

BATMAN BAŞLIYOR'DA ROMANTİK SUÇLULUK, RADİKAL KÖTÜLÜK VE MODERN KAHRAMANLIĞIN REFLEKSİF İNŞASI

Göral E. Yılmaz Ercan

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Ortaya çıkışları itibariyle modernitenin ürünleri ve örnekleri olan süper kahramanlar, popüler sinema aracılığıyla postmodern dünyaya taşınmışlar, fakat bu esnada sahip oldukları modern değerleri de beraberlerinde getirmişlerdir. Bu süper kahramanlar, postmodern bir dünyada, kendilerini bir kez daha "modern kahramanlar" olarak inşa etmekte ve sahip oldukları bu modern değerlerin postmoderniteyle çarpışması aracılığıyla gündeme gelmektedirler. Bu makalede, yönetmenliği Christopher Nolan tarafından yapılmış olan *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*, 2005) filminin, modern ve postmodern kavramsallaştırmalar bağlamında, Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklar yöntemiyle çözümlenmesi amaçlanmıştır. Yapılan çözümlenme sonucunda, Bruce Wayne'in kendi içindeki çelişkilerin üstesinden gelme ve bu esnada Batman'e dönüşme sürecini anlatan *Batman Başlıyor* filminin, modern bir kahramanlık inşası hikâyesi aracılığıyla, belli başlı postmodern değerlerle bir çarpışmanın yanı sıra, özellikle modernitenin kendi içindeki çelişkilere ve karşıtlıklara dair belirgin bir çerçeve çizmekte olduğu saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modernite, postmodernite, Batman, ikili karşıtlıklar, Lévi-Strauss.

Bu çalışma 18 Nisan 2017 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşmış, 7 Eylül 2017 tarihinde kabul almıştır.

goralerinciyilmaz@gmail.com

Romantic Guilt, Radical Evil and The Reflexive Construction of The Modern Hero in *Batman Begins*

Abstract

Superheroes, both products and examples of modernity given the circumstances of their emergence, have been transferred in our postmodern world through popular cinema, and they have brought all their modern values with them. These superheroes have been reconstructing themselves as "modern heroes" and have become a current issue through the clash of their modern values with postmodernity. This article analyzing *Batman Begins* (2005), directed by Christopher Nolan, employs the Lévi-Strauss method of binary oppositions within the context of modern and postmodern conceptualizations. As a result of this analysis, it is observed that *Batman Begins*, which is about Bruce Wayne's overcoming his own internal conflicts and becoming Batman, draws a distinct frame around modernity's very own conflicts.

Keywords: Modernity, postmodernity, Batman, binary oppositions, Lévi-Strauss.

Giriş¹

Lyotard, 1979'da Kanada hükümetinin isteği üzerine kaleme aldığı *Postmodern Durum*'da postmoderniteyi, modernitenin temel özelliklerinden birisi olan meta-anlatılara inanmazlık olarak tanımlar (2013, s. 8) ve bilginin postmodernite içerisindeki durumunu araştırırken, felsefe, sosyoloji, kültür ve ekonomi alanlarında postmodernitenin anlamı ve moderniteyle ilişkisi bağlamında yeni bir tartışmayı da başlatmış olur. Bu disiplinlerarası tartışmanın içinde barındırdığı en büyük sorulardan birisi, bu yeni dönemin adlandırıldığı gibi bir "post/sonrası" dönemi mi olduğu, yoksa modernizmin geleneğinde zaten bulunan hesaplaşma ve karşı çıkış süreçlerinden bir diğeri olarak mı görülmesi gerektiği meselesidir. Postmodernitenin varlığı ya da anlamına dair bu tartışmaların son kertede bir araya geldikleri nokta ise, bilhassa 1980'lerle birlikte dünyanın ciddi bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş olduğudur.

Hayatın tüm alanlarını içine alan böylesi bir konum değişikliğinin, dünyayı tüm anlamlandırma biçimlerimizle birlikte sinemayı da etkilemesi kaçınılmazdır. Nitekim Kellner'a göre, estetik ve felsefi boyutlarıyla da bir araya geldiğinde filmlerin, özellikle de Hollywood sineması gibi popüler ve kapsayıcı metinlerin, gelecekte meydana gelebilecek değişimleri de ifade edebilecek ve "insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizatihi insanlık haline dair içgörü" sağlama gibi nitelikleri de bulunmaktadır (2013, s. 30). Sinema ve süper kahramanları bir arada incelenmek için elverişli hale getiren temel şey ise, aşağıda daha detaylı bir biçimde açıklanacağı üzere toplum, tarih ve kültürle paylaştıkları bu ortak bağdır. Bu çalışma bağlamında modernitenin birer örneği ve ürünü oldukları varsayılan bu süper kahramanlarla çevreleri arasındaki ilişkiler aracılığıyla bu filmler, bugün modernite ve postmodernite arasındaki bu ilişkinin popüler sinema aracılığıyla oluşan küresel ortak referans çerçevemizde nasıl tezahür ettiğinin izlenebileceği örnekler haline gelmektedir.

¹ Bu çalışma, yazarın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı bünyesinde Ocak 2017'de tamamlanan "Süperkahraman Filmlerinde Modernite ve Postmodernite İlişkisinin İkili Karşıtlıklar Yöntemiyle Çözümlemesi" başlıklı doktora tezinin bir parçasıdır.

Bu çalışma bağlamında, senaryosunu Christopher Nolan ve David S. Goyer'in yazdığı ve Christopher Nolan'ın yönettiği *Kara Şövalye Üçlemesi*'nin ilk filmi olan *Batman Begins* (*Batman Başlıyor*, 2005) filmi, kahramanlık personasının inşası bağlamında modernite ve postmodernitenin bazı temel kavramları esas alınarak, Lévi-Strauss'un "İkili Karşıtlıklar" yöntemiyle çözümlenmiştir. Elbette bu noktada, henüz sona ermekten uzak görünen modernite ve postmodernite tartışması bu denli sınırlı bir çalışma bağlamında ele alındığından, alınabildiğinden çok daha geniş ve kapsamlı olduğunun hatırlatılması bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bu çalışma kapsamında konu, ağırlıklı olarak Bruce Wayne'in kendini Batman personasında bir kahraman olarak inşa ettiği bağlamında modern, refleksif kimlik inşası ve yine bu kimlik inşasıyla ilişkili olarak Kantçı ahlak felsefesinin bazı yönleri gibi moderniteye ve modernitenin insanının doğasına dair kuramlarla ve düşüncelerle sınırlandırılmıştır.

Modernite ve Süper Kahramanlık Anlatıları

Çizgi romanlarla yirminci yüzyılın, sinema filmleriyle ise yirmibirinci yüzyılın adeta mitolojik kahramanlık hikâyelerini oluşturacak olan "süper kahramanlar", modern kavramların, kuramların, inanış biçimlerinin ve düzenin, Batı dünyasının paylaştığı birtakım kolektif travmaların ardından parçalanmaya başladığı bir toplumsal ve kültürel ortamda ortaya çıkar. Düşünsel temelleri onsekizinci yüzyılda Aydınlanma'yla atılıp, Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi ile toplumsal ve ekonomik karşılıklarını bulan modernite, tepe noktasına ulaştığı ondokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca rasyonel insanın yaratma, üretme, düzene sokma ve kontrol etme potansiyeline duyduğu inancı sürdürmüştür. Fakat yirminci yüzyılda birbiri ardına yaşanan Birinci Dünya Savaşı, Büyük Buhran ve İkinci Dünya Savaşı gibi kolektif travmalarla akla, rasyonaliteye, ideale ve insana duyulan inanç parçalanmaya başlamış, modernitenin rasyonel akli gaz odaları ve atom bombaları gibi dehşet verici bir matematiğin ürünleri olan felaketlerin sorumlusu olarak görülmüştür. Böylece Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, Batı dünyasının o güne kadar gördüğü en büyük ekonomik kriz olan Büyük Buhran'ın içinde doğan ve İkinci Dünya Savaşı boyunca toplumsal çelişiklere, huzursuzluklara çözümler önerme işlevlerini yerine getiren Altın Çağ'ın süper kahramanları² aslında bir anlamda çürümekte, yı-

² Süper kahraman anlatıları, başlangıçlarından bu yana Altın Çağ, Gümüş Çağ ve Bronz

kılmakta olan bir modernitenin “kurtarıcıları” olarak ortaya çıkmışlardır. Nitekim ilk süper kahraman olan “Superman” 1938’de, Büyük Buhran’ın sıkıntıları içerisinde doğar ve ekonomik çöküntünün bunalttığı Amerikan halkına umut ve güç aşılarken, bu yeni toplumsal ve kültürel yaşamın daha “karanlık” yönünü gözler önüne seren Batman hemen ardından onu takip edecek; ilk Batman hikâyesi, Mayıs 1939’da *Detective Comics #27*’de yayımlanacaktır.

Fakat elbette, bu hikâyeler toplumların ve kültürlerin karşılaştığı ilk kahramanlık hikâyeleri değildirler. Fingeroth, insanların, ister bir kamp ateşinin etrafında, ister bir ekranın önünde toplansınlar, her zaman kahramanlık hikâyeleri duymak istemiş olduklarını belirtir - bu hikâyeler, güçleri ve yetenekleri, sevinçleri ve kederleri, kazançları ve kayıpları bizlerin gündelik yaşamlarımızda karşılaştığımızdan çok daha büyük olan kişilerle ilgilidir (2004, s. 31). Bu noktada ise karşımıza, her şeyden önce kahramanın kim olduğu ve insanlığın neden doğayı, dünyayı, insanı ve tüm bir evrenin işleyişini ilk tanımlama girişimleri olarak düşünülebilecek mitlerden edebiyata, oradan da sinemaya aktarılan bu kahramanlık hikâyelerine ihtiyaç duyduğu soruları çıkmaktadır. Campbell, kahraman anlatısıyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan birisi olan *Bin Yüzlü Kahraman (Hero With a Thousand Faces)* eserinde, kahramanın “kendi kişisel ve yerel tarihsel sınırlılıklarından sıyrılıp genel geçer, çoğunlukla insana dair formlara ulaşmayı başarmış kadın ya da erkek” olduğunu belirtir –bu öyle bir kişidir ki, bütün öngörülerini, fikirleri ve ilhamı bütün saflığıyla insan hayatı ve düşüncesinden doğar; dolayısıyla dokunaklıdır, mevcut ve parçalanmakta olan topluma değil, toplumun bağrından yeniden doğduğu kaynağa aittir (2004, s. 18). Estes, Campbell’in çalışmasına atıfta bulunarak, tüm dünyadaki kahramanlık hikâyelerinde karşımıza çıkan gizemli ilham, aydınlanma ve eylem enerjisinin evrensel olarak tüm insanlarda bulunduğunu belirtir. Kendi hayatlarında, amaçlarında, yaratımlarında, düşlerinde bu kahramanca meydan okumaların ve arayışların yankılarını bulan insanlar, sonuçta tek bir ruhani olguya ulaşırlar, o da mitsel dünyanın bireyi etkilediği kadar, bireylerin yaratıcı ve ruhsal hayatlarının da dış

Çağ olmak üzere üç çağ geçirmişlerdir. Burada bahsedilen “Altın Çağ”, *Action Comics #1* ile birlikte türün doğduğu 1938’den 1950’lerin sonlarına kadar olan dönemi ifade eder. Bu çağda *Superman*, *Batman*, *Wonder Woman*, *Captain America*, *Aquaman*, *Flash* gibi bugün klasikleşmiş olan süper kahramanların ortaya çıkmasının yanı sıra, çok sayıda başka süper kahraman da yaratılmış, fakat bunların çoğu 1950’lerde okuyucu sayısında yaşanan düşüş nedeniyle varlıklarını sürdürmemiştir. Bkz. Fincher & Finn (2006, s. 4-5).

dünyayı etkilediği gerçeğidir (2004, s. xxv). Bu noktada, Estes'e göre, Campbell bireyin bilincinin tüm bir insanlığı gelişme yolunda teşvik edebileceğine, dürtebileceğine ve kışkırtabileceğine dair bir umuttan beslenmektedir. Bu ise büyük bir kişisel, kozmolojik ve ruhani yolculuk anlamına gelmektedir ve kişi bu düzlemde deneyimlediği başarısızlıklar ve iyi talih aracılığıyla sonsuza dek daha büyük bir güce ait hale gelir, bu da onu derinden değiştirir (2004, s. xxv-xxvi). Dolayısıyla kahramanlık hikâyeleriyle bağımızın, bu hikâyelere duyduğumuz ihtiyacın öncelikle bir özdeşleşme ve *katharsis*³ aracılığıyla gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Nitekim Leeming bu noktada, "Kahramanla beraber bu erginliğe geçiş törenlerini⁴ yaşamamız gerekir. Kendimizi kozmosun bütünsel örüntüsünde bulabilmek için, kendimizi kaybetmemiz gerekir. Kendi içimizde, insanın imgesini bulmamız gerekir" (1998, s. 7) yorumunu yaparken, Alsford da bizim karakterleri "kahraman" ya da "kötü" olarak tanımlamamıza neden olan şeyin, "insan olmanın ne anlama geldiği"yle ilişkili gördüğümüz değerleri daha iyi anlamamızı sağladığını vurgular (2006, s. xi). "Pek çok açıdan, kahraman yapmamız gereken seçimle ve bize yol gösterecek olan değerlerle ilgili sorular sormamıza yardımcı olur. [...] Kahramanların, dünyayla olan bağımız ve yaptığımız seçimlerin sonuçlarıyla ilgili olarak bize öğretecekleri çok şey vardır" (Alsford, 2006, s. 7-8).

