

**İDEOLOJİYE “YAMUK BAKMAK”:
SKYFALL FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ**

Onurhan DEMİRKOL

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2015

**İDEOLOJİYE “YAMUK BAKMAK”:
SKYFALL FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ**

Onurhan DEMİRKOL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Gizem UĞURLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos, 2015

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Onurhan DEMİRKOL'un "İdeolojiye Yamuk Bakmak": *Skyfall* Filminin Söylem Analizi başlıklı tezi 17 Ağustos 2015 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.E.Gizem UĞURLU

Üye : Yrd.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI

Üye : Yrd.Doç.Dr.Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yüksek Lisans Tezi Özü

İDEOLOJİYE “YAMUK BAKMAK”: SKYFALL FİLMİNİN SÖYLEM ANALİZİ

Onurhan DEMİRKOL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2015

Danışman: Yard. Doç. Gizem Uğurlu

Sinema-ideoloji ilişkisine dair yaklaşımlar, her iki kavrama atfedilen anlamlara göre çeşitlilik gösterir. Marksist yaklaşımlardaki hakim paradigmada “ideoloji” kavramı, “yanlış bilinç” olarak ele alınan ve “gerçeği çarpıtıcı” rolüne vurgu yapılan bir kavramdır. Sinema ise büyük ölçüde, bu işleyiş zemininde, ideolojinin üretildiği bir aygıt olarak ele alınır. “İdeoloji” ve “sinema” kavramları, verili olarak bu anlayışla ele alındığında, sinema-ideoloji ilişkisine dair yaklaşımların da inceleme yönü tayin edilmiş olur. Her ne kadar ideolojinin “yanlış bilinç” olarak ele alınması, Marksist yaklaşımları temel alsada, Slavoj Žižek, yine Marksist yöntem içinde kalarak, fakat “yanlış bilinç” anlayışını redderek, ideolojinin “gerçeğe yaklaştırma” potansiyeline vurgu yapar. Žižek aynı zamanda sinemayı da, ideolojinin üretildiği bir aygıt olarak değil, toplumsal bir “fantezi alanı” olarak görür. Žižek’in bu yaklaşımı temel alındığında, sinema-ideoloji ilişkisinin tekrar ele alınması da bu ilişkide ideolojinin işlevini ve yönünü tartışmaya açabilir.

Bu çalışmada, Slavoj Žižek’in ideolojiye olan yaklaşımı temel alınarak, sinema-ideoloji ilişkisi ele alınmıştır. Bu yaklaşım altında bir ideolojik çözümleme örneği olarak, *Skyfall* (Mendes, 2012) filmi eleştirel söylem analizine tabi tutulmuştur. Bunu yaparken, *Skyfall* filminde aranacak olan ideolojik öğeler, “yanlış bilinç” kavrayışının sınırlarının dışında değerlendirilmiştir. Žižek, ideoloji yaklaşımında Jacques Lacan’ın psikanalitik öğelerinden yararlandığı için çözümleme sırasında da benzer bir destek kullanılmıştır. Böylece *Skyfall* filmi üzerinden, Žižek’in ideoloji yaklaşımı çerçevesinde, sinema-ideoloji ilişkisine dair bir yaklaşım sağlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İdeoloji, Yanlış Bilinç, Žižek, Fantezi, Gerçek

Abstract

“LOOKING AWRY” AT THE IDEOLOGY: THE DISCOURSE ANALYSIS OF *SKYFALL*

Onurhan DEMİRKOL

Anadolu University Institute of Social Sciences,

Cinema and Television Major, August 2015

Adviser: Asst. Prof. Dr. Gizem UĞURLU

Approaches about the relation between cinema and ideology vary toward that meaning attribute that two concepts. In the dominant paradigm of the Marxist approaches, “ideology” is the concept as shape on the role of the “bend the truth” which means “false consciousness”. In this background, cinema is a tool which reproduce the ideology. In case of the concept of "ideology" and “cinema” taken as in this understanding, the direction of these approaches about cinema-ideology would be determined. Although the ideology is described as “false consciousness" in based on the Marxist approach, Slavoj Žižek who is a Post-Marxist, reverse to this approach and explain to ideology as a tool closer to the “Real”. By the based on Žižek’s approach, the relation of the ideology and cinema is considered again and also opens to debate the function and direction of ideology in this relationship.

In this study, based on Slavoj Žižek’s opinion about ideology and cinema, the relation of this concepts was interpreted. To measure the stability of Žižek’s ideological approach in the cinema criticism, *Skyfall* (Mendes, 2012) was analyzed with the method of critical discourse analysis. In this analysis, with the help of the psychoanalytical concepts, the ideological factors of the movie interpreted outside the boundaries of perception of "false consciousness". Thus, on the basis of *Skyfall*, a consistent approach has searched in the cinema-ideology relation with the Žižek’s ideological theory.

Keywords: Cinema, Ideology, False Consciousness, Žižek, Fantasy, Real

18.08.2015

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada, yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ad, Soyad

imza

Onurhan Demirkol

Önsöz

Bu çalışmamda bana güvenerek hep arkamda duran, çalışmam boyunca, en zor zamanlarım da dahil olmak üzere, bana her türlü desteğiyle yardımcı olan, sayın Yard. Doç. Dr. Gizem Uğurlu'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Yard. Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'a, çalışmama gösterdiği ilgisi için ve değerli yaklaşımlarıyla beni aydınlattığı için, çok teşekkür ederim.

Yard. Doç. Dr. Canan Uluyağcı'ya, yol gösterici önerileri için çok teşekkür ederim.

Bu çalışmanın oluşmasında ve gelişmesinde, tek bir düşünce, tek bir bakış açısı ve çaba yoktur ki, sevgili Nihal de paylaşmış olmasın. Çalışmamın her adımında, zaman zaman yanımda, zaman zaman bir adım önümde duran Nihal Samsun'a, varlığı için minnettarım.

Onurhan Demirkol

İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz	iii
Abstract	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Önsöz	vi
Özgeçmiş	vii
1. Giriş	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	6
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	7
2. Alanyazın	8
2.1. “Yanlış Bilinç” Olarak “İdeoloji” Anlayışı	8
2.1.1. “İdeoloji” kavramının ortaya çıkışı ve kökenleri	8
2.1.2. Marx ve “yanlış bilinç”	11
2.1.3. Gramsci ve “hegemonya”	13
2.1.4. Althusser ve “DİA”	15
2.1.5. “Yanlış bilinç” anlayışına genel bakış	16
2.1.6. “Egemen ideoloji-sinema” ilişkisi	20
2.1.6.1. Egemen ideolojinin sinemayı kullanımı	25
2.1.6.1.1. Ahlakî temsillerin ve mitlerin kullanımı ...	25
2.1.6.1.2. Biçemin kullanımı	29
2.1.6.2. Egemen ideolojiye karşı sinemanın kullanımı	32
2.1.6.2.1. Egemen ideolojiye karşı Yeni-Gerçekçilik .	38
2.1.6.2.2. Egemen ideolojiye karşı Yeni Dalga	41

2.1.6.2.3. Eleştirel sinemanın sınırlılıkları	47
2.1.6.3. “Egemen ideoloji-sinema” ilişkisine genel bakış	52
2.2. “Gerçeğe Yaklaşma Aracı” Olarak “İdeoloji” Anlayışı	54
2.2.1. Žižek’in, ideoloji yaklaşımında kullandığı kavramlar	56
2.2.1.1. Özne	57
2.2.1.2. Arzu	58
2.2.1.3. Gerçek	59
2.2.1.4. Fantezi	61
2.2.1.5. Fanteziyi Katetmek	62
2.2.1.6. Semptom	63
2.2.2. Žižek’in ideolojiye yaklaşımı	64
2.2.3. “İdeolojik fantezi alanı” olarak sinema	68
2.2.3.1. İdeolojiyi katetmede izleyicinin öznel boyutu	69
2.2.3.2. İdeolojiyi katetmede sinemanın nesnel boyutu	74
3. Yöntem	81
4. Bulgular ve Yorum	86
4.1. <i>Skyfall</i> Filminin “Yorumlama” Aşaması	86
4.1.1. İzleyicinin “izleyicileştirilmesi”	87
4.1.2. Maskede ısrar eden kahramanlar	90
4.1.3. Dayanaksız otoritenin dayatılması	95
4.1.4. Haklılıkla yüzleşme ve “haklılığın giderilmesi”	100
4.1.5. Burjuva hukukunun küçümsenmesi	106
4.1.6. Yakın geçmişi silerek kapitalizmi kurtarmak	109
4.2. <i>Skyfall</i> Filminin “Yapılandırma” Aşaması	116
4.3. <i>Skyfall</i> Filminin “Makro-Yapılandırma” Aşaması	120
5. Sonuç ve Öneriler	124
Kaynakça	128

1. Giriş

1.1. Problem

Sinemanın ideoloji ile olan ilişkisine dair yaklaşımlar, her iki ögeye yüklenen anlamlar ve kavranış biçimlerine bağlı olarak inşa edilmişlerdir. Elbette buna bağlı olarak, hem sinemanın edindiği konum, hem de “ideoloji” kavramına olan yaklaşımlar tarihsel gelişimi içerisinde ele alındığında, bu ilişkinin boyutları daha net görünmektedir. Sinemanın icadı ve “ideoloji” kavramının kullanılmaya başlanması, ortak bir tarihsel kesit ve coğrafya içerisinde gerçekleşir; her ikisi de Burjuva Devrimi sonrasında Fransa’daki aydınlanmacı ortamın ürünleridir: Optik çalışmaların ve kameranın çalışma prensipleri üzerine olan araştırmaların tarihi çok eskilere dayansa da, sinemanın tarihi, Lumière Kardeşler tarafından 1895 yılında Paris’teki Grand Café’de gerçekleştirilen ilk film gösterimine dayanır. Fakat sinemanın popülerleşmesi ve ticari olarak yaygınlaşması, 20. yüzyılın başlarında gerçekleşir (Bordwell ve Thompson, 2011: 456-458). “İdeoloji” kavramı ise, ilk kez 1797 yılında, Fransa’daki Devrim Meclisi üyelerinden Destutt de Tracy tarafından ortaya atılmıştır. Tracy (1797’den aktaran, Drucker, 1974: 13), “ideoloji” kavramını, “düşüncelerin bilimi” anlamına gelecek biçimde ve tarafsız bir bağlamda kullanmıştır.

Sinema ile ideoloji arasındaki ilişki, yalnızca ortak bir tarihsel kesite sahip olmakla sınırlı bir ilişki değildir; bağlandıkları yerler bakımından gelişim süreçlerinde de varlığını sürdüren bir ilişki içinde olmuşlardır: Sinemanın, kültürel bir aktarım aracı olarak gelişmesiyle tarihsel bir koşutluk içerisinde, onun üretim sürecinden, izleyici ile buluştuğu noktaya kadar olan “değer üretme” sürecine ilişkin araştırmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Aynı tarihsel süreç içerisinde, toplumsal değer üretiminin kuramsal alanı olarak “ideoloji” kavramı da teorik bir zemin olarak yerini bulmuştur. “İdeoloji” kavramı, eleştirel kullanımının kökenlerini Karl Marx’dan alır. Marx (1976: 24), “ideoloji” kavramını tarif ederken *camera obscura* metaforunu kullanır ve tıpkı *camera obscura*’da olduğu gibi, devletli toplumlarda da insanların, şeyleri çarpıtılmış biçimde, yanlış gördüklerini söyler. Daha sonra “yanlış bilinç” olarak yorumlanacak olan bu anlayış, Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (1970) adlı

eserinde bir ideoloji kuramı biçimine bürünür. Althusser'e göre devlet, toplumu ideolojik olarak etkilemek, yani yanıltmak için ideolojik aygıtlarını kullanır.

İdeoloji eleştirmenleri için sinema da, özellikle endüstrileştikten sonra bu ideolojik aygıtlardan birine dönüşür. Bu yüzden sinemada ideolojik eleştirinin bir disiplin olarak ortaya çıkışı ve yoğun bir biçimde tartışıldığı dönem, ideoloji kuramının da belirginleştiği dönemdir. Kaynağını Marx'a atfedilen “yanlış bilinç” anlayışından alan “ideoloji” yaklaşımı, Althusser'in “ideolojik aygıtlar” sınıflandırması ve Gramsci'nin “rıza” ve hegemonya” kavramları ile ideolojik eleştirinin alanına girmiştir (Langford, 2006'dan aktaran Kabadayı, 2013: 59). Günümüzde de sinema eleştirisine ideolojik yaklaşımların temelinde, ağırlıklı olarak bu “yanlış bilinç” anlayışı hakimdir. Sinemanın “ideoloji” ile ilişkisinin bu anlayış üzerinden kurulması, büyük ölçüde Marx'ın ideolojiye olan yaklaşımını yorumlayıp, bunun üzerine kendi kuramlarını geliştiren Gramsci ve Althusser'in Marksist yaklaşımlarıyla olmuştur. Kabadayı (2013: 59), sinemada ideolojik eleştirinin edindiği yeri anlatırken, özellikle Gramsci'nin “hegemonya” kavramının etkililiğinden bahseder ve bu kavramın rızaya dayanan özelliğinin, özellikle ana-akım sinemanın seyirciyle ilişkisinin açıklanmasındaki rolünden bahseder. Althusser'in “ideolojik aygıtlar” sınıflandırması da, bu ilişkiyi aynı anlayış içerisinde daha kuramsal bir temele oturtmuştur.

Burada vurgulanması gereken önemli bir nokta, dayanağını Marx'tan alan “yanlış bilinç” anlayışının, aslında kavram olarak Marx tarafından hiç bir zaman kullanılmamış olmasıdır (McLennan, 1995: 17). Marx'ın *camera obscura* metaforunun, bu şekilde yorumlanmasının nedenlerinden biri de, bu sözün Marx'ın (1986: 78) *Kapital*'de, *meta fetişizmi*'ni anlatırken kullandığı “farkında olmayız, ama yine de yaparız” sözü ile birlikte ele alınmasıdır. Marksist yazında “bilmiyorlar ama yapıyorlar” olarak kullanılan bu yaklaşımda, “metaların değişim değerleriyle onlara harcanan emeğin eşitlenmesi” durumu anlatılır. Oysa Marx, “meta fetişizmi” kavramını anlatırken, tarihsiz olarak, insanların kendi toplumsal varoluşlarının özüne dair bir yanılsamadan bahseder ve felsefi olarak da özne ile nesneyi bu şekilde mutlak olarak birbirinden ayırt etmez (Çelik 2005: 177). “Yanlış bilinç” anlayışıyla ele alınan “ideoloji” yaklaşımları ve kaynağını genellikle bu yaklaşımlardan alan ideolojik eleştiri alanında ise “ideoloji”, burjuva toplumu için geçerlidir ve devlet ile toplum arasında, yeniden üretildiği yer kültürel alan da olsa, tek yönlü bir ilişki söz konusudur. İşte

sinemada ideolojik yaklaşımın klasik yorumunda da, aynı tek yönlü ilişki, devam etmiş olur: Kabadayı'nın da vurguladığı gibi, sinema-ideoloji ilişkisine dair yaklaşımlarda ağırlıklı olarak, Gramsci ve Althusser'in Marx yorumundan temelini alan, tek yönlü bir doğrultu söz konusudur; sinema filminde üretildiği varsayılan "ideoloji" ile izleyici arasındaki bir ilişki ele alınır.

İdeolojiye olan yaklaşımlar elbette bu klasik anlayışla sınırlı değildir; hem Marksizm'in kendi içinde, hem de Marksizm dışında ideolojik yaklaşımlar vardır. Fakat Slavoj Žižek'in ideolojiye olan yaklaşımı, bu noktada bir "kopuş" olarak değerlendirilebilir. Bunun nedeni, Žižek'in, Marx'ın diyalektik materyalizminin sınırları içinde kalarak, fakat "bilmiyorlar ama yapıyorlar" yaklaşımını tersine çevirerek kurduğu bir ideoloji yaklaşımı oluşturmuş olmasıdır. Žižek (2011: 44-45), günümüz toplumunda insanların "bildikleri halde yapmaya devam ettiklerini" söyler. O'na göre, ideolojinin işleyiş biçimi, "bilme" düzeyinde değil, "yapma" düzeyinde ortaya çıkar; dolayısıyla ortada bir "yanlış bilinç" durumu da yoktur. Bu bakış açısıyla Žižek, klasik Marksist yaklaşımlarda hakim olan bir "ideoloji" yaklaşımını temelden değiştirerek, bu yaklaşımı Marksist temellerine geri döndürdüğünü ileri sürer. Bu durum, "özne ile nesnenin özdeşliği" anlayışına dayanır ama ona göre, özellikle günümüz neo-liberal toplumunda belirgin bir biçimde ortada durmaktadır.

Žižek'in bu yaklaşımı özgün ve önemli bir yaklaşımdır; çünkü Marksizm'i sağlam ayaklar üzerine oturtarak sürdürme iddiasında bulunurken, aynı zamanda bu gelenekteki klasik bir anlayışı, "ideolojinin asıl kaynağının devlet olduğu" yaklaşımını tersyüz eder. Žižek, bu bağdaştırmayı yaparken, Jacques Lacan'ın psikanaliz alanındaki kuramsal yaklaşımından ve kullandığı psikanalitik öğelerden yararlanır. Lacan, öznenin kuruluşundaki "toplumsal bütünlük arzusunun bastırılması" durumuna dikkat çeker ve "Özne, "Arzu", "Gerçek", "Fantezi", "Semptom" gibi başat kavramlarla bu varoluş sürecini açıklar. Žižek (2011: 46-48), bu öğeleri toplumsal alanda, ideolojiyi betimlerken kullanır; insanların toplumsal bütünlük arzusunun bastırılmış olduğunu, bu gerçek arzusunun gidermenin imkansız olduğunu düşündüğü için de "Gerçek" ile arasına "ideolojik fantezi alanları" koyduğunu söyler. Böylece, "ideoloji" kavramı Žižek için, öznenin kendilerinin de ürettikleri bir olgudur ve bu yüzden, yine özne tarafından yüzleşilerek katedilme olanağı yarattığı için olumludur.

Žižek'in ideolojiye olan bu yaklaşımını ne kadar özgünse, sinemayı bu ideolojik bakış açısı altında ele almak da aynı derecede özgün ve önemli bir yaklaşım olacaktır. Nitekim Žižek'in kendisi de, bu ideolojik yaklaşımı, sıkça popüler metin okumaları üzerinden açıklar; bir çok edebi metni ve popüler sinema filmini kendi ideolojik anlayışı içinde örneklendirerek çözümler. Žižek sinemayı önemser, çünkü sinemayı bir "ideolojik fantezi alanı" olarak görür. Böylece Žižek için sinema izleme deneyimi, fantezinin deneyimlenip "katedileceği" bir "gerçeğe yaklaştırma" aracıdır. Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide To Cinema (Sapığın Sinema Rehberi, Fiennes, 2006)* adlı belgesel filmi, şu sözleriyle bitirir:

Bugünün dünyasını anlayabilmek için tam anlamıyla sinemaya ihtiyacımız var. Gerçek hayatta karşı karşıya kalmaya hazır olmadığımız bu kritik boyutu ancak sinema ile karşılayabiliriz. Eğer realitenin içinde ne olduğuna bakıyorsanız, yani gerçekliğin kendisinden daha gerçek olan şeyin ne olduğuna bakıyorsanız, sinemanın kendi içindeki kurmaca evrenine bakın.

Sinema-ideoloji ilişkisinin, her iki kavrama atfedilen anlamlara göre şekillenen bir ilişki olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, Žižek'in ideoloji anlayışı eşliğinde sinemayı ele almak, klasik ideoloji anlayışı ile ele almaktan oldukça farklı bir yaklaşım sağlayabilir. Bunun nedeni, sinema filmindeki ideolojik öğelerin, izleyici tarafından alımlanması sürecine iki yönlü bir bakış açısı sağlayacak olmasıdır. Bunun sonucunda da ideolojinin izleyici için bir "gerçeğe yaklaşma" aracı olma potansiyeli ortaya çıkacaktır.

Bu çalışmanın problemi, Žižek'in ideoloji anlayışı çerçevesinde *Skyfall* (Mendes, 2012) filminin eleştirel söylem analizini yapmaktır. Bunu yapmak için, sinema-ideoloji ilişkisi, Marksizm'deki hakim paradigma olan "yanlış bilinç" yaklaşımının dışına çıkılarak ele alınmaya çalışılacaktır. Böylece, filmdeki ideolojik öğelerin, Žižek'in ideoloji anlayışı altında tutarlı bir okumasının imkanları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bunu yapabilmek için, film kendi içinde altı farklı tema altında bölümlenecek ve her bölüm, Žižek'in ideoloji ele alırken kullandığı ve Lacan'dan aldığı "Özne", "Arzu", "Gerçek", "Fantezi", "Fantezinin Katedilmesi" ve "Semptom" kavramları çerçevesinde çözümlenecektir. Bunun sonunda da, ortaya çıkacak olan sonuçlar değerlendirilecektir. Bunun için, öncelikle klasik Marksist anlayıştan beslenen

ve “yanlış bilinç” olarak ele alınan “ideoloji” yaklaşımı irdelenecek, daha sonra bu ideoloji anlayışı ile sinema arasındaki ilişkinin tarihsel ve olgusal dinamikleri ele alınacaktır. Daha sonra Žižek’in Lacan’dan alıp, ideolojiyi kavrariken kullandığı kavramlar yardımıyla, Žižek’in ideoloji kuramı incelenecek ve popüler bir sinema filmi olarak seçilmiş olan *Skyfall* (Mendes, 2012) filmi, bu bakış açısı altında çözümlenecektir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Slavoj Žižek’in ideoloji kuramı eşliğinde, *Skyfall* (Mendes, 2012) filminin çözümlenmesini yapmak ve bu şekilde ulaşılabilecek bir ideolojik çözümleme biçiminin sonuçlarını incelemektir. Çalışmada, Žižek’in, Lacan’dan aldığı ve ideolojiyi ele alırken kullandığı kavramlar hakkında şu altı soruya yanıt aranacaktır:

1. “Özne” kavramı, filmin hitap ettiği izleyici için nasıl bir konumu ve ne şekilde bir bölünmüşlüğü temsil etmektedir?
2. “Arzu” kavramının *Skyfall* filmi ile izleyici arasındaki temsiliyeti ne şekilde gerçekleşmektedir.
3. “Gerçek” kavramı, *Skyfall* filminde, izleyici tarafından ne şekilde algılanabilir?
4. “Fantezi” kavramı, *Skyfall* filmi ile izleyici arasında ideolojik bir alan olarak ele alındığında, film tarafından ne şekilde kurgulanmaktadır?
5. “Fantazi” kavramı, *Skyfall* filminin izleyicisi için ne şekilde katedilme olanakları sunmaktadır?
6. “Semptom” kavramı, filmin ideolojik örüntüsünde hangi göstergeler biçiminde ortaya çıkmaktadır?

1.3. Önem

Žižek'in, bir ideoloji kuramı oluştururken Hegel-Marx-Lacan sentezinde hareket etmesi ve buradan bir senteze ulaşması, Marksizm açısından olduğu kadar, Lacan'ın psikanalitik yaklaşımını sosyolojinin alanına dahil etmesiyle de önem kazanır. Žižek tarafından bu şekilde elde edilmiş olan ideoloji anlayışı, kendi tarihsel konumuna uygun biçimde, günümüz toplumsal yapısını ve güncel toplumsal sorunları ele alırken önemli kazanımlar elde etme potansiyeli taşır. Žižek'in bu şekilde, ideolojiyi toplumsal bütünlük içerisinde üretilmiş bir "fantezi" bağlamında ele alması, bu yaklaşım içerisinde sinemaya da önemli bir alan yaratır. Nitekim Žižek sinemayı bir "ideolojik fantezi alanı" olarak görür ve ideolojik öğelerin, kendi içinde, izleyici açısından aşılabilme olanakları barındırdığını savunur. Böylece sinemanın, bir "gerçeğe yaklaştırma" potansiyeli olduğunu söyler. Bu durumda Žižek'in, ideolojik yaklaşımında, özne ile nesne, devlet ile toplum arasında kurduğu özdeşlik, sinemada da sinema filmi ile izleyici arasında kurulur.

Bu açıdan bakıldığında, popüler bir film olan *Skyfall*'un, Žižek'in ideolojiye olan yaklaşımı çerçevesinde incelenmesi, sinemada ideolojik eleştiri alanına katkı sağlayacağı için önemlidir. İdeolojik eleştiri alanında hakim olan "yanlış bilinç" paradigması dışında, bu biçimde bir yaklaşım, sinema-ideoloji ilişkisi açısından da bir önem kazanır; sinema-ideoloji ilişkisini bu bağlamda ele almak, sinemada ideolojik çözümlemenin alanını genişletmesi açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımı, Žižek'in "ideoloji" anlayışı altında incelendiğinde, *Skyfall* filminin barındırdığı ideolojik öğelerin, kendilerini açık etme potansiyeli taşıdığı görüleceğidir. Buna bağlı olarak da, izleyicinin popüler bir filmi izlemekten haz duymasının bilinçdışı nedenlerinden birinin, ideolojik bir kurguyu katedip aşma ve "gerçeğe yaklaşma" arzusu olduğu varsayılır. Bu temel varsayımdan hareketle;

1. Toplumsal yaşantı biçimi değiştikçe, sinemadaki ideolojik temsillerin de değişimler yaşayacağı,

2. Žižek'in ideoloji kuramı altında incelendiğinde, genel olarak filmlerin, izleyiciyle çift yönlü bir ideolojik bağ kurduğu varsayılır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Žižek'in ideoloji yaklaşımı çerçevesinde yapılmak üzere, güncel ve popüler bir film olan *Skyfall* (Mendes, 2012) filmi ile sınırlandırılmıştır. Film, ideolojik öğelerinin yoğunluğu ve derinliği bakımından, izleyiciyi de filme içkin ele almayı mümkün kılan özellikleriyle, Žižek'in ideoloji yaklaşımı altında çözümlenmeye uygun bir film olarak seçilmiştir.

2. Alanyazın

2.1. “Yanlış Bilinç” Olarak “İdeoloji” Anlayışı

Bu bölümde, Marksist yazındaki hakim paradigma olan ideoloji yaklaşımı ele alınacak ve bu yaklaşımın kuramsal temelleri gözden geçirilecektir. “Yanlış bilinç” olarak ele alınan ideoloji yaklaşımının temel dayanaklarına değinmek için Marx’ın, Althusser’in ve Gramsci’nin bu konudaki kuramsal yaklaşımlarından bahsedilecektir. “Yanlış bilinç” olarak kavranan ideoloji yaklaşımı çerçevesinde, ideoloji-sinema ilişkisinin de çerçevesi belirgin bir biçimde ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu açıdan hem egemen ideolojinin sinemayı kullanma biçimlerine, hem de egemen ideolojiye karşı sinemayı kullanan kuramcı ve sinemacılara göz atmak, bu yaklaşımın çerçevesini daha net bir biçimde gösterecektir.

2.1.1. “İdeoloji” kavramının ortaya çıkışı ve kökenleri

Olgulara ideolojik olarak yaklaşırken, “ideoloji” kavramının ele alınış biçimini ve bu kavramın çok boyutluluğu göz önünde bulundurmak, yaklaşımın daha sağlıklı olmasını sağlaması açısından önemlidir. Birçok ideolojik kavram gibi “ideoloji” kavramının kendisi de dile getirildiği toplumsal yapının ve koşulların içinde vurguları belirginleşen bir yapıdadır. Bu yüzden de “ideoloji”, tarihi boyunca farklı algılanış biçimlerinde farklı vurgularla tanımlanmıştır. Belirli bir ideolojinin toplumsal yaşantıda hakim olup olmaması, olumlu ya da olumsuz anlamda kullanılması, ona atfedilen anlam doğrultusunda belirlenebilir. Teun Van Dijk (2003:17), ideolojinin olumlu ya da olumsuz olması gerekmediği gibi, egemen olmasının da bununla bağlantılı olmak zorunda olmadığını anlatır: “Aşırı sağcılar ya da dini tarikatlar gibi, çoğunlukla bir çok inan tarafından ‘olumsuz’ olarak düşünölen, ama egemen olmayan ideolojiler de vardır.” Terry Eagleton (2011: 18), kavramın, tarihi boyunca aldığı, olumlu ya da olumsuz tüm kullanım biçimlerini on dört başlık altında toplarlar:

- Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
- Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait düşünceler kümesi
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan yanlış düşünceler

- Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim
- Özneye belirli bir konum sunan şey
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri
- Özdeşlik düşüncesi
- Toplumsal olarak zorunlu yanılısama
- Söylem ve iktidarın toplu durumu
- İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam
- Eylem amaçlı inançlar kümesi
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması
- Anlamsal kapanım
- İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşandığı kaçınılmaz ortam
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

Görüldüğü gibi “ideoloji” kavramı bu tanımlarda neredeyse herşeyi kapsayan bir kavram olarak görülmektedir. Eagleton (2011: 28), bu kadar geniş bir perspektifte ortaya konulmasının, kavramı anlamsızlaştıracağına dikkat çeker:

İdeoloji, bir ifadenin içerdiği dilsel özelliklerden çok, kimin kime, ne amaçla ne söylediğiyle ilgili bir meseledir. (...) Faşizmin, kendine özgü bir sözlükçesi vardır (*Lebensraum*, fedakarlık, kan, vatan); fakat bu sözcükleri ideolojik yapan asıl şey, hizmet ettikleri iktidar çıkarları ve yarattıkları siyasal etkidir.

O halde ideolojinin tarif edilme biçimlerini, içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal koşullar eşliğinde ele almak daha açıklayıcı olacaktır.

İlk kez 1789 Fransız Devrimi sonrasında yazılmış olan metinlerde rastlanan “ideolojoloji” kelimesi, köken itibarıyla “düşünce” (*idea*) ve “bilim” (*logos*) sözcüklerinden türetilmiş ve “düşünce bilimi” kavramının tam karşılığı olan bir kavramdır. “İdeoloji” kavramı, bu ilk kullanım biçimiyle olumlu bir anlama işaret eder (Çelik, 2005: 27-28). 1789 Fransız Devrimi’nden sonra başlayan Aydınlanma Dönemi’nde, özellikle Fransa’da ortaya çıkan dönemin aydınları, toplumun geleneksel değerlerden ve dinin yaratmış olduğu statükocu anlayıştan kurtulması için eğitsel bir

çabaya giriştiler. Nur Betül Çelik (2005: 33-35), bu aydınların amacının, materyalist düşünce biçimini temel alarak, devrimin gerek duyduğu toplumsal reformları hayata geçirmek olduğunu anlatır. 1795 yılında, Devrim Meclisi bünyesinden kurulan Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü (*Institut de France*), rasyonel düşünceyi hayatın her alanında etkin kılabilmek için yapacağı çalışmalarda “ideoloji” kavramını düşünce biçimi olarak ortaya koyar. Enstitünün çekirdeğini oluşturan bir grup aydınlamacı düşünür, kendilerine “ideologlar” adını verir. Bu grubun öncülerinden olan Destutt de Tracy, “ideoloji” kavramını ilk kez kullanan düşünürdür. Tracy, 1797 yılında enstitüye bir öneri vererek bu kavramı kullanmanın gerekliliğini anlatır:

“Düşüncelerin bilimi” ya da “ideoloji” adının kullanılmasını tercih etmekteyim. Bu ad, bilinmeyen ya da kuşku uyandıran hiçbir şeyi ima etmediğinden, herhangi bir neden-sonuç ilişkisini akla getirmediğinden dolayı uygundur. Yalnızca Fransızca “idea” kelimesi dikkate alındığında bile anlamı herkes için açıktır, çünkü herkes “idea” ile neyi kastettiğini bilir, aslında onun gerçekten ne olduğunu çok az kimse bilse bile... “İdeoloji” uygun bir kelimedir, zira düşünce biliminin tam tercümesidir (aktaran, Drucker, 1974: 13).

Çelik, (2005: 35-44) uzun tarihiyle karşılaştırıldığında, terimin bu olumlu çağrışımla kullanıldığı sürenin oldukça kısa olduğunu anlatır: Fransız aydınlanmasının gerekli reformlarını gerçekleştirmek ve yüzyıllar süren dinî yönetimlerin, feodal değerlerin yıkılmasını sağlamak amacıyla bilim dünyasında ve pratik alanda pozitivist bir yaklaşım benimseyen ideologlar, ilk başta siyasal önderlerden de destek görür. Hatta Napolyon, enstitünün onur üyesidir. Fakat Napolyon savaşta yenildiğinde, bunun faturasını ideologların bu aşırı maddeci anlayışına ve dini dışlayan yaklaşımına çıkartır. Napolyon’un eleştirisi, din gibi, toplumu bir arada tutan harç görevi gören bir olguya karşı tavır almanın yanlışlığı üzerine şekillenmişti ve enstitüyü kapattı. “‘İdeolog’ ve ‘ideoloji’ kelimeleri, artık ülkenin yaşadığı çalkantılardan sorumlu oldukları imasıyla bir suçlamanın, olumsuz bir yargının ifadesi olarak kullanılmaya başlamıştı” (Çelik, 2005: 36).

Kavramın, bu ilk ortaya konuluş biçiminde açıklıkla vurgulanan şey, toplumu, o zamana dek edinmiş olduğu tüm yanlış fikirlerden kurtararak onlara pozitivist bir

yaklaşımın bilimsel olarak doğrulanabilen bir bilinci yerleştirmek gerektiğidir. İdeolojiye atfedilen bu olumlu anlamın çok kısa bir süre geçerliliğini koruması ve olumsuz bir anlama doğru kayması, büyük ölçüde Marksist yaklaşımlar dahilinde, doğru bilinçten yanlış bilince doğru ideolojik bir sorgulama eşliğinde olmuştur.

2.1.2. Marx ve “yanlış bilinç”

Yukarıda anlatılan “ideoloji” yaklaşımı, özne ile nesneyi ayıran, insan zihnini pratikten özerk bir şey olarak ele alan ikici bir anlayışa sahiptir. Fransız ideologlara göre yanlış silmek ve doğruyu kurmak, bilinç düzeyinde olup biten bir süreç indirgeniyordu ve yapılması gereken tek şey, toplumun fikirlerini değiştirmektir. Çelik (2005: 43-44), Alman Romantikleri'nin, bu ikiciliği reddeden bir felsefeye sahip olduğunu anlatır: “(Alman Romantizmi'nde) gerçeklik, öznenin ürettiği anlamlardan bağımsız bir varoluşa sahip değildir. Her özne, bu dünyaya ilişkin anlamlar üretirken aynı zamanda kendi gerçekliğini de yaratır”. Bu düşüncenin en sistemli düşünürü olan Hegel için “yaşayan düşünce” kavramı merkezde yer alan bir kavramdır; yaşam ile düşünceyi birbirinden ayrı alanlar olarak gören düşünce sistemini aşmak, Hegel'in temel amacıdır.

Hegel için bilincin gelişimi, bireyler ya da topluluklar üzerinden ölçülmesi gereken bir nitelik değil, tarihsel bir süreçtir ve Hegel'in bu süreci ele alırken kullandığı yöntem, diyalektiktir. Marx, bu düşünceden büyük ölçüde etkilenmiştir fakat Hegel'in diyalektik yöntemindeki “kendiliğindenlik” vurgusunu idealizm olarak eleştirerek, diyalektiği maddi temellere oturtmuştur. Bunu yaparken de, “Fransız Aydınlanması'nın rasyonalist ve materyalist geleneğiyle Alman Romantik/İdealist geleneğini birleştirmeye çalışmıştır” (Çelik, 2005: 43). Marx (1986: 26-27), bu yaklaşımını *Kapital I. Cilt*'de şöyle açıklar:

Benim diyalektik yöntemim, Hegel'ci yöntemden yalnızca farklı değil, onun tam karşıtıdır da. Hegel için insan beyninin yaşam-süreci, yani düşünme süreci - Hegel bunu "Fikir" (İdea) adı altında bağımsız bir özneye dönüştürür - gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarı olup, gerçek dünya, yalnızca "Fikir"ın dışsal ve görüngüsel (Phenomenal) biçimidir. Benim için

ise tersine, fikir, maddi dünyanın insan aklında yansımasından ve düşünce biçimlerine dönüşmesinden başka bir şey değildir.

Marx, insan bilincinin belirleyici olmadığını, tersine maddi dünyanın insanın bilincini belirlediğini düşünüyor olmasından dolayı, kapitalist toplum için de, ekonomik ilişkilerin, toplumsal değerleri belirlediği sonucuna varır. Altyapı-üstyapı ilişkisi olarak kavramsallaştırılan bu duruma göre, bir toplumda ekonomik ilişkiler nasılsa, o toplumun kültürel değerleri ve ilişkileri de o biçimi alır. Marx, üretim ilişkilerini “altyapı”, kültür, duygulanımlar, inançlar, ideoloji gibi tüm moral değerleri de “üstyapı” olarak değerlendirdikten sonra her toplumda altyapının üstyapıyı belirleyeceğini söyler. Marx, *Kapital* I. Cilt’de (1986: 78), kapitalist toplumdaki insanlar için gerçeklik yanılısamasının nasıl bir yanlış bilince yol açtığını anlatır: “(...) farklı ürünlerimizi “değer” olarak eşitlediğimiz zaman bu davranışımızla, aynı zamanda bunlara harcanan farklı türden emekleri de, insan emeği olarak eşitlemiş oluyoruz. Bunun farkında olmayız, ama yine de yaparız.” Böylece Marx, ideolojinin doğasına dair “bilmiyorlar ama yine de yapıyorlar” şeklinde bir çıkarım yapar. İşte bu bakış açısı, kapitalist tahakküm toplumlarında kurulan her türlü kültürel öğenin, egemenler tarafından oluşturulduğunu ve bu kültürün topluma, toplumun kendi çıkarları için iyi olacağı yanılısamasını yaratarak dayatıldığına işaret eder. Bu bakış açısı Marx’ın, iktidarın toplumlar üzerinde sürekli olarak yeniden üretilen tahakküm ilişkisinin nedenini açıklaması bakımından başat bir bakış açısıdır. “Yanlış bilinç” olarak ideoloji, toplumların nasıl olup da bu sömürü ilişkisini kabullenerek yaşadığının açıklamasıdır. İşte toplumsal gerçeklikle bilinç arasındaki dolayım, ideolojik bir temsil olarak ele alınabilir. Fakat Marx, *Kapital* de dahil olmak üzere, *Alman İdeolojisi* dışındaki bir çok eserinde “ideoloji” kelimesini sık kullanmaz ve bu kavramla “meta fetişizmi” kavramını özenle birbirinden ayırt eder. Yanılısama, toplumlar için her zaman olmuştur fakat ideoloji ile meta fetişizmi arasındaki fark, sınıflı toplumlarla oluşan ve gerçeğe bilinç arasına giren temsil dolayımı üzerinden belirlenebilir. Slavoj Žižek’in (2002: 68-69), bu ayrımı yorumlama biçimi aydınlatıcıdır:

(...) Yani şunu hep aklımızda tutmamız gerekir ki Marx'a göre, sonraki ideolojilerin içinden çıktıkları sınıf-öncesi toplumun asli mitoloji bilinci (Marx, Alman klasizminin mirasına sadık kalarak, bu asli toplumsal bilincin

paradigmasını Yunan mitolojisinde görüyordu), dolaysız biçimde *vecu* olmasına rağmen (daha doğrusu tam da bu yüzden), bariz biçimde "yanlış", "yanılsamaya dayalı" (doğa güçlerinin kutsallaştırılmasını, vs. içerir) olmasına rağmen *henüz tam anlamıyla ideoloji değildir*, tam anlamıyla ideoloji ancak işbölümü ve sınıfsal bölünmeyle birlikte, ancak "yanlış" düşünceler "dolaylımsız" karakterlerini yitirip mevcut tahakküm ilişkilerine hizmet etmek (bu ilişkileri meşrulaştırmak) amacıyla entelektüeller tarafından "geliştirildikleri" zaman (Efendi-Köle şeklindeki bölünme, emeğin entelektüel ve fiziksel emek şeklinde bölünmesiyle birleştiği zaman) ortaya çıkar. Marx, tam da bu nedenle, meta fetişizmini ideoloji olarak kategorize etmeyi reddetmiştir: Ona göre, ideoloji her zaman devlete aittir ve Engels'in belirttiği gibi, devletin kendisi birinci ideolojik güçtür.

İşte Marx'ın ideolojiyi "yanlış bilinç" olarak tanımladığı şeklindeki yorumların temelinde, O'nun, meta fetişizminden farklı olarak, yanlış bilmenin dolaylı aracı olarak ideolojik bir temsiliyete vurgu yapması vardır. Marx (1976: 24) bu ideolojik temsiliyetin işleyişini, kameranın icadına yol açan, belki de ilk kamera olarak kabul edilebilecek olan *camera obscura*'nın işleyişine benzetir:

İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*'daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün, ağ tabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir.

Marx, "yanlış bilinç" kavramını hiç bir zaman kullanmamış olsa da, *Kapital*'de kullandığı *camera obscura* metaforu, "yanlış bilinç" olarak yorumlanmıştır.

2.1.3. Gramsci ve "hegemonya"

Antonio Gramsci, Marx'ın ideoloji anlayışındaki vurguyu biraz daha, toplumun içine doğru çeker. Bunun nedeni, Marx'ın öngördüğü devrimin bir türlü gerçekleşmiyor oluşunun nedenlerini araştırıyor olmasıdır. Gramsci, bunun nedenini incelerken, devrimin öznesi olarak tarif edilen işçi sınıfının da, burjuva ideallerine rıza göstermekte

olduğunu görür. Gramsci'ye göre iktidarın ürettiği ve ideolojik araçlarla topluma benimsetilen değerler, "hegamonya" aracılığı ile kurulur ve toplumu bir arada tutan bir harç işlevi görmeye başlar. Bir süre sonra toplumdaki bireyler, kendilerine aşıl原因an değerlere "rıza" göstermeye başlarlar ve hegamonya, bu rızanın toplum içindeki örgütlenmesidir. Gramsci, herhangi bir sınıfın egemen olabilmesi için ideolojik bir hegamonya kurmanın kaçınılmaz olduğuna karar verir. "Gramsci'ye göre insanlar aynı ideolojiyi paylaştıkları ölçüde birlikte bulunabilirler ve birlikte iş yapabilirler; ideoloji, bir arada bulunan insanlara ortak bir kimlik verir" (Belge, 1989: 220). Böylece Gramsci, Marx'ın altyapı-üstyapı ilişkisinde atfettiği belirleyici rolü üstyapıya doğru çekmiş olur. Bu yaklaşım Marx'ın yaklaşımına karşıt bir yaklaşım olarak değil, Marx'ın bu şekilde bir yorumlanması olarak okunabilir. Nitekim Marx'ın geç dönem yazılarında, altyapıyla üstyapının karşılıklı olarak birbirlerini etkiledikleri vurgusu belirgin bir biçimde artmıştır. Fakat yine de Marx hiç bir zaman üstyapısal öğeleri ve dolayısıyla ideolojiyi, toplumu değiştirecek belirleyici unsur olarak göstermemişse de, Marksist bir düşünür ve kuramcı olan Gramsci, ekonomik ilişkiler değişmeden de egemen ideolojiye karşı mücadele edilerek bir toplumun dönüştürülebileceğini savunmuştur. Böylece Gramsci, ideolojiye Marx'dan çok daha fazla önem vermiş ve vurgulamıştır.

Gramsci'ye göre sınıflı toplumlarda egemen sınıf, kendi ideolojisini toplumun diğer sınıfları üzerinde ikna edici kılmak zorundadır ve bunu sivil toplumda kurumsallaşmış unsurlar aracılığıyla bir hegamonya kurarak yapar:

Daha önce filizlenen ideolojiler parti olur, birbiriyle çatışır ve yalnızca birisi ya da en azından tek bir kombinasyon, iktidarı kazanıp toplumun her tarafına kendi etkililiğini yerleştirir. Böylece, mesleki değil, evrensel düzeyde mücadelesi verilen bütün soruları ele alarak sırf ekonomik ve siyasi amaçların birliğini değil, entellektüel ve ahlakî birliği de sağlar. Bu suretle temel bir toplumsal grubun bir dizi tabi gruba hegemonyasını yaratır (1978'den aktaran Anderson, 1988: 32).

Görüldüğü gibi Gramsci, egemen sınıfın, toplumu, kendi değerlerine rıza göstermesini sağlamanın aracı olarak gördüğü sivil toplumun kurumlarını, egemen ideolojinin hegamonyasının kuruluş koşulu olarak görür. Aynı şekilde, burjuva ideolojisinin tahakkümünü kırmak ve işçi sınıfının egemenliğini kurabilmek için de karşıt bir

hegemonyayı sivil toplum içinde kurmayı önerir. Din, devlet, siyaset, kültür, eğitim, aile gibi toplumsal kurumlarda yeniden üretilen ideoloji, benzer biçimde ters yönde de kullanılabilir.

2.1.4. Althusser ve “DİA”

Louis Althusser’in, toplumlardaki ideolojinin üretim sürecine ilişkin düşünceleri, Gramsci’ninkilerle benzerlik gösterir. Althusser’in kendisi de (2000: 32), Marksizmin ekonomik indirgemeci yorumlanışına karşı duran Gramsci’ye hakkını teslim etmekle birlikte, onun bu üstyapısal bakış açısını yeterince sistematikleştirmediği söyler. Althusser, Marx’ın altyapı-üstyapı ilişkisindeki belirleyici ögenin maddi altyapı olduğuna dair sorgulamalar yapar: Marx’ın eserlerini iki döneme ayırarak, 1845 yılında yazdığı *Alman İdeolojisi* ve sonraki eserlerini “olgunluk dönemi” eserleri olarak nitelendirir (Çelik, 2005: 57-58). Buna göre olgunluk dönemi eserlerinde Marx, bir üstyapı aracı olan ideolojinin de belirleyici rolünü teslim etmektedir. Bu yaklaşımda da Marx’ın ekonomik indirgemeci olmayan yorumlanışı temel alınarak yine Marksist bir ideoloji kuramı geliştirir. Althusser (2000:19), ideoloji kuramını temellendirirken, Marx’ı temel alarak, bir toplumda üretimin devam edebilmesinin koşulunun, üretim araçlarının da yeniden üretilmesi olduğunu anlatır. Bu araçların yeniden üretilmesi de, işçi sınıfına kabul ettirilen ihtiyaçlar doğrultusunda olabilmektedir. Althusser (2000: 33-34), devletin aygıtlarını “baskı aygıtları” ve “ideolojik aygıtları” olarak ikiye ayırır. Hükümet, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler gibi aygıtları “devletin baskı aygıtları” olarak, aile, hukuk, siyaset, sendika, eğitim, din, medya ve kültür gibi aygıtları da “devletin ideolojik aygıtları” (DİA) olarak tanımlar. Eğer bir devlet, toplumuna resmi ideolojisini kabul ettirme konusunda başarılı olmuşsa zor aygıtlarını daha az gösterme gereksinimi duyar. Devletler, kalabalık halk kitlelerini yalnızca zor gücüyle uzun süre yönetemezler ve bu yüzden yönetim biçiminin yürürlüğüne dair halkın ikna olmasına ihtiyaç duyarlar. Bu açıdan ideolojik aygıtların başarısı devletler için elzemdir (Althusser, 2000: 36). Althusser (2000:54), bu yaklaşımının bir sonucu olarak ideolojiyi, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali bir ilişki olarak tarif eder:

Her ideoloji, zorunlu olarak hayali çarpıtması içinde, varolan üretim ilişkilerini (ve onlardan türeyen diğer ilişkileri) değil, fakat her şeyden önce bireylerin, üretim ilişkileri ve onlardan türeyen ilişkilerle olan hayali ilişkisini gösterir. Demek ki ideolojide, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, fakat bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle hayalî ilişkisi (temsil edilir) gösterilir.

