

T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DİJİTAL BEDEN TEZAHÜRLERİ VESİLESİ İLE İNSAN VE İNSAN
SONRASI TOPLUM ÜZERİNE MÜZAKERELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SALİHA YAZGAÇ

Danışman
YRD. DOÇ. DR. GÖKÇEN ERTUĞRUL

ŞUBAT 2012
MUĞLA

T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DİJİTAL BEDEN TEZAHÜRLERİ VESİLESİ İLE İNSAN VE İNSAN SONRASI
TOPLUM ÜZERİNE MÜZAKERELER

SALİHA YAZGAÇ

Sosyal Bilimler Enstitüsünde

“Yüksek Lisans”

Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 16. 03. 2012

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 24. 02. 2012

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Savaş ÇAĞLAYAN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Özlem ŞAHİN GÜNGÖR

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Namık Kemal ÖZTÜRK

ŞUBAT 2012

MUĞLA

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 29.10.2012 tarih ve 542/8 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/b maddesine göre, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi S. AHHA YAZBAÇ'ın "Dijital Pöden Tezahürleri Vesilesi ile İnsan ve İnsan Sancıları Toplumlarının Mücadele" adlı tezini incelemiş ve aday 24.10.2012 tarihinde saat 13,30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine oybirliği ile karar verildi.



Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL

Üye

Yrd. Doç. Dr. Savaş ÇAĞLAYAN



Üye

Doç. Dr. Özlem ŞAHİN GÜNGÖR

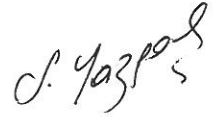


YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Dijital Beden Tezahürleri Vesilesi ile İnsan ve İnsan Sonrası Toplum Üzerine Müzakereler**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/03/2012

SALİHA YAZGAÇ



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı :YAZGAÇ

Adı: SALİHA

Kayıt No:426670

TEZİN ADI

Türkçe : Dijital Beden Tezahürleri Vesilesi ile İnsan ve İnsan Sonrası Toplum Üzerine Müzakereler

Y. Dil : Negotiations On Human And Post-human Society Through The Manifestations Of The Digital Body

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Üniversitesi

Fakülte : Edebiyat Fakültesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih : 24.02.2012

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : Gökçen ERTUĞRUL

Ünvanı : Yrd. Doç. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI:169

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Dijital Beden Tezahürleri
2. İnsan ve İnsan Sonrası Toplum
3. Görsel Kültür ve Sinema

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1. Siberpunk
2. Dijital Bedenler
3. Feminizm
4. Siber Uzam

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstract ve thesaurus'u kullanınız.

1. Siberpunk
2. Digital Bodies
3. Feminism
4. Cyber Space

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :

S. Yassıoğlu

Tarih : 16...10.31.2012

Rachel Corrie, Pippa Bacca, Cumartesi Anneleri ve Anneme
“Bir ideal, evrenin tamamını kaplayacak bir gülüş” için

ÖZET

“Dijital beden tezahürleri vesilesi ile insan ve insan sonrası toplum üzerine müzakereler” başlıklı tezimde vurgu toplumların kurulan mefhumlar olduğu üzerinedir. Toplumlar söylemsel düzenlere göre kurulurlar. İçinde bulunduğumuz endüstri ve modernite sonrası toplumda üretim biçiminin, zaman ve mekânın toplumsal belirlenimlerinin ileri teknolojinin başat göstereni olarak bilgisayar ile değiştiği düşünülür. Bu değişim toplumların yapısını ve insanı tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda beden ve toplumsal bedenin yeniden kurulduğu ve yeni iktidar ilişkileri içine girdiği söylenebilir. Dijital teknolojilerle etkileşimi içinde ortaya çıkan yeni zamanların yeni insanı, modernitenin ikiliklerini tartışma konusu yaparak aşma potansiyeli taşıdığı düşünülen siborgtur.

ABSTRACT

The main stress of my thesis, titled "Negotiations on human and post-human society through the manifestations of the digital body", is on the fact that societies are constituted concepts. Societies are instituted on the discursive orders. The mode of production, social determinations of time and space in the post-industrial and post-modern society are transformed by computers as the main sign of advanced technology. This transformation calls into question the structure of societies and the human. In this context, it can be said that the body and the social body are reconstituted and incorporated into new relations of power. The new human of the new times that emerge out of the interactions with digital technologies is the cyborg that is thought to have potentials to dispute and transgress dualities of modernity.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	1
1. '80 SONRASI DÜNYANIN HALLERİ	3
1.1. Görüyorum, O Halde Varım.....	3
1.2. Yöntem.....	12
1.3. Sinema ve Anlam.....	14
1.4. 1980 Sonrası Dünyaya Kuramsal Yaklaşımlar.....	33
1.4.1. Zaman ve Mekânın Farklılaşması.....	54
2. FEMİNİST TARTIŞMALAR ve DİJİTAL BEDENLER BAĞLAMINDA “İNSAN”IN SORUNSALLAŞTIRILMASI ve ÖZNE UĞRAĞI	58
2.1. Descartes’ dan Lacana Özne.....	58
2.2. Beden.....	70
2.3. İnsandan Dijital Bedenlere.....	81
3. SİBERALAN: POSTMODERN ZAMANLARIN ÜTOPYACI VİZYONU ..	89
3.1. Siber Dönüşümün Ufku.....	89
3.2. Siberpunk ve Siborg.....	100
3.2.1. Bilim-Kurgu Üzerine..	100
3.2.2. Siberpunk.....	104
3.2.3. Siborg.....	109
4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	115
4. 1. <i>The Matrix</i>	116
4. 2. <i>eXistenz</i>	132
4. 3. <i>Star Trek: The First Contact</i>	146
4. 4. <i>Blade Runner</i>	149
SONUÇ	156
KAYNAKÇA	162

ÖNSÖZ

Sancılı olduğu kadar şiirsel bir telaş olan tez yazma pratiği zaman zaman hiç bitmesini istemediğim tatlı bir serüven, zaman zamansa içinden çıkamayacağımı sandığım kayıp bir patika oldu. Serüven yanının ağır bastığı, her ayrıntıya dalmak istediğim ve giderek dağıldığım zamanlar da toparlayıcılığı; Pan'ın kayıp patikalara gönderdiği ve kaybolmuşluk paranoyasının arttığı zamanlar da ise desteği ve güveni ile tekrar tekrar önümü açan ve bundan yorulmayan sevgili danışmanım Gökçen Ertuğrul'a minnettarım. Bana olan güvenini yitirmediği ve bilgisini ve hoşgörüsünü hiçbir zaman esirgemediği için kendisine sonsuz teşekkürler.

Yapıcı eleştirileri, önerileri ve desteği ile çalışmamın zenginleşmesine katkıda bulunan hocam sevgili Savaş Çağlayan'a gönül dolusu teşekkürler. Bu süreçte bilgisi, emeği ve dostluğu ile yanımda olan sevgili hocam Özlem Şahin Güngör ve Semra Purkis'e gönül dolusu teşekkürler. Sıkıştığım her zaman düşünmeden, sıkılmadan her daim yardımını istediğim, başımı ağrıttığım çok sevgili arkadaşım Çağlar Özbek'e kucak dolusu teşekkürler. Tezin düzeltmelerinde pek çok emeği geçen çok sevgili arkadaşım Özlem Vapur'a gönül dolusu teşekkürler.

Tezi yazarken zaman zaman bana rahat bir ev ortamı sağlayan sevgili arkadaşım Ömür Çakmaklı'ya kucak dolusu teşekkürler. Her daim moralimi yükselten ve motivasyonumu artıran sevgili arkadaşım ve ağabeyim Alptekin Akkoyunlu'ya çok çok teşekkürler. Desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen canım kardeşim Seher Yazgaç ve yeğenim Sıla Serap Yürekli'ye gönül dolusu teşekkürler.

Ayrıca burada adını anmadığım ama desteklerini benden esirgemeyen arkadaşlarıma da sonsuz teşekkürler. Sizlerin destekleri olmasaydı hiçbir zaman tamamlanamayacak olan bu çalışma sayenizde tamamlanabilmiştir. Hepinize müteşekkirim. Sevgi ve muhabbeti yaşayan bir kültür olarak coğrafyamızda ve dünyamızda da yaygınlaştırmak inadına bir katkımız olursa, alâ!

GİRİŞ

Şimdiyi içinden kavramanın zorluğundan söz eder Frederic Jameson. Bir yandan zamansal bir varlık olarak oluş içinde akmanın yarattığı zorluk; bir yandan da anlamak iddiasının nesneleştirici karakterinden kaynaklı bir zorluktur söz konusu olan.

Kant “Was heisst Aufklarung?” diye sorduğunda, “Şimdi ne oluyor?, Bize ne oluyor? Bu dünya, bu çağ, içinde yaşadığımız şu an neyi ifade ediyor?” gibi soruları kast ediyordu. Aufklarere olarak, Aydınlanmanın bir parçası olan biz neyiz? sorusunu soruyordu. Tarihin çok kesin bir anında biz neyiz? Kant’ın bu sorusu hem bizim hem de içinde yaşadığımız çağın bir analizi olarak ortaya çıkmaktadır (...)Bütün felsefi sorunların belki en kesini, şimdiki zaman sorunu, bizim tam şu anda ne olduğumuz sorunudur (Foucault, 2005: 68) diyor.

Aynı soruları bugün bizler sormuyor muyuz? Hızına yetişemediğimiz ve sürekli değişen dünyaya uyum sağlamak çok zor. Üstelik neden uyum sağlamamız gereksin ki? Ne olup bittiğini anlayamıyorsak, uyum sağlamak insanlık durumu adına hiç de iyi olmaz. Yakın tarih, bu uydumculuğun, adını anmak istemediğimiz,arsız ve habis cisimleşmelerini göstermedi mi? O halde, bu kafa karıştırıcı ortamda yaşadığımız hayatın neye hizmet edeceğini anlamaya çalışmak insanlık sorumluluğumuzdur. İşte bu sorumluluğu yerine getirebilmek adına, bazı sorularıma, bu tez vesilesi ile yaklaşmak istedim.

Tezimin odak noktasını 1980 sonrasının bir belirlenimi olarak görülen bilim-kurgu sinemasının siberpunk türü oluşturmaktadır. Buradan hareketle 1980’ler dünyasının egemen kültürünü tartışacağım. Bu bağlamda birinci bölümde şu başlıkları tartışmaya açtım: 1. Görüyorum, O Halde Varım 2. Yöntem 3. 1980 Sonrası Dünyaya Kuramsal Yaklaşımlar 4.Zaman ve Mekân Farklılaşması.

Görüyorum, O halde varım bölümünde modernite ve postmodernitenin içkin bileşeni olarak görsel kültürü tartıştım. İkinci bölümü ise yönetime ayırdım. Bu bö-

lümde hangi soruların beni bu çalışmaya yönelttiğini ve çalışmamı nasıl gerçekleştirdiğimi açıklamaya çalıştım.

Daha sonra postmodernizm ya da geç kapitalizm olarak adlandırılan dönüşümü, enformasyon devrimi ile birlikte ele almaya çalıştım. Ayrıca modern ve postmodern dönemlerde zamanın ve mekânın nasıl farklılaştığına bakmaya çalıştım.

Genel postmodernite tartışmalarını biraz daha özele doğru daraltan başlıklar tezimin ikinci bölümünü oluşturdu. Özne tartışması postmodernitenin en temel tartışma alanlarından birisidir. Modern öznenin eleştirisi ki Descartes'in cogito'su ile belirlenim kazanan ve Aydınlanma'nın bireyini "insan" olarak kuran/özneleştiren paradigmanın eleştirisi, postmodern tartışmalarda beden de görünürlük kazanmasına imkân vermiştir. Klasik sosyal bilimlerde, postmodern eleştirel sürece kadar göz ardı edilmiş olan bedenin görünürlük kazanması ile feminist tartışmalar da ivme kazanır. Bu süreci ikinci bölümde, Feminist Tartışmalar ve Dijital Bedenler Bağlamında "İnsan"ın Sorunsallaştırılması ve Özne Uğrağı başlığı altında üç ayrı bölümde tartışmaya çalıştım. Bunlar, 1. Descartes'den Lacan'a Özne 2. Beden 3. "İnsan"dan Dijital Bedenlere

Üçüncü bölümü "Siberalan: Postmodern Zamanların Ütopyaçı Vizyonu" başlığı altındaki siber dönüşüm, siber alan, siber uzam gibi kavramlara ayırdım. Siberpunk bilimkurgu türü ve postmodern süreç bağlamında, yeni bir paradigmaya geçilip geçilmediği, toplumsalın nasıl dönüştüğü, bu dönüşümün dinamikleri, toplumsal cinsiyetlerin bu melezleşme sürecinden nasıl etkilendiklerini tartıştım. Bu tartışmaları şu başlıklar altında gerçekleştirdim: 1. Siber Dönüşümün Ufku 2. Siberpunk ve Siborg.

Son bölüm olan dördüncü bölümde ise daha önce yaptığım tartışmalar bağlamında film çözümlerini yaptım.

1. '80 SONRASI DÜNYANIN HALLERİ

1.1.Görüyorum, O Halde Varım

Görsel kültürde görmenin biçimlendiriliyor olduğu gerçeği, görmeye yönlendirildiğimiz anlamına gelir. Belirli şeyler görmenin alanına girerken, belirli şeyler o alanın dışında kalır. Demek ki görünür olabilmenin koşulları ile görünmez olanların koşulları farklıdır. Görme biçimlendirilirken görünür olanlar ile görünmez olanların bu koşulları yeniden yaratılıyor olmalıdır. Göz, ekrandır. *Blade Runner* filminin başlarında, Leon Kowalski'nin gözünü bir ekran gibi görürüz. Ekranlarla kaplı bir dünyadayız. Evimizin içindeki televizyonlar, bilgisayarlar, görüntülü telefonlardan sokaklardaki mobeseler, vitrinlerdeki, mağazalardaki kameralardan metropole yönelik yüksek binalara yerleştirilmiş dev ekranlar neyi görüp, neyi görmememiz gerektiğini sürekli olarak hatırlatıyorlar. Durmadan kendimize hatırlatıldığımız zamanlardayız, kendimizi biraz olsun unutmamıza izin verilmiyor. Sürekli bir şeylere çağrılıyor, bizleri belirli özne konumlarına davet ediyor ekranlardaki kurulmuş dünyalar. Şeyet bir bilinçdışımız varsa bilinçdışımızı işliyorlar, yoksa bilinçdışımızı oluşturuyorlar. Bedenlerimizin uzantıları gibi, protezlerimizmiş gibi daima etrafımızdalar. *Blade Runner*, *V for Vendetta*, *the Matrix* filmleri gibi geç kapitalizm döneminin pek çok filmde sık sık karşımıza çıkar bu ekranlar. *Blade Runner*'da, Roy Bett, gözlerinin gördüklerinden dolayı isyandadır biraz da ve sık sık dile getirir bu acısını: "Öyle şeyler gördüm ki siz insanlar inanmadınız" der. Gözlerimin gördüklerini bilseydiniz çılgıncı postmodernizimin modernite eleştirisini kateder. Yaratıcı/Baba ve Yasa olan Tyrell'in gözlerini bu yüzden oyar. Tyrell'in oyulan gözlerinde, yüzyılın "yeni bir insan yaratma projesi"nin acıya tanıklıklarına karşı isyan, öfke ve artık gördüklerine dayanmama istenç ve iradesi vardır. İki büyük dünya savaşı, Nazizm, Stalinizm, ekonomik krizler, yoksulluk... Görmekle kurulan ilişki, görmeyi istememek, başını kuma gömmek, üç maymunu oynamak, sinikleşmek, nihilizm gibi şekillerde de tezahür edebilir. Roy Bett'nin Babayı/Yasayı öldürmesi ise tersine bir özgürleşim edimidir. Beni de görün demektir. Zira günümüzün görünmeyenleri, görülme istenmeyenleri olarak, kendilerinden yüz geri edilmek istenen, ekranlara musallat olamayan mültecileri, bedensel engellileri, transeksüelleri, kadınları, evsizleri, yoksulları, kimsesizleri, tıpkı Odetta'nun şarkısında söylediği gibi annesiz kalmış çocuklar gibidir-

ler¹; ekranlarda görülseler de sadece ölüm pornografisinin nesnelere olarak yer alabilirler. Roy Bett'in o şiirsel öldürme edimi tıpkı *V for Vendetta*'nin Scarlet Carson gülleri gibi adaletin yerini bulmasıdır. Bu bağlamda, en genelinde, çalışmanın bütünü bir yandan günümüzün toplumsal bir tipi olarak görebileceğimizi düşündüğüm siborgun etkileşimleri ve sorunsallaştırdığı alanlara sunabildiği imkânları tartışmaya çalışır; diğer yandan ise yine siborgun görünür olmaya başlaması ile daha da sorunsallaşmış olarak karşımıza çıkan “insan”ı ele alır.

Görmenin politikasını anlamak, görmemiz için ekranlarda sunulanlarla, görmemiz istenmeyen, gözden ırak tutulanların ayrışmasını anlamak için gereklidir. Başka türlü görmenin imkânlarını, imkânsız olanı, düşünülmemiş olanının imkânını zorlamayı, çağ, bir sorumluluk olarak önümüze koymaktadır. Bu bağlamda, bu bölümde, görmeye ilişkin politikanın ve görsel kültürün bazı dinamiklerinin nasıl oluşturulduğuna bakmaya çalışacağım. Görsel kültürü oluşturan hatlara ilişkin hatırlatmalar aynı zamanda çalışmanın yöntemine de bağlanmaktadır. Dolayısıyla yöntemi me ilişkin açıklamaları da burade ele alacağım.

Kartezyen mantığın görmekle bilmek arasında kurduğu sıkı ilişki, görmeyi diğer duyular üzerinde üstünleştirmiştir. Dalmak, bakılan şeye dalmak ve onun tarafından ele geçirilmek, yutulmak, o şeye katılmak öznenin iptali demektir. Müzik esrikleştirici, aşk körleştirici diyebiliriz. Aşk, seyretmekle ilgili bir şeydir belki de. Seyretmek, seyrine dalmak, temaşa etmek ve onda kendini unutmaktır. Lacan'ın ayna evresini düşünecek olursak, aşk o ilk bakışın nostaljisi midir? Nitekim bu özdeşlik, bütünlenme arzusunun imkânsızlığı, tarihi yeniden değerlendirmek gerektiği konusunda tarihin meleği olarak karşımıza çıkan Walter Benjamin'in *Son Bakışta Aşk*'i ile teselli bulur mu? O da bir bakış önerisidir ama yeni ve başka türlü bir bakış. İnsan olmak: Olmak ne kadar da kuvvetli bir fiil ve insan “Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu” diyen Hamlet'i nasıl hatırlamaz? Olmak ama nasıl bir olmak? Benjamin'in makalesine bir müdahale yapıp şöyle desek: Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda İnsan. Evet, sorunumuz biraz bu: bir yapıt olarak in-

¹ Afro-Amerikan sanatçı Odetta, P.P. Pasolini'nin *II. Vangelo Secondo Matteo* (1964) filminde, pek çok şarkıcı tarafından da seslendirilmiş “sometimes I feel like motherless child”ı söyler.

san, bir kuruluş olarak insan. Tekrarların, benzeşimlerin, klonların, fraktallerin çağında öze dayanamayan, özü parçalanan insan.

En temel fantezilerinin başında aşk olması, insanın suya ne kadar yakın olduğunu gösterir. Seyrine dalacak bir şey bulmaya görsün o, nasıl da akar gider peşi sıra; mum ateşe nasıl dayanamazsa, kar sığağa nasıl, öyle. Akar, gider. İşte bunu bildiklerinden, ilk terbiyeler her zaman akılmayacağı ile ilgilidir. Akmamayı öğrenmek gerektiği dikte edilir. Akmanın en kolay olduğu durumlardan birisi olduğu için, durdurulabileceği en şüpheli olan duygu da aşktır. Taşkın anı, taşma durumu. Sel olup akmasıdır diye duvarlar örülür her yerlere. İnsan, hayal edebilen insan, ne kadarını arzu edebilir? İnsan fantazyaları ile var. Seyretmenin ayartısından seyredilmenin ayartısına; ayartı, insanın ayaran yanı; nasıl, neden? İnsan baştan çıkan bir yaratık; akışkan. Ayartıları karşısında kendine hâkim olamayabilir, bazı ayartılar karşısında belki zaten akmak gerekir. Heyecan verici ayartı aynı zamanda tedirginlik de yaratıyor. Eskidiği iddia edilen, yenilenmesi gerektiği düşünülen, teknolojinin imkanlarıyla, acı veren beden, sınırlar koyan, dayatan, ikiliklere ayırışan “et”in tedirginlinin sonu olarak siber-uzamı alkışlayan tekno-ütopik bakış açıları ne sunuyor? Siborglar (*cyborg*) arzu ettiğimiz sınırlılıklarımızdan özgürleşmek için gerçekten bir imkân sunabiliyorlar mı? Bir dakika, bunu ben mi söyledim yani “arzu ettiğimiz sınırlılıklarımızdan özgürleşmek” diyen ben miyim? Böyle bir arzum mu var? Ne zamandır?

Beden, “et” olarak kavrandıkta küçük düşürülmüş olmuyor mu? Zaten modernitenin çelişkisi bu değil miydi? Yoksa eti beden olarak biçimleyen ve öznelştiren iktidar süreçlerinden özgürleşmek için bedenden kurtulma fantezileri üretmenin dışında başka yollarımız yok mudur? Geç kapitalizm içimizden doğru mu ele geçirmeye çalışıyor şimdi bizleri? Disiplin ve denetimle uysallaştırılan bedenler, şimdi de teknoloji ve tüketim odaklı haz ile mi biçimlendirilmeye çalışılıyor?

Kevin Robins’e göre, ortada yalnızca yeni teknolojiler yok (Robins, 1999: 25). Görme, bakma ve izleme biçimleri farklı ve karmaşık yollarda harekete geçirilerek kullanılmaktadır. Vizyon ve imaja yüklenen ruhsal beklentiler nelerdir? Diye soran Robins’e göre, vizyon ile bilinçdışı süreçler arasındaki ilişkide, imajların ret veya inkar mekanizmaları olarak kullanılması ya da zevkin, korkudan ayrılarak ko-

runması söz konusu olmaktadır. Robins'e göre, teknolojilerin ruhsal olarak zorlayıcı olmaları, ürkütücü dünyaya ve bedenlerimize yerleşmiş korkuya karşı belli bir güvenlik ve koruma sağlama kapasitelerinden gelmektedir (Robins, 1999: 32). Modernite, biçimsel ve soyut görme biçimlerini işleyerek görsel savunma mekanizmalarını rasyonalize etmiştir: "Teknolojik olarak yayılan görüntü, çevremize mesafe koymanın, dünyayla bağlantı kurmanın ürkütücülüğünden kendimizi uzak tutmanın, tecrit etmenin özel olarak modern bir yolu biçiminde gelişti. Şimdi söz konusu olan şeyler, vizyon alanının tarihsel rasyonalizasyon sürecinin (genellikle postmodern olarak adlandırılan) sonuçlarıdır" (Robins, 1999: 33).

Bu bağlamda, Robins'e göre, imaj kültüründe gerçekleştiği varsayılan devrimci dönüşüm aslında bir onarma ve düzenlemeden başka bir şey değildir ve tekno-ütopyacı bakışların göremediği de budur (Robins, 1999: 32). Tekno-ütopyacı bakış açılarının, yeni bir aşkınlık düşü, ("hiçbir yerdeki") "başka" bir yer düşüncesi ve idealine bağlı olduklarını söyler Robins. Zygmunt Bauman'a atıfla, "Modernite ilk ve öncelikli olarak sınır boyu uygarlığıdır" hatırlatmasını yapan Robins, modernitenin dinamiğinin, yayılcı ve ütopyacı yönleriyle daima şu andaki verili gerçekliğin ağırlığından kaçma eğimi gösterdiğinin altını çiziyor (Robins, 1999: 38). Zira modern hayal gücünün ihtiyacını karşılamak için bir yerlerdeki gerçek alanlar tükendiği zaman yeni yerler ve yeni sınırlar bulmak gerekmiştir. Şimdi de yeni sınır siber-uzama, sanal yaşam alanına açılmaktadır. Robins, teknolojilerin deneyimlerin alanını genişlettiği ve zenginleştirdiği, tekno-kültürün bir ideal ve ilerleme ölçütü olarak sayılması gerektiği iddiasına karşı olarak, gerçeklikten kaçışı toplumsal olarak kurumsallaştıran bu teknolojileri bir gerileme mantığı içinden ele almak gerektiğini söyler (Robins, 1999: 51). Dolayısıyla esas sorun deneyim ve deneyimin yitirilmesi olarak algılanmalıdır.

Tekno-kültürün dışladığı, anlamsızlaştırdığı deneyimin önemi ve değeri üzerinde ısrarla durmalıyız. Modern teknoloji toplumlarında bastırılan, inkâr edilen varoluş niteliklerine tekabül ettiği, bu nitelikleri belirlediği için deneyim kategorisi önemlidir. Teknoloji kültürünün başarısını değerlendirmek için "ilerleme"nin değil, "deneyim"nin bir ideal ve bir ölçüt olarak kullanılmasını öneriyorum (Robins, 1999: 52).

Siber-uzamanın bu içe doğru hareketi ister istemez, insan ve insanın içine doğrudur. Aslında her şeyin içine doğru giren, içi yaran, içe dalan ve içi dağıtan, patlatan, mer-

kezsizleştiren bir hareket bu. Dünya dediğimizin içi, şeylerin içi, insanın içi, evlerin içi: içimizdekileri görme arzusu, içeri yönelmiş kameralar, bakışlar. Bilgi ile öznenin üretimi arasındaki sıkı ilişkiyi Foucault dile getirmiştir. İnsan bilimleri, nihayetinde çeşitli söylemlerle insanı üretmediler mi? Yeni teknolojilerin, yeni insanı biçimlemiyor olduklarını nasıl bileceğiz? Kendimizi bu duruma nasıl hazırlamalıyız? Hele ki her yeni teknolojinin kapitalizmle, savaşla, tahakkümle olan inkâr edilemez ilişkisi düşünüldüğünde, en acı deneyimlerin bir gösteriye dönüştüğü düşünüldüğünde, acılara şahitlik edenlerin, teknolojik araçlarla, acıları üzerinden şeyleştirildiği düşünüldüğünde, kaçış çizgilerini ve yeni öznellik biçimlerini nasıl üretebileceğiz? Demem o ki her şeyini bildikleri ama bizlerin artık kendilerimizi bilemeyeceğimiz yeni içler üretiliyor olmasın bize?

İçe doğru yönelen bu harekette Foucault'nun teorisinin yönünün içten dışa doğru bir kavramsallaştırma olduğunu düşünüyorum. Gerçi bütün post-yapısalcı düşünürler, kurucu ögenin söylem yani dil olduğunda hemfikirdirler. Foucault, Derrida, Barthes “*insanın ölümü*”, “*yazarın ölümü*”, “*öznenin ölümü*”nü sorunsallaştırırlarken kaçınılmaz olarak ilerlemeci, doğrusal ve zorunluluk alanı olarak tarihi de sorunsallaştırırlar. Bu arada ideoloji de, en azından Foucault için artık işlevsizleşir.

Yapıyı konuşmanın dramatik bir yanı var adeta. Zira mekânsallaştırma üzerinden anlama çabası boşluklara izin vermiyor gibi görünüyor. Weber'in “*demir kafesi*” ile Foucault'nun düşüncesi arasında bir yakınlık var gerçekten. Belki de uygarlık süreci dediğimiz şeyin mekânsallaştırma pratikleri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Aslında eski bir soruya yeniden duchar oluyoruz. Aristoteles için anlaşılmaç olan, gerçek varlığı matematiksel varlıkla açıklama çabası idi (Koyre, 2004: 175). Çağcıl fizik, yani Galileo'nun yapıtlarıyla doğup, Albert Einstein'ın yapıtlarında son bulan fiziğin en temel yasası eylemsizlik yasası sayesinde ki çağcıl bilim, her şeyi “sayı, şekil ve devinim” ile açıklayabilir olmuştur (Koyre, 2004: 189). Koyre'ye göre, esasında, bu yasayı Galileo'dan çok Descartes anlamıştır. Koyre'ye göre, onlar bu yasaları keşfetmekten ziyade, *bu keşifleri olanaklı kılan çerçevenin kendisini yaratmışlardır.*

En başta usumuzun kendisini düzeltmeleri, ona bir dizi yeni kavram vermeleri, yeni bir doğa düşüncesi, yeni bir bilim anlayışı, başka deyişle yeni bir felsefe geliştirmeleri gerekmiştir. Şu ki, bunları geliştirmek için aşılması gerekmiş engellere, içerdikleri taşıdıkları güçlüklerle gerçek değerini vermek, bizim için hemen hemen olanaksız; olanaksız, çünkü çağcıl bilimin temelini oluşturan kavramlar ile ilkeleri çok iyi biliyoruz; çünkü onlara çok alışmışız (Koyre, 2004: 191).

Benzer biçimde, bireyin bedeni üzerinde işleyen bilgi ve nüfuz alanlarını olanaklı kılan çerçeve nasıl oluşturulmuştur diye sorulabilir. Jonathan Crary'ye göre, görme konusu temelde beden ve sosyal iktidarın işleyişi ile ilgilidir (Crary, 2004: 15-18). Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz. Crary'ye göre gözlemci, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş kişidir. John Berger ise düşündüklerimiz ve inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler diyor. Şöyle devam eder Berger:

Sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. (Görme eylemi, ancak gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümünü alırsak böyle tanımlanabilir.) yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne –her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşılabileceğimiz bir alana getirilmiş olur (Berger, 2008: 8).

Demek ki Crary'ye göre, algı ya da görmenin gerçekten değişip değişmediği önemli değildir çünkü bunların kendilerine ait, özerk tarihleri yoktur. Burada değişen, algının gerçekleştiği alanı oluşturan çok sayıdaki kuvvet ve kuraldır. Bu bağlamda Berger'in imge tanımını hatırlamak yerinde olur. Berger'e göre, imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür ve her imgede bir görme biçimi yatar (Berger, 2008: 10). Ancak, her imgede bir görme biçimi yatmasına rağmen bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda bizim o imgeyi görme biçimimize de bağlıdır.

Önemli olan, beden ve bedensel işlevlerin gerçekleştirilme biçimleri hakkında edinilen bilgiler doğrultusunda insan öznenin yeni iktidar düzenlemelerine nasıl uyumlu kılınacağıdır: işçi, öğrenci, asker, tüketici, hasta, suçlu olarak beden. Crary'ye göre, burada önemli olan görmeyi ölçmenin imkânı değil ama homojenleştirici etkileridir. Bu etkiler dolayımı ile algılayan kişiyi yönetmek, tepkilerini önceden tahmin

etmek, üretken kılmak ve her şeyin üstünde rasyonelleştirmenin tüm diğer alanları ile uyumlu hale getirmek mümkün olabilmiştir (Crary, 2004: 160).

Görme daha önce niteliklerin algılandığı bir deneyim olarak kavranırken, niceliksel farklılıklarla ilgili bir mesele haline gelmiştir. Algıya bu şekilde yeni bir değer biçilmesi, cebirsel homojenleştirilmesi ve duylardaki niteliğin silinmesi, modernleşmenin çok temel bir parçası olmuştur. Modern iktidar biçimleri Crary'e göre, içeriye ait bir alan olarak özne ile dünya arasında niteliksel ayırım getiren sınırların dağılmasıyla ortaya çıkmıştır. Modernleşme, öznenin kendini geri çekebileceği bu son alanın da rasyonelleştirilmesini talep etmiş ve 19. yüzyılda “psiko”- ön adı ile başlayan tüm bilim dalları, özneliliğin stratejik bir biçimde ele geçirilmelerinin parçaları olmuşlardır (Crary, 2004: 161).

Crary'e göre, söz konusu bu optik aletler, felsefi, bilimsel ve estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal gerekler ve sosyoekonomik güçlerin örtüştüğü kesişim noktalarıdır (Crary, 2004: 20). Crary, teknolojik determinizme dayanan, mekanik buluş, değişiklik ve kusursuzlaştırma konusundaki dinamiklerin, sosyal bir alana kendilerini dışarıdan kabul ettirdiğini savunan fotoğraf ve sinema tarihiyle ilgili değerlendirmelere itiraz eder. Çünkü Crary'e göre, teknoloji her zaman başka güçlere eşlik eder ya da onlara tabidir. Bu çalışma açısından önemli olan şu argümanı savunur Crary: “Gözlemciyle ilgili bir tarih, ne değişen teknik ve pratiklere ne de sanat yapıtları ve görsel temsilde yaşanan biçim değişikliklerine indirgenebilir”. Buna dayanarak 19. yüzyılda kullanılan stereoskopun, kitlesel görsel kültürde “gerçekçi” etkiler üretmek için optik deneyimin radikal bir biçimde soyutlanmasını ve yeniden yapılandırılmasını gerektirdiğini, bu yüzden 19. yüzyıl “gerçekçiliğin” in ne anlama geldiğinin yeniden düşünülmesi gerektiğini iddia eder (Crary, 2004: 21). İnsanın yeni kurumsal ve ekonomik gerekler doğrultusunda daha fazla rasyonelleştirilmesine ve kontrol altına alınmasına izin veren bilgi, aynı zamanda görsel temsilde yeni deneyler yapılmasının da bir koşuludur. Bu bağlamda 19. yüzyılda gözlemcinin yaşadığı şey bir modernleşme sürecidir; gözlemci, hepsi kabaca ve belki de fuzuli olarak “modernite” olarak adlandırılan yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir.

Perspektif geleneğinde, her şey, bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenmektedir (Berger, 2008: 16).

Bu, tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünüşlere *gerçek* denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzlukta ki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir (Berger, 2008: 18).

Berger'e göre, perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenlenmektedir. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylemektedir. Ancak fotoğraf makinesi ve çok daha sonra sinema makinesi böyle bir merkezin bulunmadığını göstermiştir.

17. ve 18. yüzyıllarda dokunma duyusu, klasik görme kuramlarıyla bütünleşik olarak ele alınmasına rağmen, 19. yüzyılda dokunmanın görmeden koparılması, du-yuların ayrıştırılması ve bedeninin sınaî olarak yeniden üretilip kurgulanması olgusu söz konusudur (Crary, 2004: 32). Böylece görme duyusu, dokunmada vücut bulan ve algılanan uzamla ilişkisini oluşturan referanstan kopar.

Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü* (The Humiliation of the Word) adlı kitabında gerçekliğin görülen, sayılan, ölçülen ve uzaya yerleştirilen bir şey olduğunu söyler (Ellul, 1998: 27-29). Ellul'e göre, kesin olan gerçeklik apaçık şekilde fiziksel evrene tekabül eder. Belirsiz olan söz alanıdır. Bu nedenle, vizüel gerçeklik çelişkiden uzaktır (*noncontroversial*). Ellul, ünlü çelişmezlik ilkesinin, tıpkı özdeşlik ilkesi gibi dünyanın vizüel tecrübesine dayandığının altını çizer: "Vizüel olan diyalektik olamaz" der (Ellul, 1998: 27). Görmeye dayalı bilgi, çizgisel ve mantıksal zorunluluğun bilgisidir. Ellul, görmenin dünyaya sahip olmayı garantilediğini ve dünyayı "benim-için-evren" haline getirdiğini söyler. Görme egemenliğin de temelidir. Egemenlik dolayısıyla teknik bir sürece sürüklenilir; görme olmaksızın hiçbir teknik mümkün değildir. Ellul, bir fenomenin vizüel bir şeye dönüştürülemediğinde bir teknik nesnesi de olamayacağını belirtir. Böylece vizüel ile teknik arasındaki önemli bağlantının da altını çizmiş olur. Zira vizüel imaj, tecrübe, deney ve tekniğin organizasyonu haline gelecek şeyin bütün nitelik ve özelliklerini içinde taşır. O halde, görülen şey inşa edilen şeydir. Görme, özne ile nesne arasındaki dolaysız ayrıma neden olur ve gözlemciyi kendi ortamının dışında bir varlık haline getirir. Ayrılma, bölünme, müdaha-

le, verimlilik, sunilik patikalarına sürükleyen görmenin kent ortamında tatmin bulunduğunu dile getiren Ellul, şehrin, insanlığa, çabasının ürününe seyrettirdiği için, kendisini seyretme anlamında ayna imajını da görme imkânını sağladığını dile getirir.

Marshall McLuhan, insanı, kulağın büyüdü dünyasından tarafsız görsel dünyaya taşıyanın fonetik alfabe olduğunu düşünür (McLuhan, 2001: 29). Okuryazar olmayan toplumlar, bu konuda eğitilmedikçe filmleri ve fotoğrafları göremezler (McLuhan, 2001: 54). McLuhan'a göre, okuryazarlık insanlara bir imgenin önünde odaklanma gücü vermektedir. Böylece imgenin ya da resmin bütününe bir bakışta görebilirsiniz. Okuryazar olmayanlar ise nesnelere böyle bakmazlar. Onlar nesnelere ve imgeleri basılı bir sayfayı parça parça tarar gibi tararlar. Dolayısıyla onların nesneden ayrılmış bir bakışları yoktur. Nesneyle birliktedirler, empatik bir şekilde nesneye dâhil olurlar. Göz, perspektif içinde değil dokunsal olarak kullanılır. McLuhan'a göre, görmenin dokunma ve işitmeden tamamen ayrılmasına dayanan Öklitçi uzaya aşına değillerdir.

McLuhan'a göre, teknoloji duyularımızdan birini genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızda, yeni bir kültür aktarımı ortaya çıkar (McLuhan, 2001: 61). Bir kültürel değişim kuramı oluşturabilmek için duyularımızın çeşitli şekillerde dışsallaştırılmasının etkisiyle duyu organlarında meydana gelen değişimin bilgisi gereklidir (McLuhan, 2001: 64). Örneğin yazı, görsel olmayan uzay ve duyuların görsel bir çerçeve içine alınmasıdır. Böylece alışlagelmiş duysal etkileşimden görsel duyunun soyutlanmasıdır. McLuhan, tipografik insanın yeni zaman anlayışının ise sinematik, dizisel ve resimsel olduğunu belirtir (McLuhan, 2001: 337).

Yazının düşünme ve anlatıma etkisini matbaa şekillendirmiştir (Ong, 1999: 140). Konuşma dilinden yazı diline geçiş sesten görsel mekâna geçiş demektir. Yani matbaa, görsel mekân kullanımını etkilemiştir. Matbaa, zamanla, düşünme ve anlatım biçimine hükmetmekten vazgeçmeyen işitsel üstünlüğün yerine, yazının başlattığı ama tek başına yeterince destekleyemediği görsel üstünlüğü geçirmiştir (Ong, 1999: 144).

Görsel-işitsel kültür önce film ve radyo, arkasından televizyonla yazılı iletişimin etkisini aşmıştır ve şimdi başka bir teknolojik dönüşüm gerçekleşmektedir (Castells, 2005: 440). Çeşitli iletişim biçimleri interaktif bir ağ içinde bütünleşmektedirler. Tarihte ilk kez, insan iletişiminin yazılı, sözlü, görsel-işitsel biçimlerini aynı sistem içinde bütünleştiren bir hipertext ve meta dil oluşmaktadır: Metinler, görüntüler ve sesler, seçilmiş bir zaman diliminde, açık, erişimin mali bakımından sorun olmadığı küresel bir ağ içinde çok farklı noktalardan etkileşim içinde olabilmektedirler. Bu durum, iletişimin karakterini tümüyle değiştirmiştir. Postman'ın da dediği gibi, "Gerçekliği olduğu gibi değil, dillerimizin olduğu gibi görürüz. Dillerimiz de medyalarımızdır. Medyamız metaforlarımızdır. Metaforlarımız kültürümüzün içeriğini oluşturur" (Postman'dan akt. Castells, 2008: 441). Kültür de iletişimle aktarıldığı için yeni teknolojik sistemde temelden dönüşmüştür.

1.2. Yöntem

Bu çalışmayı yapmaya karar verişim bazı sorularımın peşi sıra oldu. 1980'ler sonrası sık sık *-post* öneki ile anılmaya başlayan dünya nasıl bir dünyaydı? Post-modernizm, post-endüstriyalizm, post-liberalizm birbirleriyle nasıl, hangi uğraklarda keşişiyorlardı? Post-modernizmin modernite eleştirilerini çok gerekli ve önemli buluyordum ancak postmodernite içinden çıkabilecek bazı öneriler de arıyordum. Örneğin modernitenin ikiliklerini aşmanın bir imkânı var mıydı? Meseleyi böyle tartışanlar var mıydı? İkiliklerin aşılması neyin pahasına gerçekleşecekti? Toplumsal cinsiyetler açısından düşündüğümüzde, modernitenin ezdiği ve kamusal hayattan dışladığı kadının özne olması talebi ne olacaktı? Feministlerin bu konuya yaklaşımları nasıldı?

Bu sorular etrafında bazı kaynaklar tararken Donna Haraway'ın *Siborg Manifestosu*'na rastladım. Siborg (*cyborg*), kadınların özgürleşimi ve politik özneler olarak hayata karışmalarının önünü açmaya çalışan; kadınların teknoloji ile olan ilişkilerini sorunsallaştırıp tekno-fobiye karşı bir duruş da alan yeni bir öznellik önerisi gibi duruyordu. Bu siborg karşılaşmasının beni *siberpunk*'a götürmesi de çok zaman almadı. Daha önce hiç karşılaşmadığım ama konuyla biraz ilgilenince televizyonda sık sık gösterilen pek çok filmin siberpunk filmler olduğunu öğrendim. *Terminatör*,

Robocop, *Cyborg* gibi filmler izlemekte zorluk çektiğim filmler olmuştur. Bu filmlerdeki siborg temsillerinin şiddetle içiçeliği bu filmlerin rahatsız edici boyutuydu. Ancak yine de ilgimi çeken bu filmlere dair bir şeylerin yolunda gitmediğine ilişkin hissim, *The Matrix*'de Morpheus'un Neo'ya söylediği gibi kafamdaki bir kıymık gibi duruyordu. Ve belki de bu kıymığı çıkartmak için bir fırsattı bu. Diğer yandan aynı dönemde gösterime girmiş olan *The Matrix* ve *eXistenZ* filmlerini izleyip sinema salonundan çıktığımdaki kafa karışıklığımı hala hatırlıyorum.

Siborg, siberpunk ve postmodernitenin bu kesişimlerinden oldukça heyecanlandım ve bu macerayı gerçekleştirmeye karar verdim. Zira bu tartışma bir başka açıdan da insanı tartışmak demektir. Artık neredeyse umutsuzca sorun yumağına dönüşmüş bulunan insanlık durumumuzda kendimi nasıl konumlayacağımı yeniden tartışmaktan daha heyecan verici ne olabilir ki?

Çalışmamı ilk kıymıklar oradan kaynaklandığı için belki, film çözümlerini üzerinden gerçekleştirmek istedim. Bu bağlamda şu filmleri seçtim: *Blade Runner* (Rdley Scott, *A.B.D/1982*), *The Matrix* (Andy & Larry Wachowski, *A.B.D/1999*), *Star Trek: The First Contact* (Jonathan Frakes, *A.B.D/1996*), *eXistenZ* (David Cronenberg, *Kanada/İngiltere/1999*).

Bu filmlerde siborg temsillerinin toplumsal cinsiyetler açısından nasıl sunulduğunu çözümlenmeye çalıştım. Ancak çalışmamı yaparken yaparken yöntemime ilişkin pek çok eksiklik kendini duyurmaya başladı. Siberpunk ve siborg motiflerinin daha çaplı bir tartışmasını yapabilmek için edebiyat olarak siberpunk kurguları ile filmlerini karşılaştırmak daha iyi olabilirmiş. Dolayısıyla sadece film çözümlenmesi yapmak şimdi yeterli görünmüyor. Hele ki toplumsal cinsiyetler açısından beden tezahürlerine bakmak için feminist siberpunk yazarların eserlerine bakamamış olmak büyük eksiklik olarak kaldı. Çünkü filmlerdeki siborg temsilleri eril özellikleri ön plana çıkartılan temsiller olduğu için tartışmanın pek çok boyutu eksik kalıyor. Ya da reklamlarda sık sık karşımıza çıkan makine bedenler neden daha aile dostu, özellikle kadınların ve çocukların yardımına koşan, zarif, şefkatli ve sempatik, insan dostu kurgulardır? Reklamlardaki, ütöpik ya da disütöpik yazındaki, çizgi romanlardaki

siborg temsilleri karşılaştırmaları benzeşliklerden çok temsillerdeki farkları, farklılıkları açığa çıkarabilmek açısından kesinlikle daha iyi olurdu.

Ayrıca siborg temsilleri ve siberpunk türünün direnişin ön plana çıkarıldığı bir okuması da yapılabilirdi. Bu bağlam 1980'ler sonrasının geç kapitalist toplumsal aşamasında direnişi sorunsallaştırabilirdi. Yeni toplumsal hareketler ve yeni anarşizm ile siberpunk direniş biçimleri, hali hazırda devam eden Arap Baharı olarak adlandırılan isyanlar, Avrupa ve Amerika'daki isyanlar, Julian Assange Olayı gibi farklı bağlamlar da tartışılabilirdi. Sanırım bu yeni sorunsallaştırmalar bana bu çalışmadan kalanlar oldu. Bu bakımlardan çalışmamın eksik kaldığını düşünüyorum. Belki daha sonradan eksikliklerini duyduğum bölümler eklenebilirdi ancak bunun için kavramsal çerçevenin de değişmesi gerekiyordu. Bu yüzden şimdilik sadece eksiklikleri belirtmekle yetiniyorum.

1.3. Sinema ve Anlam

Film çözümlemesi yapmak isteyişim, orada gerçekliğin yansıtılıyor oluşundan kaynaklı değildir. Gerçeklik, filmler aracılığı ile bir kere daha üretilmektedir. Ayrıca çalışmayı yapmaya çalışan kişi olarak kendi konumum da çözümlemeyi etkileyecektir. Zira anlam filmlerin içinden çıkarılmayacaktır, araştırmacının seyirci olarak konumu ile filmler arasındaki etkileşimle oluşacaktır. *Pervert's Guide to The Cinemas* belgeselinde Zizek, arzularımızın doyurulup doyurulmadığından ziyade, arzu ettiğimiz şeyi nasıl elde ettiğimizin önemli olduğunu söyler. İnsanın arzuları ile ilgili hiçbir şeyin doğal ve kendiliğinden olmadığını söyleyen Zizek, arzu etmek için eğitildiğimizi vurgular. Nitekim arzuyu özgürleştiren kapitalizmdir (Holland 2005: 74). Bu bağlamda sinema en ayartıcı sanattır. Zizek'e göre sinema, neyi arzu edeceğimizi değil, nasıl arzu edeceğimizi anlatır. *Possessed* (1931/Clarence Brown) filmi ile Zizek, sinemanın nasıl büyülü bir sanat haline geldiğini örnekler.

Bu filmde işçi sınıfından, küçük bir taşra kasabasında yaşayan genç kız, kendini aniden, büyülü sinemasal bir deneyimle gerçekliğin yeniden üretildiği bir konumda buluverdiği trene doğru yaklaşır. Tren yavaşça ilerlemektedir ve bu durum tıpkı gerçeklikte olduğu gibidir. O sadece ağır ağır ilerleyen bir trenin yanında durur, ekranın büyüsünü seyretmeye dalmış olarak seyirciye dönüşür gibidir. Böylece kadın

kahramanın fantezi dünyasını yansıtır gibi, iç dünyasına ilişkin son derece sıradan ve gerçek bir sahne buluruz. Tüm realite basit bir şekilde orada durmasına rağmen, tren, genç kız, gerçekliğin bir parçası hem onun hem de seyirci olarak bizim algı sınırimız içinde olduğu halde bu büyülü aşamaya yükselirmiş gibi, perde, genç kızın hayallerine dönüşür. İşte bu Zizek'e göre sinema sanatının en saf halidir.

Zizek, illüzyonun arkasındaki gerçeklik değil ama illüzyonun içindeki gerçeklikle iştigal etmek gerektiğini vurgular. Eğer bir şeylerin içi zevk alınacak durumlarla doldurulmuşsa, son derece travmatik ve son derece şiddetli ise bu bizim bütün bağlantı noktalarımızı paramparça edebilir. Sonuçta bu durumu kurgusallaştırmak, hikâyeleştirmek durumundayızdır. Zizek, Hitchcock'un *Kuşlar* filmine atıfla, yabancı bir düzlem olarak gerçekliği yırtıp içeriye giren kuşlar ya da *Alien* filminde olduğu gibi vücudu yarıp çıkan canavar örneklerinde olduğu gibi, öğrenmemiz gereken asıl şeyin, bu filmlerin bizden uzaklaştırmaya çalıştığı kendimizin bir "Alien" olmasıdır diyor. İnsan olmanın anlamı, yabancıların, hayvan bedenimizi kontrol etmeleridir. Bu bağlamda, *ego*, kendi psişik aracımız olarak kendi bedenimizi denetim altına alarak çarpıtın bir *Alien*'dir.

Arzu, realitenin yarasıdır diyor Zizek. Sinema sanatı, arzuyla oyun oynamak için, arzunun uyandırılmasından meydana gelir ama aynı zamanda arzuyu belli bir mesafede tutarak onu evcilleştirerek, hissedilir kılarak ortaya çıkarır. Sinema gerçeği gizlemeye yarayan aldatıcı bir görünüm müdür? Sinema bir görüntü sanatı olarak, realitenin kendisini hissetmemizi sağlar. Bize realitenin kendini nasıl inşa edeceği hakkında bir şeyler anlatır. Film ve felsefenin nasıl bir araya geldiğini, büyük sinematografların, bizi görsel terimlerle düşünmeye yönelttiklerinde görürüz. Zizek'e göre kurmacayı ciddiye almak gerekir zira görüldüğünden daha gerçek olabilir. Video oyunlarında, kendilerini gerçek hayatta olduğundan daha güçlü hisseden, tecavüzcü, sadist gibi kimliklere bürünmenin gerçek kimliği nasıl etkilediğini anlamaya çalışmak gerektiğini vurgular Zizek. Gerçek hayattaki sınırlar nedeniyle seçilen o kimlikler yasallaştırılmaz. Sadece sanal düzlemde, kendime uygun olarak seçtiğim oradaki kendim, daha hakiki hissettiğim bir maskedir. Bu noktada kendimize daha yakın bulduğumuz bir kişiliği yasallaştırdığımız anlamına gelir. Bu bağlamda bizim

gerçekte ne olduğumuzu kurmaca yoluyla mazur gösteren bir şeye ihtiyacımız olduğunu görürüz.

Zizek, bugünün dünyasını anlayabilmek için tam anlamıyla sinemaya ihtiyacımız olduğunu söylüyor. Gerçek hayatta karşı karşıya kalmaya hazır olmadığımız bu kritik boyutu ancak sinema ile karşılayabiliriz. Zizek, eğer realitenin içinde ne olduğuna bakılıyorsa, yani gerçeğin kendisinden daha gerçek olan şeyin ne olduğuna bakılıyorsa, sinemanın kendi içindeki kurmaca evrenine bakılmasını öneriyor.

Özcan Yılmaz Sütçü, görsel-işitsel çağın oluşumunda sinema sanatı bir yaratım etkinliği olarak bir düşünce serüveni ortaya çıkarmıştır der (Sütçü, 2005: 56-66). Sütçü'ye göre, bu yüzden Deleuze, sinema tarihini tıpkı felsefe tarihiymiş gibi ele almıştır. Sütçü, sinemanın ortaya çıkışını, rastlantıdan ziyade bir zorunluluk olarak görmektedir. Zira insan etkinliğinin yeniçağdaki ürünü olarak sinema, kökenini insan düşüncesinin dönüşümünde bulur ve bu yüzden de felsefe ve sanatın diğer dallarından ayrılır.

Sütçü'ye göre, sinemanın gelişimi iki olgu bağlamında değerlendirilebilir: Tekniğin doğurduğu yeni sanatsal yaratım ve bu yaratıma ulaşıncaya kadar insanın bilinçsel dönüşümüyle ortaya çıkan algısal değişim. Sütçü, bu iki olgusal gelişimin, sinema sanatı olarak, düşüncenin belli bir tarihsel dönemde varlığı kavrama ya da yorumlama tarzı olarak da anlaşılması gerektiğini vurgular.

Ruken Öztürk'e göre, projeksiyon makinesinden beyazperdeye akan görüntüler, tıpkı Zizek'in söylediği gibi, bizi, 'gerçeklik'ten uzaklaştırabildikleri gibi asıl gerçekliğe de yakınlaştırıyor olabilirler (Öztürk, 2000: 14). Öztürk'e göre, filmlerin de diğer sanatlar gibi gerçekliğin yansımaları, anlatımları ya da en azından yorumları olduğu kabul edilir; ancak, zaten gerçeklik de doğal değildir. Gerçeklik, kültürel ve yapılandırılmıştır; toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratikleri tarafından kurulmuştur. Öztürk, Wittgenstein'a atıfla, her filmin bir 'dil oyunu' olduğunu ve film dilinin uzlaşımaya dayalı olarak yapılandırıldığını, anlamların o dil oyunu ve o dilin kuralları çerçevesinde kurulduğunu söyler.

Temsiller, içinde bulunulan kültürden alınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline gelirler (Ryan ve Kellner, 1997: 37-38; Öztürk, 2000: 14-15). Dolay-

sıyla bir kültüre egemen olan temsiller, politik olarak bir hayli önemlidir. Ryan ve Kellner'e göre, kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da önemli rol oynarlar. Bu bağlamda, sinema günümüzde muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını ve ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir.

Sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır. Sinemanın böyle kavranması, klasik Marksist teoriye ait ideoloji kavramının genişletilmesini gerektirir; bu kavram, ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemi olarak tanımlanır (Ryan ve Kellner, 1997: 38).

Bülent Diken ve Carsten Laustsen'e göre, gerçeklik ve kurmaca iki zıt alan değildir (Diken ve Laustsen, 2011: 27-28). Fantaziler zihinlerimizde yer alır ancak bireysel davranışlara indirgenemeyecek toplumsal pratiklerde de kendini gösterir. Yani fantezi “nesnel öznelin” tuhaf alanına aittir; zira bizler daima “nesnel olarak öznelin” içinde yer alırız. Bu bağlamda, bir fantezi makinesi olarak sinema, teşhis koyan bir toplumsal analiz için kaynak teşkil eder. Dahası özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne sermektedir. Böylece ideoloji ile sinema arasındaki yakın ilişki de açıklık kazanır. Zira, Zizek'in de söylediği gibi, sinema gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi sağlamaktadır.

Maurizio Lazzarato, dil, göstergeler ve imajlar temsil etmezler der; daha ziyade gerçekliğin vukua gelmesine katkıda bulunurlar. İmajlar, diller ve göstergeler gerçekliğin kurucularıdır (Lazzarato, 2008: 109).

Bernard Stiegler, “Suffocated Desire” (Boğulmuş Arzu) adlı makalesinde, zamansal olarak geçici endüstriyel objelerin üretiminden söz eder (Stiegler, 2011: 56). Bu objeler, bireysel davranışların belki de en mahrem biçimlerinde bile daha yakından izlenebilmesini sağlayan, kitle kültürüne uyduran, izleyiciyi ekran önünde izole ederek bir tür eğlence dayanışması yaratan objelerdir. Şarkılar, fimler, radyo programları, Steigler'in sözünü ettiği, popüler kültürün geçici objeleridir. Geçici objeler,

Husserl'in akış olarak kavramsallaştırdığı geçişlerinin zamanı ("by the time of their passing") ile oluşturulmaktadır. Steigler'e göre, adeta bilinçte bütünselleşen, tamamlanan bu objeler, görünür oldukları anda görünmezleşmektedirler. Bu ürünlerin geçiciliği ile bilinçteki akışlarının geçiciliği arasında uyum vardır. Bu yüzden çağdaş kültürel endüstri, izleyici kitlesini, soğuk içeceklerin, ayakkabıların, diş macunlarının, tüketim zamanına uyumlulaştırmaktadır.

Steigler'in iddiası, sürü bilincinin arzu değil tekillik arzusu doğurduğudur. Amerikan endüstrisinin 1940'lı yıllar boyunca yoğun olarak pazarlama teknikleri üzerine çalıştıklarını, yeni teknikler geliştirdiklerini söyleyen Steigler, bu tekniklerin aynı zamanda duygusal ve libidinal olan, sembolik bir gizem üretimi olduğunu vurgular. Sembolik gizemin, duygusal ve libidinal karakterli üretimi, Steigler'e göre, ilksel narsizmin (*primordial narcissism*) kaybolması anlamına gelmektedir. Steigler'e göre, post-endüstriyel masalın anlamadığı, kitlelerin davranışlarının, üretim ve tüketim döngüsünün düzenli olarak kontrol edilmesi ile eşgüdümlü belirlendiğidir (Steigler, 57). Bu post-endüstriyel masalın, tekillik arzusu doğurması, toplumsalın dağılması anlamına gelmektedir. Çünkü bireyselleşme, grubun zıttı olarak anlaşılmaktadır.

Baudrillard düşüncesinde, şeylerin temsilinden şeylerin benzeşimlerine geçilmiş bir zamandayız. Bu hareket, gösterge ile gönderge arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir.² Baudrillard'a göre, talep üretiminin mal üretimine egemen olduğu günümüzde, üretimle tüketim arasındaki ilişki kopmuş, yeni bir döneme yani bir simülasyon düzenine girilmiştir (Baudrillard, 2003: 30). Bu düzen, sosyalizm ya da kapitalizmle alakası olmayan "hipergerçek" bir düzendir. Günümüzde gerçekliğini yitirmiş bir üretim düzeninde yaşadığımızdan, bu düzene bir yeniden üretim düzeni demek daha doğru olacaktır. Simülasyon evreninde toplumsal yoktur, kitle vardır diyor Baudrillard.

Dolayısıyla, post-endüstriyel toplumda kendisini bu üretim teknikleri yoluyla, bireylerin içinden doğru ele geçirerek kendisini finanse eden kapitalizmin, önemli

²<http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/warner/english122tg/MartixBaudrillard.html>

finans kaynaklarından birisi de, üzerinde sosyolojik çözümleme yapmayı hedeflediğimiz filmler ve sinema sektörü olunca, çözümlemenin bir ayağının da bu olduğunun farkında olarak eleştirilerimizi yapmak zorundayız. Birileri film üretirken aynı zamanda hedefleri masum olmayan toplumsal anlamlar, çıkarlar da yaratmaktadırlar. Hedefler doğrultusunda pazarlama stratejileri ile hedef izleyici kitleleri yaratılmakta ve o kitlelerin belirli ürünlerin düzenli tüketicisi olmaları hedeflenmektedir. Lazzarato, çağdaş kapitalizmde, işletmeyi fabrikadan ayırt etmek gerektiğini hatırlatır (Lazzarato, 2008: 109). Şirket, yalnızca nesneyi (metayı) değil, içinde nesnenin yer aldığı dünyayı da yaratır. Yalnızca özneyi (emekçi, tüketicisi) değil, içinde öznenin de var olduğu dünyayı yaratır. Çağdaş kapitalizmde işletme, kendisini ifade eden emekçilerin ve tüketicilerin dışında var olmaz. İletmenin dünyası, nesnelliği ve gerçekliği, işletmenin, emekçilerin ve tüketicilerin birbirleriyle olan ilişkileriyle iç içe geçer. Lazzarato'ya kulak verecek olursak, şöyle söyler:

İmajlar, göstergeler ve beyanatlar ruhları (beyinleri) etkileyen ve bedenlerde gerçekleştirilmeleri gereken olanaklar, mümkün dünyalardır. İmajlar, göstergeler ve beyanatlar maddi ve gayri maddi tüm dönüşümlere aracılık ederler. Yaratım ve mümkün olanın gerçekleştirilmesi düzleminde etkilidirler, temsiliyetle işleri olmaz. Öznelğin temsiliyetlerine değil, dönüşümlerine katkıda bulunurlar (Lazzarato, 2008: 113).

Sosyal ve Beşeri Bilimlerde kimi zaman “dilsel dönemeç” kimi zaman da “kültürel dönemeç” olarak adlandırılan dönüşüm, sosyal pratiklerin ve ilişkilerin anlamlandırıcı pratikler olduğunu söyler (Saybaşı, 2011: 35). Kültür, Hall'a göre, kısaca paylaşılan anlamlar demektir (Hall, 1997: 1-4). Bu durumda dil, şeyleri anlamlı hale getiren ayrıcalıklı bir ortam olarak düşünülür. Anlam dil içinde ve sayesinde üretilir. Dilde sembol ve işaretler kullanırız. Bunlar ses, yazılı kelimeler, elektronik olarak üretilmiş imajlar, notalar ya da başka objeler olabilirler. Bunlar sayesinde başkalarına, fikir, his ve düşüncelerimizi sunabiliriz. Yani kültür bir dizi roman, resimler, televizyon programları olarak değil de, bir işlem ve pratikler bütünü olarak anlaşılır. Kültürel anlamlar sosyal pratikleri organize eder ve düzenler, gerçek pratikleri etkiler ya da üretir ve dolayısıyla gerçek etkileri vardır. Anlam bize bir kimliğimiz olduğu duygusunu veren şeydir; kim olduğumuz ve kime ait olduğumuz ile ilgilidir. Diğer yandan anlam, parçası olduğumuz her kişisel ve sosyal ilişkide üretilir ve değişir. Anlam bizim pratiklerimizi düzenler, organize eder, sosyal hayatı yöneten ve düzenleyen kuralları, prensipleri ve uzlaşmaları belirler.

Üç farklı temsil teorisi vardır: yansıtmacı (*reflective*), maksatlı ya da yönelimsel (*intentional*) ve son olarak inşacı (*constructionist*) yaklaşım (Hall, 1997: 15). Eğer dilin sadece dünyada var olan şeylerin, insanların ya da olayların anlamını yansıttığı düşünülürse bu yaklaşım yansıtmacı yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Yansıtmacı yaklaşımdan farklı olarak dilin konuşmacının, yazarın ya da ressamın niyetini ifade ettiği düşünülürse bu yönelimsel yaklaşımdır. Bu yaklaşımlardan farklı olarak anlamın dil içinde üretildiği, inşa edildiği iddia edildiğinde bu yaklaşım inşacı yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Son yıllarda kültür döngüsü açısından önemli bulunan yaklaşım inşacı yaklaşımdır. İnşacı yaklaşım içinde iki farklı model vardır: Ferdinand de Saussure ile anılan semiyotik model ve Michel Foucault ile anılan söylemsel model.

