

İdeoloji ve İdeolojinin Sinik İşleyişi: Slavoj Zizek'te Sinema, İdeoloji ve Anlatı İlişkisi

M. Talha Altinkaya*

*“Siz hiç vergi bildirim formu dolduran
bir Kovboy gördünüz mü?”*

Kirk Douglas

Giriş

Nietzsche *“Ahlakın Soykütüğü Bir Polemik”*’in ikinci inceleme kısmında “suç, ‘vicdan rahatsızlığı’ ve ‘benzeri şeyleri” incelerken ‘canlılar dünyasında olagelen her şeyin bir boyun eğdirme, bir efendi olma durumu olduğunu ve tüm bu boyun eğdirme ve efendi olmaların da o zamana kadarki “anlam”ı ve “amaç”ı zorunlu olarak bulanıklaştıracak ya da bütünüyle silecek birer yeniden yorumlama, yeniden düzenleme olduğunu belirtir. Ona göre gerçek ilerlemenin koşulları içerisinde kısmi bir yararsızlaşma, körelme ve yozlaşma, anlamın ve işlevselliğin yitimi vardır. (Nietzsche, 2011: 73-74).

Günümüz toplumları açısından olaylara ve şeylere bakışımızdaki (Nietzsche’nin bahsettiği) anlamın yitimi sadece sanat ve imgede değil etikten estetiğe, politikadan ideolojiye, sosyolojiden felsefeye kadar birçok kavrama nüfuz etmiş ve bu kavramların içeriğini etkilemiştir. İdeoloji kavramı da bu anlam yitimine (ya da anlam kaymasına) tarih boyunca farklı anlamlar kazanarak sahip olmuştur. Terry Eagleton bu durumu *“İdeoloji”* (Eagleton, 2005: 17) isimli kitabında *“Şimdiye kadar hiç kimse ideolojinin tek ve yeterli bir tanımını yapamamıştır ve bu anlamda bu kitap da bir istisna oluşturmayacaktır. Bu durum, bu alanda çalışanların zeka seviyelerinin düşük olmasından değil, ideoloji teriminin kullanışlı ama birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı olmasından kaynaklanır”* diye ifade eder. Ertan Yılmaz’ın Şerif Mardin’den mülhem özetlediği haliyle ideoloji *“doğru düşünme bilimidir (Destutt de Tracy); birtakım eksantrik adamların acayip fikirlerdir (Napoleon); ters/yanlış bilinçtir (Marx); bir sınıfın dünya görüşüdür (Lenin); toplumu bir arada tutan bir sıvadır (Gramsci); maddi bir pratiktir (Althusser”* (Yılmaz, 2008: 63). Eagleton ideoloji ile ilgili yukarıda kısaltılmış olan bu ‘anlam çeşitliliğini göstermek için günümüzde kullanılan bazı

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Bölümü, Arş. Gör. İletişim: talhaaltinkaya@gmail.com

ideoloji tanımlarını gelişigüzel de olsa bir sıralamaya sokar' ve 16 ana tanıma¹ indirger. Ancak bu tanımların hepsinin birbirleri ile bağdaşır nitelikte olmadığını, “örneğin eğer ideoloji toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen herhangi bir inanç kümesi haline geliyorsa, aynı zamanda, bir toplumdaki ifade biçimini ifade etmediğini” belirtir (Eagleton, 2005: 18). Ona göre bazı tanımlamalar ise birbirleri ile bağdaşmalar dahi pejoratif işlevlerinden dolayı nitelik açısından bağdaşmazlar. Bu anlamda ideoloji kavramını tartışmayı, bağdaşım sorununun ötesinde bir soru sorarak başka alanlara genişletmek gerekir.

İdeoloji adını verdiğimiz fikir kümeleri bu noktada çok daha kaypak. Formel işlemlerle zorunlu bağıntısı yok. İdeolojinin de kendi içinde bir mantığı var fakat bu mantık formel mantık değil, duyguların veya şekillenmemiş arayışların mantığı. Bu sav bizi şöyle bir sorunu cevaplandırmak zorunda bırakıyor: O zaman “ideoloji”nin toplumun değişik “kat”-larında birçok kimseler arasında “tutma”sının sebebi nedir? (Mardin, 1997: 17).

Ş. Mardin’in yukarıda sorduğu sorudan da anlaşılacağı üzere ideoloji tartışmaları onun ne olduğunun yanı sıra nasıl işlediği tartışmalarına paralel olarak ilerler. Bu makalede bütün bu işlevleri sunmak ya da tartışmak durumunda değiliz fakat Althusser’in ‘yaşam pratiği’ olarak nitelediği ideoloji kavramına Slavoj Zizek’in yüklediği sinik işlevi tartışarak, sinemanın ideolojiyle ilişkisinin özellikle Zizek açısından anlatı problematiği çerçevesinde nasıl ele alındığına bakacağız.

Çağırılan Özne’den Sinik Özne’ye

Althusser bireyleri ‘çağırın’ ve etkileyen kurumlara ‘Devletin İdeolojik Aygıtları’ (DİA) adını verir ve bu kurumların ‘Devletin Baskı Aygıtları’ndan (DBA) farklı çalıştığını belirtir. Althusser’e göre DBA insanlar üzerindeki tahakkümünü salt baskı yoluyla gerçekleştirirken DİA’lar tamamen hegemonik ilişkiler yolu ile rızayı (razı olmayı) çalıştırır. İdeoloji sınıf çıkarları temelinde toplumsal yaşam içerisinde bir temsiller görünümüne dönüşmüştür ve bu düzen Althusser’in Gramsci’den esinlendiği haliyle rıza kavramının işler hale getirilmesi yoluyla sürdürülür. Bir çocuğun daha anne karnındayken ideolojinin evrenine girdiğini söyleyen Althusser’e göre;

“Her bir DİA’ya kurum ya da örgüt denen şeyler denk düşer. Eğitim DİA’sı için: ilkokuldan yüksekokula kadar çeşitli dereceli okullar, çeşitli enstitüler, vs. dini DİA’lar için: çeşitli kiliseler ve özel örgütleri (Örneğin gençlik.) Siyasal DİA için parlamento, siyasal partiler, vs. Haberleşme DİA’sı için: basın (çeşitli gazeteler ya da gazete grupları, radyo-televizyon ve bir yığın yayın ve örgütler). Aile DİA’sı için aile ile

