

KAHRAMANIN OLUŞUMU

THE EMERGENCE OF THE HERO

Yunus Anıl Yılmaz*

Özet: 1938'de Superman'ın ortaya çıkmasıyla beraber süper kahramanlar, çizgi romanlarda çokça yer bulmaya başladı. Süper kahramanların sayısı artsa da hikâyelerindeki bazı bölümler hep aynı kaldı. Süper kahramanların ortaya çıkışında tekrar eden bazı temalar, süper kahramanlardan da eskiydi. Bu makalenin amacı süper kahramanların ortaya çıkışında değişmeyen öğeleri ortaya çıkartmak ve bu temaların modern hukukun ortaya çıkışındaki etkisini Hobbes'un doğa durumu fikri üzerinden gözlemlemektir.

Abstract: With the emergence of Superman in 1938, super heroes began to find plenty of coverage in comics. Even if the number of superhero increased, some parts of their story always remains the same. Some recurring themes in the emergence of the superheroes, older than the superheroes. The purpose of this article is to reveal the unchanging elements in the emergence of the super heroes and to observe the impact of this theme on the emergence of modern law over the idea of Hobbes's state of nature.

Anahtar Kelimeler: çizgi roman, süper kahraman, hukuk, Hobbes, doğa durumu

Keywords: comics, super heroes, law, Hobbes, state of nature

* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sosyoloji ABD, Yüksek Lisans öğrencisi,
yunusanilyilmaz@gmail.com

1. Kahraman İmgesi

Dünya ayakta kalmak için aşgari düzeyde de olsa fantezi desteğine ihtiyaç duyar. Bu desteği herkesten önce Atlas sağlıyordu. Atlas dünyayı terk ettiğinden beri, gök kubbe üzerimize çökmesin diye, yeni Atlaslar yaratıyoruz. Gök kubbenin altında her şey mubahtır. Artık yapmamız gereken gök kubbeyi üstümüze yıkmak ve kendimizden kurtulmaktır.

Şüphesiz insanlık, yaşadığı yerin cennet olduğuna inanmak için pek çok hikâye yaratmıştır. Kahraman figürü de bu hikâyelerin en çarpıcılarından. Yeni bir siyaset için yeni bir fantezi desteğine ihtiyacımız olduğunu fark eden Badiou (2013: 52) de bunun için yeni bir kahraman figürü gerektiğinden bahseder:

"Biz insan tabir edilen hayvanlar, içimizdeki insandışı unsura dair bu deneyimi kabullenme ve pekiştirme amacıyla bazı gayrimaddi imkânlardan yararlanmalıyız. Korkutucu ve üretken insandışı unsurla, kendini aşan bu insanlıkla ilgili bir simgesel temsil üretmeliyiz. Bu temsil türünü kahraman figürü olarak adlandırıyorum. 'Figür', çünkü burada sözü edilen eylem türü esasen tanımlanabilir niteliktedir. 'Kahramanca', çünkü kahramanlık insan eylemlerine verili sınırları aşan bir edimin damga vurmasıdır. 'Kahramanlık', kendi insanlığına insan denen hayvanın doğal sınırlarını aşarak kavuşan bir şeyin somut bir durumda ışıltıyla ortaya çıkmasıdır."

Badiou'nun yaklaşımı kahramanlık üzerine oldukça fikir vericidir. Onun, insan dışı unsurla kastettiği, insanın imkânını aşan bir şey, bir fikirdir. Ve bunun yıkıcı ve yaratıcı bir potansiyeli vardır. "*Aşkın inşası, sanatsal yaratımlar, bilimsel keşifler veya siyasi sekanslar gibi önemli deneyimlerde kendi yaşamsal ve toplumsal belirlemelerimizin sınırlarını aşma şansına kavuşuruz.*" (Badiou, 2013: 51) İnsan dışı unsur yoluyla insanın sınırlarını aşma potansiyeli ortaya çıkar ve bununla birlikte insan, insan denen hayvan olmaktan çıkarak insan olur. Yani insanı insan yapan, insan dışı unsura verdiği cevap yoluyla insanın sınırlarını aşmasıdır. Başka bir deyişle insan, insani olanın sınırlarını aştığında insan olur.

İnsani olanın sınırları aşıldığında, insanın imkânlarının dışına çıkılmış demektir. Peki, bu nasıl gerçekleşmektedir? Yaratıcı ve yıkıcı potansiyeli bakımından insanın sınırlarını zorlayan ve insanın imkânlarının, karşısında yetersiz

kaldığı en büyük güç, korkudur. Korku, güçlü bir elementtir ancak yalnızca doğrudan tecrübe edildiğinde var olmaz. Doğrudan korku hakkındaki görüşleri üzerine değil de düşünce hakkındaki bilgi üzerine Spinoza'ya başvurabiliriz. Spinoza'ya göre (aktaran: Deleuze, 2000: böl. 9) duygular birinci elden tecrübe ettiğimiz gündelik ilişkilerimizin sonucudur. Bu tarz deneyimler birinci türden bilgidir. Ancak bizler düşünce ve duygularımız üzerine de düşünebiliriz. Duygu ve düşünceler sadece birinci türden bilgi yani deneyimin sonucu olarak ortaya çıkmazlar. Aynı zamanda duygu ve düşüncelerimiz üzerine de fikir sahibi olabiliriz. Bu ikinci türden bilgidir. Bunun anlamı doğrudan tecrübe etmediğimizde de hâlihazırda üzerinde bir bilgi oluşturduğumuz için düşünce ve duygularımız kendi başlarına bilgi türlerini ifade ederler. Spinoza'nın ötesine geçtiğimizde modern psikolojinin hiç deneyimlemediğimiz şeyler üzerine de fobiler oluşturduğumuzu söylediğini ekleyelim. Kentte yaşayan bir insan hayatı boyunca hiç karşılaşmadığı bir hayvandan korkabilir daha da kötüsü örneğin bir yılanı karşı fobi geliştirebilir (Davison ve Neale, 2004: böl. 6). Bütün bunlar şu anlama gelmektedir: İnsan, korkuyu öğrenebilmektedir. Korku yalnızca doğrudan deneyimlerimizle ortaya çıkmaz. Bizler nelerden korkacağımızı, nasıl korkacağımızı hatta korkuyla nasıl başa çıkacağımızı öğreniriz. Bu her zaman kötü bir anlama gelmez. Bu türden bilgiler bazen işleri hızlandırabilir ve evrimsel açıdan bakarsak hayatta kalma şansımızı arttırabilir. Ancak bazen korku hakkında yanlış bilgilere de kapılabiliriz. O halde korkuya karşı, kendini aşan insanlıkla ilgili üreteceğimiz temsillerin her zaman masum olmayacağını aklımızdan çıkarmamız gerekir. Çünkü ürettiğimiz korkular da temelde gerçekliğin alanına girer yani üretilmiştir. Üstelik bu tür temsillerin tercihler sonucunda yaratıldığı fikrine de ısınmak için erken. Korku karşısında yaratılan temsiller, bilincin ölçüp biçerek ortaya koyduğu kusursuz denklemler değil bilinçdışının yarattığı nevrotik semptomlar olabilir.