Semiyotik yaklaşım görsel şeylerin nasıl anlam taşıdıklarını çözümlmek üzere kullanılan bir yöntemdir (Hall, 1997: 41). Hall'a göre Foucault, temsil kavramını daha dar bir anlamda kullanır. Foucault'yu ilgilendiren anlamdan ziyade bilginin nasıl üretildiğidir ve Foucault teorisinde bilgi, dilden ziyade söylem içinde üretilir (Hall, 1997: 42). Semiyotik yaklaşım ile söylemsel yaklaşım arasında ortaklıklar olduğu gibi çok önemli farklılıklar da vardır (Hall, 1997: 6). Önemli bir fark, semiyotik yaklaşım temsilin anlamı nasıl ürettiği ile ilgilenirken (*poetics*), söylemsel yaklaşım temsilin etkileri ve sonuçları ile ilgilenir (*politics*). Söylemsel yaklaşım sadece dilin ve temsilin anlamı nasıl ürettiği ile değil ama söylemin iktidar ile olan ilişkisi, kimlikleri ve öznelere nasıl ürettiği, şeyleri nasıl temsil ettiği, pratikler ve çalışma biçimine ilişkin yolları da tanımlar. Söylemsel yaklaşımda vurgu daima temsilin özel biçimleri ya da rejimlerinin tarihsel özelliklerine ilişkindir. Bu bağlamda Foucault'nun projesi Batı kültüründe insanın kendisini nasıl anladığına ilişkindir ve farklı dönemlerde paylaşılan anlamlar, bireysel ve sosyal bilgi nasıl üretilir çözümlenmeye çalışır (Hall, 1997: 44). Söylem anlamları üretiyorsa, söylemin dışında anlam aranmaz. Söylem anlamın nereden geldiği ile ilgilidir (Hall, 1997: 45). Söylem, bilgi, temsil ve doğru, semiyotik içindeki tarihsiz şeyler değil, bilakis tarihsel fenomenlerdir (Hall, 1997: 46). Her dönemin söylemi, kendi bilgi biçimlerini, objelerini, öznelere ve bilgi pratiklerini yaratır. Buradan da anlaşılacağı üzere her dönem için geçerli kesin doğrular yoktur. Bilgi söyleme bağlıdır ve düşüncenin bütün sosyal ve politik formları, bilgi ve güç arasındaki ilişkiye bağlıdır (Hall, 1997: 49). Foucault bu

bağlamda dikkatleri güç stratejilerine, taktikler, mekanizmalar ve güç döngülerine yani iktidarın mikro fiziğine çeker (Hall, 1997: 50). Foucault işte iktidarın bu mikro fiziğinin bedenlere uygulandığını söyler.

Foucault, 17.yüzyıl başından itibaren ussallığı kuran olayları araştırmaya girişmiştir. Bu olaylar Hobbes, Descartes ya da Kant'ın bireyselci düşünceleri ile değil fakat *Kelimeler ve Şeyler*'de dile getirdiği gibi zihinsel işlemlerle sıkça dokunmuş bir ağın biçimlendirdiği bir dizge ya da “*episteme*” olarak ortaya çıkmışlardır (Bozkurt,1988: 39; Smith, 2007: 171). *Episteme*, verili bir dönemdeki kültürün (bilimler, felsefeler) farklı alanlarına aynı anda kendisini koyan bir düzen ya da temel bir kod olarak tanımlanabilir. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de belli tarihsel dönemlerdeki *epistemenin* çözümlemesini yapar ve bir *epistemenin* öncekiyle yer değiştirdiğini gösterir: *Kelimeler ve Şeyler*'de, Foucault şöyle söyler:

Bir kültürün temel kodları –onun diline, algılama şemalarına, alışverişlerine, tekniklerine, değerlerine, uygulamalarının hiyerarşisine hükmedenleri-, daha işin başında, her insan için, karşılaşacağı ve kendini onların içinde bulacağı ampirik düzenleri saptar. Düşüncenin öteki ucunda bilimsel teoriler veya filozofların yorumları, genelde neden bir düzen olduğunu, bunun hangi yasaya boyun eğdiğini, hangi ilke sayesinde fark edilebildiğini, hangi nedenden ötürü başka biri değil de, bu düzenin yerleşik hale geldiğini açıklamaktadırlar (Foucault, 1994: 18).

Foucault'nun gün ışığına çıkartmak istiyorum dediği epistemolojik alan ele alınan bilgilerin kendi değerlerine ve nesnel biçimlerine atıfta bulunarak olabilirlik koşullarınıki olan bir tarihi dışı vuran *epistemedir* ve Foucault, kelimenin geleneksel anlamında bir tarihten çok bir arkeoloji ile uğraşmaktadır (Foucault, 1994: 20). Foucault, bu arkeolojik araştırması sayesinde Batı kültürü *epistemesi* içinde iki büyük süreksizlik tespit eder: 17. yüzyıl ortasına doğru klasik çağı başlatan ve 19. yüzyıl başında “bizim” modernliğimizi belirleyenidir.

Tabanı üzerine düşündüğümüz düzen, klasiklerinkiyle aynı varoluş tarzına sahip değildir. İsteddiğimiz kadar, Avrupa ratiosu'nun Rönesans'tan günümüze kadar, adeta kesintisiz bir hareket içinde olduğuna ilişkin bir izlenime sahip olalım; istediğimiz kadar, Linne'nin sınıflandırmasının az çok uyarlanarak, kabaca geçerli olmaya devam ettiğini, Condillac'ın değer teorisinin 19. yüzyılın marjinalizminde kısmen görüldüğünü, Keynes'in çözümlemelerinin Cantillon'unkilerle olan yakınlıklarını fark ettiğimizi, Grammaire general'in (...) söyleminin bizim bugünkü dil bilgimizden çok uzak olmadığını düşünelim; fikirler ve temalar düzeyindeki bu adeta-süreklilik hiç kuşkusuz bir yüzey etkisi olmaktadır; arkeolojik düzeyde ise, pozitiflik sistemlerinin 18. ve 19. yüzyılların döneminde kitlesel bir şekilde değiştikleri görülmektedir. Bunun nedeni aklın gelişme kaydetmiş olması değil de, şeylerin var oluş tarzının ve onları paylaştıran bilgiye sunan düzenin derinlemesine bozulmuş olmasıdır (...) Çözümleme böylece, teori ile temsil arasında klasik çağın tümü boyunca varoluşmuş olan tutarlılı-

ğı da gösterebilmiştir. İşte 19. yüzyıldan itibaren değişen, bu dış biçim olmuştur (Foucault, 1994: 22-23).

Sean Nixon'a göre, Foucault'nun özne pozisyonları dediği söylemsel süreçler, öznelere özel sosyal pratikler içinde eyleme ya da bilme koşulları sağlarlar (Nixon, 1997: 315). Ancak Foucault'nun söylem analizinin ve öznenin üretimi konusunda, Judith Butler'ın da eleştirisinde belirttiği gibi, psişe alanını dert edinmemiş olmak gibi eksiklikleri olduğu düşünülmektedir. Ancak çalışmamızı sinemadan seçtiğimiz bazı filmler üzerinden yapacağımız için bu seyirlik ilişkiyi özdeşleşme, görme arzusu(skopofoli) ve narsisizm gibi kavramlar üzerinden nasıl öznellik süreçleri üretildiği ile ilişkilendirmek gerekecektir.

Umberto Eco, kameranın yeniden ürettiği şey gerçeklik değil, bizim algımızdır, retinal bir imgedir ve gerçeğin temsilinin temsilidir der (Eco'dan akt. Erdoğan, 1996: 242). Bu görüntüyü görebilmek için, o görüntünün içinde üretildiği kültürün kodlarını kullanabilmemiz, yani görmeyi öğrenmek gerekir. Kamera açısı ve hareketleri, kompozisyon, çerçeveleme vb. gibi görüntüleme işlemleri, o yeniden üretildiği iddia edilen gerçekliğe doğrudan müdahalelerdir ve sinemada üretilen şey sonuçta yalnızca bir "gerçeklik izlenimi"dir. Sinematografik/fotografik çerçeve içindeki görüntü, katmanları boyunca eklenilen birimlerden oluşur ama bunlar dilsel birimler değildir ve üçlü bir eklemleme söz konusudur. Teknik görüntülerin gerçeği temsil yetenekleri ve anlam arasındaki ilişki öncelikle bu görüntüleri algılayan ya da alımlayan bir özneye işaret eder. Hâlbuki göstergebilimsel ve yapısal çözümlemelerin öncüleri, anlamı keşfedilmeyi bekleyen "kristal sertliğinde"bir nesne gibi görmüşlerdir (Erdoğan, 1996: 243).

Sinema kuramı, yapısalcılık sonrası dönemde, diğer disiplinlerle ortak bazı yeni eğilimler ve tutumlar benimsemiştir (Erdoğan, 1996: 244). Bilim anlayışı köklü bir değişim geçirmiş, çağdaş film kuramcılarının argümanlarının formüle edilmesinde, bilimsel muhakeme ve "nesnel" hakikat kaygısı terk edilmiş, hatta tam tersine kuramsal etkinlikler bilimin ve nesnel hakikatin eleştirisi çerçevesinde yürütülmeye başlanmıştır. Ayrıca diğer disiplinlerde okurun, dinleyicinin ön plana çıktığı gibi, sinema kuramında da seyircinin araştırılması belirleyici olmuştur. Anlamın seyirciden bağımsız düşünülmemeyeceğinin yanı sıra, sinemanın ve tek tek filmlerin seyirci-

öznenin tecrübe ettiği psişik süreçlerle bütünleşmesi, ideolojik etkinin filmlerde eklemelenmesi başlıca sorunlar olarak tanımlanmıştır. Ayrıca sinema bir “nesne” olarak değil, bir “operasyon” olarak düşünülmüş ve söylenen şeyden çok şeyin söylenişi önem kazanmıştır.

Eflatun’un mağara metaforu, sinemanın da bir çeşit mağara olarak seyircinin gerçeklikle ilişkisinin yanılısamaya dayalı olması endişesini duyurur (Erdoğan, 1996: 245). Sinema bir aygıttır ve seyircinin psişik aygıtı ile özdeşlik ilişkisi içindedir. Erdoğan’a göre, sinema perdesi, bir çeşit uyku halinde olan seyirci için aynı zamanda, bir rüya perdesi ve dolayısıyla anne memesi görevi görür. Erdoğan’ın aygıt saptaması üzerine bir parantez açmak gerekir. Aygıt kavramsallaştırması alet ile tezatlığı içinde ele alınır (Ocak, 2008: 232). Ayrım aslında Vilem Flusser’e aittir. Alet, insan uzuvlarının uzantısı olarak, nesneyi doğada bulunduğu konumdan alarak insanın bulunduğu yaşam düzeyine ulaştıran ve bu süreç sonunda nesnelerin biçimini değiştiren bir araçtır. Aygıtta insanla dünya arasına giren ve içinde program barındıran bir araçtır. Alet dünyadaki nesnelerin biçimini değiştirirken, aygıt dünyanın anlamını değiştirmektedir. Bu bağlamda gerçekliklerin izlerini imajlar ve sesler olarak yeniden üreten ve kaydeden kameranın yanı sıra, bu imajları gördüğümüz, seyrettiğimiz monitör; bu imajlara/seslere müdahale ederek dönüştürdüğümüz montaj ünitesi de aygıttırlar.

Özne, algı alanı içinde yer alan görüntülere bakmaktan, sesleri işitmekten haz alır. Çünkü algı alanı ona bir kontrol olanağı ve dolayısıyla da bir iktidar duygusu verir; dikizcilik ya da röntgencilik. Sinema, seyirciye başkalarının bedenlerini sesler ve görüntüler halinde teşhir ederek mükemmel bir dikizcilik olanağı sağlamaktadır. Bu anlamda sinemanın sapkın bir doğası vardır.

Lacan’ın *ayna evresi* uyarınca, çocuk, kendisini yansıttığı varsaydığı bir imge ile özdeşleşir ve bu imge ile aradaki farkın hem kabullenildiği ve hem de yadsındığı imgelemsel düzene girer. Bu yanlış tanıma anıdır. Bu evre, öznenin bundan sonraki özdeşleşmelerini de belirler; seyircinin bir filmi izleyebilmesi için bu özdeşleşmeleri yaşaması gerekir. Sinemada da seyirci perde karşısında bir özdeşleşme sürecine girer. Ancak, perdenin ona yansıttığı kendi görüntüsü değil, o an orada bulunmayan imgelemsel bir evrenin görüntüleridir. Peki, seyirci, kendi imgesi ile doğrudan ilgisi

olmayan bu nesnelere nasıl özdeşleşir? Perde nasıl oluyor da aynanın yerini alıyor (Erdoğan, 1996: 246)?

Projektörün perdeye gönderdiği görüntülerde kameranın bakış açısı içkindir. Kamera, öznenin algısını simüle eder, yalnızca bakış açısını değil, bir yatay çevrim hareketi ile başın, soldan sağa hareketini, bir zoom-in ile dikkatin bir nesnede yoğunlaşmasını yeniden üretir. Görüntüler karşısında özne, kendi algısını simüle eden, ama o anda orada bulunmayan kamerayı, zihninde aşkın bir özne olarak kurar ve onun bakışıyla özdeşleşir. Bütün ikincil özdeşleşmeleri mümkün kılan bu psişik sürece, birincil sinematografik özdeşleşme denir (Erdoğan, 1996: 246). Kamera ile özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanır. Böylece perde, ona kendisini yansıtan bir ayna olmuştur.

Diken ve Laustsen'e göre, "sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar" (Diken ve Laustsen, 2011: 19).

Diken ve Laustsen, sinemanın gerçeklik ve temsille ilişkisi açısından asıl meseleyi oluşturanın "iki tür varlık –edimsel (gerçeklik, toplum) ve sanal (kopya, sinematografik imge)- olduğunun" varsayılması ve ilkinde asli bir nitelik isnat edilmesinden kaynaklandığını söylüyorlar (Diken ve Laustsen, 2011: 21). Yani önce gerçekliğin varsayıldığı ve ardından da kopyası ya da temsiline geldiği bir durum. Toplumsal teoride bu hiyerarşiye kanaklar sinemayı toplumsalın aynası gibi görmektedirler, diyorlar. Hâlbuki onlara göre, diyalektik açıdan bakıldığında, sinema hayattır ve hayatta sinemadır.

Diken ve Laustsen'e göre, Platon, esasında iki imge arasında ayırım yapmıştır: Kopya ve simülakra: "Kopya saf Biçimlerin, İdeaların benzerlik temelinde doğru bir temsiliyken, simülakra saf Biçimlerden bir ayrılma ya da sapmaya işaret eden sahte ya da uygun olmayan görüşlerden başka bir şey değildir" (Diken ve Laustsen, 2011: 21). Diken ve Laustsen'e göre, sinema yalnızca toplumsalı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicileri makinemsi (*machinic*), manevi bir karşılık vermeye sevk ederek

toplumsalın Sanal'a açılmasını sağlar. Edimselle sanalın diyalektiğini gerektiren budur.

Diken ve Laustsen, Deleuze'a atıfla, edimsel ile sanalı hem birleştiren hem ayıran yüzeyin aynı zamanda duyunun da kaynağı olduğunu belirtirler (Diken ve Laustsen, 2011: 22). Ancak duyu ile anlam birbirine karıştırılmamalıdır. Zira özne ve yapılarla dayanan anlamın aksine, duyu gayrişahsi ve kendini yeniden üreten maki-nemsi süreçlerle ilgilidir. Duyu, gösterenin yarası dışında kalan, kavramdışı, “beden-sel durumlardan kaynaklanan” ve “cisimsiz bir olaydır”. Böylece önerme ile durum arasında, öznelerle nesnelere arasında ayırımın olmadığı paradoksal bir durumla karşılaşılr. Önermeye ve temsil ettiği şeye hem dışsal hem de yakın olan duyu, her ikisinde de ayakta kaldığı gibi ikisinden de sıyrılır.

Diken ve Laustsen'e göre, toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret etmektedir. Bu toplum henüz mevcut değildir ama fiili toplumla el ele ilerler. Dolayısıyla, filmler, edimselleşmemiş ama gerçek fenomenler, “toplumsal olgular” olarak ele alınabilirler. Bu tür bir çözümleme, yalnızca edimsel “toplumsal olgularla” değil, ampirik alanı aşan sanal kendiliklerle de ilgilenen bir çözümlemedir.

Sinema icat edildikten kısa bir süre sonra iki temel türü belgesel sinema ve kurmaca sinema olmuştur (Ocak 2008: 235). Kurmaca sinemanın estetiği, Hollywood sistemi içinde tesis edilen, anı ve olayları tek biçimde anlaşılmalı indirgeyen; daha çok kendinden geçerek haz almaya dönük bir seyir halini tetikleyen; sinemanın yerleşik görüntü rejimleri içinde ürettiği ve bellettiği yeknesak dilin dışına çıkılmadan seyirciyi anlamaya/düşünmeye zorlamayan bir mekanizma olarak çalışmaktadır.

Sinemada yönetmenin gözünden görürüz. Seyirci olmak zaten daha baştan izleyiciyi erkek olarak kurmak, erkeğin bakış açısına yerleştirmektir izleyiciyi (Erdoğan 1996: 248). Çünkü edim olarak seyir etmenin kendisi erkek bakışa yerleşmektir. Berger'in sözlerini hatırlayacak olursak, erkek seyreden olarak tarihselliği içinde oluşurken, kadın seyir edilendir. İşte bu anlamda sinemada, yönetmenin, kameranın ve olayların etrafında örüldüğü esas oyuncu ile özdeşleşmeyi kaçınılmaz kıldığı du-

rum ile karşı karşıyayızdır. Bu ayrımı Ulus Baker'in sinema ile video arasındaki yaptığı fark üzerinden daha açık kılabiliriz. Sinema başlangıçta bir yanda günlük hayatın imajlarının peşine düşmüş diğer yanda ise görsel hikâyeler üretmişti (Baker, 2002). Ancak ikincisi birincisine galip gelmiştir. Birincisi belgesel sinema olarak sisteme direnebilmişse de zaman içinde sinema sanayileştikçe, televizyona eklenildikçe evcilleşmiş ve büyük oranda sisteme entegre olmuştur. Baker, "Video Üstüne" isimli metninde şöyle söyler: "Belgesel sinema adına üretilen filmlerin büyük kısmında kurmaca sinemanın Hollywood sistemi içinde tesis ettiği göstermenin/gösterinin estetik kurulumuna teslim olmuştur. Bu estetik kurulum, an'ı ve olayları tek biçimde anlaşılma indirgeyen, daha çok kendinden geçerek haz almaya dönük bir seyir halini tetikleyen, sinemanın yerleşik görüntü rejimleri içinde ürettiği ve bellettiği yeknesak dilin dışına çıkılmadan seyirciyi anlamaya/düşünmeye zorlamayan bir mekanizma olarak çalışır" (Baker, 2002). Ancak yüzyılı aşkın tarihi içinde sinemanın daha derinlikli, çoklu okumaların ve farklı görme-düşünme biçimlerinin arandığı ve geliştirildiği bir sinema da olmuştur. Bu belgesel sinema bireyi, toplumu, kültürü, tarihi an ve olaylar içinde anlamak üzere var olan ve bunları göstermekten önce görmeye-anlamaya çaba sarf eden bir alan olmuştur. İşte video, belgesel sinema ile ilişkisinde, belgeselciye sinema sanayinin ve televizyon yayıncılığının egemen anlayışları dışında kalabilme imkânı sunmaktadır.

Video aygıtı ise icadından hemen sonra sanatçılar ve aktivistler tarafından kullanılmış. Video sanatçıları televizyon yayıncılığı ve televizyon kutusunun eleştirisine yönelmişler. 1970'lerde Ulrike Rosenbach gibi performans sanatçıları, videoyu bedenlerini görmek için kullanmaya başlamışlar. Baker şöyle söylüyor: "Video onlar için sonunda 'görüyorum' demekti: Kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla 'görüyorum'(...) Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apışaramın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum (...) kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum" diyor (Baker, 2002). Baker'in söylediği burada kadın sanatçıların aygıtı dişileştirme güçleri içinde görmeye ve kavramaya dair niyetleridir. Yine Ulus Baker'in sözlerine bakarsak "Video'nun özünde demek ki 'kadın' yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor" diyor.

Video bir belge aygıtı olarak çalıştırıldığında, gerçeğin izlerini kaydederken dünyayla insanın arasına giren ve dünyanın anlamını değiştiren bir aygıt olarak kavrandığında, üretilecek belgelerin bir tavır taşıması mümkün olabilmektedir. Yine Ulus'un şu sözlerine kulak verecek olursak, daha anlaşılır olabiliriz:

Öznellik bir yanılsama haline geldiği zaman modernitenin en korkunç hataları yapılır. Belirlenme koşulları tespit edilmeden öznelğin kurulması mümkün değildir. Başka türlü öznellik her zaman liberal-postmodern formülüne bürünerek herkesin kendi dünyasına ait olduğu fikrine varır. Oysa büyük Leibniz'den beri biliyoruz ki öznellik baştan verili bir "özne durumu" değildir. Bir bakış açısını üretmeyi gerektirir ve şeyler de bu oluşmakta olan öznellik karşısında sürekli olarak değişim halindedirler. Öznellik, başka bir deyişle, her an şeylerin durumuna göre yeni bakış açıları oluşturmak, yeni perspektifler ve konular icat etmek demektir-bir an sonra yıkılıp gitmeleri gibi trajik bir durumu her an göze alarak(Baker'den akt. Ocak, 2008: 236).

Sean Nixon'a göre, Freud ve Lacan'ın, skopofoli ve narsisizmi de içerecek şekilde, özdeşleşmede önemli buldukları şey, tanımladıkları özdeşleşme yapısının görsel karakterinden kaynaklanmaktadır (Nixon, 1997: 316). 1970'lerde film teorisi yapan yazarlarca Freud ve Lacan'ın bu vurguları geliştirilmiş ve psikanalizin, sinematik temsillerin analizleri için ayrıcalıklı bir yol olduğunu önermişlerdir (Hall, 1997: 318). Örneğin Laura Mulvey, sinemasal büyüünün nasıl gerçekleştiğini, psikanalizin politik kullanımı yolu ile yani "tekil öznedede ve onu yoğuran toplumsal formasyonlarda zaten işlerlikte olan verili büyüleme kalıplarının" psikanalizi ile çözümlüyor (Mulvey, 2010).Öztürk'e göre, Mulvey, feminist film kuramını geliştirmek için Lacancı psikanalizi kullanan ilk kişidir (Öztürk, 2000: 89). Başka bir söylemle, psikanalitik kuramı, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılandırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak kullanıyor. Zira Fallosantrizm, her ortaya çıkışında, kendi hadım edilmiş kadın imajına dayanarak, kendi dünyasına anlam ve düzen vermektedir.

Mulvey'e göre, ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevi vardır; önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Böylece kadın, yasanın ve dilin dünyasının dışında bırakılır. Kadın yalnızca hadımlıkla ilişkisi içinde var olur ve çocuğunu, simgesele giriş koşulu olarak düşündüğü, kendini bir penise sahip olma arzusunun gösterenine dönüştürür. Babanın ve yasanın adıyla söze kibarca teslim olmalı ve çocuğunu, başkaldırmasına izin vermeden, imgesel olanın yarı aydınlığın-

da, kendiyile birlikte boynu eğik tutmaya çabalamalarıdır. Böylece ataerkil kültürde kadın, anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantazi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer.

Laura Mulvey, kadınlar ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edebilirler, diye sorar. Mulvey, gelişkin bir temsil sistemi olarak sinemanın, egemen düzence biçimlenmiş olan bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına bakmak gerektiğini söyler. Filmlerdeki erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışır.

Filmin anlatım biçimi içinde, erkek karakterler kadın karakterlere gözünü dikerek bakarlar, çünkü kamera, olayları erkek karakterin bakış açısından filme çekmektedir (Nixon, 1997: 373; Smelik, 2006: 4-5).Mulvey'e göre, klasik anlatımın sinematik bakışın kadın karakteri nesneleştiren ve onu bir manzaranın içine alan üç seviyesi vardır: Kamera, karakter ve izleyici. Klasik sinemada, röntgencilik kadını bakılacak bir şey olarak ele alır.

Görme arzusu olgusu (*der Schautrieb/urge to see*), Freud'a göre kökten bir dürtüdür ve bütün güdüler gibi cinsel kökenlidir ve izleyiciyi beyaz perdeye kilitlemektedir (Nixon, 1997: 317-318). Mulvey, klasik sinemanın, öykü ve imgeye, narsizm ve röntgencilik unsurları dolayımı ile bakma arzusunu harekete geçirdiğini belirtmektedir. Röntgenci görsel haz, bir başkasına (bir karakter, bir figür, bir durum) bizim nesnemizmiş gibi bakmakla oluşurken; Narsist görsel haz imgeyle kendini özdeşleştirmek yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Mulvey, narsist görsel hazzı, Lacan'ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla açıklamaktadır. Bir çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşmekten zevk alarak bu ideal imge üzerinde ego ideali kurması, film izleyicisinin perdedeki mükemmelleştirilmiş insan figürüyle kendini özdeşleştirerek narsist bir zevk almasına benzer. Her iki durumda da; ayna evresinde de, sinemada da, özdeşleştirmeler kendini bilmenin ya da kendini fark etmenin mantıklı yolları değildir. Her ikisi de

Lacan'ın '*méconnaissance*' (yanlış tanıma) dediği şeye dayanır. Her iki durumda da kişi, narsist güçler tarafından körleştirilmiştir. Ego oluşumu, yapısal olarak hayalî fonksiyonlarca nasıl karakterize edilmişse, sinemada öyle karakterize olur.

Ego oluşumu, yapısal olarak imgesel işlevlerle şekillenir. Tıpkı sinema gibi. Christian Meltz'in psikanaliz ve sinema üzerine yazdığı makalelerde bu analogiyi öne sürüşünden (1982) daha önce Mulvey, sinemasal özdeşleşmelerin cinsel farklılığın sınırında yapılandığını öne sürmüştür. Eril kahramanın 'daha kusursuz, daha eksiksiz, daha güçlü ideal ego'sunun temsili, edilgen ve güçsüz dişil karakterin çarpıtılmış imgesi karşısında apaçık bir tezat olarak durmaktadır. Böylece seyirci, filmdeki dişil karakterden çok eril karakterle özdeşleşmek durumunda bırakılmaktadır (Smelik, 2006: 6).

Mulvey, klasik sinemadaki skopofiliyi, etkenlik ve edilgenlik ekseninde hareket eden bir yapı olarak çözümler (Nixon 1997: 317-318). Bu ikili karşıtlık, cinsiyetlendirilmiştir. Geleneksel sinemanın anlatımsal yapısı, erkek karakteri etkin ve güçlü biri olarak sunar: Dramatik aksiyon erkek karakterin çevresinde açığa çıkar ve bakışlar bu şekilde örgütlenir. Kadın karakter ise edilgen ve güçsüzdür: Kadın karakter erkek karakterin (ya da karakterlerin) arzu nesnesidir. Bu açıdan, sinema, erkek arzusuna tamamen uygun olan ve Batı sanatı ve estetiği geleneğinde çoktan yapılandırılmış olan bir görsel mekanizmayı mükemmelleştirmiştir.

Smelik'e göre, sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2006: 1). Öztürk'e göre, sinemada erkekler başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlarsa erkeklerle olan ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadırlar (Öztürk, 2000: 70-71). Klasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır; körlük ise tam bir arzu yokluğuna göndermedir. Kadının etkin bakışının ancak kurbanlaştırılmasıyla eşzamanlı olması, kadın bakışının filmlerde cezalandırıldığının temsidir.

Öztürk, feminist bilinç taşıyan sanatçıların, kadınları cinsellikleriyle özdeşleştirerek sunmadıkları gibi feminist mücadeleyle de dalga geçmediklerini ve varolan ataerkil düzeni de çaktırmadan devam ettirmek gibi bir eğilimleri de olmadığını dile getirir (Öztürk, 2000: 79). Bu bağlamda, Öztürk'e göre, sanatsal ürünlere yöneltilmiş kadınca bir 'bakış' gereklidir. Kadınsı, eşcinsel ve etnik 'bakış', tarafsızlık ve akılcılık normlarıyla yönetilen beyaz erkeksi bakışın gözünden kaçan şeyleri görür. Zira nesnellik normlarına ve bütünsel, nihai gerçeklik iddialarının karşısına, Ortodoks olmayan bu bakış muhalif bir tepki olarak çıkar.

Anneke Smelik'e göre, Hollywood sinemasını oluşturan yapılar temelde patriyarkal eksende çözümlendiğinden, ilk feminist teorisyenler bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınılması, bunun yerine deneysel pratiğe ağırlık verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Smelik, 2006: 6). Klasik sinemadan farklı olarak, karşı duruş geliştirmesi anlamında feminist bir sinemada ön plana çıkan özellikler aşağıdaki gibidir (Öztürk, 2000: 44; Taş, 2008: 41).

Klasik Sinema

Geçişli Anlatı (Narrative Transivity)

Özdeşleşme (Identification)

Saydamlık (Transparency)

Tekli Diegesis (Single Diegesis)

Kapalılık (Closure)

Hoşlanma (Pleasure)

Kurmaca (Fiction)

Karşı Sinema

Geçişsiz Anlatı (Narrative Intransivity)

Yabancılaşma (Estrangement)

Öne Çıkma (Foregrounding)

Çoklu Diegesis (Multiple Diegesis)

Açıklık (Aperture)

Rahatsız Olma (Unpleasure)

Gerçek (Reality)

Öztürk'e göre, 'popüler sinema', 'tecimsel (ticari) sinema', 'klasik sinema', 'geleneksel sinema', 'egemen sinema', 'Hollywood sineması', eski bir biçimi ve eskimiş/geri/egemen olan değerleri ve/ya da biçimi yeniden ürettiği anlamında kullanılmaktadır (Öztürk, 2000: 31-51).

Öztürk'e göre, fotoğrafla birlikte kültürel modernizmin en büyük atılımı olan sinema, 1895'de ilk halk gösterisini gerçekleştiren Lumiere kardeşlere doğumunu borçludur. Öztürk, yüzyılın ilk yarısında sinemayı iki geleneğin geleceğe taşıdığını belirtir: Biri Melies'in yolunu açtığı düşlemsel, diğeri Lumiere'lerin başlattığı belgesel-gerçekçi gelenektir. Klasik Hollywood sineması, yüzyılın ilk çeyrek diliminde gelişirken, klasik Amerikan filminin ilk örneği de Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) filmidir. *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer), 1927 tarihli Crosland'ın bu filmi ile sinemaya ses, 1930'lardan sonra ise renk gelir. Öztürk, Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance, 1916) filmleri ile birlikte klasik sinemanın dilinin de geliştiğini söyler.

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıntısına, savaşa, faşizme ve yoksulluğa en sert yanıtı ise İtalya, 'Yeni Gerçekçi Akım'ı (1942-1951) yaratarak verir.

Öztürk, 20. yüzyıl başlarında resimde, müzikte, tiyatrodaki ve yazında görülen değişimin, sinemaya yüzyılın ikinci yarısında yansıdığını ve 1950'li yılların sonunda da "sanat" filmi olarak anılan yeni bir anlatı türünün geliştiğini söyler. Sanat filmleri için, düşük bütçeli, sanatsal açıdan tutkulu filmlerle ortaya çıkan İtalyan 'Yeni Gerçekçiliği' bir dönüm noktası oluşturmuştur. Yeni gerçekçi filmler şatafatlı ve ve lüks sinemayla bağlarını keserken, olay örgüsünden çok toplumsal çevreye ve karakterlere odaklanır. Ancak, Öztürk'e göre, 'sanat' filmi yapmak, sinemanın sanat olduğunu bilerek, bilinçle film üretmektir.

Öztürk, pek çok eleştirmenin itiraz etmesine rağmen, sinemanın popüler bir sanat olarak düşünüldüğünü de vurgular. Sinemanın popüler bir sanat dalı olması, 'yüksek sanat' içinde değerlendirilemeyeceği anlamına da gelmez, diyor Öztürk. Popüler sanat, tecimsel amaçlı oluşu, insanları eğlendirmeye odaklanması, birbirine benzer ürünler üreterek yaratıcılığı en alt düzeyde kullanması, estetik bir karşı duruş ve eleştiri geliştirememesi gibi özellikleri nedeniyle eleştirilmektedir. Ancak, yine de, Öztürk'e göre, bir filmin hangi tür içine gireceğine ilişkin bir belirlemenin çok zor ve öznel olacağını da belirtmek gerekmektedir. Buna rağmen, Öztürk, bu kadar sorunlu bir alanda çok genel olarak "popüler" filmin ve "sanat" filminin temel özelliklerini belirlemeye çalışır.

Öztürk, popüler/klasik sinemanın, bir tragedyanın yani tamamlanmış ve bütünlüğü olan eylemin taklidi ile ilişki içinde olduğunu söyler. Tragedyanın en önemli unsuru öyküyen, diğer bir önemli unsuru da karakterlerdir. İşte klasik sinemanın temel özelliği de 'olay örgüsü' yani öyküdür. Öztürk'e göre, popüler/klasik filmler, modern estetiğin özelliklerine de ters düşecek biçimde, tek anlamlı iletilerin aktarılmasına önem verirler. Ayrıca estetik öz-bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe de yol açmazlar. Neden-sonuç ilişkilerine önem veren klasik sinema anlatısında, giriş, gelişme, sonuç biçiminde birbirine bağlı bir eşzamanlılık vardır; dolayısıyla belirsizlik söz konusu değildir.

Öztürk, klasik sinema ve karşı sinemayı farklılaştıran özelliklerin olmazsa olmaz nitelikler olmadıklarını belirtir. Dolayısıyla klasik sinema başlığı altına girebilecek bir filmin asla sanat filmi olamayacağını söyleyemeyiz.

Sonuçta ‘sanat’ filmleri, öyle ya da böyle bir biçimde geleneksel/klasik/popüler filmlerden (içeriği ve/ya da biçimiyle) ayrılırlar. Yukarıda tartışıldığı gibi, kuramcılar ve eleştirmenler, ‘sanat’ filminin farklı niteliklerine odaklanıyorlar. Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren (giriş-gelişme-sonuç ilişkileri), genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere, eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyiciyi talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümlemede tutucu metinlere sahip olan filmler, geleneksel/popüler/klasik filmler olarak adlandırılır. Bu özelliklerin tersi özelliklere (hepsine olmasa bile bir kısmına) sahip olan filmler ise, genel bir kategori olarak ‘sanat’ filmleri kapsamına girerler (Öztürk, 2000: 51).

Ryan ve Kellner’e göre, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil geleneklerinin, egemen kurum ve değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğu düşünülür (Ryan ve Kellner, 1997: 17-18). Bu kurum ve değerler arasında bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık gibi değerler vardır. Ryan ve Kellner’e göre, temsil gelenekleri, ele alınan konu kadar biçim düzeyinde de etkilidir. Biçimsel gelenekler olarak anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (*nonreflexive*) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik gibi, perdede olanların belli bir görüş açısının ürünü kurmaca bir yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunulur. Filmler, temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürerler ve bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler, sinemanın yapıntı olma özelliğini ortadan kaldırarak konumlamaların içselleştirilmesine hizmet eder. Tematik gelenekler ise gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlarlar. Sözü edilen bu gelenekler, seyirciyi, belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır. Ryan ve Kellner’e göre, Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğu gerçekten de ideolojiktir ancak oradan çıkan tüm gerçekçi anlatıların özü itibarıyla ideolojik olduğu söylenemez.

Ryan ve Kellner, bir filmin anlam ve ideolojisinin, önceden belirlenmiş ve her durumda aynı şekilde işlediği varsayılan ideolojik kapanım kategorileri çerçevesinde değil, seyirci kitleleri üzerindeki retorik etkileri açısından pragmatik olarak belirlenmesinin, film çözümlemesini çoğulcu bir toplumsal ve politik düzleme taşıyacağını söylüyorlar (Ryan ve Kellner, 1997: 19). Filmler, sadece Hollywood anlatıları oldukları için ideolojik olarak görülemezler. Filmlerin politik anlamı daha çok içerdiği tezlerde, kullandıkları somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları olası etkilerde aranmalıdır.

Yukarıda sözü edilen bütün bu bağlamlarla ilişkili olarak, seçtiğim filmleri nasıl özne pozisyonları ürettikleri, bu pozisyonların hangi güç ilişkilerine girdikleri ve nasıl pratikleri olduğu; filmlerin izleyicisi ile olan ilişki açısından klasik sinema anlatısına mı yoksa karşı sinema anlatısına mı yakın düştükleri açısından çözümlemeye çalışacağım. Çözümlemelerin odak noktasını ise filmlerde toplumsal cinsiyetlerin, kadınlıklar ve erkekliklerin nasıl üretildiği oluşturacaktır. Toplumsal cinsiyetlerin üretimini sorunsallaştırmak, postmodern zamanların beden-makine simbiyozu olarak karşımıza çıktığı kadar, insanı da aşması umulan ve bu bağlamda bir öneri olarak da karşımıza çıkan siborgun filmlerde nasıl özne pozisyonlarına sokulduğunu, filmlerin siborgu nasıl sorunsallaştırdığını, farkları üzerinden görmemizi sağlayabileceği düşünülmüştür.

Bir sonraki bölümde, siborgun hem bir toplumsal tip hem de “yeni insan projesi” olarak karşımıza çıktığı 1980’ler sonrası dönemin nasıl bir dönem olduğunu, hangi kavramlarla anlaşılmaya çalışıldığını dolayısıyla postmodernizm, enformasyon toplumu, geç kapitalizm gibi kavramlara bakacağım. Böylece siborgun hangi etkileşimlerin, hangi ortamın özne önerisi olarak ortaya çıktığını görmek mümkün olacaktır.

1.4. 1980 Sonrası Dünyaya Kuramsal Yaklaşımlar

Toplum kuramcıları ‘80 sonrası dünyayı o güne kadar kullanılagelen kavramlardan daha başka kavramlarla anlamaya çalışmak gerektiği konusunda neredeyse uzlaşıyorlar. Üretim biçiminin, tüketim alışkanlıklarının, yaşama biçimlerinin, dünyayı anlamlandırma tarzlarının değiştiği, kültürün toplumsalın üzerine çöktüğü, kapi-

talizme karşı direniş biçimlerinin de değiştii düşünölmekte ve gözlemlenmektedir. 80'ler sonrası dünyasını etkileyen en önemli olaylardan birisi Doğu Blok'unun çöküşüdür. Böylece kapitalizmin küreselleşme denilen hareket serbestisini dirençsiz olarak gerçekleştirme kabiliyeti artmıştır. Sosyalizmin başarısızlığı olarak görölen bu yıkılış Marksizmin sorgulanmasını yoğunlaştırmıştır. Kimilerine göre bu dünya ulus temelli modern kapitalist sanayi dünyasından, modern ötesi ve ulusaşırı küresel kapitalist bir dünyaya dönüşmeye meyletmiş olarak kabul edilir. İleri teknoloji, kültür, görsellik, post-fordizm, esneklik, küreselleşme ve yerellik, ağ toplumu, gösteri toplumu, tüketim toplumu, post-modernizm, alter-modernizm gibi kavramlar işte bu yenedünyanın içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışmakta kullanılan kavramlardır.

Krishan Kumar'a göre, sanayi sonrasıyla ilişkili kuramlar olarak enformasyon toplumu, post-fordizm, post-modernizm gibi farklı kuramlar birbirleriyle örtüşmektedirler (Kumar, 1999: 53). Çünkü enformasyon toplumu fikrini az çok tanımlayan enformasyon teknolojisi, aynı zamanda diğer iki kuramında merkezinde yer alır ve diğer bir ortak paydaları da küreselleşmedir. Bu kuramları birbirinden ayıran nokta gelişimi incelemek için kullandıkları çerçeveye ilişkindir. Enformasyon toplumu kuramcıları evrimci bir yaklaşımla doğrudan teknolojik yenilenmeye yönelirler. Enformasyon toplumuna pozitif yaklaşanlar üretim güçlerine vurgu yaparken, post-fordist kuram üretim ilişkilerini vurgular (Kumar, 1999: 54). Bu değişimler ister sağ ister sol her türden politik stratejinin maddi ve kültürel koşullarını, bağlamını ve zorunlu şeklini biçimlendirmektedir (Hall, 1995: 106). Ne var ki bu yeni zamanlar hala yerinde duran, temel ritimleri ve eğilimleriyle aşılammış kapitalizmin yeni zamanlarıdır (Hall, 1995: 22; Kumar, 1999: 45; Robins, 1999: 109-127).

1990'lara girerken Britanya, muazzam gelir, servet ve güç eşitsizlikleriyle parçalanmış, hayati kararların uluslararası bir sanayici ve sermayedar azınlığınca alındığı, kapitalist bir toplum olacak. Ama yine de 1930'ların ya da 1950'lerin Britanya'sından farklı türde bir kapitalist toplum olacak. Uluslararası kapitalizm farklı bir gelişim aşamasına giriyor. Çevremizde bunun tüm işaretlerini görüyoruz (Hall, 1995: 29).

Teknoloji belirlenimci açıdan, Daniell Bell, bu dünyayı endüstri toplumu olarak adlandırır. Bell'e göre, geçmiş ve bugün arasındaki radikal farklılık, insanlığın doğa üzerindeki kontrolü, sosyal ilişkiler ve dünyaya bakış tarzımız değişmiştir

(Bell, 1973: 188). Bell, teknolojiye bağılı olarak okuduğı bu değişimin aşamalarını şöyle özetliyor:

- 1- Daha ucuza daha çok şey üretmek, dünyada yaşama standartlarını yükseltmiştir. Böylece, Batı dünyasındaki eşitsizlikleri de azaltmıştır. İşçi sınıfının alım gücü yükselirken, ürün fiyatları düşmüştür.
- 2- Teknoloji, işi planlama olan mühendis ve teknisyenlerden oluşan bir işçi sınıfı yaratmıştır.
- 3- Teknoloji, rasyonelitenin yeniden tanımlanmasını gerektirmiş, yeni bir düşünce modu oluşturmuş, niceliksel ve işlemsel ilişkilere olan vurguyu artırmıştır. Araçsal aklın tanımlanması ile spekülasyon, gelenek ve usa dayanan eski eğitim modelleri yerine mühendislik ve ekonomide yeni niceliksel teknikler kullanılmaya başlanmıştır.
- 4- Teknolojinin sonucu olarak ulaşım ve iletişimdeki devrimler, yeni ekonomik bağımsızlık ve yeni sosyal ilişkilere yol açmıştır. Sosyal ilişkilerin bu yeni ağı, yeni fiziksellik ve sosyalliklerle biçimlendirilmekte ve insan eylemliliğinin yeni matrisini oluşturmaktadır.
- 5- Son olarak, estetik algı özellikle uzam ve zaman algısı radikal biçimde değişmiştir. Daha önce bugün anlaşıldığı şekliyle hız ve hareket kavramsallaştırmaları yoktur (Bell,1973: 189).

Krishan Kumar'a göre, askeri kökenli bir gelişim seyri olan enformasyon devrimi, Amerikan şirketlerinin dünya düzleminde yayılmasını da beraberinde getirir. 1950'li yıllarda ortaya çıkan bu "askeri-sanayi-bilimsel kompleks" enformasyon toplumunun merkezi ögesidir (Kumar,1999: 21). Elektrikli telgraf, telefon, gramafon, film, radyo ve televizyon gibi yeniliklerle beraber enformasyon devriminin esas olarak bilgisayar ile zirvesine ulaştığı düşünülür. Enformasyonun bir kavram ve ideoloji olarak doğuşu, bilgisayarın gelişimi ile kopmaz biçimde bağlantılıdır (Kumar,1999: 20).

"Teknolojik devrime" oldukça eleştirel yaklaşan Kevin Robins,"bilgisayar, aklın mutlak iktidarının simgesi haline geldi" diyerek eleştirisini dile getirir (Robins,1999: 75). Bilgi ve enformasyon sanayi sonrası çağın stratejik kaynağı hali-

ne gelirken, bilgisayar kendi başına sanayi toplumunun birçok işlemini dönüştürmüş ve esas enformasyon toplumunu doğuran ise bilgisayar ile telekomünikasyonun eşyönelimi olmuştur (Kumar, 1999: 23; Bell, 1973: 112-119). Kumar'a göre, McLuhan'ın televizyon ile gerçekleşeceğini umduğu “küresel köy” ancak uyduların, televizyonun, fiber optik kablunun ve mikro elektronik bilgisayarın bileşimi ile tarihte ilk kez yerküre üzerinde anında paylaşılan bilgi sayesinde gerçekleşmiştir. Böylece, zaman ve mekânla sınırlı geçmiş toplumların aksine, iletişim teknolojisi ile bir araya gelen bilgisayar yeni bir zaman-mekân çerçevesi sunmaktadır: “Geçmişteki toplumları bir arada tutan toprağa dayalı politik ve bürokratik yetkeler ve/veya tarih ve gelenektir. Sanayicilik doğanın ritim ve temposu yerine makinenin hızını koyarken, mekânı ulus-devletle sağlama bağlamıştı” (Kumar, 1999: 24; Bell, 1973: 189).

Enformasyon toplumunda, sanayi toplumunun merkezi değişkenleri olarak emek ve sermayenin yerini (önceliğini) enformasyon ve bilginin aldığı düşünülür. Artık-değerin kaynağı maddi emek değil, bilgidir. Modern üretim sistemlerinin bileşenleri olarak toprak, emek ve sermayenin rolünü enformasyon üstlenirken, enformasyon hizmeti veren kurumların da fabrikanın yerini aldığı savunulur (Kumar, 1999: 26, Lyotard, 1994: 16).

Lyotard'a göre bu geçiş Avrupa'nın yeniden inşasının tamamlanışını işaret eden 1950'lerden beri yürürlüktedir. Bilginin tabiatı teknolojik dönüşümlerden etkilendirken, bilgisayar diline tercüme edilemeyecek olan şeylerin ortadan kalkacağını dolayısıyla araştırma yönünün, bilgisayar diline tercüme edilebilir olgusal sonuçlarca belirleneceğini söyler Lyotard (Lyotard, 1994: 19). Bilginin üreticileri ve kullanıcıları bu dillere tercüme araçlarına sahip olmak mecburiyetindedirler. Daha baştan, bilimsel bilginin bir söylem türü olduğunu söyleyen Lyotard, bilgisayarların hegemonyasının yanı sıra belirli bir mantık ve hangi önermelerin “bilgi” önermeleri olarak kabul edileceğini belirleyen buyurucu hükümler kümesinin de beraberinde geldiğini bildirir. Mal üretimine dayalı sanayi toplumundan sonra, enformasyon üretimine dayalı bir sanayi sonrası toplumda (Kumar, 1999: 23), “bilgi kullanıcıları ve arz edicilerin arz ettikleri ve kullandıkları bilgiyle olan ilişkileri, mal üretici ve tüketicilerinin, ürettikleri ve tükettikleri mallarla olan ilişkisinin gerçekleştiği bir (ekonomik) değer

formunda gerçekleşmektedir. Bilgi satılmak üzere üretiliyor ve satılmak üzere üretilenler” (Lyotard, 1994: 20).

Bu durumda, milli devletlerin geçmişte toprak denetimi, ham maddeler ve ucuz emeğin ele geçirilmesi ve sömürülmesi için savaştıkları gibi, post-endüstriyel ve post-modern çağda enformasyon denetimi için savaşabilecekleri şaşırtıcı olmaz (Lyotard 1994: 21). Böylece hem endüstriyel ve ticari stratejiler hem de askeri stratejiler için bir alan açılmaktadır. Lyotard, bilginin ticarileşmesi ile baş başa giden iletişimsel geçirgenlik ideolojisinin devlet ve ekonomi arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıracağına da dikkat çeker. Nitekim son yıllarda “ekonomik güçler, çok uluslu şirketler tarafından işleyen sermaye dolaşımının yeni biçimleri aracılığıyla devletin konumunu tehlikeye sokma noktasına ulaşmışlardır” (Lyotard, 1994: 22). Lyotard’a göre, bilimin daha önce olduğundan daha fazla yeni teknolojilerin yanı sıra egemen güçlere teslim olmuş gözüktüğü ve bunların çatışmalarında başat bir unsur tehlikesi içerdiği bilgisayar çağında, bilginin ne olduğuna kimin karar vereceği, hangi ihtiyaçların karara bağlanacağı oldukça önemli sorulardır: “Bilgisayar çağında, bilgi sorunu şimdi eskisinden daha çok bir hükümet sorunudur” (Lyotard, 1994: 28).

Enformasyon teknolojisinin istihdam üzerindeki etkisi 1980’li yılların en hararetli sorunlarından olmuştur (Kumar, 1999: 37). Öngörüler, enformasyon teknolojisinin özellikle telematiğin bankalar, sigorta şirketleri, hükümet organları, tele-iletişim kuruluşları ve imalatın yan dallarında çalışan işçi gruplarının tamamını ortadan kaldıracak şekilde müthiş bir üretkenlik artışına yol açacağına dikkat çekmiştir. Enformasyon toplumu kuramcıları yeni bir bilgi işçileri hizmet sınıfının doğacağını haber vermişlerdir (Kumar, 1999: 37, Bell, 1973: 189). Taylorizm, egemen ilke olarak kaldığı ölçüde, enformasyon teknolojisinin işgücünü proleterleştirme kapasitesi, profesyonelleştirme kapasitesinden daha büyüktür. Kumar, aynı işler için daha yüksek nitelikler talep edilmesinin yani diploma düşkünlüğünün artışının ve benzeri çabaların daha bilgili bir toplumun gelişmekte olduğu yönünde hatalı bir izlenim yaratabileceğini söyler.

Enformasyon teknolojisi, genişlemenin ve kârların en fazla olduğu, devlet ya da iş dünyası için geliştirilmiştir (Kumar, 1999: 44). Ancak boş zaman ve eğlencenin

yanı sıra ev hayatı da ciddi olarak hedeflenmiştir. Enformasyon teknolojisi açısından büro ve ev, iş ve boş zaman ayrımları da önemsizleşmiştir. Kumar, enformasyon teknolojisinin büyük bir iş alanı olduğunu söyler. Şirket sermayesinin çekirdeğinde yer almaktadır çünkü şirket sermayesi hem enformasyon teknolojisinin ana harekete geçiricisi hem de onun kullanıcıdır. Uydu sistemleri aracılığıyla gerçekleşen tüm veri akışının yaklaşık yüzde 90'ının şirketler arası olduğu ve tüm sınır aşırı veri akışının yaklaşık yüzde ellisinin ulus aşırı şirket tekelinin iletişim şebekeleri içerisinde cereyan ettiği tahmin edilmektedir.

Castells'e göre, teknolojik değişimin sosyolojik boyutuna odaklanıldığında bugünkü devrimin ayırt edici özelliğinin bilginin ve enformasyonun merkezi önemi değil, bu bilgi ve enformasyonun, bilgi üretimine, bilgi işleme ve iletme aygıtlarına uygulanmasına, yenilik ile yeniliğin kullanımı arasında, ikisinin birbirlerini beslediği bir zincir oluşturmasıdır (Castells, 2005: 40). Castells yeni teknoloji devriminin ayırt edici özelliğini şöyle dile getiriyor:

Yeni enformasyon teknolojileri yalnızca uygulanacak araçlar değildir, aynı zamanda geliştirilecek süreçlerdir. Kullanıcılar ve yapılar aynılaşabilir. Böylece kullanıcılar, internet örneğinde görüldüğü gibi, teknolojinin kontrolünü eline alabilir. Bu yüzden de, yaratma ve sembollerin kullanımı gibi toplumsal süreçlerde (toplumun kültürü) mal ve hizmetleri üretme ve dağıtma kapasitesi (üretim güçleri) arasında yakın bir ilişki vardır. Tarihte ilk kez, insan aklı yalnızca üretim sürecinin belirleyici bir unsuru olmakla kalmamış, doğrudan bir üretim gücü olmuştur" (Castells, 2005: 41)

Böylece bilgisayarlar, iletişim sistemleri, genetik şifre çözümü ve genetik programlama tümüyle insan aklını geliştirmekle kalmaz onun uzantılarıdır da. Zira Castells'e göre ne düşündüğümüz, nasıl düşündüğümüz, gıda, barınak, ulaşım ve iletişim sistemleri, bilgisayarlar ve füzeler gibi mallarda, hizmetlerde hatta sağlık, eğitim, imgeler gibi maddi ve entelektüel ürünlerde ifade edilebilir hale gelmiştir. Zihinler ile makineler arasında giderek artan kaynaşma, doğma, yaşama, öğrenme, çalışma, üretme, tüketme, hayal etme, kavga etme ya da ölme biçimlerimizi tümüyle değiştiriyor. Eski teknolojik devrimlerin yayılmasının yavaşlığının aksine enformasyon teknolojisi devrimi 1970'lerin ortası ile 1990'ların ortası arasında ışık hızıyla yerküreye yayılmıştır. Elbette insanlar, ülkeler ve bölgelerin teknolojinin gücüne ulaşmalarındaki zaman farklılıkları temel bir eşitsizlik kaynağıdır (Castells, 2005: 43). Ancak teknolojiye eklenememiş bölgeler zamansal ve mekânsal açıdan ayrı olmakla birlikte, Castells'e göre, baskın işlevler, toplumsal gruplar, dünya çapında

terörist örgütlenmeler, 21. yüzyılın şafağında yeni sistemle birleşmişlerdir. El Kai-de'den örnek veren Simon Cricthley, örgütün, kapitalist küreselleşmenin teknolojik kaynaklarını –gelişkin şifreli iletişim biçimlerini, hızlı ve akışkan mali işlemleri ve elbette ulaşım imkânlarını- tam da bu küreselleşmeye karşı kullandığını belirtiyor (Cricthley, 2010: 15).

Castells, tarihte ilk kez ekonomik örgütlenmenin temel biriminin bireysel ya da kolektif bir özne olmadığını altını çizer (Castells, 2005: 269). Bu birim, muhtelif öznelerden ve örgütlenmelerden oluşan, destekleyici ortamlara ya da piyasa yapılanmalarına kendilerini uyarladıkça durmaksızın değişen ağıdır. Castells'e göre,

Ancak yine de ağ müessesesinin muhtelif işleyiş biçimlerinde ortak bir kültürel kurallar bütünü var. Zihinleri aşan, ağ içinde yer alan çeşitli katılımcıların stratejilerini dayandırdığı, ağın üyeleri değiştikçe değişen, ağdaki birimlerin kültürel ve örgütlenme düzeyindeki dönüşümleri izleyen, birçok kültürden birçok değerden birçok stratejiden oluşuyor. Bir kültür ama bir haklar ve yükümlülükler bildirisinden çok geçici olanın kültürü, tek tek stratejik kararların kültürü, birbirine yamanmış bir deneyimler ve çıkarlar bütünü. Somut ama kısa ömürlü bir güç: geçmiş başarıların ve başarısızlıkların hammaddesi olarak bilgisayarın hafızasına giriyor. Ağ müessesesi kendi sanal kültürü üzerinde yaşamayı öğreniyor (Castells, 2005: 269).

Castells'e göre, sosyolojik ya da ekonomik olarak küresel kapitalist sınıf diye bir sınıf yoktur (Castells, 2005: 627-629). Ama bütünlüklü, hareketleri ve değişken mantığı ekonomiler üzerinde belirleyici olan, toplumları etkileyen bir sermaye ağı vardır. Yani çeşitlilik gösteren kapitalistlerin, kapitalist grupların üzerinde elektronik ağlarla işleyen finansal akışlardan oluşan, yüzü olmayan bir kapitalist vardır. Ancak bu sistemde para, yönetenlerin de nadiren anladığı üst düzey elektronik işlemlerin ağlarına kaçarak, hizmet üretimi de dâhil olmak üzere, neredeyse üretimin tamamından bağımsız hale gelmiştir. Sermaye ile emek arasındaki ilişkiler köklü biçimde değişmiştir. Sermaye özünde küresel, emek ise yereldir. Emek bütünlüğünü yitirmiş, örgütlenmesi itibariyle parçalanmış varoluşu itibariyle çeşitlilik gösterir hale gelmiş, kolektif eylem itibariyle bölünmüştür. Sermaye ile giderek farklı uzamlarda, farklı zamanlarda var olma eğilimindedir. Akışların uzamı ile mekânların uzamı, bilgisayara bağlı anların zamanı ile gündelik hayatın saate bağlı zamanı birbiriyle karşı karşıyadır. Castells, birbirleriyle yaşarlar ama birbirleri ile ilişkili değildirler diyor. Sermaye saf bir dolaşımdan ibaret olan hiperuzama kaçma eğiliminde iken, emeğin kolektif varlığı sonsuz çeşitlilikte bireysel varoluşlara bölünmüştür.

Nick Dyer-Witthford'a göre, Marx'ın metinlerinde teknoloji bir yandan kapitalist egemenliğin bir aleti, sömürüyü yoğunlaştırmanın ve dünyayı meta mübadelesine zincirlemenin bir aracı iken diğer yandan komünist toplumun önkoşulları olan yoksulluktan kurtulmanın ve toplumsal ilişkinin temelidir (Dyer-Witthford, 2004: 64). Marx'a göre, makine bir artı-değer üretme aracıdır (Marx, 1975: 401). Marx, üretim biçiminde devrimin manifaktürde işgücü ile gerçekleştiğini, modern sanayide ise iş araçları ile gerçekleştiğini dile getirir. Modern sanayi, manifaktürün ürettiği makinelerle, ilk el attığı üretim alanlarındaki el zanaatları ile manifaktür sistemlerini ortadan kaldırmıştır. Marx'a göre, sanayinin bir alanında üretim biçimindeki köklü bir değişim diğer alanlarda da benzer değişimleri meydana getirmiştir (Marx, 1975: 413-414). Sanayi ve tarımın üretim biçimlerindeki devrim, haberleşme ve ulaşım alanlarında devrime yol açmıştır. Bu yüzden de modern sanayi makineyle makine yapmak zorunda kalmış ve ondan sonradır ki kendi ayakları üzerinde durabilmiştir. Marx'a göre makine, adale kuvvetinin vazgeçilmezliğini kaldırdığı ölçüde, adaleleri zayıf, vücut gelişmesi eksik ama eklem ve organları kıvrak işçileri çalıştıran bir araç haline gelmiştir (Marx, 1975: 424). Böylece kadın ve çocuk emeği kapitalist için aranan bir şey olmuştur. Emek ve emekçinin yerini alan makineleşme, bir süre sonra, yaş ve cinsiyet farkı gözetmeksizin işçi ailelerin bütün üyelerini doğrudan doğruya sermayenin egemenliği altına sokarak, ücretli işçi sayısını artırmanın bir aracı olup çıkmıştır. Makine bütün aileyi emek pazarına sürerek, yetişkin erkeğin işgücünün değerini düşürmüştür. Makine, sermayenin sömürücü gücünün başlıca konusu olan insan malzemesini artırmanın yanı sıra sömürünün derecesini de yükseltir.

Dyer-Witthford ve Jameson, Ernest Mandel'in, kapitalizmi, piyasa kapitalizmi, tekelci kapitalizm ve geç kapitalizm olmak üzere üç uğrakta incelediğini hatırlatırlar (Dyer-Witthford, 2004: 65; Jameson, 2005: 45). Bu üç uğrağa da üç genel teknolojik devrim denk düşmektedir: 1840'ların buhar enerjili makineleri, 1890'ların elektrik ve yanmalı motorları ve 1940'lardan bu yana da nükleer enerji ve bilgisayarlaşma. Bu son evrenin temel özelliği, otomasyon düzeyinin artması ve sanayi işçilerinin yerini otomatik kontrole dayanan sibernetik sistemler ve sürekli akış süreçlerinin almasıdır. Bu durum Dyer-Witthford'e göre, tüm kapitalist ekonomiye yayılan karşılıklı ilişki içindeki bir dizi gelişmeyi de beraberinde getirmektedir: Canlı emeğin hammaddeleri fiilen işlemeden, hazırlama ya da denetleme işlemlerine geçişi,

organize araştırma ve üniversite eğitiminde yeni gelişmeler, üretimin hızlandırılması ve bunu izleyen daha etkili bir envanter kontrolü, pazar araştırması ve giderek büyüyen ve hızla eskien yatırımlar (Dyer-Witthford, 2004: 65–66). Genel olarak bütün ekonomide basınç yaratan bu gelişmeler devletin daha çok müdahalesini gerektirmiştir. Bu çözümleme Mandel’i doğrudan sanayi-sonrası kuramla çatışmaya sokuyor ve bilim ve teknolojik bilginin ekonomik merkeziliğinin, benzersiz bir çağa işaret ettiğini söyleyen herhangi bir fikrikategorik olarak reddederek şunları söylüyordu: “Bir sanayi sonrası toplumu temsil etmek bir yana, geç kapitalizm...ekonominin tüm dallarının ilk kez tam olarak endüstrileştiği dönemdir”(Mandel’den akt. Dyer-Witthford, 2004: 66).

Ancak nihai olarak Dyer-Witthford’e göre, Mandel’in yapıtı ve post-endüstriyel rakipleri arasında derinde bir yakınlık sezilmektedir. Onun bu konumu ile burjuvazinin teknolojinin her şeye kadir olduğu inancı arasındaki mesafe o kadar da büyük değildir (Dyer-Witthford, 2004: 71). Kısaca Dyer-Witthford’e göre, Mandel’in üretici güçler ve üretim ilişkileri diyalektiği, sınıf savaşımını atlayıp geçmektedir. Emekçi öznenin isyanlarının, kapitalizmin kendi kendisini ortadan kaldırmasının önceden belirlenmiş refleksi olduğu, söylemde öne çıksa da çözümlemede ikincil planda kalmaktadır. Nitekim sosyalizm halkın isyanı ve öz örgütlenmesinin bir sonucundan çok, bilim ve teknolojinin ilerlemesinin bir yan ürünü olarak görülürse, devrimci ödev, o halde, teknobilimsel gelişmenin hızlandırılması olarak ortaya çıkacaktır.

Dyer-Witthford’e göre, bilimsel sosyalistler, üretici güçler ve üretim ilişkilerinde sonunda sermayenin çöküşüne yol açan bir teleolojik etkileşim olduğunu düşünür. Tahakküm olarak teknoloji kuramcıları ise makineleri, kapitalist gücün sağlamlaşp derinleşmesi olarak görürler (Dyer-Witthford, 2004: 92). 1960’ların sonrasında montaj hatları, napalm üreticileri ve nükleer enerji santralleri ile karşılaşan kuramcı ve eylemciler, Marx’ın teknoloji ile ilgili yazılarındaki karanlık yönleri yeniden gün ışığına çıkarmışlardır (Dyer-Witthford, 2004: 73). Buna göre, yeni ortaya çıkan otomasyon ve iletişim teknolojileri, sermayenin altını oymak bir yana, onu güçlendirebilecek teknolojilerdir: “Yeni üretici güçler, eski üretim ilişkilerinden otomatik ve özerk bir biçimde tomurcuklanan özneler olarak değil, daha çok, bu ilişkiler tarafın-

dan acımasızca şekillendirilen, egemen sınıfın buyruğu altında tasarımılanıp, kullanılan araçsal özneler olarak görüldüler” (Dyer-Witheford, 2004: 73).