¹ İdeoloji konusunda Marksist yazında yapılan araştırmalar ve ortaya konulan argümanlar engin bir külliyat oluşturmaktadır. Şüphesiz bu tartışmalar sadece Eagleton’ın belirttiği kaba hatlarla özetlenemez. Örneğin Mannheim da ideoloji üzerine yazmış olduğu “İdeoloji ve Ütopya” isimli önemli eserinde kavramı iki ana hatta tartışır ve bunları ‘Kısmi İdeoloji’ (ki Mannheim’a göre bu işlevselleştirme ve çıkar psikolojisi üzerinden ilerler) ve ‘Bütünlükçü İdeoloji’ olarak adlandırır. (Karl Mannheim, İdeoloji ve Ütopya, Çev: Mehmet Okyayuz, Epos Yayınları, 2002, s. 82-87.)

ilgili tüm kurumlar; şu ünlü öğrenci velileri dernekleri de dahil. Kültürel DİA için spor dahil tüm gösteriler ve belki de basın DİA'sı diye adlandırdığımız şeyle ortak olan bir dizi kurum (...) Her DİA için bunu oluşturan her farklı kurum ve örgüt bir sistem oluşturur. Bu durumda, her DİA'nın tek parçası bile bağlı olduğu sisteme gönderme yapmadan ele alınamaz" (Althusser, 2008: 129).

Bu aygıtların baskı aygıtlarından farklı olarak ideolojinin boyutlarında çalıştığını ve bunların tamamen bir yaşam pratiği olduğunu vurgulayan Althusser'e göre tüm DİA'lar aynı amaca hizmet eder ve kapitalist sömürü ilişkilerini yeniden üretir. Bu yeniden üretimin en derin ve başlangıç noktası bireylerin bilincidir zira *"İdeoloji bireylerin en mahrem bilinçlerine ve en özel davranışlarına işlediğinden dolayı DİA'lar bireysel bilincin en gizli yerine kadar üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlar"* (Althusser, 2008: 240). Bu üretim tinsel dünya olarak tahayyül edilen fikirler dünyası değildir. İdeoloji DİA'larda, bu aygıtların içinde ve pratiklerinde vardır. Althusser buna örnek olarak bireyleri verir. Kapitalist toplumda "Çağrılan özneler" olarak bireylere sürekli olarak kurumlar/kişiler tarafından "seslenilir". Althusser'in polis örneği özelinde ifade etmek gerekirse: "Hey sen!" çağrısına dönen kişi ideolojinin alanına girmiş olur. "Buyrun memur bey" dediği zaman ideolojinin belirlemiş olduğu sınırlar içerisinde 'yurttaş' olur. Çağırılma nettir ve kesintiye uğramaması gerekir. O kadar ki kişi başkasına değil de kendisine seslenildiğini kesinlikle fark etmelidir. Her ne şekilde çağrılırsa çağrılısın özne bunun kendisi olduğunu daima fark eder. Bu sebeple üretim ilişkilerinin ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği en derin başlangıç noktası bireylerin bilincidir.

John Elster'e göre egemen ideoloji bu bilinci kendisine tabii olan insanların arzu ve isteklerini aktif bir biçimde kullanarak şekillendirir fakat aynı zamanda insanların hazırda var olan arzu ve istekleriyle ciddi bir şekilde ilgilenmesi, gerçek beklenti ve ihtiyaçları yakalayıp ortaya çıkarması, bunları yeniden kendi özel dili içerisinde seslendirmesi ve ilgili öznelerle söz konusu ideolojiyi onların gözünde akla uygun ve çekici kılacak şekilde geri sunması da gerekir. İdeoloji bireylerin tutarlı bir kimlik oluşturabilmesini sağlayan temelleri sunacak ölçüde gerçek olmak, etkili eylem için güçlü motivasyonlar yaratmak gibi girişimlerde bulunmak zorundadır. Kısacası başarılı bir ideolojinin zorla kabul ettirilen bir yanılsamadan fazla bir şey olması ve bütün tutarsızlığına rağmen hitap ettiği insanlara kolayca vazgeçip bir kenara bırakılamayacak kadar gerçek ve kabul edilebilir bir toplumsal gerçeklik biçimi üretmesi gerekir (Aktaran Eagleton, 2005: 36). Bu anlamda İdeoloji, *"yalnızca gerçek bir maddi güç (gerçek, çünkü ideoloji etkileri bakımından gerçektir) haline gelmekle kalmıyor, ayrıca belli mücadelelerin icrasında bir mücadele alanı ve bir ödül, kazanılacak bir ödül haline geliyor. Bu, ideolojinin bundan böyle bağımlı bir değişken olarak önceden verili bir gerçekliğin yalnızca zihindeki bir yansıması olarak görülemeyeceği anlamına gelir"* (Küçük, vd, 2005: 92).

Her ne kadar önceden verili bir gerçeklik ideolojinin yeni tanımı ile bağdaşmaz görünse de bu ideolojinin ‘egemen ideoloji’ oluşu ve bunun sınıf temelli çıkar ve gruplardan oluşan bir egemen toplumsal birliğe ait olması “önceden verili” bir durumdur. İdeoloji bu anlamda ne olursa olsun egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eder. Nitekim Stuart Hall bu hizmetin işlendiği ve taşındığı temel ortamın dil ve bilinç pratiği olduğunu çünkü anlamın dil yoluyla inşa edildiğini belirtir.

İlişkilerimize atfettiğimiz ve sayesinde nasıl yaşadığımızı ve hangi pratiğe girdiğimizi bilinçte kavradığımız bu anlamlar basitçe bireylerin teorik ve ideolojik gösterimleri değildir. Bu şekilde anlam vermek temel olarak kendimizi, tecrübemizi ve koşullarımızı zaten nesnelleştirilmiş ideolojik söylemlere, ideolojik alanı dolduran dil yoluyla sergilenen ve düzenlenen mamul ve önceden oluşturulmuş tecrübe etmeler dizilerine yerleştirmektir. Ve bu ideoloji ve bilinç alanı genellikle ve karışıklık yaratacak şekilde kültür olarak adlandırılır: Önceden gördüğümüz gibi, pratiğin ideolojide doğru ya da çarpık bir yansımasını bulabilsek ve ikisi arasında (pratik ve ideoloji) zorunlu olarak saydam bir mütakabiliyet olmasa bile bizzat Marx hem toplumsal sınıf pratikleri alanlarını hem de ideolojiler alanını tek bir terimle -üst yapılar ve hatta daha kötüsü ideolojik biçimler- adlandırmasından ötürü bu karışıklığa kısmen katkıda bulunmuştur (Küçük, vd, 2005: 200).

