

# İdeolojiye “Yamuk Bakmak”: Bir İdeolojik Fantezi Olarak *Skyfall*

Onurhan Demirkol

Bağımsız Araştırmacı

<https://orcid.org/0000-0002-2451-2794>

donurh@yahoo.com

## Öz

Bu çalışmanın temel önermesi, sinemada ideolojik eleştiriyi “yanlış bilinç” anlayışının dışında ele almak ve sinemanın, seyirciyi kendi gerçekliğiyle yüzleştirme potansiyeline odaklanmaktır. Araştırmayı bu önerme doğrultusunda yapabilmek için, ideolojinin toplumsal özneyi kurucu rolüne ilişkin, Slavoj Žižek’in yaklaşımı temel alınmıştır. Žižek bu çerçevede Lacancı psikanalizi Marksist ideoloji anlayışına dahil eder ve ideolojinin “travmatik gerçeğe yaklaştıran” rolüne vurgu yapar: Özne, kendi gerçekliğiyle arasına koymuş olduğu mesafeyi, ancak “ideolojik fantezi” aracılığıyla katedebilir. Bu yaklaşımı sinema eleştirisinin alanına taşıyan ve Todd McGowan gibi film kuramcılarının öncülüğünü yaptığı eleştiri biçiminde ise film izleme deneyimi, ideolojik mesafenin katedilmesini sağlayan bir fantezi alanı olarak görülür. Bu bağlamda, filmdeki ideolojik yapı kendisini ne kadar dayatıyorsa, barındırdığı boşlukları da o ölçüde görünür kılar ve katedilme olanakları artar. Çalışmada bu yaklaşımı somutlaştırmak adına, otoriteryan söylemin belirgin biçimde dayatıldığı bir film olan *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), ideolojik eleştiriye tabi tutulmuştur. Bu eleştiride seyirci metne içkin ele alınmış, böylece filmle seyirci arasındaki ideolojik ilişki, filmsel metne odaklanarak incelenebilmiştir. Bunun sonucunda *Skyfall* filmi üzerinden, seyircinin ideolojiyi katetme olanakları gözlenebilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, ideoloji, yanlış bilinç, Žižek, Lacan

• • • • •

Makale geliş tarihi: 29.6.2022 ■ Makale kabul tarihi: 12.12.2022

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ © 2023 ■ 10(1) ■ bahar/spring: 193-220

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1295916

# “Looking Awry” at the Ideology: *Skyfall* as an Ideological Fantasy

Onurhan Demirkol

Independent Researcher

<https://orcid.org/0000-0002-2451-2794>

[donurh@yahoo.com](mailto:donurh@yahoo.com)

## Abstract

The main proposition of this study is to consider ideological criticism in cinema out of the understanding of “false consciousness” and to focus on the potential of cinema to confront the audience with its own reality. In this context, Slavoj Žižek’s approach regarding the role of ideology in establishing the social subject was taken as a basis. Žižek incorporates Lacanian psychoanalysis into the Marxist ideology and emphasizes the role of ideology as “bringing closer to traumatic reality”: The subject can only cover the distance she has put between herself and her own reality through “ideological fantasy”. Todd McGowan carries this approach into the film criticism: The experience of watching movies is a fantasy that allows the ideological distance to be covered. In this study, *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), a film in which authoritarian discourse is clearly imposed, has been ideologically criticized. In this critique, the audience has been handled internally to the text, so that the ideological relationship between the film and the audience can be examined by focusing on the filmic text. As a result, it was possible to observe the possibilities of the audience to cover the ideology through the movie *Skyfall*.

**Keywords:** Cinema, ideology, false consciousness, Žižek, Lacan

• • • • •

Received: 29.6.2022 ▪ Accepted: 12.12.2022

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ▪ © 2023 ▪ 10(1) ▪ bahar/spring: 193-220

Araştırma Makalesi ▪ DOI: 10.24955/ilef.1295916

Literatürde "sinema-ideoloji" ilişkisine yönelik yaklaşımlar, her iki kavrama atfedilen tarihsel ve toplumsal bağlamlara göre çeşitlenmiştir.<sup>1</sup> Sinemada ideolojik eleştirinin temel dayanaklarından birini oluşturan Marksist paradigmada "ideoloji" kavramı, çoğunlukla "yanlış bilinç" ile ilişkilendirilen ve "gerçeği çarpıtıcı" rolüne vurgu yapılan bir kavramdır. Marx ve Engels, meta fetişizminin yarattığı yanılsamayı anlatırken, doğrudan sinemanın temelindeki teknik belirlenime atıfta bulunarak "camera obscura" metaforunu kullanırlar ve burada olduğu gibi, öznenin de toplumsal yaşantısında, şeyleri ters dönmüş biçimde gördüğünü anlatırlar (2013, 34-35). Daha sonra ideolojinin "yanlış bilinç" ile özdeşleştirilmesine neden olacak olan bu anlayış, Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2002) adlı eserinde bir ideoloji kuramına dönüşür.

Sinemada ideolojik eleştiri ise, Avrupa'daki Marksist sinema çevrelerinde, *Cahiers du Cinéma* ve *Cinéthique* gibi dergilerde yer alan tartışmalarda, özellikle 1960'ların sonundan itibaren şekillenen bir zeminde gelişir. Barry Langford

•••

1 Bu makale, yazarın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2015 yılında kabul edilmiş olan, "İdeolojiye 'Yamuk Bakmak': Skyfall Filminin Söylem Analizi" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinin yeniden düzenlenmesiyle üretilmiştir.

(2006), sinema-ideoloji ilişkisine dair geleneksel yaklaşımın, Althusser'in "ideolojik aygıtlar" sınıflandırması ve Gramsci'nin "rıza" ve "hegemonya" kavramları ile ideolojik eleştirinin alanına girdiğini vurgular. Özellikle Gramsci'nin "hegemonya" kavramının ve bu kavramın "rıza"ya dayalı niteliğinin 1970'lerden sonra yeniden değerlendirilmesi, Frankfurt Okulu'nun, medya araçlarının egemen söylemi yeniden üreten niteliğine dönük vurguları ve Althusserci Marksizmin bu süreçteki etkileri, anaakım sinemanın seyirciyle olan ilişkisine dair ideolojik yaklaşımları bu eleştirel zemine yerleştiren etkiler olmuştur (Kabadayı 2013, 59). Bu çerçevede anaakım sinema, ideolojinin yeniden üretildiği bir zemin olarak ele alınır. İdeoloji ve sinema kavramları verili olarak bu anlayışla ele alındığında, sinema-ideoloji ilişkisine yönelik yaklaşımların da inceleme yönü belirlenmiş olur. Bu bağlamda sinemada ideolojik eleştirinin hedefi en basit tarifıyla "gizlenmiş olanı görünür kılmak" (Kabadayı 2013, 59) olarak tanımlanabilir.

Bu bağlamda vurgulanması gereken, dayanağını Marksizmden alan "yanlış bilinç" anlayışının, aslında kavram olarak Marx tarafından hiçbir zaman kullanılmamış olmasıdır. Marksizmin ekonomik determinist bir doktrine indirgenmesinin de etkisiyle, "ideoloji eşittir yanlış bilinç" formülü ön plana çıkmış ve ideolojiye, bilinç üzerinde mutlak bir belirlemci rol atfedilmiştir (McLellan 2005, 20-23). "Camera obscura" metaforunun bu şekilde yorumlanmasının nedenlerinden biri de Marx'ın meta fetişizmini anlatırken bireyin kendi toplumsal varoluşuna ilişkin yaptığı vurgudur: "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" (Marx 1986, 78). Böylece metanın fetiş karakterinin bir niteliği olan yanılısama süreci, ideolojinin şaşmaz bir sonucu olarak "yanlış bilinç" kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Žižek, Marx'ın tarihsel olarak meta fetişizminin yarattığı yanılısama ile sınıf temelli toplumdaki ideolojik süreci net bir biçimde ayırt ettiğini vurgular: Sınıf-öncesi toplumun bariz biçimde yanlış ve yanılısamaya dayalı bilinçleri, bu yanlışlıklarına rağmen ideoloji olarak tanımlanamaz (2002, 68-69). Marx, tam da bu yüzden meta fetişizmini ideoloji olarak kategorize etmeyi reddetmiştir. Benzer biçimde Nur Betül Çelik, Marx'ın ideoloji anlayışının yanlış bilinçle ya da gerçekliğin yanılısamalı temsiliyle özdeş bir kategori sayılamayacağını vurgular: "Marx'ın görüşünde ideolojik olan, bizzat kendi varoluşu, özü hakkında, içinde bulunanların bilgi yoksunluğunu gerektiren toplumsal gerçekliktir" (2005, 177). Göran Therborn da, ideolojinin işlediği zemini Çelik'in vurguladığı bağlamda, Althusserci ideoloji anlayışına

atfla değerlendirir. Buna göre Althusser, ideolojinin işleyişini toplumsal özneyi oluşturan bir unsur olarak değerlendirmiş ve bu bağlamda Marksizmin psikanalize olan ilişkisini de kurmuştur (1989, 16).

Marksist ideoloji anlayışı ile psikanaliz ilişkisinin temel boyutunu Althusser'in yaklaşımından alıp Lacancı psikanalizin alanına taşıyan Žižek, bu çerçevede en radikal vurgulardan birini ortaya koyar. Onun yaklaşımında ideoloji, öznenin, "travmatik gerçek" ile arasına koyduğu mesafeyi "katederek" aşmasını ve kendi toplumsal gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlayan bir kategoridir. Bu açıdan ideolojiye olumlu bir rol atfeden Žižek, sinemaya da bu bağlamda özel bir ilgi gösterir. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006) adlı belgesel filmde, sinemayı, ideolojinin katedilmesini sağlayan bir "ideolojik fantezi alanı" olarak ele alır:

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 gerçeğin kendisinden daha gerçek olan şeyin ne olduğuna bakıyorsanız, sinemanın kendi içindeki kurmaca evrenine bakın.