İnsanın verili sınırlarını aşan bir hamle olarak "kahramanca" olan hareketleri düşünelim. Badiou, kahramanlığın tarih boyunca aynı şeye tekabül etmediğinden bahsediyor. Badiou, Yeni Bir Siyaset İçin Felsefe'de kahramanlığın ne olduğunu madde madde sıralıyor (a.g.e., 56):

“1- Kahramanlık alanının paradigması savaş olmuştur.

2- 1789’dan (Fransız İhtilali’nin başlangıcı) 1976’ya (Çin’deki Kültür Devrimi’nin sona erdiği) devrimci dönemde ortaya çıkan tüm kahraman figürlerinin paradigması asker olmuştur.

3- Bu asker figürü son iki yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bundan önce gerçekleşen savaşlardaki kahraman figürü, asker değil savaştır.

4- Savaşçı figürünün yaratıcı değeri epikte ortaya konur; asker figürünün yaratıcı değeri ise romantik ve post-romantik lirik şiirde.

5- Çağdaş imgelerde (filmler, televizyon vd.) bir savaşçı nostaljisiyle karşılaşırız. Bu durum, nihilist bireyciliğin baskısı sonucunda asker figürünün yaşadığı parçalanmanın bir göstergesidir.

6- Esas sorun, savaşı aşan bir kahramanlık paradigması yaratmaktır: Ne savaşçı ne de asker olan tam da bu sebepten dolayı Hıristiyan pasifizmine (pasif bir feda biçimi) yeniden itibar etmeyen bir figür.”

2. Yazarın Semptomu Olarak Eser

Badio’nün irdelediği savaşçı kahraman figürlerinin çağdaş imgelere nasıl yansdığına bakalım. Ancak öncesinde tarihi karakterlerin ya da figürlerin çağdaş imgelere çağırılmasının masumiyeti konusunda yeniden şüpheye düşüyorum. Tarihi karakterler öylesine çağımıza geri dönmezler. Orada bir ihtiyacın dışavurumu vardır. Ve hayatta kalan karakterler de devamlı olarak değişir ve yenilenirler. Birisi Brütüs ve Sezar’dan söz ettiğinde bu hikâyenin hem Sezar’ı hem de Brütüs’ü aşan bir amacı olmalıdır. Örneğin Ian Watt’ın Modern Bireyciliğin Mitleri kitabında incelediği karakterler yeniden yeniden üretilmekle beraber şekilleri oldukça değişmiştir. Tirsó’nun Don Juan’ı sapkın davranışlarının cezasını çeken bir adam hakkındaki “kıssadan hisse”yken Mozart’ın ellerinde Don Juan, merhamet dilenmeyen ciddi bir bireycinin hikâyesidir (Watt, 2011: böl. 4).

Korkunun edebi yaratımdaki işlevi burada yatar. Endişenin kendisi Bloom’un (2014: 17) iddia ettiği gibi yazarlar arasındaki bir rekabetten kaynaklanıyor olabilir. Ancak kanona meydan okumak ancak bir yazarın yapabileceği bir şeydir. Yazarı yazarın karşısına çıkarmak, bir ceketin

değerini bir başka ceketle ölçmeye benzer. Edebiyatı, edebiyatın sınırlarına hapseder. Oysa bir insanı yazar olmaya götüren başka bir endişe olmalıdır: hayatın kendisinin dayattığı bir endişe. Korkunun yaratıcı işlevi burada devreye girer. Tirsó’ya Don Juan’ı yazdıran endişenin dönemin kurumlarının zayıflamasına karşı duyduğu endişe olması gibi. Don Juan’ı durdurabilen tek güç, canlanan bir heykele, bu dünyadan olmayan bir şeye aittir. Metin, yazarının endişelerinin sonucunda bir zorunluluk olarak dünyaya gelir. Aynı zorunluluğu 20. yüzyılın popüler kültüründe geniş yer tutan çizgi romanlarda ve onun süper kahramanlarında da göreceğiz. Ancak şunu unutmamak gerekir: Yaratma zorunluluğunu dayatan endişe, hayata dairdir. Ve Badiou’nün önümüze koyduğu tarihsel zorunluluk olarak yeni bir kahraman figürü yaratmanın aksine, ciddi bir nostalji duygusuyla güdülenir.

Burada özellikle duruyorum çünkü nostalji kelimesini hafife almamak gerekir. TDK’ye göre nostaljinin ilk anlamı şöyledir: “Geçmişte kalan güzelliklere olan özlem duygusu ve bu duygunun baskın bir duruma gelmesi, geçmişseverlik, gündedün” (nostalji, b.t.). Burada özlem duygusu yani kelimenin ilk anlamının yaptığı çağrışım yanıltıcı olabilir. Oysa yine aynı yerde kelimenin ikinci anlamı şöyle verilmiştir: “Değişime karşı duyulan korku sonucu geçmişe sığınma duygusu, geçmişseverlik, gündedün” (nostalji, b.t.). Bir korkunun ifadesi olarak nostalji, kelimenin anlamıyla ilgili bizi daha doğru bir yere yönlendirebilir. Oxford Dictionaries’e göre kelimenin kökenleri Yunanca’daki nostos ve algos’tan gelmektedir (nostalgia, b.t.). Nostos, eve dönüş; algos ise acı anlamına gelmektedir ve 18. yüzyılın sonlarında şiddetli bir vatan özlemi (acute homesickness) anlamında kullanılmaktadır. “Homesickness”ı bulunan yerden duyulan rahatsızlık olarak düşünürsek kelimenin mevcut hale karşı bir savunma mekanizmasını anımsattığını görürüz.

O halde yukarıda da belirttiğim gibi filmlerde, dizilerde, çizgi romanlarda ya da diğer çağdaş imgelerde savaşçı kahraman figürünü gördüğümüzde buradaki nostalgik duygunun aslında şimdiye karşı duyulan bir rahatsızlığın dışavurumu olarak karşımıza çıktığını unutmamalıyız.