Bu karışıklık Hall’a göre örtülen ya da saklanan bir şey değil aksine aşıkâr ve tüm insanların gözünün önündedir. Bastırılanın ya da görüş alanından uzaklaştırılanın aslında ideolojinin gerçek temelleri olduğunu düşünen Hall bu karışıklıkta sorunu Althusser’e başvurarak çözer ki Althusser, ideolojilerin sıklıkla temsiller, imgeler ve kavramlar sistemi olsalar bile, insanların büyük çoğunluğuna her şeyden önce yapılar olarak dayatıldıklarını savunur. İdeolojiler algılanan, kabul edilen, maruz kalınan kültürel nesnelerdir ve insanlar üzerinde insanlardan kaçan bir süreç yoluyla işlev görürler. Bundan dolayı ideolojiler yaşananın alanıdır. Düşünmeden ziyade tecrübe etme alanı. (Küçük, vd, 2005: 204). Tam da bu yüzden ki *“piyasa ilişkileri fantezi olmalarından ötürü değil, Marx’ın gerçek ilişkiler dediği kapitalizmin işini yürüttüğü yer ile bu işin tamamlandığı görünüş biçimi, ideolojik yapılar ve ilişkiler-fenomenal biçimler dediği ilişkiler- arasında yapısal bir yerinden olmasından ötürü ideolojiktir.”* (Küçük, vd, 2005: 202).

DİA’ların yaşamın tüm alanlarını kapsamasının bir sonucu olarak ideolojinin artık özel bir işlevsellik yerine getirmesi gerekmez. *“Sistemin tıkr tıkr işlemesini sağlayan şey bir takım öğretiler, ahlaki söylemler veya ideolojik üst yapı değil, gündelik yaşamın rutin maddi mantığıdır”* ve bu mantık *“özneyi düşünceye dayalı bilinç düzeyinde değil bir iç tepki düzeyinde, bilinçaltına ve libidosuna hitap ederek kendine çekmek için anlamı bertaraf eder”* (Eagleton, 2005: 65). Anlamın bertaraf olduğu günümüz dünyasının da bu mantıktan uzaklaştığı söylenemez zira bu ‘maddi mantık’ bütünüyle tüketim ve haz almak üzerine kuruludur.

Teknolojinin ucuzlaması ve ‘akıllı aygıtların’ hızlı bir şekilde yaygınlaşmasının yanında dijitalleşme (ideolojik) bilginin daha hızlı üretilmesine, yayılmasına ve tüketilmesine yol açmaktadır. Gittikçe popüler hale gelen sosyal medyayı milyarlarca insan kullanmaya başlamakta ve bu sosyal ağlar bireyler üzerindeki etkisini giderek artırmaktadır. İdeolojinin artık işlerliğini sürdürmesi için doğrudan bir ‘devlet aygıtına’ ihtiyacı yoktur. O, bireylerin ceplerindeki aygıtlardadır ve saniyeler içerisinde milyonlarca insana ulaşabilmektedir. Böyle bir dünyada F. Jameson’a göre (2006: 295) bireysel insan, kendi bireyselliğini korumak için, kendini başkaları için bir araç yapmak; onları sınırlı amaçlarına hizmet etmek ve kendi dar çıkarlarını doyurmak içinde onları araç durumuna dönüştürmek zorundadır.

Dolayısıyla birey, bu gündelik yaşamda kendi eylem ilkesini bir bütünsellik olarak kendinden çıkarmaz, kendine göre değil fakat yalnızca öteki insanlarla ilişkisine göre anlaşılır. Çünkü kendini dışsal etkilere, yasalara, politik yapılara, kendinden önce gelen, içselleştirmiş olsun ya da olmasın uymak zorunda olduğu sivil ilişkilere bağımlılık içinde bulur. Dahası, bireysel özne başka insanlar için bütünsellik değildir, fakat onların görüş açılarından yalnızca kendi eylemlerine, isteklerine ve kanılarına karşı onların duydukları dolaysız ve yalıtılmış ilgiler bağlamında görülür. İnsanları ilgilendiren şey yalnızca kendi amaçları ve niyetleriyle olan ilişkidir. Böylece bu alanda birey, güzellik kavramının temeli olan bağımsız ve tam yaşam ve özgürlük görünümünü artık sürdüremez (Jameson, 2006: 295)

Jameson için sanat (sinemayı da kapsayacak şekilde) açısından da durum aynıdır. Sanat için sürdürülmesi gereken tek şey böyle bir meta toplumunda bir meta olmamak, tüketilmemek, meta anlamında haz vermez olmaktır. İdeolojinin haz ilkesi üzerinden işlediğini belirten Zizek’e göre de sermaye tahakkümü sürdüğü sürece ideolojik ilişkiler de sürmeye devam edecektir ve bu durumun anlaşılması için ideolojinin hakim işleyiş tarzı olan sinik işleyişin tam olarak anlaşılması ve klasik ideoloji okumalarının tersine çevrilmesi gerekir.

Bir İdeoloji Okuması Olarak Sinizm

Zizek’e göre (2008a: 20) toplumsal ilişkiler sermayenin tahakkümü tarafından belirlendiği sürece cinsiyetler arasındaki ilişkilerde her zaman cinsiyetçilik olacaktır, her zaman bir dünya savaşı tehdidi olacaktır, siyasi ve toplumsal özgürlüklerin askıya alınması tehlikesi her zaman olacaktır, doğanın kendisi her zaman acımasız bir sömürünün nesnesi kalacaktır. Bunun için ideoloji ve onun sermaye ile ilişkisine bir müdahalede bulunmak gerekir ki Zizek bu müdahaleyi Lacan’ın psikanalitik çalışmalarında başvurduğu bazı kavramlar aracılığıyla yapar.