Bu bakış açısı, sinema-ideoloji ilişkisini "yanlış bilinç" anlayışının dışında araştıran yeni bir Lacancı psikanalitik kuramın da zeminini oluşturur. Bu zeminde anaakım sinema, ideolojik fantezinin deneyimlenip katedilebileceği bir "gerçeğe yaklaştırma" aracına dönüşür: İdeoloji kendisini ne kadar dayatıyorsa, kendi zayıflığını ve içinde barındırdığı boşluğu da o ölçüde ele verir. Sinemada psikanalitik eleştirinin ideolojik bir boyutunu araştıran McGowan, "gerçekle travmatik karşılaşmanın" özneyi özgürleştirici potansiyeline dikkat çeker: Özne, varlığının temelini ideolojinin başarısında değil, başarısızlığında bulur. İdeolojik bir yapıya başkaldırabilmekse, ideolojinin gizlediği boşluğun bizzat kendisini gösterdiği, bu yapının kırıldığı gerçek noktayı fark edebilmeye bağlıdır. Sinemanın gerçekle travmatik karşılaşmayı mümkün kılması, ideoloji için bir tehdit oluşturur (2012, 49-50). Bu bağlamda ideolojik eleştirinin işlevi, ideolojik göstergeyi değil, bu göstergenin kendini dayatma çabasını ortaya çıkartmaktır. Bununla birlikte, McGowan ve Kunkle, çağdaş sinemanın hiç olmadığı kadar "kendisini gerçeğe adanmış" olduğunu vurgularlar (2014, 17). Özellikle 2000'li yıllardan itibaren, büyük Hollywood yapımlarında görülebilen belirli bir çizgide, "özgürlük yanılımasından" "otoritenin dayatılmasına" geçişi işaret eden ideolojik bir paradigma değişikliği görülür. Bu paradigma değişikliği, anaakım sinemadaki egemen ideolojinin içine düştüğü bir boşluğu da gösterir: Verili gerçeklik artık

gizlenemeyecek, bu yüzden de kendisini dayatacak bir pozisyona gelmiştir. Bu iki temel bağlam, yani anaakım sinemadaki otoriterleşen ideolojik söylemin kendini ele veren niteliği ve seyirci-özne açısından ideolojik mesafenin katedilme olanağı birlikte değerlendirildiğinde, sinema-ideoloji ilişkisini “yanlış bilinç” anlayışı dışında inceleyebilmenin zemini oluşur.

Bu çalışmada, sinema-ideoloji ilişkisini “yanlış bilinç” anlayışının dışında kurabilmenin teorik ve pratik zemini araştırılmıştır. Bunun için öncelikle, Žižek’in, Lacancı psikanalizden destek alarak ortaya koyduğu, ideolojinin gerçeğe yaklaştıran niteliği incelenmiştir. Ardından, sinema-ideoloji ilişkisini bu bağlamda ele alabilecek bir çerçeve oluşturmak için, “seyircinin öznel boyutu” ile “sinemanın nesnel boyutu” incelenmiştir. Son olarak da bu araştırmayı somutlaştırmak adına, anaakım sinemadaki ideolojik paradigma değişiminin belirgin niteliklerini barındıran bir film olan *Skyfall*, Lacancı psikanalitik eleştiriden destek alınarak, ideolojik bir çözümlenmeye tabi tutulmuştur. *Skyfall*, yanılısamaya dayalı klasik ideolojik söylemin yerine “gerçekliğin dayatıldığı” otoriteryan bir söylemin yoğun olduğu, tipik bir film olma özelliğine sahiptir. Böylece *Skyfall* filmi üzerinden, bu ideolojik dönüşümün ortaya çıkarttığı boşluklar incelenmiş ve seyirci açısından ideolojinin katedilme olanakları tartışılmıştır.

### **“Gerçeğe Yaklaşma Aracı” Olarak “İdeoloji” Anlayışı**

Peter Sloterdijk, 1983 yılında yazdığı *Critique of Cynical Reason* adlı eserinde, neoliberal dönemdeki Batılı aydınının ideolojik tutumunu “sinizm” olarak tanımlar: “Sinizm, aydınlanmış yanlış bilinçtir; Aydınlanma’nın hem başarılı hem de beyhude bir biçimde işe koştığı modernleşmiş, mutsuz bilinçtir. Bu bilinç tüm bildiklerini Aydınlanma’dan öğrenmiştir fakat bu öğrendiklerini hiçbir zaman pratiğe dönüştürememiştir” (2001, 5). Sloterdijk, Batı toplumlarının artık aydınlanmakla ilgili sorunlarının kalmadığı, ancak bu durumun özgür ve eşit bir yaşantı kurma yolunda ilerlemeyi sağlamadığı eleştirisini yapar. Bu eleştirinin temel boyutu, Batılı yönetim biçimlerindeki despotlaşma karşısında toplumsal iradenin zayıflaması ve bilginin özgürleştirici işlevini yitirmesine dayalıdır; bu durum toplumsal açıdan sinik tutumu oluşturur. Žižek, Sloterdijk’in bu vurgusunu Marksist bir anlayış içinde, ancak “yanlış bilinç” anlayışını tersine çevirecek biçimde yorumlar: “Ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar. Artık bireyler, ideolojik gözlükle gerçeklik arasındaki mesafeyi bilmektedirler ama bu gözlüğü takmak için nedenler yaratmaktadırlar” (2011, 44-45).

Doğal olarak böyle bir yaklaşımda, ideolojik eleştirinin işlevi de değişir: "Yanlış bilinç" anlayışında birey, "eylemlerini, neye hizmet ettiğinin farkında olmadan gerçekleştiren bir özne" olarak kurgulandığından, "ideoloji" kavramı da bir tür zafiyete karşılık gelir. Bu durumda öznenin, içinde yaşadığı koşulları yanlış kavradığı varsayıldığı için, ideolojik eleştirinin görevi de öznenin yanılmalı gördüğü gerçekleri doğru göstermek, gizleneni görünür kılmaktır. Oysa öznenin bilincinde bir çarpıtma olmadığı durumda ideoloji, yüzleşilerek katedilmesi gereken bir kategoridir. Bu durumda ideolojik eleştirinin görevi, kurgusal olanın içindeki "katedilme" olanaklarını ortaya çıkartmaktır. Žižek'e göre, onu katetmenin yolu, ideolojinin kendisini kullanmaktan geçer. Bu bağlamda, toplumsal alandaki varoluşumuz halihazırda ideolojiktir ve kendimize tam da bu ideolojik gözlükle bakmamız gerekir:

Demek ki, kendisini ancak yanlış-tanıdığı ve ihmal edildiği sürece yeniden üretebilen bir varlık paradoksuyla karşı karşıyayız: Onu "gerçekte olduğu gibi" gördüğümüz anda, bu varlık kendini feshedip hiçliğe karışacak, daha doğrusu bir başka tür gerçekliğe dönüşecektir. İşte bu yüzden maske indirme, çıplak gerçekliği gizlediği varsayılan peçeleri çıkarıp atma gibi basit metaforlardan uzak durmamız gerekir (2011, 43-44).

Žižek'in, ideolojinin "bilmek" değil "yapmak" düzeyinde işlediğini vurgulayarak "yanlış bilinç" anlayışını tersine çevirdiği bu yaklaşımda ideolojiyi katetmenin yolu, öznenin "travmatik gerçek" ile arasına koyduğu mesafeyi katetmesinden geçer. Žižek bu tezini temellendirirken, Lacan'ın psikanalitik kuramındaki toplumsal vurguyu, ideolojiyi ve toplumsal ilişkileri de kavrayacak biçimde ele alır. Lacan özneyi, toplumsallaşma süreciyle birlikte bölünmüş olarak tarif eder ve bunu simgesel alan olan "dil" in kuruluşuna bağlar: İnsan dünyaya geldiğinde henüz bir özne olarak bölünmemiştir. Lacan bu dönemi "imgesel alan" olarak, dil aracılığıyla toplumsallaştığı alanı ise "simgesel alan" olarak tarif eder. İmgesel alanda insan bir bütünlük algısı içindedir ve henüz bir "benlik" algısı yoktur. Ancak ayna evresinde çocuk, ayna işlevi görece bir dış gösterenle karşılaştığında kendisini bir "benlik" olarak ayırt etmeye başlar ve bütünsellik algısı bozulur. Aynadaki bütünlük imgesi idealdir ama dışsaldır. Çocuk, kendi imgesini bir yansıma olarak görür, dolaylı yoldan kendini tanır (Lacan 1997, 1-8). Böylece özne simgesel düzene geçtiğinde, yani toplumsallaşmaya başladığında, o ilk bütünsellik arzusunu bilinçdışına iter. Bu bütünselliğe ulaşma arzusunun hiçbir zaman giderilemeyecek olması, travmatik gerçektir. Özne travmatik gerçekle yüzleşmek istemez ancak ondan tamamen de kaçamaz; onun etrafında bir yürünge oluşturur. Özneye travmatik gerçek arasındaki bu bilinçdışı mesafe,

bir “ideolojik fantezi” alanıdır: İdeolojik fantezi, öznenin sürekli olarak etrafında döndüğü ama yaklaşımdan korktuğu travmatik gerçekle arasına koyduğu mesafedir. Asıl arzulananın yerini toplumsal yaşantıdaki kurgusal gerçeklikler alır ve bu yüzden de toplumsal gerçeklikler ideolojiktir. Žižek’in, toplumsal hayatımızda zaten ideolojik olarak var olduğumuza ilişkin vurgusunun temel mantığı da buradadır.

Žižek, ideolojinin işleyiş biçimini özne üzerinden açıklamak için *The Matrix* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999) filminden bir metafor kullanır. Filmin, gerçeklikle ilgili kafa karışıklığı yaşayan kahramanı Neo (Keanu Reeves), iki hap arasında bir tercih yapmak zorundadır. Haplardan biri Neo’ya gerçekliği gösterecektir, diğeri ise Nou’nun içinde yaşadığı ideolojik yanılsamayı sürdürecektir. İşte bu iki seçenek, klasik ideolojik eleştirinin işlevini betimler. 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” (Fiennes, 2006). Buna göre gerçeklik, ideoloji bertaraf edildiğinde değil, tam da ideoloji sayesinde erişilebilecek bir konumdadır.