Bu anlayışın temeli Frankfurt Okulu tarafından, Max Horkheimer, Theodor Adorno ve Herbert Marcuse gibi düşünürlerce atılmıştır. Okulun temel iddiası, bir zamanlar insanlığın yoksulluk ve batıl inançtan kurtuluşu için güçlü bir kaldıraç olan teknolojik akılcılığın şimdi baskıcı bir aygıtta dönüşmesidir. Kurama göre, araçlar amaçları kendilerine bağlı kılmış, doğa üzerindeki tahakküm, insan üzerindeki tahakküme dönüşmüş ve üretici güçler yıkıcı güçlere dönüşmüşlerdir. Frankfurt Okulu'nun bilim ve teknolojiye yönelttikleri eleştiriler enformasyon devrimi öncesine denk gelmesine rağmen, neo-Marxistlerin bilgisayar ve telekomünikasyona verdiği yanıtın tonunu belirlemiş ve tahakküm olarak teknoloji çözümlemeleri kimi Marcuse ve arkadaşlarını izleyen, kimi ise Marx'a daha dolaysız bir dönüş yapan farklı kuramcılar tarafından genişletilmiştir. Dyer-Witheford, tahakküm olarak teknoloji kuramcılarının birinci Sanayi Devrimi'nin makine kırıcıları olan Luddistlerden esinlendiklerini dile getirir (Dyer-Witheford, 2004: 79). Ne var ki bu okulun teknoloji eleştirisi enformasyon toplumu kuramının coşkusunu söndürse de bir muhalefet ya da alternatif öneremeyişi, enformasyon toplumunun gelecek üzerindeki hegemonyasını kabule götüren radikal bir karamsarlık olarak kalmaktadır (Dyer-Witheford, 2004: 81).

Post-fordizm standartlaşmış ürünleri, sermaye yoğunlaşması, Taylorist iş örgütlenmesi ve disiplini ile birlikte seri üretim döneminden farklı ve yeni bir devri anlatan bir terimdir ve esnek uzmanlaşma, post-fordizm kuramcılarının hepsi için bu kuramın merkezinde yer alır (Kumar, 1999: 64; Dyer-Witheford, 2004: 84; Urry, 1995: 103). Urry'e göre, emek sürecinde esnek uzmanlaşma, imalat sanayilerinde gerileme, bilgisayar temelli yüksek sanayi bölgelerinde büyüme, vasıflı erkek kol emeği işçilerinin oranında düşüş, hizmet ve beyaz yakalılar sınıfında ise ters orantılı bir yükseliş, emek gücünün “feminizasyonu” ve “etnizasyonu” ile çokuluslu şirketlerin özerkliğinde bir ekonomi ile yeni finans piyasalarının küreselleşmesi söz konudur (Urry, 1995: 108). Urry, post-fordizmin yalnızca ekonomi temelli bir açıklama olmadığını, kültürel değişimin de anlatımı olduğunu belirtir.

Post-Fordizm, Marksizm'in t kezlediği bir zamanda Marksizm'i kurtarmaya çalışır (Kumar, 1999: 195). Kitlesele işi hareketleri dağılmıştır.  rg tl  kapitalizm aşınmaya başlamış ve yerine esnek ve müşteri beklentisi temelli bir üretim geçmektedir. Yerel türde toplumsal hareketler, yeni bir küresel ekonomide küresel ve yerel gelişmelerin karmaşık bir etkileşimi söz konudur (Kumar, 1999: 196; Urry, 1995: 104). Gramsci'yi izleyen post-fordistler, *Yeni Zamanlar*³ grubu gibi post-Fordist kuramcılarının varlığı, kapitalizme karşı yeni direniş biçimlerinin oluşturulması ve Marksizm'in özgürleşim tasarısından vazgeçmeye eğilimli olmadıklarının göstergesidir.

Krishan Kumar'a göre, istikrarsızlık zaten kapitalizme özgüdür ve bu bağlamda asıl yenilik işi sınıfına dayalı olarak tarihi yeniden şekillendirme tasarısının  l m d r. Işi sınıfı, radikal demokratik ideolojileri de ifade eden yeni toplumsal hareketler içerisinde ortak bir davanın izleyicisi olacakları bir gelecek tasarısının içine girecektir (Kumar 1999: 66). Kumar, yeni hareketlerin berisindeki itkinin büyük bölümünün anti-hiyerarşık ve radikal demokrasinin ilkeleriyle tutarlı olan post-modern kültürden kaynaklanacağını söyler: "Yeni toplumsal hareketler yalnızca eski bireysel ve kolektif kimlik tarzlarını çözüp dağıtma potansiyeline değil, aynı zamanda yeni kimlik tarzlarını yeniden oluşturma potansiyeline sahiptir" (Kumar, 1999: 67).

Kumar'a göre post-modernlik fikri, toplumdaki farklı alanlar –politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel arasındaki ayırım çizgilerini  kertir (Kumar, 1999: 127, Best-Kellner, 1998: 40). Modern toplum, kurucu parçaları ya da alt sistemleri görece özerk olarak ele alınabilecek bir toplumdur. Ancak post-modern konumda ne geleneksel toplumun uzlaşımsal olarak ele alınma tarzı ne de modern toplumun doğasını işlevsel bütünleşme kavramıyla açıklayan sosyolojiyle bir ilişkisi yoktur. Çağdaş ve modern toplumun içkin özelliği olarak çoğulculuk ve çeşitlilik post-modern kuramda herhangi bir belirgin ilke uyarınca düzenlenip b t nleştirilmez (Kumar, 1999: 127). oğulculuk ve çeşitliliğe şekil ve anlam kazandıracak herhangi denetle-

³ Stuart Hall ve Martin Jacques'e göre, Yeni Zamanlar, bir proje olarak, 1 Mayıs 1988'de, *Marxism Today* yazı grubunun düzenlediği bir seminerle başlar. Daha ayrıntı bir açıklama için bkz: Hall, S. Ve Jaques, M. (1995). *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen ehresi*, ev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı.

yici bir güç yoktur: “Ne Marksistlerin savunduğu gibi ekonomide, ne liberallerin düşündükleri gibi politik bilimde, hatta ne de muhafazakârların ısrarla üzerinde durdukları gibi tarih ve gelenekle. Toplumun tüm kesimlerinde yönsüz bir akış söz konusudur. Alanlar ya da kesimler arasındaki sınırlar çözülüp dağılmış, ne var ki bu çözülme bir yeni ilkelci bütünlüğe değil, bir post-modern parçalanma durumuna yol açmıştır” (Kumar, 1999: 128).

Post-modernistler arasında ayrıcalıklı bir alan ya da söylem olarak sadece kültür vardır (Kumar, 1999: 128). Buna göre, post-modern kuramın arkasındaki özgün kaynağın kültürel alan olduğu ve temel ilgisinin de kültürel modernizm olduğu söylenebilir. Ama dikkat çekici olan geç kapitalizmde, kültür ile toplum arasında radikal ölçüde yeni bir ilişkinin gerçekleşmesidir (Kumar, 1999: 141). Post-modernizm modernleşme süreci tamamlanıp doğa büsbütün fethedilince elinize geçen şeydir. Kültür artık hakiki bir ikinci doğa haline gelmiştir. Kültür artık toplumun ve ekonomik sistemin yansıması ve sonucu olarak görülemez (Kumar, 1999: 141).

Kültür, sanayi sonrası kapitalist toplum ile arasındaki mesafeyi muhafaza etmek ya da bu toplumla yalnızca “uyumlu” olmak şöyle dursun tüm toplumu omuzlamış gibi görünür (Kumar, 1999: 144). Böylece modernizmin temsili sorunsallaştırmasına ve istikrarsızlaştırmasına karşılık, postmodernizm bizzat gerçekliği sorunlaştırıp, istikrarsızlaştırmaktadır.

Kültürün yanılsatıcı dünyasının temelinde yattığı varsayılan toplumsal gerçeklik çözülerek, temel ve üstyapı birbirinin üstüne yığılır (Kumar, 1999: 145). Kumar’a göre, mevcut koşullar altında Hegel’i Marx’a tercih etmeliyiz; Marx’ın ekonomik temeli ayrıcalıklı kılmasından farklı olarak, Hegel’i izlemeli ve kültür ile toplumun bir genel “tin”in, post-modernizmin tininin nüfuzu altında olduğumuzu kabul etmeliyiz (Kumar, 1999: 146).

Post-modernistler, kitle iletişim araçlarının bir şeyleri iletmekten çok inşa ettiklerini düşünürler. Medya yeni bir toplumsal epistemolojiyi ve yeni bir tepki biçimini gerektiren yeni bir ortam kurmaktadır. Baudrillard’ın “iletişim esrikliği” dediği simülasyon dünyası ve hiper-gerçeklik koşulları içinde ideoloji kavramı işlevsizleşmiştir (Kumar, 1999: 152).

Hipergerçeklik hali yalnızca nesnel gerçeğin yani göstergelerin ve imgelerin gönderme yaptıkları “orada dışarıdaki” bir şeylerin çözülüp dağılması anlamına gelmez. Bu aynı zamanda, insan öznenin, modernliğin dünya üzerindeki özerk düşünür ve aktör olarak kabul ettiği ego tekinin de çözülmesi anlamına gelir. Foucault açısından olduğu gibi Baudrillard açısından da, birey özne –insan- modern dönemin birkaç yüzyılı boyunca ayakta kalan geçici bir inşa idi. Neredeyse sırf eril bir kavram olan “insan”, Descartes’in ve Bacon’un modernlik anlatılarının Faustvari ya da Prometheusvari kahramanıydı(Kumar, 1999: 152-153).

Baudrillard’ın yeni iletişim teknolojisinin etkileri üzerine düşünceleri onu Bell, Masuda gibi enformasyon toplumu kuramcılarında farklı bir yöne gönderir. Enformasyon kuramcılarının insan kapasitesinin ve gücünün genişlemesini Prometheusvari yayımlarıyla gördükleri yerde, o, bireyin, enformasyon şebekelerinde gözden kaybolmasını görür (Kumar, 1999: 154). Ancak bazı postmodernlik kuramcılarının göre, tam da bu durum gelecekteki bir özgürleşmenin tohumlarını içermektedir. Televizyon reklamlarında, özne, kısmen izleyici tüketici olarak inşa edilse de aynı zamanda merkezi, özgün eyleyici olarak da yapıbozuma tabi tutulmaktadır (Kumar, 1999: 155). Klasik modernist kuramda bu eyleyici “akılcı, erkek burjuva” olma eğiliminde olmasından dolayı bu yapıbozum özgürleştiricidir. Özgürleşimin garantisi olmamakla birlikte televizyon reklamlarının özneleri kendi kendilerini oluşturan varlıklar olarak kurması ölçüsünden tahakkümcü kendi kendilerini oluşturma biçimleri sorgulanmış olur (Kumar, 1999: 155).

Terry Eagleton, postmodernliğin klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce olduğunu söyler (Eagleton, 1999: 9). Eagleton’a göre, postmodernlik, yapısalıcılığın olduğu gibi hem radikal olmak hem de muhafazakâr olmak gibi bir çelişkiyi barındırmaktadır (Eagleton, 1999: 155). Zira hem özgürlükçü hem otoriter, hem hedonistik hem baskıcı, hem çok katlı hem yekpare olarak ileri kapitalist toplumların piyasa mantığı haz ve çoğulluğa, geçicilik ve süreksizliğe, bireyi yalnızca kendisinin geçici bir etkisi gibi gösteren büyük bir merkezsiz arzu şebekesine yaslanan bir mantıktır. Eagleton’a göre, postmodernizm bir geçiş çağına aittir, bu çağ sönerse postmodernizm de onunla birlikte sönüp bitecektir. Postmodernizmi bekleyen en büyük sınav ise politik eylemlilik teorisinden yoksun oluşu üzerinedir.

Kitsch ve ticariliğe teslimiyeti, arsız popülizmi, çatışkıcılığı, anti-entelektüalizmi, dizginlenmemiş hedonizmi ile burjuva hümanist kültürün değerleri-

ne karşı bir tehdit olarak görülen post-modernizm, 1960'ların karşı-kültürünce şevkle benimsenmiştir (Kumar, 1999: 133).

Post-modernizmin yandaşları kendilerini, ister kültür ister politikada olsun, modernizmin temsil ettiği her şeye karşı bir meydan savaşına hazır görüyorlardı. Pop sanat ve pop müzik, sinemada “yeni dalga” ve edebiyatta “yeni roman”, “happening” ve “be-in”, kitle gösterileri ve protestoları, “sanat ile hayat” arasındaki sınırların kaldırılması, estetik tefekkür ya da düşünsel çalışmadan ziyade cinsellik ve uyuşturucular aracılığıyla duyarlılığın yeşertilmesinin tercih edilmesi, “gerçeklik ilkesi” karşısında “haz ilkesinin” hak iddialarının yükseltilmesi: tüm bu yollarla karşı kültür, modernizmin seçkin içrek ve otokratik dünyası olarak gördüğü şeylere saldırdı (Kumar, 1999: 133).

Postmodern kuram ve Marksizm arasındaki çatışmalar 1968 öğrenci-işçi hareketlerinin yenilgisi ile ilişkilidir. Parisli fikir kuramcılar Jean François Lyotard, Michael Foucault, Jean Baudrillard ve Julia Kristeva 1968 olaylarının yenilgisini Fransız Komünist Partisinin isyanlara sahip çıkma ve cevap vermedeki başarısızlığı ile ilişkilendiren eski Marxistlerdir (Dyer-Witthford, 2004: 249; Best ve Kellner, 1998: 41). Bu düşünürlerin 1968 olayları sonrası geliştirdikleri kuramlar “kısmen Ortodoks Marksizm’in sınırları dışında kaldığı düşünülen çatışmaları, örneğin fabrika işçilerinin değil, üniversite öğrencilerinin liderlik ettiği çatışmaları kavrama ve aynı zamanda, bu yeni hareketlerin neden devrimci özlemleri gerçekleştiremediklerini anlama çabası olarak görülebilir” (Dyer-Witthford, 2004: 249). Muhafiz Parisli entelektüellere göre akla, ilerlemeye ve evrenselci politik projelere yaslanan modernitenin sınırlarının ötesinde bilinmeyen topraklara girilmektedir. Post-modern olarak adlandırılan bu dünyanın en önemli dokusu iletişimsel oluşudur : “Sözcüklerin sesleri ya da biçimleri temsil ettikleri anlamdan üstün, imgeler tözden güçlü, semboller şeylerden öncedir. Gerçek; metinlerin, söylemin, dil oyunlarının ve şifrelerin bir oyunundan oluşur” (Dyer-Witthford, 2004: 249).

Dyer-Witthford, postmodernizm ve Marxizm arasındaki bu eleştirel gerginliğin kanlı bir beraberlikle sonlanacağını düşünmektedir (Dyer-Witthford, 2004: 252). Zira Marxist kuramcılarca abartı ve tutarsızlıkları ile alaya alınmış olsa da, postmodern kuramın, Marxist kuramın gözünden kaçmış olan, enformasyon yoğun ve teknoloji ile kuşatılmış bir toplumun çeşitli yönlerini tanımladığı gerçeğini ortadan kaldırmaz. Nitekim Foucault’un “panoptikon”, Baudrillard’ın “simulasyon”, Lyotard’ın “madde dışılık” gibi kavramsallaştırmaları kestirilip atılacak türden değildirler (Dyer-Witthford, 2004: 252).

Best ve Kellner'e göre, yeni dil ve söylem teorileri, modern felsefenin köklü varsayımlarına radikal ölçüde saldıran eleştiriler yapılmasına yol açmıştır (Best ve Kellner, 1998: 38). Bilginin yaslanacağı bir temel ya da hakikat arayışının modern felsefeyi güçsüzleştirdiği düşünülür. Derrida'nın mevcudiyet metafiziği olarak adlandırıldığı bu durum, Batı felsefesi ve kültürünü yöneten ikili karşıtlıkların –özne-nesne, görünüş-gerçeklik, söz-yazı- yalnızca hakikati garantilemekle kalmayıp, aynı zamanda daha aşağı konumda olduğu düşünülen başka terim ya da konumların da dışlanmasına hizmet ederken hiç de masum olmayan bir değerler hiyerarşisi üretmektedir. Bu iki kutuplu metafizik görünüş karşısında gerçekliği, yazı karşısında sözü, kadınlar karşısında erkekleri ya da doğa karşısında akli olumlu konumlandırırken diğerini olumsuz bir durumla konumlandır.

Modernliğin dünyası ben ve öteki, beyaz ve siyah, içerisi ve dışarı, yöneten ve yönetilen gibi ikilikler üzerine kurulmuş bir dünyadır (Hardt ve Negri, 2000: 158). Postmodernist düşünce, özellikle modernliğin bu ikici tutumunu karşısına alarak, patrimonyalizm, kolonyalizm ve ırkçılık söylemlerine meydan okuma mücadelesi içinde olanlara önemli bir katkı sağlar. Hardt ve Negri'ye göre, postmodernist teoriler, indirgemeci olsa da, tek bir payda üzerinden yani Aydınlanma saldırısı üzerinden tanımlanabilirler. David Harvey de postmodernizmin Aydınlanma'ya karşı konumlanışa göre ne'liği konusunda karar verilebilecek bir sorunsal olarak anlaşılması gerektiğini öne sürer(Harvey,2003: 27).

Modernlik tek tip ve homojen değildir (Hardt ve Negri, 2000: 159).Modernliğin en azından iki ayrı ve çatışan geleneği vardır: Birincisi Duns Scotus'tan Spinoza'ya içkinliğin yerinin keşfi, tekillikle farklılığın kutlanması ve Rönesans hümanizminin devrimini oluşturmaktadır. Diğer gelenek ise, ikiliklerin kurulması ve dolayımı yoluyla birincinin ütopyacı kuvvetlerini denetim altına almayı gözetmiş ve geçici bir çözüm olarak modern egemenlik kavramına varmıştır. Bu bağlamda, Hardt ve Negri'ye göre, postmodernist teoriyi bütünüyle Aydınlanma ya da bütünüyle modernliğe karşı değil, özel olarak modern egemenlik geleneğine karşı bir meydan okuma olarak almak gerekir: “Bu çeşit teorik çıkışlar, modern tahakküm, dışlama ve hâkimiyetin merkezi mantığı-hem farklılığın çokluğunu ikili zıtlara havale eden hem de bu farklılıkları sonunda birlikçi bir düzene hapseden mantık- olarak

diyalektiğe meydan okuyuşta birleşirler. Şayet modern iktidar diyalektikse, bu mantığa göre, demek ki postmodernist proje zorunlu olarak diyalektik-olmayandır” (Hardt ve Negri, 2000: 159). Hardt ve Negri’ye göre, bu diyalektik biçime saldırı postmodern söylemleri ırkçılık, cinsiyetçilik gibi ikilikler üzerine kurulu tahakküm sistemlerine karşı koymanın aracı haline getirmektedir. Ancak çağdaş dünyada iktidar yapıları ve mantıkları, postmodernist farklılık politikasının özgürleştirici silahlarına karşı tamamen bağımsızlık kazanmışlardır (Hardt ve Negri, 2000: 161). Dahası, postmodernist farklılık politikaları, emperyal yönetimin işlevleri ve politikaları karşısında işlevsiz kaldığı gibi onları destekler hale de gelebilmektedirler. Bu bağlamda, Homi Bhabha ve Edward Said’in çalışmalarını değerlendirirler. Post-kolonyal teori ile postmodern teorinin ortaklıklarından bir tanesi, ikisinin de diyalektik olmayışıdır (Hardt ve Negri, 2000: 163). Hardt ve Negri’ye göre, Bhabha’nın da karşı çıktığı, diyalektik ve ikici yapılar aracılığı ile işleyen iktidardır. Ancak Bhabha’nın tanıdığı tek tahakküm modern egemenliğin tahakkümü olduğu için, içine girmekte olduğumuz çağ değişiminde yeni iktidar biçimlerini tanıyamamaktan kaynaklı olarak, yeni direniş projeleri de önerememektedir.

Hardt ve Negri, *İmparatorluk*’tan sonra çıkan kitapları *Ortak Zenginlik*’te modernitenin Aydınlanma, akıl, gelenekten kopuş, sekülerizm ve benzeri terimlerden önce bir iktidar ilişkisi olarak anlaşılması gerektiğini vurgularlar (Hardt ve Negri, 2011: 79). Böylece tahakküm, direniş, egemenlik ve özgürleşme mücadeleleri üzerinden bir modernite ile karşı karşıya kalınır. Modernite sadece Avrupa’da ya da sömürgelerde değil, iki tarafı da kesen iktidar ilişkisinde, yani, sömürgeci tahakküme karşı gösterilen direnişler gibi anti-modernite güçleri, modernitenin dışında değil, tümüyle ona içkin olarak iktidar ilişkisinin içinde bulunur (Hardt ve Negri, 2011: 79-80). Modernite tam da bu ikili karşılaşma arasında bir yerde mevcuttur ve bu ilişki iki tarafı da dönüştürür. İlişkinin bu iki taraflılığını görmek, modernitenin saf bir Avrupalı icadı olmadığını anlamak için oldukça önemlidir. Zira Avrupalı olmayan halklar ve uygarlıkların da etkileriyle ve daha önemlisi modernite içinde ve moderniteye karşı olan sayısız direnişle birlikte modernite anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, Foucault’nun da tezi uyarınca, direnişi tahakkümün dışında tasavvur etmemek gerekir. Avrupa ya da Batı denilenin bu ilişkide tahakkümcü taraf, homojen ve birleşik olarak tahayyül edilmesi, ayrıca, Avrupa’daki özgürlük ve sınıf mücadeleleri ta-

rihini de görünmez kılmaktadır (Hardt ve Negri, 2011: 82-83). Bir iktidar ilişkisi olarak moderniteye bakmanın bir başka sonucu ise, modernitenin tamamlanmamış bir proje olarak görülmesi anlayışını zayıflatacağı kanısındır. Örneğin Giddens, temellilikten kopuşu modernliğin alt edilmesinden çok modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması olarak anlamlandırır (Giddens, 2010: 48). Bu gelişmeler, modernliğin ötesine götürmekten çok, modernliğin içinde yatan düşünürselliğin daha kapsamlı olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Hâlbuki Hardt ve Negri'ye göre sorun, daha tam bir modernite sorunu değildir. Sorunun sacayakları modernite-sömürgecilik-ırkçılıkta kesişmektedir (Hardt ve Negri, 2011: 89). Bu projelerdeki eksiklik ideoloji eleştirilerinde kendini gösterir. Zira ideolojiyi boyun eğdirilmiş öznelerle ya da onların çıkarlarına dışsal ve ya en azından onlardan yalıtık durabilir bir şey olarak varsaymaktadırlar. Hardt ve Negri'nin kendi sözleriyle devam edecek olursak,

İdeoloji ve temsil kavramları, modernite-sömürgecilik-ırkçılık girift yapısının derinliğini kavrayabilecek kadar uzağa gitmez. Sözelimi, genellikle ırkçılık ve ya "ırk düşüncesi" bir ideoloji olarak düşünüldüğünde, modernitenin bir başarısızlığı ya da sapması olarak sunulur ve böylece, yaygınlığına rağmen, bir bütün olarak modern toplumdaki görece yalıtılır. Ne var ki ırkçılık, sömürgecilik gibi, moderniteye sadece içkin değildir; aynı zamanda modernitenin kurucusudur (...) iktidarın yönetsel, ekonomik ve sosyal düzenlemeleri aracılığıyla ifade edilmesi ve vücut bulması anlamında kurumsaldır (...) modernite-sömürgecilik-ırkçılık giriftliğini tanımlayan iktidar ilişkisi, temel olarak bir bilme değil yapma sorunudur ve böylece, bizim eleştirdiğimiz ideolojik ve epistemolojik olana değil, politik ve ontolojik olana odaklanmalıdır. Modernitenin ırkçılığını ve sömürgeciliğini biyo-iktidar olarak kavramak, iktidarın sadece bilinç formlarını değil; yaşam formlarını da düzenlediğini, bunun da tali özneleri tümüyle sarmaladığını vurgulayarak ve dikkatlerimizi, iktidarın sadece öznellikler için dışsal bir baskı ve yasak kuvveti değil; aynı zamanda ve daha da önemlisi, onları için bir şekilde üreten, üretici bir iktidar olduğu gerçeğine odaklanarak, perspektif değişimini tamamlamaya yardım eder (Hardt ve Negri, 2011: 92).

Biyo-iktidara ve dolayısıyla Foucault'ya çok sık yapılan şu itiraz bu noktada önemli olmaktadır: "Biyo-iktidarın bedenlere derinlemesine nüfuz eden bir işleyişe sahip olduğu gerçeği, direniş için yer olmadığı anlamına mı gelir?" (Hardt ve Negri, 2011: 93). Bu noktada bir perspektif değişimi önererek, iktidarı temel olarak ve direnişi de ona tepki olarak düşünmemek gerektiğini, aksine direnişin iktidardan önce geldiğini belirtirler. Foucault'nun iktidarın ancak özgür özneler üzerinde uygulanabileceği tezinin öneminin de burada olduğunu vurgulayan Hardt ve Negri, "öznelerin özgürlüğü, iktidarın uygulanışından önce gelir ve onların direnişi basitçe o özgürlüğü ileri taşıma, genişletme ve güçlendirme çabasıdır. Bu bağlamda direniş için bir dış-

rısı, dışsal bir dayanak veya destek düşü, hem nafile hem de güçsüzleştiricidir” diyorlar.

Marksizmin modernleştirici ve ilerlemeci çizgisini sahiplenen Marksist söylemler-dünya sistemleri-, anti-modernite kuvvetlerini yeterince açıklayamazlar (Hardt ve Negri, 2011: 97-101). Bu şema, sınıf mücadelesini tarihsel, toplumsal ve ekonomik gelişmenin belirlenmesindeki temel olarak kavrayamamakta; sermayeyi, emek gücü ve sermaye egemenliğini bir araya getiren ve parçalara ayıran bir ilişki olarak anlayamadığı gibi, bir de, kapitalist üretimle doğrudan ilişkili olanlardan başka, öznel direnişlerini yeterince hesaba katmamaktadır. Ancak Marxist gelenek içinde, kapitalist modernite iktidarını devirmeye ve ideolojisini yıkmaya adanmış, sınıf mücadelesi ve devrimci eyleme yakın, erken yirminci yüzyılda ortaya çıkmış, anti-empyalist teori ve politik tasarılar anti-modernitenin önemli bir parçasıdır. Hardt ve Negri’ye göre, Marksist teori geleneğinin moderniteyle ikili bir ilişkisi varken, sosyalist devletler pratiği moderniteye su götürmez biçimde bağlanmışlardır.

Hardt ve Negri, Horkheimer ve Adorno’nun tavırlarını, Marksist düşüncenin teleolojik modernleştirici çizgisinden kati ayrılıkları nedeniyle çok önemli bulmakla birlikte, modernite ve anti-modernite arasındaki ilişkiyi iyi kurgulayamadıklarını düşünürler (Hardt ve Negri, 2011: 107). Çünkü Adorno ve Horkheimer’in, modernite ve anti-modernite arasındaki ilişkiyi diyalektik olarak inşa etmiş olmalarını hatalı bulurlar. Böylece anti-modernite kuvvetlerini homojenize etme gibi bir yanılgıya düşülmektedir (Hardt ve Negri, 2011: 79). O halde anti-modernite bir kere, modern öncesi ya da modern olmayanı gelişen modernite kuvvetlerinden koruma çabası değil; modernitenin iktidar ilişkileri içindeki bir özgürlük mücadelesidir (Hardt ve Negri, 2011: 112). İkincisi, anti-modernite, moderniteye coğrafi olarak dışsal değildir, onunla bir arada varolur: “Avrupa toprakları moderniteyle ve sömürgeleştirilmiş dünya anti-moderniteyle özdeşleştirilemez. Tıpkı dünyanın ikinci konuma düşürülmüş bölgelerinin eşit derecede modern olması gibi, anti-modernite de köle isyanlarında, köylü başkaldırılarında, proleter devrimlerinde ve tüm özgürleşme hareketlerinde, egemen dünyanın tarihi boyunca etkilidir”(Hardt ve Negri, 2011: 112).

Son olarak, anti-modernite, modernitenin iktidar ilişkilerinin ancak hiyerarşi ve tahakküme direniş aracılığıyla özgürlüğü ifade eden özgür özneler üzerinde uygulanabilmesi anlamında moderniteden önce gelir. Modernite bu özgürleşme kuvvetlerini kontrol altına almak isteyecektir. Hardt ve Negri, anti-modernitenin moderniteye bağlılığının, direniş kavramı ve pratiklerinin genel bir açmazı olabileceğini çünkü bir kutuplaşma ilişkisi içinde sıkışıp kalma riskleri olduğunu belirtirler (Hardt ve Negri, 2011: 113). Bu açmazı küreselleşme karşıtı hareketlerden gelen terminolojik bir ipucu ile aşmayı denerler. Bu hareketlerin içinde yer alanlar, medyanın kendilerini “küreselleşme karşıtı” olarak tanımlamalarından rahatsızlık duymuşlardır. Çünkü onlar küreselleşmenin mevcut biçimine karşı çıkmakla birlikte, birçoğu genel olarak küreselleşmeye karşı değildirler. Onlar, alternatif fakat eşit küresel ticaret ilişkileri, kültürel alışveriş ve politik süreçlere odaklanmışlar ve hareketlerin kendisi küresel ağlar inşa etmiştir. O yüzden, bu hareketlerin kendileri için öngördüğü isim, küreselleşme karşıtlığından ziyade alter-küreselleşme olmuştur. Hardt ve Negri’ye göre, bu terminolojik kayma, küreselleşme ve küreselleşme karşıtlığı şeklindeki zıtların oyununu bozar ve vurguyu direnişten alternatife kaydıran çapraz bir çizgi önerir (Hardt ve Negri, 2011: 113-117). Bu bağlamda, Hardt ve Negri de, modernite ve anti-modernite zıtlaşmasında sıkışıp kalma riskine karşı alter-modernite kavramını tercih ediyorlar. Alter-modernite, modernitenin hiyerarşileriyle mücadeleye anti-modernite kadar dikkat çeker ve direniş kuvvetlerini de daha açık bir şekilde özerk bir alana yönlendirir. Hardt ve Negri, alter-modernite terimiyle, modernite ve onu tanımlayan iktidar ilişkilerinden kopuşu temsil ettiklerini düşünmektedirler. Çünkü onlara göre, alter-modernite, anti-moderniteden kaynaklanır ve aynı zamanda, karşıtlık ve direnişin ötesine geçtiği için de anti-moderniteden ayrılır. Bu bir kesinti değil kopuştur. Öyle ki, sosyalizm ve komünizm arasındaki müphemliğe son vermek için de yol göstericidir. Hardt ve Negri’ye göre, sosyalizm belirsiz bir şekilde modernite ve anti-modernite arasında dururken; komünizm, alter-modernite yollarını geliştirmek için ortak varoluşla doğrudan bağ kurarak hem modernite hem de anti moderniteden kopmak zorundadır.

John Holloway, Hardt ve Negri’yi, kapitalizmin bir yönetim paradigmasının bir diğeriyle, sistemin bir düzeninin bir diğeriyle yer değiştirmesi bağlamında anlaşılabilirliği tezini eleştirmektedir (Holloway, 2003: 228). Yani, sorun paradigma mese-

lesi içinde toplanmaktadır. Emperyalizmden imparatorluğa, türlü biçimleri içinde modernlikten postmodernliğe, disiplinden kontrole, Fordizmden post-Fordizme, endüstriyelden enformasyonel ekonomiye doğru bir hareketi tanımlamaktadır paradigma değişimi. Holloway’a göre, paradigmatik yaklaşımın dünyadaki güncel değişimleri anlamak adına bir metot olarak cazip yanları vardır. Bu cazibe, görünüşte birbirinden tamamen farklı olan fenomenlerin tutarlı bir biçimde görülmesine izin vermesinden kaynaklanır. Akademisyenler için de oldukça çekicidir, zira böylece uçları sivrilmeyen sonuçlara ulaşabilen bir araştırma projeleri dünyası önerebilmektedirler.

Paradigmatik yaklaşımın sorunu, Holloway için, varlıkla oluşumu birbirinden ayırmasından kaynaklanır. Holloway, paradigmatik yaklaşımın bir sürelilik düşüncesine dayandığını; toplumun belirgin bir zaman süresince nispeten sabit olarak resmedildiğini söyler (Holloway, 2003: 229). Böylece dünyanın öyle olduğunu söyleyebilme alanı yaratır. Bu alan bir kimliklendirme alanıdır; “paradigma kimliklendirir” der Holloway. Kimliklendirme, kapitalizme karşı, iktidar olmadan dünyayı değiştirme becerisi gösterebilmek için mücadelesi verilmesi gereken en önemli bağlamdır. Nitekim Hardt ve Negri için sermayenin tarafında İmparatorluk ve mükemmel özne dururken, işçi sınıfının tarafında militan durur (Holloway, 2003: 234). Hâlbuki Holloway’a göre, anti-iktidarın gücünü görebilmek için militan figürünün ötesine bakılmalıdır: “Çılgılık, militanın çılgılığı değil, fakat bütün ezilenlerin feryadıdır. İtaat etmeye karşı gelen, kapitalist makineler haline gelmeyi reddeden herkesin gücünden söz edebilmek için açık militanlığın gücünün ötesine geçmek zorunludur. Ancak direnişin her yerdeliği zemininde devrim imkân dâhilinde olacaktır” (Holloway, 2003: 235).

Baudrillard’a göre, Batı uygarlığı simgesel olarak yani içerik, ideolojik, politik, felsefi, kültürel düzeyde bir model olma özelliğini yitirmiştir (Baudrillard, 2008: 39-41). Ne var ki, “maddi” anlamda sahip olduklarını yitirmemek için bu bitmişliğini gizleme gayretindedir. Simülasyon evreni, işte bu bitmişliğin gizlenmeye çalışıldığı evrenin kendisidir. En basit anlamında, simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Baudrillard’a göre, 18. yüzyıldan 19. yüzyıla ve oradan da 1968’lere kadar çeşitli yoğunluklarda “Gerçek ve gerçekliğin egemen olduğu bir dünyada geçerli olan “illüzyonlar” vardır: Toplumsal/sınıfsal bir yapılanma, önce burjuva/köylü sonra

kapitalist/emekçi” (Baudrillard, 2008: 41). Kapitalist/emekçi ilişkisinin çoktan buharlaşıp uçtuğunu söyleyen Baudrillard, onun yerini teknokrat/çalışan ilişkisi almıştır diyor. Gelişmiş ülkelerde birinci sıraya yerleşmiş olan hizmet ve iletişim sektörüdür artık.

Simülasyon evreninde toplumsal yoktur, kitle vardır (Baudrillard, 2008: 42). Bu evren bir görünüm evrenidir; gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler, bu evrende içeriklerini yitirmişler ve kendilerine rağmen ya da sözde bir gösterge olarak adlandırılabilirler birer görünüme dönüşmüşlerdir, hiçbir anlamları olmadığı halde onlara bir anlamları varmış gibi davranılmaktadır. Görünüm müstehcen ve ayartıcı olabilirler, çünkü bu evrende geçerli olan hiçbir politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel ideolojik bir ahlak olmadığından, sistem kendi varlığını koruyabilmek için herkesin ahlaksızlaşmasına, müstehcenleşmesine çanak tutacaktır (Baudrillard, 2008: 43). Kitle ilet(iş)im araçları da bunun için vardır. Bu araçlar bir tarih sahnesinin, bir tiyatro sahnesinin, bir politika sahnesinin ortadan kalkmış olduğunu gösteren kanıtlardır diyen Baudrillard, televizyon ekranı bir sahne değildir, bir yeniden üretim aracıdır diyor. Ekran, üzerinden görünümlerin geçtiği saydam bir yüzeyden başka bir şey değildir. Simülasyon evreni yaratmaktan başka bir işe yaramayan kitle iletişim araçları, tüm anlamları ve içerikleri nötralize etmekten başka bir işe yaramamaktadırlar. Baudrillard’a göre, bir savaş görüntüsü ile bir deterjan reklamı duyusal açıdan birbirinden daha etkileyici değildir; eşdeğerli işlemel görünümlerdir ve sistemin yerli yerinde olduğunu kanıtlama arzusundan başka bir şey değildirlir.

Baudrillard’a göre, postmodernizm bir deyimdir, insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir (Baudrillard, 2008: 59). İletişim araçlarının iletişim değil, iletişimsizlik, bir başka deyişle yalnızca iletim aracı olabileceklerini çünkü olayla izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak, bir anındalık ya da doğrudan katılım izlenimi bırakan bu araçların aslında hiçbir şey iletmediklerini söyler. Gerçek, gerçeklik, toplumsal ya da illüzyon ortadan kaybolup gitmişlerdir. Ama bu ortadan kayboluş bir tür mezardır; evet bunlar ölmüştür ama ölüm fiziki anlamda yok olma şeklinde değil, gerçekten daha çok gerçeğe benzeme, toplumsaldan daha çok toplumsala benzeme yani

hipergerçekleşme ya da kitle haline gelme şeklinde bir ortadan kayboluştur (Baudrillard, 2008: 63). İnsan ölmüş yerini terminatörler, robocoplar, cyberman'lar yani, insanın tüm özelliklerine sahip ama insan olmayan şeyler almıştır. Ortada gerçeklik/gerçek, toplumsal/illüzyon yoksa kuram, kurmaca diye bir şey de olamaz artık diyor Baudrillard. Bu düzende insan, insanlığını yitirerek, adına emekgücü, işgücü denilen herhangi bir eşya, mal ya da alet parçasına yani gerçek bir nesneye dönüşmektedir (Baudrillard, 2008: 68).

1.4.1. Zaman ve Mekânın Farklılaşması

David Harvey'e göre, maddi süreçlerden bağımsız nesnel anlamlar yüklene-meyecek değerler olan mekân ve zaman konusundaki kavrayışlar, toplumsal yaşamın yeniden üretimine hizmet eden maddi pratik süreçler aracılığıyla yaratılır (Harvey, 2003: 230). Her özgül üretim tarzı ya da sosyal formasyon, kendine özgü bir zaman ve mekan pratiği ve kavramlar bohçası içerir. Zaman üzerinde eşgüdüm, uzam üzerinde denetim demektir. Modernliğin ortaya çıkışı ise uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan kopararak uzak, namevcut ilişkiler alanına yerleştirir ve uzamı yerden ayırır.

Çiler Dursun'a göre, postmodernizmin modernizmle bir devamlılık ya da kopuş olarak görülmesi, zaman kavrayışının ele alınışında, bu bağlantıyla uygunluk göstermelidir (Dursun, 2002: 86). Postmodernlik, modernlikten kesin bir kopuş ise zamanı da modernist zamandan tam bir kopuşu gerektirecektir; aksi halde, sürekliliklerin vurgulanması gerekmektedir. Dursun'a göre, zaman kavrayışının altı belirgin ve birbiriyle ilişkili göstergesi şunlardır:

- 1- Şimdiki zaman üzerindeki olumlayıcı kuramsal vurgunun belirginleşmesi ve gündelik yaşamda şimdiki zaman algılamasının başat hale gelmesi.
- 2- Zamanın nesnel olarak (fiziksel) kavranışı yerine öznel (insani) kavranışının başat hale gelmesi.
- 3- Gelecek zaman kavrayışının ve algılamasının, toplumsal ve bireysel düzeyde zayıflaması. Bununla ilişkili olarak ütopyacı düşünüşün güçten düşmesi.

- 4- Geçmişin, mutlak hakikatler olarak değil, düzenlenmiş öyküler olarak kavranması ve geçmişin alternatif öykünmeleri anlamında tarihin ne'liğinin yeniden belirlenmesi.
- 5- Zamanın, mekân ve mekânsallık konusuyla bağlantılı olarak ele alınması.
- 6- Çizgisel (lineer) ve evrimci zaman anlayışının sorgulanması ve modernleşme projesiyle bağlantısının sorunsallaştırılması.

Dursun'a göre, artan bir akışkanlığa sahip sermayenin hareketliliği, zamanın toplumsal örgütlenmesinin ilerlemeci ve doğrusal olmasına gereksinmektedir. Zamanın bir şimdilik olarak kavranışında, her şeyi bir anda işleme kapasitesine sahip bilgisayarlaştırılmış düzeneklerin payı vardır (Dursun, 2002: 89). Zamanı dijital sinyallerle ifade eden bilgisayarlar, saatlerin mekanik akışından farklı bir zaman bilinci yaratılabilme kapasitesiyle değerlendirilmektedir. Ne var ki, bilgisayar, dünyanın, zamanın ve insanın ölçüsü olamayacak kadar nicel ve anlık bir etkiye sahiptir. Dünyanın, bir bilgisayar imgesinde yeniden kurulmasının, tüm insanların kafasındaki dil, sembol, zaman, sayı kavramlarını farkına varılmaksızın değiştirdiği öne sürülmektedir. Zamanın sayı olarak temsil edilmesinin, geçicilik deneyimini değişim olarak sunduğu öne sürülmektedir.

Postmodern zaman deneyiminde şimdiki zaman vurgusu derinlik boyutunun silinmesi ile bağlantılı görünmektedir. Best ve Kellner, bu boyutun silinmesinin "tarihi ve tecrübeyi matlaştıracağını" söyler: "Çünkü postmodern şimdide kaybolmuş bulunan bir kimse, tarihsel bilinci besleyen ve zengin, belirli bir bünyeye sahip, çok boyutlu bir şimdi sunan çökelmiş geleneklerden, sürekliliklerden ve tarihsel anlardan koparak uzak düşmüştür" (Best ve Kellner, 1998: 328).

Dursun'a göre, postmodernistler arasında uzamın öncelikle tercih edilişi, zamansallık retoriğine karşı beslenen kuşaksal bir tepki olarak görülebilir (Dursun, 2002: 91). Zamanın mekân üzerine üstünlüğü, modernleşme kuramlarının merkezi bir öğesidir. Mekânın zamana, coğrafyanın tarihe tercih edilmesi, mekânın sabitlenmiş, ölü ve diyalektik olmayan Kartezyen algılanışının karşısında yer almaktadır ve mekân üzerine çalışmak iktidar süreçlerini çalışmaktır (Dursun, 2002: 91).

Mekân, biçimi, işlevi ve anlamı, fiziksel olarak paylaşılan sınırlar içinde kalan yerdir (Castells, 2005: 561). İnsanlar hala mekânlarda yaşamalarına rağmen, toplumlarımızda işlev ve iktidar, akışların uzamı etrafında örgütlendiğinden, mekânların anlamı ve dinamiği temelden değişmektedir. Mekânlarla ilgili deneyim iktidardan soyutlanırken, anlam da giderek bilgiden ayrılmaktadır. Castells'e göre, iki uzamsal mantık arasında yapısal bir şizofreni doğmakta ve bu şizofreni toplumdaki iletişim kanallarını yıkma tehdidi taşımaktadır. Hâkim eğilim, ağlar oluşturmuş mantığı, dağınık, parçalanmış, birbirleriyle ilgileri giderek kopan, kültürel kodları daha az paylaşılır hale gelen mekânlar dayatmayı amaçlayan, tarih dışı bir akış uzamı yönündedir. Bu iki uzam arasında kültürel, siyasi ve fiziksel köprüler bilinçli olarak kurulmadığı sürece, toplumsal hiperuzamın farklı boyutlarına hapsoldüklerinden, zamanları birbiriyle asla örtüşmeyen paralel evrenlerde yaşamaya doğru gidiyor olabiliriz.

John Urry'e göre, mekân ve zamanın görsel tüketimi, endüstriyel üretim mantığından hareketle hem hız kazanmış hem de ondan soyutlanmıştır (Urry, 1999: 37). Kentin postmodern tüketim merkezi olarak yeniden yapılanması bu durum ile açıklanabilir. Urry'e göre, kent bir gösteriye, görsel tüketimin düşsel bir peyzajına dönüşmüştür. Bu yeni düşsel iktidar peyzajları, tüketim için var olan, simüle edilmiş yerler, insanların artık ait olmadığı, yaşamadığı, toplumsal kimlik duygusu sunmayan yerlerdir. Hız kazandırılmış zaman ve mekân, modern önemin geleneksel olarak sabitlenmiş ve değişmeyen kimlikleri (iş, kariyer, aile...) ile tezatlık içinde daha açık ve akışkan olarak her türlü kimlik duygusunu eritmektedir. Urry, TV'nin toplumsal yaşamın zamansal ve mekânsal örgütlenmesini değiştirdiğini belirtir (Urry, 1999: 38). Urry'e göre, "elektronik birey"nin, postmodern TV'de, imajın anlatıya karşı üstünlük kazanması ve estetik hâkimiyetten dolayı seyircinin imaj aşırılığı ile ayartılması gibi, derinlik ve tözden yoksun oluşları ile merkez bozumuna uğramış benliklerin, postmodern kentsel çevreler tarafından da kolayca ayartılmalarının olası olduğunu söyler.

Jameson'a göre, kendilerini yeni mekânda bulan özneler bu evrime ayak uyduramamışlardır (Jameson, 2005: 22). Öznenin algılama alışkanlıkları ileri modernizm mekânında şekillendiği için hiper-mekân denilen yeni mekâna uygun algılama donanımına henüz sahip değildir. İşte, yeni mimari adeta yeni organlar ge-

liştirmek, sinir sistemi ve vücudu yeni boyutlara ulaştırmak yolunda bir çabadır. Öyle ki mekânın bu yeni mutasyonu (*Bonaventura*), postmodern hipermekan, sonunda bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmış bulunuyor. Ve vücutla onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu korkutucu kopukluk noktası zihinlerimizin, bireysel özneler olarak kendimizi içinde tutsak bulduğumuz çokuluslu ve merkezini kaybetmiş büyük global iletişim ağıının haritasını çizmekte hiç olmazsa şimdilik gösterdiği yeteneksizlik şeklindeki daha da derin çıkmazın simgesi ve analogu olarak kabul edilebilir(Jameson,2005: 26).

Bir sonraki bölüm özne tartışmalarına ayrılmıştır. Klasik sosyoloji, üzerine kurulu olduğu yapı-eyleyen, özne-nesne gibi ikiliklerle çalışır. Postmodern süreçte, modernitenin bütün ikiliklerinin sorunsallaşmaya başlaması ile sosyolojinin bu ikilikleri de tartışma ve eleştiri konusu olmuştur. Modernitenin bilen özerk öznesi, nesne üzerine hâkimiyet kurucu ve hiyerarşikleştiricidir. Bu hiyerarşikleştirici yapı, ikilikler üzerinden alanları ayrıştırdığı gibi alanları cinsiyetlendirmiştir de.

Özne, modernitede insan olarak kurulmuştur. Ancak hem kadını hem erkeği kapsadığı düşünölen insan kavramı, modernite boyunca kadını, insan kavramının dışında bırakmıştır. Bu bağlamda, insan olarak insanı tartışmaya çalışmak, ya da insan olarak insanı kabul etmek, ideolojinin derkesine düşmek demektir. Hümanizmin öznesi olarak insan, kısaca söylemek gerekirse beyaz, erkek, Protestan ve Batılı olandır. Modernitenin sözü edilen bütün alanları da işte bu merkez etrafında hiyerarşik olarak kurulmuşlardır. Merkezden uzaklaşıldıkça iyi bir yaşamın olanağı da ortadan kalkmaktadır. İşte önümüzdeki bölümde hümanizm eleştirisi, feminist yaklaşımlar ve insanı aşmanın imkânı gibi temalar üzerinden öznenin nasıl anlaşıldığı ve nasıl anlaşılması önerildiği üzerine düşünölmeye çalışılacaktır.

2. FEMİNİST TARTIŞMALAR ve DİJİTAL BEDENLER BAĞLAMINDA “İNSAN”IN SORUNSALLAŞTIRILMASI ve ÖZNE UĞRAĞI

2.1.Descartes’dan Lacana Özne

Özne problemi Descartes’dan beridir sosyal bilimlerin çok temel bir problemdir. Bir terim olarak Özne, birey teriminden başkadır (Sarup, 1995: 1). Köklerini Rönesans düşüncesinde bulan egemen birey fikri Aydınlanma döneminde de sürer. Bu birey fikri ile ortaya serilen rasyonel ve güdülenmiş insan doğasıdır. Bu hümanist modelde toplum ve kültür, özerk insan faillerinin başlattığı seçeneklerin ve sözleşmelerin ürünü olarak görülür (Smith, 2001: 165, Sarup, 1995: 1). Madan Sarup’a göre, bireyin entelektüel bir eyleyen olmasından dolayı insanın düşünme sürecinin asla baskı altına alınamayacağını söyleyen us, Descartes’in felsefesinde “Düşünüyorum, o halde varım” olarak ifade edilen önermede açıklıkla sunulur. Stuart Hall’a göre, işte bu geleneksel özne nosyonu, bireyi bilinçle donanmış, özerk ve tutarlı, ben’in merkezi, anlam ve eylemin otantik kaynağı olarak tanımlamaktadır (Hall, 1997: 55).

Best ve Kellner’e göre, postmodern teori postyapısalcı teorilerle doğrudan bağlantılı olmasına karşın, postmodern söylemler daha geniş bir kültürel teorik ve toplumsal eğilimler silsilesini oluşturmaktadır (Best ve Kellner, 1998: 43-44). Postmodern teori, modern teoriye yönelik postyapısalcı eleştirileri temellük eder, radikalleştirir ve yeni teorik alanlara genişletir. Postmodern teori, söylem teorisine öncelik tanımak konusunda genellikle postyapısalcı teorinin izinden yürür. Yapısalcılar ve postyapısalcılar, kültür ve toplumu gösterge sistemleri ve bunların kodları ve söylemleri çerçevesinde analiz eden teoriler geliştirmişlerdir. Söylem teorisine göre anlam basitçe verili bir şey değil, birçok kurumsal bölge ve pratikler boyunca toplumsal olarak inşa edilmiştir. Best ve Kellner’e göre, söylem teorisi göstergebilgisinin bir varyantı olarak okunabilir. Örneğin Barthes ve Baudrillard, bu bağlamda mit, kültür, tüketim ve öbür toplumsal faaliyetlerin göstergebilgisini analiz etmişlerdir. Ne var ki daha sonra söylem teorisi göstergebilimsel teorileri aşmış ve psikeyi, toplumu ve gündelik hayatı örgütleyen dil, göstergeler, imajlar, kodlar ve anlamlandırma sistemleri olduğunu varsaymak açısından postmodern teori söylem teorisini izlemiştir.

Postyapısalcılıkla birlikte bireylerin nasıl öznel olarak oluşturulduğunun, birleşik kimliklere ya da özne konumlarına nasıl sahip kılındıklarının analizi önem kazanmıştır. Bu minvalde Lacan, öznelğin, bireyin, dilin “simge dünyasına” girişiyle ortaya çıktığını savunurken, Althusser, bireylerin ideoloji içerisinde çağrılmasını ve böylelikle belli özne konumları ile özdeşleşmeye davet edilmiş olmalarını teorileştirmişlerdir (Best ve Kellner, 1998: 41; Smith, 2007: 165; Sarup, 1995: 1). Althusser, “Freud ve Lacan” makalesinde şöyle söyler:

Copernicus’tan beri, yeryuvarlığının evrenin merkezi olmadığını biliyoruz. Marx’tan beri, insan öznesinin, ekonomik, siyasal ya da felsefi ben’in, tarihin merkezi olmadığını biliyoruz. Hatta Aydınlanma Felsefe’sinde ve Hegel’e karşı, tarihin bir merkezi olmadığını; ama tarihin yalnızca ideolojik yanlış-bilinçten başka hiçbir şeyden kaynaklanmayan zorunlu merkezden yoksun bir yapı olduğunu da biliyoruz. Freud ise bize, gerçek öznenin, tekil özünde bireyin; ben’de, bilinç’te ya da varoluşta (...) merkezini bulan bir ego biçimine bürünmüş olmadığını; insan öznesinin, ben’in imgelemsel yanlışbilgisinden, yani, içinde kendisini tanıdığı ideolojik oluşumlardan başka bir şeyden kaynaklanmayan merkezden yoksun bir yapı tarafından merkezsizleştirildiğini ve kurulduğunu açıklıyor ve gösteriyor.⁴

Althusser’in, “insanın hayvan yavrusunu, erkek ya da kadına dönüştüren süreç, nasıl bir süreçtir”, sorusundan yola çıkmak kolaylaştırıcı olacaktır. Bu soruyu kendisine nesne edinen bilim psikanalizdir. Althusser’e göre, bu nesne doğumdan Oidipus’un ortadan kaldırılmasına kadar süren ve bir kadın ile bir erkekten türeyen hayvan yavrusunu, bir insan yavrusuna dönüştüren olağanüstü serüvenin, canlı kalmış bir yetişkinde süregiden etkileridir. İşte bu etkilerden biri, psikanalizin, “bilinç-dışı” adını taşıyan nesnesidir. Althusser, oldukça kısa ve bir o kadar da yoğun bu metninde, Freudçu devrimin ne’liğini ortaya koyarken, bunu en iyi anlayan kişinin Lacan olduğunu dile getirir.

Slovaj Zizek, “Öznenin Bir Nedeni var mı?” başlıklı makalesinde, Althusser’in aynı adlı makalesine koşut olduğu düşünülebilecek, (kendisinin Althusser’e hiç bir referansı yok gerçi), esas açısından çok benzer bir tartışma yürütür. Zizek, burada psikanalizin ne’liğini, geleneksel Naturwissenschaften ve Geisteswissenschaften (Doğabilimleri ve Tinbilimleri) yani nedensel belirlenimcilik ve yorumbilgisel antagonizma açısından nasıl bir yerde durduğunu sorunsallaştırarak tartışmaya açar. Zizek’e göre, Freud’cu devrim, tam da yorumbilgisi ile açıklama,

⁴Althusser, L. (2008). “Freud ve Lacan”. Çev: Selahattin Hilav. Erişim tarihi: 13. 02. 2012.<http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps/althusser.html>

anlam ile nedensellik arasındaki ayrımı sorunsallaştırmasından ileri gelmektedir (Zizek, 2006: 20). Zizek'e göre, psikanalizi bu karşıtlıkları sorgulayan bir bilim olarak kavrayan sadece iki kaynak olmuştur: Frankfurt Okulu ve Jacques Lacan.

Zizek, Frankfurt Okulu'nun eleştirel Freud okumasının, onları, psikanalitik sürecin amacının "id olanın ego haline gelmesi gerektiğini" yani "insanın kendi bilinçdışının heteronom yönetiminden kurtulması gerektiği" sonucuna ulaştırmıştır diyor. Ancak, böyle özerk, özgür bir özne, kelimenin tam anlamıyla, psikolojisi olmayan özne olacaktır; yani psikanaliz özneyi "psikolojiden arındırmayı" amaçlar. Zizek'e göre "baskıcı desüblimasyon"un yarattığı etkiyi bu arka planını göz önünde bulundurarak okumak gerekir (Zizek, 2006: 27). Psikoloji, baskıcı desüblimasyonda, özneyi kendi bastırılmış içeriğini sahiplenmesi anlamında özgürleştirici bir düşünüm yoluyla değil; id ile süperegö arasında, egonun devreden çıkarılmasıyla yaratılan kısa devre sayesinde, bilinçdışının doğrudan toplumsallaştırılması yoluyla aşar. Kitlelerin oluşumuna bakıldığında, ego birden bire denetimi dışındaki bir gücün eline geçer ve onun heteronom, hipnotik gücüne teslim olur. Zizek, yine de bu kendiliğindenlik görüntüsünün sahte olduğunu çünkü kitlenin zaten yapay bir oluşum olduğunu, yönlendirilmiş bir gücün sonucu olduğunu ve psikoloji-sonrası olduğunu hatırlatır. Psikanalizin temel nesnesi, böylece, tarihsel olarak sınırlanmış bir varlık, dürtüler ile yasaklanmalar arasındaki çatışmanın sahnesi olarak monadolojik, görece özerk liberal burjuva öznedir (Zizek, 2006: 28). Adorno durumu şöyle açıklıyor:

Çağdaş tipler hiçbir egonun olmadığı tiplerdir; bunun sonucu olarak da terimin gerçek anlamında bilinçsizce/bilinçdışı olarak davranmazlar, sadece nesnel özellikleri yansıtırlar. Hep birlikte bu anlamsız törene katılır, tekrarın zorlantılı ritmini takip eder ve duygulanımsal açıdan yoksullaşır: Ego'nun ortadan kaldırılması narsisizmi ve onun kolektif türlevlerini güçlendirir (Zizek, 2006: 28).

Bu durumda, psikanalitik teorinin son eylemi, kendisinin miadını dolduracağı koşulları dile getirmektir. Ancak Zizek'e göre, bu baskıcı desüblimasyon açıklamasında, Adorno'da eksik olan bir şey vardır. İşte bu eksikliği Lacan'ın psikolojiden-arındırma açıklaması kapatır. Siyasetin estetikleştirilmesini de açıklayan bu durum şöyle işlemektedir: Faşist ideolojik törenlerin öne çıkarılan teatrallığı, faşizmin siyasal söylemin edimsel gücünü taklit ettiğini gösterir. Zizek'e göre, Adorno, bu taklit anını açığa çıkartmakla haklıdır ama onun eksikliği, bu taklidi dış zorlamanın ve / ve ya maddi kazanç peşine düşmenin sonucu olarak görmesindedir.

Sanki “totaliter” ideolojik söylem maskesi, ardında, “normal”, “sağduyulu” bir bireyi, yani sırf korktuğu ya da maddi çıkar beklentisine girdiği için “totaliter” ideolojinin peşine takılı-yormuş gibi yapan, burjuva bireyciliğinin eski iyi, “faydacı”, “bencil” öznesini gizliyormuş gibi (Zizek, 2006: 31).

Hâlbuki Lacan’a göre, bu “gibi yapma”nın tamamen ciddiye alınması gerekir. Zira bu tavır, öznenin gösterenin düzeniyle bütünleşemediğini, anlamlandırma oyununun dışsal taklidini içermektedir (Zizek, 2006: 32). Özneyi totaliter söylemden ayıran bu iç mesafe, öznenin totaliter ideolojik gösterinin çılgınlığından kaçmasını sağlamadığı gibi bilakis özneyi delileştiren faktördür.

Delilik, Yahudi komplosuna, liderin karizmasına, vs. gerçekten inanmanın ürünü değildir –bu tür inançlar (bastırılmış oldukları, yani anlam evrenimizin zikredilmeyen-fantezi dayanağı oldukları sürece) ideolojik “normallik”imizin kurucu bir bileşenini oluştururlar. “Delilik” daha çok bu tür bağlayıcı inançların olmayışından, “insanların yüreklerinin derinlerinde Yahudilerin şeytan olduğuna inanmayışlarından” kaynaklanır. Kısacası: delilik öznenin bu tür inançları varmış gibi yapmasının ve dışsal olarak taklit etmesinin ürünüdür; öznenin kendi toplumsal-simgesel ağını kuran ideolojik söylem karşısında koruduğu o “iç mesafe”de serpilip gelişir (Zizek, 2006: 32).

Sarup’a göre, Althusser, Hegel’in mutlak öznesine herhangi bir göndermede bulunmaksızın kendi Marksizm anlayışını yeniden düşünmeye çalışırken, Lacan da birleşik bir benlik ya da ego kavramına hiç başvuru yapmadan psikanalizi yeniden düşünmeye çalışmaktadır. Birkaç yıl sonra, 68 Mayıs’ında Lacancı psikanalize olan ilgi artmış ve aynı zamanda Marksizm ve Varoluşçuluğu barıştırabilecek yeni bir hareket de doğmuştur (Sarup, 1995: 8, Tura, 1994: 8). Varoluşçuluk seçim ve bireysel sorumluluk konuları üzerinden düşünmeye belli bir patika açmışsa da, benlik kuramı olarak düşünüldüğünde, Descartesçilik içinde kalmaktadır. Varoluşçu Psikoloji, bireyi ussal kabul etmiş ve kendi eyleminin temellerini anlayabilecek bilinçli bir aktör olarak tanımlama eğilimi içinde, bireysel özerklik ve ussal seçim felsefesine çakılı kalmıştır.

Lacan’ın kuramı ise birey ve toplum sorunu ile benliğin toplumsal ve dilsel inşasına ilişkin bir düşünüş önermektedir. Lacan benlik ve toplum arasında bir ayrım görmez. Dili benimseyerek toplumsallaşan insanları özne kılan da dilin kendisidir. Bu sebeple toplum ve birey ayrı kefelere konulamazlar. Bu bağlamda Werner Herzog’un *Kaspar Heuze* (1974) filmi, François Truffaut’un *L’enfant Sauvage* (Vahşi Çocuk/1969) filmlerini hatırlamak mümkün. Her iki filmde de toplumsal dilin di-

şında büyümüş dolayısıyla da toplumsallaşamadan ve bu yüzden toplumun da dışına düşmek zorunda kalan tipler konu edilir.

Sarup'a göre, Lacan'ın biricik başarısı görüngübilim (Fenomenoloji) ile yapısalcılığı kaynaştırmasından ileri gelir. Görüngübilim özgür benlikte (özne) ısrar ederken, yapısalcılık dilin sınırları içinde kalınması gerektiğinde direnmektedir. Lacan yapısalcılığı kullanırken, özneyi de reddetmez.

Lacan, yorumbilgisi geleneğine bağlıdır (Zizek, 2006: 39, Sarup, 1995: 9). Bu bağlamda, çalışmaları biyoloji karşıtıdır. Deliliği organik nedenlerle açıklayan 1930'ların görüşlerine karşılık, Lacan, deliliğin bir söylem olduğunu dolayısıyla çözümlenmesi gereken bir iletişim çabası olduğunu belirtir. Nedensel açıklamalar vermek yerine deliliği anlamak gerektiğini söyler. Lacan'a göre herhangi bir kişinin ruh durumu, onun kişisel tarihinden ayrılabilir değildir. Zira biyoloji daima insan öznesince yorumlanıp dille kırılarak gelir, o halde dilden önce beden diye bir şey yoktur. Burada bir parantez açıp, postmodern çevrimle birlikte, bedenin bir metin olarak ele alışını hatırlayabiliriz.

Bir metin olarak bedenin anlamı, söylemsel olarak üretilmesidir (Weiss, 2003: 25). Bedenin bütünüyle materyal ve biyolojik bir organizma olarak, kültürel etkileri dışlayarak kavramsallaştırıldığı geleneksel beden anlayışına karşıdır metin olarak beden. Metin olarak beden anlayışı ile birlikte, doğa ve kültür ikiliği sorunu ortadan kalkar. Ancak bu sefer bedenin ontolojik statüsü bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Beden bir metinse, onu diğer metinlerden nasıl ayırmak gerekir? Bedenin var olduğunu hangi anlamda söyleyebiliriz?