Buradan hareketle, kahramanlık hikâyelerinin sadece bireysel gelişimimizle değil, özellikle "değerler" vurgusu açısından, kültürel gelişimimiz ve birey olarak içinde yaşadığımız toplum ve kültürle bağlarımız açısından da önem arz ettiği söylenebilir. Hourihan'a göre, kahramana ve düşmanlarına atfedilen özellikler bir kültürde neye değer verildiğini ya da neyin bayağı görüldüğünü anlayabilmemiz için birer araçtırlar ve neyin ön planda tutulup neyin arka plana atıldığı, o kültür içerisindeki değerler hiyerarşisine ışık tutar (1997, s. 4). Bu noktada ise, süper kahramanların bu kahramanlık anlatılarının neresinde durduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.

³ Özdeşleşmede, okuyucu ya da izleyici kendini genellikle baş karakterin ya da kahramanın yerine koyar, onunla birlikte üzölür, sevinir, heyecanlanır, hikâyeyi onunla birlikte "yaşar" ve hikayenin sonunda kahramanın başarılı olmasını, amacına ulaşmasını, böylelikle *katharsis*'e ulaşabilmeyi ister. *Katharsis* ise, izleyicinin özdeşleşme yoluyla duygusal olarak arınmasıdır ve özellikle popüler sinemanın temel taşlarından birisidir.

⁴ *Rites of passage*.

Johnson, yetmiş yıldan uzun süredir hayatta olan "kurucular" olarak Superman ve Batman'in çizgi roman evreninde eşi benzeri bulunmayan bir tarihsel ve kültürel öneme sahip olduklarını belirtir. Johnson'a göre, Superman ve Batman'den başka hiçbir süper kahramanın yirminci ve yirmibirinci yüzyılın çeşitli dönemleriyle ilgili bunca çok şeyi açığa vuran uzun soluklu ve popüler bir mitolojileri yoktur (2010, s. 723). Her ne kadar pek çok süper kahraman belli dönemlerde çok popüler olmuş olsa da, yetmiş yıldan uzun süredir popülerliklerini kaybetmemiş olan ikonlar olarak Superman ve Batman hikâyeleri Amerikan toplumunun, kültürünün ve düşünce dünyasının özgün bir şekilde analiz edilebileceği popüler metinler olma özelliğine sahiptir (Johnson, 2010, s. 724).

Çizgi roman süper kahramanlarının moderniteyle ilişkileri ise, çeşitli yazarlar tarafından çeşitli yönleriyle dile getirilmiştir. Hoberek, Siegel ve Shuster'in hikâyesinin⁵, süper kahramanı modernitenin insan unsurunu nasıl aynı anda hem engelleyip hem de rahatlattığını görebileceğimiz bir figür olarak ortaya çıkardığını belirtir. Hoberek'e göre, süper kahraman türü, moderniteyi hayatta karşımıza çıkan tüm sorunların hem sebebi hem de çözümü olarak görmektedir (2016, s. 118-119). Saunders ise, modern öncesi mecazları tamamen modern bir bağlama yerleştiren fantezi melezleri olarak süper kahraman çizgi romanlarının, doğru soruları sorduğumuz takdirde modernitenin kendi içindeki çelişkilerin ortaya çıkarılmasına yardımcı olabileceğini belirtir (2011, s. 142-143). Saunders'e göre süper kahramanlık hikâyeleri, modernitenin asli, merkezi karşıtlıklarına fantastik çözümler üretmektedirler (2011, s. 143). Dini ve mitolojik kahramanların açıkça süper kahramanların öncülleri olduğunu belirten Fingeroth, 1941'de psikiyatrisler Laurette Bender ve Reginald Lourie'nin çizgi romanları modern folklör olarak nitelediklerini yazar –her şeye kadir olan bu süper kahramanlar peri masallarıyla paralellikler taşırlar, ama burada sihrin yerini bilim almıştır (2004, s. 16). Benzer şekilde Alsford, çizgi roman süper kahramanlarının, yirminci ve yirmibirinci yüzyılların en mitolojik yaratımları olduklarını belirtir, çünkü Alsford'a göre "başka hiçbir yerde, çağdaş kültürün en yüksek değerlerini ve en büyük korkularını yansıtarak her bir nesil için durmaksızın yenilenen ve dönüştürülen böylesine zengin bir arketipik kahramanlar ve kötü karakterler koleksiyonunu bulamayız" (2006, s. 33). Dolayısıyla süper kahraman anlatılarının, dinlerin, mitle-

⁵ Superman.

rin ve peri masallarının kahramanlık hikâyelerinin "modern" versiyonları oldukları söylenebilir. Bu kahramanlar, klasik ve arkaik kültürden pek çok motif taşımakla ve mitlerle ritüellerin çeşitli sosyal ve kültürel işlevlerini yerine getirmekle beraber, *bugüne* ve *bugünün insanına* ait anlatıların kahramanlarıdır.

Yirminci yüzyılın toplumsal ve kültürel süreçleriyle bu denli yakın bir ilişki içinde ortaya çıkan bu süper kahramanlar ise, popüler sinema aracılığıyla bu kez yirmibirinci yüzyılın postmodern dünyası içerisinde yeniden doğmuşlardır ve Saunders'ın dile getirdiği "modernitenin çelişkileri"ni bu kez postmodern bir dünya içerisinde, kaçınılmaz olarak postmodern değerlerle ya da postmodern bir karşı çıkışla etkileşim içerisinde girerek temsil etmektedirler.

Benliğin Refleksif İnşası ve Romantik Suçluluk

Batman'in doğuşunu anlatan *Batman Başlıyor* filmi, Bruce Wayne'in düşmanları/dış dünyayla ilişkisinden ziyade kendi içindeki çelişkilerin üstesinden gelme ve bu esnada Batman'a dönüşme hikâyesini anlatmaktadır. Dolayısıyla bu film, serinin ikinci ve üçüncü filmlerinden farklı olarak, belirgin bir postmodernite/modernite ikiliğinden ziyade modernitenin kendi içindeki çelişkilere/karşıtlıklara dair belirgin bir çerçeve çizmektedir. Filmde Batman, karakterin kendisinin tarihsel olarak çizgi roman ortamında "çürümekte olan modernitenin kurtarıcısı" olarak ortaya çıkışına koşut bir biçimde modern bir kahraman miti olarak ortaya çıkarken, Bruce'un güvensizlikleri, çelişkileri, korkuları ve yanlış kararlarıyla ilişkili olarak, "adalet, gerçek, seçim, sembol/fikir" gibi moderniteyle (özellikle Aydınlanma ve Fransız Devrimi'yle) ilişkili kavramlarla donanmış bir kahraman haline gelir. Bu filmde Batman'in dış dünyayla ve suçlularla ilişkileri de temelde kendi içsel yolculuğunun katalizörleri olarak işlev görmekte, bu noktada ise karşımıza refleksif benlik üretimi, romantik suçluluk ve radikal kötülük gibi özellikle moderniteyle ilintili kavram ve konseptler çıkmaktadır.

Giddens'a göre, refleksivite kavramı hem bilhassa kurumsal bağlamda modernitenin kendisinde, hem de modern çağda yaşayan bireyin kendini inşa etme biçiminde bulunur ve ikisi birbirleriyle ilişkili olsalar dahi farklı şeylerdir. "Modernitenin refleksivitesi, toplumsal etkinliğin çoğu yanının ve doğayla maddi ilişkilerin yeni mâlumatlar veya bilgiler ışığında sürekli gözden geçirilmeye açık olmasını ifade eder" (Giddens, 2014, s. 35). Bu noktada, Giddens'ın modernite kavramını

yaygın modernite-postmodernite tartışmalarından farklı bir biçimde kullandığına dikkat çekmek gerekmektedir. Giddens'in, metinlerinde bir "postmodern durum"dan ziyade, geleneksel modernite ile onun zamansal ve uzamsal algıların, etkilerin tamamen değiştiği, yerinden edildiği ama hâlâ geleneksel moderniteyle bağlantılı ileri bir modernite biçiminden bahsettiği söylenebilir. Giddens'in kuramı bu nedenle modernite ve postmodernite tartışmalarına deyim yerindeyse biraz daha "karmaşık" bir açılım getirmektedir. Giddens'in ileri, geç, ya da refleksif modernitesi, bir "gelenek sonrası"na ve kronolojik açıdan günümüz dünyasına işaret etmesi sebebiyle, postmoderniteyle eş anlamlı olarak değerlendirilebilmektedir (örn. Conroy, 2007). Ne var ki, Giddens'in refleksif modernite içerisinde betimlediği benlik tasarımı, merkezsiz, kaotik, patolojik ve şizofrenik olan postmodern benlikten ziyade, hâlâ modernitenin rasyonel inşa sınırları içerisinde kalan bir görünüm arz etmektedir. Bu nedenle bu çalışma içerisinde de refleksif benlik tasarımı, postmoderniteyle değil, tıpkı süper kahramanların tarih içerisindeki konumlanışları gibi moderniteyle, moderniteden postmoderniteye bir geçiş aşamasıyla bağlantılı olarak ele alınmaktadır.