Althusser'in bu "temsil" vurgusu, Marx'ın "ideoloji" ile "meta fetişizmi"ni ayırt ettiği noktayı çağırıştırır. Demek ki Althusser'e göre de ideoloji, yalnızca bir gerçekliğin yanlış bilinme hali değil, bu yanlış bilinen şeyle onu yanlış tanıyan bilinç arasındaki bir dolayımdır ve bu dolayım kendiliğinden değil, DİA'lar aracılığı ile yaratılır. Althusser (2004: 104), bu yaklaşımının sonucunda ideolojiyi, bir sınıfın diğerine kabul ettirdiği bir fikirler dizgesi olmakla kalmayıp, tüm sınıfların süregiden ve her yana yayılmış pratikler dizgesi olarak yeniden tanımlamıştır.

2.1.5. "Yanlış bilinç" anlayışına genel bakış

Buraya kadar olan "ideoloji" kavrayışı, Marx'ın "yanlış bilinç" önermesinin farklı yorumlanış biçimleri olarak kabul edilebilir. Yukarıda anlatılan ideoloji yaklaşımları sıralanacak olursa, ideolojiye dair yaklaşım en saf haliyle Marx'ın, ideolojiyi *camera obscura* olarak görmesinden başlar, ideolojinin kaynağını aynı yer olarak göstermesine karşın Althusser ve Gramsci'de, ikna olmuş bir topluma doğru kayan bir vurgulama olduğu görülür. Tüm bu ideoloji yaklaşımlarında bahsedilen, iktidarın kendi çıkarları için toplumu yanıltmak amacıyla ürettiği bir egemen ideolojidir. İktidar gruplarının çıkarsal amaçlarını gizleyerek sürdürebilmesinin bir yolu olarak ideolojik eylem, çarpık gerçekliği meşrulaştırmayı hedeflemektedir. Görüldüğü gibi Marx'dan Althusser ve Gramsci'nin sorgulamalarına doğru, toplumun, egemen ideolojiye rıza gösterdiği tezine doğru bir vurgu kayması olmuş ve ideolojinin kaynağı aynı gösterilse de ideolojik çarpıtmadan kurtulmanın alanı olarak toplum ve kültürel alan gösterilmeye başlanmıştır.

Raymond Williams (1990: 48), tüm bu yaklaşımları kapsayacak ve toparlayacak biçimde, ideolojinin üç temel kavramsal kullanımından bahseder:

1. Belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi,
2. Gerçek ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar dizgesi, yanlış düşünceler ya da yanlış bilinç,
3. Anlam ve düşünce üretiminin genel süreci.

John Fiske (1996: 112-114), Williams'ın bu kavramlaştırmalarını şu şekilde açıklar:

Birinci kullanım, sözcüğün psikologlar tarafından kullanımına daha yakındır. Psikologlar, 'ideoloji' sözcüğünü, tutumların tutarlı bir yapı içinde düzenlenme biçimine gönderme için kullanırlar. Örneğin bir adamın, gençlerle ilgili belirli bir tutumlar dizgesine sahip olduğunu düşünelim. Bu adam, gençlerin askerlik hizmetinin onları daha sağlam karakterli yapacağına ve toplumsal sorunlarımızın çoğunu çözeceğine inanmaktadır. Bu tür bir kişinin, suç, ceza, sınıf, ırk gibi konularda ne türlü tutumlar takınacağını kolayca tahmin edebiliriz, hatta onun sağ görüşlü otoriter bir ideolojiye sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Kişinin tutumlarına biçim ve tutarlılık veren, birbirlerine uyumlu hale getiren, bu ideolojidir.

Williams'ın bahsettiği bu ilk kullanım biçiminde ideoloji kavramı, yalnızca iktidar tarafından üretilen değil, her bireyin edindiği tutumların tutarlılık zemini olarak anlatılır. Buradaki sorun, bireylerin sahip olduğu ideolojik tutumların, iktidarla kurulu ilişki tarafından belirlenmeyen, kendiliğinden bir ideolojik tutum tipi olarak sunulmuş olmasıdır. Fiske, (1996: 121-124) ikinci kullanım biçimini, birincisiyle kaçınılmaz bir ilişki kuracak biçimde şu şekilde açıklar:

(...) Böylece ideoloji, yönetici sınıfın işçi sınıfı üzerinde tahakkümünü sürdürmesini sağlayan yanılsamalar ve yanlış bilinç kategorisi haline gelir. Yönetici sınıf, ideolojiyi aktaran ve toplum içinde yayan temel araçları kontrol ettiği için, işçi sınıfının kendi ikincil konumunu "doğal" ve dolayısıyla haklı görmesini sağlayabilir. Yanlışlık burada yatmaktadır. Bu ideolojik araçları içinde eğitim sistemi, siyasal sistem, hukuk sistemi ve medya ile yayıncılık yer almaktadır.

İdeolojinin bu ikinci kullanım biçiminin açıklaması, Karl Marx'tan temelini alan ve Louis Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" kategorilerinden yararlanan bir

açıklamadır. İşte bu kullanım biçiminin, ideolojinin, “egemen ideoloji” olarak kavrandığı biçim olduğu görülür.

Üçüncü kullanım biçimi ise hem birinci hem de ikinci kullanım biçimlerini içerecek ve buna eklemenecek bir ideoloji kavrayışıdır. Fiske (1996: 229) bunu şu şekilde açıklar:

İdeoloji burada, anlamın toplumsal üretimini betimlemek için kullanılan bir terimdir. Bu şekilde kullanıldığında ideoloji, yan anlamların kaynağıdır. Mitler ve yan anlamlı değerler, ideoloji içinde kullanılabilirler için varolurlar. İdeoloji, beni bilim temelli batı kültürünün bir üyesi olarak inşa etmektedir, çünkü bu kültürün göstergelerini yan anlamlarını ve mitlerini uygun biçimde kullanabilmekteyim. Kültürümün anlamlandırma pratiklerine katılmakla, ideolojinin, kendini sürdürme araçlarından biri haline geliyorum. İdeoloji, bu üçüncü kullanımda durağan bir değerler dizgesi ve görme yolları değil, bir pratiktir.

Bu üç ideoloji yaklaşımı, Williams tarafından her ne kadar ayrı ideolojik yaklaşımların tanımı olarak sunulsa da, aslında ideolojinin “yanlış bilinç” olarak kavranışını merkeze alıp, buna Althusser ve Gramsci’nin katkılarıyla birlikte tekrar yorumlanmasıdır. İkinci tanımında doğrudan Marx’ın ideolojiyi yanlış bilinç olarak tanımlamasından yola çıkılırken, ilk tanımda kendiliğinden verili olarak ele alınan bir ideoloji kavrayışı vardır ve bu kavrayışın, aslında bireylerin eğilimlerinin verili olarak ele alınması şeklinde geliştiği görülür. Üçüncü ideoloji tanımında ise toplumdaki bireylerin, iktidarın ideolojisine sadece ikna olmakla kalmayıp, aynı zamanda pratiklerle bu ideolojiyi tekrar tekrar ördüklerini anlatılır. Bu da Gramsci’nin “hegemonya” kavramına işaret eder.

Buraya kadar olan ideoloji yaklaşımına dayanarak, yanlış bilinç üreten ideolojileri, hem egemen olan hem de egemenlik güden koşullar altında “egemen ideoloji” olarak tanımlamak mümkündür. Aynı noktadan hareketle, “egemen ideoloji” kavramını Eagleton’un (1996: 305) tanımıyla şu şekilde açmak da mümkündür: “İdeoloji, çoğunlukla göstergeler, anlamlar ve değerlerin, bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir”. Egemen ideolojinin bu olumsuz anlamı, egemen olmayan her ideolojinin olumlu bir amaç

güttüğü anlamına gelmez. Bir düşünce egemen olmadığı halde ve egemen olmadığı için kendisini egemen kılma amacıyla olabilir. Örneğin 2. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da yükselen faşizmin, kendi egemenliğini kurmak için, propaganda filmleri yapmış olması bunun bir örneğidir. O halde yukarıdaki tanımın dışına taşacak biçimde, yalnızca “iktidarın yeniden üretilmesi” değil, bir iktidarın ele geçirilmesi amacıyla üretilen ideolojiler de egemen ideoloji ile aynı yöntemi kullanır. Bu iki ideoloji biçiminin ortak özelliği, toplumları yönetmek amacıyla olan azınlık gruplarının, bunu yapabilmek için topluma anlam, değer ve inanç aşılama amacıyla olmalarıdır.

Tam bu noktada, egemen olmayan fakat egemenlik güden ideoloji ile, egemen olmayan fakat egemen ideolojiyi eleştiren ideolojik yaklaşımı birbirinden ayırt etme zorunluluğu ortaya çıkar. Bu ayırt ediş için gerekli olan kavrayış ise, bir ideolojiyi olumlu ya da olumsuz yapanın ne olduğuna dair bir kavrayıştır. Burada önemli olan, kullandığı aygıt yoluyla anlam ve değer üreten ideolojinin, hangi amaca hizmet ettiğidir. Eğer toplumsal bir kesitte bir tahakküm ilişkisi, bir ezme-ezilme ilişkisi ya da bir sömürme biçimi varsa, tahakküm kuran tarafın lehine işlemekte olan yaşantı biçimini meşrulaştırmak, yeniden üretmek ve savunmak, olumsuz bir ideolojik sürece işaret eder. Böyle bir yaşantı biçimini eleştirirken kendi tahakkümünü kurmak isteyen bir toplumsal grubun değer üretimi de benzer biçimde olumsuz bir ideolojik süreci gerektirir, çünkü ortak amaçları bir tahakküm kurmaktır. Fakat kendisi de bir ideolojik duruş olmasına rağmen bir tahakküm kurma amacı gütmeyen, doğası gereği tahakkümün kendisine karşı yıkıcı olmayı amaç edinen bir duruş, tanımına göre yine ideolojiktir fakat olumlu bir ideolojik tavidir. Örneğin erkek tahakkümü altında yaşayan kadınların feminist bir ideolojiyi örmeye çalışmaları, olumlu bir ideolojik duruş olarak değerlendirilir. Çünkü feminizm, kadınların tahakkümünü ya da egemenliğini kurmayı amaçlamaz; tahakkümün olmadığı bir yaşantıyı, erkeklerin egemenliğine son verme yoluyla kurmayı amaçlar, çünkü egemen olan, erkektir. Fakat feminizm yine de bir ideolojidir. Böylece bir konu daha netliğe kavuşur: İdeoloji, kategorik bir ayrıma varmaksızın, bir olumsuzluk ya da çarpıtma biçiminde okunamaz. Demek ki “ideoloji” kavramını, olumlu ya da olumsuz olarak da sınıflandırmak mümkündür: İktidar kurma ya da iktidarı yeniden üretme amacı güden ideoloji ve iktidarın ideolojisini eleştiren ideoloji.

O halde “egemen ideoloji” anlayışına göre, her türlü toplumsal iktidar ve egemenlik biçimi ve buna karşı eleştirel bir duruş sergileyen özneler, kendi çıkarına

olan ideolojiyi, kültürel araçları kullanarak üretir. Sinema da, bu kültürel araçların en etkililerinden biridir.

2.1.6. “Egemen ideoloji-sinema” ilişkisi

İdeolojiye dair, yukarıda anlatılan ve tarihsel bir doğrultuda gelişmiş olan yaklaşımlar, tüm iletişim araçları ve sanat üretimleri gibi sinemayla olan ilişkisi bağlamında da aynı tarihsel paralellik içerisinde ele alınmış ve değerlendirilmiştir: “İdeolojik eleştiri, genel olarak 1970’lerin sonunda Althusser’ci Marksizm’den ve Marksist kuramcı Gramsci’nin 1920’lerdeki ‘hegemonya’ üzerine yazdıklarının yeniden değerlendirilmesinden aktarılan modelin film çalışmalarına uyarlanmasıyla başlamıştır” (Langford, 2006’dan aktaran Kabadayı, 2013: 59). Bugün sinemanın ideolojiyle olan ilişkisine dair düşünmek için, yukarıda anlatıldığı gibi ideolojinin tarihsel olarak kendi içindeki anlayış değişikliklerini, toplumun kendilerini konumlandıkları yeri ve sinemanın varoluş koşullarındaki gelişmeleri birlikte düşünmek gerekir. Sinemanın ortaya çıkışı, tarihsel olarak kapitalizmin ve burjuva toplumunun gelişmeye başladığı bir süreç içerisinde gerçekleşir. İlk ortaya çıkışından itibaren sinemanın gerçekliği sunuş biçimi ve dolayısıyla gerçeklikle bağı üzerinden sorgulanmış ve tartışılmıştır. Gerçeklikle sinemanın bu ilişkisi, gerçekliğin nasıl tanımlandığıyla bağlantılı olarak yine ideolojik bağlamlarda tartışılmıştır. Siyasi olsun ya da olmasın, her türlü toplumsal iktidar ve egemenlik biçimi, kendi çıkarına olan egemen ideolojiyi, kültürel aygıtlar aracılığı ile üretir ve sunar. Öncelikle sinema, Althusser’in bahsettiği gibi, devletin ideolojik aygıtlarının içerisinde yer almaktadır. Bu aygıtın devlete olan aidiyeti, bürokratik bir bağ ile olmamış, fakat ekonomik bağlamları dolayısıyla belli aidiyetler içerisinde olmuştur. Yine de sinema hemen her zaman hem kitle kültürünün bir parçası olarak ideolojik aygıt gibi kullanıma açık olmuşsa da, bağımsız kullanımlara da açık olmuştur.

İdeoloji kavramının “yanlış bilince” dayanan klasik açıklamasının, genel olarak sinemadaki ideolojik eleştiri için de geçerli olduğu görülür. Sinema filminin, iktidarın bir ideolojik aygıtı olarak işlev gördüğüne dair ilk sorgulamalar, özellikle batıda toplumsal muhalefetin yükselmesiyle sol sinema dergi çevreleri tarafından yapılmıştır. Özellikle de 1960’ların sonuna doğru Avrupa’da ortaya çıkan özgürlük hareketleri

sirasında, sanatın hemen her alanında olduğu gibi sinemanın iktidarla olan bağının da ele alınmaya başlandığı görülür. Sinemadaki ideolojik gücü fark eden sinema eleştirmenleri ve dergi çevreleri, muhalif ve devrimci bir sinemanın imkanlarını araştırmak için teorik bir sorgulamaya girişmişlerdir. Bu sorgulamaların ilk kez yoğun olarak yaşandığı alan, Fransa’da yayınlanan *Cahiers du Cinema*, *Cinethique*, ve *Tel Quel* gibi dergilerdir (Güçhan, 1999: 169). Mayıs 1968 olaylarından sonra *Cahiers du Cinema*’nın editörleri Jean Narboni ve Jean Luc Comolli ile Jean-Patrick Lebel arasında sinemanın gerçekliği sunuş biçimi ve ideolojiyle ilişkisi hakkında bir tartışma başlar. Narboni ve Comolli, 1968 yılında “Sinema-İdeoloji-Eleştiri” başlıklı bir makale yayınladılar. Yazarlar bu makalede öncelikle sinema filmi, endüstriyel bağlamı içinde Marksist bir anlayışla betimlediler: “Film bir mala dönüşür, bilet satışlarıyla ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir. Bir film, sistemin maddi bir ürünüdür ve bu yüzden aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür” (Comolli ve Narboni, 2010: 99). Comolli ve Narboni’ye göre sinema, içine girmek zorunda olduğu ekonomik ilişkilerden dolayı ideolojiktir. Sinemanın ekonomik bağımlılıklarının bir sonucu olarak her zaman egemen ideolojinin hizmetinde olacağını ve üretilen gerçekliğin de her zaman çarpıtılmış gerçeklik olacağını söylerler. Bu yaklaşım, Marksizmin ekonomik-indirgemeci bir yaklaşımdır. Daha sonra Jean Patrick Lebel’in de karşı çıkacağı gibi, ekonomik bağlantıları sinemayı doğası gereği egemenlerin amacı yapmak zorunda değildir (Lebel, 1974: 35-36). Üstelik o yıllarda kameraların ucuzlaması ve hafiflemesi sonucunda “Yeni Dalga” gibi bağımsız ve bireysel sinema akımları da ortaya çıkmıştır. Fakat yine de burada vurgulanan ekonomik bağımlılık yalnızca filmin yapım sürecini değil, dağıtım sürecini de içerdiği için endüstrileşmeyen sinema türlerinin ve bağımsız yapımların, belirli bir seyirci kitlesine ulaşacağı gerçeğinden dolayı, Comolli ve Narboni endüstriyel sinemanın baskın rolünü o zamandan görmüşlerdir. Yazarlar, makalenin sonrasında sinemanın teknik doğasından dolayı ve yansıttığı gerçekliğin çarpıtılmış bir gerçeklik olduğu tezinden yola çıkarak yine tarafsız olamayacağını anlatırlar.

Açıkça sinema gerçekliği yeniden üretir. Kamera ve film bunun içindir ve bu nedenle ideolojiyi ifade ederler. Ancak film yapımının araçları ve teknikleri gerçekliğin birer parçasıdır ve dahası, gerçeklik egemen ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan bakılırsa

kameranın dünyayı kendi somut gerçekliği içinde yakalayan tarafsız bir araç olduğuna dair klasik sinema kuramı son derece gerici bir kuramdır. (...) Bir film çekmeye başladığımızda, daha ilk çekimden itibaren, şeyleri gerçekten oldukları gibi değil ama ideolojinin süzgecinden geçtikleri haliyle yeniden üretme zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız. Bu, üretim sürecindeki her aşamayı içerir: Konular, stiller, biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri... Bunların tümü genel ideolojik söylemi vurgular. Film, kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir (Comolli ve Narboni, 2010: 101).

Daha sonra yazarlar sinema filmlerini, bu özelliklerine göre sınıflandırır. Bu sınıflandırmada, hem egemen ideolojiyi barındıran hem de egemen ideolojiyi eleştiren filmler vardır. Bu yapımları da kendi içlerinde görünür olup olmamalarına göre ve etki güçlerine göre çeşitlendirirler. Comolli, çekim ölçekleri, ses ve kurgu gibi biçimsel öğeleri de ideolojik olarak tanımlar. Yazara göre tek plan sürekliliği içinde aç-karşı aç ve kurgunun belli olmaması, gerçeklik estetiğini oluşturur ve ses gerçeklik izlenimini güçlendirmek için sinemaya girmiştir. Comolli özellikle dış sesin, iktidarın sesi olarak ideolojik bir işlev gördüğünü savunur (Comolli, 1974'den aktaran Güçhan, 1999: 174).

Tartışmanın diğer ucunda aynı dönemin sinema eleştirmenlerinden ve yönetmenlerinden olan Jean-Patrick Lebel'in, kamerayı doğal olarak ideolojik bir aygıt olmadığını savunan argümanı vardır. Lebel'e göre kamera kendiliğinden ideolojik bir aygıt değildir ve yalnızca egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Kamera bilimsel verilere göre çalışan bir aygıttan başka bir şey değildir. Lebel, ideolojik kullanıma açık olması bakımından sinemayı herhangi bir araçla aynı potansiyelde gösterir. "Sinema bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır (özellikle de gösteri sinemasını)" (Lebel, 1974: 35-36). Lebel, sinema filmlerindeki egemen ideolojinin baskın rolünü kabul etmekle birlikte, bunun, sinemanın doğal yapısından kaynaklanmadığını, egemen ideolojinin, hem sinema sektörü hem de izleyici üzerindeki etkisinden kaynaklandığını söyler (Lebel, 1974: 35-36). Böylece Lebel, egemen ideolojinin etkin olduğu toplumlarda hem araçların hem de toplumun kültürel durumuna dikkat çekerek, egemen ideolojinin, şeylerin doğasına ait değil, kültürel bir olgu olarak geliştiğini vurgular.

Görüldüğü gibi, Lebel'in, Comolli ve Narboni'nin makalesini eleştirirken geliştirdiği argüman, ideoloji kavramına ortodoks bir yaklaşımın ötesine geçerek Gramsci'nin hegemonya kavramını da içerecek biçimde, egemen ideolojinin yeniden üretildiği yerin kültür olduğu tezine dayanmaktadır. Aynı zamanda Lebel bu eleştirisinde seyirciyi de ideolojik olarak tercih yapan etken bir konuma oturtmuş oluyordu. Lebel, sinemanın her ne kadar egemen ideolojinin baskısı altına endüstrileştiğini kabul etse de, muhalif ideolojilerin de filmlerde kullanılabileceğini savunuyordu.

Nitekim sinema, ilk ortaya çıkışından itibaren devrimci yönetmenlerin elinde, burjuva ideolojisini eleştirerek yeni bir hayatın mümkün olduğunu anlatabilecekleri bir araç olarak da kullanılmışlardır. Devrimden sonra Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan devrimci sinema, bunun ilk örneklerindedir. Sovyet sineması özellikle Dziga Vertov, Lev Vladimirovich Kuleshov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi sinemacıların ve sinema teorisyenlerinin çabalarıyla devrimci bir araç olarak kullanılmışlardır. Bu sinemacıların ilki Dzigo Vertov, *Kino-Glaz* (Sinema-Göz) adıyla kurduğu sinema kuramı çerçevesinde gerçekliği kurguyla istediği biçimde verebileceğini savunuyordu. Vertov, kamerayı her yenilik gibi coşkuyla karşılayan bir Sovyet devrimcisiydi. O'na göre kamera hareketleri ve kurgu yoluyla her türlü olasılığı gerçekleştirmek mümkündü. 1929 yılında çektiği *Film Kameralı Adam* filminde Vertov sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayarak kameranın devrimci gücünü gösterir. Vertov, film çekimi sırasında sinemaya yabancı olan her türlü öğreyi çekimin dışında bırakarak istediği gerçekliği kurmayı savunur. 1924-1934 yılları arasında çektiği *Öncü Gerçek* (1924), *Lenin Kino-Pravda* (Lenin Sinema-Gerçek, 1924), *Lenin Üzerine Üç Türkü* (1934) gibi filmleriyle Sovyet devrimci sinemasında etkili olmuş ve sinemayı burjuva ideolojisini kırarak biçimde kullanmıştır (Günaydın, 1997: 33-47). Sergei Eistenstein, yine *çarpıcı kurgu* adını verdiği kurgu kuramıyla gerçekliği etkili bir biçimde aktarabileceğini savunmuştur. Eisenstein 1924 yılında 1905 yılında meydana gelen ayaklanmaları çekmek için görevlendirilir ve bu olayların önemli bir parçası olan Potemkin ayaklanmasını filme çeker. *Potemkin Zırhlısı* (1924) adıyla çekilen bu filmde Eisenstein, zırhlıdaki ayaklanma ile merdivenlerdeki katliamı paralel kurguyla birleştirerek sinemanın bir ögesi olarak kurguyu, gerçekliği kurma aracı olarak kullanır. Eisenstein'ın filmleri ve kuramı, kendisinden çok sonra gelen bir çok büyük yönetmeni

de etkilemiş, aynı zamanda *Cahiers du Cinema*, *Cinethique* gibi önemli dergilerde köktenci tartışmaların kaynağı olmuştur (Günaydın, 1997: 39-42).

Görüldüğü gibi Sovyet sinemasında genel anlamıyla sanat, özel olarak da sinema, genç sosyalist rejimin bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır ve tıpkı devrimin kendisi gibi sinema da Sovyetler Birliği'nde tarihi olmayan yeni ve devrimci bir anlayış içerisinde, ama var olan iktidar biçiminin savunusu rolüyle işlev görmüştür. Nitekim Stalin tarafından zamanla ideolojik baskı altına alınan yönetmenler sansürle karşılaşmaya başlamış ve bir çok yönetmen ya geri çekilmek ya da ülke dışına kaçmak zorunda kalmıştır. Bu yönetmenler ideolojik olarak Sovyet rejiminin devlet ideolojisini benimseyen yönetmenler olmalarına rağmen, filmlerinde sahip çıkmaya çalıştıkları özgürlüğün ölçüsü rejime fazla geldiği ölçüde ciddi bir baskıya maruz kalmışlardır (Günaydın, 1997: 30-47). Bu durumda, hem Comolli ve Narboni'nin, makalelerinde daha çok Batı sineması için değindikleri ekonomik belirlemci vurgunun, hem de Sovyet rejiminde görüldüğü gibi, sinemanın, pazar bağlantılarını da aşarak doğrudan iktidarın elindeki bir ideolojik aygıt olarak iş gördüğü vurgusunun haklı çıktığı görülür.

Sinemanın iktidarla ilişkisi, batıda da benzer biçimde gelişmiştir. Batıdaki ideolojik baskı, sinema endüstrileştikçe ekonomik bağlamda iktidarın ideolojisine bağlanmış, fakat yeri geldiği zaman doğrudan devletin baskısı da söz konusu olmuştur. Bunun en iyi örneği, Robert Griffith'in vurguladığı gibi Hollywood'da 1945-1954 yılları arasında senatör Raymond McCarthy tarafından gerçekleştirilen büyük çaplı soruşturmadır. Bu dönemde bir çok sinemacı, komünizm tehdidi bahane gösterilerek doğrudan soruşturmaya maruz bırakılmış ve sinema dünyasından uzaklaştırılmışlardır:

McCarthy'nin arkasına sağlam bir kamuoyu olarak başlatmış olduğu baskı ortamında giriştiği uygulamaların ilki komünist soruşturmalarının hızlandırılması ve bu soruşturmaların halka açık hale getirilmesi olmuştur. McCarthy daha da ileri giderek üniversitelerdeki derneklerden yayınlanan kitaplara kadar büyük bir araştırma programı başlatmış, özellikle devlet kütüphanelerinde yaptırmış olduğu araştırmalar sonucunda çoğu yayının kaldırılmasına ve birçok kitabında komünist başlığı altında yakılmasına neden olmuştur (Griffith, 1987: 74).

Griffit'in vurguladığı toplumsal destek, yukarıda Lebel'in, seyircinin de ideolojik özne olarak rolünün saptanması gerektiğine dair olan vurgusuna işaret etmektedir. Egemen ideolojinin bu baskın rolü, bir süre sonra oto-sansür biçiminde de işlev görmeye başlamıştır. Christian Metz, bunu şöyle açıklar: "İdeolojik sansür, film yaratıcılarının bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür; kendi ideolojilerinin kendi yapıtları üzerine uyguladığı kısıtlamaları içeren, bir tür oto-sansürdür" (Metz, 1974: 10).

Görüldüğü gibi, iktidarın sinemayla olan ilişkisi, koşullara göre hem doğrudan otorite yoluyla hem de sektörleşmiş bir alanda, üzerinde kurulan ekonomik bağlar yoluyla gerçekleşebilmiştir. Her iki durumda da iktidarın kontrolü altında üretilen bir sinema filmi, seyirci üzerinde istenilen ideolojik etkiyi yaratmak için hem içeriğiyle hem de biçimsel olarak egemen ideolojiyi kendi içinde kurabilmek zorunda olmuştur. Hem içeriğe hem de biçime dair bu ideolojik unsurların çözümlenmesi de yine bir çok teorisyen ve film eleştirmeni tarafından gerçekleştirilmiştir.

2.1.6.1. Egemen ideolojinin sinemayı kullanımı

Sinema-ideoloji ilişkisi üzerine yapılan çok sayıda araştırma, özellikle ana-akım sinemadaki ideolojik öğelerin ne şekilde ve hangi yollarla kullanıldığıyla ilgilenmiştir. Sinema filmi bir söylem metni olarak ele alındığında, hem biçem olarak hem de içerik olarak anlam yaratan bir yapıda olduğu ve bu iki ideolojik kullanım biçiminin birbirlerini tamamladığı görülür. Özellikle Godard'ın, Eisenstein'ı, Burjuva estetiğini kullanarak devrimci sinema yapmakla eleştirmesi, bu konudaki önemli tartışmalardan biridir. Bu bölümde, özellikle Hollywood sineması üzerinde yoğunlaşan ideolojik araştırmaların konu edindiği inceleme alanlarına göz atılacak ve ideolojik öğelerin ne şekilde temsil edildiğine ve bunun hangi biçimlerde görünür olduğuna dair tartışmaların içeriğine bakılacaktır.

2.1.6.1.1. Ahlakî temsillerin ve mitlerin kullanımı

Michael Ryan ve Douglas Kellner, Hollywood sineması ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkiyi, Hollywood sinemasının 1960'ların sonundan 1980'li yılların

ortalarına kadar süren dönemi içinde incelerler ve Hollywood'un kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak, ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu, fakat bunun yanında farklı tarihsel ve toplumsal dönemlerde ortaya çıkmış filmlerin, farklı söylem ve stratejileri içereceklerine de dikkat çekerler (Ryan ve Kellner, 1997: 18-19). Yazarlara göre filmlerin ideolojisi önceden belirlenmiş kapalı kategoriler içerisinde değil, seyirci kitleleri üzerindeki teorik etkileri bakımından faydacı bir biçimde belirlenir. Sinemanın, yansıtma kuramına göre değil, daha çok “temsil” üzerine işlediğini savunurlar. Temsil, insanların, içinde yaşadıkları toplumdan devralınırlar ve içselleştirilerek kişiliğin bir parçası haline gelirler. Filmler de toplumsal yaşamın temsillerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar (Güçhan, 1999: 211). Bu temsiller tarihsel döneme bağlı olarak iş görmez olmaya başladığında ise sinema endüstrisinin yaklaşımında değişiklikler olur. Örneğin 1960'lı yılların sonundaki özgürlük hareketleri ABD'de etkisini gösterdiğinde, Hollywood'da da otoriter sistemi eleştiren, daha özgürlükçü filmler ortaya çıkmıştır. *Cool Hand Luke* (*Parmaklıklar Ardında*, Rosenberg, 1967), *Bonnie and Clyde* (*Bonnie ve Clyde*, Penn, 1967), *The Graduate* (*Aşk Mevsimi*, Nichols, 1967), *Midnight Cowboy* (*Geceyarısı Kovboyu*, Schlesinger, 1969) gibi bir çok film, başkaldırıyı öven örnekler olarak yerini almıştır. ABD'deki sinema endüstrisi, toplumsal gelişmelere karşı duran bir ideolojik baskı kurmamış, toplumsal muhalefet potansiyelini, bir nevi “gaz alma” işlevi görececek biçimde filmlerde kullanmıştır. Nitekim 1970'lerin sonuna doğru Hollywood, tekrar otoriter ve muhafazakar eğilimli filmlerin öne çıktığı bir alan olmuştur (Güçhan, 1999: 212-213).

Ryan ve Kellner (1997: 105-106), bahsettikleri şifrelenmiş toplumsal temsile iyi bir örnek olarak Steven Spielberg'in *Jaws* (1975) filmini gösterirler: Filmin hemen başında geceleyin çırılçıplak denize doğru koşan genç kız, köpekbalıkları tarafından parçalanır. Bunun sebebi, toplumun ahlaki sınırlarını aşmış olmasıdır. Yine aynı filmde Şerif Brody'nin, karısı tarafından baştan çıkarılmaya çalışılması sırasında bir çocuğun daha saldırıya uğraması, kadının toplumdaki durumunun seyircinin gözünde sömürülmesidir; kadının cinsel özgürleşme peşinde olması her zaman felaketlerin nedeni olarak verilirken, yapımcı aslında erkeğin iktidarsızlık duygusunu doyurarak bilinçdışı bir intikam alır.

Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de, ideolojinin, bireyde toplumsal olarak oluşmuş zaafı istismar etme yoluyla kendisini kurduğudur. Yukarıda bahsedilen temsillerin izleyici üzerinde işler olabilmesi de, toplum tarafından içselleştirilmiş olması koşulunda geçerli olmaktadır. Gramsci'nin "rıza" ve "hegemonya" kavramları hatırlanacak olursa, ideolojik temsillerin, toplumda rıza yoluyla edindikleri bir karşılık bulduklarını gerektirir. Buna iyi bir örnek olarak Alfred Hitchcock'un 1954 yılı yapımı *Rear Window (Arka Pencere)* filmi verilebilir: Filmde, bacağı alçıya alındığı için, evinin arka penceresinden karşı apartmanlardaki pencereleri röntgenlemekten başka yapacak işi olmayan Jeff'in bu röntgencilik serüveni izlenir. Jeff bir gün, karşı apartmanda işlenecek olan bir kadın cinayetini fark eder. Bu cinayetin işlenmek üzere olduğundan emin olana kadar da bu izlemesi devam eder. Cinayet saati gelip çattığı zaman, her ne kadar bu şüphesini panikle çevresindekilere anlatmış olsa da, Jeff'in cinayeti engellemesi için çok geçtir. Filmde, bu sürece paralel olarak işleyen bir başka hikâye daha vardır: Jeff güzel nişanlısı Lisa ile evlenmek üzeredir fakat evleneceği kadının kendisi için "fazla iyi" olduğunu bakıcısına anlatarak evlenmek istemediğini, hatta bu konuda çok büyük bir baskı hissettiğini gösterir (Demirkol, 2015: 101-102).

Slavoj Žižek (2005: 126-129), bu ikincil hikâyenin hiç de bir dolgu malzemesi olarak ya da alt-öykü olarak anlatılmış olmadığını, tersine filmin özünü oluşturduğunu vurgular. Jeff'in aslında bu cinayeti bilinçdışı olarak fantastik olarak işlemiş olduğunu anlatır:

Arka Pencere, son tahlilde, bir cinsel ilişkiye girmekten, fiili iktidarsızlığını bakış yoluyla, gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürerek kaçan bir öznenin hikâyesidir: Bu özne, kendini ona sunan güzel kadın karşısındaki sorumluluğundan kaçmak için çocuksu bir meraklılığa "geriler".

Jeff, altında ezildiği bu evlilik fikrinin yarattığı iktidarsızlık duygusuyla, bu "fantezi penceresi"nden, Lisa'nın başına gelebilecekleri izler (Demirkol: 2015: 102). "İçinde bulunduğu çıkmazın bir dizi hayali çözümünden oluşan sergiyi görmek için, 'pencereden bakması' yeterlidir (Žižek, 2005: 128). Yani filmdeki ideoloji, izleyicinin zaten barındırdığı bir şeydir.

İşte bu filmlerde toplumsal temsile örnek olarak verilen “ahlak” temsili, aslında bir sömürü biçiminde işler. Çünkü erkeğin, kendi yarattığı egemenlik iddiası, o iddianın altında ezilmesine neden olmaktadır ve bu ezilmeden kurtulmasının yolu olarak sinemadaki bu temsiller, ona bir intikam teklifi sunar. Egemen ideoloji sinemada her zaman seyircinin uymacı özelliğini sürdürmek ister, onu rahatsız etmeyi değil. Oysa “hoşnut olmak, razı olmaktır” (Adorno ve Horkheimer, 1995: 35).

Egemen ideoloji sinemada her zaman toplumsal mitleri, doğallaştırma yoluyla kullanır ve statükonun devamını sağlamayı amaç edinir. Verili düzeni bozabilecek her türlü potansiyel, felaketlerle sonuçlanacak bir girişim olarak sunulur. Erkeğin egemenliği, beyaz burjuva ailesinin kutsallığı, Hrsitiyanlığın perhizcilik anlayışı, egemen ideolojinin sinemada kullandığı mitlerden bazılarıdır. John Fiske (1996: 160), Levi-Strauss’un “mit” kavramına yaklaşımı şöyle açıklar:

Levi-Strauss’a göre göre mit bir öyküdür ve içinde dolaştığı kültür açısından önemli olan ikili karşıtlıklardaki derin yapıların özgül ve yerel bir dönüştürümüdür. En güçlü ve önemli mitler, endişe gidericiler olarak işlev görürler, çünkü herhangi bir ikili karşıtlık yapısında doğal olarak var olan çelişkilere değinirler. Bu çelişkileri çözmeseler de bunlarla yaşamının yollarını gösterirler. Böylece bu çelişkiler çok yıkıcı hale gelmezler.

Fiske (1996: 162-166), *The Searchers* (Çöl Aslanı, 1956) filmini, Levi-Strauss’un bu mit yaklaşımı doğrultusunda çözümler. Filmde kahraman (John Wayne), ABD’deki iç savaştan sonra kızılдерililer tarafından kaçırılmış olan küçük bir kızı arayan bir gazidir. Fiske’ye göre film genel olarak kızılдерili sempatzanı bir tavır içerir. Fiske, filmin anlatısındaki ikili yapıları şöyle oluşturur: Gelişmiş Doğu-yabani Batı, beyazlar-kızılдерililer, yasa-anarşi, insanlık-zalimlik, dişillik-erillik, toplum-birey. Bunların toplamındaki derin ikili karşıtlık, kültür ile doğa arasındaki karşıtlıktır. Filmde kültürel mit, yayılmacı, sömüren, eril batıyı temsil etmektedir. Kaçırılan kız çocuğu büyümüş ve yetişkin bir kadın olarak kızılдерili şefinin karısı olmuştur. O ve kızılдерili yaşantısına ait öğeler doğa mitini temsil ederler. Egemen ideoloji, bu uzlaşmaz çelişkiyi çözmeyi doğal olarak öneremez. Bu yüzden de filmin kahramanı aracılığıyla yalnızca, belirli bir tarihte belirli bir yaşantı içinde bu çelişkilerle birlikte yaşanabilir bir sonucu hazırlar. Kahraman, bu ikili çelişki arasında ara buluculuk etmekle yükümlüdür.

Robin Wood (2004: 73), Hollywood filmlerinin temel özellikleri arasında “Rosebud¹ Sendromu” adını verdiği bir klişeden bahseder. Bu klişe, paranın mutluluk getirmeyeceği, insanı yozlaştıracağı mitidir. İzleyici, *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, Welles, 1941) filminde çok büyük bir güç ve para sahibi olan Kane karakterine acır. Böylece yoksul olmak daha mutluluk verici olarak gösterilir ve sahip olduğumuzdan fazlasını istememeye sevk eden bir anlayış üretilir. Aynı klişeyi, bir çok kült Hollywood filminde de görürüz. Coppola’nın *The Godfather* (*Baba*, Coppola, 1972) filminde de para-güç ilişkileri eleştirilir gibi gözükse de, film çok güçlü fakat mutsuzluklarla boğuşan bir aileyi gösterir ve seyirciye para ve güç sahibi olmanın karşısında yoksul ama ahlaklı olma olasılığını sunarak kendi durumunu korumuş olur (Kolker, 2005’den aktaran Yılmaz, 2008: 75).

Egemen ideolojinin sinemada kullanımı yalnızca gerçekliğin çarpıtılması yoluyla olmaz; gerçekliğin fazlasıyla verilmesi de egemen ideolojinin kullandığı bir yöntem olarak görülebilir: *Zeitgeist* (*Zamanın Ruhü*, 2007, 2008 ve 2011) belgesel serisi, dünyanın kimler tarafından nasıl yönetildiğini anlatan filmlerdir. Bu filmlerde dünyanın yönetim şekli ve güç sahiplerini o kadar mutlak bir gerçeklik ve güç sahipliği içinde gösterir ki, seyircinin bu gerçeklik karşısında hiç bir etkinliği olamayacağı duygusu yaratılır. Dünyanın ve tüm devletlerin yönetim biçimleri, devletleri ve toplumları yöneten erk sahipleri, çok karışık ve karşı konulamaz bir örgütlenme içinde sunulurlar. Dünyadaki tüm savaşları ve ekonomik dengeleri, tek bir karar anında uygulamaya koyan bir yöneticiler sınıfının varlığının bu kadar mutlak bir erk içinde gösterilmesi ve gerçekliğin abartılması, bu gerçeklik karşısında toplumun sinizmine yol açar. Böylece egemen ideoloji, sahip çıktığı düzenin değişmezliğini anlatır.

2.1.6.1.2. Biçemin kullanımı

Friedric Jameson’a göre filmlerdeki ideolojinin kaynağı yalnızca içerik değil, aynı zamanda biçemdir de: “Biçem, içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir” (Jameson’dan aktaran Kolker, 1999: 155-156). Buna örnek olarak da önce ideolojik olarak birbirlerine zıt yönlerde duran iki yönetmeni, Eisenstein ve Griffith’i gösterir. Griffith, sonradan Hollywood sinemasına hakim olacak olan biçimin ilk örneklerinde

¹ “Rosebud”, *Yurttaş Kane* filminde “Kane” karakterinin kızığının adıdır.

biri olan *Bir Millet'in Doğuşu* (1914) filminde ideolojik olarak sağ-milliyetçi bir duruş sergilemiştir. Nitekim bu film, o dönemde ırkçı-faşist bir örgüt olan Ku Klux Klan örgütünün canlanmasında da çok etkili olmuştur (Yılmaz, 2008: 69). Godard, bu filmde coşkulu bir romantizmle anlatılan milliyetçi öğelerin, biçimsel olarak Eisenstein'in *Potemkin Zirhlisi*'ndakilerle benzer olduğunu savunur. Godard'a göre bu, "Eisenstein'in, devrimi savunan bir yönetmen olduğu halde devrime uyan bir sinemasal üretimde bulunmadığı, konularını devrimden alsa da kendi estetiğini devrimden değil, eski toplumdaki egemen estetikten (Griffit'in estetiğinden) oluşturduğu anlamına gelir" (Godard'dan aktaran Yılmaz, 2008: 69). Nitekim Godard'a göre, Hitler'in sağ kolu olan Gobbels, aynı dönemde faşist bir yönetmen olan Leni Riefenstahl'dan bir "Nazi Potemkin'i" yapmasını istemiştir (Yılmaz, 2008: 69).

Robert Kolker (1999: 153), yine filmlerde biçimsel olarak ideolojinin nasıl çağrışımlar yaptığını Steven Spielberg'in *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* (1977) ile Nazi film yönetmeni Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1934) filmlerini karşılaştırarak anlatır: "*İradenin Zaferi* filminin amacı, izleyicide, gözleri yukarıda, Hitler'e tapınan mutlu insanlardan oluşan, yüzleri seçilemeyen, geometrik olarak düzenlenmiş yığına katılma arzusu yaratmaktır. Biçimsel olarak film, yalnızca ideolojiye giden yolu göstermez, filmin kendisi bizatihi eylem halindeki ideolojidir". Kolker, Hitler'in gökyüzünden yere indiği sekans ile Spielberg'in filminde uzay gemisinin yere indiği sekansın aynı ideolojik strateji ile çekildiğini iddia eder. Hitler'in görkemli görüntüsü karşısında yığınların küçüldüğü gibi, uzay gemisinin altındaki insanlar da küçülürler. Kolker (1999: 155-156), Spielberg'in niyeti ne olursa olsun, yarattığı fantezinin ideolojik sorumluluğunu taşıdığını söyler. Böylece biçimin, bir anlatı ögesi olarak ideolojik gücünün de göz önünde tutulması gerektiği ortaya konulmuş olur. Bu örneklerde geniş halk kitlelerinin, birer yığın olarak gösterilmesi, kahraman ya da anti-kahramanları yüceltilecek çekim ölçeklerinin kullanılması, toplumlara atfedilen rol açısından da ideolojik bir dil oluşturmuştur. Yukarıda Godard'ın eleştirdiği Eisenstein'in sinemasal biçemi, Griffit'in sinemasal biçimine benzediği için aynı ideolojik rolü üstlenme riski taşır, çünkü beslendiği romantik coşku, bir ulusun kurulması için her şeyin feda edilebileceğini anlatan bir coşku olarak kullanılmıştır. Burada Godard'ın vurguladığı "egemen estetik anlayışı" kavramı önemlidir. Egemen estetik anlayışı, sinema var olduğundan beri belirli duyguları aktarabilmek için burjuva

duygusallığı içerisinde oluşmuştur. Burjuva toplumuna ait duygu ve estetik unsurların kaynaklarından biri de, bazı değerlerin, başka değerleri ezecek, ört bas edecek biçimde yüceltilmesi vardır. Özellikle bilim-kurgu ve felaket filmlerinde, seyircinin, abartılan tehlikeler karşısında naif bir kitle olarak başa çıkmasının mümkün olmadığı durumlar vardır ve bu gösterişli tehlikelerin varlığı bile ideolojik olarak seyirciye, konumlanacağı yeri gösterir; iktidar gibi büyük bir güç karşısında, her şeye rağmen zorunlu bir güven duygusunun oluşmasını sağlar. Bu durum elbette estetiğin, tek başına bir ideoloji üretici öge olduğundan değil, her estetik anlayışın, kendi dil yapısını belirli kültürler içinde kazandığından dolayıdır.

Biçimle ilgili olarak söylenebileceklerden biri de, burjuva kültürüne ait egemen ideolojinin sinemada kullanılmasının, biçimin görünmezliği ilkesine dayanmasıdır. Ertan Yılmaz (2008: 72-73), Griffith'in, ilk örneklerini verdiği ticari sinemanın, klasik devamlılık ilkesine ve biçimin görünmez olmasına dayandığını vurgular: "Biçimin görünür olması aynı zamanda sorgulanabilir olması potansiyelini doğurur ve bu da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir". James Roy MacBean (2006: 118), burjuva sinemasının, izleyicinin varlığını bilmiyormuş gibi davrandığını söyler ve sinemanın, gerçekliği yansıttığı yanılsamasını yarattığını savunur. O'na göre burjuva sineması, özdeşleşme yoluyla izleyiciye kendi düşlerini, fantezilerini pazarlayarak onun duygularını sömürür. Bu yüzden de Godard, Bunuel gibi devrimci sinema yönetmenleri, bu estetik algısını bozmak için Brechtien teknikler kullanmışlardır. Bunuel'in, *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği* (1972) filminde önemli diyalogların uçak gürültüsüyle kesilmesi, Godard'ın bir çok filminde seyirci ile oyuncunun göz göze gelmesi, Bergman'ın bazı filmlerinde kameranın çerçeveye girmesi, seyirciye, gösterilenin bir gerçeklik olduğunu değil, bir anlatı olduğunun vurgulanması amacıyla uygulanmış biçimsel öğelerdir.

