyon filmleri serisi, Jason Bourne filmleri üzerinden yürüttüğü trans ve posthümanizm tartışmasında, Jason Bourne'un mitik hikayesi aracılığıyla temel bir gerçekliğe ulaştığımızı belirtir - insanlar yalnızca ve tek başlarına bilimin bir ürünü değildirler, olamazlar. Çünkü insanlar aynı zamanda öznel olarak ortaya çıkmalarını sağlayan - sevgi gibi, arzu gibi, *jouissance*⁶⁶ gibi - sembolik ve imgesel bağların da sonucudurlar. Captain America'nın "başarılı" deney olmasının sebebi de tam olarak budur. O sadece bir deney ürünü değildir, bu deneyin sonucunda "insani" özelliklerini kaybetmediği için bu deneyden hala insanlığın sınırları içindeki bir kahraman olarak çıkmayı başarmıştır. Nitekim görsel olarak da Captain America, Batman ve Superman karakterlerinden farklı olarak anlatı için çok önemli ve belirleyici olaylar, anlar ve ikonografinin ön plana çıktığı çekimler dışında genellikle göz seviyesine yakın çekim açılarıyla görüntülenmektedir. Öte yandan, Schmidt, Hollywood'un ve bu tür kahramanlık anlatılarının çok sevdiği "mutlak kötü Nazi"⁶⁷ olarak deneye zaten değerler bağlamında insanlığını kaybetmiş olarak girmiş, deneyin sonucunda da insanlık sınırlarından tamamen çıkarak post-insan olmuştur ve film boyunca *devasa bir kötülüğü içinde barındıran insanlık dışı Nazi* olarak Captain America'yla karşı karşıya olduğu sahneler dışında yaygın bir biçimde alt açıdan görüntülenmiştir.

⁶⁶ "Jouissance Lacan'ın Freud'un "haz ilkesinin" ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud'da haz (*Lust*) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir. Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa jouissance basit bir tatminin ötesinde, bir "dürtü tatmini"dir; dolayısıyla imkânsızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa *jouissance* bu eksiğin giderilmesi fantezisini yansıtarak kendini Gerçek'te temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya/korumaya yöneliktir; *jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak "haz ilkesinin ötesine" geçer. Acıda, ölümden, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *jouissance*'ın ta kendisidir (Zizek, 2008, s. 230)."

⁶⁷ Hollywood'un en favori kötü karakteri olarak faşizme duyduğu hayranlığı dile getiren Tony Barta'nın "Naziler. Onlara bayılıyoruz," sözüne atıf yapan Strzelczyk (2008, s. 87), uzun siyah deri çizmelerin, sık Nazi üniformalarının, Alman aksanının ve faşist mimarinin, Hollywood filmlerinin artık eskimeye başlamış olay örgülerini ve bu olay örgülerinin temelini oluşturan iyi ve kötü arasındaki çatışmayı yarım yüzyıldan uzun bir süredir dinamikleştirdiğini ve hatta cinselleştirdiğini belirtir. Strzelczyk'e (2008, s. 87-88) göre, günümüzde faşizmin sinemasal betimlenmesi, zaten en başta sinema ortamında cisimlenmiş olan performatizme odaklanmaktadır; popüler imgelemde faşizm, tarihi bir mirastan, olgudan, Üçüncü Reich'in gerçekliğinden ziyade, Nazizmin daha erken dönemlerdeki sinemasal temsillerine atıf yapan bir estetik imgeler ve gösteriler haznesidir.



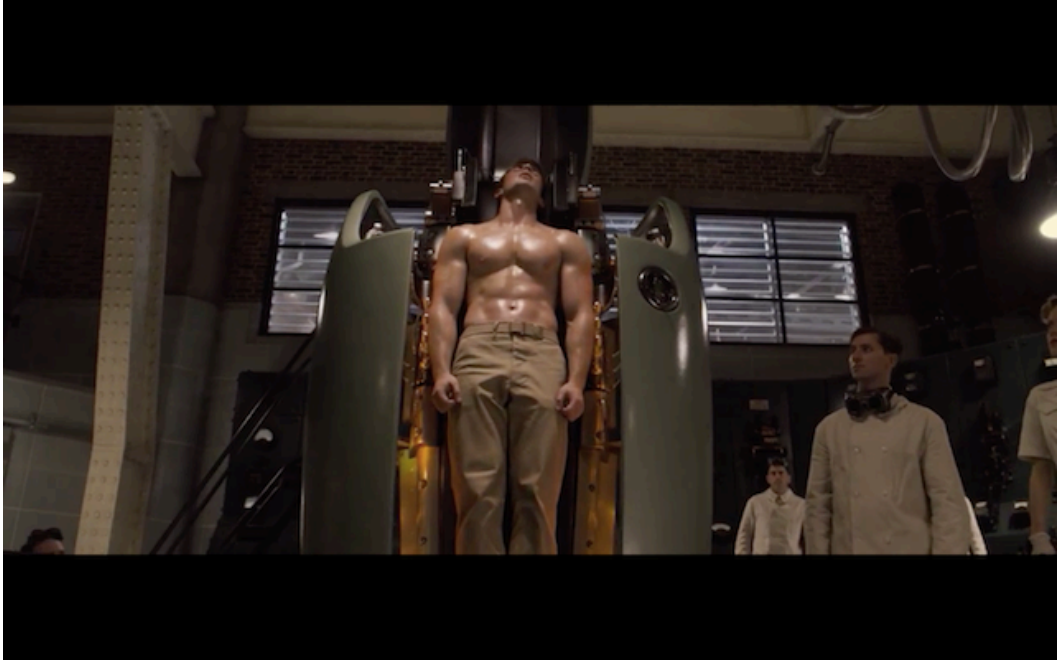
Görsel 5. 26. *Captain America: The First Avenger (2011).* Serumu kendi üzerinde uygulayan Schmidt.



Görsel 5. 27. *Captain America: The First Avenger (2011).* Serum sonrası dönüştüğü post-insan'ı Captain America'ya gösteren Red Skull.



Görsel 5. 28. *Captain America: The First Avenger (2011). Vita-ray'e maruz kalmadan önce alt açıdan Steve Rogers.*



Görsel 5. 29. *Captain America: The First Avenger (2011). Vita-ray'e maruz kaldıktan sonra alt açıdan Steve Rogers. Schmidt'ten farklı olarak prosedürden sonra bir post-insan değil, "daha iyi" ve "daha büyük" bir insan oluyor. İnsan olarak kalmasını sağlayan şey karakteri ve erdemleri olduğu için ise Vita-ray'i almadan önce de "çelimsiz Steve" alt açıyla olduğundan daha büyük ve yüce gösteriliyor.*

Bu noktada Deetz (2000, s. 733), bilimin "iyiliği" ya da "kötülüğü"ne ilişkin olarak, herhangi bir bilimin yapıldığı yere ve zamana bağlı olarak belli konseptlere ve yöntemlere sahip olmasının, bilimsel aktiviteyi terimlerin sıradan kullanımıyla öznel ya da göreceli yapmadığını, fakat bilimin sosyal ortamının yapılan bilimi sıklıkla baskın grupların da tercihinine bağlı olarak iyiye ya da kötüye yönlendirebileceğini, bilimin bu anlamda "kazandığını ya da kaybettiğini" belirtir. Captain America ve Schmidt'in yaratılış koşullarını bu şekilde okumak da mümkündür. "Yer ve zaman" olarak Captain America ve Schmidt'in kavramlar ve değerler bağlamında uzam ve zamanda kapladıkları yer de göz önünde bulundurulacak olursa, aynı deneyin birbirine zıt ürünleri olarak Captain America ve Schmidt'in ilişkisi daha net bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Posthümanizm ve transhümanizm tartışmasını sonlandırmadan önce, okuyucunun da zihninde belirmiş olabilecek sorulara cevap vermek adına, postinsan ya da transinsan terimlerini Nietzsche'nin Üst İnsan'ıyla kıyaslayan metinlerin de bulunduğunu, fakat özellikle etik kavramına yaklaşımla ilgili sebeplerden dolayı bu kıyaslamaların genel olarak kabul görmediğini belirtmekte fayda vardır (bkz. Sorgner, 2009; Hauskeller, 2010; Blackford, 2010 vb.)

Schmidt'in filmin başında aradığı ve ona "Tanrıların güçlerini" bahşeden Tessarect, bir Yggdrasil ağacının kazındığı ahşap bir bölmede saklıdır. Yggdrasil bilgeliğin ve kaderin koruyucusu olan ağaçtır. Rahip, Schmidt'e Yggdrasil'in altında saklı olan Tessarect'le ilgili olarak "O, sıradan insanların gözleri için değildir," der. Nitekim Schmidt de sıradan bir insan değildir. Rahip öfkelenerek Schmidt'e "Aptal! Elinde tuttuğun gücü kontrol edemezsin! Yanacaksın!" diye bağırarak adeta kehanette bulunur. Burada hem bilgelik ve kaderin sembolü olan Yggdrasil, hem de insanların elinde kontrol edilemez bir güce dönüşen Tessarect, modernitenin son dönemiyle ilişkilendirilebilir ve modernitenin sonuyla ilgili bir kehanet olarak ele alınabilir. Modernite'nin, 2. Dünya Savaşı'yla birlikte tamamen yıkıcı bir güce dönüşen ve son kertede insanlığa ve insan aklına olan inancın yıkılışına sebep olan rasyonel aklı, bir anlamda onun "kaderini" de belirlemiştir. Bu büyük gücü (aklın, bilgeliğin yarattıklarını) kontrol edemeyeceği ve yanacağı konusunda Schmidt'i uyarının ise, modernitenin Aydınlanma ve Fransız Devrimi ile birlikte bir anlamda savaş açtığı ve laiklik ilkesiyle birlikte eski büyük gücünden arındırdığı din adamlarından birisi olması

da anlamlıdır. Nitekim, Schmidt'i gerçekten "yakarak" yok eden ve Captain America'nın da tam 70 yıl boyunca uyumasına (bir anlamda, temsil ettiği tüm değerlerle birlikte "ölmesine") neden olan, yine bilgelik ve kader ağacı Yggdrasil'in altında saklanmış olan kontrol edilemez gücü temsil eden Tessarect'tir.



Görsel 5. 30. *Captain America: The First Avenger (2011). Ahşap Ygdrassil oymasının altında bulduğu Tessarect'e bakan Schmidt.*



Görsel 5. 31. *Captain America: The First Avenger (2011). Tıpkı rahibin kehanetinde olduğu gibi Tessarect'in gücünü kontrol edemeyip yanarak yok olan Red Skull.*

Dr. Zola, Tessarect'le ilgili olarak "Bu, savaşı değiştirecek," derken, Schmidt ona "Bu, dñnyayı değiştirecek," diye cevap verir. Nitekim ikinci dñnya savaşı sonrasında dñnya bambaşka bir yer haline gelir. Milchman ve Rosenberg (2002, s. 51), postmodernizm ve yapısökümünün, modernite projesine sadık pek çokları tarafından Nazizmle suç ortağı olarak görñldüklerini belirtir. İkinci Dñnya Savaşı'nın postmodernite ačíısından sonuçlarını en güzel özetleyen kişilerden birisi ise, kendisi de bir řair olan Charles Bernstein'dir:

Elli yıl, Batı medeniyetinin böylesi bir faciayı özümseyebilmesi için yeterince uzun bir süre değildir. Bana öyle geliyor ki, Paul de Man'ın ve daha da önemlisi Martin Heidegger'in etrafını saran münakaşalar, devasa bir kayıp karşısında mantığın ruhsal ekonomisini yansıtmaktadır. Bütün entelektüel fikir dergilerimizde, sanki Göksel bir Gizemmiř gibi kendimize řunu sormaya sevk ediliriz, Batı'daki eğitimli ve sanata ve felsefeye dair böylesinde derin ve incelikli bir takdir gösteren bu kadar insan, nasıl olur da her türlü ačíklamayı, meşrulaştırmayı, ya da bağlamlaştırmayı kemirir gibi görñnen böyle bir kötñlüęe göz yumabilmiş ve hatta onunla suç ortaklığı yapabilmiştir (1999, s. 257)?



Görsel 5. 32. *Captain America: The First Avenger (2011). Kendi eserleri olan şehir yıkıntılarının üzerinde dolaşan Red Skull ve Dr. Zola'nın alt ačíıdan çekimi.*



Görsel 5. 33. *Captain America: The First Avenger (2011). Başka bir bağlamda bu yeni dünyanın bir diğer "sorumlusu" olan Captain America'nın 2000'lerin Times Square'ındaki şaşkın görüntüsü. Burada çekim alt açıyla yapılmış olmasına rağmen açığı Captain America'yı değil şehri büyütmede, meydan tüm renkleri ve hareketliliğiyle Captain America'yı ezer gibi görünmektedir.*

Böylesi bir medeniyet travmasının ardından açığa çıkan bu yeni dünyada, Captain America'nın temsil ettiği değerlere yer yoktur - ulus ve vatanseverlik gibi bu değerlere ısrarla saldırılır, altı kazınır ve çarpıtılır. Captain America'nın 70 yıl sonra uyanacağı ve yeniden ülkesi ve dünya için savaşması bekleneceği günümüze kadar. Bu açıdan, Captain America'nın modernitenin çöküş yılları ve postmodernitenin yükselişi boyunca uyuyup, bugün yeniden gözlerini açmış olması da anlamlıdır.

5.4.4. Ulus/Bireysellik ve Vatanseverlik/Kişisel Kazanç

Filmdeki diğer ikili karşıtlıklar ulus/bireysellik ve vatanseverlik/kişisel kazanç ikili karşıtlıklarıdır. Steve Rogers'ın tüm amacı, tüm arzusu vatanına hizmet etmekken, Hitler'in bilim biriminin başında olan Schmidt daha sonra bu birimden kopar ve kendisi için çalışmaya başlar. Yine Captain America, daha adından başlayarak, ulusun sembolüdür. Dittmer (2005, s. 627), Captain America'nın, Amerikan ulusçuluğu, iç

düzen ve dış politikaya dair politik projeleri bireyde, bedende bir araya getirdiğini belirtir - Captain America karakteri, bu üç aşamayı kelimenin gerçek anlamıyla Amerikan kimliğini cisimleştirerek yapar ve bu esnada da okuyuculara (ya da izleyicilere) hem ulusun kendi içinden çıkan kahramanını, hem de ulus için savaşan kahramanı verir. Bu noktada, ulus ve ulusculuk kavramlarının neyi ifade ettiğinin yanı sıra, modernite ve postmodernite içindeki anlamlarını da kısaca hatırlamakta fayda vardır.

Green (2000, s. 68), 1789 Devrimi'nin insanlık tarihinde pek çok açıdan bir dönüm noktası oluşturduğunu, fakat bunlardan en önemlisinin şüphesiz bu tarihin bugün evrensel olarak kabul görmüş bir yönetim şekli olan ulus-devlet kavramının başlangıcı olduğunu belirtir. Ne var ki, Green'e göre, krallıklar gibi eski yönetim biçimleriyle karşılaştırıldığında sadece iki yüz yıl gibi kısa bir süre sonra bu yönetim biçimi giderek artan bir biçimde tükenme emareleri göstermektedir - tarihsel dönemler göz önünde bulundurulduğunda, modernitenin tarihi kısa bir tarih olmuştur ve tüm göstergeler, sanayileşme, rasyonalizm, kitle kültürü ve özellikle de asli politik ifadesi ulus devlet gibi tanımlayıcı öğelerinin her yönden kuşatma altında olduğuna işaret etmektedir. Greenfeld (2011, s. 5) ise, ulusculuk modernitenin kültürel çerçevesi olduğu için, her devletin aynı zamanda bir modern devlet olduğunu belirterek, ulus devletin geleceğinin ulusculuğun geleceğine bağlı olduğunu eklemektedir. Green (2000, s. 82), ulus devletin geleceği sorusuyla ilgili olarak, bugün kendimizi bir kez daha makro bir tarihsel ve sosyolojik kavşakta bulduğumuzu ve moderniteden postmoderniteye geçişte politik kimliğin doğası söz konusu olduğunda iş başında olan beş kuvvet bulunduğunu iddia etmektedir. Bunlar devletin küçülmesi, devletler içerisinde kültürel çeşitliliğin yükselişe geçmesi, kozmopolitliğin artması, insanların yaşam standartlarında görülen devasa gelişme ve bilimsel bilgi ile teknolojik yeterlilik alanlarında yaşanan patlamadır. Green'e göre tüm bu kuvvetler bir araya gelerek kimliğe dair yeni, postmodern bir yaklaşıma işaret ederler ve daha önceki dönemlerde din ya da ulusculukla tatmin edilmiş büyük ontolojik sorulara yeni cevaplar sunarlar. Elbette burada, ulus kavramının da bir meta-anlatı olduğunu hatırlamakta fayda vardır. "Postmodernitenin doğasına dair geniş çaplı tartışmalar yapılmıştır fakat az çok evrensel olan iddia, (postmodernitenin) hiç bir kapsayıcı ve güvenilir meta anlatı olmaksızın parçalı oluşudur (Lyotard, 1979/1984'ten akt. Jacobs, 2006, s. 360)". Kearney (1992, s. 583), postmodern anlatının

Komiser'in Resmi Hikayesi'ne, diğerk bir deyişek kendi anlatısal statüsünü gizleyen "nesnel" bir meta-anlatıya karşıt anlatıları desteklediğini belirtir - Lyotard'a göre kendini tek ve biricik Resmi Hikaye olarak gösteren bu anlatının iki yüzü ise, modern emperyalizm ve modern ulusculuktur. Bu resmi anlatının yapışökümünü yapan postmodernite ise, onu oluşturan küçük küçük anlatıları serbest bırakır. Schmidt ölmeden önce Captain America'ya yine bir kehanet gibi, "Tanrıların gücüne sahip olabilirdin! Oysa göğsünde bir bayrak taşıyor ve ulusların savaşında yer aldığını sanıyorsun! Ben geleceğı gördüm, Kaptan. Hiç bayrak yoktu!" der. Ama bu Captain America'nın geleceğı değildir. Dolayısıyla Captain America, yetmiş yıl boyunca uyuyacaktır - temsil ettiğı değerlere tekrar ihtiyaç duyulacağı güne kadar.

Filmde karakterin kişisel tarihine yapılan göndermelerin zaman zaman aksiyonun önüne geçtiğini belirten Vernon (2016, s. 124-125), Captain America'nın "gerçek" bir kahraman haline gelmeden önce birlikten birliğe dolaşarak sahneden askerlere "moral" verdiğı ve savaş bonoları sattırdığı uzun sekansı hatırlatır. Steve Rogers'ın performanslarının arasında, Hitler'le dövüştüğü bir sahne de vardır. Vernon'a göre bu sekans Captain America'nın Hitler'e yumruk attığı ilk çizgi roman sayısının görsel bir "alıntı"sını yapar ve filmin, belli bir tarihsel an'ın kültürel ürünü olarak Captain America'nın sadık bir temsilini sunma konusundaki bağılılığını belirterek, hem bir eğlence hem de bir propaganda aracı olarak Captain America karakterinin köklerini sorgulamaktadır. Bu da Vernon'a göre karşılığında bu yeni filmlerin hem eğlenceli bir oyalantı, hem de ulusun alegorik bir temsili olarak kendi statüsünün de altını çizmektedir.



Görsel 5. 34. *Captain America: The First Avenger* (2011). Sahnede Hitler'i yumruklayan Captain America.



Görsel 5. 35. İlk *Captain America* sayısının kapağı.

5.5. Captain America: The Winter Soldier Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

Senaryosunu yine Christopher Markus ve Stephen McFeely'nin yazdığı ve yönetmenliğini Anthony Russo ve Joe Russo'nun yaptığı *Captain America: The Winter Soldier* (*Kaptan Amerika: Kış Askeri*) (2014) filminde, Captain America yetmiş yıl sonra günümüz dünyasında uyanmıştır ve yabancı olduğu bu dünyaya uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bu filmde de asıl düşmanı, onun uyuduğu yetmiş yıl boyunca SHIELD'in içine sızmış ve dünyayı yavaş yavaş kaosa sürüklemiş olan HYDRA organizasyonudur. Dolayısıyla bu filmdeki ikili karşıtlıklar, Captain America ile HYDRA tarafından yaratılmış olan günümüz dünyası arasındaki ilişkide ortaya çıkmaktadır:

Tablo 5. 6. *Captain America: The Winter Soldier* filminde Captain America ve HYDRA arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Captain America	HYDRA
Geçmiş	Şimdi, gelecek
Düzen	Kaos
Özgürlük	Güvenlik

5.5.1. Geçmiş/Gelecek

Filmdeki en büyük ikili karşıtlık seti, Geçmiş ve Gelecek karşıtlığıdır. Bu karşıtlık henüz filmin başında, Captain America'nın çalıştığı organizasyon olan SHIELD'in başı Nick Fury ve Captain America arasındaki bir diyalogda ortaya çıkar. Captain America "Project Insight"ın⁶⁸ bir özgürlük değil, korku projesi olduğunu söyleyerek Fury'ye çıkıştığı diyalogda, Fury Captain America'ya "en muhteşem jenerasyon mu?"⁶⁹ Siz

⁶⁸ Project Insight, bir SHIELD uydusuna bağlı ve ağır silahlarla donanmış üç adet devasa hava aracından oluşmaktadır. Bu üç hava aracının dizayn edilme amacı, uydudan gelen bilgilerin yorumlanması aracılığıyla potansiyel tehditleri gerçekleştirmeden önce durdurmaaktır.

⁶⁹ "En büyük jenerasyon (the greatest generation)" terimi, Büyük Buhran esnasında ABD'de büyüyüp daha sonra 2. Dünya Savaşı'na katılan jenerasyonu tanımlamak için kullanılır. (bkz: https://en.wikipedia.org/wiki/Greatest_Generation Erişim Tarihi: 4 Ağustos 2016)

bayağı pis işler yapmışsınız," diyerek Captain America'yı geçmişte yaptıkları için suçlar. Captain America ise geceleri rahat uyumamalarına sebep olan bazı tavizlerde bulunduklarını, ama bunları insanların özgür olmaları için yaptıklarını söylerek kendini (ve geçmişi) savunur. Yine filmin başında, bu yeni dünyaya uyum sağlamakta zorlanan Captain America, ilk filmde aşık olduğu ama şimdi yaşlanmış ve bakımevinde olan Peggy'yi ziyarete gider. Captain America, Peggy'ye "Kendimi bildim bileli, sadece doğru şeyi yapmak istedim. Sanırım artık (doğru şeyin) ne olduğundan pek emin değilim. Üstelik geri dönüp emirleri dinleyebileceğimi sanmıştım. Hizmet edebileceğimi. Ama hiçbir şey aynı değil," der. Peggy ise ona "...sen dünyayı kurtardın. Biz ise onu berbat ettik. ... Dünya değişti ve hiçbirimiz geri dönemeyiz. Yapabileceğimiz tek şey elimizden gelenin en iyisi. Ve bazen elimizden gelenin en iyisi baştan başlamaktır," diye cevap verir. Bu filmde Captain America, bu yeni dünyada kendi yerini bulmakta zorlanmaktadır, kendinden, amaçlarından ve temsil ettiği değerlerden eskisi gibi emin değildir - bu yeni dünyanın değerleri farklıdır. Kendisinin sahip olduğu idealizme ve daha iyi bir dünyanın yaratılabilir, inşa edilebilir olduğu inancına bu dünyada yer yoktur. Fury, ona "SHIELD dünyayı gerçekte olduğu gibi ele alır, olmasını istediğimiz gibi değil. Senin de bu kurala alışmanın zamanı geldi de geçiyor bile," diyerek çıkıştığında Captain America Fury'ye pek umutlanmamasını söyler. Bu, onun yapabileceği bir şey değildir. Ama bu dünyada ne yapabileceği konusunda da kafası karışıktır. Captain America, derinlerde, tıpkı Wilson'un (Falcon) Ortadoğu'dan dönen askerlerle yaptığı grup terapisinde belirttiği gibi "suçluluk ve pişmanlık" hissetmektedir. Yetmiş yıl boyunca uyumuştur ve uyandığında dünyayı çok daha kötü bir yer olarak bulmuştur. Yine burada, Fury'nin "gerçek dünya/olmasını istediğimiz dünya" arasında yaptığı ayrımı, Captain America'nın temsil ettiği değerlerin kaynağı olan modernitenin, tıpkı Batman filmlerinde olduğu gibi belli etik kodlar dahilinde "daha iyi bir dünya"nın inşa edilebilir olduğu inancına sahip bir jenerasyona dahil olmasıyla ilişkilendirilebilir. Captain America'dan üç ya da dört nesil daha genç olan Fury ise, postmodernite tarafından "yapısökümü" halihazırda yapılmış olan acımasız bir dünyada yaşamaktadır.



Görsel 5. 36. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Captain America'nın bu yeni dünyada hissettiği yalnızlığı vurgulayan bir çekim.*

Captain America, Smithsonian müzesinde, kendisi için ayrılan bölümü ziyaret eder. Bu bölümde, Captain America'yı tanıtan üst ses onu "ulus için bir simge, dünya için bir kahraman" olarak tanımlar. Onunki "bir onur, cesaret ve fedakarlık öyküsü"dür. Bunlar, Captain America'nın geçmişte olduğu şeylerdir. Oysa bunların günümüz dünyasında hiç bir değeri yoktur. Günümüz dünyası, onu ve onun jenerasyonunu dünyada kötü giden her şey için suçlamakta ve Captain America, hala İkinci Dünya Savaşı'nın sorumluluğunu üzerinde taşımaktadır. Wilson'a "(SHIELD'den) ayrılısam kendimle ne yapacağımı bilemezdim," der. Onu neyin mutlu ettiğini bile bilmemektedir. Elinden, Captain America olmaktan başka bir şey gelmez. O, neyse odur.