Böylelikle refleksivite terimine geri dönülecek olursa, ilk olarak bunun modernitenin kendini gelenekten ayırma biçimiyle ilişkili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Modernite, bir sonraki aşamaya geçerken sürekli olarak geçmişte nerede durduğuna ve gelecekte ulaşmak istediği hedefe bakarak, mevcut anda geçmiş ve gelecekle ilişkili konumunu hesaplayarak ilerler. Bu anlamda kurumsal refleksivite, "Bilginin toplumsal hayat koşullarının organizasyonu ve dönüşümünün kurucu unsuru olarak düzenli şekilde kullanılması" olarak tanımlanır (Giddens, 2014, s. 37). Modernitenin refleksivitesi benliğin özüne kadar uzanır, "gelenek-ötesi düzende benlik bir *refleksif tasarım*" haline gelir, "kişisel ve toplumsal değişim arasında bağlantı noktası sağlayan refleksif bir tasarımın parçası olarak keşfedilir ve yorumlanır" (Giddens, 2014, s. 51). Geleneksel kültürlerde "birey"in olmadığını ve bireyselliğin ödüllendirilmediği, bireyin sadece modern toplumların ortaya çıkışıyla ilgi odağı haline geldiğini belirten Giddens'a (2014, s. 103) göre, benlik bireyin sorumlu olduğu ve "yaptığı" bir şeydir, geçmişten, beklenen geleceğe doğru bir gelişim çizgisi oluşturur, refleksivitesi asla son bulmaz, iç bütünlüğüne sahip bir anlatıyı ortaya çıkarır (biyografi ve otobiyografi yazımı modern zamanda ortaya çıkmıştır), zaman kontrolünü –kişisel zamanı modern kurumların rutinleşmiş zaman algısına uygun olarak düzenlemeyi– gerektirir, eylem sisteminin bir parçası olan bedeni de

kapsar, geleceğe dair planlarda ve bu planlar yönünde atılan adımlarda fırsat-risk arasında bir dengeyi içerir, ahlaki boyutu sahiciliktir ve kendine karşı dürüst olmaya dayanır (2014, s. 103-109). Dolayısıyla modernitenin bireyi, gelenek ve modernite, kurumsallık ve bireysellik, rasyonelite ve duygulanım, kendini denetleme ve bilinçli bir şekilde kendini gerçekleştirilmeye ne kadar yaklaşırsa yaklaşırsın, bilinçdışının dikte ettiği "sosyal normlara uyma" dürtüsüyle özerk bir birey olma arzusu arasında sıkışıp kalmıştır. Artık dönüştürülmüş, yaratılmış doğanın, inşa edilmiş politik ve toplumsal düzenin ve geçmişle geleceğin olduğu kadar, "kendi benliği"nin de sorumluluğunu almak durumundadır.

Bu sorumluluk ve seçim yapma, eyleme geçme iradesinin ahlaki düzlemde kimlik üretimiyle ve bu çalışma bağlamında, tıpkı modernitenin insanı gibi rasyonalizm ve romantizm arasında sıkışmış bir karakter olan Batman'in bir süper kahraman olarak reflektif karakteriyle bağlantılı olarak karşımıza çıkan ve filmin çözümlenmesi esnasında daha detaylı olarak incelenecek olan bir başka kavram ise "romantik suçluluk" kavramıdır. Ashenden ve Brown'a göre Kant'ın radikal kötü fikriyle ve dolayısıyla etikle ilişkili olan bu suçluluk bazı kişiler için modern bireysel kimliğin temelini oluşturur (2014, s. 83-84) ve insanın ahlaki olarak doğru seçimi yapıp bu seçimin sorumluluğunu üstlenebilme potansiyeliyle ilintilidir. Nitekim Alford da, tüm kahramanlık hikâyelerinde, tüm ölüm kalım savaşlarında, dünyanın sonsuz karanlıktan her kurtarılışında, tüm kahramanlarla ilgili olarak söylenebilecek en önemli şeyin, sorumluluklarını kabul etmeleri ve sorumlulukları doğrultusunda harekete geçmeleri olduğunu belirtir - biz sıradan insanlar, sıklıkla başkalarına karşı sorumluluğumuzun farkındayızdır, ama eyleme geçmek için gerekli güçten yoksunuzdur; ya da güce ve olanağa sahibizdir, ama neyin yapılması gerektiğini bilemeyiz. Bu noktada Alford'a göre kahraman, "bir ihtiyacın/gerekliliğin algılandığı ve bu ihtiyaca yönelik sorumluluğun harekete geçme iradesiyle desteklendiği noktada" yaratılır (2006, s. 140). Böylece, Kant'ın özerk bireyiyle süper kahramanın kendini inşa ediş biçimi, özellikle de bu süper kahraman Batman gibi "tamamen insan" oluşuyla ayrıksılaştığında, paralellik kazanır.

Yöntem ve Batman Başlıyor Filminin Çözümlemesi

Bu çalışmada *Batman Başlıyor* filmi Lévi-Strauss'un "ikili karşıtlıklar" yöntemiyle çözümlenmiştir. Film öncelikle önemli diyalogların, eylemlerin, imgelerin / görsel anlatım biçimlerinin birbirleriyle ilişkileri bağ-

lamında ve modernite/postmodernite ilişkisi çerçevesinde hangi ikili karşıtlıkları oluşturuyor olabilecekleri not alınarak izlenmiştir. Daha sonra tespit edilen ikili karşıtlıklar en önemli, en geniş kapsamlı ya da en sık tekrar eden ikili karşıtlık grubundan en önemsiz, dar kapsamlı ya da en az tekrar eden ikili karşıtlık grubuna doğru tablolandırılmış, bir tür soyut, kavramsal piramit oluşturulmuştur. Bu tablolandırma aşamasında görülme sıklıklarının yanı sıra, yukarıdan aşağıya doğru ilişkisel bir sistem kurulmaya da özen gösterilmiştir. Daha sonra film, bu ikili karşıtlıkların ortaya çıkardıkları kategorik anlam çerçeveleri bağlamında incelenmiş ve yorumlanmıştır.

İkili karşıtlıklar, insan zihninin dünyayı düzene sokarak anlamlandırma ihtiyacından doğan bilinçdışı bir süreç olarak karşımıza çıkar. Hiçbir şey, özellikle de kültür, insan zihninin bilinçdışı işleyen yapılandırma sürecinden muaf değildir (Gras, 1981, s. 476). Mit ise, "bir çelişkiyi çözmek için mantıksal bir araç sağlamak" ve "bir sorunsal anlam taşıyan biçimde denklemlendirmek" amacıyla birleşir (Lévi-Strauss, 1962, s. 72'den aktaran Güngören, 1993, s. 27). Burada dikkat edilmesi gereken nokta, anlamın birbirini takip eden sayfalarda ya da sekanslarda değil, yapının bütününde ortaya çıktığıdır (bkz. Lévi-Strauss, 2013, s. 77-78). Yapının bütününden bahsederken ise, yapıyı oluşturan öğelerin arasındaki ilişki demetlerinden bahsetmekteyizdir. Lehigh, Lévi-Strauss'a göre önemli olan şeyin *kelimeler* değil, daha ziyade kelimeler aracılığıyla inşa edilen sembollerin birbirleriyle nasıl ilişkiye girdikleri olduğuna dikkatimizi çeker (2011, s. 307). Diğer bir deyişle, bir mit ya da metin ikili karşıtlıklarla çözümlenirken, karşıtlıkların bir araya geliş biçimleri "mantıklı" değil, "işlevseldir". Örneğin, gerçek kavramının bilişsel karşıtı yalan ya da gerçeğin yokluğu olabilir; fakat eğer metin içerisinde gerçek kavramı etrafında tezahür eden çatışma ve gerilim korku kavramı aracılığıyla ortaya çıkıyor ve anlam bu şekilde kuruluyorsa, o zaman metin içerisinde gerçek kavramının karşıtı korku olacaktır⁶.

Batman Başlıyor filminde ağırlıklı olarak Bruce Wayne'in Batman'e dönüşme süreciyle ve dış dünyanın ya da Batman'in düşmanlarının bu süreç üzerindeki etkileriyle ilişkili olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

⁶ Bu noktada, tek bir film değerlendirmesinin bu türden anlamsal ilişki demetlerine ulaşmak konusunda yetersiz olup olmadığına dair okuyucunun zihninde oluşabilecek olan bir soruyu bertaraf edebilmek adına, bu çalışmanın çok daha geniş kapsamlı ve altı adet süper kahraman filminin çözümlenmesini içeren bir doktora tez çalışmasının parçası olduğu bir kez daha hatırlanmalıdır.

tablosu ise aşağıdaki gibidir:

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

Tablo 1. *Batman Başlıyor* filmindeki ikili karşıtlıklar

Üstün İnsan / Sıradan İnsan

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

Üstün insan/sıradan insan ikili karşıtlığı karşımıza ilk olarak film henüz başında, Ducard'ın Bruce'u ziyaret ettiği bir Orta Asya hapishanesinde aralarında geçen ilk diyalogda karşımıza çıkar. Filmin ilerleyen sahnelerinde öğreneceğimiz üzere genç Bruce ailesinin ölümünden sorumlu olan kişiyi hapishaneden çıktığı gün vurarak öldürmek istemiş, fakat Gotham'daki en büyük mafya babası olan Falcone, Bruce'dan önce davranmış ve kendisiyle ilgili ifade vererek şartlı tahliye olan katili öldürmüştü, Bruce da elinde kullanma fırsatını bulamadığı silahıyla bu olayı izlemiştir. Daha sonra Rachel Bruce'u Falcone'un mekânına götürerek gerçek kötünün içeride olduğunu ve Gotham'ın iyi insanları hiçbir şey yapmadığı için bu tür insanların var olduğunu anlatmış, Bruce ise Falcone'la yaptığı görüşmeden sonra o anda hareket etmekte olan ilk gemiye atlayarak Gotham'dan ayrılmış, dünyayı dolaşarak suçlularla birlikte takılmış, suçlu zihinlerin nasıl düşündüklerini anlamak istemiş fakat bu esnada hapishaneye düşmüştür. Binlerce yıldır gizlice var olan Gölgeler Birliği isimli bir organizasyonun sözcüsü olarak Bruce'la konuşmaya gelen Ducard, ona yeraltı dünyasının çok korktuğu bir adam olan Ra's al Ghul adına konuştuğunu ve Ra's al

Ghul'un "ona bir yol sunabilecek" bir adam olduğunu belirtir - "kötülüğe karşı onun nefretini paylaşan ve gerçek adalete hizmet etmek isteyen bir adamın yolunu." Bruce, Ducard'ı ve Gölge Birliği'ni intikamcılar olmakla suçlayınca, Ducard şöyle der: "Bir intikamcı, sadece kendi hazı için çabalarken kaybolan bir adamdır. Mahvedilebilir ya da kilit altına alınabilir. Ama eğer kendini bir adamdan fazlası haline getirirsen, eğer kendini bir ideale adarsan ve seni durduramazlarsa, işte o zaman bambaşka bir şey haline gelirsin. [...] Efsane, Bay Wayne." Daha sonra, Ducard'ın teklifini kabul eden ve Orta Asya'da yer alan bir tapınakta Gölge Birliği'ne katılmaya hazırlanan Bruce'la Ducard arasında benzer bir diyalog yaşanacak, antrenman esnasında Bruce'u "her zaman çevresini kollaması, çevresinin farkında olması" için uyarı veren Ducard, ardından Bruce'a "Teatrallik ve aldatmaca güçlü araçlardır. Rakibinin zihninde sıradan bir adamdan fazlası olmalısın" diyecektir.

Bu diyaloglarda da görülebileceği üzere, sıradan bir adamdan fazlası, üstün bir insan, Batman'in hikâyesi bağlamında bir *kahraman* olabilmek için, öncelikle belli bir yol, belli bir amaç ya da ideal doğrultusunda bireysel bir inşa gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Üstelik bu inşa, kahramanın kendi iç yolculuğuyla ilgili vazgeçilmez bir öge olmanın yanı sıra, kahramanın başkaları tarafından da bir kahraman olarak algılanışıyla, kabul edilişiyle, diğer bir deyişle dış dünyanın ona bakışıyla da alakalıdır. Son kertede Bruce, özellikle adalet ve adaletin nasıl sağlanması gerektiği konusunda Ra's al Ghul'la anlaşmazlığa düşerek Gölge Birliği'nin tapınağını ateşe verse de (elbette bu esnada Ducard'ın hayatını kurtarıp onu köylülere emanet ederek), Ducard'ın sıradan bir insandan daha fazlası olmaya dair düşüncelerini benimseyecek ve Batman'i bu inanç doğrultusunda inşa edecektir. Nitekim eve dönüş yolunda Alfred'le aralarında benzer bir diyalog yaşanacaktır:

Bruce: Gotham'ın insanlarına şehirlerinin suçlulara ve yozlaşmışlara ait olmadığını göstermek istiyorum. [...] İnsanların, onları sarsıp içinde oldukları kayıtsızlık halinden çıkaracak dramatik örnekler ihtiyacı var. Ve bunu Bruce Wayne olarak yapamam. Bir adam olarak, et ve kandan oluşuyorum. Görmezden gelinebilirim, mahvedilebilirim. Ama bir sembol olarak... Bir sembol olarak yozlaştırılmam mümkün değil. Sonsuza dek varolabilirim.