Beden olarak metin, bedenin kendi anlatsal yapısının (*narrative structure*) olduğunu söylemektir. Metin olarak beden, beden ile dil arasında içsel bir ilişki olduğunu ve bu ilişkinin bütün deneyimlerimize de içkin olduğunu söylemektir. Bütün metinler bir bedenleşimi ifade ederler ve dolayısıyla bütün bedenler de metin olarak okunabilirler (Weiss, 2003: 26).

Böylece, Sarup'a göre Lacan, tüm betimlemeleri biyolojik-anatomik bir düzeyden simgesel düzeye kaydırarak, kültürün anatomik parçalarına nasıl olup da çe-

şitli anlamlar dayatabildiğini göstermiştir (Sarup, 1995: 10-13). Doğa bilimlerinin dışında bir nesneliliği arayan Lacan, matematiksel mantık ve şiirle yakından ilgilidir ve yazılarında bu ikisini kaynaştırır. Metinlerin kesin ve değişmez tek bir anlamı yoktur; psikanalistler doğrudan doğruya bilinçdışı olan ile ilişkiye geçmeli ve bilinçdışının diliyle alıştırmaya çalışmalıdırlar; şiirin, uyakların, içsel mırıldanmaların diliyle. Lacan'a göre dil olmadan insan özne olamaz ama özne de yalnızca dile indirgenemez. Lacan günlük dilin içine gömülü olduğumuzu ve bundan kurtuluş olmadığını söyler. Anlamsa, anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değişmelerin bir sonucu olarak ve yalnızca söylem içinde ortaya çıkar. Tek anlamlı hiçbir sözcük yoktur.

Lacan bir yandan Hegel kaynaklı kendilik problemleri üzerinden düşünülebi-
lecek olan “tanımanın diyalektiği” ile ilgilenir. Diğer yandan, Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik*’ine yakın olarak, değişmez bir özellikler kümesine asla sahip olamayacağımızı söyler (Sarup, 1995: 16). Ne bir değişmez özellikler kümesi ne de bir hiçlik olarak anlamamalıdır kendimizi der. Ne bütüncül bir şekilde tanımlama vardır, ne de tanımlamalardan kaçabiliriz. Hiçbir zaman özniteliklerimizden herhangi biri olmadığımızı; bireyin doğasından geldiği düşünülüyorsa o zaman doğruluk diye bir şeyin olamayacağını söyleyen Lacan’a göre, “temelli doğru” diye bir şey yoktur. Bu bağlamda, kendimizi nasıl sunduğumuzun her zaman yorumlanmaya açık olduğunu söyler. Böylece özneler arasılığın bütünüyle elde edilemeyeceğini söylemiş de olur. Karşılıklı anlama bütünüyle olanaklı değildir; gösterenlerin belirsizliği nedeniyle söylenen ile demek istenen arasında hep bir boşluk vardır. Lacan, özne ile nesnenin uzlaştırılmaz ayrılığından yanadır; kişi özne olduğu sürece başkası nesnedir.

Freud ve Lacan ego, bilinçdışı, düş ve Oidipus kompleksine ilişkin olarak farklı kavramsallaştırmalar yapmışlardır (Sarup, 1995: 18). Freud için ego asla bir yanılısama değilken, Lacan için, Freud, yalnızca bireylerin dürtülerinden ve yorumlarından yola çıkmış ve toplumsal boyutu ihmal etmiştir. Freud için bilinçdışının korkutucu bir yüzü bulunurken, Lacan için “otantiklik” ve “doğruluk” yuvasıdır. Lacan için bilinçdışı asla bir bilgi nesnesi olamaz ve ego’da her zaman kendini yansıttığı için kendinden ayrılamaz; bu yüzden benliğin kendisi ve benliğin kendi üzerine düşünmesi olanaksızdır. Düşler, Freud düşüncesinde, bilinçdışına uzanan bir kral yoldurlar; Lacan içinse düş yalnızca resimsel bir tasarı değildir, her düş gerçek bir me-

tindir. Düş görme arzusunun gerçekte iletişim kurma arzusu olduğunu dile getiren Lacan, düşlerin gerçek anlamları gibi bir yoruma da taraftar değildir. Nitekim özne bir süreçtir. Freud, Oidipus Kompleksini, ruhsal-cinsellik bakımından tartışır. Freudiyen teori açısından bebek cinselliğinin ilk aşaması olan oral dönemde, anonim ve istek dolu düşlemler (fantaziler) söz konusudur. Anal dönem ise ket vurma ve bastırma dönemidir. Üçüncü ve son dönem ise fallik dönemdir. Bu dönemde çocuk anneyi ister, hadım olma tedirginliği yaşar ve buna karşı belirsiz bir korku geliştirir. Lacan ise Freud'un Oidipal babası gerçek bir biyolojik baba gibi ele alınabileceğini söyler. *Baba'nın Adı Yasa*'dır. Babanın adının yasal olarak çocuğa verilmesi, çocuğun babanın kimliğine karşı yaşadığı belirsizliğe son verir (Sarup, 1995: 20). Ayrıca oral, anal ve fallik dönemler arasındaki ilişkinin özneler arası olduğunu belirtir Lacan. Freud'un kuramı simgesel olanı değil, fiziksel olanı imlemektedir; hâlbuki Lacan, Freud'un tüm görüşlerini simgesel düzeye taşır. O yüzden de penis yerine fallus (phallus) yazmaya başlar. Penis, erkeğin sahip olduğu kadınınsa sahip olmadığı bir şeyken, fallus, bir iktidar göstergesi olarak ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir (Sarup, 1995: 21, Tura, 1994: 24). Saffet Murat Tura, Lacan'ın *Fallus'un Anlamı* adlı konferans metninin önsözünde şöyle söylüyor:

Kadın olsun erkek olsun insan "eksik"tir, "kastre"dir; yani narsistik açıdan yaralıdır. Çünkü kadın olsun erkek olsun fark etmez, insan Öteki'nin arzusunun nesnesi olacak şey değildir. Nitekim fallus penis biçimiyle erkeğin "sahip olduğu" bir şey olmakla beraber, fallus olmanın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir (Tura, 1994: 24).

Bütün düşlerimizin bütüne ulaşma arzumuzun tasarımları olduğunu dile getiren Lacan'a göre, fallus, başkası ile özgün birleşme arzusunun bir gösterenidir ve doluluğu imler; sahibi olmadığımız bütünün gösterenidir fallus. Freud ile Lacan arasındaki bir ayrılık da bilinçdışının oluşumuna ilişkindir. Freud, ussal bir söylemin, çoğunlukla bilinçdışı güçler tarafından çarpıtılmasına karşın yine de olanaklı olduğunu düşünür. Lacan'a göre ise bilinçdışını oluşturan söylemdir. Bu bağlamda dil ve arzu birbirine bağlıdır. Ve bu arzu cinsel bir güçten çok bütüne ulaşma yönündeki varlıkbilimsel bir çabadır.

Daha önce de vurgulandığı gibi Lacan ile Hegel arasında yakınlıklar vardır. Nitekim arzu, Lacan'ın da katıldığı ünlü Kojeve'nin Hegel derslerinden gelen bir kavramdır. Hegel için kendilik bilinci biyolojik kendiliğin dışında gelişir. Eksiklik,

bir şeyin ihtiyacını duyan varlık olarak bize kendimizin duyuruşunu sağladığı için, kendimizin farkına varmamızı sağlar. Ama ancak başkasının arzusunu arzuladığımızda insan oluruz. Arzu da durağan bir süreç değildir, sürekli değişir ama hep varlığını sürdürür. Arzu her zaman başka bir arzuya ve başka bir “Ben”e yönelir. Başkasının arzusunu arzulamaksa “tanımayı-tanınmayı” arzulamaktır. Hegel’in Köle-Efendi diyalektiği de tanınma uğruna ölüm karşısında yapılan kavganın sonucu oluşan bir ilişkidir (Sarup, 1995: 23).

Lacan, öznenin kendi kimliğini bulduğu söylemin her zaman için bir başkasının söylemi olduğuna inanmaktadır (Sarup, 1995: 30). Söylem, özneyi aşan, öznenin bütün tarihini yönlendiren simgesel bir düzendir. Simgesel düzenin önemli bir bölümü cinsel ayrımlarımız tarafından çekip çevrilir ve günlük edimlerimizde fallus merkezli bir bilinç taşımamıza önayak olur. Öznellik ise Lacan’a göre, bir öz değil ama bir ilişkiler kümesidir. Öznellik, bir anlamlama dizgesine, bireyden önce varolan ve bireyin kültürel kimliğini belirleyen, etkinlik kazandırmakla oluşmaktadır. Söylem, özneyi üreten ve varolan kurulu düzeni koruyan bir aracıdır (Sarup, 1995: 31).

İngeselin oluşum anı, Ayna Aşaması olarak adlandırılmaktadır. Egonun henüz oluşmadığı aşamadır. İngesel düzen, Oidipus öncesi düzendir. Benlik, bu aşamada, başkası olarak algıladığı kimseyle kaynaşıp bütünleşme arzusu duyar. Çocuk, aynadaki kendi yansımasıyla başkalarını karıştırır; nitekim benlik, bu tür yanlış tanımalara dayalı olarak kendisini başka biri sanması yoluyla belirlenir. Bu noktada derinden bölünmüş bir benliği deneyimleriz. Lacan’ın yorumbilgisinden yapısalcılığa geçişi, anlamlandırmanın merkezsiz nedeninin, anlamlandırma yapısı olduğu saptamasına bağlıdır (Zizek, 2006: 40). İngesel anlam-deneyiminin kurucu bileşenlerinden biri, belirleyici nedeninin, yani anlamlandırıcı yapının kendisinin biçimsel mekanizmasının yanlış-tanınmasıdır. Anlamlandırmanın bir sonuç olduğu anlayışına tekabül eden bu anlayış, Lacan’ın nedensel belirlenimciliğe geçtiğini söylemek değildir. Zizek’e göre, simgeseli gerçekten ayıran mesafe bu indirgemeyi önlemektedir.

Çocuğun annesini ilk arzulaması, aslında annenin arzusunu arzulamasının imidir. Çocuk annesini, annesinde eksik olanı yani fallusu tamamlamak ister. Ne var ki, anne ile yaşanılan toplum dışı, ikili ve dolaysız ilişki, babanın ortaya çıkması ile

değişir. Babanın adını ve koyduğu yasakları kabullenerek simgesel düzene katılırız. Simgesel içinde şeyler ile onların adlandırılmaları, yani kavram ve gerçeklik arasında birebir uyum yoktur. Simgesel dünyaya giriş, Oidipus kompleksini temsil eder. Lacan, Oidipus kompleksini, beden değil ama dil doğrultusunda anlamaktadır (Sarup, 1995: 32). Dilden önce beden yoktur ve belli bir adın konulması, öznenin nesne dünyasındaki konumunun dönüşmesine yol açmaktadır. Yani özne dil ile belirlenmektedir.

Gerçek, kendisini asla bilemeyeceğimiz bir gerçektir ve dilin ötesine uzanır (Sarup, 1995: 33). Zizek, gerçeğin ancak simgesel aracılığıyla işlenmesi, gerçeğin simgesele içkin olduğu anlamına gelmediğini belirtir. Bilakis, gerçek, tam da simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılıfına girerek tespit edilen bir şeydir. Zizek'e göre, öznenin ortaya çıkabilmesi için, kendini gerçek olan, ama özneleştirilemeyen paradoksal bir nesne karşısına koyması gerekir. Şöyle devam ediyor Zizek:

Böyle bir nesne, mevcudiyeti, aphanisis'i, öznenin silinmesini gerektiren bir "mutlak nesne-olmayan" olarak kalır; yine de bu mevcudiyet karşıt belirlenimi içinde öznenin kendisidir, öznenin negatiftir, öznenin her türlü nesnellik karşısındaki mesafenin boşluğu olarak ortaya çıkması için kaybetmesi gereken et parçasıdır. Bu tekinsiz nesne, nesnellik kipindeki öznenin kendisidir, tam da özneye nesnellik alanında kendi karşısına koyabileceği her şeyden daha yakın olduğu için, öznenin mutlak ötekiliği olan bir nesnedir. Negatifik olarak, bir hiç, gerçeğin pozitifliği içindeki bir delik olarak, vs. özneyi öne çıkaran Kojeveci, sözde-Hegelci negatif ontolojinin görmeyi başaramadığı şey budur: öznel boşluğu, tam tamına, gerçeğin kendisinde, özne "olan" bir lekenin ortaya çıkmasına tekabül eder (Zizek, 2006: 43).

Zizek'e göre, Lacancı teori, açıklama ile anlama, anlamlandırma ile belirlenimcilik arasındaki antagonizmayı travmatik gerçek ile aşmaktadır. Travmatik gerçek, doğrusal nedensel zinciri içinde değil ama zincirdeki kopuk halka olarak, kalıntı olarak öznenin nedenidir. Anlamlandırıcı nedensellik zinciri içindeki bu kopuş olarak özneye tekabül eder. Özne a'nın bir eksik olarak kendisinin nedenidir ve bu a'ya tekabül eden sadece *objet petit a* olabilir. Zizek'e göre, *objet petit a* gerçek bir nesne değil, bir fantezi nesnesidir (Zizek, 2006: 307). Özne, simgesel sistemin sınırları içine alamadığı Gerçek'in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılmayan fazlası ile başa çıkabilmek için, bir "ben" olarak ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren bir fantezi nesnesi yaratır. Arzunun bu nesnesi, tıpkı Luis Bunuel'in *Arzunun Karanlık Nesnesi* (1977) filminde olduğu gibi, aslında yoktur. Özne bir yandan bu nesnenin olmadığını,

fantazmatik niteliğini bilir, bu yüzden de aramaktan kaçınmaz ama bulmak da istemez.

Lacan'ın kuramı feministler arasında büyük ilgi uyandırmıştır. Zira bu kurama göre her iki cinsin de öznelliğinin üretilmesi üzerinde duran anlamlama edimi yani anlamlandırmayı üreten süreç aynı zamanda toplumsal ilişkilerdeki özne oluşumlarını ve onların konumlarını da üretir. Böylece Freud'un kuramında olduğu gibi kadın ikincil konuma indirgenmez. Öznellik, cinsellik, dil alanları tartışmasına yeni bir bakış açısı kazandırması ilgi çekici olmuştur (Sarup, 1995: 34). Konuşan öznenin erekselliğine ilişkin yaygın kanıları geçersizleştirilmesi, doğal cinsellik konusunu sorunlaştırması, feminist kuramın insancılığın sınırlamalarından kurtulmasına yardımcı olmuştur.

Lacan'ın kuramı, insancılık dolayısıyla insan öznelliğini savunan kuramlar önünde zorunlu bir denge unsuru oluşturmaktadır (Sarup, 1995: 35). İkinci olarak, psikanalizdeki nesne ilişkilerine dair verdiği açıklamalar ile ego psikolojisi arasında kesin bir ayırma gitmesi, Freud'un kuramını feminizm için daha yararlı kılmıştır. Ve üçüncüsü, Freud'un cinsellik ve bilinçdışı düşünleri ile birbirine karışmış olan Lacan'ın dil süreçleri anlayışı, öznellik ve arzu sorunlarının genellikle göz ardı edildiğini göstermesi bakımından birbirinden ayrı pek çok disiplinde çalışan feministler için oldukça yararlı olmuştur.

Elizabeth Grosz'a göre, özneler, güçsüzlükleri, baskılanmışlıkları, marjinalize edilmişlikleri ve ya eylemden dışlanmışlıkları ile tanımlanmamalıdır (Grosz, 2003: 13). Ayrıca kendi kendine yeten, eylemlerini kontrol eden, etkilerini, sonuçlarını kontrol eden ajanlar olarak da anlaşılmalıdır diyor Grosz. Öznenin hem kurban hem de kendine yeterli ajan olarak tanımlanması hayalidir. Grosz'a göre, özne, güç ilişkileri ağındaki stratejik yerleşimi bağlamında anlaşılmalıdır (Grosz, 2003: 14). Yani, özne kim olduğu ile değil, neyi yapmaya muktedir olduğu ile anlaşılmalıdır. Grosz, feminist teoride güçlü karşılıklar bulduğunu düşündüğü bu eğilimlerin, radikal anti-hümanizm ve M. Foucault ve G. Deleuze'un geneoloji çalışmaları içinde gösterilmiş olan iktidar ve bilginin içsel birliği postülatına çok şey borçlu olduğunu söyler.

M. Foucault, gelenekselözne kavramsallaştırmasını kuvvetle eleştiren düşünürlerdendir (Hall, 1997: 55, Sarup, 1995: 93). Bu öznenin, bilinçle donanmış bir birey, özerk ve tutarlı, ben'in merkezi, bağımsız, anlam ve olayın otantik kaynağı olarak kabul edildiğini söylemiştik. Hâlbuki Foucault'ya göre, söylem bilgiyi üretir. Dolayısıyla söylem, özneye neyin söylenebilir olup neyin söylenemez olduğunu dayatmaktadır. Bu bağlamda Foucault'nun en radikal önermelerinden birisi öznenin söylem içinde üretildiğidir. Söylemin öznesi söylemin dışında olamaz çünkü söylem tarafından nesneleştirilmek zorundadır. İktidar formları bireyleri özneleştirmektedir. Söylemin ürettiği özel bilgi formlarının ürettiği figürler olarak deli, histerik, homoseksüel, suçlu örneklerinde olduğu gibi. Bunlar tarihsel dönemler ve söylemlere özgü, özel figürlerdir (Hall, 1997: 56). Bir de söylemin özne için yer ürettiği durumlar vardır: Okuyucu gibi, gözlemci gibi söyleme nesne olarak. Demek ki Foucault'ya göre bütün söylemler özne pozisyonları üretirler. Hall, bu yaklaşımın temsil teorisi açısından bir hayli radikal etkileri olduğunu belirtir. Buna göre, özne pozisyonları söylemin kendisince üretilmiş oldukları için anlamlı hale gelir ve etkin olabilirler. Bireyler, sosyal sınıflarına, toplumsal cinsiyetlerine, ırk ve etnik karakteristiklerine göre farklılaşırlar da ancak söylemin ürettiği, kurallarının nesnesi kıldığı pozisyonlarla özdeşleştirilene kadar anlam üretemezler ve ancak böylece iktidar-bilginin nesnesi olabilirler (Hall, 1997: 56).

Judith Butler, Foucault'yu takip ederek iktidarı öznenin kurucusu, varoluş koşulu ve onun arzusunun yörüngesi olarak anladığımızda, iktidarın, yalnızca karşı koyulan değil, aynı zamanda varoluşumuz için güçlü bir şekilde bağlı olduğumuz, varlığımızı içinde barındırdığımız ve sakladığımız bir şey olduğunu da hatırlatır (Butler, 2005: 10). Bu noktada tabiyet, kendi seçimimiz olmayan, ama paradoksal bir şekilde failliğimizi açığa çıkaran ve sürdüren bir söyleme temel bağlılıktan oluşur. Böylece tabiyet, madun bırakılma süreci kadar özne olma sürecini de ifade eder.

Judith Butler'a göre, Foucault, öznenin nasıl boyun eğerek oluştuğuna ilişkin özel mekanizmaları açıklamaz. Buna göre, Foucault'nun teorisinde psişe alanı sorunsallaştırılmadan bırakılmış olur. Butler ise iktidarın aldığı psişik biçimi sorunsallaştırır ve iktidar teorisi ile psişe teorisini bir arada düşünmeye çalışır. Butler'a göre, eleştirel bir kategori olarak öznenin soykütüğü, öznenin tam olarak birey ile özdeşleşti-

rilme yerine dilsel bir kategori, bir yer tutucu, oluşum içindeki bir yapı olarak anlaşılması gerektiğini ortaya koyar. Bireyler öznenin yerini doldurmak üzere gelirler ve anlaşılabilir olmak için dilsel olarak kurulmaları gerekmektedir: “Bu durumda özne, bireyin anlaşılabilirlik kazanması ve bunu yeniden üretebilmesi için gereken bir fırsat, bireyin varlığının ve failliğinin dilsel koşuludur. Hiçbir birey tabi olmadan [subjected] ya da “özneleşme” [subjectivation] süreci yaşamadan özne olamaz. Eğer bireyler anlaşılabilirliklerini özne olmak yoluyla kazanıyorlarsa, “birey”i anlaşılabilir bir kavram gibi algılamak pek bir anlam taşımaz” (Butler, 2005: 18).

Butler’a göre iktidar, zamansal olarak öznenin önce gelir (Butler, 2005: 20-23). Butler’a göre, iktidar özne üzerinde en az iki yolla eylemde bulunur: Birincisi özneyi mümkün kılan, öznenin olanaklılık koşulu ve oluşturucu halidir ve ikincisi ise öznenin kendi failliğinde kullanılıp yinelenen şeydir. Butler’a göre iktidar hem özneye dışsaldır ve hem de tam anlamıyla öznenin mekânıdır ancak dikkat edilmesi gereken nokta öznenin kendisini mümkün kılan iktidara indirgenemeyeceğidir. Butler’ın kendi sözleriyle devam edersek “iktidar asla basitçe özneye dışsal ya da öncel olmadığı gibi, yalnızca özneye de özdeşleştirilemez. İktidar koşulları, devam ettikleri sürece yinelenmek zorundadırlar; özne tam da böylesi bir yinelenmenin alanıdır; hiçbir zaman mekanik olmayan bir tekrardır o. (...) İktidarın yinelenmesi, maduniyet koşullarını zamansallaştırmakla kalmaz, aynı zamanda bu koşulların durağan yapılar değil zamansal –yani etkin ve üretken- olduklarını gösterir” (Butler, 2005: 23).

Butler’a göre Foucault, dışsal otoritelerden özgürleşmenin özneyi özgürlüğe taşımak için yeterli olmadığını ısrarla belirtir. Özgürleşmeye konan sınırlar yalnızca kendi kendini dayatan unsurlar değildirler, daha temelde, öznenin kendi oluşumunun önkoşullarıdır. Tabiyete dönük belli bir yapılandırıcı bağıllık özneleşmenin ahlaki koşulu olmaktadır. *Hapishanenin Doğuşu* adlı çalışmasında da, Foucault’nun, mahkûmun tabiiyetine ilişkin şu değişiminin altını çizer Butler: “Bize sözü edilen ve özgürleşmeye davet eden kişi, hâlihazırda kendisinden daha derin bir tabiiyetin [assujétissement] ürünüdür. Onun içinde bir ‘ruh’ barınır ve onu varlığa getirir, iktidarın beden üzerinde uyguladığı efendiliğin bir faktörü olur. Ruh bir politik anatominin sonucu ve aracıdır; ruh, bedenin hapishanesidir” (Butler, 2005: 39).,

Foucault'ya göre özneleşme süreci beden yoluyla meydana gelmektedir (Butler, 2005: 82-84). Butler'ın bu noktada dikkatleri çektiği şey ise söylemin bu biçimlendirmesinin basit bir “neden olma” ya da “belirleme” olarak anlaşılması gerektiğidir. Tabiiyet, bedenin istilası ve yönetiminden ayrı olarak işlemez. İşte tam da bu sebeple, Butler'a göre, bedenin hapishanenin anlamlandırma pratikleri yani denetleme, itiraf, bedensel hareket ve jestlerin düzenlenmesi ve normalleştirilmesi tarafından tamamen kuşatılması ve istila edilmesi olarak tanımladığı disiplinci beden rejimleri, feministleri toplumsal cinsiyetin disiplinci üretimini ayrıntılarıyla açıklamak amacıyla Foucault'ya başvurmaya yöneltmiştir.

Butler'a göre, söylem bireyi tutarlı addeden, bütünselleştiren ve tamamen istila eden düzenleyici bir ilke sağlayıp yürürlüğe koyarak kimliği üretiyorsa, kimlik bütünselleştirici olduğu ölçüde bedeni hapseden ruh gibi de faaliyette bulunmaktadır (Butler, 2005: 84-90). İktidar yalnızca beden üzerinde değil bedenin içinde de işler, yani yalnızca öznenin sınırlarını çizmez içine de yayılır. Butler'a göre beden, öznenin oluşmasına vesile olan bir yıkımdır. Bu öznenin oluşumu hem bir çerçeveleme, hem bir maduniyet ve bedenin düzenlenmesi hem de bu yıkımın normalleştirme içinde korunmasıdır. Öznenin yaşayabilmesi için olumsuzlanan bu beden nasıl anlaşılmalıdır, şimdi de biraz buna bakalım.

2.2. Beden

Foucault'ya göre, toplumsal bedenin ortaya çıkışı bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliğinden kaynaklanır (Foucault, 2003: 39-44). Bu durumda, beden bilinci ve hâkimiyeti ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla mümkün olur. Jimnastik, idmanlar, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi... tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götürürler. Foucault için iktidarın uygulanmasından daha maddi, daha fiziksel ve daha bedensel hiçbir şey yoktur. Foucault, Marxist ve Marxizm yanlısı felsefelerle iktidarın etkilerini ideolojik düzeyle sınırlamaktansa, iktidarın, beden üzerindeki etkilerini inceleyerek daha fazla materyalist olunabileceğini savunmaktadır. Dolayısıyla, insan bilimlerinin arkeolojisini, bedenle-

ri, tavırları, davranışları kuşatmış olan iktidar mekanizmalarının incelenmesinde kurmak gerektiği sonucuna varır.

Foucault'ya göre, zorlayıcı ve baskıcı kuşatmaların ilk kez nesnesi olmayan, her toplumda, zorlamalar ve yasakların hedefi olmuş olan bedenin, 18. yüzyılda karşılaştığı itaatkârlık şemalarında yeni teknikler söz konusudur (Foucault, 2006: 209). Foucault'nun denetim ölçeği dediği,

Artık bedeni çözülmüş bir birim olarak, kabaca, kitle olarak ele almak değil de, onu ayrıntıda işlemek, onun üzerine ince bir baskı uygulamak, bizzat mekanik düzeyindeki –hareketler, jestler, tavırlar, hızlılık- zapt etmeleri sağlamak söz konusudur; zorlama işaretlerinden çok güçlere yönelmiştir; gerçekten önemli olan yegâne tören, uygulamanınki olmaktadır. Son olarak da tarz: bu kesintisiz, sabit faaliyetin sonucundan çok sürecini gözetken bir baskı gerektirmekte, mekânı, hareketleri çok yakından çerçeveleyen bir şifrelemeye göre uygulanmaktadır (Foucault, 2006: 211).

Foucault, bedene denetim, tabiiyet ve itaatkârlık dayatan bu yöntemlere disiplinler adını veriyor. 17. ve 18.yüzyıllarda disiplinler genel egemenlik kurma formülleri haline gelmişlerdir.

Disiplinlerin tarihsel anı, yalnızca becerilerin gelişmesini veya bağımlılığının ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkâr kılan (ve tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır. Bu andan sonra, artık beden üzerinde bir çalışma, onun unsurlarının, hareketlerinin, davranışlarının hesaplı kitaplı bir manipülasyonu olan bir baskılar siyaseti oluşmaktadır. İnsan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir “iktidar mekânı” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır, bu anatomi başkalarının bedenlerine, yalnızca onların istenilen şeyler yapmaları için değil, aynı zamanda öyle istenildiği üzere, hız ve etkinliğe uygun olarak belirlenen tekniklere göre iş görmeleri için nasıl el konulabileceğini tanımlamaktadır. Disiplin böylece bağımlı ve idmanlı bedenler, itaatkâr bedenler imal etmektedir (Foucault, 2006: 211).

Feministler, hem cinsiyet kimlikleri ve davranışları, hem de ataerkil düzeni tartışırken Batı kültür ve toplumunun kimlik politikasına önemli eleştiriler getirmişlerdir (Işık, 1998: 53). Moira Gatens'a göre, beden kavramı, bedenin form ve limit olarak nasıl kavramsallaştırıldığına bağlı olarak kültür içinde farklılaşır (Gatens, 1996: 49-50). Örneğin, pek çok filozof aklın seksüel açıdan nötr olduğunu öne sürmüştür. Akılsal farklılıkları ise tutkulu bedenlerin akıl üstündeki etkileri ile açıklamışlardır. Kadınlar, bedensel tutkularını kontrol edemeyen cins olarak görülmüştür. Bu başarısızlık, kadın bedenine önsel olarak yerleşik bir düzensizlik/anarşi olduğu yargısını beraberinde getirmiştir. Kadın bedenin bu a priori anarşisi, kadının politik katılıma uygun olmadığı sonucunu doğurmuştur. Kadın bedeninin bu karmaşası, ka-

dının irrasyonel olarak görülmesinin de sebebidir. 18. ve 19. yüzyılın eşitlikçi feministleri, kadının irrasyonel olmadığı halde öyle imiş gibi eğitildiklerinden dem vururlar. Onlara göre, uygun bir eğitimle, kadınlar da rasyonel bir politik katılımında bulunabileceklerdir.

Günümüz için bu yaklaşım artık uygun değildir. Nitekim Gatens'e göre Genevive Lloyd, Batı felsefesi geleneği içinde, kadının, açıkça irrasyonel olarak kavramsallaştırılmadığını, fakat aklın kendisinin kadınsal olana karşıt olarak tanımlandığını göstermiştir. Lloyd'a göre, Descartescizihin-beden ilişkisi anlayışı, akıl ile toplumsal cinsiyet arasında yapılmış eleştiriler bağlamında, daha önceden var olan karşıtlıkların tamamen kutupsallaşmasına yol açmıştır (Lloyd, 1996: 70). Descartes, ortaçağdaki öncellerinin bölünmüş ruh anlayışına karşı çıkararak, ruhun, saf anlık ile özdeş, bölünmez bir bütün olduğunu iddia etmektedir. Yüksek ve aşağı olarak ayrılan ruhun yerine zihin beden ikiliğini yerleştirir. Böylece ruh-beden ayrımı olarak da okunabilecek olan beden-zihin ayrılığı gereğince, rasyonel-olmayan, artık ruhun bir bölümüne değil tamamen bedene ait olmuş olur. Anlıksal-olmayan tutku, duyu ya da hayallerin ruhun aşağı yönlerinden değil bedenden gelen saldırılar olduğunu düşünür. Böylece hakikate ilişkin bir arayış içine girebilmenin temelinde, zihnin, bedensel olandan bütünüyle ayrılmış olması yatar. Lloyd'a göre, bilginin temelini güvenceye alan bu etkinlik, bedensele ait olan günlük yaşamın aşırı gevşek uğraşlarından ayrı bir etkinlik türüdür: "Descartes'in zihin-beden ayrımı, tıpkı değişik nesnelere üzerinde parlayan güneş ışığı gibi, her şeyi kapsayan ama kendisi saf bir bütün olan saf düşünce kavramını doğurur. Fakat onun bu bütünlüğü, aynı zamanda, kendisinin yaşamın geri kalanından ayrılmasına da hizmet eder"(Lloyd, 1996: 71). İşte bu saf düşünce, bilimin temelini güvenceye alacak olan şeydir.

Lloyd'a göre, Descartes'in yöntemine kadın erkek herkesin ulaşabileceği varsayılmıştır. Her ikisi de sağduyu ve akıl ile donanmış, eşit derecede anlıksal tözler olarak görülmektedir (Lloyd, 1996: 73-75). Ne var ki, kadın hayatının gerçekleri, kadının, kolektif bir çalışma olan bilime katılmasını engellemiştir. Ayrıca Lloyd'a göre, aklın bilimle olan ilişkisinin bu yeni biçiminde cinsel eşitliğe engel olan yalnızca bu çarpıcı toplumsal gerçekler değil; Descartes düşüncesinin zihinsel çalışma konusunda bir cinsel işbölümüne gidilmesi için, istemeyerek de olsa, uygun ortam ha-

zırlamış olan yönleridir. Descartes'in, hakikat arayışının gereklerini günlük hayatın pratik işlerinden ayırışındaki kesinlik, erkek ve kadın rolleri arasında zaten var olan ayrımı daha da güçlendirerek birbirinden farklı erkek ve kadın bilinçleri olduğu düşüncesinin yolunun açılmasına neden olmuştur. Böylece, zihinsel çalışma konusundaki cinsel işbölümünün çok güçlü bir bölümüne destek vermiş, etkili ve kapsayıcı bir zihin kuramını Descartes'e borçlu olduğumuz söylenebilir. Nitekim Kartezyen erkek akıl'ın şeylerin doğru bilgisine ulaşmak için aşması gereken duyuşsal alandan kadınlar sorumludur; erkek ise, bilimin nihai temelini yakalamak istiyorsa, disiplinli imgelem düzeyine ve katı, saf anlık düzeyine geçmek zorundadır. Lloyd'a göre kadının görevi, erkek akıl'ın avuntu, ısı ve gevşeklik ihtiyacını gidereceği alanı, zihin ve bedenin birbirine karıştığı alanı korumaktır. Kadınların daha az akıla sahip olma ile değil, aynı zamanda farklı bir anlıksal karakter yani erkek aklın bütünleyicisi şeklinde tasarlanacak bir karakter ile bütünleştirilmesinin kapısı böyle açılmış olmaktadır.

Moira Gatens, kadının biyolojik olarak politik katılıma uygunsuzluğundan ziyade, politik katılımın, kadın bedenini dışlayarak yapılandırılıp, tanımlandığını iddia eder (Gatens, 1996: 50). Modern politika teorisinde, anlaşma sonucunda ortaya çıkmış olan devlet, rasyonel karar, beden ve ihtiyaçların korunmasını garanti altına almak iddiasında olmuştur. Ancak, ne yazık ki, bu kontrata yalnızca erkekler dâhil edilmiş ve dolayısıyla da erkeklerin beden ve ihtiyaçları garanti edilmiştir.

Doğa olarak düşünüle gelmiş kadın bedeni ise, kültürel hayat için gerekli görülmele birlikte onun bir parçası olmamış/oldurulmamıştır. Doğa ve kültür arasındaki bu bölünme, biyolojik hayatın üretimi ile sosyal hayatın yeniden düzenlenmesi arasındaki bölünme, özel hayat ile kamusal hayatın, aile ve kamunun da ayrışması sonucunu doğurur. Gatens'in dile getirdiği üzere, bu bölünmeler kavramsal ve tarihsel olarak cinsiyet temellidir.

Modern kavrayışta, doğanın bir parçası olarak görülen beden, kültürel gelişme ile aşılması varsayılan bir şeydir. Gatens, Firestone ve de Beauvoir feminizminde, doğa ve bedenin, kültür ve tarihin dışında anlaşıldığını söylüyor. Bu algılayışa göre, bedenin kendine has arzu ve ihtiyaçları vardır ve bunlar politika ve kültürü şekillendirir (Gatens, 1996: 52).

Gatens'a göre Foucault, bedeninde içinde yaşayabileceği olası sosyo-politik bir yapının limitlerini kuran bedenin belirli bir karakteri olduğu fikrini reddeder. O, bu modern sorunsalı tersine çevirir ve sosyo-politik yapının bir takım özel araçlar ve ihtiyaçlarla belirli bir takım bedenleri ürettiği keşfini yapar. Bu durumda, bedenin işlev ve formlarının kültürel organizasyonu belirlemesinden ziyade, kültür onları organize eder ve düzenler. Bu yaklaşımda bedenin kültürü nasıl ürettiği sorunsallaştırılmış olur.

Gatens'e göre, feminizmin, modernizmin antihümanist eleştirilerine en önemli katkısı, insan öznenin nütürlüğü konusundaki maskülin önyargıları açığa vurmaktan gelir. Gatens'e göre, Batı felsefesine içkin maskülin önyargıları açığa vurmak için çalışmalar yapan Luce Irigaray'ın felsefi sorgulamaları, felsefe ile erkek bedeni arasındaki benzeşiklikten (isomorphism) kaynaklı olarak, Batı felsefesinde mantık, metafizik ve dilin üretiminde erkeğe tanınan öncelikleri göstermesi açısından önemlidir.

Gatens, yasal olarak erkek olabilmek için, kadının politik alandan dışlanması ve erkekler tarafından hükmedilmesinin gerekmiş olduğunu vurgular. Bu durum, kadınların rolünü sadece erkeklerle olan ilişkilerine indirgemek demektir: anne, eş ve kız evlat. Kadının politik alandan dışlanmış olması, sosyal bedene enfeksiyon bulaşması ve çürümenin önlenmesi gibi amaçlarla gerekçelendirilmiştir. Zira kadınlar politik alana kabul edilirlerse, bir kadın hastalığı olan histerinin, sosyal alanda politik histeri şeklinde tezahür etmesinden korkulmuştur (Gatens, 1996: 54).

Neticede Gatens açısından beden politikası ile ilgili olarak herhangi bir girişimin temel olarak, modern öznenin nütürlüğü, akılsal alandan kadının dışlanması ve dolayısıyla politik ve etik olandan da dışlanması gibi problemlerle hesaplaşması gerekir. Bu durum, akıl, beden ve politik-etik ilişkilerin radikal bir yeniden düşünümünü gerektirir (Gatens, 1996: 55). Bunun için, erkek ve politik beden arasındaki isomorfizmin teorik alana hükmetmesinden vazgeçilmesi gerekir.

Sosyal, politik ve etik hayatın biçimi düşüncenin bazı belirli kategorilerine bağlı olarak öyle biçimlenmektedir (Gatens, 1996: 57). Nitekim Descartes'in dualistik karakterdeki özne kavramı, Batı toplumlarının gelişmesi açısından temel

önemde olmuştur. Bu biçimlenişin değişmesi için bu temel kategorilerin değişmesi gerekir. Gatens, Descartes'e alternatif olarak düşüncede yeni kategorilerin oluşturulabilmesi için Spinoza felsefesini ve onun beden anlayışını önermektedir.

Spinoza felsefesinde, ruh ve madde birbirinden ayrı düşünülemez için bedenimizin eylem ve etkilenimleriyle ruhun eylem ve etkilenimleri iç içe gider. Böylece aşkınlığın yerini içkinlik alır. Düşünce, duygu ya da bedenden aşkın olmayacağı gibi akıl da doğadan aşkın değildir. Organik olan ile inorganik arasında da aynı ilişki vardır. Birbirine içkin olan akıl ve doğa anlayışı, duygu, beden ve düşüncenin de içkinliğini beraberinde getirdiğinden, insana göre tanımlanan ve ona göre şekillenen doğayı ortadan kaldırır. Bu durumda özgürlük bütünlüklü bir proje haline gelir ve doğamıza içkin olan bütün varlıklardan, duygularımızdan, bilincimizden, bedenimizden bağımsız olarak özgürleşmek mümkün görülmez. Dolayısıyla, karşıtlıklar üzerinden kemikleşen kimliklerin yerini çoğulluk ve çeşitlilik alır. Farklı etkilere açık, melez, değişken, ego merkezci olmayan yeni unsurlar ortaya çıkabilir.

Sarup, Helene Cixous'un anlayışında, "kültür/doğa", "kafa/kalp", "biçim/madde", "konuşma/yazma" gibi karşıt terimlerden birinin daima diğerine göre daha üstün tutulduğunu; aynı zamanda, her kavram çiftinin aralarındaki şiddetli çatışmaya bağlı olarak birbirlerine kenetlendiğini söyler. Doğa olmaksızın kültür anlamsızdır ama yine de kültür sürekli olarak doğayı değillemek için uğraşmaktadır (Sarup, 1995: 134).

Cixous feminizminde, diyalektik yapılar özneliğin biçimlenişi ve cinsel ayırım üstünde baskı kurmaktadır. Hegelin Efendi-Köle diyalektiği bağlamında, ataerkil toplumda kadının, kimliğin oluşumu ve fark edilişi için hep Başkası olarak temsil edildiğini ve ayırım ve başkalığının ancak bastırılarak hoş görüldüğünü belirtir. Hegelci diyalektik iki terim arasındaki eşitsiz iktidar ilişkisine dayanmaktadır. İşte bu eşitsizliğin "dişil" bir yazı pratiği ile aşılabileceğini öne sürer. Kadına karşı fallus'un üstünlüğüne vurgu yapan Freudiyen ve Lacancı cinsel ayırım örnekçelerini reddetmektedir (Sarup, 1995: 135). Bunların yerine, çokseslilik olarak erillik ve dişillığın bireyde eşanlı olarak bulunuşu bağlamında çift-cinsiyeti öne çıkarır. Yazı, işte bu bağlamda çift-cinsiyetliliği araştırabilmek için ayrıcalıklı bir uzamdır. Kleist,

Shakespeare, Poe, Genet yazınların da olduğu gibi dizgeyi yeniden üretmeyen, çift cinsiyeti somutlaştıran ve kadının çıkarlarını gözeten bir yazıya bel bağlar.

“Dişil” yazı tanımlanamasa bile, sese, şarkıya ve dolayısıyla bilinçdışına yakınlığından dolayı önemlidir (Sarup, 1995: 136). Felsefi ve yazınsal söylemin çizgisel mantığını aşan müziğin birleştirici mantığı ile ilgilenir. Cixous için, konuşma, kadın için güçlü bir kural bozucuyken, yazma ise dönüşüm için ayrıcalıklı bir edimdir. Cixous, birleşik ve durağan bireysel öznel düşününü alt üst etmeye ve benliğin sınırlarını çürütmeye yönelik yazma biçimleri oluşturur (Sarup, 1995: 137).

Sarup’a göre, Luce Irigaray ise, erkek öznenin söylemi olarak Batı ussallığının özdeşlik ilkesi ile karakterize edildiğini söylemektedir; böylece çelişmezlik ilkesi yoluyla karmaşa ve belirsizlik en aza indirgenir. Irigaray, Marksist üretim ve ekonomik ilişkilere yapılan vurgunun simgesel ilişkiler alanını gözden sakladığına inanır. Bütün eleştirilerine rağmen psikanalizin güçlü bir potansiyel taşıdığına inanır. Nitekim kendisinin yapmaya çalıştığı da Batı kültürüne uygulanan bir tür psikanalizdir (Sarup 1995: 144-147). Irigaray’da kadınların kendilerine özgü bir dil oluşturmaları gerektiğini düşünür. Kadın gibi konuşmak değil, kadın olarak konuşmak önemlidir çünkü böylece bir dönüşüm söz konusu olabilir.

Irigaray’a göre, cinsiyet farklılığının konumu kuşkusuz kültüre ve bu kültürde kullanılan dillere bağlıdır (Irigaray, 2006: 13-17). Irigaray, dilin ve kültürün dönüşümü gerçekleşmediği sürece bir çift için öznelarası ilişkilerini gerçekleştirebilecekleri bir yer mevcut olmayacaktır. Irigaray şöyle söylüyor:

Dişil olan, dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik haline geldi. Bir kadının kendini kelimenin tam anlamında cinsel alana hapsedilmiş bulmasına benzer bir şekilde, dişil gramer türü de öznel bir ifade olarak yok edildi ve kadınlara ilişkin söz dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden kadın olarak konuşma ve işitilmede kadınlar bu denli zorluk çekmektedirler. Kadınlar ataerkil düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı. Bu yüzden, hem kadın olup hem tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir (Irigaray, 2006: 18).

Sarup’a göre, dilbilimci ve psikanalist Julia Kristeva, dil, doğruluk, ahlak ve aşk konularını temel alan çalışmalar yapar (Sarup, 1995: 148-153). Lacan, Kristeva için kavramsal ve yöntembilimsel açıdan önemlidir. Ancak Lacan’ın çalışmalarına eleştirel yaklaşmayı da elden bırakmaz. Kristeva, modern dilbilimin ideolojik ve fel-

sefi tabanını otoriter ve baskıcı bulur. Bölünmüş ve merkezini yitirmiş bir öznenin derdindedir. Belli bir dişillik kuramı taşımayan çalışmaları marjinal, yıkıcı ve radikal bulunur. Konuşan öznenin yeniden kurulmasını ister. Kristeva'nın kuramı daha çok cinsel ayrımın var olmadığı Oidipüs dönemi öncesi ile ilgilidir. Kristeva'ya göre avangard yazın yalnızca erkekler için düşünülmüş olsa da, gerçekte avangard, bastırılmış dişil göstergesel düzenin en iyi temsilidir. Kristeva'nın ağırlıkla önem verdiği ise, geleneksel cinsel ayrımların zayıflamasına ön ayak olan göstergeselin güçlendirilmesi yönündedir. Kadın yazarların simgesel düzen içinde erkekler gibi yer alamayacaklarını düşünür. Kadınlar ya aile yapısını taklit etmeye çalışan, ailenin boşluğunu doldurmaya yönelik aşk romanları, aile tarihleri, yaşamöyküsü romanları, gerçek bir ailenin yerine düşündükleri öyküler kaleme alırlar; ya da bedene ve onun ritmine bağlı histerik özneler olarak yazarlar.

Lacan'ın arzu ve öznellik teorileri, E. Grosz, Irigaray ve Judith Butler gibi post-Lacancı feministlerce bir hayli tartışılmıştır. Lewis Call, Lacan'ın kategorilerinin postmodern feminizm için yeni bir teorik alan açtığını söyler (Call 2005: 82-92). Örneğin Irigaray, Lacancı arzu kavramını genişleterek, kadının aldığı zevkin daha önceki tüm hâkim ekonomileri sorgulama potansiyeli taşıdığını dile getirir. Irigaray'a göre, özne teorileri her zaman eril mülk edinmeye tabi olmuşlardır. Kadınlarda bu yüzden her zaman öznellikten ve konuşan özneler tarafından yürütülen mübadele ilişkilerinden dışlanmışlardır. Kadınların devrimci potansiyeli de burada yatmaktadır. Kadın ve cinselliği, kapitalizmin üzerine kurulduğu söylemsel ve gösteren ekonominin tümüne yönelik bir tehdidi temsil etmektedir. Call, Irigaray'ın şu sözlerine dikkatleri çeker: “Kadın sömürüden kaçmak istediği zaman, sadece birkaç önyargıyı yıkmaz; ekonomik, toplumsal, ahlaki ve cinsel tüm egemen değerlerin düzenini bozar. Mademki hepsi sadece ve sadece erkeklerin tekelindedir, tüm mevcut teoriyi, tüm düşüncüyü, tüm dilleri sorgular. Patriarkal sistem tarafından organize edilmiş toplumsal ve kültürel düzenimizin en temelinde meydan okur”(Irigaray'dan akt. Call, 2005).

Judith Butler da modern öznellik kavramlarına dayanan feminist politikalara kuşkuyla yaklaşmaktadır. Call'a göre Butler, feminizmin öznesi olarak kadın sorununun kadın tarafından veya kanun içinde temsil edilmeyi “kanun önünde” bekleyen

bir özne olmayabileceği ihtimalini ortaya çıkarır. Bu anlamda Call, Butler'ın çalışmasının post-Lacancı feminizm ile Call'un kendisinin önerdiği postmodern anarşizm dediği durum arasında bir çakışmaya denk düştüğünü söyler. Call, post-modern kipleri içinde hem anarşizm hem de feminizmin belirli yasalar ve kanunların eleştirisinin ötesine geçmeyi ve bunun yerine epistemolojik bir kategori olarak Yasa'nın kaldırılmasını hedeflediklerini dile getirir. Postmodern feminizm projesi, postmodern anarşizm projesi gibi psikolojik, dilbilimsel ve epistemolojik bir kategori olarak Yasa'nın bozguna uğratılması için stratejiler geliştirmekle ilgilidir. Bu tür stratejiler de insan öznelliğine dair sabitlenmiş veya statik her tür kavramın reddini ve aynı anda akışkan, esnek postmodern özelliklerin yayılmasını gerektirir.

Zamanlılık-geçicilik (temporality) nosyonunun, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkilerin, iktidar ilişkileri içinde pek çok içerimleri vardır ve bütün bilgi ve söylemler ve tabii tarih, şu veya bu şekilde iktidar ilişkileri ile bağlantılıdır (Grosz, 2003: 21). Toplumsal cinsiyet farklılıkları ve farklılığın kendisi iki şekilde anlaşılmaktadır. Birincisi, daha önceden var olan iki farklı varlık arasındaki (portakallarla elmalar arasındaki gibi) farklılık olarak anlaşılmaktadır. İkincisi ise Derrida ve Deleuze'un paylaştıkları ve Irigaray'ın da katıldığı, sonradan üretilmiş bir farklılık olarak anlaşılmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklılığı, cinsiyetler arasındaki geçmişten beri bildiğimiz gibi bir farklılık değildir (Grosz, 2003: 22). Bu yüzden, Irigaray'ın da tartıştığı gibi, cinsiyetler arasındaki farklılıklar aslında hiç gerçekleşmemiştir. Irigaray, kültür içinde, kadınların kadın olarak varolabileceği bir yer olmadığını söyler. Kadınlar daima eksik, karşıt, her zaman aynı ve bir konunun tamamlayıcısı olarak, tek insan öznesi olarak temsil edilmişlerdir. Kültürde, temsilde, değişimde, etikette, politikada, tarihte, yazımda iki cinsiyetin varoluşu için yer yoktur, sadece bir cinsiyet ve onun karşı tarafı vardır. Kadınlar, şimdiye kadar, hep sonradan düşünülmüş, yansıma, ek, eş olarak algılanmış, alternatif pozisyonları, hakkın otonom temsillerini reddeden, toplumsal cinsiyet farklılıklarını yoksayan ve kadınları zorunlu olarak erkeklerle ilişkileri üzerinden tanımlamaktan başka türlü olabilirliği reddeden fallosantrizm içinde düşünülmüştür.

Fallosantrizm kadınlar için kimliği açıkça reddetmez, aksine anne, eş, sekreter, rahibe olarak kimlikleri çoğaltır, fakat o kimliklerin içerikleri başka tanımlamalar

ve başka kimliklerle doludur (Grosz, 2003: 22). Böylece Irigaray, patriyarkal içerimlerin dışında ve ötesinde gerçek bir kadın aramaz, onun yerine, kadınların kendi sınırlarını ve özel ilgilerini reddeden kavramsal sistemle çatışmaya girmeyi tercih eder. Irigaray'ın sorunsallaştırdığı, ne yapmak, nasıl yamak, nasıl hareket etmek değildir; onun stratejisi felsefi ve metodolojik bir arayıştır. Irigaray, kavramsal çerçevenin nasıl oluşturulabileceğini sorar, farklı teorilerin nasıl geliştirilebileceğinin yollarını bu baskın, eril modelle nelerin terk edilmiş olduğu düşüncesinden yola çıkarak araştırır. Başka bir deyişle, kadın olarak nasıl düşünmek, yazmak, ya da okumak değil ama daha karmaşık ve daha az açık olmak üzere nasıl düşünmek, yazmak ve başka türlü okumak, erkek ya da kadın için olsun, meseleleri nasıl yerleştirmek, nitelikleri, kavramları kendi zamanlarında olduğundan başka türlü ele almak üzerinedir. Feminist düşünce içindeki Irigaray'ın bu meydan okuması, kadınları entelektüel araştırma içinde bir nesne olarak ele almak değil, kadınların doldurabileceği bilen özne pozisyonlarını açmanın gereği üzerine bir meydan okumadır.

Roy Boyne'a göre de, Foucault ve Derrida, Fransız feminist kuramını etkilemiştir (Boyne, 1998: 21). Bunun nedeni, Foucault ve Derrida'nın ayrımı tanımak ve doğrulamak için gösterdikleri çabadır. Şöyle söylüyor Boyne:

Yazının, sözün berrak sularında yok olmasına karşı açtığı savaşla başlar Derrida'nın ayrım (*différance*) kavramını savunması. Felsefi açıdan yazının söz tarafından ikincil konuma düşürülmesi önemlidir; çünkü bu olgu, Batı uygarlığının temelini oluşturan ana metafiziğin varlığını kanıtlamaktadır. Söz konusu var bulunuş metafiziği, atımı (*différance*) içermedikçe ayrım kavramını kabul etmemektedir. Sonuç olarak bu metafizik, *Köken*'in kendi kendini yok eden türevlerinden başka bir şeye yer vermemektedir. *Köken*'in büründüğü tüm biçimleri belirtmek olanaksızdır, ancak bu biçimler arasında hemen sayabileceğimiz Tanrı, doğa, insandır. Aynı Foucault'nun yaptığı gibi, kurgusöküm *Köken* kavramını reddeder. Ayrıca, her ikisi de, farklı olanın kendine özgü varlığının kaçınılmaz olarak yadsınmasını kabul etmemektedir; bunun nedeni eksiksiz bir biçimde var bulunan ve erki elinde tutan çokluğun ayrıcalıklı konumuna her ikisinin de karşı çıkışıdır: erk, var bulunuş ve her şeyi tüketici yeterlik söylencesini taşıyan bütünün yaşam suyunu bir kene gibi emmektedir söz konusu çokluk. Söz, her ne biçimde olursa olsun yazının özerk niteliklerini yadsımaktadır; doğa, ekinin ölçütü olacak ve ekinin aslında düzmece olduğunu ortaya çıkaracaktır; mantıklılık ise duygu, duygudaşlık ve önsezi savlarını cansız, dokunaklı ve işe yaramaz olarak kabul edip bir yana bırakacaktır. Kendi kendini üstün olarak belirleyen durum her seferinde, aşağı olarak kabul edilen duurma yargılar; bu yargıda daima, aşağı olanın niteliklerinin her yönden, üstün olan örneğin yetersiz ve türemiş kopyaları olduğu dile getirilir. Yalnızca kuram bağlamında da olsa, kurgusökümün karşı çıkarak meydan okuduğu olgu ve süreç işte budur (Boyne, 1998: 22).

Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları* (1996) adlı kitabında, genel olarak Batı felsefesi tarihinin, postmodern ortodoksinin dağınık, bölünmüş öznesinin karşıtı olarak, özerk özne anlatısından ibaret olduğu iddiasında olanları şiddetle eleş-

tirmektedir (Eagleton, 1996: 98). Bu durumu cahilane ve dogmatik bir tutum olarak değerlendiren Eagleton şöyle devam eder:

Spinoza'ya göre, özne yalnızca amansız bir belirlenmenin işlevidir, özne'nin "özgürlük"ü, bükülmeye gelmez bir zorunluluğun bilgisinden daha fazla bir şey değildir. David Hume'a göre, benlik, işe yarar bir kurmacadır, birliğini yalnızca varsayabileceğimiz bir fikirler ve tecrübeler demetidir. Kant'ın ahlaki öznesi aslında özerktir ve kendi kendisini belirler, ama gizemli bir yoldan da ampirik belirlenmişliğiyle oldukça uyumsuzdur. Schelling, Hegel ve diğer idealistlere göre Özne dibine kadar bağıntısaldır, tıpkı Marx için de olduğu gibi elbette. Kierkegaard ve Sartre'a göre, özne, azap veren bir kendi kendisiyle özdeş-olmandır ve Nietzsche'ye göre de her yerde hazır ve nazır bekleyen iktidar istenci dalgasının üstündeki bir köpükten ibarettir. Birleşik öznenin büyük anlatısı konusunda hiç değilse bunlar söylenebilir (...) öykü, heterojenlik müptelası bazı postmodernistlerin düşünmemizi istediklerinden daha az homojendir (...)postmodern özne belirlenmiş bir özneyse eğer, aynı zamanda ilginç biçimde yüzergezer, olumsal, tesadüfî olup, bu nedenle liberal öznenin olumsuz özgürlüğünün karikatürleştirilmiş bir değişkesidir. (...) Bu özne kaypaksa, bunun nedeni birbiriyle çarpışan kültürel güçler arasındaki sürtünme olarak hareket etmesidir. Bu vizyonda Nietzsche'ci iktidar istenci büyük yer tutar, ama aynı zamanda ileri kapitalist toplumların tecrübesine de pek güzel tekabül eder.(...) Özerk, kendi kendini belirleyen öznelerin kaçınılmaz olarak dikişsiz, atomistik, bağıntısallıktan uzak, tarih dışı, metafizik olarak temellendirilmiş vb. olmaları gerektiğini savunmak, insanı bezdirecek kadar dogmatik bir tutumdur (Eagleton, 1996: 98-111).

Eagleton'a göre, bedenin özel boyutu, etrafındaki maddi bedenleri dönüştürme sürecinde kendisini de dönüştürme kapasitesidir (Eagleton, 1996: 90). Bu anlamda bedenin, etrafındaki maddi şeylerden önce geldiğini, onlarla aynı saflarda yer almaktan çok bunların üstünde yer alan bir tür "artık" olduğunu belirtir. Eagleton, bedenin kendi kendini dönüştüren bir pratik olmasının, kendi kendisiyle özdeş olmadığı demek olduğunu söyler. Bedenin kendi kendisiyle özdeş olmadığını söylemek için illa da postmodern lafazanlıklara gerek yoktur diyor bir anlamda Eagleton.

Eagleton'un bir diğer eleştirisi doğa-kültür ikiliği konusunda postmodernlerin kültürelciliğe olan eğilimlerine ilişkindir. Eagleton, postmodernizmin büyük ölçüde yaptığının tersine, "doğal"dan ziyade "kültürel" yaratıklar olmayıp, doğamız sayesinde, yani sahip olduğumuz türde bedenlerin ve bunların ait oldukları türde dünyanın sayesinde kültürel varlıklar olduğumuzun görülmesi önemlidir diyor (Eagleton, 1996: 91). Eagleton'a göre, postmodern düşünce, insanların doğa ile kültür uçları arasında asılı kalma tarzını gözden kaçırmaktadır ve bunları kabaca kültüre indirgemektedir (Eagleton, 1996: 92). Eagleton'a göre kültürelcilik, biyolojizm ya da ekonomizm denli bir indirgemecilik biçimidir. Beden de bu iki aradallığın en ele gelir belirtisidir:

Bizler kendi bedenlerimizi ve başkalarının bedenlerini, varlığımızın zorunlu bir boyutu olarak her zaman nesneleştirir dururuz ve postmodernizm, Marx'tan ziyade Hegel ile birlikte, her tür nesneleştirmenin yabancılaşmaya vardığına inanmakta çok hatalıdır. İtiraz edilebilir pek çok nesneleştirmenin etrafımızda sürüp gittiğine kuşku yok; ama insan bedenlerinin aslında maddi nesnelere olduğu gerçeği ortada durmaktadır; böyle olmasaydı bedenler arasındaki ilişki sorunundan söz edemezdik. İnsan bedeninin bir nesne olması hiçbir şekilde onun en özgün görünümü değildir, ama bu olgu, beden gelişirebileceği daha yaratıcı başka herhangi bir şeyin koşuludur. Beni nesneleştiremediğimiz sürece, aramızda bir karşılıklı ilişkiden söz edemeyiz” (Eagleton, 1996: 93).

2.3 İnsandan Dijital Bedenlere

İnsanı konuşmak özneyi konuşmayı, öznedenden konuşmak yapıyı, kuruluşu, inşayı konuşmayı, insandan konuşmak tarihten konuşmayı gerekli kılıyor. Dolayısıyla ‘insan olarak insan’dan söz etmek bizim açısından imkân dâhilinde değildir. Zira ‘insan olarak insan’dan konuşma taraftarı olmak bir konum alıştırmadır ve konumun kendisi bizatihi tarihselliği dışlar ve egemen söylemin yatağını ısıtır. Nitekim Fukuyama ‘insan olarak insan’a yaslanarak tarihin sonunun geldiğini kendince ilan etmiştir. Fukuyama’nın bu safdilliğini Derrida şöyle karşılıyor:

Tek bir adı var her şeyin ölçütünün: Fukuyama’nın sonuçta her şeyi ölçmede kullanmak istediği doğal ve tarih öncesi ölçüt “İnsan olarak insan”dır. Böyle bir insan konusunda hiçbir kaygı verici soruyla karşılaşmamış gibi sanki Marx adında birini okumamış gibi, böyle bir insan kavramının tam anlamıyla hayaletsi bir soyutlama olduğu konusunda Alman İdeolojisi’nin saldırıp durduğu Stirner’i de okumamış sanki, bir de Nietzsche var kuşkusuz (durmadan karikatürleştirilip “görececi” gibi zavallı birkaç klişeye indirgenmiş Nietzsche var bir de; “görececi” ama sık sık kullandığı bir deyiş olan “son insan” düşünürü olarak Nietzsche değil nedense), bir de Freud var (insanı “benliğinin derinlerinde gizlenmiş cinsel dürtülere” indirgeyip “insan onuru”nu zedeleyen biri olarak tek bir kez adı geçer Freud’un, bir de Husserl var kuşkusuz, sessizlikle geçiştirilmiş, ya da Heidegger var (görececi Nietzsche’nin “ardılı”ndan başka bir şey olamayan Heidegger) bir de bizlere daha yakın birkaç düşünür daha var, ama en başta da Hegel denen biri var, hani nitelerken, doğal ve tarih ötesi insanı ele alan felsefecilerden olduğunu söyleyemeyeceğimiz Hegel var. Hegel’e yapılan göndermeler bu kitapta ağır basıyor, ama onun doğal ve tarih ötesi insanı ele almadığı hiçbir şekilde bulandırmıyor işleri. Doğal, tarih ötesi ve soyut olduğu varsayılan bu kendiliği, yani rahat rahat dem vurduğu şu İnsan olarak insanı tanımlamak için Fukuyama, “ilk insan dediğine”, yani “doğal insana” geri döner. Doğa kavramı, bu kavramın kökenbilimi konusunda tek söz bile etmez Fukuyama... (Derrida, 2007: 110-111).

