

Değini:

*Kurtlar Vadisi-Irak ve Erkek Egemen
Cinsiyet Rejiminde İktidar(sızlık)*

Geniş ölçekteki reklam kampanyasına koşut olarak 3 Şubat 2006'da Türkiye'deki tüm sinema salonlarında Serdar Akar'ın yönetmenliğini, metin yazarlığını Raci Şaşmaz ve Bahadır Özdener'in yaptığı *Kurtlar Vadisi-Irak* adlı film gösterime girdi. Gösterime girdiği günden itibaren de film, medyanın gündemine aşağı yukarı şu hususlarla geldi: sinema salonlarını dolduran genç kalabalığın kimliği ve bu izleyici kitlesinin izleme sonrasında filmi alkışlama edimleri, bazı yetişkin izleyicilerin küçük çocuklarını bilinçlendirmek ve yetiştirmek amacı ile bu filme getirmesi, anlatının beslendiği 4 Temmuz 2003 tarihli olay ile "Yeni Sinemacılar" olarak adlandırılan Panna Film ekibine ilişkin çeşitli tartışmalar... Bu etnik milliyetçi söyleme sahip filmin metni ve izleme pratikleri üzerine niye bu kadar "özenle" durup düşünmeli diye soracak olursanız, eleştirel pedagojinin önemli düşünürlerinden Henry A. Giroux'un sinema yapıtları üzerine bir saptamasına dikkat çekerek yanıt vermek yerinde olur: "Filmler, eğlendirmekten daha çok şey yaparlar: özne konumları sunarlar, arzuları harekete geçirirler, bize bilinçsizce etki ederler ve (Amerikan) kültürünün topografyasını inşa etmeye yardım ederler" (3). Diğer bir deyişle, filmler, kamunun belleğini, umutlarını, popüler bilincini, fantezilerini kurarlar ve metinsel paylaşım ediminin kendisinde anlatıyı tüketenleri metin üzerinden daha geniş bir kamusal ortaklığa/konuşmayı paylaşmaya davet ederler. Bu nedenle, filmlerin metin çözümlenmeleri ve/veya izleme pratiklerinin incelenmesi, iktidarın varolan ve verili toplumsal, kültürel ve kurumsal

Mutlu Binark
Başkent Üniversitesi
İletişim Fakültesi

mekanizmalarını kavrayabilmek ve bu kurumlara müdahale edilebilmek için pedagojik donanım sağlar, kanal açar.

Kurtlar Vadisi-Irak için ilk olarak söylenebilecek husus, filmin Türk sinemasında aksiyon sineması örneklerinden birini oluşturduğudur. Anlatının içeriğine bakıldığında ise, "Büyük Öteki"nin üretildiği ve komplo teorilerinden beslenen bir metnin geliştirildiği saptanmaktadır. Anlatının etnik milliyetçi ideoloji ve "gerçek İslam" arasında gidip gelen salınımı ise, popüler belleklerde medya metinleri, özellikle de haber metinlerinde dolaşıma sokulan imgelerden beslenmekte ve bu imge malzemeleri simge yüklü anlamların üretiminde kullanılmaktadır. Reel sosyo-politik dünyada yaşanan olayları ve durumları da başarılı bir yeniden-yaratma ile kendi metinsel üretimine dahil etmekte, anlatının "gerçeğe benzerliği" bu şekilde, sanki bu/nlar "gerçek-miş" olarak izler-kitlenin "bakışına" "ideolojikleştirilmiş" gösterenleri ile sokulmakta, böylece son kertede "iyi paketlenmiş" bir medya metninin gerçekleştiği dünya gerçekliği olarak alınılmak üzere izler-kitlenin tüketimine ve bilişsel haritasının inşası için sunulmaktadır. Anlatının medya metinlerinde dolaşıma sokulan bir takım enformasyona, toplumsal ve siyasal gerçeklere dayanması ve bunların dramatisasyonu ile kamusal ve gündelik yaşamın dilinin diyaloglarda harmanlanması, kurmaca ile gerçek olan arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. *Kurtlar Vadisi-Irak*'taki bu ve benzeri kullanım örneklerinin izlerini süreceğiz olursak, çok sayıda dil oyunları, yananlam, metafor, metanomi, simge, imge ve metinlerarasılık kullanımına rastlayabiliriz. Bu noktada, anlatı yapısının temel öğelerinin de medya metinlerinden ödünç alındığını ve "canlandırıldığını" belirtelim: 4 Temmuz olayı, Ebu Garip Hapishanesi işkenceleri, canlı bomba eylemleri vd. Ebu Garip Hapishanesi'nde ABD Ordusu askerleri tarafından Iraklı erkek mahkumlara uygulanan "insanisizleştirme" ve fallusun erkinden yoksun bırakarak, Doğulu özneyi dışlaştırma ediminin, dolaşıma çıkan haber fotoğraflarından ve internet görüntülerinden yararlanılarak yeniden canlandırıldığı sahnede, "Büyük Öteki"nin "İd-Kötülüğü" vurgulanmakta, üstelik burada mahkumlar üzerinden Batılı ülkelere organ nakli ticareti yapan Doktor karakterinin inşası ile ana kahraman Polat Alemdar'ın filmin başında Sam Marshall ile ilk karşılaşmasında dile getirdiği "Amerikan kapitalizmi ve Amerikan Ordusu" ara-