Öncelikle Zizek’e göre ideoloji yalnızca bir yanlış bilinç, gerçekliğin yanılsamaya dayalı bir temsili değildir; daha ziyade çoktan ideolojik olarak kavranması gereken bu gerçekliğin kendisidir –ideolojik, tam da mevcudiyeti katılımcılarının, onun özünü bilmemesini gerektiren bir toplumsal gerçekliktir– yani Althusserci anlamda yeniden üretilmesi, bireylerin

ne yaptıklarını bilmemelerini gerektiren toplumsal fiiliyattır. İdeolojik bir toplumsal varlığın yanlış bilinci değil yanlış bilinçten destek aldığı sürece bu varlığın kendisidir (Zizek, 2008a: 36). Böylece Zizek için ideolojinin en temel tanımının formülasyonu Marx'ın *Kapital*'indeki bir cümlede bulunur: “bilmiyorlar ama yapıyorlar”. İdeoloji kavramının kendisi bir tür temel, kurucu naifliği içerir: Kendi ön varsayımlarını, kendi fiili koşullarını yanlış-tanımayı toplumsal gerçeklik denilenle bizim ona ilişkin çarpıtılmış tasarımı, yanlış bilincimiz arasındaki bir mesafeyi, bir ayrılığı içerir (...) ve mesele sadece şeyleri (yani toplumsal gerçekliği) gerçekte oldukları gibi görme, ideolojinin çarpıtıcı gözlüğünü çıkartıp atma meselesi değildir; aslolan gerçekliğin kendisini bu ideolojik mistifikasyon denen şey olmadan yeniden üretemeyeceğini görmektir. (Zizek, 2008a: 36).

Zizek bir varlık paradoksu olarak nitelediği ideolojiyi açıklamaya Peter Sloterdijk'in “*Sinik Aklın Eleştirisi*” isimli kitabı temelinde ideolojik mistifikasyondan kurtuluşun sadece bir gözlük çıkartmakla yani gerçekliği bize yanlış gösteren gözlüğü çıkartıp atmakla gerçekleşmeyeceğini belirterek başlar. Ona göre kendisini ancak yanlış tanıdığı ve ihmal edildiği sürece yeniden üretebilen bir varlık paradoksuyla karşı karşıyayızdır ve “gerçekte olduğu gibi” gördüğümüz anda bu varlık kendini feshedip hiçliğe karışacak, daha doğrusu bir başka tür gerçekliğe dönüşecektir. Tam da bu sebeple Zizek için çıplak gerçekliği gizlediği varsayılan peçeleri çıkartıp atmak gibi basit metaforlardan uzak durmamız gerekir. Çünkü Sloterdijk'in belirttiği gibi ideolojinin hakim işleyiş tarzı siniktir, ki bu da klasik eleştirel ideolojik işlemi imkansız, daha doğrusu beyhude kılar. Sinik özne ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin gayet iyi farkındadır. Ama yine de maskede ısrar eder. Zizek için bu durumda Marx'ın kapitaldeki söylemini tersine çevirmek gerekir: “*ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar*”. Sinik akıl artık naif değildir, aydınlanmış yanlış bilinç gibi bir paradokstur: kişi yanlışlığı gayet iyi bilmektedir, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın gayet iyi farkındadır ama onu yinede reddetmez.” (Zizek, 2008a: 44)².

Bu evrende özne “ideolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur:”

Sinizm dolaysız bir ahlaksızlık konumu değildir, daha çok ahlaksızlığın hizmetine konulmuş bir ahlaktır – sinik hikmetin modeli doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlaki en üst utanmazlık

² Zizek ideolojinin sinik akılla ilişkisini ve sinik işlevini “Sapığın İdeoloji Rehberi” isimli filmde “West Side Story (1961)” isimli filmin karakterleri ve 2011 yılında İngiltere’de gerçekleştirilen eylemler üzerinden işler. İdeolojinin bu sinik boyutlarından çıkmak çok zordur ve özel çaba gerektirir. Zizek için bunun en güzel örneklerinden biri “They Live (1988) filmidir.

biçimi olarak, doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktır. Dolayısıyla bu sinizm resmi ideolojinin olumsuzlanmasını olumsuzlamanın sapkın bir türüdür: yasadışı zenginleşme karşısında, hırsızlık karşısında siniğin tepkisi yasal zenginleşmenin çok daha etkili olduğu ve üstelik yasalarca korunma altına alınmış olduğunu söylemekten ibarettir. Brecht'in üç kuruşluk operada söylediği gibi: "Yeni bir bankanın kurulması yanında bir banka soygunu nedir ki?" (Zizek, 2008a: 45).

Zizek'e göre ideolojik mistifikasyonun gerçekleştirdiği yanılsama aslında bilgi tarafında değildir. Bu sebeple sinik işleyişin daha iyi anlaşılabilmesi için Marx'ın "bilmiyorlar ama yapıyorlar" cümlesini bir tersine çevirmeyle ayakları üzerine oturtmak gerekir.

Yanılsama bilgi tarafında değildir, zaten gerçekliğin kendisinin, insanların yaptığı şeylerin tarafındadır. İnsanların bilmedikleri şey, faaliyetlerinin toplumsal gerçekliklerinin kendisinin, bir yanılsama, fetişist bir tersine çevirme tarafından yönlendirildiğidir (...) Şeylerin gerçekte nasıl olduğunu gayet iyi bilirler ama yine de bilmiyormuş gibi davranırlar. Dolayısıyla bir çifte yanılsama söz konusudur: o da gerçeklikte kurduğumuz gerçek, fiili ilişkimizi yapılaştıran yanılsamayı gözden kaçırmayı içerir. Bu gözden kaçırma, bilinçdışı yanılsamaya da ideolojik fantezi adı verilebilir (...) İdeolojinin temel düzeyi, şeylerin gerçek durumunu maskeleyen bir yanılsama değil, bizzatıhi toplumsal gerçekliğimizi yapılaştıran bilinçdışı bir fantezi düzeyidir. Ve bu düzeyde, ideoloji sonrası bir toplum olmaktan tabii çok uzağızdır. Sinik mesafe, gözlerimizi ideolojik fantezinin yapılaştırmacı gücüne kapamanın birçok yolundan sadece biridir: şeyleri ciddiye almasak bile, ironik bir mesafe takınsak bile, onları yine de yapıyoruzdur. Sloterdijk'in önerdiği sinik akıl formülünü bu bakış açısından açıklayabiliriz. Eğer yanılsama bilgi tarafında olsaydı o zaman sinik konum gerçekten de ideoloji sonrası bir konum, yanılsamasız bir konum olurdu: "Ne yaptıklarını biliyorlar ve yapıyorlar" ama eğer yanılsamanın yeri yapmanın kendisinin gerçekliği ise, o zaman bu formül bambaşka bir biçimde okunabilir: "faaliyetleri esnasında, bir yanılsamayı takip ettiklerini biliyorlar ama yine de bunu yapıyorlar." Örneğin özgürlük fikrinin belli bir sömürü biçimini maskelediğini biliyorlar, ama yine de bu özgürlük fikrini izlemeyi sürdürüyorlar (Zizek, 2008a: 48).

