

Kitle İletişiminde

İMAJ

Kuramsal Bir Yaklaşım



İsmet YAZICI

İSMET YAZICI 1963 yılında Samsun'da doğdu. Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon Bölümü'nü bitirdi. Yüksek Lisans programını yine aynı bölümde 1996 yılında tamamladı. Bir dönem Veri Araştırma Merkezi'nde çalıştı; gazetecilik yaptı. 1987 yılından bu yana televizyonculukla uğraşüyor; TRT ve bazı özel kanallar için programlar hazırladı. Halen televizyon yönetmeni olarak çalışmaktadır.

Bilim Yayınları / 01

Bilim Dizisi / 01

KİTLE İLETİŞİMİNDE İMAJ

Kuramsal Bir Yaklaşım

Birinci Basım: Ocak 1997

Dizgi: Bilim Dizgi

Baskı: Ceylan Matbaası

Kapak Resmi: Raziye Kubat

Kapak Düzeni: Tahir Daşdan - Raziye Kubat

Bilim Yayınları

Muvakkithane Caddesi 30/2, Kadıköy, İstanbul

Tel: (0216) 345 35 52

İsmet Yazıcı

**KİTLE İLETİŞİMİNDE
İMAJ**

Kuramsal Bir Yaklaşım

Akín'a

İÇİNDEKİLER

ANMAK İSTEDİKLERİM	7
ÖNSÖZ	8
GİRİŞ	9
BÖLÜM: 1	
BİR KAVRAM OLARAK İMAJ	12
A. SÖZCÜĞÜ TANIMLAMA ÇABALARI	12
1. İMGE GÖSTERGELERLE OLUŞUR	16
2. İMGE, GÖSTERGE'NİN BİR ÜST BOYUTUDUR	17
B. İMGE VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ	18
1. İMGE, GERÇEKLİĞİ GİZLER	18
2. İMAJIN GÜCÜ ETKİSİNDEDİR	19
3. "İNANDIKLARIMIZ, NESNELERİ GÖRÜŞÜMÜZÜ ETKİLER"	19
BÖLÜM: 2	
İMAJ ÜRETİMİNDE PSİKOLOJİK ALTYAPI	22
A. MASKELER	22
1. TÖRENSEL GÜÇ OLARAK MASKE	24
2. DRAMALARDA RİTÜELİ 'TAMAMLAYAN' OLARAK MASKE	26
3. KARNAVALLARDA MASKE	29
4. POLİTİK MUHALEFET VE MASKE	30
B. HAYALİ KİMLİK ARAYIŞI	33
C. TOPLUMSAL ROL VE İMAJ	35
D. BİR İMAJ KIŞKIRTICI: MÜKEMMELİYETÇİLİK	43
BÖLÜM: 3	
İMAJ ÜRETİMİNİN YÖNLENDİRİLMESİNDE TOPLUMSAL BELİRLEYİCİLER	44
A. İMGENİN EVRİMİ KÜLTÜRÜN EVRİMİDİR	44
1. HER KÜLTÜR KENDİ MİTLERİNİ YARATIR	45
2. İLK YARATILIŞ MİTLERİ: ULAŞILMAZLIK MOTİFİ	48
B. TOPLUMSALLAŞMA: YANLIŞ KAVRAMANIN YAYGINLAŞMASI	51
1. TANRILAR SAVAŞIYOR	54
2. TANRININ EVİ PARANIN MERKEZİ OLDU	57
3. TEK TANRILI DİNLER: İMAJ KİTLESELLEŞMEYE BAŞLIYOR	60
4. BİR TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ÇAĞI OLARAK RÖNESANS	63
a. Pazar Ekonomisinde Para İmgesi	65
b. Sanatta Rönesans	68
c. Rönesans'da iktidar imgeleri	70

BÖLÜM: 4

İMAJ ÜRETİMİNDE BİR DÖNÜŞÜM ÇAĞI OLARAK ONDOKUZUNCU YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE

MODERNLEŞME

A. KENTLEŞME VE DOĞADAN KOPUŞ	76
B. YAZILI KÜLTÜRÜN KİTLESELLEŞMESİ	84
1. YENİ ANAYASA KİTLELERE DAĞITILIYOR	84
2. DEDEKTİF ROMANLARI	85
3. BİLİM-KURGU VE KORKU EDEBİYATI	86
3. ONDOKUZUNCU YÜZYIL'DA, ÇIKIŞ ARAYAN İKİ FARKLI SES	91
a. Yeraltından Notlar	91
b. Nasıl Yapmalı	95
C. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA GÖRSEL VE İŞİTSEL CANLILIK	97
1. MODA VE KİTLESEL TÜKETİM	97
2. FOTOĞRAF: BİR 'ANLAM ÇOĞALTICI'	101
3. REKLAM: TÜKETİM CENNETİNE DAVET	103
4. SİNEMA: "ÖRNEK HAYATLAR"	108
D. KİTLESEL TÜKETİMİN KAPSADIĞI ALANIN GİDEREK GENİŞLEMESİ	121
1. HİKAYE ANLATICILARI	121
2. KİTLE KÜLTÜRÜNÜN TARİH ANLAYIŞINDAN KİTLESEL BİR BELLEK YARATMAYA	124
3. ENDÜSTRİLEŞEN NOSTALJİ	129
4. MUTLULUK	131

BÖLÜM: 5

TÜKETİM TOPLUMUNA KURGUSAL BİR YAKLAŞIM: "YENİ DÜNYA"

A. ROMANIN EDEBİ HARİTASI :	132
1. ZAMAN - MEKAN:	132
2. BAŞLICA KARAKTERLER :	133
3. OLAY ÖRGÜSÜ	137
B. NESNEL HARİTA	141
C. EDEBİ HARİTA İLE NESNEL HARİTANIN KARŞILAŞTIRILMASI:	143
D. MESAJ	145
SONUÇ	146
KAYNAKÇA	151
KİTAPLAR:	151
MAKALELER:	156
ÇOĞALTIMLAR: (Yayınlanmamış Çeviri ve Fikir Yazıları)	157
SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER:	158

ANMAK İSTEDİKLERİM

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım bu çalışmanın oluşumu aşamasında ve sizlere ulaşan bu kitabın hazırlanması sırasında bana destek olan kişileri burada anmak isterim; doğru sorularla bana, hayatı kavramayı öğreten, yazdıklarımı değerlendirip sunuş yazma lütfunda bulunan Prf. Dr. Ünsal Oskay'ı; beni yönlendiren, yardımını hiç bir zaman esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Nurçay Türkoğlu'nu, bana yazmayı sevdiren hocam Doç. Dr.Özden Cankaya'yı, saatlerce bıkip usanmadan benimle birlikte imaj kavramını sorgulayan, bilgileriyle bana yolgösteren sevgili Akın Yılmaz'ı, o güzel deseniyle kapağımı renklendiren ressam Raziye Kubat'ı, yazdıklarımın bilgisayara aktarımı sırasında yardımını esirgemeyen Devrim Sezer'i... Dostlukları ve katkıları için hepsine teşekkür ediyorum.

Ö N S Ö Z

İmajın oluşum ve gelişim evrimini araştırmak için yola çıktığım bu çalışmada, asla kendüğimiz olamadığımız bir dünyada kayboluşumuzun öyküsünü anlatmaya çalıştım... Bir kavram, beni yanılsamalarımıza taşıdı; korkularımıza, şartlanmışlıklarımıza, arayışlarımıza... Ve o kavram, kendimize ait olmayan bu dünyanın gerçekliğine götürdü beni. 'Yaratanım' olan imajlarla yüzleşip, onları -kimi zaman- sorgulayarak, bir kerecik de olsa kendi aynalarımı yakaladım. Şimdi buradayım, bir seyirlik olarak yaşadığım hayatta... Noktayı koydum; aynalar dünyasında dolaşmaya hazırım...

İsmet YAZICI

İstanbul, Mayıs 1996

GİRİŞ

"Tanınmanın en iyi yolu çıplak gezmektir"⁽¹⁾ diyor William Congreve. Oysa çıplaklığa, yani kendimiz olmaya hangimiz cesaret edebiliyoruz ki... Farkına varılmak, 'ben buradayım' diyebilmek için, kendimize yakıştırdığımız (toplum tarafından onaylanmış ve doğru olduğuna ikna edildiğimiz) imajlarla çıkarız insanların karşısına. Toplumsallaşma, insanoğlunun içindeki 'onaylanma', kabul görme eğilimini hep diri tutmuştur. Kalabalıkların içinde bir yanımızla farklı olmayı, özel olmayı arzularken, bir yanımızla da, bu farklılığın toplum tarafından onaylanmasını isteriz. Bu iki duygunun bizi götürdüğü yer, ben "ben buradayım" derken, 'ben'i yitirip, 'gibi' olmaktır. Oysa, 'gibi' olmamanın, özel olmanın tek şartı 'olmak', yani kendimiz, yani 'ben' olmak, yani çıplak kalmaktır. Maskesiz, insanların karşısına çıkabilecek gücü kendimizde bulabilmektir. Yani, yarattığımız imajlardan arınmaktır... Hayatımızın bir belirleyeni olarak gördüğüm imajların yaratım ve gelişim sürecini incelemeye çalıştığım bu araştırma sırasında farkettim ki,

(1) FOL (dergi), NO Yayıncılık, Sayı:2, Ekim 1995, S:50

uygarlık tarihinin başlangıç diye bilebildiğimiz ilk dönemlerinde, imajı yaratan ve kullanan arasında dolaylı bir ilişki yoktu. İmajı yaratanla kullanan arasındaki dolaylı ilişki, işbölümünün ortaya çıkışı ve sınıflı topluma geçişle birlikte başladı. Tüketim toplumunun doğuşuyla birlikte de bir imaj endüstrisi oluştu ve imaj popülerleştirildi.

Birinci Bölüm’de bir kavram olarak imaj’ı (imge’yi) incelemeye çalıştım. Kavram tanımlanıp yapısal özellikleri incelenirken, aynı zamanda gündelik dildeki yanlış kullanımına da açıklık getirildiğini düşünmekteyim.

Çalışmada imaj ve imge sözcüklerinin her ikisini de kullandığım görülecektir. Yalnızca bizim dilimizde değil, başka dillerde de imaj sözcüğünün biçim ve kavrama ilişkin farklı kullanımları vardır. Aynen alıntılarda yazarın kullanımını değiştirmemekle birlikte, kendi anlatımda, daha çok biçimsel görüntü anlamında imge sözcüğünü kullandım, bir fantazyaya anlamı içerdiği zamanlarda imaj’ı tercih ettim.

Algıyla başlayıp anlamlandırma sürecine geçişte yaşanan toplumsal ve psikolojik etkiler, imajın (imge-nin) oluşmasında iki temel belirleyen olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve bu belirleyenleri etkileyen farklı uyarılar, bu uyarımların birbirleri üzerinde yarattıkları etkiler çoğu zaman içiçe geçmektedir. İmaj olgusunu daha iyi kavrayabilmek için insan doğasına ilişkin bir ayrıntılandırmanın gerekli olduğunu düşünmekteyim. Bu nedenle İkinci Bölüm’de, imajı etkileyen psikolo-

jik faktörlerin ayrıntılandırılmasına yer vermeye çalıştım.

İmajın oluşumundaki toplumsal boyutun ele alındığı Üçüncü Bölüm'de, homo-sapiens'le başlayan iktidar mitlerinin gelişimi ayrıntılandırılırken, toplumu yönlendiren imajların da hangi temel kaynaklardan güç aldıkları ve böylece otoriteyi ellerinde tuttukları anlatıldı.

Ondokuzuncu Yüzyıl, uygarlık tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde yaratılan tüketim kültürünün, imajın oluşmasında bir değişime neden olduğunu ve popüler imaj olgusunun bu dönemde ortaya çıktığını düşünmekteyim. Bu nedenle de Dördüncü Bölüm, Ondokuzuncu Yüzyıl'daki kültürel değişime ve imajın bu değişim içindeki oluşumuna ayrıldı.

Gümümüzde 'bilinç endüstrisi' tarafından popüler örnekleri üretilse de, bilim-kurgu türünde, yazınsal değer taşıyan kimi ürünlerin, geleceği önceleyen bir yanları olduğunu düşünmekteyim. Bu yapıtlar, bugünden yarına, toplumsal yapıda oluşabilecek değişimleri gözlemleyebilme ve dolayısıyla imaj üretimindeki dönüşümü öngörebilme olanağı verebilirler. Bu nedenle Beşinci Bölüm'de Aldous Huxley'nin 'Yeni Dünya' adlı (1932) romanında kullandığı imgeleri ele alarak roman üzerinde bir inceleme yaptım. Bu yapıtın, tüketim toplumunun varabileceği olası sonuçları göstermesi açısından araştırmamız için örnek teşkil ettiğini düşünmekteyim.

BÖLÜM: 1

BİR KAVRAM OLARAK İMAJ

A. SÖZCÜĞÜ TANIMLAMA ÇABALARI

İmaj, "gerçekliğin yaklaşık olarak bir görsel sunumu olup, fiziksel (bir fotoğraf ya da resimde olduğu gibi) veya hayali (edebiyat ve müzikte olduğu gibi) olabilir. Bu demektir ki bir ürün, bir genel izlenim, gerçeği yeniden üretmekten çok, izleyicilerin ilgisini çekmek için yaratılmışsa; gerçeklik -imajla nadiren çakışacağından- bir yanılgılar yumağını yansıtır".⁽¹⁾

"Sözcüğün tam Türkçeleştirilmiş hali olan 'imge' ise imleme/işaretleme bağlamında 'image'ın kasıtlı olarak yanıltıcı düzenlemeyle sunulmayan yanını da kapsamaktadır".⁽²⁾ Bu yanıltıcı düzenlemeyle sunul-

(1) Tim O'SULLIVAN, John HARTLEY, Danny SAUNDERS, Martin MONTGOMERY, John FISKE, KEY CONCEPTS IN COMMUNICATION AND CULTURAL STUDIES, Routledge, 1994, S.144

(2) Nurçay TÜRKOĞLU, "Gündelik Yaşamda İmgeler", M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Ders Notları (çoğaltım), 1993-1994, S.3

mayan, gizlenen yanı, çağdaş kültür eleştirmenlerini 'imge'yi araştırma ve çözümleme yoluna itmiş ve bir bilim dalı olarak İmgebilim'i karşımıza çıkarmıştır.

İmgebilim, 19. Yüzyıl'da ortaya çıkıp, çeşitli aşamalardan geçerek ve geliştirilerek günümüze ulaşan 'Karşılaştırmalı Yazınbilim'in bir dalıdır. Geçtiğimiz yüzyılda, yalnızca yazını oluşturan malzemenin incelenmesinin yeterli olmadığını düşünen Karşılaştırmalı Yazınbilimciler, yazın'ın konusunun, kullanılan motiflerin ve söylemlerin asıl incelenmesi gerekli olan alanlar olduğunu düşünerek yazın araştırmalarına çok farklı bir yaklaşım getirdiler. Ve 'Karşılaştırmalı Yazınbilim' -Komparastistik-, bir disiplin olarak ortaya çıktı. İnsanlığın varolduğu günden bu yana, imge yaratma ve kullanma edimi hep vardı. Ancak sınıflı toplumların ortaya çıkışıyla ve özellikle 19. Yüzyıl'da oluşan modern toplumla birlikte bir dolayımın oluşmaya; kendiliğindenliğin yerini araçlar ve araçlar almaya başladı.

İmge üretiminin bir sanayi haline dönüştürülmesinden ve bu sanayinin toplumun bir belirleyeni olmasından sonra, imge sorunsalı, çağdaş kültür eleştirmenlerini, dil sorunsalının ardından hemen ikinci sıraya yerleştirmeye yöneltmiştir. "Jean Marie Carré ve Guyard gibi Fransız Karşılaştırmalı Yazınbilimciler, 1921'de yayımlanan 'Karşılaştırmalı Yazınbilim'

tanımından yola çıkarak 'İmgebilim' dalını kurma hazırlıklarına giriştiler."⁽³⁾

Karşılaştırmalı Yazınbilim'in iki ana dalından biri olarak gelişen İmgebilim, bugün geldiği noktada, yapısı gereği disiplinlerarası bir bilim dalına dönüşmüştür. "İnsanların başka ülkeler ve uluslar hakkında imgelelerin yazına yansımalarını inceleyen imgebilim, (...) imgelerin yanı sıra bu imgelerin oluşmasına yol açan yazınlararası, hatta ekinlerarası bağlantıları da bulmayı amaçlar. Böylece imgelerin oluşma sürecini de kapsamına almış olur."⁽⁴⁾

Gündelik yaşamımızda pek çok farklı biçimde karşımıza çıkan imge kavramının bir soyağacını çıkaran W.S.T. Mitchell'in görüşlerini, Nurçay Türkoğlu, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri" başlıklı yazısında şöyle açıklıyor:

"İmge ailesinin soyağacından söz eden Mitchell, farklı kuramsal söylemlerde imgelerin benzeşme, andırma ve benzerlik ilişkilerinden ötürü nasıl bir yer edindiğini şöyle gösterir:

Grafik imgeler	resim, heykel, tasarım
Optik imgeler	ayna, yansıma

(3) Rene WELLEK, "The Concept of Comparative Literature", Year-book of Companionative and General Literature 2, 1953, S.1-5' den aktaran: Nedret KURAN, "Karşılaştırmalı Yazınbilim'den İmgebilim'e, KURAM Dergisi, Kur Yayıncılık, Kitap 1, Ocak 1993, S. 81

(4) Nedret KURAN, "Karşılaştırmalı Yazınbilim'den İmgebilim'e" KURAM Dergisi, Kur Yayıncılık, Kitap 1, Ocak 1993, S.77

Algısal imgeler	duyu-veriler; tür; görünüm
Zihinsel imgeler	: düş, anı, fantazmata
Sözel imgeler	eğretileme, tanım" ⁽⁵⁾

W.S.T. Mitchell'in çıkardığı 'imge soyağacı'nda yeralan beş ana başlığın ayrıntılandırılmasından sonra karşımıza çıkan imge tipleri, bizi farklı kültürel disiplinlerin içine sokacaktır; "zihinsel imgeler ruhbilim ve bilgilime; optik imge fiziğe; grafik, heykel ve mimari imgeler sanat tarihine; sözel imgeler edebiyat eleştirisine aittir. Algısal imgeler ise fizyoloji, ruhbilim, sanat tarihi ve optik üzerine çalışanların felsefe ve sanat tarihiyle birlikte ilgilenebilecekleri bir sınır bölge oluşturur."⁽⁶⁾ İmgenin anlamlandırılması ve oluşturulması işte bu bölgede yaşanır. Farklı paradigmalardan seçilmiş belirleyenlerin, sentagmatik düzende oluşmasından sonra bize ulaşan kültürel kodlar, bu bölgede, pek çok sosyal ve psikolojik etkinin dolayımında yaşantılanmış verilerle anlamlandırılır. İmgenin oluşum yeri olan bu bölge, "(Aristoteles'e göre) nesnelerden kaynaklanan ve duyularımızın balmumu benzeri yuvalarına damgalarını vuran 'türler' ve anlamlı biçimler tarafından işgal edilmiştir. İmgeye uyarı kaynağı oluşturan nesnelerin yokluğunda, yeni-

(5) W.S.T. MITCHELL, "The Idea of Imagery: What Is an Image", *Ienology: Image, Text, Ideology*, Chicago and Londra: University of Chicago Press, 1986, S. 10-14'den aktaran: Nurçay TÜRKOGLU, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", KURAM Dergisi, Kur Yayıncılık, Kitap:8, Mayıs 1995, S.6

(6) A.g.k., S.6

den canlanan izlenim çeşitlenimleri olarak fantazmata; modern ruhbilimde bulunan kabaca koşutu olan 'duyu verileri' ya da 'algılar'; son olarak kendimiz ve gerçeklik arasına zorla giren, genellikle yetenekli bir oyuncu tarafından yansıtılan ve gündelik dilde 'imaj' denen, reklam ve propaganda uzmanları tarafından, ürünler ve kişilikler için yaratılan 'görünümler' vardır. Optik kuramlar tarihi, bizimle algıladığımız nesneler arasında duran bu araçlarla doludur."⁽⁷⁾

1. İMGE GÖSTERGELERLE OLUŞUR

Kültürel düzende, bizi çevreleyen her şey bir göstergeyi işaret eder. İmge, bu göstergelerin dolayımında oluşur. Saussure'a göre, 'gösterge'nin, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki temel belirleyeni vardır.- Peirce, göstergenin ayrıntılandırılmasına giderek, "ikonografik, indeksikal ve sembolik" olmak üzere göstergenin üç temel türünü tanımlar. Peirce'a göre, "ikonografik gösterge benzerlik ilişkisinden dolayı nesnenin yerini tutan göstergelerdir; (...) indeksikal göstergenin nesnesiyle arasında nedensel bağlantılar vardır; bunlar adeta varlıksal/doğal bağlantılar gibidir; (...) semboller ise toplumsal uzlaşma sonucu öğrenilen göstergelerdir; nesnesiyle arasındaki ilişki tümüyle keyfidir" ⁽⁸⁾

(7) A.g.k., S.6

(8) Nurçay TÜRKOĞLU, "Gündelik Yaşamda İmgeler", M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Ders Notları (çoğaltım), 1993-1994, S.8

İmge (imaj) ve simge (sembol), günlük kullanımda sıklıkla birbirleriyle karıştırılan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve, çoğu kez, sembol, imaj'ın yerine geçen bir kavram olarak algılanmaktadır. Bu nedenle, araştırmamızın başlangıcında, yukarıda yapılan tanımlar çerçevesinde iki sözcük arasındaki anlamsal farkın biraz daha detaylandırılarak açıklanması gerekmektedir.

Yanılıcı bir düzenlemeyle sunulan 'imaj'ın, gerçeğin 'yaklaşık' olarak bir sunumu olduğunu belirtmiştik. İmaj gerçeği yeniden üretmez, gerçeğe nadiren çakışır; bir yanılsama yaratır sadece. İmaj (imge) bir anlamdır; sembol ise bu anlamı yaratacak bir 'gösteren'dir. Bir iletişim döngüsünde, iki belirleyen (gösteren ve gösterilen) bir araya gelerek bir başka şeye, yani 'gösterge'ye işaret eder. Bir başka deyişle, duyularımızla algıladığımız yan -gösteren-, kavramsal yan -gösterilen- ile birleşir ve bizi imgeye (imaja) taşıyan göstergeye ulaştırır. İmge, üç belirleyenin gösteren, gösterilen, gösterge- bileşkesinden oluşup 'tek'e ulaşmış bir anlamsal boyutun ifadesidir. İmge bir 'tamlık'tır; sembol ise 'tamlık'a ulaştıran bir 'tamamlayan'dır. Dolayısıyla anlam, 'demek istenende', yani 'imge'de gizlidir. Sembol yalnızca bizi imgeye taşıyan bir gösterendir.

2. İMGE, GÖSTERGE'NİN BİR ÜST BOYUTUDUR

İmge, göstergelerin bir üst boyutudur (anlamsal bileşkesi, vibrasyonudur). Göstergelerin her biri, biraraya geldiklerinde kendi bağımsız anlamlarından farklı bir anlama ulaşır.

Ulaşılan bu yeni anlam, bir üst boyutu, başka bir göstergeyi imler. Bu göstergelerin birlikte oluşturdukları kodların toplamı, kendi bağımsız anlamlarının ötesinde yeni bir şifreyi karşımıza getirir. "... gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiç bir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer, gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir"⁽⁹⁾

B. İMGE VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

1. İMGE, GERÇEKLİĞİ GİZLER

İnsanın, toplumsallaşma yolunda -kültürel bir varlık olma yolunda- ilerlerken yaşam deneyimleriyle edindiği 'gerçek', onun kendi doğal 'gerçekliği' olmaktan öteye geçmiştir. Toplumsalın belirlediği kalıplarla 'o', kendi doğal gerçekliğini değil, toplumsalın dolayımında oluşan kültürel gerçeği deneyimler ve yaşar. Yanılsamalarla yaşanan hayat, ona, 'gerçeği' kendi gerçekliğiymiş (hakikatiymiş) gibi algılatır. Bu nedenledir ki, kültürün kodlarıyla oluşan imge (imaj), aslında duyularımızın ve fiziksel görünümümüzün üzerine ustaca yapılmış bir makyajdır. 'Gerçekliği' gizler, olmayanı varmış gibi gösterir.

(9) Michel FOUCAULT, KELİMELELER VE ŞEYLER, Çev. M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1994, S.35

Kültürün sembolleri duyu organlarımızla algılanır ama, bilinçaltına seslenir. Bir başka deyişle imaj, bilinçaltımızın dışavurumudur. "Freedberg'e göre imlerin 'aura'sı, onlara bakanların gözlerindedir. İmgelere karşı olan tepkilerimizi yönlendiren 'aura', toplumsal koşullar içindeki algı ve biliş süreçlerimizle belirlenir." (10)

2. İMAJIN GÜCÜ ETKİSİNDEDİR

İmajı -imgeyi- oluşturan göstergelerin çözümlenebilmesi, kodların açılması şifrenin çözülebilmesi, ancak ortak gösterenleri kullanan taraflar arasında gerçekleşebilir. Yani, gönderen ve gönderilen arasındaki iletişimsel döngüde, mesajın algılanıp, anlam taşıyıcısı olan gösterenin gönderilen tarafından şifresinin çözülebilmesi için, o gösterenin anlamını gönderilenin bilebilmesi, yani, aynı kültürel koşullarda yaşıyor olmaları gerekir. Dolayısıyla imaj, kendi başına bir hiçtir. Ancak kendini algılayabilecek bir kitle bulabilirse varlığını ortaya koyar ve bir anlam ifade eder. Gücü, etkisindedir.

3. "İNANDIKLARIMIZ, NESNELERİ GÖRÜŞÜMÜZÜ ETKİLER"

"Her bilinç bir 'şey'in bilincidir. Bu yeni bir şey değil. Kant, İdealizmin Yadsınması'nda iç algının dış algı olmaksızın olanaksız olduğunu, dünyanın, fenomenlerin bağlantısı olarak bilincimin içinde öncelendiğini ve kendini bilinç

(10) Nurçay TÜRKOĞLU, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", KURAM Dergisi, Kur Yayıncılık, Kitap: 8, Mayıs 1995, S.4

olarak gerçekleştirmenin aracı olduğunu göstermişti.”⁽¹¹⁾

Çözümlediğimiz her kod, zamanı geldiğinde kullanılmak üzere belleğimize yerleşir ve yaşam deneyimlerimizi oluşturur. Kültürel kodların toplum tarafından onaylanmayan bölümü, seçici algı yoluyla bilinç dışına itilir. Toplum dışı edilmemek için uygulanan bu eleme yöntemiyle, yaşantılarımızın içinde, seçip ayıkladıklarımız, sembolleştirilmiş halleriyle bilinçdışını oluşturur. Ve bilinçdışı, bilinçaltıyla birlikte, uzayıp giden semboller zinciri içinde, bizi imgeye ulaştırır.

Semboller zinciri diyoruz; çünkü algılama ve yorumlama sürecinde, her gösteren aynı zamanda bir başka kod zincirinin göstergesidir. Birbirinden koparılamayan bu semboller zinciri bir alt metin oluşturur. Bu metin, sembollerin görünen yanının içinde gizli olan görünmeyen yana bağlar bizi. Ve, o görünmeyen yan, başka bir görünmeyenin gösterenidir aslında. Dolayısıyla anlam, görünmeyen yanda gizlidir. Bir başka deyişle imge (imaj), ‘görünenden fazlasında’ gizlidir.

Göstergebilimin bağımsız bir bilim niteliği kazanmasında önemli katkıları olan Fransız anlambilimci Roland Barthes, gösterenin aynı zamanda bir şeyin göstergesi olduğuna işaret ederek, hazırladığı tabloda, bu döngünün nasıl komplice biçimde içiçe geçtiğini açıklamaktadır. “Söylende de (...) üç boyutlu dizgeyi buluruz: gösteren, gösterilen ve gösterge. Ama söylen özel bir dizgedir, bu da kendisinden önce varolan bir göstergesel zincirden yola çıkarak kurul-

(11) M. Merleau PONTY, ALGININ FENOMENOLEJİSİNE ÖNSÖZ, Çev. Medar Atıcı, AFA Yayınları, 1994, S. 48-49

masından ileri gelir: ikinci bir göstergesel dizgedir. Bir ilk dizgede gösterge (yani bir kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamı) olan öge, ikincisinde yalnızca gösteren olur.”⁽¹²⁾

Dolayısıyla diyebiliriz ki, dış dünyaya ilişkin çözümlediğimiz her kültürel kod, zamanı geldiğinde kullanılmak üzere belleğimize yerleşir ve yaşam deneyimlerimizi oluşturur. Bize gönderilecek her yeni kod, birikimimiz doğrultusunda çözümlenip anlamlandırılır; “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesneleri görüşümüzü etkiler.”⁽¹³⁾

(12) Roland BARTHES, ÇAĞDAŞ SÖYLENLER, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990, S. 159

(13) John BERGER, GÖRME BİÇİMLERİ, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1988, S.8

BÖLÜM: 2

İMAJ ÜRETİMİNDE PSİKOLOJİK ALTYAPI

A. MASKELER

"Her sahici olanın en az bir sahtesi vardır. Bir tek şeyi bu genellenmenin dışında tutmamız gerekiyor: Maske'yi."⁽¹⁾ Çünkü maskenin bizatihi kendisi sahtedir. Toplum tarafından benimsenmek, onay bulmak için, yüzyıllardır insanın yüzüne, bedenine örttüğü maskeler, kendisini gizlemek için seçtiği bir kaçış yöntemi olmuştur. Macbeth,

"Yüzümüzü ber maske gibi takacağız yüreğimize, içindekileri görmesinler diye" ⁽²⁾ derken, bu kaçışa işaret etmekte; insanların, gerçeklerini hiç bir zaman dışa yansıtmadıklarını, içerlerde bir yerlerde saklı tutulan gerçek 'ben'in hayali, aldatmacı bir başka 'ben'le örtüldüğünü anlatmaya çalışmaktadır.

(1) Mehmet BAYDUR, "Gerçek Olan, Yalan Olan", FOL, No Yayıncılık, Ekim 1995, S. 4

(2) William SHAKESPEARE, MACBETH, Çev. Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1993, Perde III, Sahne II

William Shakespeare, 'Macbeth'de, hiyerarşik ilişkilerle çevrelenmiş insanın, binlerce yıllık tarihi içinde biriktirip getirdiği - ve bugüne dek taşıdığı - hırsın, iktidar tutkusunun dramını yazar. İktidar tutkusu, İskoçya Kral Ordusunun komutanı Macbeth'i bir caniye dönüştürür. Aslında Macbeth'e bu hırsı aşlayan, bir başka deyişle içindeki tutkuyu ortaya çıkaran, karısıdır. Lady Macbeth, kocasını, kendi tutkularının aracı haline getirir; ve yalnızca Macbeth'in içindeki hırsı ve yokedici tutkuları ortaya çıkarmakla kalmaz, ona yüzünü maskeleyenin, duygularını gizlemenin yollarını da öğretir:

*"Yüzün, beyim, yüzün bir kitaptır unutmaz;
içinde korkulu bir şeyler okuyabilir insan
Dünyayı aldatmak isteyen dünyanın rengine
bürünecek*

*Bakışın, ellerin, dillerin gülsün;
Yüzünden lekesiz bir çiçek ol,
içinden zehirli bir yılan."* (3)

Ancak Lady Macbeth'in dilinden dökülen bu öğütler, Macbeth'in içindeki korkuyu gideremez, yılanı yokedemez. Kralı öldürüp iktidarı ele geçiren Macbeth, tahta oturduğunda, aslında yönetenlerin ne denli yalnız ve ne denli güvensizlikten uzak olduğunu anlar. Her an yaşadığı öldürülme korkusu ona, bir zamanlar erişilmez ve önemli gördüğü tahtın anlamsızlığını kavratır. Korkuları yer bitirir Macbeth'i. O taht için katil olmuştur, ve o taht şimdi onu bir korkağa dönüştürmüştür. Zalimliğini örten maske şimdi korkaklığını örtmektedir.

Güç ile güçsüzlük arasındaki gidiş gelişlerde, dün olduğu gibi bugün de maske, anlamı örten en büyük silah olmuştur insanlar için.

"Maske, İtalyanca Maschera, ilkel Latince Maska'dan geliyor. Türkçe'ye de sanki bu kökten gelmiş. 'insan yüzünün doğal görünümünü değiştirmek için kullanılan örtücü nesne' diyor sözlükler."⁽⁴⁾

İnsanlık tarihi kadar eski bir olgu maske; hem metafor anlamıyla, hem sözcük anlamıyla. Ve bugünden baktığımızda görüyoruz ki maske, yalnızca görünümünü değiştirmek için kullandığı örtücü bir nesne olmaktan çok daha fazla anlamlar içermiştir insan için.

1. TÖRENSEL GÜÇ OLARAK MASKE

Maskenin ilk izlerine taş devrinde rastlanıyor. O dönemden kalma mağra resimlerinde hayvan postlarına sarınmış dans eden insanlar görülür. Hayvanın başı dans edenlerin alınlarına yerleştirilmiştir. "Bu, bilinen en eski dramatik sahnedir; maskenin kökeni konusunda da bizi aydınlatır: Avcının bir kurnazlığıdır, doğaüstü varlığa kurulmuş bir tuzaktır."⁽⁵⁾

İnançlar sistemiyle varlığını sürdüren ilkel toplum için maskeler, özel bir sembol dilini oluşturluyorlardı. Bu dille, doğa içinde varolabilmenin koşullarını oluşturdıklarını düşünüyorlardı. Yüzlerine taktıklarında, özdeşleştikleri güç -

(4) Ferit EDGÜ, "Yüz Maske Mask", FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 9

(5) Robert PIGNARRE, TİYATRO TARİHİ, Çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, 1991, S. 10

ruh- ile yaşamın sürekliliğini sağladıklarına inanıyorlardı. "Geleneksel maskeler tanrıları, şeytanları, ruhları, ölüleri, doğa güçlerini ve hayvanları temsil eder. Doğal olarak maske ile ölüm arasında güçlü bir bağ vardır hep. Kimıldayan bir gövdede, kimıldayan bir yüz, ölümün yanı sıra, Tanrı olmakla da yakından ilgilidir maskeler. Hastalıkları iyileştirmek isteyen, o yılın ürününü bereketli kılmak isteyen, özel ve gizli bir gruba üye olmak isteyen ya da iktidarı ve bir güç odağını oluşturan insanlar maske kullanmışlardır eski çağlarda."⁽⁶⁾

Törenlerde kimi zaman yalnızca yüzü, kimi zaman da tüm vücudu kaplayan maskelerin kullanılmaya başlanmasıyla, hiyerarşik ilişkiler sisteminin temellerinin atıldığı söylenebilir. Maskeyi takıp töreni yönlendiren, artık topluluktan farklı biridir. Bağlantı kurduğu mistik gücün temsilcisi, aracısı olması nedeniyle, topluluğun diğer bireylerinden farklılaşmıştır. "Maske Şaman'ı Şaman kılar. Kendine özgü giysiler giymiş ve maskesini takmış Şaman artık başka biridir. Maskesi bir im'dir. Şaman'ı kabilenin tüm üyelerinden ayırır."⁽⁷⁾ O, topluluğun hakimidir artık. Maskeyle 'güçlü' sembolize edilmiştir; dolayısıyla maskeyi takan 'güçlüyle' özdeşleşmiş, onun gücüne ulaşmış, güçlünün temsilcisi olmuştur. Kabilenin diğer üyeleri onu, 'güçlüyle' eş tutulmuştur.