Burak Bakır, benzer bir yaklaşım içerisinde, gerçeğin ideolojik bir yapının arkasında değil, göz önünde olduğunu en iyi gösteren filmlerden biri olarak *The Usual Suspects*’i (Bryan Singer, 1995) gösterir. Kayzer Soze (Kevin Spacey) film boyunca göz önündedir, ama müdahale etme şansı elden kaçana kadar görülemez: “Göremeyiz, çünkü filmi bir bütün olarak görmekteyizdir, dedektifin, bürosunu bir bütün olarak gördüğü gibi. Oysa parçalarına ayırır, aradığı şeyin parçaların arkasında değil, önünde olduğunu görecek” (2008, 148). Görmeyi engelleyen bütünlük imgeseldir ve onu fark edebilmek için simgesel düzeyde, ideolojik bir bakışa ihtiyaç vardır.

Toplumsal bastırma, bilinçdışını bilinçten radikal biçimde ayırır ve bilinçdışında yer alan, bir çarpıtma olmadan geri gelemes (Clero 2011, 31). Bu yönüyle bilinçdışı, ideolojik bir sürece işaret eder ve bastırılanın geri dönüşü için gerekli olan çarpıtma, ideolojik bir fantezi alanı içinde gerçekleşebilir. Žižek sinemadaki egemen ideolojinin kendisinde bu olanağı görür: Egemen ideolojinin alt edilebilmesi için, öznenin kendi yarattığı ideolojik fantezileri deneyimleyerek katetmesi ve kurgusal boyutlarını görmesi gerekir (2011, 141-45). İdeolojinin işlediği zemin ve doğrultu bu çerçevede ele alındığında, sinema-ideoloji ilişkisinin de yönü belirginleşir: Bu ilişkide belirleyici bir “yanlış bilinç” yoktur; sinema, toplumsal yaşantıdaki kurgusal gerçeklikleri



oluşturan ideolojinin, kendisini açık etmesi beklenen bir fantezi alanıdır. Bu Lacancı sinema kuramının, 1970'lerde seyircinin kendisine yönelen psikanalitik yaklaşımdan temel farkı, seyirciyi filme içkin bir unsur olarak ele alması ve araştırma nesnesi olarak filme odaklanmasıdır. Bu yaklaşımın tutarlı bir sistem oluşturabilmesi içinse, sinema ve seyirci arasındaki iletişimin iki temel ayağını oluşturan iki temel soruya yanıt verebilmesi gerekir: "Neden film izleme ihtiyacı duyarız?" ve "Anaakım sinema neden sürekli olarak ideolojiyi yeniden üretme gereksinimi duyar?"

## İdeolojiyi Katetmede Seyircinin Öznel Boyutu

Sinemada Lacancı yaklaşımın ideolojik bir boyutunu araştıran McGowan ve Kunkle, 1970'li yıllardan itibaren sinema çalışmalarında güç kazanan Lacancı film teorisinin, inceleme nesnesi olarak yalnızca seyirciyi ele almasından dolayı '90'lardan itibaren çöküşe geçtiğini belirtirler: "Film teorisi izleyiciliğe filmsel metnin kendisinden ayrı bir süreç olarak baktığı anda yorumlayıcı olur ve bu nedenle de teorik olmaktan çıkar. Bu bağlamda, Lacan'ın psikanaliz için oluşturduğu temelden ayrı düşer" (2014, 20). Buna göre sinemaya psikanalitik yaklaşım, seyirciyi metne içkin olarak ele almalı ve filmsel metne odaklanmalıdır. "Lacan'ın kendi kavramlarıyla anlaşıldığında, bakış, izleyicinin filmsel görüntüyü dışarıdan görüşü değil, bilakis filmin kendisinde izleyicinin hesaba katıldığı bir durumdur" (McGowan 2012, 32). Sinema eleştirisindeki bu yaklaşım, Žižek'in ideolojiye olan yaklaşımıyla örtüşür ve bu şekliyle Lacan'ın "travmatik gerçek", "semptom", "ideolojik fantezi" gibi kavramlarını ideolojik eleştirinin alanına sokar. Bu eleştiri biçimini özellikle neoliberal dönemde ve çağdaş sinema için işlevsel kılan ise, egemen ideolojinin "yanılsamadan dayatmaya doğru" ilerleyen bir dönüşüm geçirmekte oluşu ve bu dönüşümün de anaakım sinemaya yansımalarının görünür olmaya başlamasıdır. İdeolojinin gerçeğe yaklaştıran rolüne ilişkin yaklaşımı sinema eleştirisinin alanına sokan anlayış, sinemayı bir ideolojik fantezi aracı olarak, seyirci ve ideoloji arasına yerleştirir. Bu bağlamda sinema, öznenin toplumsal parçalanmışlığıyla ve gerçek arzusunun yerine koyduğu kurgusal gerçekliklerle yüzleşmesini sağlayan bir araçtır. Sinemaya bu noktada biçilen güç, seyircinin travmatik gerçekle arasındaki ideolojik mesafeyi katetmesini sağlayarak, kendisini bir yüzleşme aracına dönüştürebilme potansiyelidir. Buna göre ideoloji ne kadar etkinse, onu katetme olanağı da o kadar yüksektir. Bu yüzden anaakım sinema, bu çerçevedeki ideolojik eleştirinin asıl araştırma nesnesidir.

Sinemada ideolojik eleştirinin temel metinlerinden olan, Comolli ve

Narboni'nin *Sinema/İdeoloji/Eleştiri* (1969) makalesini hatırlamak, burada söz konusu edilen Lacancı ideolojik eleştirinin konumlandırılması açısından önemlidir. Yazarlar, sinema-ideoloji ilişkisine Marksist bir perspektiften yaklaşırlar ve sinemanın, doğası gereği gerçekliği yeniden ürettiğini ve verili gerçekliğin de kapitalist ilişkilerin bir görünümü olduğunu vurgularlar. Bu yüzden film üretimi, ideolojik etkiden kaçamaz. Comolli ve Narboni sinemayı, "ideolojininkendikendisiylekonuştuğubirmonolog" olarak tanımlarlar: "Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir" (2010, 101-103). İdeolojinin üretim biçimine ilişkin bu yaklaşım, McGowan ve Kunkle'nın Lacancı yaklaşımıyla, sinemanın ideolojik doğası açısından örtüşür; fark, yalnızca ideolojinin hangi zeminde işlediğine ilişkindir. Comolli ve Narboni'nin yaklaşımlarında ideoloji, film izleme deneyiminden bağımsız olarak filmsel metinde işlerken McGowan ve Kunkle'nın vurguladıkları nokta, ideolojinin filmsel metinle izleyici arasında bir fantezi alanı olarak işlemekte oluşudur. Ancak her iki zeminde de ideoloji, yeniden üretilmek için sürekli olarak kendisini doğrulatma ihtiyacı duyar. Klasik yaklaşımda ideolojinin bu "kendisiyle konuşarak kendisini yeniden üretme" biçimi metnin kendisinde gerçekleşirken, McGowan ve Kunkle'nın anlayışında ideoloji, metne içkin olan izleyicinin "kendi kendine konuşmasında" üretilir. Bu ayrıma göre klasik ideolojik eleştirinin görevi "ideolojik tehdidi" ortaya çıkartmakken Lacancı yaklaşımın önerisi, "ideolojiye yönelen tehdidi" ortadan kaldırmaktır. Çünkü izleyici, ideolojinin "başarısız" bir sonucudur ve bu başarısızlığı sürekli olarak deneyimliyor olması, onun, ideolojinin temel zayıflığına da sürekli tanıklık ederek kendi varoluş koşullarına yakınlaşmasını sağlar. Žižek'in, *The Pervert's Guide to Ideology* (Fiennes, 2012) belgeselinde vurguladığı gibi, ideolojiye tam da bu yüzden ihtiyacımız vardır: "İdeoloji, toplumsal dünyamızla kendiliğinden ilişkimizdir, her bir anlamı nasıl algıladığımızdır". Film izleme deneyimi, öznenin halihazırda ideolojik olarak belirlenmiş yapısındaki çelişkiyi açığa çıkartır ve özne, zaten toplumsal düzenin yarattığı eksikliğin ve parçalanmışlığın bir sonucudur (McGowan ve Kunkle 2014, 15-17). Comolli ve Narboni'ye göndermeyle, sinema, "izleyicinin kendi kendine konuştuğu" ideolojik bir katetme sürecidir.

Žižek, sinemayı tam olarak bu "kendi kendisiyle konuşan" niteliğinden dolayı önemser: İzleyici, travmatik gerçekle arasına koyduğu mesafeyi film izleme deneyimi sırasında görür ve bu mesafeyi aşamadığı sürece bu deneyime sürekli olarak ihtiyaç duyar. Žižek bu durumu *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) filmi üzerinden bir metaforla örneklendirir: Filmin bir sahnesinde dedektif Caul (Gene Hackman), bir cinayet için ipucu

aradığı otel odasının tuvaletinde sifonu çeker ve klozetten dışarıya kanlar akmaya başlar. Dedektif, bu görüntü karşısında dehşete düşer, çünkü öldürülen kadını uzun süre dinlemiş ve onunla duygusal bir bağ kurmuştur. Fakat dedektifi asıl dehşete düşüren şey, aradığı ipucunun o tuvaletten beklenmedik biçimde dışarı fıskırmasıdır. Žižek *The Pervert's Guide to Cinema*'da 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 dışarı fıskırması karşısında insanın vereceği tepki, dedektifin verdiği tepkidir. Gözden kaybolması gerekenler tekrar su yüzüne çıkar. Bu durum izleyicinin sinema perdesi karşısındaki ilk konumu ile benzeşir:

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 birtakım şeylerin oradan tekrar ortaya çıkmasını mı bekliyoruz? Ya da ekrandan görünen bu tuhaf manzaranın tüm büyü, halihazırda yaptığımız gibi o an aslında bir pisliği seyretmekte olduğumuzu bize göstermeye ve gerçeği gizlemeye çalışan, aldatıcı bir görüntü müdür? (Fiennes, 2006).

İşte bu yüzden sinema, ideolojik bir fantezi aracıdır: Seyirci izleme deneyimi sırasında, travmatik gerçekle belli bir mesafede durabilmek için filmle birlikte kurmaca gerçekliği inşa eder. Bu deneyim sırasında asıl arzulanan, arzunun kurgusal olanla doyurulamadığı gerçeğiyle yüzleşmektir. McGowan ve Kunkle, izleyicinin klasik ideolojik yaklaşımın öne sürdüğü gibi, popüler filmlerle doyuma ulaşıyor olmasıyla, sürekli açlığını çektiği bir şey varmışçasına bu filmleri izlemeyi sürdürmesinin çelişkili olduğunu anlatır. Filmin var olması, filmin yaptığı şeyden daha önemlidir, çünkü egemen ideolojinin izleyici üzerindeki etkisinin eksikliğini gösterir. Bu ihtiyaç, bir "gerçek açılına" işaret eder (2014, 16).