sındaki doğrudan ilişki kurulmaktadır: Küreselleşmenin ürettiği yeni sömürgeci pratikler özünde İmparatorun sermayesinin artışına hizmet etmektedir. Bu nedenle, bu anlatı küresel, aşkın ve rasyonel "Büyük Öteki"ye karşı yerelin gücünün duygudaşıktan, takımdaşıktan, inançtan, yoksunluğun ve ezilmişliğin tetiklediği fedakarlıktan/gözü karalıktan beslendiğini öne süren ikili bir yapı üzerine kurulur ve "Büyük Öteki"nin hesapbilirliğine karşı duygulanım dünyasının gücü/erki yanında saf tutar. Konuşma örgüsü içinde çok az sayıda yer alan espriler, bu çerçevede yerelin bilgisinden beslenmekte, izler-kitleyi Büyük Sam Amca'dan Sam Marshall'a uzanan temsil pratiğinde Polat Alemdar ve ekip-daşlarının yandaşlığında/tafaftarlığında yer almaya çağırır. Başa çuval geçirme (paketleme) olayına anlatıda simgesel gösterge olarak kahraman ve anti-kahramanın karşılaşmalarında, öykü içi devinimlerinde başvurulmakta, burada olayın kendisi öznenin kastre edilmesine, diğer bir deyişle iktidarsızlaşmasına işaret ederken, anlatının ana karakteri Polat Alemdar ve yan karakterleri Memati, Abdülhey ve Güllü Erhan, dizi izleğinde de vurgulandığı gibi "hep hizmet ettikleri" "Milletin" üyeleri olarak, hem başlarına çuval geçirilen Türk askerlerinin hem de Doğulu halkların koruyucu ve kollayıcıları olarak, Iraklıların çifte kastre (hadım etme) edilmesine karşı mücadele verirler. Popüler belleklerde medya metinleri tarafından kayıtlanan "Büyük Öteki"ne ilişkin imgelerden yararlanmanın yanı sıra, anlatı simgesel değer yüklenen yeni nesnelere de yaratılmıştır: Haç Seferlerine karşı başan ile karşı koymuş Seladdin Eyyubi'nin kuşaktan kuşağa iletilmiş "erkeğin soyunu" ve "namusunu" koruyan hançer, başa çuval geçirme olayının "öcünü" anlatının sonunda almakta ve "Büyük Ötekinin" somut tezahürünün "kalbi deşilmektedir": Rasyonel ve planlayıcı "kötücül" zihin örüntüsü böylece kalbinden vurulmuş olmaktadır. Bu sahnesi, "zulme uğrayan halkların" kastrasyondan *catharsis*'e geçişine olanak sağlamakta, bir anlamda duygulanım dünyası içinde bulunduğu gerilim ve acıdan rahatlatılmaktadır. Bu sahne ile "Efendi-Köle" diyalektiği sözde yerinden edilmektedir. Slavoj Žižek'e başvurarak söyleyecek olursak, bu sahnede gerçekleşen "gösterenin siyasetinin" bir kere daha meşrulaştırılmasıdır. Bu ve benzeri anlatı stratejileri, filmde izler-kitleyi ideal okuma edimine çağırarak için kullanılmaktadır.