(6) Mehmet BAYDUR, "Gerçek Olan, Yalan Olan", FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 6

(7) Ferit EDGÜ, "Yüz Maske Mask", FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 13

2. DRAMALARDA RİTÜELİ 'TAMAMLAYAN' OLARAK MASKE

Doğaya ve hayata tutunma çabasının sonucunda oluşan ayinler, kültürün önemli bir parçasını oluşturmuştur. İnsanın kendisini ifade etmek için bulduğu ilk sembolik dillerden biri olan dans, zaman içinde törensel -dinsel- eylemin bir parçası olmuş, ilkel insanın varoluşuyla birlikte ortaya çıkan bu iletişim dili dinsel tören içinde dram'a dönüşmüştür. "Tiyatronun kökeninde, günümüzde 'ilkel toplumlar da' hâlâ uygulanan mimetik büyü törenleri yatmaktadır."⁽⁸⁾

Doğayı izleyerek, ona öykünerek altetmeye çalışan insan, taklit ederek benzeşme yeteneğini tiyatroya taşımıştır. Nasıl ki daha önceleri avladığı bir hayvan başını yüzüne geçirdiğinde, onunla özdeşleşerek, gücünü devraldığını, rolünü üstlendiğini düşünmüşse; bu özdeşleşerek rol devralma yeteneğini törenine taşımış, törenini renklendirmiş, öyküsünü anlatmıştır. "Bu başkalaşma tiyatro gizinin temelidir. Başkalaşma için araç olarak maske kullanılır. Büyüsel gizemsel kaynaşmanın şaşırtıcı bir somutlaşmasıdır maske."⁽⁹⁾

Bir yanda törensel dramatizasyon sürerken, bu törenselliğin içinde yeşermiş olan tiyatro, ritüelden çıkıp, kendi bağımsız dilini, mekânını ve disiplinini oluşturdu. Bu sürece maskeyi de taşıdı. Ancak, törenlerde doğüstü varlığı temsil

(8) Robert PIGNARRE, TİYATRO TARİHİ, Çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, 1991, S. 9

(9) A.g.k., S.10

eden maskenin yerini, tiyatrodaki, insan yüzlerini tasvir eden maskeler aldı. Bu değişim, Eski Yunan'da karşımıza çıktı.

Tiyatro'da maske, kimi zaman bir öykünme aracı, kimi zaman benzeşerek başkalaşma, gizlenme, yabancılaştırma aracı olarak kullanıldı; tıpkı günlük hayatımızda, ifadelerimizin gerçeğine dönüşen maskelerimiz gibi. Ve, "Eski Yunan Tiyatrosu'ndan, Roma Tiyatrosu'na, Japonya'nın NO Oyunlarından Kabuki Tiyatrosuna ve elbette aydınlanma sonrası İtalya'sında filizlenen Commedia Dell'arte'den günümüz modern tiyatrosuna kadar mask, sahnedeki hiç inmemiştir çağlar boyunca."⁽¹⁰⁾ Tabii, Çin tiyatrosunda ve operasında da. Geçmiş, İ.Ö. 2000'lere uzanan Çin tiyatrosunda müzik ve şiirin yeri çok önemlidir. Gizemli dil, ihtişamlı dekor ve maskelerle desteklenir.

Japon tiyatrosunun en önemli türlerinden biri olan No tiyatrosu ise, izleyicinin düş gücünü zorlamaya dönük bir içerikle sunulur. Kagura (danslı pandomim) ile Buddha rahiplerinin öykülerinin birleşiminden oluşturulmuş sembolik bir anlatım taşıyan No tiyatrosunda, izleyiciye yaşamın farklı yüzleri sunulur.

"No tiyatrosunda tüm oyuncular sahneye maskelerle çıkarlar. Bu maske, oyuncular, o ucuz duygu sömürsünden uzakta tutar:

Ağladıklarını göremezsiniz (zaten ağlamıyorlardır.)

Güldüklerini göremezsiniz (zaten gülmüyorlardır.)

Seyirciye bakıklarını göremezsiniz (zaten bakmıyorlardır.)

Maske, seyirci ile sahne arasında olması gereken perdeyi

(10) Mehmet BAYDUR, "Gerçek Olan, Yalan Olan", FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 7

Bu bir oyun

O bir oyuncu

Sen bir seyircisin

Hepiniz haddimizi -ya da yerimizi- bilelim, der

No oyuncusunun yüzündeki maske.”⁽¹¹⁾

Yüzyılımızın başına kadar kadın oyuncuların rol almalarının yasak olduğu Kabuki tiyatrosu, Japon tiyatrosunun ikinci büyük ekolü olarak karşımıza çıkar. Bu gelenekte de, No tiyatrosunda olduğu gibi, Buddha felsefesinin önemli etkisi vardır. Yaşamın çelişkilerinin yoğun bir gerçeklik duygusuyla aktarıldığı oyunlarda kullanılan efektler, soyut gerçek dışı güçleri temsil eder. “Kabuki, her türlü çağdaş araç-gereçten yararlanmakla birlikte, birtakım geleneksel üslup özelliklerinden vazgeçmemiştir: Sözelimi bütün kişilerin peşinden giden peçeli birer Gölge vardır; müzik önemli bir olayın gelişini önceden haber verir.”⁽¹²⁾ Ve tabii ki maskeler; Kabuki tiyatrosunun sembolik dilinin, gizemli anlatımının en önemli tamamlayıcılarıdır.

Maske, İtalyan tiyatrosunda da, bir anlatım aracı olarak kullanıldı. Commedia Dell’arte, köy köy dolaşarak oyunlar sergileyen gezgin komiklerin elinde, İtalya sokaklarında doğdu. Kilise bu muhalif gezgin-komiklere karşı çıkıyordu. Ancak, onlar, “... şeytan rolüne çıkarak kilise şenliklerine sızmayı başarmışlardır. Ortaçağ’da Arlekino bir cehennem kralı değil miydi? Sonsuz ateşlerde yanan kömürleşmiş

(11) Ferit EDGÜ, “Yüz Maske Mask”, FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 12

(12) Robert PIGNARRE, TİYATRO TARİHİ, Çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, 1991, S. 38

yüzler kara bir maskeyle simgelenirdi.”⁽¹³⁾ Tüm eleştiriliklerine rağmen, sembolik anlatımları ve mizahın dokunulmaz gücü sayesinde, bu gezgin komikler, bir süre sonra, prenslerin saraylarına kadar girdiler ve orada gösterilerini yapmaya başladılar.

3. KARNAVALLARDA MASKE

Bir şenlik havasında geçen oyunlar, şarkılarla, danslarla, pandomim ve akrobasi gösterileriyle zenginleştirildi. Sokakta doğup, saraylara kadar giren ve orada gelişen *Commedia Dell'arte*, bir süre sonra diğer güldürü türlerinin önüne geçti.

Bugün Avrupa'nın en önemli karnavallarından biri sayılan Venedik Karnavalı'na da bu gösterilerin temel olduğu düşünülebilir. Çünkü bu sanat, yalnızca, maskeli gezgin komiklerin elinde doğup büyümedi; halk da kendi arasında bu oyunları tekrarlardı. "Gençlik onları taklit etmeye koyuldu. 'Akademi' (amatörlerin ya da diletantı'lerin kurdukları derneklere akademi denirdi) üyeleri; kendi aralarında güncel konularla ilgili kısa oyunlar düzenlemeye başladılar.”⁽¹⁴⁾ Ve, zaten maske takıp kılık değiştirmenin bir gelenek olduğu Venedik'de "özellikle 17-00'lerden itibaren maske takıp kılık değiştirerek dolaşmak Venedik halkının günlük yaşamında çok önemli bir yer tuttu.”⁽¹⁵⁾

(13) A.g.k., S. 63-64

(14) A.g.k., S. 64

(15) Claudio GATTA, "Karnaval Ruhu", Çev. Serhan Ada, FOL, NO Yayıncılık, Sayı: 2, Ekim 1995, S. 25

Yüzlere örtülen maskeler, karnavallarda bir gizlenme aracı olarak kullanıldı. Farklı sosyal sınıflardan gelen insanların, kimliklerini gizleyerek, birarada eylendikleri tek yer karnavallar oldu. Soylular ve halk yalnızca karnavallarda birbirlerine yakın olabildiler. Maskelerin ardına gizledikleri kimliklerini, yalnızca bu karnavallar sırasında unuttular. İlkel insanın ayinlerinde hiyerarşik yapıyı kuran ve koruyan maske, karnavallarda sınıfları sildi; insanları eşitledi.

4. POLİTİK MUHALEFET VE MASKE

Maske, 20. Yüzyıl'da bir başka kullanımıyla karşımıza çıktı. Meksika'nın Zapatista ordusunun lideri Marcos'un maskesi, o güne kadar gördüğümüz kullanım gereklerinden çok farklı bir anlam yüklüyordu maskeye.

Devrimci kumandan Marcos, yüzünün görüntülenerek anlam çoğaltıcıları tarafından yeniden üretilmesine ve bir 'ikon'a dönüştürülmesine karşı çıktı; yüzünü bir maskenin gerisine gizledi. Böylelikle de onu bir nesneye dönüştürmeye hazırlananların elindeki en önemli silahı aldı. O, bir idealin ve o ideale sahip çıkan herkesin temsilcisiydi; kendisinin bir nesneye dönüştürülmesine izin vermemiştir. Marx'dan Che Guevara'ya kadar pek çok öncü, anlam çoğaltıcılarının elinde bir postere, bir cinsel objeye dönüştürülmüştü. O, bir tüketim nesnesi olmamak için takıyordu maskesini.

"Kadınlar kumandan Marcos'un maskesinin ardında nasıl bir çehrenin gizlendiğini bilmemektedirler; Kumandan Marcos, şehvetin simyası olamayacak bir maske'dir. Bu nedenle Ernesto Che Guevara'nın melankolik silüetinin çok uzağındadır. Erkekler, Kumandan Markos'un maske-

sinin ardında erkekliğin şan ve şerefının simgesi kaytan bıyıkların bulunup bulunmadığını bilmemektedirler; maskenin ardından Chiapas'ın 'macho' dünyasına aykırı San Fransisco'lu bir gay'in de, mutsuz bir öğrencinin de, bir rocker'ın da, bir Yahudi'nin de, bir gazetecinin de çıkması mümkündür."⁽¹⁶⁾

Marcos bir ikon olmayı reddetmiş, yüzünü gizlemişti ama, maskesi onu bir sembol olmaktan kurtarabilmiş miydi? Onu mitleştirmelerini engelleyebilmiş miydi? Bizce hayır. Maske takarak, anlam üreticilerinin, kendisini tek boyutlu yorumlayıp posterleştirmelerini engellemişti belki, ama gizliliğin, bilinmezliğin yarattığı etki, çok daha önemlidir. Tek bir anlamdan kurtarıp, herkese kendisiyle ilgili bir imge yaratma fırsatı sunmuştur. Bunun aksi düşünülemez. Çünkü, İsa'nın ve diğer tüm dini araçların yüzleri için uygulanan suret yasağı, onların etkisini daha da arttırarak bir dinsel mite dönüşmelerine yolaçmıştır. Gizlilik, temsil ettikleri idealin ve gücün etkisini katlayarak artırmıştır.

Dolayısıyla Marcos'un, maske kullanım yoluyla kaçışı, onu yalnızca, anlam üreticilerinin yaratıcılık alanlarından uzaklaştırmıştır; ancak, Marcos mitik bir sembol olmaktan kurtulamamıştır.

Sonuç olarak, maskeli balolarda, karnavallarda kimliği gizleyen; tiyatroda öykünme ve 'benzeşerek başkalaşma' aracı olarak kullanılan; ayinsel törenlerde güce ulaşma aracı olarak düşünülen; maske, bizi iki temel olguya götürüyor: 'Güce ulaşarak gücü temsil etme; ve kendini gizleme'

(16) Taner AY, "Marcos ve Maske", ÇALINTI, Çalıntı Yayınları, Sayı: 24, 1995, S. 84

Dolayısıyla, maskenin, fiziksel kullanımı da tıpkı günlük hayatta yüzümüze yerleştirdiğimiz 'anlam maskelerimiz' gibi bir kaçışın, güçsüzlüğü gizleyerek güce ulaşmanın, zaaf- ları örtmenin ifadesi olarak karşımıza çıkıyor.

Tiyatroda sahnede kalır maske; karnavalda sokaklarda; ilkel insan için tören aracıdır; törende kalır. Oysa anlam maskelerimiz hep bizimledir, soluk aldığımız her an, yüzümüzü çevrelemiştir; yalnız kaldığımızda bile. Çünkü yüzümüzü örttüğümüz 'anlam maskelerimiz' aynaya baktığımızda bile yüzleşemeyeceğimiz gerçeğimizin zırhı olmuştur. Kendimizle ilgili imgemiz, rolümüz gereği yüzümüze geçirdiğimiz maskemizin anlamının dışına çıkamaz. Ve rolümüzü ne kadar iyi oynarsak, o ölçüde maskemiz bizi sarar, görünen gerçeğimize dönüşür. Yarattığımız hayali kimliğimiz, dıştan bakanların, hatta kendimizin bile 'sahteliğini' hissedemeyeceği kadar 'biz' olmuştur. Ve birey, yığının bir parçası olmaktan kurtulup tarihin öznesi olmadığı sürece, maskeleri onu bir nesne olmaktan öteye geçiremeyecektir.

B. HAYALİ KİMLİK ARAYIŞI

Toplumsal karşılaşmalarda kişiler birbirlerine kendile riyle ilgili bilgiler sunarlar. Dış görüntüleriyle, davranışlarıyla, kullandıkları dille,... bir imgesel alışverişte bulunurlar. Bu karşılaşma, bir etki-tepki sürecinde gerçekleşir. Ve bu süreç, çok hızlı işler. Bir beklentiler çarpışması yaşanır; semboller, gider ve gelir. Sembollerle kurulan bu iletişimsel döngüde, bir anlamda, karşılıklı beklentilerin düzenlenmesi, dengelenmesi ve bu beklentilere dayalı bir imge zincirinin oluşturulması yaşanılır. "Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini giderek üstüste yığılan metaforlarla düşünür; böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir.

Üstüste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken, çıplak gerçekliğini dile getiren asıl simgeleri geride -bilinçdışına- bırakmış olur. Kültürün simgesel düzenin sağladığı hatta empoze ettiği metaforlar zinciri, bastırmadan başka bir şey değildir."⁽¹⁷⁾ Bastırılan gerçeklik, öne çıkarılan ise kurmaca kimliktir. Her geçen gün biraz daha gerçeklikten uzaklaşıp hayali bir 'ben'e doğru sürüklenilir. Hayallerimiz bizi gündelik sembollerle oluşturduğumuz imgeler dünyasına, yanılsamalara götürür. Bu imgeler dünyasında da, 'öyle olduğumuzda' diğerlerince onaylanacağımızı düşündüğümüz 'hayali kimliğimizi' yaratırız. Gerçeklikten uzaklaşıp hayali kimliğin gerisine sığınmak, diğerlerince onaylanıp kendi varlığımızı hissettirme güdüsünden kaynaklanır. Hayali kimlik oluştururken bizi etkileyen gündelik semboller, genellikle, oraya ait olduğumuzda daha güçlüo olacağımıza inandığımız alt kültürlerin sembolleridir. "...üretim ilişkileri-

(17) Saffet Murat TURA, FREUD'DAN LACAN'A PSİKANA-LİZ, Ayrıntı Yayınları, 1996, S. 55

ne bağımlı olarak toplumdaki sınıfların kendilerine özgü kültürleri oluşmaktadır. Bu ayrımlı kültürler, 'alt kültür'ler diye adlandırılmaktadır."⁽¹⁸⁾

Sınıfsal, kültürel, bölgesel özelliklere göre ortaya çıkan alt kültürler kuşkusuz birbirleriyle etkileşim içindedirler; ancak, temel özelliklerini korurlar.

Alt kültürlerin sembollerini kullanarak aidiyet kazanma duygusunun temelinde, tekbaşınalığın vereceği yalnızlık duygusundan kaçış yatmaktadır. İnsan sadece yalnızlıktan kurtulma değil, aynı zamanda öne çıkma, farklılaşma eğilimindedir. Bu eğilim onu, her zaman içinde yeralmasa da, toplum tarafından önemsenen 'referans grupları'nın değer yargılarını, davranış ve görüşlerine öykünmeye götürür. "Bu tür grupların gizli ya da açık onayı her zaman gereksinim duyulur. Referans grupları çoğunlukla toplumda en çok onay gören, en onurlu toplumsal konumlara sahip olan gruplar olmaktadır."⁽¹⁹⁾ Ve bireyler de 'en onurlu' olmak, 'en çok onaylanan' olmak, 'en ayrıcalıklı' olmak için, referans grupları üzerinde oluşturulmuş imgeyi kendi imgeleri üzerine örtme çabası verirler. Sonsuz bir yarıştır bu. "Modern 'kişilik' teorisinin terminolojisiyle kitle haberleşme araçları, bireylerin kendilerini en üst referans gruplarına -gerçekten savunulan gruplara; ve bilerek isteyerek ya da başkalarının da öyle yaptığını düşünerek- benzetmelerine, bu gruplardan saymalarına yolaçmakta; bireyin yaptığı bir işi, giyimini, davranışını doğrulamak için onayına bıraktığı grupların sayısını arttırmaktadır."⁽²⁰⁾

(18) Onder ŞENYAPILI, TOPLUM VE İLETİŞİM, Turan Kitabevi, 1981, S. 37

(19) Barlas TOLAN, Galip İSEN, Veysel BATMAZ, BEN VE TOPLUM, Teori Yayınları, 1985, S. 242-243

(20) Wright MILLS, İKTİDAR SEÇKİNLERİ, Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayıncı, 1974, S.440

C. TOPLUMSAL ROL VE İMAJ

Maskemizin ardına gizlenip hayali kimliğimizle dış dünyaya açılmamızın ardında, yaşam koşullarının getirdiği hoşnutsuzluk, toplum tarafından onaylanma kaygısı ve hepsinden önemlisi, dış koşulların üzerimizde yarattığı olumsuzluğun nedenini kendimizde bulmamız yatmaktadır. "Aslında sorunumuz, başkalarının bizi nasıl gördüğü değil, bizim kendimizi nasıl gördüğümüzdür. Sıkıntımız, dıştaki güvenilir dünyadan değil, içimizdekine güvenemeyişimizden kaynaklanmaktadır."⁽²¹⁾

İçimizdekine güvenmeyip hayali kimliklerle yaşamamızın temelinde yatan, bizi saran korkular, kaygılar, doğrular, yanlışlar... ile yoğrulmuş toplum kurallarıyla yaşıyor olmamızdır. Lacan, buna 'Baba Yasaları' diyor. Ve kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı yollardan bize ulaşan 'Baba Yasaları' -toplum kuralları- bilinçaltımızda kendine yer bulur. Bu yasalara uymayan her şey 'bilinçdışına' itilerek bastırılır. Uyduğumuz kalıplar, öyle olması gerektiğine inandırıldığımız kurallar, gün gelir bizim gerçek düşünce ve davranış kalıplarımızmış gibi karşımıza çıkar, 'sahicleşir'; kendi gerçekliğimizin üstü örtülür. 'Ben', 'Baba Yasaları'nın maskesine bürünür.

"Bastırma, Lacan'da 'Ben'in bir işlevi olmaktan ziyade 'doğa- kültür' karşıtlığının bir sonucu gibi ele alın-

(21) Eugene KENNEDY, BENİ GERÇEKTEN TANISAYDIN YİNE DE SEVER MİYDİN, Çev. Nesrin Hisli Şahin, İmge Kitabevi, 1992, S. 11

bilir Lacan, 'Ben'in içi boş bir maske' olduğunu söylerken bu yorumumuzu doğrulamaktadır."⁽²²⁾

İnsan biyolojik bir varlık olmaktan kültürel bir özne olmaya geçişte, toplumsal yapının ona sunduğu verilerle düşünür; ancak, sosyalleşme yolunda, aynı zamanda bilinç-dışına itilmiş, bastırılmış duygularıyla birlikte yürür. İmgelelerin yorumlanmasında, bilinçaltı kadar bilinçdışının da etkisi büyüktür, Kültürel gerçeğin yanı sıra, iç dünyanın gerçekliği de kod çözümlenmesinde devreye girer.

Dilbilim ile psikanaliz arasında bir köprü oluşturarak bu iki alana önemli katkılar koyan Lacan, insanın biyolojik bir varlık olmaktan kültürel bir özne olmaya geçiş aşamasını, 'imgesel dönem' ve 'simgesel dönem' olmak üzere iki evreye ayırıyor. 'Ayna Dönemi' olarak da adlandırdığı birinci dönem, çocuğun altı-onsekiz ay arası yaşadığı evreyi kapsıyor. Bu dönemde çocuk, "kendi ayna imgesinde kendisini bir başka çocuk olarak görmekten çıkarak imgesini kendisi olarak tanımaya doğru bir gelişme gösterir. Bu aşamada çocuk ilk kez bir benlik (selfhood) kavramı ile tanışır. Bu noktaya kadar kendisini ancak birbirinden farklı bir takım dizilerin parçası olarak görürken, irade gücünün artık farkına varır ve ayna yardımıyla kendi bütünlüğünü yakalar. Bunun içindir ki 'gözler', insanın benlik duygusunun kaynağıdır."⁽²³⁾

Böylece parçalar olarak algıladığı kendi bedenini bir bütüne oturtur ve 'Ben'in yaşantılanmasıyla 'imgesel

(22) Saffet Murat TURA, FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ, Ayrıntı Yayınları, 1996, S. 62

(23) Nurçay TÜRKOĞLU, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", KURAM, Kitap: 8, Kur Yayıncılık, Mayıs 1995, S.7

özdeşleşme' ortaya çıkar. Çocuğun, kendi ile ötekinin ayrımına varmakta zorlandığı 'imge Dönemi'nin iki temel özelliği olduğunu söylüyor Saffet Murat Tura:

"1. Anne ile bütünleşme arzusu,

2.Beden imgesinin diğer insanların bedensel bütünlüğü ile özdeşleşme yoluyla kazanılması."⁽²⁴⁾

İlk özdeşleşmeyle birlikte ilk yanlış kavrama da karşımıza çıkar böylece. Çünkü, çocuğun kendisiyle özdeş tuttuğu aynadaki imge, diğer insanların bedensel bütünlüğünün dolayımıdır. Yani, gördüğü kendisi değil 'imgesi'dir. Böylece 'Ben', bir yanlış kavramayla, kendisine ait olmayan bir göstergeyle oluşmaya başlar. Bir yanılsamayla başlayan benlik yaşamında, diğeriyle özdeşleşmeler, sonraları kendini daha çok hissettirecek ve insanı bir özne olmaktan çok, bir nesneye yaklaştıracak kendi gerçekliğinden uzaklaştıracaktır.

Çocuğun birincil kimliğini kazandığı imgesel düzende anne hakimiyeti vardır. Simgesel döneme geçişle birlikte, çocuk, dilin ve babanın hakimiyetine girer. Lacan'ın 'Oedipus Dönemi' diye adlandırdığı bu dönemde, çocuk diğeri'ni farkederek. Annesiyle birlikte kendisini bir bütün olarak gören çocuğun karşısına, diğeri, -baba- çıkmıştır. Artık bu ikinci kimliklenmeyle birlikte, dilin ve dolayısıyla kültürün egemenliğindeki sembolik düzene girer. Bu çok önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü Lacan'a göre bilinçaltını oluşturan bastırılmışlık değil, dildir. Ve dilin hege-

(24) Saffet Murat TURA, FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ, Ayrıntı Yayınları, 1996, S. 129

monyasına giren çocuk, anne-babasının dışında bir varlık olduğunu kavramaya başlar.

"Lacan'a göre Oedipus karmaşası üç aşamada yapılmıştır. Birinci aşamada çocuk annesini arar, annenin yöneliminin (annenin söyleminin) sürekli olarak babanın varlığı ile saptırıldığını bulur."⁽²⁵⁾ Yani yakınında bulduğu ilk imge, Baba Yasası'yla bağınılaşmış, 'şeyleştirilmiş' bir imgedir. Ve bu 'şeyleşmiş' imgeye kavuşmaya çalışır.

"Oedipus karmaşasının ikinci aşamasında baba, anne ile cinsel ilişkiye sahip olarak iki anlamda yoksun bırakıcı olarak devreye girer. Birinci olarak çocuğu arzusunun nesnesinden yoksun bıraktığı için, ikinci olarak anneyi fallik nesneden yoksun bıraktığı için. Fallik nesneye sahip olan babadır, anne değil. Çocuk için çözüm onu annesinden söken nesne ile özdeşleşmektir."⁽²⁶⁾ Bu noktadan sonra da çocuk üçüncü aşamaya girer ve baba ile özdeşleşmeye, dil ve Baba Yasaları'yla tanışmaya başlar. Baba simgesel bir figürdür onun karşısında. Lacan'ın 'Baba Yasaları' diye adlandırdığı toplumun kurallarının dolayımından oluşan, onun kurallarını aktaran simgesel bir gösterge olan baba ile tanışıklık çocuğun kültürel kimliklenmesinde önemli rol oynar. Artık "İmgesel ile Gerçek ayrımını kavrayabilen bir özne olmaktadır."⁽²⁷⁾

(25) M. GEAR ve LIENDO, "Psychanalyse, Semiologie et Communication Familiale", Evolution Psychiatrique, C. XLI, Sayı. II'den aktaran: Saffet Murat TURA, FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ, Ayrıntı Yayınları, 1996, S.128

(26) Saffet Murat TURA, FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ, Ayrıntı Yayınları, 1996, S.128-129

(27) Nurçay TÜRKÖĞLU, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", KURAM, Kitap 8, Kur Yayıncılık, Mayıs 1995, S. 7

Baba Yasaları'yla karşılaşma, parçalanmayı da beraberinde getirir. Toplumun önümüze koyduğu kurallar dünyası (Baba Yasaları), yaşamımızın sonuna kadar bir daha asla kendimiz olamayacağımız bir parçalanmışlığa götürür kişiyi.

Kültürün düzenine girişle birlikte kişi, kendini çevreleyen fiziksel dünyanın sembollerine ve oradan da imgelerine ulaşır. Bu semboller dünyasının dolayımında sosyal'in kurallarını öğrenir. Bireyin karşısına çıkan toplumsal değerler " kişiye bir takım durağanlıklar sağlar. Bu durağanlıklara biz toplumsal tutumlar diyoruz. Toplumsal tutumlar kişide bir kez oluştuktan sonra, kişilerin girdikleri durumlarda, kişinin seçimlerini, beğendikleri ve beğenmedikleri şeyleri önemli derecede tayin ederler."⁽²⁸⁾ Dolayısıyla da bu belirlenmişlikle oluşmaya başlayan kişiliğimiz, bizim için artık bir yanıltıcı benliğe dönüşür.

Kimlik kazanma süreci bir özdeşleşmeyle başlar. Önce en yakın halkada bulunan anne-baba ile özdeşleşme yaşanır. Daha sonra, özdeşleşme halkası, çevremizde bulunan diğer kişileri de içine alarak genişler. Dolayısıyla bir koşullanmayla başlayan toplumsal yaşam, bireyleri neredeyse birbirlerinden ayırdedilemeyecek ölçüde aynılaştırmaya başlar. Kültürün düzenine giriş kapıları da bu aynılaştırmayla açılmış olur. "Toplumun sosyal-ekonomik yapısı, bireylerin sosyal karakterlerini öylesine biçimlendirir ki, kişiler toplum gerekleri doğrultusunda yapmak zorunda oldukları şeyleri

(28) Muzaffer ŞERİF, SOSYAL KURALLARIN PSİKOLOJİSİ, Çev. İsmail Sandıkçıoğlu, Alan Yayıncılık, 1985, S. 98

gerçekten de yapmak istediklerini sanmaya başlarlar.”⁽²⁹⁾

Ve onaylanma güdüsü, insan yaşamının önemli bir belirleyeni haline gelir; tüm tutum ve davranışlar toplumun kişiye sunduğu ‘rollerin’ dolayımında belirlenir. “Moreno’ya göre, roller ben’den çıkmaz, ben rollerden çıkar. (...) rol, kişilerarası bir yaşantıdır, sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır; hatta sosyal yaşam rollerden ibarettir.”⁽³⁰⁾ Toplumun bizden beklediklerine, bizim için uygun gördüğü rollerimizle cevap veririz. Bir başka deyişle, toplumun rol beklentilerine uygunluğumuz ölçüsünde, toplum bize içinde yer verir; toplumun ‘rol beklentilerini’ kanıksayarak, kendimizi dış dünyanın kurallarına uyarlarız.

Roller, sosyalleşme sürecinde farkında olmadan edindiğimiz tutum ve davranışlardan oluşur; ancak, bazı rollerimizi, bilinçli bir kurulumşlukla yerine getiririz. “Horton ve Hunt bu bilinçli rol davranışına ‘dramatik rol gösterimi’ adını vermektedir. Bu kavramla kişilerin rollerini yerine getirirken izleyicilerini beklentilerini de hesaba katmaları, yani bir tür oyun oynamaları anlatılmak istenmektedir.”⁽³¹⁾

Rolümüzü ister dramatik olarak yaşayalım, ister kendiliğindenlikle; sonuçta toplum için önemli olan, ‘sahici’liğidir; bizden beklediği, bize yüklediği imgenin sınırlarını

(29) Erich FROMM, SAHİP OLMAK YA DA OLMAK, Çev: Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, 1991, S. 190

(30) Üstün DÖKMEN, SOSYOMETRİ VE PSİKODRAMA, Sistem Yayıncılık, 1995, S. 31-32

(31) Barlas TOLAN, Galip İSEN, Veysel BATMAZ, BEN VE TOPLUM, Teori Yayınları, 1985, S. 232

aşamamamızdır. Ve, rolümüz imajımızın belirleyenlerinden biridir.

İmaj kimi zaman tasarlanmış olarak karşımıza çıksa da, genellikle bilinçaltımızı dışa vurur. Toplumun bizim için seçtiği rol, bir süre sonra bize kendi tercihimizmiş gibi gelmeye başlar onun kurallarına uyup, gereklerini yerine getirmeye başlarız. Dolayısıyla, rollerimizin de bir imajı vardır denebilir. Örneğin, cinsiyet rollerine baktığımızda, erkek her zaman güçlü olmak zorundadır; bunun içindir ki, 'erkek adam korkmaz'; güçlü olduğu için duygularını açığa çıkarmaz; 'erkek adam ağlamaz' Erkek, yalnızca duygusuyla değil, görüntüsüyle de rolünün hakkını vermek zorundadır. Bunun için seçtiği sembollerden biri, bıyığıdır. Ve bıyık, 'erkek adamın namusudur' (özellikle Doğu toplumları için)... "Erkeğin varlığı kendinde saklı yetkelik umuduna bağlıdır. (...) Bu yetkelik umudu ahlaksal, bedensel, yaradılışa göre değişen, parasal, toplumsal ya da cinsel bir umut olabilir. Neyse ki yetkelik umudunun yöneldiği nesne her zaman erkeğin dışındadır. Bir erkeğin varlığı o erkeğin yapabileceklerini, sizin için yapabileceklerini gösterir. Üretilbilir bir varlıktır onun varlığı; çünkü erkek gerçekte yapamayacağı şeyleri yapabilecek yetkelikteymiş gibi davranır. Bu yalancı davranış her zaman onun başkaları üzerinde etkili olmak için kullandığı bir yetkeye yönelmiştir." (32)

'Erkek-egemen' toplumsal yaşam biçiminde, kadına biçilen rolün temel özelliği, erkeğin tam tersine, zayıf olmasıdır. Kadın korunmaya muhtaçtır; boyun eğici 'Alımlı'

(32) John BERGER, GÖRME BİÇİMİ I KI
Salman, Metis Yayınları, 1988, S. 45-46

olmak zorundadır; çünkü, 'Tanrı onu sevmek için yaratmıştır'

Kadın bedeninin fetişleştirilmesi, erkek tarafından üzerinde kurulacak baskıyı haklılaştırır. Erkeğin hegemonyasını arttırır. Rolünün ona öğrettiği doğrular nedeniyle de bu hegemonyadan kurtuluşu olanaksızdır. Kadına yapabilecekleri ve yapamayacakları toplum tarafından öğretilmiştir. Getirilen kurallar içinde, erkeğe göre, yapamayacakları yapabileceklerinden çoktur. Genellikle başarının (erkeğin başarısının) destekleyicisi olarak yaşamını sürdürür. "Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederekler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiyi değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye-, seyirlik bir şeye dönüşmüş olur."⁽³³⁾

Kuşkusuz, rollere dayalı imajlar, yalnızca cinsiyet ayrımı çerçevesinde belirlenmiyor; iktidar ilişkilerinde, hiyerarşik ilişkilerde, mesleki ayrımlarda, aile içinde ve daha pek çok alanda roller -ve imajlar-, hep bir belirleyen olarak karşımıza çıkıyorlar. Ve bu kemikleşmiş yapının değişmesi, rollerin evrim geçirmesi gerçekleşebilse de bu, genellikle çok uzun süreçler isteyen bir değişim olarak karşımıza çıkmaktadır.

(33) (33) A.g.k., S.47

D. BİR İMAJ KİŞKİRTİCİ: MÜKEMMELİYETÇİLİK

İnsanın 'istemediği kendisinin yerine isteyebileceği bir kendisini yaratma' çabası, mükemmel olma arzusundan kaynaklanır. Çünkü, 'mükemmel oldukça' diğerleri tarafından daha çok sevilecek, onaylanıp kabul görecektir. Her koşulda en iyi olma, zaafılarla yetişmiş insan için olanaksızdır; olanaksızlaştıkça da mutsuzluk artar; kaçışlar başlar. Mükemmelmışiz gibi görünme çabası, zırhımızı giymemize, maskeleri takınmamıza, imajların altına sığınmaya götürür bizi. Ve bir alışkanlık haline dönüşür. Bir süre sonra maskemiz yüzümüz olur; içimizdekini görmesinler diye örtündüğümüz maske bizim için de gerçeğe dönüşür. Artık gerçek yüzümüz bize yabancılaşmıştır.

