

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON ve SİNEMA TEZLİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**İDEOLOJİK BAĞLAMIN SİNEMA ÜZERİNDEKİ BELİRLEYİCİ
GÜCÜNE İLİŞKİN BİR SORUŞTURMA:
2000 SONRASI TÜRK “SANAT” SİNEMASI**

HAZIRLAYAN

ALEyna CEREN KAPLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. ÇAĞDAŞ EMRAH ÇAĞLIYAN

ANKARA - 2025

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 19/08/2025

Öğrencinin Adı, Soyadı: Aleyna Ceren KAPLAN

Öğrencinin Numarası: 22210519

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı: Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Doç. Dr. Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN

Tez Başlığı: İdeolojik Bağlamın Sinema Üzerindeki Belirleyici Gücüne İlişkin Bir
Soruşturma: 2000 Sonrası Türk “Sanat” Sineması

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 77 sayfalık kısmına ilişkin, 19/08/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %3’tür. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 19/08/2025

Öğrenci Danışmanı

Doç. Dr. Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN

TEŞEKKÜR

Kalemi hayatımda ilk tutuşumdan ve daha ufak yaşlarda “ben sinemacı olacağım” diyerek gelişimden çeyrek asrı devirene kadar kat ettiğim bu yolda bana en büyük desteği veren ve vermeye de devam eden, bilgiye açlığımı ve dindirilmesi zor merakımı her zaman ödüllendiren, her türlü başarımın arkasında gölgesi olduğu gibi, bu başarıların da en büyük motivasyonu olan, her çöküşümde beni ayağa kaldıran ve her zaman daha da yükseğe taşıyan, hem gücüne hem de merhametine hayranlık duyduğum, sevginin, güvenin ve cesaretin biricik timsali, bana her zaman inançla sarılan ve en büyük karanlıklardan bile koruyan kahramanım, kıymetli annem Filiz Kaplan’a şükran borçluyum.

Bu pişme çağında hayatıma ilişkin alıp kısa süre içinde de doğru olduğunu tecrübe ettiğim her bir kararın sonunda yolumun kesiştiği ve bir biçimde seçtiğim bu doğru yolun karşılığında bana hayat tarafından bahşedilmiş bir ödül olduğuna inandığım, lisansüstü eğitimimin başlangıcında hayatıma giren ve o zamandan beri bütün dönüm noktalarımda yer alan, bu yolda bütün güzel haberlerin müjdeleyicisi, her türlü derdimi göğsünde yumuşatan ve en zor zamanlarımda bile keyifle gülebilmemi sağlayan, büyük bir içtenlikle –esasında hayatına dokunduğu diğer herkese yaptığı gibi– bütün sorunları çözen ve sabırla yardım eden, beni dünyada hala iyi insanların varlığına inandıran güzel ruhlu hayat arkadaşım Furkan Aktaşoğlu’na varlığı için müteşekkirim.

Kendisinden aldığım ilk dersiyle esasında hayatımın geri kalanında aldığım tüm kararları etkilemiş olan, bu alanda bildiklerimin yarısını öğretip diğer yarısını da nasıl öğreneceğimi öğreterek beni mezun eden, sonu gelmez sorularına ve merakıma her zaman bilgece ve içten bir tavırla yaklaşan, akademide olmam gerektiğini benden önce fark edip ben bu isteğimi kendisine ilk kez dile getirdiğimde hiç şaşırmayan ve tüm samimiyetiyle bu yolda bana destek olan tez danışmanım, değerli hocam Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan’a; eğer zaman bir engel olmasa sonunun hiç gelmeyeceğini düşündüğüm değerli sohbetlerimizin her birinde hem ne kadar az bildiğimi hem de her zaman dahasını öğrenmeye ne kadar istekli olduğumu hatırlatan, anonim bir cümlemden dahi beni tanıyan, muzip ve muhalif hallerime sabırla katlanan, beni “meslektaşım” diye anmasıyla gururlandığım, bana yalnızca akademide değil hayatta da önemli dersler vermiş olan, her zaman öğrencisi olmayı dilediğim mentorum Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel’e ve jürimde yer alarak çalışmama önemli katkılarını içtenlikle sunan değerli hocam Prof. Dr. Aydan Özsoy’a teşekkür ederim.

Son olarak, bilimde ve sanatta bir kadın olarak var olabilmemi ve özgürce düşünüp ifade edebilmemi sağlayan, kadınlara yalnızca seçme ve seçilme hakkı değil, aynı zamanda kendini gerçekleştirme gücü veren, çağları aşan vizyonuylayaptığı devrimler ve yaktığı meşaleler ile bizi aydınlatmaya devam eden başöğretmenim Mustafa Kemal Atatürk’e saygı ve minnetlerimi sunarım.

Bu çalışma, onun açtığı yolda yürüyen kadınlardan sadece birinin emeğidir.

Aleyna Ceren Kaplan

Haziran, 2025

ÖZET

Aleyna Ceren KAPLAN, İdeolojik Bağlamın Sinema Üzerindeki Belirleyici Gücüne İlişkin Bir Soruşturma: 2000 Sonrası Türk “Sanat” Sineması, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı, 2025

İdeoloji, sosyal bilimlerin en karmaşık kavramlarından biri olmakla birlikte, toplumsal yapının düşünce sistemleriyle iktidar mekanizmaları arasındaki ilişkisini incelemek için önemli bir yere sahiptir. Egemen sınıf, hegemonyasını sürdürebilmek için ideolojiyi kullanarak üretim koşullarının yeniden üretilmesine ihtiyaç duyar ve bu yolda hükmedebildiği bütün aparatları kullanmaya hazırdır. Bu yeniden üretim daima doğrudan baskıyla değil, örtük bir biçimde de sağlanabilir. Bu şekilde söz konusu ideolojilerin toplum tarafından içselleştirilmesi daha kolay olacaktır.

Egemen sınıflar, toplumda kabul ettirmek istediği gerçekliği, sinema aygıtını kullanarak yaratabilir. Sinema bir sanat dalı olmakla birlikte, teknik olanakları sayesinde gerçekliği hapsedebilen, inşa edebilen ve pazarlayabilen endüstriyel bir üründür. Var olabilmek için üretim araçlarına ve üretim ilişkilerine gereksinim duyar ve bunların kontrolü de yine egemen sınıfın elindedir. Salt ticari kaygılarla yapılan filmlerin egemen ideolojiyi gönüllülükle yeniden üretmesi beklendik bir durum olmakla birlikte, bu eğilim, sanatsal ağırlık iddiasında olan filmlerde de bir biçimde vuku bulabilmektedir. Bu durum da iktidar ve sermayeyle doğrudan ilintilidir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, sanat sinemasında ideolojik bağlamın filmin içeriğine etkisini ortaya koymaktır.

İktidarların karakteristiğine paralel olarak, Türk sanat sineması 2000’ler sonrasında yürütülen belirgin hükümet tavrı sebebiyle çeyrek asırlık bir periyot olarak ele alınabilir. Bu sebeple çalışmanın örnekleme, bu aralıktaki sanat filmlerinden seçilmiştir. Örneklemedeki filmler anlatı çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiş ve bu analiz, ideolojik film eleştirisi yaklaşımıyla desteklenmiştir. Filmlerde çatışma unsurunun ve taraflarının nasıl yaratıldığı analiz edilerek, bu filmlerin içeriğinin egemen ideolojiye saldırma ya da bu ideolojiyi yeniden üretme eğilimleri saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmadan edinilen bulgulara göre, 2000’ler sonrası Türk sanat sinemasında, toplumsal yapıya ilişkin bir eleştiri girişimi olan filmlerde, eleştirilen şeylerin tam olarak işaret

edilmediği ve toplumsal yapıdaki problemlerin doğrudan ya da dolaylı bir çözümüne yer verilmediği görölmüşür. Toplumsal sorunların estetize edilerek bir kurgu malzemesi haline getirildiği gözlemlenmiştir. Film sonlarının çoğunlukla ucu açık bırakıldığı ve bir döngüye ya da bir kaçınılmazlığa vurgu yaptığı saptanmıştır. Bu biçimiyle de sanat sinemasında bir eleştiriden çok, karamsar bir dışavurumun baskın olduğu ve egemen ideolojinin yeniden üreticisi olan kodların kullanıldığı görölmüşür. Ortaya çıkan durum ise tek başına yönetmenin kararlarının değil, ideolojik bağlamın belirleyici gücünün bir göstergesidir. Nihayetinde ise toplumun belli bir aydın kesimini oluşturan yönetmenlerin, teknik ustalıklarının verdiği imkânla birlikte, eleştirel filmlerinde gerçek bir karşı hegemonya fikrini sunabilmeleri ve bunun için kolektif bir çabayla hareket edebilmeleri beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Film eleştirisi, ideoloji, sermaye, Marksizm, Türk sanat sineması

ABSTRACT

Aleyna Ceren KAPLAN, An Investigation into the Determining Power of Ideological Context over Cinema: Turkish “Art” Cinema after 2000, Başkent University, Institute of Social Sciences, Master of Radio, Television and Cinema with Thesis, 2025

Ideology, while being one of the most complex concepts in the social sciences, holds a significant position in examining the relationship between systems of thought and mechanisms of power within the social structure. In order to sustain its hegemony, the dominant class employs ideology as a means to reproduce the conditions of production and stands ready to utilize all apparatuses under its control in this process. Such reproduction does not always occur through direct coercion but may also be achieved in more implicit forms. In this way, the internalization of the relevant ideologies by society becomes more readily attainable.

The ruling classes may construct the reality they seek to impose upon society through the cinematic apparatus. Cinema, while being an art form, simultaneously constitutes an industrial product that, by virtue of its technical capacity, is able to capture, construct, and commodify reality. Its very existence requires access to both the means and relations of production, the control of which resides once again with the dominant class. It is therefore an expected outcome that films produced with purely commercial concerns reproduce the dominant ideology voluntarily. However, such tendencies can also manifest themselves in films that claim artistic weight. This phenomenon is intrinsically linked to power and capital. In this context, the primary aim of the present study is to reveal the impact of ideological frameworks on the content of art cinema.

In parallel with the character of political power, Turkish art cinema may be evaluated within a quarter-century period following the 2000s, owing to the distinct governmental stance that emerged in this era. Accordingly, the sample of this study has been selected from art films produced during this interval. The selected films were analyzed through narrative analysis, further supported by the approach of ideological film criticism. By examining how conflict and its parties are constructed, the study sought to determine whether these films tend to challenge or reproduce the dominant ideology.

The findings suggest that, in Turkish art cinema after the 2000s, films attempting to offer a critique of social structure often fail to explicitly identify the objects of their critique, nor do they present direct or indirect solutions to the problems within that structure. Instead, social issues are observed to be aestheticized and transformed into mere narrative material. Endings are frequently left open-ended, emphasizing a cyclical or inevitable condition. In this sense, rather than embodying critique, art cinema is dominated by a pessimistic expression, in which codes reproducing the dominant ideology are deployed. This outcome illustrates not merely the decisions of individual directors but the determining force of the ideological context itself. Ultimately, it is expected that filmmakers, who constitute a particular segment of the intellectual strata of society, utilize their technical mastery to move beyond mere expressions of critique and instead, through collective effort, present a genuine conception of counter-hegemony.