Seyircinin gerçek açılığını en iyi anlatan örneklerden biri, *Night of the Living Dead* (George Andrew Romero, 1968) filmidir. Bu örnekte, ideolojinin özneyi belirlemede başarısız olduğu bir gediğin, sinema deneyimine olan ihtiyaçla ilişkisi açıkça görülür. Filmdeki "yaşayan ölümler", dikkat çekici bir biçimde ağır hareket eden, beceriksizce kurbanlarının peşine düşen ve acı çeken varlıklardır. Temel soru şudur: "Ölümler neden geri dönerler?" Žižek cevabı doğrudan Lacan'dan alıntılar: "Usulünce gömülmedikleri için". Cenaze törenlerinde cemaate, ölen kişinin bir şekilde yaşamaya devam edeceği telkin edilir; cenaze töreninin ritüeli, ölüm gerçeğinin kabulünü ve uzlaşmayı içerir.

Fakat cenazenin usulünce yapılması bu yapıyı bozar ve travma yaratır. Ölülerin geri dönüşü, ödenmemiş borçların tahsili içindir (2005, 40). Bu durumun filmle olan bağlantısını kurmak için sorulacak soru şudur: İzleyici neden ölülerin dönüşünü izlemek ister? Žižek, yirminci yüzyıla damgasını vuran soykırımların ve katliamların, usulünce gömülmemiş cenazeler ve kabullenilmemiş sorumluluklar yarattığını söyler: “Bu olayların kurbanlarının gölgeleri, biz onları usulünce gömene kadar, ölümlerinin travmasını tarihsel belleğimize yerleştirene kadar ‘yaşayan ölüler’ olarak peşimizden gelmeyi sürdüreceklerdir” (2005, 37-41). Lacancı anlayış burada devreye girer: Seyirci, travmatik gerçekle yüzleşmekten kaçmak istese de onunla belirli bir mesafede temas halinde olmaya çalışır. Bu bağlamda sinema, özne ile travmatik gerçek arasındaki çekim gücüdür, izleyiciyi yörüngede tutan ideolojik fantezi alanıdır. Bu yaklaşım özellikle anaakım sinemaya dair, “neden film izleriz?” sorusunun cevabını içinde barındırır.

## İdeolojiyi Katetmede Sinemanın Nesnel Boyutu

McGowan ve Kunkle, egemen ideolojiye biçilen belirleyici rol ile anaakım sinemanın ideolojik ısrarı arasındaki çelişkiye dikkat çekerler:

Eğer ideoloji çok iyi işliyorsa, özne de ideolojinin sonuçlarından biri olmanın ötesine gidemiyorsa, o halde ideolojinin, kendisi için imgesel bütünlüleyici olarak sinematik deneyimi gerekli kılmasının nedenini sorgulayabiliriz. Hiçbir problem çıkarmaksızın işleyen bir ideoloji, sinemanın sağlayacağı ek desteğe ihtiyaç duymayan itaatkâr özneler üretir. Yani ideolojinin (sinemaya olan) bağımlılığı, içinde gerçek bir boşluğun olduğunu gösterir (2014, 16-17).

Egemen ideolojinin sürekli olarak sinemanın desteğine ihtiyaç duyması bu bağlamda, izleyicinin izlemeye duyduğu ihtiyaçla paraleldir. Burada vurgulanan ideolojik boşluk, egemen ideolojinin kendini açık ettiği ve zayıflığını gösterdiği yerdir. Bu boşluk hem anaakım sinemanın ideolojiyi yeniden üretme ihtiyacında görülen yapısal bir semptom olarak hem de filmin kendi içinde kendini gittikçe daha çok dayatmak isteyen ideolojinin gösterdiği bir semptom olarak ortaya çıkar. Özellikle anaakım sinemanın taşıdığı olumlu potansiyel buradadır: İdeolojik sav kendini göstermekte ne kadar ileri giderse aldığı risk ve katedilme potansiyeli de o derecede yüksektir. Bu bağlamda çağdaş sinema “gerçeğe, sinema tarihinde emsali görüşmemiş bir adanmışlık gösterir” (McGowan ve Kunkle 2014, 17). Sinemanın gerçekliği yeniden üreten niteliği, neoliberal dönemden itibaren anaakım sinemadaki ideolojik paradigma değişikliği takip edildiğinde, kapsayıcı bir boyut

kazanır. Bu boyut, toplumsal yaşantıdaki ideolojik görünümünün kendisinde gerçekleşen bir dönüşümü işaret etmekte, buna paralel olarak da anaakım sinemanın ideolojik yapısındaki önemli değişimi kapsamaktadır.

Douglas Kellner, 2000'li yıllardan itibaren Batı'da sosyal devlet politikalarının aksamaya başladığı ve sömürü ilişkilerinin daha görünür olmaya başladığı süreçte, özellikle 11 Eylül saldırıları, Irak'ın işgali gibi olaylarla birlikte, Hollywood sinemasında gerçekleşen dönüşüme vurgu yapar. Örneğin, Clinton döneminden Bush dönemine geçilen süreçte, sinemada muhafazakar ve otoriter bir anlayış hakim olmaya başlamıştır (2013). Bu anlayış, dünyanın tehlikelerle dolu olduğunu gösterdikten sonra, toplumların güvenlikleri için demokrasinin kısmen de olsa rafa kaldırılabilceğini savunan bir ideolojik tutum içerir. Bu dönüşüm öz olarak, sinemada "bir yanılısamanın zorlanmasından bir zorunluluğun dayatılmasına" geçiş olarak gözlenebilir. Bu tür büyük yapımlar Hollywood filmlerinin en belirgin özellikleri, seyirciyle duygusal özdeşlik kurmaktan çok, rasyonel bir hitap şekli taşımalarıdır. Toplumsal güvenliğin bedeli, teknolojinin kontrol edilemez bir tehlike oluşturuyor olması ve toplumsal hayatın kaotik sunumu bu rasyonalitenin temelini yerleştirir. Özellikle 11 Eylül saldırılarının yaratmış olduğu infial, sinemada bu bahsedilen otoriterlik dayatması için uygun bir zemin oluşturmuştur.

Anaakım sinemada göze çarpan bu dönüşüm, toplumsal yaşantıda artık liberal özgürlük vaatlerinin ve burjuva demokrasi anlayışına dönük yanılısamanların işlevsiz kaldığının deşifresi olarak okunabilir. Bu durum, ideolojinin kendi içinde barındırdığı büyük bir boşluk olarak göze çarpar. Dayatılan yeni paradigmanın seyirciyi kendi gerçekliğiyle yüz yüze getirme potansiyeli, ideolojinin aldığı risktir: Baskı görünür oldukça, semptomlar da belirginleşir. Bu ideolojik tutum izleyiciyi, bu zorunluluğu kabul etmekle "maskede direnmek" arasında bir tercihe zorlar. Anaakım sinemada ideolojik işleyişin eski ve yeni halini karşılaştırmak bu dönüşümü daha belirgin kılacaktır. Hollywood'un kült polisiye filmlerinde, kahramanların "her şeye rağmen" demokrasiyi, yasayı ve insan haklarını önemseyen karakterler olarak çizildiği görülür. *Training Day*'in (Antoine Fuqua, 2001) idealist çaylak polisi Jake (Ethan Hawke) meslekteki ilk gününde, tecrübeli amirinin bir uyuşturucu baronunu öldürüp parasını çalışına tanık olur ve çevresindeki tüm deneyimli polislerin baskısına rağmen, hayatı pahasına ona engel olmaya çalışır. Bu idealizm en geleneksel anlamda ideolojiktir: Amerikan toplumunda bir polisin, kendi hayatını tehlikeye atacak düzeyde bir demokratik motivasyon sağlayabileceği kurgusu vardır. Oysa *Skyfall*'da devletin koruyucusu M

(Judi Dench), suçluyu öldürebilmek için en iyi ajanlarının da ölümünü göze alır. Bu durum ise devlet mekanizmasının işleyişine yaklaşım bakımından daha gerçekçidir; dönüşüm, yanlısamanın zayıflayarak bir zorunluluğun dayatılmasına geçişte görülür.

*Serpico*'nun (Sidney Lumet, 1973) idealist polisi Serpico (Al Pacino), neredeyse tüm polis teşkilatının büyük bir yozlaşma içinde olduğunu gördüğünde, kariyerini ve hayatını tehlikeye atarak, kendisini bu kirlenmişliği ortaya çıkartmaya adar. Böylece, mutlak yozlaşmaya rağmen kendini koruyabilecek kadar sağlam temellere dayalı bir sistem resmedilir. Oysa *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), hukuksuzluğun kendisini, zamanın zorunlu ilkesi olarak över. Gotham şehrinin yönetim biçimi, otoriter devletlerin gerçekçi bir temsilidir. Şehrin yöneticileri bir yemek sahnesinde açıkça, toplumun liderlere duyacağı ihtiyaçtan bahseder ve toplumun ancak otorite ve yalanla yönetilebileceğini anlatırlar. Burada gerçekliğin çarpıtılması değil, kutsanarak dayatılması söz konusudur. Dayatmanın bu cüreti, toplumsal hayattaki çözümsüzlüklerin bir semptomu olarak belirginleşir; Gotham'da demokrasinin işlevsiz olduğu, yöneticiler tarafından açıkça dile getirilir: Kurulu düzene ve toplumsal güvenliğe yönelik tehdit, ancak otoriter bir yapının bertaraf edilebileceği bir tehdittir. Batman (Christian Bale) ile Joker'in (Heath Ledger) sorgu odasında yalnız bırakıldıklarında yaptıkları konuşma dikkat çekicidir: Joker sistemin ikiyüzlülüğünü acımasızca eleştirirken Batman'in cevabı şiddet göstermekten ibarettir. Joker'in sistem eleştirileri o kadar haklıdır ki, bu önemli karşılaşmada Batman'in bu kadar cevapsız kalması, klasik ideolojik yaklaşımdan beklenemez. Oysa filmin asıl amacının tam da bu cevapsızlığı dayatmak olduğu görülür: Düzene dair toplumun kafasında oluşan tüm sorgulamalar, en kaba biçimiyle Joker'in dilindedir ve onun kaotik kimliği, tüm bu sorgulamaları bertaraf etme işlevi görür: Joker, sistem eleştirisini nihilist bir varoluşçuluğa indirger ve önerdiği nihai çözüm, kaostur. Dayatmacı ideoloji burada izleyiciye yalan söylemez; düzen bozulursa başına gelebileceklerini göstermek ister. Seyirciye, verili düzenden memnun olmasa bile, "olası felaket senaryolarının bu durumdan çok daha ürkütücü olduğu" gösterilir. Sistem eleştirisinin en net ifadeleri bile Joker'in temsilinde kaotik olmakla maluldür. Kaosa karşı alınacak tek tedbirse legal alanın dışında yer alan Batman'in, legal alandakileri kapının dışında bırakmasıdır.