BÖLÜM:3

İMAJ ÜRETİMİNİN YÖNLENDİRİLMESİNDE TOPLUMSAL BELİRLEYİCİLER

A. İMGENİN EVRİMİ KÜLTÜRÜN EVRİMİDİR

İmgenin evrimi, aslında kültürün evrimidir; insanın evrimidir. Çünkü, insan sembollerle düşünmeye başlamış, sembolik düşünce giderek sembolik davranışa dönüşmüştür. Kültür, sembollerin dolayımında oluşmuş; sembolik kodlar, kültürel kodlara dönüşmüştür. İnsanın gerçeği, sembollerin sırlarında saklıdır. Dolayısıyla, imgelerin yorumlanması, insanoğlunun kültürel evriminin göstergelerinin ortaya çıkarılması anlamına gelmektedir. Sembolik düşüncenin oluşturduğu "...imgeler, simgeler, efsaneler, psikenin sorumsuz yaratıları değillerdir; bunlar bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler: varlığın en gizli tarz değişikliklerini açığa çıkarmak. Buna bağlı olarak bunların incelenmesi, insanı, 'kısaca insanı', tarihin koşullarıyla henüz uyuşmamış olanı anlamamıza olanak vermektedir."⁽¹⁾

Mircea ELIADE. İMGELER SİMGELER, Çev. Mehmet A. Kılıbav, Gece Yayınları, 1992, S. XIX-XX

İnsanlık tarihi aslında bir iktidar savaşını anlatır. İktidara yerleşen güç, gelişimin akışının belirleyeni; dolayısıyla kültürün belirleyeni olmuştur. İnsanın tarihinde yarattığı mitlere yapacağımız bir yolculuk, bize gündelik imgelerin oluşumunun ipuçlarını verecektir.

1. HER KÜLTÜR KENDİ MİTLERİNİ YARATIR

Toplumsallaşma süreci aslında bir koşullanma sürecidir. İnsanoğlu binlerce yıllık tarihinde, yarattığı imgelerin, mitlerin dolayımında bir koşullanma sürecine girmiş, bu koşullanmayı içselleştirerek toplumun bir parçası haline gelmiştir. Sembollerini oluşturmada, yarattığı sembolik dille ortaklaşa anlaşma zemini hazırlamada ve bu dili aktarmadaki başarısı, onu diğer varlıklardan ayıran özelliği olmuştur.

Mezopotamya kralları, her savaş sonrası yaptırdıkları anıtlara, zaferlerinin öyküsünü resmettirirlerdi. Bu anıtlar, bir savaş belgesi, bir zafer tanığıydı. Ancak, bu anıt-resimlerin ilginç yanı, hiç bir Asurlu askerin ölü ya da yaralı olarak çizilmeyişiydi. Pek çok Asurlu'nun yaralandığı ve yaşamını kaybettiği bu savaşlardan görüntüye aktarılan yan: mağlup edilen tarafın ölüleri ve yaralıları arasında savaştan Asur askeri ve düşmanına son darbeyi indiren Asur kralıydı. Asurlu, "...altedilmiş düşmanın boynuna ayağını basmış kralın imgesi varolduğu sürece, boyunduruk altına alınan kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanıyordu."⁽²⁾ Ve.

(2) E.H. GOMBRICH, SANATIN ÖYKÜSÜ' Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1986, S.44

yalnızca düşmanın ölü ve yaralılarının resmedilişiyile, o güne ve geleceğe bir moral imgesi, bir güç imgesi bırakılmış oluyordu; bir iktidar miti yaratılıyordu: Asur askeri yenilmezdi; Asur kralı, gücü ve iktidarı elinde tutandı.

Binlerce yıl öncesinden bize kalan bu anıtlarda da görülüyor ki, imaj, kültürlerin aynasıdır. Bir toplumun yarattığı mitlere bakarak, o toplum ya da o kültür hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Bir toplumda geçerli olan egemenlik ilişkilerini de yine yaratılan mitler yardımıyla çözümleyebiliriz. Çünkü her kültür kendi mitlerini yaratır.

"Söylen iki noktada tarihe katılır: ancak görel nedenli biçimiyle; bir de yapısı gereği tarihsel olan kavramıyla. Öyleyse söylenler üzerinde artsürmeli bir inceleme tasarlanabilir: ya bunlara bir geriye akış uygulanır (o zaman tarihsel bir söylenbilim kurulur) ya da söylenler bugünkü biçimlerine dek izlenir (o zaman ileriye dönük bir tarih çalışması yapılmış olur)."⁽³⁾

Dolayısıyla geriye doğru gidip, insanın toplumsal dönüşümünde, hangi başat öğelerin öne çıktığına baktığımızda, aslında yakaladığımız ipuçları bize, bugüne ve geleceğe atıfta bulunma olanağı da sağlayabiliyor. Bu amaçla yapılan ileriye dönük bir incelemede görülebilir ki, imaja (imgeye) sığınma duygusunun temelinde, güç arayışı, egemen olma tutkusu, iktidara 'tapma' vardır. İktidar sembolleri insanın (kültürel,

(3) Roland BARTHES, ÇAĞDAŞ SÖYLENLER, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990, S. 175

teknolojik, bilimsel) evrimiyle birlikte değişim gösterse bile, iktidar imgesi, her dönemde, güç ve iktidar sembollerinin dolayımında oluşuyor.

İnsanın kendisini işaretlerle, sembollerle ifade etmeye başladığı günden bu yana imaj (imge) yaratma çabası hep vardır: ancak önceleri imgeyi yaratan ve kullanan arasında dolaylı bir ilişki yoktu. Toplumsal işbölümünün gelişmesiyle birlikte sınıflı topluma geçişte, üretim ve tüketim ilişkisi aracısız gerçekleşemez hale gelince, bu dolaylılık imaj üretimi ve kullanımında da kendini göstermeye başladı. İmaj bugün artık kendiliğinden oluşmuyor. Modern toplumun gelişimiyle birlikte, popüler imaj üreticilerinin elinde imaj, ideolojik bir aygıta dönüşmüştür; toplumun yönlendiricisi olmuştur.

İlk iktidar mitleri olan doğaüstü güçler, yarı tanrılar, tanrılar, daha sonraları krallara, imparatorlara dönüşüyor; günümüzde ise bu mitler, kitle iletişim araçları tarafından bize onaylatılan maddi değerler olarak karşımıza çıkıyor.

Antik Çağ'ın iktidar imgeleri güçlerini görünmezliklerinden, bilinmezliklerinden alırlardı. Bugün ise, ulaşabileceğimiz kadar yakın olmalarına rağmen onlara ulaşamayışımızdan alıyorlar. Ve nasıl ki Antik Çağ'ın mitleri, onlarla ilgili imgelerden güç aldılarsa, günümüz mitleri de yine güçlerini, kendileriyle ilgili yaratılan imgelerden alıyor ve -toplumsal koşullanma sayesinde en az Antik Çağ mitleri kadar güçlü olarak karşımıza çıkıyorlar. Bu nedenledir ki, ilk çağ mitleri, nasıl kabullenildi ve güçlerine öylece inanıldıysa, gü-

nümüz mitleri de öylece sorgusuz sualsiz kabul edildi, güçlerine inanıldı ve 'iktidar mitleri'ne dönüştürüldüler.

"Mit, ilkelerin şeylerin kökenine ilişkin bir spekülasyonu değildir; ne felsefi ilgiden doğmuştur, ne de doğa gözlemlerinin sonucu, doğa yasalarının bir tür sembolik temsilidir. Mit belli bir büyü biçiminin gerçekliğinin her zaman için teminatını veren olaylardan birinin tarihsel anlatısıdır. (...) mit yalnız büyüye bağlı olmaz, toplumsal güç veya toplumsal iddianın her türüne bağlıdır. Olağandışı ayrıcalıklar veya yükümlülükler, büyük toplumsal eşitsizlikler, çok yüksek ya da çok alçak mevkilerin ağır yükleri hep mit aracılığıyla anlatılır."⁽⁴⁾

Görülüyor ki mit, imge aracılığıyla oluşturuluyor ve imgenin mânâsında 'kutsallık' kazanıyor. Sorgulanmadan öylece kabul ediliyor. Çünkü 'o' bir güçtür; güç, sorgulanmadığı sürece vardır ve sorgulama cesareti bıraktırmayacak ölçüde imgesel başarıya ulaşmıştır.

2. İLK YARATILIŞ MİTLERİ: ULAŞILMAZLIK MOTİFİ

William H. Neneil, "Dünya Tarihi" adlı kitabında günümüzden yüz bin yıl önce, bugünkü insanla biyolojik bakımdan aynı olan ilk insanların Afrika'da ortaya çıktığını söylüyor. Ve tarihin, "...homo-sapiens'in

(4) B. MALINOWSKY, BÜYÜ, BİLİM VE DİN, Çev. Saadet Özkol, Kabalcı Yayınevi, 1990, S. 73

ortaya çıkışıyla"⁽⁵⁾ başladığını yazıyor. 'Ön-insan'la birlikte de mitik öyküler, yaratılış mitleri ortaya çıkmaya başlıyor. Bu konuda yapılmış araştırmaların pek çoğu, "ilkel insanın, mitolojisini bütün gök cisimlerinden oluşturduğu konusunda birleşiyor."⁽⁶⁾ İnsan, evreni kavramaya çalışırken en çok, ulaşamadığı gökyüzünü merak etmiş, uzaklarda parlayan yıldızlar, güneş, onun için bir gizeme dönüşmüştür. Ve, insan yaşamını önemli ölçüde etkileyecek olan ilk yaratılış öyküleri 'ulaşılmazlık göstergesi'yle başlar.

Bugün bilebildiğimiz, yaratılışa ilişkin mitolojik öykülerden biri, ilkel insanın sembolik öyküsünü ördüğü gökcisimlerinden bir tanesine, 'güneş'e ait. Bu mitolojik öykü, birlik, ulaşılamazlık, güç ve hiyerarşi üretme anlamında, bugün bile toplumun ana motifini oluşturan güdülerini çağrıştırmaları açısından ilginç.

Doğu mitolojisinde 'güneş-tanrı' olarak bilinen Atum'un yaratıcılığına ilişkin metinlerden biri olan aşağıdaki yaratılış efsanesi, İ.Ö. 2320-2172 tarihle kaydedilmiş ve piramitlerden alınmış. En eski dinsel yazılardan biri olan bu öyküye göre:

(5) William H. McNEILL, DÜNYA TARİHİ, Çev: Alaattin Şenel, İmge Kitabevi, 1994, S. 21

(6) B. MALINOWSKY, BÜYÜ, BİLİM VE DİN, Çev: Saadet Özkoî, Kabalcı Yayınevi, 1990, S. 84

"Atum Helipolis'de masturbasyon yaparak yarattı. Fallusunu avucuna aldı, onunla isteğini artırdı. Ve ikizler doğdu, Şu ile Tefnut."⁽⁷⁾

Yazıta göre ikizlerden Şu erkek, Tefnut ise dişiydi ve tanrıları yarattılar. "Panteon'un geri kalan bölümü onlardan türemiştir. (...) Onların yarattığı tanrı çifti, gök tanrısı Nut ile eşi toprak tanrısı Gib'di, onlar da iki zıt kutsal çift yarattılar, İsis ve Osiris'le Nefhis ve erkek kardeşi-eşi Seth."⁽⁸⁾

Dokuz tanrının sıralanışı ilginç bir yere götürüyor bizi: hiyerarşiye. Yalnızca ölümlüler arasında değil, ölümsüzler arasında da yaratılış sırası, belli bir hiyerarşik yapıya işaret ediyor. Bu yaratılış öyküsünün bir adım ötesinde görüyoruz ki, belirli işlevler yüklenmiş olan tanrıları kendilerinden daha büyük bir gücün, yaratıcı ilah olan Patah'ın parçalarıdır. "Memphis sisteminde Thot, Patah'ın dil gücüdür. Aynı biçimde Thot'da doğan güneşi selamlar, yani ptah'ın kalp gücü olarak tanımlanan ve yaşayan oğlu ve yeniden dirilme gücü olan Osiris'i. Yani, tanrılar daha büyük bir gövdenin işlev sahibi parçalarıdır; bu büyük gövde

(7) Piramid metni 1248; Çev: Samuel A.B. Mercer, The Pyramid Texts (New York, Londra, Toronto: Longmans, Green, 1952), C.I, S. 206'dan aktaran: Joseph CAMPBELL, DOĞU MİTOLOJİSİ, TANRILARIN MASKELERİ, Çev.Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, 1993, S. 92

(8) Joseph CAMPBELL, DOĞU MİTOLOJİSİ, TANRILARIN MASKELERİ, Çev.Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, 1993, S.92

veya bütüncül olan Patah onların içinde sonsuz yaşam gücü, onların 'kas'ı olarak bulunur."⁽⁹⁾

Yaşamı sürekli kılan, tanrılara can veren tanrılar tanrısı imgenin içine yerleştirilmiş bir başka imge olan, yaratıcı ilah Ptah'dır. Ptah olmasa ne ölümsüzler -tanrılar-, ne ölümlüler olabilir. Çünkü o en derindeki görünmez yaratıcı güç, egemen güçtür aynı zamanda: "Kalp ve dil böylelikle bütün üyeler üzerinde egemen oldu; o, bütün tanrılarının gövdesinde ve ağzında, bütün insanlarda, yabanılarda, sürüngenlerde ve yaşayan her şeyde vardır, her şeyi istediği gibi düşünür ve yönetir."⁽¹⁰⁾

Ptah ulaşılamayandır; görülmeyendir; evrensel hiyerarşinin en tepesine oturmuş, tekliğin, birliğin ve tamlığın gücüdür. Mitik tanrı Patah'ın kimseye ihtiyacı yoktur; ancak, tüm yaratılmışların ona ihtiyacı vardır. Bu ulaşılmaz 'tanrı', imgesiyle varlığını hissettirir ve sürdürür.

B. TOPLUMSALLAŞMA: YANLIŞ KAVRAMANIN YAYGINLAŞMASI

"İmge ile gerçeklik arasındaki ayrım ilkeller için belirsizdir."⁽¹¹⁾ Bu nedenle bir şey'in imgesi, kimi zaman o'nun gerçeğine dönüşmüş ve yaşamının her alanının belirleyicisi olmuştur. Konuşma dilini oluşt-

(9) A.g.k., S. 93-94

(10) A.g.k., S. 94

(11) E. H. GOMBRICH, SANATIN ÖYKÜSÜ, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1986, S.20

rana kadar geçirdiği evrede, semboller topluluğun ortak dilini belirlemiş ve insan yaşamı bir imgelemeyle başlamıştır. Doğal afetlere, vahşî hayvanlara karşı ortak bir savunma mekanizması geliştirip, topluluk halinde yaşamak zorunda kaldıklarında semboller insanlar arasındaki iletişimin ilk dayanağı olmuştur.

İlkel insanın kavramakta ve kontrol etmekte güçlük çektiği doğa güçlerine "...‘mana’ adını vererek, bunu yücelttiği; mana’yı fiziksel güçleri ayrı, her türlü iyilik ve kötülüğü yapabilecek ve bir insanın sahip olabildiği her türlü yetkinlik (fiziksel gücü de içermek üzere) içinde kendini gösteren bir biçimde tasarladığı görölüyor. Daha sonra mana’sını cisimleştirdiği, Totem (eski Türklerde Ongun) dendiği, klandan klana totemin de değiştii gözlemleniyor: bir bitki, bir hayvan olabiliyor. Mana’nın böylece kişiselleştirilmesi giderek ruha-tapınma’yı (=animizm) getirmiş, doğada insan ruhuna benzer ruhların bulunduğuna inanılmıştır."⁽¹²⁾

Totem imgesinde yaratılan güç ve ona tapınmış, ilk mitik motiflerden biri olarak çıkmaktadır karşımıza. ‘İlkel’in, her türlü yetkinliğe sahip olduğuna inanmak istediği ve dolayısıyla inandığı ‘o imgesel güç’ totem-, ilkel insanın toplumsallaşmaya bir yanlış kavramayla başladığını gösterir. "Güç ve güçsüzlük" imgeleri, onu, yaşama tutunmak için, kendisi dışında bir ‘şey’e ya da bir güce bağımlı kılmıştır. Dolayısıyla, kendisi için iyilik yapabileceği gibi, kötülüğü de

(12) Özer OZANKAYA, TOPLUMBİLİME GİRİŞ, A.Ü. Siyasal-Bilgiler Faköltesi Yayınları, 1977, S. 273

yapabileceğine inandığı 'şey', -yani gücün imgesi- fiziksel varlığından daha öte bir anlam taşımaya, güç imgesiyle insan üstünde iktidar kurmaya başlamıştır. Bu arada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da, totemizmde yaşanan özdeşleşme duygusudur. Bütün soyun totemden geldiği ve onunla özdeş olduğu inancı vardır klanda. Dolayısıyla gücü elinde bulundurması da, ona özdeş olduğu, onun gücünden bir parçayı taşıdığı duygusu, insanı güce tapınmaya, o gücün bir parçası olduğunu düşündüğü için -bilinçaltında- kendine tapınmaya götürüyor.

Dinin ilk biçimlenişi olarak görebileceğimiz Totemizm'de, " her türün büyüyle çoğaltılması, doğal olarak, kendi ailesi tarafından desteklenen bir uzmanın görevi ve aracılığıyla olur. Zaman içinde aileler, her biri tatemin asıl büyücüsü olarak bir reise sahip klanlara dönüşür. Totemizm, Orta Afrika'da bulunan türden en elementer biçimlerinde bir büyü birliği sistemidir."⁽¹³⁾ Ve bu sistem ilk ayrıcalıklı sınıfı yaratmıştır. Büyüyü gerçekleştirerek bir aracı konumuna yükselen ve gücünü kabul ettiren büyücü, klanda başka hiç bir iş görmeden yaşamaya ve üretimden pay almaya başlamıştır. 'İlkel'in düşüncesinde, büyücüyle ilgili oluşan imge, onu kendinden ayrı bir yere koymasına özel kılmasına neden olmuştur. O, çalışması gerekmeyen, özenle korunması gereken ayrıcalıklı bir varlıktır artık.

(13) B. MALINOWSKY, BÜYÜ, BİLİM VE DİN, Çev. Saadet Özkol, Kbalcı Yayınevi, 1990, S.35

1. TANRILAR SAVAŞIYOR

İlkel insanın, mana'yı kişiselleştirerek oluşturduğu imgesel dünyada, bir süre sonra, doğaüstü güçlerin yanı sıra, yarı tanrılar, tanrılar görülmeye başlamıştır. Ve bir noktadan sonra "tanrıların sayısı otuzbini aşmıştır."⁽¹⁴⁾

Onlardan günümüze kalan mitolojik öykülerden, olağanüstü güçlerini, tanrı soylarının efsanelerini, kahramanlıklarını öğreniriz; bir de savaşlarını. Bu savaş öykülerinden en etkileyicisi Tanrı Zeus ile Prometheus arasında geçendir. Sonsuz acı pahasına insanlara kültürü taşıyan Prometheus, tanrılar için bir asi, insanlar için ise uygarlığın ateşidir.

Efsaneye göre Prometheus, tanrılar tanrısı Zeus'un elinden ateşi çalarak insanlara getirir ve Zeus tarafından ölümlerin en acısıyla cezalandırılır. Dünyayı kendi isteğine göre yöneten Zeus'un kızmasının iki nedeni vardır: Birincisi, iktidarının bir aracı olan ateşin insan eline geçmesiyle iktidar imgesinin zayıflaması ve dolayısıyla gücünün sarsılması; ikincisi ise, egemenliği altındaki bir tanrı tarafından aldatılması. Prometheus insanlara bilginin, yani özgürlüğün yolunu açmıştır. Bu nedenle bağışlanamaz. Zincire vurulup kayaya bağlanır, karaciğeri bir kartala yedirilerek ölüme terkedilir.

(14) Özer OZANKAYA, TOPLUMBİLİME GİRİŞ, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1977, S.273

Tanrılar tanrısı Zeus bununla da kalmaz, insanları sonsuz dertler ve acılarla lanetlemesi için Hephaistos'u çağırır. Pandora'yı yaratmasını ister:

*"Bir parça toprak al, suyla karıştır dedi,
içine insan sesi koy, insan gücü koy,
bir varlık yap ki yüzü ölümsüz tanrıçalara benzesin,
bedeni güzelim genç kızlara.
Athena, sen de ona elişlerini öğret dedi,
renk renk kumaşlar dokumasını öğret
Nur topu Aphrodite, sen de büyüleriyle kuşat onu,
istekler, arzularla tutuştur gönlünü.
Yüz gözlü devi öldüren Hermeias, sen de
bir köpek yüreği, bir tilki huyu koy içine."*⁽¹⁵⁾

Zeus'un tüm bu istekleri gerçekleşir ve Pandora'yı Epimetheus'a gönderir. Pandora kutunun kapağını açıp insanlara tüm dertleri, sıkıntıları dağıtır ve kutusunu kapatır. Kutunun içinde yalnızca umut kalmıştır. Böylece Zeus, ona karşı gelenleri cezalandırarak iktidarını güçlendirir.

Bu mitolojik öykü bize, iktidar tutkusunun bin yıllardır süregeldiğini ve iktidar imgesinin illüzyonunu bozmaya kalkanların -bugün olduğu gibi- sonsuz acılarla cezalandırıldığını anlatır. Öykünün bir diğer mesajı ise, egemenliği kuran ile boyun eğen arasında iki yönlü bir bağımlılık yaşandığıdır. İnsanların tanrısal güce ihtiyaçları olduğu kadar, tanrılar da insanlara muhtaçtır. Çünkü, tanrıları insanlar yüceltip ayrıcalıklı

(15) Azra ERHAT, MİTOLOJİ SÖZLÜĞÜ, Remzi Kitabevi, 1984, S. 258

yapar. Tanrı imgesinin bir gücü temsil etmesi için de bilgiyi elinde tutması gerekir. Sırf bu nedenle Zeus hem insanları, hem Prometheus'u cezalandırmıştır

Tanrısal güç ile insan arasında yaşanan bu bağımlılık ilişkisi insan-insan arasında da sürdürülmektedir. Mısır'da firavunlara, bilgiyi halktan sakladıkları, bilgiyi ellerinde tuttukları için tanrısallık imgesi yüklenmiştir. "Mısır güneş takvimi, herbiri otuzaltı günlük on aydan oluşmakta, her yıl bu süreye beş gün eklenmekteydi. Nil taşkını, başlangıçta yılbaşına rastlıyordu.

Ne var ki her yıl artan altı saatlik süre hesaba katılmadığı için, yüz yıllık bir süre geçtikten sonra, 22 günlük bir sapma ortaya çıktı. Böylece takvim, taşkını önceden bildirme yeteneğini yitirmiş oldu. Rahipler ve takvimin düzenlenmesiyle yakından ilgilenen firavunlar, güneş takvimi geçersizleşince, Ak yıldızı gözleyerek taşkın zamanını önceden bildirmeyi sürdürdüler."⁽¹⁶⁾

Bu bilgiyi halktan saklayan rahipler ve firavunlar da doğa üstü varlığa, mitik bir imgeye dönüştürüldüler. Firavunları mumyalayıp gömme geleneği, onları ölümsüz kılma düşünden kaynaklandı.

Korunan, firavunun yalnızca bedeni değildi, doğa üstü varlık olarak görülen bu insanların imgeleri de ölümsüzleştiriliyordu. Heykel yapımcıları, aşınmaz bir granite kralın portresini oyuyor ve bu heykeller, gö-

(16) Önder ŞENYAPILI, TOPLUM VE İLETİŞİM, Turan Kitabevi, 1981, S. 94-95

mitte verleştiriliyorlardı. Ruhun o heyk'le sonsuza dek korunacağı inancıyla gerçekleştirilen bu grafik imgelerle de, güce ve etkisi halkın imgeleminde saklı tutulmuş oluyordu. "Heykeli sözcüğü o zaman, 'yaşamı koruyan kişi' ile eş anlama geliyordu."⁽¹⁷⁾

2. TANRININ EVİ PARANIN MERKEZİ OLDU

İnsan doğa üzerinde egemenliğini çiftçiliğe geçişle sağlamıştı. Yönetici, bilgiyi elinde tuttuğu için 'mitleştirilen'di. İşbölümünün başlaması ve sınıfların ortaya çıkmasıyla birlikte insanlar hem birbirlerine hem de iktidar mitlerine daha fazla bağımlı olmaya başladılar. Kent devletleri arasında ekonomik ilişkiler başladığında toplumu yönetenler, yine, insanlar tarafından kutsallık imgesi yüklenen güçler oldu. "...Her bir kentin merkezinde kent tanrısıyla öteki tanrıların bulunduğu bir kale (temenos) bulunmaktadır. Kent, tanrı (ya da tanrılar) evinin çevresinde oluşmuştur. Tanrı evinde uşaklar ve tanrı adına görev yapanlar, rahipler bulunmaktadır."⁽¹⁸⁾

Siyasal açıdan bağımsız olan bu kent devletlerde tapınak, yalnızca Tanrı'nın yeryüzündeki evi değil, aynı zamanda paranın da merkeziydi. Sermayenin biriktiği yer olan tapınaklar, toplumun maddi ve manevi gücünü yönlendiren bir üs; rahipler de tanrının

(17) E.H. GOMBRICH, SANATIN ÖYKÜSÜ, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1986, S. 33

(18) Önder ŞENYAPILI, TOPLUM VE İLETİŞİM, Turan Kitabevi, 1981, S. 95

elçisi olmaları sıfatıyla maddi ve manevi gücün 'yönetim' elçileri'ydi. Yaptıkları her işte güçlerini o manevi imgeden, 'tanrı'dan alıyorlardı. Tanrı adına toprak kiraliyorlar, borç veriyorlardı. Dahası bilgiyi ellerinde tutmaları nedeniyle bu imgesel güçlerini perçinliyorlardı.

İnsanın kültürel dönüşümünde önemli bir basamak taşı olan yazı'nın temelleri, rahiplerin kendi aralarında oluşturdukları bir sembol dil olan 'resim-yazı'dan doğmuştur. Halkla giriştikleri ticari ilişkinin kayıtlarını birbirlerine aktarmak için kaydettikleri semboller, 'resim-yazı'nın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Bu işaretler bir süre sonra yalnızca nesne betimlemekten öteye geçerek ses sembollerine dönüşmeye başlamıştır; "...ve böylece hecelerin seslerini simgeleyen işaretler kullanılarak, herhangi bir şey kayda geçirilebildi. Yazıcılar yeterince standart hece resimleri geliştirdikten sonra sıradan konuşmanın tüm seslerini kaydedebildiler. Böylece İ.Ö. 3000'den az sonra, tam tümcelerin ve kutsal öykülerin, dinsel yakarışların, yasaların, bağışların ve öteki bir çok belgelerin yazıya dökülmesi olanağı doğmuş oluyordu."⁽¹⁹⁾

O güne kadar varolan toplumsal ilişkileri yeni baştan düzenleyecek olan yazının kaynağı, William H. McNeil'e göre büyük bir olasılıkla Sümer'lerdi: "Öteki yazıları icat eden eski halklar, bunu ancak, kimin tanrıya olan borçlarını ödeyip, kimin ödemediğini açık bir biçimde yazmaya çabalarken becerilerinin sınırını

(19) William H. McNEILL, DÜNYA TARİHİ, Çev. Alaattin Şenel, İmge Kitabevi, 1994, S. 32

ortaya dökten Sümer rahiplerinin bu harika yeteneklerinden haberli gezginlerden yazı yazma diye bir olanak bulunduğunu öğrendikten sonra başarmış olsalar gerek.”⁽²⁰⁾

Başlangıçta rahiplerin tekeline olan yazı, önce diğer yöneticilere, oradan da haka geçmiştir. Bu dönemde bir diğer gelişme ise ulaşım ağında görülür. Yolların gelişimiyle birlikte insanlar arasında bilgi bağları oluşmaya başlamıştır. Yönetim örgütlenmeleri de artık değişim göstermektedir; toplumsal yapı merkez çevre modeline göre yeniden yapılır. Kent devletlerinin yerini askeri egemenliklerin almasıyla birlikte, tapınak da yetkesini askeri güce devretmek zorunda kalır.

“İ.Ö. 3000 dolaylarında Sümer kentleri, rahiplerin önderliklerine rakip olan bir askeri örgüt geliştirdiler. Krallık başlangıçta tanrıların insanlar arasından birini kendi temsilcileri olarak atadıklarını öne süren bir kuruma dayanmış olabilir. Barış zamanlarında bu yüksek görevli kişi başrahip olacaktır, ancak savaş zamanlarında, ya orduya kendisi önderlik edecek ya da orduya kendi adına ve tanrı adına önderlik edecek genç ve daha güçlü birini bulacaktır.”⁽²¹⁾

Böylece kral, tanrının imgesini kendisine yüklemiş, onun imgesinde cisimleşmiş bir varlık olarak kendini sunmuş; halk onu tanrının yeryüzündeki cismâni görünüşü olarak imgelemiştir. Kral askeri gücünün de

(20) A.g.k., s. 32

(21) A.g.k., S. 33

etkisiyle bir ulaşılmazlık çemberi örerek, iktidarın tek sahibi olmuştur. Ancak tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla, yetkeyi tanrı elçilerine -peygamberlere- devretmek zorunda kalır. Ve özellikle Ortaçağ'da din adamlarının hakimiyeti yeniden kralın gücüne denk duruma gelir.

3. TEK TANRILI DİNLER:

İMAJ KİTLESELLEŞMEYE BAŞLIYOR

İmaj (imge) ilk kez tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla geniş toplumsal kitleleri etkilemiştir diyebiliriz. Çünkü tanrı imgesi tekleşmiş ve bu teklik geniş kitlelerce onay görmüştür. Bir korku motifiyle ortaya çıkan daha önceki tanrılar, her toplulukta, her klanda farklılaşmasına rağmen, tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla ortak idealler, kurallar, ortak alâk, ortak ayin ve hepsinden daha da önemlisi ortak bir 'tek tanrı' imgesi etrafında birleşmiştir.

Zerdüřt dininde yalnız bir Mutlak Varlık, Ahura Mazda, yani 'Bilge Efendi' vardır. Yahudilikte tanrı, Elohim ve Yehova diye iki kimlikte belirmektedir; zıtlıkları yansıtıp zıtların birliğini oluştururlar. Hristiyanlıkta da üçleme (= teslis, trinitè) vardır: Baba, Oğul ve Kutsal Ruh... Müslümanlıkta ise tek tanrı anlayışı iyice belirginleşmiştir.

Bütün dinler şu üç ortak özellikte birleşirler: " a) Bütün dinlerin kendi aralarında eşgüdümlü, tutarlı ve uyumlu inançlardan (= kurallar da diyebiliriz) oluşan birer toplumsal kurum durumunda olmaları; b) insanların toplumsal yaşamı içinde birbirleriyle ilişkilerini

düzenlemeyi amaçlayan kurallar içermesi; c) Bilimin geçerliliği ölçüsünde insanlara doğal ve toplumsal olguları doğaüstü nedenlere bağlayarak da olsa açıklamaya yönelik olması.”(22)

Tek tanrılı dinler daha çok ahlaki bir temada insanları birleştiriyor ve bir ‘öteki dünya’ imgesi kuruyorlardı. Kurallara uyma sonucunda bahşedilen, sonsuz huzurun yaşanacağı cennet; uymama durumunda ise sonsuz acıların yaşanacağı yer olan cehennemdi.

Hep bilinmez bir yerde ve cisimde insanları izlediğini varsaydıkları ‘tanrı imgesi’, din adamları tarafından özellikle toplumsal barışın bozulduğu dönemlerde daha çok öne çıkarıldı. Bu nedenle de Ortaçağ’ın karanlık günlerinde ağırlık ve baskılarını daha fazla hissettirdi din adamları.

Tek tanrılı dinlerde görüntüsel imgeler ilgili yasaklar göze çarpar. Musevilik’de ve İslam’da suret yasağı vardır; Tanrı ya da elçisi kesinlikle görüntülenmez. Hristiyanlık’da İsa’nın çarmıha gerilişinin sembolik anlatımı olan ‘haç’ ve ona bağlılık 4. Yüzyıl’dan itibaren görülebilmektedir. Çarmıha gerilmiş İsa’nın betimlenmesi ise ancak 9. Yüzyıl’da kabul edilmiştir.

Tüm dinler gibi Hristiyanlığın da yaygınlaşması ve resmi bir din niteliğini kazanması sancılı oldu. Kaynağını Bizans duvar resimlerinden alan ikonalar, 8.- 9. Yüzyıllar arasında ‘Putkırıncılar’ ve ‘Putseverler’

(22) Özer OZANKAYA, TOPLUMBİLİME GİRİŞ, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1977, S. 273

arasında derin bir mücadelenin yaşanmasına neden oldu. Putkırırcılar, Tanrı'nın kalplerde yaşaması ve çıplak gözle görülmemesi gerektiğini düşünüyorlardı.

Görüntüsel imgeye kesinlikle karşıydılar.

Bu tartışmaların en yoğun olarak yaşandığı günlerde, Bizans İmparatoru Constantine'in kız kardeşi Constania, Kayseri'li 'kilise babaları babası' Eusebius'tan İsa'nın bir resmini göndermesini ister. Putkırırcı Eusebius bunu şiddetle reddeder.

Nurçay Türkoğlu, tarihçi Milton Anastos'un kitabından, Eusebius'un Constania'ya cevabını şöyle aktarıyor: "İsa'nın resmi dediğiniz de nedir? Tanrı'nın bir suretini istiyor olamazsınız; İsa'nın da dediği gibi kimse Tanrı'yı göremez. Öyleyse bizi kurtarmak için Tanrı aşkına, giysilere bürünmüş Tanrı'nın hizmetkarının resmini istiyorsunuz. Onun gerçek ölümsüzlüğünü kimse resmedemez."⁽²³⁾

Putkırırcılar için sozel imge zararsızdı. İsa'nın, Meryem'in ve azizlerin resmedildiği ikonalar ise tehlikeliydi. Çünkü görüntüsel imge, giderek evlere kadar girecek ve belki de iç konuşmayı başlatacaktı. İç konuşma ise soruları ve sorgulamayı getirecekti... Bizans'da 8-9. Yüzyıllar arasında yaygınlaşan putkırırcı anlayış, Putseverler ile imparatoru karşı karşıya getirmişti. Bu dönemde ikona-kırırcılık, ikona yapımını

Milton ANASTOS, *Studies In Byzantine Intellectual History*, Longa Variorum Reprints, 1979'dan aktaran: Nurçay TÜRKOĞLU, "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", KURAM Dergisi - Kur Yayınları, Kitap 8, Mayıs 1995, S.4

ve ikonalara tapmayı yasaklayan bir öğreti haline geldi; bu görüşe karşı olanlar cezalandırıldı. "Ve ancak Theophilos'un ölümünden sonra, dul eşi Theodora'nın girişimiyle ortadan kalktı: 11 Mart 843'de Ayasofya'da toplanan konsül, ikona kültürünü yeniden tanıdı."⁽²⁴⁾

'Kutsal'ın görüntülenmesi, ritüelin ve sembollerin anlamları ile ilgili bir tartışma olmaktan çok, bir güç paylaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasal otorite ile dini otoritenin arasındaki güç imgesinin dengelenmesi farklı dinlerde değişik yorumlara neden olmuştur. Müslümanlıkta siyasal otoritenin sahibi aynı zamanda dini otoritenin de imgesini kendinde barındırdığı için, peygamberin görüntüsünün kesin olarak yasaklanması, hem 'kutsal'ın gizemini artırmış, hem de yöneticinin görüntüsel imgesinin üzerine çıkmaması açısından etkili olmuştur.