Görsel 5. 37. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Smithsonian müzesinde kimseye görünmemeye çalışarak kendisi için ayrılan bölümü ziyaret eden Captain America.*



Görsel 5. 38. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Smithsonian müzesinde kimseye görünmemeye çalışarak kendisi için ayrılan bölümü ziyaret eden Captain America-2.*

Filmdeki geçmiş ve şimdi/gelecek ilişkisi, Captain America'nın HYDRA tarafından "Kış Askeri"ne⁷⁰ dönüştürülmüş olan Bucky'yle ilişkisinde de ortaya çıkar. Bir önceki filmde Captain America'nın da dahil olduğu çok kritik bir çarpışma esnasında karlı bir dağın uçurumundan aşağı düşen Bucky, HYDRA tarafından bulunmuş, düşüş nedeniyle zarar gören kolu metalik bir kolla değiştirilmiş ve hafızasıyla oynanarak emirleri sorgusuz sualsiz uygulayan bir suikastçıya dönüştürülmüştür. Bucky kim olduğuna ve geçmişine dair bir şeyler hatırlamaya başladığı anda hafızası bir kez daha sıfırlanarak yeni görevi için koşullandırılmakta, görevi sona erdikten sonra da dondurularak hayatının uzaması sağlanmaktadır. Vernon (2016, s. 129), filmin, "Kış Askeri"nin temsil ettiği mnemonic⁷¹ stratejiler aracılığıyla Captain America'nın tersine dönmüş bir imgesini ortaya koyduğunu belirtmektedir - Captain America filmdeki çok az karakterle paylaştığı/paylaşabildiği tarihsel bir belleğe sahipken, Kış Askeri olarak Bucky sadece aldığı son emirleri hatırlamaktadır. Vernon'a göre, belleğin yokluğunda nostalji Bucky için ulaşılabilir bir şey değildir ve bu anlamda filmin sonunda Bucky'nin Smithsonian müzesine gidip 2. Dünya Savaşı'nda kendi oynadığı rolü öğrenme biçimi bizi ilginç bir sorunla karşı karşıya bırakır. Buradan hareketle yine Vernon'a (2016, s. 130) göre filmde müze tarafından temsil edilen kolektif belleğin kendisi de sorgulanmaktadır. Bucky, kendi kahramanlığından bihaber olduğu gibi, müze onun devletler adına sürdürüldüğü kanundışı eylemleri de göstermemektedir. Dolayısıyla Bucky'in kahraman olarak imgesi, "Kış Askeri" olarak imgesiyle çarpışıp onu aşındırır. Vernon burada Silke Arnold-de Simine'in müzelerdeki bellek ve tarih temsili ilişkisinin yanısıra yaygın ya da geçerli anlatının inandırıcılığını gölgede bırakma tehlikesini içeren belleğin gücüne dair sözlerinin geçerli olduğunu düşünmektedir;

Büyük anlatıların postmodern yapısökümüne eşzamanlı bir biçimde eşlik eden şey, alternatif tarihler ve görgü tanıklığına dayanan "küçük anlatılar"ın lehine olacak şekilde, geçmişle ilgili sadece güvenilir değil, daha da önemlisi merak uyandıran bir anlatı oluşturmak için gerekli vafa ve

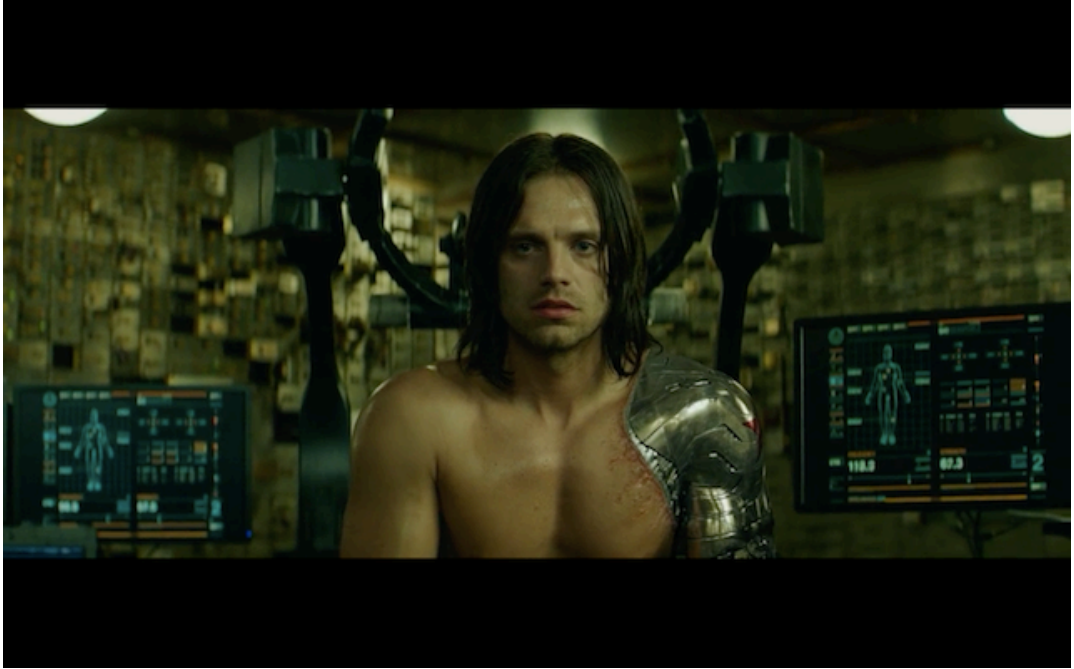
⁷⁰"Kış Askeri Soruşturması (Winter Soldier Investigation), Ocak 1971-Şubat 1971 arasında, Savaşa Karşı Vietnam Gazileri derneği tarafından medya sponsorluğunda gerçekleştirilen ve ABD'nin ve müttefiklerinin savaş suçlarının kamuoyuna bildirmeyi amaçlayan bir soruşturmadır (bkz. Fitzgerald, 2007). Burada "Kış Askeri" olarak anılan Bucky'nin, savaş suçlarını cisimleştirmekte olduğu (hem bu suçları işleyerek, hem de bu suçların bir sonucu olarak) söylenebilir.

⁷¹Hafızaya, hatırlama stratejilerine, belleğe dair.

bilgiye sahip olan tarihçilerin otorite olarak statülerinin ve tarafsız birer analizci olarak rollerinin aşındırılması olmuştur (Simine, 16'dan akt. Vernon, 2016, s. 130).



Görsel 5. 39. *Captain America: The Winter Soldier* (2014). Kış askeri Bucky Barnes



Görsel 5. 40. *Captain America: The Winter Soldier* (2014). Kış askeri Bucky Barnes.



Görsel 5. 41. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Hafızasını geri kazandıktan sonra Smithsonian müzesinde kendi bölümü inceleyen Bucky.*

Yine geçmişten bir "kalıntı" olarak, ilk filmde Schmidt'in yardımcısı olan Dr. Zola, kendini zihnini bir bilgisayar programına aktararak zihinsel düzlemde hayatta kalmayı başarmıştır⁷². Monitörden konuşan Zola, Captain America'ya HYDRA'nın SHIELD'in içine nasıl sızdığını anlattıktan ve onunla Natasha'nın üzerine bir bomba gönderdikten sonra ona, "Ölümünün değeri de sadece hayatın kadar. Sıfır sonuç... İtiraf et, böylesi daha iyi. Bizim, ikimizin de, vademiz geçti/zamanımız doldu artık (We are, both of us, out of time)". der. Onlar, modernitenin iyi, "ideal" yüzü ve modernitenin çöküşü, başka bir zamanın hikayesidirler ve artık yeni bir dünya, 2. Dünya Savaşı'ndan beridir HYDRA'nın kaos ve korku aracılığıyla yavaş yavaş yarattığı dünya vardır. Modernitenin "iyi ve onurlu" değerleri yetmiş yıl boyunca kimsenin ayak basmadığı bir yerde, bir buz kütesinin altında "uyurken", birinci filmin sonunda 2. Dünya Savaşı'yla başlayan modernitenin çöküşü ve onun kaçınılmaz sonucu olan postmodernite dünyayı daha iyi bir yer yapmak üzere yola çıkmış olan "güvenilir" kurumlara yavaş ve istikrarlı bir biçimde sızmış ve dünyayı belirsizlik ve kaosa sürüklemeyi başarmıştır. Burada

⁷²Bu noktada, *Captain America: The First Avenger* filminin çözümlenmesinde detaylı bir biçimde ele alınmış olan posthümanizm/transhümanizm tartışmalarının bir kez daha hatırlatılması yerinde olacaktır.

Captain America'nın suçu, birinci filmin sonunda, uçağı düşürmeden önce "bu benim seçimim Peggy" deyişindeki gibi, tüm bu süreç boyunca "uyuyup" bu kaosu serpilmesine yaptığı seçim aracılığıyla izin vermiş olmasıdır. Dolayısıyla *The Dark Knight* üçlemesinde ele alınmış olan seçim, özgür irade ve eylemsizlik arasındaki karşıtlık da burada, geçmiş ve gelecek arasındaki ilişki içerisinde bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Geçmiş ve gelecek arasındaki karşıtlık, HYDRA'nın SHIELD'deki temsilcisi Alexander Pierce ve Captain America arasındaki diyalogda da izlenebilir. Pierce Captain America'ya, "Bak, ben kendim istediğim için değil, Nick benden rica ettiği için Konsey'deki koltuklardan birine oturdum. Çünkü ikimiz de realistlerdik. Çünkü tüm o diplomasiye ve el sıkışmalara ve retoriğe rağmen, daha iyi bir dünya inşa etmenin, bazen eski dünyayı yıkmak zorunda olmak anlamına geldiğini biliyorduk. Bu da sana düşmanlar kazandırır. Bu insanlar sana pislik der, çünkü senin daha iyi bir şey inşa etmek için ellerini çamura bulayacak cesaretin vardır," der. Pierce, CA'nın daha iyi bir dünya idealini ve bu daha iyi dünyayı inşa etmeyi deneme karşılığında maruz kaldığı suçlamayı anlar gibi görünmektedir - ne de olsa, Captain America'yla aynı jenerasyondan olmasa bile, o da *eski jenerasyonun* bir parçasıdır - tıpkı HYDRA'nın da postmodernitenin olduğu kadar modernitenin de bir parçası olduğu gibi. Fakat Pierce'ın "inşa ettiği" dünya, Captain America'nın dünyası değildir. Onlar, bu ikili karşıtlığın iki zıt ucunda durmaktadırlar. Üstelik, babası 2. Dünya Savaşı'nda yer almış olan Pierce'ın, öncelikle hayatının erken döneminde 2. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın yaşadığı devasa entelektüel ve duygusal çöküntüye, daha sonra ise Vietnam Savaşı, 68 Kuşağı, sivil haklar kanunu ve kültürel devrim gibi adım adım postmodernitenin şekillenişindeki kritik duraklara şahit olduğu ya da bizzat içlerinde var olduğu varsayılabilir. Dolayısıyla, Pierce'ın, *postmodern bir yıkım ve yapısökümü aracılığıyla inşa'dan* bahsetmekte olduğu iddia edilebilir.

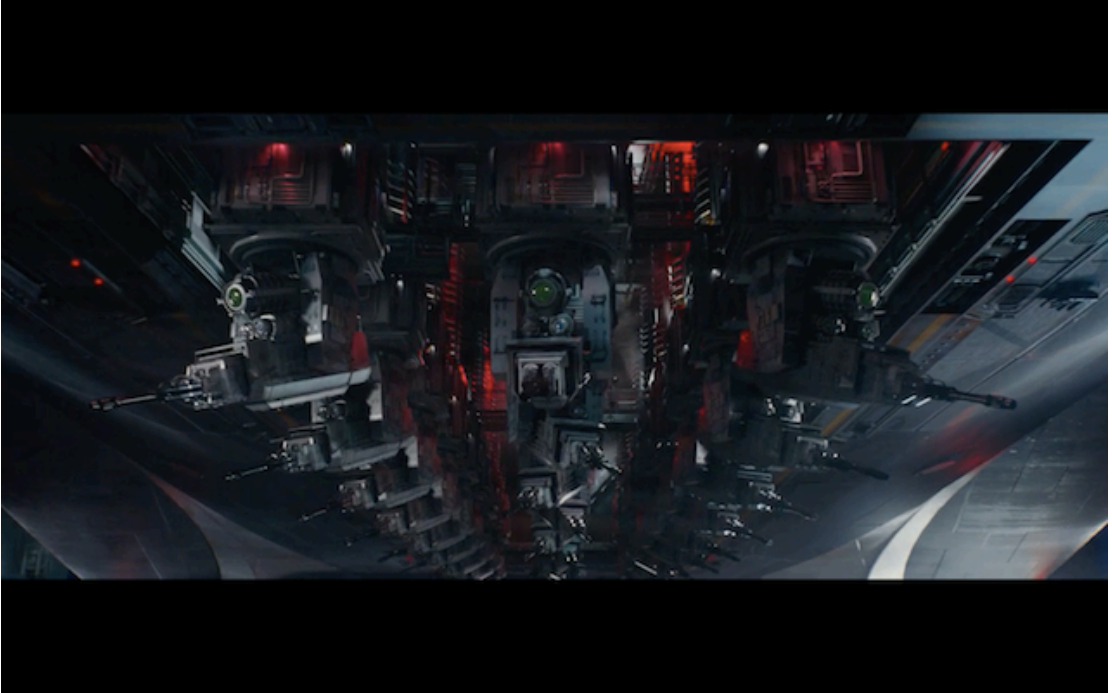
5.5.2. Düzen/Kaos ve Özgürlük/Güvenlik

Filmdeki diğer iki büyük ikili karşıtlık seti düzen/kaos ve özgürlük/güvenlik arasındaki ikili karşıtlıklardır ve bu iki karşıtlık seti birbirleriyle ilişkili olarak ortaya çıkar. Filmde, "yirmibirinci yüzyılın dijital bir kitap gibi oluşunun" yarattığı paranoya da büyük pay sahibidir. SHIELD ve HYDRA arasında ikili ajan olarak çalışan Sitwell,

Captain America'ya Zola'nın algoritmasının Project Insight'ın hedeflerini seçmek için bir program olduğunu anlatır. Captain America "Hangi hedefler?" diye sorduğunda, "Sen! Kahire'deki bir televizyon sunucusu, Savunma Bakanı, Iowa'da bir lisenin mezuniyet konuşmacısı, Bruce Banner, Stephen Strange, HYDRA'ya karşı bir tehdit oluşturabilecek olan herkes. Şimdi ya da gelecekte," diye cevap verir. Natasha'nın (Black Widow) sözleriyle "bir fosil" olan Captain America şaşkınlıkla "Gelecekte mi? Bunu nasıl bilebilir ki?" diye sorduğunda Sitwell, "Asıl nasıl bilemez? Yirmi birinci yüzyıl dijital bir kitap gibi! Zola HYDRA'ya onu nasıl okuyacağını öğretti. Banka kayıtların, sağlık kayıtların, oy verme şeklin, e-postaların, telefon görülmelerin, lanet olasıca SAT puanların!" diye cevap verir. Zola'nın algoritması, insanların geleceklerini öngörmek için bıraktıkları dijital izler aracılığıyla geçmişlerini değerlendirmekte, HYDRA'nın gelecekteki potansiyel düşmanlarını bile hesaplayabilmektedir ve bu potansiyel düşmanlar da, üç hava aracından aynı anda ateşlenecek ve tam olarak hesaplanmış hedefleri vuracak silahlar aracılığıyla milyonlarcası aynı anda olmak üzere Project Insight tarafından yok edilecektir. Bu da 2000'li yılların hakim "dijital paranoyası"yla uyum içinde olmanın yanı sıra, Nazi yönetiminden kopmuş bir oluşum olan HYDRA'nın kendi gelecek planlarıyla örtüşmeyen milyonlarca insanı tek bir tuşa dokunarak yok etme amacının, Hitler'in "büyük temizlik"ine bir gönderme olarak da okunabileceğini küçük bir hatırlatma olarak belirtmek yerinde olacaktır.



Görsel 5. 42. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava araçları.*



Görsel 5. 43. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava araçlarının dünya üzerindeki tüm tehditleri aynı anda yok edebilecek olan silahları.*

Dijital gözetim paranoyasıyla ilişkili olarak Brobst (2015, s. 192), içinde yaşadığımız yirmi birinci yüzyıl dijital çağında, devletin adeta bir fabrika gibi vatandaşlarla ve devlet hizmetleriyle ilgili olarak bilgi toplama, yayma, sonra tekrar toplama ve tekrar yayma biçiminin daha önce eşi benzeri görülmemiş yoğunlukta bir enformasyon hacmini içerdiğini belirtir ve Brobst'a göre bunun sonucunda ortaya çıkan gizlilik ve elektronik devlet kayıtlarının kamusal olarak ulaşılabilirliği arasındaki yeni denge, tehlike arz eden bir durum oluşturmaktadır.

Lyon'a göre (2014, s. 22), yirmi birinci yüzyılın teknolojik sistemlerinin gözetim (surveillance) konusundaki kapasitelerinde ilginç bir biçimde "Tanrı benzeri" niteliklerin bulunduğu söylenebilir. Fakat çağdaş gözetim biçimleri bazı açılardan "kutsal bir gözkulak olma"nın birtakım öğelerini taşıırken, diğer açılardan tam tersini yapmaktadır. Lyon, gözetimin görülebilir işaretlerinden kaçmanın mümkün olmadığını belirtir - ana caddeleri, tren istasyonlarını, havaalanlarını, hatta ve hatta okulları, hastaneleri ve spor sahalarını izleyen video kameraları vardır, tüm internet kullanıcıları bilgilerinin Google, Facebook, Amazon gibi siteler tarafından kullanıldığının farkındadır, çeşitli ortamlarda kimlik göstermemiz ve rutin bir şekilde kredi kartları, ehliyetler, pasaportlar göstermemiz gerekir ve bunların hepsi, yirminci yüzyılın liberal demokrasilerinde asla düşünülemeyecek şeylerdir. Lyon'a göre, özünde moderniteyle ilişkilendirilen bir pratikler bütünü olarak gözetim⁷³, hızlı bir şekilde tüm kurumların örgütlenme yöntemi olmuş ve gündelik hayatımızda hepimizin deneyimlediği bir şey haline gelmiştir. Üstelik Lyon'a göre buradaki "biz" vurgusu, sahte bir kapsayıcılık içermemektedir - gelişmiş toplumlarda sıradan bir hayat yaşayan hiç kimse gözetimden kaçamaz; gözetim, çağdaş varoluşun kaçınılmaz bir gerçeğidir. "... idare, kontrol, koruma ya da yetki sahibi olma yolunda, bilgi ya da daha belirli biçimiyle kişisel detaylara odaklanma aracılığıyla ortaya çıkan bir yönetim biçimidir (Lyon, 2014, s. 22)".

Bir "yönetim biçimi" olarak dijital gözetimle ilgili olarak Newell (2014, s. 482), enformasyonun iktidarı temin edebileceği ve kolaylaştırabileceği gözleminde bulunur. Dolayısıyla, iletişim verileri de dahil olmak üzere büyük hacimlerde enformasyonun

⁷³Fakat burada modernitenin bir pratiği olarak gözetimin mâkhumlar ya da akıl hastaları gibi halihazırda "toplum dışı" olarak nitelendirilebilecek kişilere odaklanırken (örn. Bentham'ın ve Foucault'nun Panopticon'u), postmodern gözetimin toplumun tüm kesimlerine ulaştığını, kapsadığını modern ve postmodern gözetim biçimleri arasındaki bir ayrım olarak hatırlatmakta fayda vardır.

toplanması ve kullanılması devletler ve vatandaşları arasındaki ilişkileri ciddi şekilde etkileyebilir. Üstelik, enformasyona erişim genellikle iktidar kullanımının ya da başkalarının gizli aktivitelerinden doğan potansiyel hak ihlallerinin telafi edilmesi çabasının önkoşuludur, hal böyle olunca da vatandaşlar ve devletleri arasında enformasyona erişim konusunda ortaya çıkan bir dengesizlik güç dengelerini değiştirebilir ve vatandaşların kendilerini temsil etmesi için iktidara getirdikleri kişiler üzerinde demokratik gözetim haklarını kullanmalarını ve onu kontrol etme yetilerini sınırlandırır (Force ve Freeman, 2005, s. 481-84'ten akt. Newell, 2014, s. 482). Dahası, yine Newell'a (2014, s. 483) göre, bilhassa Snowden'in (WikiLeaks) ifşa ettiği bilgiler ışığında, devletlerin iletişim verileri (diğer bir deyişle enformasyon hakkındaki enformasyon) ve bu iletişimlerde içinde gerçekten önem arz eden içerikler arasındaki fark söz konusu olduğunda çağın şartlarına uygun olmayan yasal standartlar içerisinde hareket etmeye devam ettikleri söylenebilir. Newall'a göre bu noktada, ciddi bir iletişim verisi gözetimi için mevcut yasal izinler, kişilerin mahremiyetleri ve enformasyonun iktidar anlamına geldiği modern gerçeklik söz konusu olduğunda, çok ciddi riskler taşımaktadır - bu yasal izinler, devletlerin bireysel özgürlüklere kabul edilemeyecek biçimlerde karışmaları ve son kertede temsil etmekle yükümlü oldukları bütün vatandaşlar üzerinde gelişi güzel bir biçimde tahakküm kurmaları sonucunu doğurabilir. Brobst da (2015, s. 194) bu noktada Newell'a katılmaktadır. Brobst'a göre bu yeni dijital enformasyon ortamında, yasal dilin ve yasalarda elektronik kayıtların nasıl tanımlandığının uygun ve yeterli bir şekilde kontrol edilmemesi, kaçınılmaz olarak iktidar dengesini sesi daha yüksek ve hızlı çıkan tarafa doğru kaydıracaktır.

Simons (2000, s. 210), Jameson'un "postmodern yüce (postmodern sublime)" olarak tanımladığı bir olguya dikkat çeker. Jameson'a göre, teknolojinin "yüce" gücü, merkezsizleşmiş küresel kapitalle karşılaştığımız noktada deneyimlenir ve bu, kendi içinde anlaşılabilir, algılanabilecek bir durum değildir. Ne var ki, bazı postmodern metinler bu yüceliğin altında yatan şeyi, küresel ağın teknolojik ve iletişimsel yönlerine odaklanarak açıklarlar, bu da Jameson'un "yüksek-teknoloji paranoyası" dediği perspektifin, bu olguyu topyekün ya da bütünsel denetime yönelik bir komplo olarak görmesi sonucunu ortaya çıkarır. Bu görünmez "bütünsellik" ise, Jameson'a göre, postmodern yücelik aracılığıyla temsil edilen kapitalizmdir. Simons (2000, s. 210), Jameson'un postmodern paranoyağın korkularının yanlış yönlendirilmiş olduğunu

düşündüğünü belirtir, çünkü bu korkular yanlış temsiller üzerine kuruludurlar. Oysa Jameson'a göre durumun ne paranoyak ne de şizofrenik olarak adlandırılabilir. Tamamen "aklı başında" bir incelemesi, bu komplonun kalbinde yatan şeyin küresel kapitalizm olduğuna dair bir anlayışı gerektirir.

Zola, Captain America'ya, HYDRA'nın "söz konusu kendi özgürlüğü olduğunda insanlığa güvenilemeyeceği inancıyla kurulmuş" olduğunu söyler. Ama insanlar bu özgürlük ellerinden alınmaya çalışıldığında karşı koyarlar. Zola'nın sözleriyle "insanlığın, özgürlüğünden kendi isteğiyle vazgeçmesi" gerekmektedir. Bu nedenle HYDRA, SHIELD'ın içindeki bir parazit olarak "yetmiş yıl boyunca gizlice krizleri beslemiş, savaşların semeresini toplamış ve tarih işbirliği yapmadığında, tarihi değiştirmiş"tir. Dr. Zola, "HYDRA o kadar kaotik bir dünya yarattı ki, insanlık sonunda güvenliği karşılığında özgürlüğünden vazgeçmeye hazır. Saflaştırma projesi sona erdiğinde, HYDRA'nın yeni dünya düzeni yükselecek," der. İnsanlar, bu kaotik dünyada paranoyaklaşma derecesinde korku içindedirler ve artık güvenlikleri pahasına özgürlüklerinden vazgeçmeye hazırdırlar. Bu, postmodern dünyanın kaotik ve güvensiz ortamıyla bir koşutluk sergilemektedir. Bu postmodern kaos ve belirsizlik ise, 2. Dünya Savaşı sonrasındaki politikalar ve özellikle 11 Eylül sonrası savaş-terör politikalarıyla yaratılmıştır ve bu film ve verdiği mesaj açısından ironik denilebilecek bir biçimde ABD'nin payı yadsınamaz. Nitekim Dr. Zola konuşurken, sözlerini vurgulamak üzere Captain America ve Natasha'ya gösterdiği görüntüler Nazi askerlerini andıran HYDRA ordusu, Normandiya çıkarması, Captain America'nın eski bir savaş görüntüsü, hava araçlarından bombalar bırakılan bir şehir, Adolf Hitler'in sokakta diğer SS artefaktlarıyla birlikte yakılan bir poster, İkinci Dünya Savaşı esnasında Winston Churchill, Franklin D. Roosevelt ve Josef Stalin'i bir arada gösteren tarihi bir fotoğraf karesi, üzerinde kırmızı HYDRA armasıyla Beyaz Saray'ın bir fotoğrafı, ateşlenen bir füze başlığı, Vietnam'dan bir fotoğraf, İslami terörizmle ilgili görüntüler, Muammer Kaddafi, WikiLeaks sitesinin editörü Julian Assange, Irak'ta ateşe verilen petrol kuyuları, Orta Doğu'dan bir esir alma görüntüsü, Wall Street'te borsa ekranlarını izleyen bir borsacı ve Orta Doğu'da ellerinde otomatik silahlar olan yüzleri kapalı erkeklerin bir görüntüsüdür.

Bu noktada, modernite ve postmodernite içinde güvenlik ve özgürlük kavramlarının yerine ve ilişkisine değinmek yerinde olacaktır. Ivan (2011, s. 109),

onyedinci ve onsekizinci yüzyıl filozoflarının da metinlerinde de görülebileceği üzere, güvenliğin bilhassa doğa durumundaki insanın en büyük mevzularından birisi olduğunu belirtir. Örneğin Hobbes'a göre, güvenlik, insanları bir toplum içinde yaşamak için güdüleyen temel şeydir ve bu aynı zamanda devlet otoritesinin de en büyük görevidir. Fakat buradaki güvenlik sadece korunma anlamına gelmemekte, aynı zamanda bireylerin, kanunlara bağlı bir işleyiş içinde, tehlikeyle karşılaşmadan ya da topluluğa zarar vermeden hayatın tüm zevklerinden faydalanabilmesi anlamına da gelmektedir (Hobbes, 1651'den akt. Ivan, 2011, s. 109). Ivan, Hobbes'un güvenliği tanıma biçiminin, ilginç bir biçimde 1990'larda Copenhagen Okulu'nun yaptığı güvenlik tanımına benzediğini belirtir - "sadece hayatın korunması değil, tüm yönleriyle iyi bir hayatın şartlarının teminat altına alınması".

Öte yandan, Günther (2005, s. 386), tarih içerisinde "modern" özgürlük algısının devletle karşı karşıya olan bireylerin yaşadığı olumsuz deneyimler aracılığıyla ortaya çıktığına dikkat çeker. Bu olumsuz devlet biçimleri, şiddet üzerindeki tekele sahip olması ya da kendini, kendi menfaatini koruma güdüsünün baskın olması gibi niteliklerinden kaynaklanan doğaları gereği bireysel özgürlükleri kısıtlamak istemişlerdir. Dolayısıyla, Günther'e (2005, s. 387) göre, fenomenolojik açıdan bakıldığında modern özgürlük devlete *karşı* kazanılmış bir özgürlük biçimidir ve liberalizmin özgürlük anlayışı devlete karşı ve devletle bu rekabet ya da çekişmeden doğmuştur. Piyasa ve rekabet aracılığıyla kendi işleyişini düzenleyebilen özerk bir toplum, devlete sadece bu kendi işleyişini düzenleyebilme halinin çerçevesini güvence altına alması için ihtiyaç duyar, diğer bir deyişle herkes için geçerli olan yasalarla eşit özgürlüğü ve dışsal tehditlerden korunmayı sağlaması için. Ne var ki, Günther'e göre tarihte bu özgürlük anlayışına dayalı modern sanayileşmiş toplumlar kısa süre içinde birtakım sorunlarla karşılaşmışlardır, çünkü özgürlüğün bu şekilde bireysel kullanımı, ancak bir bütün olarak toplum tarafından ekarte edilebilecek yeni riskler (özellikle ekonomi açısından) doğurmuştur - bireysel özgürlük alanları gerçekten eşit bir biçimde dağıtılmış, fakat bu esnada somut kaynaklara ulaşma imkanlarının da eşit olduğu varsayılmıştır ve dahası, bireysel özgürlükler kazalar, hastalıklar, işsizlik, yaş gibi bireyin kontrol edemeyeceği tehditlerle de karşı karşıyadır. Günther, giderek daha ciddi bir toplumsal istikrarsızlık yaratan bu tehditlere karşı devletin giderek daha müdahaleci hale geldiğini, yeniden dağıtım aracılığıyla sosyal eşitliği sağladığını, daha sonra

devletin ekonomik olarak da aktif hale geldiğini böylece bireysel özgürlüğün gerçekten deneyimlenebileceği bir ortam yarattığını belirtir. Böylece, Günther'e göre, devlet özgürlüğün rakibi olmaktan çıkıp teminatı haline gelmiştir.