Bu bölümde örnekleri verilerek açıklanan ideolojik incelemeler, ağırlıklı olarak endüstriyel sinema alanında, özellikle de Hollywood sinemasında yer alan sinema filmleri örnek verilerek yapılmıştır. Bunun nedeni, sinema-ideoloji ilişkisinde iktidar etkisine dair kuramsal çalışmalara, bu alanda sıkça rastlanmasından kaynaklanır. Bu ilişki biçimi, bu alandaki sinemanın, hem çok izlenebilir hem de ideolojik kurgunun sistematikleşmiş bir örneği olması gerçeğine dayanır. Fakat bunun yanında, Godard'ın Griffith'e yönelttiği biçimsel eleştiriler eşliğinde düşünüldüğünde, ekonomik bağlamlar

dışında da bir sanat dalı olarak sinemanın, egemen estetik anlayışı ve anlatı biçimi bağlamında, iktidarın yanında yer alabileceği tartışılabilir. Bu durumda iktidarın egemen ideolojiyi kullanma biçimi, yalnızca içerikteki gizli mesajlarla ya da alt metinlerle değil, aynı zamanda kanıksanmış görsel haz ve estetik anlayışlarının doğallaştırılması yoluyla da olabilmektedir. Bu da, toplumdaki bireylerin duygusal dünyasının, yaşantı biçimine bağlı olarak kurgulanabilir bir şey olduğunu gösterir. Bunun dışında iktidarın doğrudan otoritesi altında üretim süreci kontrol altına alınan bir süreç de, birbirinin tam karşıtı iki ideolojik iktidar altında gerçekleşmiştir. ABD’de McCarthy döneminde, Sovyetler Birliği’nde ise özellikle Stalin döneminde yoğunlaşan ve doğrudan iktidarla ilişkisi kurulan sinema, hem liberal özgürlük söyleminde, hem de reel sosyalizmin özgürlük iddialarında, ideolojik olarak güçlü bir biçimde kullanılmıştır. Bunun sonuçları aynı zamanda, Batıda bir daha böyle açıktan bir baskıcılığa ihtiyaç duyulmaması gereğiyle, sinema sektöründe daha sistematik ideolojik yaptırım biçimlerinin gelişmesini de sağlamıştır. Devrimci Sovyet sinemasının ise bu alanda ayrı bir yeri vardır. Bu sinema, hem iktidarın ideolojik aracı olan bir alana, hem de iktidara karşı yıkıcı bir araç olarak eleştirel alana ait bir sinema alanıdır. Rus sinemasındaki eleştirel duruş, Sovyet devriminden önce başlamış, devrimin ilk yıllarında devam etmiş, ideolojik doğruluğunu savunduğu yönetim biçimi iktidarlaştıkça iktidarın aracı haline dönüşmeye başlamış ve özgürlüğünü kaybetmiştir (Günaydın, 1997: 30-47). Bu da, savunulan devrimci değerler ile otorite kurmak zorunda kalan iktidar arasındaki bariz çelişkiyi gösterir.

2.1.6.2. Egemen ideolojiye karşı sinemanın kullanımı

Yukarıda iktidar-sinema ilişkisine dair vurgulanan durumlardan, iktidarların, genel olarak sanat ve iletişim araçları, özel olarak da sinema üzerinde baskı kurmayı bir ihtiyaç, bir gereksinim olarak görmelerinin, sinemanın eleştirel ve sorgulayıcı potansiyelinin farkında olmalarından kaynaklandığı sonucu çıkartılabilir. O halde sinemanın bu olumlu gücü, farklı koşullarda ve farklı ölçeklerde bir “egemen ideoloji” karşıtı güç olarak da kullanılabilir. Bu farklı eleştirel ölçeklerin, sorgulamaya tabi tutulan ideojinin karşısında alınan konum ve bağımsızlık olanağıyla yakından ilgili olduğu düşünülebilir. Örneğin Avrupa sinemasının, Hollywood sinemasıyla

karşılaştırıldığında çoğunlukla daha eleştirel ve sorgulayıcı bir yerde durması, tarihsel bir mutlaklık içerisinde ele alınmadan önce tarihsel koşullara da göz atmak gerekebilir. Çünkü 1960-70'lerin özgürlük rüzgarı içinde gerek ABD sinemasında gerekse Avrupa sinemasında, sol eğilimli eleştirel bir sinema anlayışı hüküm sürmüştü. Yaşantılardaki değişim arayışı, kaçınılmaz olarak her türlü sanatsal üretime, sanatçıya ve toplumsal taleplere yansıtıyordu. Bu özgürlük ve değişim rüzgarının etkisinin, öz olarak her iki coğrafyada ve kültürde de aynı özgürlük arayışını temel alsada ABD ve Avrupa'da farklı etkiler gösterdiği, farklı deneyimsel dayanakları temel aldığı için farklı zamanlarda zayıfladığı gözlenebilir. Avrupa'nın devrimlerle örülü tarihi göz önünde bulundurulduğunda, oradaki özgürlük anlayışının daha kültürel bir olgu olarak yer aldığı, sanat anlayışlarındaki gelişimlerin, salt '68 rüzgarının getirdiği ve götürdüğü bir bağımsızlık anlayışıyla sınırlandırılmayacağı da düşünülmelidir. Avrupa, yaşadığı Burjuva Devrimi ve bu devrimin sonuçlarındaki tatminsizliğin deneyimleriyle girdiği iki dünya savaşının ardından, hayatın bütünlüklü bir sorgulamasına doğal olarak girişmiş ve bu durum sanat anlayışlarında belirgin bir biçimde kendini göstermiştir. Fakat gözden kaçmaması gerek şey, ABD'de de Avrupa'da da aynı siyasi yönetim biçimi olmasına rağmen muhalif sanatın iki kıtada farklı seviyelerde eleştirel duruş sergiledikleridir. Fakat bir başka önemli olan nokta, Avrupa'daki iktidarların, sinema sektörünü Hollywood'a nazaran daha serbest bırakmasındaki dinamiklerin, sinemacıların entellektüel gelişmişliği ile sınırlandıramayacağıdır. Bunun yanında sinemacıların ekonomik bağımlılıklarının, iki coğrafyadaki sinema sektörünün ekonomik büyüklükleri arasındaki fark ile de yakından ilgili olduğu düşünülmelidir. Bordwell ve Thompson'ın (2011: 34-40) da belirttiği gibi Hollywood sinemasının tüm tarihi boyunca film üretim ve dağıtım süreçleri, büyük şirketlerin hegemonyasındaydı.

Sinemanın farklı koşullarda farklı bağımlılıklar içerisinde olmasının bir başka nedeni de egemen ideoloji karşısında yer alan muhalif sinemacıların, bu karşıtlıklarının, ne kadar temelden bir karşı çıkış olduğu sorusunda da aranabilir. Örneğin İngiliz yönetmen Ken Loach, filmlerinde kapitalizmin doğrudan ve sert bir eleştirisini yapan, sosyalist bir devrimi açıkça öneren bir yönetmendir. İngiltere gibi, kapitalizmin Avrupa'daki en sağlam kalelerinden birinde sinema yapan sosyalist bir yönetmenin, tüm filmleriyle tüm dünyada adını duyurabilmesi, "ekonomik bağımlılıkları nasıl kırdığı" sorgulamasını getirebilir. Her ne kadar sinema, ilk çıktığı günden itibaren sürekli olarak

daha ucuza üretilme olanağını bulmuş ve teknolojik gelişmelerle birlikte bugün neredeyse hemen herkesin benzer kalitede sinema filmi üretebilme olanağından bahsedilebilir hale gelmiş olsa da, filmlerin, gerek dağıtım aşamasında, gerekse yer bulması gereken sinema salonlarının temininde, çok belirleyici bir sektörel işleyiş mevcuttur. O halde iktidarların, sinemayla egemen ideolojiyi yeniden üretme gücünü elinde tutup başarılı olduğu ölçüde, karşıt seslere de yer vermekte bir sakınca görmediği de düşünülebilir. Elbette burada belirleyici olan, karşıt bir sesin, egemen ideolojiyi ne kadar tehlikeye atacağına dair iktidarın öngörülleri ve deneyimleridir. Örneğin Ken Loach, 2009 Temmuz ayında Avustralya'nın Melbourne şehrinde gerçekleşen film festivalinde yarışan *Looking for Eric* (2009) filmini, festivalin sponsorunun İsrail devleti olduğunu öğrendiğinde geri çekmiştir. Bunun nedenini açıklarken de, Ortadoğu'da gerçekleşen şiddetten İsrail devletini sorumlu tutmuş ve “şiddetin gölgesinde sinema yapılamayacağını” söylemiştir². Ken Loach bu durumda, sinema yaptığı İngiltere'yi, şiddet üreten bir ülke olarak görmediğini de söylemiş oluyordu. Buradan Ken Loach'un, kapitalizm karşıtı olmasına rağmen, sinema yapmanın olanaklılığı konusunda bir Ortadoğu ülkesi karşısında İngiltere'ye görece daha özgür bir ortam atfeden bir sosyalist yönetmen olarak, iktidar tarafından zararsız görülebileceği sonucuna varılabilir. Çünkü Avrupa iktidarları'nın, devrim deneyimlerinden geçmiş Avrupa toplumlarına egemen ideolojiyi dayatmasında, bu görece özgürlük anlayışına dayanması gerekliliği düşünülmelidir.

Eleştirel sinemanın ya da genel olarak muhalif sanatın varoluş koşullarının, yalnızca iktidarın belirleyiciliği altında gerçekleşebileceği tezini savunmak, elbette çok eksik bir yorumlama olur ve iktidarın gücünü mutlak görmeyi getirir. Eğer kapitalist iktidar biçimleri, özünde baskıcı ve elit bir azınlık grubunun çıkarlarına hizmet eden iktidarlar olarak tarif edilirse, egemen ideoloji de bu iktidarların sürekli olarak ürettiği eşitsizliği sürekli olarak gizleyebilmenin ve doğallaştırmanın yöntemi olarak yorumlanabilir. Bu durumda iktidarların, muhalif seslere izin vermesi, aynı zamanda bir zorunluluk olarak da yorumlanabilir. İktidar biçimleri, hiç bir engelle karşılaşmadan işleyen mekanizmalar olarak tanımlanabilseydi, zaten “ideoloji” kavramı da anlamını yitirebilir, boşa çıkabilirdi. Egemen ideoloji, buraya kadar açıklanmaya çalışılan özellikleriyle, bir süreklilik ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Toplumların yönetim

² http://tr.wikipedia.org/wiki/Ken_Loach (Erişim Tarihi: 20.06.2015)

biçimlerindeki bozuklukları doğallaştırma zorunluluğunun sürekliliği, iktidarın, sinemayı da tüm diğer sanat dalları ve ideolojik aygıtları gibi, kendi amacına hizmet etmek amacıyla kullanmasına yol açar. Tam da bu yaklaşım, sinemaya, bir anlatım aracı olarak bir güç atfetmek anlamına da gelir. O halde sinemanın yapısal olarak gerçekliği gösterme, yanlış olanı sorgulatma potansiyeli olduğu da açıktır.

Burada, sinema filminin üretim koşullarındaki bağımlılık ilişkilerinin de, sinemanın bağımsızlık olanağı konusundaki tek belirleyici olmadığı ortaya çıkar. Çünkü doğrudan baskıyla yönetilen otoriter rejimler zaten kontrolü doğrudan eline aldığını göstermekte sakınca görmeyeceği için, gizlemeye ya da doğallaştırmaya çalıştığı gerçeklerin olmayacağı düşünülebilir. Bu bakış açısı ile bakıldığında, egemen ideolojiye asıl gereksinim duyulan yerin, çarpıtılması gereken gerçeklerin olduğu ifade edilebilir. Bu da daha çok burjuva demokrasisinin geçerli olduğu kapitalist toplumların kültürel alanıdır. Bu alanda “özgürlük” kavramı, varlığı iddia edilen bir olgu olduğu için, onun eksikliğinin örtbas edilmesi ya da göreliliğinin yeterliliğinin savunusu, ancak ideolojik aygıtlar aracılığı ile yapılır. İşte bu aynı zorunluluk, yani özgürlük yanılmasını sürdürme zorunluluğu, aynı ideolojik aygıtların, kendisine karşı yıkıcı olarak kullanılabilme olanağını da barındırır. Çünkü burjuva demokrasisi, kendisini otoriter rejimlerin tam karşıtı ve özgürlüğün olası tek biçimi olarak sunar ve bu durum da, eleştirinin farklı ölçülerini savunan sinema filmleri içindeki bir mücadeleden galip çıkmayı gerektirir. Örneğin Avrupa’daki eleştirel sinema kültürünün seviyesini belirleyen şey, o toplumun deneyimleridir ve burjuva demokrasi anlayışı, zaten var olan bir özgürlük kültürüyle mücadele ederek galip çıkmak zorundadır. Benzer biçimde ABD sinemasındaki güçlü sektörel işleyişe rağmen gerek bağımsız gerekse Hollywood’un kendi içinden eleştirel sinema örneklerinin çıkması, “tampon görevi” görecek sinema filmlerine duyulan ihtiyaca indirgenemez; egemen ideoloji, her türlü muhalif sese “rağmen” kendi gücünü kanıtlamak zorundadır. ABD sineması ile Avrupa sineması arasındaki eleştirel boyut farkı da yine bu toplumların sahip olduğu özgürlük kültürünün seviye farkına bağlı olarak düşünülebilir.

Sinema filminde ideolojinin yalnızca içerikle değil, aynı zamanda biçimsel öğeler aracılığı ile de üretileceğini düşünen bir çok sinema teorisyeni ve sinemacı, eleştirel bir sinemanın olanaklılığını ararken ana akım estetik unsurların dışında bir estetik arayışında olmuşlardır. Tarihsel olarak ilk eleştirel sinema örneklerinin ortaya

çıktığı alan olarak, daha önceki tartışmalara karşın, Sovyetler Birliği’ni göstermek doğru olur. Daha önce, devrimci Sovyet sinemasının, iki nedenden ötürü, hem egemen ideolojinin hem de muhalif ideolojinin alanına girdiği açıklanmıştı. Bu iki neden, Sovyet sinemasının, “muhalif” ya da “egemen ideoloji karşıtı” olarak adlandırılabilmesinin önündeki iki terminolojik pürüze işaret eder: İlki, devrimci Sovyet sinemasının, Sovyetler Birliği’ndeki iktidara karşı olmadığı için “muhalif” olarak adlandırılmasında ortaya çıkan sorun, ikincisi ise daha sonra ülkedeki devlet baskısının ortaya çıkmasıyla sinema üzerinde oluşan sansür ve bunun sonucu olarak bu sinemanın eleştirel yeteneğini kaybetmesi. Fakat yine de, özellikle de sansür öncesi devrimci Sovyet sineması, ülkedeki iktidarla karşılıklı konumlanışının ötesinde, sinemanın kendi içindeki egemen estetik anlayışına karşı ürettiği estetik ve biçimsel anlayıştan ötürü egemen ideolojiye karşı bir konum kazanır.

Sovyet belgesel yönetmeni ve kuramcısı Dzigo Vertov (1974: 14), 1923 yılında *Sinema-göz (Kino Pravda)* kuramını bir manifesto yayımlayarak ilan ettiğinde, belgesel sinemayı kurmaca sinemadan keskin bir biçimde ayırt ederek, sinemanın asıl üstlenmesi gereken görevlerini sıralıyordu: Vertov, tiyatral özellikler taşıyan kurmaca sinemayı, burjuvanın sanat anlayışı olarak görüyor ve sinemanın, gerçekliği en yalın ve en çıplak şekilde yansıtması gerektiğini anlatıyordu.

O zamanın kuramsal tartışmalarının ötesinde, bu yaklaşıma bugünden bakıldığında, sinemaya yüklenen görevin, toplumsal gerçekliği en yalın haliyle seyirciye ulaştırmak olduğunu ve Vertov’un, kurmaca özelliklerin, “burjuvanın afyonu işlevi gördüğünü” söylemesindeki toplumsal vurgu tekrar görülebilir (Demirkol, 2015: 93-94).

Vertov’un, sinemanın biçimsel öğelerine dair bu yaklaşımı, sinemadaki geleneksel estetik anlayışının da egemen ideolojinin, “gerçekliği çarpıtma” amacına uygun bir estetik biçimi olduğunu ortaya koyuyordu. Sinemada ideolojinin biçimsel öğelerle olan ilişkisinin önemini vurgulması açısından, Vertov’un bu ilk girişimi tarihsel olarak önemini korumuş ve yankısını da bulmuştur.

Nitekim Vertov’un *sinema-göz* manifestosundan yaklaşık kırk yıl sonra, Fransız etnograf ve belgeselci Jean Rouch, sosyolog Edgar Morin’le birlikte Vertov’un sinema kuramı ve Flaherty’nin metodunu birleştirerek *Sinema-*

Gerçek (Cinéma vérité) olarak anılan ilk belgesel filmi, *Chronicle of a Summer* (*Bir Yaz Öyküsü*, 1961)'ı çekmiştir (Demirkol, 2015: 93-94).

Bu filmde, ellerine aldıkları kamerayla sokağa çıkan yönetmenler, kışkırtıcı sorularıyla insanların tepkilerini ölçtüler. Rouch, bir tür etnografik ve sosyolojik deney olan bu filmi çekerken, insanların filmin öznesine karşı güçlü tutumlar sergilediklerini ve filmde duyup gördüğümüz herşeyin, filmin çekilmesi sırasında oluştuğunu anlatır. Rouch'a göre bir belgeselci asla nesnel gerçekliğe ulaşamaz ve kamera, kışkırtıcı bir nesnedir. Dolayısıyla bir belgeselin çekimi sırasında filmi çeken ve filme çekilen, birbirlerine göre konumlanacak ve değişim göstereceklerdir (Ellis ve Betsy, 2005: 216-217). Böylece, filmi çekenin de filmin bir parçası olduğu ve gerçekliğin, film çekme sırasında oluştuğu varsayımı üzerine bir belgesel sinema anlayışı doğmuştur.

Vertov'un ve Rouch'un, sinemanın biçimi ile ideolojik içeriği arasında kurmaya çalıştığı estetik sorgulama, elbette kurmaca-belgesel karşıtlığıyla sınırlandırılmış bir estetik ve biçim tartışması olarak görünüyordu. Fakat bu tartışmaların ve arayışların devamına bakıldığında, biçime dair sorgulama alanının daha fazla fazla netlik kazandığı ve burjuva estetiği ile devrimci estetik anlayışlarının kuramsal ayrışması netleştiği, sinemanın sağlam kuramsal temellere oturan bir sanat olarak ilerlemesinin hızlandığı görülür. Bunun sonucu olarak da sinema tarihi boyunca, sinemayı sanat seviyesinde tutan en etkili örnekler ve akımlar, her zaman eleştirel içeriklerini, özgün biçimlerde var etmişlerdir. İtalya'da ortaya çıkan Yeni-Gerçekçilik, Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga, İspanyol Gerçeküstücülüğü gibi akımların hepsinde, kendi biçimlerini yaratan yönetmenlere rastlanır.

Bu akımlar aynı zamanda başka bir yaşantının tepkisi olarak ortaya çıkmışlardır. Özellikle Avrupa'da savaşların yarattığı yıkımın ardından her alanda olduğu gibi sanatta sinema anlayışlarında da köklü değişimler olmuştur. Bahsi geçen sinema akımları ve ülke sineması oluşumları, sinema tarihinde başat yerler edinmişler ve sinemanın niteliksel gelişiminde çok önemli işlev görmüşlerdir (Çelikcan, 1997: 159-160, Gökçe, 1997: 163-165). Elbette bu akımları oluşturan dinamiklerin çok çeşitli olduğu ve yalnızca ideolojik duruşlara indirgenemeyeceği de göz önünde tutulmalıdır. Sinemanın tutarlı ve saygın bir disiplin olarak yerini almasında belirleyici olan bir çok kuramsal tartışma ve çabanın sonucunda, ortaya çıkmış sinema akımları vardır. Fakat burada özellikle, sinemada egemen ideolojiye karşı duruşun olanaklılığını ile nitelikli

bir sinemayı gerçekleştirmenin olanaklılığının, karşılaştırmalı olarak gözlenebilmesi açısından iki örnek akımdan bahsetmek yararlı olabilir: İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sineması. Her iki akımda da, hem içeriksel hem de biçimsel olarak, egemen ideolojiye karşı bir duruş sergilemeyi başaramış yönetmenler, sinema tarihine damgasını basmıştır.

2.1.6.2.1. Egemen ideolojiye karşı Yeni-Gerçekçilik

Avrupa'da iki dünya savaşının ardından topyekün bir yıkımın sinemadaki ilk tepkisi, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olmuştur. David Bordwell ve Kristin Thompson (2011: 473), İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin, İtalya'da Mussolini dönemi faşizm ortamında üretilen sinemanın tepkisi olarak doğduğunu anlatır:

Mussolini döneminde sinema endüstrisi büyük tarihsel epikler ve santimental üst-sınıf melodramları (diğer adıyla *beyaz telefonlu filmler*) yaratmıştı ve eleştirmenlerin çoğu bunların yapay ve yoz olduğunu düşünüyordu. Yeni bir gerçekçilik gerekiyordu.

Gerçekliğin bu yeni anlatım ihtiyacı, sinemada daha önceki gerçeklik anlatısının çarpıklığından doğmuştu ve faşist rejimin çöküşüyle beraber sinemanın ideolojik içeriğinde de toplumsal bir yönelim oluşmuştu. Toplumsal gerçekliği sinemaya aktarmanın biçimi ise yeni bir biçim ve anlatı tarzından geçiyordu. Akımın anahtar filmi olarak kabul edilen, Roberto Rosselini'nin *Roma, Citta Aperta (Roma, Açık Şehir, 1945)* filminin biçim olarak son derece özgün olmasında savaş sonrası olumsuz koşulların da etkisi vardı fakat Rosselini, bu yöntemleri, görsel anlatımın temelleri yaptı (Çelikcan, 1997: 151). Rosselini, yokluktan ötürü, profesyonel olmayan oyuncular ve doğal mekanlar kullanmak zorunda kalmıştı. Sonrasında bu temel üzerine oturan bir dizi film, gerçekliğin sunumuna dair içerik-biçim ilişkisiyle, İtalyan Yeni-Gerçekçiliğini yarattı. Yine Rosselini'nin *Paisa* (1946) ve *Germania, Anno Zero (Almanya, Sıfır Yılı, 1948)*, Vittorio De Sica'nın *Sciussia (Kaldırım Çocukları, 1946)*, *Ladri Di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948)*, Visconti'nin *La Terra Trema (Yer Sarsılıyor, 1948)* filmleri, akımı temsil eden prototip nitelikte örneklerdi. Bu filmlerin ortak özelliklerinden bazıları, amatör oyuncu kullanımı ve ışıklandırma ile ilgili biçimsel yeniliklerdi. *Roma, Citta*

Aperta'dan çok daha büyük bir gişe başarısı gösteren, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmi, bütçeyle ilgili bir sorun olmamasına rağmen, amatör oyuncu kullanımı, doğal mekanlar ve buna bağlı olarak özgün bir ışık kullanımı ile akımın bu biçimsel özelliklerinin, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin tarzı olarak benimsendiğini gösteren bir filmi (Çelikcan, 1997: 151-152).

Bordwell ve Thompson (2011: 476), bu filmlerin özgün anlatı biçimlerine dair, Yeni-Gerçekçi filmlerdeki belirsizliğin, olayların bütün bilgisini vermeyi reddetmesinden kaynaklanan bir eğilimin ürünü olduğunu vurgular:

Bu sinema anlayışı, gerçekliğin bütünlüğünün bilinemez olduğunu kabul eder görünür. Yeni-Gerçekçiliğin, yaşamdan bir dilime dayalı olay örgüsü oluşturma eğilimi, akımın filmlerinin çoğuna, Hollywood sinemasının finalde sonuca bağlanmasına tamamen karşıt bir açık uçlu son niteliği kazandırdı.

Buradaki kritik noktalardan biri şudur: İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, yıkılmış olan bir faşizmin ardından hızla yeniden yapılanan İtalya'da, iktidarın baskısından kurtulmuş bir sinema alanında geliyordu. Hatta ironik olarak, Mussolini'nin hep istediği ama başaramadığı ülke sinemasının oluşum şartları, faşizmin baskısından ve yoz sanat ortamından kurtulduktan sonra gerçekleşmekteydi. Bu açıdan bakıldığında, egemen ideolojiyi mutlak ve sabit bir şey olarak görmek yanıltıcı olur. İtalya'da Mussolini döneminin çöküşünün ardından, görece olarak daha özgürlükçü bir siyasal ortam geldi fakat yeni iktidar, burjuva demokrasisini kurmaya çalışan bir iktidardı ve bu yeni eleştirel akımın yanındaydı. Millicent Marcus, akımı oluşturan koşullara değinirken, yeni hükümetin, sinemayı (eskisi gibi) bir propaganda aracı olarak görmemesinden ve sinema endüstrisini, aldığı önlemlerle desteklemesinden bahsederek bu koşulların, sinemacıları özgürce film yapmaya yönelttiğini anlatır (1986'dan aktaran Çelikcan, 1996: 154). Aynı zamanda, bu akımın bir çok yönetmeni, Mussolini döneminde de film yapmış ve teknik olarak deneyimli yönetmenlerdi ve Mussolini sonrası İtalya'sında bu deneyimlerini, nitelikli bir dönüşüm içerisinde kullanabildiler. Böylece sinemanın baskı altındaki ilerleme olanağının, baskının ölçüsüne göre büyük bir değişim gösterebilmekte olduğu da ortaya çıkar. Bu noktadan bakıldığında, sinemayı egemen ideoloji karşıtı bir yere oturtabilmek için, otoriter-baskıcı koşulların olmadığı bir ortamda tartışılabilmesi

gerekir. Aynı noktadan bakarak, Sovyet devrimci sinemasının önce özgürlükçü, sonradan sansüre maruz kaldığı için iktidarın aracına dönüşen gelişimini de Avrupa faşizminden kurtulan sinemanın özgürleşme olanağı ile karşılıklı düşünmekte yarar vardır. Her iki süreç de, sinemanın ve her türlü sanatsal üretiminin ideolojik duruşunun da, ancak, özgürlüğün baskı ile ortadan kaldırıldığı değil, bir yanılısama olarak yozlaştırıldığı bir ortamda tartışılabileceğini gösterir.

Nitekim Bordwell ve Thompson (2011: 473-474), ortaya çıkış ve gelişim süreçleri itibarıyla Yeni-Gerçekçi akımın, Mussolini döneminden tam anlamıyla bir kopuş olarak nitelendirilmediğini anlatır. Bunun nedeni de faşizmden burjuva demokrasisine geçişteki özgürlük ortamının, yine devletin kontrolünde gerçekleşmesidir. Çok kısa bir süre sonra, 1949'dan sonra hükümet, toplumsal eleştirilerin dozundan hoşlanmamaya başlar. Devletin baskıları bu akımı da zorlamaya başlar ve büyük ölçekli İtalyan film yapımı tekrar ortaya çıkar. Yeni-Gerçekçi yönetmenler de gittikçe daha bireysel kaygıların peşinde koşmaya başlarlar. Yeni-Gerçekçiliğin kuramcısı olarak değerlendirilen Cesare Zavattini, akımın sinema-gerçek ilişkisine yeni bir boyut kazandırdığını söyler ve sinemanın gerçekliği görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermeyi ilke edindiğini söyler. Zavattini'ye göre Yeni-Gerçekçilik yalnızca bir sanat akımı değil, politik bir harekettir ve faşizme karşı başkaldıran ve mevcut siyasal düzeni değiştirmeye çalışan bir siyasal harekettir (Çelikcan, 1997: 157).

Görüldüğü gibi, faşizme ve II. Dünya Savaşı'nın yıkımına bir tepki olarak doğan bir sinema akımı, bir dönem için ülke sineması olacak bir niteliğe ulaşmış ve kendisini devrimci, "dünyayı ideolojik bir anlayışla değiştirmek" işlevini gören bir hareket olarak tanımlamıştır (Çelikcan, 1997: 157). Akımın bu niteliği ise önceki otoriter-baskıcı rejimin yozlaştırdığı ortama tepki olarak oluşmuş, fakat olanaklarını hükümetle ortaklaştığı paydanın ölçüsünde koruyabilmiş ve ardından ideolojik baskıya maruz kalmıştır. Bunun nedeni, daha önce de vurgulandığı gibi, özgür bir sinemanın olanaklılığının sınırlarının, iktidar tarafından belirli ölçüde belirlenebilmesinde aranabilir. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin ortaya çıktığı koşullar, daha önce belirtildiği gibi, özgürlük yanılısamasını kurmaya çalışan bir egemen ideolojinin henüz olgunlaşmadığı, fakat özgürlüğün doğrudan askıya alındığı bir faşizm döneminden kurtulmuş olmanın ölçülü özgürlük alanında ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bu akım, sinemanın egemen ideolojiye karşı kullanımının olanaklılığını, kendi nesnel koşullarının

yarattığı bir alanda kurabilmesiyle, sinemanın ideolojik duruşu adına önemli bir kavrayış sunar.

2.1.6.2.2. Egemen ideolojiye karşı Yeni Dalga

Fransız Yeni Dalga sineması ise yine II. Dünya Savaşı sonrasında ama İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ne göre biraz daha geç şekillenmiş, Avrupa'da 1960'ların özgürlük rüzgarından da etkilenen bir ortamın ürünü olarak ortaya çıkmış bir sinema akımıdır. Akımın hemen hemen tüm yönetmenleri, Paris'de Andre Bazin tarafından yayınlanan ve hem Fransa'da hem de tüm sinema dünyasında büyük etkileri olan *Le Cahiers du Cinema* dergisinden çıkmışlardır. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer gibi bir çok yönetmen, bu dergide, aslında birikmiş olan bir gerçeklik arayışının peşine düşmüşlerdi. Aynı dönemde yine Paris'de yayınlanmakta olan *Arts* dergisi yazarlarından Alain Resnais, Georges Franju, Agnes Varda, Jean Rouch gibi bir çok isim de daha sonra Yeni Dalga'yı yaratacak olan yönetmenler olacaklardı (Gökçe, 1997: 163). Dergi, bir çok konuda farklılıklar gösteren bir çok kuramsal tartışmanın zemini olsa da, hepsinin temel olarak ortaklaştığı nokta, kuramcılar Bazin'in şu cümlesinde görülebilir: "Gerçek, sanat değildir, ama gerçekçi bir sanat gerçeğin tamamlayıcısı olan bir estetik yaratmasını bilen sanattır" (Bazin, 1995'den aktaran Gökçe, 1997: 164). Tıpkı İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nde olduğu gibi Fransız Yeni Dalga yönetmenleri de, yaşama karşı oluşmuş toplumsal bir sorgulamanın, her alanda olduğu gibi sanat ve sinemadaki yansımalarının bir sonucuydu. Bu sorgulama da, "gerçeklik" diye dayatılan bir yaşantının köklü olarak reddine dayanan bir anlayışın sonucuydu. İşte Yeni Dalga'cılar da, hayatın bu yeniden kavranış çabasını sinemada gerçekleştirmek istediler. Bunu yaparken de tıpkı İtalyan Yeni-Gerçekçiler gibi sinemada gerçekliği yeniden kurmak için doğal mekan, oyuncu ve ışık kullanımını tercih etmişler ve film çekiminde doğaçlama yolları, hatta senaryosuz film çekme girişimlerini denemişlerdir. Yine bu gerçekçilik arayışlarında, Griffith'den bu yana gelen geleneksel anlatı tekniğinin akıcı sürekliliğine tepki olarak sert kurgu, eşleşmeyen geçişler, hızlı atlamalar ve kaymaları kullanarak görsel-işitsel bir dil kurmaya çalışmışlardır (Gökçe, 1997: 175). Yönetmenlerin bu ortak özelliklerinin yanında, auteur kavramına olan inançlarından dolayı, aşırı kişiselleşme kaygısının, yönetmen sayısı kadar farklı tarzın

da meydana gelmesini sağladığı düşünülebilir. Bunun nedeni de bu genç yönetmenlerin, sınırsız bir özgürlük duygusunun verdiği enerjiyle film çekmelerinde aranabilir.

Yeni Dalga, önceki Fransız sinemasının en saygın yönetmenlerine, *Cahiers du Cinema*'da sistematik bir saldırı alışkanlığı ile başladı (Bordwell ve Thompson, 2011: 475). Bu saldırılar, sinemaya gerekli değeri veremeyerek onu aşağıladıkları gerekçesiyle yapılmaktaydı. Elbette bu, birikmiş bir ifade özleminin yansımaysdı ve bu özlem, sinemayı sanatsal bir niteliğe yükseltme kaygısı ile yozlaşmış bir hayatın içinde özgür bireyler olabilme kaygısının aynı paydada biriktirdiği bir özlemdi. Yeni Dalgacılar'daki bu özgürlük arayışı ilginç bir biçimde, savaş yılları sırasında Hollywood sinemasına kısmi bir hayranlıkla birlikte gelişmişti; Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Otto Preminger, Howard Hawks gibi ABD'li yönetmenleri övüyorlar ve usta birer yönetmen olmanın ötesinde onların filmlerinin tutarlı bir dünya yarattığını ileri sürüyorlardı. *Cahiers du Cinema* yazarları, bu ABD'li yönetmenlerin, Hollywood'un standartlaşmış sisteminin sınırlarını aşarak stüdyo yapımlarına kendi kişiliklerinin damgasını vurmaya başaran yönetmenler olduğunu dile getiriyorlardı (Bordwell ve Thompson, (2011: 475). Burada dikkat çeken şey, Yeni Dalgacılar'ın bu tespitlerinde doğru fakat eksik olabilecek bir nokta olduğudur: Onların, peşinde koştukları ve çok önemsedikleri şey, kişisel duruşları görünmez kılacak standart bir sinema anlayışını yıkmanın ve yaratıcılığın özgürce gerçekleştirilebilmesinin olanağıydı; sinemayı saygın ve gerçekliği sanatsal bir etkenlik içinde sunabilen bir yere getirebilmenin heyecanını duyuyorlardı. İşte bu heyecan, bireysel tutkular halinde gelişen, fakat yaşantının değişmesine yönelik toplumsal ve toptan bir heyecandı. Öyle ki, Bordwell ve Thompson (2011: 475), bu tutkulu yönetmenlerin verimliliğini "hayrete düşürücü" olarak tanımlar: "Truffaut, Chabrol, Rivette, Godard Rohmer, 1959 ile 1965 yılları arasında 32 uzun metrajlı film yaptı". Bu filmler Altın Palmiye de dahil olmak üzere bir çok ödül alan ve büyük ilgi gören filmler olmuştu. Bu açıdan bakıldığında, bahsettikleri Hollywood yönetmenlerinin kendini ifade etme yeteneklerine duydukları hayranlık anlaşılırdı; gerçekten de bu yönetmenler kendi ifadelerini sinema sektörü içinde feda etmeyen ve kendi duruşlarını sergileyebilen isimlerdi ve bu tür yönetmenler Fransa'da o dönem için çok fazla görülüyordu. Fakat bahsi geçen ABD'li yönetmenlerin varlığı, henüz Fransa'da olmayan ama ABD'de çoktandır yerine oturmuş bulunan bir sinema sektörünün varlığı ile düşünüldüğü zaman, iktidarın belirleyici rolü de görünür

olacaktır. Daha önce bahsedildiği gibi, ideolojik egemenliği olgunlaşmış iktidar sistemlerinde ideolojik aygıt işlevi gören bir sinema sektörü, iktidarın işine geldiği ölçüde devletin desteğini alarak büyüme imkanına sahip olabilir. Hollywood, Avrupa'daki sinema sektörüyle karşılaştırılmayacak ölçüde endüstrileşmiş bir alandı ve bunun olabilmesi, nitelikli filmlerin varlığını gerektirmekteydi. Hollywood sineması, eleştireliliğe ve niteliğe yer verebilecek bir sistematığe sahipti; daha önce de değinildiği gibi, egemen ideoloji, varlığını ancak eleştirel ve sanatsal bir mücadeleye girişip galip çıkmasıyla sağlayabilirdi. Böylece Yeni Dalgacılar'ın sinema sektörünü bir bütün olarak ele almalarını zorlaştıran şeyin, iki temel gereksinimin, nitelik ve eleştirel duruşun, bir süre sonra, biri olmadan diğeri üzerinde yoğunlaşmak durumunda kalmaları olduğu göz önüne alınabilir. Örneğin Yeni Dalgacılar'ın ortaya çıkış ve dağılış koşullarına bu açıdan bakmak yararlı olacaktır: “Chabrol, kendisine kalan bir mirası paraya çevirip *Le Beau Serge (Yakışıklı Serge, 1958)* filmini çekmeseydi, Yeni Dalgacılar belki uzun bir süre daha beklemek zorunda kalacaklardı” (Gökçe, 1997: 169). Bu filmin açtığı yoldan ilerleyen ve borç paralarla ve birbirlerine destek olarak çektikleri filmlerle parlayan diğere yönetmenler, akımın kendisini göstermesini sağladı. Bunun ardından bankalar ve hükümet, bu genç yönetmelere destek olmaya başladı. Fakat 1959 yılında Fransa'da sinema endüstrisinin yaşadığı kriz, artık destekçilerinin kar edememesini getirdi ve 1964 yılı itibarıyla bu yönetmenler, sinema endüstrisi tarafından yutulmuştu. “Godard, *Le Mepris (Nefret, 1963)* filmini önemli ticari yapımcı Carlo Ponti için yaptı; Truffaut, *Fahrenheit 451 (1966)* filmini İngiltere'de Universal için çekti; Chabrol, James Bond filmlerinin parodisini yapmaya başladı.” (Bordwell ve Thompson, 2011: 477). İşte bu ekonomik ve siyasal belirleme, eninde sonunda bu heyecanlı yönetmenleri belli noktalarda sıkıştırmış ve başarılı oldukları bir alan, yani sinemada tutarlı bir kişisel duruşun ortaya çıkması, bu niteliği eleştirel bir tutum içinde sürdürmelerini engellemiştir. Böylece Yeni Dalga'da da, ilk ortaya çıkış noktası olan ve son derece ideolojik olan “görüneni değil, gerçekte olanı göstermek” motivasyonu ile bunu özgür bir bireysel duruş ile başarabilmek arasındaki bağın sekteye uğradığı söylenebilir.

Bu noktada daha net bir gösteren olması nedeniyle Jean-Luc Godard'ın sinemadaki ideolojik duruşuna değinmek önemlidir. Çünkü Godard, Yeni Dalga'nın ideolojik yönüyle incelenmesinde en uç noktadaki örneklerden biri olarak kabul

edilmesi açısından, bu akımın tüm özgürlük olanaklarının da sınırına işaret edebilecek bir yönetmendir. Godard, Yeni Dalgacılar'ın içinde özel bir yere sahiptir. O, hem biçimsel hem de anlatsal yenilikçi girişimleriyle her zaman devrimci bir sinemanın olanaklılığını arayan ve bu konuda ısrar eden bir yönetmen olmuştur. Godard, sinemayı devrimin bir aracı olarak görmüş ve filmdeki devrimci içeriği, uygun bir biçime oturtabilmek için sürekli yeni arayışlar içinde olmuştur. Fethi Gökçe (1997: 172), Godard'ın, seyirciyi film izlediğinin sürekli olarak farkında olmaya çağıran, yabancılaştırıcı ve özdeşleştirmeyi ortadan kadıncı bir etki yaratmak isteyen yönünden bahseder: "(...) karakterlere uymayan seslerle seslendirme yaptırır, yapay mekanları gerçek mekanlarmış gibi gösterir. Hatta iki filminde Jean Paul Belmendo araba kullanırken kamera aracılığı ile doğrudan izleyiciye seslenir". Godard'ın, hemen her filminde, bu yabancılaşma etkisini oluşturmak için "çekimlerin tekrarlanması", "çekim araçlarının çerçeveye bilinçli olarak sokulması" gibi farklı yöntemlere başvurduğu görülür. Daha önce de açıklandığı gibi, sinemada egemen ideolojinin izleyici ile kurduğu ilişkinin yöntemi özdeşleşme iken muhalif sinemanın izleyici ile kurduğu ilişkinin yöntemi "yabancılaşma" olmuştur.

İşte yabancılaşma etkisini sinemada en etkin kullanan yönetmenlerden biri olan Godard, dönemi içindeki diğer Yeni Dalgacılar'ın ötesine geçecek biçimde, biçimsel ve anlatsal olarak yabancılaşma etkisini, belki de Bertolt Brecht'in bu kuramına en yakın biçimde kullanan yönetmenlerden biri olmuştur (Parkan, 1983: 59-63). Mutlu Parkan (1983: 60), Godard'ın, otuzu aşkın uzun metraj filmiyle, sürekli bir arayış ve deneme çabasının sonunda, Brecht'in şu çok önemli tespitine vardığını anlatır: "Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine, yansımanın realitesidir; nitekim bizim için realite, o realitenin bir dökümünü veren realite imajlarının inşasından daha ziyade realitenin imajlarının keşfedilmesidir". O'nun asıl amacı, sinemada izleyicinin duygusal gereksinimlerini kırmak ve eleştirel olmayan tüketim hazzını ortadan kaldırmaktır. Godard, izleyiciden sürekli olarak aktif ve entellektüel katılım ister (Gökçe, 1997: 172).

Elbette Godard, sinemada eleştirel bir duruşun olanaklarını yalnızca yabancılaşma efektleriyle sağlamadı; onun kamera kullanımının da son derece toplumsal bir karşılığı vardı. Brain Henderson (2011: 61), Godard'ın son dönem sinemasında yeni bir kamera stili geliştirdiğini anlatır: "Bu stilin en önemli ögesi, kendisi devinmeyen, sağ-sol doğrultusunda tamamen yanlamasına hareket eden uzun,

yavaş bir kaydırmalı çekimdir”. Bu çekim biçimi, Godard’ın, burjuva karakterin bireyci anlayışını reddetmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Onun kamerası bireye hizmet etmez ve kimseyi kimseye tercih etmez. Asla bir karakteri izlemek için harekete geçmez ve eğer harekete geçtiği sırada birini görürse gelişigüzel bir biçimde onu arkasında bırakır (Handerson, 2011: 62). Godard’ın biçim-içerik ilişkisine dair bu farkındalığı, sinemada egemen ideolojiye karşı koymanın yolunun, egemen estetik anlayışının kabul gören normalik anlayışının yıkıldığı bir noktadan çizilebileceğine dair çok önemli bir yerde durur. Bu ilişkiyi net bir biçimde vurgulaması açısından Henderson’ın (2011: 78) şu açıklaması önemlidir.

Filmin öznesi tarihsel burjuvazi olduğu için Godard öznesini her zaman kendisinin önünde tutar. Burjuva dünyası içinde ayıklama ve tercih yapmayı ya da bunun bir parçasını, bir an bile olsa, diğerine tercih etmeyi reddeder, çünkü bu işlem bütünün kısmi kayboluşunu içerir. Burjuva bütünlüğün doğası ve bunu eleştirme projesi, yalnızca onun asla görüş alanından kaybolmamasını ya da parçalara veya yanlarına ayrılmasını değil, aynı zamanda her zaman tek ve bütün olarak izleyicinin önünde tutulmasını da gerektirir. Açık bir biçimde genel çekim alanı bütünlük alanıdır ve kaydırmalı çekim de onun eleştirel incelenişinin aracıdır. Bu nedenle de Godard, doldurulması için yakın çekim ve orta-yakın çekimlere izin vermez, çünkü ön planda çok büyük görünen bir yüz ya da figür, gerçekten bütünün görülmesine engel olur ve aynı zamanda duygusal ve entellektüel anlamda dikkati ondan uzaklaştırır. *Weekend (Haftasonu, 1967)* filmindeki düzlük çok farklı anlamlarda, askında filmin konusu olan sosyo-tarihsel bütünlük üzerinde bir perspektiften vazgeçmeyi reddeden biçimsel bir bütünlüğün ürünüdür.

Sinemanın ideolojiyle olan ilişkisine dair ilk kuramsal ve pratik girişimlerin anlatıldığı bölümde bahsedilen Vertov’un *Kino-Glaz* (Sinema-Göz) kuramından üretilen ve Fransız belgeselci Rouch tarafından geliştirilen *Sinema-Gerçek* (Cinéma vérité) ile Godard’ın sinema anlayışı arasındaki düşünsel yakınlık, Godard ve Jean-Pierre Gorin’in birlikte kurduğu Dziga-Vertov Grubu ile cisimleşmiştir. Vertov’un ve Rouch’un sinemadaki gerçeklik anlayışından çok etkilenen bu iki yönetmen, Vertov’un ideolojik

ve estetik mirasını sürdürmek için '68 hareketinin rüzgarından da etkilenerek bir dizi sinema filmi çekmişlerdir. *Un Film Comme Les Autres* (1968), *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Wind From The East* (1970), *Struggle in Italy* (1970), *Until Victory* (1971), *Vladimir et Rosa* (1971) ve *Tout Va Bien* (1972), bu kolektifin önemli filmleridir. Bu dönem filmleri, Godard'ın ve genel olarak Yeni Dalga'nın, belki de ideolojik duruş açısından en özgün ve kararlı filmleri olmasının yanında, ideolojik etki alanının ve ideolojik gücünün de sınırlarını göstermesi açısından iki taraflı bir görüntü sergiler (Monaco, 1999: 183-220).