3. Paternal Süperegonun Ortaya Çıkışı

Jerry Siegel ve Joe Shuster, 1938’de Superman’i yarattığında dünya için geri dönülmez bir imge oluşturdular: süper

kahraman imgesi. Geçen yetmiş yedi yıl boyunca süper kahramanlar; çizgi romanlardan tişörtlere, konsol oyunlarından çizgi filmlere, yüksek bütçeli sinema filmlerinden iç çamaşırlara kadar pek çok yere girdiler. Asker ve savaşçı kılığında çıkarak yeni bir kahraman türü ortaya çıktı. Bu kahramanların en karakteristik özelliği göreve atıldıklarında "insan eylemlerine verili sınırları aşan" doğüstü bir güce sahip olmaları ve bununla birlikte ikinci bir kimlikleri olmasıdır. Superman başka bir gezegenden geldiği için doğal olarak bu gezegendeki normal şartların çok üzerinde bir güce sahipti. Trenden hızlı koşabiliyor, uçabiliyor ve kurşunlara göğüs gerebiliyordu. Bunun yanında Superman olmadığı zamanlarda Clark Kent kimliğine sahipti. Batman üst düzey bir teknoloji kullanarak kendisini insandan daha fazla bir şey haline getiriyordu. Gerçekte zengin bir aileden gelen Bruce Wayne olarak biliniyordu. Spider-Man, Peter Parker adında bir ergendi ve akran zorbalığına maruz kalıyordu. Bunun dışında okulda oldukça başarılıydı ve Ben Amcası ile May Halasıyla da oldukça iyi geçiniyordu. Bilimsel bir deneyin tanıtımı sırasında radyoaktif çarpışmaya maruz kalan bir örümcek tarafından ısırılarak bir örümceğin güçlerine kavuştu ve süper kahraman haline geldi.

"Özgünlük yeni çatışma kaynaklarının bulunmasını gerektirmez, bu yalnızca antik mitolojik temaları ifade etmenin yegane ve yaratıcı yollarını gerektirir." (Indick, 2011: 13) Yazarın semptomu olarak edebi eseri düşünürsek burada karşımıza çıkan özgünlüğün bir tür savunma mekanizması olduğunu söyleyebiliriz. Yazar bu yolla kendi çatışmalarına karşı direniş sergilemektedir. Okuyucunun özdeşleşmesini sağlayan temel element, okuyucunun temel çatışmayı tanınmasıdır. Yazar, eser yoluyla kendi sembolik ölümsüzlüğünü icat etmektedir.

Bir hikâyenin gerçekte ne anlattığını belirleyen o eski, tanıdık çatışmalardır. Geri kalan her şey çatışmayla ne kadar iyi başa çıkıldığıyla ilgilidir. Süper kahraman hikâyelerindeki temel çatışma genelde baba otoritesinin kaybolması ve yeniden tesisi üzerinedir. Ancak bu yeniden tesis etme görevi çocuğun üzerine kalmıştır. Paternal süperego çocuğu göreve çağırılmaktadır. Süper kahraman çizgi romanları genellikle ödipal rekabetin nihai noktasına doğru dramatik bir sıçramayı içerir. Nedir ödipal rekabetin nihai noktası? Çocuğun annesine karşı hissettiği (bütün

sevgi ve şefkat beklentileri de dâhil olmak üzere) cinsel arzu, Oedipus kompleksidir. Çocuğun anneye ulaşması için yenilgiye uğratması gereken kişi babadır. Çocuk babaya karşı savaşır ve kaybeder. Ödipal rekabetin nihai aşaması çocuğun kaybını kabullenmesi ve yenemediği babaya karşı saygı beslemesiyle sağlıklı egoyu geliştirmesidir. Böylece çocuk babaya benzemeye başlar.

Ödipal kompleksin nihai noktasına dramatik bir sıçrayış ne demektir? Amazing Fantasy dergisinin 15. sayısında ilk kez görünen Spider-Man, Ben Amcasını kaybettikten ve Ben Amcanın katilini hakladıktan sonra, hikâyenin son panelinde şu yazıyla karşılaşırız: "*With Great Power There Must Also Come – Great Responsibility!*" (Lee ve Ditko, 1962). Bu sıçrayış dramatiktir çünkü her zaman işin içinde suçluluk duygusu vardır. Spider-Man güçlerini televizyonda sergilemektedir. Sürekli tekrarlandığı gibi bir ergendir ve güçleriyle eğlenmektedir. Sonra önünden bir soyguncu geçer ve polis soyguncuyu yakalamasını ister. Ancak Spider-Man ilgilenmez ve polise soyguncuyu durdurmanın kendi işi değil polisin işi olduğunu söyler (Lee ve Ditko, 1962). Suçluluk duygusunu tetikleyen önemli nokta burasıdır. Spider-Man'ın sinema uyarlamalarında buradaki suçluluk elementi daha da derinleştirilmiştir. Sam Raimi'nin 2002 yapımı Spider-Man filminde (Arad ve Raimi, 2002) Spider-Man, güreşten kazandığı parayı alamadığı için parasını vermeyen kişiyi cezalandırmak ister. Parasına el koyan adam soyulduğunda onu soyan soyguncuyu, intikam almak için durdurmaz. Yine benzer bir sahneyi Marc Webb'in 2012 yapımı The Amazing Spider-Man (Arad ve Webb, 2012) filminde görürüz. Bu sefer soyguncu bir markette Peter Parker'ın arkasındaki kişidir. Market sahibi Peter'a kötü davranır ve yine aynı cezalandırma işlemi tekrar eder. Peter soyguncuyu durdurmaz ve soyguncu ilerleyen sahnede Ben Amca'yı öldürür.

Spider-Man'ın sinema uyarlamalarında ortaya konulan haklılaştırma karakterle özdeşleşmemizi kolaylaştırır. Çizgi romandaki olay ise Spider-Man'ın tamamen şımarıklığından kaynaklanmaktadır. Beyaz perdenin Spider-Man'leri önce aşağılanır daha sonra ellerine şans geçtiğinde intikam alırlar. Oysa çizgi romandaki Spider-Man sorumsuz ve çocukça davranmaktadır. Bu yüzden Ben Amcasının ölümünün ardından yaşadığı duygusal çöküntü ve aldığı ders daha inandırıcıdır. Amazing Fantasy'de

gördüğümüz Spider-Man Han Solo'dur. Sorumsuz, kendi çıkarlarının peşinde koşan bir kahramandır. Fakat dramatik bir olay yaşadıktan sonra sorumlu davranarak başka biri olur. Böylece kahramanın egosunda bir gelişme gözleriz. Oysa sinema uyarlamalarında hem Sam Raimi hem de Marc Webb, deyim yerindeyse yanlış ata oynamışlardır. Spider-Man'le hata yaptığı sahnede özdeşleşmemizi sağlamak adına Spider-Man'ı hep iyi olduğuna inandığımız bir kahramana, Luke Skywalker'a çevirmişlerdir. Bu yüzden Spider-Man'ın sinema uyarlamalarında bir karakter gelişimi ve böylece kahramanın egosunun güçlenmesini göremeyiz. "Eğer kahraman filmin sonuna geldiğinde bir şekilde daha iyi, daha sağlıklı ve daha güçlü olmazsa, o zaman karakteri gelişmemiş demektir." (Indick, 2011: 22)