"Büyük Öteki", diğer bir deyişle "İmparator"un İd-Kötülüğü ile küreselleşme adı altında gerçekleşen insanisizleştirme edimleri, insan hakları ihlalleri ve yeni sömürgeci pratikler anlatıda serimlenirken, öyküleme salınan bir noktada Kadiri Cemaatinin Şeyhi karakterinde temsilini bulan "gerçek İslam"ı benimseyenlerin birlik olması gerekliliği, "doğru" vuruşma hakkı ve ahlaki ile Kur'an'ın ve Sünnetin hikmetlerinin kavranması gerektiği şeklindeki ikincil temadır. Filmin derin yapısında iyi-kötü, duygusal-rasyonel, fedakar-hazcı birey karşıtlığı kurulmakla birlikte, bu ikincil tema "gerçek inanç" ve "sapkın inanç" karşıtlığını derin yapıya eklemektedir. Sam Marshall'ın temsil ettiği "fundamental Hıristiyanlık", Şeyh'in deyişi ile "Hasan Sabbah'ın sapkın yolundan giden canlı bomba eylemcileri" ile eşitlenmekte, böylece "gerçek inancın" halihazırda "Büyük Öteki" tarafından inşa edilen çok etnili-Babil'de olmadığı imlenmektedir. Çok etnili, dinli ve kültürlü Babil mitine yapılan bu olumsuz göndermeyle, anlatının ana temasının ürettiği hakim ideolojik çerçeve desteklemektedir. Filmin tanıtım ve reklam kampanyalarında kullanılan "sonunu düşünen kahraman olamaz" sloganı ise "gerçek inanç" ve "adanmışlık" tartışmasından beslenmektedir. Filmin kahramanları "bedeni yaraları" düşünmeden "ölüm" ile oyun oynamaktadır. Sonunda, öznenin, "Büyük Öteki"nin Sam Marshall'da tezahür eden eylemselliğinde sürekli olarak yarılmaya uğraması, onu "gerçek inançla" buluşmasına olanak sağlamaktadır. Filmin yan ve tek kadın karakterlerinden biri olan Leyla ve Polat Alemdar'ın geçmişi arasında da metanomik bir bağ kurulmaktadır. Her ikisi de evlat edinilmiş ve "ülkü yolu"nda Şeyh Aslan Bey ve Doğu Bey tarafından yetiştirilmişlerdir. Filmin sonunda kadın karakterin öldürülmesi, Polat Alemdar'ın yoluna yine tek başına devam edeceğine işaret etmekte, böylece ana karakterin yalnızlıktan beslenen "fallik gücü" yeniden üretilmektedir. Dizide olduğu gibi, Elif'in ardından Leyla'nın da "feda edilmesi", gösteren olarak fallusun gücüne kavuşması için ödenmesi gereken bir bedeldir. Leyla'nın ölümü bir anlamda erkek öznenin bedeninde açılan yeni bir kastrasyon yararıdır: Ancak bu yara, en nihayetinde kahramanın "yaşama bakışını" ve "duruşunu" pekiştirmiştir. Ana kahramanın "Millet"e adanmışlığı bu simgesel yara ile desteklenmektedir.