Brecht etkisinin hakim olduğu ve sinemada egemen ideolojiye karşı ısrarlı bir sinemasal duruşun sergilendiği bu filmler için James Roy MacBean (2006: 132), izlenebilmelerinin çok zor olduklarını söyler: “Dağıtım haklarının, filmlerin yapımı için para sağlaması amacıyla önceden satıldığı Amerika'da bile grubun filmleri çok kısa süre gösterimde kalmış ve izleyicisi çoğunlukla üniversite çevreleriyle sınırlı olmuştur.” MacBean, devamında bu filmleri Fransa'da izlemenin daha da zor olduğunu, bunun nedeninin de Godard'ın, ticari gösterime karşı çıkması olduğunu anlatır. Bu yüzden de bu filmlerin Fransa'da izleyici ile buluşması, militan işçi ve öğrenci örgütlenmeleri için düzenlenen gösterimlerle sınırlanmıştır. Bu noktadaki sorun, Godard'ın, sinemanın doğasına dair bir çelişkiyi deşifre etmesini de içerir: Açıkça görülüyor ki, Godard'ın ticari sinemayı, “sanatın metalaşması” olarak görmesiyle, emekçi kesimlere filmlerini ulaştırabilmesinin maddi koşullarını, yani dağıtım ve salon temini konularını birbirinden bağımsız ele alması, somut bir problem doğuyordu. Çünkü film ürettiği siyasal sistem, sinemanın izlenebilme koşullarını, maddi gerçekliğiyle kuruyordu ve kolektif çabalar, yeterince izleyiciye ulaşması için yeterli değildi. Bu durum da en eleştirel yapımların bile elitleşmesine yol açıyordu. Sorun yalnızca bununla da kalmıyordu; bu filmlerin izleyiciye ulaştığı noktalarda bile sinemanın izleyici ile olan ilişkisi, didaktik bir öğretinin alanına sıkıştıyordu; emekçi izleyici, burjuva toplumun içinde oluşan bir kültürel algıya sahipti ve sinemayı da sanatı da entellektüel bir etkileşim olarak görmeye hazır değildi (Monaco, 1999: 183-227). Bu açıdan Godard'ın şu serzenişi anlamlıdır: “İşçi sınıfından ayırım, ama Hollywood'a karşı olan mücadelem sınıf adınadır. Ancak buna rağmen işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar” (Godard'dan aktaran Monaco, 1999: 184). MacBean de (2006: 135) aynı noktayı vurgular: “Bu filmlerde izleyicinin ilgisini dağıtan bol miktarda Marksist-Leninist ve Maoçu slogan

vardır ve ses kuşağına yerleştirilen bu sloganlar izleyicilerin çoğuna can sıkıcı bir vızıldama ya da yıpratıcı bir laf kalabalığı olarak gelir”. Bunun böyle olması doğaldır, çünkü izleyici toplum burjuva toplumunun kültürel etkilerinden sıyrılmış olsaydı sinemayla devrim çağrısı yapmaya gerek de kalmazdı. Kapitalist sistemlerde devletin ideolojik aygıtlarının etkisi kabul edildiği taktirde, bireyi ve toplumu, rıza göstermeye hazır, talep ettiği şeyin, aynı zamanda sistemin önerdiği şey olduğunu hatırlamak, sinemada egemen ideolojiye karşı bir duruşun imkanının daha geniş kapsamlı sorgulanmasını sağlayacaktır.

2.1.6.2.3.Eleştirel sinemanın sınırlılıkları

Bu iki örnek akımın ele alındığı noktada ortaya çıkan şey, eleştirel sinemanın yaşadığı sorunların temel olarak iki ayaklı olduğudur: İlk olarak, eleştirel sinemanın üretim, dağıtım ve izleyiciye ulaşma imkanlarının, içinde üretildiği sistem tarafından belirlenebilmesi sorunu, ikinci olarak ise sinemanın kendi içinde içeriksel ve biçimsel olarak eleştireliliği kurabilme imkanının izleyicinin talep edeceği bir sinemayla karşılanabilmesi sorunu. İlk soruna dair, burada ele alınan her iki sinema akımı da, hem dönem itibarıyla hem de ulusal özellikleriyle ele alındığında şu görülebilir: Bu akımlar, savaş sonrası yeniden yapılanmaya çalışan, önceki siyasi dönemi hızla arkasında bırakmaya çalışan bir siyasi iklimde ve burjuva demokrasisini kurmaya çalışan devletlerin görece özgürlük alanı içerisinde oluşmuştu. Böyle bir ortamın ideolojik atmosferi içerisinde, baskıcılığın ya da özgürlüğün imkanları, birbirlerine göre olan denge değişimleri açısından her zaman hesaplanabilir olmayabilir. Nitekim bahsedilen koşullar içerisinde Fransa’da ve İtalya’da tarihin diyalektik ilerleyişi içinde bir takım görelilikler ve kavramların kontrollü kullanımları söz konusu olmuştur. Bu durum sinema sektöründe de geçerli olmuştur: Yine diyalektik bir biçimde, faşist ya da baskıcı dönemlerin devlet yaklaşımlarının, yerini, onu yıkmak isteyecek ölçüde özgürlüğe ihtiyaç duyan bir burjuva demokrasisi anlayışına bıraktığı gözlenebilir. Bununla birlikte yine daha önce değinildiği gibi, burjuva özgürlük anlayışındaki yanılısama, ideolojik bir kurmacaya ihtiyaç duyacağından, propagandacı sinemanın yozlaşmışlığı, kendisini özgür hissetmesi gereken toplum için uygun bir araç olamayacağından dolayı, rekabet içerisinde kendisini kabul ettirecek bir sinemaya gereksinim duyulmuş olabilir. Elbette

bu durum, kendisini görece özgür hisseden, fakat aynı zamanda içinde bulunduğu toplum biçiminin eleştirisini yapmaya devam etme cesaretini ve hevesini bulmuş bir çok yönetmen için bir fırsat yaratmıştır. Yeni Dalgacılar, İtalyan Yeni-Gerçekçileri ve daha bir çok sinemacı, bu fırsatı sonuna dek de kullanmış ve sinema tarihine geçecek birer ülke sineması ve sinema anlayışı bırakmışlardır. Fakat görüldüğü gibi ekonomik bağlamları üzerinden bir süre sonra endüstrileşen sinema sektörü tarafından ya yutulmuş ya da yozlaştırılmıştır. Elbette böyle bir akıbetin, birden çok dinamiği vardır; film çekmenin maliyetinin düşmesi, devletin bu konudaki belirleyiciliğinin önünde bir engel olabilir fakat salonların temini ve dağıtım süreçleri, belirli festivallerin ve etkinlik kapsamlı gösterimlerin dışında sinemanın izleyiciye ulaşma imkanını çok büyük ölçüde belirlemektedir. Sadece altı dağıtım şirketi (Warner Bros., Paramount, Walt Disney/Buena Vista, Sony/Columbia, Twentieth Century Fox ve Universal), ABD ve Kanada'daki bilet satışlarının %95'ini, uluslararası pazarın ise yarısından fazlasını elinde tutmaktadır (Bordwell ve Thompson 2011: 34). Bu tür bir yozlaşmaya karşı en ısrarcı duran yönetmenlerden biri olan Godard bile bir süre sonra reddettiği ticari işleyişe karşı, militan bir azınlığın sinemacısı olmayı yeğlemek konusunda bir sıkışıklık yaşamıştır. Böylece film üretme ve dağıtım olanaklarının maddi altyapısını kontrol eden siyasi mekanizma, kısa bir süre içinde, yine burjuva demokrasi anlayışına uygun bir biçimde dolaylı olarak sinemanın özgürlük olanağını kısıtlamıştır.

Elbette bu durum tek başına bu güçlü akımları sekteye uğratamazdı: Bu eleştirel ve nitelikli sinemacılar izleyici tarafından talep edildikleri ölçüde film üretmeye devam edebilir ve sistem üzerinde baskı oluşturmayı sürdürebilirlerdi. Fakat toplumun eleştirel bir sinemayı talep ettiği ve sistemin eleştirisini yapan filmlerin, aynı zamanda o sistemin kâr edebileceği bir endüstriye dönüşmesi düşüncesi çelişki barındırır. Bu yüzden sorunun ikinci ayağı daha temel bir sorundur. Bu noktada ideolojinin özellikle Althusser ve Gramsci tarafından vurgulanan yönünü hatırlamak yerinde olacaktır. Althusser'in "ideolojik aygıt" kavramı ve Gramsci'nin "rıza" ve "hegemonya" kavramları, bir ideolojinin işlerliğini sürdürebilmesi için toplum tarafından içselleştirilebilme ve toplumun rızasını kazanabilme yeteneğine sahip olması gerektiğini gösteriyordu. Fransa ve İtalya'da da, savaş sonrasında tüm batı Avrupa'da olduğu gibi burjuva demokrasisi anlayışı, yeni bir toplumsal kültür olarak inşa ediliyordu. Savaştan sonra tüm Batı

Avrupa’da etkisini gösteren özgürlükçü siyasi hareketlenmelerin içinde sinema da sanatsal ve kültürel bir araç olarak yerini bulmaya çalışıyordu.

Kapitalist devlet anlayışı, baskının tamamen ortadan kalktığı ve üretim araçlarının belirli bir kesimin elinde olduğu, dolayısıyla bu kesimin kültürün de üreticisi olduğu bir toplum yapısının reddi talebinin karşısında, yani gerçek anlamda özgürleşmiş bir toplum talebinin karşısında burjuva özgürlük anlayışını, yani kısmi ve kontrollü, sınırları, kapitalist üretim biçiminin yararına olacak biçimde çizilmiş bir özgürlük tanımlamasını meşrulaştırmak durumundaydı. Bunun için de, totaliter bir faşizm döneminin içinden çıkmış olan Avrupa toplumuna sunulan bireyci özgürlük anlayışı çekici bir vaat idi. Kendisini özgür sinema yapmanın olanakları içinde bulmanın heyecanı ile film çeken Yeni Dalgacılar’ın aşırı kişisel kaygısında bile buradaki neden-sonuç ilişkisi kurulabilir. Bu durum elbette bir tercihin sonucu değil, toplumun, burjuva özgürlük anlayışı içinde toptan bir inşasının semptomları olarak okunmalıdır. Godard’ın Gorin ile birlikte kurduğu ve kolektif bir sinema grubu olması amaçlanan Dzigo-Vertov grubu bile neredeyse yalnızca Godard’ın sinema anlayışının sürdürüldüğü ve onun filmlerinden ibaret bir oluşumdu (Monaco, 1999: 185-186). Aşırı kişisel kaygısı elbette tek başına Yeni Dalga’nın bitirici nedeni olarak gösterilemez ama görüldüğü gibi sistemin bu özgür sinemacılar üzerindeki dolaylı sansürü karşısında var olmanın tek yolu olarak kendi tarzını büyütme kaygısı, Yeni Dalgacılar’ın zaman içinde sinema endüstrisi tarafından yutulmasına yol açmıştır. Bordwell ve Thompson (2011: 477), 1964 yılı itibarıyla akımın yönetmenlerinin her birinin kendi yapım şirketlerine sahip olduğunu ancak hızla ideolojik olarak ayrıştıklarını anlatır ve son dönemdeki değişimlerinden örnekler verir: Chabrol, Bond filmlerinin parodilerini yapmaya başlar, Rivette hayrete düşürecek karmaşıklıkta ve uzunlukta filmler çeker, Rohmer, üst-orta sınıfın aşk ve kendini aldatma filmleriyle popülerleşir. Godard’ın ironik bir adla çektiği *Nouvelle Vague* (Yeni Dalga, 1990) filmi, akımla çok az ilişkilidir. Yönetmenlerin içeriksel ve biçimsel olarak kurmak istedikleri devrimci sinemanın bir süre sonra izleyicide karşılık bulamaması, egemen ideolojinin toplumda ve bireylerde yarattığı ihtiyaçların, sinemanın aracılığı ile giderilememesi gerçeğine dayanıyordu; çünkü bu toplumların inşa süreci, içselleştirilmiş bireysel varoluş kaygılarını ve sarılmak zorunda kaldıkları varoluşsal umutları ve beklentileri içeriyordu. Fabrika işçilerinin, sinemada

devrimci sloganlardan etkilenme ya da tüm hayatlarını çerçeveleyen bir biçemi, sinemada yıkma durumları yoktu.

Yine İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin bitişinde de hem maddi koşullar, hem de bunun sonucu olarak yönetmenlerin önceki amaçlarından ve motivasyonlarından uzaklaşması göze çarpmaktadır. Bordwell ve Thompson (2011: 474), İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin gelişmesine yardım eden ekonomik ve kültürel güçlerin, aynı zamanda akımın sona erişine de yardım ettiğini söyledikten sonra bu akımın bitiş tarihini belirleyen olayın, izleyicinin tepkisiyle tarihe not düşüldüğünü anlatır:

1949 yılından sonra devletin ve sansürün baskıları bu akımı zorlamaya başladı. Büyük ölçekli İtalyan film yapımı yeniden ortaya çıkmaya başladı ve Yeni-Gerçekçilik artık küçük yapım şirketinin özgürlüğüne sahip değildi. Ayrıca artık ünlü olan Yeni-Gerçekçi yönetmenler daha bireysel kaygıların peşinde koşmaya başladılar: Rossellini Hristiyan hümanizmini ve Batı tarihini araştırmaya, De Sica santimental romanslara ve Visconti de üst sınıf çevreleri incelemeye yöneldi. Tarihçilerin çoğu, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nin, seyircilerin De Sica'nın *Umberto D* (1951) filmine saldırmasıyla sona erdiği konusunda hemfikirdir.

Gerek bu bölümde bahsi geçen Avrupa sinema hareketlerinde, gerekse tüm dünya sinemacıları arasında sinemayı eleştirel ve sanatsal bir biçimde kullanma çabaları olmuştur ve olmaktadır. Yalnızca belirli tarihsel fırsatların ortaya çıkmasıyla değil, burjuva demokrasilerinin de bir gereği olarak da sinemada eleştirel bir imkanın alanı her zaman olmuştur ve olmaktadır. Hollywood'un içinden bile kapitalist sistemin köklü bir eleştirisini yapabilen filmler çıkabilmekte, festivallerde, ticari dağıtım ağı içinde yer bulamayan nitelikli eleştirel yapımlar izleyici ile buluşabilmektedir. Fakat izlenme oranları arasındaki büyük farklar, ticari filmlerden elde edilen kazançlar ve bu kazancın ana akım sinemayı dev bir endüstriye dönüştürmesi, sinemanın izleyiciyle olan ilişkisinin de belirleyici öznesini tayin etmektedir. Ana akım sinemanın, egemen ideolojik unsurlardan beslenerek güçlü olabilmesi, elbette "rıza" kavramı dışarıda bırakılarak yorumlanamaz. Fakat yukarıda örnekleriyle açıkladığı gibi bu rıza, devletin ideolojik etkinliğinin başarısının bir sonucudur. Karşılıklı neden-sonuç ilişkileri içerisinde gelişen bir çok moral ihtiyaç, talep edenle arz eden arasında taraf tutmanın

anlamsızlığını ortaya koyar. Yani egemen ideolojiyi besleyen sinema filmlerinin suçlu ilan edilip eleştirel sinemanın övülmesi yetersiz ve amacı belirlenmemiş bir tutum olacaktır. Çünkü tüm bu değinilen deneyimlerden ve yorumlamalardan çıkarılabilecek sonuç, birlikte ele alınması gereken bir toplumsal dinamikler birlikteliğidir: Burjuva toplumu, yaşamın her alanında, rekabetin ve bireysel varoluşun temel alındığı bir motivasyonun belirlediği bir yaşantıyı sürdürürken, sinemanın egemen ideolojiye meydan okumasının imkanı da o toplumun belirlenmişliğine paralel gelişecektir. Bu durumda sinemayı toplumun yaşantısıyla birlikte düşünmek daha doğru bir yorumlamaya izin verebilir. Öyleyse yukarıda bahsedilen ve egemen ideolojiye karşı eleştirel bir duruş sergileyen sinemanın egemen sinema karşısındaki durumunu başarısızlık olarak yorumlamak hatalı olur. Çünkü toplumun eleştirel sinemayı ağırlıklı ana akım sinemaya tercih etmesi demek, zaten devletin egemen ideolojisine karşı direnen bir toplumun var olması demektir. Bu da egemen ideolojinin egemenliğini kaybettiği bir koşulda gerçekleşir. Eleştirel sinemanın sinema dünyasında kendisine açabildiği alan, egemen ideolojinin hegemonyası ölçüsünde gelişebilir. Bu da, Gramsci'nin, maddi altyapıya rağmen kültürel üst yapıyı belirleyici olarak kullanmak ve bir karşı-hegemonya kurmak konusundaki önerisinin zayıf düştüğü bir nokta olarak okunabilir.

Sinemayı egemen ideolojiye karşı kullanan sinemacıların sinema tarihine katkısını, yalnızca elde ettiği genişleme olanağı bulduğu alanlar üzerinden değerlendirmek ve tarihin bir noktasından işlevsel sonuçlarına bakmak da eksik olacaktır. Eleştirel yönetmenlerin sinemaya en büyük katkısının, sinemanın kendi içindeki olanaklarının keşfedilmesi ve geliştirilmesi olduğu da düşünülmelidir. Sinemanın erken yıllarından itibaren, Vertov'dan bugüne dek yaklaşık yüz yıldır, gerçekliğin sorgulanması, sunumu ve yaratımı ekseninde verilen tüm mücadele, sinemanın olanaklarıyla birlikte izleyicinin olanaklarını da keşfetmiş, üretmiş ve Žižek'in vurguladığı gibi, bugünün dünyasını anlayabilme ihtiyacının giderilebilmesinin en mümkün aracı olarak ona ideolojinin evrenindeki yerini sağlamıştır.

2.1.6.3. “Egemen ideoloji-sinema” ilişkisine genel bakış

Buraya kadar incelenen sinema-ideoloji ilişkisi, birbirine ters yönlü iki kullanım biçiminin tarihinin özeti olarak okunabilir: Sinemanın egemen ideoloji tarafından kullanım biçimi ve sinemanın egemen ideolojiye karşı kullanım biçimi. Her ikisinin de ortak noktası, görüldüğü gibi egemen ideolojiye atfedilen “yanlış bilinç” kavrayışıdır. Egemen ideolojinin bir yanlış bilinç olarak tanımlanmasından yola çıkarak sinemanın izleyici üzerindeki ideolojik etkisi, o sinemayı yapanın amacına, niyetine ve ideolojik duruşuna göre şekillenen bir etki olarak kavranır. Elbette egemen ideolojinin sinemadaki varlığı, doğrudan siyasi-politik bir seslenmeye indirgenemez. Egemen ideoloji sinemada, özdeşleşerek haz duyan bir izleyici geleneği yaratmak, ekonomik olarak büyüyerek endüstriyel bir konumda kendi olanaklarını genişletmek, sinemayı bir boş zaman etkinliği olarak sanatsal niteliğinden ayırmak, eleştiri nesnesini seyirlik bir nesne kılarak izleyiciyi rahatlatmak gibi dolaylı ideolojik amaçlar da egemen ideolojinin kendisidir. Eleştirel sinema da, bulduğu olanaklar dahilinde sinemanın devrimci potansiyelini kullanmak ve genişletmek, eleştireliliği, nitelikli bir sinema yapmanın olanaklılığı içerisinde gerçekleştirilmeye çalışmıştır.

İşte egemen ideolojinin “yanlış bilinç” olarak tanımlanmasından yola çıkılarak oluşturulan bu ideoloji anlayışı, gerek ana akım sinemanın, gerekse eleştirel sinemanın tüm bu serüvenini, başarı ölçütlerini, gözlenen etki gücünü ve buradan varılan sonuçları da aynı bakış açısı altında değerlendirmiş olur. Örneğin sinemanın buraya kadar özetlenmiş olan serüveninden, ana akım sinemanın eleştirel sinemaya göre çok daha fazla izlendiği ve bu yüzden, eğer izlenme oranları ölçüt ise, egemen ideoloji anlayışının sinemada çok daha başarılı olduğu, eleştirel sinemanın ise kendi olanakları çerçevesinde ve belirlendiği koşullar içerisinde daha başarısız olduğu sonucu çıkartılabilir. Sinemanın ve dolayısıyla izleyicinin temsiliyetinde, toplumların genel olarak egemen ideolojiye boyun eğmiş olduğuna dair bu en genel çıkarsama, ideoloji kavramının verili olarak kabul edilen bu “yanlış bilinç” anlayışı üzerine yapılmıştır. Bu durumun birbirine bağlı birçok olumsuz sonucu olduğu ileri sürülebilir: Öncelikle, sinemayı sanatsal bir alanda gören ve görmek isteyen kesimin, ticari ya da popüler filmlerle muhalif filmlerin birbirinin tam tersi yerlerde konumlandırılması eğiliminin oluşması, bu bakışın bir sonucudur. Bu eğilim, sinema alanındaki tüm tartışmalara

yansıdığı gibi film eleştirisi alanında da, filmtürlerini, doğru ve yanlışın temsilleri gibi konumlandırmaya yol açmıştır. Çok uzun zamandan beri nitelikli bir sinemanın, ticari sinemaya karşı verdiği bir savaşım, büyük ölçüde film eleştirisi alanının temeli kabul edilmiş ve bu taraflaşma üzerinden teorik tartışmalar sürdürülmüştür. Bu tartışmaların hararetli bir şekilde sürdüğü, bir çok dergi çevresinde ve kuramsal tartışma alanlarında zengin bir tartışma zemininin yaratıldığı '68 sonrası Batı dünyasında, bir varoluş sancısı, bir hayatta kalma çabası kendisini açıkça gösterir. O dönemin önemli sinema eleştirisi kitaplarından biri olan *Sinema ve Devrim*'in giriş bölümünde James Roy MacBean (1975: 12), zorlayıcı ve kışkırtıcı filmlerin sayısının dünya çapındaki ticari film üretimi içinde, okyanusta bir damla gibi kaldığını söyleyip bu tür “zorlayıcı ve kışkırtıcı” filmlerin etkisini incelemenin çok önemli olduğunu vurgular. Kitapta çözümlenen filmlerin hepsi kendisinin deyişiyle “devrimci özgürlük mücadelesinin başarısı” adına çekilmiş ve film eleştirisinin bu uğurda masaya yatırdığı filmlerdir. Görüldüğü gibi sinemanın gerçekliği yansıtma ya da yaratma misyonu, olanaklarının azaldığı ölçüde, devrimin öğretim aracına indirgenmeye başlanmış ve bir süre sonra seyirciyi kendisinden uzaklaştırdığı gibi, aynı zamanda katılarak kendi içine kapanan ve bölünmelere yol açan bir yola girmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucu olarak da sinema tarihinin en gözde eleştiri kitapları ve çok geniş bir sinema eleştirmeni çevresi için ana akım sinema, üzerinde ideolojik çözümlenmeler yapılacak çok geniş bir veri tabanı haline gelmiştir. Tüm bu bakış açısının sonucuna uzaktan bakıldığında görülen basit nesnel gerçeklik şudur: Tüm dünyada, genel anlamıyla egemen ideolojinin üreticilerinin elinde olan sinema endüstrisi ve onun ürettiği ticari sinema, toplumların ezici çoğunluğu tarafından izlenirken, muhalif sinema ya da “sanat filmi” adı altında, tarifi “ticari olmamak” üzerinden yapılan ve bu açıdan bile belirsizlikler taşıyan sinema, görece çok az bir izleyici kitlesi tarafından talep edilen bir sinema olmuştur. Bu, hem toplumlar için hem de sinema için gerçekten umutsuzluk yaratabilecek bir sonuçtur. Dünyada izlenme rekorları kıran filmlerin izleyicisine, “bilmiyorlar ama yapıyorlar” diye açıklanabilecek bir yerden bakmak, “gerçeği bir türlü göremeyen bir toplum” tarifi yapmayı gerektirir. Bunun sinemaya yansması da, ana akım sinemayı, egemen ideolojiyi barındırdığı ölçüde değersizleştirmeye ve bu büyük sinema alanını, bir eleştiri nesnesine indirgemeye neden olabilir. Sonuç olarak ortada sürekli olarak toplumları

gerçekten uzak tutan bir sinema endüstrisi ve onun karşısında konumlanmış ve sürekli olarak yanılan bir toplum algısı vardır.

İdeolojiye yüklenen “yanlış bilinç” anlamının bu genel kabulü, bir çok alanda olduğu gibi sinemada da bu işlevsel bakış açısını beslemiştir. Bunun sonucunda da hem sinema filminin üretimi, hem izleyicinin konumlandırılması hem de bu ikisinin arasındaki ilişki, aynı işlevsel misyonun birer ögesi olarak sabitlenmiş, fakat bu bakış açısı gittikçe, kendisinden çıkarsanan ilişki biçimlerinin açıklanmasında yetersizlikler göstermeye başlamıştır. Marx’ın “yanlış bilinç” olarak tanımladığı ideolojinin yeniden üretildiği yer, Althusser ve Gramsci’de toplumsal olana doğru bir kayışı işaret etmesine rağmen egemen ideolojinin temel kaynağı, egemen sınıf olarak gösterilmiştir. Sonunda bu duruma dair bir sorgulama da ortaya çıkmış ve Žižek’in, Marx’ın tezini tersine çevirerek vurguladığı, “biliyorlar ama yine de yapıyorlar” antitezinde kendi vurgusunu bulmuştur. Böylece “yanlış bilinç” tezi, kendi antitezini oluşturmaya başlamıştır.

2.2. “Gerçeğe Yaklaşma Aracı” Olarak “İdeoloji” Anlayışı

“İdeoloji” kavramına klasik yaklaşım olan “yanlış bilinç”, yukarıda açıklandığı gibi, “bilmiyorlar ama yapıyorlar” bakışını oluşturan, kapitalist ülkelerdeki bireylerin algı ve davranış biçimlerini klasik Marksist bir yorumlama içinde değerlendiren bir tanımlamadır. Günümüzde ideoloji tartışmalarına bakıldığında, tarihsel ve toplumsal koşullarla doğrudan ilişkili bir kavram olan “ideoloji” kavramının ele alınışının, doğal olarak, bu koşulların değişimi doğrultusunda farklılaştığı görülür. İdeoloji kuramları büyük ölçüde kökenlerini Marksist düşünceden alsa da, her biri Marx’ın ideolojiye olan yaklaşımını farklılıklar içerisinde yorumlayan ideoloji kuramları görülür. Fakat Slavoj Žižek’in ideolojiye olan yaklaşımı, bu kuramsal tarih içerisindeki en keskin kopuşlardan biri olarak nitelendirilebilir. Bunun bir kopuş olarak nitelendirilebilmesi, Žižek’in Marksist yaklaşıma bağlı kaldığı halde O’nun ideolojiye olan yaklaşımını tersine çevirmesi ve güçlü bir toplumsal yaklaşımı Marx-Hegel-Lacan çizgisinde kurma çabasından ileri gelir.

Marx’ın ideolojiye yaklaşımının “yanlış bilinç” anlayışı ile bağdaşmayacağını ileri süren tek düşünür elbette Žižek değildir. Marx’ın diyalektik anlayışı içinde, kavramların “doğru ve yanlış” biçiminde keskin hatlarla ayrılmasının, Marx’ı çok sınırlı

bir biçimde anlamak olduğunu, söyleyen bir çok Marksist kuramcıdan biri olan David McLennan (1995: 17), “yanlış bilinç” kavramının çok muğlak bir ifade olduğunu ve Marx’ın bu ifadeyi hiç bir zaman kullanmadığını, bu yorumlamanın sadece *Alman İdeolojisi*’ndeki *camera obscura* metaforuna dayandığını söyler. O’na göre Marx’ın iddiası, ideolojinin mantıksal ya da deneysel türden bir yanlışlık sorunu olmadığıdır: “İdeolojik olan, hakikatin ifadesinin yapay ve yanıltıcı biçimlerinde ortaya çıkmaktadır”. Nur Betül Çelik de (2005: 177), Marx’ın kuramında ideolojinin, “yanlış bilinç”le ya da “gerçekliğin yanılsamalı temsili”yle özdeş bir kategori sayılamayacağını anlatır:

(Marx), ideolojik olanın, öznel gerçeklik algılarında değil, gerçekliğin kendisinde aranması gerektiğini kabul etmekle birlikte, bireylerin kendi eylemlerine körleşmesini doğuran bir bilgi yoksunluğunu, ideolojik olanı destekleyen bir durum olarak görür. Marx’ın görüşünde ideolojik olan, bizzat kendi varoluşu, özü hakkında, içinde bulunanların bilgi yoksunluğunu gerektiren toplumsal gerçekliktir.

Marx’ın bu yorumlama biçimlerinde klasik anlayışa göre farklılık yaratan nokta, Çelik’in yukarıdaki yorumunda da görüldüğü gibi, yalnızca Marx’a atfedilen bir cümlenin yorumu üzerinden gelişen bir şey değildir; Marx’ın bir bütün olarak, indirgemeci olmadan ele alındığında, özne ile nesneyi bu kadar keskin bir biçimde ayırmadığı hatırlatılarak yapılan bir ele alış biçimidir. Daha sonra, Marx’ın “yanlış bilinç” anlayışını kuramsal olarak ele alan Gramsci ve Althusser’in arayışları, görüldüğü gibi Marx’ın “ideoloji” yaklaşımının ötesine geçme ihtiyacına işaret eder. Bu iki Marksist düşünürün de, yine Marx’ın kendisini referans alarak, fakat ideolojinin vurgusunu öne çıkartarak bu konuda kuramsal bir çabaya girişmiş oldukları görülür. Fakat tüm bu yaklaşımlarda ideolojinin yönü bellidir: Marx’a göre üretim ilişkilerinin biçimi, egemen ideolojinin kaynağı iken; Gramsci ve Althusser de, görüldüğü gibi ideolojinin kaynağını yine aynı yerde görmelerine karşın, yeniden üretildiği yerin, toplumsal yaşantı olduğuna işaret ederler.

Bu noktada dikkat çekilmesi gereken şey, ideolojinin kendisini ürettiği yerin toplumsal alan olduğu düşüncesinin, kendi içinde aslında Hegel’in düşüncesinin, yani özne-nesne birliğinin belirtilerini barındırdığıdır. İşte Žižek, bu Hegel’ci özü, Marx’tan

kopartılmaması gereken bir öz olarak tekrar yerine koyma çabasına girişir ve özellikle Althusser’de değerli bulduğu toplumsal vurguyu ele alır ve bu alanı, iki yönlü ideoloji üretiminin bir ayağı olarak ortaya koyar. Bu bakış açısı, Althusser ve Gramsci’de belirmeye başlayan ama günümüz neo-liberal toplumunda geçerliliği netleşen bir tariftir. Özetle, iktidarın toplum tarafından içselleştirilmesi vurgusundan başlayan bu bakış açısı, bugün artık bilen öznenin, bildiği halde iktidarın egemen ideolojisini neden ve nasıl yeniden ürettiği sorusunu inceler.

Žižek bu yaklaşımında, Lacan’ın psikanalitik öğelerini, Marksizm’i yeniden yorumlarken kullanır ve ideolojinin alanını, bir “ideolojik fantezi” olarak görür. Bu kavramın ve Žižek’in ideolojiye olan yaklaşımının daha iyi açıklanabilmesi için bazılarını Lacan’dan aldığı, bazılarını da buradan hareketle geliştirdiği “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “Fantezi”, “Fantezinin Katedilmesi” ve “Semptom” kavramlarını incelemek yararlı olacaktır. Žižek’in bu düşünceyi geliştirmesinde Lacan’ın kavramlarını kullanmasının nedeni, her ikisinin de özneyi ve toplumu tarif etme biçimlerinin aynı yere dayanmasıdır: Özne-nesne özdeşliği.

2.2.1. Žižek’in ideoloji yaklaşımında kullandığı kavramlar

Žižek, ideoloji kuramını geliştirirken Lacan’dan büyük ölçüde yararlanır; Lacan’ın psikanalize olan yaklaşımındaki toplumsal vurguyu, ideolojiyi ve toplumsal ilişkileri kavrayacak biçimde ele alır. Bu bölümde, Žižek’in Lacan’dan aldığı kavramlardan bazılarını, Žižek’in ideoloji kuramını incelemek ve sinema-ideoloji ilişkisi bağlamında ele alabilmek için aktarmak yararlı olacaktır. Bu bölümde, Žižek’in bakış açısı altında sinemaya ideolojik bir yaklaşımı kurabilmek için “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “Fantezi”, “Fantezinin Katedilmesi” ve “Semptom” kavramları hakkında açıklamalar yapılacaktır.

Lacan, psikanalitik kuramını Freud’u yeniden yorumlaması üzerine geliştirmiştir. Özellikle “bastırma” ve “bilinçdışı” kavramlarının kaynaklandığı noktaları ele alırken, Freud’un birey-toplum arasında kurduğu ilişkinin ve bilinçdışının, yapısalcı ve daha felsefi bir yorumlamasını yapar. “Bilinçdışı, Freud’un yorumlamasına göre toplumsal bastırma ile bilinçten radikal biçimde ayrılır ve bir çarpıtma olmadan geri gelemez” (Clero, 2011: 31). Bu yönüyle bilinçdışı, aslında ideolojik bir sürece

işaret eder fakat bu ideolojik süreç bireyin kendi zihinsel alanında gerçekleşir. Çünkü Freud (1998: 17), bilinçdışıını açıklarken, toplumsal kurallardan dolayı gerçekleşemeyen gerçek arzuların bastırılmasına vurgu yapar. Lacan, Freud'dan farklı olarak, öznenin kendisini “bölünmüş” olarak tarif eder ve bunu simgesel alan olan “dil”in kuruluşuna bağlar. Lacan dilin ve kültürün alanını “simgeselin alanı” olarak, zihinde olan ama dile gelmeyen, dil tarafından bölünmemiş alanı da “imgesel alan” olarak tarif eder. Lacan'ın bu yaklaşımı dahilinde anlam kazanan bir çok kavram, O'nun önemli bir tezi olan “ayna evresi”nden türemiştir.

2.2.1.1. Özne

Lacan'a göre, insan dünyaya geldiğinde bir bütünlük algısı içindedir; kendisini dış dünyadan ayıramaz, onun bir parçası olarak hisseder ve insanda henüz bir “benlik” algısı yoktur. Bu durum, çocuğun ayna evresini yaşayacağı zaman dek bu şekilde sürer. Ayna evresinde çocuk, kendisini bir aynada gördüğünde ya da ayna işlevi görecekt biçimde bir dış söylemle karşılaştığında kendisini bir “benlik” olarak ayırt etmeye başlar ve bütünsellik algısı bozulur. Bu aynanın somut bir ayna olması gerekmez; bir dış söylemin ona “sen” diye hitap etmesi, kendisini dış dünyadan ayırt etmesi için ayna işlevi görür. Hatta bu yüzden ayna evresini tam olarak yaşamamış çocuklar, bir başka çocuk yere düştüğünde ağlamaya başlar ya da bir başka çocuğu dövüp kendisinin dövüldüğünü söylerler. Ayna evresinde köklü bir yabancılaşma yaşanır; çocuğun, hâkim olduğunu düşündüğü görüntüsü artık kendisinin dışındadır ve bu arada kendi bedenine hâkim değildir. Bu imge idealdir ama dışsaldır. Çocuk, kendi imgesini bir yansıma olarak görür, dolaylı yoldan kendini tanır (Lacan, 1997: 1-8).

İşte “Özne” kavramı da bu yüzden bir bölünmüşlüğe işaret eder. Ayna evresinden sonra çocuk, kendisini “öteki” üzerinden tanımlamaya başlar ve özne tamlıktan eksikliğe doğru yol alır. Artık özne, kendisini dışarıdaki nesnelere özdeşlik kurarak tanımaya başlar ve ayırt etme yeteneği gelişir. Her özdeşleşmede de özne bölünür. Bundan böyle özne, kendisini her zaman dış yüzeyden gelen bir yansımayla tanımlar. Bu yüzden de Lacan'a göre “özne, bir gösteren kullanarak kendisini temsil etmeye kalkıştığı anda ortadan silinir. Bilinçdışı, bu silinmenin alanıdır. Bilinçdışı ve dilin ortak varlığından ötürü özne, kendisini temsil etmeye başladığı anda bölünmeye

mahkumdur (Lacan, 1997'den aktaran Erdoğan, 1993: 24). Lacan, burada ayna işlevi gören alanı, “kültür” ya da “dil” olarak gösterir. Çocuk, kendisini dış dünyadan ayrı bir özne olarak eksiltmesini, dilin ve toplumsal kültürün alanında gerçekleştirir. Lacan bu kültürel alanı “Simgesel”in alanı olarak tarif eder.

(...) Oysa konuşan özne, Simgesel düzen içinde varolur. Bu ikisi arasındaki örtüşmezlik, yani Simgesel'in ben imgelerini ya simgelere dönüştürerek içerme ya da yok sayma eğilimi ile “ben”in simgesel düzenin kategoriler ve ikilikler biçimindeki parçalanmışlığına direnişi, yekpare bir öznenen söz etmeyi imkansızlaştırır (Žižek, 2011: 250).

Lacan (2013: 26), ayna evresinden yeni geçmiş, dille yeni tanışmış olan çocuğun, bütünsellik algısıyla dilin alanı arasında yaşadığı bilinçdışı pürüze dikkat çekmek için şu örneği verir:

Zihinsel seviyesi ölçülürken “Üç kardeşim var: Paul, Ernest ve ben” diyen ufaklığın sözlerini kavramakta zorlanan kişiyi hatırlayalım. Oysa çocuğun böyle sayması çok doğal: Önce üç kardeş Paul, Ernest ve “ben” sayılır, sonra da ilk “ben”i düşünmem gereken diğer seviyedeki “ben”, yani sayan “ben” vardır.

Žižek, Lacan'cı “özne” anlayışının, hümanizmdeki bölünmemiş, yekpare “ben” kavramından farklılığını vurgular: Lacan'ın “özne” kavramının temeli zihnin altında olduğu için, tamlık yanılımasıyla maluldür. Nitekim Lacan'a göre psikanalitik terapinin nihai amacı öznenin, hakimiyeti eline alıp yekpareleşmesi (yekpare olduğu yanılımasını kurması) değil, öznenin kendi bölünmüşlüğüne farkına varmasıdır (Žižek, 2011: 250).

2.2.1.2. Arzu

“Arzu” kavramı da, öznenin, kendisini “öteki” üzerinden tanımlamasından dolayı “ötekinin” arzusudur; dolayısıyla nesnesi belirsizdir. Özne, dilin alanına girdikten sonra artık dış dünya ile olan bütünselliğini yitirdiği için ve kendi arzusu, “ötekinin” arzusu olduğu için, gerçek arzusunu dilin dışındaki alana, yani bilinçdışının

alanına saklar. Bu yüzden Lacan (2013: 26), “bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır” der. Dilin yarattığı kültürel, yani toplumsal alan, herşeyi kapsar ama öznenin o ilk, bölünmemiş arzusunu kapsayamaz. Bilinçdışı, bu bastırmanın alanıdır ve Lacan’a göre gerçek arzumuzu bilincimizde fark edemeyiz. Žižek (2011: 245), Lacan’ın “Arzu” kavramını şöyle yorumlar:

Lacan'a göre, ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez.

Žižek’in üzerinde ısrarla durduğu "Arzuladığın nedir?", "Aslında ne istiyorsun?" sorusu, arzunun nedeni ile nesnesi arasındaki bu örtüşmezliğin öznedeki yarattığı belirsizliğin ifadesidir. Özne daima bir şeyi arzulamakta olduğunu bilir, ama bunun tam olarak ne olduğundan asla emin olamaz (Žižek, 2002: 303).

Bu açıdan bakıldığında Türkçe’deki “arzu” kelimesinin Freud ve Lacan tarafından kullanılan karşılıkları farklıdır: Freud’un “wunsch” kavramı İngilizce’ye “wish” (istek) olarak çevrilegelmiştir. Lacan’da ise bu kavram “ihtiyac” (besoin) ile “talep” (demande) arasında bir konuma sahip olduğu için cinsel çağrışımları daha fazla olan “arzu” (desir) ile karşılanır. İstek tikel ve adlandırılabilir, tatmini mümkündür; arzu ise nesnesinin belirsizliğiyle ve kesintisiz, tatmin edilemez zorlayıcılığı ile tanımlanır (Žižek, 2011: 245).

2.2.1.3. Gerçek

“Gerçek” kavramı da “arzu”nun bu imkansız nesnesidir. İmkansızdır, çünkü Lacan’a göre gerçek arzumuz, bilinçdışına ittiğimiz o ilk bütünsellik isteğidir, dil öncesine dönüş isteğidir. Lacan’cı terminolojide Gerçek, “gerçeklik”ten farklıdır: Lacan’a göre Gerçek, dile getirilemeyen ve tanımlanamayan, nesnesi belirsiz bir arzudur. İnsanların bilinçdışı olarak arzuladıkları, ona ulaşmak için çabalamaktan hiç vazgeçemedikleri, fakat ulaşmamak için sürekli olarak araya mesafe koyduğu şeydir.

Gerçek'in dile getirilememesinin nedeni, zaten dilin varlık sebebidir. Özne, bilince hiç bir zaman gelmemiş olan arzusunun imkansız bir nesnesi olduğunu, yani Gerçek'i öğrenmek istemez, çünkü bu insanın altından kalkamayacağı bir travma yaratır. Gerçek, imkansız olandır, eksiklidir. Bu yüzden dil, eksikliğin bir ihtiyaca dönüşerek kendisini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu olarak ortaya çıkar (Žižek, 2011: 175-179, 246-247).

Lacan'a göre "gerçek", simgesel alan, yani dilin alanı, kültürel alan tarafından içerilemeyen bir özdür. Bu açıdan "gerçek", dil öncesi bir konumdadır. Bu anlamıyla kullanılan "gerçek", felsefede ve insan bilimlerinde kullanılan "gerçeklik" kavramından farklıdır: Gerçeklik, "gerçek"ın simgeleştirilebilen kadardır; felsefe ve insan bilimlerinin anlamlandırmayı (dil alanına çekmeyi) başaramadığı bir artık, bir fazla her zaman varolacaktır, ki Lacan'ın Gerçek'i tam da bu fazladır (Žižek, 2011: 246-247). İşte bu açıdan bakıldığında, sosyal bilimlerde ve gündelik dilde kullandığımız "gerçeklik" kavramı, dilin alanında ideolojik bir yanılsamayla maluldür. "Gerçek" ise, bunun tam tersine, bastırılan ve asıl arzulanan şeye işaret eder.

Lacan'ın bu psikanalitik yorumu, toplumsal öznelerin, "aslında bilmekte olduğu" fakat bilinçdışı bir alana ittikleri gerçek arzularını konu edindiği için Žižek'in sosyal bilimlerde çok kullanışlı bulduğu bir yorumlamadır. Žižek, "ideoloji" kavramını tam olarak bu kavramsal ilişkilerin içinde konumlandırır. "Gerçek" kavramı Lacan'da "bütünlük arzusuna" işaret ettiği için imkansız bir arzu nesnesi olarak yerini alsa da, Žižek bu bütünlük arzusunun toplumsal karşılığını, ideolojik boyutta kullanır. Žižek için Marx'ın kapitalizm eleştirisinde burjuva toplum biçiminin yıkılması, yani devrim, toplum tarafından bilinç düzeyinde "imkansız" olarak tanımlanabilecek bir duruma gelmiştir. Althusser, Marx'ın teori-pratik birlikteliğini (praxis) ve devrim eylemini, işçi sınıfına atfetmesinde tarihsel bir pürüz fark etmiş ve toplumun bir bütün olarak burjuva değerlere inanmaya başladığını, bunun da ideolojik aygıtlar aracılığı ile olduğunu ortaya koymuştur. Žižek, Althusser'in bu vurgusunu önemli bulur ve burjuva devlet anlayışının ideolojik üretiminde devlet ile toplum, özne ile nesne arasında bir ayrım yapmanın hata olduğunu düşünür. Bu yüzden Lacan'ın psikanalitik olarak fark ettiği şeyi, bilinçdışındaki Gerçek arzu ile simgesel alandaki "ötekinin arzusu" arasındaki mesafeyi ele alır. Žižek için ideolojinin alanı, bu mesafedir.

2.2.1.4. Fantezi

Žižek (2005: 61), Lacan'cı anlayışta "fantezi" kavramının çoğunlukla, öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlandığını anlatır:

Fantezinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzunun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir. Psikanalizin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur; öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fanteziye düşen roldür. Özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: Fantezi yoluyla, arzulamayı öğreniriz.

Žižek için ideoloji de tam olarak aynı şeydir: "İdeoloji, taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama değildir; en temel boyutunda, "gerçeklik"imizin kendisi için bir destek işlevi gören fantezi kurgusudur" (2011: 60). Žižek, Lacan'ın bu yapısalcı psikanaliz kuramını ideolojiyi kavramak için kullanırken, ideolojiyi her zaman doğal olarak ürettiğimizi anlatır. Bunun nedeni de yüzleşmek istemediğimiz şeyi, yani "asıl arzumuzun nesnesini bilmediğimiz" gerçeğini maskelemek için kurgusal gerçeklik alanlarında yaşantımızı sürdürmek zorunda oluşumuzdur. İşte özne bu şekilde, dil üzerinde, yarattığı taleplerinin nesnesini bulabilir. Bu, ideolojidir, kurgusal olandır. İnsanlar (toplum olarak da), aslında bildikleri fakat simgesel evrende adlandıramadıkları, dolayısıyla bilincinde olmadıkları Gerçek'le yüzleşmemek için bilinçdışı olarak Gerçek ile arasına bir mesafe koyar, gerçek arzusunun yerine onu maskeleyecek başka "gerçeklikler" koyar; yani ideolojik davranır. Bu mesafe de "ideolojik fantezi"dir. Yani "ideolojik fantezi", öznenin, sürekli olarak etrafında döndüğü ama yaklaşımdan korktuğu Gerçek'le arasındaki mesafedir.

Žižek'in, bireysel bir alan olan psikanalizle toplumsal bir alan olan Marksizm'i birlikte ele almasındaki politik niyet, Lacan'ın şu cümlesine odaklanıldığında görülebilir: "Bütünün tatmini dışında birey için bir tatmin yoktur" (aktaran McGowan, 2014: 191). McGowan, Lacan'ın bu cümlesini şu şekilde yorumlar:

Psikanalitik anlamda bireysel eylemle kolektif eylem arasında hiçbir fark yoktur çünkü bir bireyin zorunlu olarak kolektif etkileri vardır. Fanteziye karşı çıkan ve kendisini simgesel veya ideolojik baskılardan kurtaran bireysel eylem, aynı zamanda politik bir eylemdir. Yani, bir birey otantik hareket ediyorsa, bu eylem mevcut sosyal düzenlemeleri kökten bir biçimde dönüşüme uğratar ve bu yüzden de kolektif bir anlamı vardır (McGowan, 2014: 191).

Böylece Žižek, “devrimci özne” anlayışındaki farklılığını da ortaya koymuş olur: Žižek’in bu yaklaşımında devrimci özne yalnızca işçi sınıfı değil, burjuva değerlerinin “sahte” olduğuyla yüzleşecek olan toplumdur. Bu “yüzleşme” işlemi sırasında da öznelerin, “bilmiyormuş gibi” yapabilmek için kurmuş oldukları fantezi alanlarını, katetmesi gerekir.