Keywords: Film criticism, ideology, capital, Marxism, Turkish art cinema

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
1. GİRİŞ	1
2. MARKSİST KURAMDA İDEOLOJİ	6
2.1. Karl Marx: Çarpıtılmış Bilinç	7
2.2. Antonio Gramsci: Hegemonya.....	10
2.3. Louis Althusser: İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları	14
3. İDEOLOJİNİN SİNEMAYA TEZAHÜR ETME BİÇİMLERİ.....	20
3.1. Film Çözümlemesinde İdeolojik Bakış.....	22
3.2. Türk Sinemasında İdeolojinin Sinemaya Tezahürü	26
4. 2000 SONRASI TÜRK “SANAT” SİNEMASINDA İDEOLOJİ	34
4.1. Uzak (Yön. Nuri Bilge Ceylan, 2002)	34
4.2. Sarmaşık (Yön. Tolga Karaçelik, 2015)	41
4.3. Rüzgârda Salınan Nilüfer (Yön. Seren Yüce, 2016).....	52
4.4. Gölgele İçinde (Yön. Erdem Tepegöz, 2020).....	60
4.5. Kurak Günler (Yön. Emin Alper, 2022).....	67
5. SONUÇ	76
KAYNAKLAR	80

1. GİRİŞ

İdeoloji, sözlük anlamıyla “fikir” ve “bilim” kelimelerinin birleşiminden oluşan, bu şekilde bakıldığında da oldukça yansız görünen bir kavramdır. Bununla birlikte, ideolojinin pratikteki durumu, kelime anlamındaki haliyle kalmamış ve kavram oldukça karmaşık bir hale gelmiştir. Öyle ki, yalnızca kelime anlamıyla yeterli olmadığı düşünülmüş ve sosyal bilimlerde üzerine hayli fazla sayıda tanım yüklenmiştir. İdeolojiye ilişkin yaklaşımların neredeyse hepsinin ortaklaştığı nokta ise onun belirlenim gücünün varlığıdır. Bu belirlenim gücünün merkeziliği, çeşitli yaklaşımlarda farklılaşmaktadır. Bu çalışma kapsamında ise toplumsal yapıda ve filmlerin içeriğinde esas belirleyicinin ideoloji olduğu yaklaşımıyla hareket edilmiştir.

İdeoloji, Marksist yaklaşımın en önemli isimlerinden olan Antonio Gramsci ve Louis Althusser tarafından temel bir belirlenim olarak ele alınmıştır. Bu sebeple çalışmada yürütülen tartışmalar ve analizler, bu iki düşünürün kavramları ve tezleri üzerinden yürütülmektedir. Bununla birlikte, her ikisinin de çıkış noktası Marksist sosyoloji olduğu için, Karl Marx’ın temel kavramlarından bazılarını ve ideolojiye yaklaşımına da çalışmanın kuramsal çerçevesinde yer verilmiştir.

Klasik Marksist sosyolojide, toplumsal yapının esas belirlenimi, ekonomik temeldir ve diğer her şey bunun üzerine kuruludur. İdeolojiye gerçekleri çarpıtan bir araç olarak bakılır ve oldukça kötücül bir biçimde yaklaşılr. Bir belirlenim gücü olarak ele alınmaz ve bu sebeple de toplumsal yapıdaki rolü üzerine detaylı bir biçimde değinilmez. Gramsci ve Althusser ise ideolojinin toplumun işleyişinde temel bir belirleyici olduğunu söyleyerek Marksist kuramı geliştirirler. İdeolojinin oynadığı rolü ve toplumsal çatışmadaki işlevlerini maddi pratik üzerinden detaylıca ele alırlar. Devletin iktidarını sürdürebilmek üzere ideolojiyi nasıl kullandığını ve ne şekilde (yeniden) ürettiğini açıklarlar.

Egemen sınıfın, iktidarını sürdürebilmek için çeşitli aparatlara ihtiyacı vardır. Varlığını meşru kılmak için bu aparatlarla kendi ideolojisini dayatarak üretim koşullarını yeniden üretmesi gerekir. Toplumun egemen ideolojiyi kabullenmesi yolunda da o ideolojiye özel veya kamusal alan fark etmeksizin sürekli maruz kalması önemlidir. Bu yolda da sinema, egemen ideolojinin normalleştirilmesi ve meşrulaştırılmasında önemli bir aygıttır.

Kamera, ilkin muhafaza edebildiği tek bir kare ve ardından tek bir saniyeye sığdırdığı en az on altı kareyle yaratabildiği hareket algısıyla, insana zamanı ve gerçeği hapsedebilme ve bunu yeniden üretebilme gücü verir. Bu güç, kameranın nereye nasıl doğrultulacağına karar veren kişiye bir iktidar alanı sağlar. Teknik olanakları sebebiyle hayli gerçekçi imgeler sunabilen kamerayla bir tanıklık hissi sağlanabilir. Bu tanıklık hissi görmekle ilişkilidir ve bu da güçlü bir inanırlık sağlar. Görülen şey, bilinen şey haline gelir. Kamera, gerçeğin yeniden üretimini sunabilen bir araç olarak gözün kendisine galip gelmiş olur. Görüntü, kameranın ardındaki aklın seçimleriyle çerçevelenir ve çerçeveye dahil edilenler kadar dışında bırakılanlar da önemlidir. Maddi gerçeklikte içinde bulunulan ideolojik bağlamın ise her zaman bakışa etkisi vardır. Bu durum birtakım kolektif eğilimler ve kişinin sahip olduğu görme pratiğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu yönüyle hem görmek hem de göstermek esasında politik bir eylemdir.

Gerçeğin kayıt aracı olan kamera, bu gerçeği olduğu gibi göstermekte tam anlamıyla yetkin bir aygıt değildir. Tıpkı herhangi bir kişinin herhangi bir yere bakma ihtiyacı duymasındaki gibi, kameranın doğrultulduğu yerin seçiminde de esasında öznel sebepler vardır. Bununla birlikte bizzat bakmak anlık ve alelade bir iş olabilirken, bir sinema filmi çekmek üzere seçimler yapmak, bilinçli ve kurgulanmış bir eylemdir. Bu eylem de yalnızca kişisel değil, toplumsal ve ideolojiktir.

Sinema, kendine ait gerçeklikler kuran bir yapıdır. Tekniğin olanaklarıyla günümüzde hayli gerçekçi hale gelmiş olan imgeler, yalnızca mimetik eserlerin gelişmiş halleridirler. Sinema senaryo, mekân, dekor, ışık, kamera açıları, oyuncular, kurgu ve ses gibi bileşenlerle birlikte gerçeğin kurgulanması, inşa edilmesi eylemidir. Sinemayı bu bağlamda yalnızca sanat olarak ele almak mümkün değildir çünkü sinemanın insanlık tarihi için sahip olduğu önem yalnızca gerçekliği bir biçimde yansıtabilen teknolojik ve bilimsel bir gelişme olmasından değil, manipüle edilmiş gerçekliği pazarlayabilen bir ürün haline gelmiş oluşundandır.

Sinema, toplumun gerçeği algılama ve düşünme biçimlerini etkileyebilen bir yapıya sahiptir. Var olabilmek için sermayeye ihtiyaç duyar ve bu ihtiyaçtan kendini bağımsız tutması mümkün değildir. Bu ekseninde de sermayenin ve üretim araçlarının sahibi olan sınıfın buyruklarından kendini tümüyle ayırıştırılamayacaktır. Bu sebeple sinema, kendisine “sanat” niteliği atfedilen formlarında bile, ekonomik ilişkilerin ve iktidar mekanizmalarının bir

nesnesi olagelmıştır. Sinemanın teknik bileşenlerinin yanında, ideoloji de belirleyici bir unsurdur.

Sinemanın ortaya çıkışından günümüze kadar geçirdiği süreçte temelinde olan egemen sınıf ve sermaye ilişkisi, kaçınılmaz olarak günümüze kadar sürdürülmüştür. Varlığı neredeyse her zaman bu ilişki içinde süregeldiği için, bir filmin ardındaki ekonomik ve ideolojik arka plan kolaylıkla görmezden gelinebilir. Filmler biçimsel olarak henüz emekleme döneminde olduğu zamanlarda bile, sermaye sahiplerinin ilgisini çekmiştir. Filmin yalnızca finans konusunda dahli olan bu yatırımcılar, yine çok kısa bir süre içinde filmlerin içeriğine müdahale etmeye başlamışlardır. Daha büyük kâr payı elde etmek başat çıkarları olmuştur ki ekonomik bir faaliyette bunun da yadırganması beklenmez. Sinemada bu durumu bir sorunsal haline getiren şey, sinemanın verdiği gerçeklik ve tanıklık hissinin, sermaye sahiplerinin başka çıkarları için de kullanılmasıdır. Çünkü sermaye ve ideoloji daima iç içedir. Bu bağlamda sinemayı sadece eğlence aracı olarak görmek gibi, yalnızca sanatsal yönüyle ele almak da bu ilişkileri gözden kaçırmaya sebep olur.

Sanat sineması, esasında “bağımsız sinema”, “avangart sinema” ve “modernist sinema” gibi başlıklarla da ele alınabilen bir kategoridir. Bu kategorinin en belirleyici özelliği, esas kaygısı ticari olan anaakım sinemanın karşısında yer almasıdır. “Bağımsız sinema” bu kategori isimlerinden belki de en çetrefillisi olarak görülebilir. Öyle ki, bir yönetmen filmini tek başına, kendi ürettiği kamerayla ve kendi inşa ettiği stüdyosunda çekip kendi perdesi ve yansıtıcısıyla gösterime sunsa bile, içinde bulunduğu toplumsal yapıdan bağışık olamaz. Daima içinde bulunduğu ideolojik bağlamın ve üretim ilişkilerinin içindedir. Bu da bağımsızlık vasfını ortadan kaldırır. Bütün bu kategoriler, kimi zaman birbirleriyle çelişir biçimde çok kez tanımlanmaya çalışılmıştır. Daha genel bir yaklaşımla, biçimsel olarak sanatsal kaygıların ağır bastığı ve bu sebeple seri üretim anaakım sinemanın kalıplarının terk edildiği; içeriksel olarak da yeniden üretimi reddetmeye eğilimli ve eleştirel bir bakışla yapılan filmler olarak tanımlamak mümkündür. Yine de her ne şekilde bir biçime ya da içeriğe sahip olursa olsun, sanat sinemasının maddi varoluşu endüstriye içkindir. Öyle ki, ortaya çıkışı da Sanayi Devrimi ile koşut biçimde gerçekleşmiştir. Kapitalist sistemin içine doğmuş olması sebebiyle, ilişkili olduğu sanat dallarından ayrışır. Öyle ki, “sanat tiyatrosu” gibi bir kategori ihtiyacı toplumda hasıl olmazken, Film d’Art¹ döneminde

¹ 1907’de Fransa’da Lafitte Kardeşler tarafından kurulmuş olan yapımevi. Sanat Filmi (Fr.)

sinemayı sanata yaklařtırmanın yolunun tiyatroyla benzeřmesi üzerinden geeeđi dűřűnűlműřtűr (Teksoy, 2005).

Sinema, tarihsel olarak incelenmek istendiđinde genellikle on yıllık periyotlara ayrılarak ele alınır. Bununla birlikte, Tűrkiye’de 2000’li yıllardan itibaren bařlayan belirgin ideolojik konjonktűr sebebiyle, içinde bulunduđumuz dűnem çeyrek asırlık bir periyot olarak ele alınabilir. űnkű sinema, űretim araçları ve bu araçların sahibi olan egemen sınıfla dođrudan bir iliřki içindedir ve bu durum da tezin temel problemini oluřturmaktadır. Çalıřmada yűrűtűlen analizlerde saptandıđı űzere, egemen ideoloji yalnızca anaakım deđil, sanat filmlerinde de yeniden űretilmektedir. Bunun sebebi, sinemanın endűstriyel bir űrűn olma tarafının zorunluluđuyla iliřkilidir. Yűnetmenler, egemen ideolojinin sinema űzerindeki dođrudan veya dolaylı buyruklarına uymak ve filmin sermayesini sađlayan grupların çıkarlarını sűrdűrmek űnkořulları ile film űretmektedirler. Bu bađlamda bu tezin temel amacı 2000 sonrası Tűrk sanat sinemasında ideolojik bađlamın filmin içeriđine etkisini ortaya koymaktır. Burada ideolojik bađlam, Althusser’in gűrűřű benimsenerek, ekonomik yapının ve siyasal pratiđin belirleyicisi olan ideolojik dűzeyi ifade etmektedir.

