

ÇOCUKSU KİŞİLİĞİ BEKLEYEN TEHLİKELERE SİNEMASAL BAKIŞ

Yrd.Doç.Dr. Murat ÜNAL*

ÖZET

Bir kişilik özelliği olan çocuksuluk (enfantilizm) aynı zamanda psikolojik bir rahatsızlığın adıdır. Çocuk kendi babasına ilişkin yaşamının erken döneminde sahip olduğu imgeyi, imgesel ve dilsel alandaki kahramanında yeniden canlandırarak, idealize eder. Bu aktarmaya ise büyük oranda kültür ve sanat aracılık eder. Sinema, uygarlaştırıcı mitoslar ya da toplumsal-etik mitoslarının işlevine benzer şekilde "içsel dönüşüm" aracılığıyla büyüme, olgunlaşmayı mümkün kılan, yoğunlaştırılmış bir inisiyasyon (erginlenme) deneyimini sunar.

Çocuksuluk bir toplumsal davranış biçimi haline geldiğinde ise otoriteryan figürlere yol açılmış olur. Seksenler aynı zamanda kültürel temsil alanında Reaganizmin evlatları olarak Rambo, Rocky, Conan gibi eril kahramanların perdeye dönüşüne denk gelen muhafazakâr bir tepkiye tanıklık etmiştir. Çocuksuluk mitlere, masallara, geleneksel anlatılara eğilimlidir. Eskinin sanatı, eskinin düşünce biçimlerini yaşatmaya devam eder. Oysa yeni sanat, yeni biçimle değil yeni insanla başlar. Bir çocuğun yaşama sevincini ve hayal gücünü koruyarak sertliklerle ve haksızlıklarla dolu olan dünyada bir yetişkin gibi davranabilen kişi, kendi yaşamını dönüştürebilecek gücü de bulabilir.

Anahtar Kelimeler: Çocuksuluk, inisiyasyon, mitler, sinema.

ABSTRACT

Infantilism that is a personality characteristic also is the name of a psychological disorder. Infant, having the fiction of his own father relating to his early stages of life, will reanimate this fiction in fictionally and linguistically and idealizes it. Culture and art intervenes this transfer in large proportions. Cinema like the functions of civilizing myths or communal-ethical myths, growing up via "internal transformation", rendering maturity possible, offers a concentrated initiation.

Infantilism have tendency to narrations like myths, stories and traditional narrations. The art of the past continues to give life to the styles of the ideas of the past. However the New art, begins with the new person not with the new style. A person who can act in a world that is full of injustices and harshness by preserving a child's joy of life and imagination can find the strength to transform his own life too.

Key Words: Infantilism, initiation, myths, cinema.

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Bir çocuğun düş gücünden ve yaşama tutkusundan hiç vazgeçmeden bir yetişkin sorumluluğu taşımanın ne olduğunu gösteren Chaplin'e.

GİRİŞ

Bir kişilik özelliği olan çocuksuluk aynı zamanda psikolojik bir rahatsızlığın adıdır. Aslında her insan bir parça çocuktur ve üstelik çocuksu tutum hayatımızda yaşama keyfi ve yaratıcı motivasyon olarak her zaman var olmalıdır. İçimizde yaşattığımız çocuklar yaşama tutkumuzun bir yansımasıdır, diğer türlü kayboluruz. Enfantilizm (Infantilism) ise kişinin, çocukluğa has bedeni, zihni veya ruhi karakterlerini, buluş çağı sonrasında da ısrarla devam ettirmesidir. Bir tür gerileme (regression) savunma mekanizması olarak çocuksuluğun aynı zamanda, kişiyi baş edemediği güçlüklerle karşı koruma işlevi vardır. Fakat savunma mekanizmaları hayatımızın tümüne egemen olursa, geriye bir hayatımız kalmayabilir.

Çocuksuluk bir toplumsal davranış biçimi haline geldiğinde ise otoriter figürlere yol açılmış olur. Zira çocuksu (enfantilist) kimseler fallus merkezli (fallocentrik) yüceltme biçimleri geliştirmeye eğilimlidir. Bu yanı sıra iktidarla kurulan ilişkinin doğasını anlamada bu terimler bize bir kapı aralayabilir. Diğer yandan örneğin Sennett'e göre, otorite figürlerinin çekim gücü, yalnızca denetim altına alınacak çocuksu, gerileme ürünü istekler gibi kavramlarla açıklanamaz. (Sennett, 2005:35) Öznenin meşru ya da gayri meşru otoriteyle kurduğu ilişkilerin hem maddi hem de öznenin görünürlüğü ve inşası anlamında psikik bir doğası vardır.