2.2.1.5. Fanteziyi katetmek

Lacan’ın teorisinde “fantezi”, öznenin travmatik “Gerçek”le arasına koyduğu bir mesafe olduğu için, Lacan, psikanalizin nihai hedefini de bu mesafeyi katedip Gerçekle yüzleşmek olarak ortaya koyar. Yani fantezi, simgesel alandaki, kültürel alandaki bir kurmacadır ve bu yüzden fantezinin ardında hiç bir şey yoktur. Bu yüzden de fantezi, bu hiçliği örtme işlevi olan bir inşadır (Žižek, 2005: 148). Lacan’ın teorisinde fanteziyi katedip Gerçekle yüzleşmek, Žižek’in toplumsal yaklaşımında benzer bir süreç olarak ortaya konur. Žižek, toplumsal çelişkilerin üzerini örten ideolojik fantezi alanlarından kurtulmanın tek yolunun bu fantezileri “katetmek” olduğunu anlatır (Žižek, 2005: 141-145). Dolayısıyla toplumsal öznelerin “Gerçek”le yüzleşmek için ideolojik fantezilerden uzaklaşması değil, deneyimleyerek katetmesi gerekir.

Žižek’in bu bakış açısına göre, kültürel alanda yapay olarak inşa edilmiş olan ve işlevi, özneleri Gerçek arzularından uzak tutarak, toplumsal çelişkilerinin üzerini örtmek olan ideolojik fantezi alanları, öznelerin, zaten bilmekte oldukları “Gerçek”i “bilmiyormuş gibi yapmak” için katıldıkları bir alandır. “Dolayısıyla fantezinin yorumlanması değil, sadece ‘katedilmesi’ gerekir: Tek yapmamız gereken, onun ardında

hiçbir şey olmadığını ve fantezinin tam da bu ‘hiçbir şeyi’ maskeleydiğini yaşayarak görmektir” (Žižek, 2005: 143).

2.2.1.6. *Semptom*

İdeolojik fantezi alanlarının katedilmesinin olanaklılığını ise Žižek, “Semptom”larda gösterir. “Semptom” kavramı Freud’da, dil sürçmeleri, rüyalar ve sakar eylemler gibi yollarla bilinçdışıdaki gerçek arzusunun kendisini gösterdiği pürüzlere işaret eder. Žižek (2011: 36-37) ise Lacan’a dayanarak, semptomu Marx’ın icat ettiğini söyler ve şöyle yorumlar:

Peki Marksist semptomu nasıl tanımlayabiliriz? Marx, burjuva "haklar ve görevler" in evrenselciliğini yalanlayan belli bir yarı, bir asimetri, belli bir "patolojik" dengesizlik olduğunu saptaması sayesinde "semptomu icat etmiş"ti (Lacan). Bu dengesizlik, bu evrensel ilkelerin "eksik bir biçimde gerçekleştirildiği"ni -yani bu yetersizliğin ilerideki gelişmelerle ortadan kaldırılacağını- ilan etmek şöyle dursun, bu ilkelerin kurucu uğrağı işlevini görür: "Semptom", kendi evrensel temelini yıkan tikel bir unsur, ait olduğu takımı (genus) yıkan bir türdür tam olarak. Bu anlamda, en temel Marksist "ideoloji eleştirisi" işleminin zaten "semptomatik" olduğunu söyleyebiliriz: Bu işlem, verili bir ideolojik alanda hem heterojen olan hem de aynı zamanda bu alanın kapanımını tamamlaması, son biçimine ulaşması için zorunlu olan bir bozulma noktası saptamaktan ibarettir.

Yani kapitalizm, kendi içinde her zaman ideolojik boşluklar yaratır. Lacan’ın ve Žižek’in Marx’ı yorumlamasına göre egemen ideoloji olan burjuva ideolojisi, kendisini katetme olanağı veren, belirli semptomlarla kendisini açık eden bir yapıdadır. Žižek’e göre bu semptomlar, burjuva bireylerinin bilinçdışı ile dilin alanı olan toplumsal düzen arasındaki gerilimden kaynaklıdır. Dolayısıyla Žižek, Gerçek’le arasına mesafe koyan burjuva bireyini, bu ideolojik fantezi alanını aşip katetedecek bir olanak içinde görür. Buna örnek olarak da, kapitalist sistemde, işçilerin emeklerini satma özgürlükleri olduğunu anlatır. Bu durumda burjuva özgürlük yanılması, kendi kendini çürütecek bir semptom yaratır: İşçi, emeğini satma özgürlüğünü kullandığı anda gerçek anlamdaki

özgürlüğünü kaybeder (Žižek, 2011: 37). Böylece “özgürlük” kavramı kendi semptomu aracılığı ile katedilir. İşçi, kapitalist toplumda bu “satma özgürlüğü”nün gerçekten olduğunu bildiği için özgürlüğün olduğu konusunda bir yanılsama yaşamaz, ama eylemiyle bu özgürlüğü yok ettiğini bilir; bilir ama yine de yapmaya devam eder.

En kısa yollu tarifiyle “semptom”, Žižek’in ifadesiyle (2011:71), “bastırılmış olanın dönüşüdür”. İşte bu yüzden, “Gerçek” baştan bilindiği için ve bilinçdışına itilmiş olduğu için, geri dönmek için fırsat arar. Yani zaten ideolojik yanılsamanın gizlemeye çalıştığı şeyi biliriz, fakat bilmiyomuş gibi yapabilmek için fanteziler üretiriz. Žižek (2011: 44-45) bu yüzden de her ideolojik fantezinin, sakladığı gerçeğin bilindiğini hesaba katarak işe başladığını anlatır. Fantezinin katedilme boyutu da buradadır.

2.2.2. Žižek’in ideolojiye yaklaşımı

Slavoj Žižek (2011: 44), toplumsal öznelerin, ideolojiyi hem üretme hem de katetme potansiyellerinin daha belirginleşmeye başladığı tarihsel süreçten bahsederken, devletin ve üretim araçlarının sahiplerinin, yanılsamalara ve çarpıtmalara daha az ihtiyaç duyduğu neo-liberal döneme işaret eder. Neo-liberal dönem olarak adlandırılan ve özellikle 1990’lı yıllardan itibaren geçerliliğinin netleştiği kabul edilen dönemin, sosyal devlet politikalarını rafa kaldıran ve küresel olarak sertleşen politikalarıyla birlikte, kapitalist ülkelerdeki sömürü biçimleri çok daha göze görünür hale gelmiştir. Bu dönem içinde ideoloji kavramının da, içerdiği “yanlış bilinç” ve “çarpıtma” özellikleri, toplumlar tarafından sistemin işleyişinin daha görünür olması sebebiyle sorgulanmaya başlamıştır. Dünyada emperyalist devletlerin ikna edici olma gereksinimini çok daha az hissederek giriştiği yayılcılık politikaları ve büyümekte olan ülkelerin bu güç savaşında, büyüme koşullarının kapitalizmin doğasına en sert biçimde uymak zorunda olduğu gerçeğiyle beraber, “gizleme”, “örtbas etme” ve “çarpıtma” gibi ihtiyaçların görece rafa kaldırıldığı bir dönem kültürel etkisini de açıkça göstermeye başlamıştır.

Alman filozof Peter Sloterdijk, 1983 yılında yazdığı ve çok tartışma yaratan *Sinik Aklın Eleştirisi* adlı kitabında, içinde yaşadığı toplumsal değişime bakarak şu tezi savunur: “İdeolojinin hakim işleyiş tarzı siniktir. (...) Sinik özne ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin gayet iyi farkındadır ama yine de maskede

ısrar eder” (aktaran Žižek, 2011: 44). Slavoj Žižek (2011: 44), Sloterdijk’in ideolojiyle ilgili bu bakış açısını, Marx’ı gönderme yaparak yorumlar: “Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar”. Bu sinizm vurgusu önemlidir: Artık bireyler, ideolojik gözlükle gerçeklik arasındaki mesafeyi bilmektedirler ama bu gözlüğü takmak için nedenler yaratmaktadırlar. Žižek (2011: 45) bunun ahlaksızlık olarak yorumlanamayacağını, ama ahlaksızlığın hizmetine koşulmuş bir ahlak olarak kavranabileceğini söyler: “Yasadışı zenginleşme karşısında, hırsızlık karşısında siniğin tepkisi, yasal zenginleşmenin çok daha etkili olduğunu ve yasalarca koruma altına alınmış olduğunu söylemekten ibarettir”. Doğal olarak böyle bir bakış açısından bakıldığında klasik ideolojik eleştiri artık işe yaramaz. Klasik ideoloji anlayışında özne, yaşantıladığı hayatın tüm eylemlerini, neye hizmet ettiğinin farkında olmadan gerçekleştiren bir özne olarak kurgulandığından, ideoloji kavramı da bir tür zaafiyete karşılık gelir. Bu durumda öznenin, içinde yaşadığı koşulları yanlış kavradığı varsayıldığı için ideolojik eleştirinin görevi de, öznenin, yanlış bilmekte olduğu, ya da çarpıtılmış görmekte olduğu gerçeklerle arasındaki mesafeyi kapatmaktır. Oysa Žižek’in vurguladığı ve öznenin bilincinde bir çarpıtma olmadığı durumda ideoloji, klasik anlamını yitirir. Bu durumda ortaya çıkan ilk soru şudur: “Artık ideolojinin geçerliliğini yitirdiği, ideoloji sonrası bir toplumda mı yaşıyoruz?” Žižek (2011: 46-48), bunu kesin bir dille reddederken “ideolojik fantezi” kavramını vurgular: Marx’ın “bilmiyorlar ama yapıyorlar” açıklamasındaki “bilmek” ve “yapmak” kavramlarını tartışmaya açar ve şu soruyu sorar: “Yanılsama bu fomülün hangi tarafındadır?”. Žižek’e göre yanılsama yine vardır, fakat “bilgi” düzeyinde değil, “yapma” düzeyindedir. Yani ideolojik olarak çarpıtılmış bir gerçekliğe inanmayız, gerçekliğin kendisinin ne olduğunu biliriz, fakat yaptıklarımızı yapmaya devam ederken aynı ideolojiyi örmeye devam ederiz. İşte bu vurgu, Žižek’in Marx’tan alıp tersine çevirdiği ve günümüz neo-liberal burjuva toplumu için vurguladığı ideoloji anlayışının temelidir: İnsanların farkına varmadıkları şey, kendi toplumsal gerçekliklerinin, faaliyetlerinin, kendilerini belirlediğidir. Bunun en temel örneğini, yine Marx’ın sözlerini değiştirerek verir: “(Sinik özne), Roma hukuku ve Alman hukukunun sadece iki ayrı hukuk türü olduğunu bilir ama pratiğinde, hukukun kendisi, kendini Roma hukukunda ya da Alman hukukunda gerçekleştiriyormuş gibi davranır” (Žižek, 2011: 47). Örneğin bir hukukçu için hukuk kavramının kendisi bir ideadır, evrensel bir yorumlama aracıdır. Aynı

hukukçu, Alman hukukunun ideolojik olarak üretilmiş bir alan olduğunu bilir ama her hukuki pratiğinde doğal olarak, bu hukuka inanmış gibi davranarak bu ideolojiyi yeniden üretir. Böylece ilk sorunun cevabını vermiş olur: Eğer klasik ideoloji anlayışıyla, yanılısamanın “bilmek” düzeyinde olduğu düşünülseydi, sinik öznenin artık “bildiği ama yine de yaptığı” göz önünde tutularak, ideolojinin ortadan kalktığı ve bu yüzden ideoloji devrinin bittiği söylenebilirdi. Ama insanların bildikleri halde, pratikleriyle egemen ideolojiyi yeniden ürettikleri tezine göre ideoloji devrinin bittiği tezi doğru değildir. Žižek (2011: 48), bu durumu “ideoloji fantezi” olarak tarif ettikten sonra şu örneği verir: “Örneğin özgürlük fikrinin belli bir sömürü biçimini maskeleydiğini biliyorlar ama yine de bu özgürlük fikrini izlemeyi sürdürüyorlar.

Žižek (2011: 43), böylece hem Marx’ın *Kapital*’deki ideoloji yaklaşımına karşı çıkar, hem de kendi ideolojik yaklaşımını yine Marx’ın tarihsel yaklaşımı eşliğinde ortaya koyar:

İdeolojinin en basit ve kısa yollu tanımı, herhalde Marx’ın *Kapital*’indeki şu ünlü tümcedir: “Sie wissen das nicht, aber sie tun es” (Ne yaptıklarını bilmiyorlar, ama yapmayı sürdürüyorlar). (Bu tanımda) ideoloji kavramının kendisi, bir çeşit temel ve yapısal zafiyete karşılık gelir: bilincin kendi önvarsayımlarını, başka bir deyişle, içinde yaşamakta olduğu koşulları yanlış kavradığını; toplumsal gerçeklik denen şeyle, bu gerçekliğin zihindeki çarpıtılmış temsili, yani yanlış bilinç arasındaki mesafeyi, bir sapma ve ayrılmayı gösterir.

İşte Žižek, “meta fetişizmi”ne akılda tutarak, Marx’ın ideolojiye olan yaklaşımını bu temsil boyutundan kurtarmak ister, çünkü O’na göre ideoloji, toplumda tarihsiz olarak yer alan “yanlış tanıma”yı ortaya çıkarır, özneyi kendisiyle yüzleştirir:

Kendinizi ideolojiden kurtarmak, özgürleştirmek ve gerçekliği olduğu gibi görmek için gözlükleri çıkarmanız değil, tam aksine gözlükleri takmanız gerekir. İnsan doğası yoz ve kirlidir; doğal hale geri dönmek diye bir şey yoktur, doğal varlıklar olarak dünyaya baktığımızda bakışımız ideolojiktir (Žižek, 2007’den aktaran, Kabadayı, 2013: 60).

Bu bakış açısına göre, örneğin bir toplumdaki ırkçı potansiyelin, aslında akılcı bir karşılığı yoktur. Toplum içindeki belirli bir ırka yönelik faşizan bir tutumun, öğrenilmiş bir ideolojik yanılama olduğunu söylemek hatalı olur: Hiç kimse, ırkların doğuştan gelen üstünlükler ve eksiklikler içerdiğine inanarak siyasi bir inanca sahip olamaz. Yani yanlış bilinç yoktur. Fakat ırkçı söylem, aşağıladığı ırkı doğuştan gelen özellikleriyle değil, kültürel kavramlarla bağdaştırarak aşağılar. Örneğin “işini bilenlerinin hepimizden iyi kazandığı, fakir olanlarının ise “tembel oldukları için fakirleştiği”, “hırsızlık yaptıkları”, “dinsiz oldukları” gibi kültürel bağdaştırmalar, aslında o toplumun geçerli olan kapitalist üretim ilişkileri içinde eşit bir gelir dağılımıyla birbirini ezmeden varolmasının imkansızlığını maskeleyerek üretilmiş birer fantezidir. Böylece eşitsizliğin ya da ahlaki yozlaşmanın nedeni olarak gösterilecek bir dış gösteren oluşur. Bu durumda ırkçı ideolojinin peşindeki bir insan ırka bağlı bir üstünlük yanılması yaşamaz, fakat yine de “gerçek”le, yani kapitalist sistemdeki mutsuzluğunun maddi nedeniyle arasına “ırkçılık” gibi bir ideolojik fantezi koyar ve dışlayıcı bir pratik gerçekleştirir. Bu ideoloji, “yapmak” düzeyindedir. Yani ırkçılığın akıldışı olduğunu bilirler ama yine de yaparlar.

Bu açıdan Žižek için ideolojik fantezi, “bilmek” düzeyinde aydınlatılarak atlanması gereken değil, pratikte deneyimlenerek katedilmesi gereken bir şeydir; çünkü bu kurgusal alanları katettikçe ve tükettikçe asıl gerçeğe yaklaşıyoruz. Böylece ideolojinin bir “gerçeğe yaklaşma” aracı olarak tanımlanmasının açıklaması yapılmış olur. Žižek buna çok net bir örnek olarak Rosa Luxemburg’un devrimcilik anlayışıyla ilgili bir tartışmasından bahseder: Eduard Bernstein, sosyal demokrasinin devrimci kanadına ilişkin suçlamasında, doğru olarak, bu kanadın aceleci olduğunu, çok sabırsız davrandığını ve koşullar olgunlaşmadan iktidarı ele geçirmek istediklerini söyler. Luxemburg’un, bu sabırsız girişimin başarısız olacağını bilmesine rağmen verdiği cevap, gerçeğe yaklaşmanın yolunun bilinci doğruya yöneltmek değil, “yapma” edimiyle kurulan egemen ideolojiyi yıkmak için yine aynı edimi tersine çevirmek olduğudur; yani işçi sınıfı, Gerçek’e, daha önce kurduğu ideolojik fanteziyi deneyimleyip başarısız olduğunda yaklaşacaktır: “(...) İşçi sınıfının olgunluğa ulaşmasının, iktidarı ele geçirmenin uygun anını beklemesinin tek yolu, kendini bu ele geçirme edimi için oluşturması, eğitmesidir ve bu eğitimi elde etmesinin tek olası yolu tam da bu vaktinden önceki girişimlerdir” (Žižek, 2011: 74). Buradaki örnek, yanlış

bilinçlenmiş, apolitik olduğu varsayılan kesim üzerinden değil, bilakis egemen ideolojiye karşı gerçeği bilen Rosa Luxemburg üzerinden verilmiştir; Luxemburg gerçeği (o an için devrim yapamayacaklarını) bilir, ama yine de eyleme geçmeyi önerir, çünkü ideolojik fantezi, kurgulanmış gerçeklik, deneyimlendiğinde başarısızlığa uğrayacak ve devrimci özne Gerçek'le arasındaki bir duvarı daha yıkmış olacaktır.

Bu bakış açısı, ideolojiye ve dolayısıyla iktidar-toplum ilişkisine dair yaklaşımlara kökten bir değişiklik getirir. Hatırlanacak olursa Gramsci'nin "hegemonya" kavramı, içselleştirilmiş egemen ideolojinin toplum içinde sürekli olarak yeniden üretileceğini anlatıyordu. Fakat bu yaklaşımda "yanlış bilinç" hâlâ geçerliydi ve bu yüzden de ideolojinin yönü belliydi; insanlar bir anlamda programlanmış robotlar gibi davranıyorlardı ve bir kez belirlenmişlerdi. Yine hatırlanacağı gibi, Gramsci'ye göre egemen ideolojinin tahakkümünü yıkmanın yolu, hakim hegemonyaya karşıt bir hegemonyayı kurmaktır; O'na göre bir sınıf egemen olmak istiyorsa, toplumsal hegemonyasını da kurmalıydı. Žižek'in bu yaklaşımında ise Gramsci'nin işaret ettiği alanda üretilen ama yönü tersine çevrilen bir ideoloji söz konusudur. Öz olarak bu ideoloji yaklaşımında, ortada bir yanlış bilinç yoktur; toplum egemen ideolojinin farkındadır ama yine de bunu edimleriyle sürdürür. Žižek'e göre (2011: 141-145) egemen ideolojinin aşılması demek insanların bilinçdışı olarak uzak durdukları gerçeğe yaklaşması demektir ve bunun olabilmesi için kendi yarattığı ideolojik fantezileri deneyimleyerek katetmesi ve yanlış olduklarını görmeleri gerekir. İşte Žižek, *Sapığın Sinema Rehberi* (Fiennes, 2006) belgeselininde, bu katedilerek Gerçek'e yaklaşılacak olan ideolojik fantezi alanlarından en önemlilerinden birinin sinema olduğunu söyler.

2.2.3. "İdeolojik fantezi alanı" olarak sinema

Sinemanın ideolojik fantezi aracı olarak ele alınması, klasik ideoloji anlayışının, bir eleştiri alanı olarak tanımlayıp olumsuzladığı sinema alanını, gerçeğe yaklaşmanın en önemli aracı olarak tekrar öznenin aydınlanmasının alanına sokar. Bu, sinema-ideoloji ilişkisinin ele alınışında çok büyük bir kazanım yaratır. Çünkü ortada bir yanılsama olmadığı, gerçekliğin çarpıtılmasının söz konusu olmadığı bir ideoloji anlayışında özellikle ana-akım sinema, öznelere gerçeğe yaklaşma aracı olarak çok geniş bir alan yaratır. Eğer Žižek'in söylediği gibi insanlar gerçeği aslında biliyorlarsa

ve bu gerçeği görmemek için kurgusal gerçeklikler yaratıyorsa, bu kurgusal gerçeklikleri katedip eksiklikleri görmeye devam ettikçe, bunun gerçeğe ulaşmakta başarısız olduğu sonucuyla yüzleşir ve bu kurguladığı gerçekliğin yerini daha gerçeğe yakın kurgular alır. İşte Žižek, *Sapığın Sinema Rehberi* (Fiennes, 2006) adlı belgeselinde sinemanın, özellikle de egemen ideolojiyle donatılmış filmlerin, izlendikçe kendisini katederek tüketen ve boşluklarını deşifre eden bir fantezi aracı olduğunu anlatır.

Bu bakış açısında popüler sinemanın gerçeğe yaklaşıtııcı gücünü incelemek için, bu katetme işleminin iki boyutu olduğunu netleştirmek gerekir: İlki öznel ve bilinçdışı bir boyut olarak, izleyicinin katettiği aşama, ikincisi ise nesnel ve bilinçli bir boyut olarak, kapitalist sistemin totaliter yanı belirginleştikçe, popüler sinemanın kendi içindeki ideolojik öğelerde oluşan belirgin değişimler.

2.2.3.1 İdeolojiyi katetmede izleyicinin öznel boyutu

Žižek, sinema izleme edimi sırasında izleyiciyle film arasında oluşan ideolojik ilişkiyi, psikanalitik kavramlarla açıklar: “Sinema sanatı, arzuyla oyun oynamak için, arzunun uyandırılmasından meydana gelir ama aynı zamanda arzuyu belli bir mesafede tutarak, onu evcilleştirerek ve hissedilir kılarak ortaya çıkarır” (*Sapığın Sinema Rehberi*, Fiennes, 2006). Böylece izleyici, Gerçek’le arasına koyduğu mesafeyi film izlerken görür ve bu süreçte Gerçek’e ulaşamadığını görür. Fakat gerçeğe ulaşma eğiliminden hiç bir zaman vazgeçemediği için izlemeye devam eder. Žižek, bu durumu *The Pervert’s Guide to Cinema* (*Sapığın Sinema Rehberi*, Fiennes, 2006) adlı belgeselinde güzel bir metaforla açıklar. Bu metaforu *The Conversation* (*Konuşma*, Coppola, 1974) filmindeki bir sahneyle sinema perdesi karşısındaki izleyicinin konumunu karşılaştırarak kurar: *The Conversation* filminin bir sahnesinde özel dedektif Harry Caul (Gene Hackman), bir cinayet için ipucu aradığı otel odasının tuvaletinde sifonu çeker ve bir anda klozetten dışarıya kanlar akmaya başlar. Dedektif Harry, bu görüntü karşısında dehşete düşer ve geri çekilir, çünkü öldürülen kadını uzun zamandır dinleyen dedektifin onunla duygusal bir bağ kurduğu sezdirilmiştir. Fakat dedektifi asıl dehşete düşüren şey, aradığı ipucunun o tuvaletten beklenmedik biçimde dışarı fişkırmasıdır. Oysa dedektif, aradığı ipucunu bulmuştur. Žižek bu durumu tuvaletin

kendi özelliği ile bağdaştırır: Tuvaletin işleyiş tarzı tek yönlüdür; insan pisliklerinin tuvaletin deliğinde kaybolması gerekir. Ama bir hata sonucu, gözden kaybolmasını istediğimiz pisliklerin o delikten gerisin geriye dışarı fişkırması karşısında insanın vereceği tepki dedektifin verdiği tepkidir. Gözden kaybolması gerekenler tekrar su yüzüne çıkar. Žižek bu durumu izleyicinin sinema perdesi karşısındaki ilk konumu ile benzeştirir:

Bir seyirci olarak perdenin önüne oturup baktığımızda, görüntü gelmeden önceki ilk anı hatırlarsınız. Bu, siyah bir perdedir ve sonra ışık gelir. Yoksa biz de aslında o tuvalet deliğine gözümüzü dikip bir takım şeylerin oradan tekrar ortaya çıkmasını mı bekliyoruz? Ya da, ekrandan görünen bu tuhaf manzaranın tüm büyüü, halihazırda yaptığımız gibi o an aslında bir pisliği seyretmekte olduğumuzu bize göstermeye ve gerçeği gizlemeye çalışan, aldatıcı bir görüntü müdür? (Sapığın Sinema Rehberi, Fiennes, 2006).

Lacan'ın "Gerçek" diye tanımladığı, arzumuzun belirsiz ya da olmayan nesnesi, psikanalitik bir yorumlamadır. Žižek ise (2011: 36-38) bu mantığı ideoloji alanına uyarlarlarken "Gerçek" olarak kapitalist toplumdaki uzlaşmaz çelişkileri vurgular; yani burjuva özgürlük anlayışındaki imkansız özgürlüğü. Buradan da burjuva bireyinin bu toplum biçiminde arzusunu asla doyuramayacağı sonucunu göstermeye çalışır. O halde bireyler kapitalist sistem içinde yaşamayı kabul ettiği sürece bu seçimi ile bu sistemden umutsuzluğu arasındaki gerilimi görünmez kılmaya çalışır. Žižek bu yüzden sinemanın "Gerçek" ile olan ilişkisini şu cümlelerle anlatır: "Sinema size neyi arzu edeceğinizi sağlamaz. Sinema, nasıl arzu edeceğinizi anlatır" (*Sapığın Sinema Rehberi*, Fiennes, 2006). İşte bu yüzden sinema ideolojik bir fantezi aracıdır: İzleyici izleme edimi sırasında, asıl arzuladığı ama arasına belirli bir mesafe koyduğu gerçeğe ulaşmadan onun yakınında durabilmek için kurmaca gerçekliği inşa eder. Bu noktada özne, izleyicidir. İzleyici, film izlemeyi, filmdeki kurmacayı kendi kafasında filmle birlikte inşa etmek için izler. Çünkü ancak, bu kurgusal gerçeklikle arzusunu doyuramadığını gördüğü zaman arayışına devam edebilir. Burada bahsedilen, bilinç ile bilinçdışı arasındaki bir mücadeledir. McGowan ve Kunkle (2014:16), klasik ideolojik yaklaşımın ön gördüğü gibi, izleyicinin popüler filmlerle doyuma ulaşmasıyla, sürekli açlığını çektiği bir şey varmışçasına bu filmleri izlemeyi sürdürmesininin çelişkili olduğunu anlatır. Onlara göre filmin var olması, filmin yaptığı şeyden daha önemlidir,

çünkü egemen ideolojinin izleyici üzerindeki etkisinin eksikliğini gösterir. Bu bakış açısı, bir “Gerçek” açıklığına işaret eder.

Bunu daha iyi açıklamak için yine *The Pervert’s Guide to Cinema* filminde kullanılan bir metafora bakmak yararlı olur: Žižek, filmde incelenen filmlerden biri olan *The Matrix* (Wachowski Kardeşler, 1999) filminden yararlanarak bir metafor kullanır. Filmin, gerçeklikle ilgili kafa karışıklığı yaşayan kahramanı Neo (Keanu Reeves), kendisine teklif edilen iki hap arasında bir tercih yapmak durumunda kalır. Haplardan biri Neo’ya gerçekliği gösterecektir, diğeri ise içinde yaşadığı ideolojik yanılsamayı sürdürecektir. İşte bu iki seçenek, klasik ideolojik yaklaşımın temsilidir. Klasik ideolojik yaklaşımda, tekrar hatırlanacak olursa, gerçeklik derinlerdedir ve ideolojik yanılsama giderilirse derinlerdeki gerçek ortaya çıkartılacaktır. Oysa Žižek bu yaklaşımın yetersiz olduğunu anlatmak için üçüncü bir hapa gereksinim duyar: “Nedir üçüncü kapsül? (...) İllüzyonun arkasına saklanan realiteyi algılamamı sağlayan bir kapsül değil de, realitenin içindeki illüzyonu kavramamı sağlayan bir kapsül” (*Sapığın Sinema Rehberi*, Fiennes, 2006). “Gerçek”, klasik ideolojik anlayıştaki gibi derinlerde değil, her zaman gözümüzün önündedir. Onu görünmez kılan, kendi illüzyonumuz, kurmacamızdır. Burada tekrar vurgulanması önemli olan şey şudur: Žižek bu bu kurgulanmış alanı, bu ideolojik fanteziyi olumsuz değil olumlu ve gerekli olarak görür. Çünkü bu fantastik alanı yüzleşmek için kurarız ve yüzleştikçe onu bir kenara atıp yeni bir gerçeklik arayışına gireriz. Tersine olumsuzdur: “Eğer (kurgusal) gerçekliğinizi düzenleyen simgesel kurmacayı gerçekliğinizden atarsanız, gerçekliğin kendisini kaybedersiniz” (*Sapığın Sinema Rehberi*, Fiennes, 2006).

Burak Bakır (2008: 148), Lacan’cı yaklaşımı temel alarak yeni bir sinema estetiğini araştırdığı makalesinde, gerçeğin, ideolojik bir yapının derinlerinde değil, gözümüzün önünde olduğunu en iyi gösteren filmlerden biri olarak, Bryan Singer’in yönettiği *The Usual Suspects*’i (*Olağan Şüpheliler*, Singer, 1995) gösterir. Bakır, Kayzer Soze’nin film boyunca gözümüzün önünde olduğunu, ama müdahale etme şansını elimizden kaçırana kadar onu göremediğimize dikkat çeker: “Göremeyiz, çünkü filmi bir bütün olarak görmekteyizdir, dedektifin, bürosunu bir bütün olarak gördüğü gibi. Oysa parçalarına ayırır, aradığı şeyin parçaların arkasında değil, önünde olduğunu görecektir”. Böylece ideolojinin de benzer biçimde, parçaların arkasında değil, önünde olduğunu, onu görmek için bakmamız gereken yeri seçmemiz gerektiğini vurgular.

Benzer biçimde Žižek de (2002: 144), ideolojinin her zaman göz önünde bulunması ve onu görmenin, bakanın tericihi olmasına dair, Michael Jackson gibi bir idole yönelen çocuk tacizi suçlamalarının, onun hayranlarında yarattığı şok etkisinden bahseder; bu olayda asıl ortaya çıkan şey, hayranlarındaki katedilmiş bir ideolojik boyuttur: “N’olmuş yani? Michael Jackson’un bu sözde ‘karanlık’ yanı, şarkılarına eşlik eden ve törenselleşmiş şiddetle ve müstehcen cinsel jestlerle dolu olan video kliplerinde (özellikle de *Thriller* ve *Bad* için çekilen kliplerde) hep gözümüzün önünde değil miydi?”. Burada dikkat çekilecek önemli nokta, Michael Jackson ve Kayzer Soze’nin, aynı nedenle dikkatleri bu kadar yoğun biçimde izleyicinin üstüne çekmesidir; bu durum, öznenin kendi bilinçdışındaki gerçekten uzaklaşmak istememesinin bir yorumu olarak okunabilir.

Žižek’in yine sinemayı kullanarak ideolojik yaklaşımını anlattığı 2012 yapımı *The Pervert’s Guide to Ideology (Sapığın İdeoloji Rehberi, Fiennes, 2012)* filminde, *Titanic* (Cameron, 1997) filmindeki bilinen sonu, izleyicinin bildiği halde bilmiyormuş gibi yapma eğiliminin okunabileceği bir sahne olarak okumayı önerir: Filmde, üst sınıftan olan Rose (Kate Winslet) ile alt sınıftan olan Jack (Leonardo DiCaprio) arasındaki aşk, cinsel ilişki yaşanmadan biter, yarım kalır. Bu hikayenin izleyici tarafından okunma biçimi, klasik olarak, “sınıfları aşan bir aşkın gerçekleşmemesinin hüznü” olarak öne sürülür. Gemideki üst sınıf insanlar karikatürize edilecek biçimde olumsuz çizilmiştir. Bu yüzden de klasik anlayış, izleyicinin Rose’la, kendi sınıfının baskıcı ve üstten olan tutumunu hiçe sayıp bu aşkın gerçekleşmesini istediği için özdeşlik kurduğunu varsayar. Çift, cinsel ilişki yaşamadan önce, yalnızca Amerika’da birlikte inip ilişki yaşamaya karar verdikten sonra gemi buz dağına çarpar. İzleyici aslında şu basit gerçeği bilir: Eğer bu olabilseydi, muhtemelen New York’ta yoğun cinsellik içeren iki haftalık bir maceradan sonra kendi yollarına gideceklerdi. Žižek, gemide yaşanan ve gerçek anlamda bir ilişkiye dönüşmeden biten bu etkileşimin, aslında emperyalizmin eski bir miti olduğunu söyler: Üst sınıftan insanların, yaşam enerjilerini yitirdiklerinde, alt sınıflarla iletişim kurmaya ihtiyaç duydukları fikri: “Kate Winslet, psikolojik olarak sıkıntılı, kafası karışık üst sınıftan bir kızdır. Leonardo DiCaprio’nun işlevi ise ona, egosunu yeniden tesis etmesinde yardımcı olmaktır sadece. Tecrit edilmiş, üst sınıf yaşantılarına dönebilmek için yeniden can bulurlar” (*Sapığın İdeoloji Rehberi, Fiennes, 2012*). Nitekim hikaye, ilişkinin gerçekleşemediğini anlattığı

ölçüde unutulmaz bir aşk miti olarak kalır. Tekrar aynı teze dönülecek olursa, izleyici, bu hikayede aslında sınıfların uzlaşmayacağı “Gerçek”ini bilir, ama yine de bu aşkın gerçekleşmemesine “üzülüyormuş gibi” yapar. Böylece izleyici özne, filmin ideolojisinden bağımsız olarak, sınıfsal farklılıklara rağmen bir aşkın yaşanabileceğine ait olasılığı, bu hikayeyi izleyerek kateder.

Popüler kültürden yararlanarak yazılmış ve Lacan’a giriş mahiyetinde bir çalışma olan *Yamuk Bakmak* (2004)’da Žižek, Gerçek’le aramızdaki bu diyalektik ilişkiyi belki de en net haliyle *Night of the Living Dead* (*Yaşayan Ölülerin Gecesi*, Romero, 1968) filmi ile başlayan zombi serisinin özünde gösterir. Filmdeki yaşayan ölüler, dikkat çekici bir biçimde ağır hareket eden, beceriksizce kurbanlarının peşine düşen ve acı çeken varlıklardır. Žižek basitçe şu soruyu sorar: “Ölüler niye geri dönerler?” Sorunun cevabını da doğrudan Lacan’dan alıntılar: “Usülünce gömülmedikleri için” (Lacan’dan aktaran, Žižek, 2005: 40). Cenaze törenlerinde cemaate, ölen kişinin bir şekilde yaşamaya devam edeceği telkin edilir ve bu da gündelik yaşantıda yerini alması gereken ideolojik bir simgedir. Cenaze töreninin ritüeli, ölüm gerçeğinin kabulünü ve uzlaşmayı içerir. Fakat cenazenin usülünce yapılmaması, bu ideolojik yapıyı bozar ve travma yaratır; ölüler kendilerine bu geleneksel uzlaşma içinde yer bulamazlar. Ölülerin geri dönüşü, ödenmemiş borçların tahsili içindir. Bu durumun filmle olan bağlantısını kurmak için sorulacak asıl soru şudur: İzleyici neden yaşayan ölülerin dönüşünü izlemek ister? Bu filmleri çekici kılan bilinçdışı öge nedir? (Žižek, 2005: 39-40). Žižek (2005: 37-41), yirminci yüzyıla damgasını vuran soykırımların ve katliamların, usülünce gömülmemiş cenazeler ve kabullenilmemiş sorumluluklar yarattığını söyler: “Bu olayların kurbanlarının gölgeleri, biz onları usülünce gömene kadar, ölümlerinin travmasını tarihsel belleğimize yerleştirene kadar ‘yaşayan ölüler’ olarak peşimizden gelmeyi sürdüreceklerdir”. İşte Žižek’in hep vurguladığı Lacan’cı anlayış burada devreye girer: Özne olarak izleyici, travmatik Gerçek’le yüzleşmekten kaçarken aynı zamanda Gerçek’ten tamamen uzaklaşmaktan da kaçır. Bu bakış açısının sinemayı ele alış biçimini şu şekilde yorumlamak mümkündür: Sinema, özne ile travmatik Gerçek arasındaki çekim gücüdür, izleyiciyi yörüngede tutan fantezi alanıdır.

2.2.3.2. *İdeolojiyi katetmede sinemanın nesnel boyutu*

Bir önceki bölümde anlatılan, sinemanın izleyici tarafından bilinçdışı bir biçimde, gerçeğin etrafında dönmesi olarak tarif edilebilecek izleme edimi, yani sinemanın ideolojik fantezi olarak kavranışı, bireyin içinde yaşadığı burjuva özgürlük yanılsamasına ve bu yanılsamanın farkındalığına bağlı olarak tarif edilen bir edimdir. Aynı şekilde sinemanın kendisi de burjuva toplumunun ideolojik bir aracı olarak okunduğu ölçüde bu sistemin ilerleyişine göre biçim alır. O halde sinema ve izleyici, aynı sisteme bağlı oldukları için sinemayı belirleyen de izleyicidir. Yani sinemanın bu güçlü ve olumlu potansiyeli, yalnızca izleyicinin bilinçdışında yerini bulmaz, aynı zamanda sinemanın kendisi de nesnel bir biçimde, burjuva toplumunun değişimine paralel değişimiyle bu potansiyeli görünür kılar. O halde sinemanın bu devrimci potansiyeli, egemen ideolojinin üretim biçimi takip edilerek de saptanabilir.

Todd McGowan ve Sheila Kunkle (2014: 16-17), özellikle son dönem Hollywood sinemanın varlığının, ideolojik bir boşluğun göstergesi olduğunu anlatır ve yıkıcı, radikal yönünden bahseder:

Eğer ideoloji çok iyi işliyorsa özne de ideolojinin sonuçlarından biri olmanın ötesine gidemiyorsa, o halde ideolojinin, kendisi için imgesel bütünleyici olarak sinematik deneyimi gerekli kılmasının nedenini sorgulayabiliriz. Hiçbir problem çıkarmaksızın işleyen bir ideoloji, sinemanın sağlayacağı ek desteğe ihtiyaç duymayan itaatkar öznelere üretir. Yani ideolojinin (sinemaya olan) bağımlılığı, içinde gerçek bir boşluğun olduğunu gösterir. (...) Sinemanın ideolojik boyutu, bizi travmatik Gerçek'ten kurtaran bir fantezi senaryosu önerme becerisinde yatar. Aynı zamanda filmin radikalliği, bizi bu Gerçek'le yüz yüze getirme yetisinden ileri gelir. (...) ve ideolojik fantezi, sık sık Gerçek'in kendini açık ettiği bir vasıta işlevi görür.

McGowan ve Kunkle (2014: 17-25), özellikle son dönem Hollywood filmlerinde bu boşlukların daha belirgin olduğuna dikkat çeker ve “çağdaş sinemanın, tarihinde hiç olmadığı kadar, bu anlamda, kendisini Gerçek'e adadığını” anlatır. Elbette bu, ironik bir ifadedir; egemen ideolojinin üretildiği filmlerin, hiç olmadığı kadar bu ideolojik

boşlukları açık etmek zorunda kaldığını ima eder. Kitabın orjinalinin basım tarihi olan 2004 yılında, son on yılın filmlerine atfedilen bu vurgu, aslında neo-liberal döneme işaret eder. Neo-liberal dönem, kapitalizmin biriken bunalımları ve çıkmazları sonucunda sosyal devletin payının çok azaldığı ve totaliterliğin belirginleşmeye başladığı bir sonuç olarak ele alındığında, burjuva devletinin egemen ideolojisi de benzer bir göze çarpar. Hem ulusal düzeylerde hem de uluslararası düzeyde egemen ideolojinin değişimi, bir özgürlük iddiasının ısrarından çok, otoritenin zorunlu varlığını savunmaya başlamıştır. Bu tutum değişikliğinin, karşılaştırmalı bir inceleme yapıldığında, sinemada da görünür hale geldiği görülebilir. Bu durumda artık sinemada gözlenen ideolojik öğelerde, bir yanılısamanın zorlanmasından çok, bir zorunluluğun savunulmasına geçildiği gözlenebilir. İzleyicinin duygularına hitap etmekten çok biçimlendirilmiş rasyonelitesine hitap etmek, hayatta kalmanın zorunluluğunu ve bunun bedellerinin neler olduğunu ima etmek, dünyanın dışından gelecek tehlikeleri daha gerçekçi ve korkutucu bir biçimde konu edinmek, özellikle son dönemin en çok izlenen, çok büyük bütçeli filmlerinin bazı belirgin özellikleridir. Örneğin ilgi çekici bir veri olarak; 1979 yılından itibaren çekilen ve en çok gişe hasılatı yapan “felaket filmleri” listesindeki 46 filmde 40 tanesi, 1995 yılından sonra çekilmiştir.³ Astra Taylor’un yönettiği 2005 yapımı *Žižek!* adlı belgeselde, son dönem Hollywood sinemasında dış tehditlerin çok ilgi çekici bir konu olarak prim yapmasına yönelik Žižek, şu soruyu sorar: “Nasıl oluyor da dünyada yaşamın sona ereceğini, bir asteroidin dünyaya vuracağını hayal etmek, ekonomik düzenimizde mütevazı bir değişimi hayal etmekten daha kolay oluyor?” Žižek burada şuna dikkat çeker: Bu kadar çelişkili görünen bir zihinsel tercihin, zaten rasyonel bir seçim olmayacağı, yanılısama içinde yapılan bir tercih olamayacağı ortaya çıkar. Bu da egemen ideolojinin, sinemadaki “gerçekliği çarpıtma” nosyonunu bir kenara bırakıp, bir “dış tehdit” imgesi altında “öteki”nin tehdidine karşı, büyük bir devlet gücüne olan zorunluluğa işaret eder; izleyiciden de bu zorunluluğu görmesi ve kabullenmesi beklenir.

Benzer biçimde, son yılların popüler filmlerindeki ideolojik dönüşümü takip edebilmek için film kahramanlarının ve anti-kahramanların dönüşümüne dikkat etmek yararlı olur. Son dönem Hollywood sinemasındaki bir çok örnekte, toplumsal düzeni tehdit eden unsurlara karşı verilen mücadelelerin konu edildiği filmlerde, dikkat çekici

³ <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=disaster.htm> (Erişim Tarihi: 22.06.2015).

bir biçimde, ülkenin kurtuluşu uğruna en evrensel ilkeler, insan hakları gibi hassasiyetler zorunlu olarak rafa kaldırılır ve izleyici, ülkenin varlığı ile masum insanların hayatı arasında bir tercih yapmaya zorlanır. Oysa Hollywood'un daha eski filmlere bakıldığında, bir çok örnekte, daha çok “becerikli ve vatansever” olan yöneticilerin, aynı zamanda yasaya ve insan haklarına saygılı karakterler olarak çizildiği görülür. *Seven (Yedi, Fincher, 1995)*, *Serpico (Lumet, 1973)*, *Dirty Harry (Kırlı Harry, Siegel, 1971)*, gibi klasikleşmiş Hollywood filmlerinin polis kahramanları hatırlanacak olursa, bu karakterlerin belirgin özelliklerinden birinin, her türlü zorlamaya ve yozlaşma tehlikesine karşı ilkelerinden vazgeçmeden mücadele edebilen karakterler oldukları dikkat çeker. Karakterlerin bağlı olduğu bu ilkeler, filmlerin senaryolarında toplumsal düzenin koruyucu unsuru olarak mitleştirilen “yasa”ya dayandırılmıştır. Polis için dürüstlük ve yasalara bağlılık, çok belirgin idealizm öğeleri olarak gösterilir. *Seven*'in ideal polisi Mills (Brad Pitt), filmin sonunda seri katili yakaladığında, hamile eşinin bu katil tarafından öldürüldüğünü öğrenir ama yaşadığı büyük şoka rağmen elindeki silahı ateşlemez, suçluyu adalete teslim eder. Bu idealizm, en geleneksel anlamda ideolojiktir, gerçeğe uzaktır, çünkü Amerikan toplumunda, bir polisin, eşinin katilini öldürmeyecek kadar güçlü bir yasal motivasyon sağlaması için bu toplumda barışçıl bir düzenin ve toplumsal ilkelerin hakim olması beklenir. Oysa *Skyfall (Mendes, 2012)* filminde devletin koruyucusu M, suçluyu öldürebilmek için en iyi ajanınının da ölümünü göze alır. Bu durum ise, devlet mekanizmasının işleyişine yaklaşımı bakımından daha gerçekçidir. Aradaki fark, ideolojik yanlısamanın zayıflamasıdır. *Serpico*'nun idealist polisi Serpico (Al Pacino), neredeyse tüm polis teşkilatının büyük bir yozlaşma içinde olduğunu gördüğünde, hem kariyerini hem de hayatını tehlikeye atarak tüm bu kirlenmişliği ortaya çıkartmaya adan kendisini. Oysa *Batman Dark Knight (Kara Şövalye, Nolan, 2008)*'daki devletin koruyucuları, bir toplantı sahnesinde açıkça topluma yalan söylemenin gerekliliğini anlatırlar. *Batman Dark Knight*, bu dönüşümü görmek için iyi bir örnektir. Filmde, “Gotham” şehrinin yönetim biçimi, kapitalist-otoriter devletlerin yönetim biçiminin çok gerçekçi bir temsilidir. Şehrin yöneticileri bir yemek sohbeti sahnesinde açık bir dille toplumun liderlere duyacağı ihtiyaçtan bahsederek ve toplumun ancak otorite ve yalanla yönetilebileceğini anlatırlar. Bu sahne, seyirciye gerçeğin mutlak biçimde dayatılması şeklinde verilir. Burada gerçekliğin çarpıtılması değil, tam tersine kutsanarak dayatılması söz konusudur.