Literatűr incelendiđinde, Tűrk sanat sineması űzerine yapılmıř akademik çalıřmalarda, bu filmleri sanat eseri kategorisinde deđerlendirme eđilimi olduđu sűylenebilir. Bazı çalıřmalarda ise sanat sinemasının yapım, dađıtım ve gűsterim gibi ekonomik sűrelerindeki sınırlılıkların ele alındıđı gűrűlműřtűr. Bu çalıřmanın literatűrdeki űnemi ise bir “űrűn” olarak “sanat” sinemasının içinde olduđu ideolojik bađlamın, politik ve ekonomik kořulların bizzat anlatıya tezahűrűnű analiz etmesidir. Bu sebeple űrnekleme alınan filmler, içinde bulundukları ve kendilerini ayrıřtırmalarının műmkűn olamayacađı ideolojik bađlamın kavramlarıyla tartıřılmıřtır. Sanat eseri kategorisindeki biçimsel niteliđi yerine, endűstriyel bir űrűn oluřu merkeze alındıđı için, sanatın kuram ve kavramlarına bu çalıřmada bařat olarak yer verilmemiřtir. İdeolojinin kűltűr űrűnlerinin içeriđini belirlemede oynadıđı rolű ortaya koymak űzere, çalıřma nitel arařtırma yűntemlerinden anlatı űzűmlemesi ile yűrűtűlműř ve film eleřtirisinde ideolojik eleřtiri yaklařımı ile desteklenmiřtir.

Bu kapsam dođrultusunda çalıřmanın Marksist Kuramda İdeoloji bařlıklı ikinci bűlűműnde, kavram Karl Marx, Friedrich Engels, Antonio Gramsci ve Louis Althusser’in yaklařımlarıyla ortaya koyulup ideolojik bađlamın belirleyici gűcűnűn maddi pratikteki karřılıđı tartıřılacaktır. Bu eksenide ideoloji ile birlikte altyapı, űstyapı, sınıf atıřması, maddi

Üretim araçları, zihinsel üretim araçları, ekonomik belirlenim, hegemonya, rıza üretimi, sivil toplum, aydınlar, devletin ideolojik aygıtları, devletin baskı aygıtları ve toplumsal formasyon gibi kavramlar da bu bölümde tartışılacaktır. Çalışmada söz konusu kuramcıların seçilmesinin sebebi, ideolojik baēlamın yapım, daēıtım ve gösterim süreçleriyle birlikte, bu çalışmada odaklanıldıēı üzere filmsel anlatıya da doērudan bir tesirinin olduēu düşüncesinin temelini oluşturan kuramsal çerçeveyi ve kavramları sunmalarıdır. Literatürde Marksist düşünceye yeni ve radikal yorumlar gelmiş olmakla birlikte, çalışmadaki kuramcıların kavramlarının kendi aēlarından yıllar sonrasında çekilen filmler analiz edilirken kullanıldıēında da gncelliēini koruduēu ve ideolojinin belirleyici gücünü ele alış biçimlerinin çalışmanın problemi ekseninde önemli bir dayanak olduēu düşünülmektedir.

İdeolojinin Sinemaya Tezahür Etme Biçimleri başlıklı ikinci bölümde, çalışmanın esas yaklaşımı olan ideolojik film eleştirisinin kapsamı, amaçları, gerekliliēi ve sistemi Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni'nin yaklaşımı ile temellendirilecektir. Örneklemin seildiēi tarihsel aralıēa kadarki süreçte Türk sinemasının ideolojik baēlam içinde geirdiēi dönüşüm, sinemanın ülkeye ilk gelişinden itibaren ele alınacaktır.

2000 Sonrası Türk "Sanat" Sineması başlıklı üçüncü bölümde, söz konusu tarihsel aralıktan devlet ve Avrupa fonlarıyla desteklenmiş ve festivallerde başarı elde etmiş beş film seçilmiştir. Bu filmler ideolojik film eleştirisini yaklaşımı ile incelenecek, bu filmlerin endüstri içindeki zorunlu varoluşuyla birlikte egemen ideolojiyi yeniden üretme ya da bu ideolojiye saldırma eēilimleri analiz edilecektir. Anaakım sinemanın halihazırda zaten egemen ideolojiyi yeniden üretmesi beklenirken, bu kategorinin karşısında yer alan sanat sinemasında da aynı yeniden üretim görülebilmektedir. Bunun sebebi, sanat sinemasının da endüstri içinde yer alması ve bu sebeple ideolojinin belirleyici gücünden kopamamasıdır. Bu sebeple sanat kelimesi tırnak içine alınmış ve sinemanın salt sanat eseri olarak ele alınamayacaēı vurgulanmıştır.

2. MARKSİST KURAMDA İDEOLOJİ

İdeoloji, sosyal bilimlerin karmaşık kavramlarından biridir. Tek bir başlık ve yaklaşım altında yeterli kapsayıcılık ve açıklıkla tanımının yapılması güçtür. Bu güçlük, kavramın ilk kez ortaya çıkışından günümüze kadar geçirdiği süreçte, hayli katmanlı ve kümülatif bir biçimde yorumlanmasından çıkarılabilir. Kavramın doğası gereği süreklilik arz eden bir dönüşüm içinde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, tek başına yeterli olacak bir tanım arayışına girmenin yersiz olduğu fark edilecektir. Kavram ilkin 1796 yılında Antonie Destutt de Tracy ve Fransa Enstitüsü tarafından ortaya atıldığında kelime anlamı yalnızca düşüncelerin bilimidir (McLellan, 2005). Daha sonra tarihsel olay ve olgularla, toplumsal hareketler ve çatışmalarla birlikte olumsuz bir anlam kazanması da kaçınılmaz olmuştur ve bu durumun ilk örneği Napoléon'dur. Ona göre Destutt de Tracy ve Fransız Enstitüsü'ndeki diğer ideologlar, politik ve maddi pratiği anlamayan "ideolojist"lerdir (Atılğan, 2011).

İdeoloji, kavramsal liflerle örülmüş ve tarihsel bağlamların içinde yoğrulmuş bir araya getirilmiş bir doku gibidir ve esas olan bu dokuyu büyük bir kuram altında birleştirmek değil, söz konusu olan tarihsel bağlamda dokunun hangi bölümünün gerekli olduğuna karar vermektir (Eagleton, 1996). Yine de ideoloji üzerine çeşitli tanım ve yaklaşımları bir arada incelemek, kimileri birbirlerini çürütür durumda olsalar bile, kavramın olgudaki karşılığı üzerine yapılacak çalışmalar için etraflıca yaklaşabilmeyi destekleyecektir. Esasında ideoloji, kelime anlamı üzerine yorumların tartışılmasından ziyade toplumlara ve kültürlere nasıl etki ettiği incelenmesi gereken bir kavramdır. Bu bağlamda da işlevsel boyutunu değerlendirmeye almak, tartışmaların sadece teoride kalmasının önüne geçecektir. Herkes ve her şey için geçerli olabilecek bir ideoloji tanımı yapılabilmesi mümkün gözükmemektedir çünkü ideolojiye ilişkin tanımlar da tanımı yapanın ideolojisinden bir bakıma bağışık olamayacaklardır.

İdeoloji, soyut ve kötücül tarafları kenarda bırakılarak reel hayatta pratiğe nasıl yansıdığı ve olguda nasıl karşılık bulduğu üzerinden incelenmesi gereken bir kavramdır. Yalnızca bu kötücül ya da soyut taraflarını merkeze alan bir yaklaşımla bakıldığında ideolojinin çevremizdeki tezahürünü anlamak, yorumlamak ve onun üzerine eyleme geçmekte kısıtlanırsınız. Esas olan, ideolojiyi anlamak, kavramak ve hem birey hem toplum olarak bunun bilincinde eylemde bulunmaktır.

İdeolojinin toplumsal yapının düşünce sistemleriyle iktidar mekanizmaları arasındaki ilişkisini incelemek için önemli bir kavram olduğu söylenebilir. Bu çalışmada benimsenen yaklaşım ise ideolojiyi olumlu veya olumsuz bir perspektifte ele almaktan ziyade, söz konusu ilişkiyi anlamlandırmak üzerinedir. Bu yaklaşım ile ideolojinin maddi pratiğe ve kültür ürünlerinden olan sanat sinemasına ne şekilde tezahür ettiği sorgulanacaktır. Bu bölümde ilkin ideolojinin Marksist kuramdaki tanımları ve yaklaşımları ilgili kuramcılarının başlıkları altında açıklanacak, sonraki bölümlerde bu çerçeveye ışığında film analizleri yapılacaktır.

2.1. Karl Marx: Çarpıtılmış Bilinç

Karl Marx, modern sosyalist düşüncenin kurucu figürlerinden biri olarak kabul edilen Alman filozof, sosyolog, siyaset kuramcısı, ekonomist ve tarihçidir. Marx'ın düşünceleri birçok devrimin kuramsal dayanağını oluşturmuş ve birçok düşünce akımına da yön vermiştir. Bununla birlikte yalnızca politika değil, sosyoloji, ekonomi, sanat, kültür ve iletişim gibi daha birçok disiplinde de etkili olmuş, bu alanlardaki çalışmalarda bir biçimde kendi adını ve kavramlarını zikrettirmiştir. Bu başlıkta da Marx'ın ideoloji üzerine yaklaşımları, bazı temel kavramlarıyla birlikte ele alınacaktır.

Marx'ın ideoloji tanımının görece muğlak olduğu söylenebilir. Çalışmalarında ideoloji tanımı zaman zaman değişmekle birlikte ideolojiye genel olarak olumsuz ve eleştirel bir şekilde yaklaşır. Friedrich Engels ile yazdığı *Alman İdeolojisi*'nde, G. W. F. Hegel'den alıp geliştirdiği tersyüz etme düşüncesini, ideoloji olarak ele alır (Akt. Atılgan, 2011). İdeolojiyi karanlık odaya açılmış bir deliğe yerleştirilen merceğin, odanın dışındaki görüntüyü odanın içine ters bir biçimde yansıttığı, var olanı tersyüz eden bir düzenek olan *camera obscura* ile bağdaştırır. Bu düzenekteki fiziksel zorunluluk, insanlarda da tarihsel bir zorunluluk olarak vuku bulur ve ideoloji esasında tümüyle bir yanılsama olarak ele alınır (Marx & Engels, 1992). Bu benzetme sebebiyle Marx'ın ideoloji üzerine tanımı “çarpıtılmış bilinç” veya “yanlış bilinç” olarak literatürde yer alır fakat kendisi doğrudan bu kavramları kullanmamıştır. Bununla birlikte *camera obscura* benzetmesiyle ideolojinin gerçeği yansıtmayan fakat kendini gerçek gibi lanse eden ya da gerçekliğine inanılan bir yanılgı olduğunu ifade etmesi, bu kavramları çürütmediği gibi destekleyici niteliktedir. Başka bir açıdan da Marx'ın yaptığı bu benzetme, sinemanın da tıpkı ideolojiyle benzer bir işlevde kullanılabilecek bir aparata dönüştürülebileceğini, onu en temel formundan örnekleyerek

sunmaktadır. Kamerayı bir yere doğrultan bakışın zorunlu politik tavrı ve çizilen çerçevenin sınırları, inşa edilen gerçekliğin çarpıtılmaya müsait doğasını ortaya koyar.

Marx, yazılarında ideolojiye zaman ve mekân üstü bir konum atfeder. Marx için ideoloji, çarpıtılmış bir bilincin tasavvurudur ve insanı maddi gerçeklikten uzaklaştıran bir kavramdır. Buna tutarlı olarak dini de insanı gerçeklikten uzaklaştıran bir aldatmaca olarak görür çünkü onun için nihayetinde ideoloji de din de birtakım inançlar bütünüdür ve bunun olguda nesnel bir karşılığını bulmak olanaksız görünür. Marx için esas olan bilinçten olgulara yönelmek değil, olgudan bilince yönelmek ve dolayısıyla ideolojinin tanımını maddi pratiğin kendisinden üretmektir. "Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır." (Marx & Engels, 1992).