Çocuk kendi babasına ilişkin yaşamının erken döneminde sahip olduğu imgeyi, imgesel ve dilsel alandaki kahramanında yeniden canlandırarak, idealize eder. Bu aktarmaya ise büyük oranda kültür ve sanat aracılık eder. Reik, erginlenme rituslarına getirdiği psikanalitik yorumda, bu ritusların "Oedipus kompleksinin yok edilmesi için bir mizansen olarak görülebileceğini" ifade eder. Dramanın, mitosun ve ritusların devamı olan sinema, uygarlaştırıcı mitoslar ya da toplumsal etik mitoslarının işlevine benzer şekilde "işsel dönüşüm" aracılığıyla büyümeyi, olgunlaşmayı mümkün kılan, yoğunlaştırılmış bir inisiyasyon (erginlenme) deneyimi sunar. (Akt: Tecimer, 2005:53)

Öte yandan sanat, gerçeklerle yüzleşebilmenin ve baş etmenin bir aracı olabileceği gibi ondan kaçmanın bir aracı da olabilir. Çocuksu kişilik ister sanatçı, ister seyirci veya araştırmacı olsun elbette kaçınmayı tercih edecektir. Kaçış ve sığınma egemen ideolojiyi besler, kitle kültürü ise bu

sığınmacılara kucak açmaya fazlasıyla hazırdır. Başlangıçta bir sığınmacı konumunda olan çocuksu kişilik, kısa süre sonra bu yapıların bir parçasına ve işbirlikçisine de dönüşebilir.

Çocuksuluk; örneğin Chaplin’de bilinçli ve güçlü bir sanatsal ifade aracına dönüşür. Kapitalist toplumlar, eleştiriyi ancak “çocuksu” bir söylem biçiminde duymaya katlanabilirler. Yine de Chaplin ‘güldürüyle’ verilebilecek en sert mesajları vermiş ve en keskin bakışları fırlatmasını bilmiştir, üstelik sanatsal değerinden taviz vermeden. Bu yazı ‘çocuksu kişilik’ teriminden kalkarak, sinemasal kavramlar ve örnekler çerçevesinde bir irdeleme olanağını araştırmaktadır.

Büyüme Yaşamla (ve Otoriteyle) Yüzleşebilmektir

Kendisine arada bir şeker veya gofret getirip başını okşayan Hitler, küçük bir çocuk için yalnızca bir Adolf Amca olarak algılanacaktır. Hatta onun kâkülü ve badem bıyıkları bile bir çocuk için yeteri kadar sevimli olabilir. Orhan Veli’nin 1939 yılında bir çocuğun ağzından kaleme aldığı ‘Tereyağı’ şiirindeki çocuksuluk bu ikinci türdendir.

Diğer yandan bir ruh durumu olarak ‘çocuksuluk’, çocukluk dönemine özgü normal bir süreçtir ve aynı zamanda çocuk için dünyayı öğrenmenin bir yoludur. Fakat çocuksuluk ya da çocuksulaşma savunma mekanizması olarak bir yetişkinin sürekli tutum ve davranışı haline gelmişse (enfantilizm halini almışsa) belli tehlikeler içerir. Bilinçdışı savunma mekanizmaları, bilincimizi zorlayan olaylar karşısında psikolojik bütünlüğümüzü korumak için bilinçdışımızın bizim arzu ve bilgimiz dışında aldığı bir dizi tedbirdir. Bu savunma mekanizmaları çoğunlukla amacına ulaşır. Örneğin ‘bastırma’ adı verilen savunma mekanizması bize ağır gelebilecek yaşantıların bilincimizden çıkarılarak bilinçdışımıza itilmesini sağlar. ‘Neden bulma mekanizması’, başarısızlıklar için mantıklı bir neden bularak acı çekmemizi engeller. Fakat bunların aynı zamanda birer bedeli vardır.

Acı veren gerçeklik karşısında yaşamı tümüyle savunma mekanizmalarına emanet ederek var kalmak olası değildir üstelik elde kalanın ‘nasıl bir hayat’ olduğunu sorgulamayı gerektirir. Sürekli bastıran, neden bulan, yadsıyan, suçlayan, çocuksulaşan bir kimsenin yaşamının niteliği de sürekli kötüye gidecektir. Kendi gizli duyguları ve bastırılmışlıklarıyla yüzleşemeyen kimse gün ışığındaki yaşamını da ipotek altına almış olur. Eisenstein’in “bence ‘niçin’ sorusunu tam olarak ortaya koymadıkça, kişi bir film üzerinde çalışmaya başlayamaz. Hangi gizli duygular ve tutkular üzerinde spekülasyon yapmanız gerektiğini

saptamadıkça bir şey yaratmak olanaksızdır” sözleri sanatın bu yüzleşmenin en önemli alanlarından birisi olarak okunması gerekliliğinin de altını çizer. (Eisenstein, 1993:16) Peter Wollen ise yalnızca sanatçının değil bir kod çözücü olarak izleyicinin de bu yüzleşmeden kaçamayacağını belirterek, güçlü bir sanat yapıtı için ölçüt verir:

Sinemaya gitmek, kitap okumak, müzik dinlemek bir yandaş olmak demektir. Değerlendirme yansız olamaz... Savaşın bir adım gerisinde durup yargılar veren edilgen film tüketicileri olamayız... Değerli ya da en azından güçlü bir yapıt kodlarla savaşan, alışılmış okuma ve bakma biçimlerini, sadece yenilerini kurmak için değil, okuru rastlantısal olmayan, üretken olan sonsuz bir diyaloga çağırarak için kapı dışarı eden yapıttır. (Wollen, 1988:174)

Aynı şey film araştırmacısı için de geçerlidir. Zihinsel olarak derinlikli yapıları kavrayamayan araştırmacı, sinemanın eğretilmeleriyle oyalanacak ve kapsamlayışlarından uzak duracaktır. Kaçış sineması olduğu kadar kaçış çözümlemesi de vardır.