Gotham şehri, tipik bir uygar batı devletinin temsili şeklinde tasvir edilmiştir. Bu şehrin yönetiminde demokrasinin ancak bir aldatmaca olduğu, filmde açıkça yöneticiler tarafından dile getirilir. Fakat kurulu düzenin ve toplumun huzurunun karşısındaki tehdit, her zaman, ancak özel yönetici kimliği olan bir ekip tarafından bertaraf edilebilecek kadar tehlikelidir. Filmin anti-kahramanı Joker, düzen bozucu bir karakter olarak çizilir ve kurulu düzeni acımasızca ve haklı biçimde eleştirir. Oysa Batman, bu sorgulamaların hiçbirine cevap olamaz; dogmatiktir. Batman ile Joker'in, sorgu odasında yalnız bırakılmaları ve orada yaptıkları konuşmalar dikkat çekicidir; filmin, bu karşılaşmayı izleyiciye açıkça izlettirme gereksinimi olduğu hissedilir: Joker'in sistem eleştirileri o kadar haklıdır ki, bu önemli karşılaşmada Batman'in bu kadar cevapsız kalması, klasik egemen ideolojik yaklaşımdan beklenemez. Oysa filmin asıl amacının tam da bu cevapsızlığı dayatmak olduğu düşünülebilir: Düzene dair, toplumun kafasında oluşan tüm sorular, en kaba biçimiyle Joker'in dilindedir ve ideolojinin buradaki görevi, oluşmuş bir memnuniyetsizliği herkesin gözü önünde bertaraf etmektir. Joker toplumsal düzeni sorguladıkça Batman Joker'i yalnızca döver; sistemi sorgulamak, Joker temsili üzerinden kaosla özdeşleştirilmiş olur ve bu yüzden haklılığın bir önemi kalmaz, düzeni bozan susturulur. Böyle bir mesaj karşısında izleyicinin özdeşleşilecek bir karakter seçmesindeki sorunlar gözlenebilir; bu yüzden izleyiciye izleyici konumunda kalması önerilmiş olur. İzleyici artık verili düzenden memnun olmasa bile, "olası felaket senaryolarının, bu memnuniyetsizlikten çok daha ürkütücü olduğu" mesajı okunabilir.

Bu durum, devletlerin, düzenden memnun olmayıp ses çıkartmak için protesto gösterileri yapan kalabalıklara olan davranışına çok benzer: Protestocuların eleştirileri haklıdır, ama bunun bir önemi yoktur ve devlet onları susturur; çünkü verili düzenin sarsılmasının, daha tehlikeli olduğu telkin edilir. İşte izleyicinin bu tehlikeye ikna olmasını dayatan ideolojik öge, somut yaşantıdakiyle aynıdır: Hem içerideki izleyiciler, hem de dışarıdaki izleyiciler, yaşantılanan gerçeklikten memnun olmadıklarını bildikleri halde, filmin anlatısı aracılığı ile, bu yaşantıyı değiştirecek alternatiften mahrum bırakılmış olurlar. Bu alternatifsizlik Joker'de temsil edilmelidir: Joker'in tüm haklılığına rağmen, O'nun yıkıcılıktan öteye gitmeyen bir karakter olarak çizilmesi, Joker'den bir umut beslemeyi imkansız kılar; Joker, haklı da olsa, yalnızca yıkmayı önermektedir. Böylece bir protesto gösterisine katılanların da devletin dilinde "düzen

bozucu”, yani “terörist” olarak nitelendirilmelerinin gerekçesini Joker sağlamış olur: Her türlü muhalefet, bu filmde Joker’e indirgenir. Bu yüzden de izleyiciye, varlığını sürdürülebilmesinin tek koşulu olarak statükoyu koruması teklif edilir ve kendisine, düzenin koruyucularına zorunlu bir ihtiyaç duyması salık verilir. Bu filmde ve Batman’in diğer seri filmlerinde, “uygar batı” ülkelerindeki demokrasinin gerçekten de “sözde” olduğu açıkça gösterilir. Fakat seyirciye, varlıklarının tek koşulunun, yönetici sınıfın kararlarına itaat etmesi gerektiği dayatıldığı için, izleyici, zaten her zaman sorgulama potansiyelini taşıdığı “demokrasinin varlığı” süphesi karşısında zorunlu bir boyun eğişe sevk edilir. Bu film karşısında izleyicinin telkin edildiği durum, Joker gibi, tek bir birey tarafından bile hayatlarının ellerinden alınabileceği tehdidi karşısında, özel kahramanların başarılı mücadelelerini izlemeleridir.

İşte burada ana-akım sinemada, özellikle de Holywood’da gerçekleşen ideolojik kırılma noktası tartışmaya açılır: Egemen ideolojinin klasik yanılısamacı yöntemi, akılcılaştırmanın, doğru olanla gerekli olanın aynı şey olması ideali üzerinden işlemektedir. Örneğin daha eski popüler filmlerde kanun koruyucu, suçluyu alt ettiğinde suçlu, herkesin üzerinde uzlaşacağı biçimde somut olarak suçludur ve onu alt ettiğinde ilkesel olarak da doğru davranmış olur. Dolayısıyla özdeşleşmenin, ideal olanla yapılabilme imkanı korunur. Burjuva idealleri sürdürüldüğü sürece yanılısama bu yüzden gereklidir; çünkü yaşantılanan somut gerçeklik öyle değildir; doğru olanla gerekli olanın bir ve aynı şeyler olabilmesinin, burjuva toplumunda çelişebilir olduğunu gizlemek için bir yanılısama kurulmak zorundadır. Fakat kapitalizmin kendi sıkışmışlığından dolayı geçirdiği dönüşüm, günlük yaşantıda da gizlenemez bir duruma geldiğinde, artık egemen ideolojinin, bir yalanın haklılaştırılması zorunluluğunu dayatır bir hale geldiği düşünülebilir. Bu koşulları yaşantılayan insanların, özgürlük ve eşitlik vaatlerine inanma potansiyellerinde bir azalma eğilimi olabileceği, son yılların popüler filmlerindeki ideolojik değişim eşliğinde tartışılabilir: Son yılların film kahramanları otoriteyi, özgürlüklerin askıya alınmasını bir hayatta kalma sorunu olarak sunduğunda, önceki özgürlük vaadinin de gerçekleşmemesinin haklı nedenlerini sunmuş olmaktadır. Bir ülkenin varlık koşulu ile masum insanların hayatı arasında tercih yapmaya zorlanmak, izleyici için özdeşleşilecek şeyin artık eskisi gibi ideal bir karakter olmasını imkansız kılar. Artık ideal karakterle özdeşleşmenin azaldığı, zorunluluğun kendisiyle özdeşleşmenin arttığı görülebilir. Zorunluluğun yarattığı karakterler için, tercihde

bulunmak söz konusu olmadığı için, onlarla kurulacak özdeşleşme, çaresizliğin kabulünü ve rasyonel davranışı bu çaresizlik üzerinden belirlemeyi getirir. Bu filmlerdeki kahramanların, artık bir özgürlük yanılsamasına ihtiyaç duymayan kahramanlar gibi davranadıklarını gözlemek mümkündür. Bahsedilen örneklerde, sanki varlık-yokluk savaşı veriliyormuşçasına koşulların rasyonelitesine uygun davranışı sergileme becerisine karşı zorunlu bir hayranlık, devletin kendisiyle doğrudan bir özdeşleşme göze çarpar.

Yine, bu ideolojik değişimle, popüler filmlerdeki maskeli kahramanların özellikleri arasında aynı noktadan bir bağlantı kurulabilir. Özellikle klasik Hollywood filmlerindeki oyuncu kültürü ile günümüzün popüler maskeli karakterlerini bu açıdan karşılaştırmak, bu açıdan iyi bir örnek olabilir: Klasik Hollywood karakterlerinin özelliklerinden biri, her zaman doğruyu yaptıklarından emin olduklarını gösteren güven verici ve kendinden emin ifadelerinin bu karakterlerin bütünlüğü içinde olmasıydı ve böylece karakterle özdeşleşme, bu psikolojik idealizmi de içerme potansiyeline sahipti. Bu yüzden de Hollywood'da bir oyuncu kültürü oluşmuştu. İzleyiciler, çok sevdiği oyuncuları sinema perdesinde görmek isterken, o karakterleri, yaptıkları ve hissettikleriyle bir bütün olarak görme ve özdeşleşme olanağına da sahip olabiliyorlardı. Burada egemen ideolojinin klasik rolü ve izleyicinin özdeşleşme ihtiyacının tutarlı olduğu gözlenebilir. Son zamanların çok izlenen Hollywood filmlerinin içinde, Batman, Iron Man, Spider Man, Guardians of The Galaxy, X Man gibi maskeli, yüzü görünmeyen kahramanların çok popüler karakterler olması ise, kahramanla duygusal bir özdeşleşme ihtiyacının azalması olarak okunabilir. Yüzü görünmeyen bir kahramanla özdeşleşme, yalnızca davranışsal beceriler üzerinden olabilir. Bu da izleyicinin özdeşleşme ihtiyacını, Ego'nun alanından İd'in alanına geriletme eğilimini gösterir. bu durum, artık izleyiciden, yalnızca hayatta kalabilmek için yapması gerekenleri düşünmesini istenmek olarak okunabilir. İfade, insanın davranışı ile bu davranışın duygusal karşılığı arasındaki tutarlılığı da gösteren bir şey olarak ele alındığında, şu karşılaştırma da popüler karakterlerin dönüşümü adına tartışmaya açılabilir: Klasik Hollywood sinemasında kahramanlarda eylem ile bu eylemin duygusal karşılığı arasındaki tutarlılığın güçlü olması beklenirken, son dönem Hollywood sinemasında, izleyicinin, kahramanın davranışlarının yarattığı duygusal karşılığı görme olanağı azalmıştır.

Özellikle ana-akım sinemada belirginleşmeye başlayan bu özellikleri klasik ideolojik yaklaşım içinde değerlendirmenin artık yetersiz kaldığı söylenebilir. Çünkü artık bu hikayelerin izleyicide bir yanılsama yaratmak için anlatılmadığı gözlenebilmektedir. Bahsi geçen örneklerde ve popüler sinemada belirginleştiği gözlenen bu ideolojik dönüşümler eşliğinde düşünüldüğünde, yaşantılanan somut gerçekliğin insanları mutlu edemiyor olmasının ve şiddetin, hayatın her alanında artan ve görünür olan yönünün, izleyici özneye, yaşadığı çaresizliği haklılaştırma gerekliliği doğurduğunu ifade etmek mümkündür. Sinema-ideoloji arasındaki ilişkinin böyle bir dönüşümünü ve bu ilişkinin izleyici açısından algılanış biçimini ve ortaya çıkan sonuçları çok daha ayrıntılı bir biçimde incelemek için, son yılların en çok izlenen filmlerinden biri olan *Skyfall* (Mendes, 2012) filmini çözümlmek, bu konuda daha aydınlatıcı olacaktır.

3. Yöntem

Bu çalışmada, *Skyfall* (Mendes, 2012) filmi, bir nitel araştırma yöntemi olan “eleştirel söylem analizi” yöntemi ile çözümlenmiştir. Bu yöntemin seçilmiş olmasının nedeni, eleştirel söylem analizinde “söylem”in ele alınmış biçimindeki tarihsellik, yorumlayıcılık, ideolojik olmak ve çift yönlü olmak gibi özelliklerin yanı sıra bu analizin aşamalarının ve ilkelerinin, filmin çözümlenmesinde kullanılacak olan biçime uygun olmasıdır. Fairclough ve Wodak (1997: 271-280) eleştirel söylem analizinin “söylem”i ele alışındaki ana ilkelerini aşağıdaki gibi özetler:

1. Söylem, sosyal problemlere işaret eder
2. Güç ilişkileri tutarsız ilişkilerdir
3. Söylem, toplum ve kültürü meydana getirir
4. Söylem, ideolojiktir bir iştir
5. Söylem, tarihîdir
6. Söylem, metin ile toplum arasındaki aracıdır
7. Söylem analizi, yorumlamacı ve açıklayıcıdır
8. Söylem, sosyal eylemlerin bir formudur.

“Eleştirel söylem analizi, ‘söylem analizi’ yönteminin, ideolojik ya da politik bir çözümlenme yapma amaçlı kullanılması yöntemidir” (Çelik ve Ekşi, 2008: 110). Ian Parker (1992: 6), söylem analizinin, toplumsal olarak ortaya çıkan doğruların, değerlerin, gerçeklerin, gücün ve fikirlerin nasıl ortaya çıktığını, devam ettirildiğini, paylaşıldığını, çatışmalarını ve nasıl değerlendirildiğini araştıran bir yöntem olduğunu söyler. Söylem analizinin nesnesi, “söylem”dir. Glenn Ward’a göre (1997: 129) söylem, tüm dil ve dil sistemlerinde ortaya çıkan, kim tarafından, nerede, hangi bağlamda, en amaçla söylendiğine bağlı olarak değişen anlamlara sahiptir. Dolayısıyla söylem, yazılı ve sözlü her türlü metni kapsar. Sinema filmi de bu bağlamda ele alındığında, tüm söylem özelliklerini taşıyan, hem görsel hem de sözel bir metindir. Frann Tonkiss (2006’dan aktaran Çelik ve Ekşi, 2008: 105), söylem analizinin farklı disiplinlerden (psikoloji, sosyoloji, dilbilim, antropoloji, edebiyat çalışmaları, felsefe, medya ve iletişim çalışmaları) beslenerek gelişen ve bu farklı disiplinlerin teorik bakış açılarına dayanan zırlarla kuşatılmış bir analiz tekniği olduğunu anlatır.

Tahir Gür (2013: 190-191), söylem analizinin başlıca öğelerini, “söylem”, “bağlam”, “dilbilimsel unsurlar”, “metinler arasılık” ve “yansıtırlık” olarak sıralar. Gür, “metinler arasılık” kavramını, metnin, başka metinlere göndermeler yapılarak çözümlenmesi olarak tanımlar. Bunun amacı, söylemler arasındaki benzerlikleri ortaya çıkartmak ve söylemin geliştirilmesi sürecini anlamaktır. “Yansıtırlık” kavramı ise, söylemlerin, üretildikleri toplumu yansıtırken, toplum ve bireylerin de o söylemleri yansıttığını anlatan bir kavramdır. Burada dikkat edilmesi gereken öğelerden biri de, “bağlam”dır:

Bağlam; söylemin ortaya çıktığı ve devam ettiği sosyal, kültürel, psikolojik, tarihsel, dilbilimsel ve iletişimsel unsurlardan oluşan şartlarla ortaya çıkan bütünlüktür. Söylem çözümlenmesi kavramının böylesine geniş olan (içerik çözümlenmesi gibi yöntemlerde sadece metinsel bağlam ele alınır) bir bağlam algısı, söylem çözümlenmesinin inandırıcılığı açısından önemlidir.

Burada da görüldüğü gibi, söylem analizinin bağlamsal olarak geniş bir perspektifte ele alınmasının, farklı disiplinler arasında ilişki kurarak oluşturulmasının önemi vurgulanmaktadır.

Keith Punch (2005: 216), söylem analizinin nitel araştırmaya uygun olmasını sağlayan özelliklerinden bahsederken, metnin anlamlarının ve temalarının, dilsel biçim olarak sınıflandırılmasına özen gösterilmesine vurgu yapar. Bunun yanında, söylem analizi, metindeki bir anlamın, varsayılan gerçeklikle nasıl ilişkili olduğunu sormak yerine, bu anlamın başka bir anlam seçeneğiyle ne şekilde başarılı bir rekabete girdiğini sorgular. Söylem analizindeki önemli temalardan biri de tutarlılıktır:

Tutarlılığın söylem analizindeki anlamı ve önemi geleneksel araştırmalardan farklıdır. Söylem analizinde tutarlılık, öncelikle araştırmacının dil kullanımındaki düzenli kalıpları tanıyabilme arzusu genişletmek bakımından önemlilik arz eder. Tutarlılık demek söylemdeki doğal olguları bulmak demektir (Elliot, 1996’ dan aktaran Çelik ve Ekşi, 208: 110).

O halde, söylem analizine tabi tutulacak metinde aranacak olan anlam ve temaların sınıflandırılmasında, tutarlı bir yaklaşım gösterilmeli ve yeniden üretilecek olan anlam, bu tutarlılığa dayandırılmalıdır.

Söylem analizi yöntemi, bir çok bilim insanı tarafından, farklılıklar gösteren alt dallara ayrılmıştır. Fakat James Gee'nin (2008, 63-64) belirttiği üzere, yöntemsel olarak iki temel boyutta değerlendirilir:

- Metnin oluşumundaki dilbilimsel metaforları araştıran ve daha çok edebi metinlere uygulanan stilistik yöntemler,
- Söylemi diğer sosyal, bilişsel, siyasal veya kültürel süreçlerle ilişkilendirilerek inceleyen eleştirel yöntemler.

Eleştirel yöntemler daha çok politik, ideolojik, medya, stratejik yönetime kadar geniş bir metin yelpazesine yönelik metinler için elverişlidir (Akturan ve Baş, 2008: 56). Başlıca temsilcileri Foucault, Wittgenstein, Van Dijk, Hymes gibi düşünürler olan eleştirel söylem analizi, daha çok medya metinlerinin yapılarının açıklanmasında kullanılır ve bu tür metinlerdeki söyleminin derin dokusunda yer alan toplumsal yapının (kimlikler, değerler, ideolojiler ve güç ilişkileri) dile ait kurgulara dönüşme biçimi ile ilgilenir (Feyzioğlu, 2012: 64). Van Dijk (1997'den aktaran, Gür, 2013: 194), eleştirel söylem analistinin anlamla ilgilendiğini ve özellikle iki soruya cevap aradığını söyler: “Bu durumda bunun anlamı ne?” ve “Neden bunu söyledi?”.

Eleştirel söylem analizinde toplanan verilerin analizi ile ilgili olarak, Akturan ve Baş (2008: 33), üç temel aşamadan bahseder: “Yorumlama”, “yapılandırma” ve “makro-yapılandırma”.

- Yorumlama, metindeki kavramların parçalara ayrılarak bunların anlamlandırılmasını içerir. Böylece bu kavramlar arasındaki ilişki tanımlanarak, bu parçalarda yer alan anlam bulunmaya çalışılır.
- Yapılandırma aşamasında ise bu parçalara ayrılan kavramlar yeniden düzenlenerek, yeni bir anlam oluşturulur.
- Makro-yapılandırma sürecinde de, söylemde yer alan kavramların, küresel düzeyde nasıl önermeler içerdiğini ortaya çıkartmak amaçlanır.

Bu çalışmada *Skyfall* filminin anlatısı ve göstergeleri, ideolojik bir söylem olarak ele alındığı ve yukarıdaki aşamalar doğrultusunda incelendiği için, filmin, “eleştirel söylem analizi” yöntemi ile çözümlenmesine karar verilmiştir. Bu yöntem uygulanırken,

eleştirel söylem analizinin kuramcılarının çalışma ilkelerine genel olarak sadık kalınmıştır. Filmdeki ideolojik söylem, Fairclough ve Wodak'ın (1997: 271-280) vurguladığı gibi, “metinle toplum arasındaki aracı” olarak analiz edilmiştir. Bu metinde, anlam yaratan düzenli kalıplar aranmış ve bu kalıpların arasındaki tutarlılık incelenmiştir. Bunun için Slavoj Žižek'in, Lacan'dan aldığı ve ideoloji kuramını oluştururken kullandığı beş kavram araştırılmış ve bunların aralarında tutarlı bir ilişki oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunlar, “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “İdeolojik fantezi”, “Fantezinin katedilme boyutu” ve “Semptom” kavramlarıdır. Böylece metnin anlamlarının ve temalarının sınıflandırılmasına çalışılmıştır. *Skyfall* filminin söylem analizi, Žižek'in dayandığı psikanalitik ve felsefi yaklaşımlarla ideolojik yaklaşımı arasında, disiplinler arası bir ilişki kurularak yapılmıştır. Film, bu altı kavram altında incelenirken, gerektikçe başka filmlere de göndermeler yapılmış ve metinler arası bir anlam tutarlılığı sağlanmaya çalışılmıştır. Filmin çözümlenmesi, aşağıdaki aşamalar doğrultusunda yapılmıştır:

- “Yorumlama” aşamasında, *Skyfall* filmi, kendi içinde parçalara ayrılmış ve altı adet ideolojik tema altında çözümlenmiştir. Bu parçalar aşağıdaki gibi adlandırılmıştır:
 1. İzleyicinin “izleyicileştirilmesi”
 2. Maskede ısrar eden kahramanlar
 3. Dayanaksız otoritenin dayatılması
 4. Haklılıkla yüzleşme ve “haklılığın giderilmesi”
 5. Burjuva hukukunun küçümsenmesi
 6. Yakın geçmişi silerek kapitalizmi kurtarmak

Bu altı ideolojik temanın her biri kendi içinde çözümlenmiş ve her bölüm, “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “İdeolojik fantezi”, “Fantezinin katedilme boyutu” ve “Semptom” kavramları çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

- “Yapılandırma” aşamasında, “yorumlama” aşamasından elde edilen “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “İdeolojik fantezi”, “Fantezinin katedilme boyutu” ve “Semptom” kavramları yeniden düzenlenerek, ortak bir anlam oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmin parçalarından elde edilen bu kavramlar bir araya

getirilerek bir anlam bütünlüğüne ulaşılmaya çalışılmış ve bu bütünlük çerçevesinde filmin ideolojik iletileri yeniden yapılandırılmıştır. Böylece filmin bütününde, bu kavramların ortak olarak nasıl anlam kazandığı ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

- “Makro-yapılandırma” aşamasında ise, “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, İdeolojik fantezi”, “Fantezinin katedilme boyutu” ve “Semptom” kavramlarının, bir önceki aşamada yeniden yapılandırılmasıyla elde edilen ortak anlamlardan, bütünsel önermeler çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu aşamada, bahsi geçen kavramlar sadeleştirilmiş ve *Skyfall* filminin bütünsel bir yapılandırılması sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece filmin ideolojik öğeleri, “film ile izleyici”, “özne ile nesne”, “toplumsal yaşam ile bireysel algı”, “psikanalitik yaklaşım ile politik durum”, “tikel ile tümel” arasında tutarlı ve bütünsel bir bağlamda değerlendirilmeye çalışılmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. *Skyfall* Filminin “Yorumlama” Aşaması

Film Hakkında:

Skyfall, ilki 1962 yılında *Dr. No* (Young, 1962) adıyla çekilmiş olan *James Bond* serisinin 25. ve son filmidir. Film, kendisinden önceki 24 James Bond filminin içinde en çok hasılat yapan filmi ikiye katlayan bir gişe hasılatı yapmıştır.⁴ Bu açıdan *Skyfall*, izleyicisinde bulduğu karşılık bakımından önemli bir arz-talep ilişkisine işaret eder. Bu açıdan filmin, klasik ajan filmlerinin ve daha önceki Bond filmlerinin ötesine geçtiği ifade edilebilir. *Skyfall*'un, egemen ideolojinin klasik biçimde işlediği klasik ajan filmlerinden farklı olarak bazı ezber bozan özellikler taşıdığı ileri sürülebilir. Filmde, egemen ideolojinin işleyiş tarzına dair klasik yaklaşıma tezat olarak, ideolojik yanılısamanın, kendisini bozuma uğratarak yeni bir ideolojik dayatmaya evriltmek istediği ve bu çabanın bir çok noktasında, izleyici için bildik yanılısama öğelerinin farklılaşmasıyla ideolojik boşluklar oluştuğu görülebilir. “İdeolojik boşluk” kavramı bu filmin yorumlanmasında, daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi, özellikle ana-akım sinemada rastlanan klasik “ideolojik yanılısama” öğelerinin, “ideolojik dayatma” şekline dönüşürken ortaya çıkan bir özelliği anlatmak için kullanılmaktadır. *Skyfall* filmi bu incelemede, bu boşluklara sahip bir film olduğu varsayılarak yorumlanmıştır.

Film, Bond filmlerinin hepsinde olduğu gibi, İngiltere için önemli bir tehdit oluşturan olaylar zinciri karşısında MI6'nın (İngiltere Gizli Haber Alma Servisi) giriştiği zorlu bir mücadeleyi konu edinir. Filmin kahramanı olan James Bond, MI6'nın büyük bir tehdit altında olması nedeniyle teröristlerin peşine düşmüştür. Tehdit, gizli servise ait üst düzey yetkililerin ve gizli ajanların gizli bilgilerinin olduğu bir diskin çalınmasıyla ortaya çıkar. Diskin şifresinin çözülmesiyle Londra'nın göbeğindeki bir devlet kurumunda büyük bir patlama olur ve böylece tehlikenin boyutları gözler önüne serilir. Böyle büyük bir tehdit, İngiltere'nin ulusal güvenliği açısından olduğu kadar, İngiltere'nin dünyanın kaderini belirleyen rolüne yapılan atıflarla da büyük bir tehdit

⁴ *Skyfall* (Mendes, 2012) filmi 1,100.6 Milyon Dolar ile en çok hasılat yapan James Bond filmiyken, ikinci sıradaki Bond filmi, 599 Milyon Dolar'lık gişe hasılatıyla *Casino Royal* (Campbell, 2006) olmuştur. Ayrıntılı inceleme için bkz. <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=jamesbond.htm> (Erişim tarihi: 20.06.2015)

olarak çizilir. Film boyunca görülecektir ki, tehlikenin çerçevesi genişledikçe, gerek burjuva hukukunun varlığı, gerekse demokrasi inancına ait tüm değerler, göz ardı edilecektir.

Marksizm'in temel dinamiklerinden biri olan altyapı-üstyapı ilişkisinin, gelişkin kapitalist toplumlara dair doğal sonucu olarak, ekonomik bir eşitlik gerçekleşmedikçe, toplumsal yapıya dair eşitliğinde gelişemeyeceği gerçeği hatırlanacak olursa, bu iki faktör arasındaki uzlaşmaz çelişkilerin, verili yaşantı içinde sürekli olarak ortaya çıkacağı da bir gerçektir. Žižek'in, çelişkilerin bu ortaya çıkış durumlarını "semptom" olarak tanımladığını ve bu semptomların, "Gerçek" ile "Özne" arasındaki "İdeolojik fantezi" alanlarında ortaya çıktığını, bu ortaya çıkışların da, öznenin gerçek "Arzu"suna işaret ettiğini hatırlayarak, benzer biçimde *Skyfall*'daki öğelerin de analizini yapmak ve bu analizde ideolojik fantezi alanlarının katedilme olanaklarını incelemek mümkündür:

4.1.1. İzleyicinin "izleyicileştirilmesi"

Film bir kovalamaca sahnesiyle başlar: Disk çalınmıştır ve Bond, teröristin peşindedir. Filmin ideolojik boyutu, daha ilk sahnede, ilginç bir biçimde kovalamacanın geçtiği coğrafyanın tasvirinde görünür. Burası İstanbul'dur ama Türkiye'de yaşayan izleyiciler için bile burasının İstanbul olduğunu anlamak, ancak çevredeki bazı Türkçe kelimelerin görülmesiyle mümkün olabilir. Çünkü İstanbul, bu sahnelerde tam bir Ortadoğu kenti gibi tasarlanmıştır. İstanbul'daki pazar yeri, sokaklar, Bond'un içki içtiği mekan, birlikte olduğu kadın ve içinde oldukları ev, oldukça eğreti görünür. Burada ilginç olan şudur: Film, oldukça büyük bütçeli ve böylesi hatalara yer vermeyecek ölçüde profesyonel bir yapımdır. Ayrıca bunun karşı noktasından bakıldığında da, İstanbul'un burada tasvir edildiği gibi bir kent olmadığını, en azından bir kesim izleyicinin bildiğini unutmadıkları da iddia edilebilir. Yapımcıların gelip gördükleri bir yeri bu şekilde çizmeleri, tasarlanmış bir algının inşasındaki ısrar anlamına gelir. Yapımcılar İstanbul'u gördükten sonra gerçekte olduğu gibi bir sahne kurabilirlerdi ama o zaman Batı-Doğu çizgisindeki oryantalist görüntüyü çizemezlerdi. Bu oryantalizm film için gereklidir, çünkü Ortadoğu, küçük yaşantısı olan ve mütevazı beklentileri olan insanların, büyük görevleri peşinde koşuşturan Batılılar'ı şaşkınlık içinde ve gizli bir hayranlıkla izlemeleri için çok uygun bir toplum profili sağlar.

Edward Said'in, imgesel bir coğrafya temsili olarak Doğu'nun "doğulaştırılma" durumunu ele alış biçimi, buradaki "sinizme çağrı" yapan ideolojiye denk düşer: Said'e göre (1999: 59-60), Şarkiyatçı⁵ bakış açısına simetrik bir "Garbiyatçılık" söz konusu değildir. Diğer sosyal bilim dallarında disiplinler, dünyanın daha mütevazı bir bölümüyle uğraşırken bir Şarkiyatçı için, dünyanın Batı dışında kalan bütün bölümüne dair bir bakış açısı vardır. Said (1999: 15), bu durumun, yalnızca Batı'nın Doğu'ya bakışındaki egemen bakışla sınırlı olmadığını, aynı zamanda Doğu'ya, "Doğulu kılınmaya rıza göstermesinin dayatılması" olduğunu açıklarken Flaubert'in betimlediği bir karakterden örnek verir:

Flaubert'in Mısırlı kibar fahişeye karşılaşmasının, etki alanı geniş bir Şark kadını modeli yaratmış olduğunu kabullenmek pek güç; bu kadın hiç kendinden söz etmemiş, duygularının, kişiliğinin ya da tarihinin temsilciliğini üstlenmemişti. Onun adına konuşan, onu temsil eden, Flaubert'di.

Burada benzer olan, İstanbul'un tasvir edilmesindeki otoriter ve egemen tutumdur: Filmin yapımcıları, sahnelerin çekildiği coğrafyaya dair bir yanlış bilgi sahibi olmamalarına rağmen, kendi belirledikleri bir imgeyi tasvir etmişlerdir. Bu da, filmin ideolojik olarak dünyayı "Batı ve Batı'nın dışında kalan" olarak gören bir bakışın dayatması olarak okunabilir. Batı, kendi dışında kalan coğrafyayı, Ortadoğu imgesi altında, yalnızca olan biteni izleyen pasif ve belirlenen bir nesne olarak tanımlamaktadır. Filmin ilerideki sahnelerinde görülecektir ki, düşman İngiltere'nin kendi içindedir. Elbette düşmanın içeride olması, Batılı devletlerin kendisini temize çekmenin bir yolu olarak alışılmış bir klişedir ama *Skyfall*'da hem düşman hem de kurtarıcı İngiltere'nin ajanları olmasına rağmen Türkiye ve Çin, kirli oyunların tezgahlanabileceği birer zemin olarak kurulur. Artık egemenlik, düşmanı da üreten, kurtarıcısını da üreten, kısacası herşeyiyle belirleyici olan bir Batı olarak tarif edilir; fakat Batı dışında kalan coğrafya, Ortadoğu gibi işlev gören bir arazidir. Böylece ilk ideolojik fantezi oluşur: Küçük ve amaçsızlaştırılmış yaşantılarının içindeki çoğunluk,

⁵ Arapça kökenli "şarkiyatçılık" terimi ile Latince kökenli "oryantalizm" terimi, aynı bakış açısını anlatmak için kullanılmaktadır. Fakat burada Edward Said'in, terimi, köküne göndermeler yaparak kullanıyor olması ve açıklamalarının bu ilişki içinde daha anlaşılır olmasından dolayı metnin orjinal halindeki "şarkiyatçık" terimi kullanılmıştır.

bu kutsal görevlerin peşindeki Batılılar'ı kendi topraklarında izler; Büyük Britanya Devleti, dünyayı belirleyen bir güç olarak, dışarıdaki izleyiciyi, kendi mücadelesini izlemeye çağırır.

Buradan da ilk semptom, ideolojik boşluk oluşmaya başlar: Böyle bir izleme çağrısı, izleyiciyi “izleyici” olmakla özdeşleşmeye çağırmaktır; izleyici aslında MI6'nın bir ajanı olmayı düşleyemez; ona teklif edilen özdeşlik, yalnızca “edilgen olabilme” durumuyla kurulacak bir özdeşliktir, yoksa Bond'un, haklı bir biçimde insanlığın kurtarıcısı olması üzerinden kurulan bir özdeşlik değil. Çünkü ne Ortadoğu'lu için, ne de izleyicinin çoğunluğu için MI6'nın tehdit altında olmasının bir anlamı yoktur. Bunun nedeni de, dünya düzeninin sağlanması ve korunması ile yasaların arasındaki dengenin tamamen bozulmuş olmasıdır: Toplumların dünya siyasetini yorumlama biçimlerinin, komplo teorilerinden ibaret olduğu ve devletlerin derinliklerindeki karmaşık düzenlere haiz olmaktan vazgeçtiği bir yaşantıda, izleyicinin İngiltere'nin ulusal güvenliğine verdiği önemden çok, kendisini önemli hissetmeye yönelik bir özdeşleşme ihtiyacı oluşur. *Skyfall*'da ise klasik olarak izleyicide toplumsal olarak oluşturulmuş bir eksikliği kapatmaya yönelik bir özdeşleşmenin kurulamadığı düşünülebilir; tersine kendi açıklarını kendisinin kapatması gereken büyük güçlerin başarısını izleyen etkisiz bir izleyici konumunda kalmaları önerilir. Bu, sinizme bir çağrıdır. İdeolojik boşluk da, böyle bir çağrıya yönelik özdeşleşmenin kendi içindeki zorunluluğun taşıdığı riskin kendisidir. Klasik ajan filmlerinde, yanılısamanın, özdeşleşilen karakterin haklı çizilmesine dayandırıldığı gözlenebilirken, burada Bond'un giriştiği bir yanılısama yoktur; onunki daha çok, bir zorunluluk kabulünün dayatılması biçimindedir. Filmin bu kadar çok izlenmesi, bu ideolojik yetersizliğin yarattığı bir fırsatın çekiciliği olarak okunabilir: İzleyici için bu özdeşleşmenin sağladığı bir “katetme” olanağı olduğu ifade edilebilir; izleyiciye önerilen edilgen özdeşleşme konumu, kabul görmeme riski yüksek olan ve bu yüzden de bu edilgenlik dayatmasının zorunluluğunu açık eden bir çaba olarak okunabilir:

Özne:

Mutlak bir edilgenliğine rıza göstermekle göstermemek arasında bölünen izleyici.

<i>Arzu:</i>	İzleyicinin kendi belirlenmişliğiyle yüzleşme eğilimi.
<i>Gerçek:</i>	Doğu toplumuna, kendi kaderini belirleme imkanı olmadığına razı olması dayatılmaktadır.
<i>İdeolojik Fantezi:</i>	Doğu toplumu, pasif konumu ölçüsünde izleyici olmaya rıza gösterebilir.
<i>Fantezinin Katedilme Boyutu:</i>	İzleyicinin, İngiltere'nin kaderini önemsememe ihtimali.
<i>Semptom:</i>	Düşmanın da, kurtarıcının da Batılı olması.

4.1.2. Maskede ısrar eden kahramanlar

Bond, bu sahnenin devamında, yaralanmış olan bir başka ajan arkadaşıyla karşılaşır; kendisine yardım gelemeyeceğini bildiği yaralı ajan arkadaşını öylece bırakır fakat özdeşlik kurulması beklenen kahraman olduğundan dolayı, arkadaşını ölüme terketmek için ikna olma ihtiyacı duyar ve bunu oluşturmak için amiri M ile telefonda konuşur: “Tamam yardım gönderdik, beş dakika içinde orada olurlar” vb. Oysa Bond, çoktan peşine düşmesi gereken kişi için yola çıkmış, yaralı arkadaşını orada bırakmıştır. Burada önemli olan nokta Bond’un zorunlu öncelikleri ya da nesnel sorumlulukları değildir; bu yapay konuşmayı M ile yapmak zorunda olmasıdır. Buradaki ideolojik boşluk kendisini çok net bir biçimde gösterir: Yaralı ajana yardımın yetişmeyeceğini Bond da bilir, izleyici de bilir ama bu konuda kandırılmayı talep eder (Bu durum, söz konusu sahnede, mimikler ve yapay konuşmalara bilinçli olarak çok açık bir biçimde gösterilmiştir) ve böylece kendisiyle özdeşleşmek isteyen izleyiciye de “kanmış gibi” yapmayı önerir. Kahraman burada, kurgulanmış gerçeklik ile gerçekte olan şey

arasındaki mesafeyi görmüş ve bu yüzden ideolojik maskeyi çıkartmamak adına kendisine bir takım bahaneler talep etmiştir. “Sinizm, ideolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur” (Žižek, 2011: 45). Seyircinin hayattaki durumu da budur. Çünkü toplum, Sloterdijk’in “Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar” noktasındadır. Egemen ideolojinin sinemada bulunduğu temel nokta da burasıdır. Bu, ideolojik bir bulanıklaştırma olmadan gerçekliğin dağılacağı gerçeğinden dolayı gerçekliğin yeniden üretilmesi ihtiyacıdır. Filmde olanlar, “gerçekte olduğu gibi” görüldüğü anda, kurgusal olan gerçekliğin dağılmasına, dönüşmesine yol açar. *Skyfall*’da, bu ideolojik çarpıtma ile üretilmiş gerçeklik, toplum için üretilenle aynıdır. Filmdeki karakterlerin, gerçekliği yeniden üretme biçimi ile izleyicinin gerçekliği yeniden üretme biçiminin aynı olduğu çıkarsanabilir.

Böylece seyirci, filmdeki kahramana sunulan maske ile gerçeklik arasındaki mesafeye, izleme sırasında tanıklık ederken kendi pratiğindeki mesafe ile de yüzleşir. Filmin ideolojik altyapısındaki amaç, toplumun ideolojik konumlanışına bahaneler sunarak bir haklılaştırma yaratmak iken, bunun gerekçesi olan “gerçekliğin kurgulanış biçimi” film ile benzer olunca, bu amaç ‘gerçekliğin, kendisini feshetmesi’ ve bir başka gerçekliğe dönüşmesiyle malul olur, sakatlanır. Çünkü ideolojik çarpıtma, olayın kendisinin biçiminde veya konusunda değil, dayanak olduğu ve dayanak aldığı herşeyde, yani özündedir. Žižek’in (2011: 43) şu yorumu, tam olarak buraya denk düşer:

Frankfurt Okulu’nun geliştirmiş olduğu eleştiride, mesele sadece “şeyleri gerçekte oldukları gibi görme, ideolojinin çarpıtıcı gözlüğünü çıkartıp atma” meselesi değildir. Aslolan, gerçekliğin kendisinin, bu “ideolojik mistifikasyon” (ideolojik çarpıtma) denen şey olmadan yeniden üretilmeyeceğini görmektir. Maske, sadece şeylerin gerçek yüzünü saklamamaktadır; ideolojik çarpıtma, tam da bu durumun özüne yazılmıştır.

Egemen ideolojinin izleyiciyi yanıltmaktan çok, var olan gerçeği izlemeye çağırması ve bu gerçeğin kabulünü bir dayatmaya dönüştürmesi, somut dünyada çok uygun düşecek bir örnekle karşılaştırılabilir: ABD ve İngiltere’nin 2003 yılında “Irak’ı Özgürleştirme Operasyonu” adıyla başlattığı ve Irak’ı işgal ettiği savaşta ilginç bir

şekilde, kamuoyunda savaş için haklı sebepler yaratma ihtiyacının ortadan kalktığı görülür. İşgalin başında işgal güçleri savaş nedeni olarak Irak'ta kimyasal silah olduğu ve Irak devleti'nin El Kaide terör örgütüne destek olduğu iddialarını göstermelerine rağmen Birleşmiş Milletler Doğrulama ve Teftiş Komisyonu, kimyasal silahların varlığına dair bir kanıt bulamamışlardı.⁶ Irak Devleti'nin El Kaide ile olan bağlantısına dair de hiç bir zaman bir kanıt bulunamamıştır.⁷ Irak'ın işgal edilmesi, yaklaşık 1 Milyon sivilin ölümü, on milyonlarcasının göçe zorlanması ve ülkeye on yıldan fazla bir süredir kaosun hakim olması gibi sonuçlara neden olduktan sonra yeni ABD hükümeti, bu konuda “yanlışlık” yaptıklarını açıklamıştır.⁸ Tüm bu süreç, yıllarca süren ve uluslararası hukukta hiç bir yeri olmayan bir işgalin herkesin gözü önünde gerçekleşmesidir. İşte bu durum, ABD ve İngiltere'nin, uluslararası hukuğa uygunluk şartı aramadan da bir ülkeyi işgal edebileceği gerçeğinin dayatılması olarak okunabilir: yalnızca, Bond'un M ile yaptığı telefon konuşmasında olduğu gibi, bir “‘miş’ gibi yapma” jestine ihtiyaç vardır. “Yardım gelecekmış gibi yapmak” ve “bizce Irak'ta kimyasal silah var” demek, ne izleyiciyi, ne uluslararası toplumu, ne Bond'u, ne de işgal güçlerini ikna etmek üzere tasarlanmış bir doğruluk kisvesine sahip değildir. Gerekçelerdeki bu zayıflık, bilinçli bir ideolojik yapı değişikliği olarak okunabilir: Artık yanılsamaya, çarpıtmaya gerek yoktur; Irak'a demokrasi götürüleceği tezinin inandırıcılığı azalmıştır, çünkü burjuva özgürlük yanılsamasının kendisi zayıflamıştır ve bu durum, ideolojik olarak da yeni bir biçime ihtiyaç duyar. Bu durum, gücün mutlaklığının ve onun karşısındaki sinik pozisyonun dayatılmasıdır. İşte egemen ideolojinin bu dayatma noktasına gelmesi, kendi içindeki bir görünürlüğü zorunlu sonucu olduğu için ideolojik boşluklar da belirginleşir; izleyicinin, bir kurgusal gerçekliği izleyip katetme olanağı güçlenir.

O halde bu filmde oluşan ideolojik boşluk, bir yüzleşme oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Seyirciye sunulan kahraman da yaralı ajanı bıraktıktan sonra bu “gerçeği olduğu gibi kabul etmeyi” önleyen görüşmeleri yapar, kendisine devam etmek için nedenler, gerçek durumu hafifletecek durumlar yaratır ve gerçekliğin kendisine sunduğu rolüne devam eder. Burada davranışsal olarak belirlenmiş durumları

⁶ http://fas.org/irp/congress/2004_cr/s012804b.html (Erişim Tarihi: 20.06.2015)

⁷ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/22/AR2006062201475.html> (Erişim Tarihi: 20.06.2015)

⁸ <http://www.aljazeera.com.tr/haber/abdnin-son-irak-pismanligi> (Erişim Tarihi: 20.06.2015)

sürdürmek ve verilen emirleri yerine getirmenin gerekliliği vurgulanmaktadır. Günümüz toplumuna sunulan gerçeklik de buna dayanır. Tekrar hatırlamak gerekirse, Žižek’in “bilmiyorlar ama yapıyorlar” tabiriyle anlatılan ideoloji anlayışına karşı çıktığı yer tam da burasıdır: İdeoloji, “bilmek-bilmemek” tarafında işleyen bir şey değildir; “yapmak” tarafındadır. Bond arkadaşının öleceğini bilir ama yine de egemen ideolojinin yeniden üretilebilmesi için telefon konuşmasına ihtiyaç duyar. Boşluk, izleyicinin de kendi yaşantısına işaret eden bu durumla karşılaştığı noktadır. Bu yüzden de izleyicinin kendi gerçekliğiyle yüzleşmesi olanağı burada yatar: Yapmaya devam ediyor olmamızın nedeni bilmiyor olmamız değildir, yapmayı bir zorunluluk olarak görüyor olmamızdır.

Toplumun, sistemi inşa etmekte ve inşa edilmiş bir sistemi sürdürmekte oluşunun nedeni bir doğruluk inancı ya da ahlaki bir gereklilik değildir; inşa edilmiş bir gerçekliğin içinde edimlerini bir yasa gereğiymiş gibi yerine getirir. Burada yasalara, kurallara itaat vardır ve bu itaati sağlayan ideolojik maske değil tam aksine bu örülmüş olan gerçekliğin yasalarının sadece inanç şeklinde temellenerek varolabilmesidir. Yani artık akılcılatırmaya çalışma, yanılısama yoktur, zorunluluk vardır; izleyiciye zorunluluk dayatılır, yanılısama önerilmez. Tam bu noktada, Žižek’in (2011: 51), yanılısamanın artık “bilmek” boyutunda değil, “yapmak” boyutunda olduğuna dair vurgusunu hatırlamak yerinde olacaktır: “İnancın salt zihinsel bir durum olmak şöyle dursun, her zaman fiili toplumsal faaliyetimiz içinde maddileştiğini fark etmemiz gerekir: İnanç toplumsal gerçekliği düzenleyen fanteziyi destekler. İnanç kaybolduğu anda, toplumsal alanın yapısı dağılır”.⁹

Bond göremediği bir takım durumlar olduğu için rolünü sürdürüyor ya da içinde bulunduğu durumun doğruluğu gereği sorgusuz hareket ediyor değildir. Eğer içinde ikna edici bir doğruluk, ahlaki bir tutarlılık yer alsaydı ideolojik inşa o zaman başarılı olurdu. Fakat sadece ezber, hatta biçimsel olarak sürdürülen bir tavırdan bahsedilebildiği için bu ideolojik kurgu kendisini yıkan ögeyi içinde barındırmaktadır. Onu olumlayacak, içindeki karşıtlığı kendi lehine çevirecek malzeme yoktur. Bu eksiklik, gerçek ile karşılaşmanın olasılığını muhafaza eder. İçinde bir hakikat yada doğruluk aranmaya başlandığı zaman sadece bu otoritenin kendisi değil, buna dayanarak kurulmuş olan gerçeklik de dağılacaktır. Bir dine inanır gibi inanarak hareket

⁹ Žižek, buradaki “inanç” kavramının kesinlikle “psikolojik” bir düzeyde kavranmaması gerektiğini vurgular; bu inanç toplumsal alanın fiili işleyişi içinde cisimleşmiş, maddileşmiştir.

etmenin sonucu olarak, bu ideolojik çarpıtmayla kurulmuş olan gerçekliğin seyircide sağlam, dayanıklı bir yer edinmesi zorlaşır. Bu, özdeşleşme yoluyla kurulması istenen ideolojik alanın dağılmasına yol açar. Seyirci bu özdeşleşmede yasaların, itaatin ve otoritenin akıldışı kaynağını görür ve bu bürokratik döngülerde kendi yerinin farkına varır. Sadece inanç yoluyla kurulmuş olana, hakikat ve doğruluk gerekçeleri üretmenin, “maske üretmek” olduğu gerçeği ile yüzleşir. O halde bu anlatım, şu ideolojik öğelerle somutlaştırılabilir:

<i>Özne:</i>	Yaralı ajanın ölüme terkedilmesi gerekliliği konusunda, özdeşleşme sorunu yaşaması muhtemel izleyici.
<i>Arzu:</i>	İzleyicinin, “insan hayatına değer verildiği” inancına sahip olmadığı, zorunlu olarak yasal davrandığı bilgisini, bilince çıkartma arzusu.
<i>Gerçek:</i>	Devletin güvenliği uğruna herkesin hayatı feda edilebilir, burjuva insan hakları anlayışı sahtedir.
<i>İdeolojik Fantezi:</i>	İngiltere’de, yerleşik bir demokrasi kültürü hakimdir.
<i>Fantezinin Katedilme Boyutu:</i>	İzleyicinin, devletin bekâsı ile insan hakları arasındaki ilişkide oluşan boşluğun amaçsızlığını fark etme imkanı.
<i>Semptom:</i>	Karakterlerin “miş gibi yapma” jestleri.