Saul Newman’a göre hümanizm, insan özü nosyonuna dayanır (Newman, 2001: 109). Hümanizm bu öze uymayan bireyleri yargılamaya ve suçlamaya yarayan ideolojik bir aygıttır. Buna göre herkesin içinde özsel bir insanlık çekirdeği vardır ve insanlar ona uygun olarak yaşamalıdır. Bu özü ihlal eden gayri insani sayılır. Özsel insan öznesi fikri Aydınlanma hümanizminin özneleştirici iktidarının ifadesidir (Newman, 2001: 111). Gayri-insani olma durumunu Aydınlanma hümanizminin bu özneleştirici iktidarına karşı bir direniş olarak almak mümkündür. Newman, böylece,

özsel insan öznesi fikrinin dar sınırlarının ihlal edilerek sorunsallaştırıldığını söyler. Nitekim bu aşırılık durumu ile postyapısalcı düşüncenin pek çok bağı vardır: Derrida'nın "tamamlayıcılık" (*supplementarity*) ve fark, Deleuze ve Guattari'nin "savaş makinesi figürü" ve Lacan'ın "eksiklik" fikri hepsi ihlal etme ve özneleştirme direnme noktası bulma arzusundaki tutumlardır. Newman, Stirner'e atıfla, insan özünün iktidarın değmediği saf bir yer olmadığı, aksine devlet iktidarının insan özünü zaten sömürgeleştirdiğini vurgular. Stirner, devletin "insan" aracılığıyla yönettiğini öne sürmektedir. Bu minvalde "insan" bir iktidar mevki olarak, bir siyasal birim olarak kurulmaktadır ve devlet bireyi "insan" aracılığıyla hâkimiyet altına alır: "Devletin çekirdeği basitçe 'İnsan'dır, bu gerçek dışılık ve onun kendisi yalnızca bir 'insan toplum'udur. Devlet ve insan, anarşistlerin savunacağı gibi karşıt değildirler. Aksine birinin diğerine bağlı olduğu aynı siyasal söylemin parçasıdır: Devlet, kendi yönetimini meşrulaştırmak için bir insan ve insan özü kavramına bel bağlar. Başka bir deyişle, devlet bireyi özneleştirir: Bireyin, devlet toplumunun (*state society*) parçası kılınabilmesi ve böylece hakimiyet altına alınabilmesi için insan olmasını, insani olmasını talep eder: "Öyleyse devlet, benim bir insan olmamı talep ederek bana olan düşmanlığını ele verir...beni, İnsan olmayı bir görev olarak kabul etmeye zorlar" (Newman, 2001: 113). Stirner, böylece iktidarın insanı bastırarak değil siyasal bir özne olarak kurup onun aracılığıyla yöneterek işlediği bir özneleştirme sürecini tarif etmektedir. Nitekim Foucault ve Deleuze ve Guattari'nin siyasal etkinliği yepyeni bir şey olarak görmelerine imkân veren de işte bu Aydınlanmacı hümanist ontolojinin bu şekilde altının oyulmasıdır. Birey ve insan özü ayrı şeyler olarak görüldüğü için geleneksel siyaset teorisinden kopar ve insan özü, iktidarın ezdiği doğa yasalarınca yaratılmış aşkın bir yer olarak görülmez; bilakis iktidarın bir üretimi, ya da en azından iktidarın hizmetine sunulabilecek söylemsel bir yapı olarak görülür (Newman 2001: 114).

Postyapısalcı düşünürlerle post-modernlik kuramları arasındaki bağlantılar temelde "insanın ölümü" (Foucault) ya da "öznenin ölümü" (Derrida) ya da "yazarın ölümü" (Barthes) ile ilintilidir (Kumar, 1999: 156). Foucault için bilimin konusu olarak insan eski Yunanlılara kadar uzanan bir mesele değildir. Bilimin konusu olarak insanla uğraşılması 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarındaki modern çağın doğumuna dek uzanır: "Bu tarihten itibaren insan varlığın hakikatini, insanın tarihini ve

insanın gelecekteki kaderini açığa çıkarmayı hedefleyen açıklamaların merkezine yerleştirilir insan” (Kumar, 1999: 156). İnsan bilimlerinin zemini olması gereken insan, bilen özne değildir; esasında insanı oluşturan ve kuran insan bilimlerinin pratiklerinin incelenmesi gerekir. İnsanı ve tanrıyı öldüren Nietzsche’yi alkışlayan Foucault için Nietzsche için olduğu gibi sorunun özü, bir dil meselesidir. İnsan, bilgi ve değer zorunlu bir zemini değil, dilsel pratiklerin bir kurgusudur.

Michel Foucault’ya göre ‘insan’ın Batı kültür ve bilgisi alanına girmesi on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşir (Foucault, 1994: 22). Foucault’ya göre ‘insan’ 18. yüzyıldan önce varolmuyordu (Foucault, 1994: 401). Şöyle söylüyor Foucault:

Doğal tarih biyoloji haline geldiğinde, zenginlikler çözümlemesi iktisat haline geldiğinde, özellikle dil üzerindeki düşünce kendini filoloji haline getirdiğinde ve varlık ile temsilin ortak yerini buldukları şu klasik söylem ortadan silindiğinde, insan bir bilgi için nesne ve bilen için de özne olan ikircikli konumunun içinde, böylesine arkeolojik bir değişimin derin hareketinin içinde ortaya çıkmıştır (Foucault, 1994: 406).

Alain Badiou’ya göre, içinde bulunduğumuz yüzyıl insanı değiştirme ya da yeni insan yaratma fikrini takıntı haline getirmiştir: “Yeni insan projesi (...) bir kopuş ve kuruluş projesidir; ve bu proje, tarihin ve devletin düzeni içinde, yüzyıl başındaki bilimsel, sanatsal, cinsel kopuşlarla aynı öznel tonaliteyi destekler” (Badiou, 2010: 15). Yirminci yüzyılın önemli ontolojik sorusu “Yaşam nedir?, gerçekten yaşamak nedir?”, Nietzsche’nin üst-insanın öncelediği yeni insan sorusuyla birlikte yüzyılı kat etmiştir (Badiou, 2010: 23).

Badiou’nun dile getirdiği Doğru, İyi ve içkinliğin tarihi boyunca ‘insan’ ile ‘Tanrı’ arasında adsal bir karar verilemezlik söz konusudur. İnsanın tanrılaştırılmasıyla mı yoksa tanrısız insanlaştırılmasıyla mı karşı karşıyayız? Nietzsche’nin bu duruma müdahalesi ise Tanrı’nın ölümü ve İnsanın aşılması yönünde karar vermek olmuştur (Badiou, 2010: 180-181). Nitekim Tanrı öldü demek İnsan da öldü demektir. Üst-insan ise basitçe Tanrısız insan demektir, üst-insan karar verilemez olana karar vererek hümanist yüklemi kırandır. Badiou’ya göre, sorun, henüz üst-insanın burada olmamasıdır. Nietzsche’nin insanı bir program yaptığını yani tarihin gelecekteki çözümü olduğunu önermiştir. 20. yüzyıl veri olarak değil, “program olarak insan” temasından başlar. Bu tema Badiou’ya göre 20. yüzyılın görkemli 60’lı yılları boyunca iki hipotez ile doldurulmaya çalışılır. Bunlardan birincisi Sartre’nin 1959 yılında *Les*

Temps Modernes'de yayımlanan ve *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nin girişini oluşturan “Yöntem Sorunları” metnidir. Diğerisi ise Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* (1966) kitabıdır.

Sartre, Marx'ın 1844 *Elyazmaları* ile de bağlantılı olarak pozitif bilginin içeriğinin insanın yabancılaşması olduğunu; hem de bu bilginin gerçek kozunun “var olma”yı sağlayan hareket, yabancılaşmayı ortadan kaldıran program olarak yabancılaşma olduğunu ortaya koyacaktır (Badiou, 2010: 182). Ve bu duruma göre “program olarak insan” şudur: “Evreleri daima yabancılaşmanın yeni biçimleri olan insanın yabancılaşmasını aşmanın varoluşsal kavranışı (...) insan, kendi programı kendinde olan ve aynı hareketle, kendinin programatik bilgisinin olasılığını temellendiren varlıktır :[A]ntropolojinin temeli, pratik Bilgi nesnesi olarak değil, praksisin anı olarak Bilgi üreten pratik organizma halindeki insanın kendisidir” (Badiou, 2010: 183).

Nietzsche'ci olan diğer hipotez ise Tanrının olmamasının insanın olmamasının adlarından biri olduğuna ilişkin Foucault'cu hipotezdir. Dolayısıyla, Badiou'ya göre belli bir 20. yüzyıl, 50'li ve 60'lı yıllara doğru, radikal hümanizma ile anti-hümanizma arasındaki çatışmayla tanımlanabilir. Badiou'ya göre çatışan bu iki düşüncenin birliğini Tanrı'sız insan teması oluşturur. Sartre, praksisin dolaysızlığı üzerinde yeni bir antropoloji kurmak isterken, Foucault, insan figürünün yok olmasının sonunda düşünmenin yeniden mümkün olduğu bir uzamın kıvrımının açılması olduğunu belirtir.

Badiou, bu durumda, yüzyılın politikalarının ya devrimci politikalar ya da radikal hümanizma ile radikal anti-hümanizma arasında karar verilemez durumlar yarattığını söyler. Radikal hümanizma için felsefe Sartre'a göre bir antropolojidir (Badiou, 2010: 184). Nitekim felsefenin antropolojik bir varoluşu vardır ve bu oluş insanın insan tarafından yaratılmasına tutunmaktadır.

Böylece Badiou'ya göre “Tanrısız insan programı” iki farklı önermeye sahip olur: Ya kendi özünün mutlak yaratıcısı olarak ya da düşüncesini gelmekte olan şeyin içine yerleştiren ve bu gelişin süreksizliği içinde kalan insan-dışı başlangıcın insanıdır (Badiou, 2010: 186). Badiou'ya göre günümüzde iki durum da terk edilmektedir. Klasik hümanizmin restorasyonundan başka bir şey değildir sunulan ve bu da

Tanrı'nın dirimselliği olmadan yapılmaktadır. Tanrının dirimselliği olmadan, Tanrı'sız, projesiz, Mutlağın oluşu olmadan klasik hümanizm ise insanın bir temsilidir ve onu hayvan gövdesine indirger. Ve Badiou'nun iddiası odur ki eğer radikal hümanizm ya da radikal anti-hümanizm şeklindeki iki düşünce programının feshi yoluyla yüzyıldan çıkarsak, insanı basitçe bir tür yapan figüre ister istemez katlanmakta zorunda kalırız.

Badiou sorar: Günümüzde insandan yalnızca eziyet çeken, katledilen, aç kalan, soykırıma uğrayan biçiminde, bunca ağır söz edilmesini neye borçluyuz? (Badiou, 2010: 187). İnsanın, bedeninin hayvani verisinden başka bir şey olmamasıdır bunun nedeni. Ve en gösterişli kanıtı da ıstıraptır.

Gülizar Çuhacı'ya göre, dijital sanatın bedene yaşattığı deneyimler, şimdiki ve gelecek zamanın, bugünün ve yarının insanının ipuçlarını vermektedir (Çuhacı, 2006: 489-493). Çuhacı'ya göre, hem tarihsel süreçteki sosyal teoriler üzerinden hem de dijital sanatla anlamı kuvvetlenen kavramlar üzerinden (posthuman, melez (hybrid)) yapay organizmalar ve zekâlar vb. incelenerek, insanın ve bedenin dijital çağda karşılaştığı sorunlar açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Ali Artun, Demokritos'tan (İÖ 460–370) beri sürüp gelen ve insanın bir makine, bir otomat olduğunu öne süren, Rönesans'ta Leonardo'nun, Aydınlanma Çağı'nda LeMettrie'nin, modern zamanlarda Rus konstrüktivizmi, Bauhaus ve başka rasyonalist tasarım hareketlerinin benimsediği savların şimdi gerçekleşme yolunda olduğunu söylemektedir. Baudrillard'dan aktardığına göre, insan kendi *reprodüksiyonunu* tasarlaya tasarlaya doğallığını, yani insanlığını yitirerek bir yapıntıya dönüşecek ve kendi ölümünde ölümsüzleşecektir. Artun'a göre, insanların başka insanlarla ve makinelerle iletişimini ya da mesajlaşmasını denetlemek ve tasarlamakla uğraşan siberetik artık bir siberkültüre dönüşmüştür (Artun, 2008: 3). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan siberetiki izleyen diğer bir makine-insan projesi ise "yapay hafıza" ile ilgili olandır ve insanların bilişsel (*cognitive*) ve alımlama (*perception*) yetileriyle ilgilenen bir tasarım alanıdır. Artun'a göre, bu alan, bir toplumdaki görüş farklılıkları ve iletişim noksanlıklarının giderilerek, o toplumda uyum ve anlaşma sağlanmasını, ortak bir bilgi yapılanmasını araştırır, akl-ı selimin kod-

lanmasıyla uğraşır. Yapay zekâ tasarımında, insan akıyla teknolojik akıl, beyinle bilgisayar iç içe geçmektedir.

17. ve 18. yüzyıllarda, Aydınlanma felsefesi doğrultusunda akıl kutsanmış ve bu nedenle insanlar, hayvanlar ve kendi yaptıkları yapıntılar karşısında üstünlüklerinden yararlanmışlardır (Springer, 1998: 24). Aydınlanma düşünürlerince, aklın, daha iyi bir dünya yaratma olanağı sunuyor olması inancı, sanayi devrimi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Springer'e göre, sanayileşmenin yükselişe geçtiği 19. yüzyılda ise insanlarla makineler arasındaki ilişkinin algılanışı değişmiştir. Yeni durumda makineler giderek insan bedeninden daha üstün olarak betimlenmeye başlamıştır. Sanayileşme savunucusu Viktoryenler'egöre makineler, ilk ve önde gelen kullanılabilir iş gücü olarak insan bedeninin yani insan işçilerin kusurlarını gidermek üzere tasarlanmışlardır. Bu yeni durumda makineler ve insanlar sıklıkla birbirlerinin yerine geçirilerek, makineler insanmışçasına insanlar da makineymişçesine betimlenmişlerdir. 20. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise insanoğlu ile makineler arasındaki ayrım giderek bulanıklaşmıştır. İnsanın teknolojiye olan bağımlılığı ikisi arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Springer, insanlarla makinelerin yeni bir melez varlık oluşturmak üzere kaynaştıklarını düşünen düşünürlerce bu fikrin sibernetik organizmayı yani siborgu ortaya çıkardığını belirtir (Springer, 1998: 25). Artık yarı insan yarı makine olarak siborg figürü edebiyat, sinema, televizyon, resimli romanlar, dergiler, bilgisayar ve video oyunlarının ortak konusu olurken, bilim insanları ve çağdaş kültür kuramcıları da çalışmalarında bu temayı kullanır olmuşlardır.

Springer'e göre, siborg düşüncesi bir yandan Descartes'in aklın duygudan ayrılığı düşüncesinin doruğu olurken diğer yandan bu karşıtlığın yerine başka bir şeyin koyulmasıdır (Springer, 1998: 26). Zekânın zafer simgesi olarak siborg insanın ortadan kalkışını ve Aydınlanma sonrası-insan sonrası bir çağı da muştulamaktadır. Bu durum Springer'in sözleriyle ikiliklerin son buluşunu ve elektronik teknolojiyle birleşme ve yaşama halinin yeni bakış açısını oluşturmaktadır.

İnsan bedeninin AIDS, kanser, nükleer imha, çevre felaketleri ile tehdit edildiği günümüzde, "insan bilincini beden dışında korumak ya da elektronik yollarla simüle etme planları yapmak, insan varoluşunun geleceğinin zaten tehlike altında

olduğu bir çağda bireyi yeniden tanımlama isteğinin ifadesidir” (Springer, 1998: 35). Simüle yaşam kavramı bu koşullarda hayatta kalmaya uyum isteğine işaret etmektedir. Ancak, var olan koşullara uyum gösterebilmek köklü bir değişim gerektirdiğinden hayatta kalmak da intihardan ayırt edilemez hale gelmiştir.

İnsansı makine inşa etme arzusu mekanist dünya görüşünün revaçta olduğu 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl boyunca yaygınlaşmıştır (Springer, 1998: 36). Jacques de Vaucanson’un yiyen, içen, kanat çırpan ve dışkılayan mekanik ördeği, Descartes’in Francine adlı dişi otomatik makinesi gibi örnekler Avrupa kraliyet salonlarında, 18. yüzyılda doruğa ulaşan otomat gösterileri bu arzuların ifadesidir.

Springer, insanlarla teknoloji arasındaki ilişkinin son yıllarda daha bir bütünleştiğini ve insanların yapay cihazlarla kaynaşmasının artık yaşamın bir olgusu haline geldiğini söylüyor: “Protez bacaklar ve yapay uzuvlar insan bedeninin teknolojinin ürünleriyle birleşmesine verilebilecek iki örnektir. Duke Üniversitesi’ndeki araştırmacılar, görme yeteneğinden yoksun gözlerin, bilgisayar çipleri sayesinde görebilmesi üzerine çalışmaktadırlar. Televizyon seyrederek ve bilgisayar kullanarak hepimiz elektronik teknolojinin ara yüzeyine bağımlı hale geldik”(Springer, 1998: 36).

Hem bilimsel hem de popüler kültür metinleri, insan ile teknolojinin kaynaşması düşüncesini ilerletmektedir (Springer, 1998: 37-39). Örneğin 1980’lerin başında ortaya çıkan siberpunk alt kültürü teknolojik kaynaşmanın örneklerini bolca sergilemektedir. Siberpunk kentli sokak kültüründe derin kökleri bulunan anti-otoriter, saldırgan bir punk duyarlılığıyla teknoloji ve insanlık arasındaki ayrımın eridiği oldukça teknolojik bir geleceğin bileşkesidir. Postmodernizmi de örnekleyen bu tür, bilim-kurgu ile bilim, gerçeklik ile kurgu arasındaki ihlallerin de örnekleriyle doludur.

Haraway’dan aktaran Springer’e göre, gerçek ile kurgunun, zihin ile bedenin, akıl ile duygunun ve Aydınlanma felsefesinin insan tanımına içkin diğer ikiliklerin ortadan kalkmasının imkânı olarak ilgi gören siborg, “insan aklının merkezde olduğu ideal bir Aydınlanma evreni oluşturmak yerine, insan kavramını zayıflatır” (Springer, 1998: 41). Ne insan ne de yapay bir oluşum olarak değil fakat ikisinin karışımı melez bir oluş olarak karşımıza çıkar.

İnsan merkezli bir evrenin gerçek/yapay, doğal/kültürel, erkek/dişi, genç/yaşlı, analitik/duygusal, insani/teknolojik gibi ayrımlara dayandığını söyleyen Haraway'a göre, insan ve yapay arasındaki sınır ortadan kalktığında tüm diğer ikiliklerinde kaybolacağını ve Aydınlanma felsefesinin sağladığı müstesna konumları kaybedeceğini söyler. Sınırların bu ihlali de postmodernizmin asli yanlarından biridir (Springer, 1998: 42).

3. SİBERALAN: POSTMODERN ZAMANLARIN ÜTOPYACI VİZYONU

3. 1. Siber Dönüşümün Ufku

Bilgisayar teknolojisi hayatlarımıza iyice girmiş durumda. Kimilerince devrim niteliğinde bir değişimi ifade eden ileri teknoloji, toplumsal hayatı, bizleri ve ilişki kurma biçimlerimizi nasıl değiştirmiştir? Bu değişimleri nasıl anlamlandırmak gerekir?

Timothy Allen Jackson'a göre, yeni medya olarak adlandırılan internet, CD-Rom, dijital ses, video ve interaktif çoklu medya teknolojilerinin pek çok farklı formları dünyamızı şekillendirmektedir (Jackson, 2001: 347-349). Yeni medya, yeni deneyim biçimleri, üretim ve tüketim de yeni sanat formları ortaya koyduğundan, anlam üzerine düşünümün de yeniden müzakere edilmesini gerektirmiştir. Jackson'a göre, siber uzayı, radikal, global, demokratik, estetik ve çoğulluk tabanlı görürsek, o zaman içsel sınırları kadar, dönüştürücü potansiyellerine de vakıf olabiliriz.

Popülist ve melez estetik pozisyonlar, insanlık, sanat, doğa ve teknoloji arasında fark gözetmez, der Jackson. Tersine bu bileşenler ayrılmaz şekilde enerjinin, maddenin ve yorumun dinamik sisteminde birbirine bağlıdır. İnsanlar temel olarak analog canlılardır. Aksine, siber uzaydaki hayat ise sonsuzdur ve burada zaman ve uzamdan kaynaklı bedensel döngünün akışı kırılır. Dijital zamanda varoluş, analog zamanda varoluştan farklıdır. Dijital zamanda ani geçişler ve kesintiler olabilir; zaman ve uzayın dijital fragmentasyonu hayatın şizofrenik boyutudur, düşünce ve olaylar sık sık sürreel bir kesitte kesişirler. Bu bağlamda "gerçek" ve "metafizik"te tartışılır hale gelmiş ve sorunsallaşmışlardır.

Sherry Turkle, bilgisayarın yalnızca hayatlarımızı değil, bizim kendimizi de değiştirdiğini söyler (Turkle, 2001: 236-237). Milyonlarca insanı yeni bir uzamda birbirine bağlayan internet bağlantıları, modernist hesaplama kültüründen simülasyonun postmodern kültürüne geçişinin göstergesidir. Ekrandaki bu hayat, oyuncusu, yönetmeni, üreticisi kendimiz olduğumuz dramalarımızı yansıtma şansı vermektedir bize. Bilgisayar ekranı hem entelektüel hem de erotik fantezilerimizi gerçekleştirilebileceğimiz yeni bir mahal açar. Turkle'a göre, bilgisayar ekranlarındaki hayatı evrim,

ilişkiler, cinsellik, politika ve kimliğin yeni ve konforlu yolları için kullanırız. Ekran yerine, pencere metaforunu kullanan Turkle, pencerenin çoklu bir sistem olarak benliğin düşünümü içinde kuvvetli bir metafor olduğunu belirtir. Penceredeki hayat pratiği, merkezsiz bir benliğin çoklu bir dünyada, aynı anda pek çok rolü oynayabildiği bir pratiktir. Bu durumda belki de gerçek hayatın kendisi artık bir başka penceredir. Turkle, bir tür hesap makinesi olarak kullanılan eski bilgisayarlar ile bugünkü bilgisayarlar ve düşünme biçimimiz arasında şöyle bir fark olduğunu dile getiriyor: Programlamanın ön plana çıktığı eski bilgisayarlar doğrusal ve mantıksaldır tıpkı ekonomi, psikoloji ve sosyal hayat için de olduğu gibi; ancak bugünkü zihnin bilişimsel modelleri, postmodernin merkezsizleştirici karmaşıklığının estetiğidir.

Michael Heim, siber uzayın gerçeklik duygumuzu sınamak için metafiziksel bir laboratuvar olduğunu düşünüyor (Heim, 2001: 70-72). Heim'a göre, bilgisayara olan ilgimiz estetik ya da duyuş oyununun ötesinde bir aşk ilişkisidir. Zihin ve kalbimiz için bir ev gibi olan bilgisayarla ilişkimiz de duyumsal ve faydacı olmaktan öte, erotik bir heyecandır. Eros, Grek anlatısında yoksunluk ve yetersizlik hissinden kaynaklanmaktadır. Bu ilişki enformasyon makinesi ile kurulan simbiyotik bir ilişkidir ve temel olarak teknoloji ile zihinsel bir evlilik temsil etmektedir. Enformasyona indirgenen dünya sadece algılarımızı ve zihnimizi heyecanlandırmaz, kalbimizi de ele geçirir. Kendimizi daha güçlü hissederiz ve kalbimiz makinede atmaya başlar; işte bu Eros'dur.

Siber uzay 20.yüzyılın son otuz yılına ait geniş bir kültürel fenomendir. Heim'a göre, William Gibson, bu durumu geleceği bugüne taşıyarak ve bilgisayarlaşmanın yarattığı içsel heyecanı kitaplarında anlatarak anlamamızda bize yardımcı olmuştur. Heim, Gibson'ın da siber şeyleri Eros etkisi üzerinden okuduğunu dile getirir. Neuromancer'deki kurgusal karakterler, örneğin, siber uzayı ya da bilgisayar ağını (matrix) erotik yoğunluk ve coşkunun, kuvvetli arzu ve boyun eğişin (self-submission) yeri olarak deneyimlerler. Ağda, şeyler olduklarından daha canlı bir hiper-gerçekliğe ulaşırlar. Bu yüzden gündelik hayat ve deneyimler daha donuk ve daha az gerçek gelmeye başlar. Örneğin, Neuromancer'in veri sihirbazı Case, onu tekrar tekrar enformasyon ağına takıntılı bir şekilde yönlendiren Eros'a uyanır.

Heim, bilgisayar ve bilgisayara bağılı şeyler ile Eros arasındaki ilişkiyi Platon'un mağara alegorisi üzerinden çözümler (Heim, 2001: 73). Sempozyum'da aşk rahibi Diotima'nın erotik içgüdünün maneviyatı arttırdığı iddiası vardır. Bedensel çekimden matematik ve ötesine uzanabilen zihinsel bir Eros yoğunluğunu izler Diotima. Sokrates'e, biyolojik seksin dışsal uzanımlarının, bilgimizi genişleten zihinsel gerçekliğe gittiğini izah eder.

Heim, Eros'un, ilk elden, fiziksel olarak sonlu ve sınırlı varlığımızı, ölümlülüğümüzün ötesine götürmek içinvar olan bir içgüdü olduğunu belirtir. Ama bunun da ötesinde, kendimizi ve hayatlarımızın yoğunluğunu arttırmak için Eros'a yöneliriz ya da Eros yoluyla bunları yapmanın bir yolunu ararız. İdeal formların Platonik bilgisi ile matrixin enformasyon sistemi arasında bir ilişki vardır. Her iki yaklaşımda önce biliş (cognition) genişler, daha sonra bilginin fizikselliği reddedilir. Eros insanlara et tutkusunu ilham eder ve bunu zihni harekete geçiren şeylere insanın dikkatini çekerek yapar. Bu bağlamda Platonikler ve Gnostiklerin ısrar ettiği gibi Eros, Logos için bize rehberlik yapar. Ancak Platon'un söylediği gibitam bir tatmin için Erotik içgüdüğü eğitmek gerekir. Çünkü mağaradan çıkabilmek için insan arzularının ve ilgilerinin yeniden eğitilmesi gerekir (Heim, 2001: 74). Buna göre algılanan dünyada dikkatimizi çeken ne varsa içimizdeki ideaların dışsal bir yansımasıdır sadece. Eğitim, arzuları, şeylerin mantıksal yanına yönlendirir. Bu anlamda, aşk, şeylerin zihinsel yanlarına, daha iyi formüle edilmiş taraflarına yönlendirmek anlamında akla rehberlik eder.

İşte, Heim'a göre, siberuzay, çalışan bir ürün olarak Plâtonizm'dir. Sibernetlar beden hapishanesini terk ederler ve dijital duyu dünyasında açığa çıkarlar. Bu modern Platonizm'de, algıdan azade bir dünyanın saf kavramları değil, özel olarak tanımlanmış şeyler arasında hareket eder sibernetlar. Siber uzaydaki şeylere platonik formların güzelliği içkindir. Bilginin bilgisayarlaştırılmış temsili doğrudan zihinsel bir içerik değildir. Bilgisayar eski Platonizm'i, bilişin ideal içeriğini ampirik özelliklerle doldurarak yeniler. Bilgisayar ampirik deneyimin ayrıntılarını giyinir ve böylece Formların kalıcı bilgisi idealini paylaşır. Bu matematiksel makine dijital kalıpları ampirik materyaller kitlesini yeniden üretmek için kullanır ve böylece insan bilinci ampirik verilerle bilgisayardan önce imkânsız olan iç içeliğinden keyif alabi-

lir. Erken Plâtonizm'deki ideal formlar nosyonu mükemmel rüyanın heyecanı idi. Bilgi alma donanımına elektronik ağın desteği ile birlikte bu rüya “burada ve şimdi” nin küçük ayrıntıları ile buluşabilmiştir. Bu elektronik altyapı ile mükemmel Form rüyası enFORMasyonun rüyası olmuştur. Bilgisayar ağından geçerek, gerçeklik, enformasyonun desenlerine dönüşmüştür. Gerçeklik enformasyondan ayırt edilemez hale gelince Eros bile iletişimin ikili şemasına uyabilmiştir. Bedensel cinsiyet genetik bedensel ağ üzerindeki sinyal değişiminden daha fazla bir şey olarak görünmez artık. Bilgisayar kültürü bütün bilinebilir gerçekliği aktarılabilir enformasyon olarak yorumlar. Neuromancer cinsiyetlerin ve kişiliğin enformasyon diline çevrilebilirliğini gösteren bir örnektir (Heim, 2001: 75).

Heim, siber-mekânın erotik ontolojisinin içsel yapısını Leibniz'in monadolojisi ile de ilişkilendirir (Heim, 2001: 81). Siber-mekân, fiziksel mekânın yerine geçmiştir. Telefon, e-mail, haber grupları gibi örnekler bu durumu açıklar. On-line olduğumuzda kendimizi bedensel varlığımızdan özgür hissederiz tıpkı monadlar gibi. Telekomünikasyon kişisel iletişimde gündelik hayatta olduğundan daha az resmi, hiyerarşik olmayan sınırsız bir özgürlük sunmaktadır. Dahası, Heim'a göre, kentsel hayatın hem fiziksel hem de ruhsal anlamda yalnızlaştırıcı etkisi internet ağı aracılığıyla zamanın sınırlarına, coğrafyanın engellerine karşı bir antidot olmaktadır. Bu ağ, monadları bir araya getirmektedir. Ne var ki teknoloji bir yandan verirken bir yandan da alır. Çünkü doğrudan, karşılıklı iletişimi saf dışı bırakır. Bilgisayarlarımız bizlere evrende uçuşma imkânı verse de, iletişimlerimiz daha kırılğan, geçici ve havai hale gelir. Bilgisayar önünde, bedensel varlıklar olduğumuzu unutmak bir yandan bizleri özgürleştirirken, bir yandan da insani karşılaşmaların niteliğini düşürmektedir. Böylece ilk bakışta iletişimi artırarak toplumu özgürleştirdiğini hatta devrim ateşini yaktığını bile düşünebileceğimiz bilgisayarın bir de karanlık bir yüzü vardır.

Bu karanlık yan, makine ile insan arasındaki tekinsiz ilişkiye ilişkindir (Heim, 2001: 82). Siborg yani sibernetik organizma, bilinçli zihnin organizmayı yönetmesini ima eder. Organik yaşam enerjisi mental hareketleri başlatmayı bırakır. Taşıyıcı bir bedenle bütünüyle var olduğumuzu söyleyebilir miyiz? Bilgisayar ara yüzünde, bedenden göç eden ruh bütünüyle temsilin dünyasına geçer. İmaj ve enformasyonlar

Platonik akla doğru herhangi bedensel bir deneyim olmadan akar. Bir zar atımıyla insanlığınızı kaybedebilirsiniz. Heim'e göre, Gibson, *Neuromancer*'da bilgisayar bağımlılığı üzerinden bu durumu açıklar. Siber-mekân, bedeni bir hapisaneye dönüştürebilir (Heim, 2001: 82; Nayar, 2010: 38).

Kevin Robins, *İmaj* adlı çalışmasında enformasyon ve iletişim teknolojilerine eleştirel bir açıdan bakmaya çalışır ve teknolojilerin toplumdaki iktidar ilişkilerini nasıl belirlediğini ve oluşturduğunu anlamaya çalışır. Yeni teknolojilerin yarattığı söylenen devrim ve heyecanı, teleolojik mantığın devamı olarak görür Robins. Vizyon alanındaki ilerlemenin, rasyonalite gücünün artmasıyla ölçüldüğünü vurgulayan Robins, cisimden ayrılmış, aşkın vizyon mantığının sürekli işlenmesi anlamında Kartezyen mantığın ölçüsü ile karşı karşıya olduğumuzu söyler (Robins, 1996: 23). Bu teknokratik, ilerlemeci, akılcı idealizme eleştirel yaklaşır. Tekno-kültürün hem yeniliğe karşı gösterdiği sorgusuz sualsiz ilgiye hem de kendisini sunarken kullandığı ütopyacı ve devrimci terimlerin tam tersine tutuculuğa dönüştüğünü vurgulayan Robins, var olan durumun aslında toplumsal ve kültürel dönüşümler için alternatif olabilecek gündemlerin yasaklanmasına hizmet ettiğinin altını çizer.

İmajlara yüklenen ruhsal beklentilerin, arzu ve fantazyaların önemi nedir ve bunlara neden ihtiyaç duyulur diye sorar Robins (Robins 1996: 25). İmajlar ret veya inkâr mekanizmaları olarak kullanılabilirler; imaj, zevkin korkudan ayrılarak korunmasını sağlar. Robins'e göre, yeni medya teknolojileri toplumsal gerçeklikteki deneyimi geçersizleştirerek, risk ve sorumluluk almadan, bu dünyadan ve dünyanın zorluklarından kaçışı temsil etmektedir. Bedensel varoluşu olumsuzlayarak, yeni bir düzenlemenin parçası olmaya davetiye çıkaran tekno-kültür sevdalıları, yeni bir kültürel devrim bir yana, kartezyen akılcılığın ve görselliğinin mesafeye dayalı hükmedici mantığının uç noktasını temsil etmektedirler. Ancak bu sefer bütün dünyayı istemektedirler; zira gerçeğe göndermesiz üretilebilen dijital imajlar aracılığı ile gerçekliğin ne'liği anlamsızlaşırken, benzeşim dünyasının kapanımı kutlanmaktadır. Nermin Saybaş'a göre siyaset karşıtı bu ideal toplumdaki çatışmaları doğallaştırırken, özneler arasındaki farkları ve temeldeki asimetriyi reddetmektedir (Saybaşlı, 2011: 201). Robins şöyle söyler:

Cisimsiz rasyonalite, tele-varlık, arayüzeylerden alınan zevkler, siborg kimliği vb. spekülasyon alanlarının kapısını açmaktadır. Kuşkusuz bu konular da ilgimizi çekebilir. Ama şu anda insan olmakla ve insanların bekledikleri gelecekle ilgili bir dizi sorunda dışlanmaktadır. Sanki günümüzde yaşanan etnik çatışmalar, yükselen milliyetçilik, kentli yaşamın parçalanması gibi toplumsal vesiyasal karışıklıkların sanal alanla hiçbir ilgisi yokmuş gibi. Sanki bütün bunlar bir başka dünyada yaşanmakta. Bence artık gerçek dünyanın bu sanal dünya üzerine çökmesinin zamanı geldi. Siber-alan vizyonunu yenedünya düzensizliği ve bozukluğu bağlamında düşünelim. Teknolojiyle ilgili olarak geliştirilen hayal gücü, insanların doğa ve insan doğası üzerine rasyonel bir hâkimiyet kurma fantazyasının ürünüdür (Robins, 1996: 142).

Slavoj Zizek, siber-mekânın, içinde yaşadığımız geç kapitalist dönemin bir semptomu (geç kapitalizmin içkin mantığının nasıl işlediğinin kalıcı hatırlatıcıları) olup olmadığını değerlendirmeye çalışır (Zizek, 2006: 162). Bu bağlamda şu soruları sorar Zizek: Siber-mekân, bir sahte açılım vaadi midir; yani ruhçu, normal bedenlerimizden sıyrılıp, bir sanal mekândan ötekisine gezen sanal bir kendiliğe dönüşme ihtimali midir? Yoksa sanal toplulukların içinde işledikleri toplumsal iktidar ilişkilerinin ön kapanımını mı içerir?

Zizek'e göre, siber-mekânda bir montaj olarak hipermetin ile karşı karşıyayızdır: Anlamın, parça parça seslerin, görüntülerin, videoların bir montaj hattında bir araya gelmelerinden sonra soyut olarak ortaya çıktığı sürece yani yaban düşünceye dönüştür (Zizek, 2006: 165).

Zizek'e göre, Sherley Turkle'nin sözünü ettiği modernist hesap kültüründen postmodernist simülasyon kültürüne geçildiğine dair saik, "saydamlık" teriminin kullanımındaki kaymadan anlaşılabilir. Zizek'e göre, modernist teknoloji, makinenin nasıl işlediğini kavrama yanılmasını koruması anlamında saydamdır. Arayüzey ekranının arkasındaki makineye doğrudan ulaşabilmesine izin verdiği varsayılmaktaydı; kullanıcının onun işleyişini kavradığı ve hatta ideal koşullarda onu yeniden işleyebileceği varsayılıyordu. Postmodern saydamlıkta ise bu analitik küresel planlama tavrının neredeyse tam zıttı sözkonusudur: Arayüzey ekranının makinenin işleyişini gizlediği ve günlük deneyimimizi mümkün olduğunca sadık biçimde taklit ettiği varsayılır. Ancak Zizek'e göre, günlük ortamımızla süreklilik içinde bulunduğu ile ilgili bu yanılmanın bedeli, kullanıcının opak teknolojiye alışmasıdır. Kullanıcı bilgisayarın işleyişini kavrama çabasından vazgeçer ve sibermekanla etkileşime girdiğinde saydam-olmayan bir duruma fırlatılmış olduğunu kabullenir: Önceden kabul edilmiş genel kuralları izlemek yerine kendi dayanaklarını kendisinin bulması, de-

neme yanılma yoluyla yaptakçılık yapması gerekir. Postmodernist evrenin şeyleri arayüzeysel değerleriyle kabul etmekten kaynaklı safdil bir güven evreni olması, fenomenolojik bir tavidir. Zizek'e göre, modernist programcı günlük hayatın tahakkümünden kaçmasını sağlayan saydam, açık seçik yapılanmış siber-mekânın sığıncı (Zizek, 2006: 166-168). Bu iki modelin de birer mit olduğunun altını çizer Zizek. Arayüzey kavramı karşısında kapılınan ayartının, Gerçeği bir tür önkapanıma maruz bıraktığını belirtir: yani ya gerçek hayatın kendisi de *chat* kanallarından birisi ise diye düşünmeye başlayabilirsiniz. Dolayısıyla, Sherley Turkle'a atıfla, ne siber-mekânın dışındaki dış gerçeklik basit ve dolaysız kavranabilir ne de Gerçek Hayat bir başka penceredir der Zizek. Bu ayartılara dalmak yerine bilgisayarlaşmanın günlük deneyimimizin yorumbilgisel ufkunu nasıl etkilediğine bakmak daha anlamlıdır.

Siber-mekânın çoklu kullanıcı alanları teknolojisi Benlik kavramının ya da algılayan öznenin kendisiyle özdeşliğini ortadan kaldırır. Turkle gibi siber-mekânın üzerine yazan pek çok postmodern yazarın ortak teması, çoklu kullanıcı alanlarının yapıbozumunun merkezsiz öznesini günlük deneyimimiz içinde elle tutulur bir şey haline getirdiğidir (Zizek, 2006: 169). Zizek, eşsiz benliğin bu şekilde saçılarak birçok rakip faile, kolektif bir zihne, küresel bir koordinasyon merkezi olmayan bir benlik imgeleri çoğulluğuna dönüşmesinin onaylanması ve patolojik travmadan ayrı tutulması gerektiğini belirtiyor: "Sanal mekânlarda oynamak, "ben"imin yeni yönlerini, geçici kimliklerin, arkalarında "gerçek" bir kişi olmayan maskelerin getirdiği zenginliği keşfetmemi ve böylece ideolojik Benlik üretme mekanizmasını, bu inşanın yapımındaki şiddet ve keyfiliği deneyimlememi sağlar" (Zizek, 2006: 169). Yani Zizek'in söylediği gibi, siber-mekân aracılığı ile bütünüyle özneleşme(gerçekliğin siber-mekânın penceresine indirgenmesi) bütünüyle bir nesneleşmeyle (iç bedensel ritmimizin, dışsal aygıtlar tarafından yönlendirilen bir dizi uyarıya tabi kılınması) örtüşmektedir (Zizek,2006: 170).

Siber-mekânda, aynı metin üzerinden sonsuzcasına çoğaltılabilen metinler yazabilirsiniz. Bu durum, yazılı kültür ile olan ilişkimizi de değiştirebilecek niteliktedir Zizek'e göre. Bütün yazılmış büyük eserleri yeniden yazabilirsiniz ancak bu arada kaybedilen şeyin ne olduğu önemlidir, gözden kaçmamalıdır diyor Zizek. Evet, bu arada neyi yitiriyor olabiliriz? Franz Kafka'nın *Şato* romanının bilgisayar oyunun

çevrilmiş örneği ile ilişki kuran Zizek, oyunla birlikte, Kafka'nın deneyiminde kâbus olan şey, birden bire zevkli bir oyuna dönüşmüş olur diyor.

Siber-mekânın, eşi benzeri görülmemiş bir kapanım ayartmasıdır. Zizek'e göre, bizleri bekleyen Gerçek budur ve bu Gerçeği simgeselleştirmeye yönelik, ütopyik ve distopik bütün girişimler, gerçek tarihin sonundan, her türlü fiili kapanımdan çok daha boğucu bir sonsuzluk paradoksundan başka bir şey değildirler. Sanal gerçeklik yanlış bir addır (Zizek, 2006: 197). Çünkü böylece onun simgesel gerçeklikle tözdeş yönü tehdit altında kalır: Simgesel yüzey dokusunu, altında yatan fanteziden ayıran ve klasik metinde sadece ima edilen boşluğu doldurma eğilimindedir. Ancak her şey söylenirse, doğrudan hakikati elde etmiş olmayız. Zira bu boşluklar doldurulduğunda Öteki'nin gerçek mevcudiyetini kaybetmiş oluruz. Zizek'e göre paradoks işte buradadır: 'Öteki'nin ezici ve aynı zamanda da ele gelmez mevcudiyeti, tam da simgesel dokunun namevcudiyetleri (delikleri) içinde var olur. Siber-mekânın sorunu, gerçekliğin sanallaşması, bu yüzden de Öteki'nin kanlı canlı mevcudiyeti yerine dijitalleşmiş bir hayaletle karşı karşıya kalmamız değildir. Siber-mekânda gerçeklik kaybını yaratan şey, boş oluşu (gerçek mevcudiyetin doluluğu karşısında eksik kalışı) değil, tam tersine aşırı dolu oluşudur yani simgesel sanallık boyutunu neredeyse ortadan kaldırmasıdır. Bu yüzden de siber-mekânın boşlukların aşırı doldurulmasına verilebilecek olası tepkilerden birisi gerçeğin mevcudiyetini tıkadığı için enformasyon almayı ümitsizce reddetmektir der Zizek. Dolayısıyla siber-mekâyeterince hayaletimsi değildir. Geç kapitalizme ait toplumsal koşullarda, siber-mekânın maddiliğinin kendisi otomatik olarak, katılımcıların toplumsal konumlarının tikelliğinin ortadan kaldırıldığı, yanılsamaya dayalı, soyut, sürtünmesiz mübadele ortamını yaratmaktadır (Zizek, 2006: 199-200). Siber-mekânın kendi kendine evrimleşen doğal bir organizma olduğu yönündeki siberevrimsel anlayışta, kültür ile doğa arasındaki ayrımın bulanıklaşması söz konusu olmaktadır. Kültürün doğallaşmasının, yani yaşayan organizmalar olarak piyasa, toplum vb.'nin diğer yüzü doğanın kültürleşmesidir yani hayatın kendisinin enformasyon gibi kendi kendini yeniden üreten bir maddeler kümesi olarak görülmesi gibi.

Zizek'e göre, geç kapitalist tüketim toplumunda, "gerçek toplumsal hayat"ın kendisi, sahnelenmiş bir düzmecenin özelliklerini edinir ve komşularımız "gerçek

hayat”ta sahneye çıkmış aktörler ve figüranlar gibi davranırlar (Zizek, 2006: 293). Kapitalist, faydacı, tinsellikten arınmış evrenin nihai hakikati, “gerçek hayat”ın kendisinin maddilikten arınması, bir hayaletler şovuna dönüşmesidir. Zizek’e göre, Matrix bu mantığın son noktasıdır. Etrafında yaşadığımız gerçeklik hepimizin bağlı olduğu dev bir bilgisayar tarafından yaratılan ve eşgüdümelenen sanal bir gerçekliktir (Zizek, 2006: 294).

Geç kapitalizmin toplumsal koşullarında, siber-mekânın maddiliğinin kendisi, otomatik olarak, katılımcıların toplumsal konumunun tikelliğinin ortadan kalktığı, yanılısamaya dayalı, soyut, sürtünmesiz mübadele mekânını yaratır (Zizek, 2006: 270). Siber-mekânın egemen kendiliğinden ideolojisi, siber-mekânın ya da internetin kendi kendine evrimleşen doğal bir organizma olduğu anlayışına dayalı sözde siber-devrimciliktir. Kültürün doğallaştırılmasının (yaşayan organizma olarak piyasanın) öbür yüzü doğanın kültürleştirilmesidir; hayatın kendisi, kendi kendini yeniden üreten bir veriler kümesi olarak kavranır. Bu yeni hayat, Zizek’e göre, doğal ve kültürel ya da yapay süreçler karşısında tarafsız kalır. Yeryüzü de küresel piyasa da, temel yapıları şifreleme ve şifre çözme, enformasyon aktarma sürecinin terimleriyle tanımlanan kendi kendini düzenleyen, dev, canlı sistemler olarak görülürler. Canlı bir organizma olarak internet fikrine, çoğunlukla özgürlükçü görünen bağlamlarda, örneğin devletin interneti sansür ettiği bağlamlara karşı çıkıldığında başvurulur. Ancak devletin bu şeytanlaştırılışı muğlaktır ve bu durum tam da sağcı popülist söylem ve ya piyasa liberalizminin tavrını gösterir: Temel hedef asgari bir toplumsal dengeyi ve güvenliği muhafaza etmeye yönelik devlet müdahaleleridir. İnternetin ya da piyasanın böyle doğallaştırılması esnasında piyasa ya da kapitalizmin İnternet gibi organizmaların serpilme için ihtiyaç duydukları iktidar ilişkileri, siyasi kararlar, kurumsal koşullar kümesi karanlıkta bırakılır. Zizek’e göre, yapılması gereken, eski Marksist şeyleşme eleştirisini yeniden gündeme getirmektir: “Bugün sözde modası geçmiş, ideolojik hırs biçimlerine karşı depolitize nesnel ekonomik mantığı vurgulamak, ideolojinin egemen biçimidir, çünkü ideoloji kendini her zaman ideolojik diye görülüp bir kenara atılan Öteki’ye karşı mesafe takınarak tanımlar” (Zizek, 2006: 272).

Jacques Derrida, siyasal alanı belirlemeye yarayan sınır gibi, kamusal ile özel alan arasındaki sınırın hiç durmadan yer değiştirdiği ve güvensizleştiği yerde kamu-

sal olarak bağlanmanın anlamından söz eder *Marx'ın Hayaletleri*'nde. Bu sınırın yer değiştirmesinin sebebi, sınırı oluşturan ortamın, yani basın-yayın araçları ortamının, işte bu ögenin ta kendisinin ne canlı ne de ölü, ne burada ne de değil olarak, hayaletleştirici bir yapıya sahip olmasıdır (Derrida, 2007: 86). Ne varlık bilimle, ne olanın varlığı, ne de yaşam ve ölümle ilgisi olmayan ve onlara indirgenemeyecek olan bu alanı musallat bilim (*hantologie*) olarak adlandırır. Derrida'nın hayalet sorusu bir yol açıcı gibidir; şöyle söylüyor: “bir hayaletin, bir simülakr kadar, böylesine etkisiz, sanal, kıvamsız gibi görünenin etkililiği ya da mevcudiyeti nedir ki? Orada, şeyin kendisiyle benzetisi arasında, geçerli bir karşıtlık var mı?” (Derrida, 2007: 29).

Nermin Saybaşı, Derrida'dan ilhamla şunları söyler: “İnternette sohbet eden genç, babasına benzeyen “bir şey” görür ama onu gerçekten görmez. Benzer şekilde, babasına benzer “bir şey” duyar, ama birbirlerini duymazlar. Gerçek ile yapay, organik ile inorganik, otantik ile simulakrum arasındaki ayrım artık eskisi kadar güvencikle iddia edilemeyecektir. Şimdi bir “gerçek” vardır, ama tam da gerçek değildir, “fiili gerçek”, “gerçekten gerçek” değildir; en iyi ihtimalle gerçekliği sanal olan bir gerçektir. Fiilen gerçek olmaktan ziyade görünüşte gerçektir” (Saybaşı, 2011: 200).

Saybaşı, siber-mekânın, sonsuz bir sömürgeleştirme, fetih ve ulusötesi sermaye akışı süreci olarak işleyen adeta yapay bir toprak parçası olduğunu dile getiriyor. Ziauddin Sardar'a atıfla, Saybaşı, “hudut”un icat edilmiş bir kavram olarak siber-mekânda da işbaşında olduğunu haber vermektedir. Hudut fikri, zaten insanın tam kontrolüne sahip olduğu inancından kaynaklanan bir tahakküm aracıdır. Saybaşı'ya göre, hududun işlevi, rutin tahakküm pratiğini halkın eline bırakmak, onlara özgürlük yanılması vermek ve bu arada çoktan tayin edilmiş, enine boyuna düşünülmüş ve iktidar sahiplerince uygun bulunmuş fiili etkin kontrolü yürütmelerini sağlamaktır.

Siber-mekânın hududunda bundan farkı yoktur. Zaten kontrol altındadır; şimdi de halk yeni hudutları keşfetmeye ve oraya yerleşmeye teşvik edilmektedir. Siber-mekânın ideolojik olarak inşa edilmiş anarşisi, özgür eyleyenler olarak geniş topraklar üzerinde koloniler kuran ilk yerleşimcilerin güdülerini yansıtıyor, ama ancak evrimleşen belli bir medenilik anlayışının özgür eyleyenleri olabilirler, başka bir şey değil.

Siber-mekânın “hudut”un ilk adım olarak yaptığı şey tarihi yeniden yazmaktır: sayısız yerli kültürü dünya üzerinden silmek, dünyanın üçte ikisini sömürgeleştirmek ve Batı'nın tehlikeye düşürdüğü Üçüncü dünya'daki hayatı sürekli daha da kötüleştirme suçundan kurtulmak için bir katarsis çabasıdır bu (Sardar'dan akt. Saybaşı 2011: 201).

İnsan sonrasıcılıkla (*posthumanism*) ile ilgili temel bir soru, beden mi yoksa akıl mı olduğumuza ilişkindir (Nayar, 2010: 80). Zihin ve beden arasında bölünmüş Kartezyen özne, beden ve zihni yeni teknolojilerle yeniden yapılandığı için, şimdi insanın özü nerededir diye sorulabilir. Ağda, dijital ortamda, insan bedeni, gerçek beden nerededir?

Siber-mekân ya da PC’de, bir insan-insan olmayan ikiliği yoktur. PC’yi, telefonumuzu, siber-mekânın farklı entiteleri olarak değil ama bedenimizin bir uzantısı gibi düşünürüz. Böylece beden, makine, sanal uzay karmaşık bir entite olarak ortaya çıkar. İnsanın psikolojik ve coğrafik uzamı, doğal ve teknolojik sınırları ile birbirine geçer ve içsel ve dışsal sınırlar birbirine karışır. Bu durum, insan bedeninin yeni “psychotopography”si olarak adlandırılmaktadır. Kimlik, daha fazla bedensel olarak sınırlandırılmaz hale gelmiştir. Siber entiteler ve kültür, Nayar’ın kitabının temel tezi olarak, reel olanla ilişkilidir. Bu melez kültür paradigmasında birinin diğerine üstünlüğünden söz edilemez. Ancak gerçeklik formları birbirlerini dolaylandırmaktadırlar.

Siber-mekâna giren insanlar, orada da birisini cevaplamak, anlaşılır olmak ya da herhangi bir değerlendirme yapabilmek için gündelik hayatlarındaki deneyimlerini kullanmaktadırlar (Nayar, 2010: 81). Bu bağlamda Nayar’a göre, siberkültür reel dünyadan bağımsız bir şey olarak anlaşılabilir; siborglaştırılmış bir toplumda yaşıyoruz ve bu durumda siborglaştırmanın kimlikleri, politikayı, materyal dünyada nasıl etkilediğini, sosyal dünyayı nasıl etkilediğini anlamaya çalışmak gerekir.

Siber-mekân, siber-mekânın akışkan kimliklerinden faydalanma şansı oldukça az olmuş bu dünyanın her yerinden düşük fiyatlara çalışan işçiler tarafından yaratılmıştır (Nayar, 2010: 82). Çağrı merkezleri ve dış kaynak kullanımları gibi elektronik ekonomilere bağlı işler, çalışma takvimleri ile Asya’da çalışan bedenlerin biyolojik saatlerini değiştirmiştir. Ayrıca, bilgi ekonomisinde kol işindense enformasyonel iş daha çok değer kazanmıştır. Teknoloji sürümlü enformasyon kültürü ekonomik ve politik iktidar döngüsünü etkilemektedir.

Siberkültürün bütün teknolojik gelişmelerde olduğu gibi savaşla da kaçınılmaz bir bağı vardır (Nayar, 2010: 83). Nano teknoloji gelişmeleri askerlerin bedenle-

rini geliştirmekle meşgul savaşçıları, siborg savaşçılar olmaya başladı. Zekâ, uzaktan kumandalı nanosilahlar, robotik savaşçılar tam bir öldürme makinesi olabilirler ve saldırı güçlerinin parçası olarak insan bedenini içermek zorunda değiller. Çatışmanın yeni türü enformasyon savaşları (*infowar*), bu kansız savaşlar hacker ataklarından oluşmaktadır. Siber-terörizm olarak adlandırılan bu saldırıların da gerçek hayatta etkileri ve sonuçları vardır.

3. 2. SİBERPUNK VE SİBORG

3. 2. 1. Bilim-Kurgu Üzerine

Bilimkurgunun bir alt türü olarak siberpunk'ın ele aldığı temalar, seksenli yıllardan itibaren bilimkurgu sinemasında kendisine yer bulmuştur (Ersümer, 2006: 8). Gerçeklik ile simülasyonun birbirine karıştığı filmler, 80'ler ile 90'lar arasında bir kültür eleştirisi olarak görülen bilim-kurgunun tercihlerindedir (Atayman, 2004: 134-136). Bu filmlerin ortak yanı iç karartıcı, bunaltıcı, kötümser havaları ve kültüre eleştirel, olumsuz yaklaşmalarıdır. Büyüleyici kaynaşmalar, iç içe geçmelerin söz konusu olduğu bu filmlerde bir bilgisayar oyunu sizi ölümünüzle karışlaştığınız ür-kütücü bir âleme sokabilir. Bu negatif ütopyalar, teknolojinin ayağımızın altındaki dünyayı alıp götürme, zamanı, mekanı bir anda silme, simülasyon ile gerçeklik arasında dilediğince oynama olasılığını hatırlatan filmlerdir.

Ersümer'e göre, bir 20. yüzyıl fenomeni olarak bilimkurgu daha çok Batı Uygarlığı'nın bilimsel ve teknolojik gelişme üzerindeki deneyimlerini yansıtmaktadır (Ersümer, 2006: 15-21). Bilimkurgunun temel düşüncelerinden birisi, gerçekleşmek üzere olan icat ve işleyişleri ve onların insanlar, toplum ve uygarlıkların bakış açıları üzerindeki etkisini görmenin mümkün olduğudur. Bilimkurgunun ilk ürünü olarak, 18. ve 19. yüzyıl sanayi ve bilimsel devrimlerinin de çocuğu olarak düşünölen *Frankenstein*(Mary Shelley,1818) kabul edilir (Ersümer, 2006: 21, Jameson, 2005: 18). Bilimkurgu ve Ütopya bağlamında ise Thomas More'un *Ütopya*'sı bir ilktir (Jameson, 2005: 18).

20. yy başlarında Amerikan bilimkurgularında görölen bilimsel buluş ve yeniliklere karşı fetişist duyarlılık bilimkurgunun köklerinde yatan bir sempatinin de ürü-

nüdü. Bu sempati de Aydınlanma düşüncesi ve değerleri çerçevesinde belirlenmiş bir bilimsel düşünce sempatisi olarak açıklanabilir. Ersümer'e göre, bilimkurgu zaten Aydınlanma düşüncesinin reflekslerini taşımaktadır: "Korkuya; vampir, hortlak gibi halk inanışlarına ve bunlarla birlikte hareket eden mantığa bir son vermek istemiştir. Bu yüzden, Frankenstein'in Gotik formuna eklenen, olayların bilişsel mantık ile açıklanabilirliği bilimkurgu için bir yol ayrımını işaret ediyordu. Gotik, rahatsız edici bir tuhaflık (tekinsizlik), akıl dışılıktı. Zihinsel ve fiziksel yetenekleri felce uğratan bir dehşet duygusuydu. Bu açıdan, temelde Aydınlanma idealleriyle birlikte hareket eden bilimkurgunun cin, peri, zombi, hayalet ve benzerleriyle çevrili Gotik'i ortadan kaldırmaya yönelmesi doğaldı" (Ersümer, 2006: 21). Fakat bilimkurgu sadece tekinsiz ve bilinmeyi ortadan kaldırmakla uğraşmaz ama aklın ve anlamlandırılabilirliğin ifadesi olarak onunla sürekli bir mücadele içindedir de.

Beden, bilimkurgu türü içinde bilimsel bir araştırma nesnesidir (Ersümer, 2006: 22). Ersümer'in, Bülent Somay'dan yaptığı alıntıyı kısaltarak aktarıyorum: "BK, yalnızca doğal olanın, bilin(e)meyenin Gerçek'in, bilimsel bir müdahale fantezisi yoluyla tanıdık, evcil olana çekilmesinden ibaret değildir. (...) kendimiz dediğimiz şeyin bir yanını, yani bedenimizi de Gerçek olarak algılamamızın ve onu da, (...) kendimizi dışsal bir saf akıl konumuna yerleştirerek "denetlemeye" çalışmamızın fantezisi de aynı zamanda. BK, Aydınlanma'nın zihin/beden ya da ruh/beden ikiliklerini yeniden üretmekle kalmaz, bu ikilikleri problematize eder" diyor (Somay'dan akt. Ersümer 2006: 23).

Bilimkurgunun yedi teması şöyle başlıklandırılmıştır: Makineler, yeni canavarlar, kirlenme ve virüs felaketleri, kapalı toplum, böcekler, eğlence ve saldırganlık, istila (Ersümer, 2006: 27-31). Bilimkurgu filmleri evreni tanımlayarak insanın güvenlik ve kontrol açlığını gidermeye ve insanı bilinmeyenle bir uzlaşma noktasına getirmeye çalışırlar. Bu aynı zamanda bilim, büyü ve dine ait perspektiflerin de ortak noktasıdır. Gerçekliği açıklamaya çalışan bu üç anlayış arasında ki farkın fantezi, bilimkurgu ve korku filmleri arasındaki farkı da oluşturduğu düşünülür. Din ve büyü'nün, evrene ait sorularda, insanı kader yükü altında bırakmaları ölçüsünde, bilimkurgu, teknoloji aracılığı ile kaderi kontrol etmeye yönelimlidir. Bu açıdan bakıldıkta kadere karşı geliş bilimkurgu sinemasındaki temalardan birisidir. Ersümer'e göre,

istila teması, bilimkurgu türünde, nükleer savaş ya da komünist yayılma korkusu ile ilişkilendirilmekle beraber, seksenlerin sonunda geline yeni kapitalist aşamanın yansıması olarak da değerlendirilebilecek bağlam içinde, beden teknoloji bütünleşmeleri çerçevesinde de karşılaşılan bir temadır.

Joanna Russ'a göre, bilimkurgu, Ortaçağ edebiyatı gibi, didaktiktir.⁵Russ'a göre, bilimkurgunun kahramanları daima kolektiftir; (bireyler örnek kabilinden ya da temsili karakterler olarak yapıtlarda yer alsada) kahramanlar asla bireysel kişiler değildir. Bilimkurgu her zaman olguyu vurgulamaktadır; hatta eleştirmenler 'bir kahraman olarak düşünce' gibi kalıpları kullanabilmektedirler. Bilimkurgu yalnızca didaktik değil; çoğu kez huşu ve tapınmayı içeren 'dindar' bir ton ve 'keramet hissi' de taşır. Russ'a göre, bilimkurguya, bilinenlerin sınırında dolaşan bilimkurgu ve bilinenleri görmezden gelen bilimkurgu olarak da bakmak gerekir. Russ, ikincisini, kötü bilimkurgu olarak adlandırır.

Ursula Le Guin, kehanet, bilim-kurgunun unsurlarından biri olsa bile oyuna adını veren şey değildir der (Le Guin, 1985: 10). Bilim-kurgunun bir önbilici değil ama betimleyici olduğunu söyleyen yazar, bilim-kurgunun gelecek hakkında olmadığını söyler.

Bilim-kurgu metafordur. Onu diğer, daha eski kurmaca biçimlerinden ayıran şey, çağdaş hayatımızın bazı baskın öğelerinden, bilimden, bütün bilimlerden ve teknolojiden ve bu arada görevcilikçi ve tarihsel bir perspektiften çıkarılan yeni metaforları kullanmasıdır. Uzay yolculuğu bumetaforlardan biridir sözgelimi, alternatif bir toplum, alternatif bir biyoloji de öyle; gelecek de başka bir metafordur. Kurmaca yapıtlarda gelecek bir metafordur (Le Guin, 1985: 13).

F. Jameson, birbirleriyle çakışabilen, her yeni evrenin bir öncekinin biçimsel edimlerini koruduğu ve tarihlerin de sembolik olduğunu vurgulayarak, bilimkurgunun çeşitli evrelerini şöyle sıralar:

1- Macera ya da "uzay operası"ve en doğrudan temsilcisi Jules Verne'dir. Amerikan geleneğinde ise Edgar Rice Burroughs'un *A Princess of Mars*'ıyla (1917, Marslı Prenses) anılır.

⁵ Russ, J. (2008). "Bilimkurgunun Estetiğine Doğru" Çev. Elif Çopuroğlu, Erişim: 8.08.2011. <http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2008/02/02/bilimkurgunun-estetigine-dogru/>

2- Bilim (ya da en azından bilimin mimesis'i), Gernsbacher'in *Amazing Stories*(1926, İlginç Hikâyeler) eserindeki ilk ucuz bilimkurgu edebiyatı örneklerinden başlatılabilir.

3- Sosyoloji, daha doğrusu sosyal hiciv veyahut“kültür eleştirisi”: Geleneksel olarak Pohl ve Kornbluth'un *Uzay Tacirleri* (1953) ile getirdikleri yeniliğe atfedilir.

4- Öznellik, ya da 1960'lar: örneğin Philip K. Dick'in on büyük romanı, hepsi de1961-68 yılları arasında yazılmıştır. Ancak bu maddeyi şöyle genişletir metnin devamında Jameson: “Öznellik ve temsille ilgili dördüncü kategori, 1969'da başlayan ikinci bir feminizm dalgasına da yer açacak şekilde genişletilmelidir; zira bu dalga tümünden yeni bir kadın bilimkurgu yazarları kuşağı yarattığı gibi, daha da çarpıcı olanı, Ütopya metninin tümünden yenilenmesini ve yeniden keşfini de belirlemektedir”.

5- Estetik ya da “spekülatif kurmaca”, geleneksel olarak Michael Moorcock'un 1964-77 yılları arasında yayımlanan *New Worlds* dergisiyle, ABD'de ise Samuel Delany'nin (1942-) eserleriyle özdeşleştirilir.

6- Siberpunk, William Gibson'un *Neuromancer*'ıyla (1984) bomba gibi bir başlangıç yapmıştır: yalnızca yeni-muhafazakâr devrim ve küreselleşmeyle değil, aynı zamanda ticari fantezinin kitle kültürü alanında rakip bir tür ve nihayetinde galip olarak ortaya çıkışıyla da uyumlu olan genel bir kopuş dönemi (Jameson, 2005: 137).