Enfantil kimse, tutum olarak bir çocuğa öykündüğü için çocuğun doğal büyüme sürecine özgü bazı nitelikleri yansıtmaya başlar: ilgi dağınıklığı ve yoğunlaşmama. Çocukların ilgisi hep dağınıktır, dünyayı bu şekilde kavrarlar. Bu kavrama şekli yüzeyseldir ve mümkün olan en kısa zamanda temel bilgileri edinmeyle sınırlıdır. Bu durum çocuklukta bir sorun teşkil etmez ancak sorun kişinin büyümesine rağmen o şekilde kalmaya devam etmesidir. Zira “çocuklar yoğunlaşamayınca geriye, ortada daha fazla gözükmek, enerjiyi ve kendi üzerindeki ilgiyi sürekli kılmaya sarf etmek kalır.” (Adler, 1989:31)

Kişinin kendi bağımlılık koşullarını arzulaması sonuçta o kişinin kendisi olarak devamlılığını sağlar. Kişinin kendi öznelğini kısıtlayan, yok eden iktidar biçimlerine gönüllü olarak boyun sunması ne anlama gelir? Butler’e göre, “bu oluşum bağımlılık olmaksızın imkânsızdır ve yetişkin öznenin durumu tam olarak bu bağımlılığı hem inkâr etmeyi, hem de kabullenmeyi içerir. (...) Bir özne üzerinde kullanılan bir iktidar olarak tabiyet, bununla birlikte özne tarafından kabul edilen bir iktidardır. Bu kabul, o öznenin oluşunun aracı olur” (Butler, 2005:17-19)

Çocuksuluğu içselleştirmiş (içinde bir çocuk barındırmakla çok farklıdır) bir kimsenin sözüm ona sığındığı iktidar, bunu bir sorun olarak

pörmeyecek ve kucak açacaktır. Bir çocuğun bir parça şekerin etkisiyle örneğin komşuları olan ‘normal’ bir amcağı ya da teyzeyi değil de bir faşisti sempatik bulması anlaşılabilir. Öte yandan bu metaforu toplumsal zeminde açarsak, bağımlılık ilişkisinin boyutlarını ve açığa çıkacak denetimsiz gücün korkunçluğunu daha iyi anlayabiliriz.

Örneğin, aşk çocuksu bir şefkat arayışıdır fakat öte yandan mutluluk için kendini feda etme çabası oldukça özgürlüğün de bir numaralı düşmanı haline gelir. Bu savaştan kimin galip çıkacağını kimse bilemez. Öznenin parçalandığı ve bir biçimde iğdiş edilmeyen kimsenin kalmadığı bir dünyada, aşkı yaşamın sertliği karşısında bir şefkat arama ya da iğdiş edilmiş kimsenin ikame fallus bulma çabası olarak yorumlamak da mümkündür.

Kimliğini ve özgürlüğünü sınırlandıran şeyleri bilinçdışına bastıran kişi, kendi ‘animus’ ya da ‘anima’sını arar. Fakat gelişmemiş bir kişiliğin yönelttiği libidinal ilgi genellikle zor karşılık bulur. Böylece “engellemeden doğan şiddet, öç alıcı şiddet, gıpta ve kıskançlıktan doğan şiddet gibi arzu edilmeyen yan ürünler ortaya çıkar.” (Fromm, 1990:23) Fakat temelde belirleyici olan, reddedene yönelik düşmanlık hisleri değil yine ikame etme ihtiyacıdır. Zira “ikame sürecinde görülen korku, boşa kalma korkusu, dayanaktan yoksun olma korkusudur.” (Sennett, 2005:47) Bu durumda ihtiyacın giderilmesi için bir ‘arzu nesnesine’ değil bir ‘yetke’ye yönelme ihtiyacı doğacaktır. Temsili otoritenin sahibi (ve bu nedenle genellikle otoriter) kişiler bu kişiye çekici görünecek, kişi boyunsunma ve uyum yoluyla söz konusu otoriter kişiliğin ya da kurumsal yapının gölgesi ve sözümlü ona koruması altına girecektir. En genel biçimiyle ifade etmek gerekirse, “otoritenin, iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi tanımlamak suretiyle denetim ve nüfuz koşullarına bir anlam verme çabası olduğu söylenebilir.” (Sennett, 2005:27)

