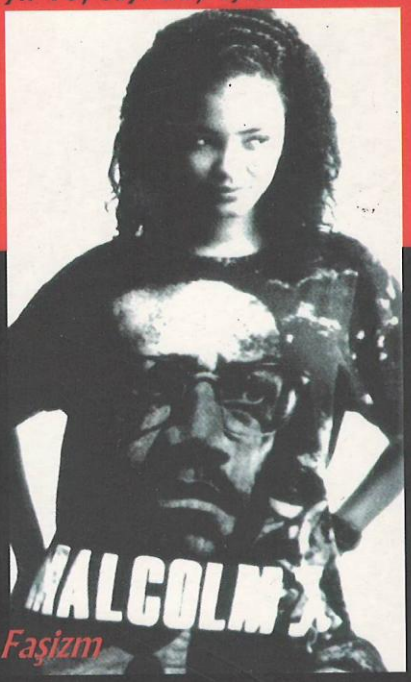
tezkire

yıl 10, sayı 22, eylül/ekim '01

Popüler Kültüre Yaklaşmak



Yasin Aktay — *Karizma, Popüler Kültür ve Faşizm*
aveh L. Afrasiabi — *İslâmi Popülizm*
Cihan Aktaş — *İran Sinemasında Kadın Starlarla Gelen Model Meselesi*
Şerif Esendemir — *Sinema ve Gerçeklik: Beyaz Perdenin Arkası*
Slovaj Zizek — *The Matrix ya da Malebranche Hollywood'da*
Dilaver Demirağ — *Bekle Dedim Gölgeye ya da Karagöz Pokemon'a Karşı*
Ertan Özensel — *Popüler Kültür ve İnanç Turizmi*
İlker Özdemir — *Popüler Bir İkon Olarak Fatih Terim*
Röportaj — *Emmanuel Levinas ile Fenomenolojiden Etiğe*
Işık Yanar — *Hayaletbilim ve Hayalet Kimlikler*

Türkiye ve Dünya Gündemi Yazılarıyla

Ercan Şen • Murat Çemrek

düşünce, siyaset, sosyal bilim

t e z k i r e
düşünce, siyaset, sosyal bilim
iki ayda bir yayınlanır

Esam Yayın-Dağıtım Sanayi Tic. Ltd. Şti.*adına*
Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni
Ercan Şen

Yazı İşleri Müdürü
Şerif Esendemir

Yayın Kurulu
Ercan Şen, Nuh Yılmaz, Murat Güzel,
Nuray Mert, Ömer Çelik, Yasin Aktay,
Erol Mutlu, Hatem Ete, HamzaTaşdelen,
Cemalettin Haşimi

22. Sayı Dosya Editörü
Hamza Taşdelen

Redaksiyon
Barbaros Akçakaya,
Mehmet Aslan, Yunus Levent,

Kapak Tasarım
Uğur Erbaş

Web Tasarım
Enes Koytak

Sayfa Tasarım
ESAM

Baskı: 1 Eylül, 2001
Fiyatı: 4.000.000.TL (KDV dahil)
1500 Adet Basılmıştır.

Yönetim Yeri
Meşrutiyet Cad. Bayındır II Sok.
No: 60/5 06000-00 Kızılay/ANKARA
Tel & Fax:(312)4196931-4186570
e-posta: tezkire@yahoo.com
web adresi: www.tezkire.com

Yeni yayın döneminde (23. sayıdan itibaren yıllık 6 sayı) t e z k i r e' ye abone olmak isteyenlerin 25 milyon liralık tutarı Ercan Şen'in **4218 2564 448** numaralı **İş Bankamatik** hesabına veya **104260** numaralı **Posta Çeki** Hesabına yatırarak posta çeki veya banka dekontunu yazışma adresimize göndermeleri gerekmektedir. Yurt dışı abonelik ücreti 100$ ya da 150 DM'dir. Dekontla birlikte lütfen, adınızı, açık adresinizi, posta kodunuzu belirtiniz.