Marksist sosyolojide kültürel bir olgu olarak ele alınan ideoloji, maddi üretim koşulları ile tarihsellik içinde yorumlanır (Şimşek, 2021). İdeolojinin her zaman egemen sınıfın çıkarlarını muhafaza etmek üzere yine egemen sınıfın kendisi tarafından üretildiği savunulur (Eagleton, 1996). Başka bir deyişle, her çağın egemen düşüncesi, o çağın bizzat egemen sınıfının düşüncesidir (Fiske, 2003). Bu bağlamda tek tek ideolojilere en ideal hallerinde bile körü körüne bağlanmak, bütünü ve özellikle de bütünün ardındaki üretim ilişkilerini gözden kaçırmaya yol açacaktır. Maddi üretim araçlarına hükmeden sınıf, zihinsel üretim araçlarına da hükmetmektedir ve zihinsel üretim araçları üzerinde hüküm sahibi olmayan sınıfın ideolojisi, hiçbir zaman egemen sınıftan bağımsız olamayacaktır (Marx & Engels, 1992). Öyle ki, günümüzde işçi sınıfları radikal bir muhalif kanat yerine egemen ideolojinin en büyük destekçi kitlelerinden biri halindedirler. Çünkü egemen sınıf tarafından sahip olunan zihinsel üretim araçları ile "işçi sınıfının kendine ait olmayan fikirlerle kendini ifade etmesi sağlanarak toplumsal bir sınıfın egemene itaati garanti altına alınıp bu konudaki rızaları sağlanmaktadır" (Öztekin & Öztekin, 2020). Bir başka durumda, egemen ideolojinin karşısında konumlanan görüşler bile, tümüyle bağımsız bir düşünce sistemi yerine egemen ideolojinin karşıtlarının peşinde koşar görünür. Bu biçimiyle de egemen ideolojinin karşıt görüşleri bile onun uzantısı olacaktır. Kimi zaman da karşıt görünen tarafların esas derdi, iktidarla paralel bir ideolojiye sahip olduğu ya da benzer karakteristikleri taşıdığı halde kendine iktidar kanadında yer bulamayışı olur. Bir biçimde kendilerine bu alanı bulduklarında ise eleştirdikleri yapıyı yeniden üretmekten başka bir şey yapamaz hale geldikleri tarihte görülmüştür.

Marksist sosyolojide ideoloji, başat bir belirleyici değildir ve “tarihin akışı büyük insanların eylemleri ile keyfi kazanımlarla veya az ya da çok verimli ideolojilerle açıklanmaz” (Marx & Engels, 1992). Marx için temel belirlenim başlığı altında, altyapının üstyapıyı belirlemesi tezi vardır. Altyapıyı oluşturan unsurlar üretici güçler (emek, üretim araçları) ve üretim ilişkileri (üretim sürecinde insanların birbirleri ile kurdukları ilişkiler, mülkiyet ve sınıf ilişkileri, iş bölümü ve emek dağılımı) üstyapıyı hukuki ve siyasi kurumlar (devlet, hukuk sistemi, polis, ordu, anayasa, meclis, hükümet vb.) ve ideolojik yapılar (din, ahlak, eğitim, felsefe, sanat, medya, aile, toplumsal normlar ve değerler) oluşturur. İnsanlar toplumsal üretimde kendi aralarında birtakım zorunlu ilişkiler kurarlar ve bu üretim ilişkilerinin tümü, hukuki ve siyasi üstyapının kurulduğu somut, ekonomik temeldir (Marx, 1979). Burada altyapı ve üstyapı metaforlarının kendisi, sadece kelime anlamıyla da aralarındaki belirlenim ilişkisini sunar. Üstyapı, altyapının üzerine inşa edilir ve esas belirleyici olan da bu temeldir fakat üstyapı da değişim ve dönüşüme direnç sağlayabilen, altyapıyı belli ölçülerde kontrol edip pekiştirebilen bir yapıdır. Burada ekonomik çıkarlar ideolojiyi şekillendirirken ideolojinin de mevcut ekonomik çıkarları ve sınıfsal yapıları koruduğu söylenebilir.

Kendi çıkarlarını muhafaza etmek isteyen, üretim araçlarıyla birlikte zihinsel üretim araçlarına da sahip olan egemen sınıf, kendi ideolojisini ve iktidarını meşrulaştırmak için hayli fazla imkana sahiptir ve bunları kullanmaktan da çekinmez. Pratikte bu durumu hükümetlerin karakteristiğine göre medya ve kültür ürünlerinin üslup ve yaklaşımını değiştirmesinde görürüz. Bu değişim genellikle anaakıma atfedilmesine rağmen, sanatsal ağırlık iddiası olan ürünlerde de benzer bir eğilim söz konusudur. Bu çalışmada ise anaakımın bariz tutumunun karşısında, esasında özgür ve bağımsız görünen “sanat” sinemasının da bu eksene meylediyor oluşu incelenecektir.

Anaakım ya da endüstriyel sinema, gişeden elde edilecek gelire odaklı bir çıkış noktasından hareket eder. Diğer tarafta ise sanat sinemasının salt ekonomik çıkarları hedeflemediği varsayılır. Bu bağlamda da filmlerin anlatı tarzlarıyla birlikte içerdikleri metinde de ayrışmalarının beklenmesi olağandır. Endüstriyel sinema ve sanat sineması kutuplarını oluşturan bir yapının varlığı söylenebilir fakat bu başlıklar fark etmeksizin her bir film ideolojik bağlamın tesiri içine girmektedir. Bir sinema filmi, hangi içeriğe sahip olursa olsun, nihayetinde emek, sermaye, girişimci ve hammadde faktörlerinden bağımsız biçimde kendini var edemez. Bu bağlamda da endüstriyel bir ürün olması kaçınılmazdır fakat bunun sinemayı küçültücü bir durum olmadığı söylenebilir. Bir sinema filminin, iktidar ve

egemen ideolojiyle ilişkisi içinde kendini var edebilmesi için sermayeye ihtiyacı vardır. Bunun için de sermaye sahipleriyle ilişki kurması gereklidir. Fakat bu gereklilik, filmin içeriğinde bir tutarsızlığa ya da kısıtlanmaya sebep olduğu zaman işaret etmeye değer bir bağlam ortaya çıkmış olur.

Marksizm’de ideolojinin temel belirlenimlerden biri olarak görülmemesi ve esas belirleyici olarak altyapının işaret edilmesi durumu, Marksist sosyolojiyi salt ekonomik indirgemeci olmakla itham edilir hale getirmiştir. Esasında altyapı ve üstyapı arasındaki ilişkinin tek yönlü değil, diyalektik geliştiği belirtilmiştir (Marx & Engels, 1992). Bu bağlamda ise diğer Marksist düşünürler, altyapının üstyapı üzerindeki etkisini reddetmemekle birlikte, egemen azınlık sınıfın karşıt sınıflara uyguladığı tahakkümü ve bu sınıfın ideolojisinin toplum ve tarih üzerindeki belirlenim gücünü daha öncelikli bir konuma almışlardır. Devletin ideolojik aygıtları ve hegemonya gibi kavramlarla, ideolojinin görece örtülü bir biçimde egemen sınıfların çıkarına hizmet edişi üzerine kuramlar geliştirmişlerdir. Bu kuramlarda ideolojinin maddi pratikte ne şekilde bir etkisi ve işlevi olduğu ortaya koyulmuştur. Söz konusu yaklaşımın bu çalışma bağlamında önemi ise bir kültür ürünü olarak sanat sinemasını ele alırken ihtiyaç duyulan eleştirel bağlamı sunabilmesidir.

2.2. Antonio Gramsci: Hegemonya

İtalyan düşünür ve siyasetçi Antonio Gramsci, Batı Marksizmi’nin önde gelen temsilcilerindendir. Ömrünün son on yılından fazlasını geçirdiği hapisanede yazdığı, *Hapishane Defterleri* isimli metninde, hegemonya ve karşı-hegemonya, zor ve rıza, politik toplum ve sivil toplum gibi karşıtlar ve bu karşıtların birliği üzerinden bir yapı kurar. Gramsci’nin ikili yaklaşımı, konu edilen olay ve olguların birbirlerinin karşıtlarıyla ele alınması sebebiyle Post-Marksizm için önemli bir yere sahiptir. Gramsci’nin kuramsal çerçevesi siyaset bilimi, medya çalışmaları ve kültürel çalışmalar gibi birçok alanda, ideolojik temsil ve anlamın çözümlenmesi için kullanılagelmektedir.

Gramsci’nin bu çalışma özelinde de olmak üzere en çok öne çıkan kavramı hegemonyadır. Hegemonya kısaca, egemen sınıfın karşıt gruplar üzerine uyguladığı zorlamadır (Gramsci, 1986). Bu kavramla, üretim araçlarına sahip olan egemen sınıfın devlet üzerindeki kontrolü ve diğer sınıflar üzerindeki baskısının yalnızca zor kullanarak değil, ayrıca ideolojik ve kültürel araçlarla birlikte sağlandığını söyler. Zor kullanmanın yanına rıza üretimini de yerleştirerek kendisinden de etkilenmiş olan bir diğer Marksist düşünür

Louis Althusser gibi, sınıf çatışmasında ideolojinin belirlenimine vurgu yapar. Zor ve rıza kavramlarını yine Althusser ile paralellikler üzerinden incelediğimizde, devletin baskı aygıtlarını (polis, ordu, mahkemeler, cezaevleri vb.) zor kullanan, devletin ideolojik aygıtlarını (aile, eğitim, okul, medya, din vb.) ise rıza üreten mekanizmalar olarak düşünmek mümkündür. Nihayetinde ise iktidar, hegemonyasını her ikisiyle birden sürdürür.

Hegemonya, egemen sınıfların yalnızca baskı aygıtıyla ya da ekonomik ve siyasal zor kullanmayla değil, kültürel ve ideolojik rıza üretimi yoluyla toplumu yönetmesidir. Yine aynı egemen sınıfların Marksizm’de zihinsel üretim araçlarına da sahip olduğu tezi göz önünde bulundurulduğunda, kamusal veya özel alan fark etmeksizin, toplumsal yapının tüm kerkelerine erişebilme gücü ile kendilerine ait ideolojileri ve iktidar mekanizmalarını kabul ettirme yetisine de sahip olduğu sonucu çıkarılabilir. Zorlama ya da bariz propagandalar yerine görece örtük biçimde kurulan hegemonya, toplumun egemen ideolojiye hayli fazla şekilde maruz kalmasını sağlar. Bu durum da egemen sınıfın kendi ideolojisinin toplum tarafından “doğal” ve “evrensel” olarak benimsenmesini sağlar (Gramsci, 1986).

Gramsci için ideoloji, 18. Yüzyıl Fransız materyalizminde “fikirler bilimi” olarak tanımlanan, o dönem bilimsel olarak kabul edilen tek yöntem çözümleme olduğu için de esasında “fikirlerin kökenlerinin araştırılması” anlamına gelen fakat bir biçimde “fikirler dizgesi” haline gelen bir kavramdır ve bu da tarihsel olarak araştırmaya değerdir (Gramsci, 1986). *Hapishane Defterleri*’nde doğrudan ideoloji kelimesini kullanmak yerine “felsefeler”, “dünya görüşleri”, “düşünce sistemleri”, “bilinçlilik biçimleri” ve “ortak duyu” gibi kavramlara yer verir (Hall vd., 1985). Gramsci ideolojiyi yalnızca politik bir söylem olarak değil, toplumun üstyapısında yer alarak egemen sınıfların hegemonyasını şekillendiren bir araç ve insanların dünyayı algılama biçimlerini belirleyen bir sistem olarak ele alır (Gramsci, 1986).

Gramsci’nin hem düşünür hem de siyasetçi kimliğini bir arada taşıdığı göz önünde bulundurularak, teorik olanın olguda da karşılığının olmasını önemseydiği söylenebilir. Keza hem teoride hem de pratikte esas odak noktası toplumsal değişimdir. Bunun yöntemi konusunda da Karl Marx’tan ayrılır. Gramsci’nin kavram ve yaklaşımları, Klasik Marksist sosyolojinin en önemli tezlerinden biri olan altyapının üstyapıyı belirlemesi tezini yeniden düşünmeye zorlar. İdeoloji ve kültürel olguların sınıf çatışmasındaki yerini merkezi konuma alan kuramsal çerçevesinin, bu bakımdan Marksizm için önemli ve özgün olduğu söylenebilir. Gramsci için ekonomi ya da daha kapsamlı şekilde altyapı, tek başına

belirleyici değildir. Altyapıda meydana gelen değişimler yalnızca toplumsal değişimin yerini hazırlayan bir unsur olur (Forgacs, 2012). Yapıları değiştiren şeyin ideoloji olduğunu değil, ideolojiyi değiştirenin yapılar olduğunu savunmak onun için bir yanılsamadır (Gramsci, 1986).