Zizek, küresel kapitalizmin toplumsal koşullarından beslenen iki aşırı şiddet kipi olduğunu belirtmektedir: Bunlardan ilki, evsizlerden, işsizlere değin bir yığın dışlanan ve kolaylıkla yerleri ikame edilebilen bireylerin öznesi oldukları "ultra-nesnel" (yapısal) şiddet; ikincisi ise, "ultra-öznel" şiddettir. İkincisi etnik ve dini köktencilik biçimleri tarafından gerçekleştirilmektedir (245). Polat Alemdar ve Sam karşıtlığı üzerinden akan anlatıdaki temel sorun, kahraman ve karşı-kahramanın da "ultra-öznel şiddet" edimlerinin temel aktörleri olmasıdır. Özlüce söylersek, izler-kitle sadece yazı ya da tura arasında bir seçim yapmaya davet edilmektedir. Zizek şu şekilde devam etmektedir: "Her halükarda, bu aşırı ve temelsiz şiddet, kendine has bir bilgi kipine, aciz ve sinik bir düşünümsellik biçimine sahiptir" (245). Her iki karakterin uyguladığı ve icra ettiği şiddet edimleri kendi ideolojik söylemleri tarafından haklaştırılmaktadır: Kahraman "bir yandan atalarına layık olmaya çalışırken bir yandan zulüm altındaki Doğulu halka yardım etmekte" iken, karşı-kahraman "Tanrı'nın kendisine vaad ettiği topraklara yerleşmekte ve burada yaşayan halklara bir arada yaşama tecrübesi kazandırmaktadır." Bu nedenle, *Kurtlar-Vadisi-Irak* filminin anlatı yapısının ve metin çözümlemesinden ziyade, bundan sonra öncelikli olarak yapılması gereken, metni tüketen farklı aidiyet tasarımlarına sahip bireylerin alımlama pratikleri ile metni gündelik yaşamın toplumsal-siyasal ve ekonomik gerçekleri içinde anlamlandırma edimlerini kavramaya çalışmak ve anlatının ideal okuma stratejisi tarafından "gıdıklanan öznenin" suretini görmeye çalışmak olmalıdır. Hangi özneler neden, "Yalnızca Öteki'yi kendi sefaletimden sorumlu ve/veya suçlu kıldıkça varım" (430) şeklinde gıdıklanmaktadır?

Zizek'in deyişi ile, günümüzde ideolojik duruşu belirleyen iki temel unsur söz konusudur: sinik mesafe ve paranoyak fanteziye beslenen katışıksız inanç (431). Bu her iki unsur da birbirine asli bir şekilde bağlıdır. Zizek şöyle devam etmektedir: "Büyük Öteki'ye (simgesel kurgular düzenine) duyulan güvensizlik, öznenin onu ciddiye almayı reddedişi, bir Öteki'nin Öteki'si olduğu, yani gizli ve göze görünmez ve kadir-i mutlak bir failin tüm ipleri oynattığı ve gösteriyi yönettiği inancına dayanır" (431). Türkiye'de öznenin kendi varoluşunu ve egemenliğini "Ötekiler" ile olan libidinal