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur. Gönderilen yazılar iade edilmez. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar Yayın ve Hakem Kurulu tarafından incelenir ve gönderildikten sonra en geç bir ay içerisinde yayınlanıp yayınlanmayacağı belirtilir. Bu işlemin hızlandırılması için yazıların iki nüsha olarak gönderilmesi, mümkünse Macintosh veya *IBM* uyumluların kelime işlemci (Microsoft Word (6.0 ve yukarısı), Corel Word Perfect, QuarkXPress vb.) programlarında kaydedilmiş disketler içerisinde gönderilmeleri uygun olur. Yazılarda referans sistemine (sosyal bilimlerde kullanılan Harvard veya Chicago sistemleri) uyulmasına özen gösterilmelidir.

Temsilcilerimiz

Adana / *Mehmet Yücel* / (322) 429 61 01
Adapazarı / *Mustafa Kambur* / (264) 281 97 42
Diyarbakır / *Nurettin Gürl* (412) 222 23 58
Erzurum / Bahset Karslı / (442) 317 03 99
Isparta / *Abbas Pirimoğlu* / (542) 453 13 32
İstanbul / *Şerif Esendemirl* (536) 219 89 81
İzmir / *Serkan Yorgancılar* / (232) 244 60 83
Konya / *Murat Güzel* / (332) 350 07 12
Malatya / *Abdurrahman Akçmar* / (532) 727 58 02
Sivas / *Atilla Soykan* / (535) 417 64 55
Şanlıurfa / *Tuncay Karakoyun* / (533) 212 72 75
Trabzon / *Eyüp Köktaş* / (462) 326 35 58-59

ISSN 1302-7875

SİNEMA VE GERÇEKLİK: BEYAZ PERDENİN ARKASI

Şerif Esendemir

Doğu'nun Batı için ne ifade ettiği sorusu akademik çevrelerce yıllar boyu tartışılagelmiştir. Oryantalizm tartışmalarında bariz bir şekilde görüldüğü gibi soru(n) genel olarak hep söylemsel düzeyde irdelenmiş bu olgunun gerçek hayatımızı etkileyen kültürel taşıyıcılarına ise yeni yeni değinilmeye başlanmıştır. Değişik bağlamlarda tartışılan batılılaş(tır)ma, modernleş(tir)me ve hatta moda gibi konular buna ışık tutsa da sözkonusu söylemin nasıl işlediğine dair farklı bir mülahazada bulunmak faydalı olacaktır. Bu minvalde Vizontele ve Sarhoş Atlar Zamanı adlı filmleri değerlendirerek, gerçek hayatımızın içinden konuşan bir söylem geliştiren bu kültürelliğin işleyiş mantığını anlamaya çalışacağız.

Camera Obscura ve Heidegger'in Teknoloji Eleştirisi: Gerçekliğin Şeyleşmesi

Filmleri değerlendirmeye geçmeden önce gerçekliğin kurgusal boyutunun sinemasal üstdilde, 'normal' dilden ne denli farklılaşıp kurgulsallık düzeyinin arttığını inceleyelim. Bu tabii ki medyada yaratılan imgenin (image) niteliğiyle ilintili bir şeydir. Yani, yaratılan imge görme biçimlerimizle bağlantılı olarak zaman ve mekan içerisinde bir değişime uğrar. İmgeler, Berger'e göre, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Mekanik bir kayıt olarak görülen fotoğraflar bile sınırsız görünüm olanakları arasında bize bir görünüm sağlarlar (Berger, 1995). Ancak teknolojik bir icat olan kamerayla birlikte bu görünümün akışkanlığı artmış; kamera, imgeleri üretmeye işlerlik kazandırdığı gibi zamanın algılanma tarzlarını değiştirmiş, mekanın aşılmasını hızlandırmıştır. Bu nedenle kamerayla birlikte imgenin tarihselliği bile tartışılabilir bir duruma gelmiştir. Çünkü, Berger'in de belirttiği gibi tarih her zaman belli bir şimdi'yle onun geçmişi arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışır (Berger, 1995: 11). Kamera da bize kurulan bu ilişkiyi fotoğraflayarak geçmiş ve geleceğin içinde yer aldığı 'şimdi'nin (ânın) resmini verir. Bunun geçmişten ne nedenli *izler* (traces)