Nitekim Jenkins-Smith ve Herron (2009, s. 1096), liberal demokratik ilkeler üzerine kurulu toplumlarda, toplumsal düzen ve güvenliğin, devleti meşru kılan özgür vatandaşların gönüllü desteği olmaksızın sürdürülebilir bir şey olmadığını belirtirler - toplumsal düzen ve halkın güvenliği tehdit altında olduğunda, artırılmış bir güvenlik durumuna ulaşabilmek üzere temel hakları askıya alan politikalar siyasetçilere daha makul, çekici görünürler ve bu türden şartlar altında özgürlük ve güvenlik yan yana konumlanır. Jenkins-Smith ve Herron'a (2009, s. 1096) göre, Birleşik Devletler daha önce böyle pek çok olay deneyimlemiştir (İç Savaş, her iki dünya savaşı, "kızıl korku" dönemleri, Vietnam savaşı, vs. bkz Jenkins-Smith ve Herron, 2009, s. 1096-1098) ve bugün yeniden terör tehditi karşısında benzer bir süreçle karşı karşıyadır. Bu da bizi, bir kez daha yirmibirinci yüzyılın küresel anlamda en belirleyici olaylarından birisi olan 11 Eylül saldırılarına getirmektedir.

Cole'a (2003, s. 339) göre, 11 Eylül'le ilgili olarak en sıklıkla söylenen şeylerden birisi, bu tarihin her şeyi değiştirmiş olduğudur. 11 Eylül saldırıları, batı dünyasının daha önce karşılaşmayacak kadar şanslı olduğu bir kırılganlık, savunmasızlık hissini deneyimlemesine neden olmuş, bu da özgürlük ve güvenlik dengesinin yeniden gözden geçirilmesine yol açmıştır. "Dahası, 11 Eylül'ün ardından, "güvenlik" kavramı "özgürlük" kavramıyla tuhaf bir karşıtlık içine girmiştir: görünüşe göre toplumlar özgürlüklerinin kısıtlanması pahasına daha güvende yaşamak ve tehlikede olmak pahasına temel haklarına dokunulmaması arasında seçim yapmak zorundadırlar (Ivan, 2011, s. 107)".

Nitekim, *Captain America: The Winter Soldier* filminin başında, Captain America ve Fury arasında 11 Eylül'ün gerektirdiği olağanüstü güvenlik önlemlerine gönderme yapılan şöyle bir diyalog yaşanır:

Fury: Bu Project Insight. Üç yeni nesil helikopter hedefleme uyduları ağıyla senkronize edildi. Onları havaya kaldırdığımızda bir daha inmeleri gerekmeyecek. Yeni püskürtmeli motorlarımızla alt yörüngesel sürekli uçuş mümkün. Bu yeni uzun menzilli hassas silahlar dakikada bin düşmanı yok edebilir. Uydular bir teröristin DNA'sını daha o ininden çıkmadan okuyabilir. Birçok tehdidi daha gerçekleşmeden önleyebiliriz.

Captain America: Cezanın, suçtan sonra geldiğini sanıyordum.

Fury: O kadar beklemeye gücümüz yetmez.

Captain America: "Biz" kimiz?

Fury: New York'tan sonra, Dünya Güvenlik Konseyi'ni tehdit analizinde kuantum dalgalanması gerektiğine ikna ettim. Bu sefer, ortalamanın çok üstündeyiz.

Captain America: Dünyadaki herkese silah doğrultarak ve buna koruma diyerek.

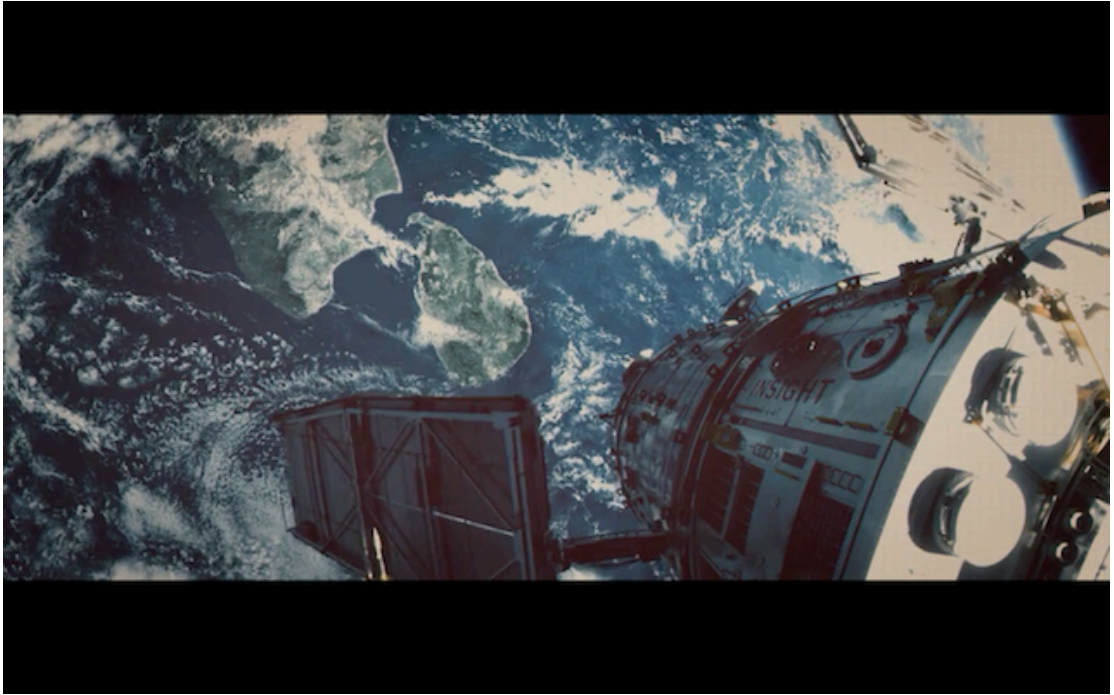
Ivan (2011, s.118) özellikle 11 Eylül'den beridir giderek artan bir sıklıkta politikacıların özgürlük ve güvenlik arasındaki "denge"den bahsettiklerini duyduğumuzu belirtir - "Yeni türden tehditler", devletlerin normal hukuki düzeni askıya alan fevkalade önlemlerini meşrulaştırmaktadır.

Peki vatandaşlar güvenlikleri için temel hak ve özgürlüklerinin askıya alınmasına nasıl izin vermektedirler? Gabor (2013, s. 23), halihazırda güvenlik, güven ve risk terimlerinin yeniden tanımlanarak insan hayatının daimi bir gerçekliği haline gelmekte olduklarını belirtir; hayal kırıklığı ve korku içinde yaşamaktayızdır ve sosyal alandaki tüm aktivitelerin toplumsal, rasyonel ve bilimsel temellerine dair daha gelişmiş bir anlayış da varoluşsal yolculuğumuz üzerinde daha çok kontrol sahibi olmamızı sağlamamaktadır. Gözetim araçlarının gelişmesi, şiddetin denetlenmesi, "büyük dünya ailesinine" ait oluşumuz bize moral vermez, dünyadaki varlığımızla ilgili olarak ihtiyaç duyduğumuz ontolojik güveni sağlamaz. Dolayısıyla, Gabor'a göre, ekonomik, politik ve kültürel küreselleşme süreci bireysel ve kolektif psişe üzerinde birtakım sonuçlar doğurmaktadır - risk ve tehlike modern dünyanın asli niteliklerinden birisidir belki, ama "Tanrı'nın bile öldüğü" bir ortam olan postmodern dünyada, endişenin kendisi artmıştır.

Dolayısıyla, Newell'e (2014, s. 520) göre, demokratik toplumlar içinde devletin ve emniyet teşkilatlarının dijital gözetim yetkisini kısıtlamaya çalışmak yerine, yapmış olduğumuz pazarlığın sonuçlarını kabul ederiz. Benzer şekilde Zantovsky de (2014, s. 69), tıpkı gerçekleşmesi ya da gerçekleşmemesi aynı oranda muhtemel bir salgını önlemek için milyonlarca kişiyi aşıladığımız ya da küresel ısınmaya karşı büyük ihtimalle harcanan paraya oranla çok küçük bir değişiklik yaratacak politikalar izlediğimiz gibi, suçla ve terörle savaşmak için de şehirler, vatandaşlar ve birbirleriyle iletişimleri üzerindeki gözetimi, belki de kendi kişisel mahremiyetimiz pahasına artırdığımızı belirtir. Newell'e (2014, s. 520) göre, bu pazarlık uyarınca, devlet birtakım gözetleme haklarına sahiptir ve dolayısıyla bir anlamda bizim sahip olduğumuz bir takım özgürlükleri gasp etmektedir, fakat buna göz yumarız çünkü devlet ve emniyet teşkilatı aynı zamanda bu gücü kamu yararına kullanacak yetkiye de sahiptir. Dr. Zola,

"HYDRA o kadar kaotik bir dünya yarattı ki, insanlık sonunda güvenliği karşılığında özgürlüğünden vazgeçmeye hazır," derken, işte böyle bir dünyadan bahsetmektedir.

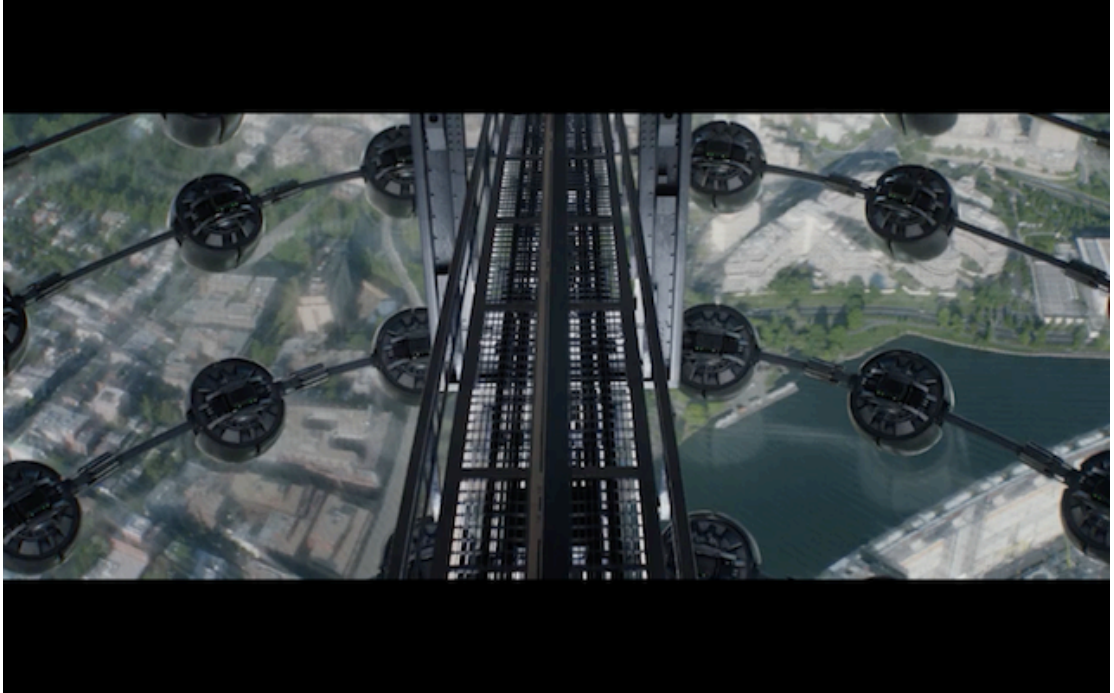
Özgürlük konusuna geri dönecek olursa, filmde Pierce, kendi "demir yumruğu" olan ve Project Insight'ın HYDRA'nın düşmanlarını hedef almasını sağlayacak olan yazılımı yerleştirme görevini verdiği Bucky'ye, "Senin yaptığın işler insanlığa verilmiş bir hediye idi. Sen yüzyılı şekillendirdin. Bunu bir kez daha yapmana ihtiyacım var. Toplum, düzen ve kaos arasındaki sınırdadır. Ve yarın sabah, sen onu diğer tarafa iteceksin. Ama sen kendi görevini yapmazsan, ben de benimkini yapamam. HYDRA da dünyaya hak ettiği özgürlüğü veremez," der. Burada, bir kez daha "devlet"in ya da otoritenin "bir düzene ulaşmak adına", kişisel haklar ve hatta "yaşam hakkı" pahasına elindeki gücü kullanma biçimi yukarıdaki tartışmayla ilintili olarak izlenebilir. Burada gözetim ve özgürlüklerin sınırlandırılması, Jameson'un da sözlerini hatırlatacak biçimde uluslararası bir süreç içinde gerçekleşmektedir. Aslında insanların "güvenliklerinin sağlanması" adına, 11 Eylül olayları sonrasında ABD tarafından hayata geçirilen dev bir proje olan Project Insight, Lyon'un ironik bir havayla sözünü ettiği "Tanrı'nın gözü" olan dijital gözetim ve "güvenlik" adına hiç bir harcamadan kaçınılmamış olan devasa bir teknolojinin bir araya gelmesinin ürünüdür.



Görsel 5. 44. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight uydusu.*



Görsel 5. 45. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Mobese kamerası görüntüleri.*



Görsel 5. 46. *Captain America: The Winter Soldier (2014). Project Insight'ın hava aracının içinden yeryüzünün görüntüsü. Güvenlik ve gözetim arasındaki çağdaş ilişkinin "kapsayıcı ve yıkıcı" gücünü vurgulayan bir çekim.*

Fury ve ABD Hükümeti, bu projeyi "saf" niyetlerle hayata geçirmiş olabilirler, fakat Almanya tabanlı bir oluşum olan HYDRA, SHIELD'in içine sızarak (yani hem uluslararası bir tehdit, hem de içeriden gelen bir tehdit niteliği kazanarak) Tanrı'nın Gözü'nü ve dolayısıyla iktidarı eline geçirmiş, güvenlik amacıyla vatandaşların gönüllü olarak izin verdikleri dijital gözetim olmaksızın mümkün olamayacak bir iktidara sahip olmuşlardır. Ne var ki, tıpkı Dr. Zola'nın Captain America'ya söylediği gibi, insanlar özgürlükleri ellerinden zorla alınmaya çalışıldığında karşılık verirler ve HYDRA'nın Project Insight aracılığıyla yapmak istediği şey, vatandaşların güvenlik/özgürlük ikilemi söz konusu olduğunda devlete gönüllü olarak teslim ettikleri özgürlük sınırlarını aşmaktadır. Nitekim HYDRA'nın Project Insight'ı harekete geçirmesini engellemeye çalışan Captain America, filmin sonlarına doğru SHIELD çalışanlarına bir konuşma yapar ve onları HYDRA'ya karşı kendisiyle birlikte savaşmaya çağırarak şöyle der; "Çok şey istediğimi biliyorum. Ama özgürlüğün bedeli ağırdır. Her zaman öyle oldu. Ve bu benim ödemeye hazır olduğum bir bedel. Ve eğer bunda yalnızsam, öyle olsun. Ama öyle olmadığımı bahse girebilirim". Zantovsky (2014, s. 74), "teknolojik olarak ne kadar gelişmiş olursa olsun, hiç bir toplum ahlaki bir temel, bir kanaat/inanç olmaksızın işlev göremez ... bununla birlikte, ahlak toplumun işlev görmesi için değil, insanı insan yapan şey olduğu için oradadır," diyen felsefeci Jan Patocka'ya atıfta bulunarak, ahlakımızı ya da ahlaksızlığımızı seçme şansına da sahip olduğumuzu belirtir. Zantovsky'ye (2014, s. 74-75) göre, sorumluluk alarak, alçakgönüllülük göstererek ve tüm insan eylemlerinin ahlaki/etik temellerine yeni bir vurgu yaparak belki Batı toplumunun tüm sıkıntılarının düzeltilmesi mümkün değildir. Fakat böyle bir vurgu olmaksızın, yüzyıllar boyunca belirsizlikle yüzleşmeye, hatta onu davet etmeye gönüllü olan cesur insanlar tarafından yaratılmış olan büyük özgürlük inşası tehlikeye girecektir. Bu noktada filme geri dönülecek olursa, Captain America bu konuşmayla SHIELD ajanlarını kendisiyle birlikte savaşmaya ikna eder. Captain America artık, bir kez daha "olumlu" bir değeri temsil etmektedir; özgürlük (elbette burada, "olumsuz" bir değer olarak Amerika'nın Orta Doğu'daki özgürlük söylemleri de bir kez daha kısaca hatırlanabilir). Çünkü Captain America, her şeyden önce ve her şeyiyle Amerika'nın bir sembolüdür ve Amerika demek "özgürlük" demektir. Skillen'in de belirttiği gibi;

Amerika tuhaf bir imparatorluktur ve bu imparatorluk son zamanlarda tuhaf bir biçimde güvenlik konusunda takıntılı hale gelmiştir. Kendini koruma konusundaki bu endişesi sadece, tıpkı diğer

devletler gibi vatandaşlarını terörizm ve diğer tehditlerden koruması gereken bir devlet oluşundan kaynaklanmaz. ABD aynı zamanda, kendi gözünde, *istisnai* devlettir, dünya için tarihi bir misyonu vardır. Amerikan ulusal kimliği hala tarihin amacının tüm insanlar için demokrasi ve özgürlük olduğu inancıyla harekete geçirilmektedir. Amerika bunun modelidir. İşte bu yüzden Amerikalılar, nadiren güvenliği (emperyal çıkarlar şöyle dursun) basit ulusal çıkarlara indirgeyen terimler aracılığıyla yorumlarlar. Aksine, ... özgürlük idealinin ve demokrasinin tüm insanlar tarafından ulaşılabilir olması için, Amerika hem bir örnek olarak hem de bir öncü olarak saldırılamaz kalmalıdır (2004, s. 13).

5.6. Man of Steel Filmindeki İkili Karşıtlıkların Çözümlemesi

Öyküsü David S. Goyer ve Christopher Nolan tarafından oluşturulan, senaryosu ise David S. Goyer tarafından yazılan ve yönetmenliğini Zack Snyder'in yaptığı *Man of Steel* (*Çelik Adam*) (2013) filmindeki ikili karşıtlıklar, Superman/Dünya(İnsanlar) ve Superman/Krypton (Kryptonlular) arasındaki ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu filmde de, Tıpkı *Batman Begins* (2005) filminde olduğu gibi, Superman'in kendi "yaradılış" hikayesini, ortaya çıkışını izleriz. Dolayısıyla Dünya, insanlar ve Kryptonlularla arasındaki çatışmalar veya karşıtlıklar, her şeyden önce Clark Kent'in kendini Superman olarak inşa edişinin ve insanlığın ne anlama geldiğini anlamaya çalışan bir "yabancı" olarak neyi, neleri temsil edeceğine karar verişinin katalizörleri olarak işlev görmektedir. Filmdeki ikili karşıtlıklar şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Tablo 5. 7. *Man of Steel* filminde Superman ile İnsanlar ve Kryptonlular arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Superman	Dünya, İnsanlar, Krypton
Üstün insan	İnsan
İdeal	Korku
Umut	Yıkım
Seçim	Kader
İnanç	Güven

5.6.1. Üstün İnsan/İnsan

Superman ve insanlar arasındaki ilk ve en belirgin karşıtlık, Superman'ın "insandan daha fazla" bir şey, bir üstün insan, bir Yarı-Tanrı olmasıdır - Superman yabancı bir dünyada kaybolmuş halde kim olduğunu ve kaderini merak eden, kendine ait olmayan (ama başka türlüünü de bilmediği) bu dünyada yerini bulmaya ve belki insanlardan daha "insan" olmaya çalışan bir Tanrı'dır ve babası filmin sonlarına doğru Superman'e, "Biz senin önce insan olmanın ne anlama geldiğini öğrenmeni istedik. Böylece bir gün, zamanı geldiğinde, iki halk arasındaki köprü olabileceğin," der. Nitekim Superman'ın insanlarla arasındaki bu temel ayrım henüz filmin ilk sahnelerinde gerçek annesi ve babası tarafından adeta bir kehanet biçiminde dile getirilir. Annesi Lara, "Toplumdan dışlanmış biri olacak. Bir ucube. Onu öldürecekler," derken, babası Jor-El, "Nasıl? Onlar için bir Tanrı olacak" diye cevap verir. Superman'ın hem annesi, hem de babası haklıdır. O gerçekten hem bir "ucube", hem de bir "Tanrı"dır. Kendilerinden o kadar farklı ve hiç kimsenin baş edemeyeceği kadar güçlü oluşuyla insanlarda korku ve tedirginlik yaratan bir ucube, korku yaratan farklılığını ve gücünü insanların iyiliği için kullanan, adeta onlara "hediye" eden bir Yarı-Tanrı. Soares (2015, s. 748), çaresiz ebeveynleri tarafından yerleştirildiği minicik bir uzay aracında galaksileri boydan boya kat eden Superman'ın geri plan öyküsünün, Musa'nın neredeyse dört bin yıllık öyküsünü hatırlattığına dikkat çeker. Soares'e göre benzer şekilde Superman'ın bu dünyadan olmayan gücü de, Eski Ahit'in güçlerini uzun saç buklelerine bağladığı Samson'u andırmaktadır. Tıpkı Samson gibi Superman de güçlerini başkalarının ızdırabını azaltmak için kullanır ve Soares'e göre özgün Superman'ın alına düşen bir bukle saç da Samson'la arasındaki kurgusal DNA bağına güçlendirir. Fakat Soares, Superman'ın "ötekilik mirası"nın en belirgin bir biçimde ortaya çıktığı yerin, Kryptonlu ismi Kal-El olduğunu belirtir; "El", eski İbranice'de Tanrı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Soares'e göre Superman'ın babasının (Jor-El) adıyla birlikte düşünüldüğünde, Superman'ın doğumunda verilen isim, Tanrı'nın oğlu gibi bir anlam ifade etmek üzere bir kelime oyunudur ve bu da Yahudilerin beklediği kurtarıcıya bir göndermedir. Nitekim filmde, Superman'ın Tanrısal ya da Yarı-Tanrısal şeklinde tanımlanabilecek olan niteliği, görsel olarak da pekiştirilmektedir. Örneğin Superman'ın kendini Zod'a teslim edip etmemeyi düşünürken bir Kilise'ye girip Rahip'le sohbet ettiği

sahne, İsa'yı betimleyen bir vitrayın önünde otururken alt açıdan görüntülenmesi akla Soares'in Kal-El isminin Tanrı'nın oğlu anlamına geldiğini belirten yorumunu getirmektedir. Benzer şekilde Superman, Bruce Wayne olduğu sahnelerde göz seviyesine daha yakın çekimlerle görüntülenen Batman ve olağanüstü bir eylemde bulunduğu sahneler dışında genel olarak normal açıyla görüntülenen Captain America'dan farklı olarak, Clark Kent olduğu sahnelerde bile, Superman sahnelerinde olduğu kadar derin olmasa da neredeyse her zaman büyüklüğü, yüceliği ifade eden alt açı çekimleri ile görüntülenmiştir.



Görsel 5. 47. *Man of Steel (2013). İsa vitrayının önünde alt açıyla görüntülenen Kal-El.*



Görsel 5. 48. *Man of Steel (2013). Jor-El'le konuşup kim olduğuna dair gerçekleri öğrendikten sonra ailesinin armasını taşıyan kıyafetiyle ilk defa Superman. Arkasında güneşi ve/veya azizlerin halelerini andıran ışık huzmesi, Tanrısallık çağrışımını güçlendirmektedir.*

5.6.2. İdeal/Korku

Filmde ideal ve korku karşıtlığı, üstün insan/insan karşıtlığıyla ilişkili bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde, Clark dereye batmakta olan okul otobüsünden arkadaşlarını kurtardığında, arkadaşının annesi evlerine gelerek "Bu Tanrı'nın işiydi... Takdir-i ilahiydi," sözleriyle olanları anlatır. Morali son derece bozuk olan Clark dünyadaki babası Jonathan'a "onu gerçekten Tanrı'nın böyle yapıp yapmadığını" sorduğunda, Jonathan ona nereden geldiğiyle ilgili gerçeği anlatır ve doğru zaman gelene dek kim olduğunu neden saklaması gerektiğini şu sözlerle açıklar; "Dünya senin ne yapabildiğini öğrendiğinde bu her şeyi değiştirecek. İnançlarımızı, insan olmanın anlamına dair görüşlerimizi. Her şeyi. Pete'in annesinin nasıl tepki verdiğini gördün, değil mi? Korkmuştu, Clark. ... İnsanlar anlamadıkları şeylerden korkarlar". Daily Planet'in editörü ise Superman'in hikayesini yayınlamak isteyen Lois'e "Eğer böyle birinin aramızda olduğunu bilselerdi bu gezegendeki insanların nasıl tepki

vereceklerini hayal edebiliyor musun?" diye sorar. Öte yandan, Superman'in gerçek babası olan Jor-El, Superman'e "Sen insanlara uğruna çabalayacakları bir ideal vereceksin. Senin arkanda koşacaklar. Tökezleyecekler. Düşecekler. Ama zaman içinde, güneşte sana katılacaklar, Kal. Zaman içinde... mucizeler yaratmalarına yardımcı olacaksın," der. Burada, Jor-El'in vurguladığı "ideal" ile Jonathan Kent'in vurguladığı *insan olmanın anlamı* meselesi ise tezin konusuyla ilişkili olarak ayrı bir öneme sahiptir. Dinin emirleri ve süregiden kültürel şartlandırılmalardan bağımsız olarak insanın ve onunla bağlantılı olarak toplumun inşa edilebilir bir şey olarak ortaya çıkışı, insanları "doğru" biçimlerde şekillendirecek "doğru" seçimlerin ve yasaların, yapıların neler olduğu/olabileceği sorusu moderniteyle ilişkilidir, rasyonel bir ideal doğrultusunda kendini ve toplumu şekillendirebilen/şekillendirme arzusunda olan insan, modernitenin insanıdır. Dolayısıyla Superman, kendini "atılı" bulduğu, yabancı olduğu ve bu yabancılığıyla hem korkutan hem de başka insanlara da "daha iyi" olma ilhamı veren "insanlık ideali inşası"yla Aydınlanma'nın umut ve ışık dolu idealizmi ve Fransız Devrimi'nin inanç dolu romantikleri arasında bir yerde durur ve bir "Yarı-Tanrı" olabileceği halde, rasyonel bir sekülerleşmeyle ortaya çıkan Aydınlanma düşüncesini anımsatan bir insanlığın ve evrensel bir idealin peşindedir.