Gramsci altyapı ve üstyapıyı birbirinden ayrı ya da biri diğerine ağır basan bir belirlenim ilişkisinde görmez. Birbiriyle ilişkili diyalektik bir birlik olarak görür ve bunu da tarihsel blok olarak kavramsallaştırır. Üretici güçler, üretim ilişkileri, hukuki ve siyasi kurumlar, ideolojik yapılar ve kültürel olguların arasında, belli bir tarihsel dönem içinde gerçekleşen uyumlu bütünlüğü ifade eden tarihsel bloğun sürdürülmesini sağlayan şey de hegemonyadır.

İnsanın toplumsallık isteği ile birtakım sebepler sonucu ortaya çıkan iktidarlar, toplumsal yaşamın kendisinin zorunlu birer aktörüdürler ve daimî bir mücadele içinde olurlar. İktidar mücadelesi, sadece onu elde etmek üzerine tek seferlik bir çaba değildir çünkü onu sürdürebilmek ve koruyabilmek için sayısız girişim isteyen bir döngüsellığe sahiptir (Öztekin & Öztekin, 2020). Topluma egemen olmayı dileyen iktidarın, yine toplumun üzerinde kullanmak üzere daima bir güç ve itaat isteği vardır. Bununla birlikte, güç zaten iktidara içkindir fakat iktidar yalnızca güce indirgenemez (Öztekin & Öztekin, 2020). Hegemonya kavramı da kimi günlük kullanımlarda yalnızca güç olarak algılansa da kökeni esasında Eski Yunancada “liderlik”, “önderlik”, “egemenlik” anlamlarını taşır. Öyle ki, kitlelerin birlik olması halinde iktidardan çok daha büyük bir güç ortaya çıkar. Fakat bunun karşısında kitlelerin halihazırda var olan düzeni içselleştirmesi, bu düzene baş kaldırmaması, iktidarın meşruiyetini kabul etmesi ve hatta ona itaat etmesi gerekir. Kısaca iktidarın hegemonyasını sürdürebilmesi için, gücünü toplumda üreteceği rıza ile pekiştirmesi önemlidir. Sınıf çatışması içindeki toplumların bu çatışmanın çelişkileri sebebiyle o devrin sonunu getirememesinin sebebi, hegemonyanın bunları görünmez hale getirmesidir. Bu bağlamda sınıf çatışması halihazırda var olsa da alt sınıfların daima buna karşı çıkmak yerine bu çatışmayı görmez hale gelişi (getirilişi), söz konusu rızanın sağlanmasındandır.

Gramsci’nin devlet tanımı –Marksist sosyolojiden farklı olarak– yalnızca baskıcı bir aygıt olma noktasını aşar ve karşıtlarla birlikte ele alınması ile daha bütüncül bir çerçeveye sahiptir. Devlet yaklaşımında devletin ideoloji ve bilgi üretimi faaliyeti de göz önünde bulundurulur (Bükrücü-Kazkondu & Aydılek, 2015). Gramsci için devlet hem sivil toplum hem de politik toplumun bir arada olduğu kompleks bir yapıdır. Devlet yalnızca baskı

yoluyla değil, rıza üretiminin de işe koşulmasıyla hegemonyasını sürdürür. Söz konusu ikili toplum yapısında politik toplumun baskı, sivil toplumun ise rıza üretim alanı olduğunu söyler (Gramsci, 1986).

Gramsci'nin sivil toplum tanımının net ve keskin olmadığı düşünülebilir çünkü kimi zaman konumu değişmekte ve hem yapıda hem de üstyapıda varlığına işaret edilmektedir. Bu kavramı anlamak için, “yapıdan ve üstyapıdan görünümeler içeren ara alan” olarak ele almak makul olabilir (Hall ve diğerleri, 1985). Gramsci'nin devlet yaklaşımını özgün kılanlardan biri de yapıları ve onların bileşenlerini keskin kutuplar ve çizgiler yerine karşılıklı ve dinamik bir bütün olarak ele almasıdır. Bir “ara alan” bileşeni olan sivil toplum, bu sebeple yalnızca partiler, kurumlar ve örgütleri değil, “ideolojik ve ekonomik işlevleri birleştiren aileyi de içerir” (Hall ve diğerleri, 1985). Bu bağlamda kamusal veya özel alan fark etmeksizin, rıza üretimi pratiğinin toplumsal formasyonun bütün bölümlerine erişip varlığını sürdürebildiği söylenebilir.

Gramsci, egemen sınıfın yalnızca hukuki yolla değil, sivil toplumdaki değer ve geleneklerin dönüştürülmesi yoluyla üretim süreçlerine boyun eğdirdiğini söyler (Hall ve diğerleri, 1985). Egemen sınıf, kendi ideolojisini yaymak ve meşrulaştırmak üzere hukuk gibi doğrudan dayatmalar yerine dolaylı müdahalelerde bulunur. Bu sebeple sivil toplum hem hegemonyanın uygulandığı hem de sınıfların güç mücadelesinin verildiği savaşın alanıdır (Hall ve diğerleri, 1985). Bununla birlikte sivil toplum aynı zamanda karşı-hegemonyanın da ortaya çıkacağı alandır. Bu bağlamda ise aydınlar önemli aktörlerdir.

Gramsci aydın kavramını, düşünsel emekle ilişkili beceri ve fikirleri örgütleme, yayma ve koruma görevi olanlar olarak ele alır ve bir sınıfın çıkarlarına bağlı işlev gösteren organik aydınlar ile güncelliğini yitirmiş bir toplumsal formasyonun kalıntıları olan geleneksel aydınlar ayrımını yapar (Hall ve diğerleri, 1985). Aydınlar arasındaki ayrım kadar aydınlar ve aydın olmayanlar arasındaki ayrım da bu bağlamda önemli olur. Toplumda herkesin belli bir seviyede düşünsel bir çaba gösterdiği göz önünde bulundurulduğunda, bu emeğin ölçüsünün ne olacağı bir tartışma olabilirdi. Gramsci bu noktada bireyin kas gücü ile düşünsel gücü arasında, mesleki olarak hangisinin ağır bastığının önemli olduğunu söyler ve yine bireyin toplumsal işlevini ayırt edici nitelik olarak görür:

Bütün insanların aydın oldukları söylenebilirdi ama bütün insanlar toplumda entelektüel bir işlev görmezler. (...) Tıpkı herkesin zaman zaman tavada iki yumurta pişirmek ya da

ceketindeki bir yırtığı onarmak zorunda kalabildiği ama gene de herkesin aşçı ya da terzi olduğunun söylenemeyeceği gibi. (Gramsci, 1986).

Sınıf çatışmasının olduğu toplumlarda, aydının içinde bulunduğu sınıfla arasında var olan mecburi bağ gözden kaçırılmamalıdır. Özetle organik aydın dediğimiz zaman, tarihsel süreçte içinde bulunduğu sınıfın karakteristiğine uygun biçimde, düşünsel emeği ile toplumsal bir işlev gören kişilerden bahsetmiş oluruz. Bu bağlamda toplumun kanaat önderleri de yine bu kişilerdir ve hegemonya ile doğrudan ilişkili ve merkezi bir önemleri bulunur. “Egemen sınıfın toplumsal hegemonya ile siyasal hükümete ilişkin ast işlevleri uygulama ‘memurlarıdır’ aydınlar.” (Gramsci, 1986).

Bu çalışma bağlamında benimsenen görüşte ise organik aydınlar, yönetici bloğun doğal ve evrensel olarak benimsetmeye çalıştığı egemen ideolojinin “memurları” olmayı reddedip iktidarın söylemlerini çözümlemeye ve eleştirmeye başladığı vakit, toplumsal değişim mümkün olacaktır. Egemen ideolojinin toplumsal pratiğin her kertesinde süregelen yeniden üretiminin karşısında kendi dilini ve söylemini oluşturmalı, bunu da toplumdan bağışık ve seçkin bir tavırla değil, toplumun tümünün çıkarlarını koruyarak yapmalıdır. Kitleler üzerindeki rıza üretiminde önemli pay sahibi olan kültür ürünlerinde, düşünsel emeğin temsilcileri olarak bulunmalı ve sivil toplumda egemen ideolojinin buyruklarına karşı, tek taraflı olmayan bir mücadeleyi sürdürmelidirler. Bu da ancak düşünce ve eylemin birliğiyle, olgusal karşılığı görünür, maddi bir pratikle mümkündür.

2.3. Louis Althusser: İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Fransız düşünür Louis Althusser’in ideolojiyi yalnızca kavramsal tartışmaların malzemesi olmaktan çıkarıp onun olgusal gerçekliği üzerine eğilme yönünde bir yaklaşıma sahip olduğunu “İdeoloji maddi bir pratiktir.” cümlesi tek başına özetler niteliktedir (Althusser, 2002). Kimi istisnai durumlar haricinde genel olarak Karl Marx’ın düşüncelerine paralel savlar ortaya koymuş olması sebebiyle Althusser’in radikal bir yorum getirdiğini söylemek pek mümkün olmayabilir.

Althusser, metinlerinde net bir ideoloji tanımı yapmak yerine onun işlevine ve maddi pratikteki tezahürüne odaklanır. İdeolojinin kendisini tanımlamak yerine onun ana ve oluşturuıcı öğelerini tanımlama ve bunların ideoloji ile ilişkisini açıklama yoluna gitmiştir (Kazancı, 2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* metninde ideolojiye ilişkin tezleri,

egemen ideolojinin kendini yeniden ürettiğini işleyişi, toplumsal yapıyı inceleme biçimi ve devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtları kavramları, Althusser'i ideoloji çalışmaları için önemli bir kaynak yapar.

Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* isimli metninde “İdeoloji Üstüne” başlıklı bölümde, kavramın ilkin Antoine Destutt de Tracy tarafından yaratıldığını, daha sonra Marx'ın henüz gençlik yıllarındayken kavrama yeni bir anlam kazandırdığını ve kimi koşulların onu bu anlamı zenginleştirmesi üzerine yönlendirdiğini belirtir (Althusser, 2002). Marx'ın yaklaşımına karşı bir antitez üretmeyişi ya da ideolojinin yeni bir tanımını yapma gerekliliği üzerine bir beyanın olmaması, Marx'ın tanımının kabulüyle kendi tezlerini sunduğu sonucunu çıkarmamıza olanak sağlayabilir.

Althusser'in yaklaşımına göre ideolojinin niteliklerinden biri, maddi bir pratik olması sebebiyle, “toplumsal yaşantıyı farklı biçimde fakat her zaman ve her aşamada otomatik olarak etkileyen bir oluşum” olmasıdır (Kazancı, 2002). Günümüzde birtakım politik olaylarda sıkça gündeme gelen, apolitik olmanın imkansızlığı üzerine tartışmaların kendini yaslayabileceği kuramsal dayanak burada bulunabilir. Toplumsal pratik ile iç içe olan ideoloji, “tüm sisteme yayılmış, toplumsal varoluşun tüm biçimlerinde yer etmiştir” (Kazancı, 2002). Öyle ki, varsayımsal olarak kendini toplumsal hayattan bağımsız kılmak üzere ıssız bir adaya kaçan bireyin dahi hiçbir eylemi apolitik değildir çünkü eyleminin arkasındaki güdü, ideolojinin iç içe olduğu toplumsal yaşamın kendisinden var olagelmektedir. Bunun bir başka biçimi olarak gerçekten de ıssız adada doğan ve orada yaşamını sürdüren bireylerin oluşturduğu ilkel kabileler, belgeselci onlara kamerasını doğrultup genel bir eğilim olarak modern toplumlardan farklılıkları üzerine bir diyalektik kurduğu an, o kabilenin her bir üyesini de politik bir nesneye çevirmiş olur. Kameranın yarattığı bu iktidar alanını kullanmak, çerçeveye aldıkları ile bir şeylere işaret etmesi sebebiyle, tek tek bireyleri veya toplumları politik malzemeye çevirmenin belki de en kolay yollarından biridir.