t e z k i r e, *düşünce, siyaset, sosyal bilim dergisi, yıl 10, sayı 22, eylül/ekim 2001, s. 98-105*

taşıdığını görmezden gelsek bile geleceğe ilişkin kurgusal bir işlevi haiz olduğunu görmezlikten gelemeyiz. Bundan dolayı, kameranın her hangi bir gelecek tasarımına ideolojik anlamda araç olabileceğini çıkarabiliriz. Bu noktada tabii ki farklı görüşler ileri sürülebilir. Mesela, Coyne'nin belirttiği gibi, Heidegger genel anlamda teknolojiyi bir araç olarak görmez; aksine, ona göre teknoloji Varlığın (Sein) belirli bir anlamdaki ifşa biçimidir; ama, aynı zamanda Varlık kendini bir tarzda açarken başka bir tarzda da gizlemektedir. Çünkü, mesela teknolojik düşünce bizi belirli bir düşünce biçimine sevk eder. Bu tabii ki bilgi teknolojisinin insanları manipüle ettiği ve bütünüyle kontrol altına aldığı anlamına gelmez. Tersine teknoloji esasında (in essence) bizim kontrol edildiğimiz vehmine kapılmamıza yardımcı olur. Bu bağlamda teknoloji varlık sorununu tartışma zemini bile yaratabilir (Coyne,1997). Heidegger'in bu görüşü teknolojinin araçsallaştırılmayacağı anlamına gelmemelidir tabiki. Çünkü o teknolojinin doğasına ilişkin çıkarımlarda bulunarak aslında doğasından saptırılan teknolojinin ne kadar da araçsallaştırılacağını göstermektedir.

Teknolojinin araçsallaşarak ideolojik bir *apparatus*a dönüşmesi de mümkündür. Marx'ın ideolojiye ilişkin *camera obscura* teşbihi buna uyarlandığında teknolojinin, özelde kameranın, gerçekliği ne denli örttüğü anlaşılabilir. Kameranın orada tamamen çerçevesini çizemediğimiz gerçekliği bütünüyle yansıt(a)ması bir yana, gerçekliğin yansıttığı kadarlık kısmını da tahrip etme, bozma ve/veya inşa etme ihtimali her zaman vardır. Bu durum kısmen kameradan etkilense bile bizatihi gerçekliğin kendisinden kaynaklanır. Çünkü, gerçeklik kendinde ancak tahayyül edeceğimiz bir şeydir. Yani, biz sadece gerçekliği tahayyül ederek bir gerçeklik idrakine sahip olabiliriz. Bu tabii ki gerçekliğin var veya yok, soyut ya da somut olduğu anlamına gelmez. Aksine bu onun yok olduğu için var olabilen veya soyut olduğu için somut olabilen bir entite olduğunu gösterir. Bu nedenle kameranın gerçekliği ne denli örtüğünü tartışmadan önce gerçekliğin bizatihi doğasına bakmakta fayda vardır. Bu bize aynı zamanda gerçeklikle ve kamerayla kurduğumuz ilişkinin biçimini gösterecektir.

Hayali Olanın Ötesinde: Gerçeklik Ne Kadar Gerçek?