Özellikle yakın dönemde anaakım sinemanın belirginleşmeye başlayan bu niteliklerini, klasik ideolojik yaklaşım içinde değerlendirmenin yetersiz

kaldığı söylenebilir. İdeoloji, var olanı gizlemekten çok, kendini dayatmayı öneren bir yapıya büründüğü ölçüde, ideolojik eleştirinin işlevi de "gizlenmiş olanı ortaya çıkartmak" yerine gerçekliğin sunumunda ortaya çıkan boşlukları saptamak olabilir. Sinemada ideolojik eleştiriye yüklenecek böyle bir işlev, ideoloji ve toplum arasındaki diyalektik ilişkiyi güncel olarak takip edebilme olanağı sağlayacaktır. McGowan ve Kunkle'ın vurguladığı gibi sinema, yakın dönemde "hiç olmadığı kadar kendisini gerçeğe adanmış" görünmektedir (2014, 17). Bu bağlamda sinema-ideoloji ilişkisini de izleme deneyimini filmsel metnin bir parçası kabul ederek incelemek mümkün olabilecektir.

### İdeolojik Fantezi Alanı Olarak *Skyfall*

*Skyfall*, ilki *Dr. No* (Terence Young, 1962) adıyla çekilmiş olan *James Bond* serisinin 25. filmidir. Film, anaakım sinemada yanılısamaya dayalı klasik ideolojik işleyişin yerine "gerekli gerçekliğin dayatıldığı" ideolojik yapısıyla dikkat çeker. Bu ideolojik yapının birçok noktasında, izleyici için bildik yanılısama öğelerinin ortadan kalkmasıyla, ideolojik boşluklar oluştuğu görülür. "İdeolojik boşluk" kavramı bu filmin yorumlanmasında, ideolojik yanılısama öğelerinin "ideolojik dayatma" şekline dönüşürken kendisini görünür kıldığı durumları anlatmak için kullanılmaktadır. *Skyfall* filmi bu incelemede, bu boşluklara sahip bir film olduğu varsayılarak yorumlanmıştır.

Film, İngiltere için tehdit oluşturan olaylar zinciri karşısında MI6'nun (İngiltere Gizli Haber Alma Servisi) giriştiği mücadeleyi konu edinir. Filmdeki Bond (Daniel Craig) karakteri, serinin diğer filmlerinden farklı olarak, çok daha itaatkar bir yapıda çizilmiştir. Bond'un bu itaatkarlığının temeli ise dayanaksız bir inanç biçimine indirgenmiştir. Bu itaatkarlık, film boyunca defalarca vurgulanan bir "buldog" imajıyla özdeşleştirilir.<sup>2</sup> Bond, İngiltere'nin terör tehdidi altında olması nedeniyle göreve çağrılmıştır. Ancak bu filmde terörist dışarıdan değil, bizzat MI6'nun içinden çıkmış, devleti tarafından ihanete uğradığını düşündüğü için intikam peşinde olan eski ajan Silva (Javier Bardem)'dir. Bu yönüyle Silva, hiçbir devlet ya da örgütle ilişkisi olmayan tek bir kişinin bile İngiltere'yi tehdit edebileceği bir durumu simgeler. Filmin bütününde, bu durumu oluşturan şeyin "teknoloji ve kontrolsüz özgürlük" olduğuna yönelik vurgular ve bir geriye dönüş ihtiyacını vurgulayan

•••

2 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 köpeklere karşı saldırgan bir köpek olmasıdır.

nostaljik/muhafazakar bir yaklaşım vardır. Bu yönüyle film, verili sistemde görünür olan çelişkilerin faili olarak siyasi sistemin kendisini değil, belirli bir dönemi vurgulamaktadır. Žižek'in, çelişkilerin bu ortaya çıkış durumlarını "semptom" olarak tanımladığını ve bu semptomların, seyirci özne ile travmatik gerçek arasında "ideolojik fantezi alanı" olarak iş gören filmde ortaya çıktığını akılda tutarak, *Skyfall*'daki ideolojik öğelerin analizini yapmak ve ideolojinin katedilme olanaklarını incelemek mümkündür.

## Özdeşleşmenin Yıkımı

Serinin diğer filmleriyle karşılaştırıldığında *Skyfall*'un en belirgin farklılıklardan biri, tüm MI6 ajanlarının kolaylıkla gözden çıkartılabildiğinin vurgulanmasıdır. Bond, filmin ilk sahnelerinde, yaralanmış olan bir başka MI6 ajanıyla karşılaşır; kendisine yardım gelemeyeceğini bildiği arkadaşını ölüme terk eder, fakat onu terk etmeden önce, amiri M'den, yapay olduğu görülebilecek biçimde onay alır: "Yardım gönderdik, beş dakika içinde orada olurlar". Bu sahnedeki konuşmaların sahteliği, mimik ve yapay diyaloglarla çok açık biçimde gösterilir. Yaralı ajana yardımın yetişmeyeceğini Bond da bilir, izleyici de bilir ama bu konuda aldatılmayı talep eder. Kahraman burada, kurgulanmış gerçeklik ile gerçekte olan şey arasındaki mesafeyi görmüş ve bu yüzden ideolojik maskeyi çıkartmamak adına gerekçeler talep etmiştir. Bu sahne, filmdeki ilk semptomlardan biridir: Filmde olanlar, "gerçekte olduğu gibi" görüldüğü anda, kurgusal olan gerçekliğin dağılmasına, dönüşmesine yol açar. Filmdeki ideolojik yapının izleyiciyi yanıltmaktan çok, var olan gerçeği izlemeye çağırması ve bu gerçeğin kabulünü bir dayatmaya dönüştürmesi söz konusudur.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Bond'un hayatının açıkça riske atıldığı bir ateş emri bizzat amiri M tarafından verilir; Bond yaralanır ama öldü zannedilir. MI6 amiri M'nin, Bond'un ölüm raporunu yazdığı sahnede, hemen önünde duran buldog köpeği biblosuna zum hareketiyle yaklaşılır ve sahne, biblonun yakın çekimiyle bitirilir. Bond bir süre sonra, ülkesinin tehdit altında olduğunu öğrenince tekrar görev başına döner. Bu, göreve çağrı niteliği taşıyan bir sahnedir ama çağıranın 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). Buradaki durum Kafka'nın bürokrasi eleştirilerine konu olan isimsiz çağrıcılarını hatırlatır: Kafka'nın *Şato* (2014) romanında baş kahraman K., sürekli olarak



adına çalıştığı ama kim olduğunu bilmediği bir bürokratik özne tarafından çağırılır. Bu bürokratik özne gizemli ve akıl dışı 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). Filmin önerdiği şey tam da bu "özdeşleşmesi olmayan" çağrıya uyma gerekliliğidir. Film bu yönüyle, duygusal özdeşleşmenin yerine verili bir akılcılığı koyar.

Buradaki ideolojik dönüşüm, benzer ihanetlere uğramış olan iki ajanın tepkilerinin farklılaşmasında net biçimde görülür: Silva, Bond'un koşulsuz itaatkarlığının antitezidir ancak yaşamış olduğu hayal kırıklıkları ve işkenceler ihanetinin gerekçesi olamaz. Filmin bütününde, Bond'un devletine olan bağlılığının dayandırıldığı hiçbir duygusal özdeşleşme kurulmamıştır; bağlılık yalnızca itaate dayalıdır. Burada klasik ideolojik işleyişin dönüştüğü yer, "vatan için", "ülke için" ya da "insanlık için" yapılabilecek bir seçimin yerini, buldog simgesiyle vurgulanan bir dayanaksız itaatin aldığı noktadır. Yaralı bırakılan ajanın, Bond'un ve Silva'nın koşullar gereği ölüme terk edilmiş olması, ideolojik yanılmanın yerine geçen bir gerçeklik dayatmasına işaret eder. Bu dönüşümün daha net görülebilmesi için bir Hollywood klasiği olan *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) filmini hatırlamak açıklayıcı olacaktır: Filmin idealist 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. Dax, böyle bir taarruzda çok kayıp vereceğini 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, aslen gerçekçi bir asker tiplmesidir. Fakat filmde ideolojik yanılzamaya dayalı klasik bir yapı vardır ve "ilkeli" komutan Dax'ın haklılığı vurgulanır. Nitekim askeri başarısızlıktan sonra Dax'ın üstlerinin yozlaşmış askerler olduğu açıkça görülür. Oysa *Skyfall*'da M karakteri, gerektiğinde tereddüt etmeden kendi ajanlarını ölüme terk eden bir devlet anlayışını dayatır. M, *Paths of Glory* filmindeki yozlaşmış komutanlarla aynı tercihi yapmasına rağmen bu filmin kahramanlarından. Burada vurgulanması gereken, Dax'ın komutanlarının M kadar gerçek olmasıdır; değişen, yalnızca yanılmanın yerine "gösterme"nin gelmesidir. Bu yapı değişikliği aynı zamanda filmin içine girdiği riski oluşturur: İzleyiciden, duygusal bir özdeşleşme yoluyla ideolojik bir yanılzamaya düşmesi değil, "gerekli olanı" onaylaması beklenmektedir. İdeolojik fantezinin içindeki boşluğu

ortaya koyan semptom, dayanaksız kalmış egemen ideolojinin, kendisini bir zorunluluk olarak dayatma ihtiyacından kaynaklanır. İdeolojinin katedilme olanaklılığı da izleyicinin bu koşulsuz çağrıyla özdeşlik kuracak araçlardan yoksunluğundan çıkar. Özdeşlik kurulması beklenen unsur, ideolojik maskede ısrar eden Bond'un koşulsuz itaatkarlığıdır.