4. BİR TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ÇAĞI OLARAK RÖNESANS

Devlet yönetimi, askerlik, ulaşım, haberleşme, yerleşim örgütlenmesi alanlarında dünya tarihinin en önemli uygarlıklarından biri olan Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra, düşülen yoksulluk ortamında kilise yine ağırlığını koyacak, baskının ve otoritenin merkezi olacaktır. Roma Uygarlığı Britanya'dan Afrika'ya kadar uzanan bölgede pek çok şehir kurmuştu ve bunları birbirlerine bağlayan yollar yap-

(24) Dictionaire Larousse. Milliyet Gazetecilik A.Ş., 3. Cilt, S.1133

miştı. İmparatorluğun yıkılışından sonra ise bu kentlerin Akdeniz çevresindeki ülkelerden kopmaları, ticari ve düşünsel anlamda da iletişim kopukluğuna ve gelişmenin durmasına neden oldu.

Yaklaşık olarak 9. Yüzyıl'dan 13. Yüzyıl'a kadar geçen ve Orta Çağ diye adlandırılan bu karanlık dönemde kilisenin baskıcı ve köhne yapısı yeniden canlandırıldı. Yoksulluk ve iletişimsizlik, düşünsel ve sosyal anlamda kısırlığı da beraberinde getirdi. Ancak, uygarlık tarihinde her baskı dönemi, yeni bir uyanışın da zeminini hazırlamıştır. Nitekim Ortaçağ'ın tüm karanlığına rağmen yeşeren düşünceler, insanlığın tek bir dünya olma yolunda birbirlerine bağlanma çabaları, yeni bir dönemi muştular:

'Yeniden Doğuş' -Rönesans- olarak adlandırılan bu dönem Ortaçağ'ın baskıcı dünya görüşünün içinde filizlenir. Genellikle 15. ve 16. Yüzyıllar'ın ürünü sayılan bu dönem, 1200'lerde ilk canlanmalarını, ilk ipuçlarını bize gösterir.

13. Yüzyıl'da Çin'den Orta Avrupa kıyılarına kadar uzanan yollar, uzak Asya ile Avrupa arasında ticari ilişkilerin yeniden canlanmasına yolaçtı. Yolların onarımı, ticari yaşamın hareketlenmesi, Avrupa'nın yoksul düşmüş kentlerini canlandırdı ve merkezler çevrelerine hayat sunan uygarlık odaklarına dönüştü.

Bu arada denizcilik alanında yaşanan gelişmeler de insanların birbirlerine bağlanmasında önemli bir faktör oldu. Nehirler aracılığıyla karaların içlerine kadar sokulan denize dayalı yeni ulaşım ağı sayesinde Avrupa'da dünyanın diğer bölgelerinden farklı bir ticaret

hayat başladı. Artık imalatçılar, üreticiler ve tüccarlar topluluğu oluşuyor ve bunların birarada yaşadıkları kentler kuruluyordu. Yaşanan bu ekonomik tabanlı bütünleşme olgusu Batı'nın geleceğini, dünyanın diğer bölgelerinden farklılaştırdı. Bu ekonomik dönüşüm aynı zamanda ulusal dillerin, ulusal edebiyatların ve ulusal devletlerin oluşumuna yolaçtı.

"Şarlman'ın zamanından 1254'e dek Almanya imparatoru ile Papalık, Avrupa'nın en büyük siyasal birimleriydi. Fakat, 1059'da Papalık psikopos atama yetkisini imparatorlardan geri almıştı. 1254'de imparatorluk çökünce Avrupa'da pek çok küçük prenslik oluştu. Göreli olarak kentlerdeki tüccar ve esnaf loncalarının kent yönetimindeki söz hakkının artmasını sağladı bu durum. Bundan sonra tarıma elverişli geniş arazileri olan Fransa'daki monarşi gelişmeye başladı. Fransa, merkezîyetçi devlet öncülüğünde gelişme modelini oluşturmaya başladı."⁽²⁵⁾ Ardından papa ve kralın otoritesini dengelemek üzere yeni bir sistem oluşturuldu. Bu sisteme göre, krallıklardaki dini sorunlar yerel olarak çözülecekti. Kararların bölgedeki kilise meclisince alınması esas alındı.

a. Pazar Ekonomisinde Para İmgesi

12. Yüzyıl sonrasında kapalı ekonomiden pazar ekonomisine geçiş bir değer yargısını da değiştiriyordu; yeni bir servet biçimi ortaya çıkmıştı. Feodal dö-

(25) Ünsal OSKAY, "Rönesans", Çoğaltım (Bir televizyon programı için hazırlanan ön metin), 1991, S.2

nemde servet ölçüsü toprakken şimdi 'para serveti' diye bir kavram ortaya çıkmıştı. Ticaretin canlanma-sıyla birlikte kentlerin gelişmesi, din adamlarını da katı kurallarından uzaklaştırıyor ve 'Tanrı buyrukları-nı' daha yumuşatmalarına neden oluyordu. Çünkü para imgesi artık Tanrı imgesinin üstüne çıkmaya baş-lamıştı. Bu nedenle de din adamları varlıklarını sürdür-bilmek için değişime ayak uydurmak zorunda kaldı-lar. Ancak bu değişim birdenbire olmadı. " 'Tefe-cilik günühtür -ama bu koşullarda ' diyen bir yasa, sonra 'Faiz almak günah olmakla birlikte, yine de özel durumlarda...' diyen başka bir yasa yolu-la..."⁽²⁶⁾ Ancak para ve tanrı imgeleri arasında bir denge oluşturulmuştu. İki nedenden dolayı: tanrı im-gesi zedelendiğinde din adamlarının varlık nedeni ortadan kalkacaktı; ve kral gücünü yalnızca askeri otoriteden almıyor, dini otoritenin de desteğini yanı başında istiyordu. Çünkü 'tanrı imgesi' insanların binlerce yıllık tarihlerinde hep varolmuş en güçlü imgeydi. Ve bu imge insanları gerektiğinde korkutma-ya, gerektirdiğinde savaşmaya ve dolayısıyla birarada tutmaya, üzerlerinde egemenlik kurmaya yetiyordu.

Bu dönemde oluşturulan düzenli ordular, kralın imgesini istila ettikleri ülkelere taşıdılar. Krallar etraf-larında önce küçük prenslerden ve şövalyelerden olu-şan bir danışma meclisi kurdular. Bunlar savaş zamanı tımardan elde ettikleri gelirleriyle tuttukları paralı askerlerle birlikte kralın yanında savaşa katılıyorlardı.

(26) Leo HUBERMAN, FEODAL TOPLUMDAN YİRMİNCİ YÜZYILA, Çev. Murat Belge, Dost Kitabevi, 1982, S. 47

Zamanla bu yapı daha sistemli bir örgütlenmeye dönüştü. Ve böylece düzenli ordular oluştu.

Ancak ünvan kazanmak için savaşır kralın imgesini yabancı topraklara taşıyan prensler bu savaşlarda güçlerini kaybetmeye başladılar. Özellikle 1337-1453 tarihleri arasında süren Yüz Yıl Savaşları'nda; "...Avrupa'nın Orta Çağ kurumlarında çatırdamalara neden olurken, kentlerdeki tüccar loncalarının kentleri yönetirken kullandıkları hakları genişletmekteydi. Prensler savaşırken, tüccarlar kentlerin yönetimini gitgide daha geniş yetkilerle kendi ellerine aldı."⁽²⁷⁾

Tüccarlar artık sınırlara sığamaz olmuştu. 1491'de Hindistan'ı aramak için çıktıkları yolda 'Yeni Dünya'ya, Amerika'ya ulaştılar. Denizlere açılmanın amacı yalnızca fetih değildi; mal alıp-satmak için çıkılan deniz yolculuklarında, ticari etkileşimin yanı sıra kültürel etkileşim de başladı. Yeni insanlar, yeni kültürler arayışı sanatta da imgelerin yerelerini, yönelimlerini ve anlamlarını değiştirmeye başlamıştı. Bu yeniden doğuş döneminde, sanatın insana bakışı da farklı bir boyut kazanıyordu. Değişen toplumsal yapının sanattaki izdüşümünü 1400'lerde Brunelleschi'de bulabiliriz. Brunelleschi ışığı insana tutuyordu. O güne dek mihrabı aydınlatan ışık, artık birey olarak öne çıkmaya, özne haline gelmeye başlayan insana yöneliyordu... "Brunelleschi, yalnızca mimari alanda Rönesans'ın bir önderi olmamıştır. Gelecek yüzyılla-

(27) Ünsal OSKAY, "Rönesans", Çoğaltım (Bir televizyon programı için hazırlanan ön metin), 1991, S.7

rın sanatını egemenliğine alacak bir başka önemli bulguyu, perspektifi de ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır.”⁽²⁸⁾

b. Sanatta Rönesans

Rönesans, gelecek dönemin armonisini ve yeni melodi anlayışını oluşturdu. Bu dönemle birlikte tek sesli müziğin yerini çok sesli müzik almaya başladı. Almanya’da dönemin başlıca din dışı müzik biçimi olan ‘lied’, İtalyan madrigalleriyle birleşiyordu. Odağına insanı alan bir müzik biçimi olan İtalyan madrigali, 14. Yüzyıl’da çoğunlukla aşk temalarını işleyen iki sesli şarkı biçiminde oluşmuştu.

Dönemin yazınında da yine insanı merkez alan ürünler verildi. O güne kadar kalıplarla anlatılan insan, William Shakespeare’in kaleminde ete kemiğe bürünüyor, hırslarıyla tutkularıyla Shakespeare geçiş döneminin insanını anlatıyordu. “Tıpkı İngiltere’den Shakespeare gibi, Cervantes de anlattığı öykülerde ‘aşk mı yoksa nizam-ı alem mi?’ sorusunu yanıtlarken, tereddütsüz ‘aşk’ diyordu.”⁽²⁹⁾ İspanyol yazar Cervantes ‘Don Kihote’da gündelik yaşamı sorguluyordu. “Akla ters düşen bir reel hayat karşısın-

(28) E. H. GOMBRICH, **SANATIN ÖYKÜSÜ**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1986, S. 170-171

(29) Ünsal OSKAY, “Rönesans”, Çoğaltım (Bir televizyon programı için hazırlanan ön metin), 1991, S.18

da çılgınlığın daha akla uygun olduğunu söylemekteydi.”⁽³⁰⁾

Galileo, yüzyıllardan bu yana dinin tahakkümünde sürüp gelen düşünceyi sorguluyor, yerleşik bilimsel kalıpları yıkmaya hazırlanıyordu. Tanrının yarattığı evrenin merkezinde dünyanın olmadığını, güneşin dünya etrafında değil, dünyanın güneş etrafında döndüğünü savunarak yüzyıllardır süregelen merkez anlayışının değiştirdi. Batıl düşüncenin yerine kuşkucu düşünceyi koymakla da kilisenin imgesini, dolayısıyla otoritesini sarstı; dolayısıyla o belki de ‘tanrı imgesini’ sorgulatan ilk kişi oldu. Bu tehlikenin kilise kadar kendi de farkındaydı ve yargılamalardan sonra uzlaşmayı seçti. Ancak bu uzlaşma bir geri dönüş değildi, Galileo yaşamının sonuna kadar bilimsel çalışmalarını sürdürdü.

Leonardo da Vinci, resmin temel ilkelerini hazırlayıp formüle ederken doğanın körükörüne kopya edilmesini reddediyor ve ‘doğanın meşru çocuğu’ saydığı resmi, insanı gerçekliği tanımaya götüren bir araç olarak görüyordu. Leonardo’nun gerçekliği sergilemekte kullandığı iki araç ışık ve anatomiydi. Büyük bir sanatçı olduğu kadar bir bilim adamı da olan Leonardo, insan vücudunu masaya yatırmıştı; anatomisini inceliyordu. Resmettiği yalnızca biçim değil anlamdı. Günümüzde popüler bir imge olarak pek çok nesnenin üzerini süsleyen ‘Mona Lisa’ya baktığımızda, yarattığı canlılık ve gerçeklik duygusu onun insanın derinliği-

(30) A.g.k., S. 17

ne yaklaşmış bir sanatçı olduğunu bize kanıtlamaya yetiyor. "... Ama Leonardo'nun bu etkiyi nasıl ve hangi araçlarla elde ettiğini çok iyi biliyoruz. Bu büyük doğa gözlemcisi, insan gözünün dengesini (mekanizmasını) kendinden öncekilerden çok daha iyi biliyordu."⁽³¹⁾

c. Rönesans'da iktidar imgeleri

Dini taassuba başkaldıranlar yalnızca ticaret adamları, sanatçılar değildi. Din adamları arasında da bir karşı çıkış vardı; öncülüğünü Martin Luther yapıyordu. Martin Luther'in başlattığı dinde reform hareketi, dayanağını, toplum içinde oluşmakta olan muhalefetten almaktaydı. İncil değişik dillere çevrildi. Başlangıçta insanların kutsal kitabı kendi dillerinde okuyabilme ve anlayabilme olanağı sağlanması amacıyla başlayan bu hareket anlamını aşan bir boyuta ulaşmıştır: "Martin Luther İncil'i Alman diline olağanüstü bir edebi yetkinlikte çevirdiğinde bile, kendi amaçlarının çok ötesinde bir dönüşüme neden olmuştu. Dağınık ve çeşitli lehçelerle konuşan Alman halklarına aynı dilin coğrafyası içinde birleşmek, güç kazanmak olanağı vermişti. Luther gibi, İncil'in kendi dillerine çevrilmesi için yola çıkan Felemenk ülkelerindeki, İsveç, Danimarka ve diğer birçok ülkedeki aydınlar da kendi dillerinin kurucusu olmuşlardır. Onların İncil'i evrenselleştirme amacıyla yaptıkları bu ulusal dil kurma işi,

(31) E. H. GOMBRICH, SANATIN ÖYKÜSÜ, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1986, S. 227

modern çağ düşüncelerinin halk arasında yaygınlaşmasını sağlamıştır.”⁽³²⁾

Artık her şey değişmekteydi. eskiden kilise tanrının imgesini kullanarak mutlak hakimiyetini sürdürüp barışı sağlıyordu. Şimdi, ‘barış’ı sağlamak için düzenli bir ordu vardı; işgal ettiği topraklarda kralın iktidarını perçinliyor, uzak diyarlara kralın imgesini taşıyordu. Eskiden kilise hukuku -tanrının yasası- ticari ilişkileri belirliyordu; şimdi ise ticaret, tanrının yasalarını sermayenin kurallarına uyarlıyordu. Kilisenin -tanrının evinin- dokunulmazlığı ‘Köylü İsyanları’yla sarsıldı. Yaşadıkları baskıya, yoksulluğa karşı isyan eden köylüler, 14. Yüzyıl’da kiliseye ve keşişlere saldırdı. Bu isyanlar, binlerce köylünün asılmasıyla bastırıldı, ancak feodal düzenin sarsılmasının önüne geçilemedi. Bir çok köylü bu savaşlardan sonra özgürlüğüne kavuştu; yer değiştirme hakkına, toprağını miras bırakabilme, satabilme hakkına sahip oldu.

Bir zamanlar eğitimin tek hakimi olan kilise, bu dönemde bu ayrıcalığını da devretmeye başladı. Bir yandan kilise kendi içinde bir eğitim reformundan geçerken bir yandan da tüccarların kurduğu sivil okullarda eğitim veriliyordu. Ve bir ‘yükselen ortasınıf’ mücadelesi başladı. “...Bu mücadele dini bir görünüş altında yürüdü. Adına Protestan Reformu dendi. Ö-

(32) Ünsal OSKAY, “Rönesans”, Çoğaltım (Bir televizyon programı için hazırlanan ön metin), 1991, S. 22

zünde, yükselen orta sınıfın feodalizme karşı ilk önemli savaşıydı.”⁽³³⁾

Tüm reform hareketlerinin bastırılmasında kilise ve kral ortak tavır aldı. Çünkü kral biliyordu ki, Yüzyıllardır insanların kanıksadığı ‘tanrı imgesi’, kendi iktidarının da en önemli destekleyicisiydi. Kökleşmiş ‘tanrı imgesi’ni sarsabilenler, kralın imgesini de kolaylıkla sarsabilirlerdi. Nitekim 1789’da Fransa topraklarında “eşitlik, özgürlük, kardeşlik” vaadiyle yükselen Fransız Devrimi, insanları tanrı ve kral imgesinden çok daha fazla etkileyecek ve -Ünsal Oskay’ın deyiimiyle- “para kültürü” döneminin kapılarını aralayacaktı. Burjuvazinin köylüleri ve mülksüz emekçileri de yanına alarak giriştiği iktidar mücadelesi, 19. Yüzyıl’ın ilk yarısında da sürecekti. Rönesans döneminde temelleri atılan bilimsel düşüncenin, ticaretten gelen para-sermaye ile birleşmesi, sanayi devriminin temellerini oluşturmuştu. 1789’da yükselen ise bu dönemde oluşan burjuvazinin sesiydi. Köylüler ve bu yeni ekonomik sistemin yaratmaya başladığı proleterya ile birlikte iktidara yürüyen burjuvazi, 1848 devrimlerinde gerçek yüzünü gösterdi: iktidara tek başına talipti. Aldı da; ve kendi kültürünü, para kültürünü yerleştirdi. Para imgesi tanrı imgesinin yerine geçti. Her şeyin alınıp satılabildiği, değişim değeri olduğu sürece değer kazanabildiği bu yeni dönemde, maddi değerleri sayesinde mitleşen ve maddi değeri sayesinde iktidarını koruyan bir ‘para tanrı’ dönemi başladı. İmgenin

(33) Leo HUBERMAN, FEODAL TOPLUMDAN YİRMİNCİ YÜZYILA, Çev. Murat Belge, Dost Kitabevi, 1982, S. 90

popülerleştirildiği ve sistemli olarak imge (imaj) üreticileri tarafından yeniden üretildiği -ve bu nedenle Dördüncü Bölüm'de ayrıntılı olarak irdeleyeceğimiz- bu dönemde, insanlar binlerce mitin ve dolayısıyla binlerce tüketim imgesinin bombardımanı altında yaşamak zorunda bırakılmıştır.

Ünsal Oskay, 'kitle kültürü dönemi'nde meta tüketimine ilişkin beğenilerin de standartlaştırılıp mekanikleştirildiğini söylüyor. " eski günlerin insanların ikonalar dünyasından çok daha geniş, çok daha kapsamlı laik ve pragmatik ikonalarla dolu, yepyeni bir ikonoloji çağına girilmiştir. Bu ikonoloji inşa edildiği malzemeler bakımından olduğu kadar, yüklendiği işlevleri bakımından da plastikleşmiş bir ikonolojidir."⁽³⁴⁾

Günümüzde iktidar mitleri artık göklerde yaşamıyor; her gün, her an yaşamımızın içinde ve gözümüzün önündeler. Günümüz tanrılarının, iktidarlarını korumaları için görünmez olmaları gerekmiyor; baskı araçlarının en etkilisini, kitle iletişim araçlarını kullanıyorlar. Ve iktidar imgelerinin ikonları, sembolleri, kitle iletişim araçlarında boy gösteriyor. Dün büyücü, bilgiyi ve gücü elinde tutandı; bu nedenle de ayrıcalıklıydı; toplumu yönlendirendi. Bugün kitle büyüsü iletişim araçlarında gerçekleşiyor. Kitleyi yönlendiren, iktidarı perçinleyen bu güçler 'para tanrı'nın aracıları. Bugün-

(34) Ünsal OSKAY, XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KİTLE İLETİŞİMİNİN KÜLTÜREL İŞLEVLERİ KURAMSAL BİR YAKLAŞIM, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1982, S. 182-183

nün -Mills'in deyimiyle- 'iktidar seçkinleri' dünyanın tek hakimidirler ve iktidarlarını sarsacak en ufak bir uyanışta tıpkı 'Zeus' gibi, insanların üstüne baskı ve zulümlerini salmaya hazır beklemekteler.

Louis Althusser, 'İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları' adlı kitabında, yönetenlerin yönetilenlere hükmetmek için -yani itaatın meşruiyetinin sağlanması için- belirli aygıtlar kullandığını söyleyerek bu aygıtları 'Devletin Baskı Aygıtları' ve 'Devletin İdeolojik Aygıtları' olmak üzere ikiye ayırıyor. Baskı aygıtlarını polis, mahkemeler, ordu, devlet başkanlığı, hukuk ve yönetim olmak üzere altı başlıkta inceliyor. Ancak Althusser'in asıl önemseyerek üzerinde durduğu 'Devletin İdeolojik Aygıtları'dır. Çünkü Althusser'e göre ideolojik aygıtlar bilinçaltına seslenir, farkedilmeden kanıksanarak yaşanır ve itaat asıl bu araçlarla sağlanır. 'Devletin İdeolojik Aygıtları'nı Althusser şöyle sıralıyor:

"Dinsel DİA (değişik kiliseler sistemi)

öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet okullar sistemi)

Aile DİA'sı

Hukuki DİA

Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)

Sendikal DİA

Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.)

Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”(35)

Bu kısa tarihsel yolculukta görüleceği gibi, araçlar araçlar değişse de insanın ‘egemenlik kurma’ ve ‘boyun eğme’ gibi iki hastalıklı yanı, imajları, iktidar mitlerini hep ayakta tutmaktadır. Bu mitlerin yaşatılması, çoğunluğu itaate, mutlu azınlığı ise hükmetmeye yöneltmiştir. Boyun eğmek de, hükmetmek de insanın zaaflarını gizleme yoludur. İnsanlar arası eşitlik ilişkilerini bozar. Hükmeden, zaaflarını kapatmak için egemenlik kurar; hükmedilen ise zaafları -korkuları, kaygıları,...- yüzünden itaat etmeyi öğrenir. Eşitsiz insan ilişkileri imajları (imgeleri) ve aktarım yollarını geliştirerek güçlendirir, ayakta tutar.

(35) Louis ALTHUSSER, İDEOLOJİ VE DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI, Çev. Mahmut Özışık Yusuf Alp, İletişim Yayınları, 1989, S.35

BÖLÜM: 4

İMAJ ÜRETİMİNDE BİR DÖNÜŞÜM ÇAĞI OLARAK ONDOKUZUNCU YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE MODERNLEŞME

A. KENTLEŞME VE DOĞADAN KOPUŞ

*Pişmanlıkları kalabalık kent, ölümlülerden,
Arzunun, insafsız cellatın kılıbacağı altında,
O köleci, aşağılık törenlerde toplarken
Hüznüm, ver elini bana, gel, gel şöyle yanıma*

C. BAUDELAIRE⁽¹⁾

Ondokuzuncu Yüzyıl modern şairlerinden Charles Baudelaire, kapitalizmin yeşermesinin getirdiği sancılara karşı sesini böyle yükseltiyor, onun vahşi, parçalayıcı, yokedici gücüne, şiiriyle karşı çıkıyordu.

Ondokuzuncu Yüzyıl'da yaşanan sanayi devrimi yüzyıllara dayanan bir sistemi yıktı. Kentleşme ve

(1) Charlels BAUDELAIRE, "İÇE KAPANIŞ", ÖZDEN GÜNCELER KÖTÜLÜK ÇİÇEKLERİ, Çev. Erdoğan Alkan, Alaz Yayıncılık, 1984, S.174

işbölümünün gelişimi, insanlararası sosyal ve ekonomik ilişkilerin çehresini bir daha geri dönmek üzere değiştirdi; daha önce yaşanan sosyal ve toplumsal ilişkilere bir set çekti; bir kırılma noktası yaşandı. Değişen pazar ilişkileri, üretim ve dolayısıyla tüketimi artırmaya dönük işlemeye başlarken burjuva ideolojisi de tüm toplumsal yaşamı yeniden örgütlemeye, dönüştürmeye başladı ve kendi etiğini oluşturdu.

Fransız Devrimi'nin açtığı yolun ardından gelen 1848 Burjuva Devrimlerinde burjuva sınıfının yanında savaşı köylüler, topraklarından kopup kentlere akmaya başladılar. Devrimlerden sonra kentlerde yaşanan nüfus yoğunluğu ve kültür çeşitliliği yeni bir kültürün, oluşmasına yol açtı.

Modern toplumun yeşerdiği topraklarda her şey alınıp satılabilirdi; her şey bir metaydı artık; insan bile. Sanayi Devrimiyle birlikte, imge de artık bağımsız koşullarda, kendiliğinden oluşmuyor, tamamiyle örgütlü ve sistemin çarkı içerisinde oluşturulup, diğer tüm değerler gibi metaya dönüştürülüyordu. Tüketim toplumunun en büyük fantazyaları artık maddi değer taşıyan, güç sembolü olacak şey'ler olarak karşımıza çıkıyordu. İdealler dünyası yıkılıyor, yerini çıkarlar ve maddi beklentiler dünyası alıyordu.

Marshall Berman, "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor" adlı kitabında Rousseau'nun "Yeni Heloise" adlı eserinden alıntı yapıyor Orada, kitabın kahramanı Saint-Preux, sevgilisi Julie'ye gönderdiği mektupta yeni oluşan kitle toplumunu şöyle anlatıyor:

"Her daim çarpışıp duran gruplar ve hizipler, durmadan ortaya çıkıveren, yenilen önyargılar ve çatışan kanaatler... 'Herkes sürekli kendisiyle çelişki-de' ve 'her şey saçma ama hiç bir şey çarpıcı değil, çünkü herkes her şey kanıksanmış.' Öyle bir dünya ki bu iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat erdem sadece yerel ve sınırlı olarak varoluyor."⁽²⁾

Bu yeni dünyaya alışmak, onu bilinçle algılayabilmek çok zordu. Geçiş şoklarla yaşandı. Şoklar, uyumu kolaylaştırdı. Ardarda geliyordu çünkü, birini algılamaya başlamadan bir yenisi; ve bir rüzgâra kapılıp sürüklenmeye başladı modern toplumun insanı. Tezgahlarından koparılıp makinaların başına oturtulmuştu. Makinanın bir parçası olmaktan öte bir anlam ifade etmeyen bireyler asla bütüne ulaşamıyor, kopup parçalanmış bir yaşam içersinde doğaya, ürettiğine ve kendine yabancı olmaya başlıyordu. Asla kendine ait olmayan bu hayatta her şey hızla akıp geçiyor ve o da makinaların hızına takılıp, bu hız içinde kendini kaybediyor, bir 'şey'e dönüşüyordu. Artık düşleri bile başkaları tarafından üretiliyor, kendisine ait olmaktan uzaklaşıyordu. "Bu yaşama üslubu ise, modern toplum insanlarına yaşamın kendisi üzerindeki söz haklarını yitirdikleri ölçüde, yaşamın kendisini değil, yaşamın

(2) "Julie, ou la Nouvelle Heloise, 2. kısım, 14. ve 17. mektuplar, Oeuvres Completes cilt 2, S. 231-36, 255-56'dan aktaran Marshall BERMAN, KATI OLAN HER ŞEY BUHARLAŞIYOR, Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker, İletişim Yayınları, 1994, S. 15

bazı odaklarca estetize edilmiş replikasını yaşamakla yetinmek zorunluluğunu getirmektedir.”⁽³⁾

Bu hızlı değişim insanı yalnızlaştırdı. Tüm değerlerin silbaştan düzenlendiği, oluşturulduğu bu yeni toplumsal sistemde insan, birbaşınalığının farkına varmamak, yalnızlığından uzaklaşmak için, sistemin imgelelerini kabullenmeyi ve onlarla yaşamayı tek çare olarak görmeye başladı. “... kendi toplumsal konumundan özgürleşme yerine, toplumsal konumun gerçekliğini saklayan bir fantazyaya oluşturmaya ya da benimsemesi, böylece kendi dış gerçekliğini bir fantazmagorya olarak algılayabilmesi ve reel yaşamı da sınırlı anlamlandırabilen kitle toplumu, insanın insan’a ait potansiyellerini bütünüyle yitirip ‘eblehleştiği’ anlamında alınmamalıdır. Bu ‘özellikler’ de tarihseldirler.”⁽⁴⁾ Dış dünyanın bir fantazyaya olarak yaşantılanması sonucu kitle toplumu insanı, kurallara uymaya ve diğerlerine benzemeye başlar. Benzedikçe de ödölünü alır. Toplum ona, içinde yaşamasına izin verir; onar ve kutsar. Ona katında yer açar. Kitle toplumunun bir ilahi büyü, ‘birey olamamış onu’ sardıkça, afyonladıkça bir daha yere inip kendi gerçeğini göremez.

Bu fantazyaya dünyasında her şey, gerekçelendirilir, anlamlandırılır; kendiyle, varlığıyla ilgili bir sorgula-

(3) Ünsal OSKAY, WALTER BENJAMİN, ESTETİZE EDİLMİŞ YAŞAM, Dost Kitabevi, 1992, S. 20

(4) Ünsal OSKAY, XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KİTLE İLETİŞİMİNİN KÜLTÜREL İŞLEVLERİ KURAMSAL BİR YAKLAŞIM, Ankara Üniversitesi Siyasal Bililgiler Fakültesi Yayınları, 1982, S. 27

ması olamaz artık. Fantazyalardır artık gerçeği. Bu büyüdü dünyadan onu çekip almaya çalışacak herkes, onun düşmanıdır; sistemin şeytanıdır. Şeytandan kaçtıkça cennete ulaşacak, ödülünü alacaktır. "Bu ödüller ise, içsel tutumlarımıza, kim olduğumuza göre değil, dışsal davranışlarımıza, ne yaptığımıza göre verilir. Böyle olunca bizler de, kabul görmek için bir anahtar ararken, davranışlarımızı ve hatta değerlerimizi, içimizdeki inançlara göre değil, kültürün istediğine göre değerlendiririz" (5)

Kendine ait hiç bir değer oluşturmada yaşamak, bir süre sonra, kitle olarak yaşamayı kanıksamış insanlar için olağan bir tutum halini almaya başlar. Olağandır, çünkü öyle görmüştür; olağandır, çünkü çemberin dışına çıkmaya çalışmak cezaları getirir. Bu yalnızca bir dıştalanma olarak, psikolojik bir ceza olarak kalmaz; siyasal erkin baskı gücünü de ortaya çıkarır. Farklı düşünen insanlar için devlet, ideolojik aygıtlarının yetmediği yerde, baskı aygıtlarını devreye sokar. Polisiyle, mahkemeleriyle,... birey olmaya, tek boyutluktan çıkmaya kalkışan insanın önüne dikilir iktidar. Bunun içindir ki sele karışıp akmak her zaman kolaydır, acısızdır...

"Gündelik hayatta her gün yaptıklarının ne olduğunu bilmeyen, yakın çevresindekilerden bu yaşamın herhangi bir şekilde eleştirildiğini görmeyen, her yaptığını öyle alıştığı için yapan kitle toplumu içindeki

(5) Eugene KENNEDY, BENİ GERÇEKTEN TANISAYDIN YİNE DE SEVER MİYDİN, Çev. Nesrin Hisli Şahin, İmge Kitabevi, 1992, S. 18

bireyler gündelik hayat'larını sellerin önünde sürüklenen çakıl taşları gibi yaşamaktadır."⁽⁶⁾ Ona zaten başka seçenek sunulmamıştır; öylece öğretilmiştir görevi. O bir çakıl taşıdır ve diğerleriyle birlikte olmakla görevlidir. Onun yolu çizilmiştir. Bu selin içinde hayatını tamamlayıp gidecektir. Yolla ilgili hiç bir şey düşünmeden. Kendisine ait olmayan bir şey için de zaten düşünmesi olanaksızdır. Kendisine ait olmayan bu hayatın içinde, sadece cisim olarak varolacak ve diğerlerinden ayrılmamanın, benzer olmanın getirdiği iç huzuruyla sürüklenip gidecektir.

*Eskiden kimdik
Ve kimiz şimdi
Unutmamız gerek
»(7)*

Unutulmalıydı dün; bugün ise sorgulanmamalıydı; çünkü tehlikeliydi. Baudrillard 'kitle'yi "Sonsuz sayıda eşdeğerli birey: $1+1+1+1+...$ "⁽⁸⁾ olarak formüle ediyor. Birbirine benzer ve bir araya geldiklerinde bir değere dönüşmeyen, bir başlarına nasıllarsa öyle kalan bir yığına, bir 'sessiz yığın'a benzetiyor. Her şeyi unutmuş, hiç bir şeyi hatırlamak istemeyen

-
- (6) Wright MILLS, İKTİDAR SEÇKİNLERİ, Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, 1974, S. 454
- (7) Bir Rus şarkısı. Aktaran: N.G. ÇERNİŞEVSKİ, NASIL YAPMALI, 2. cilt, Çev. Mazlum Beyhan, Kuzey Yayınları, 1988, S.288
- (8) Jean BAUDRILLARD, SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU, Çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, 1991, S. 10

bu yığının içindekiler, ne tek başlarına bir anlam ifade ediyorlar, ne de yığın olarak. Kendinden başka bir şeye dönüşmeyen, yalnızca gönderileni uygulayan bir alıcıdır her biri. Kodları alıp açım-larken, kendisine öğretilenin dışına çıkamaz. Farklı bir ses, bir düşünce üretmez. O, hiç bir artı-değere ulaşamayan bir alıcı, bir kütledir artık; bir aynadır. Yalnızca gönderileni yansıtır. Verilen kadar kendini ifade eder; dışarı taşar. Devletin ideolojik aygıtlarıyla ona sunulan hayatı kopya eder. Aslını aramak boşunadır; çünkü o, kopyanın kopyasıdır.