Alfred: Hangi sembol?

Bruce: İlkel bir şey... Korkunç bir şey.

Killian, bu diyalogla ilgili olarak, Bruce'un şehre korku salanlar-

la savaşırken korkunun kendisi haline gelmesi gerektiği konusunda Ducard'ın haklı olduğunu fark ettiği yorumunu yapar –bu acımasız, şiddet dolu bir intikamcı haline gelmesi demek olsa dahi, teröristleri terörle alt etmelidir, bir değişiklik yaratabilmek için eyleme geçmeli ve *gerekli olanı* yapmalıdır ve bu esnada “Bruce adaletle korku ve intikam arasındaki keskin sınırın İyi tarafında kalmaya çalışır” (2007, s. 79).

Bu noktada, Bruce'un kendini bir üstün insan olarak inşa edişi ile ilgili olarak iki kez tekrarlanan bir diğer önemli diyalogdan bahsetmek yerinde olacaktır. Bruce, Alfred'in de önerisiyle, şüphe çekmemek için insanların “çapkın bir milyarder”den bekledikleri şekilde davranmakta ve dünyadaki hiçbir şeyi umursamayan, kadınlarla gününü gün eden, istediği gibi davranabilmek için bir oteli dahi öylece satın alıveren umursamaz bir kapitalist görüntüsü çizmektedir. Böyle bir gecede savcı yardımcısı olarak kendini Gotham'daki yozlaşmayla savaşmaya adanmış olan Rachel'la karşılaşır ve utanarak ona “Rachel, tüm bunlar... Ben değilim... İçimde ben... Bundan fazlasıyım” der. Rachel ise “Bruce, bu görüntünün/maskenin altında hâlâ eskiden olduğun o harika çocuk olabilirsin. Ama seni tanımlayan şey maskenin altında kim olduğun değil, ne yaptığındır?” diye karşılık verir. Nitekim filmin sonuna doğru Rachel, Ra's al Ghul'u durdurmaya giden Batman'e “Orada ölebilirsin. En azından bana adını söyle” dediğinde, Batman “Beni tanımlayan şey maskenin altında kim olduğum değil, yaptığım şeydir” şeklinde cevap vererek Rachel'a gerçekte kim olduğunu açıklamış olacaktır. Ne var ki bu itiraf, birbirlerini sevmelerine rağmen Bruce ve Rachel'in bir araya gelmelerini sağlamaz. Filmin son sahnelerinde Rachel Bruce'a “Ama sonra maskeni öğrendim” der ve Bruce “Batman sadece bir sembol, Rachel” diye karşılık verdiğinde Bruce'un yüzüne dokunarak “Hayır, asıl maske bu. Suçluların artık korktukları yüz senin gerçek yüzün. Sevdiğim adam, ortadan kaybolan o adam, asla geri dönmedi. Ama belki hâlâ orada bir yerlerdedir. Belki bir gün, Gotham'ın artık Batman'e ihtiyacı kalmadığında, onu yeniden görebilirim...” diye karşılık verir. Bu diyalogla beraber, Bruce'un Batman'e dönüşme süreci tamamlanmış olur.

⁷ “It's not who you are underneath, but what you do that defines you”. Burada “underneath” kelimesinin bağlam dışı tam karşılığı “altında”dır. Burada da, görünüşünün altında, gösterdiğin yüzünün altında gibi bir karşılık kullanılabileceği gibi, her ne kadar bu diyalog gerçekleştiği esnada Rachel Batman'le değil Bruce'la konuşuyor olsa da filmin bağlamı düşünüldüğünde “underneath” kelimesi “maskenin altında” olarak çevrilebilir.

Bu noktada, Giddens'in refleksif benlik üretimi, mahremiyet ve modernite arasındaki bağlantıya dair görüşlerini, bu defa Batman'in kendini inşa hikâyesi bağlamında hatırlamakta fayda vardır. Giddens'a göre bazıları bu öz-kimlik arayışını eski toplumsal düzenin parçalanması sonucunda ortaya çıkan, egoya dair narsistçe ve hedonistçe bir takıntı olarak görürken, diğerleri de toplumsal manipülasyondan yola çıkarak aşağı yukarı aynı sonuca varmaktadırlar. Giddens'a göre çoğunluğun, en önemli politikaların belirlendiği ve kararların alındığı mücadele alanlarından dışlanması, kişinin kaçınılmaz olarak kendine odaklanmak zorunda kalması sonucunu doğurur - bu, çoğu insanın hissettiği güçsüzlüğün bir sonucudur (2010, s. 122). Daha sonra Giddens, öz-kimlik arayışının bir tür ümitsiz narsisizm mi, yoksa en azından kısmen de olsa modern kurum ve kuruluşlarla ilişkili olarak ortaya çıkan yıkıcı bir güç mü olduğunu sorar (2010, s. 123) ve artık dış dünyanın sadece bir faktör olmakla kalmayıp, modern öncesi dönemde kimsenin temasa geçemeyeceği denli geniş ve kapsamlı bir karaktere sahip olduğunu savladıktan sonra, mahremiyetin modernite ile bağlantılı olarak dönüşümünün, şunları içerdiğini belirtir:

1. Modernitenin küreselleştirici eğilimleri ve gündelik yaşamın yerel olayları arasında içkin olarak bulunan bir ilişki –“uzanımsal (*extensional*)” ve “içlemsel (*intensional*)” arasında karmaşık, diyalektik bir bağlantı.
2. Benliğin *refleksif bir proje* olarak, ki bu modernitenin asli öğelerinden birisidir, inşası; birey, soyut sistemler tarafından sunulan stratejiler ve seçenekler arasında kendi benliğini bulmalıdır.
3. Kendini gerçekleştirmeye dair, kişisel bağlamlarda sadece kişinin kendini bir başkasına “açması” ile ulaşılabilecek olan *temel güven* üzerine kurulu bir güdü.
4. *Kendini açmanın karşılıklılığı* aracılığıyla kişisel ve erotik bağların “ilişkiler” şeklinde biçimlendirilmesi.
5. *Kendini gerçekleştirmeye dair bir kaygı*- bu sadece bireylerin üzerinde çok az kontrol sahibi olduğu tehditkâr bir dış dünyaya karşı narsistçe bir savunma mekanizması değil, aynı zamanda gündelik yaşamı etkileyen küreselleşmiş eğilimlerin *pozitif bir şekilde kendine mal edinilmesidir* (*appropriation*) (Giddens, 2010, s. 123-124).

Nitekim tek tek bu maddeler dikkate alınarak bir çözümleme yapılacak olursa ilk olarak *Batman Başlıyor* filminde aşağıda Gotham şehri aracılığıyla değinileceği üzere, modernite ve postmodernite arasında duran küreselleşmiş bir dünya ve bu dünyanın teker teker bireylerin hayatları üzerinde yarattığı etkiler (ekonomik buhran, adi suçların ar-

tışı, geleceğe ve insanlığa duyulan inancın kaybı ile ilişkili bir bencilik ya da Bruce'un deyimiyle kayıtsızlık ve genel bir korku hali) bulunabilir. İkinci olarak Bruce, kendini son derece rasyonel bir hesaplılık içerisinde, refleksif olarak inşa eder, ki filmin asıl hikâyesi bu refleksif benlik inşasına dayalıdır. Üçüncü olarak, Bruce kendini Batman olarak inşa ederken Ra's al Ghul'a (Ducard'a), Alfred'e ve Rachel'a "açılır" ve bu kendini açma hali kendi refleksif benlik inşasının en önemli parçalarını, aşamalarını oluşturur. Her ne kadar Ra's al Ghul'la aralarındaki "temel güven" filmin ilerleyen bölümlerinde parçalansa da, Bruce'un Gölge Birliği'nin tapınağını yaktığında Ra's al Ghul olduğunu bilmediği Ducard'ın hayatını kurtarması ve Batman'i inşa ederken Ducard'ın özellikle kendini bir sembol haline getirme ve korkuyu manipüle etme konusundaki öğretilerini yürekte benimsemesi, aralarındaki temel güven ilişkisinin, en azından Batman'in inşa edilmesinde üstlendiği işlev bakımından zarar görmemiş olduğu varsayımını ortaya çıkarabilir. Dördüncü madde, yani kendini açma aracılığıyla ortaya çıkan romantik ilişki, her ne kadar "gerçek" bir ilişki yaşayamamış olsalar da, Rachel'la aralarındaki duygusal bağda bulunabilir. Nitekim Bruce'un ilk etapta suçluların zihinlerini keşfetmek ve kendini bulmak üzere yolculuğa çıkmasındaki itici güç, Rachel'la aralarında geçen tartışmadır. Beşinci madde, yani küresel eğilimlerin gündelik yaşam üzerindeki etkilerinin kendine mal edilmesi ise, ileride de değinileceği üzere, Batman'in güvensiz, "çılgın" ve dehşet dolu bir dünyada "korku"yu alıp kendine mal etmesi, korkuyu manipüle etmesinde kendini gösterir.

Adalet / İntikam

Üstün insan/sıradan insan ikili karşıtlığıyla ilişkili olarak bu inşa sürecinde karşımıza çıkan ikinci ikili karşıtlık, film boyunca en çok tekrarlanan ve yukarıda da kaçınılmaz biçimde değinilmiş olan adalet ve intikam karşıtlığıdır. Bruce, küçük bir çocukken ailesinin öldürülüşünü izlemiş olmanın izlerini hâlâ üzerinde taşıyan sorunlu bir genç adamdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, henüz bir üniversite öğrencisiyken ailesinin şartlı tahliyeyle salıverilen katilini kendi elleriyle öldürerek intikamını almak istemiş ve bu noktada onu durduran şey yıllar sonra Batman olarak sahip olacağı etik değerleri değil, sadece ve sadece Falcone'un tetikçisinin ondan önce davranması olmuştur. Ducard'la ilk diyaloglarında da vurgulandığı gibi, "bir intikamcı sadece kendi hazzı için çabalarken kaybolan bir adamdır", fakat bir adalet savaşçısı, bundan çok daha fazlasıdır. Bir adalet savaşçısı, kendini bilinçli ve rasyonel

bir biçimde, kişisel duygularından arındırarak dengeyi sağlama görevine adar. Nitekim yine Ducard'ın filmin ilerleyen bölümlerinde dile getirdiği üzere, "adalet dengedir". Batman, hem bu filmde hem de üçlemenin diğer filmlerinde sık sık bir "intikamcı" olmakla suçlandığı için devam etmeden önce burada "intikamcılık" (*vigilantism*) teriminin ne anlama geldiğini açıklamak ve bu terimin Batman'le ilişkisini açıklamak yerinde olacaktır.