Bu noktada konuyu, bir kez daha modernitenin ortaya çıkışında yer alan Aydınlanma, sekülerleşme ve rasyonalizm-ahlak konuları bağlamında bir parça daha açıklamak bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Chapman (1998, s. 383), Aydınlanmanın, insan iradesinin kendi kontrolü dışındaki güçlere tabi olduğu bir geçmişin prangalarından kurtularak özgürleşmesi anlamına geldiğini belirtir. Lambright'ın da (2015, s. 1491) okuyucularına hatırlattığı üzere, doğal hukuk kuramcıları insan rasyonalitesine ve insanın ahlaki hâkikatleri düşünerek bulma yetisine güçlü bir vurgu yapmışlardır ve mantığa doğru bu yöneliş, insanlar ve dünyevi meseleler üzerinde doğrudan etki sahibi olan bir Tanrı'dan da uzaklaşmak anlamına gelmektedir (Haakonssen, s. 25'ten akt. Lambright, 2015, s. 1491). Lambright (2015, s. 1492-93), bu kuramcılara göre doğal hukuğun ve ahlakın, tıpkı matematik gibi insan mantığından kaynaklandığını ya da türetilebileceğini belirtir - rasyonalite, insanlığın alamet-i farikasıdır. Goodman ve Marcelli (2010, s. 570), buradan yola çıkarak insan kimliği söz konusu olduğunda, mantığın özerkliği ve sekülerleşmesinin iki anlama geldiğini belirtirler: birincisi, evrensel bir insan özü tasviri mümkündür ve istenilebilir

bir şeydir, ikincisi, benlik rasyonel süreçlere indirgenmiştir. Bu noktada, Superman'ın aslında tüm çabasına rağmen *gerçek* bir insandan ziyade *insanlığa dair ütopyacı bir fikrin cisimleşmesi* gibi görüldüğü de kısaca hatırlatılabilir. Goodman ve Marcelli'ye (2010, s. 577) göre, modern dönemin insan tarihine en radikal katkılarından birisi, "ustalıkla sınırlandırılmış", "özdüşünümsel (self-reflexive)", "özerk" ve "haklara dayanan" benliğin somutlaştırılması olmuştur. Ulus devletler içlerine dönmeye ve içsel meselelerine odaklanmaya başlarken, bu bağlamda hayatlarını sürdüren bireyler de aynı şeyi yapmışlardır. Yine Goodman ve Marcelli'ye (2010, s. 580) göre, modernite içinde birey ahlakın ve etiğin yaratıcısı konumuna gelir, tıpkı mantığın ve hakların birey etrafında sınırlandırılması gibi, etik de bireysel öznenin etrafında sınırlandırılmıştır. Goodman ve Marcelli, bununla ilgili olarak MacIntyre'in sözlerini aktarırlar;

Kaçınılmaz bir biçimde, her birimiz kendi ahlaki otoritemiz haline geliriz. Kant'ın ahlaki vekilin özerkliği (autonomy of the moral agent) dediği bu şeyi anlamak, aynı zamanda kutsal bile olsa dışsal bir otoritenin ahlak konusunda hiç bir kriter taşıyamayacağını da anlamaktır. (Dışsal bir otoritenin) olabileceğini varsaymak, tabi olma suçunu işlemek demektir, vekili rasyonel bir varlık olarak doğasına aykırı olan kendi dışındaki bir yasaya tabi tutmaya çalışmak demektir (MacIntyre, 1998, s. 195'ten akt. Goodman ve Marcelli, 2010, s. 579).

Benzer şekilde Bernstein (2009, s. 1038), Kant'a göre ahlak yasasını kendisi oluşturan pratik ve rasyonel varlıklar olarak, kendi yasalarımızı kendimiz koyarken kendimizi evrensel bir ahlak yasasına bağladığımızı belirtir. Ahlaki ilkeleri aşkın bir Tanrı'ya başvurarak meşrulaştırma girişimleri, özerkliğimizi ve özgürlüğümüzü ihlal eden bir tabiiyet biçimidir;

Ahlak, hem özgür olan, hem de özgür oluşu dolayısıyla kendini mantık aracılığıyla koşulsuz yasalara bağlayan bir insan varoluşu fikri üzerine temellendirildiği sürece, (insan) görevlerini yerine getirebilmek için ne kendinden üstün bir varlığın düşüncesine, ne de ... yasanın kendisinden başka bir teşvike ihtiyaç duyar. En azından, içinde böyle bir ihtiyaç bulunması insanın kendi suçudur; fakat bu durumda bile bu ihtiyaç herhangi başka bir şey aracılığıyla giderilebilir: çünkü kendisinden ya da kendi özgürlüğünden doğmayan hiç bir şey ahlaki zaafiyetine ilaç olamaz. - Dolayısıyla, kendi adına ahlakın hiç bir şekilde ... dine ihtiyacı yoktur, aksine saf pratik aklın erdemi sayesinde kendi kendine yetebilir (Kant, 1998 (1793), s. 57'den akt. Bernstein, 2009, s. 1039).

Bu noktada, Superman'ın de son derece Kantçı bir biçimde, bir Yarı-Tanrı olarak kendi Tanrısallığını bile reddederek, kendine tamamen rasyonel, evrensel ve kendi kendine yeten bir ahlak oluşturduğu, oluşturma çabasında olduğu iddia edilebilir. Nitekim "kendisini Tanrı'nın böyle yapıp yapmadığını" soran Clark'a, dünyadaki babası

Jonathan'ın "dünyaya gelişi" ile ilgili rasyonel gerçeği açıkladıktan sonra sık sık ona "nasıl bir insan olduğuna karar vermesi gerektiğini" hatırlatışı, bizi bu türden bir seküler, rasyonel, refleksif benlik üretimi, inşası ve özerk ahlak yasası tartışmasına götürmektedir.

Ne var ki, tıpkı tezin örneklemini oluşturan diğer filmlerde olduğu gibi, bu filmde de "inşa" süreci "kötülüklerin sebebi" ve "cezalandırılması gereken bir şey" olarak ortaya çıkar. Kendini *iyi, doğru insan* olarak inşa etmeye çalışan fakat tam da bu noktada "sıradan insan"dan ayrılarak korku ve tedirginlik uyandıran Superman'e karşı insanların verdiği ilk tepki, onu kelepçeye vurmaktır. Burada asıl mesele ise, Superman'in bu kelepçelerden en ufak bir çaba harcamadan kurtulabilecek güçte olmasına rağmen, kelepçelenmeye izin vermesidir. Bunu Lois'e "eğer bu, kendilerini daha güvende hissetmelerini sağlayacaksa..." diyerek açıklar. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı'nın sorumluluğunu hala üzerinde taşıyan Captain America ve Gotham için bir suçlu olmayı kabul eden Batman gibi Superman de, bu yeni postmodern dünya içinde "sıradan insandan fazla" bir şey, bir *ideal* oluşunun sorumluluğunu bu şekilde üstlenir.



Görsel 5. 49. *Man of Steel (2013). Teslim olmak üzereyken dahi askerlerin üzerinde konumlanan, dünyadaki herkesten ve herşeyden daha güçlü Superman.*



Görsel 5. 50. *Man of Steel (2013). İnsanların kendilerini rahat ve güvende hissetmeleri için kelepçelenmeyi kabul eden Superman.*

5.6.3. Umut/Yıkım

Filmde "inşa" kavramı, Superman/Krypton ilişkisinde ortaya çıkan umut/yıkım karşıtlığında bu kez toplumsal boyutuyla yeniden ortaya çıkar. Krypton, aşırı rasyonel bir medeniyetin "aşırı inşa"sı sonucunda yıkılmıştır. Tüm uzaya yayılıp, istediği gezegenin koşullarını kendi halkının ihtiyaçlarına göre şekillendirebilecek düzeyde bir teknolojiye sahip olan Krypton, tüm insanların toplumda alacakları yerin daha onlar doğmadan belirlendiği ve bu anlamda kaderlerinin şekillendirildiği yapay nüfus kontrolüne başladıktan sonra, gezegenin doğal kaynakları bu işlemin gerektirdiği enerji sebebiyle tükenmiş, gezegenin çekirdeki dengesizleşmiş ve bunun sonucunda gezegen patlayarak Krypton medeniyeti yok olmuştur. Krypton'un kendi sonuyla böyle radikal bir biçimde karşılaşması, yine modernitenin rasyonel aklı ve biliminin 2. Dünya Savaşı itibarıyla "iyi" uçtan "kötü" uca kayarak *içeri doğru patlayışını* andırmaktadır. Superman ise, Krypton'da nesiller boyunca normal yollardan doğan ilk çocuktur ve hem babasının gelecekle yaratılabilecek olan tüm Krypton'luların bilgilerini taşıyan Codex'i onun içine yerleştirmiş olması sebebiyle Krypton için, hem de onlara verebileceği ideal

ve onları yönlendirebileceği daha iyi dünya sebebiyle dünya için *umut* anlamına gelmektedir. Nitekim, Superman'in göğsünde taşıdığı "S" Superman'in S'si değil, El ailesinin "Umut" anlamına gelen işaretidir. Babası Jor-El, Superman'e, "Belki (insanlar) bizim yaptığımız hataları yapmazlar. Eğer sen onlara yol gösterirsen, Kal. Eğer sen onlara umut verirsen. Bu sembolün anlamı bu. El ailesinin sembolü, umut anlamına gelir. Bu umudun içinde, herkesin iyilik potansiyeli taşıdığına dair temel bir inanç vardır. Sen onlara bunu verebilirsin," der. Captain America, "sıradan insan"ı temsil ederken, Superman, tam olarak Captain America'nın temsil ettiği sıradan insanın içindeki iyiliğe inanır. Superman, aynı zamanda Krypton'un ve daha sonra da Dünya'nın "kötü adam"ı General Zod için de umut anlamına gelmektedir. Çünkü babası, Superman'i Dünya'ya gönderirken yukarıda da değinildiği gibi Krypton'un gelecek nesillerinin genetik bilgilerini taşıyan Codex'i de Superman'in içine yerleştirmiştir. Bu, tek bir insanın içinde bütün bir medeniyetin yaşadığı anlamına gelmektedir. Zod, önce eski kumanda merkezlerinde yapıldığı gibi dev makinelerle Dünya'nın atmosferini ve basıncını Krypton'luların rahatlıkla yaşayabileceği hale getirdikten sonra, eski kumanda merkezinde bulunan "Yaradılış Odası (Genesis Chamber)"nda Superman'in içinde bulunan genetik bilgiler aracılığıyla Krypton'un dünya üzerinde bir kez daha inşa edilebileceğine inanır - bu, Dünya'nın insanların ölmeleri anlamına gelse de.



Görsel 5. 51. *Man of Steel* (2013). Krypton'daki Yaradılış Odası (Genesis Chamber).



Görsel 5. 52. *Man of Steel* (2013). Krypton'daki Yaradılış Odası (Genesis Chamber)-2.

Bu noktada, bir kez daha hümanizm ve modernite ilişkisine, bu defa Hume ve Kant gibi Aydınlanma filozoflarının bakış açısıyla değinmek yerinde olacaktır. Hanley (2011, s. 208), "insanlık"ın (humanity) antikleri modernlerden ayıran temel çizgi olduğunu belirtir. Hume, felsefenin kahramanları olan antiklerin, modern insanın dar ruhunu hayrete düşüren bir görkeme ve duyarlılık gücüne sahip olduklarını, ne var ki modernlerin, antik filozofların "romantik ve akla hayale sığmaz" olarak nitelendirecekleri çok daha büyük bir hediyeye sahip olduklarını belirtir: "insanlık derecesi, merhamet, düzen, sükunet ve diğer sosyal erdemler (Hume, EPM 7.18, cf. E 94'ten akt. Hanley, 2011, s. 208)." Hanley (2011, s. 208), bir yandan insanlık ve modernite, diğer yandan da insanlık ve ahlak arasında kurduğu açık ilişkinin, Hume'un neden modernitenin bu kadar büyük bir savunucusu olduğunu açıkladığını belirtir. Hanley'e göre Hume, bize son derece açık bir biçimde ahlakı mümkün kılan şeyin sadece ve sadece insanlık olduğunu söylemektedir:

Ahlak kavramı tüm insanlık için ortak olan, yani aynı nesneyi genelin onayına sunan ve her insanın, ya da çoğu insanın bu nesneyle ilgili aynı görüşte ya da kararda hemfikir olmalarını sağlayan bir duyarlılığa işaret eder. Aynı zamanda tüm insanlığa yayılacak denli evrensel ve kapsamlı bir duyarlılığa işaret eder ve en uzak kişilerin bile eylemlerini ve hareketlerini, kararlaştırılmış olan ahlak yasasına uyumlu olmaları ya da olmamalarına göre beğeni ya da kınamanın bir nesnesi haline getirir. Bu iki

zorunlu durum, sadece burada vurgulanan insanlık duyarlılığına aittir (Hume, EPM 9.5'ten akt. Hanley, 2011, s. 209-210).

Hanley (2011, s. 219), Hume'a göre eğer birisi başkalarının da hemfikir olacağı normatif yargılarda bulunacaksa, öncelikle kendi "hususî" duygularını ve "özel" şartlarını aşması gerektiğini belirtir. Bunu yapabilmek içinse kişi,

başkalarıyla müşterek bir bakış açısı seçmelidir. İnsanlık çerçevesinde evrensel bir ilkeyi harekete geçirmeli ve tüm insanlığın uyum ve harmoni içinde olduğu bir tele dokunmalıdır. Dolayısıyla bu kişi, ... bu müşterek bakış açısını seçmiş ve her insanın, bir dereceye kadar hemfikir olduğu bir insanlık ilkesine dokunmuş olur. Halihazırda insan kalbi aynı unsurlardan oluşsa da, hiç bir zaman ne kamu yararına tamamen ilgisiz kalacak, ne de karakterlerin ya da tavırların eğilimlerinden hiç etkilenmeyecektir. Ayrıca her ne kadar insanlığa duyulan bu muhabbet genel olarak gösteriş ya da hırs kadar muteber tutulmasa da, yine de, tüm insanlarda müşterek olarak bulunduğu için, tek başına ahlakın ya da kınama veya övmeye dayalı herhangi bir genel sistemin temelini oluşturabilir. Bir adamın hırsları bir başkasının hırslarıyla aynı değildir; ya da aynı olay ya da nesne ikisini aynı şekilde tatmin etmez: Ama bir insanın insanlığı, herkesin insanlığı demektir; ve aynı nesne tüm insanlarda bu tutkuya dokunur (Hume, EPM 9.6'dan akt. Hanley, 2011, s. 219).

Burada asıl önemli olan vurgu, "tek bir insanın insanlığının, tüm bir insanlığa eşit olmasıdır," ve bu vurguyu yapan tek kişi Hume değildir. Plotnikov (2012, s. 274), Kantçı felsefeyle anılan ve yukarıda da değinilmiş olan "özerklik" kavramını hatırlatır - özerklik, her bir rasyonel varlığın "kendi eylemlerinin öznesi" olması anlamına gelmektedir. Plotnikov, burada kişinin bir ahlak kategorisi olduğunu belirtir - burada söz konusu olan kendi başına bir birey değil, evrensel pratik normları hayata geçirme kapasitesine sahip bireydir. Dolayısıyla, bireyin karakteri, insan kişisinin "rasyonel bir varlık" gibi hareket edebilme yetisidir ve ahlak yasasına uygun hareket etmekte olan ampirik birey, "özgürlüğün öznesi" olarak tanımlanabilir. Plotnikov, Kant'a göre bunların, her bir bireyin sahip olduğu evrensel karakter nitelikleri olduğunu belirtir. Yine bir sonraki yüzyılda yaşayan ve "ilk varoluşçu" olarak kabul edilen Kierkegaard'a göre de, "tek bir birey bireylerin en biricigi olabilir ve tek bir birey herkes anlamına gelebilir (Kierkegaard, 1998, s. 115'ten akt. Tubbs, 2013, s. 480)". Bu noktada, tüm Krypton'un Superman'in DNA'sında yazılı olması ve *Krypton'a özgü* insanlığı harekete geçirip geçirmemenin kararını Superman'in ellerinde olması, "tek bir insanın tüm insanlık anlamına geldiğini" söyleyen Aydınlanma filozoflarının görüşleriyle uyumludur. Ne var ki Superman, *Dünya'daki insanlık* için faydalı olacak seçimi yapar. Rasyonel aklıyla verdiği, evrensel ahlak yasalarıyla uyumlu olan karar, bir ırkın hayata

dönmesi için bir başka ırkın yok edilmesi kararının etik boyutuyla ilişkilidir ve dünyalı olan biz izleyicilerin ve okuyucuların da "hemfikir" olacağı, müşterek değerlerimize hitap eden bir seçimdir.



Görsel 5. 53. *Man of Steel (2013). Superman'in General Zod'la konuşurken deneyimlediği imgeler-1.*



Görsel 5. 54. *Man of Steel (2013). Superman'in General Zod'la konuşurken deneyimlediği imgeler-2. Hangi ırkın hayatta kalıp hangi ırkın soyunun tükeneyeceği kararının sorumluluğunu taşıyan Superman'in duyduğu/duyacağı suçluluğa dair metaforik bir anlatım.*

Superman'in Umut'la ilişkisi de, bu anlamda, yine Aydınlanma filozoflarının rasyonel akılla mümkün olan bir uyuma, harmoniye dair sonraki yüzyılların filozoflarında izlenemeyecek iyimser tavırlarıyla ilişkilendirilebilir. Ne de olsa Aydınlanma felsefesi, insana olan inançla gelecek umudunun biraraya geldiği bir felsefedir (bkz. Havers, 2015, s. 193-194).

Öte yandan, Soares (2015, s. 755-756), *Man of Steel*'in Superman'inin General Zod ve Krypton'la ilişkisini, yirmi birinci yüzyıl dünyasında yaşayan bir süperkahraman olmanın zorluklarıyla ilişkili olarak değerlendirir. Soares'e göre her ne kadar film her iki dünyanın da hakkından gelmeye çalışsa da, burada gördüğümüz şey karakterin küreselleşmiş bir dünyanın ihtiyaçlarını tatmin etmesi gerektiği, yoksa dışarıda kalma tehlikesiyle karşı karşıya olduğudur. Bu anlamda *Man of Steel* hem (tıpkı bu tez kapsamında incelenen diğer ilk, "köken" hikayesi filmlerinde olduğu gibi) Superman'in içsel çelişkileriyle, hem de yirmi birinci yüzyılın küreselleşmiş dünyasındaki evrimleşmiş duruşuyla ilgilidir. Soares bu noktada BBC muhabiri Francine Stock'un yönetmen Zack Snyder'le yaptığı bir röportajda neden filmin küreselleşmeyi "anlar"

görünen General Zod'un aksine Superman'ın Amerikanlığını korumaya çalıştığını sorar (General Zod, dünyaya vardığında dünyanın her yerine, "United Colors of Benetton tarzı bir şekilde (röportajdan)" dünyanın tüm dillerinde bir mesaj göndermiştir). Snyder ise buna, her ne kadar Superman karakteri "tabiatı gereği Amerika'lı ve Amerika'nın bir yaratımı" olsa da, bu noktada artık "küreselleşmekten başka şansının olmadığını," belirterek yanıt verir.

5.6.4. Seçim/Kader

Filmdeki bir sonraki ikili karşıtlık, yine inşa ve ahlak kavramlarıyla bağlantılı olarak ele alınabilecek olan seçim (özgür irade) ve kader karşıtlığıdır. Filmde seçim yapmanın önemi, öncelikle Jonathan Kent'in genç Clark'la diyalogları aracılığıyla ve "nasıl bir insan olacağına karar verme" düzleminde vurgulanır. Fakat filmde seçim ya da özgür irade ve kader arasındaki sonuçsuz kalmaya mahkum denebilecek ilişki, henüz Superman doğmadan belirlenmiştir. Jor-El, ölmeden önce General Zod'a, "Bir çocuğumuz oldu, Zod. Bir oğlan. Krypton'un yüzyıllardır gördüğü ilk normal doğum. Ve o özgür olacak. Kendi kaderini yaratma özgürlüğüne sahip olacak," der. Daha sonra ise Superman'e, "Her çocuk, toplumumuzda önceden belirlemiş bir role sahip olmak üzere tasarlanıyordu. Bir işçi, bir savaşçı, bir lider... Annen ve ben Krypton'un çok değerli bir şeyi yitirdiğine inanıyorduk. Seçim unsuru, şans. Ya bir çocuk toplumun onun için seçtiği şeyden fazlasının hayalini kurarsa? Ya bir çocuk daha büyük bir şey yapma arzusunda olursa? Sen bu inancın bedenleşmesisin, Kal. Yüzyıllardır Krypton'un gördüğü ilk normal doğum. Bu yüzden seni kurtarmak için bu kadar çok risk aldık," diyecektir. Böylelikle, ironik bir şekilde, Krypton'un bilimadamları tarafından genleriyle oynanarak bir asker ya da öğretmen olarak yaratılmamış olan Superman'in kaderi, "seçim özgürlüğü" olacaktır.

Superman, özgür bir adam, özgür bir insan olmanın sorumluluğunu taşımaya yazgılıdır. Bu da bizi, bu kez Kierkegaard'dan Sartre'a, son *modern* felsefe diyebileceğimiz Varoluşçuluk'a götürmektedir. Tubbs (2013, s. 481), Sartre'a göre

varoluşçuluğun tanımlayıcı özelliğinin "varlığın özden önce gelmesi" düşüncesi⁷⁴ olduğunu belirtir. Tüm varoluşun şablonu olan Tanrı ya da öz gibi bir önyargı ortadan kalktığı zaman, varoluşu özünden önce gelen, tanımlanabilir bir mefhum olarak ortaya çıkmadan önce varolan, en azından bir varlığın olduğunu görürüz. "Bu varlık insandır... insan önce varolur, kendiyle karşılaşır, ...- ve kendini daha sonra tanımlar (Sartre, 2007, s. 30'dan akt. Tubbs, 2013, s. 481)". Böylece, Sarte'a göre, insan kendini ne yapıyorsa odur. Bu ise, Tubbs'a göre, varoluşsal kaygının ortaya çıktığı yerdir, çünkü Tanrı tarafından terk edilmiş olan insan, "özgür olmaya mahkûmdur (Sartre, 2007, s. 38'den akt. Tubbs, 2013, s. 481)", "kendi yasasını koyan kişinin kırılganlığına, bağımsız kişinin çaresizliğine ve Tanrısız kalmış olanın ızdırabına mahkûmdur (Tubbs, 2013, s. 481)". Dolayısıyla Tubbs, bir insan ne olacağını seçtiğinde ve bunun sorumluluğunu yüklendiğinde, bunu "olması gerektiğine inandığı insanın bir imgesine (Sartre, 2007, s. 32'den akt. Tubbs, 2013, s. 481)" uygun olarak yaptığını belirtir.

Burada kısaca Kant'a dönülecek olursa, Gordon (2005, s. 121), premodern ahlak tartışmaları insan etiğini Tanrı'nın gizemli yollarına ya da şeylerin sabit doğasına yorarken, Kant sonrası, ya da "yapısalcı" ahlak kuramının çeşitli kollarının alamet-i farikalarının, etik ilkelerimizin kendimizi gönüllü olarak maruz bıraktığımız ve "içeriden" bilinebilir şeyler olmaları olduğunu belirtir. Dolayısıyla Gordon'a göre bu noktada bu ilkelerin yaratıcıları bizlerizdir, ama aynı zamanda kendi yarattığımız şeyle "bağlanmışızdır."

Dolayısıyla, Tubbs (2013, s. 481), Sartre'a göre kendimizi biçimlendirirken varoluşsal sorumluluğumuzun da tüm bir insanlığı, bir bütün olarak ilgilendirdiğini belirtir. Tubbs'a göre Sarte'ın özneler arasılığı Hegel'e dayandığı kadar Kant'ın pratik öznelliğine de yaslanır ve bir eylem söz konusu olduğu zaman yargı kriteri "benim yaptığım şeyle insanlık kendi işleyişini düzenleyebilir mi?" sorusu olmalıdır. Tubbs, Sartre'ın burada başvurduğu şeyin bir a priori olmadığını, çünkü bunun varoluştan önce gelen bir öz anlamına geleceğini, ama yine de kişinin kendi eylemlerinin uygunluğunu ve tutarlılığını herkesin varlığıyla karşı karşıya koyarak değerlendirebileceği bir tür

⁷⁴Elbette yirminci yüzyılın bir filozofu olan Sartre, bu anlamda rasyonel akılla ulaşılabilecek evrensel bir öze, hâkikate, bir *a priori*'ye atıfta bulunan Hume ve Kant gibi felsefecilerden ayrılır, fakat insana dair, tüm insanlığı kapsayan evrensel bir "meta-anlatı" oluşturması açısından, hala *modern* bir filozofur ve ilerleyen satırlarda da görülebileceği üzere insan iradesine, "varoluşsal sorumluluğumuza" bakışı Kant gibi, Hegel gibi felsefecilerle bir tür ortaklık taşımaktadır.

kategorik kaçınılmazlığa vurgu yaptığını belirtir. Tubbs (2013, s. 482), özetle, varoluşçuluğun bu biçiminde kendini seçmenin varlığı seçmek ve bu varlığı kendi iradesine uygun olarak şekillendirmek anlamına geldiğini bilen insanın, aynı zamanda varlığı seçmenin de kendi özünü seçmek olduğunu anlaması gerektiğini belirtir. Bu anlamda, seçme özgürlüğü, ki burada özgürlük, özgür olmak zorunda olmanın ağırlığını taşır, "mutlak oluş (Sartre, 2007, s. 56)"tur ve her bir özgürlüğün içinde insan aynı zamanda "bir tür insanlığı" da gerçekleştirir. Tubbs'a göre Sartre böylelikle bu noktada varoluşçuluğu bir tür hümanizm olarak öne sürer, çünkü insan olmaya dair bu varoluşçu seçim içinde, karşılıklı tanıma ve bir tür kategorik kaçınılmazlıkla beraber her zaman "bir insan topluluğu yaratma ihtimali (Sartre, 2007, s. 65)" de bulunur.



Görsel 5. 55. *Man of Steel (2013). "Seçim özgürlüğü" olan kaderiyle karşılaşan Superman.*

5.6.5. İnanç/Güven

Filmdeki son ikili karşıtlık seti, inanç ve güven arasındaki ikili karşıtlıktır. Superman Zod'a teslim olup olmamayı düşürken, bir Kilise'ye gider ve genç bir rahibe

içgüdülerinin Zod'a güvenemeyeceğini söylediğini, ama insanlara güvenip güvenemeyeceğinden de emin olamadığını söyler. Rahibin cevabı ise, "Bazen önce bir inanç sıçraması yapman gerekir, güven kısmı sonradan gelir," olur. Nitekim Superman, neden Zod'a teslim olduğunu soran Lois'e, "Ben insanlığa teslim oluyorum. İkisinin arasında fark var," cevabını verir. Çünkü Superman, her ne olursa olsun, insanın içindeki iyilik potansiyeline inanmaktadır, tıpkı El ailesinin armasındaki gibi.

Man of Steel filminde izlediğimiz Superman'in, açıkça Aydınlanmacı ve modern bir hümanizmin, rasyonel akıl ve onun uzantısı olan bir ahlak anlayışının ve son olarak varoluşçu bir özgürlüğün simgesi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu anlamda belki de Superman, incelenen diğer süperkahramanlara oranla modernitenin *kurucu* değerleriyle en yakından ilişkili olan süperkahramandır ve tıpkı incelenmiş olan diğer filmlerdeki süperkahramanlar gibi, tam da temsil ettiği değerler söz konusu olduğunda postmodern dünya tarafından anlaşılmamakta, yargılanmakta, suçlu bulunmakta ve hatta "kelepçelenmektedir".