Zizek (2008a: 49) için kapitalizmde öznel özgürleşmiş bireyler olarak birbirleriyle ilişki kurduklarında, bunu yalnızca bencil çıkarlarının yönlendirdiği rasyonel faydacılar olarak yaparlar. Gelgelelim Marx'ın analizinin altını çizdiği nokta öznel değil şeylerin kendilerinin onların yerine inandıklarıdır: *"Sanki rasyonel, faydacı kişilik tarafından aşılmış olduğu varsayılan bütün inançlar, hurafeler ve metafizik mistifikasyonlar şeyler arasındaki toplumsal ilişkide cisimleşmektedir. Onlar artık inanmazlar ama şeylerin kendileri onların yerlerine inanırlar."*

Bu inanç boyutunda gerçeklik Zizek için arzumuzun gerçeğini maskelememizi sağlayan bir fantezi kurgusudur ve ideoloji için de tamı tamına aynı şey geçerlidir. Zizek bir yanıla Marx'tan ayrışarak ideolojinin taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama olmadığını (yanlış bilinç) belirtir ancak diğer yanıla Althusser'e yaslanarak ideolojinin gerçekliğimizin kendisi için destek işlevi gören bir fantezi kurgusu olduğunu, fiili, gerçek toplumsal ilişkilerimizi yapılaştıran ve böylece taşınmayan, gerçek, imkânsız bir çekirdeği maskeleyen bir yanılsama ve bir kaçış pratiği olduğunu vurgular ve Lacan'dan yola çıkarak bu sert çekirdeğe en yaklaştığımız boyutun rüya olduğunu belirtir. Bir rüyadan sonra gerçekliğe uyandığımızda çoğunlukla kendi kendimize 'sadece rüyaymış' der ve böylece de

kendimizi gündelik, uyanık gerçekliğimiz içinde bu rüyanın bilincinden başka bir şey olmadığımız olgusuna karşı körleşiriz. Gerçekliğin kendisindeki faaliyetimizi, eyleme tarzımızı belirleyen fantezi çerçeveye ancak rüyada yaklaşmışızdır hâlbuki. İdeolojik rüyamızın gücünü kırmanın tek yolu kendini bu rüyada duyuran arzumuzun gerçeğiyle yüzleşmek ve ona yaklaşımdır. (Zizek, 2008a: 62-63)

Bu rüya düzeni içerisinde ideoloji Zizek’e göre yalnızca kendisine hizmet eder, kendisinden başka hiçbir şeye hizmet etmez çünkü üzerimizde bıraktığı güçlü etkinin nedenlerinden biri de hoşlanmaya yol açma kapasitesidir ki bu da onun işaret ettiği gibi anlamlandırıcı olmayan fazlalık, yani hoşlanma veya *Jouissance*³ diye bilinen kavramın kendisidir. Bu anlamda ideoloji *Jouissance* aracılığıyla fantezi temelli bir imkansızlık peşinde boşluğu maskeleyen bir yanılsamalar evreni yaratır ve Zizek’e göre bu evrenden kurtulmak için gerçeği paralitik bir bakış açısı hatası ile gözlemlemek gerekir. Çünkü gerçek tam önümüzde durmaktadır ancak onun anlaşılması için biraz kenarına geçerek tekrar bakmamız gerekir. Zira biz olaylara hep bir paralaks hatasıyla bakarız. Tam karşısından baktığımızda hiçbir anlam ifade etmeyen ama biraz kenarına geçip incelediğinizde karşınıza çok farklı bir olay’ın çıktığı resimler buna örnek gösterilebilir. Holbein’in Elçiler isimli tablosundaki kafatası ve resmin bütünü bu durumun iyi bir örneğidir.

İdeolojik simgelleştirme olarak adlandırılan şey bazı katmanlar altında gizlenen ulaşılmaz bir çekirdek değildir çok daha yüzeyseldir. Asıl dehşet verici olan oldukça açıkta olan bir maskedir. Zizek bunu çocukla yaşanan günlük bir deneyimin doğrulayacağını belirtir: *“çocuğun yanında bir maske takarsak, onun altında aşına olduğu yüzümüzün olduğunu bilmesine rağmen çok korkar –sanki maskenin kendisinde ağza alınmaz bir kötülük vardır. Nitekim bir maskenin statüsü ne imgeseldir ne de simgesel, kesinlikle gerçektir– tabii, burada gerçeği, gerçekliğin yüz buruşturması olarak kavırıyoruz”* (Zizek, 2008b: 33). Bu gerçeğin kavranmamasının altında yatan sebebin bütünsellik ile birey arasında yatan çözümsüz bir antagonizma olduğunu belirten Zizek’e göre *“eninde sonunda gerçeğin konumu paralitiktir ve bu haliyle, tözsel-değildir: Kendi içinde tözsel bir yoğunluğu yoktur, o sadece iki perspektif*

³ *Jouissance*: Jouir kökü Fransızca’da argo/cinsel bir anlamdan (“boşalmak”), hukuki bir anlama kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. *Jouissance* Lacan’ın Freud’un “haz ilkesinin” ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud’da haz (Lust) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir. Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa *Jouissance* basit bir tatminin ötesinde, bir “dürtü tatmini”dir; dolayısıyla imkânsızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa *Jouissance* bu eksiğin giderilmesi fantazisini yaratarak kendini gerçekte temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya/korumaya yöneliktir; *Jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak “haz ilkesinin ötesine” geçer. Acıda, ölümden, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *Jouissance*’ın ta kendisidir. (Zizek, 2008b: 229)

noktası arasındaki yarıktır, sadece birinden diğerine kayma sırasında algılanır.” (Zizek, 2008c: 26).