Althusser'in ideoloji üzerine tezleri şu şekildedir: “İdeolojinin tarihi yoktur. İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımıdır. İdeoloji bireyleri özne olarak adlandırır.” (Althusser, 2002). Bunlardan ilki “İdeolojinin tarihi yoktur” tezi, esasında *Alman İdeolojisi*'nde Marx'a ait bir cümledir. Marx bu tezi “... ahlak, din, metafizik ve ideolojinin tüm geri kalan kısmı ve bunlara tekabül eden bilinç biçimleri, artık o özerk görünümünü yitirirler. Bunların tarihi yoktur.” cümlesiyle ifade eder (Marx

& Engels, 1992). İdeolojiyi metafizik ile aynı kategoriye yerleştiren Marx, maddi üretim ve maddi ilişkilerini geliştiren insanların hem düşüncelerini hem de düşüncelerinin ürünlerini değiştirdiğini belirtir ve bu bağlamda da yine bilince özerk bir özne konumu atfetmektense bilinci belirleyen yaşamın ta kendisi olduğunu belirtir (Marx & Engels, 1992). İdeolojinin ise yanlış bilinç olduğunu söyleyen Marx için, maddi olmayan bu kavramın tarihi yoktur. Althusser ise bu tezi cümle olarak aynen kullanmakla birlikte, altını farklı şekilde doldurur ve Marx'ın negatif yaklaşımının yanında kendisinin bu duruma pozitif yaklaştığını belirtir (Althusser, 2002).

Althusser için tek tek ideolojilerin tarihi olabilir fakat genel anlamda ideolojinin bir tarihi yoktur ve bu durumun bir biçimde paradoks yaratır gibi görüldüğünün farkındadır (Althusser, 2002). Esasında, toplumsal yapı içinde belli bir ideolojinin ortaya çıkışı ya da o ideolojinin belirlenimiyle gerçekleşmiş olaylar, tarihsel bir gerçeklik yaratır fakat bizzat ideolojinin, hiçbir olay veya olguya yaslanmadan ve kategorilere ayırıp spesifik hale getirilmeden tarihsel bir süreci olduğunu söylemek mümkün olmayabilir. Althusser bunu izah etmek için Sigmund Freud'un bilinçdışını nitelendirme şekliyle paralel olarak, ideolojinin de ebedi olduğunu, "tarihin tüm alanı içinde, biçimi değişmeden" kalan bir şey olduğunu söyler (Althusser, 2002). Genel anlamda ideolojinin tarihinin olmayışı ve ebedi oluşu, Kazancı tarafından yapılan şu benzetmeyle açıklanabilir:

Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olamadığı için suyun içindedir. Balık için su her yerdedir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir. Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki tüm dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birliktedir ve o, suyun içinde var olmuştur. Var oluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman (çıkarılmadığı sürece) suyun dışına çıkmaz. Yaşamaları suya bağlıdır. Suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir. (Kazancı, 2002).

Althusser ikinci tezinde, ideolojiyi "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımı" olarak niteler (Althusser, 2002). İdeolojinin *camera obscura* ile benzeştirildiği Marksist görüşte de gerçek tümüyle örtülmüş değil bozuma uğratılmış, tersyüz edilmiştir. Althusser ise ideoloji ve birey arasındaki ilişkiyi –bu

başlık altında bir ara tez olarak aldığı “ideolojinin varoluşu maddidir” görüşü ile– gerçekten tümüyle kopmuş değil, aksine gerçeğe atıfta bulunan bir şey olarak ele alır. Maddi olanla manevi olanı keskin şekilde birbirinden ayırmadan, manevi olanı maddi olanın içinde gerçekleşir biçimde bir konuma yerleştirir (Kazancı, 2002).

Althusser’in ideolojiye ilişkin üçüncü tezi, ideolojinin bireyleri özne olarak adlandırmasıdır. Onun için bir ideoloji “ancak özne aracılığıyla ve özne için vardır. (...) ancak somut özneler için ideoloji vardır ve ideolojinin bu gerçekleşmesi ancak özne aracılığıyla mümkün olabilir.” (Althusser, 2002). Bununla birlikte, esasında totolojik bir biçimde, ideolojinin öznenin varlığıyla mümkün olacağını ve aynı zamanda şeyleri (insanları) özne yapan, onları özne olarak çağıran ve adlandıranın da yine ideoloji olduğunu söyler (Althusser, 2002). İdeolojinin tarihi olmadığı tezi göz önünde bulundurulduğunda, özne ve ideoloji arasındaki varoluş ilişkisinin bir öncelik ya da sonralık barındırmayan bir çember gibi olduğunu söyleyebiliriz. İdeoloji tarafından çağrılan birey özne haline gelir; öznelerin varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin tasarımı ise ideolojiyi var eder (Althusser, 2002).

Althusser’in yaklaşımında toplumsal formasyonu oluşturan üç yapı vardır ve bunlar ekonomik yapı, siyasal pratik ve ideolojik düzeydir. Ekonomik yapı doğrudan üretimle ilişkilidir ve bu da toplumsal insanın varlığını sürdürebilmesi için en önemli pratiktir. Althusser, Marx ile paralel olarak, toplumsal formasyonun üretiminin şartının, üretim koşullarının da yeniden üretimi olduğunu söyler (Althusser, 2002). Fakat Althusser için ekonomik yapı, toplumsal formasyonda Marksist yaklaşımda olduğu kadar belirleyici değildir. Onun görüşüne göre esas belirleyici olan ideolojik düzeydir. Siyasal pratik, ekonomik yapının ürünlerinin paylaşım ilkelerinin belirlendiği ve denetlendiği faaliyetlerdir (Kazancı, 2002). Siyasal pratiğin bütün aktörleri (devlet, hükümet, hukuki yapılanmalar, siyasal partiler, sendikalar vb.) bu ilkelerin belirlenmesi, uygulanması, denetlenmesi gibi faaliyetlerde ideolojik bağlamın karakteristiğine göre değişen büyüklükte pay sahibidir. Bu noktada anlaşıldığı üzere toplumsal formasyonun üçüncü yapısı olan ideolojik düzey diğer iki yapının belirleyicisi olarak yer alır. Birbirleriyle karşılıklı ilişki halinde olan ekonomik yapı ve siyasal pratik, Marx’ın altyapı ve üstyapı modeline benzer. Althusser burada ekonomik belirlenimciliği reddederek ideolojiyi hepsinin belirleyicisi olan üçüncü bir yapı olarak yerleştirir (Althusser, 2002).

Althusser, Marksist devlet teorisini geliştirmek için devlet iktidarı ve devlet aygıtının yanına bir kavram daha eklemeyi uygun görür. Devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırması, üretim araçlarına sahip olan egemen sınıfın bu sahipliğini korumak ve üretim ilişkilerini sürdürebilmek üzere kendi ideolojisini de daima yeniden üretmek zorunda oluşunu ortaya koyan önemli bir kuramsal ereve sunar. Devletin baskı aygıtları hükümet, polis, ordu, mahkemeler, cezaevleri vb. iken devletin ideolojik aygıtları ise aile, eğitim, hukuk, siyaset, sendika, iletişim ve kültürdür. Burada aygıtların ayırımının ilk aşamasına Althusser, baskı aygıtlarının kamu alanında yer almasının yanı sıra devletin ideolojik aygıtlarının özel alanda da bulunmasını koyar (Althusser, 2002). İkinci ayırım, bu aygıtların işleme prensibidir. Devletin baskı aygıtı, her zaman olmamakla birlikte çoğunlukla fiziksel olarak zor kullanırken devletin ideolojik aygıtları ideolojiyi kullanır (Althusser, 2002). Fakat burada ne devletin baskı aygıtı ideolojiden ne de devletin ideolojik aygıtları baskıdan bağışık değillerdir öyle ki, polisin ideolojiyi kullanarak eylemde bulunması ya da ailenin fiziksel şiddet uygulaması örnekleri tasvip edilmese de olağandır. Bu sebeple bu aygıtları birbirinden ayıran şey, ideolojiyi ve baskıyı kullanma ncelikleridir (Althusser, 2002). Devletin ideolojik aygıtları için baskı, devletin baskı aygıtları için ise ideoloji ikincil konumda işler.

Devletin ideolojik aygıtlarının ideolojiyi birincil şekilde kullanıp devletin baskı aygıtıyla da ilişki içinde olması ve bir dönemin ideolojisini belirleyeninin de egemen sınıf olması sebebiyle, egemen ideolojinin ister kamusal ister özel alanda olsun, toplumsal pratiğin tümüne sinmiş bir yeniden üretimi görülür.

Sınıf mücadelesi içinde, egemen ideolojinin tahakküm alanı olan devletin ideolojik aygıtlarının üzerinde söz sahibi olabilme üzerine bir gayret görünür. Ülkemiz ve dünya siyasetinde de görülebileceği gibi, iktidar yerine ya da neredeyse iktidar kadar gündem belirleyebilen muhalif taraf, g konusunda yarışır hale gelir. Bununla birlikte, devletin ideolojik aygıtlarının devletin baskı aygıtına kıyasla özerk sayılabilmesi, hem sınıf mücadelesi içinde ele geçirilmek istenen hem de sınıf mücadelesinin verildiği alan olmasını sağlar (şimşek, 2021). Yine de devlet aygıtını elinde tutan ve de günümüzde olduğu üzere uzun yıllar kendi ideolojilerini sürdürebilmiş olan egemen sınıflar, kamusal ya da özel alan tanımadan toplumsal yapının derinliklerine nüfuz etmiş olması sebebiyle muhalif olana karşı bütün aparatlarını kullanabilir ve bu da mücadele alanını kısıtlar. Eğitimin, dini kurumların ve medyanın neredeyse hükümet tekelinde oluşu ya da bu alanlardaki özerk yapıların da yine hükümetin kurallarına uymak zorunda oluşu, egemen sınıfın zihinsel üretim araçları üzerindeki hegemonyasını destekler.

Devletin ideolojik aygıtları, durağan bir yapıda değildir. Tarihsel süreçleri boyunca toplumsal formasyonun ihtiyaçlarına göre değişip dönüşebilen yapılardır. Çağın dinamikleriyle işlevleri ve biçimleri yeniden yapılandırılabilir. Stabil birer taşıyıcı değil, üretim ilişkilerinin yeniden üretimine koşut bir biçimde sürekli kendini güncelleyen ve işlevleri farklılaştırılan yapılardır. Devletin ideolojik aygıtlarının (görece) özerk olan yapısı ise günümüzde kitle iletişimini ve kültür ürünlerini salt iktidar malzemesi olmaktan alıkoyabilir. Bu durumda karşı-hegemonya ve toplumsal mücadelenin yürütüldüğü dinamik bir alana da dönüşebilir.

Bir kitle iletişim biçimi ve kültür ürünü olan sinema, egemen ideolojinin önemli bir aparatı olarak kullanılır. İzleyiciyi hem özneleştirir hem de temsil aracılığıyla sürekli egemen ideolojinin karakterini sunması ile mevcut düzeni meşrulaştıran güçlü bir aygıttır. Bu şekilde kitlelere doğrudan baskı uygulamadan, egemen sınıfın rıza üretimine katkı sunmaktadır. Bu ekseninde yaklaşıldığında ise sanat sinemasının muhalif görünen örneklerinde dahi, devlet(ler)le ekonomik ilişkiler içinde olan kültürel bir ürün olması, bir biçimde, her zaman apaçık olmamakla birlikte, egemen ideolojiyi yeniden üretmesine yol açar. Hem dünyada hem de ülkemizde sıkça bu işleviyle iktidarlar tarafından kullanılagelmıştır. I. Dünya Savaşı arifesinde ortaya çıkışında, ulus devletlerin ve ulusal kimliğin inşasında önemli bir rol oynayarak başladığı tarihsel süreci, günümüzde de benzer bir işlevi sürdürmesiyle devam eder. Bununla birlikte, Türk sineması tarihinde darbelerin etkisi örneğine bakıldığında, sinemanın egemen ideolojinin karşıtlarının taşıyıcısı olarak da işlev gösterdiği görülebilir. Salt bir rıza üretme aracı değil, ideolojik mücadelenin verildiği bir alan olarak da kullanılmıştır.