6. SONUÇ

Bu çalışmada, çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerdeki süperkahramanların ve düşmanlarının birbirleriyle ve bu filmler aracılığıyla içinde yeniden doğmuş bulundukları günümüz dünyasıyla olan ilişkilerinin küresel ölçekli değişim ve dönüşümleri modernite ve postmodernite ikiliği özelinde nasıl temsil ettikleri sorusundan yola çıkılmış, bu karakterlerin modernite ve postmodernite tartışmalarıyla bağlantılı olarak hangi değerleri ya da bu değerlerde yaşanan hangi değişim ve dönüşümleri temsil ettiklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Böylelikle, şüphesiz içinde üretildikleri toplumla ve kültürle son derece dolaysız bir bağ taşıyan ve araştırmacıya verili bir çağa bakmanın, onu anlamının, çözümlemenin farklı ve yaratıcı bir yolunu sunan popüler sinema filmleri üzerinden, henüz ilk çeyreği geride kalmış olan yirmibirinci yüzyılın *zeitgeist*'ına dair belli başlı kavramlarla sınırlı da olsa bir anlayışa, kavrayışa ulaşmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın, giriş bölümünü takip eden ikinci ana başlığı altında ortaya konan kuramsal açıklamalar ve tartışmalar aracılığıyla modernite ve postmodernite kavramları, bu kavramların içerdikleri epistemolojik ve ontolojik yaklaşımlar, toplum düşüncesinde, ideolojide, kültürde, ekonomide ve bir bütün olarak insanların gündelik yaşamında yarattıkları -ya da onlardan kaynaklandıkları- değişim ve dönüşümler tarihsel bir duyarlılıkla aktarılmıştır. Öncelikle modernitenin düşünsel, toplumsal ve ekonomik kökenlerini oluşturan onsekizinci yüzyıla, diğer bir deyişle Aydınlanma felsefesine, Fransız Devrimi'ne ve Sanayi Devrimi'ne odaklanılmıştır. Takip eden iki yüzyıllık sürecin bütün itkilerinin, hedeflerinin, gerilimlerinin ve hayalkırıklıklarının temelini atan, düşün dünyasını ve fiziksel koşullarını belirleyen bu üç devasa tarihi süreç, kaçınılmaz olarak çalışmanın amacına yönelik bir biçimde sınırlandırılarak açıklanmıştır.

Ardından modernitenin tepe noktasına ulaştığı ondokuzuncu yüzyıla geçilmiş, özellikle Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin bu yüzyıla miras bıraktığı rasyonalizm, pozitivizm, ulus devlet düşüncesi, tüm bu düşünsel dönüşümlerin sonucu olan modern devlet ve kurumları, modern birey ve yaşam algısıyla Batı toplumlarının pratikteki inşa süreci, modernitenin ikili karakteriyle birlikte ve bu düşüncelere ve pratiklere kaçınılmaz olarak eşlik eden sosyoloji biliminin ortaya çıkışına da değinilerek

aktarılmıştır. Elbette modernite tıpkı bir distopya romanı gibi tüm yönleriyle ve tamamen rasyonel, pozitivist ve pragmatik toplumlar, kurumlar ya da bireyler anlamına gelmemektedir. Modernite de her tarihsel, toplumsal, kültürel eğilim gibi kendi karşısına, romantizme hayat vererek doğmuş ve büyümüştür. Postmodernitenin ilk kıvılcımlarını içinde barındıran ve postmodernitenin moderniteye karşı çıkışında birtakım referanslarını alacağı ondokuzuncu yüzyıl romantizmine, daha sonra süperkahraman anlatılarıyla da bağıntısı kurulacak olan Friedrich Nietzsche'nin düşüncelerine ağırlık verilerek değinilmiştir. Ardından Paris sokaklarındaki değişimden yola çıkarak "Modernite" terimini ilk defa ortaya atan şair Charles Baudelaire'in ve modern yaşamı Baudelaire dolayısıyla yorumlayan Walter Benjamin'in düşünceleri üzerinden modernitede şehir, şehrin modern insanda yarattığı dönüşüm ve *flâneur* kavramı açıklanmıştır.

Daha sonra Batı dünyasının felsefi, toplumsal ve kültürel dünyasında yeni ve büyük bir kırılmaya yol açarak postmodernitenin ortaya çıkışına zemin hazırlayan yirminci yüzyılın kolektif travmaları, diğer bir deyişle 1. Dünya Savaşı, Büyük Buhran ve 2. Dünya Savaşı, rasyonel aklın kriziyle ilişkili olarak aktarılmıştır. Bu bölümde özellikle 2. Dünya Savaşı esnasında atom bombasıyla birlikte Batı'nın düşünsel dünyasında ve kolektif vicdanında büyük yaralar açarak modernitenin rasyonalizm, pragmatizm, ilerleme gibi kavramlarının kökten sorgulanmasına neden olan Holocaust ve modernite ilişkisine değinilmiştir. Modernitenin yirminci yüzyılın ortasında girdiği krizin böylelikle neden sonuç ilişkisi çerçevesinde aktarılmasının ardından refleksivite kavramına ve modern birey inşasına kısaca değinilmiştir.

Tezin kuramsal temelini oluşturan son alt başlıkta postmodernitenin tarihsel ortaya çıkış süreci ve meta anlatıların reddi, yapısökümü, düzçizgisel tarihin sonu gibi temel kavramlar ele alınmış, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard gibi düşünürlerin yaklaşımlarından destek alınarak postmodern düşünceye, postmodern topluma ve postmodern benliğe dair genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Elbette postmodernitenin tarihi ve bu anlamda içerdiği kavramsal çeşitlilik, iki yüzyılı aşkın bir tarihe sahip olan modernite ile karşılaştırıldığında zamanda ve uzamda çok küçük bir yer kaplamaktadır. Ne var ki, pek çok düşünür tarafından sona erdiği ileri sürülen moderniteden farklı olarak bugün ideolojilerde, toplumsal organizasyonda, üretim ilişkilerinde, kültürün aktarımında ve tüm bunlar aracılığıyla bireysel kimlik algısında

yarattığı, yaratmakta olduğu etkiyle düşünsel, kültürel ve gündelik yaşamların -bireyler bunun farkında olsa da olmasa da- her yönüne sızmış olan postmodernitenin hala daha genişlemeye devam ettiği varsayılabilir. Şüphesiz bu genişlemenin nereye kadar süreceğini kestirmek mümkün değildir. Tıpkı yarım yüzyıldır süregiden bir tartışmaya rağmen modernitenin çoktan ve tamamen ölüp gömüldüğünü söylemenin mümkün olmadığı gibi. Nitekim bu çalışma da bu imkansızlıktan doğmuş, modernitenin temel değerlerinin ya da en azından bu değerlere dair bir tartışmanın hâlâ daha varlığını sürdürmek bir yana, en popüler ve "şimdi"ye dair kültürel üretimlerde dahi kendini hatırlatmaya devam ettiği düşüncesinden yola çıkmıştır. Çalışmanın korumaya çalıştığı tarihsel duyarlılıkla koşut olarak postmodernitenin incelenen filmlerde karşılaşılan bir takım belirli ve kimi zaman da yirmibirinci yüzyıla içkin olarak değerlendirilebilecek niteliklerinin ise kuramsal bölüm yerine Bulgular ve Yorum bölümünde, filmler üzerinden ele alınmaları uygun bulunmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, öncelikle kahramanlık anlatıları ve süperkahramanların modernitenin mitleri olarak çizgi roman evreninde ortaya çıkışları ele alınmış, daha sonra sinemada anlamın kuruluşu ve popüler sinemaya eğilmek suretiyle, bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin ait olduğu Hollywood sinemasında anlatının ve dolayısıyla anlamın kuruluş şablonunu oluşturan tür sineması geleneği açıklanmış ve bu geleneğin toplumla, kültürle ve ideolojiyle ilişkisi kurulmuştur. Böylece modernite ve postmodernite gibi toplumsal yaşama dair iki geniş kavramın filmler üzerinden ele alınmasının neden ve nasıl mümkün olabildiğinin yanı sıra topluma, kültüre, tarihe ve düşünsel dünyaya dair kavramların popüler filmler üzerinden ele alınmasının neden gerekli ve faydalı olduğu mümkün olduğunca açık ve net bir biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak ise sinemada ritüel yaklaşımına, mitsel kuruluşa ve Lévi-Strauss'un çalışmada kullanılan ikili karşıtlıklar yöntemine yer verilerek modernitenin mitleri olarak süperkahraman anlatıları, popüler sinemanın ritüel işlevi ve çalışmada ele alınan filmlerin incelenme yöntemi arasında bağlantı kurulmuştur. Böylelikle tezin bu bölümünde, filmlerin incelenmesi için seçilen yöntemin Lévi-Strauss tarafından dünyanın dört bir yanındaki mitlerin çözümlenmesi için ortaya atılan bir yöntem olduğu da göz önünde bulundurularak, çizgi roman evrenindeki süperkahramanlar, popüler sinema ve seçilen yöntem işlevsel açıdan bir araya getirilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde tezin örneklemini oluşturan filmleri incelemek için uygun bulunan Claude Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıklar yönteminin bu tez bağlamında nasıl kullanıldığı açıklanmıştır. Yöntem seçimi aşamasında, popüler sinema alanındaki farklı çalışmalarda da benzer şekilde uygulanabilecek, somut, tekrarlanabilirlik özelliği açısından mümkün olduğunca "bilimsel" olan, fakat aynı zamanda da filmlerin kurulan çerçeve içerisinde özgürce ve detaylıca yorumlanabilmesine olanak tanıyan bir yöntem seçilmeye özen gösterilmiştir. Bu yöntemin seçilmesinde rol oynayan bir başka faktör ise, "modernitenin mitleri (Saunders, 2011, s. 142)" olarak tanımlanan süperkahraman anlatılarının, popüler sinemanın *katharsis* niteliğiyle ilişkili ritüel işlevinin ve Lévi-Strauss'un mitler ve ritüellerle uğraşan orjinal yönteminin eksiksiz bir biçimde bir araya gelerek seçilen yöntemi bu filmlerin çözümlenmesi için ideal hale getirdiğinin düşünülmesidir. Tez kapsamında incelenen filmler amaçsal örneklemeyle, 2000'lerin süperkahraman filmlerinde modernite ve postmodernite ikiliğini en iyi şekilde yansıttığı düşünülen *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012), *Captain America: The First Avenger* (2011), *Captain America: The Winter Soldier* (2014) ve *Man of Steel* (2013) olarak belirlenmiştir.

Batman'ın doğuşunu anlatan *Batman Begins* (2005) filminde, öncelikle bir postmodernite/modernite ikiliğinden ziyade Bruce Wayne ve Batman arasındaki ilişki aracılığıyla modernitenin kendi içindeki çelişkilere ya da karşıtlıklara dair bir çerçeve çizildiği görülmüştür. Bu anlamda, bu film özelinde Saunders'ın (2011, s. 142) süperkahraman anlatılarının doğru soruları sorduğumuz sürece modernitenin kendisinin görmezden gelinmiş bir takım çelişkilerini ortaya çıkarabilecekleri varsayımını destekleyecek bir sonuca ulaşıldığı da söylenebilir. Filmde Batman, modern bir kahraman miti olarak ortaya çıkarken, çizgi roman ortamındaki işlevine koşut bir biçimde adalet, gerçek (ya da hâkikat), seçim, sembol (ya da fikir) gibi moderniteyle, özellikle de Aydınlanma ve Fransız Devrimi'yle ilişkili kavramlarla donanmış bir karakter haline gelmiş, Batman'ın dış dünyayla ve suçlularla ilişkileri de her şeyden önce kendi içsel yolculuğunun katalizörleri olarak işlev görmüştür. Batman ve Bruce ikiliğinde karşımıza çıkan karşıtlıklar bir sembol ya da bir fikir olarak üstün insan/sıradan insan, adalet/intikam, korku/gerçek, seçim yapma ve bu seçimin sonuçlarına göğüs gerebilme iradesi açısından ele alınan seçim/eylemsizlik

karşıtlıklarıdır. Bruce'un kendini Batman'in personasında bir kahraman olarak inşa ediş biçiminin bir kez daha Giddens'ın refleksif benlik üretimi, mahremiyet ve moderniteye dair görüşlerinin yansması olduğu anlaşılmıştır. Batman'in açıkça modern bir kökenden doğan etik duruşu ise "romantik suçluluk (romantic guilt)" kavramı ve Aydınlanma'nın en büyük filozoflarından birisi olan Immanuel Kant'ın "radikal kötülük (radical evil)" düşüncesiyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Filmde, postmodernite ile ilişkilendirilebilecek ilk önemli işaretlerin Ra's al Ghul'un Gotham konusundaki takıntısında kendini gösterdiği görülmüştür. Gotham şehri yıllardır, modernitenin krizinin en büyük duraklarından birisi olan Büyük Buhran'ı andıran ciddi bir ekonomik krizle boğuşmaktadır. Ra's al Ghul'un Gotham'ı yaşadığı çürüme nedeniyle yok edilmesi gereken bir yer olarak tanımlayışı ise, postmodernitenin modernite ile ilgili iddiasını andırmaktadır - modernite çürümüş, işe yaramaz ve dolayısıyla yerle bir edilmesi gereken bir şeydir. Bu filmde Batman'in karşısında çıkan üç adet "kötü adam"dan Falcone, Batman'in geçmişiyle ve Gotham'ın mevcut durumuyla ilgili bir karakterken, Ra's al Ghul, gerek Bruce'a verdiği eğitimle, gerekse ona bir karşıtlık oluşturarak ve Bruce'un ona gösterdiği direnç aracılığıyla Batman'in moderniteyle ilgili değerlerinin ortaya çıkmasında en büyük katalizör olmuştur. Filmin ilerleyen bölümlerinde Ra's al Ghul tarafından görevlendirildiğini öğrendiğimiz Dr. Crane (Scarecrow) ise, Batman'in temsil ettiği doğru, seçim, adalet, irade gibi modern kavramların karşısına "çıldırılmışlık" halini koyar. Bu çıldırılmışlık hali filmde izleyicinin karşısına doğru araçlar kullanılarak toplu bir histeri haline getirilebilecek bir olgu olarak çıkar. Bu noktada korku, toplu paranoya ve hezeyan hali, postmodernitenin gerçeğe ve hâkikatle ilişkisi üzerinden, postmodern siyasetin ve postmodern savaşın araçlarıyla uyumlu olarak kendini göstermiştir.

Serinin ikinci filmi olan *The Dark Knight*'ta (2008) ise ilk filmde modernitenin sonucuyla ilişkilendirilen Gotham şehrinin gerçek bir postmodern şehir haline geldiği ve filmin de özellikle 2000'li yılların ya da daha net bir tanımla 11 Eylül sonrası Amerika'nın postmodern dünyasıyla ilişkili kaygıları daha berrak bir biçimde yansıttığı görülmüştür. Bu filmde, Batman ile Joker ve Batman ile Harvey Dent arasında olmak üzere iki ana karşıtlık grubu izlenmiştir. Batman ve Joker arasındaki ikili karşıtlıklar setini normal/ tuhaf, mantık/ delilik, kontrol/ kaos, toplum dışı/ toplum, inşa (daha iyi bir dünya ümidi)/ yapıbozumu, inanç/ inanç kaybı karşıtlıkları oluşturmaktadır. Batman ve

Joker arasındaki ilişkide, Batman'in temsil ettiği değerlerin açıkça moderniteye, Joker'in temsil ettiği değerlerin (ya da kavramların) ise herhangi bir şüpheyi yer bırakmayacak şekilde postmoderniteye karşılık geldiği görülmüştür. Bu filmde Batman rasyonel aklın ve mantıklı, doğru seçimlerin çabası içindeyken, Joker herhangi bir mantığa, düzene ve planlara yer bırakmayan bir tür delilik halinin dışavurumu olarak ortaya çıkar. Batman tam anlamıyla modern bir koruyucudur. Kendini bir kahraman olarak inşa etmiş sıradan bir insan olarak adaletle ulaşmasını sağlayacak olan şey Tanrısal bir güç ya da doğaüstü yetenekler değil, sadece mantık ve rasyonel çıkarımlar yapma gücüdür. Joker ise geçmişsizliğiyle, parçalı ve merkezlessiz kimlik anlatısıyla ve "kaosun aracısı" olarak gördüğü işlevle, postmodernitenin peygamberi gibidir. Bu noktada, Joker'in tamamen bu filme özgü olan geçmişsizliği, kendi kişisel anlatısını üretiş biçimi ve kurallarla/kurumlarla olan ilişkisi postmodernitenin tarihle, meta anlatılarla ve merkezlessiz özneye ilişkisi üzerinden yorumlanmıştır. Joker'in asli çabası kurulu düzenin, belli bir noktaya getirilmiş ya da getirilmek için çabalanan "daha iyi bir dünya" inşasının yapıssökümünü yapmaktır. Batman, Harvey Dent ve Gordon tıpkı modernitenin ilk zamanlarındaki gibi belli kurallar, yasalar, fedakarlıklar ve semboller aracılığıyla daha iyi bir Gotham'ın, dolayısıyla da daha iyi bir dünya inşasının mümkün olduğuna inanır ve bunun için çabalarken, Joker onların temsil ettiği her şeyin tersi olarak karşımıza çıkar. Modernite-postmodernite ve inşa-yapıssökümü arasında süregiden gerilimi andırır bir biçimde Joker, Batman'i öldürmek istememektedir çünkü kendi varoluşu ayrılmaz bir biçimde Batman'e ve onun temsil ettiği değerlere bağlıdır. Aynı şekilde Batman de, postmodernitenin eleştirileri aracılığıyla sürekli olarak yeniden tanımlanan modernite gibi, Joker'in onun yapıssökümünü yapış biçimiyle tekrar tekrar tanımlanır.

Filmdeki ikinci karşıtlıklar seti ise, Batman ve Harvey Dent arasındaki ilişkide ortaya çıkmaktadır. Bu ikili karşıtlıklar setinde ise izleyicinin karşısına yine sorumlulukla ilişkilendirilen seçim/kader, adalet/hukuk ve kahraman/kötü karşıtlıkları çıkmaktadır. Bu filmde, Batman ve Dent'in "modernitenin iki yüzü"nü temsil ettikleri söylenebilir. Özellikle Gordon ve Batman'in maskesiz bir sembol olarak halkın benimseyebileceği bir kahraman haline getirmeye çalıştıkları iyi adam Dent'in "kötü adam"a dönüşme şekli göz önüne alındığında, Dent'in modernitenin postmodernite tarafından yapıssökümü aracılığıyla tasvir edilen *kötü* yüzü olduğu çıkarımı yapılabilir.

Dent, "en iyi"lerden birisidir ve Joker bu yüzden onun peşine düşerek Dent'i bir anlamda ortadan ikiye ayırmayı başarır. Modernitenin "iki yüzlülüğü" ise, Harvey Dent'in yarısı yanmış yüzünde somutlaşır. Bu anlamda Dent, hem başlangıçta "umut" gibi Batman'in temsil etmeyi başaramadığı modernite değerlerini sembolize ederken, hem de filmin ikinci yarısında Joker'le olan ilişkisi aracılığıyla modernite ve postmodernite arasında bir geçiş olarak ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, Johnson'un da (2014, s. 965) vurguladığı üzere Batman'in gerçek bir kahraman olmasını sağlayan niteliği, en kötü yüzünü görmesine rağmen Gotham'ı asla yoksulluğa, suça ve umutsuzluğa terk etmemesidir. İnsan potansiyeline duyulan bu inanç ise postmoderniteye değil, moderniteye ait bir niteliktir ve dolayısıyla bu filmde ortaya çıkan postmodern dünyayı kendi geçmişsizliği ve parçalılığı içinde yok olmaktan kurtaran şey, tam olarak Nolan'ın Batman karakterinde cisimleşen modern tepkilerdir.

Serinin üçüncü ve son filmi olan *The Dark Knight Rises* (2012) filminde hem moderniteye, hem de kaos gibi postmoderniteye ait *kötü* özelliklerin hepsinin Batman'e atfedilmiş olduğu görülmüştür. *The Dark Knight* filminde Joker Batman'in yapısökümünü zaten yapmıştır ve *The Dark Knight Rises* filminde, Ra's al Ghul'un varisi olarak izleyicinin karşısına çıkan Bane karakteri Joker'in yarım bıraktığı yapısökümünü devam ettirmektedir. Yapısökümü yapıldıkça ve film ilerledikçe Batman günümüzde kötü olan herşeyin sorumlusu, postmodernitenin "dün"de işaret ettiği tüm kötülüklerin temsilcisi olarak ortaya çıkmaktadır. Batman ve Bane arasındaki ilişkide ortaya çıkan ikili karşıtlık seti, yalan/gerçek, inşa/yapısökümü, kaos/denge, eski/yeni, zengin/fakir, adalet/hukuk, seçim/kader, kontrol kaybı/kontrol, beden/ruh ve batı/doğu olarak belirlenmiştir. Bu filmde Bane, özellikle adalet/hukuk ve seçim/kader ikilikleri bağlamında *The Dark Knight* filminde Joker aracılığıyla ortaya çıkan Dent'in kötü yüzünün adeta devamı gibi görünmektedir. Bane'in Gotham'a getirmeyi vaad ettiği adalet, modern adaletin postmodern bir parodisidir ve aynı şey seçim özgürlüğü ve kontrol için de geçerlidir. Bu filmde, tüm modern değerler Baudrillard'ın sözünü ettiğine benzer bir illüzyon, bir miş gibilik hali içinde **ortaya çıkar**. Bu noktada ise, filmin en büyük ikili karşıtlıklarından birisinin gerçek ve yalan arasındaki ilişkide ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Ne var ki, Bane'in moderniteyi kendine çevirmek için kullandığı yöntemin, ironik bir biçimde yine modernitenin yöntemi olduğu söylenebilir. Filmde, somut görsel karşılığını Bane'in Bastille'i andıran Blackgate Hapishanesi'nin

önünde yaptığı konuşmada bulan Fransız Devrimi göndermesinin yanı sıra, modernitenin değerlerini kendine karşı konumlandırarak kullanan ve parodisini yapan diğer ikili karşıtlık grupları da yine Fransız Devrimi'nin değerleriyle ilişkilendirilebilecek olan adalet ve hukuk, zengin ve fakir, seçim (ya da özgür irade) ve kader ve bunlarla bağlantılı olarak kontrol ve kontrol kaybı ikili karşıtlıklarıdır. Bu karşıtlıkların demokrasi ve hegemonya kavramlarıyla ve postmodern siyasetle de bağlantılı olduğu görülmüştür.

Captain America: The First Avenger (2011) filminde ikili karşıtlıkların, 2. Dünya Savaşı'nda müteffik kuvvetlerin tarafında yer alan Captain America ve Nazi Almanyası'nın bilimsel araştırma biriminin başında olan Johann Schmidt (ya da Red Skull/ Kırmızı Kafatası) arasında ortaya çıktıkları görülmüştür. Bu filmdeki ikili karşıtlıklar, bilim/batıl inanç, sıradan insan/üstün insan, insanlık (hümanizm)/insanlığın kaybı (posthümanizm), vatanseverlik/kişisel kazanç ve ulus/bireysellik arasındadır. Captain America bilim, ulus, sıradan insan, vatanseverlik gibi olumlu olarak nitelendirilebilecek modernite değerlerini temsil ederken, Schmidt Nazi Almanyası'nı ve 2. Dünya Savaşı itibarıyla (özellikle de Nazi Almanyası'nın tarihteki kolektif travmaların en büyüklerinden birisine kaynaklık etmiş bulunan icraatleri aracılığıyla) modernitenin temsil ettiği değerlerin çöküşünü, bununla bağlantılı olarak da postmoderniteye giden yolun başlangıcını temsil etmektedir. Filmde sıradan insan/üstün insan ikili karşıtlığı, karşıtlığın Captain America sütununda kendine yer bulan ve moderniteyle ilişkisi bağlamında ele alınan hümanizm ve Schmidt'in temsil ettiği postmodern bir olgu olan posthümanizm kavramlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmin, postmodernitenin 2. Dünya Savaşı'yla kritik ilişkisini son derece alegorik ve fantastik bir anlatımla fakat doğru bir biçimde betimlediğini belirtmekte fayda vardır. Böylesi bir travmanın ardından açığa çıkan yeni dünyada, ne kadar iyi niyetli, saf, onurlu olursa olsun Captain America gibi bir kahramanın temsil ettiği ulus ve vatanseverlik gibi değerlere yer yoktur ve Captain America'nın yeniden uyanacağı ve yeniden ülkesi (ve dünya) için savaşmasının bekleneceği günümüze kadar bu değerler çok ciddi bir eleştirinin odağını oluşturacaktır, oluşturmaktadır. Bu açıdan, Captain America'nın modernitenin çöküş yılları ve postmodernitenin yükselişi boyunca bir buz kütesinin altında "uyuyup", bugün yeniden gözlerini açmış olması da anlamlı bulunmuştur. Çözümlemenin bu bölümünde, ulus/bireysellik ve vatanseverlik/kişisel

kazanç ikilikleri, bilhassa ulus ve ulusculuk kavramlarının modernite ve postmodernite içerisindeki anlamları açılmak suretiyle değerlendirilmiş, Captain America karakteri ulusun kendi içinden çıkıp ulusu için savaşan sıradan, vatansever Amerikan vatandaşını temsil ederken, bireyselliği ve kişisel kazancı öne çıkaran Schmidt ulusun ve ulusculuğun ölümünün (ya da en azından yetmiş yıl sürecek olan uzun uykusunun) kehanetinde bulunduğu görülmüştür.