Bu anlamda Zizek’e göre aslında bir “ideoloji sonrası evrende” yaşıyoruz: “bize seslenen şey *jouissance*’ın doğrudan bir “yücelikten çıkarılmış,” artık tam bir ideolojik anlatıyla maskelenmeyen çağrısıdır” (Zizek, 2008c: 26). Onun günümüz toplumu için ‘Yücelikten çıkarılmış olarak nitelediği’ şey ‘*objet petit a*’dır.⁴ O, ideolojinin yüce nesnesidir ve *objet petit a*’a ideolojik önermelerin fantazmatik desteği olarak hizmet eder. Bu sebeptendir ki Zizek “Sapığın İdeoloji Rehberi” filminde “tam da ideolojiden hayallerimize doğru kaçabileceğimizi düşündüğümüz anda ideolojinin içinde olduğumuzu” belirtir.

Sanatta (daha da özelinde film üretiminde) “bir ideolojik anlatıyla maskelenmeyen” bir çağrı (bir film) yapmanın koşulu Zizek’de anlatı kavramı etrafında inşa edilir. Çünkü anakım sinema da tıpkı diğer DİA’lar gibi sürekli olarak ideolojik çağrıda bulunur ve bunun işlevliğini de “izleyicinin düşünme sürecine sokulmadan (...) yaratılmış olan gerçeklik yanılsamasını kabul etmesi” (Bakır, 2008: 68) yoluyla sürdürür. Anlatı sinemasının seyirciden beklediği şey izlediği bu yanılsamanın bozulmaması için onu bir bütünlük içinde (karakter, zaman-mekan bütünlüğü) anlaması gerektiğidir. Parçalanmalar, bölünmeler, epizotlar bu bütünlüğü bozar ve bu da yaratılmış olan “gerçeklik yanılsamasının” farkına varılmasına, diğer bir ifadeyle seyirciyle yapılmış gizli bir anlaşma olan ‘özdeşlik’ ilkesinin bozulmasına neden olur.

Zizek’e göre devrimci sinemanın yapması gereken (eğer bir devrimci sinema varsa) seyirciyi modernist anlatı teorilerinde olduğu gibi etkin bir hale getirmek ve ideolojik yanılsamanın, ideolojik etkinin boyutlarından çıkararak Vertov’un kamera göz’ünü güncel bir şekilde uygulamaya koymaktır.

Sinema – İdeoloji ve Anlatı

İletişim Kuramcısı Armand Mattelart “ideoloji bir sınıfın tahakkümünün rasyonelliğine ilişkin göstergeler deposudur” der. Bu göstergeler verili toplumun temelini gizleme işlevleriyle düzenlenmiştir. Matterlart’a göre ideoloji gerçekte koşulları perdelemeye yarayan göstergeler

⁴ *Objet petit a*: Türkçe’ye kabaca “küçük öteki nesnesi” olarak çevrilebilir. *Objet petit a* gerçek bir nesne değildir, bir fantezi nesnesidir. Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırları içine alamadığı Gerçek’in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılmayan bu “fazla”sı ile başa çıkabilmek için, daha bir “ben” ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantezi nesnesi yaratır. Bu nesne, arzu nesnesi aslında “yok”tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik’inin fantazmatik eşdeğeridir. Ancak özne bir yandan da bu nesnenin fantazmatik özelliğini, gerçekten varolmadığını bilir (Lacan’ın deyişiyle “Aslında çok iyi biliyorum ama gene de...”) Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak *Objet petit a*’ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır, çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez. (Zizek, 2008b: 230)

 retir. İdeoloji bu göstergeleri ‘anlatı’ dediğimiz sihirli yeteneğe sahip araçla tersine çevirebilir ve imgeleri öteki sınıfların bunları gerçekliğin kendisi olarak kabul etmelerini sağlayacak şekilde bozabilir (Aktaran K     vd. 2005: 348). Aynı  ekilde Volo inov’un belirttiği gibi bir gösterge basitçe gerçekliğin bir parçası olarak var olmaz -başka bir gerçekliği yansıtır- ve kırılmaya uğratır. *“Bundan dolayı söz konusu gerçekliği çarpıtabilir, bu gerçekliğe sadık olabilir ya da bu gerçekliği özel bir bakış açısından algılayabilir vb. Her gösterge ideolojik değerlendirme ölçütlerine maruzdur (...) İdeoloji alanı göstergeler alanıyla  akı ır. Birbirleri ile e itlenirler. Nerede bir gösterge mevcutsa, orada ideolojide mevcuttur”* (K     vd. 2005: 209).

Sinemanın ve onun yarattığı göstergelerin ideoloji ile arasındaki ilişki anlatının ‘neyi anlattığı’ ya da ‘nasıl anlattığı’ tartı masından önce ‘aygıtın ideolojik etkisi’ üzerinden tartışılır. J.L. Baudry’nin (1997: 92-98) “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri” isimli makalesinde belirttiği gibi nesnel gerçeklik seyirciye ulaşırken 5 a amadan geçerek film haline gelir. Öncelikle bir senaryo yazılır ve buradan film malzemesi/kamera’ya kaydedilir. Daha sonrasında montaj aşamasından geçer. Projeksiyon/film (ışık) yoluyla perdeye (yansıtma) yansır ve oradan seyirciye ulaşır. Gerçekleşen her bir aşamada nesnel gerçeklik ideolojik olarak yeni bir ‘d n   t rme sürecine’ tabii olur. Yani her bir aşamada nesnel gerçekliğe/imgeye ideolojik bir ‘artı değer’ yükler. Öte yandan tüm bu tartışmalardan önce kayıt aygıtının kendisinin, imgeyi kaydederken (camera obscura) ideolojik bir etki yaratıp yaratmadığı ve bu etkinin egemen ideoloji tarafından belirlenip belirlenmediği de Baudry’e göre tartışmalıdır.

Anlatı sineması filmde gerçekleşen olayları seyircinin tanık olduğu ve tanrısal bir bakışla tüm olayı ‘uzaktan’ geniş bir perspektif içerisinde izlediği üzerine inşa eder. Filmin başında gerçekleşmesi gereken bir olay vardır ve ilk düğümle birlikte filmdeki olaylar bu amaca doğru ilerler. Bu sürec içerisinde seyirci izlediği şeyin bir kurgu olduğunu asla fark etmemelidir ve gündelik hayatta olduğu gibi olaylara ‘tanık’ olmalıdır. EĞer bir hatadan dolayı seyirci ‘ zde lik’ ilkesinde bir aksaklık sezerse filmin seyirciyle arasında yapmış olduğu gizli anla ma sona erer.