Böylece kişi kendisini bu çıkmaz sokağa yönelten ve kişiliği ile özgürlüğünü kısıtlanmış olarak hissettiği başlangıçtaki acı verici konumdan çok daha kötü bir durumda bulacaktır. ‘Enfantil’ (çocuksu) bir sığınmacı olduğu için artık otoriter kişi ya da yapı başkalarına (veya kendisine) ne kötülük yaparsa yapsın artık bundan kendini kurtarması, bu durumu eleştirmesi mümkün olmayacaktır. Hatta söz konusu kötülüklerin bizzat gönüllü ya da zoraki bir maşası olması kaçınılmazdır. Diğer yandan kişi, bu yolla edindiği kendi küçük cehenneminin derebeyliğine soyunacak, kendi küçük iğdiş kurbanlarını üretmeye başlayacaktır.

Yavuz Turgul’un Muhsin Bey filminde Muhsin ile Ali Nazik arasındaki temel farklılık birisinin dürüst diğerininse kaypak oluşu değildir. Birisinin yetişkin diğerininse sığınacak bir baba figürü (ister dürüst ister

namussuz) arayan bir enfantil oluşudur. Ali Nazik hırslarını ve hayallerini gerçekleştirebilecek kişinin Muhsin olmadığını bir süre sonra anlar ve kendine ve dönemin ruhuna uygun başka babalar (Organizatör Şakir) edinir. Toplumsal yaşamda yozlaşmış bürokrasi veya totaliter eğilimli idari yapılarda bu görünümün değişik biçimlerine tanık olunabilir.

İktidarla Oynanan Tehlikeli İtaat Oyunu

Istvan Szabo'nun, seksenlerde gerçekleştirdiği '*Mephisto*', '*Albay Redl*' ve '*Hanussen*' filmlerinden oluşan üçlemesinin temasal eksenini yukarıda sözü edilen bağlamla örtüşür. Klaus Mann'ın romanından uyarlanan *Mephisto*, Nazi Almanyası'nda yükselmek için her yolu deneyen, sevdiklerini ve dostlarını kullanan, onlara ihanet eden, başarı ve şöhret için ruhunu şeytana/Nazilere satan, ama bütün bu çabasına rağmen kendi şeytanı tarafından bir böcek kadar değeri olmayan bir oyuncunun öyküsüdür. "Faust, Mefisto ile bir anlaşma yaparken bunun kendisine neler getireceğinin bilincindedir. Ama yine de bu anlaşmayı kendi rızası ile kabullenir." (Özkök, 1982:17) Sanat ve sanatçının totaliter rejimler karşısındaki konumunu etkileyici bir anlatımla veren ilk film olması, *Mephisto*'yu çağdaş sinemanın başyapıtlarından biri haline getirir. '*Albay Redl*', Avusturya/Macaristan İmparatorluğu döneminde, yine yükselmek uğruna bütün insani duygularından feragat eden ama eşcinselliği yüzünden harcanan bir subayın öyküsüdür. Üçlemenin son filmi olan '*Hanussen*' ise yine Nazi döneminde yükselmeye çalışan ama sonu kaçınılmaz olarak ölüm olan bir sihirbazı anlatır.

Kişilik zaaflarını baskıcı yapılardan beslenerek gidermeye çalışanlar kısa süre sonra kendilerini o yapıdan ayırt edemeyecekleri bir konumda bulurlar ve isteseler bile yapıdan kopamazlar. Kaplana binen için iniş yoktur. Bu türden ilişkiler aynı zamanda simbiyotik bir bağa dönüşebilir ve yaşamın içinde de rahatlıkla derece derece gözlemlenebilirler. Ebeveynle çoktan büyümüş evlatlar arasında, sevgililer ya da eşler arasında, profesörle asistan arasında, hipnotik bir liderle cemaati arasında 'dengeye gelmiş' karşılıklı savunma mekanizmaları olabilir. Buradaki denge sözcüğü, yaşamın dış gerçekliği karşısındaki bir dengyici değil, o gerçeklikle yüzleşmemiş kişilerin birbirlerinin güçsüz yanlarından beslenmelerini ifade eden ve bu ilişkilerin iç dinamiğindeki özgül durumu ifade etmektedir.

Genelde filmlerinde seyircisini eğlendirmeyi değil, sarsmayı amaçlayan Michael Haneke 'duygusal buzlaşma' temasını ele aldığı üçlemesinden sonra çektiği *La Pianiste* filminde burjuva toplumunu ve liberalizmi kıyasıya eleştirir. Filmde, geçmişte delirerek ölmüş bir babaya ve günlük yaşamında ise fazlasıyla baskın bir anneye sahip konservatuar

öğretmeni bir kadın olan Erika Kohut'un (Isabelle Huppert) öyküsü anlatılır. Erika, annesiyle kurduğu simbiyotik bağı kıramamış ve ilerleyen yaşına rağmen ne mesleğinde istediği gibi ilerleyebilmiş ne de cinsellikle tanışabilmiştir. Bastırdığı duygularını açığa çıkarmaya karar verdiğinde, yazının girişinde sözünü ettiğimiz 'ikame fallus' bulma çabası içine girer ancak yıllardır karanlıkta beklettiği duyguları sado-mazoşist fanteziler olarak 'patlar' ve Erika reddedilir. Sonuç acı dolu bir öz-yıkımdır.