mücadelesinde kurma sürecinde, giderek başvurduğu bilişsel haritalardan biri de "komplo teorileri"dir. *Kurtlar Vadisi*'nden *Metal Fırtına*'ya değin uzanan izlek, komplo anlatılarının öznerin şizofrenik yarılmasından üstesinden gelinmesine hizmet ettiğini gösterirken, bu metinlerin yaygın tüketiminin de sadece "orta sınıfların" proto-Faşist tepkileri olarak kavranmaması gerektiğine işaret etmektedir. "Bu anlatılar....muhtelif siyasal tercihlerce kendilerine minimal bir bilişsel haritalama sunduğu için temellük edilebilen birer yüzer gösteren olarak işlerler -bunu yalnızca sağcı popülizmde ve fundamentalizmde değil, liberal merkezde de...ve solcu eğilimlerde de görebiliriz" (432). Büyük kentlerin duvarlarına ve ilan panolarına yakın zamanlarda çiziktirilen "DTÖ" yazıları ile "Aydınlık" vb. yayınlar arasındaki büyük ortaklaşalık "Büyük Öteki"nin inşası, komplo teorileri ve bu söylemleri besleyen her türlü erkek egemen ve ırkçı basmakalıp yargıların her daim dolaşımında tutulmasıdır. Erkek egemen cinsiyet rejiminin muhafazasında ve iktidarsızlaştırılmasına karşı mücadelede farklı özne tasarımlarının söylemleri ve eylemleri kesişebilmektedir. Dolayısıyla, Türkiye'de *Kurtlar-Vadisi-Irak*'ta gıdıklanan özne(ler)in suretlerini nasıl görebiliriz? Bu özneler, bu medya metnini kendi gündelik yaşam gerçeklerini anlamlandırmakta ve durum tanımlarını inşa etmekte nasıl kullanılmaktadır? Bu medya metni ile bireyin farklı toplumsal-siyasal ve ekonomik tecrübeleri alımlama ediminde birbirine nasıl tutturulmaktadır? Bu medya metni erkek egemen cinsiyet rejiminde hangi özne suretlerine "fallusun gücünü" ve bunun imlediği "iktidar" sözde geri iade etmektedir? İşte bu ve benzeri sorular nedeni ile, bu filmin izleme pratiklerini "mercek altına" almak gereklidir ve bu sorulara verilebilecek olası yanıtlar, eleştirel medya pedagojisinin gelişimini destekleyebilecektir.

Kaynakça

- Giroux, Henry A. (2002). *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*. Malden: Blackwell.
- Zizek, Slavoj (2005). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. Çev. Şamil Can. Ankara: Epos.

Kitap Eleştirileri

Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri

Richard Sennett (2005 - 1. basım 2002)

Çeviri: Barış Yıldırım.

İstanbul: Ayrıntı. 171 sayfa.

Oğuzhan Taş

Küresel birikim düzeninde yeni bir gelişim aşamasına geçişi imleyen "esnekleşme", kapitalizmin değişen niteliğinin toplumsal sonuçları üzerine yeni tartışmalar başlatmıştır. "Örgütsüz kapitalizm", "post-fordizm" ve "sınıf-sonrası toplum" gibi kavramsallaştırmalar "esneklik" çerçevesinde şekillenmeye başlayan yeni kapitalizmi tanımlama çabalarının sonucudur. Benzer sorulardan yola çıkan bu kavramsallaştırmaların ortak çıkarımı, kapitalizmin artık "esneklik" çerçevesinde örgütlenmeye başladığı ve üretimin planlanmasında açığa çıkan yeni dinamiklerin önemli sosyo-kültürel ve politik sonuçlar doğuracağı şeklindedir.

Kumar'a göre (65) esasen 1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan örgütsüz kapitalizm, ekonomik girişimlerin ulus-devlet çerçevesinde yoğunlaşması, merkezileşmesi ve düzenlenmesi, Fordist ve Taylorist çizgilerde kitlesel üretim gibi temel görünümünün çoğunu değişikliğe uğratmıştır. Esnekliğin temel bir görünüm olarak ortaya çıktığı örgütsüz kapitalizmin, sistemin tümüyle çözülüp dağılması, düzensizleşmesi anlamına gelmediğini vurgulayan Kumar, kapitalizmin yeni ilkeler etrafında sistematik olarak yapılandırıldığı bu yeni evrenin, sistemin doğasında barındırdığı istikrarsızlık ve huzursuzluğu aşırılaştırarak kültürel ve politik alanda nitel değişimlere yol açtığını düşünür (66-67). Ancak esnekliğin, Fordizmin ilkelerini aşındırma bağlamında içkin bir parçalamalı/bölme eğilimi taşıdığını gözardı etmemek gerekir. Bu eğilime odaklanan "Yeni Zamanlar" projesinin temel tezi, Fordizmden Post-Fordizme geçişin özünün, ileri kapitalist toplumlardaki artan bölünmüşlük, farklılaşma ve parçalanma olduğudur. Projenin öncülerinden Hall