Sinemada anlatı tartışmaları da ideoloji kavramı gibi “ne anlattığına” koşut olarak “nasıl anlattığı” tartışmaları ile birlikte y r r. Sanattaki içerik ve biçem tartışması gibi sinemada da bu tartışmalar ideolojik olarak çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Zizek için bu konu her iki tartışma ekseninde ilerlese de o, çözümü “nasıl anlattığı” yani biçem tartışmaları içerisinde bulur. Dolayısıyla Zizek’e göre sinemanın gerçekliğin ardındaki ideolojik maskeyi kaldıracı olması için seyirciyle yapılmış olan gizli anla mayı sürekli olarak sona erdirmesi gerekir.

Öncelikle Zizek için kamera basit bir şekilde gerçekliği yeniden üretmez. Tıpkı matematikteki Peano Aksiyomlarında olduğu gibi iki negatif sayının çarpımı pozitif bir sayı ve düzlem yaratır. Gerçekliğin kendisi de hali hazırda bir maske ile çevrelendiği için kamera aslında ideolojik bir maskeyle çevrelenmiş olan ‘nesnel gerçekliği’ yeni bir katman içerisinde yeniden üretir. Godardcı bir bakış açısıyla ifade etmek gerekirse kamera aslında gerçekliği yeniden üretmez. Maskelenmiş olan gerçekliği ‘yanlış bilinç’lere ulaştırmanın en önemli aracıdır. Bu sebeple Godard “Çinli Kız” [La Chinoise (1967)] filminde “Film gerçekliğin bir yansıması değil, yansımanın gerçekliğidir” ifadesini kullanır. Bu anlamda kamera esasen “olumsuzlamanın olumsuzlanmasını” üreten özerk, eşsiz bir aygıt haline gelir.

Zizek’e göre sinema (neyi anlatacağı/içeriği anlamında) hakim sınıfın ideolojisini, menfaatlerini, çıkar ilişkilerini, statükoyu ve en önemlisi de seyircinin tüketim üzerine arzular ürettiği belirtir ancak “sinemaya daha yakından baktığınızda sinema bize neyi arzu edeceğimizi sağlamaz. Sinema bize nasıl (nasıl anlatacağı/biçem) arzu edeceğimizi anlatır” (Zizek, Sapiğin Sinema Rehberi, 2006)⁵. Bu anlatı karşısında pasif konumda olan ‘özne’ sürekli olarak ideolojik bir imge yağmuruna maruz kalır.

Gerçek tarafından alt üst edilen özne, kendisinin ve dünyasının güçsüz bir seyircisine dönüşür. Böylece, Deleuze’un vurguladığı gibi, modern sinemada seyircinin de faaliyetin içine çekildiğini, faillerden biri olduğunu iddia etmek yeterli değildir: bu vasıf, faillerin kendilerini, kendi eylemlerinin seyircisine dönüştürmek gibi daha temel bir vasıfla ikiye katlanır. Bu nedenle Deleuze Hitchcock’un arka penceresinin modern zaman imgesini işaret ettiğini düşünür: Filmde ana karakter James Stewart pasif/iktidarsız bir izleyiciye indirgenmiştir. (Zizek, 2009: 16)

Anlatı sinemasının yarattığı bu pasif izleyici Zizek’e göre tıpkı Brechtien teoride olduğu gibi yabancılaştırılmalı ve acilen ideolojik etki sürecinin dışına çıkarılmalıdır. Daha genel bir şekilde ifade etmek gerekirse anlatı sineması olarak kavramsallaştırdığımız ve genellikle Hollywood’daki stüdyolar tarafından üretilen sinemanın karşısına yeni bir sinema/anlatı (Zizek bunu devrimci sinema olarak adlandırır) koymak gerekir.

Çünkü Zizek’e göre, “eğer gerçekliğimizi düzenleyen simgesel kurmacayı gerçekliğimizden atarsak, gerçekliğin kendisini kaybederiz” (SSR). Libidomuzun sürekli olarak sahte bir gerçekliğe, bir fantezi evrenine ihtiyaç duyması bu yüzdendir. İnsan bu sahte evren olmadan doğrudan haz alamaz ve her zaman gerçek olmayan bir ilaveye ihtiyaç duyar. Bu sebeptir ki Zizek sinemanın bizim içimizi, bütün rüyalarımızı, arzularımızı hatta suçlu duygularımızı doğrudan bir şekilde canlandıran, cisimleştiren bir sihir kapasitesine sahip olduğunu düşünür ve bunun işleyişi de tıpkı ideoloji kavramında olduğu gibi siniktir. Bir

⁵ Aksi belirtilmediği sürece film sonraki atıflarda “SSR” olarak adlandırılacaktır.

kurmaca, bir sahne olduğunu bilmemize rağmen filmin asıl büyü bizi içine çeker. *“Bizi hala cezpt etmektedir. Asıl büyü budur. Bir tür baştan çıkarıcı bir sahnenin tanığı olursunuz. Bunun sadece bir aldatmaca olduğunu anlarsınız. Ardında bir sahne mekanizmasının olduğunu, fakat hala ondan etkilenirsiniz. İllüzyon buna zorlar. İllüzyonda bazı şeyler realitenin arkasındaki gerçekten daha gerçektir.”* (SSR).

Bu gerçeği anlayabilmek için tam anlamıyla sinemaya ihtiyacımız vardır zira gerçek hayatta karşı karşıya kalmaya hazır olmadığımız bu kritik boyutu ancak sinema ile karşılayabiliriz. Zizek’e göre eğer realitenin içinde ne olduğuna bakıyorsak (yani gerçeğinden, kendisinden daha gerçek olan şeyin ne olduğuna bakıyorsak) sinemanın kendi içindeki kurmaca evrenine bakmamız gerekir (SSR). Bu bakış da zorunlu olarak Vertovcu bir anlatı tarzı geliştirmeyi ön gerektirir:

Bir şeye göz atmak deyiminin harfiyen uygulamasını, gözü yuvasından çıkarıp bir şeyin üzerine attığınızı düşünün. Fransız masallarının efsanevi budalası Martin, annesinin onun asla bir eş bulamayacak olmasından üzüldüğünde ve kiliseye gidip kızlara bir göz atmasını söylediğinde, dediğini harfiyen yerine getirmişti. Önce kasaba gidip bir domuz gözü satın almış, sonra kilisede bu gözü dua etmekte olan kızların üzerine atmıştı. Şüphesiz, daha sonra annesine kızların onun bu davranışından etkilenmediğini bildirmiştir. Devrimci sinemanın yapması gereken kesinlikle budur: Kamerayı kısmi bir nesne, öznenen kopartılmış ve serbestçe etrafa atılmış bir göz olarak kullanmak (Zizek, 2009: 29).