Dayanaksız otorite, filmin ilerleyen sahnelerinde daha dolaysız bir biçimde tanımlanır. Silva, Bond'u yakalamıştır ve ona, kişisel özellikleri hakkında yazılmış raporu okur: "Patolojik olarak otoriteyi reddetme, çocukluktan kalan çözülmemiş travmalardan ileri geliyormuş". Bu ilginç cümle, otoriteye karşı gelmenin kendisini dayanaksız bir biçimde patolojik bir duruma indirger ve aynı zamanda Bond'un gözden çıkartılmasına dayanak oluşturur. Silva ise zaten bir "delilik" hali içinde tasvir edilmiş ve bunun yanında Bond'a olan yaklaşımında eşcinsel yönelimine ilişkin açık imalar gösterilmiştir. Silva karakteri bu şekilde hem otoriteye karşı çıkmanın delilikle özdeşleştirilmesi hem de eşcinselliğin de bu deliliğin bir parçası olarak sunulması gibi, çift taraflı bir sömürü simgesi olarak kurgulanmıştır. Bu açıdan otoriteye başkaldırmanın ve toplumsal kabullere karşı gelmenin 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, "verili gerçeklikle yüzleşmemiş" olmanın bedeli olarak gösterilir: Silva temsiliyetinde, egemene karşı oluşmuş sorgulamalar kaotiklikle özdeşleştirilir. Bond'un koşulsuz itaatkarlığı ise verili gerçekliği kabullenişin rasyonel imgesidir. İdeolojinin izleyici için katedilme olanağı sunduğu yer de burasıdır: İzleyici, Silva öznesinde yeni bir gerçekliğe yakınlaşırken, travmatik gerçekle burun buruna gelir. Egemen ideoloji için buradaki tehlike, bu tür bir dayatmanın, özdeşlik sunacak duygusal ve rasyonel bütünlükten mahrum olmasıdır: "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 izleyicinin elde ettiği imkân, toplumsal gerçekliği ile arasına bir yanılısma mesafesi koyma fırsatını bulamıyor olmasıdır. Mesafenin yokluğu, ideolojik çağrının cüretkarlığına zemin olarak sunulan tehlikelerin özdeşleşme duygusu içermeyen doğasından kaynaklıdır.

### **Yakın Geçmiş Silerek Travmatik Özü Korumak**

Filmin en belirgin ideolojik tutumlarından biri de yakın geçmişi silerek verili sistemi kurtarmaya çalışmasıdır. Bu kurtarma misyonu, emperyalist

işleyişin dünyayı tehlikeli hale getirdiği bir görüntüyü, burjuva hukukunun ve görece bireysel özgürlüklerin neden olduğu bir aksaklık olarak gösterme çabasına dayalıdır. Film, ideolojik bir paradigma değişikliği ihtiyacına işaret ederek liberal özgürlük anlayışının yerini alması gereken otoriteryan bir anlayışın zeminini oluşturmayı açıkça önerir. Bu doğrultuda gerekli olan muhafazakarlaşma talebi, film boyunca bir nostalji duygusunun zorlanması biçiminde izleyiciye sunulur. M, ülkenin "güvenli günlerine" dönebilmesi için hukukun kısmen rafa kaldırılması gerektiğini açıkça savunmakta, parlamenter Dowar (Helen McCrory) tarafından bu konuda suçlanmaktadır. M'nin kongredeki sorgulanma sahnesi, onu belirgin bir biçimde haklı çıkartmak üzere kurgulanmıştır. M, mutlak devlet otoritesini temsilen, kendi varlığının kaçınılmazlığını anlatır ve tüm suçlamaların karşısında, hukuk devletini bertaraf etme gerekliliğine dayanarak savunma yapar:

Sanırım dünyayı sizden daha farklı bir gözle görüyorum ve işin aslı, benim gördüğüm dünya beni korkutuyor. Korkuyorum çünkü artık düşmanlarımız bizim bildiğimiz şekilde değil. 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, burjuva demokrasisinin ve hukuk anlayışının geçersizliğini anlatır; bir gizli istihbarat örgütünün başkanı olarak dünyayı, bir parlamenterden daha farklı gördüğünü söyler. Bunu bir güvenlik sorununa bağlarken savaş politikasının alanına giren bir söylemde bulunur ve "düşman" diye tarif edilebilecek olanın artık ulusal düzeyde olmadığını vurgular. Bu söylem, İngiltere ve ABD'nin, dünyanın güvenliği adına Ortadoğu'da giriştiği savaşların başarısızlıkla sonuçlanmasının mazeretlerini çağrıştıran bir nitelik taşır. İronik bir biçimde, Ortadoğu'nun sınırlarının güvenlik uğruna darmadağın edildiği savaşlardan sonra, bir film karakteri olarak İngiltere'nin bir güvenlik amiri, "düşmanlar haritada yoklar, ulusları yok" diyerek, birikmiş potansiyel toplumsal tepkilere karşı bir zemin oluşturur. M'ye göre tek çıkar yol, işlevsizleşmiş olan hukuku rafa kaldırmak ve "kendi bildiği yollarla" mücadele etmektir. Bu öneri, ABD ve İngiltere'nin, "dünyayı daha güvenli kılmak" adına giriştiği savaş politikalarının uğradığı başarısızlıkları ve oluşan toplumsal güvensizlik duygusunu telafi edecek biçimde, hukukun "terörle mücadeleyi aksatan" yönüne vurgu yapan bir öneri olma özelliğine sahiptir: "Dünyamız artık daha transparan değil, daha opak; gölgelerin içinde. Yapmamız gereken de bu zaten" cümleleri, açıkça

derin devletin işleyiş biçimini vurgular.

Buradaki ideolojik boşluk, izleyiciye belirgin biçimde dayatılan paradigma değişikliğinin özünde yatar: İzleyiciye, verili demokrasi ve özgürlük alanlarıyla “çok da güvenilir olmadığı” gerçeğiyle yüzleşmesi önerilir. Ancak toplum, burjuva demokrasisinin işlevsizliğini deneyimlemiştir ama yine de “işe yarıyormuş gibi” davranmaya devam etmesi için bu demokrasi biçiminin umut vericiliğine ilişkin yanılısamaya ihtiyacı vardır. Yanılısamaya ve çarpıtmaya dayalı klasik ideolojik söylem için bu demokrasi miti gereklidir. Ancak buradaki keskin ideolojik söylem değişikliği, bu olanağı ortadan kaldırır. Film, izleyiciye artık bildiği bu gerçeği dile getirmesini önerir, ancak burjuva demokrasisinin 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 olan “korkuya dayalı otorite ihtiyacı”, burada bir adım daha ileri gider ve devletin görünen yüzünü tamamen boşa çıkarır. İzleyici, asıl karar vericinin derin devlet olduğuyla, yani travmatik gerçekle yüzleştirilir. M, savunmasının sonunda bir şiir okur:

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.

Şiirde açıkça, devletin “her şeyi yapabildiği günlerde” olmadığı için gücünü kaybettiği vurgusu vardır. Bu şiir, 1837-1901 yılları arasında Birleşik Krallık’ın en uzun süre hüküm sürmüş olan yöneticisi, Kraliçe Victoria’nın şairi Alfred Tennyson’a aittir. “Victoria Dönemi” olarak bilinen bu dönem, İngiltere tarihinin en güçlü dönemidir. Baumer, günümüz İngiltere’inde o döneme ait çağdaş bir özlemin olduğundan ve Victoria Dönemi’nde yaşamak isteyen gençlerin artışından bahseder (2011, 1060). Filmdeki ideolojik çağrı, bu potansiyel özlemi hedef alır. Söz konusu nostaljik özlemin dayanağı ise, izleyici filme içkin olarak ele alındığında, Sloterdijk’in (2001) sinik özne kategorisini gündeme getirir: Neoliberal politikalarla burjuva demokrasi anlayışının çelişkili ilişkisini deneyimlemiş olan seyirciye, bu çelişkinin ikinci ayağını oluşturan unsuru rafa kaldırarak güvenliği için otoriteryan bir geriye dönüş teklifi sunulur. Böylece izleyiciden, yaşamsal sorunların kaynağının

burjuva demokrasi ve özgürlük anlayışı olduğuna inanması beklenir. Ancak burada oluşan ideolojik boşluk, izleyiciyi bu çelişkilerin kaynağıyla yüzleştirmesine dayalıdır. İdeoloji, uzlaşmaz çelişkileri bertaraf edebilmek için baskıya ihtiyaç duymaya başladığı anda, sistemin kendi çelişkili doğası yüzeye çıkar.

Alatlı, Kraliçe Victoria'nın hüküm sürdüğü dönemin, kendi içinde çelişkilerle dolu ve İngiltere tarihinin en muhafazakar dönemlerinden biri olduğunu aktarır:

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 (2011, 1244).

Kapitalist dinamiklerin belirlediği endüstriyel gelişmeler ile özgürlük vaatleri arasındaki çelişkilerin, belirli bir süre baskı yoluyla bertaraf edildiği bir döneme yapılan bu nostaljik/romantik gönderme, yakın geçmişi silerek, kapitalizmi neoliberal dönemde görünür olan sorunlardan kurtarma misyonu taşır. M'nin bu cüretkâr önerisini haklı çıkartan kurgu ise, bu şiirin okunması sırasında Silva ve ekibinin, bu sorgulamanın yapıldığı kongre binasına silahlı baskın yapmasıyla oluşur. Bu baskın, sorgulama boyunca Dowar'ın, hukukun diliyle M'yi haksız çıkarttığı tüm söylemi boşa çıkartır. Silva'nın, kongre binasına rahatça girip insanları öldürebildiğinin gösterilmesi, M'nin parlamenter Dowar'a verdiği en güçlü cevaptır. Film, burjuva demokrasi anlayışını açıkça küçük düşürür ve totaliter bir yönetime karşı, izleyiciyi rıza göstermeye çağırır. Alatlı'nın muhafazakar dönemin yarattığı nihilist yaklaşımlara dönük vurgusu, özgürlük beklentilerinin Aydınlanmacı ilerleme düşüncesine kurban edilmesinin ortaya çıkarttığı toplumsal çelişkilerin bir sonucu olarak kendisini gösterir. İlerleme ve özgürleşme imgelerinin kapitalist ve emperyalist bir zemin üzerine kurulmuş olması oluşan çelişkileri görünür kılmakta, bu durum da izleyicinin buradaki ideolojik boşluğu deneyimlemesi olanağı yaratmaktadır.