The Amazing Spider-Man'de Spider-Man'ın ilk maceraları boyunca tek derdinin para kazanmak olduğunu görürüz. Ben Amcanın ölümü ve yoğun suçluluk duygusu Spider-Man hikâyesinde paternal süperregonun kendisini keskin bir şekilde ortaya koyduğu ve dayattığı noktadır. Ergen Peter Parker, dramatik bir dönüşle baba haline gelmiştir. Artık ailesini geçindirmek zorundadır. Ki bütün hikâye bunun üzerinedir. Peter, May Halasının kirasını ödeyemeyecek duruma geldiğini fark edince okulu bırakıp bir iş bulmaya karar verir. Ancak May Halası bu teklifi kesin bir dille reddeder. Bunun üzerine Peter'ın aklına Spider-Man gelir. Zaten hâlihazırda televizyona çıkmışlığı ve yeteneklerini sergilemişliği vardır ve bundan para kazanmaya karar verir. Ancak sevdiklerini korumak adına kimliğini gizlemek zorundadır. İlk kazandığı çekin üzerine Peter Parker yazdıramayacağı için Spider-Man yazdırır. Elbette çeki bozduramaz. Bunun üzerine kimliğini açıklamadan para kazanabileceği bir işin peşine düşer. Ve Daily Bugle'daki fotoğrafçılık işini bulur. Chameleon'ın fotoğrafını çekerek gazeteden bir servet kazanacağını fark eder. Sonra Vulture'un, Dr. Octopus'un ve Sandman'ın. Spider-Man bütün bu karakterlerle kavga etmekte ve günü kurtarmaktadır ancak o karakterlerle karşılaşmasının tek sebebi biraz para kazanmaktadır. Gerçekten de bu fotoğraflardan küçük bir servet kazanır.

İlerleyen bölümlerde Spider-Man'ın sevgilileri de olacak ve onları da kurtarmak için maceralara atılacaktır. Ancak

şimdilik asıl soru şu: Spider-Man suçlularla mı savaşmaktadır yoksa ailesinin geçimini mi sağlamaktadır? Elbette ikisini de yapmaktadır. Yine de Spider-Man'ın asıl sorumluluğu, Peter Parker'ın asıl sorumluluğudur: ailesini geçindirmek. William Indick'e göre hikâye her zaman bu tarz temel çatışmaların üzerine kurulur (Indick, 2011). Ancak hikâyenin özgünlüğünü bu çatışmaları ifade etme yolu belirleyecektir. Bir süper kahraman yaratmak en başta inanılmaz özgün bir yol gibi görünmektedir. O halde hikâyeyi burada bitirebiliriz: Süper kahramanlar ödipal kompleksi baba otoritesinin ortadan kalkmasının ardından paternal süper egonun baskısıyla aşarak ideal-egoyu inşa ederler.

Ancak burada eksik bir şey var. Temel çatışmanın üzerine inşa edilen bütün bu edebi ürünler neden kimi zaman bir alkoliğin rehabilitasyonu üzerine başka bir zamansa bir süper kahramanın suçlularla savaşmasının üzerine inşa edilmektedir? Biçimin dahi çok şey ifade ettiği edebiyatta¹ kurgunun kendisi elbette çok fazla şey ifade eder. Eğer hikâyelerin temel bir ödipal kompleksin üzerine kurulduğunu ve geri kalanların bu hikâyelerin metaforik uzantıları olduğunu söylersek pek çok şeyi kaçırmış oluruz.

Iron Man için her şey çok nettir. Hem okuyucu hem de bütün dünya onun kim olduğunu bilmektedir. Oysa Superman, Spider-Man, Batman gibi kahramanlarda kimliğin gizlenmesi yoluyla ikinci bir boyut açılmış olur. Karakter kendi dünyasında tamamen anonimdir. Komiser Gordon dahi Batman'ın kim olduğunu bilmez. Ancak okuyucu Bruce Wayne'i, Peter Parker'ı ve Clark Kent'i tanımaktadır. Hikâyeye katılan bu derinlik yoluyla kahraman figürü hem bir savaşçı hem de bir asker figürüne ait özellikler taşımış olur.

"Savaşçı, güçlüdür ama gücünü kullanma konusunda gerçek bir tercih hakkına sahip değildir. Genellikle de korkunç ve anlamsız bir şekilde ölür. İnsan denen hayvan ile tanrılar arasında; insanlığın ötesinde bir yerde var olur. Gerçek bir mahlûk değildir. Dünyaüstü bir hevesten doğmuş bir yer, bir aristokratik figürdür." (Badiou, 2013: 57)

Savaşçının durduğu yer neresidir? Savaşçı, insan ile tanrılar arasında değil, "insan denen hayvan ile tanrılar arasında" durmaktadır. Yani insana verili sınırları aşan ancak tanrının

¹ Ayrıntılı bir tartışma için (Lukacs, 2014: 64-67)

da gerisinde duran bir yerde. İnsana verili sınırların nasıl aşıldığıyla ilgili hipotezler öne sürebiliriz ancak önemli olan tanrının gerisinde durmasıdır. Superman neden tanrının bir adım gerindedir? Seyirci çizgi romanı eline aldığı anda yani Superman' i bir savaşçı yapan boyutta onu durdurması gereken hiçbir şey yoktur. Ancak onu baskılayan şey ödipal kompleksin bitmiş olmasıdır.

Burada Ödipal kompleksi biraz daha açıklamam gerekir. Ödipal kompleksin, çocuğun annesine karşı duyduğu cinsel arzuya beraber başladığını söylemişim. Bu arzu ise anneye sahip olan babayı yenmek için girilen bir rekabeti doğurur: ödipal rekabet. Netleştirecek olursak; temel fantezi, anneye birlikte olunan bir sahnedir ve bunun önündeki engel babadır.

"Arzu hiçbir zaman basitçe kesin bir şeyi arzulamak değildir. Aynı zamanda daima arzulamak için arzularız. Arzulamaya devam etmek için arzularız. Belki de arzunun nihai korkusu, tamamen karşılanmış olmaktır ki böylece artık arzulayamam. Nihai melankolik deneyim arzunun, kendisini kaybetmesidir." (Fiennes, 2012)

Arzuladığımız şeyin her zaman imkânsız olması gerekir. Arzunun karşılanması korkunç bir deneyimdir çünkü artık arzu tamamen bitmiştir. En yüce, en derin arzumuz karşılanırsa elimizde ne kalır ki?