Nihai olarak, bir sonraki bölümde de detaylandırılacağı gibi, bir ideolojik aygıt olarak sinema hem iktidarın hegemonyasını güçlendirebilen hem de bir karşı hegemonyanın yaratılmasına imkân tanıyan bir alan açar. Karşıt görüşlere neredeyse hiçbir zaman sıcak bakmayan iktidarlar ise bu doğrultuda baskı aygıtlarını sinema üzerinde kullanmaktan çekinmezler.

3. İDEOLOJİNİN SİNEMAYA TEZAHÜR ETME BİÇİMLERİ

Sinema, temelini oluşturan fotoğrafın ortaya çıkışından beri daima ideolojik bağlama içkin şekilde var olagelmıştır. Bu durum, bireyin elinden çıkan hiçbir şeyin toplumsal yapıdan bağışık olamamasıyla ilintilidir. İdeolojik ve ekonomik koşullar, toplumsal yapıda olduğu üzere, kültür ürünlerinde ve bu çalışma bağlamında sinema filmlerinde belirleyici konumdadırlar. Bu belirlenim ilişkisi, tarihsel olaylar sonucu görünür hale gelmiş ve sinema filmini yalnızca seyirlik bir malzeme olarak görölmekten öteye götürmüştür.

Sinemayı ne yalnızca enformasyon veya eğlence aracı ne de salt bir sanat dalı olarak ele almamak makul olabilir. Gerçekçi ve eleştirel bir yaklaşım benimsendiğinde, sinemanın bütün bunların yanında, ideolojinin yeniden üretim sahalarından biri ve endüstriyel bir ürün oluşu da göz önünde bulundurulmalıdır. Öyle ki, “bağımsız sinema” ya da “sanat sineması” da dahil olmak üzere, filmler belirli bir ekonomik sistem içinde üretilen, emek ve sermayeye gereksinim duyan özel bir üründür (Comolli & Narboni, 1971). Georges Méliès ile başlayan kurmaca film serüveni, bu sebeple sermaye sahiplerinin ilgisini çekmiş ve sinema, masumiyetini kaybetmeye daha ilk örneklerinde başlamıştır.

Tarihsel olarak, bir sanat yapıtının toplumsal olarak nasıl kullanılacağına karar veren faktör, politik belirleyendir (Monaco, 2002). Esas meselesi kendi ideolojisini meşrulaştırıp varlığını doğal ve evrensel olarak topluma kabul ettirmek olan iktidarlar için, söz konusu üretim ilişkilerinde bir karşılıklılık beklenir. Bu takas da filmin ortaya çıkış koşullarının temelini oluşturan ekonomik sermaye karşılığında, iktidarın ideolojisinin bu filmde yeniden üretiminin gerçekleştirilmesiyle sağlanır. Durum kimi zaman egemen ideolojinin destekçilerinin bizzat bu filmleri üretmesi şeklinde zuhur ederken kimi zaman da yönetmen kendini bu ilişkiler içinde zorunlu bir biçimde bulduğu için, kendine otosansür uygulaması gibi varyasyonlarla vuku bulabilir.

Sinema boş bir tuvali doldurarak değil, halihazırda dolu olan bir tuvali boşaltmakla icra edilir. Bir ressam, gördükleri içinde seçtiği şeyleri taklit ederek tuvaline aktarır; bir yönetmen ise zaten kameranın önünde olan şeyleri, kendi perspektifinden bir çerçeve çizip sınırlandırarak yansıtır. Bu eksen de sinemanın gerçeklikle ilişkisi özellikle diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında hayli güçlüdür. Öyle ki, fotoğrafın ortaya çıkışı resmin ve heykelin gerçeklikle bağıını radikal bir değişime uğratmıştır. Ne var ki, bu icat bilimsel veya sanatsal bir yenilik olmakla kalmamış, endüstriyel bir ürüne ve ideolojik bir aygıt

dönüşmüştür. Bu dönüşüm de gerçeklikle olan güçlü ilişkisiyle ilgilidir. Görmenin ve belli bir perspektif doğrultusunda tasarlanmış imgelere istikrarla maruz kalmanın verdiği bilinirlik ve tanıklık hissi, egemen ideolojinin yeniden üretimi için oldukça kritiktir.

Rıza üretimi ile bütün çelişkilerine rağmen kendini var edip bu varlığı da sürdürebilen egemen sınıf için, ilk bakışta hayli masum görünen filmlerle gerçekliği inşa etme pratiğinin dikkate değer bir alan olduğu söylenebilir. Varoluş koşullarının neredeyse tümü üretim ilişkilerine bağımlı olan sinema, bu koşulların sağlanabilmesi uğruna üretim ilişkilerinin de belirleyicisi olan ideolojiden de kopamaz hale gelir. Bu bağlamda Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni, “Sinemanın yansıttığı gerçek, aslında egemen ideolojinin gerçeğidir (...) sinema, başlangıcından beri, şeyleri gerçekte olduğu gibi değil, ideoloji tarafından yansıtıldıkları gibi yeniden yaratır (...) Dolayısıyla sinema bu ideolojik yansıma yolu ile konuşur, gösterir ve öğretir.” der (Akt. Lebel, 1974). “Dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan” sinema, politik çıkarlar için hayli verimli bir araca dönüştürülür (Ryan & Kellner, 2010).

Filmler alelade, anlık ya da bireysel olarak yapılmazlar. Kamera açıları ve hareketleri, ışık, dekor, kostüm, makyaj ve oyunculuk gibi birçok bileşeni tasarlanarak hazırlanan ve kurgu aşamasında da eldeki görüntüyle hayli fazla varyasyonu ortaya çıkarılabilen, nihayetinde ise incelikle gerçekliği deforme ya da inşa edebilen ürünlerdir. Sinemanın teknik olanakları esasında sadece bir araç veya bir olanaktan öteye gitmez (Comolli, Teknik ve İdeoloji, 1974). Esas olan, bu tekniklerin hangisinin ne amaçla kullanmak üzere seçildiğidir. Sinema herhangi bir durumu olduğu gibi yansıtmaz, o durumun halihazırda tasarlanmış ve belirlenmiş bir biçimini yine belirli öğeler ile sunar ve “seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin eder” (Ryan & Kellner, 2010). Görmenin gerçeklik algısı üzerindeki hakimiyeti sebebiyle, sinema bu telkini göze batmadan gerçekleştirir. Sinemanın teknik olanakları sebebiyle yabancılaşma yerine özdeşleşme yaratabilmesi, “sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur” (Ryan & Kellner, 2010).

Jean-Paul Fargier, sinemanın maddi varoluşu ile zorunlu olarak iki yönlü ideolojik etki yarattığını ve bunların ilkinin var olan ideolojileri yansıtip bilerek ya da bilmeyerek yaygınlaştırması, ikincisinin ise –ideolojinin gerçeğe benzer görünümünün bütünü olduğu ön kabulü ile– kendine özgü bir ideoloji üretmesi olduğunu söyler (Akt. Lebel, 1974). Filmler bu yaklaşımla incelendiğinde, eleştirmenin ya da izleyicinin zihninde tümüyle kötücül olan

aparatlar gibi bir görünüme bürünebilirler. Sinema, kendini üretim ilişkilerinden ve egemen ideolojiden ayrı tutamasa bile, karşı-hegemonyaya yine kendi içinde alan açabilir. Filmler, devletin ideolojik aygıtları bütününe bir parçası olsa dahi, bu bütünü içinde farklı roller oynayabilir ve ideolojiye farklı tepkiler verebilir. Tek bir film kendi başına bu ideolojik belirlenimi değiştiremez fakat egemen ideolojilerin taşıyıcısı olma durumuna karşı ortaya koyulacak kolektif bir çaba, bu ideolojilerin halihazırda süregelen yeniden üretiminin en azından belli bir ölçüde sınırlandırmasını sağlayabilir.

Mesaj ve biçim konusunda devrimci kaygılar güden filmler, içinde bulundukları ve kendilerini ayrı tutamayacakları ideolojik bağlam içinde radikal bir değişim getiremeseler bile, var olan sistemi bozabilir, yönünü saptırabilir, kısmen çarpıtabilirler (Comolli & Narboni, 1971). Tarihsel blok içinde hegemonyanın sürdürülebilirliğine destek veren bir ideolojik aygıt olan sinema, aynı biçimde karşı ideolojilerin de alanı olarak işlev gösterebilir. Nihayetinde tarih boyunca toplumsal değişimde hem yer alan hem de değişimi körükleyen bir alan olduğunu göstermiştir (Ryan & Kellner, 2010).

Nihai olarak, sinemanın teknik olanakları sayesinde gerçeklikle güçlü bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Bu ilişki içinde ideolojinin sürdürücüsü ya da yeniden üreticisi olma işleviyle egemen sınıfların çıkarlarına hizmet edebilir. Kendini var edebilmek için ekonomik ilişkilere bağımlıdır ama aynı zamanda egemen ideolojiye karşı, bütün belirleyici unsurlarına rağmen, devrimsel bir araç olarak kullanılabilir. Bu bağlamda da ideolojik film eleştirisi yaklaşımı da filmlere maruz kalan ve bu yolla edilgen hale getirebilen toplumun bilinçlenmesi yolunda önemli bir işleve sahiptir.

3.1. Film Çözümlemesinde İdeolojik Bakış

İdeolojik film eleştirisi, bir sinema filminin yalnızca çerçeve içindeki gerçekliğiyle değil, filmin maddi pratikteki var oluş koşullarının da göz önünde bulundurulduğu, bütüncül bir incelemeyi gerektiren bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda ideolojinin filmdeki tezahürü, filmin endüstri içindeki yapım, dağıtım ve gösterim süreçleri de dahil edilerek ortaya çıkarılır. Bu sebeple bu yaklaşımda yalnızca sanat, göstergebilim ve psikanaliz gibi alanların değil, siyaset bilimi, sosyoloji ve tarih gibi disiplinlerin de kavramlarına gereksinim duyulur.

Bill Nichols, ideolojik film eleştirisinin kısa ve net tanımını, izleyiciye yol gösterecek olan göstergeyi, izleyiciyi ideoloji içinde sınırlayan göstergeden ayırma pratiği olarak yapar (Akt. Özden, 2004). Bu tanım, ideolojik film eleştirisinin işlevinin, izleyiciyi maruz kaldığı

filmin ideolojik bir aygıt olarak göze batmaz bir biçimde kendisine hükmetmesinden alıkoyup izleyiciye yeni ya da farklı bir ufuk kazandırmak olduğunu işaret eder. Michael Ryan ve Douglas Kellner ise *Politik Kamera*'da “film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi söylemsel bir şifreleme süreci” olarak gördüklerini, bu bağlamda da “sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı” amaçladıklarını ifade eder (Ryan & Kellner, 2010). Bu ekseninde, ideolojik film eleştirisi pratiğini birbirlerine paralel bir biçimde ele almış olurlar

İdeolojik film eleştirisinin ortaya çıkışının tarihsel kaynağı olan Fransa'daki 1968 olayları ve sonrasında gelişen kültür ve kültür ürünlerinin materyalist bir yaklaşımla ele alınması pratiği, Marksist kurama dayanmaktadır (Özden, 2004). Üretim araçlarına sahip olan egemen sınıf, zihinsel üretim araçları üzerinde de tahakküme sahip olduğu için, kendi çıkarlarını ve konumunu koruyup güçlendirmek üzere, kültür ürünlerine müdahale etme gücünü elinde barındırır. Bir ürün olarak sinema filminin ortaya çıkabilmesi için alelade bir yaratıcılıktan öte, üretim ilişkileri kurulması kaçınılmazdır ve bu ilişkilerin seyri de çoğunlukla egemen sınıfın tasarrufuna tabiidir.