Zamanımızın en önemli düşünürlerinden biri olan Zizek'e göre gerçeklik hayaletten ayrılamaz bir şeydir. Çünkü gerçekliğin çerçevesi olağanüstü hayali bir ilave (uncanny spectural supplement) ile örülmüştür. Peki gerçekliğin bu denli hayaletten azade olamamasının sebebi nedir? Zizek bu noktada Lacan'a başvurarak gerçekliğin kendinde bir şey olmadığını iddia eder. Çünkü gerçeklik daima sembolize edilerek kurulur ve bu sembolik mekanizmayla biçimlendirilir. Öyleki bu sembolizasyon zaman zaman kırılmalara uğramasına rağmen hiçbir zaman gerçeği örme (to cover) imkanı oluşamaz. Üstelik, gerçekliğin bir parçasını oluştu-

ran sembolize edilmemiş parçaların varlığı devamlı bir hayali görüngüler (spectural apparations)silsilesi gerektirir . Burada hayali olanı kurguyla karıştırmamak gerekmektedir. Çünkü gerçeklik hiçbir zaman kendisi değildir . O hep kendsini tamamlanamayan başarısız sembolizasyon özelliğiyle sunmaya çalışır. Hayali görüngüler bu noktada oluşur ki onlar gerçekliği Gerçek'ten ayırırlar. Çünkü gerçekliğin Gerçek'in tersine kısmen bir sembolik kurgu karakteri vardır. Ancak hayali olan (spectre) bu sembolik kuruluşu devamlı ortadan kaldırmaya çalışır. Bu sebeple Zizek'e göre hayali görüngülerin gerçekliğin boşluklarını doldurduğunu söyleyebiliriz(Zizek, 1997a:21).

Gerçeklik, Zizek'e göre, tanım olarak hakikat (truth) gibi hiçbir zaman bir bütün değildir. Bu nedenle hayali olanın örttüğü şey gerçeklik değil onun öncelliğidir. Başka bir değişle örtülen şey temsili mukabil olamayan, sınırları çizilemeyen X'tir. Ki gerçeklik ancak bunun üzerinde kurulabilir (Zizek, 1997a:21). Burada Zizek'in gerçekliğe örtülü de olsa bir öz aradığı söylenebilir. Öyle görünüyorki bu özün çerçevesini de gerçeklik gibi örmek zordur. Dahası, Hegel'e referansla Benhabib'in belirttiği gibi, şayet biz gerçekliği bir öz temelinde görmeye çalışırsak bir gelecekler dizgesi içerisinde gerçeklik aktüaliteye dönüşmez mi? O artık basitçe kendisi olarak kalmadığı gibi ihtimallerin aktüalizasyonu olarak sürekli bir değişimi/dönüşümü beraberinde getirmez mi?(Benhabib, 1997:80). Görüldüğü gibi gerçekliğin çerçevesini çizerek gerçekliği tanımlamak bir hayli zordur. Bir tanım yapmadan ve/veya gerçekliğe bir öz aramadan varlığından ve/veya yokluğundan dem vurmak daha da zordur. Sizleri bu kadim problemle başbaşa bırakarak en azından var olduğu kadarıyla gerçekliğin nasıl örtüldüğünü ideoloji tartışmasıyla açıklamaya çalışacağız.

İdeoloji: Gerçek Bir Maske

İdeoloji her şeyden önce bize görünen ile görünmeyen ve tahmin edilenle edilemeyen arasındaki ilişkinin matriksini sunar. Başka bir değişle ideoloji bunlar arasındaki ilişkinin değişim trendini gösterir. Burada birbirinden farklı gibi görünen ancak birbirlerini bütünleyen iki görüşü verebiliriz: Louis Althusser'in ideolojinin maddi varlığına ilişkin düşünceleri ve Slovaj Zizek'in ideolojinin gerçeklikle girdiği ilişkisindeki soyut varlığı.

Althusser'in ideoloji anlayışında özet olarak göze çarpan iki temel özellik vardır: Birincisi, ideoloji bireyin soyut/imaginary dünyasından kendi gerçek dünyasına doğru bir temsiller yumağıdır. İkinci olarak, Althusser bundan yola çıkarak ideolojinin maddi bir varlığa sahip olduğunu iddia eder. Çünkü ona göre "idealar" veya "temsiller" soyut bir varlığa değil maddi bir varlığa sahiptirler. Mesela, ben Tanrı'ya inanıyorsam kiliseye gidiyorum: Bu nedenle, kısaca, Althusser'in anlayışına göre şunları söyleyebiliriz: Biz ancak ideolojinin içinde