Ödipal kompleks için de aynı şey geçerlidir. Baba basit bir engel olarak yolumuzda durmaz. Babayla sürdürülen rekabet arzunun devam etmesini sağlayan yegâne şeydir. O yüzden kahramanın oluşumunda ortaya çıkan babanın otoritesinin sarsılması, bir an önce telafi edilmelidir. Başka bir deyişle kahraman engeli yeniden yaratmalıdır. Bu yüzden baba otoritesinin yeniden tesisi, çocuğun paternal süper ego yoluyla idi baskılamasıyla olur. İdeal-ego böyle yaratılır. Ki bu da hiç kuşkusuz, büyük sorumluluğun ortaya çıktığı yerdir. Suçluluk duygusunu bu denli güçlü bir element, kahramanın oluşumu için sağlam bir arka plan yapan da budur. Superman, üvey babasının ölümünden sonra süper güçlerinin ne işe yaradığını sorgular. Batman henüz bir çocukken anne babasını kaybetmiş olmasına rağmen kendisini suçlar. Ve Spider-Man' in kendisini suçlamasına sebep olacak hiçbir şey yoktur. Spider-Man' in durdurmadığı soyguncu Ben Amca' nın hayatını da kurtarabilirdi. Buradaki suçluluk duygusunu tetikleyen şeyin babanın ölümüyle beraber idin kontrolü ele

geçirmesine dair korku olduğunu unutmamak gerekir. Temel motivasyon arzunun bitmesine dair duyulan korkudur.

Bizim dünyamızda, okuyucunun dünyasında, savaşçı süper kahramanın sorumlulukları bellidir. Tercih hakkı yoktur. Güçlü moral değerleri vardır ve bunlar tarafından yönetilir. Bu anlamda tanrıdan daha az bir şeydir. Kahraman arzunun karşılanmasına dair temel korkuyla, yüceltme yoluyla başa çıkar. Bu da onu tercih hakkından azade kılar. Peter Parker' ı Spider-Man' e dönüştürdüğünüzde insanı tanrıya dönüştürmezsiniz. İnsanı insan kılarırsınız. İnsanın parçalanmasını engellersiniz. Bütün o tanıdık çatışmalar arasında yüceltme gibi bir savunma mekanizmasını süper kahramana dönüşme olarak yansıtmak, özgünlüğün tam karşılığıdır.

Özellikle Spider-Man ve Stan Lee' nin yarattığı diğer süper kahramanların karşılaştığı düşmanlar, ciddi anlamda teknolojiden beslenmektedir. Stan Lee' nin hikâyelerinin arkasında yatan temel korku ve temel soru şu gibi durmaktadır: "Hukuk sistemimiz, kolluk kuvvetlerimiz ve inandığımız diğer modern kurumlar; yaklaşmakta olan yeni çağın tehlikelerine karşı ayakta kalabilecek midir?" Spider-Man bazen ek iş olarak banka soyguncularını ya da sokak serserilerini de haklayabilir. Ancak teknolojik yenilikler kötüye kullanıldığında ya da bir şekilde tehlikeli mahlûklar yarattığında ne olacak? Süper kahramanlar her yeni düşmanla karşılaştığında aslında yazar yeni bir tehdidi tanımlamaktadır. Burada ahlaki bir ders olmaması önemlidir. Görünürdeki ahlaki mesajların altında daha somut bir tehlikeyi görebiliriz.

Spider-Man' in düşmanları da çoğunlukla Spider-Man gibi trajik kahramanlardır. Hepsini geldiği noktaya iten başka bir güç vardır. Somut koşullarından bağımsız olarak kötüyü ya da kötülüğü temsil etmezler. Gerçek kötülüğün hikâyesi olmaz. Oysa Spider-Man' in düşmanları hikâyeleriyle birlikte vücut bulurlar. Sandman radyoaktif ışınlar maruz kalmıştır. Dr. Octopus başarısız bir deneyin ürünüdür. Ancak bu bir anlamda Spider-Man için de geçerlidir. O halde düşmanlarıyla Spider-Man' i ayıran şey nedir? Ya da esas kahraman, neden düşmanlarıyla aynı silahlara sahiptir? Ve daha da önemlisi aynı silahlarla kuşanmış iki kişiden birisini neden tercih ederiz?

Stan Lee' nin temel sorusunu ve korkularını naif bulabiliriz. Ancak gerçekliğini yitiren çiplak dünyada bu tarz soruların

gün ışığına çıkması kaçınılmazdır. Başka bir yazarın zihninin derinliği, soruları daha da çarpıcı şekilde ortaya koymasına yardım edebilir. Ancak soruyu güdüleyen temel motivasyon hala korkudur. Sonuçları ziyadesiyle yıkıcı olan İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya ihtişamını yeniden kaybetmiş olmalıdır. Savaşta aktif rol alan, hatta savaştan doğan kahramanlar, çok daha pragmatik amaçlara hizmet ediyor olabilir. Ancak savaş sonrası Stan Lee'nin yapıtlarında sorular daha belirgin hale gelecektir. Edebiyatın bir hukuk okumasındaki işlevi benim açımdan açığa çıkardığı düşünme pratikleriyle alakalı. Anlamını yitirmiş bir dünyada, çıplak hayatla nasıl baş ederiz? Bu sorunun modern hukukun doğuşuyla ilgili de oldukça fikir verici olduğunu söyleyebilirim. Bu düşünce şekli, kahraman yaratmaktaki ortak hatta zorunlu temalar, edebiyatın sınırlarında kalmış olamaz. Yahut modern hukukun, modern devletin ve modern kurumların yaratımı başlı başına edebiyatın alanında kalır. Bu makalenin amacı bakımından ikisinin arasında fark yoktur.

Hayatın konteksti kaybolduğunda, gerçeklik perdesi aralandığında hayatın akışı bir anlığına durur. Bu çok özel anda Gerçekle yüz yüze geliriz. Gerçekle temas kurduktan sonra perdenin arkasındakini zihnine kazıyabilen ve bu görüntüyü tasvir edebilen pek az zihin vardır. Şüphesiz Cervantes bu nadir zihinlerden birisidir. Şövalye edebiyatı bittiğinde ya da sadece bir biçim olarak kaldığında Cervantes, Don Quijote'yi yazdı (Lukacs, 2014: 104-105). Don Quijote, kontekstsiz bir dünyadaki ya da yeni bir anlam kazanmakta olan dünyadaki bir şövalyenin romanıdır. Yani mecburen bir parodidir. Romanın yakaladığı an, çok güçlü bir andır. Eski dünyanın bir kahramanı, yeni dünyanın gerçekliğinde kabak gibi meydana çıkar. Zaafları görünür hale gelir. Değişim o kadar hızlıdır ki onun içindeki ufak bir kesit pek çok şeyi açığa çıkarabilir.

Tarih böyle acımasızca ilerlerken eğer kaybettiğimiz yalnızca meczup bir şövalye olsaydı bunu kolaylıkla sindirebilirdik. Oysa değişimin içinde bel bağladığımız eski kurumlar Don Quijote'den daha sefil halde görünmeye başlar. Eğer çelişkilerin görünür hale gelmesi zannedildiği gibi bir bilincini uyandırıyor olsaydı şövalyeleri hayatımızdan sonsuza kadar söküp atardık. Ancak dünya hala şövalyelere ihtiyaç duyuyorsa?