4.1.3. Dayanaksız otoritenin dayatılması

Filmin ilerleyen sahnelerinde ölüm emrinin, Bond'un kendisi için de verildiği görülür ve böylece film, anlatısı boyunca vurguladığı şeyin tersinin kurulmasına, daha doğrusu kendi anlatısının yıkılmasına yol açar: Bond, bir başka ajan tarafından vurulur, öldü zannedilir. Daha sonra televizyondaki haberlerde ülkesinin içinde bulunduğu kaos halini gören Bond, kendi isteğiyle kutsal bir görevi yerine getirmek üzere geri döner. Bu, göreve "çağrı" niteliği taşıyan bir sahnedir, ama çağırının kendisi ortada yoktur. Lacan, "babanın adı" kavramını tam da bu simgesel çağırın için kullanır: "Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, babanın adı, çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir" (Žižek, 2011: 276). Bu çağrı sadece filmin kahramanı Bond içindir, çünkü oluşturulan bu görev ve bürokratik gerçekliğe inancı taşıyan özne odur.

Demek ki "bastırılan" şey, "yasa"nın o ne idüğü belirsiz kökeni falan değildir. Tam da "yasa"nın bir doğruluk olarak değil, sadece bir gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiği olgusudur "bastırılan" şey; otoritesinin doğruluk içermemesi olgusudur. İnsanları yasalarda doğruluk bulunabileceğine inanmaya iten gerekli yapısal yanılısma, tam da aktarım mekanizmasını tarif eder: Aktarım, "yasa" denen o aptalca, travmatik, tutarsız olgunun ardında, bu şekilde bir doğruluk, bir anlam olduğunun varsayılmasıdır. Başka bir deyişle, "aktarım" inancın kısır döngüsüne verilen addır: İnanmamız gerektiğini gösteren nedenler ancak zaten inananlar için ikna edicidir" (Žižek, 2011: 53).

Bond, sorgusuz sualsiz bu kendiliğinden çağrıya karşılık verip M'in yanına gider. Bu da izleyiciye, yasaya itaatini pozitif koşulu olarak sunulur. Onu bir dizi testten geçirirler. Burada Bond'un otorite ile olan eleştirel ilişkisi dikkat çekicidir: MI6 ortaya çıkan gerçeğe dair özeleştirme vermesi gereken bir konumda iken, en azından durumu örtbas etmek adına durumu haklılaştırmak için bir dizi gerekçeler, maskeler üretmesi beklenirken Bond ısrarla kendi isteğiyle göreve gelmek isteyen bir ajan olarak ve

MI6 da bir kabul otoritesi olarak çizilir. Bu isteğin filmle paralellik taşıyan seyircinin gerçeklik kurgusunda karşılığı vardır.

Buradaki durum Kafka'nın bürokrasi eleştirilerine konu olan isimsiz cisimsiz çağrıcıları hatırlatır: Kafka'nın *Şato* romanında baş kahraman K, sürekli, adına çalıştığı ama kim olduğunu bilmediği bir bürokratik özne tarafından çağırılır. Bu bürokratik özne gizemli ve akıldışı olarak tasvir edilir.

(...) ama bu çağrının biraz garip bir görüntüsü vardır: Deyim yerindeyse özdeşleşmesi/özneleşmesi olmayan bir çağrıdır bu; bize özdeşleşecek bir 'dava' sunmaz – Kafkaesk özne ümitsizce özdeşleşilecek bir özellik arayan öznedir, 'öteki'nin çağrısının anlamını anlamaz" (Žižek, 2011: 59).

Kafka'nın, bürokrasi eleştiri üzerinden geliştirdiği ve vurguladığı bu nokta, aynı şekilde o akıldışı özne tarafından çağırılan bir sinik toplum eleştirisine de işaret etmiş olur. Bond'u çağırın özne de benzer biçimdedir ve özdeşleşme, bu yüzden sinik olmakla yapılacak bir özdeşleşme olarak kurulur.

Bu itaat ve inanç biçiminde otoriteyi kabullenişin karşılığında elde edilen bir "artı-keyif"e, keyiften fazla olana işaret edilir. Burada Lacan'ın "jouissance"¹⁰ kavramına denk düşen bir durum söz konusudur; "bastırılan" şeye karşılık olarak edinilen şey, bu evrensel olduğu iddia edilen çıkara hizmet etmek adına gösterilen fedakarlıktır. Her türlü fedakarlık ile öznenin bastırıldığı durumlar toplumsal, tehlikeli başka büyük çıkarlara hizmet eden bir gerçeklik yaratılarak kurgulandığından dışsal buyruğa itaat "jouissance"i oluşturur. Tıpkı faşizm koşullarında olduğu gibi, faşizmin kendi varlığına gerekçe sunmamasında da bu durum söz konusudur. Faşizm, kendi kendisinin amacı ve aracı olarak sunulur; tek gerçeklik kendinden kaynaklıdır. Bir yönetim aracı olarak faşizm, amacını faşizmi gerçekleştirmek olarak sunar. Buradaki anlayış "itaat et çünkü itaat etmen gerekiyor" anlayışıdır. Burdaki otorite, gücünü bu sebepsiz itaat etme durumundan alır. Žižek (2011: 97), bu otoriter anlayışın, faşizmin kurucu özelliği olduğunu söyler ve Mussolini'nin, kendisine sorulan bir soruya verdiği cevabı hatırlatır:

¹⁰ "Jouissance" kavramı, Lacan'ın bir kavramıdır ve "Gerçek arzuya" yönelik, tatmini mümkün olmayan bir haz talebine işaret eder. Kavram, ayrıntılı olarak "tanımlar" bölümünde açıklanmıştır.

Mussolini'nin "Faşistlerin İtalya'yı yönetme taleplerinin gerekçesi ne? Programları ne?" sorusuna verdiği ünlü cevabı hatırlayalım: "Bizim programımız çok basit: İtalya'yı biz yönetmek istiyoruz!" Faşizmin ideolojik gücü tam da liberal ya da solcu eleştirmenlerin en büyük zaafı olarak gördükleri özellikte yatar: Çağrısının tamamen boş, biçimsel karakterinde, sırf itaat ve fedakârlık olsun diye itaat ve fedakârlık talep etmesinde yatar. Faşist ideolojiye göre mesele, fedakârlığın araçsal değeri değildir; liberal-yoz hastalığın tedavisi tam da fedakârlığın kendisinin biçimidir, "fedakârlığın ruhu"dur. Faşizmin psikanalizden niye o kadar korktuğu da açıktır: Psikanaliz bu biçimsel fedakârlık ediminde müstehcen bir keyfin iş başında olduğunu görmemizi sağlar.

Amaç, aracı haklılaştırmaktır. Tıpkı burada ifade edildiği gibi amaç-araç ilişkisi içindeki ilişkinin özü ortaya çıkmakta ve bu ortaya çıkış kendini feshetmesine, bir boşluğa düşmesine yol açmaktadır.

Bond'u, filmde geleneksel biçimde ideale yakın bir kahraman olarak değil, katı bir işleyişin zorunlu memuru gibi davranan bir kahraman olarak tarifi daha filmin başlarında simgesel olarak gösterilir: MI6'nın amiri M'nin, Bond'un ölüm raporunu yazdığı çekimde, M'nin hemen önünde duran "Buldog köpeği" biblosuna zum hareketiyle yaklaşılır ve sahne, biblonun yakın çekimiyle bitirilir. Buldog, İngiltere'de asırlar önce boğa ve ayı dövüşleri için üretilmiş, güçlü ve kavgacı bir köpek ırkıdır. Daha sonra İngiltere'de kan sporları yasaklanınca bu ırk evcilleştirilmiştir. Buldog'un özelliklerinden biri de kendi evinde bulunan diğer hayvanlarla iyi geçinen, ama yabancı köpeklerle karşı saldırgan bir köpek olmasıdır.¹¹ Bu çekimde Bond'u bir Buldog köpeğiyle bağdaştırma çabası ve bunu izleyiciye bir zum hareketiyle açıkça gösterilmek istenmesi ilgi çekicidir. Burada Bond gibi, ikon olmuş bir ajan karakterinin MI6 temsilindeki devlet mekanizması tarafından nasıl görüldüğü, filmin başından gösterilir. Aynı şekilde filmin ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkan bir başka "gerçek" ortaya çıkar: "Düşman"ın, yani ülkeyi tehlikeye atan kişinin, yine eski bir istihbarat ajanı olmasının nedeni, devlet tarafından işkenceye ve ölüme terkedilmiş olmasıdır. Ajan Bond ve Ajan Silva'ya devletin bakış açısı, ortaya şöyle bir tablo çıkartır: "Devletin bekâsı esastır ve

¹¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Buldog> (Erişim Tarihi: 20.06.2015)

gerektiğinde en yetenekli ve en vatansever ajanlar bile feda edilebilir”. İşte bu yorum ideolojik bir yanılısma değildir, gerçeğe yakındır; devletlerin işleyiş ilkelerini açıkça anlatır. Bu yüzden geleneksel “ideolojik yanılısma” iddiasının şekil değiştirmekte olduğu söylenebilir.

Bu noktada, egemen ideolojinin geçirdiği bir değişikliğin, popüler filmler üzerinden okunabilme imkanı yaratması açısından, bir karşılaştırma yararlı olacaktır: Bugünün popüler sinemasındaki M gibi, kendisini ülkesine adanmış karakterler, aslında eski savaş filmlerindeki yozlaşmış komutanlar gibi davranmaktadırlar. Bu noktada, net bir karşılaştırma yapmak için *Paths of Glory (Zafer Yolları, Kubrick, 1957)* filmini hatırlamak çok yerinde olacaktır: Filmin ideal karakteri Albay Dax (Kirk Douglas), savaşta düşmanın elinde olan ve kritik öneme sahip bir tepenin alınması emrine karşı koyar, çünkü böyle bir saldırının başarısızlıkla sonuçlanacağı açıktır. Albay Dax, böyle bir taarruzda askerlerinin hepsini kaybedeceğini bilir ve bu emre karşı, askeri bir başarının olasılığı pahasına direnir. Emri veren general ise tepenin alınmasını, çok düşük bir ihtimal dahi olsa denemek gerektiğine karar vermiştir. Savaşta askerlerin hayatının, ülkenin başarısı uğruna feda edilebileceğini düşünen bir general, aslında gerçekçi bir asker tiplemesidir. Fakat film kendi içinde doğruyu ve yanlış ayırt eden yapısıyla izleyiciye zaten Dax’ın haklılığını ve üstlerinin haksızlığını sorgusuz biçimde gösterir. Nitekim askeri başarısızlıktan sonra Albay Dax’ın üstlerinin yozlaşmış askerler olduğu açıkça görülür. Oysa *Skyfall* filminde devletin bekasından en üst düzeyde sorumlu gösterilen “M” karakteri, gerektiğinde tereddüt etmeden kendi ajanlarını ölüme terkeden bir devlet anlayışını dayatır. M, *Zafer Yolları*’ndaki yozlaşmış komutanlarla aynı tercihi yapmasına rağmen bu filmin kahramanıdır. Burada vurgulanması gereken nokta, Dax’ın komutanlarının, M kadar gerçek olmasıdır. Değişen yalnızca, yanılısmanın azalıp, gerçeğin dayatılmasının artmasıdır.

Tıpkı ABD’nin Irak’a girmek için haklı bir neden sunma ihtiyacını duymaması gibi, egemen ideoloji de artık izleyiciye, dahil olduğu ve özdeşleştiği durumların haklılığını kanıtlama ihtiyacı duymaz; kurulu düzenin tehlikede olduğu gösterilir ve bir varoluş zorunluluğu olarak ideolojik bir dayatma başlar. İşte ideolojik boşluklardan biri de budur: İzleyici, bu dayatmaya karşı direnme olanağı bulabilir. Bu olanağın doğmasının nedeni, daha önce göremediği katı gerçeği şimdi görüyor olmasından kaynaklı değildir; zaten farkında olduğu gerçeikle yüzleşme ortamının daha net bir

biçimde ortaya çıkmış olmasındandır. Bu olanağı oluşturan şey, izleyicinin dışarıdaki yaşantısında özgürlük yanılısamasının inandırıcılığının zayıflamış olması ve bu yüzden sinemanın, ideolojik işlevini, bilinen bir gerçeğin dayatılması biçimine dönüştürmüş olmasıdır.

Böylece filmde, büyük bir soğukkanlılıkla, mantıksız ve açıklama sayılamayacak gerekçelerle, gerçekliğin nasıl yeniden üretildiği de gösterilmiş olur. Oysa Bond ortaya çıkmadan önce MI6'ya yapılan saldırının, Bond tarafından yapıldığı şüphesi bile uyanır seyircide. Bunun nedeni, tam da, o kurgusal alan dağıldığı, gerçeklikle yüzleşildiği için o ideolojik çarpıtma ile gerçek arasındaki mesafenin iyice açılıp o anda maske talep edecek bir kahramanın da kalmaması durumudur. Günümüz sinik toplumu ile *Skyfall*'daki kahramanların durumu aynıdır. Bu yüzleşme, gerçekliği (simgesel kurmacayı) dağıtma olasılığını güçlü kıldığından, devrimci bir boşluk oluşturur. Bu konudaki ideolojik öğeler şu şekilde özetlenebilir:

<i>Özne:</i>	Akılcılık ile vatanseverlik arasında bölünen izleyici.
<i>Arzu:</i>	Bond'un, MI6'yı sorgulamaya girişmesine dair duyulan arzu.
<i>Gerçek:</i>	Burjuva demokrasi değerlerinin akılcı ve vicdani bir kaynağı olmadığı için Bond'un, itaat etmek için nedene ihtiyacı yoktur.
<i>İdeolojik Fantezi:</i>	Bond, sorgulamaması gerektiğine inanan bir vatanseverdir.
<i>Fantezinin Katedilme Boyutu:</i>	İzleyicinin, Bond ile özdeşlemeyi Buldog simgesi üzerinden gerçekleştirilmeyi reddetme imkanı.

Semptom:

Amaç ve eylem arasındaki ilişkinin kopmuş olduğunu gösteren ve koşulsuz itaati simgeleyen Buldog biblosu.

4.1.4. Haklılıkla yüzleşme ve “haklılığın giderilmesi”

Skyfall'da dikkat çeken ve bir başka nokta da, anti-kahramana atfedilen haklılığın ölçüsüdür. Bu durum, yine son yılların ana-akım sinemasındaki ideolojik bir dönüşümün işareti olarak okunabilecek bir ezber bozmadır: Verilen mücadelelerin kahraman ve anti-kahraman üzerinde yoğunlaştığı filmlerde, klasik ideolojik yöntem, bu iki karakterde cisimleşmiş olan haklılık ve haksızlık durumları üzerinden kurulur. Kahramanın verdiği mücadele, üzerinde genel bir toplumsal uzlaşmanın sağlanabileceği bir haklılık uğruna yapılır. Anti-kahraman ise bir çok farklı nedenden ötürü, yine toplumsal bir uzlaşmayla, “giderilmek istenecek” bir biçimde çizilir. Anti-kahramanın kendince haklı sebepleri olabileceği, toplumsal bir bozukluğun mağduru olabileceği, her zaman rastlanabilir bir öge olsa da, sonuçta kendisinden kurtulunması gerektiği konusunda bir uzlaşım sağlamak kolaydır. Bu tür karakterlerin izleyicide oluşturabileceği soru işaretleri olsa da, bu durum en fazla, toplumsal bir tamirin gerekliliği dersi olarak yerini alır. Bu, ideolojik bir yanılısma üreten klasik bir yöntemdir. Yanılısma, anti-kahramanların klasik tasvirindeki tikel durumdan kaynaklıdır. Verili toplumsal düzen, toplum tarafından sürdürülmeye değer ve gerekli görüldüğü sürece münferit pürüzlerin temizlenmesi de gerekli gözükecektir. Oysa *Skyfall*'daki anti-kahramanın haklılığı, klasik ideolojik yanılısamayla başa çıkılamayacak bir derecededir. Bu yüzden bilinen haklılık anlayışının kendisi giderilmeye davet edilir.

Aranan tehlikeli teröristin, eski bir MI6 ajanı olan Silva olduğu anlaşılır. Bond, Silva'yı yakalamak isterken yakalanır ve bir sandalyeye bağlanır. İkisinin ilk kez karşılaştıkları bu sahnede Silva, Bond'a bir fare hikayesi anlatarak sahneye girer. İşte bu hikaye, egemen ideolojinin klasik işleyişi ve nesnel dönüşümünün karşılaştırılabilirliği açısından çok önemlidir:

Bir yaz mevsiminde ziyarete gitmiştik ve adanın farelerin istilasına uğradığını gördük. Bir balıkçı teknesine binip hindistan cevizi yemek için gelmişler. Bir adadaki farelerden nasıl kurtulursun? Ninem bana gösterdi. Bir benzin bidonundan kapan yaptık. Sonra hindistan cevizini iple kapağa bağladık ve fareler hindistan cevizini almaya geleceklerdi ve kapana düşeceklerdi. Bir ay sonra tüm fareleri yakalayacaktık. Peki o zaman ne yaparsın? Kapanı okyanusa mı atarsın? Yakar mısın? Hayır. Öylece bırakırsın... ve acıkmaya başlarlar... ve birer birer birbirlerini yemeye başlarlar; ta ki iki tanesi kalan kadar. İki tanesi hayatta kalır. Peki ya sonra? Onları öldürür müsün? Hayır. Onları alırsın ve ağaçlara salarsın. Ve artık hindistan cevizi yemezler. Artık sadece fare yerler. Onların tabiatlarını değiştirmişindir. İki tanesi hayatta kalmıştır. O, bizi bu hale getirdi.

Burada Silva'nın kullandığı metafor, açıkça fareleri kendilerine benzetmek üzerine kuruludur; otoriteyi temsil eden M, tıpkı ninesi gibi bu ajanların doğasını değiştirmiştir. Bu, Silva'nın M'ye ve işlemekte olan sisteme karşı bir suçlamasıdır ve egemen ideolojinin geleneksel olarak kullandığı bir klişedir: Eskiden devletine sadakatle bağlı olan yetenekli bir devlet görevlisi, uğradığı hayal kırıklığı nedeniyle devlete düşmanlaşır. Silva bu hikayede Bond'u da, doğası değiştirilmiş ve akılcı olmayan bir biçimde otoritenin hizmetine koşulmuş olmakla itham eder. Bu hikayedeki metaforun açıklaması yoktur; Silva yalnızca düşmanlaşmasının nedeni olarak dayanakları belirgin olmayan bir suçlamada bulunur, tek dayanak Bond'un hazır olmadan sahaya sürülmesidir. Bu yüzden suçlamanın Bond için bir ikna ediciliği yoktur. Nitekim Bond'un ilk cevabı “ben, kendi kararlarımı kendim veririm” şeklindedir. Buradaki ideoloji, geleneksel olarak şöyle işler: Otoriteye başkaldırmanın tüm gerekçeleri yeterince dayanağa yaslanmadığı için birer bahane olarak gösterilir ve “kötü” tarafın mağduriyeti, düşmanlaşmanın nedenidir. Aynı zamanda ortaya çıkan gerçek, Silva'nın Bond'a teklifindeki gibi bencilce ve çıkarsal bir teklif söz konusudur: “Biz, kalan iki fareyiz, ya birbirimizi yeriz, ya diğerlerini”.

Ardından Silva Bond'a, birlikte çalışmalarının olası ekonomik getirilerini anlatır. Böyle bir ideolojik işleyiş, Silva'nın haklılığı konusunda izleyicide beklendik etkiyi yapar; sistemin varlığı karşısında, kişisel hırsların kılıfıdır “kötü”nün söylemi. Oysa filmin son sahnesi, ideolojideki boşluğun nasıl deşifre edilmek zorunda olduğunu

gösterir: Bond, Silva'yı öldürürken ona son sözünü söyler: "Son fare hayatta". Bond, anlatılan hikayedeki fare olduğunu, doğasının değiştirilmiş olduğunu, kendi kararlarını kendisinin vermediğini ama sistemin mutlak otoritesini kabul ettiğini itiraf eder. Bu, bir zorunlu kabullenişin itirafıdır. Egemen ideoloji, yanlısamayı bir kenara bırakmış ve Bond'un temsiliyetinde ideal karakterin itaatkar doğasını, dayanağa gerek duyulmadan dayatmıştır. Bu durum, geleneksel egemen ideolojik işleyişteki "kötünün haksızlığının ortaya çıkması" durumunun çok farklıdır: "Kötü", şikayetleri konusunda haklıdır, ama bu haklılığına rağmen başkaldırdığı için kötüdür.

İşte Silva'nın haklılığı, bu son teklifindeki çıkışsızlığa indirgenerek giderilmeye çalışılır. Silva'nın sistemi çözömlemesinde, Bond'un itiraz edebileceği ya da etmek isteyebileceği, neredeyse hiç bir şey yoktur; ikisi de, dönüştürölmüş birer faredirler. Fakat film, Silva üzerinden, eleştiriyi sistemin bir parçası haline getirir; birbirlerini ya da başkalarını yemekten başka bir alternatif yoktur. Böylece haklı bir sistem eleştirisi, zorunluluktan dolayı, eleştirdiği sistemin araçlarını donanmakla malul edilir.

Aynı sahnede Silva, Bond'un kişisel özelliklerini kendisine bilgisayardan okur; bu özelliklerden biri de şudur: "Patalojik olarak otoriteyi reddetme, çocukluktan kalan çözölmemiş travmalardan ileri geliyormuş." Bu ilginç cümle, otoriteye karşı gelmenin kendisini dayanaksız bir biçimde patalojik bir duruma indirger. Silva ise zaten bir "delilik" hali içinde tasvir edilmiştir. Bu açıdan otoriteye başkaldırmanın hastalıklı bir durumla ilişkilendirilmesi, her iki karakter üzerinden aynılaştırılır. Aralarındaki fark, birinin bu hastalıklı durumu kontrol altına almış ve eğitilmiş olmasıdır. Bunu başaramayan Silva'nın hali ortadadır. İşte Silva'nın bu hali, izleyiciye "travmatik gerçek"le yüzleşmenin bedeli olarak gösterilir. İdeolojinin izleyici için katedilme olanağı sunduğu yer de burasıdır: İzleyici, Silva öznesinde gerçeğe yakınlaşır. Egemen ideoloji bu yakınlaşmanın, somut yaşantıdaki sistem sorgulamalarında zaten oluştuğunu bilerek hareket eder ve bu yakınlaşmanın tehlikelerini gösterir. "İdeolojinin işlevi, bize gerçeklikten kaçılacak bir nokta sunmak değil, toplumsal gerçekliğin kendisini travmatik, gerçek bir çekirdekten bir kaçış olarak sunmaktır" (Žižek, 2011: 61). Bu noktada izleyinin elde ettiği imkan ise zaten bilmekte olduğu gerçekle arasına bir yanlısama mesafesi koyma fırsatı olmamasıdır. Tekrar Žižek'in, Marx'ın ideolojiye yaklaşımını tersine çevirdiği o ifadeye dönülecek olursa, egemen ideoloji izleyiciden,

“bilmesine rağmen yapmaya devam etmesini” ister. Çünkü bunu yapmazsa, Silva gibi çikışsız bir imgeye dönüşür.

Filmin sonlarında, Bond’un “bildiği halde yapmaya devam etmeyi” kendi rızasıyla kabul ettiğini gösteren açık bir sahne daha vardır: M öldükten sonra, Bond’a bıraktığı bir hediye, kendisine kutu içinde getirilir; bu kutuda, Buldog biblosu vardır. Bond bunu, “işini aynı şekilde yapmaya devam etmesi gerektiği” mesajı olarak yorumlar. Bond’un büyük bir görevi tamamlayıp, benzer görevlerine devam edecek olması, klasik Bond filmlerindeki gibi, herkesin içini rahatlatan ve olumlu bir sonucun tartışmasızlığıyla bağdaştırılan değerlerle ilişkilendirilmez; tersine, “üretilmiş, doğası değiştirilmiş bir İngiliz köpeği” gibi davrandığını kendisi de bilir, kabul eder, ama işine devam eder.

Silva’nın yakalanıp hapsedildiğinde M ile hesaplaştığı sahne, yine izleyicinin gerçeğe yüzleştirdiği bir sahne olarak belirgindir. Silva, itaat ettiği otorite tarafından nasıl yüzüstü bırakıldığını M’nin yüzüne söyler. Silva’nın bu sahnedeki kendini haklılaştırma dayanakları, Bond’la olan konuşmasından çok daha gerçekçi ve haklılaştırıcıdır; yaşadığı işkenceleri ve kendisini düşmanın eline bırakanın, çok sevdiği M’nin kendisi olduğunu söyler. Bu sorgulama, aynı zamanda devlete, yasaya karşı yapılan bir sorgulamadır. Anti-kahramanın haklılığına karşı kurgusal gerçekliğin temsili olan M, bu sorgulamalara cevap veremez, teorik bir tartışmaya, karşı sorgulamaya giremez; yalnızca görevini pratiklemeyle yanıt verir. İnancın ve yapılması gerekenin tek gerekçesi kendinden menkul bir otoritenin kendisidir. Bu otoritenin hiç bir doğruluk arayışına yer vermemesi ve anti-kahramanın sorgulamalarını onun “kötü” oluşuyla ilişkilendirmesi, itaat etmemenin olabilecek en büyük yanlış, olabilecek en ciddi tehlike olarak karşımıza çıkarılmasını getirir. Burada yine sinizm toplumunun belirgin ortaklığı kurulur. Ajan Silva, yaptığı suçlamalarda muhatap bile alınmaz; filmde bu sorgulamaların verilmesi, gerçeği deşifre eden boşluğa engel olmanın, gerçekliğin aynı şekilde yeniden inşa edilmesinin ihtiyacıdır; çünkü zaten filmin dayanak noktası, ait olduğu yer tam da burasıdır: McGowan ve Kunkle’ın (2014: 16), ideolojinin, kendi imgesel bütünleyicisine duyduğu bağımlılığın (burada sinema), ideolojinin içinde gerçek bir boşluk olduğunun göstergesi olduğunu vurgulaması hatırlanacak olursa, Silva’nın bu sahnede, kendisine ihanet eden otoriteyle karşı karşıya getirilmesinin nedeni daha iyi anlaşılır: Silva’nın temsiliyetinde, bilindik kurgusal haklılığın kendisi

yenilgiye uğratılmak istenmektedir. Egemen ideoloji yer değiştirmiştir ve burjuva özgürlük yanılsamasıyla birlikte, gerektiğinde gözden çıkartılabilecek “iyi çocuklar”ın haklı başkaldırı hakkı da rafa kaldırılmak istenmektedir; “haklısın ama yok edilmen gerekiyor” denilmektedir.

Buradaki “bildiği halde maskede ısrar etme” eğilimi, yalnızca filmdeki karakterler için değil, izleyici için de geçerli kılınmaya çalışılır. Bu eğilimin, bir yaşantı biçiminin kendi eğilimi olduğunu, egemen ideolojinin kendi değişimini duyurmakta olduğunu, M ile izleyiciyi karı karşıya getiren bir sahnede görmek mümkündür: Silva M’yi yakalar ve onu öldürmek üzeredir. Fakat burada izleyiciye, M ile kurulan özdeşleşme üzerinden kendi bildiğini deşifre etme fırsatı sunulur: Silva, tabancayı M’nin eline vererek her ikisini de öldürme fırsatı tanır. Silva M’ye “Her ikimize de özgürlük, aynı mermiyle... Bunu ancak sen yapabilirsin” der. M, daha önce, inandığı düzen uğruna en sevdiği ajanlarını bile “İngiltere” için gözden çıkartabilen bir devlet görevlisi olarak idealize edilmiştir. Silva’yı, Bond’u ve diğer sadık ajanlarını ülkesi için gözden çıkartan M, bir süre bu fırsatı kullanmak istemez, tetiğe basmaz ve kendisini gözden çıkartmaz. Bu “tetige basmama” sahnesinin süresi, Bond’un M’yi kurtarmasıyla sonlanır. Böylece M’nin inandığını gösterdiği gibi davranıp davranmayacağı, ülkesinin kurtuluşu için kendisini feda edip etmeyeceği belirsiz kalır. Fakat burada önemli olan nokta, izleyicinin bu sahne boyunca neyi istediğidir. Özdeşleşmeye sunulan M için izleyicinin gözünde en temel itkilerden biri olan “hayatta kalma itkisi”nin doğal bir biçimde işlemesi beklenir. Bu durumda izleyicide deşifre olacak şey, uğruna hayatın feda edilebileceği bir inancın ortada bulunmayışıdır: İşte filmdeki ideolojik öğenin burada içine düştüğü boşluk, Bond ve M ile izleyiciyi aynı yere çekmek istemesinden kaynaklanır. Bond ve M, egemen ideolojinin kendi dönüşümünün çağırıcıları olarak filmde yerlerini alırken, izleyiciden de bu dönüşüme rıza göstermesi beklenir. İzleyici içinse bu durum, kendi yaşantısında yakınlaştığı için rahatsız olduğu bir gerçekle yüzleşme olarak gerçekleşecektir. Silva, M’ye bu fırsatı verdiğinde M ile beraber izleyiciyi de kendisiyle yüzleşmeye çağırır; izleyici, verili olarak kabul ettiği özgürlük yanılsamasının sahteliğiyle yüzleşerek, M’nin ölmesini, düzeni kurtarmak adına bile olsa, aslında istemediğini görme fırsatı bulur.

<i>Özne:</i>	Haklılığa karşı alınacak tutumda, başkaldırmak ve onu gidermek arasında bölünen izleyici.
<i>Arzu:</i>	İzleyicinin, Silva'nın eleştirilerinde kendi eleştirel konumunu bulması.
<i>Gerçek:</i>	Ajan Silva'nın, sistemin işleyişine dair suçlamalarındaki haklılık, kendi mağduriyetine özgü değildir; verili sisteme dair bir eleştiri içerir.
<i>İdeolojik Fantezi:</i>	Bir görevin, haklı bir kaynak aranmadan gerçekleştirilmesinde "artı-keyif" ¹² (<i>jouissance</i>) üzerinden özdeşleşme olanağı yaratmak.
<i>Fantezi'nin Katedilme Boyutu:</i>	İzleyicinin, tabiatı değiştirilmiş fare gibi davranıyor olma ihtimaliyle yüzleşmesi ve bunun sonucunda "artı-keyif"i reddetme olanağı.
<i>Semptom:</i>	Kahramanın da, anti-kahraman gibi, tabiatı değiştirilmiş bir fare olduğunu kabul etmesi.

¹² Tekrar hatırlamak gerekirse, "artı-keyif", öznenin, Gerçek arzusunun tatmini mümkün olmadığından, bunun yerine geçecek haz fantezileri kurmasıdır. Lacan'ın bu terimini Žižek, "akıldışı, totariter yönetimlerin başarılı olması" durumunun kendisinden haz almayı açıklarken kullanır.

4.1.5. Burjuva hukukunun küçümsenmesi

Tüm bu dayatma tutumu, geleneksel bir ideolojik işleyiştten çok farklıdır. Çünkü gerekçelendirilmeye ihtiyaç duyulmayan bir itaat önerilmektedir. Bu ideolojik iletinin tek dayanağı, korkudur; sistemin varlık koşulu olarak otoriteye koşulsuz itaat dayatılır. Bu karşılıklı gerekliliğin ideolojik kurulumu, paralel kurguyla işlenmiş olan şu sahnede son derece açıktır: M, kendi ajanlarının hayatını tehlikeye attığı gerekçesiyle, bakanlık düzeyinde bir soruşturma geçirmektedir. Bakan, M'yi hukuk dışı davranmakla ve insan haklarına uygun davranmamakla suçlamaktadır. İşte bu suçlama, izleyicinin, geleneksel egemen ideoloji tarafından kurulmuş olan burjuva hukuk anlayışına dayanarak, arkasında durabileceği bir suçlamadır. Fakat M, mutlak devlet otoritesini temsilen, filmin başından beri yaptığı gibi, kendi varlığının kaçınılmazlığını gösterir; tüm suçlamaların karşısında, hukuk devletini ortadan kaldırmayı işaret eden bir biçimde kendisini savunur:

Sanırım dünyayı sizden daha farklı bir gözle görüyorum. Ve işin aslı, benim gördüğüm dünya beni korkutuyor. Korkuyorum çünkü artık düşmanlarımız bizim bildiğimiz şekilde değiller. Haritada yoklar. Ulusları yok. Bireyseller. Ama etrafınıza bakın, kim korkuyor? Bir yüz, bir üniforma mı görüyorsunuz? Hayır. Dünyamız artık daha transparan değil, daha opak; gölgelerin içinde. Yapmamız gereken de bu zaten. Yani bu gereksiz kararı bildirmeden önce kendinize sorun: Ne kadar güvende hissediyorsunuz?

M açıkça, verili burjuva demokrasisinin ve hukuk anlayışının geçersizliğini anlatır: Bir gizli istihbarat örgütünün amiri olarak, dünyayı, hukuğu temsil eden bir parlamenterden daha farklı gördüğünü söyler. Bunu, bir güvenlik sorununa bağlarken, savaş politikasının alanına giren bir söylemde bulunur. Fakat geçerli hukuk devletinde savaş hukukunun da yeri olduğundan dolayı, “düşman” diye tarif edilebilecek olanın artık ulusal düzeyde olmadığını vurgular. Bu söylem, İngiltere ve ABD'nin, dünyanın güvenliği adına Ortadoğu'da giriştiği savaşların başarısızlıkla sonuçlanmasın mazereti niteliğindedir. Günümüzde dünyanın güvenli bir yer olmadığı, nesnel olarak kabul edilebilir bir gerçektir; M izleyicinin kabul edebileceği bir gerçeği dile getirir. Fakat dile gelmeyen gerçek, dünyanın güvenliğini sağlamaya çalışan devletlerin, bu güvensiz

ortamın bizzat yaratıcısı olması tartışmasının kendisidir. Oldukça ironik bir biçimde, İngiltere'nin bir güvenlik amiri, Ortadoğu'nun sınırlarını güvenlik uğruna darmadağın ettikten sonra, "düşmanlar haritada yoklar, ulusları yok" diyerek yine "hata yapmışız" demektedir. Bu sebeple M'ye göre tek çıkar yol, işlevsizleşmiş olan hukuku rafa kaldırmak ve kendi bildiği yollarla mücadele etmektir. "Dünyamız artık daha transparan değil, daha opak; gölgelerin içinde. Yapmamız gereken de bu zaten" cümleleri, açıkça "derin devlet" olarak tarif edilen işleyiş biçiminin gerekliliğini vurgular.

Buradaki ideolojik boşluk şudur: İzleyici, aslında her zaman "derin devlet" denilen yapının, derin bir yapı değil, gerçek anlamda devletin kendisi olduğunu bilir. Toplum, burjuva demokrasinin işlevsizliğini deneyimlemiştir ama yine de "işe yarıyormuş gibi" davranmaya devam etmesi için bu demokrasi biçimine ihtiyaç vardır. İşte film, izleyiciye artık bildiği gerçeği dile getirmesini salık verir. Fakat burjuva demokrasinin çöküşünü ilan ettikten sonra, tek alternatif olarak faşizmi çağrıştıran, otoriter ve koşulsuz itaate çağıran bir yönetim biçimini gösterir. "Ne kadar güvende hissediyorsunuz?" diye soran M'nin tek dayanağı korkudur. Egemen ideolojinin, sinemada sıkça kendisini gösterdiği bir klişe biçimi olan "korkuya dayalı bir devlet bağlılığı" önerisi, burada bir kademe daha atlar ve devletin görünen yüzünü tamamen boşa çıkarır. İzleyicinin, aslında her zaman varlığından haberdar olduğu "derin devlet" kavramı, meşru bir zemine çekilir. Burada dikkat edilmesi gereken şey, derin devletin, hukuk devletinin içine sızmış bir yapı olmadığı, tersine, burjuva hukuk anlayışının, gerçek toplumsal yapının içine sızmış bir maske olduğunun deşifresidir. İzleyiciye, kendi bildiğiyle, yani varolan tehlikeye karşı hukuğun ve insan haklarının askıya alınabileceği, demokrasi ve özgürlük alanlarının çok da güvenilir olmadığını biliyor olmasıyla yüzleşmesi önerilir. Bu noktada artık izleyicinin, "bilmiyormuş gibi yapma" olanağı elinden alınmış olur; "bilmene rağmen yapmaya devam et" denir. Bu durum, somut yaşantıdaki sorgulamaların artık bunu gerektiriyor olmasına bağlanabilir. M'nin, hukuğun temsilcisine karşı "şu an güvende miyiz?" sorgulaması haklı çıkar; paralel kurguda, Silva'nın mahkemeyi basmaya geldiği görülür. M, mahkemede sorgucu bakan tarafından, burjuva demokrasi anlayışının dili üzerinden o kadar ezilir ve haksızlaşır ki, haklı çıkabilmesi için o mahkemenin basılması gibi büyük bir kaos hali gerekir. Silva'nın, adamlarıyla mahkemeye girip rahatça insanları öldürebildiğinin gösterilmesi, M'nin, bakana verdiği en güçlü cevaptır. Film, burjuva demokrasi anlayışını açıkça

küçük düşürür ve totaliter bir yönetime karşı, izleyiciyi açıkça “rıza” göstermeye çağırır.

Filmdeki izleyici açısından oluşan ideolojik boşluk, bu olay örgüsüyle zaten kendisini tanımlamaktadır: Gerçek ile gerçekliğin, yani kurgulanmış alanın arasındaki mesafe burada apaçık ortada durur; buna bir cevap üretilemez; ideoloji, kendisini yeniden inşa etmesine izin verecek tutarlıkta olmadığı için etkisiz kalır.

Bir ideoloji, ancak biz onunla gerçeklik arasında herhangi bir karşıtlık görmediğimiz zaman, yani ideoloji gerçekliğin kendisine ilişkin gündelik deneyim tarzımızı belirlemeyi başardığı zaman, bizi gerçekten etki alanında tutuyordur. Bir ideoloji, ilk bakışta onunla çelişen olgular bile onun lehine savlar olarak iş görmeye başladığı zaman gerçekten başarılı olur (Žižek, 2011: 64).

MI6'nın otoriter yaklaşımları ve Ajan Silva'nın deşifre ettikleri, tıpkı gerçekliğin tümü gibi, bir maskeleye ile değil, yeni bir etik anlayışının inşası üzerinden haklılaştırılmıştır. Bu durum, burjuva değerleriyle oluşturulmuş olan bir toplumsal örüntüye karşı temelden bir meydan okumadır: Zorunluluk ve çaresizlik vurgulanarak önerilen bu yeni davranış biçimi, burjuva değerleriyle doğruyu aramaktan çok, gerekliliğe göre hareket etmeye işaret eder ve faşizanlığa varacak bir yönetim biçimine işaret eder. Bu, bir anlamda karamsarlığın dayatılmasıdır.

İşte sinemadaki ideolojik dönüşümün nesnel boyutu bu açıklıktadır; ideolojik yanılısamanın gerekliliği ile buna ihtiyacın ortadan kalması durumları arasındaki mesafe, somut yaşantının kendisindeki bir dönüşümün ideolojisidir artık. Böyle bir dönüşüm karşısında izleyicinin durumu ise, yakınlaştığı gerçeğe karşı alacağı tutumun olanaklarıyla ilgilidir:

Özne:

Devlete güvenmemekle, dönemsel bir olağanüstü durum olduğuna inanmak arasında bölünen izleyici.

<i>Arzu:</i>	İzleyicinin, İngiltere’de devlete bir bütün olarak güvenmediğini fark etmesi.
<i>Gerçek:</i>	İngiltere’de devletin yapısı, toplumsal güvenliği ve huzuru sağlayamamaktadır.
<i>İdeolojik Fantezi:</i>	Günümüzdeki hukuk devletinin işlerliğini yitirmesi karşısında, demokrasinin askıya alınacağı bir yönetim biçimine ihtiyaç olduğuna inanmak.
<i>Fantezi’nin Katedilme Boyutu:</i>	“Derin devlet” anlayışının zaten her zaman kapitalist sistemin özü olduğu, burjuva hukukunun, bu sistemin özünde yer almadığı gerçeğiyle yüzleşmek.
<i>Semptom:</i>	Devletin üst düzey yöneticilerinin bulunduğu bir mahkemeyi basan kişinin, yine o devletin ajanı olması.

4.1.6. Yakın geçmişi silerek kapitalizmi kurtarmak

M, bakan tarafından hukuk dışı davranmakla suçlandığı sorgulama sırasında, ulusal tehdit, Silva, paralel kurguda mahkemeye girmek üzeredir ve M, bu sırada savunmasını bir şiirle bitirir:

Şu anda o kadar güçlü değiliz.

Yani, başarmak için,

Her şeyi yaptığımız günlerdeki gibi.

*Bizi biz yapan budur.
Cesur bir yüreğin yanan ateşi,
Zaman ve kaderle zayıfladı.
Ama güçlü bir iradesi var;
Çabalamak, aramak, bulmak,
Ama teslim olmamak için.*

Bu şiir, 1887-1901 yılları arasında Birleşik Krallık'ın en uzun süre hüküm sürmüş olan yöneticisi, Kraliçe Victoria'nın devlet şairi Alfred Tennyson'a aittir. "Victoria Dönemi" olarak bilinen bu dönem, İngiltere tarihinin en parlak, başarılarla dolu olan dönemidir. Franklin Baumer (2011: 1060), günümüz İngiltere'sinde o döneme ait çağdaş bir özlemin olduğundan ve Victoria Dönemi'nde yaşamak isteyen gençlerin artışından bahseder. M, bu özlemi karşılamak adına, o dönemin en popüler şairinden bir şiir okur. Burada M, çok ince bir tarihsel oyun oynar: İngiltere'nin en parlak burjuva dönemine gönderme yaparken, yakın geçmişi silerek, fakat burjuva devriminin ilk heyecanına, sanayi devriminin ilk yıllarındaki ilerlemenin kutsal ve özlenen boyutuna işaret ederek bir geri dönüş çağrısı yapar. Buradaki incelik, İngiltere'nin o yıllarından bugüne kadarki devlet biçimi aynı olmasına rağmen, bugünün başarısızlığını kapitalist devlet biçimine değil, kapitalist tarihin ilerleyişindeki bazı unsurlara mal etmesidir. Bu unsurlar, burjuva demokrasi anlayışındaki özgürlüklerin sınırlarını ima edecek biçimde gösterilir. Şiirde açıkça, devletin "herşeyi yapabildiği günlerde" olmadığı için kendisini kaybettiği söylenir. Devletin herşeyi yapabildiği dönem, şiirin tarihsel olarak gösterdiği gibi iktidarın savaşla ele geçirildiği burjuva devrimidir. Böylece burjuva devrimini devrim yapan tarihsel kurgusu değil, devrimin gerçekleştirilebilmesinin kendisi kutsanıp, kalan devrim vaatleri küçümsenir.

Tarihin belirli bir noktasına şiir aracılığı ile atılan bu ilmik, filmdeki olay örgüsünde de karşılığını bulur: Bu karşılık, Bond'un ilk sahnelerdeki diyaloglarıyla son sahnelerdeki diyalogları arasında bağlantı kurularak, çok belirgin bir biçimde gösterilir. Kahramanların, "vatanseverlik", "fedakarlık" gibi burjuva değerlerine yönelik bir inancı aslında taşımadıkları, "Gerçek" olan motivasyonlarının, sadece güvenli bir biçimde hayatta kalmak olduğunu, hem Bond, hem de M açıkça gösterirler: Bond'un yeterliliğini ölçmek için ona uyguladıkları psikolojik test sırasında Bond, uzmanın söylediği kelimelerin, kendisinde yarattığı çağrışımları dile getirir:

<u>Uzman</u>		<u>Bond</u>
silah	→	vurmak
ajan	→	provokatör
kadın	→	kışkırtıcı.
kalp	→	hedef
kuş	→	gökyüzü
M	→	kaltak
güneş ışığı	→	yüzmek
ay ışığı	→	dans
cinayet	→	işim
ülke	→	İngiltere

Görüldüğü gibi Bond'un bilincinde, birbirine zıt algılar bir arada bulunmaktadır: Güneş ışığının yüzmeyi hatırlatması, ay ışığının dans etmeyi çağrıştırmaması, kuş ile gökyüzü arasında kurduğu ilişki, onun özlemini çektiği ve nesnel olarak da güzel bir yaşam algısına işaret eden çağrışımlardır. Fakat Bond, aynı zamanda işini doğrudan "cinayet" olarak tanımlamaktadır. "Ülke = İngiltere" eşitlemesi de, beklendik bir vatanseverlik ve milliyetçilik vurgusudur. Buradaki ideolojik boşluk, öncelikle bu zıtlıkların bir arada bulunmasının şu şekilde bir okunmasında görülebilir: "Ajan = provokatör"dür ama neyi provoke eder? Bond, doğrudan "cinayet" olarak tanımladığı işini, yaşadığı dönemin koşullarına karşı bir provokasyon aracı olarak gördüğünü açık eder. Bu ideolojik niyet, güzel bir yaşantı özlemine işaret eden çağrışımlarının, bu demokrasi anlayışında bir yer bulamaması olarak okunabilir. "Bond'un zihnindeki çatışkılar" olarak gösterilen eşleşmelerin, M'nin işaret ettiği Victoria dönemine ait karşılıkları açıkça görülür:

Kraliçe Victoria'nın hüküm sürdüğü 1837-1901 yılları arasındaki bu dönem, kendi içinde çelişkilerle dolu ve İngiliz tarihinin en muhafazakâr dönemlerden biri olarak bir şekilde tüm dünyayı etkilemiştir. Kilise-bilim, inanç-akılcılık, refah-yoksulluk, insani ve ahlaki değerler, fuhuş gibi konuların çatıştığı, çelişkilerin en yoğun yaşandığı dönemdir. Cinsellik baskı altında tutulmuş ve kadın, baştan çıkarıcı şeytan veya azize gibi uç noktalarda yorumlanmıştır. Cinsel tercihlerin farklı olması cinayet suçundan daha ağır yargılanmıştır. Baskıcı ahlakın her şeyden üstün tutulduğu, her

türlü seksüel güdünün, duygunun, aktivitenin bastırıldığı, reddedildiği, İncil ve Shakespeare eserlerinin içindeki cinsel çağrışım yapan bölümlerin dahi kesip atılarak, değiştirilerek yeniden basıldığı Kraliçe Victoria döneminde yaşananlar nihilist yaklaşımları da kışkırtmıştır (Arnold, 2011: 1244).