Kırsalda yaşanan yüzyüze iletişimin yarattığı yakınlık kentlerde bitmiştir. Tanıdıklık yerini yabancı-lığa bırakır. Artık çevresinde gördükleri, her gün görüp selam verdiği, bir kaç nesil ötesinden tanışık olduğu kişiler değil, geçmişlerini ve bugünlerini bilmediği yabancılar olmuştur. İnsanlar arası yaşantılanan bu kopukluk, kalabalığın içinde oluşan bu küçük tekil yaşamlar modern anlamda bir toplumsallaşmanın temelidir. Ve kentte yığınlar sessizleştikçe toplumsallaşırlar. "Büyük şehir insanını büyüleyen görüntü kalabalıkta sadece karıştını, sadece ona düşman bir unsuru gör-nekten çok uzaktır o- önce kalabalıkla gelir ona. Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk."⁽⁹⁾

Marx'ın proleterlerinden çok daha önce kapitalizme, modernleşmenin yaşattığı talana, doğadan kopmayı reddeden kızıl-derililer isyan ediyordu. Kaliforni-

(9) Walter BENJAMIN, SON BAKIŞTA AŞK, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, 1995, S. 129

ya'nın 'Wintu kızılderilileri'nden kutsal bir yaşlı kadın, topraklarını altın bulmak için tahrip eden beyazları şöyle anlatıyordu.

"Kızılderililer asla bir şeyin canını yakmaz, ama beyazlar her şeye zarara veriyorlar. Kayaları parçalıyor, sonra da yerlere saçıyorlar. Kaya diyor ki, 'Yapma. Canımı yakıyorsun.' Ama beyazlar hiç umursamıyorlar. Kızılderililer kayaları yemek pişirmek için kullanırken, yalnızca küçük ve yuvarlak olanları alırlar... Toprağın ruhu beyaz adamı nasıl sevebilir?... Beyaz adamın ona dokunduğu her yer acıyor." (10)

Ne gözünü para bürümüş beyaz adam bu yaşlı kadını anlayabilirdi, ne de bu kızılderili 'vahşi', beyaz adamı. Anlayamazdı 'vahşi'; çünkü onun için yaşam, "geceleyin bir ateş böceğinin saçtığı ışıktır. Kışın bufalonun soluğudur. Otların arasında koşan ve Günbatımında kaybolan gelincikti" (11); beyaz adam içinse para...

(10) T. C. McLuhan, YERYÜZÜNE DOKUN, Çev. Ece Soydam, İmge Kitabevi, 1994, S. 23-24

(11) A.g.k., S.20

B. YAZILI KÜLTÜRÜN KİTLESELLEŞMESİ

1. YENİ ANAYASA KİTLELERE DAĞITILYOR

Ondokuzuncu Yüzyıl'da, kentli nüfusun artmasına koşut olarak okur-yazar oranı yükseldi. Bu da yazılı basının gelişmesine ve yaygın bir okur kitlesine ulaşılmasına neden oldu; gazete ve dergi sayısı arttı, türler çeşitlendi. (örneğin ilk magazin dergileri bu yüzyılda görülmeye başlandı). "... Dergi, gazete ve diğer süreli yayınlardaki artış, okuma yazma öğrenip de eğitimce eksik kalan kitlelerin artan ilgisi, kentleşme ve sanayinin diğer etkileri nedeniyle devam etmiştir. Paris'de yayımlanan süreli yayınların tüm sayısı 1860'da 500'e, 1890'da ise 2 bin'e yükselmiştir. Paris'deki gazetelerin toplam tirajı 1836'da 70 bin'i, on yıl sonra 1846'da 200 bin'i bulmuştur. 1899'da ise artık sadece Le Petit Parisien'in tirajı 775 bin'e ulaşmıştır."⁽¹²⁾ Yolların, ulaşım araçlarının artması ve gelişmesiyle birlikte insanlararası haberleşme ağlarının genişlemesi yerellikten evrenselliğe geçiş sağlarken, tüm bu basılı meteryaller de evrensel değerlerin sloganlarıyla dolmaya başlamıştır. Evrensel değerler tüketim toplumunun değerleriyle kurgulanıp, gazete ve dergiler aracılığıyla insanlara ulaştırılmıştır. Özetle, basın tüketim toplumunun anayasasının dağıtım aracı

(12) Priscilla Clark op. cilt. S. 279-280'den aktaran: Ünsal OSKAY, XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KİTLE İLETİŞİMİNİN KÜLTÜREL İŞLEVLERİ KURAMSAL BİR YAKLAŞIM, Ankara Üniversitesi Siyasal Bililgiler Fakültesi Yayınları, 1982, S. 70

olmuştur. Bu anayasa, doğası gereği dayatmacıdır. Ve basın, egemen gücün anayasasını uygulatmak ve sisteme yumuşak geçiş sağlamak için kullandığı ideolojik aygıtlardan yalnızca biri olmuş, itaat zincirinin oluşmasında, bir yol gösterici görevi yüklenmiştir.

Ve çoğu zaman insanların inandıkları için değil, yalnızca cezalandırılmaktan korktukları için uydukları kurallara karşı, ta başlangıçta sübaplar oluşturmaya başlanmış; tepkisellikler ehlileştirilmiştir. Bu yolla da insanlar sistem içi kılınmıştır. Bu ehlileştirme sürecinde ortaya çıkan yazın türleri, sistemin yarattığı yeni insanı, sistem imgesinin yazında kendine bulduğu sembolleri ve bu semboller aracılığıyla örtük de olsa oluşturan tepkiselliği görmemiz açısından ilginçtir. Dedektif romanları, bu anlamda bize örnek teşkil etmektedir.

2. DEDEKTİF ROMANLARI

Dedektif romanlarının nüvelerini 18. Yüzyıl'da gördüğümüzü söyleyen Ernest Mandel, bu türün feodal dönemdeki haydut hikâyelerinin bir uzantısı olduğunu anlatıyor: "Ama arada diyalektik bir perde vardır. Dünün haydut kahramanı bugünün kötü adamı ve dünyanın otoritesinin alçak temsilcisi bugünün kahramanı olmuştur."⁽¹³⁾

Dedektif romanları 19. Yüzyıl'da olgunlaşır ve 20. Yüzyıl'da gelişerek modern toplumun sübabı olma

(13) Ernest MANDEL, HOŞ CİNAYET, Çev. N. Saraçoğlu, Yazın Yayıncılık, 1985, S. 10

işlevini sürdürür. Bastırılmışlığın ve yoksulluğun içindeki insanın 'suç işleme' dürtüsü, polisiye romanlarla ehlileştirilerek geriye çekilir. Oldukça geniş bir okuyucu (20. Yüzyıl'da sinemanın gelişimiyle geniş bir izleyici) kitlesine kavuşan dedektif hikâyeleri, modern toplumun savunma dayanaklarından birini oluşturur. "...polisiye öyküler orta sınıf üyesinin herhangi bir fedakarlık yapmasına ya da gayret göstermesine gerek kalmadan zihin dağıtmayı tümüyle edilgin bir biçimde gerçekleştirmeye çalışır. Kişinin yalnızca dikkatini çekmekle ('askıya almakla') kalmaz, aynı zamanda sınırları özel hoş bir biçimde gıcıklar."⁽¹⁴⁾

3. BİLİM-KURGU VE KORKU EDEBİYATI

Ondokuzuncu Yüzyıl'da gelişmeye başlayan bir diğer ilginç edebi akım ise Bilim-kurgu ve korku türü olmuştur. Bu akım temellerini 'serüven-gezisi' öykülerinden almıştır.

Aydınlanma Çağı, insanları yeni ufuklar, yeni beklentiler, yeni yaşamlar arama serüvenine itti. 18. Yüzyıl'ın ortalarından sonra da gezi türünde kahramanlar farklı dünyalar aramaya, dünyayı keşfetmeye koyuldular. Daha önce hiç bilmedikleri, tanımadıkları dünyalarda yaptıkları fantastik yolculuklarda, kimi zaman saldırganlığı, kimi zaman barışı, kimi zaman uygarlığı yakaladılar.

(14) A.g.k., S. 87-89

Aydınlanma Çağı reel yaşamda yeni bir toplumsal sistem arayışına götürmüştü insanları; tam bu noktada yazar da kendi kurgu dünyasında yeni bir yaşamın imgelerini oluşturmaya, değişim noktasına gelmiş ve geri dönüşü olmayan bir sosyal akış içine girmiş reel dünyayı, kendi kurgusal dünyasında bir anlamda sor-gulamaya, geleceğe dönük bir fantazi yaratmaya ko-yulmuştu. "Gezi'de (seyahat, yolculuk) -dolayısıyla da gezi edebiyatında- aydınlanma felsefesinin ve ay-dınlanma hareketinin yol açtığı yabancılaşma süreci-nin çelişkileri simgeleşirler"⁽¹⁵⁾

Burjuva Devrimi sisteme hakim olmak, özgürleş-mek için yapılmıştı; ancak gelineen noktada, sistem insanları yeniden tahakküm altına almıştı. Modern toplum insanı artık sokağa yabancıydı; tıpkı yeni dün-yalar aramak üzere yola çıkan 'serüven kahramanla-rı' gibi. Yazar, düşlerindeki dünyaya ne kadar yabancı ise reel hayata da o kadar yabancıydı artık. Aydınlan-ma Çağı'nın özgürleştirici düşünsel yapısı gitmiş, yerine düşlerin ehlileştirildiği bir dönem başlamıştı; modern toplum insanı farklı dünyalar arayıp dene-yimlemek yerine, hazır sunulan bir 'yeni dünya'ya uyumlanmaya çalışıyordu. Hızlandırılmış bir modern-leştirme sürecinde, parçalanmışlıkla yaşanıp asla bütü-ne ulaştırmayan yaşamın sancıları, korku ve kaygıları da, yazında farklı sembollerle 'yön değiştirmiş' ola-rak karşımıza çıktı. "Bu yeni 'gotik' atmosferin, kâbuslar âleminin etkisi altında gezi, başlangıçtaki gibi

(15) Bernard ROOLF - George SEEBLEN, ÜTOPIK SİNEMA, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, 1995, S. 28

siyasal-felsefi bir tanıma süreci olmaktan çıkıp, psikolojik-düşsel bir olaya dönüşür; karşımızdaki her yanıyla Ortaçağ atmosferini geri getiren, akli dışta bırakmış fantastik bir dünyadır artık.”⁽¹⁶⁾

Ve korkuların yön değiştirerek farklı göstergelerde anlam bulmaları, yalnızca bir kitabın sayfaları arasında ya da filmin izlenme mekânında bırakılıp uzaklaşılması, temeldeki kaygıyı yoketmese bile, geçici bir rahatlamaya, gerçeklikten uzaklaşmaya yarıyordu. Oysa sistem bütün parçalayıcılığı ve yokediciliği ile orada duruyordu; ve daha da önemlisi sistemin canavarlaştırdığı insan orada duruyordu. Sokağın kuralları değişmiyor, her geçen gün tüm eziciliğiyle insanların üstüne geliyordu. 1819’da Mary Shelly’in yarattığı Frankenstein öykülerinden sonra yaygınlaşmaya başlayan korku edebiyatının yaptığı yalnızca sembolleri değiştirerek sokağın yarattığı korku imgesinin yerine farklı semboller koymak ve onu bir başka yüzüyle yeniden üretmektir. “Vampirler, kurtlaşmış insanlar, canavarlar ve mumyaların hepsi de özünde insansal yaratıklardır. Bunlar reel toplumdaki insanın öz parçası sayılan kötülük ve günah potansiyelinin kişileşmiş görünümleridir. Kahraman ve hain bütünüyle aynı şeylerdir. Her ikisi de insansal, her ikisi de ölümlü, ölüme yükümlüdür. Bir bakıma, kahramanların ya da hainlerin yaşamdaki uğraşları, savaşimleri onların bu uğraş ve savaşimleri sayesinde onarılıp yeniden işlerliğe kavuş-

(16) A.g.k., S. 32

turulan toplumsal düzenin kendi karanlık doğasını simgeliyordu.”⁽¹⁷⁾

Sokağın belirlediği yaşamın yarattığı kaygılar yansımalarını serüven yazınında, bir yandan Ortaçağ’ın sembolleriyle oluşmuş korku motiflerinde bulurken, bir yandan da sanayi devriminin yarattığı motiflerde bulmaya başladı. Teknolojik gelişim, yaşamı kolaylaştırmının yanı sıra, yarattığı yabancılaştırıcı etki nedeniyle sorgulanmaya da başlamıştı. Bu noktadan sonra, serüven yazınının imgelerinde teknolojik değişimin sembolleri de kullanılmaya başlandı. “Spekülatif bir hayal gücü; doğabilimsel-teknolojik yanların işin içine katılması; romantik dönemden beri özellikle cazip bir hal alan bilimsel-sınır fenomenlerinin (bilimin uç olaylarının ilgi alanına girmesi; düşünce içerikleriyle gönlünce oynama; daha önce mitolojinin ya da ilkelce gizli, esrarengiz alanların içinde yeralan şeylerin, akla dayalı açıklamayla çözülebileceğine ve izah edilebileceğine duyulan inanç ve bu yöndeki varsayım ve nihayet ve her şeyden önce, insanın geleceğiyle, gelecekteki olasılıklarla sürekli ilinti içinde olmak. Buna bir de Edgar Allan Poe’nun bu dünya içindeki ‘özerk yabancı alanları’ anlatma tekniğini eklersek, bilim-kurgunun başlıca nitemlerini saymış oluruz.”⁽¹⁸⁾

(17) Ünsal OSKAY, ÇAĞDAŞ FANTAZYA, POPÜLER KÜLTÜR AÇISINDAN BİLİM-KURGU VE KORKU SİNEMASI, Ayko Yayınları, 1982, S. 62

(18) Bernard ROOLF - George SEBLEN, ÜTOPİK SİNEMA, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, 1995, S. 42

Bilim-kurgu örnekleri 20. Yüzyıl'da sinemada da karşımıza çıkmıştır. Ve yine 20. Yüzyıl'da bilinç endüstrisi tarafından bu türün popüler ürünleri yaratılmıştır. Ancak bilim-kurgunun sanatsal örnekleri sembollerini giderek bilimsel verilerle de destekleyip, dolayısıyla sadece metafizik özelemler olmaktan çıkarak geleceğe dönük öngörülere dönüşmüştür. Bu nedenle de tüketim kültürünü sorgulayan bir tür olan bilim kurgunun sanatsal örnekleri incelemeye değerdir. Çünkü sanatsal değeri olan bilim-kurgu örneklerinde, insana yaşam alanı bırakmayan modern hayatın sınırlarından çıkılıp, tıpkı ona kaynaklık eden 'gezi' türünde olduğu gibi yeni yaşam alanları aranır. Düşünceyi denetim altına alıp bastıran uygarlığın sorgulaması yapılır. Teknolojinin insanları götürebileceği uç boyutlar irdelenir. Bu sorgulamada 'kötülük' imgesi yüklenen tip teknolojiyi kullanarak insanları tahakküm altına alırken, 'iyilik' imgesi yüklenen 'kahraman' yine teknoloji sayesinde kötünün -yaşamın sonlandırıcısının- önünü keser. Burada aslında reel hayatın uzantılarını buluruz; bugünün iktidar savaşı yine sürer; teknolojinin sağladığı olanakları kullanarak farklı bir zamansal ve mekânsal boyutta bir 'yokedicî'ye dönüşür. Robotlar günümüzün tektip'leşmiş insanlarıdır aslında; bilinci ve duyguları güdümlü nesneler olarak karşımıza çıkarlar. Bilim-kurgu, model dünya oluşturma çabası içinde bilimin sorgulamasını yapar. Bilim, gelişim için mi yoksa insanlığın yokedilişi için mi kullanılacaktır... Bu anlamda, sanatsal değer taşıyan bilim-kurgu örnekleri geleceğe dair bir çözüm üretmekten çok, olası gelişmelelere göndermeler yapan, sınır-

sız imgelem gücünü kullanarak bir anlamda geleceği önceleyen bir yapıya sahiptir. Beşinci Bölüm'de ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz Aldous Huxley'in 'Yeni Dünya' adlı bilim-kurgu romanı, İkinci Dünya Savaşı öncesinde yazılması ve günümüzün tek-tipleşen insanını önceden görüp anlatması açısından oldukça ilginçtir. Bir anlamda geleceğin habercisi olan bu türün tüketim kalıpları dışında kalan- örneklerini incelemek, geleceğin dünyasındaki imgelerin ipuçlarını verebilir...

3. ONDOKUZUNCU YÜZYIL'DA, ÇIKIŞ ARAYAN İKİ FARKLI SES

Ondokuzuncu Yüzyıl edebiyatı incelendiğinde, değişimin getirdiği sancılara karşı yazarın isyanının izlerine rastlamak mümkündür. Biz buraya iki farklı yaklaşım aktarıyoruz. Bunlardan birincisi Dostoyevski'nin yazdığı "Yeraltından Notlar", diğeri ise Çernişevski'nin "Nasıl Yapmalı" adlı romanıdır.

a. Yeraltından Notlar

Dostoyevski, 1863'de yazdığı "Yeraltından Notlar" adlı romanında, modern toplum içine sıkışmış insanın iç dünyasına götürür bizi. Değişen toplumsal ve sosyal yapıya müdahale etme yetkesi bulunmayan ve çözümü yeraltına çekilmekte bulan kahramanın, iç dünyasındaki -yeraltındaki- çelişkilerini anlatır.

Romanın kahramanı emekli bir memurdur. Tüm yaşamı boyunca yalnızca karnını doyurmak için çalış-

mıştır. Şimdi 40 yaşındadır ve onca yılı bir 'şey' olarak yaşamıştır. Hem uygarlık denen barbarlığın içinde yaşayıp, hem de dönüştürememek, onu insanlardan uzaklaştırıp, kendi yeraltına sığınmaya itmiştir:

"Duygularımızın türlerini artırmaktan başka bir işe yaramamıştır uygarlık. Duygularımızın çeşitliliği yüzünden, insanoğlu, korkarım, kan dökmeye bir zevk aramaya kadar varacak. Üstelik böyle bir şey insanlığın başına çoktan gelmiştir. Cana kıyıcılıkta en ince ustalıklar gösterenlerin uygar kimseler olduğuna hiç dikkat ettiniz mi?"⁽¹⁹⁾

Ona göre uygarlığın getirdiği bir yanda barbarlık, diğer yandaysa bir düştür. Bütün parıltısına ve ihtişamına rağmen, içine kapattığı insanın özgürleşmesine izin vermeyen bir 'sırça köşk' düşü. "İşte" der, "benim bu sırça köşkten korkmamın nedeni belki de onun sırçadan oluşu, sonuna dek ayakta kalışı ve gizlice de olsa dilimi çıkaramayışımdır."⁽²⁰⁾ Yeraltı insanı, sistemin şartlanmışlıklarının peşine düşmüştür. Bu şartlanmışlık da onu kabuğuna çekilip yeraltına sığınmaya itmiştir. Oralarda bir yerlerde kendine yeredinmiş kahramanımız bu çelişkinin nedenlerini anlatmayı sürdürüyor:

"İnsanın tek yaptığı şey, iki kere iki dörtlerin peşine düşmek, okyanusları aşmak, bu uğurda seve seve yaşamını vermektir; ama öbür yandan aradığını

(19) DOSTOYEVSKİ, YERALTINDAN NOTLAR, Çev. Mehmet Özgül, Adam Yayınları, 1982, S.26

(20) A.g.k., S. 37

bulacağı için ödü patlar. Çünkü bulursa, arayacak başka bir şeyi kalmayacağını hissetmektedir.”⁽²¹⁾

Yeraltı insanın bulmak istemediği tek şey kendi gerçekliğidir; modern toplum insanı, gerçekliğin değiştirilemezliğini görmekten korkar; onun için de sistemin öğrettiğinin döngüsünden çıkmaz. Aslında yeraltı, kendi tercihi gibi görünse de, onun kaşıdır; tercihi yerüstüdür, insanların arasında olmaktır.

Bir gece, kahramanımız yerüstüne, insanların arasına çıkmaya karar verir. Bir meyhanenin önünden geçmektedir. İçerde insanların kavga ettiklerini görür. Aniden birini camdan dışarı atarlar. Başka bir zaman barbarlık olarak görüp nefret edebileceği o kavga birden onu içeri çeker, insanların arasında olmak, kavga ederek bile olsa kendini hissettirmek o an için hoş gelmiştir. İçeri girer, kavga çıkarmak umuduyla, orada duran bir subaya yaklaşır. Ancak subay onu bir eşya gibi iteleyip, kenara çeker; değil kavga etmek, onu uyarmak için konuşmaya bile gerek görmemiş; farkına varmamış gibi, bir eşya iteler gibi iteleyip kenara çekmiştir.

Kitabın daha sonraki bölümlerinde, kahramanın yeraltından yerüstüne çıkışının, kendini bir varlık olarak hissettirmenin yollarını arayışının serüveni anlatılır. İki yıl boyunca kendini farketirmeden subayı izler; hep onun gezdiği yerlerde dolaşır; adresini bulur; onunla ilgili çeşitli fantaziler kurar ve hatta bunla-

(21) A.g.k., S.37

rı, yayıyınlayamasa bile, öykü olarak yazıya döker. En son fantazisi subayı düelloya davet etmektir; bunun için bir mektup yazar. Mektupta, kendisinden özür dilemesini "rica" etmekte, aksi takdirde, düelloya başvurmak zorunda kalacağını bildirmektedir:

"Mektup öyle güzel bir dille yazılmıştı ki, subay "güzel ve yüce şeyler"den biraz anlamış olsa, hiç durmadan bana koşar, boynuma sarılarak bana dostluk önerisinde bulunurdu. Ah ne de iyi olurdu! Canciğer iki arkadaş gibi geçinip giderdik! O beni gücüyle korurdu ben de onu okumuşluğumla"(22)

Mektubu gönderemez. Çünkü bilir ki farklı sınıflardan insanlar, değil düello yapmak, aynı çatı altında bile bulunamazlar. Bunu bildiği için de zaten, hiç bir zaman yerine ulaştırmadığı mektuba 'rica'yla başlamıştır. Bir umuttur onunki; belki nezaket bir askerle bir memuru biraraya getirmeye yetebilir diye düşünür. Ancak kendisi de farkındadır ki, o nezaket sözcüğü ancak bir acizliğin ve yaranmanın aracıdır; ne düelloya ricayla çağrılır ne de iki farklı sınıfın insanı, -bir gösteriye dönüşen- kavgada birarada, birbirlerine denk olabilir.

Yeraltından Notlar'da, 19. Yüzyıl modern toplum insanının -yeraltındakinin- sokakta varolma hakkını, saygı ve eşitlik hakkını sorgulamasını görürüz. Ege-men sınıfın hegemonyasında yaşayan kahramanın, kendi içinde bir başkaldırısıdır bu. Aristokrasinin

(22) A.g.k., S. 52

kendi sınıfına yüklediği imgenin dışına çıkmak, bir an için toplumun rol beklentilerine uymayıp, sokağın kurallarını yıkmaya, sokakta eşitlik aramaya çalışır. Bu, 'ölü doğmuş' insanın, yerüstüne çıkmak için umutsuzca çabalamasıdır; yeniden yeraltına çekilir. Ona göre kendini etiyile, kemiğiyle bir insan olarak kabul etmeden yeraltından çıkmayı ummak, beyhude bir bekleyiş olacaktır:

"Bize insan olmak, yani etiyile kemiğiyle insan olmak bile yük geliyor; bundan utanıyoruz, ayıp sayıyoruz. 'Soyut insan' diyebileceğim garip yaratıklar olmaya hevesleniyoruz. Biz ölü doğmuş kişileriz, zaten çoktandır canlı olmayan babaların soyundan ürüyoruz ve bu durumu gittikçe daha çok beyniyor, bundan zevk almaya başlıyoruz..."⁽²³⁾

Bu kabullenmişlik yalnızca 19. Yüzyıl insanını değil, uygarlık tarihini içinde yeraltından çıkmaya cesaret edemeyen herkesin hastalığı oldu. Ve yeraltına sığınarak kaçış arayan insan, tarihin öznesi değil, ancak nesnesi olarak yaşamını sürdürdü.

b. Nasıl Yapmalı

19. Yüzyıl'da yaşayan insanın özlemlerini dile getiren bir diğer örnek roman "Nasıl Yapmalı"dır. Çernişevski "Nasıl Yapmalı"yı, 4 Aralık 1862 ile Nisan 1863 arasını kapsayan dört aylık sürede Petropavlovsk

(23) A.g.k S. 128

zindanında yazdı. Ve bu kitap yazarına sürgünde geçen uzun hapis yılları getirdi.

Marshall Berman'ın 'Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor' adlı kitabında, politik bir temelden yoksun olarak, yalnızca bir fantazy olarak gördüğü romanın, özellikle Rusya'da kişilerin politikleşmesinde önemli katkıları oldu. O dönemde neredeyse her devrimcinin mutlaka okuması gereken temel kitaplardan biriydi 'Nasıl Yapmalı'

Çernişevski bu romanda, modern toplumun ürettiği insana alternatif olarak yeni bir insan imgesini, -bir ütopya da olsa- anlatmaya çalışır. Çözüm üretmekten çok bir fantazi olarak kurguladığı romanda, paylaşımcı yeni dünya insanının nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verir.

Çernişevski romanında eski insan imgesini, ülkeyi yönetmekte olan egemenlere, yani soylulara ve onlara bağlı olarak gelişen burjuva sınıfına yükler. Romana göre yeni insan, iyi yüreklidir; kabuğunu kırmaya çalışan, mücadele edendir; sarsılmaz iradesi ve ülküleri vardır; emek, onun için kutsaldır; temel ülküsü çalışmaktır; varlığı, mutluluğu ve özgürlüğü yalnız kendisi için değil, tüm insanlık için ister.

Romanın kahramanlarından Vera Pavlovna'nın kurduğu dikiş atölyesi, yoksulluk içinde yaşayan genç kızlara bir iş olanağı sunmakla kalmıyor, sömürünün ortadan kaldırıldığı paylaşımcı bir işlik ve bir etik yaratıyordu. "Nasıl Yapmalı"ya göre, yeni insan diğerlerini sömürmeyen insandı. Yalnız kendi refahını değil, diğer insanların da refahını düşünen, birlikte

kurtulmayı hayal edendi. Vera Pavlovna üzerine kurulan imgede aslında ilk devrimci -modern topluma başkaldıran-kadın tipolojisi çizilmiş oldu.

Kadın-erkek ilişkisinden, aşka, evliliğe, aile düzeyine kadar yeni bir ilişkiler zincirinin ütopyasının kurulduğu romanda karşımıza çıkan kahramanlar: Rahmetov, Lopuhov, Kırsanov ve Vera Pavlovna, yazarın görmek istediği yeni insanın imajlarını temsil ederler.

Ancak yazarın romanda yarattığı imgeler gerçek yaşamda hiç bir zaman karşılığını bulamamıştır. Modern toplum her gün kendini yeniden üretirken, insanı da kalıpları içinde yoğurmuş ve bir sömürgeci yığını olarak sokağa dökmüştür.

C. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA GÖRSEL VE İŞİTSEL CANLILIK

1. MODA VE KİTLESEL TÜKETİM

Bu yeni toplumsal sistem, yalnızca benzer insanlar yaratmakla kalmadı, benzer düşler de oluşturmaya başladı. Sistemin ayakta kalabilmesi için yerleştirilen haz ve tüketim olguları artık yalnızca küçük bir azınlığın istemine göre yeşertilemezdi. Sanayi Devrimi'yle birlikte tezgahların yerini almaya başlayan fabrikaların ürettiklerine tüketici bulunmak zorundaydı. Bir yandan çabuk eskitilip yeniden üretim ihtiyacının doğması için ürünlerin kalitesini düşürecek yöntemler aranırken, bir yandan da 'moda' olgusu yeşertilmeye başla-

niyordu. Moda, burjuva devrimlerinin beşiği olan Fransa'da ortaya çıkmıştı ve bu yolla da kitle kültürünün oluşturulmasında çok önemli bir adım atıldı. "...Fransız Devrimi kendisini ölümden sonra dirilmiş Roma olarak görmüştür. Ancient Roma'ya, modanın, geçmişin giysilerine can vermesi gibi can vermek istemiştir."⁽²⁴⁾

Örtünme olgusu, yıllar içinde giyinme olgusuyla yer değiştirmişti. Ancak, fransız devrimi ve ardından gelen Sanayi Devrimi'nin oluşturduğu kültürel ortam üçüncü bir dönemeci gerçekleştirir. O güne kadar gerekliliği, iklim ve yaşam koşullarına göre belirlenen giyim tarzı artık dışsal bir dürtüyle yönlendirilmeye başlanıyordu. Yolların ve ulaşım araçlarının gelişimiyle birlikte yerelliğinin dışına çıkma olanağı bulan insan, kente merkezlerdeki karşılaşmalarda 'modanın' rüzgârına kapılmadan edemeyecekti. "Fransız Devrimi'yle birlikte soylu sınıfın varlığını geniş ölçüde simgesel boyutlara indirgeyen ve siyasal, ekonomik, askeri gücü devralan burjuvaların açtığı yeni çağda giyinme kültürünün de alabildiğince farklı açılımlar kazanmasıyla moda kavramı gitgide artan bir yoğunlukta gündeme tırmanacaktır."⁽²⁵⁾ Ve moda, bir iletişim dili, özel bir sembol dili olarak ağırlığını hissettirecektir. O güne kadar yönetenler, yönetilenler ve ruhban sınıfı olarak kabaca üçe ayırabildiğimiz toplum

(24) Ünsal OSKAY, WALTER BENJAMIN, ESTETİZE EDİLMİŞ YAŞAM, Dost Kitabevi, 1992, S. 178

(25) Enis BATUR, "Gelenek ve Gelecek Arasında Moda", GERGEDAN, Sayı: 1, Mart 1987, S. 84

katmanları yeni sanayi zenginlerinin, ticaret burjuvazisinin oluşumuyla birlikte yeni katmanlara ayrılmaya, çeşitlenmeye başlamıştı. İktidar ağırlığını her geçen gün daha fazla hissettirirken, iktidarın paylaşımcıları farklılaşıyor ve değişim gösteriyordu. Para harcayabildiğin kadar varolduğun, paran olmadığı sürece bir 'hiç' olduğun bu yeni kültürel ortamda, -Ünsal Oskay'ın deyişiyle 'para kültürüne geçiş dönemi'nde-, kadınlar moda tacirlerinin gözbebeği oldu. Eşinin yanındaki hoş ve ayrılmaz bir dekora, bir süs nesnesine dönüştürüldü kadın. Binbir ayrıntıyla düşünülmüş hayata ilişkin yeni davranış ve tüketim kalıpları, bir başka deyişle statü kuralları, bir mutluluk nesnesi olarak görülen kadın aracılığıyla iletildi topluma. Evin dişi kuşu, 'görgü kurallarını' ailesinden başlayarak topluma yerleştirmeye güdümlenmiş bir ileti aracına dönüştürüldü. Oldukça zorlu bir misyonu taşıyordu kadın, çünkü kurallar bitmek tükenmek bilmiyor, binbir ayrıntı ile işlenilerek adeta bir yaşam anayasasına dönüştürülüyordu. Yapabileceğiniz ufak bir hata statünüzü zedelemeye, bir çırpıda sınıfınızın dışına itilmenize neden olabilirdi. Bu nedenle de, "19. Yüzyıl sonlarına doğru varlıklı ailelerin kızlarının gönderildiği özel okullarda bunlar büyük bir önemle öğretilmeye başlıyordu."⁽²⁶⁾

Sınıfa bağlılığın, aidiyetin ölçüsü 'aynı olmak'ta aranıyordu; davranışıyla, edasıyla, giyimiyle-kuşamıyla sınıfının temsilcisi olmalıydı; sınıfın özel dilinin bütün

(26) Ünsal OSKAY, "Kıskandırıcı Tüketim Boyutuyla Moda", GERGEDAN, Sayı: 1, Mart 1987, S. 93

göstergelerini kendinde barındırmalıydı. Bu özel iletişim dili, yani sınıfının imajı, bir maske gibi örtmeliydi onu. Kopyalarından bir farkı kalmamalıydı. Ona bakanlar tüketim cennetinin hurilerini görmeliydi. Paranın sıcak yüzünü hissetmeliydi. Tüketmeyi bilen olmalıydı; tükettikçe de sınıfının en sadık temsilcisi olduğunu hissetmeli, hissettirmeliydi. "Kişiyi belli bir davranışa zorlaması açısından giysiler, göstergesel ya da iletişimsel mekanizmalardır. Bu zaten biliniyordu ancak bu göstergelerle dilin sözdizimsel yapıları arasında bir koşutluk kurulmamıştı."⁽²⁷⁾ Ve şimdi, o da kuruluyordu. 'İmaj' konuşuyordu; sınıflar konuşuyordu, para konuşuyordu. İmaj hükümdarlığı dönemi idi artık.

19. Yüzyıl boyunca yeni sanayi zenginleriyle aristokrat sınıfa seslenmekle yetinen moda tacirleri, 20. Yüzyıl'la birlikte herkese, her bireye yönelmek zorunda kaldı. Artık gözdesi kadının yanına, erkeği, çocuğu da katmıştı. Ve insanlar, imaj bombardımanı altında, bir hayal dünyasında sürüklenip durdular. Yaşanılan iki dünya savaşı bile, moda çılgınlığını etkilemedi. 1929 ekonomik bunalımından bir düş dünyasının kapıları aralandı; romantik, şiirsel giysiler öne çıktı. 50'lerde çalışan kadına pantolonlar, jeanlar sunuldu, 60'ların değişim ve devrim rüzgârında sokağın sesine kulak verildi. Ve sonuçta moda, dönemin dilini önceden yakaladı, tüketim kalıplarına, imaj kalıplarına döktü. Ve bir çok dilbilimci gibi Umberto Eco'nun da belirt-

(27) Umberto ECO, GÜNLÜK YAŞAMDAN SANATA, Çev. Kemal Atakay, Adam Yayınları 1993, S. 169

tiği üzere "dilin sözdizimsel yapıları düşüncenin ek-
lemellenmiş biçimini etkilemektedirler; giysi dilinin
sözdizimsel yapıları da dünyayı görüş biçimimizi etki-
lemektedir, üstelik zaman uyumundan ya da dilek
kipinden çok daha somut bir biçimde."⁽²⁸⁾

2. FOTOĞRAF: BİR 'ANLAM ÇOĞALTICI'

Pek çok teknolojik atılımın gerçekleştiği bir çağdı
Ondokuzuncu Yüzyıl. Bu teknolojik gelişmelerin için-
de, -imajın yaygınlaşması, çoğaltılması açısından- en
önemlilerinden bir tanesi fotoğraf makinasının icadı
oldu. Özellikle 20. Yüzyıl'da, kitlesel imge yaratmanın
araçlarından biri olacak olan fotoğraf makinası,
1839'da Fox tarafından icad edildi. Başlangıçta, tıpkı
resim gibi, seçkin sınıfın kullanımında kaldı. Kitlelerin
kullanımına uygun ilk ucuz fotoğraf makinası 1888'de
yapıldı. Aileler için anıların tespitinden öte bir anlam
ifade etmeyen bu araç, asıl anlamına kitle iletişim
araçlarının, anlam çoğaltıcılarının elinde ulaştı.