Lewis Call, postmodernizmin kavramlarının ve özellikle postmodern anarşizmin popüler bilimkurguda büyük ölçüde yer bulduğuna vurgu yapar (Call, 2005). Mars üçlemesinde Kim Stanley Robinson'un armağan ekonomilerini araştırması, Samuel Delany'nin romanlarında ve Marge Piercy'nin *Zamanın Kıyısındaki Kadın*'ında radikal toplumsal cinsiyet teorileri, Ursula L. Guin'in romanlarında ve özellikle *Mülksüzler*'de anarşist politikalar yayılmış durumdadır. Özellikle William Gibson ve Bruce Sterling'in siberpunk romanlarında, ben'in yapısökümünden Kartezyen mekân kavramlarının aşındırılmasına, yeni ağ-temelli kimlik ve iletişim mo-

dellerinin işlemesine dek postmodernizmin neredeyse bütün büyük temaları dillendirilmektedir. Call'a göre, bu kitaplar, postmodernizmin erişilmesi güç fikirlerini alıp çok daha geniş bir kitleye sunmaktadırlar. Gibson ve Sterling'in romanlarında postmodern anarşizm fildişi kulesinden çıkıp sokaklara dalar. Bu yüzden Call, siberpunkın tüm radikal postmodernizm projesini çevreleyen meta-hat olarak anlaşılabilirliğini ve günümüzün kablolu dünyasının sıradan vatandaşlarının kaygıları arasında yaşamsal bir arayüzey olarak hizmet verdiğini öne sürer.

3. 2. 2. Siberpunk

Siberpunk 1980'lerde ortaya çıkmış ve temel olarak siber teknoloji ve sanal kültürü içeren teknolojik kapitalizmin bir alt kültürü olarak tanımlanır (Nayar, 2010: 36; Karadeniz, 2010: 34).

80'lerin ortasında hem edebiyat, hem sinemada bilimkurgu üretmenin yeni bir yolu olarak ortaya çıktı. Ana kitap William Gibson'ın *Neuromancer*'ıydı, *Blade Runner*'da en önemli film. Her ikisi de hard-boiled tarzı özellikler taşıyor, ayrıntıları ifade etmede yoğun bir şekilde hassasiyet gösteriyordu ve teknolojiyle olan ilişkileri bilimkurgu için alışılmadık bir tarzda oldu. Ne (birçok 'Altın Çağ' bilimkurgusunda olduğu gibi) teknoloji aşığı, ne de (Yeni Dalga bilim kurgusunda olduğu gibi) teknofobik olan siberpunk, teknolojiyi bir yol arkadaşı gibi çok fazla kucaklamadı. (...) *Neuromancer* ile birlikte, *Blade Runner* yaygınlaşan siberpunkın sınır kurallarını belirledi: ileri teknoloji ve sefil yaşamın kaynatılmış bir bileşimi. (Ersümer, 2006: 52).

Siberpunk sözcüğünün ilk kullanımı "*Amazing Science Fiction Stories*" (1983) dergisinde yayımlanan "Cyberpunk" adlı kısa öykü ile gerçekleşir (Ersümer, 2006: 34; Nayar, 2010: 36). Yüksek teknolojiye vurgu yapan siber ile asiliği, yasa dışılığı ve sokak tarzı bir yaşamı vurgulayan punk sözcüklerinin bileşimi sözcüğün kökenini oluşturur (Nayar, 2010: 34). "Seksenlerde Bilimkurgu" adlı makalede William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner, Pat Cadigan ve Greg Bear gibi yazarlar siberpunklar olarak tanıtılır. İçlerinden William Gibson, siberpunk edebiyatın içerik ve estetik sınırlarını büyük ölçüde belirlediği düşünüldüğünden ön plana çıkmaktadır. Yazarın Hugo, Nebula ve Philip K. Dick gibi bilimkurgunun saygın ödüllerini almasına yol açan *Neuromancer* adlı romanın yazarı olması ön plana çıkmasında belirleyici etkindir.

Siberpunk adını günümüze kadar taşıması ve bu edebiyatın algılanışındaki payı dolayısıyla adı anılan diğer isim ise Bruce Sterling'dir. Sterling, ilk siberpunk

antolojisi olan *Mirrorshade*'in editörüdür (Nayar, 2010: 36). Ersümer'e göre, William Gibson daha çok ürettikleri ile ön plana çıkarken, Sterling, siberpunk adı etrafında oluşan cazibe noktalarını denetlemek, savunmak ve geliştirmek yeteneğiyle ortaya çıkar. Sterling, siberpunk'ın, bilimkurgunun alanını genişlettiğini ve ona karşı-kültürün rock ve hackerlik gibi elemanlarını eklediğini belirtir.

60'lı yılların Yeni Dalga'sından sonra bilimkurgu dünyasında ilgi çekici bir tartışmaya sebep olan siberpunk, sadece yeni bir kurgu formu olarak iş görmemiş, "teknolojiye karşı hacker tutumu ve rock'n roll niteliği" neredeyse politik bir hareket duygusu da yaratmıştır (Ersümer, 2006: 38). Bu özelliklerinden kaynaklı olarak, siberpunk, bilimkurgu dünyası ile akademik çevreler tarafından da bir gerçeklik olarak tanınmıştır (Best ve Kellner, 178-179).

Douglas Kellner, sık sık gerçek dünyanın bilimkurgusal hale gelişinden hatta onu aştığından söz eden Jean Baudrillard'ın sosyal teorisinin fütüristik postmodern bir bilimkurgu olarak okunabilecekken, siberpunk bilimkurguların bir tür sosyal teori olarak okunabileceğinden söz etmiştir: Baudrillard, bizim şimdi bilgisayarlaşma, bilgi-işlem, medya, sibernetik denetim sistemleri ve toplumun simülasyon kodları ve modeller uyarınca örgütlenmesinin, toplumun örgütleyici ilkesi olarak üretimin yer aldığı yeni bir simülasyon çağının içinde bulunduğumuzu iddia eder... bundan dolayı Baudrillard'ın en iyi çalışmaları, mevcut ileri teknoloji toplumunu aydınlatan fütüristik dünyalara ilişkin vizyonları yansıtan siberpunk kurmacalar ve J.G. Ballard, Philip K. Dick ve William Gibson'ın romanlarıyla birlikte okunabilir. Bu romanlar postmodern kategorileri somutlaştırırlar ve Baudrillard bu kurmacaların bazılarından bizzat etkilenmiştir (Ersümer, 2006: 40).

Bu bağlamda, siberpunk, içinden çıktığı dönemin sosyal, ekonomik, kültürel, politik vb. alanlarındaki birçok değişime duyarlı bir tür olmuştur (Ersümer, 2006: 40-43). Bu manada sanayi sonrası, geç kapitalist, postmodern, simülasyon ve bilgi çağı gibi odak noktaları 1970'ler sonrası modern toplumlarda yaşanan değişimler olan ve bakış açılarına göre farklı adlar taşıyan bir tarihsel dönemin görünümünü taşırlar. Nitekim Jameson'a göre postmodernizmin olmasa bile geç kapitalizmin en üstün yazınsal ifadesidir. Jameson'a göre, sibernetik ve bilgisayarların muazzam ölçüde farklı teknolojileri ile başlayan geç kapitalizmde, ağır sanayi ve modern fabrika üretiminin ütopyalarından farklı olarak, siberpunkta görülebilecek türden sosyalist olmayan ütopyalara dönüş olmuştur.

Gelecek şoku, geleceğin zamanından önce yaşamımıza girmesi sonucu oluşan sersemletici bir olgu ve insan organizmasının fiziksel uyum sağlama sistemiyle karar verme süresinin aşırı yüklenmesi sonucu oluşan fiziksel ve ruhsal bir sıkıntı olarak

tanımlanır (Ersümer, 2006: 42). Bu durumda şokun kaynağı olarak aşırı enformasyona vurgu yapılmaktadır. Gelecek şoku yaratan teknolojik ilerlemelerin, insanların fetişistik bir büyülenme ile dehşetli bir kaygı duygusu yaşamak arasında tuttuğu seksenli yılların başında ortaya çıkmış siberpunk anlatılarında dış gerçeklik, bütünlük kurmak gibi bilişsel yöntemlerle değil daha çok duygu ve sezgiler aracılığıyla kavranır(Ersümer, 2006: 42). Siberpunk edebiyatın ortaya çıktığı yıllar, kişisel bilgisayarların ve internetin gündelik yaşama girişiyle sibernetik dünya algısının yaygınlık kazanmaya başladığı yıllara tekabül eder. Bu edebiyat, dev iletişim ağları ile örülmüş küresel bir dünyadan haber vermektedir. Marshal McLuhan'da 1960'lı yıllarda sibernetik ağ fikri ve sibernetik dünya algısının ilk habercilerindedir çünkü iletişim teknolojisindeki gelişmeler ile dünyanın bütünsellik ve anındalık taşıyan bir zaman ve mekân algısı doğuran küresel bir köye dönüştüğünü dile getirmektedir (Karadeniz, 2010: 39; Ersümer, 2006: 43). McLuhan'a göre iletişim araçları insanın düşünme ve algı sistemini değiştirmiştir. Bu da insanın değişimi demektir. Nitekim William Gibson'da interneti, insan bilincinin bir çeşit protezvari, küresel uzantısı olarak tanımlamaktadır.

Jameson'a göre, siberpunk, tüm enerjisine ve niteliklerine rağmen, bilimkurgunun başarısızlığa mahkûm karşı saldırı girişimi ve çağdaş bilimin zorlukları nedeniyle yabancılaşmış bir okur kitlesinin -ideolojik açıdan daha toplumsal bilimkurgunun radikalizmine gittikçe düşmanlaşan ve bilimkurgu alanında yeni ama basmakalıp, kolay okunan metin üretiminin azalmasına tepki gösteren okur kitlesinin- gönlünü yeniden çalmak amacıyla giriştiği son bir çabanın tezahürüdür (Jameson, 2005: 103).

Nayar'a göre, siberpunk tekno-elitizme karşıdır ve bu yüzden de karşı kültürel bir hareket olmuştur(Nayar, 2010: 36). Nayar, siberpunkın, baskın kültürün değer yargılarını ve normlarını sorunsallaştırdığını söyler. En son teknolojileri takip etmek, keskin sınırlarda olmak bu kahramanların belirgin davranış özellikleridir. Sınırdaki olmak yaşanan zamanın öldürücü hız ve değişimine ayak uydurmak ve öldürücü şok dalgalarının altında kalmamak için gereklidir. Uçlarda olmak, her konuda ileride olmak, en aşırı en hızlı, en tuhaf, en dekadant, en 'cool' olmak her şeyden öte en son eğilimlere ve zamana ayak uydurmaktır. Ölüm ve yok oluş siberpunk için estetik bir

değerdir, kahramanlar için ölüm onurlu ve cool bir eylem olarak sunulur. Bu haliyle siberpunk kahramanlar, şövalye, samuray, kovboy, hard boiled dedektiflere de yaklaşmış olurlar.

Siberpunk, klasik bilim kurgu ile detektif hikâyeleri, gotik edebiyat, punk rock fantezi ve aşk hikâyelerinin birbirine karıştığı, sınırları flulaştıran bir türdür (Nayar, 2010: 37). Nayar'a göre siberpunk, İnsansonrasicılığın (posthumanism) edebiyat dilidir zira beden sınırlarının aşıldığı düşünülür. İnsansonrasicılık, yaş, hastalık, görünüş, bedensel yetersizlik gibi insan bedeninin sınırlarının ve kapasitesinin aşıldığına dair bir ideoloji, inanç ve bakış açısıdır. Sokak tarzı yani vahşi kent ortamındaki siberpunk karakterlerinin, bu ortamda ayakta kalma bilgi ve uyanıklığına vurgu yapan, güçlü olanın ayakta kaldığı temasına kadar gidebilen hareket tarzıdır (Ersümer, 2006: 54).

Siberpunk geleneksel zaman ve mekân nosyonlarını çözer (Nayar, 2010: 38). Sürreel zaman ve uzam teması gerçek ve gerçek olmayan arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Siberpunkın bu özelliği, onu, William Burroughs ve Thomas Pynchon'un postmodern kurguları ile yakınlaştırır.

Claudia Springer, bilimkurgu edebiyatın, özellikle de yakın dönemdeki siberpunk alt-türünün, insan zihni ve bedeni üzerindeki teknolojik değişimlerin çeşitliliğini keşfettiğini söylüyor (Springer, 1998: 17). Springer'e göre, insan-sonrası gelecek ile ilgilenen bilimden ve yakın dönemdeki bilimkurgudan ortaya çıkan şey, günümüz insanların karşı karşıya kaldıkları yok olma tehdidinden kaynaklı insanın hayatta kalma olasılığının belirsizliğidir. Siberpunk, kâr peşinde koşan acımasız şirketlerce yönetilen, yaşanması imkânsız teknolojik bir dünyanın kasvetli görüntüsünü resmetmektedir. Springer, disütopik bakış açılarından farklı olarak, hem siberpunkta hem de bilimde teknolojiye ilişkin bir heyecan olduğunu dile getirmektedir.

Siberpunk, otantik insan kimliğinin tüm zeminlerini muğlâklaştırmaktadır. Teknoloji, siberpunk karakterlere, herhangi bir yolla kendilerini kimliklerine asla benzemeyecek şekilde başkalaştırma imkânı verir. Siberpunk metinlerde çorap gibi değişen kimlikler kaynaklarını teknolojik yapılarda bulmaktadır. Böylece ortaya çı-

kan şey Baudrillard'ın kavramsallaştırdığı gibi bir hipergerçeklik ve simülasyonlar dünyasıdır (Springer, 1998: 42).

Siberpunkta bir bukalemun gibi değişen zihin ve bedenden başka toplumsal cinsiyetler de başkalaştırılabilir (Springer, 1998: 44). Gerçek ile yapay arasındaki karşıtlığı tümüyle müphem kılan teknoloji siberpunk karakterlere biyolojik cinsiyetlerinden kurtulma olanağı verir. İnsan varoluşunun keskin bir tanımından vazgeçişle birlikte siberpunk ve siborg imgelemi, geleceğin daha iyi bir dünya vaadinden de vazgeçer (Springer, 1998: 45). Bu haliyle siberpunk gelecek kaçınılmaz olarak disütopiktir: Halkın çoğunluğu düzeltilemez şekilde tahrip edilmiş bir çevre ve sefil bir yoksulluk içinde yaşarken güneş sistemi inanılmaz derecede zengin şirketlerin kontrolündedir. Yerküre insanlar tarafından talan edilmiş ve kapitalist bir aristokrasi kurulmuştur. Bireysel haklar yoktur, insanlar bu vahşi ortamda başlarının çaresine bakmaya terk edilmişlerdir (Springer, 1998: 45; Ersümer, 2009: 85). Siberpunk'ta sözü edilen bu dünyaya karşı bir direniş vardır, ancak, bu direniş aşkın değerler, sosyalizm, toplum çıkarları vb. adına değil, zamana uygun düşmek anlamında bir direniştir ve çoğunlukla anarşizm vurgusu taşır. Direnişçiler, grotesk saç kesimleri, kıyafetler, tiksindirici görünümlü yeni silahlar, cinsel alışkanlıklar, uyuşturucular, beden bütünlüğünü bozmaya yönelik gönüllü girişimleri ile cool, sert ve genç görünümlü anti-kahramanlardır. Vücutlarına çeşitli makineler, protezler monte edilmiştir ve olağandışı iletişim yeteneklerine sahiptirler. Ersümer'e göre, sibernetik bilimkurgu, dış uzayda ve gezegenler arasında değil, tehdit altındaki beden bütünlüğü zemininde, insan zihni ve psikolojinin iç evreninde dolaşır. Ersümer, hemen her belirgin siberpunk eserinde, beden istilasının dışarıdan başlatıldığını ve baskının kaynağının hataya düşebilen insanoğlundan daha üstün bir varlık arzulayan çokuluslu kapitalizm olduğunu dile getirir. Zira siborg fikri, siberpunk'ın temel arka planlarından biridir. Ersümer'in dile getirdiği gibi, insanın siborg olmaya doğru itildiği siberpunk kurmacalarında, beden dıştan değil, sibernetik aracılığıyla, içten kontrol edilmeye başlanmıştır. Bu durum, siberpunk kurmacalarıyla siberpunk öncesi bilimkurguları birbirinden farklılaştırır. Örneğin, bilimkurgunun kaynağı olarak kabul edilen Mary Shelley'in *Frankenstein*'i (1818), siberpunk'lara göre, hümanist bilimkurgudur. Bu durumu Ersümer şöyle açıklamaktadır:

Bilindiği gibi, Frankenstein’da, Dr. Frankenstein kendi yarattığı canavarın kurbanı olur. Bu bakışta, insanın aşmaması gereken sınırlar vardır, doğanın verili yapısını bozmak kesin ve doğrudan bir cezaya tabidir. Oysa siberpunk’ta, insanın teknoloji aracılığıyla gerçekleştirdiği dönüşüm bir ucube ortaya çıkardığı kadar, hayranlık verici yetenekleri olan bir varlığın doğuşuna da yol açar. Siberpunk’ta ‘Frankenstein’ (siborg) küresel şirketler tarafından finanse edilen bir takım projesidir. Söz konusu şirketler, çıkarları için insanı teknolojik ve zihinsel olarak istedikleri şekle sokabilmek için yeniden inşa etmeye çalışmaktadırlar. Siborg, Shelley’in romanındaki gibi insanlardan yalıtılmış biçimde Kuzey Kutbu’nda gezmez, sokaklarda dolaşır. Yani başımızdadır, hatta bu evrede biz insanlar çoktan bir siborg olup çıkmışızdır” (Ersümer, 2009: 85).

Pek çok siberpunkta, devlet, kapitalizm ve teknoloji arasında şeytani bir yakınlık olduğu görülür (Nayar, 2010: 40). Enformasyonun kendisi yeniçağ ekonomisi ile özellikle iç içedir. Bu bağlamda bilgisayar korsanlığı, bilgisayar teknolojisi ve kapitalizm, siberpunk içindeki temel güç odaklarıdır. Bilgisayar korsanlığı, yazılım ve bilgi kontrolüne karşı direniş hareketi olarak siberpunk içindeki major politik temadır (Nayar, 2010: 41, Karadeniz, 2010: 32). Nevar ki tüketim ideolojisi, azınlıkların vekadınların durumunda olduğu gibi, siberpunk da dezavantajlı grupları yeniden üretmektedir. Feminist siberpunk eleştirileri, siberpunk’ın, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini güçlendirdiği önermesi ile başlar. Pat Cadigan, Mary Rosenblum, Melissa Scot gibi feminist siberpunk yazarları, geleneksel siberpunktaki bedensiz olma ve merkeziz özne temalarını tersine çevirmişlerdir.

Atayman’a göre, bilim-kurgunun bir alt türü olan siberpunk yazarlarının derdi, yeni dijital dünyada nelerin mümkün olabileceği değil, bu siber dünyada insanların bireysel algılarının ve toplumsal organizasyondaki yerlerinin ne olabileceğine ilişkindir (Atayman, 2004: 130). Atayman’a göre, siberpunk, sistemin iktidarının, kendi bedenlerinden akıp geçtiğinin, onların üzerinden ve onların aracılığıyla işlediğinin farkında olan genç teknoloji tüketicileriyle ilintilidir. Dolayısıyla bu akımın oluşturduğu fanteziler dünyasından geriye kalan, tek tek kişilerin ahlaki bir duruş temsil edebilme, ahlaki kararlar alarak, sistemin içinde kişiliklerini korumalarının bir imkânını bulma çabasıdır. Sisteme karşı siberpunk, kolektif bir duruş ve güç oluşturmaz (Atayman, 2004: 184).

3. 2. 3. Siborg

Baudrillard, 80’ler sonrası post modern durumu “orji sonrası” olarak tanımlar (Baudrillard, 1998: 9). O, modernitenin üzerine inşa edildiği ikiliklerin sınırlarının

ortadan kalkmaya başladığı bu durumu bir metafor olarak “trans-seksüellik” kavramı ile karşılaşmıştır. Baudrillard ile eş zamanlı olarak, benzer motifler üzerinde çalışmış olan Donna Haraway ise *Siborg Manifestosu*’nu yazmıştır.

Haraway’ın düşünce izleğinde *siborg* tüm sınırların yıkımına gönderme yapan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bir terim olarak siborg ilk defa, 1960 yılında, Manfred Clynes ve Nathan Kline tarafından sibernetik organizma anlamında kullanılmıştır ve beden-teknoloji bütünleşmesine gönderme yapmaktadır.(Nayar, 2010: 37). Hem trans-seksüel kavramı hem de *siborg* kavramı her türlü sabit kimlik tanımını tehdit etmekte ve hâlihazırda kimlik mücadeleleri üzerinden yürüyen politikaları da geçersiz kılmaktadır (Güney, 2007). Haraway, sınır aşımını, verili değerlerden kurtulup yeni ve farklı yapılar kurabilmek için bir imkân olarak görmektedir. Bu imkân yeni bir dil, yeni bir beden ve yeni bir varoluş biçimi kurma çabasını imlemektedir. Nayar’a göre, doğa ve yapıntı kavramlarının yeniden tanımlanması gerektiği arzusunun dile gelişidir siborg.

Haraway’a göre, sibernetik bir organizma olarak siborg, makine ile organizmanın oluşturduğu kurgusal bir yaratık olarak toplumsal gerçekliğe ait bir melezdır (Haraway, 2006: 2). Haraway, canlı toplumsal ilişkilerin alanı olarak bu toplumsal gerçekliği bir siyasal kurgu alanı olarak, dünyayı da değiştirecek kurgunun imkânı olarak görür. Siborg, yirminci yüzyılın son döneminde, “kadın deneyimi” sayılan olguyu değiştiren bir kurgu ve canlı deneyim meselesidir. Bu durumu bir ölüm kalım meselesi olarak gören Haraway, toplumsal gerçeklikle bilim kurgu arasındaki sınırın bir göz yanılması olduğunu işaret ediyor: “Çağdaş bilim-kurgu siborglarla (aynı anda hem hayvan hem makine olan, doğal mı yoksa insan eliyle mi yaratıldığı pek anlaşılamayan dünyalarda dolanan yaratıklarla) doludur” (Haraway, 2006: 3).

Haraway, bilim-kurguda olduğu gibi, modern tıp ve modern savaşın da organik üremeden çoğalmamış siborglarla dolu olduğunu vurgular. Toplumsal ve bedensel gerçekliğimizin haritasını çıkaran bir kurgu ve bazı çok verimli çiftleşmeler akla getiren bir hayali kaynak olarak gördüğü siborg ile ilişkimizi Haraway şöyle açıklamaktadır:

Yirminci yüzyılın sonlarına... bu mitik çağa geldiğimizde... makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir... Batı'nın bilim ve siyaset geleneklerinde (ırkçı, erkek-egemen kapitalizm geleneği, ilerleme geleneği, doğayı kültür ürünleri kaynağı olarak sahiplenme geleneği, benliğin başka benliklerin yansımalarından yeniden üretilmesi geleneği) organizma ile makine arasındaki ilişki, hep bir sınır muharebesi şeklinde cereyan etmiştir. Bu türdeki bir sınır muharebesinin paylaşılabilen toprakları da üretim, üreme ve tahayyüldür. Benim argümanım, sınırların karışmasını sevinçle karşılamakta ve bu sınırların oluşturulmasında sorumluluk üstlenmektedir (Haraway, 2006: 4).

Haraway'ın siborg kurgusu üzerine oturttuğu argümanlar şu şekilde özetlenebilir:

- 1- Siborg, sosyalist- feminist kültür ve teoriye, postmodernist, natüralist olmayan bir tarzda ve cinsiyetin (gender) olmadığı bir dünya –doğuşun ve bir sonun olmadığı bir dünya- tahayyül eden ütopyik gelenek dahilinde katkıda bulunma çabasıdır (Haraway, 2006: 4).
- 2- Siborg, toplumsal cinsiyet sonrası dünyanın yarattığıdır (Haraway, 2006: 5).
- 3- Siborg, kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa bağlanmıştır. Dolayısıyla muhalif ve ütopyacıdır (Haraway, 2006: 6).

Haraway, yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde sınırların çöktüğü üç alan tespit eder: Amerika Birleşik Devletleri bilimsel kültüründe insan ile hayvan arasındaki sınırın çöküşü ki “siborgun mit halinde görüldüğü yer, tam da insan ile hayvan arasındaki sınırın çiğnenip aşıldığı yerdir” (Haraway, 2006: 9-13). İkinci ayırım, hayvan-insan organizma ile makine arasındadır. Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde, Haraway'a göre, doğal ile yapıntı, zihin ile beden arasındaki sınır belirsizleşmiştir: “...bizim makinelerimiz rahatsız edici derecede canlılık sergilerken, kendimiz ürkütücü derecede atalet içindeyiz” (Haraway 2006: 10). Haraway, post-modernist stratejilerin-siborg mitinde olduğu gibi- şiiri, ilkel kültürü, biyolojik organizmayı yeni bir masumiyet ve içgörü kaynağı olarak doğayı parçalayıp, Batı epistemolojisinin temelini meydana getiren ontolojisini yıktığını dile getirir. Ancak bu durumun, iddia edildiği gibi bir sinizm ya da inançsızlık, yani makinenin insanı, metnin anlamlı siyasal eylemi yok ettiğini ileri süren teknolojik determinist anlayışlar türünden bir varoluş hali olmadığını söyler.

İnsan ile hayvan arasındaki sınırların belirsizleştiği üçüncü alan ise fiziksel olan ile fiziksel olmayan arasındaki sınırın belirsizleşmesidir. Kuantum teorisinin sonuçları ve belirlenimsizlik ilkesi mikro elektronik sonuçlarını doğurmuştur. Kısacası, Haraway'a göre, siborg miti, ilerici insanların gerekli siyasal çalışmanın bir parçası olarak irdeleyebilecekleri ihlal edilmiş sınırlar, kudretli kaynaşmalar ve tehlikeli ihtimallerle ilgilidir.

Siborg Manifestosu, bu haliyle yeni bir siyaset, yeni bir beden oluş ve yeni bir dil olarak postmoderniteyi bir sinizm ve kinizm olarak algılamaya karşı direniş iddiasındadır. Bu direniş teknolojinin ulaştığı boyutlarla hayatı ve insan oluşu etkileme ve değiştirip dönüştürme pratiklerini incelemektedir. Siborg oluşun bir bedensel dönüşüm olarak toplumsal cinsiyet sonrası kadın ve erkek ikiliğini ve modenitenin üzerine yükseldiği her türlü ikiliği yeni bir beden anlayışı ile aşmayı denemesi zaten bir siyaset önerisidir. Tabi bu siyaset, yeni bir beden anlayışı üzerine bina edildiği için tartışma temel olarak beden olgusunu içermektedir. Talat Balca Arda'ya göre, estetik cinsiyet ameliyatlarından klonlamaya kadar tekno-kültür, bize “doğal” olarak tanımlamayı sürdürdüğümüz her şeyi sorgulatmaktadır (Arda, 2004). Doğallığı içinde öyle olduğunu kabul ettiğimiz bedenlerimizin, toplumsal kimliklerimizin ve cinsiyetlerimizin de bu doğallığa bağlı olarak kadınlıkları ve erkeklikleri belirleyerek değişmezliklerini garanti altına alması sorun edilmektedir siborg kavramsallaştırmasında. O halde siborg, sibernetik bir organizma olarak ataerkillik ve toplumsal cinsiyet düzenlemelerini dolayısıyla feminizmin de tartışılmasını içermektedir.

Ataerkil düzenin meşruluğu siborglaşmayla yitime uğramaktadır Haraway'a göre. Teknolojinin de suç ortaklığı ile gerçekleşecek olan bu durum, Haraway'ın sibernetik feminizmini, teknoloji ile yaptığı iş birliğinden dolayı diğer feminizmlerden ayırır. Arda'ya göre, eko-feminizm (Goddess Feminizm) 70-80'li yıllarda ortaya çıkan kültürel feminizmin bir kolu olarak kadının doğaya kaçarak ideal yerini belirlemesinden yanadır. Bu yer kaynağını tarih öncesi mitolojilerdeki tanrıça ritüellerinde bulur. Tanrıça, tanrısallığı, dini merasimleri doğanın içindeki değişime, doğum-ölüm devirlerine ve hayatın yenilenme süreçlerine bağlamaktadır. Daha sonra teknoloji ile birlikte erkekler doğaya tahakküm etmişlerdir. Kadın ve doğa bu birliğe başkaldırmalı ve hiyerarşi karşıtı bir ekolojik-doğal bir toplum yaratmalıdır.

Haraway'a göre, toplumsal cinsiyet, ırk ya da sınıf bilinci, patriyarkanın, sömürgeciliğin ve kapitalizmin çelişkili toplumsal gerçekliklerinin korkunç kazanımlarıdır (Haraway, 2006: 16). Siborg feministler, doğal bir birlik matrisi istemeyen ve hiçbir kurgunun/yapının bütün olmadığını savunan feministlerdir (Haraway, 2006: 22). Haraway'a göre, iletim teknolojileri ile biyo-teknolojiler, bedenlerimizi yeniden tasarlamının hayati önemdeki araçlarıdır (Haraway, 2006: 34).

Springer, popüler kültürde temsil edilen pek çok siborg türüne işaret eder (Springer, 1998: 26-27). En bilinen iki tür organik sonrası, klasik (donanım-arayüzeyli) siborg ve klasik sonrası (yazılım-arayüzeyli) veri tabanlı transorganik siborg ya da kişilik yapısıdır. İlki, daha önce yaşamış kişi olarak ya da genetik olarak imal edilmiş organik insan bedenini organik olmayan, mekanik ya da elektronik aşılama ve ya protezle birleştirir. İkinci tür, bilgisayar yazılımında korunmuş bulunan insan zihninden oluştuğu için organik biçimi yoktur. Siborglar, mekanik robotlardan da ayrılırlar. Diğer yandan insana benzeyen hatta insandan ayırt edilemeyen androidlerden de farklıdır. Springer, androidlerin organik ve organik olmayan parçaların bileşimi olmadıkları için siborglardan ayrıldığını söylemektedir.

Gediz Akdeniz, modern iktidarların tarih diye bize sundukları şeyin zaten dünyada mevcut en karmaşık canlı olan insanın davranışlarının zamansal evrimini öngörmek ve bedenini biçimlendirmek olduğunu hatırlatarak, Baudrillard ile gönül birliği içinde, Haraway ve Foucault eleştirisi yapar⁶. Şöyle söylüyor Akdeniz:

Modern düşünce pusulasını ellerinden bırakmadan, başlangıç noktaları (gerçeklik ilkesi) delilik, cinsellik, baştan çıkarma gibi Batılı bilgiler olan yeni yolculuklara çıkan post-modernistler yolun sonunda bilmedikleri neyi biz onlardan olmayanlar için bulacaklar ki? Duymadıkları neyi doğulu olarak tanımladıkları bizim için duyacaklar ki? Görmedikleri neyi modernitenin oluşmasında yer almamış bizim için görecekler ki? Örneğin bir zamanların Marksist feministi Donna Haraway insan bedeninin yapısökümü üzerine felsefeci Michel Foucault'un "*Cinselliğin Tarihi*" kitabında söylediklerinden [4] daha radikal bir söylemle "kapitalizm ile anti-militarizmin gayri meşru çocuğu olan siborg'u yeni yapıları kuracak bir imkân olarak" görebilir [3]. Biri de çıkıp bu Batı Uygarlığını yeniden organize etmeye sevdalı bu postmodernistlere,örneğin bu metnin yazarı "Trans-seksüellik ile siborg bedeni arasındaki gibi modern iktidarlar tarafından verilmiş olan kimlikler üzerinden simülasyonlar gerçeklerin yerini hiçbir zaman alamayacaktır" diyebilir.

⁶ Akdeniz, G. (tarih yok). "Siborgun Gelecek Halleri: Simülakr ve Zuhur". Erişim tarihi: 27.12.2011. <http://www.gedizakdeniz.com/ekoburcudergisiY.pdf>

Akdeniz, Irak'ı işgal eden Amerikan askeri siborgu ile dijital malzemeleri ile aynı teknolojiyi temsil eden işgalcilere direnen camlı bomba siborglarını karşılaştırır. Amerikan askeri, modernitenin gerçeklik ilkesi üzerinden kendi mülkü olduğuna inandığı insanlığı kurtarma, adalet ve huzur dağıtma simülasyonları ile üstü örtülmüş olarak ölümden kaçarak düşmanını yok etme doğrultusunda davranışlar göstermektedir. Direnişçi canlı bomba siborgu ise modernitenin oluşmasında tarihsel nedenler ile yer almamış bir kültür ve gelenekten gelen, modernite öğretisinin ötekileştirdiği öğretilerle duygusallaştırılmış kaotik farkındalığı düzensiz davranışlar gösterir ve bu yüzden de kendini yokeder. Akdeniz, işgalci askerlerin davranışlarının Baudrillard'ın simülasyon kuramına uyan simülakr olduğunu söylüyor. Yani Amerikan askerlerinin davranışları, gerçeklik ilkesi Batı uygarlığı olan gerçek istemin yani küresel hegemonyanın üstünü örten bir hipergerçektir. Direnişçi canlı bombanın tinsel davranışlarınınsa modernite gerçeği olmadığını, Baudrillard'ın kuramına göre simülakr olmadığını, çünkü ölümü tercih ettiğinden simülasyonlar dünyasının hipergerçeği olamayacağını, modern dünyada hiçbir gerçeğin yerine geçemeyeceğini ve simülasyonlar dünyasının sürdürülebilirliğine katkısı olmayacağını söyler. Akdeniz'e göre, direnişçi canlı bombanın zuhur edişi modern iktidardan özgürleşme dinamiklerine kaynaklık etmektedir. Böylece Batı uygarlığı ile onun küresel hegemonyasına karşı direnen kendiliğinden hareketlerin çoğalmasına ve/veya yeni medeniyetlerin oluşmasına katkıda bulunur diyor Akdeniz.

Amerikan askeri siborgu ve direnişçi siborg arasında ki farklılığı fizikçiler üzerinde de okumaya çalışır Akdeniz. Buna göre, post-fizikçiler, modernite hegemonyasını yeniden biçimlendirme vedayatma projesi olan ve uluslararası araştırma ve para merkezleri bilgi işlemleri üzerinden simüle edilen "siborg bilim" sürecinin bir ürünü olmayacaklardır. Bu bağlamda post-fizikçi de bir siborg olacaktır. Ancak Akdeniz'e göre, doğaya ve makineleşmiş bedenimize insan olarak bakmayı sürdürmek gerekmektedir. Post-fizikçi siborgları, modern dünyanın yeni bilgi kuramı siborg bilimi yaymak için oluşturulan "Uluslararası Büyük Bilimler" sürecine katılmayı reddedenler, hegemonyacı ve limitsiz enerji üretimi teknolojilerine karşı çıkanlara ve bunları eylemleriyle ortaya koyan aktivistlere yarının post-fizikçilerinin atası olarak bakmaktadır Akdeniz.

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Matrix, *eXiztenZ*, *Star Trek: The First Contact* ve *Blade Runner* filmleri siberpunkakımın içinden seçilmiş filmlerdir. Bu filmlerin temel özellikleri şunlardır: yakın gelecekte yeryüzü temasına vurgu, gelecek şoku ve aşırı enformasyon, gücünü yüksek teknolojiden alan egemenler, teknoloji-beden bütünleşmeleri, siber uzay ve *hacker*lar, anti-kahraman ve punk tavır, kararsız tutum, gerçeklik algısının bozulması ve melezliktir. Her film içinde bu öğelerden bazıları daha belirgin olarak karşımıza çıkıyor.

Ryan ve Kellner, film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi söylemsel bir şifreleme süreci olarak kavrar (Ryan ve Kellner, 1997: 34). Böylece sinemada işlerlik gösteren temsiller ile toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlarlar. Toplumsal düzen, söylemlerden oluşur. Ryan ve Kellner'e göre, gelişmeci ve modernleşmeci ideallerle nitelenen teknokratik kapitalist söylem bazı maddesel çıkarları cisimleştirir ama toplumsal yaşamı şekillendirip dönüştüren temsiller de içerir. Hatta kapitalist modernleşmenin özünün bu gibi temsillere bile dayandırılabilceğini söylerler.

Erkek hâkimiyetindeki film endüstrisinin feminizme ilk tepkisi görmezden gelmek ve reddetmek şeklinde olmuştur (Ryan ve Kellner, 1997: 218). Ancak, Ryan ve Kellner, yetmişli yılların başlarında görülen erkek dayanışmasının ürünü filmleri, erkekleri endişeye düşüren bir şeylerin varlığına karşı sezgisel bir tepki olarak görürler⁷. Feminizmin ortaya attığı sorunları, Hollywood, yetmişli yılların sonlarında 'kadın filmleri' yaparak ele alacaktır; ancak onların içinde feminist olarak ele alınabilecek olanlar da çok azdır. Yetmişli yılların sonu ve seksenli yılların başları pek çok romantik filmi ve aile filmlerini annelik yapan erkeklere ilişkin olumlu temsillerle yansıtırken, güçlü bir erkeğe ihtiyaç duyan kadın portreleri üretmekten de geri durmayacaktır. Bağımsız kadınlar ise yeni noir-tarzı örümcek kadın tiplerine büründürülecek ya da yuva yıkıcılar olarak tanıtılacaktır. Temsildeki bu tür tepkiler, sağın yetmişli yıllarda feminizme karşı başlattığı geniş çağlı kültürel karşı tepki

⁷ Ryan ve Kellner'e göre, altmışlı yılların sonları ve yetmişli yılların başları, iki erkek arasındaki arkadaşlığa odaklanan "erkek dostluğu" filmleri dalgasına tanıklık etmiştir (1997: 236).

çerçevesinde yorumlanmalıdır. Bu karşı tepki geleneksel ailenin muhafazasına, kürtajın kaldırılmasına, eşcinsel haklarına karşı çıkılmasına ve devletin alt gelir düzeyinden genç kadınlara sağladığı doğum kontrolü desteğinin kısılmasına çağrıda bulunmaktadır.

4.1. *The Matrix*

The Matrix filminin anlatısı, kurtarıcı karakter olarak Neo'nun merkezinde döner. Gündüzleri işine giden, gecelerini internet başında geçiren Neo, bu ikili hayat arasındaki salınımdan kaynaklı olarak dağınık, otoriteyi kendisinden beklenildiği kadar içselleştirmemiş, düzensiz bir hayatı olan, aynı zamanda esrikleştirici maddeler satan genç bir hackerdır. Direnişçilerle karşılaşana kadar sistemle bütünüyle uyuşmasa bile, yine de, sisteme bütünüyle zarar vermeyen ve görmezden gelinebilecek bir tip olarak görülebilir. Ne zaman ki direnişçilerle ilişkisi başlamıştır sistem için ciddi bir tehdit oluşturmaya da başlamıştır. İşte Matrix'te, *görünenin arkasındaki gerçekten* habersiz bir hackerın, dünyayı kurtaran adama dönüşmesi özellikle erkek izleyiciler için filmle özdeşleşim kurabilmelerinin asli unsurudur. Çatışan ikiliğin bir yanında adalet adına savaşan Neo, diğer yanında ise *Matrix*'in cisimleşmiş kötülüğü olarak Ajan Smith vardır. Dolayısıyla teknoloji-insan savaşımı, filmde, anlatı örgüsünün merkezine oturan iki erkek karakter ekseninde cereyan eder. İyi adam kötü adama karşı. Bu tema pek de alışılmadık bir şey değil doğrusu. Siberpunk *kovboylarla*⁸ karşı karşıyayız bir anlamda. İki erkeğin savaşımı üzerine kurulu film, oldukça pahalı bir prodüksiyonla, zengin görsel efektlerin enformasyon teknolojisinin yeni oyuncakları ve fantazmagorisi ile birleşince ticari kaygıları aza indirgeyen bir film çıkıyor ortaya.

Smelik'e göre, sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2006: 1). Hatırlarsak Mulvey, gelişkin bir temsil sistemi olarak sinemanın, egemen düzence biçimlenmiş olan bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına bakmak gerektiğini söyler. Filmlerdeki erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışır.

⁸ Kovboy benzetmesini Veysel Atayman, *Postmodern Kurtarıcılar* kitabında kullanmaktadır.

Bu bağlamda Matrix’de, bakmadaki hazza ilişkin olarak, seyirci, narsistik görsel haz doyumunu Neo aracılığı ile yaşarken, röntgenci hazzını Trinity aracılığı ile yaşayacaktır. Filmin anlatım biçimi içinde, erkek karakterler kadın karakterlere gözünü dikerek bakarlar, çünkü kamera, olayları erkek karakterin bakış açısından filme çekmektedir (Nixon, 1997: 373; Smelik, 2006: 4-5). Mulvey’e göre, klasik anlatının sinematik bakışın kadın karakteri nesneleştiren ve onu bir manzaranın içine alan üç seviyesi vardır: Kamera, karakter ve izleyici. Bu bağlamda kamera Neo’nun bakış açısından filmi çekerken, hem anlatının merkezine erkek karakterin yerleştirilmesi hem de seyircinin de erkek bakışı ile kurulması sonucunda Trinity nesneleştirilmektedir. Çünkü klasik sinemada röntgencilik kadını bakılacak bir şey olarak ele alır. Mulvey, klasik sinemanın, öykü ve imgeye, narsisizm ve röntgencilik unsurları dolayımı ile bakma arzusunu harekete geçirdiğini belirtmektedir. Röntgenci görsel haz, bir başkasına (bir karakter, bir figür, bir durum) bizim nesnemizmiş gibi bakmakla oluşurken; Narsist görsel haz imgeyle kendini özdeşleştirmek yoluyla ortaya çıkmaktadır. Seyircinin egosu ile özdeşleştirdiği, ayna evresi kuramınca kendisini sayesinde yanlış tanıdığı özdeşleşim kişisi Neo’dur. Bu durum seyirci için bir tür körleşmedir. Ego oluşumu, yapısal olarak hayalî fonksiyonlarca nasıl karakterize edilmişse, sinemada öyle karakterize olur. Mulvey, klasik sinemadaki skopofiliyi, etkenlik ve edilgenlik ekseninde hareket eden bir yapı olarak çözümler (Nixon, 1997: 317-318). Bu ikili karşıtlık, cinsiyetlendirilmiştir. Geleneksel sinemanın anlatımsal yapısı, erkek karakteri etkin ve güçlü biri olarak sunar: Dramatik aksiyon erkek karakterin çevresinde açığa çıkar ve bakışlar bu şekilde örgütlenir. Kadın karakter ise edilgen ve güçsüzdür: Kadın karakter erkek karakterin (ya da karakterlerin) arzu nesnesidir. Bu açıdan, sinema, erkek arzusuna tamamen uygun olan ve Batı sanatı ve estetiği geleneğinde çoktan yapılandırılmış olan bir görsel mekanizmayı mükemmelleştirmiştir. Bu durum daha önce de dile getirdiğimiz gibi dramatik öykülemenin esas karakteri olarak etkinleştirilmiş olan Neo ve ana karakterin öyküsünü tamamlamak üzere öyküde yer alan ikincil ve dolayısıyla edilgenleştirilmiş olan Trinity’nin durumudur.

Neo’nun özgürlük mücadelesi, köleleştirildiği insan tarlasından uyandırılıp, oradan sökülüp alınması ve Nebukadnezar’da kaslarının yeniden onarılması ile başlar *Matrix*’te. Bu yeniden doğum anı, siborgun da doğum anıdır. Siborg, anne karnında değil, makinelerin onları hayatlarının sonuna kadar bağlı tutacakları küvez benzeri

bir tankta uyanacaktır. Platonun mağarasından uyanış anı olarak da görebiliriz bu yeniden doğumu. Mağaradan çıkabilmek için de insan arzularının ve ilgilerinin yeniden eğitilmesi gerekecektir (Heim, 2001: 74). Filmdeki travmatik gerçeğin açığa çıktığı anlardan birisi budur. Beden bir yandan son derece kırılığandır, onlarca akapunktur iğnesi ile yeniden onarılır. Ancak ironik bir biçimde, yeniden toparlanan ve sağlığına kavuşan beden, sisteme bağlanmak üzere koltuğa oturacak ve bütün bedensel olduğunu düşündüğümüz devinimler, matrixin siber-mekânında zihinsel olarak gerçekleştirilecektir. Bu bağlamda zihin-beden ikiliğini yeniden üreteceğini söyleyebiliyoruz *Matrix*'in. Springer'in şu sözleri de Neo'nun bu durumunu açıklamaktadır: “Popüler kültürdeki siborg imgesi, bizleri bilincini kaybeden ve bedensel hazları yaşayan bir şekilde betimlemek yerine bedenlerimizi kaybederken arı bilinç haline gelmiş halde betimler” (Springer, 1998: 72). Gerçekten de film boyunca Neo'nun arı bilince adım adım yaklaşmasını ve en nihayetinde yapay-zekâ ile bütünleşmesini görürüz.

Neo, *Matrix* serisinde anlatının merkezine yerleşmiştir. Bütün olay örgüsü onun etrafında döner. Gerçi, Joanna Russ, bilimkurgunun karakterlerinin daima kolektif olduğunu söylüyor. Bir bakıma doğru, zira Neo aracılığı ile Morpheus ve Trinity'nin, siborg olmak ve tarlalardan sökülüp alınmak anlamında hikâyelerini, Neo'nun hikâyesi üzerinden öğreniriz. Diğer yandan, enformasyon akışının yoğunluğunu gördüğümüz 360 derece ekranlarla kaplı odada, mimarın kendisinden öğrendiğimiz üzere, Neo'nun varlığı matrixin kendisinden kaynaklı bir hatadır aslında. Neo, bu şekilde meydana gelmiş olan altıncı hatadır. Kehanetin varlığı da bu yüzdendir. Her ne kadar Zionlular bunu bilmesede Kâhin ve Mimar durumu bilirler. Neo'nun varlığı bir sürpriz değildir ve Zion kadar, Yapay Zekâyı da kurtarmak amacıyla kehanetin gerçekleşmesi gerekecektir. Travmatik gerçeğin açığa çıktığı diğer bir an da budur. Bu travmatik gerçek ile filmin öyküsünü de nedenselliği içinde kavrarız. Bu nedensellik klasik sinemanın gereklerindedir.

Öztürk, popüler/klasik sinemanın, bir tragedyanın yani tamamlanmış ve bütünlüğü olan eylemin taklidi ile ilişki içinde olduğunu söyler. Tragedyanın en önemli unsuru öyküken, diğer bir önemli unsuru da karakterlerdir. İşte klasik sinemanın temel özelliği de ‘olay örgüsü’ yani öyküdür. Öztürk'e göre, popüler/klasik filmler,

modern estetiğin özelliklerine de ters düşecek biçimde, tek anlamlı iletilerin aktarılmasına önem verirler. Ayrıca estetik öz-bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe de yol açmazlar. Neden-sonuç ilişkilerine önem veren klasik sinema anlatısında, giriş, gelişme, sonuç biçiminde birbirine bağlı bir eşzamanlılık vardır; dolayısıyla belirsizlik söz konusu değildir.

Öztürk, klasik sinema ve karşı sinemayı farklılaştıran özelliklerin olmazsa olmaz nitelikler olmadıklarını belirtir. Dolayısıyla klasik sinema başlığı altına girebilecek bir filmin asla sanat filmi olamayacağını söyleyemeyiz.

Sonuçta ‘sanat’ filmleri, öyle ya da böyle bir biçimde geleneksel/klasik/popüler filmlerden (içeriği ve/ya da biçimiyle) ayrılırlar. Yukarıda tartışıldığı gibi, kuramcılar ve eleştirmenler, ‘sanat’ filminin farklı niteliklerine odaklanıyorlar. Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren (giriş-gelişme-sonuç ilişkileri), genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere, eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyiciyi talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümlemede tutucu metinlere sahip olan filmler, geleneksel/popüler/klasik filmler olarak adlandırılır. Bu özelliklerin tersi özelliklere (hepsine olmasa bile bir kısmına) sahip olan filmler ise, genel bir kategori olarak ‘sanat’ filmleri kapsamına girerler (Öztürk 2000: 51).

Neo’nun mimarla karşılaşması, varlığını kendisine borçlu olduğu Baba ya da Lacancı anlamda Yasa ile karşılaşmasıdır. Karşılaşmanın gerçekleştiği mekânın çevre ekranlarla kaplanmış olması gücün simgeselleştirilmesidir. Baba koltuğunda oturur vaziyette karşılar oğlu. Son derece kendinden ve olacıklardan emindir. Bütün açıklığı ile olacakları Neo’ya bildirir. Mimar, Neo’nun hayatını kurtarmak için Trinity’nin öleceğini söyler. Neo, Trinity’nin matrix’e girdiğini öğrenir öğrenmez odadan Trinity’i kurtarmak üzere çıkar. Babanın yasasına karşı koymak gibi bir edim içinde görmeyiz Neo’yu.

Matrix’deki diğer bir sapma kâhindir. Ortayaş üzeri, siyahî bir anne olarak sunulmaktadır kâhin. Anlatıda önemli bir yeri olmasına rağmen yine de merkezde Neo vardır. Özellikle az önce sözünü etmeye çalıştığımız Neo ve Mimar arasındaki ilişkiden, anlatının merkezine beyaz erkeklerin yerleşmiş olduğunu görürüz. Her ne kadar siber-mekânın beden sınırlılıkları olarak görülen yaş, ırk, cinsiyet, bedensel engellilik gibi özelliklerimizden özgürleştirdiğini savunanlar varsa da, insan biçimli bir anlatı olarak izlediğimiz Matrix’de bu bedensel özelliklerin filmin içindeki katmanlarda nasıl konumlanmış olduklarını görebiliyoruz. Anlatının merkezinde ko-

numlanmış Neo, beyaz, uzun, zayıf, sağlıklı bir bedeni olan genç bir adam olarak karşımızdadır.

Makine ile insanlar arasında bir uzlaşma ile biten filmde, bu uzlaşma, Matrix serisinin makineleri ve yapay zekâları sahiplendiğini, yani onlara karşı bütünüyle reddedici bir konumda olmadığını gösteriyor. Neo, mimarı sorgulamaz, koltuğunda oturur vaziyette bırakıp, çıkar gider odadan. Bu durum aynı zamanda Babanın- Yasasının hükmüne devam edeceğini de gösteriyor. Takım elbiseleri içindemimar, matrixin nasıl kurulduğunu anlatırken saf aklın bir imajdır adeta. Matrix'in kurucusu olarak gördüğümüz mimar da beyaz, bedensel olarak sağlam, gürbüz, son derece kendinden emin bir figür olarak sunulmuştur. Mimarı, matrixdeki uzlaşma için müthiş bir enerji harcamış olduğunu gördüğümüz, siyahî bir anne konumundaki kâhin ile tezatlığı içinde okuyorum. Hatırlarsak Genevive Lloyd, Batı Felsefesi geleneği içinde, kadının açıkça irrasyonel olarak kavramsallaştırılmadığını, fakat aklın kendisinin kadınsal olana karşıt olarak tanımlandığını göstermiştir. Kadınlar, Kartezyen erkek aklın, şeylerin doğru bilgisine ulaşmak için aşması gereken duyuşsal alandan sorumludur; erkek ise, bilimin nihai temelini yakalamak istiyorsa, disiplinli imgelem düzeyine ve katı, saf anlamlık düzeyine geçmek zorundadır. İşte mimar, bir tür siber-mekânsal mabedi içinde bu saf akıldır. Kâhin ise mutfağında sıcak kurabiyelerini pişirerek, makinelerle insanlar arasındaki uzlaşmayı sağlayabilecek yetenekte olabileceği düşünülen çocukları ile meşguldür. Üstelik bu uğraşma kendisini ilk tanıdığımız bedeni elinden alınarak cezalandırılmıştır. Kâhinin durumu Havva'nın, Âdem'in kaburga kemiklerinden yaratılmasını hatırlatıyor. Mimar, nedenini kendi içinde taşıyan ve kendisi için bir şey olarak Matrix'i tasarlarlarken, Kâhin bir etki olarak ortaya çıkıyor. Ne var ki üstesinden gelinmesi pek de kolay olmayan bir etki. Yine de bu durum, toplumsal cinsiyetler ve bedensel renkler üzerinden, filmin kimleri hangi konum alışlara yerleştirdiğini görmemizi engellememeli.

Ryan ve Kellner, kültürel temsillerde kadınların bağımlı uyruklar olarak inşa edildiğini dile getirirler. Yetmişli yılların feminist eleştirmenlerine göre, sinemasal temsiller kadını duyuşsal, eve bağımlı ve bağımlı olarak konumlandırmaktadır (Ryan ve Kellner, 1997: 219-220).Öte yandan feminist film teorisyenleri de sinemanın özü itibariyle dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürmektedirler. Hollywood gelene-

ğinde kadın, erkek arzularının nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Erkeklerin ürettiği klişelerde kadınlar, dünyayı rasyonel olarak kavrayabilecek psikolojik olgunluğa erişememişliğe işaret eden imgelerle bir eksiklik olarak gösterilir. Ryan ve Kellner, kadınların meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedildiklerini söylerler. Kadınların bu şekilde ihlalci olarak gösterilmelerinin de erkeklerin toplumsal iktidarları için korumak zorunda oldukları meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit etmelerinden kaynaklanabileceğini dile getirirler. Ryan ve Kellner'e göre, babaerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırların aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir. Dolayısıyla kadınların nasıl temsil edildikleri ve bu temsilleri kimlerin gerçekleştirdiği çok önemli politik sorunlardır. Ryan ve Kellner, bu sorun bağlamında, kadın temsillerine, kadın ve erkek yönetmenlerce yapılan filmlerde kadın temsillerinin nasıl farklılaştığı üzerinden yaklaşırlar.

Erkek yönetmenler tarafından kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Bu ikilik üzerinden dayatılan seçim çocuklarla iş arasında ya da zorlu bir kamusal yaşam ile erkek himayesi arasındadır (Ryan ve Kellner, 1997: 221-235). Seksenli yıllara gelindiğinde ise, şirketleşmiş dünyaya giriş, erkeklerce tanımlanmış kapitalist sistemi benimseyen iş kadınları feomeninin doğmasına yol açmıştır. Bunların ötesinde, Ryan ve Kellner, kadın yönetmenlerce yapılmış kadın filmlerinde, erkeklerin kadınlara uygun gördüğü temsil biçimleri ile toplumsallaşmaya dayalı kadınsı biçimlerin bir karışım halinde bir arada bulunmasının ilgi çekici yanı olarak ne “erkek” ne “dişi” olan cinsiyet konumlamalarına ilişkin bir olasılığın kapılarını açmış olmasını da vurgularlar (Ryan ve Kellner, 1997: 232). *Örümcek Kadının Öpücüğü* (The Kiss of a Spider Woman/1985) bu bağlamda bir film olarak örnek verilmiştir. Bu filmlerdeki kadınlar, ne erkek ne kadın davranış biçimleri içinde temsil edilirler. Ryan ve Kellner'e göre, kadın sinemacıların babaerkinin alternatifi olarak ortaya koyduğu şeyi kadının farklı doğasının ürünü olarak değil de, tüm cinsel doğanın egemen temsillerden üretilmiş bir toplumsal ve kültürel yapıdan başka bir şey olmadığını işareti olarak kavramak daha yerindedir. Cinsel konumların iç içe geçmişliği nedeniyle, feminist alternatiflerin inşa ettiği kesişim alanı, erkek temsil kalıplarını kimi zaman ilerici, kimi zaman gerici doğrultularda dönüştürür.

Kadınlar geleneksel erkek dünyasına giderek artan oranlarda girdikçe, gitgide daha fazla erkekler gibi giyinip, onlar gibi davrandıkça, erkek ve kadın arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Erkekler artık geleneksel anlamda erkek gibi değildir; kadınlar da gelenekle modernliği birbiri içinde erittikçe, giderek ne kadına, ne de erkeğe benzemektedir (Ryan ve Kellner, 1997: 235).

Kadın filmlerinin çoğu orta ya da üst sınıftan beyaz kadınlara değinirken, beyaz ırk dışındaki kadınlar Hollywood'un sınırları dışında kalmaktadır. Ryan ve Kellner'e göre, beyaz kadınlar bu noktaya kadar kültürel üreticiler değil, kültürel ürünler olabilmişlerse, beyaz ırk dışındaki kadınların beyaz perdeye ürün olarak yansımaları bile çok nadir olmuştur. Bu bağlamda, başat kültürel temsilleri belirleme gücüne sahip olmak oldukça önemlidir. Zira toplumsal ve kültürel olarak kamusal iktidarın dışında tutulmuş olanlar için önemli bir kaygıdır, çünkü bir ölçüde, yaşamlarının özünü tayin edecek olan budur.

Matrix'de Baba (Mimar)ve oğlun (Neo) beyaz erkekler olarak temsil edilmeleri, simgesel düzenin, liberal hümanizm çerçevesini yeniden üretmesidir. Benzer biçimde ajanlar da erkek ve beyazdırlar. Son derece güçlü, sağlıklı, sağlam, uzun, sert erkek bedenleridir bunlar. Hiç siyah bir ajana rastlamadığımız gibi hiç kadın bir ajanı da görmeyiz. Ajanlar ne de olsa, Neo'nun zıt karakterleridir. Farklı yönde olmakla birlikte, güç dengeleri eşittir.

Hâlbuki yardım beklentisi içinde olan, kehanetin gerçekleşmesini bekleyenlerin çoğunluğu siyah, kadın ve çocuk olan Zionlulardır. Lacancı bir perspektiften bakmaya çalışırsak, Zion simgeselleştirilmeye direnen, özne oluşa direnen çekirdektir. Ve Zion da kehanete, dolayısıyla Neo'ya inandığı için Zionluların gönlünü kazanan kişi de siyahî Morpheus'tur. Bir açıdan da siyahlarla beyazlar arasındaki bir uzlaşmayı göstermektedir film. Ancak aynı zamanda bu savaşta acıya, yoksulluğa, korkuya gömülü olanlar da Zionlulardır. Neo ile Trinity'nin Zion'a döndükleri sahnede, üst kata çıktıkları asansörün kapısında büyük bir kalabalık Neo'yu beklemektedir. Bekleyen çoğunluk, anneler ve kızkardeşler ya da kocalarını bekleyen kadınlardır. Bekleyiş içindeki bu insanlarsa Hintlilere benzemektedirler. Bu açıdan da beyazların dışındaki insanlar yine madunlukları üzerinden gösterilmektedirler. Sanki beyaz Avrupa ve Amerika karşısında ikinci ve üçüncü dünyadan insanların karşısında gibiyizdir. Neo'ya kendinden bile daha çok inanan siyahî Morpheus ise Neo'nun yanında ikinci plandadır.

Bu bağlamda, Kâhin, Neo ve Mimar arasındaki ilişkiyi anne, baba, çocuk arasındaki ilişki olarak görmek de mümkün. O halde filmin geri planında bu uzlaşının yani insanlarla makinelerin bir aile olduğu söylemi vardır. Bu ailede çıkacak çatışmaları ortadan kaldıracabilecek olanlar da ancak bu ailenin çocukları olarak görebileceğimiz siborglardır. Dolayısıyla seyirciden beklenen siborglar olarak Trinity, Morpheus ve tabii Neo'yla özdeşleşmeleridir. Geleceğin kurtarıcıları, hayatlarımızı kendilerine emanet edecek olduğumuz özneler işte bu makine-insan melezi olarak insan sonrasının beden tezahürleridir. Brayn Turner'a göre, insanın evrimsel tarihinde her çağ, her dönem, insanın teknoloji ile doğayı dönüştürdüğü ve karşılıklı olarak insanın da doğasının dönüştüğü süreçlerdir (Turner, 1999: 13). Bu bağlamda her dönem fiziksel olarak kendi ideal insanının yeni bir bedenle ve özel bir karakterle yükselişini sağlamaktadır. Siborg işte bu yeni dönemin bedenini muştulamaktadır.

Trinity, adından da anlaşılacağı üzere, Neo ve Morpheus ile birlikte, direnişçilerin lideri konumundadır diyebiliriz. Ancak hackerlık konusundaki bütün maharetine, davaya adanmışlığına, kararlılığına rağmen, etkin özelliği aşk öpücüğünün hayata döndürücülüğünün gizemli dokunuşuna sahip kadın olmak gibi kalıyor. Kadının hayat vericiliği, erkeğin ise hayat kurtarıcılığı sıfatlarıyla yüklendiklerini söyleyebiliriz. Filmin bir ideolojisi de burada gizlidir. Neo, hayat kurtarıcı olunca, Trinity'de Neo'nun yollarındaki taşları temizlemekle uğraşiyor. Aşkı konusunda da pek cüretkâr değildir Trinity. Kâhinin sözleri kendi duygularından daha belirleyicidir üzerinde. Talat Balca Arda'ya göre, "Trinity, birbiriyle etkileşen sayısız değişkenin yarattığı denklemlerin oluşturduğu kendi varlığının da kodlandığı "Matrix"i kullanabiliyor. Bu becerisi, ırkına ait bir özellik niteliğinde değil, sonradan kazanılmış. Böylece filmde birçok radikal feministin üstüne bastığı kadının teknofobisi ortadan kaldırılıyor" diyor (Arda, 2004). Evet, bu konuda haklıdır Talat Balca Arda. Daha açılış sahnesinden itibaren, son derece güçlü, onlarca polisle baş edebilmiş, ajanların elinden kaçabilmiş yetenekte bir kadın görürüz. Tekno-fobik olmayan ve anlatının merkezine yakın bir yerde konumlanmış bu kadın da beyaz, zayıf, sağlam vücutlu hatta kaslı olması ile bedensel gücü daha da vurgulanmış ve geleneksel sinema anlatısından bu anlamda uzaklaşmış, kendinden son derece emin görünümlüdür. Bedenini matrixde kullanma becerisi son derece iyi olmasına rağmen, Neo ile sevgili olduktan sonra, Neo için sürekli olarak endişelenen bir yüz ifadesi olur. Üstelik bir kere bile gülerken

görmeyiz Trinity'i. Son derece ciddidir. Üstelik Neo ile karşılaşana kadar hiç başka bir erkekle ya da kadınla birlikte olmamış, başka birisi ile hiç ilgilenmemiş gibidir. Trinity, Neo'yu birkaç defa hayatı pahasına kurtarır ancak filmin sonunda yine de ölümden kurtulamaz. Bir dava kadını olarak oldukça başarılı bir portre çizmesine rağmen, kadının erkeğine yardımcı olan, en iyi destekçisi olmak gibi geleneksel değerlerin filmde bir kere daha üretilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu minvalde Trinity'nin siborg metaforu ile olan ilişkisinde siberfeminist bir karakter olarak okunabilecek pek çok özelliği olmasına rağmen, yapımcılarının ve senaristlerinin Trinity'i öldürmüş olmaları, anlatının kurtarıcı motifi üzerinden Neo'da odaklaşması, Trinity'i ikincil plana düşürüyor.