Kriminolog Les Johnston'un, "What is Vigilantism?" (İntikamcılık Nedir?) isimli makalesinden aktaran Dumsday, intikamcılığın beş ögesinin bulunduğunu belirtir. Bunlardan birincisi, mutlaka bir grup tarafından hayata geçirilmesi gerekmeyen organize bir eylem anlamında kullanılan önceden tasarlama ve organizasyon ögesidir. İkinci olarak devlet organları tarafından değil, özerk vatandaşlar tarafından gerçekleştirilecek bir şiddet ya da şiddet tehdidi bulunmalıdır. Bu noktada ortaya çıkan intikamcılık, kurumsal değerlerin çiğnenmesine ya da bu değerlerin potansiyel olarak çiğnenebilir bir konumda olduğu düşüncesine, inancına karşı bir tepkidir. Son olarak, intikamcılığın güdüleyicileri iki yönlüdür. Bunlardan birincisi suç oluşturan ya da en azından sapkın olarak görülen eylemlerin engellenerek ya da kısıtlanarak kontrolü, ikincisi ise verili toplumdaki bireylerin daha huzurlu yaşamalarını sağlamak arzusudur (Johnston, 1996'dan aktaran Dumsday, 2009, s. 50). Dumsday, intikamcılığı bu şekilde tanımladıktan sonra "İntikamcılığa izin verilebilir mi? Eğer verilebilirse, ne zaman?" (2009, s. 58) diye sorar ve bireylerin ya da grupların intikamcılığı benimseyebileceği belli başlı ortamları dörde ayırır; 1) Devlet iyi kanunlar koymuştur, fakat bunları tatbik etmekte başarısızdır, 2) Devlet iyi kanunlar yapma konusunda başarısız olmuştur, 3) Devlet kötü kanunlar yapmıştır ve 4) Devlet iyi kanunlar yapmıştır ve bu kanunları tatbik etmektedir (nitekim intikamcılığı meşru kabul etmenin en zor olduğu ortam bu dördüncü ortamdır). Esas olarak bir kriminoloji ve etik makalesi kaleme alan Dumsday, Batman karakterini ve Gotham şehrini, birinci duruma örnek olarak gösterir (2009, s. 58-65). Dumsday'a göre, Gotham şehri iyi kanunlara sahiptir, bu kanunlar hırsızlığı, cinayeti, uyuşturucu kaçakçılığını ve benzer suçları yasaklar ve bu suçlara karşılık gelen uygun cezalar yasa da mevcuttur. Ne var ki şehrin polis gücü büyük ölçüde yozlaşmıştır, dolayısıyla bu yasaların pek azı hayata geçirilebilmektedir (2009, s. 58-59). Öte yandan Kimmel da, eski zamanlarda baştakilerin güvenilirliklerine inanç duyduğumuza ve Batman'in bu kişilerle yakın temasta çalışarak bir kahraman olarak görüldüğüne, oysa artık

baştakilere güvenmenin mümkün olmadığına ve bunun sonucunda da Batman'in "sistemin dışında" çalışmak zorunda kaldığına dikkat çeker. Kimmel'a göre, bir zamanlar *kara film* (*film noir*) türü dışında yasayı kendi ellerine alan birini alkışlamayacak olduğumuz halde, 2005 yılının kendi kanunlarını koyan ve baştakileri yozlaşmış ve rüşvetçi olarak gören Batman'i herhangi bir ahlaki açıklama gerektirmemektedir, çünkü bu, zaten Amerikalı sinema seyircilerinin dünyayı görme biçimlerinin bir yansımasıdır (2008, s. 168).

Ne var ki, Batman, Dumsday'in sınıflandırmalarına göre bir "intikamcı" olmanın meşru kabul edilebileceği bir ortamda yaşasa da, kesinlikle bir intikamcı değildir –ne de olsa intikamcı, Ducard'ın da söylediği gibi, kendi hazzının peşinde koşarken kaybolan bir adamdır. Oysa Bruce kaybolmak bir yana, *kendini bulmaktadır*. Bir intikamcı olmamak ve gerçek adaletin peşine düşmek için kişisel duygularını ve içgüdülerini bilinçli olarak bir kenara bırakmakta, Kimmel'in da işaret ettiği gibi sistemin dışında eylem gösterirken adalet ve intikam arasındaki ince çizgide her zaman doğru tarafta kalmaya çalışmakta, bu da bir süper kahraman olarak inşa ettiği benliğinin en önemli yönlerinden birini oluşturmaktadır. Filmde Bruce'un dikkatini adalet ve intikam arasındaki farka çeken ilk kişi, Falcone'un ailesinin katilini öldürtmesinden hemen sonra, çocukluk arkadaşı ve aşkı Rachel olur. Bruce'u arabayla Gotham'ın fakirlikten kırılan, insanların sokaklarda yaşadıkları bölgesine götüreren Rachel onu, "Sen adaletten bahsetmiyorsun. Sen intikamdan bahsediyorsun" diyerek azarlar. Bruce "Bazen ikisi aynı şeydir" dediğinde, Rachel "Hayır, ikisi asla aynı şey değildir. Adalet ahenkle ilgilidir. İntikam kendini iyi hissetmekle ilgilidir. İşte bu yüzden tarafsız bir sistemimiz var" diye cevap verir ve ona eğer gerçek adaleti istiyorsa kendi acısının ötesine geçip etrafına bakmasını söyler; Gotham'ın iyi insanları Falcone'dan korktukları ve hiçbir şey yapmadıkları için bunca insan adaletsiz bir yaşam sürmektedir. Oysa Bruce, tam da Rachel'in sözünü ettiği "sistem" in bozuk olduğunu düşünmektedir ve yöntem konusundaki fikir ayrılıklarına rağmen Gölgeler Birliği ile Bruce'u aynı noktada birleştiren inançlardan birisi budur. Adaletle olan bağlılığını kanıtlamak ve Gölgeler Birliği'ne liderlik edebilmek için bir suçluyu öldürmesi istendiğinde, bir cellat olmayacağını söyleyen Bruce "Bu adamın yargılanması lazım" dediğinde Ducard "Kim tarafından? Yozlaşmış bürokratlar mı? Suçlular toplumun yasalarıyla dalga geçerler. Bunu sen pek çok kişiden daha iyi biliyorsun" diye cevap verir. Ra's al Ghul'un ve dolayısıyla Gölgeler Birliği'nin, adaletin sağ-

lanması konusunda Bruce'tan çok daha katı inançları bulunmaktadır. Bruce, şefkatin "bizi onlardan ayıran en önemli şey olduğunu" ve bu nedenle korunması gerektiğini düşünürken, Ducard ve filmin başında Ra's al Ghul olduğunu düşündüğümüz kişi (nitekim filmin sonunda gerçek Ra's al Ghul'un Ducard olduğu ortaya çıkacaktır), sık sık kötülüğü yenmek, adaleti ve dolayısıyla dengeyi sağlamak için "gerekeni yapma cesareti"ne vurgu yaparlar. Nitekim Ra's al Ghul'un ve Gölgele Birliği'nin peşinde olduğu adalet tek tek hırsızlarla, katillerle, dolandırıcılarla değil, dünyanın gidişatına dair daha büyük planlarla ilişkilidir. Gölgele Birliği, binlerce yıldır varolmuş ve Ducard'ın deyimiyle insanlardaki yozlaşmaya karşı durarak dünyanın yoldan çıkan şehirlerini birer birer yok etmişlerdir. Çünkü dengeyi sağlamak, bunu yapmayı gerektirmektedir. Bir sonraki hedefleri ise, dünyadaki en yozlaşmış şehir olan Gotham'dır. Gotham'ın zamanının sona erdiğine ve yok edilmesi gerektiğine inanan Ra's, Bruce'un cellat olmayı reddettiği sahnede onu ve onun liderliğinde Gölgele Birliği'ni, artık kurtarılamayacak noktada olan ve ölmesine izin verilmesi gereken Gotham'ın kalbine yerleştireceklerini söyler. Nitekim filmin sonunda, Ra's al Ghul'un kendisi olduğunu öğrendiğimiz Ducard başladıkları işi bitirmek üzere Gotham'a gelip Bruce'un karşısına çıkacak ve ona bir kez daha Gotham'ın kurtarılamayacak durumda olduğunu ve üstelik tıpkı babası gibi kendisinin de gerekeni yapma cesaretinden yoksun olduğunu söyleyecektir.

Bu noktada, filmde postmodernite ile ilişkilendirilebilecek en önemli işaretlerin Ra's al Ghul'un Gotham konusundaki bu takıntısında kendini göstermekte olduğu söylenebilir. Tıpkı tarihte modernitenin krizinin en büyük sacayaklarından birisi olan ve Batman karakterinin çizgi roman evreninde ortaya çıkışının da ilişkili olduğu 1930'ların Büyük Buhran'ı gibi, Gotham da yıllardır ekonomik bir buhranın pençesindedir. Nitekim Rachel da Bruce'a kendi acısının ötesine geçmesi gerektiğini söylerken, "Bu şehir çürüyor. Buhrandan sanki geçmişte kalmış gibi bahsediyorlar. Ama kalmadı. İşler burada hiç olmadığı kadar kötü... Falcone aileni öldürmemiş olabilir, ama savundukları her şeyi paramparça ediyor" der. Ra's al Ghul'un Gotham'ı "yaşadığı çürüme nedeniyle yok edilmesi gereken bir yer" olarak tanımlayışı ise, postmodern düşüncenin moderniteyle ilgili iddiasını andırmaktadır. Dolayısıyla bu noktada Gotham şehri, "çürümekte olan modernite" olarak tanımlanabilir. Modernite çürümüş, işe yaramaz, yerle bir edilmesi gereken bir şeydir ve bu düşünce, bu iddia somut karşılığını Pruitt-İgoe evlerinin 1972'deki yıkılışında bulmuştur. Her biri 11 katlı

33 binada 13.000 kişiyi barındıran (bkz. Aras, 2014, s. 45) ve St. Louis, Missouri'de yer alan bir sosyal konut projesi olan Pruitt-İgoe evlerinin yıkılışı, modern mimarinin sonu olarak görülmüş ve kutlanmıştır. Huyssen'e göre, 1945'ten sonra modernist mimari toplumsal bakış açısını bir kenara bırakarak gitgide bir "iktidar ve temsil mimarisi" haline gelmiş ve bu modernist toplu konut projeleri eskiden olduğu gibi yeni bir hayatın müjdecileri olarak görülmekten ziyade "yabancılaşmanın ve insanlıktan çıkarmanın sembolleri" olarak görülmeye başlanmışlardı (2011, s. 237). Pruitt-İgoe binası 15 Temmuz 1972'de, öğleden sonra 3.32'de dinatimlenerek yerle bir edilmiş, binanın çöküşü akşam haberlerinde dramatik bir tarzda gösterilmişti ve postmodern mimarinin sözcülerinden birisi olan Charles Jencks bu olayı, can çekişmekte olan modernitenin mimari alanındaki sembolik ölüm anı olarak tespit etmişti (Huyssen, 2011, s. 237). Nitekim mimariyi, çok geçmeden hayatın ve düşünsel dünyanın diğer alanları da takip edecek ve Jean-François Lyotard, 1979'da kaleme aldığı *Postmodern Durum*'la postmoderniteyi her şeyden önce bilginin durumu olarak ele alıp "meta anlatılara inanmazlık" olarak tanımlayarak, postmodernite tartışmasını, insana, topluma, tarihe, ulusa ve politikaya dair son üç yüz yılı şekillendirmiş olan bütün söylemlerin altının kazındığı ya da bu söylemlerin hâlihazırda yaşadıkları "gözden düşme"nin tespit edilip dile getirildiği çok daha geniş bir alana yayacaktır (2013, s. 8).

Yine Gotham'ın içinde bulunduğu çürüme ve yozlaşmayla ilişkili olarak Johnson, *Batman Başlıyor* ve *The Dark Knight* filmlerinde görülen Batman'in, toplumsal değerlerin istikrarını sınaadığını belirtir (2014, s. 957). Johnson'a göre, çelişkili durumlarda tüm "iyi" değerleri korumakta zorlanan Batman, Friedrich Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (*On the Genealogy of Morals*) eserinde ortaya koyduğu ahlak eleştirisini somutlaştırır – "Ahlaki değerlerin bir eleştirisine ihtiyacımız vardır, bu değerlerin değerleri ilk defa sorgulanacaktır – ve bu amaçla bu değerlerin içinden doğduğu ve kendi evrimlerini ve bozulmalarını deneyimlediği şartların ve koşulların bilgisine sahip olmak bir gerekliliktir" (Nietzsche, 2003, s. 5'ten aktaran Johnson, 2014, s. 957). Johnson, buradan yola çıkarak filmlerde betimlenen Gotham şehrinin, ahlaki kodları hızla çökmekte olan bir şehir olduğunu ve perdede izlediğimiz uç noktada ikilemlerle karşılaştığında Batman'in çeşitli değerlerin kullanılabilirliğini sınamanın yanı sıra, bazı ahlaki kodları öncelik sırasına sokup bazılarını da tümünden yok saydığını belirtir. Bu anlamda Johnson'a göre Gotham, izleyicileri için de etik bir deneme alanıdır – burada, kendi

sahip oldukları ahlaki değerlerin kullanılışlığını ya da kullanışsızlığını izleme imkânına sahiptirler (2014, s. 957).