"Fotoğraf makinesi, Tanrı'nın gözünün yerini mi
almıştır? Dinin çöküşü, fotoğrafın yükselişiyle çakışır.
Kapitalizm kültürü Tanrı'yı fotoğrafın içine mi yerleş-
tirmiştir?"⁽²⁹⁾ Berger'in, kapitalizmin bu yeni
oyuncağı için sorduğu sorular, fotoğraf makinasının
tüketim zinciri içindeki işlevini düşündüğümüzde ö-

(28) A.g.k., S. 169

(29) John BERGER, O ANA ADANMIŞ, Yayına Hazırlayan:
Yurdanur Salman - Müge Ersoy, John Metis Yayıncılık A.Ş.,
1986, S. 79

nemli bir anlam kazanıyor; ve yanıtını buluyor. Çünkü, başlangıçta anıları tesbit etmek için kullanılan bu mäsüm alet, bir süre sonra, modern toplumun tüketim mitlerini yaratacaktır; özellikle de 20. Yüzyıl'da. Reklamcıların, propagandistlerin, modacıların,... elinde fotoğraf makinası, tüketim sanayiinin oluşmasında en önemli silahlardan biri oldu.

Fotoğrafçının yaptığı, "an'ı yakalamak"dır; imge yaratıcılarının görevi ise, yakalanan anların, kullanıma uygun bir karesini çekip alarak, çoğaltmak ve yaymaktır. Fotoğraflar, artık izleyicilere görebildikleri 'anlam' üzerinde sadece benzer yorumlar yapma olanağı sunan ikonografik göstergelerdir. Bu nedenle de, anlam çoğaltıcısı, yaratılacak imgeyle ilgili duygunun kitlelerce ortak algılanabilir olması için, yalnızca fotoğrafçıyı yönlendirmekle kalmıyor, yönlendirilerek edinilmiş görüntüde de ikinci bir elemeye gidiyor ve mesajın anlamına oturan 'an'ı seçerek çoğaltıyor. Ve modern çağın mitik imgeleri, bu fotoğraflar aracılığıyla, kitlelere ulaştırılıyor. Yönlendirilmiş 'anımlar', üzerlerinde ortak imgeler oluşturacak ve yoruma açıklık bırakmayacak ölçüde tekleştiriyor ve keskinleştiriyor.

İmajın kiteselleşmesinin belirleyenlerinden biri de fotoğraftır. Fotoğraf, bu kiteselleşmeyi sağlarken, yalnızca günün popüler imgelerini kullanmadı, tarihsel imgelerden de yararlandı. Tarihe atıfta bulunularak onun onaylanmış, kabul görmüş imgeleri bugünün anlamlarıyla birleştirildi ve bir güven dayanağı sağlandı.

Dolayısıyla, bir zamanlar kiliselerin, sarayların, soylu sınıfın mekânlarını süsleyen ve bulunduğu mekânın bir anlamda imgesini tamamlayan resim, kitle toplumunun çoğaltıcı mantığı içinde, farklı anlamlar kazanmaya başladı. John Berger'in "Görme Biçimleri" adlı kitabında sözettiği gibi, artık "resmin anlamı çoğalmaktadır."⁽³⁰⁾ Çünkü bir tek olan ve yalnızca gidilip bulunduğu yerde görülebilen imgeler, fotoğraf aracılığıyla gerçekleşen çoğaltımlarla aynı anda pek çok yerde olmaya, ve o tek imgeye bağlı anlam da, çoğaltılmaya başlandı. Soylu sınıfın tekelinde olan resim de böylece, çoğaltımları aracılığıyla kitlelere indi. "Fotoğraf makinasının bulunuşu, bu icattan çok önce yapılan resimlere bakışı da değiştirdi."⁽³¹⁾ Tarihsel imgelere tüketim toplumunun günlük kullanımında farklı anlamlar yüklenirken, kitleselleştirildiler.

Bugün asırlar önce resmedilen 'Monalisa'nın fotoğraf baskıları 'tişört'lerimizi süsleyebiliyor; böylece bir 'tarihsel' imaj 'popüler'leştirilebiliyor. Ve günümüzde tarih, moda olarak yaşantılanıyor.

3. REKLAM: TÜKETİM CENNETİNE DAVET

Fotoğraf makinasının bulunuşunun etkilediği en önemli alanlardan biri reklamcılık oldu. Popüler imaj çağının belirleyenlerinden biri olan reklam, önemli dönüşümünü 19. Yüzyıl'da fotoğrafla birlikte yaşadı. O

(30) John BERGER, GÖRME BİÇİMLERİ, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1988, S. 19

(31) A.g.k., S. 19

güne kadar, sınırlı yöntem ve araçlarla sürdürülen reklamcılık, fotoğrafın bulunuşu ile birlikte yeni bir boyut kazandı. Tabii, ulaşım ağının gelişimi sayesinde o dönemde en önemli iletişim araçları haline gelen gazete ve dergilerin daha çok okura ulaşır olmasının da reklamın gelişmesine önemli katkısı oldu. Yaşadığımız Yüzyıl'da ise, özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte, reklamcılık bir sektör, bir davranış-öğretici güç halini aldı.

Modern toplum, kendini yeniden üretebilmek için kitlelere hiç de yabancı olmادıkları bir düşü sunuyordu: Cennet'i; Tüketim Cennetini...

Aslında reklamcılığın geçmişi yüzyıllar öncesine dayanıyor. Söz aracılığıyla ilk reklam, (ki bunlar kamuoyuna duyuru niteliğindeydi) İbraniler'de, Antik Yunan'da ve Roma Uygarlığı'nda görülüyor. İlk reklamcılar da halk tellalları oluyor. Yazılı reklamın ilk örneklerine 3000 yıl öncesinde rastlamaya başlıyoruz. Duvar yazıları, el ilanları biçiminde karşımıza çıkan bu reklamlar, matbaanın icadından sonra yeni bir iletim aracına, gazeteye kavuşuyorlardı. 19. Yüzyıl'da okur-yazar oranının artması, dağıtım imkânının rahatlamasıyla birlikte gazetenin yaygınlık kazanması ise, imaj yaratıcılarına o çağa kadar hiç görülmemiş oranda anlam çoğaltma ve yayma imkânını sundu. Ve, "sessiz yığınlar" bir rüya alemine sürükleniyordu.

Artık çağ, "sözde-özgür emekçilerin" çağıdır. Kişi, emeğini özgürce satabilecektir. Her birey, dilediğini tüketmekte özgürdür... Kitle kültürünün oluşturulmasında, standart bir dünya görüşünün yaygınlaştırılma-

sında en etkili araçlardan biri olan reklamla, yarışmacı toplumun, yarılsamalar dünyasının, imaj dünyasının zeminini hazırlamıştır artık. Herkesin daha çok tüketmesi gerektiği, tükettikçe toplumda değer kazanacağı görüşü yaygınlık kazanmaya başlar. 20. Yüzyıl'a gelindiğinde bu inanç, doruklara tırmandırılır. Çağın başanıda, 'çekicilik' kavramı ön plana çıkarılır. Her şey insanlara, büyük bir titizlikle gözlerini kendi üzerine çevirmesini söylemektedir. Reklamlarda anlatılan 'o şeyi' kullandığı, satın aldığı sürece çekici olacaktır; yaşamı anlam kazanacaktır. Örneğin, tırnakları... Ne kadar da önemlidir. Günde kaç kez izlenir. Bütün gözler günboyu onun üzerindeyken nasıl umarsız kalabilir ki... tırnaklarına onu hoş gösterecek 'X' ojesini mutlaka sürmeli, imajına bir kat daha cila atmalıdır...

"Sınırsız üretim, mutlak özgürlük ve kısıtlanmış mutluluk üçlemesi, yeni 'gelişme dini'nin temelini oluşturuyordu ve bu dinin dünyasal planda yaşanması, eski dinlerdeki 'Tanrı'nın şehri'ne ulaşma arzusunun yerini alıyordu."⁽³²⁾ Gerçekleşmesinin olanaksızlığı bilinse de, sistem her an onlara 'cennet'e ulaşabileceklerini, reklam şöganlarında, politikacıların nutuklarında, televizyon programlarında... kulaklarına fısıldıyordu.

Kutsallığın yokedildiği bu toplumsal sistemin, "...inşa ettiği her şey yıkılmak üzere inşa edilmekte, 'Katı olan her şey' -sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgah ve makinalara, makinaların başında

(32) Erich FROOM, SAHİP OLMAK YA DA OLMAK, Çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, 1991, S.18

çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar- bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç inşallah sonsuza değin tekrar tekrar, çok daha kârlı bir şekilde devam etsin.”⁽³³⁾ Ve, ‘tüketim cenneti’ sonsuza dek yaşatılsın. Bu cenneti sonsuza dek sürdürecektik tek şey yıkım ve yeniden inşaydı. Çünkü besini paraydı. Yıkıldıkça yüzü değişecek, yenilenecek, yenilendikçe besinine, paraya kavuşacaktı.

Yirminci Yüzyıl’ı özetleyen en önemli slogan belki de kitle iletişim yönlendiricileri tarafından bize aktarılan “para yaşamdır” parolası oldu. Yoktan var, vardan yok eden çağımız tanrıelçileri -iletişimciler-, cenneti (tüketim dünyasını) bu kez “kulları” içindeyken inşa etmeye başladılar. Vahiyleri radyolardan duyuluyordu; cennetleri televizyonlarda, bill-board’larda resmediliyordu. Ve, tanrılar kullarına seslendi: “Hiç bir şeyin yoksa sen de bir hiçsin. Para harcayardığın kadar katımda değer kazanırsın. Bul, buluştur, ama harca... Tükettiğin ölçüde sana cennetimi bahşedeceğim...”

Bu defa vaadedilen cennet o kadar uzakta değildi üstelik; hemen yanıbaşındaydı. Her şey mübahtı bu

(33) Marshall BERMAN, KATI OLAN HER ŞEY BUHARLAŞIYOR, Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker, İletişim Yayınları, 1994, S. 125

yeni dünyada; yeter ki tüketilsin. "Tarihte ilk kez, haz ihtiyacını giderebilme olanakları belirli bir azınlığın imtiyazı olmaktan çıkıp, endüstrileşmiş ülke nüfuslarının en az yarısınca kullanılabilir duruma getirilebilmiştir."⁽³⁴⁾

Eşitsizlik ilişkilerine dayalı yeni dünyada, insanlara müreffeh bir yaşamın örnekleri sunulup, ona ulaşmanın yolları sergilenirken, kendisini rafaha ancak kendisinin ulaştırabileceği ve bunun yolunun da diğer insanları geçmek olduğu söyleniyordu. Toplumun sunduğu fırsatlardan yararlanıp yararlanmamanın tek sorumlusu bireydi. Bu da kişinin, çevresindeki herkesi kendisine rakip olarak görmesine, hep yarışma duygusu içinde yaşamasına neden oluyordu. Yarışmanın sonu yoktu. Yarışacak bir şeyler, birileri hep bulunabilirdi.

"Bencillik, insanın her şeyi yalnızca kendisi için istemesi durumudur. Bölüşmek yerine sahip olmak kişiye haz verir. Sahip olmak tek hedef olunca, insan giderek daha açgözlü ve ihtiras sahibi olur. Çünkü ne kadar çok şeyi olursa, o kadar mutlu olacağını sanır. Böylece kişi, herkese karşı düşmanlık beslemeye başlar."⁽³⁵⁾ Düşmanlık duydukça da daha çok gizlenmeye, zırhlarını bürünmeye, imajlara sığınmaya zorunludur.

(34) Erich FROMM, SAHİP OLMAK YA DA OLMAK, Çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, 1991, S. 24

(35) A.g.k., S. 24

Sahip olma güdüsü konuşulan dile de yansır. "Modern konuşma dili, yabancılaşmanın vardığı büyük boyutları, iyice ortaya koyuyor. 'Kendime bazı şeyleri dert ediyorum' yerine 'bazı sorunlarım var' demekle, öznel deneyi, benim dışımda olan ve benim sahip olduğum bir nesneye dönüştürmüş oluyoruz (...) sahip olmak sözcüğü, özel mülkiyetin ortaya çıkması ile önem kazanmıştır."⁽³⁶⁾ Sonuçta, modern toplum, bir benciller yığına dönüşür.

4. SİNEMA: "ÖRNEK HAYATLAR"

Çağımızda, tüketim kalıplarının belirleyenleri, birbirleriyle etkileşim içindedir. Birinin ortaya attığı bir motif, kısa süre sonra bir diğ erince desteklenmeye başlar. Her gün kendini yeniden üretmek zorunda olan sistem, birbirini tamamlayan uzuvların bütününden oluşan, adeta canlı bir organizma olarak yaşamaktadır. Davranış kalıpları kimi zaman bir reklam sloganından, kimi zaman beyaz perdeden, kimi zaman podyumlardan... hayata geçse de, ortaya çıkışından kısa bir süre sonra, kaynağı belirsizleşir; çünkü, bulunan tüketim motifi, zincirin diğ er halkalarında farklı anlatımlarıyla tamamlanarak yığınlara aktarılmaktadır.

Tüketim endüstrisinin, 'imaj üretimini', belirleyen halkalarından biri de, sinema olmuştur. 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru yaşamımıza giren sinemanın, bir sanat mı, yoksa kitle kültürünü anlatım araçlarından biri mi olduğu tartışıl agelmıştır. Kuşkusuz sinema,

(36) A.g.k., S. 44-45

sanat ürünleri verdiği kadar, kitle kültürüne de hizmet eden bir aygıt olarak bugüne ulaşmıştır; özellikle Amerikan sineması. Hollywood, sinemayı bir sanayi dalı olarak görmüş, fabrikasyon üretimiyle de tüketim toplumunun üretilmesinde önemli bir işlev yüklenmiştir. Sinema, ister sanat yanıyla, isterse popüler kullanımı yanıyla olsun sembolleri kullanarak imaj yaratma konusunda kuşkusuz temel belirleyenlerden biridir. Sinema, senaryo aşamasından başlayarak, kullanılan ışığıyla, kamera açı ve hareketleriyle, dramatizasyonu, kurgusuyla ,... baştan sona kadar, bir illizyondur; bir imaj büyüsidür. Bu ritüelin tamamlayıcısı seyredilme mekânıdır. Nasıl ki ilk çağ insanı, yüzünü göğe çevirip, o bilinmez parlak yıldızlar üzerine yaratılış destanları kurmuşlar, onları hayranlıkla seyretmişlerse, beyaz perdeye yansıyan imgeleri de insanlar, o hayranlık ve ulaşılamazlık duygusuyla izlediler. Modern toplum insanı için, beyaz perdenin yıldızları, yaratılış destanına dönüşmeseler de yaşam destanına dönüştüler. Sokağa çıktıklarında, beyaz perdedeki tanrıların ve tanrıçaların buyruğuna uygun yaşamaya andıçtiler; onların imgelerine öykünüp-benzeşerek, tüketim cennetinin asli bekçileri oldular.

Sinematografi icat eden Louis Lumière, bulduğu aracın nasıl bir toplumsal etki yaratacağını kuşkusuz o günden bilemezdi. Halka açık ilk sinema gösterisi 1895'de yapıldı. O günlerde sinema bir anlamda donuk karenin canlanmasını; fotoğrafın hareket etmesini ifade ediyordu. "Sinemanın başlangıç dönemlerinde, perdedeki hareketli fotoğraflar seyircilerde korkuya (örneğin yaklaşan bir tren) ya da mide bulantısına

(yukarıdan çekimler ya da sallanan bir kamerayla yapılan çekimler) ilişkin fizyolojik duyumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayırım yapmamıştır.”⁽³⁷⁾

Sinemanın ticari geleceğini gören Mèliès oldu. 1895 ile 1914 yılları arasında, 400’ün üzerinde film çekti. Bugün, 1902’de çektiği “Aya Seyahat” adlı film, ticari bir değer taşıyan ilk film olarak kabul edilmektedir. Ve sinema, onun, “...birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular alanına en aşırı gerçekdışılığı katmaya izin verdikten ve kurguda çekimlerin sıralamasındaki saymacılığı meydana çıkarma olanağını sağladıktan sonra bir sanat türü olabilmiştir.”⁽³⁸⁾

Sinema dilini oluşturan araçlardan biri olan kurgu, yalnızca film parçalarının birbiri ardına eklenmesi değildir. Birbirine bağlanan her çekim parçası, biraraya geldiklerinde, kendi bağımsız anlamlarından çok öte bir anlama ulaşmaktadır ve mesaj parçaların anlamlarının biraraya gelmeleriyle oluşturdukları üçüncü anlamda tekliğe ulaşmaktadır. Roland Barthes’ın tanımladığı iletişim döngüsünde olduğu gibi, her gösterge aynı zamanda bir şeyin göstereni olur: “... söylen özel bir dizgedir, bu da kendisinden önce varolan bir göstergesel zincirden yola çıkarak kurulmasından ileri

(37) Yuriy M. LOTMAN, SİNEMA ESTETİĞİNİN SORUNLARI, Çev. Oğuz Özgül, DE Yayınevi, 1986, S. 28-29

(38) A.g.k., S. 29

gelir: ikinci bir göstergesel dizgedir. Bir ilk dizgede gösterge (yani kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamı) olan öge ikincisinde yalnızca gösteren olur.”⁽³⁹⁾ Seçil Bükler, “Sinemada Anlam Yaratma” adlı kitabının, “iz’in ‘iz’i” başlıklı bölümünde konuyla ilgili olarak Derrida’nın görüşlerine yer veriyor: “Derrida Batı düşüncesine egemen olan bir göstereni bir gösterilene bağlama eğilimini ortadan kaldırır. (...) Çünkü ikisi de etkileşim içinde oldukları öbür anlam ögelerinin ‘iz’lerini taşırlar.”⁽⁴⁰⁾ Gösteren östere-nini yitirdiği için artık iki gösteren olduğu tesbitinde bulunan Bükler’e göre: “Gösteren gösterilene dönüşüyor. Böylece gösterenle gösterilenin ayrılmaz çift olduğu düşüncesi yerini gösterenin (gösterilene dönüşmüş bir gösteren bu) gösterilenle bağlanması düşüncesine bırakıyor. Gösterilen artık gösteren gibi işlev görmek için hazırdır.”⁽⁴¹⁾ Dolayısıyla diyebiliriz ki sinemada anlam, tek tek çekim parçalarının imgelerinin biraraya gelmesinden sonra bize ulaştırdıkları farklı bir imgesel bütünlüğün sonucunda yaratılır ve kurgu, sinemasal imgenin yaratım araçlarından bir tanesidir.

(39) Roland BARTHES, ÇAĞDAŞ SÖYLENLER, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 990, S. 159

(40) K. SILVERMAN, The Subject of Semiotics, New York Oxford University Press, 1983, S. 34’den aktaran: Seçil BÜKER, SİNEMADA ANLAM YARATMA, İmge Kitabevi, 991, S. 181

(41) Seçil BÜKER, SİNEMADA ANLAM YARATMA, İmge Kitabevi, 1991, S. 181

Filmsel imgenin yaratılmasında kullanılan araçlar aracılığıyla, izlemenin gösterenleri, iki farklı düzeyde anlam yaratır: gösterilenin düz anlamını ve yananlamını. "Görüntünün göstereni gerçeğe çok benzediği için"⁽⁴²⁾ düzanlam, ilk eşikte algılanır. Ancak, Yananlamın -ki imgenin oluşumunun asıl belirleyenicidir- algılanabilmesi için izleyenlerin ortak göstergeler kullanıyor olmaları, dolayısıyla aynı kültürel koşullarda yaşıyor olmaları gerekir. Seçil Büker, "Sinemada Anlam Yaratma" adlı kitabında, Antonioni'nin filmlerini, farklı kültürel kodlardan geldikleri için Çinliler'in çözemediklerini ve Antonioni'yi anlamadıklarını söylüyor. Bu nedenle sinemayı bir ideolojik aygıt, bir ticari araç olarak gören popüler film üreticileri, yananlamın kavranmasında güçlük çekilmemesi için ortak sembollerini kullanmaya özen göstermişler ve aşağıda açıklayacağımız gibi giderek gösterenlerin kültürlerarası ortaklaşalığını sağlamışlardır.

Sinemasal zaman, kurguyla belirlenir. Film izlerken, beyaz perdenin sınırlarıyla belirlenmiş olan sinemasal uzay, nasıl ki, o süreç içinde bizim gerçek uzayımıza dönüşür ve öyle algılanırsa, filmde yapılan zaman sıçramaları da o kanıksanmışlıkla izlenir ve biz, o zamanın içine gireriz. Sinemasal uzayın yaratılmasında, gerçeklik düzeyine ulaşma başarısı alıcının kullanımıyla ilgilidir. Yönetmenin yönlendirme aracı olan kamera, yalnızca görüntüyü tesbit etmekle kalmaz, görüntünün yaratacağı imgenin etkisini de yönlendirir. Alıcının açısı, ölçeği, devinimi bizi detaylara

(42) A.g.k., S. 53

yaklaştırıp uzaklaştırırken, imgenin de oluşma ve etkileme gücü belirlenmiş olur. "Gerçeklikte nesne, gözlemleyen kişiye yaklaşıırken büyür. ama gözlemcinin ufku, bakış açısı daralır, nesneden uzaklaşıırken de görüş alanı büyür. Görüş alanı, film yapımında değişmez bir büyüklük oluşturur -ve bu, filmin dilinin temel bir özelliğidir-." (43) Sinemanın başlangıcında teknolojik yetersizlik alıcının hareketliliğini sınırlıyordu. Bu nedenle sabit kameranın önündeki objelerin hareketiyle anlam yakalanmaya çalışılıyordu. Alıcının hareket gücünün oluşması, filmsel imgenin oluşmasında da yönetmene, alternatif olanaklar sundu. "1920'den önce yalnızca nesneler deviniyordu. 1920'den sonra alıcı da devinmeye başladı. Alıcıyı devindirmeye karar veren yönetmen, ne tür bir devinme seçeceğine de kara vermek zorunda. Çünkü devinmenin türü anlamı etkileyecektir." (44)

Sinema etkileme gücünü, tüm olanaklarını ortaya koyarak yarattığı özdeşleşme duygusundan alır. Gösterim mekânının da katkısıyla yarattığı o büyülü hava, izleyiciyi sinemasal uzayın içine sokar. Ve anlatılanlar ne kadar gerçekdışı olsa da, yaşantıladıklarımız izlediklerimizden ne denli farklı olsa da, seyir boyunca kendi gerçekliğimizden kopup, perdenin içindeki uzayda dolaşırız. Sinemanın bir diğer özelliği de, her üç göstergenin olanaklarından yararlanıyor olmasıdır.

(43) Yuriy M. LOTMAN, SİNEMA ESTETİĞİNİN SORUNLARI, Çev. Oğuz Özgül, DE Yayınevi, 1986, S. 43

(44) Seçil BÜKER, SİNEMA'DA ANLAM YARATMA, İmge Kitabevi, 1991, S. 131

İmgeyi yaratırken, hem ikonik, hem indeksikal, hem de sembolik göstergeleri kullanarak bu göstergelerin olanaklarından yararlanır. Popüler sinemanın toplumsal etkisi işte bu noktada ortaya çıkmaya başlıyor; popüler sinema, kültürler arasında bir köprü görevi görür ve göstergelerin ortaklaşalığını sağlar. Araştırmamızın birinci bölümünde, gönderenin mesajının gönderilen tarafından algılanıp kodlarının çözümlenebilmesi için, aynı kültürel koşullarda yaşıyor -ortak göstergeleri kullanıyor- olmaları gerektiğini söylemiştik. Popüler sinema -ve kitle iletişim araçları-, sistemin ideolojisini farklı kültürel koşullarda yaşayan insanlara yaymak ve tüketim zincirinin halkalarını genişletmek için, göstergelerin ortaklaşalaşmasını sağlar. Özellikle Amerikan sineması, 'refah toplumu' rüyasını yalnızca kendi ülkesi sınırlarındaki insanlara yaşatmamış; dünya sinema tekeli elinde bulunduran Hollywood, uzaktaki insana da, tüketim cennetine ulaşmanın yollarını öğretmiştir. "Amerikan sineması, 1930-1940 arasında yılda ortalama 600 film gerçekleştirerek, 10 yıl boyunca yaklaşık 6.000 film gibi büyük bir stoka ulaştı. Bunların arasında her yıl 5-6 bölümü çevrilen ortalama 10 kadar 'seriyal film' de sayı olarak önemli bir yer tutuyordu."⁽⁴⁵⁾ Günümüzde de Hollywood bu gücünü hâla sürdürmektedir. Sinema Hollywood'un elinde, kitle kültürünün iletim araçlarından bir olmuş ve bir sanayiye dönüşmüştür.

(45) Atilla DORSAY, YÜREĞİMİN ORTA YERİ SİNEMA, Altın Kitaplar Yayınevi, 1990, S.36

Perdeye yansıyan görüntünün yarattığı imgeyle özdeşleşen insan, gerçek yaşamında düşlerinin karşılığını bulamasa bile, sinema salonundan çıktığında, özdeşleştiği imgenin taklitçisi olmuştur. Ve öykünerek yaşantılama, sinema aracılığıyla farklı toplumlarda yaşayan insanların gelenek, görenek ve değer yargılarında da değişimin oluşmasına neden olmuştur. "Yapılan bir soruşturma, Amerika'da 1936'ya dek yapılan tüm filmlerin isimlerinin özellikle 20 sözcüğe dayandığını ortaya koyuyordu. Bunların çevresinde değişik sıfatlar vs. vardı, ama asıl sözcükler pek değişmiyordu. 'Aşk' sözcüğü başı çekiyor, hemen ardından serüven, esrar, kadın, gece, eş, oyun, arzu, dünya, hanımefendi (lady), çocuk, milyon, kalp, şarkı, cinayet vb. sözcükler geliyordu."⁽⁴⁶⁾ Bu nedenle de Amerikan sinemasının hegemonyası altında yaşayan dünya, nasıl itaat edileceğini, nasıl giyinileceğini, nasıl yürünüleceğini, nasıl eş olunacağını, nasıl seveceğini,... hep bu filmlerden öğrendi.

Hollywood, 1930'larda tanrıçalar yarattı. Bu tanrıçalardan biri de Greta Garbo'ydu. Erişilemeyecek kadar uzaktaki bu tanrıçaya ancak hayranlık duyulabiliirdi. Hollywood'un Garbo'ya yüklediği gizem imgesi, yeryüzüne inmiş ölümlüyü, bir seks sembolü olmaktan öteye taşıdı; onu tapılacak bir aşka tanrıçası yaptı. Roland Barthes, Greta Garbo'nun yüzünün, gözlere, "Platon'cu yaratık düşünüy" sunduğunu söylüyor. "Garbo'nun yüzü, sinemanın özelli bir güzellikten varoluşsal bir güzellik çıkaracağı, ana örneklerin ölüm-

(46) A.g.k., S. 36

l y zlerin çekimine kapılacağı, tensel özlerin yerlerini kadının bir ' iirselliğine' bırakacağı, geçici dönemi yansıtır."⁽⁴⁷⁾ Bu idealize edilmiş kadın imgesi, modanın da etkisiyle sokağa ta ındı. 30'lu yıllarda kadınlar, giysileriyle, duru larıyla, bakışlarıyla tanrıçaları andırdılar.

Hollywood'un yarattığı bir başka tanrıça ise Marilyn Monroe'ydu. 1950'lerde yarattığı bu tanrıça seks tanrı asıydı; ona cinsellik imgesini y klemi ti. Amerika, ekonomik bunalım döneminde insanları, Garbo'yla, İkinci Dünya Savaşı sonrası Monroe'yla avuttu. Garbo ne kadar ulaşılamaz ve ne kadar insanlara uzaksa, Monroe o kadar yakındı. Marilyn herkesindi. Sanki, Marilyn Monroe'nun imgesinde sistem, 'ne kadarını t ketirsen her şey o kadar senindir' mesajını veriyordu. Ve erkeklerin d  lerini süsleyen Marilyn, kadınlara da nasıl mutlu olunacağının ve nasıl mutlu edileceğinin yollarını öğretti...

Amerikan sineması yalnızca starlarıyla değil aynı zamanda film türleriyle de sistemin ideolojisini yeniden üretmiştir. Her filmin siyasi bir içerik taşıdığına dikkati çeken Atilla Dorsay, ilk bakışta siyasetle ilgisiz görülse de western'lerin bile politik bir anlam taşıdığını söylemektedir: "Western'ler, bireyin gücünün, doğaya ve toplumdaki 'kötülere' karşı kahramanın kazandığı bireysel zaferin efsanesini işlerken, bireye

(47) Roland BARTHES, ÇAĞDAŞ SÖYLENLER,  ev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990, S. 53

dayalı kapitalizmin temel fellsefesinin propagandasını yapagelmıştır.”⁽⁴⁸⁾

Sonuç itibariyle, popöler sinema örnekleri, alıcının, senaryonun, ışığın, kurgunun, efektlerin, starların,... yarattığı olanakları kullanarak kitle kültürünün imgelelerini oluşturmuş, yığınlara yaymıştır ve bugün de yaymaya devam etmektedir. Her gün her şeyi hızla eskiten ve ertesi gün yerine yine eskitmek üzere yeni davranış kalıpları ekleyen sistem, günümüzde, sinemanın mitlerini de hızla eskitmekte, her gün yeni starlarla yeni mitler ve imgeler yaratmaktadır.

5. TELEVİZYON: BİR “DAVRANIŞ ÖĞRETİCİ”

Ondokuzuncu Yüzyıl’da kitle demokrasisini oluşturma-
nın en önemli aracı nasıl ki yazılı basın olmuşsa, 20. Yüzyıl’da da televizyon oldu. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlaşmaya başlayan bu kitle iletişim aracı, bilginin yaygınlaşmasında diğer tüm kitle iletişim araçlarının önüne geçti. Etkisi altına aldığı kitleler arasındaki sınırsal, kültürel farklılıkları ortadan kaldırmak için, tıpkı sinema gibi ortaklaşa göstergeler yaydı ve dünya üzerinde adeta bir enformasyon ve tüketim ağı örerek bir koza oluşturdu. Radyo toplum yaşamını 1920’lerde etkilemeye başlamıştı. Görsel imgelem gücü, ortaya çıkışından bir süre sonra televizyonu radyonun önüne geçirdi. Sese görüntüyü de ekleyerek anlam yayan bu kapalı kutu, tıpkı insanlar arasında

(48) Atilla DORSAY, SİNEMA VE ÇAĞIMIZ, 1. Cilt, Hil Yayınları, 1984, S. 34

yaşanılan yüzyüze iletişimde olduğu gibi öykünerek benzeşmenin -özdeşleşmenin- aracı oldu. Özdeşleştirme yeteneği televizyonun etkileme gücünün en temel belirleyenisidir. Bu etkileme gücü sayesinde TV, bir ideolojik aygıta dönüşmüştür. İktidar, bu aracın üzerinde kurduğu hegemonya sayesinde günlük yaşamı belirmeye başlamış ve bu aşamadan sonra dünyayı algılatma görevini bilinç endüstrisinin üreticilerini bırakmıştır. Ve yığınlar, kendi dünyalarını ve dış dünyayı bu enformasyon ağundan yayılan imgelerle, kültür kodlarıyla algılamaya başlamışlardır. "... söylem tiplerini, başlıklara, enformasyon miktarını ve başlığını, argümanların seçimini ve da sansür edilmesini ve retorik işlemlerin doğasını belirleyen sembolik seçkinler ve onların söylemidir. Bu koşullar sonuçta kanaatların, tutumların ve ideolojilerin oluşmasında ve yeniden üretiminde güçlü birer etken olan kamusal bilginin içeriklerini ve örgütlenişini, inanç hiyerarşilerinin uyuşmasını ve kapsamlılığını belirler."⁽⁴⁹⁾

Söylemi belirleyen medya yöneticilerinin ve yönlendiricilerinin -sembolik seçkinlerin- diğer iktidar gruplarıyla olan bağlantıları, onları resmi ideolojinin ve bu ideolojiye ait imgelem dünyasının içinde bırakmaktadır. Dolayısıyla günlük konuşma ve davranış kalıplarımızın bir belirleyeni olan televizyondan bize aktarılan kodlar bizi sistemiçi imgelere -sistemiçi

(49) F. BURTON - P. CARLEN, Official discourse, On discourse analysis, government publications, ideology and the state, London: Routledge and Kegan Paul, 1979'dan aktaran: Mehmet Küçük, MEDYA İKTİDAR İDEOLOJİ, Ark Yayınevi, 1994, S. 281

anlam kalıplarına- götürür. Bizim kendimize ait diye tanımladığımız, kavradığımız yaşam, kitle iletişim araçlarının dolayımında edindiğimiz imgelerin yaşantılanmasından başka bir şey değildir. Yaşantılanan gerçeğin kendi gerçekliğimizmiş gibi algılanmasına yolaçan, televizyonun kapsayıcılık alanının genişliği nedeniyle yaydığı ortaklaşa tavır ve tutumların hızla çevremizde alıcı bulması ve kabullenilerek aykırılığının ortadan kaldırılmasıdır. Televizyon -ve diğer kitle iletişim araçlarının- yarattığı hızlı kanıksama etkisi, onun en önemli silahı olmuştur. Sorgulama fırsatı tanımayan -her gün gündem değiştirerek- eklemlenmiş yaşantılar, hayatın kopuk kopuk algılanıp asla tamamının görülmemesine ve dolayısıyla parçalar halinde oluşan imgelerin -imajların- hızla kanıksanmasına yol açar. " toplum yapısının kişilere sunduğu bugünkü bu 'sınırlı varoluş', çağdaş insanın toplumsal iletişimini de sınırlamaktadır. Reel yaşamdaki sınırlılıklar, toplumsal iletişime katılmanın biçimini de etkilemektedir. Bu katılma az, edilginci, kişinin reel toplumsal yaşamını 'haklılaştırıcı' ve kaçışçı fantazyayı hayatın zorunlu ögesine dönüştürücü bir ideolojik etkilenme yönünde olmaktadır."⁽⁵⁰⁾

Uygarlık tarihinin bugüne kadar geçirdiği evrede, kitlesel anlamda, insan yaşamını etkileyen en güçlü araç olarak karşımıza çıkan televizyon, günümüzde ulusal bilgi tekellerinin de ötesine geçmiş -globalleş-

(50) Ünsal OSKAY, XIX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KİTLE İLETİŞİMİNİN KÜLTÜREL İŞLEVLERİ KURAMSAL BİR YAKLAŞIM, A.Ü. S.B.F. Yayınları, 1982, S. 341

miş- dünya tekellerinin etkisi altındadır. Dolayısıyla izleyiciler dünya enformasyon tekelini elinde bulunduran televizyon kuruluşlarınca yönlendirilmekte ve bilgilendirilmektedir. Bu tekelleşme yalnızca haber ağında değil, bir davranış öğretici haline gelen televizyon dizilerinde de yaşanmaktadır. Bu diziler, günlük yaşamın sıradanlığı içinde yaşayan izleyicilere yapay imgelerle oluşturulmuş sahte yaşantılar sunarlar. Tıpkı reel hayat gibi tekrarlardan ve yapay heyecanlardan oluşan olay örgüsüyle fazla dikkat gerektirmeden izleme kolaylığı sağlayan dramatik ağıyla, 'güzel' kadınları, 'yakışıklı' erkekleriyle, gerçek hayatta karşılığını bulmayan efsane aşklarıyla,... insanları gündelik hayatın sorunlarından uzak tutarak yapay dünyalara sürükleyip götürürler. Farklı görünmelerine rağmen neredeyse birbirinin tekrarı olan bu diziler " dış gerçekliğin anlaşılmasına yardım edecek bir 'bellek edinme'den çok; insanın reel yaşantısını 'haklılaştırıcı' algı ve değerlendirme yinelemelerini amaç edinmişlerdir."⁽⁵¹⁾

1981 yılında Türk televizyonunda da yayınlanan Dallas dizisi, kültürel kodlarımıza aykırı imgelerle yüklü bir yaşam biçimini anlatmasına rağmen büyük bir ilgiyle izlenmişti. Bir Amerikan yapımı olan bu dizi kuşkusuz yalnızca bizim ülkemizde değil, dağıtımı yapılan diğer dünya televizyonlarında da insanları bağımlı kılmıştı. Hatta o kadar ki, "J.R.'ı kimin öldürdüğü, Amerikan T.V.'lerinden gösterilen bölümde

(51) A.g.k. S. 333

açıklanır açıklanmaz, dünya ajansları bunu 'flaş haber' olarak duyurma gereğini duydular."⁽⁵²⁾

Televizyon günümüzde gerçek bilginin değil ancak -Mills'in deyiimiyle- 'iktidar seçkinleri'nce onaylanmış bilginin yayım aracıdır. Kitle büyüyle kimliksizleştirdiği -çünkü 'şey'lerin kimliği yoktur- yığınların, reel hayata uyumlandırılması görevini üstlenmiştir. Tüketim toplumunun imgelerini çoğaltarak yayan bu araç, yaşamı seyirliğe dönüştürmüştür. İzlenilerek öğrenilen hayatta da, sorgulama yerini kanıksamaya bırakmıştır.