Filmdeki bir diğer nostaljik çağrı, Silva'yla yapılacak son çatışmanın mekanının ve biçiminin, yakın geçmişi bertaraf edecek biçimde

kurgulanmasıyla ortaya çıkar. Burası, İskoçya'da, Bond'un, ailesi ölene kadar yaşadığı evdir; daha sonra Bond yetimhaneye verilmiştir. Silva ile yapılacak son çatışmanın burada geçmesinin nedenini Bond, M'nin "nereye gidiyoruz" sorusuna cevaben dile getirir: "Zamanda geçmişe; avantajın bizde olacağı bir yere". Eve ulaştıklarında Bond'un çocukluğundan beri orada yaşamış olan bekçi 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. Silva yüksek teknoloji silahları kullanırken Bond, M ve Kincade'in sahip oldukları silahlar, av tüfekleri ve bıçaktır. Bond ve ekibi, Silva'yla savaşırken tüm bu geleneksel araçları kullanırlar ve galip gelirler.

Geçmiş yolculuğun güvende olmayı sağladığının kanıtlanması için kurgulanmış olan bu sahneler, aynı zamanda Bond'un travmatik tarihini silme girişimindeki bir aksamayı da ortaya çıkarır. Çatışmalar sırasında Bond, İskoçya'da köklerini simgeleyen bu ev yok olurken "burayı hiç sevmemiştim zaten" der. Böylece geçmişe ait bir travma, onun özünü kapsamayan tarihin silinmesiyle giderilmek istenir. İdeolojinin kendi zayıflığını gösterdiği yer de burasıdır: Bond'un travmasının tarihsel kökeni evin kendisinde değil, ailesinin öldürülmüş olmasında yer alır. M'nin "en iyi ajanlar yetimlerden çıkar" vurgusu ve tüm Bond karakterlerinin İskoç kökenli olması birlikte değerlendirildiğinde, bu ideolojik dayatma daha görünür hale gelir. İzleyiciden özdeşlik kurması beklenen ana kahraman, özü itibarıyla hem duygusal hem de politik bağlamda travmatik bir tarihin sömürsü üzerine kurgulanmıştır. Filmde, bu tarihsel sürecin travmatik çekirdeğine dokunulmadan, yakın geçmişin bertaraf edilmesine dönük bir çaba görülür. Bu çaba filmin geneline yayılmış ve verili sistemi, onu oluşturan özüne dokunmadan kurtarmaya çalışan çabayla aynı mantıkla işler. İzleyiciye yapılan çağrı bugüne dair bir yanılısamaya değil, bu yanılısma mesafesinin ortadan kaldırıldığı bir dayatmanın kabulüne yöneliktir. Böylece izleyici, "güncel bir nihilizm" duygusu ile özdeşlik kurmaya çağrılır.

### **Haklılıkla Yüzleşme ve Haklılığın Giderilmesi**

Anaakım sinemada klasik ideolojik söylem, genellikle anti-kahramana yüklenen haklılığı, toplumsal uzlaşım içinde kabul edilebilecek bir denge içinde bertaraf eder. Anti-kahramanların suç işleme gerekçelerinin toplumsal dayanakları, kişisel hezeyanlarının içinde eritilebilecek ölçüde olduğu sürece ideolojik yanılısmanın nesnesi olabilir. Ancak yakın dönem anaakım sinemada göze çarpan ideolojik söylem değişikliklerinden biri de anti-

kahramana yüklenen haklılığın ölçüsüne ilişkindir. *Skyfall*'un Silva'sı, tıpkı *Batman* serisinin Joker karakterinde olduğu gibi, yıkıcılığı seçmekte "oldukça haklı" gösterilir. Haklılığın bu ölçüsü, "iktidar ve isyankar" arasında giderilmesi gereken potansiyel toplumsal gerilimin ölçüsüne koşuttur. Dönüşen ideolojik söylem artık anti-kahramana atfedilen haklılıkların ölçüsüyle değil, bağlamıyla ilgilenmektedir: İsyankarın haklılığı ideolojik yanılısama ile başa çıkılabilecek boyutu aştığında karşısına bir demokrasi yanılısaması değil, otorite gereksinimi koyularak sistem karşıtlığının kendisi, kaosla özdeşleştirilir. Böylece haklılığın bağlamı bertaraf edilmek istenir.

Silva'nın devlete olan güvensizliğinin boyutları, hiçbir çarpıtmaya ihtiyaç duyulmadan gösterilir. Silva, M'nin en sevdiği ajanken, yakalandığında düşmanın eline terk edilmiş, işkenceye maruz kalmış ama sağ kurtulmuştur. MI6 tarafından yakalandığında Silva'nın M ile yüzleştiği sahne, bir çocuğun annesine olan serzenişleri niteliğindedir. Silva, M'ye yaşadığı işkenceleri anlatıp kendisine ihanet edildiğini söyledikten sonra, işkencenin izlerini göstererek "bak ne yaptın anne!" der. M'nin hiçbir açıklama yapmadan arkasını dönmesi, "babanın adı" ile özne arasından çekilen annenin tutumudur. "Anne" imgesi, "babanın adı" ile toplumsal özne arasındaki toplumsal ilişkinin gerçek doğasını yumuşatma işlevi görür ve bu bağlamda, klasik anlamda ideolojik bir imgedir. Nitekim filmin sonunda, *Bond* serisinin son yedi filminde yer alan kadın M karakteri ölür ve film boyunca otoriteyi dayatan "babanın adı", yeni iktidar söyleminin dolaysız temsili olarak kalır. Annenin bu çekilişi, filmin bütünsel anlatısıyla tutarlı biçimde, ideolojik paradigma değişikliğine uygun bir geri çekiliştir. M'nin, en değerli ajanı olan Bond'a vasiyet olarak yine bir buldog biblosu bırakmış olması, ancak demokratik bir bağlam içinde anlamlı olabilecek haklılıkların yerini yeni bir ideolojik paradigma içinde koşulsuz itaatın almasının gerekliliğini gösterir niteliktedir: Annenin vasiyeti, babayla dolaysız yüzleşme olanağıdır.

Filmde, yanılısamanın ortadan kalktığı anda ideolojinin kendi içindeki boşluğu gösterdiği dikkat çeken ayrıntılardan biri, Silva'nın Bond'u yakaladığında kullandığı bir metafordur. İki ajanın ilk kez karşılaştıkları bu sahnede Silva, Bond'a bir hikâye anlatır:

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 kapağı yaptık. Sonra hindistan cevizini ipele 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 kalana kadar. İki tanesi hayatta kalır. Peki ya sonra? Onları öldürür müsün? Hayır. Onları alırsın ve ağaçlara salırsın. Artık hindistan cevizi yemezler. Artık sadece fare yerler. Onların tabiatlarını değiştirmişsindir. İki tanesi hayatta kalmıştır. O, bizi bu hale getirdi.

Silva'nın kullandığı metafor, açıkça fareleri kendilerine benzetmek üzerine kuruludur; M, ajanların doğasını değiştirmiştir. Silva, yalnızca öldürme amacına dayalı bir yaşam motivasyonu ile hareket ettiklerini ileri sürerek Bond'a ortaklık teklif eder: "Ya birbirimizi yeriz, ya diğerlerini!" Teklif, dünyanın birçok yerinde verecekleri "terör hizmetlerini" en yüksek parayı verene satmak üzerinedir. Silva'nın bu teklifinde ideolojik boşluğun iki semptomu görülür: Öncelikle, Silva'nın hayatı boyunca devlete bağlılık üzerinden edinmiş olduğu tüm motivasyonu, değer görmediğini fark etmesiyle bir çırpıda yok olmuştur. İkincisi ise kendi devletinden yana hayal kırıklığı yaşamış olmasına rağmen tüm dünyada para için katliamlar yapabilecek kadar nihilist bir tavır içindedir. Bu durum, onun devlete bağlılığının rasyonel nedenler üzerine değil yalnızca "inanç" üzerine kurulu olduğunu gösterir. Taşınmış olduğu vatanseverlik duygusunun temelinde insan hayatına verilen değer değil dogmatik bir inancın yer aldığı Silva, bu yüzden MI6 ajanlarının doğası değiştirilmiş insanlar olduğunu dile getirir. Böylece haklı bir sistem eleştirisi, yöneldiği sistemin araçlarını donanmakla malul edilir: İnançsızlık, her ikisi için de geçerlidir; ideolojinin izleyiciyi çağırdığı yer, belli bir inanca gerek duyulmayan, hayatta kalma zorunluluğunun gerektirdiği bir itaatkarlık alanıdır.

Tambunoktada Žižek'in, yanılısamının "bilmek değil, yapmak boyutunda" olduğuna dair vurgusunu hatırlamak yerinde olacaktır: "İnancın salt zihinsel bir durum olmak şöyle dursun, her zaman fiilî toplumsal faaliyetimiz içinde maddileştiğini fark etmemiz gerekir: İnanç, toplumsal gerçekliği düzenleyen fanteziyi destekler. İnanç kaybolduğu anda, toplumsal alanın yapısı dağılır" (2011, 51). Buradaki vurgu, inancın, yanılısamalar üzerine kurulu toplumsal düzenin harcı olması üzerinedir. Anti-kahraman olarak Silva'ya atfedilen bu inançsızlığın nihilist boyutu, "dağılmış bir toplumsal yapının" semptomu olarak görünmektedir. Böylece Silva karakteri, bu dağılmış toplumsal inançlar sisteminin ete kemiğe bürünmüş bir imgesi olarak, taşıdığı tüm haklılıkların bertaraf edilmesi işlevini taşır. Bu semptomlar, toplumsal güvensizlik duygusunu belirli bir tarihsel sürecin dinamiklerine atfedebilmek adına, bu sürecin oluşturduğu tüm inançsızlığı da deşifre etmektedir. Silva'nın en gözde ajanlardan biriyken küresel bir teröriste dönüşebilmesi, yaşantılanan



sistemin nihilist boyutunu da yüzeye çıkartmaktadır. İdeolojik dönüşümde ortaya çıkan bu boşluk, dayatılan otoriteryanlığın gerekçesini kurabilmek adına oluşan bir boşluktur. Bu boşluk aynı zamanda, izleyici için duygusal özdeşleşme imkanlarını da ortadan kaldırır. Haklılıkların bertaraf edildiği bir yapıda, özdeşleşilebilecek bir imge de yoktur. Bu durum izleyiciye, bir bütün olarak yaşantıladığı sisteme olan inançsızlığıyla yüzleşme imkanını vermektedir.