Killian ise *Batman Başlıyor*'un temalarının ve Bruce Wayne'in kendi karanlığıyla mücadelesinin aslında bazı ABD vatandaşlarının bugün yüzleşmekte olduğu zorlu ve rahatsız edici sorularla rezonansa girdiğini belirtir (2007, s. 79). Killian'a göre Amerikan ulusu Abu Garip, Vatanseverlik Yasası ve engelleyici (*preemptive*) savaş düşüncesi tarafından ortaya çıkarılan sorunlarla boğuşur ya da bunları sistematik olarak yok sayarken, bizler de "hem Batman'in, hem de ABD savaş makinesinin teröre karşı bir savaşta 'kendi yanımızda' sahip olacağımız güçlü ve korutucu şeyler olduğunu fark ederiz" (2007, s. 79). Üstelik, yine Killian'a göre kurgu ve gerçek arasındaki paralellik bununla da sınırlı değildir –*Batman Başlıyor* filmindeki kötü adamlar "ekonomi" alanında faaliyet gösteren gerçek teröristlerdir ve bu da geç modernite (ya da postmodernite) çağında kapitalizmin doğasının sorgulanmasına neden olur (2007, s. 80).

Öte yandan Ra's al Ghul, "Batman'in kökeni" ve "çürümüş modernitenin acımasız ve yanlış gördüğü her şeyi insanlık değerleri pahasına kökünden kesip atmaktan çekinmeyen düşmanı" arasında tam bir daire çizmektedir. Tıpkı postmodernitenin "modernite öncesine dönüş" ve "moderniteye ait her şeyin yok edilmesi" arasında duruşuyla, modernitenin etrafında bir daire çizmesi, moderniteyi aradan kaldırarak modernite öncesi-şimdi arasında kesintisiz bir bağlantı kurma çabası gibi. Nitekim bir zamanlar muhteşem bir şehir olan ama şimdi çürümekte olan Gotham'ı modernitenin, Gotham'a yaklaşım biçimi itibarıyla Ra's al Ghul'u postmodern düşüncenin temsilcileri olarak kabul edecek olursak, filmin sonunda başladıkları işi bitirmek üzere Gotham'a gelip karşısına çıkan Ra's al Ghul/Ducard'a "Ben ait olduğum yerde duracağım. Seninle Gotham halkının arasında" diyen Batman, tıpkı çizgi roman evreninde modernitenin kurtarıcılarında birisi olarak ortaya çıktığı zaman olduğu gibi, modernite ve postmodernite arasında bir geçiş oluşturarak bir kez daha tarihte ait olduğu yerde konumlanmaktadır. Nitekim izleyicinin çizgi romanlardan, çizgi filmlerden aşına olduğu bir görüntü olarak Batman'in gecenin karanlığında, Gotham'ın yüksek binalarının tepesinde durup sevdiği, kendini sorumlu hissettiği şehri izlemesi, ona göz kulak olması bu filmde de karşımıza çıkar –bu ikonik görüntü olmaksızın herhangi bir Batman filmi eksik kalacaktır. *Film noir* benzeri bu karanlık gecelerde Gotham şehrinin en yüksek bi-

naları, Batman'in kendini soyut olarak konumlandığı yerin –"kötüler" ve Gotham halkının arasında– görsel alandaki somutlaşmasıdır. Kısa ama gerekli bir not olarak, elbette burada Ra's al Ghul'un birebir bir postmodernite temsili olduğunu söylemek mümkün değildir, fakat ikili karşıtlıklar söz konusu olduğunda, hikâyede üstlendiği işlev önem kazanmaktadır.

Marano'ya göre *Batman Başlıyor* filminde Ra's, evine girerek ve onu yakıp kül ederek Bruce Wayne'in özel hayatını işgal eden uluslararası bir figürdür, fakat tüm bunlardan önce Bruce'un babası ve akıl hocası, Batman'e dönüşme sürecindeki gelişimini yönlendiren bir kuvvet haline gelmiştir (2008, s. 80-81) (burada Giddens'in mahremiyetin moderniteyle bağıntılı dönüşümüyle ilgili olarak "modernitenin küreselleştirici eğilimleri ve gündelik yaşamın yerel olayları arasında içkin olarak bulunan bir ilişki, "uzanımsal" ve "işlemsel" arasında karmaşık, diyalektik bir bağlantı" saptamasını bir kez daha hatırlamakta fayda vardır). Dolayısıyla Marano Ra'sın modern kaygılarla oynayan bir figür olduğunu belirttiğinden sonra, "(Ra's) Orta Asya'nın dağlarında saklanan karanlık bir uluslararası örgütün, [...] kalabalık bir toplu taşıma aracını büyük bir Amerikan şehrinin kalbinde bulunan gökdelenle doğru sürek varolan toplumsal düzeni yıkmayı planlayan lideridir. Tanıdık geldi mi?" (2008, s. 81) diye sorar. Bu sorudan yola çıkarak, bu filmin de, tüm popüler sinema ürünleri gibi mevcut zaman, kültür ve toplumda hâlihazırda varolan kaygı ve korkulardan beslendiği, bunları sembolleştirerek toplumda varolan çelişkileri çözümlmek için alternatif yollar aradığı ya da sunduğu ileri sürülebilir.

Gerçek / Korku

Filmdeki bir diğer büyük ikili karşıtlık, gerçek ve korku ikili karşıtlığıdır ve ilerleyen bölümlerde detaylı olarak açıklanacak olan romantik suçluluk ve radikal kötü kavramları aracılığıyla filmin son ikili karşıtlığı olan seçim ve eylemsizlik ikili karşıtlığına bağlanmaktadır. Korku, geçmişinde büyük bir travma olan Bruce'un ruhsal dünyasının merkezindeki duygulardan birisidir ve film boyunca korku kavramına gerek Bruce'un eğitimi esnasında ve Bruce'un kendini Batman olarak inşa edişindeki bir diğer katalizör olarak, gerekse Ra's al Ghul'un Gotham'ı yok etmek için kurduğu son büyük planın bir parçası olarak büyük ağırlık verilmiştir. Nitekim Bruce'un "ilkel" ve "korkunç" bir sembol olarak kendisine yarasayı seçmesinin tek sebebi, çocukluğunda yarasalarla dolu bir

mağaraya açılan kurumuş bir kuyuya düşmesi nedeniyle yarasalardan korkmasıdır. Filmde çocuk Bruce, Rachel'la oynarken Wayne Malikânesinin sınırları içinde bulunan kurumuş bir kuyuya düşer, orada yaraların saldırısına uğrar ve bir iple kuyuya inen babası tarafından kurtarılır. Bruce bu olayın ardından sürekli yaralarla ilgili kabuslar görmeye başlar. Yine bu kabuslardan birini gördüğünde, babası ona "Yine mi yaralar? Sana neden saldırdıklarını biliyorsun, değil mi? Senden korkuyorlardı" der. Bruce şaşırarak "Benden mi korkuyorlardı?" diye sorduğunda ise, "Tüm canlılar korkuyu hisseder" diye cevap verir. Nitekim Bruce'un anne ve babasının öldürülmesi de, tiyatroya gittikleri gece Bruce'un sahnede canlandırılan yarasalardan korkması ve dışarı çıkmak istemesinin akabinde gerçekleşir. Bruce bu olayın ardından, kendini suçlamayı asla bırakmayacaktır. Nitekim filmde korkunun gerçekle olan karşıtlığı da bu suçluluk duygusuyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Ducard, Gölgele Birliği'nin evine adım attığı andan itibaren, Bruce'u *gerçekte* neden korktuğunu itiraf etmesi ve korkusunun üstesinden gelmesi için zorlar. "Hâlâ ailenin ölümünden dolayı kendini sorumlu hissediyor musun?" diye sorar Ducard Bruce'a ve Bruce "Öfke suçluluğuma ağır basıyor" diye cevap verdiğinde "Suçluluğunun üstünü öfkeyle örtmeyi öğrendin. Sana gerçekle yüzleşebilmek için suçluluğunun karşısına çıkmayı öğreteceğim" der.

Ducard'ın korkunun nasıl yenileceğiyle ilgili yorumu ise, bir kez daha Batman'in kendini insandan daha öte bir şey, bir sembol haline getirişi ve bu sembolün yukarıda da bahsedildiği üzere dış dünya tarafından algılanışıyla ilgilidir: "Korkuyu fethetmek için, korkunun kendisi hâline gelmelisin. Başkalarının korkusundan zevk almalısın. Ve insanlar göremedikleri şeylerden korkarlar. Korkunç bir düşünce haline gelmelisin. Bir hayalet. *Bir fikir haline gelmelisin!* Dehşetin duyularını bulandırışını hisset. Onun çarpıtma gücünü hisset. Kontrol etme gücünü. Ve bu gücün senin olabileceğini bil. En büyük korkunu benimse. Karanlıkla bir ol. (Kapalı bir kutudan çıkarak uçuşan yaraların görüntüsü). Odaklan. Konsantre ol. Duyularına hükmet. Hiçbir iz bırakmazsın". Dolayısıyla, Bruce'un (ya da Batman'in) hem kendi korkusuna hükmetmesi, hem de düşmanlarının korkusunu manipüle etmesi, bir kahraman olarak benlik inşasıyla da ilişkilidir. Nitekim izleyici, Gölgele Birliği'nin tapınağından ayrılıp Wayne Malikânesi'ne dönen Bruce'un, yaralarla dolu mağaraya geri dönerek korkusuyla yüzleşmesine, son derece "kathartik" olarak nitelendirilebilecek bir sahne aracılığıyla şahit olur. Bu, izleyicinin bildiği, tanıdığı süper kahraman olarak

Batman'in doğuşunu müjdeleyen sahnedir ve görselliğiyle, yarasaların kanat çırpma sesleri ve kullanılan müzikle içinde bundan sonra olacaklara dair bir beklentinin tırmanışını da barındırır.

Ducard'ın Bruce'a teatrallik ve aldatmacanın güçlü araçlar olduğunu söylerken kast ettiği ise, tam da bu benlik inşasıyla ilişkilidir. Nitekim Batman, birdenbire ortaya çıkışları ve ortadan kayboluşları, kullandığı devasa ve hayranlık uyandırıcı araçlar, dövüşürken rakiplerinin aklını karıştıran hamleleri ve son olarak kötü, karanlık ve devasa bir şeyi akla getiren kostümü ve maskesiyle kahramanlık personasının inşasında bu teatrallikten yoğun bir biçimde faydalanacaktır. Bununla ilgili olarak filmdeki bir başka detay, Dr. Crane'in (*Scarecrow* / Korkuluk) adamlarının Batman'le ilgili konuşmalarıdır. Adamlardan birincisi "Onunla ilgili söyledikleri şeyler... Gerçekten uçabiliyor mu?" derken, bir diğeri "Ortadan kaybolabildiğini duydum" diye devam eder. Dolayısıyla Batman, henüz onunla hiç karşılaşmamış olan insanların zihinlerinde bile, korku uyandırıcı bir efsane haline gelmiştir.

Korku, filmin Gotham'a odaklandığı ikinci yarısında da son derece yoğun bir temadır. *Batman Başlıyor* filminde Batman'in karşısına çıkan üç adet "kötü adam"ın var olduğu söylenebilir. Falcone, Ra's al Ghul ve Dr. Crane (*Scarecrow*). Yukarıda değinilmiş olan Falcone, Batman'in geçmişiyle ve Gotham'ın mevcut durumuyla ilgili bir karakterdir. Bruce'un içindeki adalet/intikam ikiliğinin katalizörü olarak işlev görür. Ra's al Ghul, gerek Bruce'a verdiği eğitimle, gerekse ona bir karşıtlık oluşturarak ve Bruce'un ona gösterdiği direnç aracılığıyla Batman'in moderniteyle ilişkili değerlerinin ortaya çıkmasında en büyük katalizör olmuştur. Nitekim filmin ilerleyen bölümlerinde Ra's al Ghul tarafından görevlendirildiğini öğrendiğimiz Dr. Crane (*Scarecrow*) ise, Batman'in temsil ettiği "doğru, seçim, adalet, irade" gibi kavramların karşısına "çıldırılmışlık" hâlini koyar –ve bu çıldırılmışlık hali bireysel değil, doğru araçlar kullanılarak toplu bir histeri / cinnet haline getirilebilecek bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu toplu histeri hâlini sağlayacak olan şey ise, korkudur. Arkham'da bir psikiyatrist olan Dr. Crane, "hastalarını" şiddetli bir paranoya ve delüzyon hâli içine sokan çok güçlü bir halüsinojen kullanır.