D. KİTLESEL TÜKETİMİN KAPSADIĞI ALANIN GİDEREK GENİŞLEMESİ

1. HİKAYE ANLATICILARI

Modern çağla birlikte, yüzyüze iletişimin yerini kitle iletişiminin alması, hikâye anlatıcılarının da gide rek azalmasına ve bu geleneğin ortadan kalkmasına yolaçtı. Oysa 'o gezginler' dolaştıkları her yere, bilgiyi ve bilgeliği taşımışlardı. Uzakların, bilinmeyen diyarların yaşantıları, deneyim ve birikimleri, bu gezgin hikâye anlatıcıları tarafından anlatılır, kültürlerarası bilgi, biraz da destanlaştırılarak, hikâye anlatıcılarının gizemli uslubunda aktarılırdı. "... hikâye, iletmenin en

(52) Çetin ALTAN, "J.R. mı Önemli Yoksa Bizim Kitleler mi?", Milliyet Gazetesi, 24 Kasım 1980, S. 5' den aktaran: Önder ŞENYAPILI, TOPLUM VE İLETİŞİM, Turan Kitabevi, 1981, S. 123

eski biçimlerinden biridir. Kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Böylece çömlekçi nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır.”⁽⁵³⁾

Geçmişin bilgi donanımına bürünüp evlere giren hikâye anlatıcıları, yalnızca gelişmiş enformasyon ağının kendilerine gereksinim bırakmayacak kadar hızlı bilgi aktarması nedeniyle yokolmadılar; aynı zamanda insanlara, sorgulayarak özgürleşmenin yolunu anlattıkları için de tarihe gömüldüler. Hikâye anlatıcıları, mitlerin bir biçimde eleştirilebilir ve varlıkları sorgulanabilir olduklarını insanlara anlattılar. “Masalın eski çağlarda insanoğluna ve bugün hâlâ çocuklara verdiği ders şu: En doğrusu, mitoloji dünyasının güçlerini kurnazlıkla ve neşeyle karşılamaktır (...) Masalın sahip olduğu bu özgürleştirici büyü, doğayı mitolojik biçimde işe karıştırmaktansa, onun özgürleşmiş insanla olan suç ortaklığına işaret eder.”⁽⁵⁴⁾ Oysa günümüz mitlerinin, özgürleşmiş insana tahammülü yoktur. Modern toplum, ancak denetleyebileceği ve kontrolü altında tutabileceği insanları sever ve onların yaşamasına izin verir. Çünkü, bilir ki, ‘kitle büyüğü’ bir kez bozuldu mu, tüketim cenneti, mitleriyle birlikte çökmeye mahkumdur. Ve, tüketim toplumunun mitik

(53) Walter BENJAMIN, SON BAKIŞTA AŞK, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, 1995, S. 120

(54) A.g.k., S. 94

imgelerini, ancak kontrolleri altında tuttıkları kitle iletişim araçlarının yayınlarıyla koruyabilirler.

"Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir."⁽⁵⁵⁾ Oysa günümüz insanı kendisiyle yüzleşmek istemiyor; kendi gerçeğinden kaçıyor; yapay mutluluklarla da olsa hayatına bir 'anlam' kazandırabilmek için, gerçeğinden kaçmaya kendini mecbur hissediyor. Bunun içindir ki, artık hikâye anlatıcıları yok. Formüle edilmiş ve ehlileştirilerek kullanıma uygun hale getirilmiş bilgi, günümüz insanı için, hikâye anlatıcılarının bilgisinden çok daha yaşamsal. Yanılsamalarla yaşantılanan hayat, sorgulamaya yer bırakmıyor.

Uzaklardan bize gelen hikâye anlatıcılarıyla, evin yakınlaştırıcı ortamında, yüzyüze kurulan iletişimde, uzaktakinin deneyimleri öğrenilirdi. Hikâye anlatıcısının aktardıkları, örtük bir ahlaksal ders niteliğindedir; ama tartışılmaz değildir. Yüzyüze kurulan iletişimde, anlatılanlar, gerektiğinde tartışılabilir, ya da anlamın arasına sıkışıp kalmış bilgiler açığa çıkarılabilirdi. Oysa bugünkü iletişim sisteminde, tartışmaya yer bırakmayacak biçimde anlamlar üretiliyor, araçlar tartışma zemininin önünü kapıyor.

Hikâye anlatıcısı, deneyimleri nedeniyle, sözüne güvenilen, gerektiğinde dinleyenler akıl veren kişiydi. "Günümüzde 'akıl vermek' modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindendir. Bu yüzden ne kendimize, ne

(55) A.g.k., S. 100

de başkalarına verecek aklımız yok artık. (...) Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl bilgeliştir. İşte hikâye anlatma sanatı ile tam da bilgelik, yani hakika-
tin destansı boyutu ortadan kalkıyor.”⁽⁵⁶⁾

2. KİTLE KÜLTÜRÜNÜN TARİH ANLAYIŞINDAN KİTLESEL BİR BELLEK YARATMAYA

Modern toplum, yalnızca nesneleri ve insanları şeyleştirmede; anılarımızı ve toplumsal hafızayı da ‘şey’leştirdi. Tarih, ‘iktidar seçkinlerinin’, kitle iletişim araçlarının elinde, tüketilebilir bir ‘şey’e dönüştü. Kitleselleştirilerek kullanıma sunulan yalnızca imajlarımız değildi, tarihimiz de popüler imajlar yığına dönüştürüldü. Bütün değerlerin her gün yıkılıp, değişen tüketim kalıplarına göre yeni baştan düzenlendiği bir ortamda, tarih de her gün değişen kalıplara göre kurgulandı ve yapay bir toplumsal bellek oluşturuldu.

Amerikalı iletişim bilimcilerden Kurt ve Gladys Lang, çeşitli toplumsal olaylar hakkında kitle iletişim araçlarının etkisinden kaynaklanabilecek kuşaklararası farkı ölçebilmek için bir alan araştırması yaptılar. 1989 yılında yapılan bu çalışmada yazarlar “tarihe ilişkin bilginin yaşanan deneyim ile kolektif bellek arasında büyük bir farkla değiştiğini, kolektif belleğin kitle

(56) A.g.k., S. 80

iletişim araçlarından alınan bilgiler doğrultusunda belirlendiğini ileri sürmektedirler.”⁽⁵⁷⁾

Burda kollektif bellek kavramıyla, bireylerin kendi kişisel belleklerinin dışında, genel olarak toplumsala ilişkin ve kültürün dolayımında oluşan bir diğer ikincil belleğe işaret edilmektedir. Toplumda oluşan çeşitli olaylara karşı bir anlamda ortak kanaatin yaratılması için ‘devletin ideolojik aygıtları’nca yönlendirilen ve yaratılan bu ikinci bellek halkası kültürel yapıdaki değişimleri kavrayabilmek için araştırmacılara önemli ipuçları vermektedir. Çünkü itaat zinciri, sistemli olarak yaratılan toplumsal bellek aracılığıyla sağlanmaktadır. Geçmişe ilişkin değerlerimiz aynı zamanda bugünümüzü ve yarınımızı algılayış biçimimizi de belirlemektedir ve toplumsal tarih genel olarak yaratılan toplumsal bellek ile ters düşmemek durumundadır. Bir diğer deyişe ‘resmi tarih’ toplumsal belleğin tarihidir. Bugün İngiltere’de, kendilerine “Toplumsal Bellek Grubu” adını veren ve toplumsal bellek üzerine çalışmalar yürüten bir grup iletişimci bulunmaktadır. Ayrıca farklı bilimsel disiplinlerden gelen pek çok araştırmacı da yine bu konu üzerinde çalışmaktadır. Nurçay Türkoğlu, “Yeniden Dönüşümlü Tarihin Gündelik Kullanıma Sunulması” adlı araştırmasında “Toplumsal Bellek Grubu”nun görüşlerini şöyle özetliyor: “Toplumsal Bellek Grubu, bazı geçmiş olayların,

(57) LANG and LANG, “Kollektif Bellek ve Haberler”, 1989, S. 123-139’dan aktaran: Nurçay TÜRKOĞLU, “Yeniden Dönüşümlü Tarihin Gündelik Kullanıma Sunulması”, Basılmamış zgn alışma, 1993-1994, S. 13

egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde önemli bir kaynak olarak kullanıldığı sonucuna varırlar. Onlara göre 'bellek geçmişe değil, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiye' gönderme yapar. Bazı olayların anımsanması, öne çıkarılması, bazı olayların unutulmasını da beraberinde getirir. Anıların 'ayıklanması' özellikle yaşanan günle ilgili gereksinimlere yanıt verecek biçimde gerçekleşecektir. Elde varolan izlerin kaynak olarak ulaşılabilirliği burada önemli bir sorun olarak karşımıza çıkabilir. Dahası, belli anların kaynaklar içinde parlatılıp, 'cilalanıp' yeniden kullanıma sunulması işlemin toplumu etkileyici, dolayımı sağlayıcı düzeyde olabilmesi de egemenlik sorunudur."⁽⁵⁸⁾

"Toplumsal Bellek Grubu"nun saptamaları bizi bir başka noktaya götürüyor; anılardaki elenmeye. Yukarıda 'resmi tarih'in toplumsal bellekle koşutluk içinde yazıldığını söylemiştik. Ancak, yaşanılana sosyal, ekonomik ve kültürel değişimle birlikte, her ne kadar toplumsal bellekle koşut olarak yazılmış bir resmi tarih olsa bile, değişimin getireceği yeni dönem anıların bazılarının silinmesine, bazılarının ise günün değerleri doğrultusunda kimi zaman daha da abartılarak öne çıkmasına neden olacaktır. Gümümüzde bunun en somut örneğini siyaset arenasında, propaganda çalışmalarında yaşamaktayız. Kitleleştirilmiş bir tarih anlayışıyla kitleleştirilmiş bir politik söylem biraraya getirilerek, bir diğer deyişle geçmiş cilalana-

(58) Nurçay TÜRKÖĞLU, "Yeniden Dönüşümlü Tarihin Gündelik Kullanıma Sunulması", Basılmamış özgün çalışma, 1993-1994, S.26

rak, yeniden kullanıma sunulur. Geçmişle bugün arasında gidip gelen popüler mitler, popüler imgeler yaratır.

Kuşkusuz, geçimişin, yalnızca anlam boyutunu kitleselleştirmiyoruz onun sembollerini, ikonalarını da bugüne taşıyoruz. Günümüzün tüketilebilecek nesneleri ve değerlerinin yüzeyine tarihsel imgeleri popülerleştirerek yerleştiriyoruz. Gerektiğinde 'Monalisa'yı, gerektiğinde 'Marilyn Monreo'yu, gerektiğinde 'Che Guevara'yı, gerektiğinde 'hilâl'i...

Toplumsal bellek yaratmada kullanılan bir diğer yöntem de hızlı gündem değişimidir. Kamuoyunu etkileyecek pek çok olay, -medya süzgecinden geçmek koşuluyla- gözümüzün önünden akıp gider. Her gün yeni bir gündem yaratabilmek için; kitleyi aslında temelden sarsacak nitelikte pek çok olay, daha biri kavranmadan diğeri 'parlatılmak' suretiyle, tüketilir. Ve 'kitlesel bellek', işte bu 'hızlandırılmış tarih'in içinde oluşturulur.

Bugün kitle iletişim araçları yalnızca kendi yorumlarının süzgecinden geçirdikleri olayların haberini vermekle kalmamakta; aynı zamanda, bu görüntü ve bilgiler arşivlenerek tarihi bir belge olarak saklanmaktadır. Dolayısıyla tarih yeniden kullanıma medya aracılığıyla da açılmaktadır. Günümüzde savaşlar, artık seyirliğe dönmüştür. Evimizin bir köşesine -hatta bir kaç köşesine- yerleştirdiğimiz televizyonların ekranlarından adeta bir film izler gibi seyredilmekte, bize gösterilen anlarıyla, yorumlarla algılanıp yaşanmakta-

dır. Toplumsal bellek, medyanın ve onun yönlendiricilerinin süzgecinden geçen bilgilerle oluşmaktadır.

"Her türlü gerçek olasılığını kusursuz bir duplikasyonla caydırma, makroskopik bir aşırı sadakat, hızlandırılmış bir yeniden yönlendirme, doyurma gerçeği ve gerçeğin canlandırılması arasındaki uçurumun kapanması sonucunda, gerçeğin enerjisinin içinden geçtiği ayrık kutupların içten patlamasıyla caydıran bu hiper gerçeklik hem sistem hem de gönderen olarak ortadan kaldırıp model düzeyine yükselttiği gerçeği yoketmektedir."⁽⁵⁹⁾

Sonuçta, Kitle Kültürü döneminde toplumsal hafıza, günümüzde medyanın büyüyle oluşmakta ve aracın yarattığı illüzyon bizim gerçeğimiz olmakta; o 'gerçek', bizim geçmişimiz olmakta, o 'gerçek'le tarih yazılmaktadır. Oysa "Geçmiş, ancak, bilinip anlamlandırılabilirdiği an'ında parlayıp görünöveren bir imaj olarak yakalanabilir ve bir daha da hiç yakalanamaz."⁽⁶⁰⁾ Bizim görüp algıladığımız bugünümüz, 'Para Tanrı'nın büyücülerinin oluşturduğu gerçeklikte 'geçmiş' olarak tarihe kalmaktadır. Ve gerektiğinde bir bölümü hafızalarımızdan silinirken, gerektiğinde kimi parçaları yeniden cilalanıp günün söylemine uydurularak satışa sunulmaktadır. Çünkü 'Tüketim Cenneti'nde her şeyin bir değişim değeri vardır;

(59) Jean BAUDRILLARD, SESSİZ YİĞİNLAR YA DA TOP-LUMSALIN SONU, Çev. Oğuz ADANIR, Ayrıntı Yayınları, 1991, S. 58

(60) Ünsal OSKAY, WALTER BENJAMIN, ESTETİZE EDİLMİŞ YAŞAM, Dost Kitapevi, 1992, S.169

tarihin bile. İmaj üreticilerinin elinde tarih her gün yenilenebilen, her an'a değişik çağrışımlar yapabilen bir 'şey'e dönüştürülür.

3. ENDÜSTRİLEŞEN NOSTALJİ

Modern toplumun, hızlandırılmış akışı, uzun süre, yığınlara, geriye dönüp bakma fırsatı tanımadı. Çünkü, hep bir yarın özlemi yaşattı. Bugünkü hoşnutsuzluk yarın mutlaka aşılacaktı. Kalabalıkların içinde birbaşı-na bıraktığı insana, her gün neredeyse tüm eski değerleri imha ederek kurduğu havat içinde, tek bir komut veriyordu: dünü düşünmeden, bugünü kanıksa. "Kanıksama davranışının özü, şeyler arasındaki ayrımlara kayıtsızlıktır. (...) Şeyler arasındaki ayrımların ve gide-rek şeylerin kendilerinin anlamı ve değerinin anlam-sızlaşması anlamında bir kayıtsızlıktır. Bunlar kanıksa-mış kişiye, birini öbürüne yeğ tutmaya değmeyecek şekilde türdeş, yavan ve gri gözükür."⁽⁶¹⁾ Kanıksa-narak yaşantılanan hayat, yığınlara seçme ve değerlen-dirme özgürlüğü sunmadığı gibi, düne ilişkin yaşantıla-rın da üzerine bir örtü çekmeye yetebiliyordu. Ta ki, yaşadığımız yüzyıla ve özellikle de son yarısına kadar. Çünkü vaad edilen güzel günler bir türlü gelmiyordu; bolluk toplumunun nimetleri yalnızca mutlu azınlığın hizmetine sunulmuştu ve yığınlar, küçük avuntularla yetinmez olmuştu. Monotonluk içinde yaşanan 'tek-rar hayatlar'da birden uyanıverdi o tatlı geçmiş za-man düşü. Ve nostalji, bireysellikten çıktı; toplumsal

(61) George SIMMEL, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", Çev. Celal A. Kanat, DEFTER, Metis Yayınları, Nisan-Temmuz 1991, S. 87

bir histeriye dönüştü. Bugün artık kitle toplumu insanı "...tümlüğü içinde algılayıp anlamlandıramadığı toplumsal yaşamında kendi dış gerçekliği karşısında (toplumsal yaşamın totalitesi karşısında) bir başına kaldığı ve yaşama bir anlam veremediği duygusuna sürüklenen insan hüzne sığınmaktadır."⁽⁶²⁾

Çünkü, 'geçmiş' hep güzeldir; güzellikleri seçilip alınmıştır anılara; vaad edilen yarına hiç bir zaman ulaşamayacağını anladığında, modern toplum insanı için 'bugünün ve buradanın' hoşnutsuzluğunu yok edecek tek şey, yitirilen geçmişin o avutucu düşü olur. Çünkü, bir tek şeyi kalmıştır elinde: dünü; onun içindir ki, anılarına hep güzellikleri alır.

Ve, şimdi de sıra anıların ıslahındadır. Tüketim toplumu çok geçmez, nostaljiyi endüstrileştirir, geçmiş imgeleri bugünün insanının kullanımına sunar. Medyanın da desteğiyle yaratılan nostalji endüstrisinde, geçmişin ikonaları, sembolleri kendilerine yer bulur, bir değişim değeri bulur. Ve nostalji, moda olarak yaşanılır, tüketim toplumunu sarsabilecek 'o geçmiş zaman düşü', sistem içine çekilerek ehlileştirilir. "Geçmiş dönemlere yapılan nostaljik dokunuşlar, izleyiciyi zamanda ve mekânda bir sözde dünya turuna çıkarır. Ekonomik ve turistik bir pakettir bu; ve tehlikeli maceralardan arınmış bir biçimde, rehber eşliğinde eve dönülür."⁽⁶³⁾

(62) Ünsal OSKAY, WALTER BENJAMİN ESTETİZE EDİLMİŞ YAŞAM, Dost Kitapevi, 1992, S. 163

(63) Nurçay TÜRKÖĞLU, "Yeniden Dönüşümlü Tarihın Gündelik Kullanıma Sunulması", Basılmamış özgün çalışma, 1993-1994, S.30

4. MUTLULUK

Modern toplum insanı, onun kalıplarıyla öğrendiği mutluluğu yaşar. Her şey gibi mutluluk imgesi de konservativ bir biçimde önüne sunulmuştur. Tinsel bir kavram olan 'mutluluk', tüketim kültüründe maddi bir değere bürünmüştür: bir eve, bir arabaya, ikinci televizyona, kürk mantoya,... Sonu gelmeyen istekler, beklentiler, şartlanmışlıklarla örülmüş yaşantılar, her gün yeniden üretilen tatminsizlik duygusuyla körüklenir. Maddi temelli mutluluk imgesi hem tatminsizliğe hem de reel hayatın yapay algılanışına götürür yığınları. Ve maddi belirlenmişlikle yaşantılanan mutluluk imgesi 'yarın'a tutsak etmiştir insanı; hep bir yarın düşü yaşatılır. Yarın mutlaka... Ve bugün hiç yaşanmadan geçer gider. Oysa gerçek hayat bugünümüzde ve buradamızdadır...

BÖLÜM: 5

TÜKETİM TOPLUMUNA KURGUSAL BİR YAKLAŞIM: "YENİ DÜNYA"

A. ROMANIN EDEBİ HARİTASI :

1. ZAMAN - MEKAN:

Bir bilim-kurgu roman olan 'Yeni Dünya', Aldous Huxley tarafından 1932'de yayımlandı. Ancak yapısı gereği, olayın geçtiği tarihe ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Bilinmeyen bir zamanda dünyanın, tek merkezden, tek bir hakim güç tarafından yönetildiği izlenimi oluşmaktadır. Yeni Dünya'da yönetim merkezi o dönem İngiltere'si olarak geçer. Topluma aykırı olanların gönderildikleri yer İrlanda'dır. Yaratılan uygarlığın kurallarının geçerliği olmadığı yer olan "New Mexico Vahşi Kampı", uygar dünya insanlarının izinle gittiği bir tatil beldesidir. Orada kısa süre kalır ve geri dönerler.

2. BAŞLICA KARAKTERLER :

Hazret-i Ford: Yeni Dünya'nın yaşam kurallarını belirleyendir. Roman boyunca kendisini hiç görmeyiz ama varlığını toplumun kullandığı sembollerde hep hissederiz. Tarih ve zaman ona ayarlanmıştır. Saatler 'Ford'u vurur' Ford'dan öncesi ve Ford'dan sonrası vardır (tıpkı İ.Ö. ve İ.S. gibi). Bu bilim-kurgu romanda toplumun yaşam anayasasının belirleyeni olan Hazret-i Ford, reel hayatta geliştirdiği hareketli bant sistemiyle büyük ölçekli üretimde çığır açan ABD'li otomobil sanayicisi Henry Ford'un (1863-1947) sembolik anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Otomobili bireysel kullanıma sokarak hayatımızın olmazsa olmaz bir parçası haline getiren Henry Ford, reel hayatta da tüketim toplumunun kamçılayıcısı sıfatıyla kutsanmıştır. Otomobilin ortaya çıkışıyla özellikle Amerika'da günlük hayatın bütün işleyişi (yerleşim, alış-veriş ve eğlence mekânları) otomobile göre düzenlenmiştir. "Üretim alanında ortaya çıkan yeni anlayışın, yani montaj hattı teknolojisi fikrinin mimarı Frederick Taylor'ın emeğin parçalanması projesinden yola çıkarak otomobilin toplu üretimini hızlandıran bant sistemini geliştiren Henry Ford olmuştur."⁽¹⁾ Henry Ford'un 1908'de gerçekleştirdiği 'T' modeli ticari arabaların sembolü olan 'T',

(1) Frederick Winslow TAYLOR, The Principles of Scientific Management (New York: Harper, 1911)'den aktaran: Peter FREUND-George MARTIN, OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ, Çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, 1996, S. 92

Yeni Dünya'da 'haç'a dönüşür. Günahlar 'T' öpülerek çıkarılır.

Bernard Marx: Uygar dünyada yaşayan bir 'aykırı'. 'Kuluçkalama ve Şartlama Merkezi'nde çalışıyor. En büyük özlemi sentetik müziğin ve propoganda'nın olmadığı bir dünya. Yalnızlığı seviyor. Yalnız olduğu zamanlar kendisi olduğunu düşünüyor; kalabalıkların içinde başka biri olmaktansa, yalnız kalarak kendisi olmayı tercih ediyor. Toplumun, kitlenin bir parçası olmak istemiyor; bu nedenle de sistemin açıklarını yakaladığı an bunu kullanmayı seviyor. Bir Artı Alfa (yani, Yeni Dünya'nın üst sınıfından) olan Bernard, görüntü olarak alt sınıfa benziyor. Onlar gibi kısa boylu. Çok gelişkin bir zekasının olması, fiziğinden kaynaklanan hüznü örtüyor. Ancak fizik üstünlüğün önemli bir gösterge olduğu hipnotik önyargıyla yetiştirilen alt sınıfa (Gamma'lara, Delta'lara ve İpsilon'lara) emrederken zorlanıyor; bu nedenle de bağırma-dan emirlerinin yerine getirilmesini sağlayamıyor. Uçmayı, doğayı ve -bütün Yeni Dünyalı'lar gibi- golf oynamayı seviyor. (Yeni Dünyalıların -verimi düşürdüğü için- doğadan nefret etmelerini elektrikli şoklarla sağlayan yöneticiler, doğa sporları yapmayı ise özendirilmektedirler. Çünkü bu sporu yapmaları için insanların otomobil kullanmaları ve spor için gerekli malzemeleri tüketmeleri gerekmektedir.)

Bernard Marx'ın topluma uyumsuz karakteri ve soyadı, yazarın reel hayata gönderme yaptığını ve Karl Marx'ı sembolize ettiğini düşündürmektedir.

John: Linda ile Kuluçkalama ve Şartlama Merkezi Müdürü'nün oğludur. Vahşi Kampı'nda doğmuştur. Kendini yaşadığı topluluğa yabancı hisseder; çünkü genlerinde uygar dünyanın üst sınıfının özelliklerini taşımaktadır. Sarışın ve mavi gözlüdür. Özgürlüğüne düşkündür ve Shakespeare okumayı sever. Vahşi Kampı, Yeni Dünya'nın sömürgesi görünümündedir. Romanında yer verdiği bu kampla Huxley, yakın tarihe kadar özellikle Afrika'da sömürgeleri olan İngiltere'ye bir gönderme yapmış olabilir.

Linda: John'un annesi. Doğurduğu için kendinden nefret etmektedir; çünkü Eksi Beta'dır. Uygar bölgede yaşarken 'döllenme odası'nda çalışmıştır. Vahşi kampında yaşadığı için yaşlanmış ve şişmanlamıştır. Linda bir sürgündür. Ait olmadığı bir yerde önce kaybolmuş sonra da doğum yaptığı için Yeni Dünya'ya dönememiş ve Vahşi Kampı'nda sürgün olarak kalmıştır. Hep Yeni Dünya'yı özeler. En çok da sentetik müziği ve soma'yı (Yeni Dünya'nın uyuşturucusu)

İç Londra Kuluçkalama Ve Şartlama Merkezi Müdürü: Bir Artı Alfa'dır. Kendisini insani duygulardan arındırmıştır. Bir kural uygulayıcısı olmasına rağmen, doğumun ve ailenin yasak olduğu bu dünyada Linda ile cinsel ilişkiye girerek ondan bir çocuk sahibi olmuştur. Üst düzey yöneticilerin, kaçamak yaşam zevklerine ve ikiyezlülüklerine işaret eden bir tiptir.

Lenina: Sistemin kurallarını benimseyerek tam 'Yeni Dünyalılar' gibi yaşamına sindirmiş biridir.

"Herkesin herkes için olduğuna" inanmaktadır. Sistemin kuralları dışında düşünmekten korkar...

Mustafa Mond: Batı Avrupa Daimi Dünya Düzenleyicisi. Otoritenin temsilcisidir. Eski bir bilim adamı olan Mond, bir odaya kapanarak katıksız bilimle uğraşma alternatifini reddetmiş ve bir yönetici olmuştur. Geçmiş döneme ait tüm bilgiler elinde olmasına rağmen, toplumun uyumunu bozmamak için insanlara göstermemekte ve böylece de aldığı emirleri uygulamaktadır. Kısacası Monda, tipik bir yöneticidir. Mustafa'nın bir Arap ismi olması, Mond'un Fransızca "Le Monde=dünya" çağrışımı Fransız sömürgeciliğine de bir gönderme gibidir. Ayrıca romanda kullanılan bütün isimler dünyanın farklı kültürlerinden alınmıştır. Bu nedenle yazarın yalnızca romanın kahramanları için seçtiği isimlerle bile ortak, tek dünya temasını ördüğü söylenebilir.

Watshon Helmholtz: Toplumun 'duygusal mühendis'lerinden biridir. Şartlandırıcılardan biri olmasına rağmen 'Yabani'nin kendisine Shakespeare'den bahsetmesi ilgisini çeker. Adını duymadığı bu kişiyi ve yazdıklarını merak eder. Oysa 'Yeni Dünya'da yıllar önce kültür düşkünleri sülfat gazıyla zehirlenmiş 'British Museum Katliamı' diye anılan bu olaydan sonra toplum için zararlı olacağı düşünülen bütün kitaplar kaldırılmış, müzeler yakılmış, tarihsel anıtlar bombayla havaya uçurulmuş, bütün tarihsel bilgi yok edilerek toplum yeni kalıplara göre inşa edilmiştir.

3. OLAY ÖRGÜSÜ

Roman "İç Londra Kuluçkalama ve Şartlama Merkezi"nde başlar. Merkezin girişinde bir kalkan üzerine 'Yeni Dünya'nın şiarı yazılmıştır: "Topluluk, özdeşlik, istikrar" Ailenin yokedildiği, özgür cinsel deneyimlerin yaşandığı bu toplumda, artık doğurma kavramı da unutulmuştur. Çocuklar, yapay dölleme yoluyla bu binaadaki 'kuluçkalama odası'nda üretilmektedir. 'Kaderleyiciler'in belirttikleri hesaplar önce dölleyicilere gitmekte oradan da bokanovskilenerek seriyal ikizler oluşturulmaktadır. Bu merkezde çocukların Yeni Dünya'nın ideal insan anlayışına uygun olarak bedensel ve beyinsel gelişim değiştirilmektedir. Çocuklar yönlendirilecekleri sınıfın özelliklerine göre eğitilmek için "Yeni Pavlov Usulü Şartlanma Odaları"nda yetiştirilirler. Bu odada sınıflarına uyumlandırılırken çiçekten ve kitaptan nefret etmek üzere şartlandırılmaktadırlar -özellikle aşağı sınıflar için-. Şimdi merkezin müdürü, mühendisleriyle birlikte hizmet edenler grubundan olan İpsilonlar'ın daha erken yaşta hizmete sokulma olanaklarını araştırmaktadır.

Kuluçkalama ve Şartlama Merkezi'nin çalışanlarından biri olan Bernard Marx, bir gün Lenina ile birlikte tatilini geçirmek için 'New Mexico Vahşi Kampı'na gitmeye karar verir. Dünya Düzenleyicisi Müdürü'nün imzası bulunan kağıtla Kuluçkalama Merkezi Müdürü'nün odasına girer. Tatil iznini onaylamasını ister. Müdür, gideceği yerin adını görünce bir an duraksayıp duygusallaşır. Yıllar önce bir Eksi Bata olan sevgilisiyle gitmiş ve iznin son günü sevgilisi ora-

da kaybolmuştur. Bernard kendisini teselliliye çalışır, ancak müdür yeniden duygusallıktan çıkıp otoriter tavrını takınır... Bernard, Lenina'yla kampa yaklaşmaktadır. Lenina helikopterden aşağı bakar, gördüğü güzelliklerden etkilenmiştir. Kampa gelirler. Her yer çok pistir. Oysa kendilerinin yaşadıkları yerde temizlik çok önemsenmektedir; çünkü, "temizlik Ford'dan gelir." Vahşiler kızıl kara tendedir, yaşlı ve çirkindirler. Lenina alışık olmadığı bu görüntüler karşısında sıkılır, rahatlamak için 'soma' (Yeni Dünya'nın uyuşturucusu) içmek ister. Ancak somasını getirmeyi unutmıştır. Bernard da yanında soma getirmemiştir. Lenina derhal ayrılmasını ister. Ancak Bernard reddeder; çünkü, gördükleri hoşuna gitmiştir. Yanlarına gelen açık mavi gözlü yabancı, kusursuz ama tuhaf bir İngilizceyle konuşmaktadır. Annesi Linda, yıllar önce öte yandan -uygar dünyadan- bu vahşi kampa gelmiş, orada kaybolup kalmıştır. Çocuğunu kampta doğurmuştur. Aile kavramının hâla geçerli olduğu kampta, John'a 'piç' gözüyle bakılmaktadır. Bernard, John'un Müdür'ün oğlu olduğunu anlar. Linda ve John'u İngiltere'ye getirmek için yetkililerden izin alır. Döndükelerinde, Müdür, Bernard'ı Ford'un yolunda gitmediği için sürgüne göndermeye hazırlanmaktadır. Ancak, Linda'nın kendisinden bir çocuk doğurduğu ortaya çıkınca bütün planları bozulur. Görevinden istifa eder. Bernard ise ödüllendirilir. Herkes onu önemsemektedir; bu duygu yabancısı olduğu dünyaya onu bir ölçüde ısındırır. Linda için uygarlığa dönmek 'soma'ya dönmek demektir. Bir süre soma ve TV'den yayılan imaj bombardımanı ile avunur.