Temelde ataerkil zihniyetin egemen olduğu toplumlardaki dinsel kurumlar da benzer bir çocuksuluğun baba-oğul ve Tanrı-kul ikiliği üzerine yapılandırılması olarak değerlendirilebilir. Dinsel tören ve uygulamaların saplantılı-zorlantılı nevrozun belirtilerine benzerliğinden giderek Freud, nevrozun bireysel bir din, dinin de evrensel bir nevroz olduğunu ileri sürmüştür. (Freud, 1999:9) Ona göre, dinin işlevlerinden birisi de insan soyunun çocuksu sığınmasına psikolojik bir destek vermektir. Nitekim paternalist toplumlarda "baba" imgesi, Tanrı'nın bir gölgesidir.

Atıf Yılmaz'ın 1979'da gerçek bir olaydan perdeye aktardığı 'Adak' filmi oğlunu Tanrı'ya kurban eden bir köylünün (Tarik Akan) dramını anlatır. Film her türlü melodramatik yönlendirmeden özenle sakınarak ele aldığı konuya soğukkanlı ve incelikli biçimde yaklaşır. İşlenen olayın sosyal ve dini boyutları vardır ve bunun yanı sıra cehalet de önemli bir etkidir. Ancak 'kendi öz-varlığından' vazgeçişe dayalı her teslimiyetin, amaçları ne kadar aşkın her türüsüne yönelik, masum ya da kutsal olsa da aslında bir öz-yıkım eylemine dönüşeceği gerçeği görmezden gelinemez. "Dante'nin cehenneminin orta katları Tanrı'yı sevdiği halde Şeytan'ın peşinden gitmiş insanlarla doludur." (Sennett, 2005:34) Kendine ihanet, yaşamın özüne yöneldiği oranda ihanetlerin en büyüğüdür ve aşk da ihanetin girdiği kapıdan çıkar. Özgürlüğün kapı dışarı edildiği bir aşk ise güven vermez. Oysa güven aşkın öz-altkümesidir.

Diğer yandan, düşüncübilme yaşam sevgisiyle çelişen bir etkinlik değildir ve sezgiyle akıl, yaratıcılığı birlikte kotarırlar. Orhan Veli "Düşünme, Arzu et sade! Bak, böcekler de öyle yapıyor!" dediği şiirinde bu ironiyi yansıtır. Bu nedenle enfanlist kişilik yapısı bir savunma mekanizmasından öte, baskın ideolojilerin içselleştirilmesine aracılık eden kişisel bir politik duruş haline kolayca dönüşebilir. Zira Kolker'a göre:

İdeoloji bireyin imgesini, dünyadaki yeterliliğini ya da yetersizliğini oluşturur ve ideoloji hiçbir yerde ve hiçbir zaman yekpare (monolitik) değildir. İdeoloji karşıtlıklarla doludur ve kültür içindeki mücadeleler sürer ve karşıtlıklar ve mücadeleler

gelişirken kendini sürekli olarak değiştirir ve düzenler. Her kültürde bir egemen ideoloji vardır ve birey buna rıza gösterdiği sürece ideoloji dünya içindeki ben'i yorumlama aracının parçası haline gelir ve sürekli olarak popüler iletişim araçlarında, politikada, dinde, eğitimde yansımaları görünür. (Kolker, 1999:67)

Çocuksu kimse bu egemen ideoloji karşısında kolaylıkla rıza gösterir, onunla direngen değil teslimiyetçi bir ilişki kurmayı yeğler. Böylece kültürel temsil alanında faşist bir estetiğin ilk muhtemel kurbanı olur. Kapitalist üretim biçimi içindeki popüler kurmacaların sadık izleyicileri, bu yapıntılarda kendi gerçeklerini ve kendilerini toplumsal bütüne bağlayan ilişkiyi bulurlar. Özkök'e göre, "birey kendini gösterinin kahramanıyla özdeşleştirmeden önce, gösterinin ideolojik içeriği ve bu içeriğe özgü biçim içinde kendini bulur ve kabullenir." (Özkök, 1882:128)

Meşruluğu kuşkulu otorite imgeleriyle girilen bağımlılık ilişkisinin içten ya da yapay olmasının bir önemi yoktur. Bu tür bir bağımlılığı benimseyenler, örneğin iktidarla girilen başkaldırı ilişkisinin üretimsel ciddiyetini, bilimsel retorliğini ya da eylem kalıbını ironik biçimde "despotizm" niteliyle dışlayarak dilin ve tarihin dışına düşerler. "Özgürlük, ne tür iddialarda bulunursa bulunsun 'içimizdeki' efendinin kovulmasıyla gelir." (Sennett, 2005:51) Bunun anlamı, tahakküm ve otoritenin her yerde oluşu gerçeğidir ancak haklı bir devrime önderlik edenlerin efendiliği ile akıldışı bir zulüm iktidarını sürdürmeye çalışanlar ahlaki olarak zıt kategorilerdir. Kişilik çürümesi bu ayrımın silikleştirilmesiyle başlar.