kalarak eyleyebiliriz. Bunun yanısıra öznesiz bir ideoloji hiçbir şekilde mümkün değildir. Öyleki ideoloji bireyi bir özne olarak çağırır (hail or interpellate). Başka bir deyişle, özne olmadan ideoloji, ideoloji olmadan özne mümkün olamaz (Althusser, 1997:128). Burada Althusser Marx'ın *Alman İdeolojisi*'nde ideolojinin salt bir yanılsamadan ibaret olduğu yönündeki tezini tartışmaya açarak ideolojinin maddi varlığı üzerinde durmaktadır.

Slovaj Zizek'e gelince o bizatihi ideolojinin varlığını/gerçekliğini tartışmaya açarak ideolojinin kurgusallığını vurgulamaktadır. Zizek'e göre ideoloji basitçe yanlış bilinç değildir. Ona bakarsanız gerçekliğin bizatihi kensini de ideolojik bir şey olarak algılayabiliriz. Halbuki ideolojik olan şey eyleyicilerin kendi malumatları/bilgileri dışındaki şeyleri onun bir özü olarak sundukları sosyal gerçekliğin ta kendisidir. Bunu açımlarsak, sosyalliğin etkisi ve üretimi basitçe şunu imlemektedir: Bireyler ne yaptıklarını bilmezler. Bu nedenle ideolojik olan şey herhangi bir (sosyal) varlığın yanlış bilinci değil bu varlığın yanlış bilince maruz kalmasıdır (Zizek, 1997b:305). Burada Zizek'in temel derdi gerçekliğin bizatihi kendisinin bile ideolojik bir mistifikasyon olmadan kurulmayacağını vurgulamaktır. Farzedelimki ideoloji bir yanlış bilinç olarak gerçekliğin bir yanlış algılamasıdır. Yine bu, bilincin veya gerçekliğin vazgeçilmez bir parçası olmak zorundadır. Bu da tek başına bize ideolojinin gerçeklikle ne denli ilişkide olması gerektiğini göstermektedir.

Zizek'e göre ideolojiyi salt bir yanılsamaya indirgemek de yanlıştır. Çünkü yanılsama bilgi(knowledge) insanın yaptıklarına içkin olarak gerçeklik cenahında oluşur. Dahası, bir yandan insanların bilmedikleri tek şey kendi gerçekleikleridir, eylemleridir. Ki bunlar hep bir yanılsama veya fetişistik tersdöndürmeyle yönlendirilir. Öte yandan onların ihmal ettikleri/yanlış algıladıkları şey gerçeklik değildir; onların da gerçekliğini/sosyal aktivitelerini kapsayan bir tür yanılsamadır. Çünkü onlar ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama hâlâ sanki bir şey bilmiyormış gibi aynı tavrı sergiliyorlar. Bu nedenle Zizek'e göre yanılsamanın ikircikli bir yapısı vardır: Gerçekliğimizi oluşturan yanılsamanın gözden kaçırılması ve bunun gerçeklikle girdiği etkili ilişki. Ki bu gözden kaçırılan ve bilindışı yanılsama *ideoljik fantazi* olarak adlandırılabilir (Zizek, 1997b: 316).

Zizek bu kavramı Lacan'dan esinlenerek ortaya atar. Lacan gerçekliği bizim arzumuzun Gerçek'ini maskelemeye yarayan bir fantazik-oluşum olarak tanımlamıştı.[1] Ancak, Zizek'e göre, Lacan gerçekligin fantazmatik bir oluşum olduğunu söylerken hayatın basitçe bir rüyadan ibaret olduğunu söylemiyordu. Çünkü, her zaman bir özle (hard kernel ile) yüzyüzeyiz. Ancak bu tamayıyla yanıltıcı görüngülerin genel bir oyunu anlamına gelmez. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi. Mesela, bir rüyadan uyanırken "bu bir rüyaydı" deriz ve rüyadan sonra başka bir gerçeklikle karşılaşırız. Bu gerçeklikle karşılaşmamız bize sadece bu rüyaya ilişkin bir bi-

1. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth 1979, chs 5, 6.

linç sağlayabilir. Görüldüğü gibi burada rolümüzün olmasının yanısıra birer hiç mesabesindeyiz (Zizek, 1997b: 325). Fakat ona göre ideolojik bir rüyanın gücünü kırmayı ancak sözkonusu rüyadan içre kendini gösteren arzumuzun Gerçek-'iyle yüzleşmekle gerçekleştirebiliriz. Ama bu çok zor bir süreçtir. Buna basitçe anti-semitizmi örnek olarak verebiliriz. Misal olarak bundan her ne kadar kendimizi azade görsek bile yine buna kurban olmuyor muyuz?(Zizek, 1997b: 325-326).

Vizontele Versus Sarhoş Atlar Zamanı

Türkiye'de son zamanlarda birbirinden tamamen farklı özellikler gösteren iki film vizyona girdi: Vizontele ve Sarhoş Atlar Zamanı. Vizontele bilindiği gibi Türk medyasının popüler simalarından Yılmaz Erdoğan tarafından kurgulandı ve rolleri paylaşıldı. Burada filmi 'tekniğe yönelik hiçbir soru(n)' olmaması hasebiyle teknik yönden hiç irdelemeyeceğiz. Film genel olarak 'orada' kendi iç dinamikleriyle değişmekten mahrum statik bir toplumun geç kapitalizmin bir simgesi olan televizyonun nimetleriyle nasıl dönüştürüldüklerini ima etmektedir. Filmin böyle bir şeyi hedeflemediğini kabul etsek bile sonuç itibariyle dünya küresel kapitalizminde böylesi bir yere oturmaktadır. Filmin son sahnesinde televizyonun toprağa gömülmesi televizyona karşı olumsuz bir bakış sunmasına rağmen bu alete karşı en sert eleştirilerin kekeme imam ve çocuklarına Kur'an okutan Zine'den gelmesi bunu negatifleştirir. Çünkü neticede beldenin aydını olan belediye başkanı bu projeyi desteklemektedir. Kaldıki televizyonu toprağa gömen köyün delisi Emin ve askerde şehit düşen çocuğunun mezar 'eksikliğini' gidermek isteyen deliren Zine'dir. Bu noktalardan filme bakıldığında sinema ve gerçeklik denklemini oturtmadan filmin ne denli ideolojik bir yaklaşımla kurgulandığını söyleyebiliriz. Bu durumda her hangi bir filmin gerçeği tıpatıp yansıtacağını kimse iddia edemez. Kaldıki gerçekliğin bizatihi kendisinin ne denli muğlak bir şey olduğunu tartıştık. Vizontele'deki film karelerini incelerken gerçekliğe yaklaşmak bir yana sanki belirli kesimler hedef alınmışçasına gerçekliğin bizatihi kendisiyle dalga geçilmiştir. David Lynch'in filimlerinde gördüğümüz gülünce yaklaşan *film noir* (kara sinema) tarzı yücenin gülünçleştirilmesi yerine[2] bu filmde gülünçleştirilen şey yöre insanının bazı toplumsal değerleridir. Mesela, yöre insanının teknolojiyle geç tanışmalarının cehalet biçiminde sonulması: Televizyonda konuşulması farzedilen başbakanın sanki orada olacakmışçasına yöre insanın kendilerine çeki düzen verme isteği. Halkın dini değerlerinin küçümsenmesi: İmamın kekeme olması ve Kur'an eğitimi alan çocukların Kur'an eğitiminden kaçmaları. Bunlar ve benzeri sahneler filmin varolanı olduğundan farklı gösterek gerçeği örtmek yerine gülünçleştirdiğini gös-

2. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Zizek, 2001c.

termektedir. Bu da bize mizahın gerçekleri ifşa eden tek araç olduğu otoriter toplumlarda bazen de ne denli gerçekleri örtbas eden bir araç haline geldiğini göstermektedir.