4. Hobbes, Cervantes'e Karşı

İşte burada bütün tarihi değişimlerin temel karakteristiğiyle karşı karşıya kalıyoruz. Şövalyelere ihtiyacımız varsa, onları yeniden giydirebiliriz. Onlara yeni bir isim ya da yeni bir sebep veririz. Bu yüzden bir çağın komik Don Quijote'si bir başka çağın asil mü'mini Nicolas Chauvin olarak karşımıza çıkar. Çünkü Don Quijote de başka bir çağda başka bir lejyoner anlamını yitirdiği için anlamlı olmuştu.

Cervantes gibi bazı yazarlar yahut sanatçılar kurumların anlamsızlaştığı tarihi anlarda bu komedyayı ortaya koyarlar. Bazı yazarlar ise bütün bir çağ suların altında kalırken, batan geminin mallarını kurtarma derindedir. Birinci tip yazarlara edebiyatçı ikinci tip yazarlara ise genelde filozof diyoruz. Cervantes'in çağdaşı Hobbes, belli ki yeni çağla Cervantes kadar eğlenemiyordu. Çok daha ciddi düşüncelerle baş başaydı. Şüphesiz, Cervantes'in gördüğü anlam kaybını o da gördü ve meczup şövalyeye bu hayatta kalabilmesi için doğru düzgün bir sebep vermeye girişti. Devlet ve hukuk yeniden meşrulaştırılmak zorundaydı. İşte bu noktada doğa durumu gündeme geldi.

Hobbes'un temel endişesi Stan Lee'nin temel endişesiyle aynıydı. Dünyanın eski anlamı iş göremez hale gelmişti. Ancak eski dünyanın kurumlarından ümidini kesmiş gibi görünmüyordu. Onlara yeni bir sebep vermek istedi ve kurgusunun merkezine doğa durumu fikrini aldı. Hobbes'a göre insanlar doğuştan eşitti, eşitlikten güvensizlik doğardı, güvensizlikten de savaş (Hobbes, 2014: böl. 13). Ve şu önermeye gelip dayandı: "*Devlet olmadıkça herkes herkese karşı daima savaş halindedir.*" (Hobbes, 2014: 101) Burada önemli olan akıl yürütme basamaklarının tek tek incelenerek tutarsızlıkların tespiti değil Hobbes'un doğa durumu fikrine nasıl ulaştığıdır.

Bu sorunun cevabı, Hobbes'un doğa durumu fikri kadar kurgudur. Bu kurgunun kendisi de eserin, yazarın semptomu olduğu postulatına dayanır.

Modern dünyada kurumların çıplak kalması, çelişkilerin görünür hale gelmesi kurumların yıkılacağıyla ilgili ciddi bir korkuyu tetiklemiş olabilir. Sözleşme filozoflarının yeni bir toplumsal sözleşme için uygun koşulların ortaya çıktığını görmektense feci bir sona doğru yaklaşıldığını görmesi kendi yaklaşımları açısından ilginçtir. Hobbes doğa durumunu tanımladığını iddia ederken bu kurguyu hiçbir bilimsel veride temellendirmez. Hobbes'un görüş açısı aslında "şimdi"den başlar. Geçmişle kurduğu bağların

hepsi bugüne dair endişelerinin bir sonucudur. O, mevcut kurumların yıkıldığı bir ortamda birbirimizi yiyeceğimize inanmıştır. Fakat bu çıkarımının kendisini ancak mevcut topluma dayandırabilirsiniz.

Hobbes'un kendisi de bu durumun farkındadır:

"Böyle bir savaş zamanı veya durumunun hiç varolmadığı belki düşünülebilir; ve ben de, dünyanın her yerinde durumun böyle olduğuna inanmıyorum; ancak günümüzde bile, dünyada insanların böyle bir durumda yaşadığı pek çok yerler vardır." (Hobbes, 2014: 102)

Üstelik daha da çarpıcısı Hobbes doğa durumu fikrini doğrudan günümüze dayandırır. Onun muhataplarından tek istediği bütün bu davranışların sebebinin şimdide değil geçmişte temellendirmeleridir:

"Doğanın, insanları bu şekilde ayırması ve diğerini yağmalamaya ve yok etmeye eğilimli kılması, bu konuları iyice düşünmemiş birine garip gelebilir: ve böyle bir insan, duygulardan hareketle varılan bu sonuca inanmayarak, bunun deneyimle doğrulanmasını isteyebilir. O halde, kendisini düşünsün; yolculuğa çıkarken silah kuşanır ve yanında insanlar olsun ister; yatmaya giderken kapılarını kilitler; evde olduğu zaman bile, çekmecelerini kilitler; ve bütün bunları ona verilecek zararların öcünü alacak yasaların ve silahlı kamu görevlilerinin varolduğunu bildiği halde yapar; silah kuşanıp yolculuk ederken vatandaşları hakkında, kapılarını kilitlerken hemşerileri hakkında, çekmecelerini kilitlerken çocukları ve hizmetçileri hakkında ne düşünmektedir? Bu kişi hareketleriyle, insanlığı, benim sözlerle suçladığım kadar suçluyor değil midir?" (Hobbes, 2014: 101-102)

Burada Hobbes'un önümüze çözüm olarak koyduğu sözleşme varken, hukuk varken, devlet varken insanların davranışları anlatılmaktadır. Hobbes'un varsayımı "günümüzde bile diye başlar ancak anlattığı zaten günümüzdür. "Günümüzde bile" diyerek Hobbes, nedenini kavrayamadığımız bir şekilde yasaların olmadığı bir ortamda bu davranışların daha da şiddetleneceğini öngörmektedir. Öngörüsü doğru olsa bile, Hobbes'un tasarımı bu kurumların gücünü kaybedecekleri ya da ortadan kalkacakları ileri bir tarihe aittir. Henüz hukuk hiç

varolmamışken nasıl olup da insanların bu savaş durumuna geçtikleriyle ilgili hiçbir şey söylemez. Örnek vermesi gerektiğinde kronolojik olarak toplumun mevcut halinin gerisinde olduğunu düşündüğü "Amerika'nın bir çok yerindeki vahşiler"e (Hobbes, 2014: 102) başvurur. Aslında farkında olmasa da yine şimdiki referans noktası olarak almaktadır. Oysa doğa durumu fikriyle Hobbes tarihin başına gider. Pekâlâ, doğa durumu fikri meşhur apokaliptik filmlerde olduğu gibi karamsar bir geleceğe dair de olabilirdi. Oysa Hobbes bunu geçmişte kurmaya niyetlidir. Çünkü gelecek ihtimaller içerir. Hobbes distopik bir roman yazmaktansa daha belirleyici bir yasa tespit etmek niyetindeydi:

"Biriyle yapılan önceki ahit sonradan başka biriyle yapılanı geçersiz kılar. Önceki bir ahit, sonrakini geçersiz kılar. Kendi hakkını bugün birine devretmiş olan bir insan, onu yarın başka birine devredemez; ve dolayısıyla sonraki ahit hiçbir hak devretmez, ve geçersizdir." (Hobbes, 2014: 111)