## Sonuç

Sinemanın bir "ideolojik fantezi alanı" olarak ele alındığı bu çalışmada *Skyfall* filmi, ideolojik söylemindeki dayatmacı yapısıyla, içinde barındırdığı ideolojik boşlukları belirgin biçimde gösteren niteliğiyle dikkat çekmektedir. Filmin bu niteliğine dayanarak "ideolojiyi katetme" işleminin seyirci açısından öznel ve film açısından nesnel boyutları, filmle seyirci arasındaki karşılıklı ilişkide incelenmiştir. *Skyfall*'un ideolojik söylemindeki bu dayatmacı nitelik, ideolojinin katedilme olanaklarını inceleme sürecinde belirgin sonuçlar ortaya konulmasını sağlayabilmiştir. Bu kapsamda incelendiğinde, filmin, seyircinin bakışını kendi içinde hesaba katan bir ideolojik yapıya sahip olduğu görülmektedir. Filmdeki bu ideolojik çağrı, seyircinin toplumsal düzene ilişkin deneyimlemekte olduğu çelişkileri otoriter bir yapı içinde bertaraf etmesine dönük bir çağrı olarak belirginleşir. Neoliberal dönemde özgürlük alanlarının daralması ve toplumsal iradenin zayıflamasıyla daha görünür olan toplumsal çelişkiler filmin hikayesinde kendisini bir yanılısama biçiminde sunamayacak kadar belirginleştiğinde "gerekli gerçekliklerin dayatılması" biçimini alır.

Filmde oluşan ideolojik boşluk da bu bağlamda görülür: *Skyfall* bu zorunluluk söylemi içinde seyirciyi, toplumsal gerçekliğinin travmatik özüne oldukça yaklaştırmaktadır. Burjuva özgürlük anlayışının rafa kaldırılması gerekliliğini açıkça vurgulayan film, aynı zamanda bu özgürlük anlayışının, özündeki çelişkili doğasını da deşifre etmektedir. Burjuva özgürlük anlayışının temelindeki çelişkilerin ve açmazların neoliberal dönemde daha da belirginleşmiş olması, seyirciye yapılan ve yakın geçmişi silerek verili sistemi kurtarmaya dönük bir çağrı yoluyla bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Ancak toplumsal sorunların bertaraf edilmesi adına silinmek istenen yakın geçmiş, seyirciyi, verili yaşantıyı sürdürmesini sağlayan özgürlük yanılısamasından da mahrum bırakır.

Film aynı amaç uğruna, sinemasal özdeşlik duygusunu da hasara uğratar; kahramanlarla kurulması önerilen özdeşlik, zorlama bir rasyonalite

çerçevesine sıkıştırılır. Bond'un itaatkarlığının dayandırıldığı hiçbir moral değer olmaması ve "vatanseverlik", "ülkeye bağlılık" gibi klasik ideolojik söylemin kullandığı imgelerin yerini bir "buldog" imgesinin alması, güvenlik adına dayatılan koşulsuz bir itaatkarlığın altyapısını oluşturur. Bu dönüşüm, her türlü duygusal özdeşlik olanağını akıl dışılığa, anti-kahraman temsilinde bir kaotik kimliğe yükleme çabasıyla birlikte işler. Filmdeki ideolojik yapının temel zayıflığı da yine, anti-kahramana yüklenerek giderilmek istenen haklılıkların yüksek seviyesinde ortaya çıkar. Silva'da cisimleşen eleştirel söylemin kapsayıcı boyutu, bertaraf edilmek istenen potansiyel memnuniyetsizliklerin de boyutunu gösterir. Geleneksel ideolojik söylemin en kullanışlı yöntemlerinden biri, seyircinin doğrular ve yanlışlar üzerindeki sorgulama süreçlerini manipüle etme çabasıyken *Skyfall*'da bu manipülasyon çabasının yerini, delilikle malul edilmek istenen bir "otorite karşıtlığı" imajını yaratma çabası alır. Gerek seyircinin elinden alınan bu sorgulama olanağı gerekse kahramanla duygusal özdeşlik kurulmasını engelleyen inanç eksikliği, seyirciye güncel bir nihilizm duygusuyla özdeşleşmekten başka bir olanak bırakmaz.

Yanılsamaya dayalı ideolojik söylemin, kendisini dayatan bir niteliğe bürünmesi, *Skyfall* temsilinde, anaakım sinemanın politik açmazlarının sonucu olarak öne çıkmaktadır. Bu dönüşüm aynı zamanda *Skyfall*'un ideolojik olarak kendi zayıflığını gösterdiği temel bağlam olarak göze çarpar. Filmin bu niteliğine bağlı olarak seyircinin bu ideolojik fantezi alanını katetme olanakları da belirginleşir. Žižek'in vurguladığı gibi, gerçek hayatta yüzleşmeye hazır olmadığımız kritik boyutu karşılayabilmek için sinemaya duyulan ihtiyaç (Fiennes 2006), *Skyfall*'da seyirci açısından giderilebilecek olanaklar sunmaktadır. Lacan'ın "hakikat yanlış-tanımadan çıkar" (1997, 1-8) vurgusu, bu incelemenin sonuçlarını belirgin bir biçimde onaylar: *Skyfall*'un, seyircinin bakışını yönlendirdiği nokta, onun ihtiyaç duyduğu ideolojik fantezi alanının da yıkımına yol açmaktadır. Seyirci-öznenin kendi ideolojik varoluş biçimine bu denli yaklaşması, toplumsal gerçekliğinin travmatik özüyle karşılaşma olanağını yaratmaktadır.

## Kaynakça

- Althusser, Louis. 2002. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çeviren Mahmut Özışık ve Yusuf Alp. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alatlı, Alev. 2011. "Önsöz." *Batı'ya Yön Veren Metinler III* içinde, editör Sadık Türker, 1244-1245. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- Bakır, Burak. 2008. "Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı." *Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazılar I* içinde, editörler Burak Bakır, Yörükhan Ünal ve Sali Saliji, 145-166. Ankara: Orient Yayıncılık.
- Baumer, Franklin. 2011. "Önsöz." *Batı'ya Yön Veren Metinler III* içinde, editör Sadık Türker, 1059-1067. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- Clero, Jean-Pierre. 2011. *Lacan Sözlüğü*. Çeviren Özge Soysal. İstanbul: Say Yayınları.
- Comolli, Jean-Louis ve Jean Narboni. 2010. "Sinema, İdeoloji, Eleştiri." Çeviren Mustafa Temiztaş. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde, editörler Seçil Büker ve Gürhan Topçu, 88-99. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çelik, Nur Betül. 2005. *İdeolojinin Soykütüğü: Marx ve İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kabadayı, Lale. 2013. *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kafka, Franz. 2014. *Şato*. Çeviren Regaip Minareci. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kellner, Douglas. 2013. *Sinema Savaşları*. Çeviren Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, Jacques. 1997. *Écrits, A Selection*. Londra: Routledge.
- Langford, Barry. 2006. *Film Genre and Hollywood and Beyond*. Edinburg: Edinburg University.
- Marx, Karl. 1986. *Kapital I. Cilt*. Çeviren Alaattin Bilgi. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels. 2013. *Alman İdeolojisi*. Çevirenler Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- McGowan, Todd. 2012. *Gerçek Bakış*. Çeviren Zeynep Ö. Barkot. İstanbul: Say Yayınları.
- McGowan, Todd ve Sheila Kunkle. 2014. *Lacan ve Çağdaş Sinema*. Çeviren Caner Turan. İstanbul: Say Yayınları.
- McLellan, David. 2005. *İdeoloji*. Çeviren Barış Yıldırım. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Sloterdijk, Peter. 2001. *Critique of Cynical Reason*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Therborn, Göran. 1989. *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. Çeviren İrfan Cüre. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Žižek, Slavoj. 2002. *Kırılğan Temas*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, Slavoj. 2005. *Yamuk Bakmak*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, Slavoj. 2011. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

### **Filmler**

- Antoine Fuqua (Yönetmen). (2001). *Training Day* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Bryan Singer (Yönetmen). (1995). *The Usual Suspects* [Sinema Filmi]. ABD: PolyGram Filmed Entertainment.
- Christopher Nolan (Yönetmen). (2008). *The Dark Knight* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Francis Coppola (Yönetmen). (1974). *The Conversation* [Sinema Filmi]. ABD: The Directors Company.
- George Andrew Romero (Yönetmen). (1968). *Night of the Living Dead* [Sinema Filmi]. ABD: Image Ten.
- Lana Wachowski ve Lilly Wachowski (Yönetmenler). (1999). *The Matrix* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Sam Mendes (Yönetmen). (2012). *Skyfall* [Sinema Filmi]. ABD: MGM ve Columbia Pictures.
- Sidney Lumet (Yönetmen). (1973). *Serpico* [Sinema Filmi]. ABD: Artists Entertainment Complex.
- Sophie Fiennes (Yönetmen). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Sinema Filmi]. Birleşik Krallık: Amoeba Film.
- Sophie Fiennes (Yönetmen). (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [Sinema Filmi]. Birleşik Krallık: P Guide Productions.
- Stanley Kubrick (Yönetmen). (1957). *Paths of Glory* [Sinema Filmi]. ABD: Bryna Productions.
- Terence Young (Yönetmen). (1962). *Dr. No* [Sinema Filmi]. ABD: Eon Productions.