Peki Sarhoş Atlar Zamanı'nı farklı kılan nedir? Filmi farklı kılan şey gerçek hayatın içinden konuşarak 'kendine özgü' bir dil kurma çabasıdır. Bu çaba tek başına Irak sınırında bir Kürt köyünde babaları ölen çocukların yaşam mücadelesinde bariz bir şekilde kendini gösterir. Vizontele'nin aksine, bu filmde 'öteki'nin gözü olan kameranın, kareleri dışardan/üstten değil olay anında oyuncularla beraber hareket etmesi çok ilgi çekicidir. Yani kamera insanlar arasında serbestce gezinerek varolanı olduğu gibi yansıtmanın profilini çizmektedir. Bu da bize filmin ne denli gerçek hayatın içinden sunulduğunu gösterir. Ayrıca filmde kareler aynı zamanda bir gerçek zaman diliminde verilmeye çalışılır. Dahası oyuncular İran medyasından seçilmiş insanlar değil, o olayı yaşamış/yaşayan beş çocuklu bir ailedir. Yönetmen Bahman Gobadi bu çocukların peşine takılarak onların hayat mücadelesini resmetmeye çalışır. Bu nedenle olay temamen gerçek hayattan bir kesit olup ideolojik yönelimlere yol açabilecek kurgusallıktan uzaktır. Irak sınırında Sardap köyünde yaşayan çoçuklar sınırın ötesindeki pazar yerinde cam bardak, sabun gibi eşyaları paketleyerek veya hammallık yaparak geçimlerini sağlamaktadırlar. Babası öldükten sonra ailenin geçimini sağlamak için okulunu bırakmak zorunda kalan Eyüp kaçakçılıkla uğraşır. Bunu sadece para için değil abisi Medi'nin ameliyatı ve kızkardeşi Emine'nin okul ihtiyaçlarını karşılamak için yapmaktadır. Vefakarlığın nadide örneklerinden biri olan bu davranış Rojin'in kardeşini daha fazla zor durumda bırakmamak için bir katır karşılığında sevmediği zengin bir erkekle evlenmeyi kabul etmesiyle pekişir. Bu yönüyle film Doğu toplumlarında ailede karşılıklı dayanışmanın ne denli güçlü olduğunu gösterir. Çekirdeklere ayrışmamış bir ailede hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen devam ettiği görülür. Burada velevki mülksüzlerin kaçakçılık benzeri suç adedilen uğraşlarıyla hayat yürüsün. Ki burada bunun dışında bu insanların başka seçenekleri yoktur. Bu nedenle belki filme yöneltilebilecek tek eleştirinin insanın hayatı ve toplumun şartları gözönüne bulundurulduğunda havada kalacağı açıktır.

Filmde göze çarpan başka bir ilginç nokta İran sinemasında sıkça rastladığımız kız ve erkek ilişkilerinde oyuncuların kardeş gösterilme geleneğinin sürdürülmesidir. Ki bu filmde oyuncular zaten gerçekten kardeştirler. Ancak bu filmde bunun sürdürülmesi başka bir anlam kazanmaktadır. Çünkü bu aynı zamanda başka bir kültürün de izini sürmektedir. Kürtçe olan ve bir Kürt ailesini konu alan bu film belki yetişecek olan Kürt sinemacılarının Kürt kültürüne yönelik sinema dilinde nasıl bir strateji uygulamaları gerektiğine dair önemli ip uçları verir. Böylece temamen politik bir angajmana indirgenen Kürt kelimesinin gerçek hüviyetine sahip çıkılarak toplumsal seterotiplerden azade bir şekilde

okunma şanşı doğabilir. Bu olmayınca da son zamanlarda tartışılan ulusal güvenlik gibi hassas bir konunun bile başka yerlere çekilme durumu ortaya çıkar. Böylece toplum bazı gerçekleri maskeleyen anlayışın dışında başka bir anlayışa değilki sahip olmayı, saygı göstermeyi bile öğrenemez.