Hobbes toplumda bir olayın ortaya çıktığının farkındaydı. Bunun yıkıcı potansiyelini de sezmişti. O, normalleşme sekansının peşindeydi. Olay mevcut halden radikal bir kopuşu gösterdiği için her olay ister istemez sekansında belli oranda normalleşme içermek zorundadır. Hobbes bu tarihsel anda, gerçekliğin perdesinin aralandığı anda, perdeleri yeniden çekme görevini üstlenmiştir. Hobbes'un temel kaygısı devleti modernleştirmek ve yeni bir sözleşmenin imkânını aramak değil moderni devletleştirmek ve eski sözleşmenin hâlihazırda bizi geri dönülemez biçimde dönüştürdüğünü göstermektir. Üstelik doğa durumundan devlete geçişte devlete biçtiği rol aslında hukuki bir roldür. Devletin üçüncü taraf olmak yoluyla eşitler arasında sözleşmeyi sağladığı fikri aslında hukuki bir rolü öngörmektedir.² Peki, hukukun, devlete sağladığı bu meşruiyet nereden gelmektedir? Hukuk, bir fantezi desteği olarak neden bu kadar güçlüdür?

Bu kurgudaki en güçlü yan, insana dair bir elementi içermesidir. Bu, çalışmayı çok güçlü bir hale getirmektedir. Hobbes ölüm korkusunu bulup önümüze koyar. Ve bu tanıdık tema sayesinde hikâyenin içerisine gireriz. Karakterle doğrudan bağ kurarız. Çünkü en temel düzeyde, hepimize tanıdık gelen bir yerden yakalamıştır Hobbes bizi. Burada Hobbes, Stan Lee kadar titiz

² Ayrıntılı bir tartışma için (Ağtaş, 2013: 69-86)

çalışmaktadır. Ve fakat unutmamız gereken şey buradaki tehlikeli anlatının ideolojik bir form olduğudur.

Anlatılan hikâyeye kime aittir? Spider-Man'e mi yoksa Peter Parker'a mı? Adaletin savunucusu bir kahraman figürüne mi yoksa ailesinin geçimini sağlamaya çalışan bir gence mi? Elbette hikâyenin adı Spider-Man. Ancak amcasını kaybetmiş, hayatı trajik öğelerle dolu bir Peter Parker olmadan bu kadar güçlü bir Spider-Man olamazdı. Batman serisi başladığında Bruce Wayne'in hiçbir problemi yoktu. Ancak hikâyeye ilerledikçe yazarlar ona trajik bir geçmiş vermek zorunda kaldılar. Çünkü yaptıklarının bir sebebi olmalıydı. Stan Lee bunun farkındaydı ve henüz ilk sayıda Spider-Man'e trajik bir geçmiş verdi. Oysa Batman, ailesini bir flashbackte kaybetti. Çünkü eylemlerinin bir sebebi olmalıydı. Hikâyeye bir geçmişe ihtiyaç duyuyordu.

5. Sonuç

Hobbes bu hikâyelerden yaklaşık üç yüz yıl önce, temel çatışmaların kurgudaki merkezi rolünü fark etmişti. Eğer hukuka ve devlete ihtiyacımız olduğunu düşünüyorsa onlara trajik bir hikâyeye vermeliydi. Eğer hikâyeye baba figürünü kaybetmenin acısını yeterince hissettirebilirse hikâyeye inanmamak için hiçbir sebebiniz kalmaz. Batman'de olduğu gibi bütün suçlular bir anda babanızı öldüren o biricik suçluya dönüşür ve bunun karşısında yaptığımız hareketler bir anda meşru hale gelir. Aynı şey Hobbes'un kurgusu için de geçerlidir. Eğer Hobbes kendinize dair ölüm korkusunu ve saldırganlık güdülerinizi yeterince inandırıcı bir şekilde hatırlatırsa, hikâyenin geri kalanına inanmanız için gerekli olan şeyi bulmuş demektir. Artık hukuk ve devlet, varoluşları itibarıyla meşrudur. İyiliği temsil ederler. Tıpkı Spider-Man'de olduğu gibi. Bu da bizi Spider-Man'in neden ahlaki bir figür olmadığına, neden iyi olmadığına getiriyor. Spider-Man iyi değildir, iyiliği temsil eder.³

Böylece hukuk, üçüncü şahıs rolüyle doğrudan eyleminde doğa durumunun önüne geçer. Rahipler ihtişamını kaybettikten ve tanrı ikinci plana düştükten sonra hiçbir şey özünde iyi kalmaz. O halde modern çağda iyi olmak mümkün değildir. Artık kurumlar ancak iyiliği temsil edebilirler. Meşruiyet, ehven-i şer olandadır. "Çünkü insan, doğal olarak, ehven-i şeri seçer..." (Hobbes, 2014: 111)

Doğa durumunun ancak bugünden hareketle ortaya konabilen bir tasarım olduğundan bahsetmişim. O halde insanların doğa durumunda devamlı savaş halinde olacağı çıkarımına sebebiyet veren hukukun hâlihazırdaki durumuyla ilgili bir şeyler olmalıdır. Bu durumun en tipik örneği yasalar yoluyla oluşan hikâyesiz insandır. Yasalar, hikâyeler üzerine bina edilmezler. Yasa her zaman genel geçer olmak zorundadır. Ancak ne kadar soyutlanmaya çalışılsa da yasalar her daim bir hikâyenin parçasıdır. O halde hukuk ana karakterin anlatılmadığı garip durum öykülerinin, yasaların üzerinde durur. Böylece yasanın hükmü altına girmiş kişilerle kurduğumuz ilişkilerde daima karakterlerin ödipal kompleksleriyle ilgilenmeden yorumlar yaparız. Bu da yasanın dışına çıkan, yasayı çiğneyen karakterle en temel seviyede yaptığımız bağlantıyı koparır. Mazur görme ihtimalimizi azaltır. Örneğin ajitasyonun temel işlevi de budur. Ajitasyon yoluyla kahramanın hikâyesiyle en temel düzeyde ilişki kurmamız sağlanır. "Savaş mı? Çok kötü bulmuyorum. Bir adamın ölümü: bu bir felakettir. Yüz bin ölüm: bu bir istatistiktir." sözünde Kurt Tucholsky'nin kavradığı gerçeklik budur (Kurt Tucholsky, b.t.). Bir asker öldüğü anda terhisine iki hafta kaldığını, altı aylık evli olduğunu ya da üç yaşında bir çocuğunun olduğunu öğrenmek oldukça kolaydır. Fakat bir asker yaşarken bunlardan hiçbirini duyamayız. Yaşadığımız gündelik durum, yedi milyar insanın yaşamının yalnızca istatistik olmasıdır. Fakat hikâyesini bildiğimiz insanlarla temel düzeyde ilişki kurarız, geri kalanlara karşı ise kayıtsızız da diyemeyiz. Karakterle temel düzeydeki bağlantımızın kopması karaktere karşı doğrudan bir yabancılaşmayı getirmez. Aksine, arka planını bilmediğimiz karakter, bizde korku uyandırır. Tim Burton'ın Joker'i hikâyesi olan bir kahramandır (Guber ve Burton, 1989). O, olsa olsa kötü ego geliştirmiş bir karakterdir. Oysa Nolan'ın Joker'i geçmişsizdir, hikâyesizdir (De La Noy ve Nolan, 2008). Doğrudan idi tanımlar. Cezbedici olduğu kadar korkutucudur da. Sinemanın ya da edebiyatın gerçek kötülere her zaman hikâyeden azadedirler. Eğer hukuk, korku uyandırıcı hikâyesiz insanlar üretiyorsa; hukukun bize sağladığı güvenli bir habitat değil terörize edilmiş bir hayattır.