Öztürk'e göre, sinemada erkekler başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar- sa erkeklerle olan ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadırlar (Öztürk 2000: 70-71). Klasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır; körlük ise tam bir arzu yokluğuna göndermedir. Kadının etkin bakışının ancak kurbanlaştırılmasıyla eşzamanlı olması, kadın bakışının filmlerde cezalandırıldığına temsilidir. Trinity, güçlü ve becerikli bir kadın olarak kastrasyon tehditi olarak da görülebilir. O yüzden bu tehdidin giderilmesi için Trinitynin ölmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Gerçi Neo'da ölür ancak Trinity'nin ölümü Neo'yu biraz daha yaşatmak için gerekmiş bir ölümdür. Neo ise insanlığı yaşatmak için ölür. Her ne kadar ikisi de aynı davaya adanmışlarsa da rol dağılımı erkek karakteri ön plana çıkarmadan edememiştir. Ayrıca film, heteroseksüel ilişkileri ön plana çıkaran bir film olarak da görülebilir.

Mulvey'in klasik sinemadaki skopofiliyi, etkenlik ve edilgenlik ekseninde hareket eden bir yapı olarak çözümlemesini hatırlayabiliriz bu bağlamda. Geleneksel sinemanın anlatımsal yapısı, erkek karakteri etkin ve güçlü biri olarak sunar: Dramatik aksiyon erkek karakterin çevresinde açığa çıkar ve bakışlar bu şekilde örgütlenir. Kadın karakter ise edilgen ve güçsüzdür: Kadın karakter erkek karakterin (ya da karakterlerin) arzu nesnesidir. Bu açıdan, sinema, erkek arzusunun tamamen uygun olan ve Batı sanatı ve estetiği geleneğinde çoktan yapılandırılmış olan bir görsel mekanizmayı mükemmelleştirmiştir. Her ne kadar Trinity, Mulvey'in söylediği kadar edilgen bir kadın olmasa da ikinci planda olduğu da inkâr edilemez. Springer, Batı kültürel geleneği içinde ölüm ve aşkın birbirlerinden ayrılmazcasına birbirlerine ba-

ğımlı olduğu hatırlatmasını yapar (Springer, 1998: 71). Bu aşk-ölüm denkleminde edebiyattaki bedensiz cinsellik düşüncesi eşlik etmektedir; birleşmiş iki ruh romansın en katışıksız biçimini temsil eder, der Springer. Bu bağlamda Neo ve Trinity'nin aşkı da ölümleri ile sonlanmış ve aynı zamanda ikisini de sonsuzlaştırmıştır. Fakat Trinity'nin ölümü, et olarak görülen bedenine, makinelerin sivri uçlu parçalarının girmesi, eti vahşice parçalamalarıyla gerçekleşirken, Neo, etini yapay zekâya geçerek, yapay zekânın bir parçası olmak üzere feda edecektir. Stuart Sim, dünyada ve dünyanın bazı bölgelerinde kadın kazanımlarının “bedel”i ve bu kazanımların niteliği, postmodern sinema ekranlarına sürekli musallat olan kadın cesetlerinin bedenlerine kaydedilebilir” demektedir (Sim, 2006: 127). Trinity’i de, Sim’in sözünü ettiği bu kadın bedenlerine ekleyebiliriz. Ryan ve Kellner’e göre, yetmişlerin sonlarında görülmeye başlanan romantik aşk filmleri, kadını yeniden erkekler tarafından kovalanan bir nesne olarak konumlarken, *film noir*, romantik aşk filmlerinin geri getirmeye çalıştığı normdan sapmalara dikkat çekerek bu sürece katılır. Romantik aşk, heteroseksüelliğin kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzıdır (Ryan ve Kellner, 1997: 239). Romantik aşk, erkeğin iktidar fantezilerini dile getirmesi ve ataerkil aileyi temel alan sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması ölçüsünde muhafazakârdır.

Trinity’i izlediğimiz ilginç sahnelerden birisi Monica Belluci’nin oynadığı “Fransız’ın Karısı”nın Trinity’e meydan okuduğu sahnedir. Neo’dan, Trinity’i öptüğü gibi kendisini öpmesini isteyen Belluci’nin kadınsılığını ön plana çıkardığını görürüz. Belluci yani Persephone, sevgilisi kendisini aldattığı için bunu yapmaktadır. Anahtarcının yolunu Neo’ya göstermek için Neo’nun kendisini öpmesini ister. Persephone’un bu arzusu, adeta Trinity’den intikam almak istercesine gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu açıdan da, her ne kadar karşı kamplarda yer almış olsalar da, film, kadınlar arasındaki ilişkiyi, erkekler için rekabet etmek üzerinden işlemiştir, denilebilir. Persephone ve sevgilisi Matrixin siber-mekânında, bir başka deyişle enformasyon çağında bilginin ne kadar önemli olduğunun altını çizen tiplerdir. Öyle ki bilgiyi ellerinde bulunduranlar zenginlikleri, şaşaları, her kapıyı açabilecek olan anahtarları da ellerinde tutanlardır. Ayrıca bunlar öylesine bir güce sahiptirler ki, Neo’yu, bir başkasının yardımı olmadan asla çıkamayacağı bir mekâna yerleştirebi-

lecektir. İşte, Trinity, bir kez daha kararlılığıyla, bütün riskleri göze alarak silahını çeker ve oyunu kazanır.

Ajanlar, fraktal bir benzeşim evreninin, birbirlerine benzerlikleriyle şaşırtmayan simüle tezahürleridir. Her şeyin mümkün olduğu bu evrende, bu iç uzamda, ajanlar, istedikleri insan bedeninin içine girip, onu ele geçirebilmektedirler. Siberpunk'ta beden et olarak ele alınır. Ajanlar, ete hükmedebilen, eti değiştirip bozabilen simüle güçler olarak, filmde erkek bedeni olarak cisimleşiyorlar. Ajanları kadın olarak gördüğümüz tek sahne, Morpheus'un Neo'ya Matrix'i anlattığı, yapay yazılımda karşımıza çıkan Kırmızı Kadın'dır. Dolayısıyla aslında Kırmızı Kadın bir ajan da değildir. Neden hiç kadın ajan yoktu filmde? Gerçekten ajanların neden hepsi erkekler? Teknoloji erkek olarak düşünüldüğü için mi? Kadınlar Yasa'nın ve dilin dışına düşükleri için mi?

Birbirlerine benzeyen ve hep birlikte hareket eden, robotik davranışları olan ajanlar, başlangıçta, *Matrix*'e hükmeden tümel aklın parçası, taşıyıcısıdır. Neo'yu yakalayıp, işbirliği teklif ettikleri sahnede, Neo, onlara bırakın bu Gestapo ayaklarını der. Evet, onlar, kara gözlükleri, yaka iğnelerine kadar bir örnek takım elbiseleri, asık suratları ve giriş sahnesinde polisleri aşağılayışları ile her şeyin üstünde, devletin de üstünde *Matrix*'in cisimleşmesidirler. Kendilerinden hiç kuşku duymayan ve görevlerini yerine getirmek için her şeyi yapan tiplerdir. Ajanlar bu beyaz, temiz, düzgün, ütülü ve takım elbiseleri ile diğer pek çok Amerikan aksiyonfilmlerinden yabancı olmadığı başkanı adamları cinsinden temsilcilerdir. Polislerle karşı tavırları da yine o filmlerdeki FBI/CIA ajanlarını hatırlatıyor. Polislerle olan bu hiyerarşik ilişkilerinden yola çıkarak devlet içinde devlet, gizli devlet, mafya devlet gibi derin devlet ilişkilerini de hatırlatıyorlar.

İnanılmaz hızlı, istedikleri her biçime girebilecek akışkanlıktaki bünyelerinden yola çıkarak günümüzde iktidarın büründüğü biçimlere dair metonimik bir anlamları olduğu da söylenebilir. Ryan ve Kellner, ideolojinin, içselleştirildikleri zaman toplumsal yaşamın egemen kurumsal düzenlemeye uygunluk gösterecek biçimlerde yapılandırılmasına zemin hazırlayan belirli retorik ve temsil teknikleri olarak yeniden tanımlanması gerektiğini ileri sürerler (Ryan ve Kellner, 1997: 39-42). Ryan ve

Kellner, yaptıkları araştırmalar sonucunda, ideolojinin, yaşamı toplumsal gerçekliğin belli bir inşa biçimi ile bağlantılı olarak yansıtan metaforik bir yöntem olduğu noktasına geliyorlar. Metaforlar, imge üzerine ideal anlamlar yüklemektedirler. Ryan ve Kellner, metaforun sunduğu ideal anlamla, açmaya ve şekillendirmeye yöneldiği gerçeklik arasındaki ilişkinin hemen her zaman görünür hale geleceğini söylüyorlar. İşte bu ilişki ya da bağlantılardan söz ederken metonimi kavramını kullanıyorlar ve kavramı şöyle tanımlıyorlar: “Metonimi, birbirine bitişik konumdaki ya da bir bütünle ilişkisi olan ayrı ayrı nesnelere arasındaki bağlantının mecazi ifadesidir” (Ryan ve Kellner, 1997: 40).

Metonimik temsil tarzı, dünyaya, maddesel bağlantıları göz ardı eden idealize edilmiş bir kavrayışla bakmaktansa, gerçek toplumsal sistemin farklı boyutları arasındaki bitişik, maddesel ve bağlamsal bağlantıları ön plana çıkarmaktadır.⁹ Ryan ve Kellner’e göre, ideolojik metaforların altını oyan metonimik yaklaşım, tahakküm toplumunun istikrar ve kimliğini tehdit eden kayda değer glerin varlığının habercisidir. Toplumsal metaforların idealize edici iddialarının temelini aşındıran metonimik bağlantılar, ideolojik metaforların kutsadığı eşişsizlikleri gidermeye, toplumsal sınırları kaldırmaya ve mülkiyet, toplumsal uygunluk, bireysel öz kimlik gibi temelsiz kavramları sarsmaya yönelik g ve olasılıkların hareketlerini çabuklaştırır.

Halklarının üzerinde sınırsız şiddet uygulama hakkına sahip tek yetkili olan devlet makinesinin Matrix’teki tezahürünü, sınırsız şiddetlerini istedikleri gibi kullanılan Ajanlarda görmekteyiz. Nitekim filmin pek çok sahnesinde, sokakta yaşayan bir insanın bedenine ya da bir polis memurunun bedenine, bir şoförün bedenine girdiğini ve onu ele geçirdiğini gördük Ajanların. Bu durumu bedenlere yapılan tecavüz olarak okuyabiliriz. Devlet güvenliği adına, o andaki ihtiyaa göre, sıradan insanların bedenleri ele geirilebilirler. Özne oluş ve kimlikler biraz böyle bir durumun ifadesi değil midir? Foucaultcu anlamda toplumsal bedenin ortaya çıkışı tam da böyle bir sürece işaret etmez mi? Meslekler, kurumlar ve özellikle toplumsalın yeniden üretimini sağlayan her şey bedenleri düzenlemekte ve güç ilişkilerini ayarlamaktadır. As-

⁹ Ryan ve Kellner, metafor ve metonimi terimlerini genel retorik stratejileri olarak ve temsilin iki ana eksenini belirtmek için kullanırlar. Daha ayrıntılı açıklama için bkz. Ryan ve Kellner, (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, sayfa: 40-41

linda artık kimse sıradan değildir, özne oluşun gayesi vatana hizmet ve devleti için varolmaktır, yani bir tür taşıyıcı olmaktır. Yapı/eyleyen, devlet/toplum, toplum/birey, erkek/kadın gibi ikilikler üzerinden de tartışılabilecek olan ajanların bu sınırsız hükmetme ve bedenlere nüfuz etme teması, Ömer Madra'nın, *Cogito* dergisinin *Bir Anatomi Dersi: Ev* adlı sayısında, “Evli Evine Köylü Köyüne” başlıklı yazısındaki tema ile örneklenebilir. Evsizlerden söz ettiği bu yazısında evsizliğe Amerikan usulü getirilen çözümlerden söz eder.

Evsizler ortalama Amerikan vatandaşlarının sosyal vicdanından tıpkı sınırdaki Kosovalılar gibi “kaybolmuş”lar, çünkü zaten Amerikan şehirlerinde de ortadan “kaybolmuşlar”. Artık bu sorundan gına getiren belediyeler evsizliği yasaklamış çünkü (Orda burada, sokaklarda, parklarda, insan içinde uyumak birçok yerde yasak artık) (Madra, 1999: 270).

Bu Amerikan usulü yasaklamanın İsveç, Estonya, Finlandiya, Norveç, İsviçre gibi kuzey ülkelerinde çok enterasan bir uygulama şekline dönüştüğünü öğreniyoruz Madra'dan. Sözü edilen ülkelerde “evsiz ya da serseri olan binlerce kadın ve kızı, onların rızalarını almadan ağır tehditlerle kısırlaştırmışlardır. Kırk yıla yakın sürdürülen bu yasal uygulama sonucu, gelecek nesillerin sokaklarda yatıp kalkması diye bir sorun da ortadan kalkmış tabii” diyor Ömer Madra. Ajan Smith'in *Matrix*'de evsiz adamın bedenine girmesini, onun bedenine bu şekilde tecavüz etmesini kadınların bedenine istekleri dışında yapılan bu korkunç şiddetten bir farkı yoktur. Ya da tersinden bir okuma yapmaya çalışırsak Başbakan Erdoğan'ın evli kadınları en az üç çocuk doğurmaya çağırması da kadın bedeni üzerinden toplumsalın yeniden üretimini sağlar.

Ajanların bu son derece hızlı adeta akışkan hareketleri, *Terminatör 2* filmindeki, eski tür ve insan dostu Terminatörü ortadan kaldırmak üzere dünyaya gelmiş olan sıvılaşabilen siborg tezahürünü hatırlatıyor. Springer'e göre, Terminatör 2'de, biri akışkan diğeri katı, iki teknoloji metaforu savaş halindedir ve böylelikle ikincinsiyet modelinde erkek ve kadın bedenlerine ilişkin olan metaforlar zımnî biçimde karşılaşırlar (Springer, 1998: 124). Daha gelişkin Terminatör modeli olan T-1000 Arnold Schwarzenegger'in orijinal 101 modelinden daha küçüktür ve onun devasa gücüne de sahip değildir. Ancak, 101 modelinden farklı olarak gümüşi bir sıvıya dönüşüp akma yeteneği vardır, kendisini herhangi bir şekle sokabilmekte, küçük boşluklardan süzülebilme, daha önce bulunduğu yerlerde boşluklar bırakarak, darbe-

leri ve kurşunları, kendisini onların şekline sokarak soğurabilmektedir. Bu haliyle, T-1000 “dişil” akışkanlığın vücut bulmasıdır. Benzer şekilde Ajanlarda adeta sıvılaşmışçasına istedikleri bedenini şeklini alabilmektedirler. Üstelik Ajan Smith’in kendisini çoğaltmaya başlaması da bir tür dişil bir imaj olarak görülebilir.

Neo’da, *Robocop*, *Terminatör*, *Cyborg* gibi filmlerde karşımıza çıkan öldürme makinesi türünden şiddeti, militarizmi, erilliği ön plana çıkaran melez siborglardan değildir. Oğuzhan Ersümer’e göre, tüm süper kahramanlık gösterilerine karşın, zaman zaman son derece şaşkın; neyi, neden, nasıl yaptığından bihaber haldedir. Bu da, siberpunk bilimkurgularında ana kahramanları sıklıkla anti-kahraman haline getiren acizlik hallerinden biridir (Ersümer, 2006: 197). Bu özellikler Neo’yu, erilliğin üretiminden ve gereksiz şiddetin kullanımından uzaklaştıran “dişil” bir siborg tezahürü olarak okumamıza izin verir. Siberpunk romanlarındaki ince, zarif bedenlerde, elektronik teknolojinin bedensel eşdeğeri olarak, gizli ve akışkan sistemler olduğunu görürüz (Springer, 1998: 124). Dahası diyor Springer, bilgisayarlar, insanlarla olan etkileşimlerinde, kökten yeni bir ilişki, artık fiziksel kudreti güçlendirmeyen bir ilişki sunmaktadırlar. *Robocop*, *Terminatör* gibi aşırı-eril siborgların karşı koydukları ise elektronik teknolojinin minyatürlüğü, durağanlığı ve insanların bilgisayarlarla olan etkileşiminin edilgenliğidir.

20. yüzyıl sonu düşüncesini belirleyen iki-cinsiyet modelinde, kadınların erkeklerden farkı ve sözde daha aşağı olmaları, kadın bedenine, daha özel olarak da erkeğinkinin zıddı olarak anlaşılacak istenen kadın cinsel organlarına indirgenmesiyle açıklanmaktadır (Springer, 1998: 115). Güçlü ve saldırgan erkek penisi karşısında, kadın cinsel organları saklı, içsel ve edilgen tarif edilmiştir. Bu yüzden, kadınlar, bedeninin iç bölgeleriyle, saklı, akışkan ve düzensiz değişen içsel sistemleriyle eş tutulmaktadırlar. Springer’e göre, iki cinsiyet modelinde, erkek kuru katılık ve sıkı fiziksel kuvvetle eşleştirilmektedir. İşte dişillik ve erillik hakkındaki bu metaforlar benzer biçimde teknoloji içinde kullanılmaktadır. Springer’e göre, saldırgan kaslı siborg imgelemi, teknoloji için fallik bir metaforun hâkimiyetinin belirtisidir (Springer, 1998: 116). Fallik siborglar, elektronik teknolojisinin, diğer metaforu olarak gizli, edilgen ve içsel işleyişiyle “dişilleştirilmiş” bilgisayar modeliyle karşıtlık oluşturmaktadır. Dişil metaforlar, mikrodevrelerin fiziksel olarak güçlü ya da kütle-

sel olmadığına vurgu yapmaktadırlar. Onun ilkeleri, minyatürleştirme, gizleme ve sessizliktir. Springer, akışkan Ego sınırlarından kaynaklanabilecek mahremiyet ve empati, erkek Ego'suyla kıyaslandığında Oidipal birleşmeye daha az bağlı olan dişi özneliğiyle geleneksel olarak birliktedir, diyor. Bu bağlamda, son dönemlerdeki Batı toplumlarında kadınsı tabir edilen davranışların kabul görmeye başlamasıyla akışkan Ego sınırının yalnızca dişil bir özellik olmadığı düşünölmeye başlanmıştır. Ancak yine de toplumsal cinsiyete ilişkin geleneksel, basmakalıp düşünceleri çürüten davranışlara karşı ataerkil direniş dayanakları varlıklarını sürdürmektedir. İşte filmlerdeki aşırı-eril, saldırgan, kaslı siborglar değişim karşısındaki kadın düşmanı direnişin sembollerinden birisidir.

Haraway, siborgu, toplumsal cinsiyetlerin ötesinde, cinsiyetsiz bir kurgu olarak görmüştür. Dolayısıyla, siborg potansiyel olarak dişil ve feminist bir figürdür (Springer 1998: 117). Haraway'ın siborgu, toplumsal cinsiyet sonrasının yaratığıdır (Haraway 2006: 5). Haraway'a göre, siborg tasavvuru, bedenlerimizi ve aletlerimizi kendimize onlar yardımı ile açıkladığımız ikilikler labirentinden bir çıkış yolu da gösterebilir (Haraway 2006: 74). Şöyle söyler Haraway:

Bu bir çok ortak dil hayali değil, güçlü bir ideal heteroglosya,, 'çok sesli gösterenler' hayalidir. Bu, yeni-sağın süper kurtarıcılarının devrelerini korkutmak amacıyla görüşlerini en berak haliyle dile getiren bir feminist konuşma tahayyülüdür. Siborg tasavvuru, makineleri, kimlikleri, kategorileri, ilişkileri ve uzay hikâyelerini hem kurmak hem de yok etmek demektir (Haraway 2006: 74).

AncakMatrix'de bütün yumuşak çizgilerine rağmen siborgun hala toplumsal cinsiyet ikilikleri üzerinden kurgulandığını görürüz. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetler açısından sınırların aşınması ve ataerkilliğin üretimi konusunda bir tekrara düşmekten kaçamamaktadır. Diğer bir kadın karakter ise Niobe'dir. Niobe Matrix'i kullanamamasına rağmen bağımsız karar alabilen bir kadın olarak güçlü bir karakter çiziyor. Olağanüstü bir pilot, otorite tanımayan ve içinden gelen sese kulak veren Niobe, varolan ilişkisi bitirerek, eski sevgilisi Morpheus'a dönmek konusunda tereddüt etmediği gibi, Neo'ya gemisini vermek konusunda da kararlılığını son derece net ve etki altında kalmadan veriyor. Öyle zannediyorum ki Trinity ve Kahin'den insan olması ile farklılaşan Niobe, makine-beden etkileşimi bağlamında bir siborg ya da melez olmasa da, metaforik olarak siborga oldukça uygun düşüyor. Ancak Niobe

insan olmasından dolayı matrixi kullanamamaktadır. Dolayısıyla bu siyahî kadın da matrixin dışında kalır.

Ryan ve Kellner'e göre, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil geleneklerinin, egemen kurum ve değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşlamak yönünde bir işlevi olduğu düşünülür (Ryan ve Kellner, 1997: 17-18). Bu kurum ve değerler arasında bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık gibi değerler vardır. Ryan ve Kellner'e göre, temsil gelenekleri, ele alınan konu kadar biçim düzeyinde de etkilidir. Biçimsel gelenekler olarak anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (*nonreflexive*) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik gibi, perdede olanların belli bir görüş açısının ürünü kurmaca bir yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunulur. Filmler, temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürerler ve bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler, sinemanın yapıntı olma özelliğini ortadan kaldırarak konumlamaların içselleştirilmesine hizmet eder. Tematik gelenekler ise gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlarlar. Sözü edilen bu gelenekler, seyirciyi, belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır. Ryan ve Kellner'e göre, Holywood sinemasında olup bitenlerin çoğu gerçekten de ideolojiktir ancak oradan çıkan tüm gerçekçi anlatıların özü itibariyle ideolojik olduğu söylenemez.

Ryan ve Kellner, bir filmin anlam ve ideolojisinin, önceden belirlenmiş ve her durumda aynı şekilde işlediği varsayılan ideolojik kapanım kategorileri çerçevesinde değil, seyirci kitleleri üzerindeki retorik etkileri açısından pragmatik olarak belirlenmesinin, film çözümlemesini çoğulcu bir toplumsal ve politik düzleme taşıyacağını söylüyorlar (Ryan ve Kellner, 1997: 19). Filmler, sadece Hollywood anlatıları oldukları için ideolojik olarak görülemezler. Filmlerin politik anlamı daha çok içerdiği tezlerde, kullandıkları somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları olası etkilerde aranmalıdır.

Daha önce de değindiğimiz gibi *Matrix* kadın ile erkek, makine ile insan, doğa ve yapıntı, kâhin ve mimar, sır ve matematiksel kesinlik, savaş ve barış, iyi ve kötü, *Matrix* ve *Zion* gibi diyalektik ikilikler üzerine kurulmuştur ve bu ikiliklerin mücadelesi barış lehine tümlenir. Bu sona götürür bizi film, artık bitmiş bir filmdir, Hegelyen anlamda hareketini tamamlamıştır. Dolayısıyla bir başlangıç ve bir sonu imleyen, parçayı bütün içinde eriten ve öznelliğe yer bırakmayan bir yanı olduğunu da söyleyebiliriz. Parçayı bütün içinde eritmesi, tamlanması, yeniden mükemmellik bulması gibi anlamlar üzerinden de filmin erkek bir bakışı olduğu söylenebilir. Zira akla, tamlığa, bütünlenmişliğe dayalı bir dildir erkek dil.

Öztürk, pek çok eleştirmenin itiraz etmesine rağmen, sinemanın popüler bir sanat olarak düşünüldüğünü de vurgular. Sinemanın popüler bir sanat dalı olması, ‘yüksek sanat’ içinde değerlendirilemeyeceği anlamına da gelmez, diyor Öztürk. Popüler sanat, tecimsel amaçlı oluşu, insanları eğlendirmeye odaklanması, birbirine benzer ürünler üreterek yaratıcılığı en alt düzeyde kullanması, estetik bir karşı duruş ve eleştiri geliştirememesi gibi özellikleri nedeniyle eleştirilmektedir. Ancak, yine de, Öztürk’e göre, bir filmin hangi tür içine gireceğine ilişkin bir belirlemenin çok zor ve öznel olacağını da belirtmek gerekmektedir. Bu açılardan genel olarak *Matrix* filmine baktığımızda, klasik sinemanın özellikleri olarak üzerinde uzlaşmış olduğu düşünülen, geçişli anlatı yani öykülemenin kullanıldığı, karakterlerle özdeşleşilen, tekli diegesis olarak kahramanın ön plana çıkarıldığı, kendi içinde bir bütün oluşturarak kapalılığın sağlandığı, hoşlanma duygusu oluşturan ve izlerken seyircinin kendisinden geçtiği bir kurmaca ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliyoruz.

4.2. *eXistenZ*

eXistenZ filminde, Antenna Research şirketi, iddialı oldukları yeni oyunlarını, oyunun yaratıcısı ve üyeleri ile denemek için bir araya gelirler. Oyunun deneneceği mekân olarak bir sahne seçilmiştir. Tiyatro sahnesi gibi bir sahnede, yarım bir çember oluşturacak şekilde, ayrı ayrı sandalyelerine oturur oyunu oynayacak olanlar. Sahnenin karşısında ise 30 belki 40 kişilik bir izleyici kitlesi vardır. İzleyici kitlesinin alkışları ve ıslıklar eşliğinde Allegra Geller önce oyunu tanıtmak üzere karşısına çıkar izleyicilerin. Adeta bir popüler kültür ikonasını karşılamıştır izleyiciler. Arala-

rından bazıları “Allegra” “Allegra” diye bağırlar. Yeni bir oyun, yeni bir haz kaynağı ve yeni bir yıldızı sunar açılışa film. Allegra, oyunu tanıtmak üzere şöyle bir konuşma yapar: “Oyunlar dünyası bir çeşit değişim yaşamakta; insanlar çok azla yetinmekle programlanmakta. Ancak ihtimaller o kadar büyük ki; yani *eXistenZ* sadece bir oyun değil. Tamamıyla yeni bir oyun sistemi ve ilk defa sizlerin deneyeceği yeni oyuncakları da içermekte”. Böylece Allegra’dan, yeni oyunun nasıl bir oyun olduğuna dair genel fikirler ediniriz. Kendine has oyuncakları olan, yeni bir dili olan bir oyundur bu. Başlangıç olarak 12 adet prototip oyun pedi olduğu için 12 gönüllü ile oynanabilecektir. Bu 12 gönüllü, aynı zamanda, şirket tanıtımcısının “Tanrıçamız” olarak hitap ettiği Allegra ile oynama şansını da yakalamış olmaktadır. Dolayısıyla hem oyunun hem de Allegra’nın oyunda olmasının hazzı arttıracığı söylenmektedir.

Oyuna katılmak üzere seçilenler sevinç içinde sahnedeki yerlerini alırlar. Sahnedeki bu dağılımın son derece eşitlikçi olduğunu söylemek gerekir: Bir kadın, bir erkek olmak üzere yerleşirler. Bu arada salona genç ve yeni bir erkek gelir. Güvenlik görevlisi olarak Ted Pikul elindeki cihazla gencin üzerinde tarama yapar. Silah taraması mı diyen soran genci, hayır sadece kayıt cihazları için diyerek cevaplar Pikul ve devam eder: “Bu oyunlara bir sürü para yatırıyorlar çünkü”. Sonra çantasında ne olduğunu sorar. Genç: “Oyun pedimi de getirmiştım de, ilk çıkan modellerden suni bir örnek. Maalesef Model 15’i alacak param olmadığı için bu modelle idare etmeye çalışıyorum” der.

Allegra’nın da söylediği gibi yeni oyuncaklar sürekli değişmektedir. Her modelin yeni bir modeli çıkmaktadır. Tıpkı gündelik hayatımızda olduğu gibi; cep telefonlarının, elektronik eşyaların sürekli olarak yeni modelleri, bir üst modelleri çıkıyor. Her yeni model tüketici için yeni bir ayartı, yeni bir arzu kaynağı oluyor. Deleuze’un söylediği gibi, arzuyu serbest bırakan kapitalizmdir, bu durumda geç kapitalizmdir. Şirketler, hazzın ayartısını ön plana çıkartarak, sahip olma duygusunu tetikleyerek, tüketicilerini kendilerine çağırılmaktadırlar. Lazzarato’nun söylediği gibi, tüketim, siyaset ekonomisinin ve onun eleştirisinin öğrettiği gibi, bir ürününün ya da hizmetin satın alınması eylemine indirgenemeyeceğini görüyoruz filmde. Tüketim, her şeyden önce bir dünyaya ya da bir evrene ait olmak demektir. Böylece işletmenin

bir ruha sahip olduğuna, pazarlamanın onun stratejik merkezi haline geldiğine ve reklam uzmanlarının “yaratıcı” olduklarına kani olduğumuz bir dünyayı kabullenmek zorunda kalırız (Lazzarato, 2008: 110).

Filmin başlangıcında, oyun tanıtımı yapan seminer yöneticisinin sözleri, oyunlarla şirket bağıntılarını bütün açıklığı ile gösteriyor:

eXistenz, Antena araştırma şirketinden, yeni ve burada. Şu anda müşteri sadakatini desteklemek istiyoruz ve ürünü denemek için bize yardımcı olmanızı istiyoruz. Antena ve sizler bir takımız. Daha önce davetli olanlar, seminerlerimize gelmiş olanların bildiği gibi normalde yeni oyunlarımızı denerken grupları ben yönetirim. Ama bu gece ben olmayacağım. Hayır! Antena'nın ürettiği eXistenZ'i deneme gecesinde sizlere çok özel birini getirdik, seminer lideri olarak. Dünyanın en büyük oyun tasarımcısı, Antena'nın ürettiği ve kendisinin en son tasarımı olan eXistenZ'i ilk deneme gecesinde şahsen takdim etmek üzere aramızda. Huzurlarımızda oyun ped Tanrıçasının ta kendisi: Allegra Geller.

Oyunların her yeni modeli, oyuncakların da, yani oyunun oynanmasını sağlayan parçaların, modellerin de yenilenmesi demektir. Hepsi yeni ürünler olarak satışa çıkarlar. Allegra Geller, ürününü tanıtmak üzere tiyatro sahnesine çıkar. Tıpkı bir pazarlamacı, iş kadını gibidir kumaş pantolonu, lacivert gömleği içinde. Gömleğin kolları transparandır ama transparanın gıcıklayıcı yanı Allegra'nın ayartıcılığına gönderme olarak okunabilir.

Baudrillard, modellerin oyunu, modellerin hareketli bileşimi oyun evreninin ayırt edici özellikleridir diyor (Baudrillard, 2005: 192). Şöyle devam eder Baudrillard:

Yıkıcılığa ilişkin değerler sırayla oyuna girerler, şiddet ve eleştiri de burada kendilerini biçimlendirirler. Bu evren esnektir ve eğridir; hiçbir kaçış çizgisi sunmaz. Eskiden, bir nesne ile onun kullanımının, bir işlev ile bir kurumun, herhangi bir şey ile onun nesnel belirleniminin tutarlılığı, gerçekliğe ilişkin belli bir ilkeyi de tanımlıyordu –bugün ise, bir arzu ile bir modelin (bir istek ile simülasyonlu karşılıklarla onun öne alınmasının) birleşmesi zevke ilişkin belli bir ilke ortaya koyuyor (Baudrillard, 2005: 192).

Baudrillard'a göre, oyunculda, işte bu istek ile model arasındaki “oyun”dur. İstek, modelin kışkırtmalarına verilen karşılıktan ve modellerin mutlak hareketliliğinden başka bir şey olmadığına göre diyor Baudrillard, burada her tür meydan okuma mümkündür. Değiş tokuş ilişkilerimizin çoğunu düzene koyan oyunun stratejisini şöyle tarif ediyor: “Rakibin bütün hamlelerini öngörme ve önceden davranarak onları caydırma olanağıyla kendini tanımlar ve böylelikle her türlü koz olasılığını imkânsız hale getirir. Oyun stratejisi, kozsuz kalan bir dünyaya, çelişkili biçimde oyunculuk

özelliği kazandırır” (Baudrillard 2005: 193). Oyun, oyunsalın genel kategorisi tarafından sibernetik olarak soğurulmaktadır. Her yerde oyuncu var, duyu klavyesini ve nöronlardan meydana gelen kumandayı kullanmaktan ibaret olan bu dünya da oyuncunun bir parçası. Elektronik olarak oynanan oyunlar, yavaş yavaş etki eden bir uyuşturucu gibi, uyurgezerlerin haline benzeyen bir dalgınlıkla ve aynı dokunsal keyif halini yaşayarak oynanırlar.

Ve sahnede oyun başlar. Allegra Geller ve diğer katılımcılar bacaklarının üzerine yerleştirdikleri bioportların bağırsağa benzeyen kordonlarının, bel bölgesinde açılmış olan deliklere yerleştirilmesiyle oyuna başlarlar. Herhangi bir arayüz yoktur, bioportların bağlanması ile birlikte dünya değiştirmişlerdir. Çocuk oyuncaklarının yapıldığı yumuşak plastiğe benzeyen bioportların üzerinde meme başına benzer yuvarlak çıkıntılar ve yarığimsi ve kıvrımlı bir oyuk vardır. Bioportlar oyunun oynandığını gösterircesine hareket halinde ve garip bir yaratığın, aşınası olmadığı bir hayvanın tuhaf seslerini çıkartmaktadır. Kimisi gözleri kapalı, bir tür vecd halinde olan oyuncuların, sağa sola hafif hafif hareket eden başları eşliğinde, ellerinin, adeta bir vücut üzerinde gezinmişçesine bioportları okşadıklarını görürüz. Bu durum insanda müstehcen bir şeylerle karşı karşıya olduğu duygusu uyandırmaktadır. Allegra öylesine kendinden geçmiştir ki gözleri açık olduğu halde salona sonradan giren gencin, üzeri yapış yapış jelimsi bir madde ile sıvanmış, kemikten ve insanın eline almak istemeyeceği kadar iğrenç bir silahla Allegra Geller’e ölüm diyerek üstüne geldiğini görmez bile.

Organik olanın teknolojik olandan ayrımı kalkmıştır (Springer, 1998: 61). Pedlerin, bio-portların, cep telefonlarının, silahların tasarımı sürekli olarak bu sınır aşımını hatırlatmaktadır. Haraway’ı hatırlayacak olursak, şöyle diyordu: “20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, makineler, doğal olan ile yapıntı (artificial) olan, zihin ile beden, kendi kendini geliştiren şey ile dıştan tasarlanan şey arasındaki farklılığı ve organizmalar ile makineler açısından geçerli olabilecek başka bir sürü ayrımı baştan sona belirsiz bir noktaya getirmiştir. Şöyle ki, bizim makinelerimiz rahatsız edici derecede canlılık gösterirken, kendimiz ürkütücü derecede atalet içindeyiz” (Haraway, 1991: 10).

Springer, popüler kültürün kendi siborg temsilinde cinselliği sık sık ön plana çıkardığını söyler (Springer, 1998: 60). Dahası, 20. yüzyıl başındaki modernist metinler teknolojiyi sıklıkla erotikleştirmiştir (Springer, 1998: 65). Allegra Geller ile 20. yüzyıl başında çekilmiş olan *Metropolis* filminde ki kadın olarak temsil edilmiş robot arasında, “teknolojinin hem cazibesini” hem de “güçlü bir tehdidin ifadesi” olmak anlamında bir ilişki kurulabilir. Springer’e göre, robotun baştan çıkarıcı davranışlarıyla bir işçi ayaklanmasını başlatabilecek kadar belirgin bir cinselliği vardır. Allegra’nın da hem ürünlerini almak ve oynamak için kapışan, suikastlar düzenlenecek kadar iddialı tasarımları ve cazibesi vardır. Springer, “elektronik teknolojide duygusal, erotik ve heyecan verici olan nedir?” sorusunu şöyle cevaplar: “Enformasyonu kontrol etme heyecanına sibernetiğin olanak vermesi ve teknolojiye sahip şirket yöneticilerinin de tüketici sınıfları kontrol altında tutmasına olanak vermesidir” (Springer, 1998: 67).

Bir tiyatro sahnesi üzerinde alışageldiğimiz bedenlerin performansından bambaşka bir performansla karşı karşıyayızdır. Hala bir sahne vardır ama bildiğimiz anlamda sahne olma özelliğini yitirmiştir. Sandalyelerinin üzerinde kendinden geçmiş, ne bedensel ne de sese dayalı herhangi bir performans görmeyiz. Oturdukları yerde bir oyuna bağlanmış, daha doğrusu oyunla kendinden geçmiş, teknoloji seviciler insanlardır. Burada baştan çıkarıcı olanın ne olduğu konusunda düşünmek gerekebilir. Bioportlara dokunulmuyor, bioportlar erotik dokunuşlarla okşanıyor, seviliyor, bu yüzden bir teknoloji sevicilik ortaya çıkıyor ama yine de hangisi daha baştan çıkarıcı: Oyun mu, oyuncaklar mı? Aralarında aynı biçimde oturmaktan, aynı oyuncakları kullanmaktan başka bir iletişim yoktur oyuncuların. Oyunun iki ya da üç saat süreceği duyurulmuştur oyun başlamadan. Şayet oyun suikast ile kesilmemiş olsaydı, seyirciler o kadar zamanı sahnede kendinden geçmiş bu bedenleri izleyerek mi geçireceklerdi? Ancak filmin sonunda anlıyoruz ki bu da oyun içinde bir oyun: Seyirciyi oyuna getiren bir oyun.

Bedenin bu halini, bu müptela ve adeta kendisi ile baştan çıkmış bedeni nasıl anlamlandırmalı? Dilden, söylemden önce beden yoktur diyen Lacan’ı hatırlıyoruz. Ya da bedenler üzerinden işleyen iktidarın, söylemlerin özne pozisyonlarına yerleştirmeye hizmet ettiğini söyleyen Foucault’yu hatırlıyoruz. Turner’ın, insanın evrim-

sel tarihi içinde her çağ, her dönem insanın teknoloji ile doğayı dönüştürdüğü karşılıklı olarak kendi doğasının da dönüştüğünü söylediği ve böylece her dönemin kendi ideal insanını yarattığını söyleyişini hatırlıyoruz. Bu yeni dönemin öznelere de şirketlerle organik ilişkiler içerisinde, oyunlar arasında gezinmekten zevk alan, haz düşkünü, müptela bedenlerdir. Gerçeklik gözden düşmüş, heyecanı tetikleyen bir an önce bir oyuna girme ve daha sonra da hemen bir başka oyuna daha girmek şeklinde devam eden bir tekrar, belki de kapalı bir çemberdir.

Allegra yaralanmıştır. Ted'e hemen durmaları gerektiğini söyler. Neden diye soran Ted'e: "Başbaşa çözüm üretebilelim diye anladın mı?" diye cevap verir. Şimdiye kadar söylenenlerden anlaşılacağı üzere oyunun ve filmin merkezinde yer alan karakter Allegra'dır. Oyun örgüsü onun etrafında örülür. Ne yaptığını, ne istediğini bilen, kendinden emin, kararlı, ikna kabiliyeti yüksek, beyaz, bedensel bütünlüğü tam bir kadındır. Ted ise aksine şaşkın, ne olup bittiğini anlamayan, tedirgin bir erkektir. Ancak öbür yandan, o da beyaz, zarif, zayıf, uzun boylu bir erkektir. Allegra'nın başbaşa çözüm üretelim deyişi bile erotiklidir. Bütün bütüne baştan çıkarıcılığın Tanrıçası olarak karşımıza çıkmıştır. Sağ omzundan yaralanmış olan Allegra, hiçbir korku, şüphe, endişe belirtisi göstermeden omzunu açar ve Ted'e kurşunu oradan çıkarmasını söyler. Endişe içinde olansa yine Ted'dir. Ted, Allegra'nın omzundan çıkan şeyin bir diş olduğunu söyler, bir insan dişidir bu. Allegra'nın acıya karşı bu dayanıklılığı, yüzünde en ufak bir endişe taşımayışı elbette geleneksel olarak acıya karşı dayanıksız, kırılabilir ve zayıf olarak temsil edilen kadın anlatısının çok uzağına düşer.

Genç suikastçı, silahını Allegra'ya doğrultup ateş ettikten sonra, orada bulunan birisi kadın diğeri erkek güvenlik görevlilerince defalarca ateş edildikten sonra öldürülür. Mermiler bedenine saplandıkça etrafa sıçrayan kanları görürüz. Seminer yöneticisini de vurur suikastçı. Ted Pikul yanına gittiğinde, Allegra'yı hemen oradan çıkarması gerektiğini, kimseye güvenmemesini, başka suikastçılar da olabileceğini söyler. Öylesine tekinsiz bir ortamın içinde buluveririz kendimizi. Başlangıç sahnesindeki bütün bu olaylar geç kapitalizmin içkin mantığını ortaya koyuyor gibidir.

Ted, Allegra'yı kaldırır ve arabaya kadar gitmesine yardımcı olur. Bundan sonra Ted ve Allegra'nın hikâyeleri de başlamış olur bir anlamda. Arabada, ne yap-

bileceklerini bilmez halde giderlerken, Ted, oralarda bildiği birileri olup olmadığını sorar Allegra'ya. Allegra, köylüleri tanımadığını ama oyun tasarımcılarını tanıdığını söyler. Kırsal bölgelerin oyun tasarımcıları, proje koordinatörleri ve fabrikalarla dolu olduğunu öğreniriz Allegra'dan. Allegra onlardan birine uğrayabileceklerini söyler. Allegra, bilmediği düşmanları olduğunu söylerken bir yandan da silahı Ted'e yöneltir ve sorar "Ted Pikul'a ölüm diyen birinin üzerine silah doğrultmasına ne dersin?" diyerek, Ted'i tedirgin eder. Bu arada Ted'e telefon gelir ve Allegra, avuç içinde hafifçe sıkılıp bırakılmış bir hamur gibi, ya da irice şeffaf bir köfte biçimindeki telefona cevap verecektir ki Allegra hışımla telefonu alır ve pencereden dışarı fırlatır. Çünkü suikastçıların kendilerini takip edebileceklerinden şüphelenmektedir. "O yanımızda olduğu sürece nerde olduğumuzu bilirler" der Allegra.

Ted: Onlar? Merkez büro yani..

Allegra: Herhangi biri yani..

Ted: Ne? (Diyebilir sadece şaşkınlık içinde. Nasıl bir oyunun içinde olduğunu anlayamamaktadır.)

Allegra: Pikul, neden silahın yok?

Ted: Niye?

Allegra: Silahsızsın. Güvenliğimden sorumlusun ama silahın yok. Böyle bir şey nasıl olur.

Ted: Kim demiş? Ben sadece pazarlama öğrencisiyim.

Allegra: Lanet olsun, öldürülmek için hedefim ama beni bir talebeyle kaçırmam için gönderiyorlar.

Ted: Öldürülmek için, öldürülmek için yüce Tanrım.

Allegra: Pekâlâ korkma Pikul. Ben hallederim.

Kimseye güvenmemek oyunun kesin bir kuralıdır. Artık kimseye güvenileceğimiz bir dünya değildir burası. Herkes birbirinin rakibidir dolayısıyla her an en yakınızda olduğunuzu düşündüğünüz biri katiliniz olabilir.

Film, özellikle bioportların ete bağlanmaları anını erotikleştirmiştir. Müptela bedeninin hazzı, doyum anı ile karşı karşıya kalır izleyici-seyirci. Peki, neyin hazzı bu? Springer'e göre, bilgisayar teknolojileri hem fiziksel bedenden kaçışı hem de erotik arzunun tatminini temsil eden çelişik, söylemsel bir tavır sergilerler (Springer, 1998: 60). Allegra, teknolojiyle bütünleşmeyi ve *eXistenZ*'de gezinmeyi bir nevi aşk gibi yaşamaktadır. Elektronik teknoloji hem bedeninin sınırlarından hem de organik maddeyi inorganik olandan ayıran sınırlardan kurtulmamıza olanak vermiştir (Springer: 1998: 68). Bulduğu her fırsatta sisteme giren Allegra'nın bedenini, kaldıkları otelde yatağa uzanmış biçimde, sistemde kendinden geçmişçesine görürüz. Bir yandan elleriyle pedini okşamaktadır, ayakları da bir şeylere tepki verdiğini gösterircesine oynamaktadır. Az önce nerelerdeydin diye soran Ted'e şöyle cevap verir: "*ExistenZ* de dolaşıyordum, yeni sistemde yani. Orayı seviyorum. Elbette yalnız başınayken sadece bir turistsin. Sinir bozucu bir durum".

Ted, artık başka birisinin Allegra'ya yardım etmesi için gelmesi gerektiğini, bunun için Antena'ya haber vermeleri gerektiğinde ısrarcıdır. Çünkü neler olduğunu anlamadığını söyler. "Sana yardım etmesi için ne yapması gerektiğini bilen bir kişiyi göndermeleri gerek çünkü artık ben yapamam. Yaptığımız her neyse bunu sonsuza kadar yapamam. Neler olduğunu bilmeden yapamam" der Ted. O arada Allegra, Ted'in beline bakmak üzere, sırtını açar ve Ted hışımla kaçır, ne yapıyodun sen diye bağırır Allegra'ya. Allegra bioportunun nerede olduğunu sorar. Ted'in hiç bio-port taktırmadığını öğrenince çok şaşırır. Ted hiçbir zaman bio-port taktırmadığını söyler. Allegraise bu işin içine girmek istiyorsun ve oyunlarımdan hiçbirini oynamadan diyerek çıkışır. Kadın anlaşılacağı üzere, tekno-fobiyi çoktan aşmış bir kadındır. Tekno-fobi korkusu olan erkektir. Yukarıda ki diğer diyaloglardan da yola çıkarak, kadının erkeğe çok da ihtiyacı olmayan, erkeği yönlendiren, ortamda ne olup bittiğini bilen ve kararları da kendisinin aldığı bir kadın imajı izleriz. Bu bağlamda da güçsüzlükleriyle, madunluklarıyla sunulan kadınlardan farklı bir konumu vardır Allegra'nın.

Ted, oyunları oynamayı çok istemiş olmasına rağmen, operasyonel olarak vücudunun delinmesi ile ilgili fobisinin olduğunu söyler. Hatta vücudunda bu deliğin açılmasını korkunç bulmaktadır. Allegra'ya göre ise sadece küçük bir hidro silahla vücuda küçük bir delik açılmaktadır, kulağa küpe takılır gibi. Allegra Ted'i, Ted'e göre sadece kalıcı felç riski yüksek bir silahla bioport açtırmaya ikna etmeye çalışırken, Ted onun hala oyun oynamak istiyor oluşuna şaşmaktadır, peşinde kendisini öldürmek isteyen adamlar varken üstelik. Bütün bu diyaloglar boyunca kadının ve erkeğin teknoloji aracılığı ile bedenin değişimine verdiği tepkiler sorunsallaştırılmaktadır, Allegra'nın oyun bağımlılığı da görülür.

Suikast sırasında zarar gören bioportu kurtarmanın tek yolu, dost birisi ile oynamaktır. Duygusal bir konuşma sonrası, dost olduğunu kanıtlamak istercesine kadının isteğini kabul eder erkek. Yerel bir istasyona giderler ve orada bioport deliği açılacaktır erkeğe. Kamera, benzin istasyonunda çalışan adamın yakasında isminin yazdığı etiketi gösterir ve geçer. Bunlar başından beri oyunun içinde olduğuna dair bir ipucudur. Ted'in yakasında da vardı, benzer bir etiket. Gas önce anlam veremez, neden benden böyle bir şey yapmamı istiyorsunuz derken, kadının o tanrıça olduğunu anlar, cüzdanından onun bir fotoğrafını çıkarır ve "Allegra Geller, hayatımı değiştirdin sen" diyerek, ayaklarına kapanır. Ted, Gas'a, Allegra Geller tarafından hayatı değiştirilmeden önce ne yaptığını sorduğunda "Bir benzin istasyonu işletiyordum" der. Ancak hala bir benzin istasyonu işlettiğini söyleyen Ted'e, "bu en saçma gerçekliğin ürününden başka bir şey değil, Allegra özgür olmamı sağladı" der. Ted, özgür mü diye sorduğunda ise, Gas, ona, sanat tanrısı adında bir oyun oynayıp oynamadığını sorar. Gas tarif eder: "Row, oyundaki kahraman, sanat tanrısı, hareketli ve komik, sanatçı tanrı, makinist, komik" diyerek tedirgin edici bir gülüşle güler. Gas, ihtimal ki, bu oyunda sanatçı tanrı, makinist ile özdeşleşmiştir. Gas'ın benzin istasyonu işini, yani gerçeklikte yapıyor olduğu ama oyunlarla tanıştıktan sonra, işinin sadece gerçekliğin en saçma ürününden başka bir şey olmadığını söylemesi, Sherry Turkle'ın ifade ettiği gibi, gerçekliğin de artık bir başka pencereye dönüşmüş olduğunu göstermektedir Gas için.

Zizek, sanal mekânlarda oynamanın, ben'in yeni yönlerini, geçici kimlikleri, arkalarında "gerçek" bir kişi olmayan maskelerin getirdiği zenginliği keşfetmeyi ve

böylece ideolojik Benlik üretme mekanizmasını, bu inşanın yapımındaki şiddet ve keyfiliği deneyimlemeyi sağlayabileceğini söyler (Zizek, 2006: 170). Bu arada, gerçeklikte yapılmasına yasal dayanak bulunamayan şeylerin yasallaşmasının imkânı da doğmuş olur. Bu da sadece bir oyun olduğu varsayılan şeyin, yani fantezi nesnesinin gerçeğe dönüşmesi demektir.

Gas, elindeki dev basınç aletini, bioportu açmak üzere eline aldığı direnç gösteren Ted'i yine kadın ikna eder. İkna etmek için söylediği şu sözler dikkate değer: "İşte bu anlıyor musun? Bu kendi yarattığın bir kafes ki sonsuza kadar en küçük bir yer dahi genişlemeden sonsuza kadar dar kalacak. Kafesini kırmak zorundasın. Ama şimdi yapmak zorundasın". Kadının bu sözlerinden sonra basınçlı hidro silahın belini delerek, koltuğa yüz üstü fırlattığını görürüz Ted'i. Ted, yarı felçli vaziyette koltukta çakılı kaldığı sırada, kadın, erkeği oyuna hazırlamak derindedir. Erkek, felçliyen benimle oynamak mı istiyorsun dediğinde, kadın, erkeğe yaşamda zaman kaybedilmemesi gerektiğini hatırlatır. Daima ve her zaman oyun oynamalıdır. Doğrudan vücuda açılan bioportlarla mikrop kapılıp kapılmayacağını soran erkeğe, aptal olma der kadın ve ağzını açarak dilini gösterir. Böylece insanların sevişirken de vücutlarının birbirine açık olduğunu ima etmiştir. Bir kez daha vücudun sınırlarının ihlal edilmesinin erotikleştirilmesi ile karşılaşırız. Bu arada Gas, elinde tüfekte Allegra'yı öldürmek üzere gelir. Çünkü cüzdanında sakladığı ve üzerinde kadının fotoğrafının olduğu küpür, aslında Allegra'nın başına konmuş bir ödül içindir. Ölüsü beş milyon dolar değerindedir. Kimseye güvenilmeyeceğini bir kez daha hatırlatır film, bu oyunda, o yüzden kadın oyunu oynayabileceği dost birisini aramaktadır.

Kurbağa, çekirge ve kertenkele karışımı birleştirilmiş iki başlı bir yaratık da görürüz, sınırların bütün bütüne karıştığı, ihlal edildiği bir zamandayızdır. *eXistenZ*'da, oyun portunun da aslında bir hayvan olduğunu öğreniriz. Portun içi tıpkı bir organ gibidir, basbayağı eti gösterir. Fertile edilmiş insan yumurtası, DNA'ya ilave edilerek elde edilmektedir. Sadece Antena araştırmaları buna sahiptir. Pillerle değil, insana bağlanarak çalışmaktadır, güç kaynağı insandır. Vücut, sinir sistemi, metabolizma ve enerji, yorgun bir bedene bağlandığında iyi çalışmamaktadır. Nitekim kadın, Gas'ın istasyonunda oyun oynamak isteyip, erkeğin bioportuna pedini bağladına port yanar. Kadın, erkeğin bioportunu kontrol etmek için elini ağzında

ıslatarak, erkeğin belindeki delikten içeri sokar. Kadının ıslak parmağın erkeğin deliğinden içeri girme anı filmdeki ihlal anlarının erotikleştirilmesinin başka bir örneğidir. Üstelik klasik sinema da alışık olmadığımız türden, eril olanın da dışıllaştığı gösterilmektedir. Erkek, bu girme anlarına dirençle karşılık verir çoğunlukla ve roller tersine dönmüştür. Kadın, erkeğin direnç anlarını, bebeğim diye andığı bioportunun zarar gördüğü ve onarılması için dost biri ile oynaması gerektiğini söyleyerek kırar. Erkek yine kabul eder, karşı koymaz. Kadın bağırsak biçimli kordonu ağzına alır, ıslatır ve erkeğin bedenine sokar. Dost sözcüğü ya da çağrısı da bir şifredir, koddur. O anda erkeğin direnci çözülür ve oynamayı kabul eder. Bu bağlamda insanların robotlaştırılması ile karşılaşırız. Filmin içinde oyun boşluğu denilen anlar vardır. İnsanlar boşluğa düştüklerinde takılıp kalan bir oyuncak gibi ya sürekli aynı hareketleri yaparlar ya da dalgınlaşırlar. Oyun boşluğundan çıkmak için onlara yüzlerine bakıp adlarını söylemek gerekmektedir. Bu açıdan filmin tersten bir okuma yaptırmaya çalıştığını söyleyebiliriz. İnsandan daha üstün bir insan değil ama komutlarla çalışan, komut alan, işlevselliği ile ön plana çıkan bedenler olarak siborglar. Öyle ki bir süre sonra onların gerçekten insan mı yoksa pilleri bittiğinde durup kalan oyuncaklar mı olduğundan şüpheye düşülebilir.

Baudrillard, baştan çıkaran kadının başına buyruk gücüne ilişkin, “canının istediği bağlamın, canının istediği iradenin tutulumuna yol açar diyor (Baudrillard, 2005. 105). Bu kadın başka ilişkilerin kurulmasına izin vermez; en yakın, en şefkatli, aşk ilişkisini ve cinsellikle ilişkiyi ve özellikle de cinsel ilişkiyi kursa bile, bu ilişkileri kırmaksızın ya da başka bir cazibeye aktarmaksızın bunların belli bir düzen tutturmasına izin vermez, bu “ortadan kaybolmanın estetiği”dir.

Onun için ne arzuya ne bedene ne de başka herhangi bir şeye dair bir hakikat olabilir. Aşkın kendisi ve cinsel eylem de, yeniden baştan çıkarmanın bir ifadesi haline gelebilir; yeter ki, belirme/yok olma sürecinin tutulumuna uğramış biçiminde yeniden ele alınsınlar. Başka bir deyişle, her tür affekt’i, her tür zevki, her tür ilişkiyi fazla uzatmayan kesintili bir çizgiye yerleştirilmiş olmaları gerekir;bütün bunların amacı, zevkin ve arzunun içkin etiği karşısında baştan çıkarmanın üstün icapları ve aşkın belli bir estetiği olduğunu tekrar tekrar vurgulamaktır. Aşkın kendisi ve her tür tensel eylem baştan çıkarmaya yönelik süslerdir; kadının erkeği baştan çıkarmak için icat ettiği süslerin en arı, en etkili olanlarıdır. Yani sıra, edep ve reddetme de aynı rolü oynayabilir. Bu anlamda her şey süsten, yani görünümünün dehasından ibarettir (Baudrillard, 2005: 106).

Yeni bioportlar, yeni kimlikler yüklenmek demektir. Her ne kadar erkeğin vücuduna bioport açıldığını görmüş olsak da buna aldanmamalı, çünkü yeni oyuna

girdiklerinde bioportları olup olmadığını kontrol etmek zorunda kalacaklardır. Yeni oyunda zaman ve mekân, elbiseler, saçlar değişmiştir. Ve yeni oyun podları ile yani yeni oyuncaklarla, yeni modellerle karşılaşırız. Bu durum insana Foucault'nun söylem olarak kavramsallaştırdığı belki dil oyunları olarak dile getirebileceğimiz şeyi hatırlatıyor. Her oyunun kendine özgü oyuncakları, kendine özgü pratiklerini görüyoruz. Önceki oyunda podlar bağırsak biçimli, ya da istenirse çocuğu anneye bağlayan bebek kordonlarını hatırlatıyordu. Yeni podun tasarımı ise farklıdır. Mikro pod, biraz kıvrılarak doğrudan vücuttaki delikten içeri bir hayvanmışçasına dalmaktadır. Önce erkeğin podunu deliğe sokar kadın, daha doğrusu yakınlştırır, ne yapacağını bilen pod, sanki o delikten hep geçmiş gibi dalar gider bedenine içine doğru. Sonra erkek kadının podunu deliğe doğru değdirir. Bu organik oyuncaklar insanlardan çok daha enerjik, çok daha hareketlidirler. Erkek, kadının belindeki deliği izlerken, birdenbire dilini kadının belindeki delikten içeri sokmuş bulur. Kadın ne yapıyorsun deyip ittiğinde, erkek, kendini savunmak zorunda kalır, bunu yapan ben değilim, demek ki karakterlerimiz bunu istiyor der. Kadın da kendini erkeğe doğru atarak sevişmeye başlarlar. Kadının açıklaması da podların bu arzusunun sebebi oluşudur. Demek ki podlar aracılığı ile edinilen yeni karakterlerin, yani en mahrem, en kişisel yanımız olan kendiliğimizin bir haz oyunu etrafında satışa çıktığını görmekteyiz diyebiliriz filmde. Erkek yine direnir, kendisini çok savunmasız hissetmektedir, gerçek bedeni-ne ilişkin endişelerini dile getirir: “Ya acıkmışsalar, ya tehlikedeyseler” diyerek sevişmeyi bırakır, kadını iter. Kadınsa hala ona sessizce uyum sağlamasını söylemektedir. Oyundan çıkmak için ayağa kalkıp *ExistenZ* donduruldu demek gerekir. Erkek bunu söylediği anda masanın üzerine, fişini çekilmiş, enerjisi bitmiş, boş bir çuval gibi düşer. Birden otel odasına dönmüş olurlar. Orada yığılıp kalmış beden neydi peki? Aynı bedenlerin sayısız kopyası mı vardır acaba? Sayısız benzeşlerin, her oyun için üretilmiş tekrarları mıdır? Erkeğin sorgulamaları orasının da artık gerçek dışı gibi olduğu noktasındadır. Odadaki nesnelere dokunarak endişesini dile getirmektedir. Yaşadığı şoktur, enformasyon şoku gibi bir şok. Telaşlıdır, tedirgindir. Kadın yine baştan çıkarır ve oyuna, Çin lokantasına dönerler. Orada iğrenç bir yemek sipariş ederler. İğrenç olmasına rağmen o yemeği yemekten kendini alamamaktadır erkek. Sıyırdığı kemikleri bir araya getirir ve başlangıçta gördüğümüz kemikten silah ortaya

çıkar. Demek ki insan eti, dişler de olduğuna göre, insan kafası türü bir şey yenmiş olmalı. İnsanların birbirini yemesi durumunu mu sembolleştirmektedir Cronenberg?

Ted, artık daha fazla orada olmak istemediğini şöyle anlatmaktadır: “Burada olmak istemiyorum. Burayı sevmiyorum. Neler olduğunu bilmiyorum. İkimiz de ortalarda sürtüp dururken bilinmeyen bir şey tarafından yönlendirilip duruyoruz. Nesnelere tümüyle gerçek dışı. Olaylar her an değişken ve hatta muhtemelen hiç var olmadılar. Her zaman anlamadığımız güçler tarafından öldürülme tehlikesi içinde kıvranıp duruyoruz”. Bu sözler üzerine Allegra, işte tamamen benim oyunumu tarif ediyorsun der. Evet, işte oyun budur. Ted, bu oyunu hiç sevmediğini, oynayanların da bu oyunu hiç sevmeyeceklerini söyler. Allegra ise umursamaz bile, bunu söyleyebilmeleri için oynamak zorundalar ve çoktan oynamaya başladılar bile der.

Zizek, geç kapitalist tüketim toplumunda, gerçek hayatın kendisinin, sahnelenmiş bir düzmece özelliğini gösterdiğini söylüyordu. Komşularımız, gerçek hayatta sahneye çıkmış aktörler ve figüranlar gibi davranmaktadırlar diyordu (Zizek, 2006: 293). Kapitalist, faydacı, tinsellikten arınmış evrenin nihai hakikati, “gerçek hayatın” kendisinin maddilikten arınması ve bir hayaletler şovuna dönüşmesidir. *eXistenZ*, adı ile varoluşa da gönderme yapan film, adeta Zizek’in ya da Baudrillard’ın satırlarının arasından fırlamışçasına, matrixin mantığının son noktasını imlemektedir: “Etrafında yaşadığımız gerçeklik hepimizin bağlı olduğu dev bir bilgisayar tarafından yaratılan ve eşgüdümleşen sanal bir gerçekliktir” (Zizek, 2006: 294).

Springer ise, tarihsel, iktisadi ve kültürel koşulların, insanın tecridini ve zihinsel cinselliğin evrimini hızlandığını söylüyor (Springer, 1998: 81). Kapitalizm kaba bireycilik ideolojisiyle insanları birbirinden sonsuza dek ayırmıştır. Geç kapitalizmde, toplumsal ilişkiler salt parayla değil, aynı zamanda medya ve onun simülasyonlarıyla da dolayımlandırılmıştır ve iletişimde bulunmaktan ziyade, tıpkı filmin başlangıcında, sahnede kendinden geçmiş bedenleri izleyen izleyiciler gibi izleriz.

Postmodern insanlar, kendilerini derinlikleri olmayan yüzey fenomenleri gibi algılamaktadırlar (Springer, 1998: 52). Bu bağlamda, birbirleriyle olan etkileşimleri de, sanki her şey bilgisayarın ya da televizyonun düz ekranının dolayimsızlığına indirgenmişçesine mesafesizdir.