Filmin ikinci yarısında, çevredeki tüm su kaynaklarını buharlaştırabilen bir aletin çalınmış olduğunu ve bu aletin Dr. Crane'in Gotham'ın suyuna karıştırılmış olan halüsinojen maddesini buharlaştırıp şehirde yaşayan herkesin delilerek korku içinde birbirine saldırması-

nı sağlayacağını öğreniriz - nitekim Ra's al Ghul filmin sonunda, Gotham'a bu plânı nihayete erdirmek için gelmiştir. Bu korku, toplu paranoya ve delüzyon halini, yine postmodern siyasetin ve postmodern savaşın araçlarıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Burada korku, gerçeklikle ve rasyonel anlamlandırma süreçleriyle bağlantının kopması aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Nitekim yine filmde Falcone'un da vurguladığı üzere, "her zaman anlayamadığın şeyden korkarsın". Yine bu örnek aracılığıyla postmodernitenin temel öğelerinden birine, gerçeğin doğası meselesine değinmek yerinde olacaktır. Lyotard'ın sözünü ettiği meta-anlatılar parçalanırken gerçeklik, ya da hâkikat, belki de en büyük meta-anlatı olarak bu parçalanmadan payına düşeni alarak yerini hipergerçek, ya da simülasyona bırakacaktır (bkz. Baudrillard, 1998, s. 11). Bu da, Baudrillard'a göre, eski toplumsal teorinin tüm pozitif alanlarının, büyük göndergelerinin ve sonuçluklarının sona erişini anlamına gelmektedir, diğer bir deyişle "Gerçek, Anlam, Tarih, İktidar, Devrim ve hatta Toplumsal'ın sonu"dur (Baudrillard, 1983a ve 1983b'den aktaran Kellner, 2011, s. 414). Bu noktada Freie'ye göre, "yüzeysel imgeler, sahte olaylar ve gerçeklikten uzak gösteriler"den oluşan postmodern politika içerisinde, herhangi bir eylemin yahut olayın gerçek anlamını belirlemenin zorluğu sebebiyle, "Gerçek dünyadaki göndergeler artık yoktur ve dolayısıyla politik davranışı değerlendirmek için kullanılamaz" (2012, s. 325).

Yeniden Bruce'un gerçek ve korkuyla bireysel savaşımına dönüşecek olursa, tam da bu noktada moderniteyle ilgili bir başka kavrama, Bruce'un harekete geçme korkusunun ve ailesinin ölümüyle ilgili olarak hissettiği suçluluğun kaynağında bulunarak kendini Batman personasında inşa edişinin ayrılmaz bir parçası olan ve bu inşa aracılığıyla hem Ducard'ın gerçek konusundaki takıntısıyla bağlantılı olarak, hem de filmdeki son ikili karşıtlık olan seçim ve eylemsizlik karşıtlığıyla doğrudan ilişki içinde ortaya çıkan "romantik suçluluk" kavramına, bu kavramla bağlantılı olarak da Kant'ın "radikal kötülük" ile ilgili düşüncelerine değinmek gerekmektedir. Ashenden ve Brown, arkaik gibi görünen, fakat romantizm içerisinde ortaya çıkan ve her ne kadar bazı açılardan moderniteyle karşıtlık içerisindeymiş gibi görünse de hem sebebi hem de işlevi itibarıyla "modern" olan bir suçluluk türünden bahsetmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, Ashenden ve Brown'a göre Kant'ın radikal kötü fikriyle ve dolayısıyla etikle ilişkili olan bu suçluluk bazı kişiler için modern bireysel kimliğin temelini oluştur-

rur (2014, s. 83-84). Bu noktada "modern anlamda etik düşüncesinin Kant'la başladığını söylenebilir; fakat eğer öyleyse bu aynı zamanda açıkça farklı bir modern öznelciliğin de başlangıcıdır" (Hacking, 2002, s. 119-120'den aktaran Ashenden & Brown, 2014, s. 87).

Öyleyse, radikal kötülük ne demektir? Formosa, Kant'ın radikal kötülük tezinin, insan ırkında kötülüğe karşı evrensel bir ahlâki eğilim olduğu iddiası olduğunu belirtir ve bu da, tek tek tüm insanların, en iyilerin bile, özgür iradeleriyle ahlâki eğilim olarak kötülüğü seçtikleri anlamına gelir. Burada Kant, "kötülük" (*evil*) terimini son derece geniş bir anlamda kullanmaktadır, bu kötülük beyaz bir yalan söylemekten bir soykırım planı yapmaya kadar uzanabileceği gibi, "radikal" olmasının sebebi uç noktada bir kötülük olmasından değil, insanın içinde "kök salmış" olmasından ileri gelir (2007, s. 224-225). Kant'tan aktaran Formosa'ya göre, kötülüğe olan bu eğilim insan doğasının o kadar derinine kök salmıştır ki, bütün seçim yapma gücümüzü kökünden çürütür, bu nedenle tüm insanlar radikal kötüdür. Böylelikle, insan doğasında "içkin olarak varolan" radikal kötülük, *içkin* olarak sahip olduğumuz (diğer bir deyişle özümüzde olan, doğuştan gelen) suçluluğumuzun da kökenindedir (2007, s. 226). Formosa, Kant'a göre kötülük eğilimimizin farklı seviyelerde ortaya çıkabilen ama özünde aynı ahlâki eğilimden kaynaklanan üç farklı şekilde kendini gösterdiğini belirtir ve bunları açıklamaya girişir: Birinci derece kötülük eğilimi, iş ahlâki değerlerimizi hayata geçirmeye geldiğinde ortaya çıkan *zaafiyettir* (*frailty*). Neyin yapılması gerektiğinin farkında olsak bile, sıra bunu pratiğe dökmeye geldiğinde, özellikle de yapılması gereken hareketin sonucu bizim avantajımıza değilse ahlâki sadakatimizin diğer çıkarlarımıza üstün gelmek için fazla zayıf olduğunu fark ederiz. Öte yandan ahlâk kurallarını "genel bir kural" olarak geçerli saysak dahi, kendi çıkarlarımız söz konusu olduğunda istisnalar yapma konusunda da bir zaafiyetimiz vardır. Radikal kötülükteki ikinci seviye, söz konusu saf ya da saf olmayan güdülerinin birbirine karıştırma eğiliminde olan insan kalbinin *kirliliği/saf olmayışıdır* (*impurity*). Bizi eyleme geçiren gerçek güdülerimizin çoğunlukla, kendimiz için bile anlaşılmasız olmaları bir yana, sadece ve sadece ahlâki kodlarımıza uygun biçimde davranmayı zor, hatta imkansız buluruz. Üçüncü ve son seviye ise insan kalbinin *ahlâksızlığı* (*depravity*), *yoşluğu* (*corruption*) ve *sapkınlığı* (*perversity*) ile ilişkilidir, çünkü insanlar tekrar tekrar ahlâki yasaların teşvikini ahlâki olmayan güdüleyiciler karşısında bilinçli olarak bastırabilme konusunda yetenekli olduklarını kanıtlamışlardır (2007, s. 226-227). Dolayısıyla Kant'ın görüşlerini özet-

leyen Formosa'ya göre çoğunlukla ahlâk yasalarını hayata geçiremeyecek kadar zayıf olmamız bir yana, bunu başarsak bile çoğunlukla saf olmayan güdüler sebebiyle yaparız ve zaman zaman da yanlış olduğunuzu bildiğimiz yolları bilinçli olarak takip ederiz (2007, s. 226).

Peki Kant'a göre iyiye ulaşmak mümkün değil midir? Auweele, Kant'a göre özerk iradenin, diğer bir deyişle iyi niyetin, her zaman anlaşılabilir kalacağını belirtir. Çünkü kendi kalbimizin derinliklerine asla bakamayacağımıza göre, gerçekten iyiye doğru yol alıp almadığımızı asla bilemeyiz (2013, s. 130). Yine Auweele, her ne kadar Kant sağduyulu "iyilik"lerin iyi niyete ulaşma yolunda birer taşıyıcı olduklarını kabul etse de, Kant'ın bunların tek başlarına bir değerleri bulunmadığını ve eğer iyi niyetle bir araya gelirlerse gerçekten "iyi" olabileceklerini belirttiğini yazar. Kant'a göre insanları memnun etmek, saygın duruş, onur, hürmet ve benzerleri tek başlarına cennetin kapısını açmazlar ve eylemlerimizin ahlâki bir karşılığının olması sadece ahlâk yasalarına duyulan saygı aracılığıyla mümkündür (2013, s. 131).

Bu noktada Ashenden ve Brown, öznenin iç dünyasında özerklik ve tabi olma (autonomy and heteronomy) arasında bir yarıma olduğunu belirtirler. Buna göre suçluluk kapasitesine tabi olma aracılığıyla yer açılır, uygun bir şekilde ulaşıldığı takdirde birbirine denk olan özerklik ve aşkınlık (transcendence) masumiyet anlamına gelecektir. Dolayısıyla suçluluk, özerkliğin başarısızlığıdır ve çift misli öznedir: Hem özneye hem de öznenin bireysel kararlılık kapasitesiyle ilişkilidir (2014, s. 89). Arendt'ten aktaran Ashenden ve Brown'a göre, Kant'ta tabi olma ve suçluluk ancak "başarısızlıklar" ya da ahlâki öznenin yetersizlikleri olarak kavramsallaştırılabilir (Arendt, 1976, s. 459'dan aktaran Ashenden & Brown, 2014, s. 89).

Dolayısıyla, yine Ashenden ve Brown'a göre romantik suçluluk insanın iç dünyasını açan özfarkındalığı ve özeleştiriyi teşvik eder. Her ne kadar modern öncesi inanç sistemleriyle benzerlikler taşısa da, onlardan çok farklıdır. Çünkü burada ilahi düzenle yeniden bir olmak suretiyle kurtarılma hayali, arayışı yoktur, romantik suçluluğun bütün meselesi mekanik ama ruhsuz bir mükemmelliğe karşı durmaktır (2014, s. 93).

Yine bu noktada, Batman karakterinin Nietzsche'nin Picart tarafından "maskeli romantizm" olarak nitelendirilen (1997, s. 288) felsefesiyle bağını kurmak da mümkündür. Picart'a göre, Nietzsche'nin

maskeli romantizmi içinde hem mutlak aydınlığa hem de mutlak bir karanlığa aynı anda bir direnişi, yücelik ve korkunçluk arasındaki bağlantıyı, hem kalabalıktan uzaklaşmayı hem de kalabalıkların hayal gücünü harekete geçirebilecek bir mitoloji yaratma yeteneğini gerektiren bir kahramanlığı ve idealleri için kendi hayatından vazgeçmek anlamına gelse bile hem doğaya, hem de kendine hükmetmek için duyulan tüketici bir arzuyu barındırmaktaydı ki (1997, s. 288), Picart'ın sıraladığı tüm bu nitelikleri Nolan'ın Batman karakterinde izlemenin mümkün olduğu söylenebilir. Batman, mutlak karanlıkla yine gölgeler arasında durarak savaşan; yücelik, yenilmezlik, ele geçirilemezlik hissi uyandıran bir teatrallik aracılığıyla korkunçlaşırken kalabalıkların hayal gücünde mitolojikleşen, ama yine de alabildiğine yalnız olan ve bu yalnızlığı tercih eden ve bilhassa kendini, kendi korkularını ve zayıflıklarını ele geçirip kendisi üzerinde hâkimiyet kurmaya çabalayan, üstelik ironik bir biçimde, tıpkı Picart'ın maskeli romantizm kavram-sallaştırmasında olduğu gibi kelimenin gerçek anlamıyla da *maskeli* bir kahramandır. Dolayısıyla bu anlamda da Batman'in aslında romantik bir kahraman olduğu iddia edilebilir.