³ Konuyla ilgili bir tartışma için (Baker, b.t.)

Süper kahramanın oluşumunda benzer öğelerin sürekli tekrarlanması bize bir şeyi göstermektedir. Doğrudan eylem, her zaman bir meşruiyet krizini doğurur. Bununla baş etmenin temel aygıtı, eylemi gerçekleştirenle eylemi seyreden konuşmadan anlaşabilmesidir. Yani en temel düzeydeki iletişimidir. Çizgilerde daha görünür hale gelmiş bu tema, izini sürdürdüğümüzde ideolojik alanlarda da oldukça baskın bir şekilde varlığını hissettirmektedir. Sokrates'in güneşini kaybettiğimizden beri, en iyi ışık kaynağını bulma arayışındayız. Bu ışık, mağaraya sızan ışık dahi olsa... Modern hayat, ehven-i şerin arayışı haline dönüşmüştür. Ve bu yolculuk, olmayan bir güneşi aramaktan daha evladır. Yine de bulduğumuz her ışığa güneş deme gafletinden kaçınmak zorundayız.

O halde temel soru şudur: Hukuku nasıl olduğu gibi kabul edebiliriz? Hukuk pozitif bir kurumdur. Fakat kendi işleyişiyle hesaplaşmaktan imtina eder. Ya adalet gibi ne olduğunu bilmediğimiz kavramlar aracılığıyla ayakta kalır ya da bu makalede sözünü ettiğim gibi "olgusal" verilerle. Biri diğerinden daha az metafizik değildir. Hukuku bir olumlamanın (adalet) veyahut bir olumsuzlamanın (doğa durumu) hikâyesine başvurmadan anlayabilmenin imkânı nasıl açılabilir? Temel fantezi desteği olmadan pozitif bir kurum olarak hukuku kavramak ve onunla baş etmek mümkün müdür? Hukukun varlığını, olduğu gibi kabullenmek ona yapılabilecek en büyük kötülüktür. Ancak daha da zor olanı, hukuku olduğu gibi kabul etmek kısa vadede kendimize de yapılabilecek en büyük kötülüktür.

Bir incelemeye girerken "tarafsız" bilim insanları gibi çıplak durmaktansa kendimiz için, kendi kıyafetimizi giymemiz gözlerimizi dünyaya karşı inanılmaz bir bilgelikle dolduracaktır. Machiavelli'nin Prenslere incelemeye nereden başladığını hatırlayın. Kaç çeşit prenslik olduğunu sıralamaktan mı? Hayır. Kendi konumunu tespit etmekten:

"Nasıl ki manzarayı betimlerken düzlüğe çıkıp dağları ve yüksek yerleri, yüksek yerlere çıkıp düzlükleri gözlemleriz; halkın karakterini tanımak için hükümdar, hükümdarların doğasını bilmek için halk olmak gerek." (Machiavelli, 2014: 2)

Ancak kendi yerini tespit edebilmek dünyanın en zor işidir. Hukukun, devletin ve diğer kurumların maskeleri, onların çıplak gerçeğiyle yüzleşmemek için kendi ellerimizle

yerleştirdiğimiz şeyler olabilir. Kendi yerini tespit etme perspektifini içselleştirdiğimizde aspidistra olmadan ne olduğumuzu kavrayabiliriz. Çünkü ancak kendinde ne olduğumuzu anladığımızda kendimiz için bir hukuk tanımını yapabiliriz.

Kaynakça

- Arad, A. (Yapımcı), Raimi, S. (Yönetmen). (2002). Spider-Man [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Columbia Pictures Corporation.
- Arad, A. (Yapımcı), Webb, M. (Yönetmen). (2012). The Amazing Spider-Man [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Columbia Pictures Corporation.
- Agtaş, Ö. (2013). Ceza ve Adalet. İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. (2013). Yeni Bir Siyaset İçin Felsefe. (B. Özkul ve E. Ünal, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2011)
- Baker, U. (b.t.). Devlet İyiliği Temsil Eder, İyilik Yapmaz. 12 Mayıs 2015, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,200,0,0,1,0>
- Bloom, H. (2014) Batı Kanonu Çağların Ekolleri ve Kitapları. (Ç. Pala Mull, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1994)
- Davison, C. D. ve Neale, J. M. (2004). Anormal Psikolojisi (7. Baskı). (İ. Dağ, Çev. ed.). Ankara: Türk Psikologlar Derneği. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998)
- De La Noy, K. (Yapımcı), Nolan, C. (Yönetmen). (2008). The Dark Knight [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Warner Bros. Entertainment, Inc.
- Deleuze, G. (2000). Spinoza Üstüne 11 Ders. (U. Baker, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi 1996)
- Fiennes, S. (Yapımcı), Fiennes, S. (Yönetmen). (2012). The Pervert's Guide To Ideology [Belgesel]. Amerika Birleşik Devletleri: BFI.
- Guber, P. (Yapımcı), Burton, T. (Yönetmen). (1989). Batman [Film]. Birleşik Krallık: Warner Bros. Entertainment, Inc.

- Hobbes, T. (2014). Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti (13. Baskı). (S. Lim, çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1651)
- Indick, W. (2011). Senaryo Yazarları İçin Psikoloji (2. Baskı). (E. Yılmaz ve Y. Karaarslan, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (Orijinal çalışma basım tarihi 2004)
- Kurt Tucholsky. (b.t.). 12.05.2015, http://en.wikiquote.org/wiki/Kurt_Tucholsky
- Lee, S. ve Ditko S. (1962). Amazing Fantasy #15. New York: Marvel Comics.
- Lukacs, G. (2014). Roman Kuramı (4. Baskı). (C. Soydemir, çev.). İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1920)
- Machiavelli, N. (2014). Hükümdar (9. Baskı). (N. Adabağ, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1532)
- Nostalgia. (b.t.) 13 Ocak 2015 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/nostalgia>
- Nostalji. (b.t.). 13 Ocak 2015, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=NOSTALJ%C4%B0
- Watt, I. (2011). Modern Bireyciliğin Mitleri. (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (Orijinal çalışma basım tarihi 1996)