Bu filmde seyircileri irkiletecek, filmle kolayca özdeşleşmelerini önleyecek pek çok unsur karşımıza çıkar. Bilakis seyirciyi izlediği şeyler konusunda sorgulamaya sevk eden ve izlediği şeylere yabancılaştıran ve yeniden anlamlandırması gereken bir öz-düşünümselliğe zorladığını görürüz. Üstelik film bir öykü olarak kurgulanmamıştır. Dolayısıyla başı ve sonu olan, nedensel ve çizgisel bir gelişim seyri yoktur. Bu bağlamda geçissiz bir anlatısı vardır. Seyirciyi konu ettiği malzemelerle doğrudan yüzleştirir, bu açıdan kurmaca değil gerçeklikle baş başa bırakır. Siberpunkda sorunsallaşan eti, et olarak görürüz filmde, irkiliriz, hoşlanmayız bu durumdan. Bioportların yapıldığı organizmaları, et olarak parçalandıklarında doğrudan görürüz. Oyun hamuru gibi şekilden şekle giren, kadın memesine ve cinsel organına benzeyen bioportlar, cep telefonları, bağırsağa benzeyen ve onlar aracılığı ile sinir sistemine eklenen kabloları, sıvılar, parçalanmış ve bioport olarak üretilmeye hazırlanan etler, vıcık vıcık sesler, dişler ve kemiklerden yapılmış silahlar filmin karşısındaki izleyicide de bedensel rahatsızlıklar yaratıyor. Filmin imajlarının bu dokusu, filmi dişil olarak sorunsallaştırmaktadır diyebiliriz. Haz verici dokunuşlarla içiniz gıcıklarken bir o kadar da miyde bulandırıcı görsel cüretkârlıkları var filmin. Film, eti, insan oluşu, oyunu, teknoloji hazzını yeniden, bir kere daha düşünmeye davet eder gibidir seyirciyi. Bu açıdan *eXistenz*, klasik sinem anlatısından çok sanat filmi içine giren bir siberpunk örneğidir.

Laura Borrás'a göre, *Matrix*, *Blade Runner*'ın özel efektlerinin bolca kullanıldığı, *Terminatör 2* ve *Star Wars*'un savaş sanatları ile geliştirilmiş bir filmken, *eXistenZ*, içindeki rahatsız edici etkilere rağmen, daha sakin ve entelektüel (cerebral) bir filmdir¹⁰. Cronenberg'in pek çok filminde objeler, canavarca ve tekin olmayan, netameli bir havada, organik ile inorganik olmayanın sınırında, cansızlıkla yaşamın sınırındadır. Ayrıca bu objeler oldukça seksüel, hareketli, nefes alan, hayvanmış gibi davranabilen, hasta olan, ölen ve hatta konuşabilen objelerdir.

eXistenz'da makine-beden simbiyozunun mükemmel bir örneği ile karşılaşırız. Daha çok eski bilim-kurgulara benzeyen bir atmosfer içinde geçen filmde bir siborg olarak Allegra Geller, cesur, gözüpek, kararlı, girişken, oyunsever olduğu ka-

¹⁰ <http://www.uoc.edu/humfil/articles/eng/borras0303/borras0303.html>

dar oyun kurucu da olan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak aynı zamanda, kadının ve teknolojinin ayartıcılığı da Allegra'da birleşmektedir.

Kimliklerin akışkanlığı tutarlı benliği dağıtmakta ve anlamsızlaştırmaktadır. Cronenberg'in bu filminde, gerçek hayatın bir başka pencere olarak görülmesi olgusu daha ön plana çıkmaktadır. *Matrix* serisi ile *eXistenZ*'i karşılaştıran Cynthia Preeland'a göre,

*eXistenZ*teki bedenler, özellikle filmin kahramanı için, saldırıya açık ve ötekilere bağlıdır. Bu filmin canlı nüfuz etme/girme ve biyo-morfik bağlantı sahneleri bedenlerin hem keyif verici hem tiksindirici olabileceğini gösteriyor. Bedenler (ve beyinler) bir insanı nakledildiği yerde bırakabilir veya zarar verici olabilir ve yaralanabilir. Her iki film de sanal gerçekliğin ne kadar şeytani olabileceği üzerine düşündüğü için, seyircilerin sinemanın "sanal gerçekliği" ile nasıl iştigal edeceğini ele almanın birçok açık yolu mevcuttur (Preeland: 96).

eXistenZ, Cronenberg'in diğer filmleri ile de karşılaştırmalı olarak ya da bir arada düşünülmesi gereken bir film. *Crash* (Çarpışma/1996), *The Fly* (1986), *Videodrome* (1983) beden ve teknoloji etkileşimi üzerine kurulu diğer filmleridir. *Videodrome*'da bedenin, etin yarılıp içine sokulan videokasetler, etin içinde saklanan silahlar, yumuşak bir makine gibi, canlı gibi televizyonlar, ekranlar ve sapkın cinsel hazlar aracılığıyla korku, haz ve gerilimin sınırında bedensel değişimleri izleriz.

4.3. *Star Trek: The First Contact*

Borgların zamanda geriye dönerek, dünyayı asimile etmek ve insanlarla dünya dışı yabancıların karşılaşmasını önlemek istemesi üzerine kuruludur film. Konfederasyona ait Yıldızgemisi Enterprise onları engellemeye çalışınca, Borglar, Enterprise'ı sömürgeleştirmeye çalışırlar.

Müşterek bir şuura sahip olan Borg'lar, başka canlıları istila ederek "onları mükemmelliğe yaklaştırma" ideolojisindedirler. Borg kraliçe, Data'yı asimile etmeye çalışırken, bir zamanlar kendilerinin de insanlar gibi zayıf, kusurlu, organik olduklarını ancak sentetiği dâhil ederek evrim geçirdiklerini ve mükemmelleştiklerini söyler. Borg kraliçe'yi ilk olarak gördüğümüz sahne oldukça etkileyicidir. Sadece başı ve omuzları olan kraliçe, yüksekteki kapsülünden aşağı doğru, bağlı bulunduğu borular aracılığı ile bir tors olarak iner ve sentetik bedeninin içine yerleşir. Böylece seyirci, bağlı bulunduğu borularla yaşayabilen, bedensiz, sadece baş ve omuzlardan müteşekkil olan siborgun, yukarıdaki kapsülünden ağır ağır salınarak, takılıp çıkarılabilen

sentetik bedeninin içine yerleştiğini görür. Önce sadece başı ve omuzları ile yarım bir beden olarak gördüğümüz siborg kadın, deriden dar tulumunun içinde oldukça cazibeli bir kadına dönüşür. Beyaz tenli, zayıf, çekici bir kadın olur.

Data, insan olmak isteyen bir android'dir. Data'da beyaz bir erkek olarak konumlandırılmıştır. Data'nın insan olmak arzusunu fark eden Borg Kraliçe, bilgisayar kodlarını vermesi halinde Data'nın bütün vücudunu etle yani organik deri ile kaplama önerisinde bulunur. Bunun ne demek olduğunu anlaması içinde android kolunun bir kısmını organik deri ile kaplayan Kraliçe Borg, Data'nın duygu devrelerini de açtığından, organik deri ile Data'yı bedensel olarak uyarma oyunu oynar. Data'nın yeni organik derisinin üzerine dudaklarını yakınlaştırarak üfler. Siborg kraliçe, Enterprise'ı ele geçirmesi için gereken kodları verdiği takdirde Data'nın bütün vücudunu organik deri ile kaplamayı vaat etmektedir. Ancak etin baştan çıkarıcılığına kapılmamasını da salık verir Data'ya. Zevk almanın fiziksel yollarına aşına olup olmadığını sorduğu Data'yı öpmeye başlar. Elbette bu masum bir aşk öpücüğü değildir. Data'yı kandırmak amacıyla oynadığı cinsel bir oyundur sadece.

Borg'lar, ele geçirdikleri yerlerdeki insanları, sömürgeleştirerek kendi topluluklarına almaktadırlar. Borg topluluğunun hâkimi görünümündeki kişi ise kraliçe siborgdur. Data, kraliçeye, Borglar'ın lideri misiniz, diye sorduğunda, her ne kadar bunu inkâr etmiş olsa da, görünen kraliçenin lider olduğudur. Asimile edilmiş diğer Borglar'ın birini diğerinden ayırmak bile çok zordur. İçlerinde asimile edilmiş kadınlar bile olsa, hepsi bir örnek giysileri, tek gözlerine takılmış olan ve oradaki bir aygıt sayesinde ortak hafızaya bağlanan Borgların hepsi erilleştirilmiş ve işçileştirilmiştir. Hepsi gemiyi ele geçirmek üzere çalışan, robotik davranışları olan, konuşmayan bir ordudur. Kraliçe Borg ise yukarıdaki kapsülünde ve bir anlamda da sarayında kalan, kadın bedeni ile ön plana çıkan ve tekilleşen bir siborg motiftir. Üstelik diğerlerini o kontrol etmektedir. Bu bağlamda, iktidar ve gücün tek sahibi olmak ve farklılıkları ortadan kaldırarak herkesi aynılaştırmak, gücü ve iktidarı bir tebaa oluşturmak için arzulayan bir kadın kurgusudur. Bu açıdan, eril dili üretmekte olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla anlatının merkezinde bir kadın olması önemsizleşmektedir. Çünkü ürettiği gerçeklik, konum alışı, eril bir tahayyülü sergilemektedir. Kadın bedeninin ardında eril aklın tezahürüdür Tanrıça Borg. Dolayısıyla ataerkil dil içinde bedenlerin

kodlanması kadın bedenini de erkek bedenini de bu erkin hizmetine koşmak içindir. Ancak arzulu, güç ve iktidar istenci olan kadını tehdit olarak görmek de söz konusu olabilir burada. Çünkü kadınların bu istenci sistem için ciddi bir tehdittir.

Haraway'ı hatırlayacak olursak, toplumsal cinsiyet, ırk ya da sınıf bilinci, patriyarkanın, sömürgeciliğin ve kapitalizmin çelişkili toplumsal gerçekliklerinin korkunç kazanımlarıdır diyordu (Haraway, 2006: 16). Siborg feministler, doğal bir birlik matrisi istemeyen ve hiçbir kurgunun/yapının bütün olmadığını savunan feministlerdir (Haraway, 2006: 22). Haraway'a göre, iletim teknolojileri ile biyoteknolojiler, bedenlerimizi yeniden tasarlanmanın hayati önemdeki araçlarıdır (Haraway, 2006: 34). Tanrıça Borg kadın olarak cisimleşirken, diğer Borglar kimlik-sizleştirilmiştir, bir orduya dönüşmüşlerdir. Asimile edilenler arasında kadınlar da vardır ama dönüşmüş halleri ile hepsi erkek olarak bedenlenmiş gibidirler. Bu bağlamda pek de arzu edilesi bir siborg tezahürü olarak çıkmıyor karşımıza. Data'nın tuzağına düşen Kraliçe, ilk gördüğümüz sahnedeki alımlı adeta dans ediyormuşçasına sunulmasının aksine, sentetiğin adeta asit içinde eriyormuş, yanıyormuş duygusunu uyandıran felaketimsi sonu içinde ölür. Dünyanın huzur ve barışı yine bir erkeğin kumanda ettiği ve nihai olarak biri erkek diğeri kadın olan iki liderin arasındaki kapışmaya dönüşür. Bu kapışma kurgusunda kötü ile özdeşleştirilen kadının, kötülüğün ortadan kaldırılması adına erkekler tarafından öldürülmesi gerekmiştir. Ancak yine de şu soruyu sormaya devam etmek gerekir: güç ya da iktidar arzusu olan bir kadın olduğu için mi bir felaket tasarısı geliştiriliyor? İzleyenler şu mesajı da alıyor olabilirler mi? Kadın kadınlığını bilmeli, yerini, haddini bilmeyen bir kadının başına gelecek olan bu mudur yoksa? Aynı zamanda şu soruyu da tartışabiliriz. Siborg, toplumsal cinsiyetler ötesinin bir ifadesi olarak nasıl anlaşılmalı? Dilin eril yapısı bütün bedenlerin oluşturucu, kurucu yapısı ise zaten bir anlamda bütün kadınlar erkek olarak kodlanmaktadır. Erkeklik içinde bir kadınlık kodlaması gibi, sistemin yeniden üretimine hizmet eden, Babanın Yasasına bağlı akışlar. Ve bu sistemde kadının yeri bellidir, özel alan ve o alanın dışında varolmak isteyen kadın ödeyeceği bedellere de razı olmalıdır. Kamusal alanda da var olabilirsiniz. Ancak nasıl bir varoluş? Demir Leydi Margaret Thatcher ya da Tansu Çiller bu durumu örnekliyorlar. Öbür yandan Rosa Lüksemburg ya da Emma Goldman örnekleri de var. Bana öyle geliyor ki Tanrıça Siborg daha çok demir leydi ile özdeşleşiyor. Çünkü eril dilin yeniden üreticisi

konumunda, bu yüzden de toplumsal cinsiyetleri aşmak bir yana kendi dişilliğini kurban ediyor.

4.4. *Blade Runner*

Ryan ve Kellner'e göre, disütopyalar, Hollywood gerçekçiliği için radikal sayılabilecek duruşlarla nitelenirler (Ryan ve Kellner, 1997: 390-391). İçinde bulunulan anı paranteze almanın bir yolu olarak disütopyalar, bazı bakımlardan, dünyanın işleyişini doğrulukla temsil etmek için elverişli bir zemin oluşturabilirler. Zamansal yer değiştirme yoluyla, Hollywood'un egemen realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını delebilirler. *Blade Runner* bu bağlamda bir filmidir.

Blade Runner'daki beden temsilleri, siborg değil ama androiddirler. Androidler, insanların mükemmel kopyalardır hatta o kadar mükemmeldirler ki onları, insanlardan ayırmak için özel bir test olan Voight-Kampff testi uygulanmaktadır. Kopyalar, dünya dışında ele geçirilmiş olan yeni gezegenlerde köle gibi çalıştırılan işçilerdir. Kendilerini tasarımlayan mühendislerden bile daha zeki oldukları ortaya çıkan ve zaman içinde duygusal tepkiler de vermeye başlayan kopyaların korkutan mükemmelliği, üreticileri, kopyaların hayatını dört yılla sınırlamaya yöneltir. Daha uzun yaşamak isteyen kopyaların ömürlerinin dört yılla sınırlanmış olması, onları, kendilerini tasarlayan şirkete karşı isyan ettirmiştir.

Blade Runner'daki pek çok öge, akla Steven Spielberg'in *Yapay Zekâ* filmi getiriyor. *Yapay Zekâ*'daki Mecha modeller, androidler kadar gelişkin değildir. Sadece Mecha çocuk David en gelişmiş model olarak, belki de *Blade Runner*'daki kopyaların ilk örneklerinden (zamansal bir öncelik değil) biri olarak görülebilir. *Yapay Zekâ*, insanların Mecha'lara karşı etik sorumluluklarının ne olacağı temasını ön plana çıkaran bir filmidir. Ayrıca Asimov'un *Ben Robot* filmi de bu bağlamda hatırlanabilir. *Blade Runner* için de aynı kaygı söz konusu olmakla birlikte kimliğin dağılması ve öznenin merkezsizleşmesi, hafıza temaları daha çok vurgulanmaktadır.

Blade Runner'daki kopya kadınlardan Pris ve Zhora, diğer bir kopya olan Rachael'den farklı amaçlarla üretilmişlerdir. Pris, ordudaki erkekleri eğlendirmek üzere zevk vermek için üretilmiş bir modeldir. Beyazdır, hareketsiz kaldığında vitrin-

lerdeki cansız modeller gibi zayıf, uzun bir kadındır ve sarı saçlıdır. Zhora ise dünya dışı öldürücü tekme birliği için üretilmiş bir modeldir. O da beyaz bir kadındır. Zhora, bir kulüpte yılanlarla şov yapmaktadır. Zhora ve Prist, Rachael'den farklı olarak daha seksi kıyafetleri içinde ve daha cüretkâr işler yaparken görürüz. Prist, yine Rachael'e göre, dağınık sarı saçları, metallere süslenmiş deri kolyesi, jartiyeri, kürk mantosu ve Sebastian'ın yanında kalırken bir maske ifadesi uyandıran siyaha boyanmış gözleri ile punk bir kadın görünümündedir. Hem Zhora, hem de Prist bedenlerini kullanmakta son derece ustadırlar. Deckard'ın onlardan yediği dayaklar sonucu ölmemiş olması, en azından başlangıç için şaşırtıcıdır. Ancak ikisi de Deckard tarafından öldürülürler. Bu bağlamda, yine, Stuart Sim'in şu sözlerini hatırlamadan edemiyoruz: "Dünyada ve dünyanın bazı bölgelerinde kadın kazanımlarının "bedel"i ve bu kazanımların niteliği, postmodern sinema ekranlarına sürekli musallat olan kadın cesetlerinin bedenlerine kaydedilebilir"(Sim 2006: 127). Bu iki kopya kadın da erkek kopyalar kadar güçlüdürler ama av olarak niteleyebileceğimiz direnişçi kopyalar ile avcı arasındaki hesap yine iki erkek arasındaki kapişma üzerinden sergilenir filmde. Bu bağlamda Zhora, Prist ve Trinity arasındaki yakınlığı görebiliriz. En iyi kadın ölü kadındır, deyişini, güçlü kadınlarını öldürerek izletiyor Hollywood bizlere.

Rachael, Zhora ve Prist ile kıyaslandığında, daha hanım hanımcık bir kadın portresi çizmektedir. Boğazına kadar çıkan bir takım elbise giyer. Toplu saçları ve tavırları ile daha çok bir sekreteri andırmaktadır. Deckard'ın, Voight-Kampff testini uygulamak üzere Tyrell şirketine geldiği zaman, Rachael'in Deckard'ı karşılaşmasından ve Tyrell'i Deckard'a tanıtmasından, Tyrell'in sekreterliğini yaptığı gibi bir izlenim de ediniyoruz. Deckard, barda buluşmak üzere Rachael'i aradığında, o tür yerlere uygun olmadığını söyleyerek kabul etmez Rachael. Daha sonra kopya olduğunu öğrenen Rachael, Deckard'ın yanında kalmaya başladığında Deckard'la yakınlaşırlar. Ancak yine de Rachael için kolay değildir bu durum. Zira Deckard onu öptüğü zaman bundan incinerek gitmeye kalkar. Deckard oldukça sert bir biçimde gitmesini önler. Duvara hızla iteklediği Rachael'i kendisini öpmesi için zorlar. Özellikle bu sahne, bu filmde, Deckard ile Rachael'in geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini bir kez daha ürettiği en bariz sahnedir. Ve film bu rolleri yeniden üreten bu çiftin hayatta kalmalarına izin verirken, bu rolleri yeniden üretmeyeceğini düşündürten Pris ve

Roy'un ölümü ile sonuçlanır. Ryan ve Kellner'e göre, Blade Runner, içerdiği birkaç cinsiyetçi sahneye karşın, babaerkil sistemde kadın öznelliğinin oluşturulmasını, uysallık ve itaatkârlıkla bağlantılı olduğu kadar tehditkâr ve "iğdiş edici"de olabilen bir süreç olarak tanımlanabilir (Ryan&Kellner, 1997: 387).

Bu filmde, dramatik öykü yine bir erkek merkezinde örülmüştür. Deckard'ın kopyaları ortadan kaldırmak üzere kovalamacası üzerine kurulu filmde, asıl olarak, zamanla kendisinin de bir kopya olduğunu anlaması hikâyeye edilmiştir. Hepsi de beyaz, güçlü, kuvvetli, türlerinin en güzel örnekleri olarak karşımızdadır. Kopyaların peşindeki bir dedektif ya da bir avcı olarak Deckard'ın kendisinin de bir kopya olma ihtimali filmin gelişimi sırasında daha çok hissedilir olmaktadır. Aslında filmin başlangıcında, Deckard'ın avcılığı istemiyor oluşuna rağmen, seçme şansının olmayışı da bunun bir işaretidir. Yine Rachael'e test yapmak üzere gittiğinde, Tyrell'in kopyalara başkalarının anılarını yüklediklerinden söz ettiği sahnede, Deckard'ın anılara yönelik ilgisi yine benzer bir duyguyu uyandırır. Deckard'ın bir replika olabileceğine dair şüpheyi en çok akla getiren ise piyanosunun başındaki onlarca fotoğrafıdır. Dahası Rachael'in, Voight-Kampff testini kendisine uygulayıp uygulamadığını sorması da bir işaretir.

Tyrell şirketinin "insandan daha insan" mottosu uyarınca ürettiği ve sıradan bir insanın baş edemeyeceği kadar nitelikli kopyalarla baş etmek üzere ancak onlarla eş güçte birisinin, yani ancak bu iş için üretilmiş bir kopyanın olabilmesi gerekir. Üstelik Roy, çatıdaki kapışmalarında, öldürebileceği halde Deckard'ı öldürmez ve beklenilenin aksine hayatını kurtarır. Roy, neden Deckard'ın hayatını kurtarır? Kendi kaderinin Deckard'ı da beklediğini bildiğinden ona bir şey mi anlatmaya çalışır. Nitekim Deckard, kendisinden Rachael'i de öldürmesi istenilince, kendisine hayat borcu olan ve üstelik âşık olduğu kadınla kaçmayı yani otoriteye başkaldırmayı tercih etmiştir. Bir anlamda Roy'un ve diğer direnişçi kopyaların yolundan gitmeyi seçmiştir. Ya da yine olay örgüsünün merkezindeki Deckard üzerinden, androidlerin nasıl özne olmaya başladıklarının ve kendilerine sunulmuş olan özne pozisyonlarına karşı çıkmalarının hikâyesini görmekteyizdir. Deckard'ın bir kopya olduğuna dair son bir işaret ise gittiği her yere farklı origamiler bırakan Gaff 'ın, Deckard'ın dairesinin

önüne bıraktığı origamidir. Bu origami, Deckart'ın piyano başında uyukladığı sırada rüyasında gördüğü unicorn yani boynuzlu beyaz attır.

Deckard ve Rachael, insanların memur olarak kullandıkları androidlerdir. Dolayısıyla işçi olarak kullanılan diğer androidlerle aralarında sınıf farkı vardır. İşçi olarak kullanılan androidler, işçi olduklarını bildikleri halde, Deckard ve Rachael'e android oldukları söylenmemiştir. Bu durumda insanlar androidler üzerinde ikili bir tahakküm kurmaktadır. Bir yandan onları tahakküm altına alırken kendilerini de tahakküm altına almış olur insanlar yani kendilerine de yabancılaşırlar. Böylece insanlar, farklı öznellikler arasında (insan ve insan sonrası) sorgulama yapma fırsatını ve bundan çıkacak olan imkânları kaçırmış olurlar. Rachael ve Deckard hayatta kalmayı başaran son iki androiddir. Aralarındaki aşkın (olay), yeni öznelliklerinin keşfiyle çakıştığı nokta, sistemden kopuşlarını da beraberinde getirir. Ryan ve Kellner, filmin sonundaki bu doğaya ve aşka kaçışında ikili bir okumasının yabılabileceğinde ısrarcıdır (Ryan ve Kellner 1997: 388).

eXistenZ'in insanların robotlaşmasını sorunsallaştırmasının aksine, *Blade Runner* kopyaların, özbilinçlenmeye ve yaşadıkları hayata başkaldırmaya başladıkları, birer direnişçiye dönüştükleri bir anlatıdır.

Ama neyse ki bir üçüncü yol daha var: Onurunun ve saygınlığının elinden alındığını düşünen birey, *mücadeleye* karar verebilir. Bu mücadele, esas olarak tanınma için verilen mücadeledir. Toplumda bulamadığı saygınlığı, mücadele içinde bulur birey. Ret ve inkârın getirdiği aşağılanmaya katlanmak yerine, kendisini paralyze eden ortamı terk ederek siyasal mücadelenin içine girer ve o mücadele sayesinde kendi benliği ile pozitif bir ilişki kurabilir (Honneth 1996: 164). Sözüün özü, dışlananlar, tanınmayanlar için siyasal mücadele her şeyden önce bir saygınlık mücadelesidir (Ferdan Ergut, 2011).

Tanınma mücadelesinde Roy Bett'in, tasarımcı babasının gözlerini oyarak öldürmesi, Babaya yani Yasa'ya karşı bir isyandır. Roy, son derece zor girilebilen Tyrell şirketine girebilmek için bir yol ararken, öncelikle diğer bir kopya olan Leon Kowalski ile sadece göz tasarımları yapan, Çin'li bir tasarımcıya giderler. Senin gözlerini de ben yaptım diyen genetik tasarımcısına “ogözler neler gördü” diyecektir Roy. Filmin sonunda, ölmeden az evvel okuduğu şiir de benzer bir temayı ımler:

Öyle şeyler gördüm ki siz insanlar inanmadınız / Orion'un üzerinde ateş almış saldırı gemileri / C ışıklarının Tanrhöuser kapısı yanında karanlıkta parlamışını seyrettim / Bütün bu anlar, zaman içinde yitip gidecek/ tıpkı yağmurdaki gözyaşları gibi / Ölme zamanı

Roy, şiirle direnişi birleştirmiştir. Bu yüzden de Baba ve Yasa olan Tyrell’i gözlerini oyararak öldürmesi şairane ve şiirseldir. Gözlerinin gördüklerine (yarık özne için imkânsız olan bu deneyimlere) arzu veisyanını, şiirle ve şiirsel bir öldürme ile birleştirmesi, onu, o erkek bedeni içinde cisimleşmiş siborgu dışıllaştırmaktadır. Roy ve diğer kopyalar, insanlığı yitirmiş bir insanlığa, çoktandır unutmuş olduğu bir şeyi hatırlatmaktadır: Kırılğanlığını ve kırılğanlığından kaynaklı onursuzluğunu.

Blade Runner, bellekle ve kişisel kimliğin yıkımı ile ilgili bir filmidir. Zizek’e göre, insan olmadıklarını bilmeyen, mükemmel insan kopyaları üreten Tyrell şirketi, öz kimliği radikal biçimde tahrip etmektedir (Zizek, 2001: 85). Şöyle söylüyor Zizek:

Bu filmlerde tasvir edilen dünya, şirket sermayesinin tam da varlığımızın fantezi çekirdeğine nüfuz ve tahakküm etmeyi başardığı bir dünyadır: Özelliklerimizin hiçbiri aslında “bizim” değildir; anılarımız ve fantezilerimiz bile zihnimize yapay yollardan yerleştirilmiştir. Sanki Fredric Jameson’un tezi –bu teze göre, postmodernizm, sermayenin kendi her şeyi kapsayan mantığına karşı çıkan son kaleleri de nihayet sömürgeleştirdiği dönemdir-burada abartılı sonucuna ulaşmıştır. Sermaye ile bilginin kaynaşması, yeni bir proleter tipini, adeta son özel direniş imkânlarından mahrum bırakılmış mutlak proletaryayı yaratır: En mahrem anılarımıza kadar her şey kafamıza dışarıdan yerleştirilmiştir, böylece geriye kalan şey saf, tözsüz öznelğin boşluğudur düpedüz (Zizek, 2001: 85-86).

Ancak bu boşluk direnişle birlikte anlamlanmaya başlayacaktır. Film zaten en mahrem şeylerimiz dışarıdan yerleştirilmiş olsa bile nasıl yaşamayı seçtiğimize bağlı olarak bu boşlukla mücadele edilebileceğini söyler bir anlamda.

Ryan ve Kellner’e göre, muhafazakâr bakış açısıyla teknoloji, doğaya karşı yapıntısallığı, kendiliğinden olana karşı mekanikliği, serbestîye karşı düzenlenmiş olanı temsil eder (Ryan ve Kellner, 1997: 378-379). Dahası, muhafazakâr bireyci eleştiri için önemli olan, modernliği, radikal değişimin geleneksel toplumsal kurumları alt edişini temsil etmesidir. Bu kurumların meşruiyet kaynağı doğadır; teknoloji, doğanın muhafazakâr söylemin gerektirdiği bir otoritenin değişmez kaynağı değil, yeniden inşa edilebilir, bir kavram olabilirliğini temsil eder. Ryan ve Kellner’e göre, yapay yapılandırmanın figürü olarak teknoloji, “doğa” gibi söylemsel figürlerin aslında yapay birer düzenleme, yapı, adaletsiz toplumsal kurumları sahte bir otorite zeminine oturtarak eşitsizliği meşrulaştırmak üzere tasarlanmış birer metafor olabile-

ceğine işaret eder. Bu bağlamda, Ryan ve Kellner'e göre, teknoloji, basit bir makineleşme sorununun çok ötesinde, son derece önemli bir ideolojik figürdür.

Muhafazakârlığın doğanın birer parçası olduklarını ileri sürdüğü kurumların yeniden inşa edilebilirliği olasılığını gündeme getirmekle, muhafazakar toplumsal otoritenin temelini oluşturan ve ideolojinin yansızlaştırmaya çalıştığı her şeyi tehdit eder (Ryan ve Kellner, 1997: 380).

Ryan ve Kellner'e göre, Blade Runner, muhafazakâr teknofobi filmlerinde seferber edilen ideolojiye kafa tutan alternatif teknoloji temsillerinin en önemlilerindedir (Ryan&Kellner 1997: 386). Blade Runner, muhafazakâr teknolojik filmlerde işlerlik kazanan bazı ideolojik karşıtlıkları yapıçözüme uğratmaktadır. İnsan-robot evliliği, doğayı olumsuz teknolojik uygarlığın karşıtı gibi gösterme çabasına ketvurmaktadır. Ryan ve Kellner, insan-robot evliliği derken, Deckard ve Rachael arasındaki ilişkiyi kasteder. Bu bağlamda Deckard'ın hem insan hem de android olarak okunmasına açık bir filmdir Blade Runner. Filmin, muhafazakâr ideolojinin ikilikleri olarak duygu ve akıl arasındaki ikiliği de çöktüğü görülür. Ryan ve Kellner'e göre, filmde akıl, insani ve nesnel gerçekliği parçalara ayıran analitik makinelerle temsil edilmektedir. Voight-Kampff testinin uygulandığı gözdeki duygusal tepkileri ölçen aygıt ya da Deckard'ın fotoğraf analiz ettiği ve gerçekliği en küçük parçalarına kadar ayıran aygıtlar bu makinelere örnektir. Analitik bakış bir güç aracı olarak işlemekteyken, bu gücün karşısına yerleştirilen duygudur. Ancak, Ryan ve Kellner, filmde, akıl ve duygunun birbirlerinin kutupsal karşılığı olarak inşa edilmediğini dile getirirler. Nitekim robotların sahip olduğu duygu teknolojinin ürünüdür ve bu makine-insanlar, üreticilerinden bile daha insanidirler.

Ryan ve Kellner'e göre, Blade Runner'da kullanılan sembolik ya da retorik teknikler aracılığıyla birebir anlamın içinden alternatif anlamlar oluşturma çabası da önemlidir (Ryan ve Kellner, 1997: 388-389). Roy'un elinde beliriveren güvercin, Gaff'ın Deckard ve Rachael için bıraktığı origami birebir anlamı askıya alarak, muhafazakârların doğal ya da birebir anlamla yüklü zeminler yaratmakta kullandığı metaforların sembolik olduklarını vurgulamaktadır. Filmin sonunda yeniden oluşturulan ailede, insanla makine arasındaki açık uçlu ilişkinin yapıntusal ve sembolik düzlemi, Ryan ve Kellner'e göre, muhafazakâr ya da ideolojik bir filmin doğa içerikli kapanış imgelerinin dile getirdiği türden gerçek bir otoriteyle ilişkili olamazlar.

Teknoloji gibi retorik de toplumsal kurumlarla kuralsızca oynama fırsatı yaratır, benzetim modelleri kurarak, yerlerine başka şeyler koyarak ve onları yeniden inşa ederek, bu kurumları, otoritesi karşısında hesap vermek zorunda olacakları her türlü birebir anlam zemininden kurtarır. Günümüzün bilimkurgu filmlerinde teknolojinin bu denli önemli bir korku nesnesi olmasının nedeni belki burada saklıdır. Teknoloji, muhafazakâr toplumsal kurumların sürekliliğini tehlikeye sokabilecek yeniden inşacı bir olasılığı metaforize eder (Ryan&Kellner 1997: 389).

Yeni teknolojiler yeni kurum ve yaşam biçimlerini ve toplumsal dünyanın yeniden inşasını mümkün kılar (Ryan ve Kellner, 1997: 390). Muhafazakâr filmlerde görülen daha dolaysız ve doğal bir dünyaya duyulan özlem, muhafazakârlığın çatışkılarında birisidir. Çünkü ekonomi dünyasının teknik gelişmeye bağlılığı ile muhafazakârlığın geleneksel itkisi olan eski biçim ve kurumları koruma arzusu arasında ters bir orantı oluşmaktadır. Muhafazakârlar, ekonomik program için teknolojiye gereksinim duyarken, toplumsal ve kültürel düzlemde teknolojik modernlikten korkmaktadırlar. Bu durum, muhafazakârların seksenlerde karşı karşıya kaldıkları açmazlardan birisidir. Bu bağlamda, *Terminatör* (1984) bu teknoloji korkusunun bir ifadesidir: “Bu film gerçekten de pes etmeye niyeti olmayan bir robot üzerine kuruludur. *Blade Runner*’ı görmemiş, bağışlama ve unutmayı öğrenmemiş olan bu robot, yılmadan, tekrar tekrar çıkıp gelmeyi sürdürür” (Ryan ve Kellner, 1997: 390).

SONUÇ

Bu çalışmada, Batı düşüncesinin Kartezyen yapısının yoğun bir eleştiriye açılması ile bir ilgi ve araştırma sorunsalı olarak ortaya çıkan beden, ileri teknoloji ve yeni kapitalizm ile etkileşimi sonucu, nasıl değişip dönüştüğü, toplumsal cinsiyet ve postmodernite ile bağlantılı olarak tartışılmaya çalışılmıştır. Tartışmalar, 1980 sonrası bilim kurgunun bir alt türü olarak siberpunk içinden seçilen filmler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde karşımıza çıkan teknoloji ve bedenin, organik ve yapıtı olanın melezi olarak siborglar, özellikle Donna Haraway'ın *Siborg Manifesto*'sundan yola çıkılarak, insanın sınırlılıklarını aşabilecek yeni bir insan önerisi olarak ön plana çıkmıştır.

“İnsan”, modernitenin hümanizma anlayışı üzerine yükselmiştir. Hümanizm, insan özü nosyonuna dayanmaktadır. Dolayısıyla insanı da tanımlamaktadır. Bu tanımın dışında kalanlar, insanlıktan çıkarılmışlardır. Bu bağlamda, hümanizm, insan özü olarak tanımlanan şeye uymayan bireyleri yargılamaya ve suçlamaya yarayan ideolojik bir aygıt olarak işlemiştir. Aynı zamanda, insan öznesi fikri Aydınlanma hümanizminin özneleştirici iktidarının da ifadesi olarak görülmüştür. İktidarın öznesi olarak insan, siyasal bir birim olarak kurulmuş ve devlet de bireyi insan aracılığı ile hâkimiyeti altına almıştır. Böylece, iktidarın insanı bastırarak değil, siyasal bir özne olarak kurup, onun aracılığı ile yöneterek işlediği bir özneleştirme süreci anlayışı, siyasal etkinliğin anlamını değiştirmiştir. Bu bağlamda postyapısalcı düşünürlerle postmodernlik kuramları arasındaki bağlantılar “insanın ölümü”, “öznenin ölümü” ya da “yazarın ölümü” ifadelerinde kesişmişlerdir.

Hümanizmin insan nosyonu, Batılı beyaz erkeği merkeze oturtmuştur. Düzenlemenin bu şekilde oluşmasında Descartes'in ikiliklerle işleyen Kartezyen akıl anlayışı vardır. Genevive Lloyd'un gösterdiği üzere, Batı felsefesi geleneği içinde, akıl, kadınsal olana karşıt olarak tanımlanmıştır. Lloyd'a göre, Descartes'çi zihin-beden ilişkisi, akıl ile toplumsal cinsiyet arasında yapılmış eleştiriler bağlamında, daha önceden var olan karşıtlıkların tamamen kutupsallaşmasına yol açmıştır (Lloyd, 1993: 70). Böylece ruh-beden ayrımı olarak da okunabilecek zihin-beden ayrılığı gereğince, rasyonel olmayan, ruhun bir bölümüne değil, bedene ait olmuş olur. Kadınlar,

bedensel tutkularını kontrol edemeyen cins olarak görülmüştür. Politik katılım, kadın bedenini dışlayarak yapılandırılmıştır (Gatens, 1996: 50). Feminizmin, modernizmin anti-hümanist eleştirilerine en önemli katkısı, insan öznenin nötürlüğü konusundaki maskülin önyargıları açığa vurmasından gelir. Batı felsefesine içkin bu maskülin önyargıları açığa vurmak, mantık, felsefe ve dilin üretiminde erkeğe içsel olarak tanınan öncelikleri göstermesi açısından önemlidir.

Foucault, bedenin, içinde yaşayabileceği olası sosyo-politik bir yapının limitlerini kuran, belirli bir karakteri olduğu fikrini reddeder. Bu sorunsalı tersine çeviren Foucault, sosyo-politik yapının bir takım özel araçlar ve ihtiyaçlarla belirli bir takım bedenleri ürettiğini söyler. Öznenin kurulan bir şey olduğu anlayışı beraberinde özne oluşa direnişi de getirmiştir. Bu bağlamda, Lacan'ın Freud'u yeniden okuması, post-feminizm için yeni bir teorik alan açmıştır. Lacancı psikanalizde olduğu gibi, post yapısalcı ve postfeminist yaklaşımlar için de söylemin ve dilin dışında beden ve özne yoktur. Beden ve özne, söylemin içinde kurulmaktadır. Beden böylece iktidarların üzerine işlendiği bir metin gibi okunabilir hale gelmiştir. Enformasyon çağında, ileri teknoloji ile pek çok anlamda kaynaşmaya başlamış olan bedenlerimiz, bir süredir siborg olarak görülmeye başlanmıştır bile. Söylemin kurduğu, oluşturduğu özne pozisyonları iktidar ilişkilerinin de uğraklarıdır. İktidarlar, bedenler üzerinde işlemektedir; toplumsal bedenin ortaya çıkışı da bu ilişkilerin dışında değildir. Bu bağlamda siborgların ortaya çıktığı yeni bir toplumun iktidar ilişkilerinin nasıl işlediğini görmek önemli olur.

İnsanın teknolojiye olan bağımlılığı insan ve makineler arasındaki ayrımı havidir bulanıklaştırmıştır. İnsanlarla makinelerin yeni bir melez varlık oluşturmak üzere kaynaştıklarını düşünen düşünürlerce, bu fikir, sibernetik organizmayı yani siborgu ortaya çıkarmıştır. Artık yarı insan yarı makine olarak siborg figürü edebiyat, sinema, resimli roman, dergiler, bilgisayarlar ve video oyunlarının ortak konusu olurken, bilim insanları ve çağdaş kültür kuramcıları da çalışmalarında bu temayı kullanır olmuşlardır (Springer, 1998: 25). Burada önemli olan siborg figürlerin nasıl temsil edildikleridir. Zira toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade etmektedirler (Ryan ve Kellner, 1997: 419). Meseleye sinemasal temsiller açısından bakacak olursak, Ryan

ve Kellner'in dile getirdikleri gibi, her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve anlatsal seçimin, çeşitli çıkar ve arzular barındıran temsil stratejileriyle ilişkili olduğunu görürüz.

Siborg düşüncesi bir yandan Descartes'in aklın duygudan ayrılığı düşüncesi-nin doruğu olurken diğer yandan bu karşıtlığın yerine başka bir şeyin koyulmasıdır (Springer, 1998: 26). Haraway bu durumu şöyle ifade etmektedir:

20. yüzyılın sonlarında, bizim çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir. Siborg, köklü tarihsel dönüşüm ihtimallerinin yapı taşları olan iki birleşik merkezin, hem "tahayyül"ün hem de "maddi gerçeklik" in yoğunlaşmış bir imgesidir. 'Batı'nın bilim ve siyaset geleneklerinde (ırkçı, erkek-egemen kapitalizm geleneği, doğayı kültür ürünleri kaynağı olarak sahiplenme geleneği, benliğin başka benliklerin yansımalarından yeniden üretilmesi geleneği) organizma ile makine arasındaki ilişki, hep bir sınır muharebesi şeklinde cereyan etmiştir. Bu türdeki bir sınır muharebesinin paylaşılabilen toprakları da üretim, üreme ve tahayyüldür. Benim argümanım, sınırların karışmasını sevinçle karşılamakta ve bu sınırların oluşturulmasında sorumluluk üstlenmektir (Haraway, 2006: 4).

Siberpunk, '80 sonrası, postmodern, geç kapitalist ya da enformasyon toplumu olarak tartışılan dönemde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla siberpunk, çelişkileri, duygu durumu, toplumsal etkileşimleri ile içinden çıktığı dönemin estetik bir ifadesidir. Bu tür içinde, insan sonrasının tezahütleri olarak siborg karakterler ön plana çıkmaktadır. Çalışmak üzere seçtiğim filmlerde ele aldığım örnekler de bu figürlerdir. *The Matrix* serisinde Neo, Trinity, Morpheus; *eXistenz*'da Allegra Geller ve Ted Pikul; *Star Trek: First Contact* filminde Borg Kraliçe; yine *Blade Runner*'da androidler bu bağlamda ön plana çıkan makine-insan karışımı tiplerdir.

Siborg, Haraway'ın ele alışında, toplumsal cinsiyetler sonrasının bir yaratığıdır. Postfeminizmler, toplumsal cinsiyetlerin biyolojik temelli değil, kültürel olarak üretildiklerini, postyapısalcılık temelli argümanlarla ilişkileri üzerinden geliştirmişlerdir. Bu bağlamda, kadın-erkek eşitliği fikri üzerine kurulu olan diğer feminizmlerin de eleştirisi olarak onlardan ayrılmışlardır.

Filmlerde insan biçimli olarak kurgulanmış olan siborgların, Haraway'ın söylediği anlamda sınırları aşındırmak bakımından, ataerkilliğin ötesinde bir tahayyülün ürünleri olmadıklarını görmekteyiz. Ancak diğer yandan siborglar, modern endüstriyel temelli teknolojinin makine-beden karışımları olarak görebileceğimiz Robocop,

Terminatör, Predatör, Cyborg gibi filmlerde gördüğümüz militarist, devasa büyüklükleri, kaslı vücutları ile aşırı eril, öldürme makineleri gibi de ataerkilliğin sert ve bariz biçiminde yeniden üretimi de değildirler. Neo ve Ted Pikul, eril siborg örnekleri olarak, aşırı eril örneklerinden daha zayıf, kassız bedenleri, şaşkın, ne yaptığını bilmez halleri ile erkek öznenin ne yaptığından emin, kendini bilen, aklın ve mükemmelliğin örnekleri olarak değil, bunların kendilerinde sorunsallaştığı ve nispeten dişillğe daha yakın örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Peki, neden nispeten?

Dilin kendisinin eril olarak kodlandığı, söylemin, insanın bu dilin içkin erilliği üzerine kurulu olduğu bir ortamda, kadınlıkları ve erkeklikleri dolayımlayan da bu eril dildir. Öyle olunca kadınlıkların ve erkekliklerin pratikler ve konum alışlar üzerinden ayrışması ikilikleri yeniden ürettiği gibi, kadınlıkları var olan eril pratiklerin kodlarına adeta mahkûm etmektedir. Bu yüzden dişil bir dilin ve dolayısıyla dünya tasavvurunun, ikiliklerin ve erilliğin kodlarının aşınmasını sunacağı imkânlar bağlamında görebilmek ve farkları serimleyebilmek açısından zaruri bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkar. Ama nerededir bu dişil dil? Dişil evren tasavvurları? Bu durum, çözümlenmeleri yaparken en çok zorlandığım noktalardan birisi oldu. Bu bağlamda dişil bir üretimin nasıl olabileceğine ilişkin örnekler, filmler, kitaplarla karşılaştırmalı olarak bir çalışma ihtiyacı kendini gösterdi. Örneğin, Trinity, *The Matrix* serisinde, her ne kadar Neo ve Morpheus kadar becerikli, mahir bir kadınsa da, filmde ikincil planda konumlanmaktan öte gidemiyordu. İkinci filmde Neo ile odalarında çıktıkları asansör sahnesinde, asansörün kapısında bekleyen onlarca kişi, Neo'yu bekliyordu, kimsenin Trinity'i beklediği yoktu. Morpheus ise Nebukadnezar'ın komutanıydı. Zion'a döndüklerinde, işlerin nasıl yürüdüğü hakkında kendisinden hesap sorulan da Morpheus'tu ve Zionlulara yönelik o etkili konuşmayı yapan da Morpheus'tu. Peki, Trinity bu konumları almış olsa, ne olurdu? Her şey değişir miydi? Filmi eril bir kurulum olmaktan çıkarıp, dişil bir film yapar mıydı bu durum?

Anlatının etrafında örgütlendiği merkezin kadın olması, elbette temsiliyet açısından görece önemli olurdu ama yetmezdi. Nitekim *eXistenZ*, anlatının odağına kadını almış bir film. Üstelik filmin genel olarak diline bakarsak, jenerikte kullanılan soyut, amorf görseller, teknolojik malzemelerin organik ve yine amorf biçimlerinin sıvılarla, seslerle bütünleştirilmesi; filmin konusunu sorunsallaştırarak işlemesi,

“et”in aşağılanması, beden zihin karşısında yeniden değer kaybedişini, izleyiciyi “et”le yüzleştirerek göstermesi; filmle kolay özdeşlik kurulmasını önleyen bir anlatım dilini seçerek klasik sinema anlatısının dışına çıkma çabası, *eXistenZ*’in dişil bir dile yakınlıklarını gösterir. Bu bağlamda, *Matrix*, *Star Trek* ve *Blade Runner* ile kıyasladığımızda çok daha dişil bir alt yapı görürüz *eXistenZ*’de. Ne var ki, Allegre Geller’in baştan çıkarıcılığı, kadın ve baştan çıkarıcılık ilişkisi yine eril bir bakışın tezahürü olarak görülebilir. Teknolojinin baştan çıkarıcılığı ile kadının baştan çıkarıcılığı arasında bir eşlik, ya da bir tamamlayıcılık fikrinden yararlanılmıştır filmde.

Bu bağlamda, Irigaray’ın söylediği gibi, kadınlar daima eksik, karşıt, her zaman aynı ve bir konunun tamamlayıcısı olarak temsil edilmişlerdir. Kültürde, temsilde, değişimde, etikte, politikada, tarihte, yazımda iki cinsiyetin var oluşu için yer yoktur. Sadece bir cinsiyet ve onun karşı tarafı vardır. Kadınlar, şimdiye kadar, hep sonradan düşünülmüş, yansıma, ek, eş olarak algılanmış, toplumsal cinsiyet farklılıklarını yok sayan ve kadınları zorunlu olarak erkeklerle ilişkileri üzerinden tanımlamaktan başka türlü olabirliği reddeden fallosantrizm içinde düşünülmüştür (Grosz, 2003: 22).

Fallosantrizm kadınlar için kimliği açıkça reddetmez, aksine anne, eş, sekreter, rahibe olarak kimlikleri çoğaltır, fakat o kimliklerin içerikleri başka tanımlamalar ve başka kimliklerle doludur. Irigaray, patriyarkal içerimlerin dışında ve ötesinde gerçek bir kadın aramaz, onun yerine, kadınların kendi sınırlarını ve özel ilgilerini reddeden kavramsal sistemle çatışmaya girmeyi tercih eder. Bu bağlamda, Irigaray’ın sorunsallaştırdığı ne yapmak, nasıl yapmak gerektiği değil, stratejik olarak felsefi ve metodolojik bir arayıştır. Bu bağlamda, bu çalışmayı yapan kişi olarak, bu arayışın önemini daha çok hissettiğimi söylemeliyim.

Bu sorun, araştırmanın başka türlü yapılabileceğini de gösteriyor elbette. Siborg tezahürlerine bakmak üzere sadece filmler değil başka kaynaklar da eş zamanlı olarak çözümlenebilirdi demekki. Bu bağlamda çalışmamın eksik kaldığını düşünüyorum. Siberpunk romanlar, çizgi romanlar ve teknoloji dergileri de taranabilirdi. Böylece sinemadaki siborg tezahürleri ile romanlardaki anlatımların nasıl farklılaştığını görebilirdik. Ayrıca, özellikle feminist siberpunk romanların siborg kurgu-

ları, siborg kurguyu nasıl farklılaştırdığını görmemizi sağladı. Siberpunk olmasa da bilimkurgu yazında, çift cinsiyetli olarak tasvir edilen örnekler de siborg tahayyülümüzü beslemeleri açısından, bu tür çalışmalarda gözden geçirilmeleri gerekli uğraklar olarak karşımıza çıkmıştır. Dahası, siborg örneklemelerinin insan biçimli kurgular üzerinden değil de, daha farklı örneğin *Alien* gibi kurgular üzerinden tartışılması farkları görmemiz açısından ve yine tahayyülümüzü beslemek açısından daha iyi olabilirdi. Böylece sözü edilen bu eksiklikler çalışmanın sınırlılıklarını da göstermiştir. Var olan haliyle çözümlerimiz daha çok temsil ve ideoloji analizine daha yakın görülebilir. Çalışmanın eksiklikleri, aynı zamanda, benzer çalışmalar yapacaklar için öneriler olarak da görülebilir.

Son olarak, bu çalışmanın, çalışmayı yapan bir kadın olarak beni, görmeyi öğrenmek konusunda bir motivasyona teşvik ettiğini söylemeliyim. Madem ekranlarla dolaymlanan ve ekranların dışarıdan içimize de doğru kaydığı ve bir kapanım endişesi yarattığı bir zamanda yaşıyoruz, o halde, başkalarının hayallerine ve rüyalarına yakalanmamak, kendi rüyalarımızı üretmek ve görünür kılmak konusunda aygıtlar kullanmak gerekliliği kendisini hissettiriyor. Ulus Baker'in söylediği gibi, video, özellikle kadınlar için kendilerini başka türlü görmenin imkânını göstermiştir. Bu bağlamda, ekranlarla çevrelenmiş dünyamıza karşı bakış açıları oluşturabilmek için kameralı kadınlar gerekiyordur belki de. Elbette bu bir zorunluluk değildir. Bu çalışmadan böyle bir sonuç çıkmıyor. Bu sadece hissiyat olarak çalışmayı yapan kişinin yaklaşımıdır. Sosyal bilimlerin, yeni zamanlarda, yeni bakış açıları üretebilmesinin ve dişil bir üretimin de yolu buradan geçiyordur belki de.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, L. (2008). “Freud ve Lacan”, *Eleştirel Psikoloji Bülteni*, <http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps/hilav.html>, Erişim Tarihi: 5.02.2012.
- AKDENİZ, G. (tarih yok) “Siborgun Gelecek Halleri: Simülakr ve Zuhur”, <http://www.gedizakdeniz.com/ekoburcudergisiY.pdf>, Erişim Tarihi: 12. 01. 2012.
- ARDA, T. B. (2004). “Siberfeminist Nihilizm” *Davetsiz Misafir*, <http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2004.03.02/siberfeminist-nihilizm/>, Erişim Tarihi: 2. 2. 2010.
- ARTUN, A. (2008). “Tasarım Dehşeti”, *Sanat Tasarım Bilgi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s.3-21, (içinde), İstanbul: YTÜ.
- ATAYMAN, V. (2004). *Postmodern Kurtarıcılar*, İstanbul: Don Kişot.
- BADİOU, A. (2010). *Yüzyıl*, çev. I. Ergüden, İstanbul: Sel.
- BAKER, U. (2008). “Kanaat Nedir?”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 111, s. 5-35.
- BAKER, U. (2002). “Video Üstüne”, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=0,89,0,0,1,0>, Erişim Tarihi: 21.12.2011
- BAUDRİLLARD, J. (1998). *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. I. Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.
- BAUDRİLLARD, J. (2003). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, çev. O. Adanır, Ankara: Doğu-Batı.
- BAUDRİLLARD, J. (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. O. Adanır, Ankara: Doğu-Batı.
- BAUDRİLLARD, J.(2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*, çev. A. Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı.
- BELL, D. (1973). *The Coming of Post-Industrial Society: Venture in Social Forecasting*, Great Britain: Penguin.
- BERGER, J. (2008). *Görme Biçimleri*, çev. Y. Salman, İstanbul: Metis.

- BEST, S., D. KELLNER (1998). *Postmodern Teori*, çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı.
- BOYNE, R. (1998). *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayrım*, çev. A.B. Karadağ, İstanbul: Sel.
- BOZKURT, N. (1988). "Michel Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları", *Defter*, sayı: 4, s. 39-50
- BUTLER, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. F. Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı.
- BUTLER, J. (2008). *Cinsiyet Belası*, çev. B. Ertür, İstanbul: Metis.
- CALL, L. (2005). "Postmodern Matris", *Siyahî*, sayı: 2, s. 82-92.
- CASTELLS, M. (2008). *Enformasyon Çağı*, çev. E. Kılıç, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- COLİN, S. (1999). *Health Studies*, U.S.A: Malden.
- CRARY, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. E. Daldeniz, İstanbul: Metis.
- CRITCHLEY, S. (2010). *Sonsuz Talep*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
- CROWLEY, H. (1994). *Knowing Women*, Cambridge: The Open University.
- ÇUHACI, G. (2006). "Dijital Sanat ve Beden" *Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı Bildirileri*, s.489-493(içinde), <http://mimoza.marmara.edu.tr/~csutsu/PROCEEDI.PDF>, Erişim Tarihi: 2.03.2010.
- DELEUZE, G. (2005). *Spinoza Pratik Felsefe*, çev. U. Baker, İstanbul: Norgung.
- DERRIDA, J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri*, çev. A. Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı.
- DURSUN, Ç. (2002). "Zamanın Modern ve Postmodern Kavranışı" *Göstergebilim Tartışmaları* (içinde), İstanbul:Multilingual.

- DYER-WITHEFORD, N. (2004). *Siber-Marx: Yüksek Teknoloji Çağında Sınıf Mücadelesi*, çev. A. Çakıroğlu, İstanbul: Aykırı.
- EAGLETON, T.(1999).*Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı.
- ELLUL, J. (1998). *Sözün Düşüşü*, çev. H. Arslan, İstanbul: Paradigma.
- ERDOĞAN, N. (1996). “Sinema ve Psikanaliz”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 70, s. 241-250.
- ERSÜMER, O. (2006). *Bilimkurgu Sinemasında SİBERPUNK*, İzmir: DEÜ.
- ERSÜMER, O. (2009).“Edebiyat ve Sinema Bağlamında Siberpunk Beden Algısı”, *Toplumbilim-Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, sayı: 24 s: 83-95.
- FOUCAULT, M. (1980). *Power / Knowledge Selected Interviews And Other Writings 1972-1977*, Newyork: The Harvester Pres.
- FOUCAULT, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge.
- FOUCAULT, M. (2003). *İktidarın Gözü*, çev. I. Ergüden, İstanbul Ayrıntı.
- FOUCAULT, M. (2005). *Özne ve İktidar*, çev. I. Ergüden-O. Akinhay, İstanbul: Ayrıntı.
- FOUCAULT, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge.
- GALLAGHER, C. (1987). *The Making of the Modern Body*, Londra: University of California.
- GATENS, M. (1996). *Imaginary Bodies*, London and Newyork: Routlege.
- GİDDENS, A. (2010). *Modernliğin Sonuçları*, çev. E. Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı.
- GROSZ, E. (2003). “Histories of the Present and Future: Feminism, Power, Bodies” *Thinking The Limits of The Body*, J.J. Cohen ve G. Weiss, s: 13-25 (derleme), Albany: State University of New York.

- GÜNEY, M. (2007).“Gölge Etme Başka İhsan İstemem”, *Davetsiz Misafir*, <http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2007/02/18/sinik-aklin-elestirisinden-siborg-manifestosuna-21-yuzyil-icin-siyaset-arayislari/>, Erişim Tarihi: 2.02.2010.
- HALL, S. (1995). *Yeni Zamanlar*, çev. A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.
- HALL, S. (1997). *Cultural Repesantation and Signifying Practices*, London: The Open University.
- HALLOWAY, J.(2003). *İktidar Olmadan Dünyayı Değiştirmek*, çev. P. Sıral, İstanbul: İletişim.
- HARAWAY, D. (2006). *Siborg Manifestosu*, çev. O. Akınhay, İstanbul: Agora.
- HARAWAY, D. (2007). “Donna Haraway ile Siborglar ve Yoldaş Türler Üzerine”, <http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2007/02/08/donna-haraway-ile-siborglar-ve-yoldas-turler-uzerine/> Erişim Tarihi: 2.02.2010.
- HARDT, M. ve NEGRI, A. (2001). *İmparatorluk*, çev. A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.
- HARDT, M. ve NEGRI, A. (2011). *Ortak Zenginlik*, çev. E. B. Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı.
- HARVEY, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*, çev. S. Savran, İstanbul: Metis.
- HEİM. M. (2001). “The Erotic Ontology of Cyberspace”, *Reading Digital Culture* s:70-87 (içinde), Oxford: Blackwell.
- HOLLAND, W.E. (2005). “Şizofreniden Toplumsal Denetime” *Gilles Deleuze’de Toplum ve Denetim*, s.73-75 (içinde), İstanbul: Bağlam.
- IRIGARAY, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, çev. S. Büyükdeveci, N. Tural, Ankara: İmge
- İŞİK, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul: Bağlam.
- JACKSON, T.A. (2001). “Toward a New Media Aesthetic”, *Reading Digital Culture* s:347-354 (içinde), Oxford: Blackwell.

- JAMESON, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*, çev. K. İnal, Ankara: Dost.
- JAMESON, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu*, çev. F. B. Aydar, İstanbul: Metis.
- KARADENİZ, Ö. (2010). “Subject, Body, and Technology in the Discourse of Cyberculture: The Case of Wired Magazine”, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KOYRE, A. (2004). *Bilim Tarihi Yazıları*, çev. K. Dinçer, Ankara: TÜBİTAK.
- KUMAR, K.(1999). *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. M. Küçük, Ankara: Dost.
- KURZWEİL, R. (1999). *The Age of Spiritual Machines*, New York: Penguin.
- LACAN, J.(1994). *Fallusun Anlamı*, çev. S. M. Tura, İstanbul: Afa.
- LAZZARATO, M. (2008). “Mücadele, Olay, Medya”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 111, s: 107-114.
- LEGUİN, K. U. (1985). *Karanlığın Sol Eli*, çev. Ü. Altuğ, İstanbul: Ayrıntı.
- LLOYD, G. (1996). *Erkek Akıl*, çev. M. Özcan, İstanbul: Ayrıntı.
- LUPTON, D. (2002). *Duygusal Yaşantı*, çev. M. Cemal, İstanbul: Ayrıntı.
- LYON, D. (1999). *Postmodernity*, Buckingham: Open University.
- LYOTARD, J.F. (2000). *Postmodern Durum*, çev. A. Çiğdem, Ankara: Vadi.
- MADRA, Ö. (1999). “Evli Evine, Köylü Köyüne”, *Cogito*, sayı:18, s: 268-269
- MARX, K. (1975). *Kapital*, çev. A. Bilgi, Ankara: Sol.
- MCLUHAN, M. (2001). *Gutenberg Galaksisi*, çev. G. Ç. Güven, İstanbul: YKY.
- MITCHELL, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim*, çev. G. İnal, G. Savran, Ş. Teke-
li, İstanbul: Agora.

- MORTAŞ, N. (2009). “Bedenle Mücadeleye Dönüşen Bir Yaşlanma Pratiği” *Doğu-Batı*, Sayı: 48, s:173-182.
- MULVEY, L. (2010). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” çev.Nilgün Abisel <http://mekanbellek.blogspot.com/2010/09/laura-mulvey.html>, Erişim Tarihi: 20.12.2011.
- NAYAR, K.P.(2010). *An Introduction to New Media and Cybercultures*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- NEWMAN, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a: Anti-otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*, çev. K. Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı.
- NİXON, S. (2007). "Exhibiting Masculinity", *Cultural Representation and Signifying Practices*, S. Hall s:291-337 (derleme), Londra: Sage.
- OCAK, E. (2008). “Sosyal Bilimler, Belgesel Sinema, Video”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 111, s: 231-241.
- ONG, W. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür*, çev. S. B. Banon, İstanbul: Metis.
- OWEN, D.(1997). *Sociology After Postmodernism*, London: Sage.
- ÖZTÜRK, S.R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan.
- PROBYN, E. (1993). *Sexing The Self*, London: Routledge.
- ROBİNS, K. (1999). *İmaj*, çev. N. Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- RYAN, M. ve KELLNER, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- RUSSO, M. (1995). *The Female Grotesque*, London: Routledge.
- RUSS, J. (2008). “Bilimkurgunun Estetiğine Doğru”, çev. Elif Çopuroğlu <http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2008/02/02/bilimkurgunun-estetigine-dogru/> Erişim Tarihi: 2.02.2011.

- SARUP, M. (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. B. Güçlü, Ankara: Ark.
- SAYBAŞLI, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler*, İstanbul: Metis.
- SENNETT, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. S. Durak, İstanbul: Ayrıntı.
- SENNETT, R. (2006). *Ten ve Taş*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
- SİM, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Sözlüğü*, çev. M. Erkan, A. Utku, Ankara: Ebabel.
- SMITH, P. (2007). *Kültürel Kuram*, çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu, İstanbul: Babil.
- SOMAY, B. (2005). “Bülent Somay ile Bilimkurgu ve Fantezi Edebiyatı Üzerine”
Davetsiz Misafir İçinde;
<http://www.davetsizmisafir.org/index.php/2005.03.07/bulent-somay-ile-bilimkurgu-ve-fantazi-edebiyati-uzerine/> Erişim Tarihi: 5.03.2011.
- SPİNOZA, B. (2006). *Etika*, çev. H. Z. Ülken, Ankara: Dost.
- SPRİNGER, C. (1998). *Elektronik Eros*, çev. H. Güneş, İstanbul: Sarmal.
- STIEGLER, B. (2011). “Suffocated Desire”, *A Journal of Critical Philosophy*, sayı: 13, s.52-61 http://parrhesiajournal.org/parrhesia13/parrhesia13_stiegler.pdf
- SÜTÇÜ, Ö.Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Es.
- TAŞ, B. (2008) “Catherine Breillat Sinemasında Kadın Cinselliği ve Bedeni”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TURA, S. M. (1994). “Olmak'ta Eksik: Lacan'da Kastrasyon ve Narsizm”, *Fallusun Anlamı, (J. Lacan)*, s.7-39 (içinde), çev. S. M. Tura, İstanbul: Afa.
- TURHANLI, H. (2004). *Kâhinler ve Müjdeciler*, İstanbul: neKitaplar.

TURKLE, S. (2001). "Who Am We?", *Reading Digital Culture* s:236-251 (içinde), Oxford: Blackwell

TURNER, B. (1999). *The Body*, London: Sage.

TURNER, B. (2000). *Regulating Bodies*, London: Routledge.

URRY, J. (1995). "Örgütlü Kapitalizmin Sonu", *Yeni Zamanlar*, S. Hall s. 95-98 (derleme), İstanbul: Ayrıntı.

URRY, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*, çev. R.G. Ögdül, İstanbul: Ayrıntı.

WEISS, G. (2003). *Thinking the Limits of the Body*, Albany: State University of Newyork.

ZİZEK, S. (2006). *Kırılğan Temas*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.

[http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/warner/english122tg/MartixBa
udrillard.html](http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/warner/english122tg/MartixBaudrillard.html).