Vertov’un kendi ifadeleriyle belirtmek gerekirse *“film kamerası, izleyicinin gözlerini ellerden ayaklara, ayaklardan gözlere doğru kaydırır ve bu en kazançlı düzende devam eder; ve ayrıntıları olağan bir montaj alıştırmalarına katar”* (Aktaran Zizek, 2009: 30).

Sonuç Yerine

Zizek’in anlatı sinemasına ve onun sinik ideolojik etkilerine karşı önerdiği Vertovcu biçem Lacan’ın psikinalitik teorisindeki ‘bakış’ kavramı ile son derece ilgilidir. *“Psikanalizin Dört Temel Kavramı”*nın ‘Göz ile Bakış Arasındaki Bölünme’ isimli başlığında Lacan, Maurice Merleau-Ponty’nin gösterdiği yolla, bakışın önceden varolduğunu ve ben’in tek bir noktadan görebilirken, varoluşumda bana her taraftan bakıldığını belirtir. *“Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır – bakış dediğimiz şey budur* (Lacan, 2013: 81). Lacan’ın insanın röntgenci dürtüsünü açıklamak için kullandığı bakış kavramını Zizek sinema için kullanır. Lacan’ın bahsettiği gibi “bakış ayrılır”, “bakış tabloda kalır”, “önce perde/tablo size bakar” hatta *“hangi tabloda olursa olsun, tam da her noktasında bakışı aradığınız sırada, onun kaybolduğunu görürsünüz”* (Lacan, 2013: 97). Lacan tabloda her zaman mutlaka bakışla ilgili bir şeyin kendini açığa vurduğunu belirtir.

Ressam bunu gayet iyi bilir, sanatçının ahlakı, araştırması, arayışı, çalışması, ona bağlı kalsın kalmasın, gerçekten de belli bir bakma biçimini seçmeye dayanır. (Lacan, 2013: 106)

Lacan'ın metninden yola çıkarak Zizek bakışla ilgili bir şeyin filmlerde de mutlaka açığa vurulması gerektiğini düşünür ve örnek verir: “Bir keresinde, kafamın arkadaşındaki tuhaf büyümeye çift aynayla bakmaya çalışırken, aniden profilden yüzümün bir anda gözüme iliştiğini anımsıyorum. Aynadaki imge tüm mimiklerimin aynısını yapıyordu ama garip ve koordinasyonsuz bir şekilde. Böyle bir durumda, “aynasal imgemiz bizden koparılmıştır ve bakışımız artık bize bakmıyordur. Böylesine garip deneyimlerde, Lacan'ın objet petit a olarak bakış dediği şeyi, aynamsı simetrik ilişkiden sakınan imgemizin parçasını yakalarız” (Zizek, 2009: 29).

Sonuç olarak (Zizek'in devrimci sinema olarak adlandırdığı) *'kamerayı kısmi bir nesne, öznenen kopartılmış ve serbestçe etrafa atılmış bir göz olarak kullanan'* sinema Zizek (2009: 30) için 'kendimizi dışarıdan, imkansız olan (ideolojik maskeleyenin olmadığı) o noktadan görmek'tir. Burada travmatik olan Lacancı anlamda beni dışarıdan gözlemleyen bakışın nesneleştirilmiş olduğudur ki bu da bakış denen şeyin artık özneye ait olmadığı yani ondan çalındığı anlamına gelir. Özetle Zizek için sinemanın, ideolojinin sinik işlevini yok etmesinin yolu devrimci bir şekilde 'bakış'ın öznenen çalınması ve Vertovcu bir tavırla perde tarafına devredilmesinden geçer.

Kaynakça

- Althusser, Louis, (2008). *Yeniden Üretim Üzerine – Devletin İdeolojik Aygıtları ile Birlikte*, (A. Işık Ergüden vd, Çev). İthaki Yayınları, 2. Baskı.
- Bakır, Burak, (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, Hayalet Kitap, 1. Baskı.
- Eagleton, Terry, (2005). *İdeoloji*, (Muttalip Özcan, Çev), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı.
- Jameson, Fredric, (2006). *Marksizm ve Biçim*, (Mehmet H. Doğan, Çev). Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- Lacan, Jacques, (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, (Nilüfer Erdem, Çev). Metis Yayınları.
- Mannheim, Karl, (2002). *İdeoloji ve Ütopya*, (Mehmet Okyayuz, Çev). Epos Yayınları.
- Mardin, Şerif, (1997). *İdeoloji*, İletişim Yayınları.
- Küçük, Mehmet vd, (2005). *Medya, İktidar, İdeoloji*, (Mehmet Küçük, Çev), Bilim ve Sanat Yayınları, 3. Baskı.
- Nietzsche, Friedrich, (2011). *Ahlakın Soykütüğü Bir Polemik*, (Zeynep Alangoya, Çev). Kabalcı Yayınları.
- Sinema, İdeoloji, Politika, (2008). *Sinemasal Yazılar 1*, (Burak Bakır vd, Der) Orient Yayıncılık, 1. Baskı.
- Zizek, Slavoj, (2008a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (Tuncay Birkan, Çev). Metis Yayınları, 3. Baskı.
- Zizek, Slavoj, (2008b). *Yamuk Bakmak*, (Tuncay Birkan, Çev). Metis Yayınları, 3. Baskı.
- Zizek, Slavoj, (2008c). *Paralaks*, (Sabri Gürses, Çev). Encore Yayınları.
- Zizek, Slavoj; (2009). *Sanat ya da Konuşan Kafalar*, (Mine Yıldırım, Çev). Encore Yayınları, 1. Baskı.

Süreli Yayınlar

- Baudry, Jean-Louis, (1997). *Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri*, (Aslı Daldal, Çev). Yeni Sinema Dergisi, Sayı: Yaz.

Filmler

- Sapığın Sinema Rehberi, (The Perverts Guide to Cinema (2006)
- Sapığın İdeoloji Rehberi, (The Perverts Guide to Ideology (2012)