Sontag'a göre "faşist sanat teslim olmayı yüceltir; akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir." (Sontag, 1976:40) Böylece, bireysel ya da toplumsal bilinci zorlayan olaylar karşısında psikolojik bütünlüğün korunması için kaçış yollarından birisi olan kör bağımlılık, tehlikeli bir çıkmaz sokak olur ve kaçılan şeye dönüşme tehlikesini içerir. Genelde (yetmişlerdeki çağdaş parantez bir yana bırakılırsa) Hollywood kurmacası görüntünün ve anlatının başat olduğu seyreltilmiş bir faşist estetikdir. Özeldir ise örneğin 1980'lerdeki muhafazakar dönüşümün en dikkat çekici yönetmeni olan Spielberg'in *Close Encounters...*, *E.T.*, *Kutsal Hazine Avçıları* gibi filmleri seyirciye hiçbir zihinsel boşluk bırakmayan -yetişkince sorgulama olanaklarını elinden alan- ve ışığın, kamera hareketlerinin, kurgunun kesintisiz bir duygusal manipülasyona hizmet ettiği anlatılardır.

Stanley Kubrick'in, can yakan gerçeklerle yüzleşmemenin histerisini ve insan iradesinin tamamıyla devre dışı bırakılmasını 'kara güldürü' türünde işlediği *Dr. Strangelove* filmi sistemin bütünsel işleyişine sinmiş olan faşist itaat histerisini daha da dehşetli hale getiren bir anlatı yapısını kullanır. Bu yapı, "saçmaya indirgemedir". Saçmaya indirgeme Aristophanes'in oyunlarında sıkça kullandığı bir düşünme biçimidir. "Yazar, bu yapıyı hep bir savla birlikte kullanmıştır (eğer barış istiyorsanız, eğer ütöpik bir toplum istiyorsanız, eğer belirsizi speküle etmek istiyorsanız) ve sonra bu savı saçmalığa indirgemiş ve bu suretle daha anlamlı bazı alternatifleri sezindirmiştir." (Mast, 1979:6) Yakın tarihli örnekler ise Feydeau'nun veya Ionesco'nun eserleridir. Türk sinemasından "saçmaya indirgeme" ve alegori örneği olarak Cevat Fehmi Başkut'un "Buzlar Çözülmeden" adlı oyunundan sinemaya uyarlanan, yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı ve başrolünü Kemal Sunal'ın oynadığı *Deli Deli Küpeli* adlı film verilebilir. Zamyatin'in 'Biz'i, Huxley'in 'Cesur Yeni Dünya'sı, Orwell'in 1984'ü gibi distopyalar ise genel anlamda, "toplumsal bağımlılığın nasıl olup da tüm sınıflar açısından mutlak kişisel alçalma olanağı yaratabileceğini gösteren alegorik öykülerdir." (Sennett, 2005:27)

Devlet Babanın Özsel İzlekleri

Her egemenlik ilişkisi bir yanıyla pedagojik bir ilişkidir (Özkök, 1982:141) 'Devlet Baba', üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlamak için bazı 'özel' değerleri bir sistem içinde bir araya toplamak ve bellemek zorundadır. Althusser, burjuva devlet ideolojisi söz konusu olduğunda bu özel izlekleri; milliyetçilik, liberalizm, ekonomizm ve hümanizm olarak tanımlar. Devlet, ideolojik aygıtlarından her biriyle bu izlekleri, bu izleklerin bileşenlerini ve yankılarını, tümüyle ya da parça parça kendine özgü biçimde 'uyarlar'. (Althusser, 2003:59) Örneğin milliyetçilik izleğinin içinde devlet kilisenin büyük evladı olarak nitelenir. Devlet ise kültürel temsiller alanına kendi evlatlarını sürer. Seksenler kültürel temsil alanında Reaganizmin öz evladı olarak Rambo, Rocky, Conan gibi eril kahramanların perdeye dönüşüne denk gelen muhafazakâr bir tepkiye tanıklık etti, adaleli erkekler yabancıları imha etti veya uzaydan gelen ziyaretçiler çocukları korudu.