Yönetmen Bahman Gobadi Türkiye'de filme dair yaptığı açıklamalarının tümünde filmin siyasi bir amaç gütmediğini söylerken ironik bir şekilde filme başka yönlerden de bakılması gerektiğinin altını çiziyordu. Yoksa filmin siyasi bir duruşa haiz olduğunu herkes bilmektedir. Ancak bu siyasanın tek ayırıcı niteliği ilkelerini kendisinin belirlemesidir. Şayet filmin böyle bir yapısı olmasaydı herhangi bir dünya görüşünü birilerine empoze etmek için kurgusallığa ve başkalarıyla dalga geçmek için kara mizaha başvuracaktı. Ancak film sadece bir ailenin hayatından bir kesit sunarak özgüllüğünü konuşturmayı yeğlemektedir. Bu da tek başına filmin başarılı olma nedenini ve gerçeklikle kurduğu ilişkide sadelikten niçin uzaklaşmadığını göstermektedir.

Sonuç Yerine

İnsanoğlu 'öteki'ni tanımaya ve farklı olana ilgi duymaya meyilli bir varlıktır. Bu tanıma bazen beraberinde bir tahakküm getirse de zaman zaman 'öteki'ni bilme noktasında önemli ipuçları verir. Vizontele'ye baktığımızda bir yandan ilk göze çarpan şey farklı olana ilginin fantazmatik bir düzeyden sinematografik bir düzeye kaymasıdır. Yani sinemanın diliyle farklı olanın bir hakim özne tarafından içselleştirilmek istenmesidir. Basitçe söyleyecek olursak orada konuşamayacak olanlar, Doğu toplumları özelde Kürtler, temsillerle konuşturularak bir bir içeriye davet edilmektedir. Böylece bölge insanı hakkında beslenilen yargılar sinema diline aktarılarak toplumsal seterotipler geliştirilmektedir. Öte yandan filmin Güneydoğu'da olayların durulmasının akabine denk gelmesi yıllardır bir 'savaş' havasıyla öcü gösterilenlerin bir 'barış' havasıyla cici gösterilmesi sözkonusudur. Böylece geliştirilen seterotiplerin sinamanın diliyle kırılarak yeni seterotiplerin yaratılması sözkonusu olacaktır. Bu bağlamda Sarhoş Atlar Zamanı'nın Türkiye'de gösterime girmesi çok anlamlıdır. Filmin böyle bir iddiası olmasa da Türkiye'de böyle bir işlev gördüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Film evrensel düzeyde bir 'öteki'ye gereksinim duyulmadan kendi iç dinamikleriyle nasıl 'kendi' olabileceğini iddia eder niteliktedir. Bu iddia diğerini içeriye davet etmeden bir *özkimlik* pratiğinde gerçekleşir. Sömürge söylemin geliştirmiş olduğu konuşamaz Doğu iddiasının aksine Doğunun nasıl kendi diliyle konuşabileceğini gösterir. Bu nedenle Doğu/ Batı çalışmalarında oryantalist metinlerin yanı sıra sinematografik metinler de eleştirel bir gözle incelenebilir.

REFERANSLAR

Althusser, L. (1997) 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)', in Slavoj Zizek (ed.) *Mapping Ideology*. London: Verso

Benhabib, S. (1997) 'The Critique of Instrumental Reason', in Slavoj Zizek (ed.) *Mapping Ideology*. London: Verso

Berger, J.(1995) *The Ways of Seeing*. London: Penguin

Coyne, R. (1997) *Designing Information Technology in the Postmodern Age*. Cambridge: The MİT Press.

Zizek, S. (1997a) 'The Spectre of Ideology', in Slavoj Zizek (ed.) *Mapping Ideology*. London: Verso

Zizek, S. (1997b) 'How did Marx Invent the Symptom?', in Slavoj Zizek (ed.) *Mapping Ideology*. London: Verso

Zizek, S. (2001) *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otobanı Üzerine*. (çev. S. Kılıç), İstanbul: Om.