Görüldüğü gibi, gerek çatışkılı durumların baskıyla uzlaşım altında tutulması, gerekse özlemine çektiği hayati imgeleri bu yaşantıda bulamıyor olduğunun iması, Bond ile Victoria dönemi arasında tarihsel bir bağ kurmaktadır. Bond'un zihninde, ilginç bir biçimde, tıpkı Victoria döneminde olduğu gibi "kadın = kışkırtıcı" eşleşmesinin olması, bugünün "fazla" özgürlüğünün huzuru bozan yönüne dikkat çeker. Yani özgürlük taleplerinin, ancak bastırılarak güvenli bir yaşantıya dahil edilebileceği ima edilir.

Son yıllarda Batılı ülkelerde sıkça yaşanan terör saldırılarının doğurduğu güvenliksiz bir yaşamın korkusunu ve oluşturduğu kaygıyı, Bond da taşımaktadır. Bu sahne bir bilinçdışı çağrışım mekanizması olarak verilmiş olur ve böylece Bond'un "Gerçek" farkındalığının, bu demokrasi anlayışına inanmıyor olduğu, gösterilir. Bu yüzden de "ülke = İngiltere" gibi milliyetçi bir değer, totaliter bir anlama indirgenir; milliyetçilik bu bağlamda "vatanseverlik" anlamına gelemmez, güce sahip olmanın özlemine işaret eder. Bu eğretiliğin çözüldüğü iki sahneye rastlanır: Bond, Silva'nın onu yakalayıp gerçeklikle yüzleştirdiği sahnede kendisiyle dalga geçercesine bu cevabını hatırlatır ve Silva'ya, "ülkeme olan dokunaklı sevgimi de unutma" der ve gülüşürler. Bu ilk sahnedeki karşılık hâlâ bir belirsizlik taşır; Bond'un kendi vatanseverliğiyle mi dalga geçtiği, yoksa Silva'nın bununla dalga geçeceğini beklediğini mi ima ettiği belirgin değildir. Bu belirsizlik, izleyinin "bilmiyormuş gibi yapma" eğilimine destek olur özelliktedir. Fakat ikinci sahnede kurulan bağlantı, Bond'un "bildiği halde" yapmaya devam ettiği şeyi izleyiciye açıkça gösterir: Bond ile M, Silva'yla yapılacak son savaşı bekledikleri evin içinde bir konuşma yaparlar:

Bond : "Benim için yazdığım ölüm ilanını okudum."

M : "Ve?"

Bond : "Berbat bir histi."

M : "Nefret edeceğini biliyordum... İngiliz metaneti için örnek olacaktı."

Bond : “Öyleyse sorun yok.”

Bond, kendisini gözden çıkartmış olduğunu bildiği M’ye, “bunu İngiltere için yaptıysan sorun yok” diyerek açıkça, “fedakarlık” ve “vatan” anlayışlarıyla dalga geçer. Bond, Silva’nın vatanseverlik ve ihanet hakkında inandıklarına inandığını gösterir izleyiciye: Kahraman da anti-kahraman da, aynı şeyi bilmekte ve aynı inançsızlıkları taşımaktadırlar; fakat birisi bildiği halde bilmiyormuş gibi yapmaya devam eder.

Filmde yakın geçmişin silinmek istenmesi ile ilgili ilginç bazı detaylar da vardır: Her James Bond filminde, filmle özdeşleşen, Bond’a ait bir spor araba kullanılmıştır. Bu arabaların özelliği, çekildiği dönemin son model ve gösterişli spor arabaları olmasıdır. Sadece *Skyfall*’da, Bond’a ait olan araba, 1963 üretimi, Aston Martin DB5 modelidir. Bu araba, 1964 yılı yapımı bir başka Bond filmi olan *Goldfinger* (*Altınparmak*, Hamilton)’daki Bond’un (Sean Connery) arabasıdır. Geçmişe yapılan böyle bir gönderme, filmin son çatışma sahnesinin geçtiği ve Bond’un doğum yeri olan ev ile birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır: Burası, Bond’un, ailesi ölene kadar yaşadığı evdir; daha sonra Bond yetimhaneye verilir. Bond, M ile bu arabaya binerek Bond’un doğduğu ve çocukluğunun bir kısmının geçtiği bu eve giderler. Silva ile yapılacak son çatışmanın burada geçmesinin tek geçerli nedenini Bond, M’nin “nereye gidiyoruz” sorusuna cevaben dile getirir: “Geçmiş günlere, güvende olacağımız bir yere”. Eve ulaştıklarında Bond’un çocukluğundan beri orada yaşamış olan Kincade’le karşılaşır. Kincade, hazırlık için silahları topladıkları sahnede Bond’a bir bıçak vererek eski yöntemlerin her zaman işe yaradığını söyler. Nitekim Bond Silva’yı o bıçakla öldürecektir. Bond ve ekibi, Silva’yla savaşırken tüm bu geleneksel araçları kullanırlar ve kazanırlar. Buradaki eskiye dönüşün işe yararlılığı, aradaki zaman diliminin yok edilmesiyle farklı bir anlama bürünür: Önce Aston Martin, Silva tarafından yok edilir, sonra da Bond’un travmatik geçmişi olan bu ev de Bond’un kendi elleriyle havaya uçurulur. Bond, evi yok ederken “Burayı hiç sevmemiştim zaten” der; böylece geçmişe ait bir travma, tarihinin silinmesiyle giderilmek istenir. Yok edilmek üzere seçilmiş olan Bond klasiği Aston Martin’in özellikle ’63 üretimi olması, o tarihten başlayan özgürleşme taleplerinin de giderilmek istenmesini çağırır. Geçmişe romantik bir özlem duyulur, fakat geçmişin sadece muhafazakar ögesi muhafaza edilir.

İdeolojik boşluğun izleyici için öznel ve olumlu yanı budur: İzleyici, travmatik olan Gerçek’e, yani “günümüzdeki demokrasiye inanmadığı” gerçeğine, “yaşantıladığı

hayatın tatmin edici olmadığı” gerçeğine, yaklaşmak zorundadır. Yani izleyici, Bond ile özdeşleşmek için, onun “bugüne” dair inançsızlığı ile de özdeşleşmek durumundadır. Bu, filmin zorunlu olarak istediği şeydir: Bu durum, değişmekte olan ve gerçeğin görünür olmaya başladığı bir yaşantıda, bir filmin kendi kahramanını razı ettiği ideolojik duruşa izleyiciyi de çağırma zorunluluğundan kaynaklıdır. Bu yeni ideolojik duruş, eskiye dönüştür; çöküntüye uğramış burjuva demokrasi anlayışı karşısında totaliter yönetimdir. Yani ideolojik boşluk, şu riskten doğar: Egemen ideoloji, izleyiciyi Bond ya da M gibi, “bilmelerine rağmen yapmaya devam etmeye” çağırırken, izleyicinin de buna rıza göstermemesi durumunda “anti-kahramanı çağırma” olanağı doğar. Bu yüzden *Skyfall*’daki Silva, ya da *Batman Dark Knight*’daki Joker, anti-kahramanlar olmalarına rağmen çok güçlü bir özdeşlik potansiyeli barındırır. Silva, izleyicide karşılığı olan tüm sorgulamalarıyla beraber anti-kahramandır.

Silva’nın “Her ikimize de özgürlük, aynı mermiyle...” sözünde bir başka deşifre daha vardır: Silva, düzenin koruyucusunun da, ona karşı çıkıp yine aynı düzenin bir parçası olan kendisinin de, özgür olmadıklarını söyler. Fakat bu özgürlüğü, yalnızca bir “yok oluş”la ilişkilendirir. Bu durum yine *Batman Dark Knight*’daki Joker’i hatırlatır: Çok güçlü gerekçelerle sistemi sorgulayan Joker de, alternatifsiz, yalnızca yıkıcılıkla ilişkilendirilen bir başkaldırıya mahkum edilmiştir. Bu alternatifsizlik, egemen ideolojinin elindeki tek kozmuş gibi bir görüntü vardır: “Sistemi, tüm bozukluklarına rağmen sahiplenmek zorundasın; başkaldırmak, bir delilik haliyle yok olmakla maluldür”. İşte bu şekilde, tıpkı Victoria döneminde olduğu gibi, çelişkilere karşı başkaldırmak, nihilizmle maluldür; tek çare, özgürlüklerin boyutunu düşürmektir.

Özne:

Güvende hissetmekle özgür hissetmek arasında bölünen izleyici.

Arzu:

İzleyicinin, ihtiyacını duyduğu şeylere örülen kılıftan kurtulmak istemesi.

Gerçek:

Yaşantılanan güvensiz ve tatmin edici olmayan yaşantının nedeni,

tarihsel olarak İngiltere'deki yönetim biçiminin özündedir.

İdeolojik Fantezi:

İngiltere'deki güvenliksiz ortamın nedeni, kontrol edilemeyen bireysel özgürlüklerdir.

Fantezi'nin Katedilme Boyutu:

Tatmin edici olmayan yaşantının nedenini, tarihsel bir süreklilik içinde fark etme olanağı.

Semptom:

Bond'un tarihsizleştirilmesi.

4.2. *Skyfall* Filminin “Yapılandırma” Aşaması

Skyfall filminde altı alt başlık altında incelenen ve altı alt-metin biçiminde ortaya çıkartılan öğeler bir araya getirildiğinde, daha somut bir görüntü ortaya çıkar. Öncelikle, filmle izleyici arasında kurulabilecek “ideolojik fantezi” alanlarıyla, her alt başlık altında belirlenen “Gerçek” ögesi arasındaki ilişkinin, hangi “semptom”larla ve ne şekilde ortaya çıktığına bakıldığında aşağıdaki tablo belirginleşir.

<u>İdeolojik Fantezi</u>	<u>Gerçek</u>	<u>Semptom</u>
1. Batı'nın, Doğuyu bir “izleme konumu” olarak belirlemesi.	1. Batı'nın dışında kalan coğrafyanın, kendi kaderini belirleme imkanı yoktur.	1. Hem düşmanın hem de kurtarıcının Batılı olması.
2. İngiltere’de, yerleşik bir demokrasi kültürünün olduğunu göstermek.	2. Devlet, kendi devamlılığı uğruna herkesin hayatını feda edilebilir bir yapıdadır.	2. Karakterlerin, açıkça “miş gibi yapma” jestleri.
3. James Bond’u, sorgulamayan bir itaatkar olarak idealize etmek.	3. Bond’un, itaat etmek için akla ve vicdana dayalı bir nedene ihtiyacı yoktur.	3. Amaç eylem arasındaki kopuşun simgesi: Buldog biblosu.
4. Eylemleri, gereksiz olarak gerçekleştirmek için bir “artı-keyif” olanağı sunmak.	4. Ajan Silva sisteme dair suçlamalarında, öznel değil, nesnel olarak haklıdır.	4. Kahramanın da, anti-kahraman gibi, tabiatı değiştirilmiş bir fare olduğunu kabul etmesi.
5. Güvenlik sorunundan dolayı, totaliter bir sürece ihtiyaç yaratmak.	5. İngiltere’de devlet yapısal olarak, toplumun güvenliğini sağlayamaz.	5. Devletin mahkemesini basan kişinin, yine o devletin ajanı olması.
6. İngiltere’deki güvensiz yaşantının nedeni, kontrolden çıkmış bireysel özgürlüklerdir.	6. Güvensiz ve tatmin edici olmayan yaşantının nedeni, siyasi yönetim biçiminin tarihsel özündedir.	6. James Bond’un tarihsizleştirilmesi.

Tabloya bakıldığında, İngiltere, öncelikle dünyanın kaderini belirleyen egemen bir güç olarak kendisini, edilgen bir izleyici konumundan izlenmeye sunmaktadır. Edward Said'in "Doğuyu doğululaştırma" kavramına uygun olarak izleyiciyi, "izleyicileştirme"ye dönük bir özdeşleşme biçimi göze çarpar. İstanbul'un tasvirindeki Ortadoğu'ya atfedilmiş tekdüzelik, Türkiye ve Çin'de geçen fakat İngiltere'nin kendi içinde olup biten bir olay örgüsü, kahramanlarla geleneksel yollu bir özdeşleşmeden çok, izleyiciye "izleme" edimi öneren bir biçim yaratır. İngiltere'deki verili yaşantının içinde gösterilen güvensizlik duygusu, toplumsal ve tarihsel olarak içselleştirilmiş bir demokrasi ve hukuk anlayışına "rağmen" oluşmuştur. Hatta bu içselleştirilmiş demokrasi ve insan hakları kültürü, bugün artık geçerli olan tehlikeyle mücadelede pürüz oluşturmaktadır. Nitekim İngiltere'nin gizli ajanları bile, aciliyeti olan durumlarda yaralı insanlara yardım geleceğinden emin olmak isterler. Geçerli toplumsal tehlike o kadar ileri boyutlarda gösterilmiştir ki, bu tehlikeyle mücadelede, geçerli olan hukuk anlayışı işlevsiz, demokrasi anlayışı ise bir pürüz olarak kalmaktadır. Bu yüzden de totaliter ve daha "derin" bir mücadele önerilmektedir. Bunun olabilmesi için bilindik demokrasi ve hukuk işleyişinin askıya alınması, bir gereklilik olarak sunulur. Böyle bir durumda bu askıya alma işleminin sorgulanamaz olması gerekmektedir. Bu yüzden de Bond, izleyiciye itaatkar ve sorgulamayan bir kahraman olarak sunulur. İngiltere temsilinde Batı medeniyetinin ve dolayısıyla dünyanın içinde bulunduğu tehlike, filmde, özgürlük alanının genişlemesine koşut olarak gösterilmiştir. Fakat özgürlüklerin tehlike yaratıyor olması, burjuva özgürlük anlayışının kendisine değil, burjuva toplum yapısının ilerleyişi içindeki bir ölçüye işaret etmektedir. Bu ölçü, teknolojiye erişim özgürlüğünün ve özgürlük taleplerinin baskısı altındaki hukuksal işleyişin ölçüsüdür. Bu yüzden de M karakteri, İngiltere'nin kapitalist tarihinin belli bir dönemini, özgürlükçülüğün arttığı bir dönemi zan altında bırakacak biçimde muhafazakar, özgürlük taleplerinin baskı altında tutularak ilerleme gösterilmiş olan "Kraliçe Victoria" dönemine bir özlemi dile getirir.

Film, faşizmi çağrıştıran totaliter bir yönetim biçimini önerirken, böyle bir öneriyeye karşı oluşması muhtemel direnci kırmak için iki öğeyi kullanır: Bunlardan biri dozu yükseltilmiş "korku"dur, diğeri ise görkemli bir başarının, toplumda yaratmasını beklediği hazzın kendisidir. Bu haz, faşizme özgü olan ve kökeninde akla ve vicdana dayalı olmayan, yalnızca gerçek arzuların gerçekleştirilememesinden dolayı onun yerini alacak bir "başarı"nın hazzıdır. Böylece filmde izleyiciye ait iki duruma; "korku" ve

“haz eksikliği” durumuna seslenilerek bunları gidermenin yolu olarak “baskılanma” ve “içe kapanma” önerilir. Baskılanmayla elde edilebilecek haz, “artı-keyif”dir; bir başarının, bağlamsız bir biçimde kendi varlığından duyulacak, amacın kendisi olmuş bir hazdır.

Fakat bu çelişkiler, filmde bir çok semptomla su yüzüne çıkar: Düşmanın, sistemin kendi içinden çıkması ve bu düşmanlaşmanın haklı gerekçeleri, saklanamayacak bir haklılıkta olduğu için, bu haklılık, karakterler üzerinden bir tür “delilik” haliyle eşleştirilir. İzleyici için, yüzleşmekte olduğu çelişkilerin yaratacağı güven sarsıcı durumu gidermek için, çok ileri giden imalarda bulunulur. Bond gibi bir imgeyi Buldog itaatkarlığına indirgemek, Silva’nın eleştirel duruşuna karşı geliştirilmiş tek savunma biçimidir. Bond’la özdeşleşmiş simgeleri tarihten silmek, yine Bond’u tabiatı değiştirilmiş bir fare olmasına rağmen “yapmaya devam etmek”ye mahkum kılmak, Gerçek ile kurgusal olanın uzlaşmazlığını gösteren semptomlardır. Filmdeki en büyük uzlaşmazlıklardan biri de şu semptomla ortaya çıkar: Karakterler, vatanseverlik, fedakarlık gibi klasik burjuva değerlere bağlılıklarını “miş gibi yapma” jestleriyle küçümserlerken, bu değerlerle aralarına bir mesafe koyarlar. Bu mesafenin amacı, somut yaşantıda inandırıcılığını yitirmiş bir inancı, tarihin daha geri bir noktasından, filmde yeniden inşa etmektir. Fakat izleyicinin, tarihsel bir sürekliliğin farkında olmadığı, toplumsal bir hafızanın işleme konulamayacağı varsayımı, nesnel olarak zayıf bir varsayımdır.

Filmin ele alınan bölümlerinde, Gerçek ile ideolojik fantezi arasında ortaya çıkan bu semptomlar izleyici açısından ele alındığında, öznenin gerçek “Arzu”ları şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

1. İzleyicinin, kendi belirlenmiş durumuyla yüzleşme eğilimi,
2. İzleyicinin, “insana değer verildiği” inancına sahip olmadığı, “zorunlu olarak yasal davrandığı” gerçeğiyle yüzleşme arzusu,
3. Bond’un, MI6’yı sorgulamaya girişmesine dair duyulan arzu,
4. Silva’nın eleştirilerinde, kendi eleştirel konumunu bulmak,
5. Devlete yapısal olarak duyduğu güvensizlik duygusuyla yüzleşmek,

6. İhtiyacını duyduğu şeylere örülen kılıftan kurtulmak isteğini bilince çıkartmak.

“Gerçek”, “semptom” ve “arzu” kavramlarının bu şekilde ortaya çıktığı filmde, filmin izleyicisi olarak öznenin;

Edilgenlik	ve	kendini belirlemek,
“bilmiyormuş gibi” yapmak	ve	yaptığının farkında olmak,
vatanseverlik	ve	akılcılık,
haklılığı gidermek	ve	başkaldırmak,
devlete olan inancını sürdürmek	ve	devlete olan inancını kaybetmek,
güvende hissetmek	ve	özgür hissetmek

arasında bölündüğü görülmektedir. Bu bölünmelerin bir tarafı fantezinin ideolojik amacına, diğer tarafı ise bu ideolojinin izleyici açısından katedilme boyutuna işaret eder. Žižek’in, “katedilme” olanağı olan bir “ideolojik fantezi alanı” olarak ele aldığı sinemada, bu şekilde bölünen izleyici için *Skyfall* filmi, bu fantezi alanının ideolojik amacı ile onu katetme olanakları açısından incelendiğinde ise aşağıdaki “katetme” olanakları sıralanabilir:

1. İzleyicinin, İngiltere’nin kaderini önemsememe olasılığı,
2. İzleyicinin, devletin bekâsı ile insan hakları arasındaki ilişkide oluşan amaçsızlıkla yüzleşme olanağı,
3. İzleyicinin, Bond ile özdeşlemeyi “Buldog” simgesi üzerinden gerçekleştirmeyi reddetme imkanı,
4. İzleyicinin, tabiatı değiştirilmiş fare gibi davranıyor olma ihtimaliyle yüzleşmesi ve bunun sonucunda “artı-keyif”i reddetme olanağı,
5. “Derin devlet” anlayışının zaten her zaman kapitalist yönetimin özü olduğunu bilmesiyle yüzleşme olanağı,

6. Tatmin edici olmayan yaşantının nedenini, tarihsel bir süreklilik içinde fark etme olanağı.

4.3. *Skyfall* Filminin “Makro-Yapılandırma” Aşaması

Skyfall filmindeki ideolojik işleyişe dair bu katedilme olanakları, tekrar vurgulamak gerekirse, filmdeki ideolojik hataların doğurduğu bir sonuç olarak ele alınmamıştır; Žižek’in vurguladığı biçimde, ideolojinin izleyici ile kurduğu karşılıklı bağın doğal sonucu olarak ortaya çıkan bir zorunluluk olarak ele alınmıştır. En kısa yollu anlatımla buradaki “ideolojiyi katetme” olanağı, izleyicinin, bildiği Gerçek ile yüzleşme olanağıdır. Film, toplumsal bir farkındalığın, istenmedik bir biçimde yüzeye çıkmasını engellemek için ortaya çıkış biçimini belirlemeye çalışmaktadır: “Sinema size neyi arzu edeceğinizi sağlamaz. Sinema nasıl arzu edeceğinizi anlatır” (*The Pervert's Guide To Cinema*, Fiennes, 2006). McGowan ve Kunkle’ın (2014: 14) vurguladığı gibi, “Gerçek, sembolik düzenin (dilin ideolojik alanının), raydan çıktığı ve kendi içinde bir yarık oluşturduğu yere işaret eder”. Bu bağlamda *Skyfall*, “raydan çıkan” bir siyasi yönetim biçiminin, kendi içinde oluşan bu yarıkları gösterip onları izleyicinin önünde gidermeyi bir zorunluluk olarak deşifre etmektedir. Bu yarıkların, yani ideolojik boşlukların filmdeki nesnel görüngüleri, karşılıklarının izleyici tarafında bulunması olasılığından dolayı hem nesnel hem de öznel olarak ele alınabilir. Buradaki öznellik, izleyicinin, memnun olmadığı, güvende hissetmediği ve özgürlüğü hissedemediği bir toplumsal yaşantıyı inşa edenleri, kendisini ikna etmeye çağırması biçiminde okunabilir. *Skyfall*’da açık bir biçimde İngiltere’deki yaşantının güvensizliğine dikkat çekilmekte, “korku” unsuru yüksek dozajda yeniden üretilmektedir. Film belirgin bir biçimde izleyiciye, bu hasarlı yaşantı biçimini onarmak için tek çıkar yol olarak, özgürlüklerin sınırlandırıldığı, otoriter bir devlet biçimini önerir.

Böyle bir öneri, toplumun yaşadığı haz yoksunluğunun yerine ikame edecek olan bir güç istencinin önerisidir. İzleyiciden kabul etmesi beklenen bu tatminsizlik duygusu, gerçek arzusunu tatmin etmeye yönelik eğilimi ile uzlaşamaz. Çünkü izleyici, Lacan’ın yaklaşımına göre bu haz yoksunluğunu örtbas etmek için, bu ideolojik fanteziyi zaten kendisi kurmuştur. Yani *Skyfall*, İngiltere’de devletin bekâsı ile insan hakları arasında bir neden-sonuç ilişkisinin olmadığını, “devletin bekâsı”nın bağlamsız bir amaç olarak

ortaya çıktığını, izleyicinin toplumsal farkındalığına hitaben gösterir. Bunun nedeni, bu bağlantı kopukluğunu somut yaşantıda deneyimleyen izleyicinin yükselen ikna edilme ihtiyacını karşılamaktır. Film bu yüzden ortada olan hasarlı bir toplum yapısını onarmanın Gerçek yolunu, izleyiciden uzak tutmaya yardımcı olur. Yaşantılanan toplumsal yapıyı radikal bir biçimde dönüştürmeyi düşünmek, herkes için ertelenmesi gereken bir düşünce potansiyelindedir. Bu yüzden de her türlü eleştiri biçimi, anti-kahramanlar aracılığıyla bir kaos istencine indirgenir. Ama izleyici için bu anti-kahramanların, güçlü bir şekilde çekiciliklerini korudukları söylenebilir. İzleyicinin asıl gerçeğe, yani kapitalist devletin güven vermeyeceği gerçeğiyle yüzleşmek istemeyeceği varsayımı, egemen ideolojinin elindeki tek kozdur; egemen ideoloji, izleyiciden, kapitalizmin yalnızca bir kesitiyle ilgili sorun yaşamakta olduğunu düşünmesini önerir. Fakat buradaki ideolojik boşluk, olumlu ve çok güçlü bir olasılık barındırır: İzleyicinin, bu ideolojik fanteziyi tarihsel bir bütünlük içinde katetme olasılığı, yani yaşantılanan sistemin özüne dair güvensizliği ile yüzleşmesi.

Film, izleyicinin toplumsal yaşantısındaki hasar ne kadar büyükse, o kadar büyük ölçüde ideolojiyi koruma önerileri sunar. Bu yüzden de verili burjuva demokrasisi anlayışını rafa kaldırmayı önerir ve toplumsal hasarın tarihiyle oyun oynar. Oysa izleyici, tarihsel olarak bu hasarlı toplumsal yapının kapitalist temelini deneyimlemiştir. Burjuva Devrimi, gerçekleştikten çok kısa zaman sonra bile özgürlük vaatlerinin gerçekliği konusunda sorgulanmaya başlanmıştır. İktidarı ele geçiren yeni sınıf, üretim araçlarını elinde tutabilmek için baskı gücünün yanında ideolojik aygıtlarını kullanarak toplumdaki hegemonyayı da kurması gerektiğinden dolayı, bir özgürlük alanı oluşturmuş ama bu alanı yalnızca biçimsel düzeyde kurmuştur. Fakat tarihin ilerlemesine koşut olarak özgürlük talebi gerçekleştirilmek istendikçe devlet de bu talebe göre biçim değiştirmiştir. Şimdi egemen sınıf ve devlet, kapitalizmin doğası gereği gittikçe daralan özgürlük alanına karşı oluşan direnci kırabilmek için bu vaatleri tamamen askıya almayı önermektedir. Böylece kapitalizm, suçu kendisinin dışında bir yere, özgürce hareket eden kişilere, özgürce ele geçirilen teknolojiye atmaktadır. Filmde M'nin işaret ettiği gibi düşman, artık bireyler düzeyindedir ve Ajan Silva'nın sahip olduğu teknolojinin korkutucu boyutları gösterilir. Bu yüzden burjuva devlet anlayışı, kendisini aşmayacak biçimde tarihin belirli bir dönemini silmek isteyen bir eğilim gösterir. M'nin burjuva hukukunun temsilcisine cevaben okuduğu şiir, burjuvanın

görmeli yıllarına “cesaret”, “teslim olmamak” gibi romantik göndermeler yapar ve başarısızlığı, zaman ve kadere bağlar. “İsteddiği herşeyi” yapamayan devlet, bundan şikayet eder ve kendi varoluş koşulu olarak topluma sunmuş olduğu demokrasi kılıfını küçümser. Böylece film, kapitalizmin kendi yol açtığı hasarları, kapitalizmi kurtararak onarmayı önerir.

İşte bu öneri, izleyici için ideolojik bir fantezidir ve kendi fantezisini katetme olanağı güçlüdür. Çünkü Gerçek ile kurgusal olan arasındaki mesafe ne kadar büyükse, filmin uzlaştırmaya çalıştığı şeyler de o kadar birbirinden kopuk görünür: İzleyici için, Bond’la, itaatkar ama özneliği olmayan bir Buldog olarak ya da tabiatı değiştirilmiş bir fare gibi, tüm eleştirileri “yiyerek” yok eden bir kahraman olarak özdeşleşmek istenmesi riskler barındırır. Çünkü bu tür filmlerde kahramanların özdeşleşilme potansiyeli, o kahramanın “miş gibi yapan” ama inançlı görünen güçlü yönleriyle orantılıdır. Yani böyle bir durumda izleyici için Bond’un bir kahraman olması için yeterli özellikleri yoktur; çelişki buradadır: Bond, kendisini özne yapacak özelliklerden yoksunken, herhangi bir “memur-ajan” tiplerinden ayırt edilemez. Bu yüzden de Bond, göze batacak biçimde “bildiği halde yapmaya devam eden”, özneliğini, abartılı itaatkarlığından alan bir kahraman olarak tasvir edilmiştir. Bond gibi bir karakterin bu büyük dönüşümüne bakıldığında, izleyicinin, kendisiyle arasına koyduğu mesafe artık büyüktür.

Filmin burjuva hukukuna bu kadar “pervasızca” saldırması, “derin devlet” yaklaşımını bu kadar açıktan öneriyor olması, izleyici için, ya bir geriye dönüş arzusuna, ya da güçlü bir biçimde sorgulanmaya zorlanmak demektir. Çünkü film bunu yaparak halen, izleyiciden “derin devlet”in, devletin zaten özü olduğunu “bilmiyormuş gibi yaparak”, onun gerekliliğine “şimdi” ikna olmasını beklemektedir. Bu ideolojinin katedilme olanağı da buradadır: İzleyici, zaten bildiği ama arasına bir mesafe koyduğu “derin devlet” olgusuna, önce tekrar uzaklaşıp sonra ikna olacak bir pozisyona sokulmaktadır. Bu öneri biçimleri, hem imleyen için hem de özne için bir tür çaresizliği çağrıştırır niteliktedir.

Sonuç olarak izleyici, filmin gerçekçi bir biçimde işaret ettiği, somut yaşantıdaki hasarlı durumun aslında, “bilmiyormuş gibi yapıyor olmasının bir bedeli” olması durumuyla yüzleşme olanağına güçlü bir biçimde sahiptir. Bu olanak, ideolojik

fantezinin katedilme boyutudur. Bu durumda filmin çözümlenen öğeleri sadeleştirildiğinde, aşağıdaki sonuçlara varılabilir:

Özne: Ajan Bond ile Ajan Silva arasında bölünmüş olan izleyici.

Arzu: İzleyicinin, yaşadığı toplumsal yapıyla yüzleşme eğilimi.

Gerçek: Kapitalist bir toplumda demokratik ve güvenli bir toplumsal yaşantı imkanı yoktur.

İdeolojik Fantezi: Verili toplumsal yaşantıdaki hasarları, yine bu sistem içinde, ama daha otoriter bir devlet anlayışı ile çözmek, olası tek seçenektir.

Fantezinin Katedilme Boyutu: İzleyicinin, semptomla, yani Ajan Silva'yla özdeşleştiği noktada, O'nun çaresizliğini aşma ve verili sistemi reddetme olanağı.

Semptom: Ajan Silva.

5. Sonuç ve Öneriler

Bu tez çalışmasında, Žižek’in ideoloji anlayışı çerçevesinde *Skyfall* (Mendes, 2012) filminin eleştirel söylem analizi yapılmıştır. Bu analizde sinemaya dair, Slavoj Žižek’in ideolojiye olan yaklaşımı temel alınarak ideoloji bağlamında bir sorgulamaya girişilmiştir. Bunu yapabilmek için *Skyfall* filmi, öncelikle “yorumlama” aşamasında altı ideolojik tema altında parçalara bölünmüştür. Bu temalar:

1. İzleyicinin “izleyicileştirilmesi”,
2. Maskede ısrar eden kahramanlar,
3. Dayanaksız otoritenin dayatılması,
4. Haklılıkla yüzleşme ve “haklılığın giderilmesi”,
5. Burjuva hukukunun küçümsenmesi,
6. Yakın geçmişi silerek kapitalizmi kurtarmak, biçiminde belirlenmiştir.

Her bir parça, “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “Fantezi”, “Fantezinin Katedilmesi” ve “Semptom” kavramları çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Daha sonra “yapılandırma” aşamasında, yukarıda elde edilen kavramların ortak anlamları ortaya çıkartılmaya çalışılmış, her parçada ulaşılan kavramlar bütünsel bir anlam çerçevesinde yeniden yapılandırılmıştır. “Makro-yapılandırma” aşamasında ise, “Özne”, “Arzu”, “Gerçek”, “Fantezi”, “Fantezinin Katedilmesi” ve “Semptom” kavramlarının, bir önceki aşamada yeniden yapılandırılmasıyla elde edilen ortak anlamlar sadeleştirilmiş ve bütünsel önermeler elde edilmeye çalışılmıştır.

Bunu yaparken, “ideoloji” kavramı Marksist yaklaşımdaki “yanlış bilinç” anlayışının dışında değerlendirilmiş ve Žižek’in bakış açısı altında, bir “gerçeğe yaklaştırma aracı” ele alınmıştır. Bu şekilde ideoloji, bir “yanlış bilinç” olarak değil, bir “gerçeğe yaklaştırma aracı” olarak ele alındığında, *Skyfall* filmine ideolojik bir yaklaşımın sonuçları incelenmiştir.

Bu analizin sonunda, Žižek’in bakış açısı altında *Skyfall* filminin ideolojik bir okumasının mümkün olabildiği görülmüştür. Filmin yarattığı ideolojik boşlukların, izleyici için ne şekilde katedilebileceği ve Gerçek’le arasındaki mesafenin, yani ideolojik fantezi alanının, nasıl aşılabileceği gözlenebilmiştir. Bu katetme işlemi, izleyicinin filmdeki kahraman ve anti-kahramanların, hangi

özellikleri ve ne şekilde özdeşleme kurabileceğinin, bu olanakların sınırlarının neler olduğunun incelenmesiyle görünür olmuştur: Filmde anti-kahraman Silva'nın üzerinden tarif edilen kötülüğe rağmen filmin ideolojik etkisinin alanından çıkmanın kolay olabileceği görülmüştür. Çünkü burada kurgusal gerçeklik, yani ideolojik öge, Ajan Silva'nın sorgulamalarını da kendi lehine kullanarak, kendisini yeniden kuramamaktadır.

Ajan Silva'nın kötülüğünün kaynağı, izleyici tarafından sahiplenilmesi istenen ideolojik zeminin kendisinde gösterilmiştir. Bu da izleyicinin sahiplenmeme olasılığını güçlü bir biçimde barındırmaktadır. İzleyici için, özdeşleşmesi beklenen Bond, Silva'nın soruları karşısından cevapsız kalmış ve bu cevapsızlığın kendisini bir özdeşleşme noktası olarak izleyiciye sunmuştur. Bu da, liberal özgürlük yanlısamasından dayatmacı bir otoriterlik anlayışına doğru ideolojik bir dönüşümün göstergesi olarak okunabilir. Böylece ortaya, ideolojinin, izleyici gerçeğe yaklaştırma olanağıyla ilgili iki temel nokta olduğu ortaya çıkmıştır: İdeolojik boşlukların filmin içindeki nesnel görünüşleri ve sinema bir ideolojik fantezi olarak ele alındığında, izleyicinin bu boşlukları görebilme imkanı.

Bu yüzden de bu çalışmada hem kapitalizmin tarihsel değişimine bağlı olarak, özellikle ana-akım sinemada oluşan değişimden hem de yapısal olarak sinemanın izleyiciyle olan ideolojik ilişkisinin yeniden sorgulanması gerekliliğinden söz edilmiştir. Elbette bunun sonucu olarak, bu incelemeyi, sinemanın belirli bir tarihine yönelik bir inceleme olarak okumak hatalı olacaktır. Bu yüzden de öncelikle, sinemada üretildiği varsayılan egemen ideolojinin, olgusal olarak olumlu bir işlevi olabileceği vurgusu üzerinde durulmuştur. Buna verilen örneklerden biri olarak Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954) filminde, kahramanın kendi iktidarsızlık durumunu maskeleyerek için bir kadın cinayetini izliyor olması, ideolojik bir fantezi kuran izleyicinin öznel yönüne işaret eder. Bu akılda tutularak, sinemanın gerçeğe yaklaşmaktaki potansiyeli ile ilgili yaklaşımlar yeniden sorgulanmaya açılmıştır. Bu potansiyelin farkına varmak açısından ise, bu yaklaşımın kendi mantığına uygun bir biçimde, burjuva toplumundaki egemen ideolojinin geçirdiği değişimlere paralel biçimde bu yaklaşımın da sinemada daha görünür olduğu vurgulanmıştır. Bu yüzden de bu incelemenin sonuna doğru, özellikle ana-akım sinemanın bu radikal ve devrimci potansiyelinin en belirgin olduğu dönem ele alınmıştır.

Bu çalışmada yorumlanan veriler ve buradan çıkartılabilecek sonuçlar, şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Öncelikle egemen ideolojinin, insanın kendi gerçeğiyle yüzleşmesine zemin hazırlayacak önemli bir işlevi olabileceği düşüncesi, vurgulanmaya değer bir biçimde dikkate alınabilir. Sinemanın kendisine atfedilen bu işlev, bu bakış açısının nesnel yönüdür. İdeolojiye bu tersinden bakış, Žižek’in, Hegel’in diyalektik anlayışı ve Lacan’ın, öznenin toplumsal kuruluşuyla ilgili yaklaşımının senteziyle ulaştığı bakış açısıdır. Görüldüğü gibi bu bakış açısı ile sinemadaki ideoloji üretimine bakıldığında, tutarlı bir yorumlamaya ulaşılabilmektedir: Eğer sinema, bir ideolojik fantezi aracı olarak görülebilirse, aynı zamanda bir “gerçeğe yaklaştırma” işlevi olduğu da görülebilir. Bu mantıksal bağıntı, temel olarak, insanların aslında toplamda “yanlış bilinç sahibi olarak” tanımlanmalarına karşı çıkan bir ideolojik yaklaşıma dayanmaktadır. Sinema-ideoloji ilişkisine dair bu yaklaşım, ideoloji ürettiği varsayılan sinema üzerinden hem yapısal hem de tarihsel olarak okunabilir:

- i. Sinemanın, ideolojik bir fantezi alanı olarak okunması önerisine dayanarak, bir film, ne kadar ideolojikse, o kadar “katedilme talebi” olacağı biçiminde yorumlanabilir. Bu durum, bir sinema filmindeki ideolojik öğenin işlevine ilişkindir ve sinemaya yapısal bir bakış açısı önerisi şeklinde okunabilir.
- ii. Sinemada gözlenen ideolojik öğelerin bu şekildeki yorumlanmasının, doğal olarak, ideolojinin geçirdiği değişime göre de şekillenmesi beklenir. Kapitalizm, küresel olarak neo-liberalizmle birlikte özgürlük alanlarının daraldığı bir yapıya dönüştükçe burjuva özgürlük anlayışında da değişimler olmaktadır. Sinemada üretilen egemen ideolojinin, üretildiği kültürel ortam olan burjuva ideolojisiyle bağlantılı olarak değiştiği sonucu da, verilen örneklerde gözlemlenebilir bir sonuçtur. Bu durumda sinemada gözlenebilecek olan egemen ideoloji, neo-liberal dönemde daha belirgin ve gözlenebilir bir değişim geçirmiştir. Bu da, egemen ideolojinin, özellikle ana-akım sinemada, burjuva özgürlük yanılsamalarıyla çelişen zorunlulukların dayatılmasına doğru değişmeye başlaması şeklinde olmaktadır.

2. Sinemadaki ideolojik öğelerin bu şekilde bir yorumu, Lacan'ın anlayışına dayanarak Žižek'in açıkladığı bir biçimde, izleyicinin bilinçdışı konumunu da içermektedir. “İdeolojik fantezi” ve “katetme” kavramları, izleyiciye işaret eden ve bu konumdan türetilmiş kavramlardır. Burada izleyicinin sinemaya bakışı açısından “ideolojik fantezi”, gerçekte olan durumla başa çıkmasının zorluğundan ötürü, izleyicinin özdeşleşmek istediği bir kurgudur. İzleyici bu kurgusal gerçekliği izleyip gerçek hayatta karşılığını bulamadıkça bu kurguların geçerliliği zayıflar (Žižek, 2002: 144-159). İşte bu işlem, Žižek'in bakış açısında bir “katetme” işlemidir ve bu düşüncenin özünü, Lacan'ın “Hakikat, yanlış-tanımadan çıkar” mantığına dayandırır (aktaran Žižek, 2011: 72). Bahsedilen film sahneleri üzerinden yapılan metaforlar, ideolojiye ilişkin bu yaklaşımla tutarlı bir bakış açısı oluşturmaktadır. Özellikle Žižek'in aktardığı “Michael Jackson” örneğinde, gerçekte olanın zaten “bilinir” olduğu, görmemek için kurgusal bir gerçekliğin izleyici tarafından yaratıldığını, ama belli bir noktaya gelindiğinde bu kurgusal gerçekliğin (ideolojik fantezi alanının) katedildiğini görmek mümkündür.

Kaynakça

- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği II. Cilt*. İstanbul: Kabalcı.
- Akturan, U. ve Baş, T. (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev: Y. Alp ve M. Özışık). İstanbul: İletişim.
- Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev: A. Tümertekin ve Z. İlkgelen). İstanbul: İthaki.
- Anderson, P. (1988). *Gramsci*. (Çev: T. Günersel). İstanbul: Alan
- Arnold, M. (2011). Kültür. *Batı'ya Yön Veren Metinler III*. (Ed: A. Alatlı). Nevşehir: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı. ss. 1244-1252.
- Bakır, B. (2008). Yeni bir sinema estetiğinin olanaklılığı. *Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazılar I*. (Ed: B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). Ankara: Orient.
- Baumer, F. (2011). Burjuvazi yüzyılı: Önsöz. *Batı'ya Yön Veren Metinler III*. (Ed: A. Alatlı). Nevşehir: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı. ss. 1059-1067.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev: N. Özön). Ankara: Bilgi.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik*. İstanbul: SBF.
- Berger, A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (Çev: M. Barkan, U. Demiray vd.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. (Çev: E.Yılmaz ve E. Onat). Ankara: De Ki.
- Clero, J. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (Çev: Ö. Soysal). İstanbul: Say.
- Comolli, J. (1974). Teknik ve ideoloji. *Çağdaş Sinema* (1), 9-30.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27 (1), 99-117
- Çelikcan, P. (1997). Hollywood rönesansı. *Sinema Akımları*. (Ed: D. Derman, S. Günaydın vd.). Ankara: Med-Campus # A126 Proje. ss. 193-206.
- Demirkol, O. (2015). Mahremiyetin kamuya açılması: Tek başına dans ve röntgencilik toplumsal eleştirisi. *Sinecine*, 6 (1), 91-106.
- Dijk, T. (1997). *Discourse as Structure and process* (Vol. 1). Londra: Sage.
- Dijk, T. (2003). Söylem ve ideoloji: Çok alanlı bir yaklaşım. *Söylem ve İdeoloji* (Ed: B. Çoban ve Z. Özarslan). İstanbul: Su. ss. 13-112.

- Drucker, H. (1974). *The Political Uses of Ideology*. Londra: Macmillan.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (1. Baskı). (Çev: M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (3. Baskı). (Çev: M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı.
- Elliott, R. (1996). Discourse Analysis: Exploring action, function and conflict in social texts. *Marketing Intelligence & Planning*, 14, 6, 65.
- Ellis, J. ve McLane, B. (2005). *A New History of Documentary Film*. New York ve Londra: Continuum.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Med-Campus Proje # 126.
- Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. *Discourse Studies*. A multidisciplinary introduction, (2). ss. 258-284. London: Sage.
- Feyzioğlu, N. (2012). Köroğlu Destanı'nın Batı kolları üzerinde eleştirel söylem Çözümlemesi. *Türkiye Araştırmaları*, (16), 57-86.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Freud, S. (1998). *Rüyaların Yorumu-I*. (Çev: S. Budak). Ankara: Öteki.
- Gee, J. P. (2008). *Social linguistic and literacies: Ideology in Discourse*. London: Routledge.
- Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga. *Sinema Akımları*. (Ed: D. Derman, S. Günaydın vd.). Ankara: Med-Campus # A126 Proje. ss. 163-177.
- Gramsci, A. (1978). *Selection from Political Writings 1921-1926*. Londra: Lawrence and Wishart.
- Griffith, R. (1987). *The Politics of Fear: J. R. McCarthy and the Senate*, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Günaydın, S. (1997). Devrim sanatı ve sinemaya etkileri. *Sinema Akımları*. (Ed: D. Derman, S. Günaydın vd.). Ankara: Med-Campus # A126 Proje. ss. 24-50.
- Gür, T. (2013). Post-modern bir araştırma yöntemi olarak söylem çözümlemesi. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 1 (6). 185-202.
- Henderson, B. (2011). Burjuva olmayan bir kamera stiline doğru. *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. (Ed: E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kolker, R. (1983). *Altering Eye*. Oxford: Oxford University Press.
- Kolker, R. (1999). *Yalnızlık Sineması*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Öteki.

- Kolker, R. (2005). *Film, Form and Culture*. Boston: Mcgraw-Hill.
- Lacan, J. (1997). *Écrits, A Selection*. Londra: Routledge.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Ögesi*. (Çev: N. Erdem). İstanbul: Metis.
- Lebel, J. (1974). Sinema ve ideoloji (Çev: Y. Boz). *Çağdaş Sinema* (1), 30-37.
- Langford, B. (2006). *Film Genre and Hollywood and Beyond*. Edinburg: Edinburg University.
- Marcus, M. (1986). *Italian Film in the Light of Neorealism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Marx, K. ve Engels, F. (1976). *Alman İdeolojisi*. (Çev: S. Belli). Ankara: Sol.
- Marx, K. (1986). *Kapital I. Cilt*. (Çev: A. Bilgi). Ankara: Sol.
- MacBean, J. (2006). *Sinema ve Devrim*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Kabalcı.
- McGowan, T. (2014). Fantezilerimizle mücadele etme: *Karanlık Şehir* ve psikanalizin Politikası. *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Çev: Y. Ertuğrul ve C. Turan). İstanbul: Say, ss. 189-217
- McGowan, T. ve Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Çev: Y. Ertuğrul ve C. Turan). İstanbul: Say.
- McLennan, D. (1995). *Ideology*. Buckingham: Open University Press.
- Metz, C. (1999). İdentification, mirror. *Film Theory and Criticism-Introductory Reading* (Ed: Braudy, L. ve Cohen, M.). Oxford: Oxford University Press, ss. 68-75.
- Metz, C. (1974). Sinemada her şey niye söylenmez, sinemada söylemek ve söylenen-I. *7. Sanat*, (12), 5-11.
- Monaco, J. (1999). Teori ve Pratik. *Jean-Luc Godard*. (Ed: E. Yılmaz). Ankara: Gece.
- Narboni, J. ve Comolli, J. (2010). Sinema, ideoloji, eleştiri. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Ed: S. Büker ve G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost.
- Parker, I. (1992). *Discourse Dynamics: Critical analysis for social and individual psychology*. Londra: Routledge
- Punch, K. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (Çev: D.Bayrak, H. Arslan, Z. Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Said, E. (1999). *Şarkiyatçılık*. (Çev: B. Ülner). İstanbul: Metis.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (Çev: E. Tarım). İstanbul: Adam.

Vertov, D. (1974). Sinema-göz. *Çağdaş Sinema* (3), 5-30.

Ward, G. (1997). *Postmodernism*. Illinois: Teach Yourself Books.

Wood, R. (2004). *Hightcock Sineması*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Kabalcı.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine. *Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazılar I*. (Ed: B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). Ankara: Orient.

Žižek, S. (2002). *Kırılğan Temas*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis.

Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis.

Žižek, S. (2007). S. Žižek-ben zaten herşeyi biliyorum. *Altyazı* (Aralık, 2007). ss. 54-63.

Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis.

Medya Kaynakları

Fiennes, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Film]. USA: Amoeba Film, Casander Film Company vd.

Fiennes, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [Film]. USA: BFI, Blinder Films vd.

Konner, L. (Yapımcı) ve Taylor, A. (Yönetmen). *Žižek!* [Film]. USA: Zeitgeist Film.