Oysa Dr. Strangelove'u yaratarak Kubrick önemli bir anlayışı ortaya koyar. Soğuk Savaş'ın zirvesinde, büyük ve korkunç komünist yayılma mitinin Amerika'nın ideolojisinde etkin bir güç olduğu dönemde Kubrick faşizmin faal bir hayalet olduğunu güç/iktidar ve ölümün övgüsünün ve kutsanmasının politikayı beslediğini ve faşist ruhu sunan egemenlik dürtüsünü biçimlendirdiğini öne sürer. Faşizme Hitler ile birlikte yok olan

anlılık bir hata olarak bakanlar için muhtemelen anlaması güç ve ürpertici bir düşüncedir bu. (Kolker, 1999:132-133)

Toplumsal ve bireysel inisiyasyon süreçlerinden nasibini almamış (erginlenmesi ertelenmiş) “sözde yetişkin” kimselerin insani sorumluluğu kendi üzerlerine alamamasının tarihsel ve siyasal düzlemdeki karşılığı, çocuk kalmış toplumlardır. Otoriter kurtarıcı figürleri bu toplumlarda daha kolay ortaya çıkar ve bir görmezden gelmece ve itaat oyunu sahnelenir. Bu oyun ya eski egemen yapıların sürmesine ya da yeni otoriter kişiliklerin ve kurumların ortaya çıkmasına fakat her halükarda merkantilist istilaların da sürmesine aracılık eder.

Aradan geçen yaklaşık yirmi yılda George W. Bush’un kişiliğinde Kubrick’in ‘uçak kullanan kovboy’ alegorisi dehşetli biçimde gerçek olmuş, çiftliğin asıl sahibi olmamakla birlikte ‘kovboy’, tüm savaş makinesinin başındaki adam haline gelmiştir. “Barbar Conan” Schwarzenegger ise sistemin çıkarlarını korumak için sıradaki yerini beklemektedir. Zira “intikamcı melodramların büyük çoğunluğu çağdaş tutucu düşüncelere eğilimlidir. Filmlerin türsel şiddeti ve kollektif hareketlere karşı bireye bağımlı kalması nihayetinde sağ kanadın ideolojik sunumlarına daha sadık kaldığının işaretidir.” (Kolker, 1999:344)

Sosyal yapıların (aile, okul, askeri topluluklar, sınıf değerleri ve kültürel inşa sürecinin etkili bir bileşeni olarak kitle iletişim araçları ve giderek tüm toplum) kişinin öz-kimliğini iğdiş etmeye ve özgürlüğünü sınırlandırmaya dayalı bir özü vardır. Bu bazen çok yumuşak bazen de açıkça ve şok edici biçimlerde olabilir. Arkaik kabile inisiyasyonlarından bu tarafa ölüp yeniden dirilen “kahraman”, her seferinde kendi olmanın özgürlüğüne kavuşur. Bu yapıların kısıtlayıcılığı içinden kendisine bir yol bulmaya çalışan birey için dönüp kendini kısıtlayan pratiklere sarılması ise büyük bir çelişkidir. Kişi bu şekilde özgür ve mutlu olamaz, yalnızca bir başka zalim, feodal veya faşist olabilir. Bilgin’e göre, “kendi kendimizi özerk olmaya muktedir olarak algıladığınız ölçüde ‘insan’ sayıyoruz. Bunun sonucu olarak özerklik alanımızı, gerçekliği bozma pahasına, olabildiğince geniş görmeye ve genişletmeye meylediyoruz. Ancak gerçekliği dönüştüren şey de işte bu yanımızdır.” (Bilgin, 1996: 210) Bu nedenle kişinin kurtuluşu türdeş baskıcılar olmaktan değil baskıya direnmek ve onu çözmekten geçmektedir. Uşaklık bilincini kendi özelinde yenebilen birey özgürlüğün kapısını da aralar. Aksi halde kendi gardiyanı olmaya can atan gönüllü kullar her yanı sarmaya devam edecektir.

SONUÇ

Çocuk bir tür cahildir ve bilmediği için yanlış yönlendirilmeye, sömürülmeye çok açıktır. İnsanların ekonomik eşitsizliği üzere kurulmuş toplumsal yapılarda çelişki ve çelişkiden doğan çatışma ve baskılar eksik değildir. Altta kalanın camı çıkısın biçimindeki bir sosyal yapıda ise en altta hep çocuklar kalır. Çünkü onlar ne kimseyi ezebilecek kadar güçlü, ne de sömürmeyi bilecek kadar kötülüğün farkındadırlar. Bir çocuğun ana-baba özelindeki bağımlılığı bildiğimiz anlamda politik bir bağımlılık değildir yine de bu ilksel tutku bile çocuğu sömürüye karşı bazen savunmamız bırakır.