Seçim / Eylemsizlik

Filmdeki son ikili karşıtlık seti olan seçim (irade) ve eylemsizlik ikili karşıtlığı ise, bir kez daha romantik suçluluk ve özgür irade ile ilişkili olarak karşımıza çıkar. Ducard, Bruce'a "Suçluların zihinsel yapılarını anlayabilmek ve korkularının üstesinden gelebilmek için dünyayı dolaştın. Ama bir suçlu karmaşık bir şey değildir. Ve gerçekten korktuğun şey kendi içinde. Kendi gücünden korkuyorsun. Kendi öfkenden korkuyorsun. İçindeki büyük ya da korkunç şeyler yapma itkisinden" diyecektir. Ducard'ın bu sözleri, Kant'ın insan ruhundaki kötülük eğilimine dair görüşlerini andırmaktadır. Bruce'un kendini bir kahraman olarak inşa edebilmesi için, itkilerinin ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesiyle doğru seçimleri yapması gerekmektedir. Bruce'a ailesinin ölümünün, harekete geçememiş olması nedeniyle babasının suçu olduğunu söyleyen Ducard'a göre, "Dövüşmeyi öğrenmek hiçbir şeydir. İrade her şeydir. Harekete geçme iradesi". Her ne kadar Kant'çı bir bakış açısıyla bu neredeyse imkansız görünse de, "iyi niyet"le, ahlâk yasasına uygun seçimler yapabilmek Bruce'un Batman personası altında bir kahraman, bir "süper" kahraman, bir üstün insan olarak inşasını tamamlayan, güçlendiren şeydir. Bu yasa, Batman'in kendi yasası olsa dahi –çünkü özellikle ikinci filmde göreceğimiz üzere, kimi zaman Bat-

man'ın yapmak zorunda kalacağı seçimler, kendini koruma içgüdüğü pahasına "çoğunluğun iyiliği", Gotham'ın ihtiyaçları, yani Batman'in önceden belirlenmiş ahlaki yasası doğrultusunda olacaktır. Nitekim kendine, süper kahramanlar arasındaki tek "saf, gerçek" insan olarak kendi radikal kötü doğasına rağmen özerkliğini oluşturabilmek, özgür iradesini koruyabilmek belki de Bruce'u, "üstün insan" yapan ve Kant'ın insan doğasıyla ilgili sınırlandırmalarından sıyrılmasını sağlayan yegane şeydir. O, örneğin Superman gibi insanüstü güçleriyle ikilemlerin sonuçlarından kurtulamaz, bir insan olarak, yaptığı seçimlerin sonuçlarıyla yaşamak zorundadır ve bir üstün insan olarak, kendine rağmen başkaları için doğru olan seçimi yapabilir. Öte yandan bu noktada, filmde Bruce'un babasının da kendi canı pahasına karısının önüne geçerek vurulduğu hatırlanacak olursa, aslında babasının da bu noktada Kant'ın radikal kötü insan doğasının ötesine geçmeyi başarmış olduğu söylenebilir. Nitekim babası, film boyunca Bruce'un kendi kahramanı olarak tasvir edilir ve bu tasvir özellikle babasının onu kuyudan kurtarmaya geldiği sahnede alt açıdan yapılan çekimin tekrar tekrar gösterilmesi aracılığıyla pekiştirilir. Dolayısıyla Ducard'ın, Bruce'un babasının "eyleme geçme" konusunda yetersiz kaldığıyla ilgili yorumunun, kastettiği şey "öldürmek" olduğu için çarpık ve yanlış olduğu, belki de Bruce'la Ducard arasındaki yaklaşım farkının (Bruce'un yaklaşımı bu noktada rasyonelden ziyade duygusal dahi olsa) ilk olarak Bruce'un babasının eyleminin (ya da eylemsizliğinin) haklılığı ya da haksızlığı üzerinden ortaya çıktığı söylenebilir.

Sonuç

Yukarıda da belirtildiği üzere, *Batman Başlıyor* filmi temelde Batman'in ortaya çıkış hikâyesine odaklanmaktadır. Bu nedenle bu filmde basitçe izleri bulunabilecek olan modernite ve postmodernite ilişkisi, Batman'in hikâyesinin olgunlaştığı ikinci ve üçüncü filmlerde daha net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Elbette burada, Batman'in yüksek teknoloji ve çok fazla para ve imkana sahip olan "gerçek bir insan" olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla, Bruce Wayne'in kendini bir kahraman olarak inşa etme süreci, örneğin hâlihazırda bir Yarı-Tanrı olarak nitelendirilebilecek Superman'in ya da kendisine bilim aracılığıyla birtakım insanüstü güçler verilen Captain America'nın sembolik inşa süreçlerinden çok daha büyük bir anlam ifade etmektedir. Bruce'un hikâyesi, sıradan bir insanın yozlaşma ve kötülük karşısında durarak, seçimleriyle, eylemleriyle, eyleme geçme cesaretiyle insanüstü bir kahraman,

bir efsane haline gelişini anlatır. Bu noktada, bilhassa Aydınlanmacı bir etik anlayışı ve refleksif bir benlik inşası aracılığıyla Batman'in bir "kahraman" ve "kurtarıcı" olmasını sağlayan özelliklerin moderniteyle ve modernitenin dünya algısı ve kavramsallaştırmalarıyla ilgili özellikler olduğu ortaya çıkmaktadır. Sonuçta, en azından bu film özelinde, modernitenin ve temsil ettiği değerlerin postmoderniteyle birlikte sona ermediği ya da ortadan kaybolmadığı, aksine, Lyotard'ın sorduğu "meta-anlatılardan sonra, meşruiyet nerede bulunabilir?" (1984, s. xxiv-xxv) sorusunun cevabının, yeni bir meşruiyet zemini değil, fakat yapısal bir zorunlulukla bir kez daha modernite ve modern değerler olduğu varsayımını doğuracak bir sonuca ulaşılmıştır. Hayatın ve düşününün her alanında postmodern değerlerin gündemde olduğu günümüzde, bir kahraman ve kurtarıcı olarak Batman karakterinin modern değer ve refleksleri bu şekilde bir kez daha kültürel dünyamıza katıyor ve tartışmaya açıyor olması, bu anlamda dikkate değer bulunmuştur.

Kaynakça

- Alsford, M. (2006). *Heroes and Villains*. Londra: Baylor University.
- Aras, L. (2014). Pruitt Igoe'den günümüze postmodern çeşitlemeler: Kültürel dönüşüm ve tasarıma yansımalar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 43-60.
- Ashenden, S. & Brown, J. (2014). Romantic guilt and identity. *Economy and Society*, 43 (1), 82-102. DOI: 10.1080/03085147.2013.868701.
- Auweele, D. V. (2013). The lutheran influence on Kant's depraved will. *International Journal of Philosophy of Religion*, 73(2), 117-134. DOI: 10.1007/s11153-011-9331-4.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır). İzmir: Dokuz Eylül.
- Campbell, J. (2004). *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Conroy, S. (2007). The nightmare of clever children: civilization, postmodernity, and the birth of the anxious body. *Human Architecture: Journal of Sociology of Self-Knowledge*, V (2), 21-40. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>
- Dumsday, T. (2009). On cheering Charles Bronson: the

ethics of vigilantism. *The Southern Journal of Philosophy*, 47 (1), 49-67. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=7&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>

Estes, C. P. (2004). Introduction to the 2004 commemorative edition, J. Campbell (yazar), *The hero with a thousand faces commemorative edition* (s. xxiii-xvi). Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Fincher, W. & Finn, D. (2006). Remaking the comic book superhero: civic participation in the age of reflexive modernity. *Conference Papers - American Sociological Association*. 2006 Annual Meeting, Montreal, 1-20. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>

Fingerroth, D. (2004). *Superman on the couch: What superheroes really tell us about ourselves and our society*. New York: Continuum.

Formosa, P. (2007). Kant on the radical evil of human nature. *Philosophical Forum*, 38(3), 221-245. DOI: 10.1111/j.1467-9191.2007.00265.x.

Freie, J. F. (2012). Postmodern politics in America. *Society*, 49 (9), 323-327. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=13&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>

Giddens, A. (2010). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Çev. Ü. Tatlıcan) (2. baskı). İstanbul: Say.

Gras, V. W. (1981). Myth and reconciliation of opposites: Jung and Lévi-Strauss. *Journal of the History of Ideas*, 42 (3), 471-488. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=15&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007&bddata=Jm xhbm c9dHlmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=11620603&db=cmedm>

Güngören, A. (1993). Giriş: Claude Lévi-Strauss ve sözlensel düşüncenin yapıları. C. Lévi-Strauss, *Din ve Büyü* (s. 11-30). (Çev. & Ed. A. Güngören). (2.baskı) İstanbul: Yol.

Hoberek, A. (2016). "But - what can anyone do about it?": modernism, superheroes, and the unfinished business of the common good. *Journal of Modern Literature*, 39 (2), 115-125. DOI: 10.2979/jmodelite.39.2.09.

Hourihan, M. (1997). *Deconstructing the hero: literary theory and children's literature*. London & New York: Routledge.

Huyssen, A. (2011). Postmodernin haritasını yapmak (Çev. M.Küçük). M. Küçük (Ed.), *Modernite versus postmodernite* (s. 231-261). İstanbul: Sel.

Johnson, J. K. (2010). The countryside triumphant: Jefferson's ideal of rural superiority in modern superhero mythology. *The Journal of Popular Culture*, 43 (4), 720-737. DOI: 10.1111/j.1540-5931.2010.00767.x.

Johnson, V. (2014). "It's what you do that defines you:" Christopher Nolan's Batman as a moral philosopher. *The Journal of Popular Culture*, 47 (5), 952-967. DOI: 10.1111/jpcu.12181.

Kellner, D. (2011). Toplumsal teori olarak postmodernizm: Bazı meydan okumalar ve sorunlar. M. Küçük (Ed.), *Modernite Versus Postmodernite* (s. 409-450). İstanbul: Sel.

Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları: Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve siyaset* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis.

Killian, K. (2007). Regular movie review: Batman (and world war III) begins: Hollywood takes on terror. *Journal of Feminist Family Therapy*, 19 (1), 77-82. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=20&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>

Kimmel, D. M. (2008). The Batman we deserve. D. O'Neil & L. Wilson (Eds.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham City* (s. 157-170). Texas: Benbella.

Leeming, D. A. (1998). *Mythology: The voyage of the hero* (3. baskı). New York: Oxford University Press.

Lehrich, C. I. (2011). Overture and finale: Lévi-Strauss, music and religion. *Method and Theory in the Study of Religion*, 23 (2011), 305-325. DOI: 10.1163/157006811X608403.

Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (Çev. G. Y. Demir). İstanbul: İmge.

Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. (Çev. G. Bennington ve B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lyotard, J. (2013). *Postmodern Durum* (Çev. İ. Birkan). Ankara: BilgeSu.

Marano, M. (2008). Ra's al Ghul: father figure as terrorist. D. O'Neil & L. Wilson (Eds.), *Batman unauthorized: vigilantes, jokers, and heroes in Gotham City* (s. 69-84). Texas: Benbella.

Nolan, C. (Yönetmen). (2005). *Batman Begins (Batman Başlıyor)* [Film]. ABD: Warner Bros.

Picart, K. J. S. (1997). Nietzsche as masked romantic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55 (3), 273-291. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=23&sid=9a6c79fe-3de5-46e0-a8d8-499853dc4c9b%40sessionmgr4007>

Saunders, B. (2011). *Do the gods wear capes? Spirituality, fantasy, and superheroes*. London: Continuum.