Captain America: The Winter Soldier (2014) filminde ise, yetmiş yıllık uykusundan uyanarak kendini içinde bulduğu bu yabancı dünyaya uyum sağlamaya çalışan Captain America'yı izleriz. Captain America'nın bu filmdeki asıl düşmanı, onun uyuduğu yetmiş yıl boyunca SHIELD'in içine sızmış ve dünyayı yavaş ama kararlı bir biçimde kaosa sürüklemiş olan HYDRA organizasyonudur. Dolayısıyla bu filmdeki ikili karşıtlıklar, Captain America ve Schmidt'in uzantısı olan HYDRA organizasyonu tarafından yaratılmış olan günümüz dünyası arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Bu karşıtlıklar şöyledir: geçmiş/ şimdi ya da gelecek, düzen/ kaos, özgürlük/ güvenlik. Captain America, Smithsonian müzesinde kendisi için ayrılan bölümde tanımlandığı biçimiyle "ulus için bir simge, dünya için bir kahraman"dır ve onunki "bir onur, cesaret ve fedakarlık öyküsü"dür. Oysa bunlar, Captain America'nın geçmişte olduğu şeylerdir ve günümüz dünyasında hiç bir değerleri yokmuş gibi görünmektedir. Günümüz dünyası onu ve onun jenerasyonunu dünyada kötü giden her şey için suçlamakta ve Captain America, hala 2. Dünya Savaşı'nın sorumluluğunu üzerinde taşımaktadır. Sahip olduğu tüm o modern değerlerle Captain America yetmiş yıl boyunca bir buz kütesinin altında "uyurken", HYDRA organizasyonu bütün kurumlara yavaş ve istikrarlı bir biçimde sızmış ve dünyayı belirsizlik ve kaosa sürüklemeyi başarmıştır. Burada Captain America'nın en büyük suçu, birinci filmin sonunda uçağı düşürmek üzereyken Peggy'ye "bu benim seçimim" deyişinden de anlaşılacağı üzere, tüm bu yetmiş yıllık süreç boyunca orada olmayarak bu kaosu serpilmesine yaptığı seçim aracılığıyla izin vermiş olmasıdır. Dolayısıyla *The Dark Knight* üçlemesinde detaylı bir biçimde ele alınmış olan seçim ya da özgür irade ve eylemsizlik arasındaki karşıtlık burada da geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkide bir kez daha ortaya çıkar. Filmde geçmiş ve şimdiyle sorunlu bir ilişki içinde olan bir diğer karakter, Captain America'nın birinci filmde uçurumdan düşerek öldüğü düşünülen çocukluk arkadaşı Bucky Barnes'dır. Bucky HYDRA tarafından bulunmuş, hasarlı kolu mekanik bir kolla değiştirilmiş, hafızası silinmiş ve

sadece komutları hatırlayıp uygulayan bir asker olarak koşullandırılmıştır. Çözümlemenin bu bölümünde Bucky'nin geçmişle ilişkisinin bir kez daha yapısökümü ile ilişkili olduğu görülmüştür. Bu filmin çözülmesinde ayrıca düzen ve kaos, özgürlük ve güvenlik ikili karşıtlıkları aracılığıyla yirmibirinci yüzyılda bir yönetim biçimi olarak dijital gözetim ve bunun yarattığı toplumsal ve kültürel sonuçlar ile Jameson'un postmodern yüce kavramının, yine her zaman birbirleriyle ilişkili olmuş bulunan güvenlik ve özgürlük kavramlarının modernite ve postmodernite ile örtüştüğü anlaşılmıştır. Filmde Captain America "eski dünya"nın özgürlük anlayışı ve inancının temsilcisi olarak ortaya çıkarken, uyum sağlamakta zorlandığı bu 2. Dünya Savaşı sonrası "yeni dünya"nın "güvenlik paranoyası" aracılığıyla ortaya çıkan yeni gözetim biçimlerinin temel hak ve özgürlükler açısından tehlikeli konumunu distopik bir yaklaşımla vurguladığı görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında incelenen son film olan *Man of Steel* (2013) filmindeki ikili karşıtlıkların, Superman ile Dünya (insanlar) ve Krypton arasındaki ilişkiler aracılığıyla ortaya çıktığı görülmüştür. Bu ikili karşıtlıklar ise üstün insan/ insan, ideal/ korku, umut/ yıkım, seçim/ kader ve inanç/ güven karşıtlıklarıdır. Burada da, tıpkı *Batman Begins* (2005) filminde olduğu gibi Superman'in kendi "yaradılış" hikayesi izlenmektedir. Bu nedenle dünya, insanlar ve Kryptonlular ile arasındaki çatışmalar ve karşıtlıklar, her şeyden önce Clark Kent'in kendini Superman olarak inşa edişinin ve insan olmanın ne anlama geldiğini anlamaya çalışan bir "yabancı" olarak neyi, neleri temsil ettiğine, etmesi gerektiğine karar verme sürecinin katalizörleri olarak işlev görürler. Bu sebeple, insan olmanın anlamı meselesi tezin konusuyla ilişkili olarak ayrı bir öneme sahiptir. Dinin emirleri ve kültürel şartlandırmalardan bağımsız olarak insanın ve toplumun inşa edilebilir şeyler olarak ortaya çıkışları, insanları "doğru" biçimlerde şekillendirecek "doğru" seçimlerin ve yasaların, yapıların neler olduğu ya da olabileceği sorusu, moderniteyle ilişkili bir sorudur. Aynı şekilde rasyonel bir ideal doğrultusunda kendini ve toplumu şekillendirebilen ya da şekillendirme arzusunda olan insan, modernitenin insanıdır. Bu filmde de Superman bir Yarı Tanrı olabileceği halde, rasyonel bir sekülerleşmeyle ortaya çıkan Aydınlanma düşüncesini anımsatan bir insanlığın ve evrensel bir idealin peşindedir. Bu yönüyle film, modernitenin ortaya çıkışında yer alan Aydınlanma, sekülerleşme, rasyonalizm ve Kantçı bir etik/ ahlak felsefesi bağlamında ele alınarak çözümlenmiş ve Superman'in aslında tüm çabasına

rağmen *gerçek* bir insandan ziyade *insanlığa dair ütopyacı bir fikrin cisimleşmesi* gibi görüldüğü dikkati çekmiştir. Ne var ki, tıpkı incelenen diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de Superman'in kendini tabi tuttuğu inşa süreci "kötülüklerin sebebi" ve "cezalandırılması gereken bir şey" olarak ortaya çıkmıştır. Kendini iyi, doğru insan olarak inşa etmeye çalışan fakat tam da bu noktada sıradan insandan ayrılarak korku ve tedirginlik uyandıran Superman'e karşı insanların verdiği ilk tepki onu kelepçeye vurmak olmuş, tıpkı 2. Dünya Savaşı'nın sorumluluğunu hala üzerinde taşıyan Captain America ve Gotham için bir suçlu olmayı kabul eden Batman gibi Superman de, bu yeni postmodern dünya içinde sıradan insandan fazla bir şey, bir *ideal* oluşunun sorumluluğunu bu şekilde üstlenmiştir.

Bu filmde, inşa kavramı sadece Superman'in bireysel kimlik inşasıyla ilişkili olarak değil, aşırı inşa, aşırı kontrol ve aşırı ilerleme yüzünden istikrarsızlaşarak patlamış olan kendi gezegeni Krypton ile ilişkili olarak da **ortaya** çıkmıştır. Üstelik, babası Krypton'un gelecek nesillerinin bütün genetik bilgisini onu Dünya'ya göndermeden önce Superman'e aktarmıştır ve General Zod, bu Dünya'nın insanlarının ölmesi anlamına gelse dahi Superman'in içinde bulunan genetik bilgiler aracılığıyla Krypton'un dünya üzerinde bir kez daha inşa edilebileceğine inanmakta, bu durum ise Superman'e çok büyük bir seçim sorumluluğu yüklemektedir. Bu nokta, yine hümanizm ve modernite ilişkisiyle, bu defa Hume ve Kant gibi Aydınlanma filozoflarının bakış açısıyla ilişkilendirilmiştir. Öte yandan Superman'in umut kavramıyla ilişkisinin de, yine Aydınlanma filozoflarının rasyonel akılla mümkün olan bir uyuma, harmoniye dair sonraki yüzyılların filozoflarında izlenemeyecek olan iyimser tavırlarıyla ilişkilendirilebileceği görülmüştür. Filmde yine inşa ve ahlak kavramlarıyla bağlantılı olarak ele alınan seçim (özgür irade) ve kader karşıtlığı aracılığıyla ironik bir sonuca, Krypton'un bilimadamları tarafından genleriyle oynanarak bir asker ya da öğretmen olarak yaratılmamış olan Superman'in kaderinin "seçim özgürlüğü" olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Superman'in taşımaya yazgılı olduğu kader, özgür bir insan olmanın sorumluluğudur. Filmin bu yönünün çözümlenmesinde ise, bu kez Kierkegaard'dan Sartre'a, son *modern* felsefe olarak adlandırılabilir olan Varoluşçuluk felsefesinin kavramlarından yararlanılmıştır. Sonuç olarak *Man of Steel* filminde izlediğimiz Superman'in, açıkça Aydınlanmacı ve modern bir hümanizmin, rasyonel aklın ve onun uzantısı olan bir ahlak anlayışının ve varoluşçu bir özgürlüğün simgesi olarak ortaya

çıkıldığı, bu anlamda incelenen diğer süperkahramanlarla karşılaştırıldığında modernitenin *kurucu* değerleriyle en yakından ilişkili süperkahraman olduğu gözlemlenmiştir.

İncelenen 6 (altı) filmde tekrarlayan ikili karşıtlıklar ise şu şekildedir:

Tablo 6. 1. Ortak ikili karşıtlıklar

Modernite	Postmodernite	Film Sayısı
Seçim (Özgür İrade)	Kader (Eylemsizlik)	4 film
Düzen (Denge, Kontrol)	Kaos (Kontrol Kaybı)	4 film
Üstün İnsan	Sıradan İnsan	3 film
Adalet	Hukuk, İntikam	3 film
İnanç	İnanç Kaybı, Güven	3 film
Gerçek	Yalan, Korku	2 film
İnşa	Yapıbozumu	2 film
Eski	Yeni	2 film
Umut	Çaresizlik, Yıkım	2 film

Dolayısıyla incelenen filmlerdeki ikili karşıtlıklar bağlamında modernite seçim, özgür irade, düzen, denge, kontrol, üstün insan, adalet, inanç, gerçek, inşa, eski ve umut kavramlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkarken, postmodernite ise kader, kaos ve kontrol kaybı, yozlaşmış hukuk sistemleri, inanç kaybı, yalan ya da korku, yapıbozumu, yeni, çaresizlik ve yıkım kavramlarıyla ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Altı filmde tekrar eden bu ikili karşıtlıkların yanı sıra, filmlerin/karakterlerin ortak nokta olarak sahip oldukları ve/veya tüm filmlerde ikili karşıtlıklar içinde olmasalar dahi ortaya çıkan kavramlar ise Sembol, Fikir, İdeal, Özgürlük, Bilim, Teknoloji, Düzen ve İnanç kavramlarıdır. Öte yandan neredeyse incelenen tüm filmlerde seçim yapma, ya da özgür irade kavramının

sorumluluk ve suçlulukla ilişkili olarak ortaya çıktığını, dolayısıyla ikili karşıtlıkların içinde bir başlık olarak yer almadıklarında dahi filmlerin ortak olarak üzerinde durduğu, incelediği bir mesele olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

Filmlerin taşıdığı ortaklıklar söz konusu olduğunda ayrıca değerlendirmeyi gerektirecek denli yoğun olarak karşılaşılan bir başka kavram ise, bütün filmlerde karşılaşılan "inşa" meselesi, ya da sürecidir. Nitekim hatırlanacağı üzere çalışma boyunca modernite tek tek insanlardan bir bütün olarak toplumlara, kurumlara, devlet işleyişine, ekonomiye, yasalara, teknolojiye, kısacası hayatın her alanına dair başlangıçta iyimser, daha sonra ise Weber'in (Farganis, 1993, s. 105) deyiimiyle demir bir kafesi andırmaya başlayan bir inşa süreci olarak tüm yönleriyle betimlenmeye çalışılmıştır. Bu nedenle, açıkça modernitenin ürünü ve temsilcileri olarak belirlenmiş olan bu süperkahramanların tekil hikayelerinde sözü edilen inşa sürecinin ortaya çıkıyor olması bir sürpriz olmadığı gibi, üzerinde durulması gereken bir mesele olarak öne çıkmaktadır. İncelenen bu kahramanlar, modernite öncesi mitlerde olduğu gibi sadece Tanrısal güçleri ve bu güçlerin onlara verdiği meşruiyetle, sıradan insanlara canları istediği ve bunu yapabildikleri için birşeyler bahşeden, öfkelenmelerinde ise onları aynı şiddetle cezalandıran dünya dışı varlıklar olarak görülmemektedir. Aksine, kendilerini öncelikle *iyi, doğru* birer insan, ardından da iyi ve doğru bir insan olmalarını sağlayan değerler aracılığıyla birer kahraman olarak inşa etmekte, rasyonel akılları ve özgür iradeleriyle seçimlerde bulunmakta ve iyisiyle kötüsüyle bu seçimlerin tüm sorumluluğunu üstlenmektedirler. Dünya dışından gelen bir Yarı Tanrı olarak nitelendirilebilecek olan Superman bile, "gerçek" bir kahraman olmadan önce kendini bir inşa sürecine tabi tutmakta ve bu süreçte bir kriter olarak önceliği kahramanlığa değil, insanlığa vermektedir. Kahramanların kendilerini tabi tuttıkları bu inşa sürecinden sonra sıra şehri/ dünyayı inşa etmeye gelmektedir. İncelenen filmlerdeki tüm süperkahramanlar, iyi ya da kötü, başarılı ya da başarısız olarak bu "daha iyi bir dünya" idealinin inşasında yer almaktadırlar. Ne var ki, kökeni Aydınlanma'nın daha iyi bir dünya idealinde aranabilecek olan bu modern inşa süreciyle bu filmlerde ortaya çıkan inşa süreci arasındaki en büyük ayrım, bu noktada filmlerin geneline yayılan havanın olumsuzluk, suçlama, suçlanma ve insanın sonucunda ortaya çıkan beklendik ya da beklenmedik, olumlu ya da olumsuz tüm sonuçlarının sorumluluğunu üstlenme olmasıdır. Tıpkı modernitenin başlangıçta toplumun tüm kesimleri için mutlu, huzurlu,

refah içinde bir hayatın mümkün olduğu inancından yola çıkarak inşa ettiği fakat son kertede bürokratik bir demir kafese, giderek kötüleyen üretim ilişkilerine ve ekonomik koşullara, teknolojik ilerlemelerin mümkün kıldığı devasa yok etme makinelerinin sahneye çıktığı savaşlara ve kolektif hafızalarda hala canlı olan toplumsal travmalara sebebiyet verşi ile postmodern bir eleştiriye tabi tutulması gibi, bu kahramanlar da inşa edilmesine katkıda bulundukları *eski* dünya nedeniyle ciddi bir eleştiriye ve hatta dışlanmaya maruz kalmış durumdadırlar. Fakat bu inşa sürecinin, kendi özgür iradeleri ve rasyonel seçimleriyle şekillendiğini bildikleri için, bu suçlamaların tüm sorumluluğunu kabullenmektedirler. Bu anlamda, bu filmlerin her zaman kahraman lehine bir katharsis'le sonlanmalarına rağmen bir bütün olarak ele alındıklarında aslında son derece trajik, melankolik kahramanlık hikayeleri anlatmakta oldukları da söylenebilir.

Öte yandan, incelenen filmlerdeki tüm süperkahramanların aslında birer *yabancı* olduklarını söylemek de yerinde olacaktır. Bu süperkahramanlar koşullarına, şehirlerine, kendi evlerine ve hatta aşklarına yabancıdırlar. Ama en çok da kurtarmak için uğraştıkları insanlara. Superman'in zaten bir dünyalı olmaması sebebiyle, bu yabancılık halinin en belirgin olduğu yerin *Man of Steel* filmi olduğu elbette ortadadır. Ama aynı durum diğer kahramanlar için de geçerlidir. Captain America, *The First Avenger* filminde kendisi başkalaşım geçirdiği için yaşadığı dünya da başkalaşmakta, yeni bir insan olarak çevresiyle etkileşimi de kaçınılmaz olarak değişmekte, insanların ona bakışında yaşanan dönüşümle koşut ve kaçınılmaz olarak onun insanlara bakışı da dönüşmektedir. *The Winter Soldier* filminde ise zaten yetmiş yılın ardından kendisine tamamen yabancı bir dünyada, zamanda gözlerini açmakta ve film boyunca bu eski-yeni karmaşasının bocalamasını yaşamaktadır. Gotham şehriyle iç içe geçmiş bir karakter olan Batman dahi, Gotham'a ya da Gotham için bir yabancı olarak betimlenmektedir. Kendi kaderini trajik bir jestle bağladığı bu şehir onu anlamamakta, yaşamının dışına itmektedir. Batman de bu ilişkinin kaçınılmaz bir sonucu olarak Gotham'a sürekli dışarıdan, yabancı bir gözle bakmakta, bu "dışarıda" olma hali ise en somut fiziksel karşılığını *The Dark Knight Rises* filminde, Bane tarafından dünyanın diğer ucundaki bir hapisaneye kapatılıp şehrinin ne hale geldiğini bir televizyon ekranından izlemek zorunda kaldığı zaman bulmaktadır. Bu açıdan, kahramanların hepsinin yabancısı oldukları, değişimine ayak uydurmakta zorlandıkları bu yeni dünyalarda birer *flâneur*

gibi dolaşmakta oldukları ileri sürülebilir. Nitelim hatırlanacağı üzere *flâneur* de, modernite ile birlikte ortaya çıkan, modern insanın yeni şehirleri izleyişini betimleyen bir terimdir. Ne var ki, tüm bu bağıntılara ve tanıdıklığa rağmen incelenen filmlerdeki süperkahramanlar birer *flâneur* değildirler. Çünkü bu dünyayı asla sadece izlemekle kalmamakta, onu değiştirmek için eylemlerde bulunmaktadırlar.

Son olarak, incelenen bütün filmlerde gerek anlatılan hikâyenin kendisinde, gerekse filmlerin alt metninde, modernitenin postmoderniteye bağlandığı noktanın açıkça 2. Dünya Savaşı olduğunu belirtmekte fayda görülmektedir. İncelenen bu süperkahramanların tarihsel düzlemde ortaya çıkışlarının da 2. Dünya Savaşı'na rastladığı hatırlanacak olursa, hem özgün kahramanlar ve onların modernite için anlamlarının, hem de "güncel" karakterlerin modernite ve postmodernite içindeki konumlarının 2. Dünya Savaşı aracılığıyla ortaya çıkması, modernite ve postmodernite arasındaki gerilimin "asıl" başlangıç noktası olarak bu tarihsel döneme bir kez daha işaret etmektedir.

Bu noktada, modernite ve postmodernite tartışmasının bu tezde ele alındığından, alınabildiğinden çok daha geniş bir alana yayıldığı ve çok daha kapsamlı olduğu hatırlanmalıdır. Tüm akademik çalışmalarda olduğu gibi, bu çalışmada da bir noktada sınır çekilmesi, çerçevenin daraltılması ve kavramlarla verilerin tutarlı bir anlatı oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi zorunluluğuyla karşı karşıya kalınmış, kuramsal temelin oluşturulması aşamasında tezin amacıyla uyumlu olarak bu iki kavramın bilhassa üretim ve ekonomiyle ilişkili boyutları gibi birtakım kritik noktaları dışarıda bırakılmış ya da sınırlı bir biçimde değinilmiştir. Aynı şekilde filmlerin çözümlenmesi esnasında da bu tezin kapsamının dışında kalan birtakım verilerle karşılaşmış, tıpkı kuramsal bölümde olduğu gibi burada da metnin tutarlılığının bozulmaması adına bu veriler dışarıda bırakılmıştır. Dolayısıyla bu alanda literatüre katkı sağlamak isteyen araştırmacıların, bu ve benzeri filmleri özellikle modern ve postmodern ekonomi-politik bağlamında okuyabilecekleri çok zengin bir alanın bulunduğunu hatırlatmakta, bir öneri olarak ileri sürmekte fayda görülmektedir. Yanı sıra, elbette süperkahraman filmleri evreni sadece bu çalışmada incelenen Superman, Batman ve Captain America filmleriyle sınırlı olmadıkları gibi, sadece 2000 sonrası üretilen filmlerle de sınırlı değildirler. Dolayısıyla hem örneğin *X-men* serisi gibi moderniteden çok postmoderniteyle ilişkili olarak değerlendirilebilecek filmler

konusunda, hem de geçmiş yıllarda üretilen süperkahraman filmlerinin benzer bir bakış açısıyla incelenmesi noktasında hala boşluklar bulunmaktadır. Yine 2000 öncesi ve 2000 sonrası süperkahraman filmlerinin, modernite ve/veya postmodernite açısından incelenerek 2000 öncesi filmlerin de bu çalışmada ortaya konulana benzer modernite ve postmodernite bağınıları taşıyıp taşımadıklarının araştırılabileceğine, hatta bu çalışmada elde edilen ya da araştırmacının edineceği özgün bulgularla, farklı bir bakış açısıyla bir karşılaştırmaya gidilebileceği önerisinde bulunulabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan.
- Acland, C. R. (2013). Senses of success and the rise of the blockbuster. *Film History*, 25 (1-2), 11-18.
- Acton, J. E. E. D. (1999). *Lectures on the French Revolution*. Kitchener: Batoche Books.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Adanır, O. (1998). Çevirmenin önsözü. *J. Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon içinde* (s. 7-10). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Adjibolosoo, S. (2003). The quest for liberalism and improvements to the laissez faire economic system: The significance of the human factor to self-interest. *Review of Human Factor Studies*, 9 (1), 54-103.
- Akyürek, F. (2005). *Senaryo yazarı olmak: Senaryo yazmak*. (3. baskı). İstanbul: MediaCat.
- Aleksandravičius, P. (2016). The need for dialogic consciousness in postmodern politic society. *Filosofija Sociologija*, 27 (1), 14-22.
- Allen, R. C. (2009). *The British industrial revolution in global perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alsford, M. (2006). *Heroes and villains*. Londra: Baylor University Press.
- Altman, R. (2006). *Film/genre*. (6. basım). Suffolk: bfi publishing.
- Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi. (2014). *Batı'ya yön veren metinler III: Aydınlanma/ Burjuva yüzyılı/ Bilim çağının zaferi (1650-1800)* (2.baskı). (Ed: Alev Alatlı). İstanbul: ALFA Başvuru. ss. 1009-1013.
- Anders, L. (2008). Two of a kind. D. O'neil (Ed.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham city içinde* (s. 17-34). Dallas, Texas: Benbella Books.
- Anderson, J. M. (2007). *Daily life during the French Revolution*. Connecticut ve Londra: Greenwood Press.
- Anglim, J. (1978). On Locke's state of nature. *Political Studies*, XXVI (1), 78-90.

- Antonio, R. J. (2003). Nietzsche: Social theory in the twilight of the millenium. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 163-178). London: Sage.
- Archer, M. S. (2004). *Being human: The problem of agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arijon, D. (2005). *Film dilinin grameri*. (Çev: Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak, M. Barkan). İstanbul: Es Yayınları.
- Arslan, M. (1991). İktisat sosyolojisi bakımından Adam Smith. *Sosyoloji Dergisi*, 3 (2), 153-210.
- Arslanel, M. N. ve Eryücel, E. (2011). Modern devlet anlayışının felsefî temelleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (2), 1-20.
- Artun, A. (2013). Sunuş: Baudelaire'de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. C. Baudelaire, A. Artun (Der.) *Modern hayatın ressamı* (7. baskı) içinde (s. 7- 86). (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim.
- Ashenden, S. ve Brown, J. (2014). Romantic guilt and identity. *Economy and Society*, 43 (1), 82-102.
- Auweele, D. V. (2013). The lutheran influence on Kant's depraved will. *International Journal of Philosophy of Religion*, 73 (2), 117-134.
- Aydın, M. K. (2003). Kapitalizm ve kriz. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6 (2), 1-10.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs.
- Bates, T. R. (1975). Gramsci and the theory of hegemony. *Journal of the History of Ideas*, 36 (2), 351-366.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern hayatın ressamı* (7. baskı). (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev: O. Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Baum, B. (2009). Film review: The Dark Knight (Warner Brothers Pictures, 2008). *New Political Science*, 31 (2), 267-269.
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, tüketicilik ve yeni yoksullar*. (Çev: Ü. Öktem). İstanbul: Sarmal yayınevi.
- Bauman, Z. (2007). *Modernite ve holocaust*. (Çev: S. Sertabiboğlu). İstanbul: Versus.

- Bauman, Z. (2013a). *Modernite, kapitalizm, sosyalizm: Küresel çağda sosyal eşitsizlik*. (Çev: F. Doruk Ergun). İstanbul: Say.
- Bauman, Z. (2013b). *Postmodernizm ve hoşnutsuzlukları* (2. baskı). (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.
- Beck, U. (2011). *Risk toplumu: Başka bir modernliğe doğru*. (Çev: K. Özdoğan ve B. Doğan). İstanbul: İthaki.
- Benjamin, W. (2006). *The writer of modern life: Essays on Charles Baudelaire*. (Çev: H. Eiland, E. Jephcott, R. Livingston ve H. Zohn). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi - Teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanat eseri*. (Çev: O. Akınhay).
- Benton, B. (2013). Redemptive anti-Americanism and the death of Captain America. *Studies in Communication Sciences*, 13 (2003), 75-83.
- Bernstein, C. (1999). The second war and postmodern memory. *Dialectical Anthropology*, 24 (3/4), 255-278.
- Bernstein, R. J. (2009). The secular-religious divide: Kant's legacy. *Social Research*, 76 (4), 1035-1048.
- Bessette, M. S. Y. (2011). On the genesis and nature of judicial power. *Eidos*, 2011 (15), 206-232.
- Bevir, M. ve Trentmann, F. (2001). Social justice and modern capitalism: Historiographical problems, theoretical perspectives. *The European Legacy*, 6 (2), 141-158.
- Blackford, R. (2010). Editorial: Nietzsche and European posthumanisms. *Journal of Evolution and Technology*, 21 (1), i-iii.
- Bloodsworth-Lugo, M. K. ve Lugo-Lugo, C. R. (2015). *Projecting 9/11: Race, gender, and citizenship in recent Hollywood films*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Bogaerts, A. (2013). Rediscovering Nietzsche's *übermensch* in Superman as a heroic ideal. M. D. White (Ed.), *Superman and philosophy: what would the man of steel do?* içinde (s. 85-100). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Bossert, P. J. (1982). Philosophy of man as a rigorous science: A view of Claude Lévi-Strauss' structural anthropology. *Human Studies*, 5, 97-107.

- Botz-Bornstein, T. (2012). Critical posthumanism. *Pensamiento y Cultura*, 15 (1), 20-30.
- Bowie, A. (2002). *From romanticism to critical theory: The philosophy of German literary theory*. Londra ve New York: Routledge.
- Bragues, G. (2006). Richard Rorty's postmodern case for liberal democracy: a critique. *Humanitas*, XIX (1-2), 158-181.
- Briggs, A. ve Clavin, P. (1997). *A history of Europe: Modern Europe 1789-1989*. Londra ve New York: Longman.
- Briley, R. (1996). The Hollywood feature film as historical artifact. *Film & History*, 26 (1-4), 82-84.
- Broadie, A. (2013). James Dundas on the Hobbesian state of nature. *The Journal of Scottish Philosophy*, 11 (1), 1-13.
- Brobst, J. A. (2015). Reverse sunshine in the digital wild frontier: protecting individual privacy against public records requests for government databases. *Northern Kentucky Law Review*, 42 (2), 191-286.
- Brody, M. (1995). Batman: Psychic trauma and its solution. *Journal of Popular Culture*, 28 (4), 171-178.
- Buckel, S. ve Fisher-Lescano, A. (2009). Gramsci reconsidered: hegemony in global law. *Leiden Journal of International Law*, 22 (2009), 437-454.
- Bukovansky, M. (2002). *Legitimacy and power politics: The American and French revolutions in international political culture*. Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
- Burleigh, M. (2005). *Earthly powers: Religion and politics in Europe from the enlightenment to the great war*. Londra: Harper Perennial.
- Burns, W. E. (2003). *Science in the enlightenment: An encyclopedia*. California: ABC-CLIO.
- Buscombe, E. (2003). The idea of genre in the American cinema. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 12-26). Austin: University of Texas Press.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon.
- Büker, S. (1996). *Film dili: Kuramsal ve eleştirel eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Calhoun, C. ve Karaganis, J. (2003). Critical theory. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 179-200). London: Sage.

- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin beş yüzü: Modernizm, avangard, dekadans, kitsch, postmodernizm* (2. baskı). (Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre.
- Callegaro, F. (2016). The ideal of the person: Recovering the novelty of Durkheim's sociology. Part II: Modern society, the cult of the person, and the sociological project. *Journal of Classical Sociology*. 16 (1), 37-52.
- Cambridge. (1999). *The Cambridge dictionary of philosophy*. (2.baskı) (Ed: Robert Audi). Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces commemorative edition*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Campbell, H. M. (2011). *Advances in democracy: From the French Revolution to the present-day European Union*. New York: Britannica Educational Publishing.
- Campbell, P. (2013a). Rethinking the origins of the French Revolution. P. McPhee (Ed.), *A companion to the French Revolution* içinde (s. 3-23). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Campbell, T. (2013b). The temporal horizon of 'the choice': Anxieties and banalities in 'time', modern and liquid modern. *Thesis Eleven*, 118 (1), 19-32.
- Campbell, N., O'Driscoll, A. ve Saren, M. (2010). The posthuman: the end and the beginning of the human. *Journal of Consumer Behaviour*, 9 (2010), 86-101.
- Caroll, Michael P. (1977). Putting Lévi-Strauss, Festinger, Heider and Noah into the same boat or some social psychological contributions to the structural study of myth. *Sociological Inquiry*, 47 (1), 13-23.
- Cascardi, A. J. (1999). *Consequences of enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassirer, E. (2009). *The philosophy of the enlightenment (with a new foreword by Peter Gay)*. Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
- Cates, I. (2011). On the literary use of superheroes: Batman and Superman fistfight in heaven. *American Literature*, 83 (4), 831-857.
- Cauchi, F. (2009). Nietzsche's Zarathustra: Promethean pretensions and romantic dialectics. *Romanticism*, 15 (3), 254-264.
- Chapman, M. D. (1998). Why the enlightenment project doesn't have to fail. *Heythrop Journal*, XXXIX (1998), 379-393.

- Cobban, A. (1960). *In search of humanity: The role of the enlightenment in modern history*. New York: George Braziller.
- Cocksworth, A. (2009). The Dark Knight and the evilness of evil. *The Expository Times*, 120 (11), 541-543.
- Coker, C. (1996). War and modernity. *Society*, 33 (5), 64-68.
- Cole, D. D. (2003). Security and freedom - are the governments' efforts to deal with terrorism violative of our freedoms? *Canada-United States Law Journal*, 29 (2009), 339-349.
- Collins, R. (1992). The rise and fall of modernism in politics and religion. *Acta Sociologica*, 1992 (35), 171-186.
- Conroy, S. (2007). The nightmare of clever children: civilization, postmodernity, and the birth of the anxious body. *Human Architecture: Journal of Sociology of Self-Knowledge*, V (2), 21-40.
- Comte, A. (1993). Plan of the scientific operations necessary for reorganizing society. J. Farganis (Ed.), *Readings in social theory: The classic tradition to post-modernism* içinde (s. 30-39). New York: McGraw-Hill.
- Corfield, P. J. (2010). POST-medievalism/modernity/postmodernity? *Rethinking History*, 14 (3), 379-404.
- Costina, G. A. (2011). Jean-Jacques Rousseau and freedom as foundation of social contract. *AGORA International Journal of Juridical Sciences*, 2011 (2), 87-93.
- Crafts, N. F. R. (1977). Industrial revolution in England and France: some thoughts on the question, "why was England first?". *Economic History Review*, 429-441.
- Cruikshank, R. (2012). Humans, eating and thinking animals? Structuralism's leftovers. *Contemporary French and Francophone Studies*, 16 (4), 543-551.
- Czitrom, D. (2014). İlk hareketli resimler. D. Crowley ve P. Heyer (Eds.), *İletişim tarihi: teknoloji, kültür, toplum* (3. baskı) (Çev: B. Ersöz) içinde (s. 261-272). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çiğdem, A. (2006). *Aydınlanma Düşüncesi: Gözden geçirilmiş yeni basım*. (5. baskı). İstanbul: İletişim.
- Çüçen, A. K. (2013). Hegel's interpretation of Kant's epistemology. *Kaygı*, 2013 (20), 65-78.

- Dace, P. (2007). Nietzsche contra Superman: an examination of the work of Frank Miller. *South African Journal of Philosophy*, 26 (1), 98-106.
- Dağtaş, E. (2014). *Kamusal alan ve medya: Münevver Karabulut cinayetinin basındaki yansımaları*. Ankara: Ütopya.
- Dalton, R. W. (2011). *Marvelous myths: Marvel superheroes and everyday faith*. Missouri: Chalice Press.
- Dame, F. W. (2014). *America's indomitable character Volume IV: From the Ante-Bellum period to the reconstruction period after the civil war*. Hamburg: Books on Demand.
- Debord, G. (2012). *Gösteri toplumu*. (4. Basım). (Çev: A. Ekmekçi ve O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı.
- Deetz, S. (2000). Putting the community into organizational science: exploring the construction of knowledge claims. *Organization Science*, 11 (6), 732-738.
- Delanty, G. (2003). Nationalism: Between nation and state. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 472-484). London: Sage.
- De Liso, N. (2013). From mechanical arts to the philosophy of technology. *Economics of Innovation and New Technology*, 22 (7), 726-750.
- d'Entreves, M. P. (2000). Critique and Enlightenment: Michel Foucault on 'Was ist Aufklärung?'. N. Geras ve R. Wokler (Eds.), *The enlightenment and modernity* içinde (s. 184-203). Londra ve New York: Palgrave Macmillan.
- Dittmer, J. (2005). Captain America's empire: reflections on identity, popular culture, and post-9/11 geopolitics. *Annals of the Association of American Geographers*, 95 (3), 626-643.
- Dittmer, J. (2007). "America is safe while its boys and girls believe in creeds!": Captain America and American identity prior to world war 2. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25 (2007), 401-423.
- Dittmer, J. (2011). Captain Britain and the narration of nation. *The Geographical Review*, 101 (1), 71-87.
- Dlugach, T. B. (2013). Is it necessary to ponder Marx today? *Russian Studies in Philosophy*. 51 (2), 83-98.

- Dobrescu, P. (2009). Wealth of nations is the wealth of ideas. The social innovation imperative. *Romanian Journal of Communication and Public Relations*, 11 (3), 7-15.
- Dow, S. ve Wright, C. (2010). Introduction: towards a psychoanalytic reading of the posthuman. *Paragraph*, 33 (3), 299-317.
- Downes, P. (2003). Cross-cultural structures of concentric and diametric dualism in Lévi-Strauss' structural anthropology: structures of relation underlying the self and ego relation? *Journal of Analytical Psychology*, 48, 47 – 81.
- Doyle, W. (2001). *The French Revolution: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Dubose, M. S. (2007). Holding out for a hero: Reaganism, comic book vigilantes, and Captain America. *The Journal of Popular Culture*, 40 (6), 915-935.
- du Gay, P. (1999). Is Bauman's bureau Weber's bureau: a comment. *The British Journal of Sociology*, 50 (4), 575-587.
- Dumsday, T. (2009). On cheering Charles Bronson: the ethics of vigilantism. *The Southern Journal of Philosophy*, 47 (1), 49-67.
- Dundes, A. (1997). Binary opposition in myth: The Propp/ Lévi-Strauss debate in retrospect. *Western Folklore*, 56 (1), 39-50.
- Eastman, T. E. (2008). Our cosmos, from substance to process. *World Futures: The Journal of New Paradigm Research*, 64 (2), 84-93.
- Eisenstadt, S. N. (2001). The civilizational dimension of modernity: Modernity as a distinct civilization. *International Sociology*, 16 (3), 320-340.
- Eisenstadt, S. N. (2002). The cultural programme of modernity and democracy: Some tensions and problems. R. Kilminster ve Ian Varcoe (Eds.), *Culture, modernity and revolution: Essays in honour of Zygmunt Bauman* içinde (s. 25-41). Londra ve New York: Routledge.
- Elliot, A. ve Turner, B. S. (2012). *On society*. Cambridge: Polity.
- Ellison, J. (2012). Sensibility. J. Faflak ve J. M. Wright (Eds.), *A handbook of romanticism studies* içinde (s. 37-54). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Esenyel, A. (2008). The problem of knowledge in Hume's philosophy and Kant's attempt to solve it. *Kaygı*, 2008 (10), 107-113.

- Estes, C. P. (2004). Introduction to the 2004 commemorative edition, J. Campbell (yazar), *The hero with a thousand faces commemorative edition* içinde (s. xxiii-lxvi). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Farganis, J. (1993). *Readings in social theory: The classic tradition to post-modernism*. New York: McGraw-Hill.
- Farrugia, D. ve Woodman, D. (2015). Ultimate concerns in late modernity: Archer, Bourdieu and reflexivity. *The British Journal of Sociology*. 66 (4), 626-644.
- Fearon, P. (2004) The gold standard and the transmission of the depression. R. S. McElvaine (Ed.), *Encyclopedia of the great depression volume 1: A-K* içinde (s. 514-516). New York: Thomson Gale.
- Featherston, J. B. (1975). Historic influences on development of the theory of value. *The Appraisal Journal*, April 1975, 165-182.
- Feige, K. (Yapımcı) ve Johnston, J. (Yönetmen). (2011). Captain America: The First Avenger. [Film]. ABD: Paramount.
- Feige, K. (Yapımcı) ve Russo, A., Russo, J. (Yönetmen). (2014). Captain America: The Winter Soldier. [Film]. ABD: Marvel Entertainment.
- Firat, A. F. (1992). Fragmentations in the postmodern. *Advances in consumer research*, 19 (1), 203-206.
- Fincher, W. ve Finn, D. (2006). Remaking the comic book superhero: civic participation in the age of reflexive modernity. *Conference Papers - American Sociological Association*. 2006 Annual Meeting, Montreal, 1-20.
- Fingeroth, D. (2004). *Superman on the couch: What superheroes really tell us about ourselves and our society*. New York: Continuum.
- Finkelman, L. (2013). Superman and man: what a Kryptonian can teach us about humanity. M. D. White (Ed.), *Superman and philosophy: what would the man of steel do?* içinde (s. 171-180). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Fitzgerald, J. J. (2007). The winter soldier hearings. *Radical History Review*, 97 (2007), 118-122.
- Flieger, J. A. (2010). Is there a doctor in the house? Psychoanalysis and the discourse of the posthuman. *Paragraph*, 33 (3), 354-375.

- Fogel, A. (2016). Book review of Super boys: the amazing adventures of Jerry Siegel and Joe Shuster - the creators of superman. *The Journal of Popular Culture*, 49 (1), 224-226.
- Formosa, P. (2007). Kant on the radical evil of human nature. *Philosophical Forum*, 38 (3), 221-245.
- Foster, H. (1984). (Post)modern polemics. *New German Critique*, 33 (1984), 67-78.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. (Çev: A. Sheridan). New York: Vintage Books.
- Foundas, S. (2013). Interview-Cinematic faith: Christopher Nolan looks back over the Dark Knight trilogy. *Film Comment Special Supplement Winter 2012/2013*, 7-12.
- Franco, L., Orleans, L. Roven, C., Thomas, E. (Yapımcı) ve Nolan, C. (Yönetmen). (2005). *Batman Begins*. [Film]. ABD: Warner Bros.
- Franklin, R. S. (1962). The French socio-economic environment in the eighteenth century and its relation to the physiocrats. *The American Journal of Economics and Sociology*. Jul62, 21 (3), 299-307.
- Freeman, M. (2015). Up, up and across: Superman, the second world war and the historical development of transmedia storytelling. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35 (2), 215-239.
- Freie, J. F. (2012). Postmodern politics in America. *Society*, 49 (9), 323-327.
- Frissen, P. H. A. (2002). Representative democracy and information society - a postmodern perspective. *Information Polity*, 7 (2002), 175-183.
- Furet, F. (1996). *The French Revolution*. (Çev: Antonia Nevill). (2. baskı). Oxford: Blackwell Publishers.
- Gabor, G. (2013). Security dynamics in the current globalized environment. *Revista Academiei Fortelor Terestre*, 18 (1), 21-28.
- Gadon, D. (2013). Superman or last man: the ethics of superpower. M. D. White (Ed.), *Superman and philosophy: what would the man of steel do?* içinde (s. 101-110). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Gane, M. (2003). Durkheim's project for a sociological science. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 79-88). London: Sage.

- Garrard, G. (2006). *Counter-Enlightenments: From the eighteenth century to the present*. Londra ve New York: Routledge.
- Garrison, J. (1998). Foucault, Dewey and self-creation. *Educational Philosophy and Theory*, 30 (2), 111-134.
- Gentile, E. (2003). *The struggle for modernity: Nationalism, futurism and fascism*. Westport: Praeger.
- Geraghty, T. M. (2007). The factory system in the British industrial revolution: a complementarity thesis. *European Economic Review*, 51 (2007), 1329-1350.
- Giaccaria, P. ve Minca, C. (2011). Topographies/topologies of the camp: Auschwitz as a spatial threshold. *Political Geography*, 30 (2011), 3-12.
- Giddens, A. (2005). Introduction by Anthony Giddens. Weber, M. *The protestant ethic and the spirit of capitalism* içinde (s. vii-xxv). Londra ve New York: Routledge.
- Giddens, A. (2010). *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve bireysel kimlik: Geç modern çağda benlik ve toplum* (2. baskı). (Çev: Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, T. (2015). Natural law and vengeance: jurisprudence on the streets of Gotham. *International Journal for the Semiotics of Law*, 28 (4), 765-785.
- Goodman, D. M. ve Marcelli, A. (2010). The great divorce: ethics and identity. *Pastoral Psychology*, 59 (5), 563-583.
- Gordon, P. E. (2005). Self-authorizing modernity: problems of interpretation in the history of German idealism. *History & Theory*, 44 (1), 121-137.
- Grant, B. K. (2003). Introduction. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. xv-xx). Austin: University of Texas Press.
- Grant, B. K. (2003). Experience and meaning in genre films. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 115-129). Austin: University of Texas Press.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: from iconography to ideology*. Londra ve New York: Wallflower.
- Gras, V. W. (1981). Myth and reconciliation of opposites: Jung and Lévi-Strauss. *Journal of the History of Ideas*, 42 (3), 471-488.
- Green, D. M. (2000). The end of identity? The implications of postmodernity for political identification. *Nationalism and Ethnic Politics*, 6 (3), 68-90.

- Greenfeld, L. (2011). The globalization of nationalism and the future of the nation-state. *International Journal of Politics, Culture & Society*, 24 (1/2), 5-9.
- Güngören, A. (1993). Giriş: Claude Lévi-Strauss ve söylensel düşüncenin yapıları. *Lévi-Strauss, C. (1993). Din ve Büyü. (2.baskı) (Çev. ve Der.: A. Güngören) içinde (s. 11-30). İstanbul: Yol.*
- Günther, K. (2005). World citizens between freedom and security. *Constellations*, 12 (3), 379-391.
- Habermas, J. (1997). Modernity: An unfinished project. M. P. d'Entreves ve Seyla Benhabib (Eds.), *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on the philosophical discourse of modernity* içinde (s. 38-55). Cambridge, Massachussetts: The MIT Press.
- Habermas, J. (2011). Postmoderniteye giriş: Bir dönüm noktası olarak Nietzsche. M. Küçük (Der.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 263-291). Ankara: Say.
- Hack, B. A. (2009). Weakness is a crime: Captain America and the eugenic ideal in early twentieth-century America. R. G. Weiner (Ed.), *Captain America and the struggle of the superhero* içinde (s. 79-89). Jefferson: McFarland & Company.
- Hampson, N. (1991). *Aydınlanma Çağı. (çev. Jale Parla). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.*
- Hampson, N. (2006). *A social history of the French Revolution. (e-kitap). Londra ve New York: Routledge.*
- Hanley, R. P. (2011). David Hume and the "politics of humanity". *Political Theory*, 39 (2), 205-233.
- Harpham, E. J. (1984). Natural law and early liberal economic thought: A reconsideration of Locke's theories of value. *Social Science Quarterly*, 65 (4), 966-974.
- Harrington, A. ve Roberts, D. (2012). Introduction: Weimer social theory: The 'crisis of classical modernity' revisited. *Thesis Eleven*, 111 (1), 3-8.
- Harris, M. E. (2012). Gianni Vattimo on culture, communication and the move from modernity to postmodernity. *Journal for Communication and Culture*, 2 (1), 31-48.
- Hassard, J. (1993). *Sociology and organization theory: Positivism, paradigms and postmodernity. Cambridge: Cambridge University Press.*

- Hauskeller, M. (2010). Nietzsche, the overhuman and the posthuman: a reply to Stefan Sorgner, *Journal of Evolution & Technology*, 21 (1), 5-8.
- Havers, G. N. (2015). The philosophical rhetoric of tragedy and hope. *Perspectives on Political Science*, 44 (3), 193-198.
- Hayton, C. J. ve Albright, David L. (2009). O Captain! My Captain! R. G. Weiner (Ed.), *Captain America and the struggle of the superhero* içinde (s. 15-23). Jefferson: McFarland & Company.
- Heilbron, J. (1990). Auguste Comte and modern epistemology. *Sociological Theory*. 8 (2), 153-162.
- Heiskala, R. (2011). From modernity through postmodernity to reflexive modernization. Did we learn anything? *International Review of Sociology - Revue Internationale de Sociologie*, 21 (1), 3-19.
- Heller, A. (2010). Radical evil in modernity: on genocide, totalitarian terror and the holocaust. *Thesis Eleven*, 101 (2010), 106-117.
- Himmelfarb, G. (1989). Some reflections on the new history. *American History Review*, 94 (3), 661-670.
- Hoberek, A. (2016). "But - what can anyone do about it?": modernism, superheroes, and the unfinished business of the common good. *Journal of Modern Literature*. 39 (2), 115-125.
- Hobsbawm, E. J. (1992). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality* (2. baskı). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. J. (1996). *The age of revolution: 1789-1848*. New York: Vintage Books.
- Holm-Hadulla, R. (1996). The creative aspect of dynamic psychotherapy: parallels between the construction of experienced reality in the literary and the psychotherapeutic process. *American Journal of Psychotherapy*, 50 (3), 360-369.
- Honderich, T. (2005). *Conservatism: Burke, Nozick, Bush, Blair?* London: Pluto.
- Honneth, A. (2014). *Freedom's right: The social foundations of democratic life*. (Çev: J. Ganahl). Cambridge: Polity.
- Hourihan, M. (1997). *Deconstructing the hero: literary theory and children's literature*. London ve New York: Routledge.

- Huckestein, C. (2015). On the deconstruction of language. *New Oxford Review*, 82 (4), 32-36.
- Hunt, J. (1998). *The French Revolution*. Londra ve New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2011). Postmodernin haritasını yapmak. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s.231-261). İstanbul: Sel yayınları.
- Im Hof, U. (1995). *Avrupa'da Aydınlanma*. (çev. Şebnem Sunar). İstanbul: AFA.
- Iribarnegaray, D. ve Jenkins, B. (2016). Islam and the West: interplay with modernity. *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, 7 (4), 516-548.
- Israel, J. (2010). *A revolution of the mind: Radical enlightenment and the intellectual origins of modern democracy*. Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
- Ivan, R. (2011). Deconstructing security. *Romanian Journal of Political Science*, 11 (2), 105-128.
- Jacob, M. C. (1991). *Living the enlightenment: Freemasonry and politics in eighteenth century Europe*. New York: Oxford University Press.
- Jacobs, A. K. (2006). The new right, fundamentalism, and nationalism in postmodern America: a marriage of heat and passion. *Social Compass*, 53 (3), 357-366.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı. N. Zekâ (Ed.), *Postmodernizm* (2. basım) içinde (s. 59-116). İstanbul: Kıyı yayınları.
- Jarausch, K. H. (1989). Towards a social history of experience: postmodern predicaments in theory and interdisciplinarity. *Central European History (Brill Academic Publishers)*, 22 (3/4), 427-443.
- Jeanniere, A. (2011). Modernite nedir? M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 111-124). İstanbul: Sel yayınları.
- Jenkins, R. (2000). Disenchantment, enchantment and re-enchantment: Max Weber at the millenium. *Max Weber Studies*. 1 (1), 11-32.
- Jenkins-Smith, H. C. ve Hernon, K. G. (2009). Rock and a hard place: public willingness to trade civil rights and liberties for greater security. *Politics & Policy*, 37 (5), 1095-1123.
- Jeronicic, A. (2013). 'Weak' self-integration: Jürgen Moltmann's anthropology and the 'postmodern self'. *The Heythrop Journal*, 55 (2), 244-255.

- Johnson, J. K. (2010). The countryside triumphant: Jefferson's ideal of rural superiority in modern superhero mythology. *The Journal of Popular Culture*, 43 (4), 720-737.
- Johnson, V. (2014). "It's what you do that defines you:" Christopher Nolan's Batman as a moral philosopher. *The Journal of Popular Culture*, 47 (5), 952-967.
- Kalyvas, A. (2000). Hegemonic sovereignty: Carl Schmitt, Antonio Gramsci and the constituent prince. *Journal of Political Ideologies*, 5 (3), 343-376.
- Kant, I. (1784). An answer to the question: "What is enlightenment?".
- Kaplan, M. A. (2005). Transpersonal dimensions of the cinema. *The Journal of Transpersonal Psychology*, 37 (1), 9-22.
- Kayapınar, M. A. (2014). Modern siyaset tasavvurunun pragmatik öncüleri. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 19 (37), 1-50.
- Kearney, R. (1992). Postmodernity and nationalism: a European perspective. *MFS Modern Fiction Studies*, 38 (3), 581-593.
- Keffer, K. A. (2011). Choosing a law to live by once the king is gone. *Regent University Law Review*, 24 (147), 147-168.
- Kellner, D. (2011). Toplumsal teori olarak postmodernizm: Bazı meydan okumalar ve sorunlar. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 409-450). İstanbul: Sel yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları: Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve siyaset* (Çev: G. Koca). İstanbul: Metis.
- Kettler, D. ve Meja, V. (2003). Karl Mannheim and the sociology of knowledge. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 100-111). London: Sage.
- Khan, H. A. (2009). A theory of deep democracy and economic justice in the age of postmodernism. *Contemporary Readings in Law & Social Justice*, 1 (1), 47- 72.
- Killian, K. (2007). Regular movie review: Batman (and world war III) begins: Hollywood takes on terror. *Journal of Feminist Family Therapy*, 19 (1), 77-82.
- Kilminster, R. ve Varcoe, I. (2002). Introduction: Intellectual migration and sociological insight. R. Kilminster ve I. Varcoe (Eds.), *Culture, modernity and revolution: Essays in honour of Zygmunt Bauman* içinde (s. 1-24). Londra ve New York: Routledge.

- Kimmel, D. M. (2008). The Batman we deserve. D. O'Neil ve L. Wilson (Eds.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham City* içinde (s. 157-170). Texas: Benbella Books.
- King, G. (1999). Spectacular narratives: Twister, Independence Day, and frontier mythology in contemporary Hollywood. *Journal of American Culture*, 22 (1), 25-39.
- Kleinberg, E. (2007). Haunting history: deconstruction and the spirit of revision. *History and Theory, Theme Issue*, 46 (4), 113-143.
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve postmodernizm. *Defter dergisi, Ocak - Haziran 1992* (18), 7-16.
- Kolenic, A. J. (2009). Madness in the making: creating and denying narratives from Virginia Tech to Gotham City. *The Journal of Popular Culture*, 42 (6), 1023-1039.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür* (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen vd.). Ankara: DeKi.
- Kottak, C. P. (2002). *Antropoloji: insan çeşitliliğine bir bakış*. (Çev: S. N. Altuntek, B.Aydın-Şafak vd.). Ankara: Ütopya.
- Koyuncu, A. (2011). Lévi-Strauss Yapısalcılığı. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26 (2011), 253-262.
- Kramer, L. S. (2002). The French revolution and the creation of American political culture. J. Klaitz ve M. H. Haltzel (Eds.), *The global ramifications of the French Revolution* içinde (s. 26-54). Cambridge: Woodrow Wilson Center Press ve Cambridge University Press.
- Kuhn, T. S. (2014). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (9. baskı). İstanbul: Kırmızı.
- Kumar, K. (2015). Nationalism and revolution: friends or foes? *Nations and Nationalism*. 21 (4), 589-608.
- Kurlander, E. (2012). Hitler's monsters: the occult roots of Nazism and the emergence of the Nazi 'supernatural imaginary'. *German History*, 30 (4), 528-549.
- Kurlander, E. (2015). The Nazi magicians' controversy: enlightenment, "border science", and occultism in the Third Reich. *Central European History*, 48 (4), 498-522.
- Küçük, M. (2011a). Entelektüellerin tehlikeli oyuncağı: postmodern. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 65-84). İstanbul: Sel yayınları.

- Küçük, M. (2011b). Postmodernin modern karakteri ya da dönemleştirmenin ironisi. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 27-64). İstanbul: Say.
- Lacatuş, A. (2011). Aspects of the conservative intellectual modernity in the culture of central Europe. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, 4 (53), 61-64.
- Lacey, A. R. (1996). *A dictionary of philosophy*. (3. baskı). Londra ve New York: Routledge.
- Laclau, E. (2001). Democracy and the question of power. *Constellations*, 8 (1), 3-14.
- Lagopoulos, A. P. (2010). From *semiologie* to postmodernism: a geneology. *Semiotica*, 1 (4), 169-253.
- Lambright, D. (2015). Man, morality and the United States constitution. *Journal of Constitutional Law*, 17 (5), 1487-1514.
- Lance, K. C. (1983). From Buckingham Palace to Southfork Ranch: The case for a structuralist view of popular culture. *Sociological Spectrum*, 3 (1983), 55-68.
- Landsberg, A. (2009). Memory, empathy, and the politics of identification. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 22 (2009), 221-229.
- Larner, W. (2000). Neo-liberalism: Policy, ideology, governmentality. *Studies in Political Economy, Autumn 2000* (63), 5-25.
- Laugier, S. (2012). Popular cultures, ordinary criticism: a philosophy of minor genres (Çev: D. Ginsburg). *MLN Comparative Literature Issue*, 127 (5), 997-1012.
- Lauster, M. (2007). Walter Benjamin's myth of the 'flâneur'. *Modern Language Review*, 102 (2007), 139-156.
- Leach, E. (1996). *Lévi-Strauss* (4. baskı). Londra: Fontana Press.
- Lee, C. (2004). Agency and purpose in narrative therapy: questioning the postmodern rejection of metanarrative. *Journal of Psychology and Theology*, 32 (3), 221-231.
- Leeming, D. A. (1998). *Mythology: The voyage of the hero*. (3. baskı). New York: Oxford University Press.
- Lefebvre, G. (1962). *The French Revolution: From its origins to 1793*. (Çev: Elizabeth Moss Evanson). Londra ve New York: Routledge.
- Lehrich, C. I. (2011). Overture and finale: Lévi-Strauss, music and religion. *Method and Theory in the Study of Religion*, 23 (2011), 305-325.