Diğer yandan bir çocuğun babasıyla kurduğu otorite ilişkisi ile yetişkin birinin patronuyla ya da temsili otoriteyle kurduğu ilişkinin biçimi ve doğası farklıdır. Ancak, paternalist toplumlardaki pek çok kurumda bu ilişkiye ait terminoloji halen canlı biçimde dolaşımdadır: İşçi babası patronlar, ben sizin annenizim, babanızım diyen amirler, komutanlar vs. Enfantil bireyler ise sömürülmeye ve ezilmeye açık oldukları oranda, sömürmeye ve ezmeye dönük bir potansiyel barındırırlar. Sennett'e göre, yetişkinlerin iktidar, hak ve meşruluk konusundaki mücadelelerinin altında, güç ve iktidarın ne olması gerektiğine ilişkin çocuklukta arkaik imgeler yatar. 1930'larda Uygarlığın Huzursuzluğu gibi son yapıtlarını vermeye başlayan Freud'un, Avrupa'da gördüğüne inandığı şey ise 'kitlelerin çocuklaşmasıdır'. (Sennett, 2005:31-32) Benzer şekilde Bilgin, "kitlelerin önemli rol oynadığı uygarlıkta, birey 'kendisi olma duygusunu' ve 'var olma nedenini' yitirir. (...) Kitlenin bu sefaletini gören Freud, hiçbir modelin geçerli bir var olma nedeni sağlayamadığı belirtir" tespitini yapar. (Bilgin, 1996:35)

Geç kapitalizmde kimlik ve aidiyet sınırları iç içe geçmiştir. Bu bir ölçüde kitle kültürü içine göçertilmiş popüler kültürün salvosundan kaçınmamakla ilintilidir. İçtenlikle demokrasiye inandığını ifade edecek pek çok insan, bir Avrupa takımına karşı oynanan maçta kendini bir anda -tribünde veya televizyon karşısında- rakibe, hakeme ya da beceriksizlikle suçladığı kendi takımına küfür edip bağırırken bulabilir. Egemen ideolojinin yönlendirdiği bilinç endüstrisi, eğlence maskesi altında kaçıp saklanılamaz bir sağanak halinde ürünlerini ortalığa saçmaktadır. Üstelik bu ürünler asla içi boş veya görevsiz değildir ve bu noktada etkileşim pek çok insan için kaçınılmazdır.

Kuramsal olarak, eğitim ve politik farkındalıkla kişi bunlara karşı direnebilir, kendini sakınabilir veya bilinç endüstrisiz de yaşanabilir ancak bu aynı zamanda oldukça zorlu bir çabadır ve 'en azından' çocuksu kişiliğin terk edilerek bir yetişkin gibi davranılablmesini gerektirir. Çocuksuluk mitlere, masallara, babaların ve dedelerin anlattığı geleneksel anlatılara eğilimlidir. Eskinin sanatı, eskinin düşünce biçimlerini yaşatmaya devam

eder. Oysa “yeni sanat, yeni biçimle değil yeni insanla başlar.” (Şimşek, 2000:79) Aynı anlama gelecek biçimde, Moscovici’ye göre “yeni bir kolektif yaşam biçiminin doğuşu, her zaman yeni bir insan tipiyle birlikte olmuştur” (Akt: Bilgin, 1996:35) Bir çocuğun yaşama sevincini ve hayal gücünü koruyarak sertliklerle ve haksızlıklarla dolu olan dünyada bir yetişkin gibi davranabilen kişi, kendi yaşamını dönüştürebilecek gücü de bulacaktır. Zira yetişkin olmak bilinçli bir iyimserliktir. Michael Hancke’nin ifade ettiği gibi, kötümser olanlar, eğlencelik filmleri yapanlardır, iyimser kişi insanları sarsıp kayıtsızlıktan kurtarmaya çalışır.’

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- ADLER, Alfred; *Yaşama Sanatı*, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 1989.
- ALTHUSSER, Louis; *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003.
- BİLGİN, Nuri; *İnsan İlişkileri ve Kimlik*, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1996.
- BUTLER, Judith, *İktidarın Psikik Yaşamı*, Çev: Fatma Tütüncü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei M.; *Sinema Sanatı*, Der: Jay Leyda, Çev: Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınları, 1993.
- FREUD, Sigmund; *Uygurluğun Huzursuzluğu*, Çev: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- FROMM, Erich; *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, Çev: Yurdanur Salman-Nalan İçten, İstanbul, Payel Yayınları, 1990.
- KOLKER, Robert Phillip; *Yalnızlık Sineması*, Çev: Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınları, 1999.
- MAST, Gerald; *The Comic Mind*, The University Of Chigago Press, Chicago, 1979.
- ÖZKÖK, Ertuğrul; *Sanat, İletişim ve İktidar*, Ankara, Tan Yayınları, 1982.
- SENNETT, Richard; *Otorite*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- SONTAG, Susan; *Fascinating Fascism, Movies and Methods I*, Der: Bill Nichols, Berkeley and Los Angeles, 1976.
- ŞİMŞEK, Aydın; *Sanat ve İktidar*, Ankara, Ümit Yayıncılık, 2000.
- TECİMER, Ömer; *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul, Plan B Yayınları, 2005
- WOLLEN, Peter; *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul, Metis Yayınları, 1988.

* <http://www.sinematografi.com/bilgi/haberdetay.asp?detay=80&kategori=yonetmen>