Helmhotz, John'a dünyalarını tanıtmaktadır. Yabancı, Helmhotz'a Shakespeare'den bahseder. Hiç adını duymadığı bu adam ve kitapları Helmhotz'un ilgisini çekmiştir. Linda sürekli tatilde olmaktan ve uyuşturulardan yaşamaktan mutsuz olmaya başlamıştır; hastaneye kaldırılır. O sırada ölüme şartlandırmak (ölümün nasıl bir şey olduğunu göstermek) için görevliler, çocuklara hastaneyi gezdirmektedir. Çocuklar Linda'yı görünce çok korkarlar. Çünkü o güne kadar yaşlı, şişman ve çirkin bir insan görmemişlerdir. Kendi ülkelerinde insanlar en fazla otuz yaşına kadar yaşlanmakta, ömürlerinin sonuna kadar o görüntülerini korumaktadırlar. Çocukların annesini aşığlamasına üzülen John birini tokatlar. Bir süre sonra Linda ölür. John dehşete kapılmıştır; hemşireye haber verir. Çocuklar panikle ortalıkta koşuşmaktadır. Hemşire çocukların şartlandırma eğitiminin bir kaç ay geriye gideceğini düşündüğü için John'a kızar. Bir görevli Alfa, "Soma almak isteyenler!"⁽²⁾ diye bağırır. Herkes sıraya girer; John'u unuturlar. İnsanların kendilerinden geçmiş hallerini gören Vahşi, "Şu korkunç ilacı almayın sakın. Zehirdir bu zehir."⁽³⁾ diye bağırmaya başlar. Bu uyarı bir delilik belirtisi olarak algılanır. Bernard'a haber verirler. John "Bebek olarak kalmak hoşunuza mı gidiyor? İnsanlığın, ögürlüğün ne olduğunu bile anlamıyor musunuz..."⁽⁴⁾ diye haykırmayı

(2) Aldous HUXLEY, YENİ DÜNYA, Çev. Ender Güröl, Varlık Yayınları, 1964, S. 155

(3) A.g.k., S.157

(4) A.g.k., S.158

sürdürür. Bir süre sonra soma etkisini gösterir; insanlar sakinleşir ve birbirlerine sarılmaya başlarlar. Olayı dehşetle izleyen Helmholtz John'un yanına gelir. Polis devreye girer. John, Bernard ve Helmholtz, Daimi Dünya Düzenleyicisi Mustafa Mond'un odasına götürülür. Burası onun çalışma odasıdır. Etraftaki kitapları izlerken biri gözüne takılır. Kitabın kapağında 'Hayatım ve Eserim, Yazan Hazret-i Ford'"⁽⁵⁾ yazmaktadır. O sırada Mond içeri girer. Konuşmaları sırasında John, Yeni Dünya'da insanların Shakespeare'i tanımadığını, oysa Mustafa Mond'un bildiğini anlar. Biritish Museum Katliamı'nda diğer kitaplarla birlikte Shakespeare'in kitapları da imha edilmiştir. Mond, John'a sanatın da tıpkı bilim gibi tehlikeli olduğunu bu nedenle denetim altına gerektiğini ve sistemin böyle olduğunu söyler. Daha önce John'un anlattıklarından Shakespeare'e ilgi duyan Helmholtz, Mond'un bu konuşmalarından sonra Müdür'e hak verir. John sistemlerinden rahatsız olduğunu söyleyerek Mond'a sorular sormaya başlar. Mustafa Mond bir zamanlar bilim adamıdır, ancak bir odaya kapatılıp katıksız bilim yapmaktansa Düzenleyici Divanına girmeyi tercih etmiştir. Mond konuşma sırasında, bir zamanlar insanları yönlendiren dini kitapların da kendilerinde bulunduğunu, ancak uyumu ve mutluluğu bozmamak için bunların gizlendiğini söyler. Yerli birden haykırmaya başlar: "Ben rahat istemiyorum ki. Tanrı istiyorum, şiir istiyorum, iyilik istiyorum. Günah

(5) A.g.k., S.162

istiyorum.”⁽⁶⁾ “Yani” der Mustafa Mond, “mutsuz olmak hakkı istiyorsun (...) Peki o halde.”⁽⁷⁾

Helmhotz ile Bernard’ı adaya gönderirler. Vahşi de kendisine bir inziva mekânı bulur. Orada arınmak için saatlerce dua eder. İlk günler çiçeklerin içinde rahatsız edilmeden yaşar. Sonunda onu bulurlar. Etrafı onu izlemeye gelen insanlar ve kameralarla sarılır. John onlara ne istediklerini sorar. “Kırbaç” diye yanıt verirler. Bir tanesi öne atılır. Vahşi kendini kaybedip ona vurmaya başlar. Çevredekiler bu sahneyi kendilerinden geçerek izlerler. Akşam olunca helikopterlere binerek giderler. Ertesi gün geldiklerinde Vahşi’yi göremezler.

Yazar, finali şöyle anlatır: “Evin kapısı aralık duruyordu. İterek açıp girdiler içeri, gölgeli bir alacakaranlıkta ilerlediler. Odanın karşı tarafındaki bir kemerden yukarı hatlara çıkan merdivenin dibi görünüyordu. Kemerin tam ortasında bir çift ayak sallanıyordu.”⁽⁸⁾

B. NESNEL HARİTA

1932 yılında yayımlanan bu bilim-kurgu romanda zaman ve mekân açısından bugüne ve yarına göndermeler yapılmaktadır. Tüketim toplumunun, insanları götüreceği nihai sonuçları anlatmaya çalışan Aldous

(6) A.g.k, S. 178

(7) A.g.k., S. 178

(8) A.g.k., S. 192

Huxley, modern toplumun yönelimleri açısından düşündürücü imgeler yaratmıştır. Günümüzde dünya tröstlerin egemenliği altında yönetilmeye başlamış ve tek-merkezliliğe doğru bir yönelime girilmiştir. 'Yeni Dünya'daki 'şartlama odaları'nın işlevini bugün 'bilinç endüstrisi' yerine getirmektedir.

Huxley, Yeni Dünya'yı 1929 Ekonomik Bunalımı'ndan üç yıl sonra yazmıştır. İkinci Dünya Savaşı ise yedi yıl sonra çıkacaktır. Bu karamsar ve sıkıntılı dönemde yazılan Yeni Dünya'da Hitler Faşizminin de ipuçlarını yakalarız. Üstün ırk yaratma hayaliyle dünyayı kana boyayan Hitler'in bu özleminin roman-daki yansımasını Alfa'larda görebiliriz. Yeni Dünya'nın üstün ırkı olan Alfa'lar uzun boylu, açık tenli ve renkli gözlüdürler; barbar dünyanın insanları ise kızıl-kara renkte...

Kitapta uygar dünya için 'öte yan' tanımlaması kullanılmaktadır. Bu da 'öteki dünya'yı çağırıştırır. Öteki dünyada bizi cennet ve cehennem beklemektedir. Cennet tüm acıların bittiği huzurun yaşandığı yerdir. İnsanlar için bir armağandır. Yeni Dünya'daki (öte yan'daki) yaşantıda da acılar bitmiştir. So-ma'nın etkisiyle insanlar tüm dertlerinden uzak, huzurlu (ve uyuşturulmuş) bir yaşam sürmektedirler. Bir başka deyişle Yeni Dünya insanı "para tanrı"nın cennetinde yaşamaktadırlar. "Para tanrı"nın cennetini ABD kurdu. Dolayısıyla Huxley kitabında bu cennete gönderme yapmaktadır. Zaten yazar da 1958'de yazdığı "Brave New Word Revisited" (Yeni Dünyaya Yeniden Ziyaret) başlıklı deneme tarzındaki kitabın-

da, bu ilk romandaki yerin aslında Amerika Birleşik Devletleri olduğunu açıklar.

Huxley "Yeni Dünya" kavramıyla tarihe de bir gönderme yapar; Amerika kıtasını keşfeden Avrupalılar için bu yeni kıta umutla bakılan bir Yeni Dünya olmuştur. Huxley bu umudun nasıl felakete dönüştüğünü anlatır.

C. EDEBİ HARİTA İLE NESNEL HARİTANIN KARŞILAŞTIRILMASI:

Yukarıda da belirttiğimiz gibi romanın imgesel haritası bize, bugünümüze ve geleceğe dair ipuçları vermekte ve benzerlikler taşımaktadır. Bunların temel nitelikte olanlarını aşağıda sıralıyoruz.

1. Tüketim toplumunun sloganıyla Yeni Dünya'nın hayat felsefesi arasında önemli koşutluklar vardır. Lenina ile Fanny arasında geçen bir konuşmada, Fanny sistemin sloganını haykırır: "Atmak yamaktan iyidir."⁽⁹⁾

2. Günümüzün resmi ideolojisi 'Yeni Dünya'nın ideolojisiyle benzeştir. 'Kuluçkalama ve Şartlama Merkezi'nin girişinde şu sözler yazmaktadır: "Topluluk, özdeşlik, istikrar."⁽¹⁰⁾

3. Tek tip insan yaratma çabası bugün yalnızca bilinç endüstrisi tarafından psikolojik yönlendirme ile gerçekleşirken 'Yeni Dünya'da daha sistemleştirile-

(9) A.g.k. S. 39

(10) A.g.k. S. 5

rek, bu işle görevli kişiler ve laboratuvarlar hazırlanmış ve uyumluluk duygusu genlere işlenmiştir.

4. Tüketim toplumu insanı gibi 'Yeni Dünya' insanı da 'para tanrı'ya tapmaktadır.(S: 59, 60 vb.)

5. Kuluçkalama, popüler film, müzik ve propoganda,... odaları 'Yeni Dünya'da tek bir binada toplanmıştır; tıpkı günümüzde bilinç endüstrisinin tek-merkezli hale dönüşmesi gibi.

6. 'Soma'yı Yeni Dünya insanı kimi zaman bir tablet olarak, kimi zaman bir buhar olarak, kimi zaman televizyondan ya da bir hoparlörden yayılan müzik yayınından,... alıyor ve bütün mutsuzlukları silinerek tekrar sistemin uyumlu bir üyesi olmaya başlıyorlar. Bu da bilinç endüstrisinin ulaşabileceği uç noktayı işaret etmektedir.

7. 'Yeni Dünya'da aydınlar, kitaplar, müzeler, tarihi anıtlar "British Museum Katliamı"nda yok edilmiştir...

8. Bilim, Yeni Dünya'da sistemi ayakta tutmaya yarayan bir araca dönüşmüştür; insanları özgürleştirmez, tutsaklaştırır...

9. 'Yeni Dünya' tek-tipleştiremediklerini toplum dışına atıp sürgüne yollayarak cezalandırır...

10. İngilizce, 'Yeni Dünya'nın konuşma dilidir.

D. MESAJ

Bu bilim-kurgu roman, tüketim kültürünün insanları götüreceği nihai sonucu anlatmaktadır. Hiç bir bireyin yaşadığımız kültür ortamında sistemiçi koşullanmanın dışına çıkamayacağına ve giderek bilgiyi elinde tutan iktidar güçlerinin elinde, kumandayla yönetilen robotlara dönüşeceklerine işaret etmektedir.

Bilimin bir iktidar aracı olarak kullanılmasının insanlağı götüreceği sona karşı bir anlamda uyarı niteliği taşıyan kitap, Huxley'in edebiyatta olduğu kadar öngörülerinde de başarılı olduğunu bize kanıtlamaktadır.

SONUÇ

İmaj yaratma, ya da birileri tarafından üretilmiş endüstriyel imajları kullanma çabası, bugün'ümüze ve burada'mıza dair hoşnutsuzluğumuzdan kaynaklanır; toplumsal sancıların içinde varolabilmeye çalışan insanın, hayata karşı, değiştiremediği koşullara karşı pasif bir direnişidir. Varolan koşulları önce reddeder, sonra imajlara bürünerek umutlanır ve yarattığı hayali kimliğiyle, değiştiremediği koşullardan kaçış yolu bulmaya çalışır. Dolayısıyla imaj yaratma eğilimi, hayata yapay bir yolla tutunma çabasının sonucudur. İnsan, istemediği kendisi yerine hayali kimliğiyle oluşturduğu, olmak istediği kendisini yaratır.

Bu araştırmada, insanı kendi gerçekliğini yaşamaktan uzaklaştırıp reel hayatın 'gerçeği'ni yaşatan imajların oluşum ve değişimlerini incelemeye çalıştım ve gördüm ki, ön-insan'dan bugüne, imaj yaratma çabasında yalnızca, imajı yatanla kullanan arasındaki ilişkinin dolayımı değişmiştir. İlkel'in yaşantısında imajı yaratanla kullanan arasında dolayla bir ilişki yoktu. O, ulaşamadığı göklerdeki cisimleri kendisine 'yaratan' olarak seçti ve çoğu kez imajla (imgeyle) gerçeğin ayırımına varamadan yaşantısını ve imajlarını kurgula-

dı. İşbölümünün getirdiği yalnızca toplumsal bir organizasyon değildi. Sınıflı toplumların oluşmasıyla birlikte nasıl ki üretim ve tüketim aracısız gerçekleşemez hale geldiyse, imaj üretimi ve kullanımı da dolaylılıkla oluşmaya başladı. Ve tüketim toplumuna geçişle birlikte, imaj üretimi endüstriyelleşti.

Üretimde ve yaşantılamada araçlar değişse de değişmeyen bir şey var: üstün insan özlemi. Tarihin bütün dönemlerinde insanlar üstün güçlerle dolu olduğunu varsaydıkları mitler yarattılar. Yaratıkları o 'mit'in imgesine öykünüp özdeşleşerek onun gücünden güç almaya çalıştılar ve o 'mit'e, 'tapınası' imajlar yüklediler. Üstün insana tapma ve üstün insana benzeşerek onun tılsımından yararlanma, insanın insan üstünde egemenlik kurmasına, insanın insana boyun eğmesine yolaçtı.

'Büyücü', gücü elinde tuttuğu için kendini ayrıcalıklı kıldı. İmajının ona sağladığı güç sayesinde başka hiç bir iş yapmadan üretimden pay aldı. Din adamları ve kral, Tanrı'nın temsilcisi oldukları düşünüldüğü için toplum üzerinde egemenlik kurdular ve yönlendirdiler.

Bugün ise 'para tanrı'nın ikonaları, sembolleri, yaşamın belirleyene dönüştüler. Günümüzde iktidar imgeleri artık göklerde yaşamıyor, her an yanımızda dolaşıyorlar. 'Para tanrı'nın iktidarını koruması için görünmez olması gerekmiyor. O, gücünü, dokunabileceğimiz kadar yakınımızda olmasına rağmen ulaşılmaz oluşundan alıyor. Bugünün kitle büyüğü, iletişim araçları ile yapıyor. 'İktidar seçkinleri' en az Zeus

kadar acımasız; ve imajlarını sarsacak en ufak bir uyanışta, insanların üstüne baskı ve zulümlerini salmak için hazır bekliyorlar.

Özetle, uygarlık tarihinde iktidar motifi üzerine kurulmuş imgelerin etkileme güçleri değişmedi. Değişen sadece araçlar ve araçlar oldu. Bu iktidar imgelelerinin (imajlarının) yaşatılması çoğunluğu itaate, mutlu azınlığı ise hükmetmeye yöneltti. Boyun eğmek de, hükmetmek de insanların zaaflarını gizleme yoludur. İnsanlar arasındaki eşitlik ilişkilerini bozar. Hükmeden zaaflarını saklı tutabilmek için egemenlik kurar; hükmedilen ise zaafları (korkuları) yüzünden itaat etmeyi öğrenir

Popüler imaj üretiminin yakın geçmişine ve bugününe ilişkin ipuçlarını değerlendirdiğimizde, -istisnalar bir yana- neredeyse kutsallaştırılmış bir "tüketim toplumu yaratma" hedefiyle karşılaşırız. Böyle bir hedefe yönlendirilmiş olan imaj üreticilerinin, çok parlak ve mutluluk dolu görüntülerin altında, insanları tüketime yönlendirmek için başvurdukları bilinçaltı silahı, şaşırtıcıdır. Evrensel demokrasinin henüz bir ütopya sayıldığı dünyamızda, birey eğitiminden toplum yönetimine kadar her alanda başvurulan "korku" ve "buyruk", imaj üreticileri için de elverişli araçlar olmuştur. Bu imaj üreticilerinin kullandıkları göstergelerle "korku" yaydıklarını, ses ve renk dolu kodlar kullanarak "buyruk" verdiklerini farketmek zor değildir. "Eğer o şey'e sahip değilsen, bir hiç'sin!"... Ve böylece kişiler -ve kitleler-, 'hiç olma' korkusunun paniğinde, neredeyse hipnotize olmuş gibi, 'o şey'e sahip olmanın ve tüketmenin yollarını ararlar.

İnsanlar artık maskeleri olmadan ne kendileriyle ne de diğerleriyle göz göze gelebiliyorlar. "Baba Yasaları"nın dolayımında yaşantılanan hayat onlara kendileri olma, kendi gerçekliklerini yaşama olanağı tanımıyor. Hep diğerleri için ve hep diğerlerine göre yaşanan hayatlarda, insanlar artık hayata değil ölüme yakınlar. 'Ölü ruhlar' olarak dolaşıyorlar. Deneyimleyerek değil izleyerek yaşadıkları hayatta, kendilerine ait fikirleri, yaşamları ve anlamları kalmıyor. Diğerlerinin fikirlerinin, hayatlarının, anlamlarının bileşkesiyle oluşan imgelerinde kimliği ve ruhu olmayan bir 'şey' gibi yığınlara katılıyorlar. Yalnızca para ve başarı imgesine göre kurgulanan yaşantılarda, modern toplum bize Frankeştaynlar, Drakulalar armağan ediyor... Herkes bize rakip ve herkes düşman. Bunun için de hep savunmada kalmak gerekiyor. İmgelerimiz zırhımız oluyor. Ve içimizdeki o ses bize sürekli, rollerimizi hatırlatıyor. Rollerimiz ise bizi tutsaklığa taşıyor. "Yarın mutlaka" diyor modern toplum; "bugün değilse bile yarın mutlaka 'o şey' senin olacak". Ve sahip olma tutkusu bir sendroma dönüşüyor; bize bugünü yaşatmayıp yarını bekletiyor. Oysa gerçek, bugünümüzde ve buradamızda. İnsanların mutluluğu ve daha uygar yaşaması için atılan bilim tohumlarından, bugün savaş biçiliyor. Ve biz ekranlarımızdan bir 'film tadında' savaşı izliyoruz. 'Uzaklarda' geçen o filmin bizim yaşantımızda olmamasından garip bir haz duyuyoruz...

Yaşamımızda imgeler varolmak zorunda. Çüngü imge, insanların arasındaki iletişimi sağlayan bir dil. Ancak bu dilin oluşum aşamasında kurulan toplumsal

ve psikolojik faktörlerin yönelimleri, geldiğimiz noktada, bu anlaşma dilinin bir silaha dönüştürmüş durumda. Aslında o silahı insan kendi kurdu ve ateşledi. Çünkü tarihin öznesi olmak yerine nesnesi olmayı seçti. Bu nedenle de imgenin (imajın) yönelimini değiştirmek yine insana düşmektedir. Kendimizi dönüştürme gücüne ulaştığımız gün, 'yeraltından' çıktığımız gün, o silahın artık hiç bir anlamı kalmayacaktır. Ve o gün imgeler, insanlar arasındaki eşitlik ilişkilerini bozan değil, kuran bir araca dönüşeceklerdir.

Bu noktada sözü Ursula K. Leguin'e bırakmak istiyorum. 'Mülksüzler'de bir gelecek ütopyası kuran Leguin, romanın kahramanı Shevek'in ağzından şu sözleri söyler:

"... Vermediğiniz şeyi alamazsınız, kendinizi vermeniz gerekir. Devrim'i satın alamazsınız. Devrim'i yapamazsınız. Devrim olabilirsiniz ancak Devrim ya ruhunuzdadır, ya da hiç bir yerde.." ⁽¹⁾

(1) Ursula K. LeGUIN, MÜLKÜSÜZLER, Çev. L. Mollamustafaoğlu, Metis Yayınları, 1995, S. 247

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

- Althusser, Louis; İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, 1989
- Barker, Ernest; Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü, Çev. Mete Tunçay, Dost Kitabevi Yayınları, 1982
- Barthes, Roland; Çağdaş Söylenler, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990
- Baudelaire, Charles; Özden Günceler-Kötülük Çiçekleri, Çev. Erdoğan Alkan, Alaz Yayıncılık, 1984
- Baudrillard, Jean; Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu, Çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, 1991
- Belge, Murat; Tarihten Güncelliğe, Alan Yayıncılık, 1986
- Benjamin, Walter; Son Bakışta Aşk, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, 1995
- Berger, John; Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü, Çev. Zafer Aracagök, Adam Yayınları, 1987
- Berger, John; O Ana Adanmış, Yayına Hazırlayan: Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayıncılık A.Ş., 1986
- Berger, John; Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1988
- Berman, Marshall; Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, 1994
- Betton, Gerard; Sinema Tarihi, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, 1990
- Bilgin, Nuri; Eşya ve İnsan, Gündoğan Yayınları, 1991

- Bir, Ali Atıf-Maviş, Feri; Dünyada ve Türkiye'de Reklamcılık, Bilgi Yayınevi, 1988
- Budak, Muzaffer; Sinema Yazıları, Bayrak Yayıncılık, 1986
- Burton, Graeme; Görünenden Fazlası, Çev. Nevin Dinç, Alan Yayıncılık, 1995
- Büker, Seçil; Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitabevi, 1991
- Campbell, Joseph; Doğu Mitolojisi Tanrıların Maskeleri, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, 1993
- Cassirer, Ernst; İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat, Remzi Kitabevi, 1980
- Cüceloğlu, Doğan; İnsan ve Davranışı psikolojinin temel kavramları, Remzi Kitabevi, 1991
- Çernişevski, N.G.; Nasıl Yapmalı, Çev. Mazlum Bayhan, Kuzey Yayınları, 1988
- Dorsay, Atilla; Sinema ve Çağımız, Hil Yayınları, 1984
- Dorsay, Atilla; Yüreğimin Orta Yeri Sinema, Altın Kitaplar Yayınevi, 1990
- Dostoyevski; Yeraltından Notlar, Çev. Mehmet Özgül, Adam Yayınları, 1982
- Dökmen, Üstün; Sosyometri ve Psikodrama, Sistem Yayıncılık, 1995
- Eco, Umberto; Günlük Yaşamdan Sanata, Çev. Kemal Atakay, Adam Yayınları, 1993
- Eliade, Mircea; İmgeler Simgeler, Çev. Mehmet A. Kılıçbay, Gece Yayınları, 1992
- Erkman, Fatma; Göstergebilime Giriş, Alan Yayıncılık, 1987
- Foucault, Michel; Kelimeler ve Şeyler, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1994
- Fourastie, Jean; 2001 Uygarlığı, Çev. Mehmet Selami Şakiroğlu, İletişim Yayınları, 1991
- Freund, Peter - Martin, George; Otomobilin Ekolojisi, Çev. Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, 1996
- Fromm, Erich; Rüya, Masallar, Mitoslar Sembol Dilinin Çözümlemesi, Çev. Aydın Arıtan Kaan H. Ökten, Arıtan Yayınevi, 1990

- Fromm, Erich; Sahip Olmak ya da Olmak, Çev. Aydın Arıtan, ArıtanYayınevi, 1991
- Fromm, Erich; Umut Devrimi, Çev. Şemsa Yeğin, Payel Yayıncılık,1990
- Galbrith, J.K.; Kuşku Çağı, Çev. Nilgün Himmetoğlu, Reşit Aşçıoğlu, Altın Kitaplar, 1980
- Gombrich, E.H.; Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, RemziKitabevi, 1986
- Huberman, Leo; Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, Çev. MuratBelge, Dost Kitabevi Yayınları, 1982
- Huxley, Aldous; Yeni Dünya, Çev. Ender Gürol, Varlık Yayınları, 1964
- Kennedy, Eugene; Beni Gerçekten Tanısaydın Yine de Sever miydin,çev. Nesrin Hisli Şahin, İmge Kitabevi, 1992
- Kundera, Milan; Ölümsüzlük, Çev. İsmail Yerguz, AFA YayıncılıkA.Ş., 1990
- Kozanoğlu, Can; Pop Çağı Ateşi, İletişim Yayıncılık A.Ş., 1995
- Kozanoğlu, Can; Cilalı İmaj Devri, İletişim Yayıncılık, 1994
- Küçük, Mehmet; Medya İktidar İdeoloji, Ark Yayınevi, 1994
- Lacan, Jacques; Fallus'un Anlamı, Çev. Saffet Murat Tura, AFAYayınları, 1994
- Leguin, Ursula K.; Mülksüzler, Çev. L. Mollamustafaoğlu, MetisYayınları, 1995
- Lotman, Yuriy M.; Sinema Estetiğinin Sorunları, Çev. Oğuz Özgül,DE Yayınevi, 1986
- Lundberg, A.-Schrage, C.-Larsen, N.; Sosyoloji, Çev. Özer Ozankaya,İşın Yayıncılık, 1985
- McNeill, William H.; Dünya Tarihi, Çev. Alaattin Şenel, İmgeKitabevi, 1994
- Malinowsky, B.; Büyü Bilim ve Din, Çev. Saadet Özkal, KabalcıYayınevi, 1990
- Mandel, Ernest; Hoş Cinayet, Çev. N. Saraçoğlu, Yazın Yayıncılık,1985
- Marcuse, Herbert; Tek Boyutlu İnsan, Çev. Aziz Yardımlı, İdeaYayınları, 1986

- Mardin, Şerif; İdeoloji, Turhan Kitabevi, 1982
- McLuhan, T.C.; Yeryüzüne Dokun, Çev. Ece Soydam, İmge Kitabevi, 1994
- Mellen, Von Joan; Marilyn Monroe-Yaşamı ve Filmleri, Düzenleyen: İlhan Özer, Ekin Kitabevi, 1991
- Mills, Wright; İktidar Seçkinleri, Çev. Ünsal Oskay, BilgiYayınevi, 1974
- Oskay, Ünsal; Walter Benjamin Estetize Edilmiş Yaşam, DostKitabevi, 1992
- Oskay, Ünsal; XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım, A.Ü.S.B. Fak. Yay., 1982
- Oskay, Ünsal; Çağdaş Fantazya Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, Ayko Yayınları, 1982
- Ozankaya, Özer; Toplumbilime Giriş, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1977
- Özgü, Halis; İnsanlar ve Maskeler, Özgü Yayınevi, (Yayın tarihibelirtilmemiş)
- Panofsky, Erwin; İkonografi ve İkonoloji Renaissance Sanatınınİncelenmesine Giriş, Çev. Engin Akyürek, AFA Yayıncılık, 1995
- Petrovski, A.V.; Topluluk ve Birey, Çev. Caner Fidaner-HüreyFidaner, Bilim ve Sanat, 1986
- Pignarre, Robert; Tiyatro Tarihi, Çev. Pınar Kür, İletişimYayınları, 1991
- Platon; Devlet, Çev. Sebahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, RemziKitabevi, 1988
- Ponty, M. Merleau; Algının Fenomenolojisine Önsöz, Çev. MedarAtıcı, AFA Yayıncılık, 1994
- Rifat, Mehmet; Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Yazko, 1983
- Roof, Bernard-Seeblen, George; Ütopik Sinema, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, 1995
- Shakespeare, William; Macbeth, Çev. Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1993
- Sözer, Önay; Felsefenin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, 1995

- Şenyapılı, Önder; Toplum ve İletişim, Turan Kitabevi, 1981
- Şerif, Muzaffer; Sosyal Kuralların Psikolojisi, Çev. İsmail Sandıkçıoğlu, Alan Yayıncılık, 1985
- Thomson, George; İnsanın Özü, Çev. Celal Üster, Payel Yayınları, 1987
- Tolan, Barlas-İsen, Galip-Veyssel, Batmaz; Ben ve Toplum, Teori Yayınları, 1985
- Tura, Saffet Murat; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, 1996
- Uğur, Aydın; Keşfedilmemiş Kıta, İletişim Yayınları, 1991

MAKALELER:

- Ay, Taner; "Marcos ve Maske", Çalıntı, Çalıntı Yayınları, Sayı:24, 1995, ss.83-84
- Batur, Enis; "Gelenek ve Gelecek Arasında Moda", Gergedan, Sayı:1 Mart 1987, ss.83-90
- Baydur, Mehmet; "Gerçek Olan, Yalan Olan", FOL Dergisi, NoYayıcılık, Sayı:2, Ekim 1995, ss.4-7
- Benjamin, Walter; "Moda Üzerine", Çev. Ahmet Cemal, Gergedan, Sayı:1, Mart 1987, ss.95-96
- Edgü, Ferit; "Yüz Mask Maske", FOL, No Yayıcılık, Sayı:2, Ekim 1995, ss.91-92
- Ergüven, Mehmet; "Bir Kurmaca Harikası", FOL, No Yayıcılık, Sayı:2, Ekim 1995, ss.94-101
- Federman, Raymond; "Göstergenin Bittiği Yerde Başlar Gerçek", Çev. Yusuf Erdamar, Kuram, Kur Yayıcılık, Kitap 8, Mayıs 1995, ss.57-58
- Gatta, Claudio; "Karnaval Ruhu", Çev. Serhan Ada, FOL, NoYayıcılık, Sayı:2, Ekim 1995, ss.24-31
- Habermas, Jürgen; "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü", Çev. Tanıl Bora, Defter, Metis Yayınları, 16. Sayı, 1991, ss.53-62
- Illiouz, Eva; "Tutku İçinde Akıl: Kadın Dergilerinde Aşk", Çev. Filiz Aydoğan, Kuram, Kur Yayıcılık, Kitap 10, 1995, ss.50-61
- İnal, Ayşe; "Kültürel Çalışmalar ve İzleyici Sorunu Üzerine", Kuram, Kitap 8, 1995, ss.59-73
- İskender, Küçük; "Binbir Surat'ın Jokerleri", FOL, No Yayıcılık, Sayı:2, Ekim 1995, ss.104-108
- Klapper, Joseph; "Kitle İletişiminin Toplumsal Etkileri", Çev. Filiz Aydoğan, Kuram, Kur Yayıcılık, Kitap 8, 1995, ss.74-78
- Koestler, Arthur; "Yaratma Edimi: İmge", Çev. Sertaç Ergin, Kuram, Kur Yayıcılık, Kitap 1, Ocak 1993, ss.47-53
- Kovanlıkaya, Çağlayan; "Bir Gün Tek Başına", Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:3, Kış 95, ss.187-190

- König, Güray; "Dil ve Güç", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 8, ss.79-86
- König, Güray; "Kadın Erkek ve Dil", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 10, 1995, ss.45-49
- Kuran, P Nedret; "Karşılaştırmalı Yazınbilim'den İmgebilim'e", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 1, Ocak 1993, ss.77-82
- Oskay, Ünsal; "Kitle İletişimi ve Kitle Kültürü Açısından David Riesman'ın Görüşleri: Tüm Olarak Bilinen Dünya'dan Stepan Arkadyevich'in Yaşamdan Edinilen Dünyasına", Yıllık, A.Ü.Basın-Yayın Y.O., A.Ü. S.B.F. B.Y.Y.O. Basımevi, 7-1984, ss.49-65
- Oskay, Ünsal; "Kıskandırıcı Tüketim Boyutu İle Moda", Gergedan, Sayı:1; Mart 1987, ss.91-94
- Rifat, Mehmet; "Göstergebilim 'Kuramsal Bir Oyun'dur", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 1, Ocak 1993, ss.23-26
- Simmel, George; "Metropol ve Zihinsel Yaşam", Çev. Celal A. Kanat, Defter, Metis Yayınları, Nisan-Temmuz 1991, ss.83-94
- Türkoğlu, Nurçay; "İmgelerin Gücü ve Hürü'nün Gördükleri", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 8, Mayıs 1995, ss.3-15
- Türkoğlu, Nurçay; "Kadın İmgeleri: Mitler ve Gerçekler", Kuram, Kur Yayıncılık, Kitap 10, 1995, ss.37-34
- Yılmaz, Levent; "Eleştiriyle Yüzleşen Kronoloji: 17. Yüzyıl Avrupa'sında Saf İman'dan Bilgi/İnanç İkiliğine Geçiş", Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 3, 1995, ss.111-113

ÇOĞALTIMLAR:

(YAYINLANMAMIŞ ÇEVİRİ VE FİKİR YAZILARI)

- Binol, Özkan; "1950 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın ve Toplumsal Değişim", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 1992
- Elsbeth, Probyn; "Kimlik Sorunu", Çev: Nurçay Türkoğlu
- Kayadar, Vakur; "Bir Tür Olarak Bilim-Kurgu", M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Ders Ödevi, 1995

Oskay, Ünsal; "Rönesans", Bir televizyon programı için ön
metin, 1991

O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, Fiske;
"Kültürel Çalışmalar", Çev. Nurçay Türkoğlu, Key Concepts
in Communication and Cultural Studies; Routledge, 1994, ss.71-
73

Owens, Nancy; "İmge ve Nesne: Hegel, Madonna, Metropolis",
Çev. Nurçay Türkoğlu

Türkoğlu, Nurçay; "Yeniden Dönüşümlü Tarihin Gündelik
Kullanımına Sunulması", Basılmamış Özgün Çalışma, 1993-1994

Türkoğlu, Nurçay; "Gündelik Yaşamda İmgeler", M.Ü. Sosyal
Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Ders
Notları, 1993-1994

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER:

Ana Biritannica, Ana Yayıncılık ve Sanat Ürünleri Pazarlama A.Ş.
Cilt 11, 1990

İletişim Sözlüğü, Erol Mutlu, Ark Yayınevi, 1992

Key Concepts In Communication and Cultural Studies;
Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin
Montgomery and, John Fiske, Routledge, 1994

Mitoloji Sözlüğü, Azra Erhat, Remzi Kitabevi, 1984

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi,
İletişim Yayınları, 1. Cilt

Thema Larousse, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 5. Cilt, 1993-1994

Dictionaire Larousse, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1-2. ve 4. ciltler,
1993-1994

Şamanlar, firavunlar, rahipler, biliciler, yöneticiler "sıradan insanların" karşısına tarih boyunca hep simgesel donanımları ile çıktılar. Donanımları olan bu simgeler onların Doğa üzerindeki egemenliklerini, kılıçlarının üstünlüğünü, sürülerden ya da topraktan oluşan servetlerinin üstünlüğünü dile getiriyor ve "sıradan insanlar" karşısındaki konumlarının erişilmezliğini, değiştirilmezliğini söylüyordu. Bu simgesel donanımları, "sıradan insanların" gözünde onların egemen konumlarını meşrulaştırmaya yarıyordu.

"Sıradan insanlar" ise, Tarihin uzunca dönemleri boyunca değiştiremedikleri gerçekliklerini gündelik hayatlarının algılama biçimi içinde olumlar gibi görünseler de bir kırgınlığı, bir arayışı dile getiren çabalar içindeydi. Üst'leri olanların simgesel donanımlarını paylaşma eğilimleri yalnızca bir boyun eğme, yalnızca bir olumlama eylemi değil; değiştiremedikleri gerçekliğin aşılması yönünde saklı bir umudu, isteği de dile getiriyordu.

İsmet Yazıcı, "sıradan insanların" bu uzun serüvenini ve bu "serüvende" izleyebileceğimiz ideolojinin gündelik hayatın üslubu ile sistemin nasıl yeniden-üretiminde yer aldığını anlatıyor. Duyarlı ve özenli incelemesiyle bize bu "uzun sürmüş" serüvenimizi farkettermeye çalışıyor. "Bilinç Endüstrisinin" tapınakların yerini aldığı günümüzde, ideolojik bir eleştirinin öncülüğünde bilimlerin ve tekniklerin hayata zenginlik ve özgürlük kazandırabilmesi için bu "farkındalığın" önemi açık...

Prf. Dr. Ünsal Oskay