- Lennon, T. M. (2005). The rationalist conception of substance. A. Nelson (Ed.), *A companion to rationalism* içinde (s. 12-30). Malden: Blackwell Publishing.
- Levine, D. (1980). Illiteracy and family life during the first industrial revolution. *Journal of Social History*, 14 (1), 25-44.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Din ve Büyü*. (Çev. ve Der.: A. Güngören) (2.baskı). İstanbul: Yol.
- Lévi-Strauss, C. (1998). Science: forever incomplete. *Society*, 35 (2), 222-224.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji* (Çev: A. Kahiloğulları). Ankara: İmge.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (Çev: G. Y. Demir). İstanbul: İmge.
- Lewis, G. (1993). *The French Revolution: Rethinking the debate*. Londra ve New York: Routledge.
- Lizardo, O. (2010). Beyond the antinomies of structure: Lévi-Strauss, Giddens, Bourdieu, and Sewell. *Theor Soc*, 39 (2010), 651-688.
- Locke, J. (2013). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- LoLordo, A. (2005). Early modern critiques of rationalist psychology. A. Nelson (Ed.), *A companion to rationalism* içinde (s. 119-136). Malden: Blackwell Publishing.
- Loughlin, M. (2006). The positivization of natural rights. G. L. McDowell ve J. O'Neill (Eds.), *America and enlightenment constitutionalism* içinde (s. 57-80). Londra ve New York: Palgrave Macmillan.
- Löwy, M. (1987). The romantic and the Marxist critique of modern civilization. *Theory and Society*, 16 (1987), 891-904.
- Lutz, J. M. (2007). Democracy and free trade in Europe between the wars. *The International Trade Journal*, XXI (1), 53-83.
- Lyon, D. (2014). Surveillance and the eye of god. *Studies in Christian Ethics*, 27 (1), 21-32.
- Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. (Çev: G. Bennington ve B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. (2013). *Postmodern durum*. (Çev: İ. Birkan). Ankara: BilgeSu.
- Macdonald, A. ve Macdonald, V. (1976). Sold American: The metamorphosis of Captain America. *Journal of Popular Culture*, 10 (1), 249-258.
- Macfie, A. L. (2006). Rethinking (my) history. *Rethinking History*, 10 (4), 479-499.

- Maclean, C. (2012). "The magic force that is montage": Eisenstein's filmic fourth dimension, borderline and H.D. *Literature & History*, 21 (1), 44-60.
- Macleod, C. ve Nuvolari, A. (2009). 'Glorious times': the emergence of mechanical engineering in early industrial Britain, c. 1700-1850. *Brussels Economic Review*, 52 (3/4), 215-237.
- Marano, M. (2008). Ra's al Ghul: father figure as terrorist. D. O'Neil ve L. Wilson (Eds.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham City* içinde (s. 69-84). Texas: Benbella Books.
- Marış, Ş. (2013). Claude Lévi-Strauss and the reconstruction of anthropology. *Memoria Ethnologica*, 13 (48-49), 138-143.
- Marshack, A. (2014). Buz çağı insanının sanatı ve simgeleri. D. Crowley ve P. Heyer (Eds.), *İletişim tarihi: teknoloji, kültür, toplum* (3. basım) (Çev: B. Ersöz) içinde (s. 22-34). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Martin, C. (2012). On the totems of science and capitalism: or, why we are all "religious". *Implicit Religion*, 15 (1), 25-35.
- Marx, K. (2011). *Kapital: Ekonomi politiğin eleştirisi 1. cilt, sermayenin üretim süreci*. (Çev: M. Selik ve N. Satlıgan). İstanbul: Yordam.
- Mastracci, S. (2014). Public service in popular culture: the administrative discretion of comissioner Gordon and Harvey Dent. *International Journal of Organization Theory and Behavior*, 17 (3), 367-388.
- Maza, S. (2013). The cultural origins of the French Revolution. P. McPhee (Ed.), *A companion to the French Revolution* içinde (s. 42-56). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- McElvaine, R. S. (2004). Preface. R. S. McElvaine (Ed.), *Encyclopedia of the great depression volume 1: A-K* içinde (s. ix-xi). New York: Thomson Gale.
- McElvaine, R. S. (2004). Causes of the great depression. R. S. McElvaine (Ed.), *Encyclopedia of the great depression volume 1: A-K* içinde (s. 151-156). New York: Thomson Gale.
- McKee, R. (2007). *Story: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri* (Çev: N. Yılmaz, E. Yılmaz ve F. Kınalı). İstanbul: Plato.
- McLennan, G. (2003). Maintaining Marx. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 43-53). London: Sage.

- Mellor, I. (2005). Space, society and the textile mill. *Industrial Archeology Review*, XXVII (1), 49-56.
- Ment, D. M. (2005). Education, nation-building and modernization after world war 1: American ideas for the peace conference. *Paedagogica Historica*, 41 (1&2), 159-177.
- Mieszkowski, J. (2009). Great war, cold war, total war. *Modernism/Modernity*, 16 (2), 211-228.
- Mignet, F. (2006). *History of the French Revolution from 1789 to 1814*. South Carolina: Bibliobazaar.
- Milchman, A. ve Rosenberg, A. (2002). Confronting the paradox of postmodernism and the holocaust. *Dialogue and Universalism*, 12 (4/5), 51-74.
- Miller, J. A. (2000). Economic ideologies, 1750-1800: The creation of the modern political economy? *French Historical Studies*, 23 (3), 497-511.
- Mills, A. R. (2014). *American theology, superhero comics, and cinema: The Marvel of Stan Lee and the revolution of a genre*. New York ve Londra: Routledge.
- Mokyr, J. (2001). The rise and fall of the factory system: technology, firms, and households since the industrial revolution. *Carnegie-Rochester Conference Series on Public Policy*, 55 (1), 1-45.
- Mokyr, J. (2010). The European enlightenment and the origins of modern economic growth. J. Horn, L. N. Rosenband ve M. R. Smith (Eds.), *Reconceptualizing the Industrial Revolution* içinde (s. 65-86). Cambridge ve Londra: The MIT Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kuramı* (Çev: E. Yılmaz). (8. baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Montesquieu, B. (2014). *Kanunların ruhu üzerine*. İstanbul: Hiperlink.
- Moser, J. E. (2009). Madmen, morons and monocles: the portrayal of the Nazis in Captain America. R. G. Weiner (Ed.), *Captain America and the struggle of the superhero* içinde (s. 24-35). Jefferson: McFarland & Company.
- Myers, J. C. (2003). From stage-ist theories to a theory of the stage: The concept of ideology in Marx's Eighteenth Brumiere. *Strategies*. 16 (1), 13-21.

- Myers, P. C. (2013). Lockeans, progressives and liberationists. *Symposium: Modern Virtue and Lockean America*. New York: Springer Science and Business Media, 50: 458-463.
- Neill, T. P. (1949). The physiocrats' concept of economics. *Quarterly Journal of Economics*, ss. 532-553.
- Ndalianis, A. (2015). Genre, culture and the semiosphere: New horror cinema and post-9/11. *International Journal of Cultural Studies*, 18 (1), 135-151.
- Neale, S. (2003). Question of genre. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 160-184). Austin: University of Texas Press.
- Neale, S. (2005). *Genre and Hollywood*. Lonra ve New York: Routledge.
- Nelson, A. (2005). The rationalist impulse. A. Nelson (Ed.), *A companion to rationalism* içinde (s. 3-11). Malden: Blackwell Publishing.
- Newell, B. C. (2014). The massive metadata machine: liberty, power and secret mass surveillance in the U.S. and Europe. *I/S: A Journal of Law and Policy for the Information Society*, 10 (2), 481-522.
- Newmark, K. (2016). Now you see it, now you don't: Baudelaire's Modernite. *Nineteenth-Century French Studies*. 44 (1-2), 1-24.
- Nicolson, D. (2013). Taking epistemology seriously: 'truth, reason and justice' revisited. *The International Journal of Evidence and Proof*, 2013 (17), 1-46.
- Nielsen, C. F. (2013). World's finest philosophers: Superman and Batman on human nature. M. D. White (Ed.), *Superman and philosophy: what would the man of steel do?* içinde (s. 194-204). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Nietzsche, F. (1993). The will to power. J. Farganis (Ed.), *Readings in social theory: The classic tradition to post-modernism* içinde (s. 101-104). New York: McGraw-Hill.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen bilim "la gaya scienza"*. (Çev: L. Özşar). Bursa: Asa.
- Nietzsche, F. (2015). *Böyle söyledi Zerdüşt: Herkes için ve hiç kimse için bir kitap* (7. basım). (Çev: M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nolan, C., Orleans, L., Roven, C., Thomas, E. (Yapımcı) ve Nolan, C. (Yönetmen). (2008). *The Dark Knight*. [Film]. ABD: Warner Bros.
- Nolan, C., Roven, C., Thomas, E. (Yapımcı) ve Nolan, C. (Yönetmen). (2012). *The Dark Knight Rises*. [Film]. ABD: Warner Bros.

- Nolan, C., Roven, C., Snyder, D., Thomas, E. (Yapımcı) ve Snyder, Z. (Yönetmen). (2013). *Man of Steel*. [Film]. ABD: Warner Bros.
- Norman, J. (2002). Nietzsche and early romanticism. *Journal of the History of Ideas*. 63 (3), 501-519.
- Nosthoff, A. (2014). Art after Auschwitz: responding to an infinite demand: Gustav Metzger's works as responses to Theodor W. Adorno's "new categorical imperative". *Cultural Politics*, 10 (3), 300-319.
- Novalis. (2014). Hıristiyanlık mı, Avrupa mı? A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya yön veren metinler III: Aydınlanma/ Burjuva yüzyılı/ Bilim çağıının zaferi (1650-1800)* (2.baskı) içinde (s. 1029-1038). İstanbul: ALFA Başvuru.
- Nöth, W. (2015). The topography of Yuri Lotman's semiosphere. *International Journal of Cultural Studies*, 18 (1), 11-26.
- Ohnuki-Tierney, E. (2005). Always discontinuous/continuous, and "hybrid" by its very nature: the culture concept historicized. *Ethnohistory*, 52 (1), 179-195.
- Oliver, M. B. ve Raney, A. A. (2011). Entertainment as pleasurable and meaningful: identifying hedonic and eudaimonic motivations for entertainment consumption. *Journal of Communication*, 61 (2011), 984-1004.
- Osbourne, T. (2005). *Aspects of enlightenment: Social theory and the ethics of truth*. London: Taylor and Francis e-Library. (e-kitap)
- Outman, J. L. ve Outman, E. M. (2002). *Industrial revolution almanac vol.1*. Detroit: Thomson and Gale.
- Öktem, Ü. (2004). David Hume ve Immanuel Kant'ın kesin bilgi anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44 (2), 29-55.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi* (2. baskı). Ankara: İmge.
- Paolucci, P. (2003). The scientific method and the dialectical method. *Historical Materialism*. 11 (1), 75-106.
- Paris Bölgelerinin Başvurusu (3 Ağustos 1792). (2014). A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya yön veren metinler III: Aydınlanma/ Burjuva yüzyılı/ Bilim çağıının zaferi (1650-1800)* (2.baskı) içinde (s. 1017-1020). İstanbul: ALFA Başvuru. ss.1017-1020.
- Paz, O. (2011). Şiir ve modernite. M. Küçük (Der.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 207-230). Ankara: Say.

- Picart, K. J. S. (1997). Nietzsche as masked romantic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55 (3), 273-291.
- Pierson, C. (2004). *The modern state* (2. baskı). Londra ve New York: Routledge.
- Pihlainen, K. (2011). The end of oppositional history? *Rethinking History*, 15 (4), 463-488.
- Pizarro, D. A. ve Baumeister, R. (2013). Superhero comics as moral pornography. R. S. Rosenberg (Ed.), *Our superheroes, ourselves* içinde (s. 19-36). Oxford: Oxford University Press.
- Plack, N. (2009). *Common land, wine and the French Revolution: Rural society and economy in Southern France, c. 1789-1820*. Surrey ve Burlington: Ashgate.
- Plack, N. (2013). The peasantry, feudalism and the environment, 1789-93. P. McPhee (Ed.), *A companion to the French Revolution* içinde (s. 212-228). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Ple, B. (2000). Auguste Comte on positivism and happiness. *Journal of Happiness Studies*. 2000 (1), 423-445.
- Plotnikov, N. (2012). "The person is a monad with windows": sketch of a conceptual history of 'person' in Russia. *Studies in East European Thought*, 64 (3/4), 269-299.
- Porterfield, J. (2009). Film review: The Dark Knight. (2008). Written by Christopher and Jonathan Nolan. Directed by Christopher Nolan. *Psychological Perspectives*, 52 (2), 271-275.
- Powell, J. L. (2005). 'Modernist' sociology in a 'postmodern' world? *The International Journal of Sociology and Social Policy*, 25 (10/11), 1-13.
- Ray, G. (2004). Reading the Lisbon earthquake: Adorno, Lyotard, and the Contemporary Sublime. *The Yale Journal of Criticism*, 17 (1), 1-18.
- Rawls, A. W. (2012). Durkheim's theory of modernity: Self-regulating practices as constitutive orders of social and moral facts. *Journal of Classical Sociology*. 12 (3-4), 479-512.
- Reckling, F. (2001). Interpreted modernity: Weber and Taylor on values and modernity. *European Journal of Social Theory*. 4 (2), 153-176.

- Redfield, P. (2005). Foucault in the tropics: Displacing the panopticon. J. X. Inda (Ed.), *Anthropologies of modernity: Foucault, governmentality, and life politics* içinde (s. 50-82). Malden: Blackwell Publishing.
- Richardson, M. (2010). *Otherness in Hollywood cinema*. New York ve Londra: continuum.
- Riello, G. ve O'Brien, P. K. (2009). The future is another country: offshore views of the British Industrial Revolution. *Journal of Historical Sociology*, 22 (1), 1- 29.
- Robb, B. J. (2014). *A brief history of superheroes*. Londra: Robinson ve Running Press.
- Roberts, D. (2012). Technology and modernity: Spengler, Jünger, Heidegger, Cassirer. *Thesis Eleven*, 111 (1), 19-35.
- Robin, C. (2010). Conservatism and counterrevolution. *Raritan*. 30 (1), 1-17.
- Roden, D. (2010). Deconstruction and excision in philosophical posthumanism. *Journal of Evolution & Technology*, 21 (1), 27-36.
- Rollins, B. (2006). Inheriting deconstruction: rhetoric and composition's missed encounter with Jacques Derrida. *College English*, 69 (1), 11-29.
- Rorty, R. (2011). Habermas, Lyotard ve postmodernite. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (291-312). İstanbul: Say.
- Rothermund, D. (2014). War-depression-war: the fatal sequence in a global perspective. *Diplomatic History*, 38 (4), 840-851.
- Rousseau, J. J. (2007). *Toplum sözleşmesi*. (Çev: Vedat Günyol) (2.baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rubin, L. C. (2013). Are superhero stories good for us? Reflections from clinical practice. R. S. Rosenberg (Ed.), *Our superheroes, ourselves* içinde (s. 37-52). Oxford: Oxford University Press.
- Rude, G. (2015). *Fransız devrimi*. (Çev: Ali İhsan Dalgıç). İstanbul: İletişim.
- Rundell, J. (2003). Modernity, enlightenment, revolution and romanticism: creating social theory. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 13-29). London: Sage.
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye giriş: Edebiyat, sinema, kültür*. (Çev: E. S. Onat). Ankara: De Ki.
- Ryklin, M. (1978). Rousseau, Rousseauism and the fundamental concepts of structural anthropology. *Int. Soc. Sci. J.*, XXX (3), 605-617.

- Ryu, H. (2001). Ethics of ambiguity and irony: Jacques Derrida and Richard Rorty. *Human Studies*, 24 (1/2), 5-28.
- Samuels, W. J. (1961). The physiocratic theory of property and state. *Quarterly Journal of Economics*, 75 (1), 96-111.
- Saunders, B. (2011). *Do the gods wear capes? Spirituality, fantasy, and superheroes*. London: Continuum.
- Schatz, T. (2003). The structural influence: New directions in film genre study. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 92-102). Austin: University of Texas Press.
- Schmidtke, V. Liberalism and nationalism. *European Education*. 32 (2), 48-58.
- Schiermer, B. (2015). Late-modern symbolism: Continuity and discontinuity between the modern and the pre-modern in Durkheim's work. *Sociological Focus*. 2015 (48), 49-67.
- Scholte, J. A. (2014). Reinventing global democracy. *European Journal of International Relations*, 20 (1), 3-28.
- Schwab, A. (2011). The death and life of poststructuralism: surmounting dilemmas in recent American Cultural Criticism. *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, 1 (2), 40-50.
- Scott, I. (2011). *American politics in Hollywood film* (2. baskı). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Seixas, P. (2012). Progress, presence and historical consciousness: confronting past, present and future in postmodern time. *Paedagogica Historica*, 48 (6), 859- 872.
- Shapiro, B. M. (2013). "The case against the King," 1789-93. P. McPhee (Ed.), *A companion to the French Revolution* içinde (s. 107-120). West Sussex: Wiley-Blackwell, ss. 107-120.
- Shawver, L. (1996). What postmodernism can do for psychoanalysis: a guide to the postmodern vision. *The American Journal of Psychoanalysis*, 56 (4), 371-394.
- Shen, Y. (2005). Toward a postmodern self: on the construction and fragmentation of identity in Chuang Hua's Crossings. *Dialectical Anthropology*, 29 (2), 273- 289.
- Sica, A. (2012). A selective history of sociology. G. Ritzer (Ed.), *The Wiley-Blackwell companion to sociology* içinde (s. 25-54). West Sussex: Wiley-Blackwell.

- Sieyes, A. (1996). What is the third estate? *The French Revolution and human rights: A brief documentary history*. (Ed: Lynn Hunt). Boston ve New York: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Simons, J. (2000). Postmodern paranoia? Pynchon and Jameson. *Paragraph*, 23 (2), 207-221.
- Skillen, J. W. (2004). Freedom-idealism and the U.S. national security strategy. *Brandywine Review of Faith and International Affairs*, 2 (2), 13-20.
- Smart, B. (2011). Postmodern toplum teorisi. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (s. 353-408). İstanbul: Sel yayınları.
- Smith, M. (1995). Film spectatorship and the institution of fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (2), 113-127.
- Smith, A. (2014). Milletlerin zenginliği. A. Alatlı (Ed.), *Batı'ya yön veren metinler III:Aydınlanma/ Burjuva yüzyılı/ Bilim çağının zaferi (1650-1800)* (2.baskı) içinde (s. 1122-1126). İstanbul: ALFA Başvuru.
- Stanila, A. M. (2012). Nature and society with Th. Hobbes and J. J. Rousseau: The evolution of man from the natural state to the social state and the social contract. *Scientific Journal of Humanistic Studies*, 4 (7), 60-65.
- Soares, M. (2015). The man of tomorrow: Superman from American exceptionalism to globalization. *Journal of Popular Culture*, 48 (4), 747-761.
- Sobchack, T. (2003). Genre film: a classical experience. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 103-114). Austin: University of Texas Press.
- Soll, I. (2015). Nietzsche disempowered: reading the will to power out of Nietzsche's philosophy. *The Journal of Nietzsche Studies*, 46 (3), 425-450.
- Sorgner, S. L. (2009). Nietzsche, the overhuman, and transhumanism. *Journal of Evolution & Technology*, 20 (1), 29-42.
- Stauffer, A. M. (2005). *Anger, revolution and romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stearns, P. N. (2013). *The industrial revolution in world history*. (4. baskı). Boulder, CO: Westview Press.
- Stein, J. (1995). Time, space and social discipline: factory life in Cornwall, Ontario, 1867-1893. *Journal of Historical Geography*, 21 (3), 278-299.

- Steiner, Z. S. (1991). *Britain and the origins of the first world war*. (4. baskı). Londra: Macmillan.
- Stevens, J. R. (2011). "Let's rap with the cap": redefining American patriotism through popular discourse and letters. *Journal of Popular Culture*, 44 (3), 606-632.
- Stevenson, N. (2015). *Medya kültürleri: sosyal teori ve kitle iletişimi*. (2. baskı). (Çev: G. Orhon ve B. E. Aksoy). Ankara: Ütopya.
- Stewart, L. (1998). A meaning for machines: modernity, utility, and the eighteenth century British public. *Journal of Modern History*, 70 (2), 259-294.
- Strzelczyk, F. (2008). Our future-our past: fascism, postmodernism, and Starship Troopers (1997). *Modernism/modernity*, 15 (1), 87-99.
- Tanilli, S. (2007). *Yüzyılların gerçeği ve mirası, IV. cilt, 18. yüzyıl: Aydınlanma ve devrim*. (3. baskı). İstanbul: Alkım.
- Taylan, A. (2015). Nitel ve nicel araştırmalarda evren ve örneklem seçimi ve sorunlar. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim araştırmalarında yöntemler: Uygulama ve örneklerle içinde* (s. 47-84). Konya ve İstanbul: Literatürk.
- Taylor, R. B. (2008). Keeping it real in Gotham. D. O'Neil ve L. Wilson (Eds.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham City içinde* (s. 7-16). Texas: Benbella Books.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema: modern mitoloji*. (2. baskı). İstanbul: plan b.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2006). *İletişim araştırma ve kuramları* (2. baskı). İstanbul: Beta.
- Tocqueville, A. (2004). *Eski rejim ve devrim*. (Çev: Turhan Ilgaz). (2. baskı). Ankara: İmge.
- Todorova, M. (2005). The trap of backwardness: Modernity, temporality and the study of Eastern European nationalism. *Slavic Review*. 64 (1), 140-164.
- Topdemir, H. G. (2010). Isaac Newton ve bilim devrimi. *Bilim ve Teknik Ekim 2010*, 86-91.
- Topses, M. D. (2010). *Aydınlanma Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Treat, S. (2009). How America learned to stop worrying and cynically enjoy! the post-9/11 superhero zeitgeist. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 6 (1), 103-109.

- Tubbs, N. (2013). Existentialism and humanism: humanity - know thyself! *Studies in Philosophy & Education*, 32 (5), 477-490.
- Tudor, A. (2003). Genre. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* içinde (s. 3-11). Austin: University of Texas Press.
- Turner, B. S. (1999). *Classical sociology*. London: Sage.
- Turner, G. (1999). *Film as social practice* (3. baskı). Londra ve New York: Routledge.
- Turner, J. H. (2003). The origins of positivism: The contributions of Auguste Comte and Herbert Spencer. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 30-42). London: Sage.
- Turner, S. (2012). Philosophy and sociology. G. Ritzer (Ed.), *The Wiley-Blackwell companion to sociology* içinde (s. 9-24). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Vattimo, G. (2011). Ortak dil olarak yorum bilgisi. M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* içinde (317-330). İstanbul: Say.
- Vernon, M. (2016). Subversive nostalgia, or Captain America at the museum. *The Journal of Popular Culture*, 49 (1), 116-135.
- Voruz, V. (2010). Psychoanalysis at the time of the posthuman: insisting on the outside-sense. *Paragraph*, 33 (3), 423-443.
- Wagner, P. (2005a). *Modernliğin sosyolojisi: özgürlük ve cezalandırma*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı.
- Wagner, P. (2005b). The political form of Europe, Europe as a political form. *Thesis Eleven*. 2005 (80), 47-73.
- Wang, O. N. C. (2012). Ideology. J. Faflak ve J. M. Wright (Eds.), *A handbook of romanticism studies* içinde (s. 245-258). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Wanzer, D. A. (2012). Delinking rhetoric, or revisiting McGee's fragmentation thesis through decoloniality. *Rhetoric & Public Affairs*, 15 (4), 647-658.
- Wanzo, R. (2009). The superhero: meditations on surveillance, salvation and desire. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 6 (1), 93-97.
- Warlow, T. D., Pitts, S. T. ve Kamery, R. H. (2007). Mid 18th century economic changes: The rise of Adam Smith and the decline of mercantilists and physiocrats. *Journal of Economics and Economic Education Research*, 8 (3), 67-82.

- Waxman, Z. (2009). Thinking against evil? Hannah Arendt, Zygmunt Bauman and the writing of the Holocaust. *History of European Ideas*, 35 (1), 93-104.
- Weber, M. (2005). *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. Londra ve New York: Routledge.
- Weiner, R. G. (2009). Introduction. R. G. Weiner (Ed.), *Captain America and the struggle of the superhero* içinde, (s. 9-14). Jefferson: McFarland & Company.
- Whimster, S. (2003). Max Weber: Work and interpretation. G. Ritzer ve B. Smart (Eds.), *Handbook of social theory* içinde (s. 54-65). London: Sage.
- White, M. D. (2013). Moral judgement: the power that makes Superman human. M. D. White (Ed.), *Superman and philosophy: what would the man of steel do?* içinde (s. 5-15). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- White, M. D. (2014). *The virtues of Captain America: modern-day lessons on character from a world war II superhero*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Winborne, W. W. (2008). Modernization and modernity: Thomes Hobbes, Adam Smith and Political Development. *Perspectives on Political Science*, 37 (1), 41-49.
- Winks, R. W. ve Neuberger, J. (2005). *Europe and the making of modernity: 1815-1914*. New York ve Oxford: Oxford University Press.
- Winn, J. E. (2007). *The American dream and contemporary Hollywood cinema*. New York ve Londra: continuum.
- Winstead, N. (2015). "As a symbol I can be incorruptible": how Christopher Nolan De-Queered the Batman of Joel Schumacher. *The Journal of Popular Culture*, 48 (3), 572-585.
- Winterhalter, B. (2015). The politics of the inner: why The Dark Knight Rises is not a conservative allegory. *The Journal of Popular Culture*, 48 (5), 1030-1047.
- Winthrop-Young, G. (2006). The third reich in alternate history: aspects of a genre-specific depiction of Nazi culture. *The Journal of Popular Culture*, 39 (5), 878-896.
- Wokler, R. (1999). Introduction. *The enlightenment and modernity*. (Ed: Norman Geras ve Robert Wokler). Londra ve New York: Palgrave Macmillan, ss. x-xv.
- Wright, W. (1977). *Sixguns and society: a structural study of the western*. California: University of California Press.

- Wynn, N. A. (2003). *Historical dictionary from the great war to the great depression*. Lanham, Maryland ve Oxford: The Scarecrow Press.
- Yanes, N. (2009). Graphic imagery: Jewish American comic book creators' depictions of class, race, patriotism and the birth of the good captain. R. G. Weiner (Ed.), *Captain America and the struggle of the superhero* içinde, (s. 53-65). Jefferson: McFarland & Company.
- Yenerall, K. M. (2014). Politics and pop culture: citizenship, satire and social change. *Juniata Voices*, 14 (2014), 93-106.
- Zanotti, A. (1999). Sociology and postmodernity. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 12 (3), 451-463.
- Zantovsky, M. (2014). The uncertainty of freedom, and the freedom of uncertainty. *World Affairs*, 177 (1), 67-75.
- Zettl, H. (2008). *Sight, sound, motion: applied media aesthetics*. (5. baskı). Belmont, CA: Thomson Wadsworth.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk bakmak: popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş*. (2. baskı). İstanbul: Metis.
- Zompetti, J. P. ve Moffitt, M. A. (2008). Revisiting concepts of public relations audience through postmodern concepts of metanarrative, decentered subject, and reality/hyperreality. *Journal of Promotion Management*, 14 (3/4), 275- 291.
- Zuckert, M. P. (1994). *Natural rights and the new republicanism*. Princeton ve New Jersey: Princeton University Press.
- http://www.imdb.com/title/tt0372784/?ref_=nv_sr_2 (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.imdb.com/title/tt0468569/?ref_=tt_rec_tti (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.imdb.com/title/tt1345836/?ref_=tt_rec_tti (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.imdb.com/title/tt0458339/?ref_=nv_sr_2 (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.imdb.com/title/tt1843866/?ref_=nv_sr_3 (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.imdb.com/title/tt0770828/?ref_=nv_sr_1 (Erişim Tarihi: 20.06.2016)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.576a7242d991f2.16167690 (Erişim Tarihi: 22.06.2016)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=PART%C4%B0SYON (Erişim Tarihi: 30 Haziran 2016)