İdeolojik film eleştirmeni sinemayı, ideolojinin belirlenimi altında olan ve egemen ideolojinin meşrulaştırılmasına hizmet edebilen, endüstriyel bir uğraş sonucu ortaya çıkarılan bir anlatı sistemi olarak ele alabilir (Özden, 2004). Görevi, izleyicinin rıza üretimi pratiğinde edilgen bir kitle olmasının önüne geçmek için, filmdeki ideolojik alt metni açığa vurmaktır. Bu bağlamda ideolojik film eleştirmeninin sinemada gerçekçilik tartışmaları için, sinemanın gerçekliği yansıtan değil, inşa eden bir aygıt olduğu tarafında yer aldığı üzere akıl yürütmek mümkündür. Bu yaklaşımı benimseyen eleştirmen, ideoloji karşısında farklılaşan özgül durumları ortaya koymak ve bu alanın dönüşümüne katkı sağlamakla yükümlüdür ki bu dönüşüm aniden değil, yavaş ve kararlı biçimde gerçekleşecektir (Comolli & Narboni, 1971).

Yapılan tanım ve yaklaşımlarda da esasında özü verildiği üzere, ideolojik film eleştirisinin pratiğinde bir kültür ürünü olan sinemanın ideolojiyi ne şekilde yeniden ürettiği, farklı ideolojik bağlamlarda filmlerdeki temsilin ve anlamın hangi değişikliklere uğradığı, sinemanın egemen ideoloji ve egemen sınıfların lehine kullanılan bir aparata nasıl dönüştüğü ve seyirciye sunulan kurgulanmış gerçekliklerin nasıl bir koşullandırma ya da konumlandırma yarattığı üzerine bir analiz gereklidir. Bu sebeple de bu yaklaşımın seyircide ve esasında toplumda bir bilinçlilik biçimi yaratma konusunda önemli olduğu söylenebilir.

Comolli ve Narboni, *Sinema/İdeoloji/Eleştiri* başlıklı makalelerinde, ideolojik film eleştirisinin sınırları belli ve sistematik bir biçimde olması gerektiğini dile getirir ve bununla ilgili olarak da filmleri kategorilere ayırırlar (Comolli & Narboni, 1971). Bu kategorilerin yapılandırılışı, eleştirmenin elindeki malzemenin karakteristiğini anlama ve peşine düştüğü soruların cevaplarını ortaya çıkarma konusunda tutarlı bir kuramsal dayanak oluşturur. Filmlerin ideolojiyle ilişkisi üzerinden 7 ayrı başlık vardır:

1. İlk ve en geniş kategori, bütünüyle ideolojiyle yoğrulmuş filmleri kapsar. Bu filmler ideolojiyi açıkça ifade eder, onu hiçbir boşluk ya da çarpıtma olmaksızın sürdürür; ona körü körüne sadıktırlar ve en önemlisi, bu sadakatin kendisine karşı da kördürler. Onları üreten ideolojinin ‘bilinçsiz’ araçlarıdır ve bu filmler her gün düzenli olarak üretilir.
2. İkinci kategori, “gösterilen” ve “gösteren” düzeyinde açıkça siyasal bir konunun işlenmesi yoluyla yapılmış filmleri kapsar. Bu filmler açıkça siyasal bir konu üzerinde eylemde bulunur, ideolojiye yönelik eleştirel bir geri dönüşü barındırır. “Gösteren” ve “gösterilen” düzeylerinde egemen ideolojiye karşı etkili olma şansına sahiptir.
3. Üçüncü kategoride, gösterilenler açıkça politik değildir ancak bir şekilde politik hale gelir. Üzerlerinde gerçekleştirilen biçimsel eleştirel çalışma yoluyla yeniden üretilirler. *Cahiers du Cinéma*² için ikinci ve üçüncü kategorideki filmler sinemanın özüdür.
4. Dördüncü kategori, açıkça siyasal bir içeriğe sahip olan filmlerdir ancak bu filmler aslında içinde yer aldıkları ideolojik sistemi gerçek anlamda eleştirmezler çünkü onun dilini ve temsil biçimlerini sorgulamaksızın benimserler.
5. Beşinci kategoride, görünüşte tabi oldukları ideolojik zincirlerin temsilcisi gibi duran, ancak ortaya çıkış koşullarıyla son ürün arasında bir açıklık, bir çarpıklık, bir kopuşun yerleştirildiği filmler vardır. Bu durumda ideoloji, filmin onu içine alan ama aynı zamanda ona karşı işleyen yapısal çerçevesi tarafından

² 1951’de Fransa’da yayınlanmaya başlayan sinema dergisi. Sinema Defterleri (Fr.)

teşhir edilir. Filmin belirli temsil mekanizmaları devreye girerek bu kopuş ve çelişki etkilerini üretir.

6. Altıncı kategori, *cinéma vérité*³ filmlerinin ilk grubunu oluşturur. Bu grup, siyasal ya da toplumsal olayları veya düşünceleri konu alır ancak sinemayı ideolojik bir temsil sistemi olarak sorgulamadıkları sürece, siyasal olmayan sinemadan temelde ayrılmazlar. Bu tür sinema, ideolojinin kendisini ifşa ettiği ama eleştirilmediği, kendiyle yüzleştiği ama sorgulamadığı büyüleyici bakış (le regard) kavramına dayanır. Yani, ideoloji bu bakışta kendini seyreder ama kendini çözümlemez.
7. Yedinci ve son kategori, *cinéma vérité* filmlerinin ikinci grubudur. Bu filmler, görünüşlerin ötesini delip geçen bakışla yetinmeyerek, temsil sorununa odaklanır; filmsel malzemeyi işlevsel kılarak bir anlam üretme sürecine dönüştürürler. Böylece, anlamların kendi dışlarında -ideoloji içinde- üretildiği pasif bir taşıyıcı olmaktan çıkar, bizzat anlam üretir hâle gelirler. (Comolli & Narboni, 1971).

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmler, Comolli ve Narboni'nin dördüncü kategorisine girmektedirler. Olay ve karakterlerin ideolojik bağlam içindeki konumları izleyiciye serilmekle birlikte, toplumsal çatışma içindeki sancılara çoğunlukla bireysel ölçekte odaklanılır. Egemen ideolojinin baskısı kaçınılmazmış gibi bir görünüme kavuşur. Bu filmler ilk bakışta iki ve üçüncü kategorilerde olduğu üzere, egemen ideolojinin karşısında ve onu eleştiren karaktere sahip gibi bir anlatı sunar görünürler. Bununla birlikte, üretildikleri sistemin sermaye sahipleri ve egemen ideoloji karşısında sembolik bir biçimde de olsa onları olumlamaya ve yeniden üretmeye katkı sağlamış olurlar. Türk sanat sinemasının yönetmenlerinden, toplumun aydınlarının bir kesiminin temsilcileri olarak, farklı teamüllerle üretimde bulunması beklenebilir. Bu filmler, birinci kategoriye yerleşen ve seri bir yeniden üretimin örnekleri olan anaakım sinema ile aynı kefeye koyulmasa da bir biçimde egemen ideolojiyi sürdüren anlatılar ortaya koydukları zaman, nihayetinde aynı toplumsal işleve sahip olmuş olurlar.

³ Sinema-gerçek (Fr.)

3.2. Türk Sinemasında İdeolojinin Sinemaya Tezahürü

Sanayi Devrimi içinde doğan ve gelişim süreci dünya savaşlarının içinde gerçekleşen sinema, Osmanlı Devleti ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'ndeki varlığını da bu koşullar içinde sürdürmüştür. Savaşlar sebebiyle azalan nüfus ve hem ekonomik hem de teknik yetersizlikler sinemanın bu topraklardaki gelişimine ket vurmuştur. Bu bağlamda II. Abdülhamid'in özellikle son yıllarında iyice artan baskıcı tavrı ile elektriğe izin vermemesi örneği, sinemanın gelişimini engelleyen önemli bir unsurdur (Özön, 2010). Bununla birlikte Türkiye'de sinema tarihi uzunca bir dönem boyunca uygun bir metodolojiyle yazılmadığı için, keskin hatlar çizmesi zor bir alandır ve ilk yıllarında karanlık kalan yerler olmakla birlikte, günümüzdeki çeşitli Türk sineması tarihi kitaplarında kimi isimler, tarihler ve olayların birbiriyle tutarlı olmadığı görülür. Elde olan kısıtlı veriler, Lumière Kardeşlerin operatörü Alexandre Promio'nun da anılarında bahsettiği üzere, II. Abdülhamid döneminde (tahmini olarak 1896 – 1897 yılları arasında) sinematografin ilk kez bu topraklara ulaştığını fakat o dönemin şartları sebebiyle hayli zor olan gümrük sürecinin, dönemin Fransız büyükelçisi aracılığıyla ve rüşvetle atlatılabildiğini söyler (Özön, 2010). Bu durum, sinemanın en ilkel haliyle henüz Osmanlı Devleti'nin topraklarına girme aşamasında bile egemen ideolojinin tesiri ile karşılaştığının bir göstergesidir. Egemen sınıfın ideolojik ve ekonomik çıkarlarının kesişim noktasıyla bir çözüm bulunmuş ve bu çözüm de rüşvet olmuştur.

Bilinen tarihe göre 1896 – 1897 yılları arasında İstanbul'da Sponeck birahanesinde halka açık ilk film gösterimleriyle başlayan süreç, 29 Mart 1903'te yayınlanan Memâlik-i Şâhânedede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi⁴ ile ilk devlet kontrolüne uğramıştır. Nizamnamede dağıtım ve gösterim kısıtlamalarıyla birlikte içeriğe ilişkin de birtakım sansürler de getirilmiş, gösterilecek filmlerin ilkin devletin memurlarının onayından geçmesi talep edilmiştir (Özuyar, 2007). Bu onay, Osmanlı Devleti'nde neyin sanat olup olmadığı noktasındaki tahakküm ile birlikte değerlendirilebilir. Öyle ki, edebiyatta halka yönelen değil, padişahı öven, halk tarafından anlaşılması güç olan eserler sanat olarak kabul edilmiştir (İnalcık, 2003). Bu verilerle birlikte hem sinemanın hem de genel olarak sanatın günümüzde de devleti yöneten sınıfların çıkarlarını muhafaza etmek üzere hala kontrol altında tutulduğu düşünülebilir. Bu noktada da kültür ürünleri üzerindeki tahakküm anlayışının kendini bir biçimde yeniden ürettiği sonucuna ulaşılabilir.

⁴ Osmanlı Topraklarında Sinematograf Gösteriminin Ayrıcalık Şartları

Türk sinemasında ideolojik bağlam, filmlerin üretim koşullarında ve içeriğinde ilk yıllarından itibaren belirleyici olmuştur. I. Dünya Savaşı ile küresel çapta yükselen milliyetçilik ve ulus devlet anlayışı, film yapımı için gerekli ekipmanların sahipliğinden (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Merkez Ordu Sinema Dairesi, Malul Gaziler Cemiyeti), filmlerde seçilen temalar ve verilen mesajlarla doğrudan ilintilidir (Tunç, 2015). Cumhuriyetin kültür politikaları gereği sinema, Halkevleri aracılığı ile toplumu eğitmek üzere verimli bir araç olarak görülmüştür (Karadoğan, 2018). İki dünya savaşı arasında kurulmuş, nüfusu ve özellikle eğitilmiş nüfusu topraklarına asimetrik olarak dağılmış bu devlette, sinema ideolojik bir aygıt olarak kullanılmış, yerli filmler ulusalcılığı benimsetmek üzere desteklenmiştir. Sinemanın geniş kitlelere ulaşabilme ve çabuk tüketilebilme potansiyeli sebebiyle, toplumu eğitmek üzere milli birlik, fedakârlık, vatan sevgisi ve erdemli olma temaları bu dönemde özellikle öne çıkarılmıştır. Sinema, cumhuriyetin idealizminin korunması ve sürdürülmesi için anlatılar, temsiller ve kurumsal politikalarla birlikte bir araç olmuştur.

1950'ler, çok partili düzene geçiş ve ardından iktidar değişikliğine denk gelir ve sinema da kaçınılmaz olarak bu bağlamdan etkilenmiştir (Özön, 2010). Devletçilikten liberalizme kayan hükümet politikası ve Soğuk Savaş etkisinin sürdüğü ideolojik bağlam, film üretim sürecinde doğrudan etkili olmuştur. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından hazırlanan "Türk Filmciliğinin Dertleri" başlıklı raporda, bakanlığın ham film ithalatında yönelik sınırlandırmalar koymasının yanı sıra işlenmiş film konusunda herhangi bir kısıt bulunmamasının Türk sinemasında kalite düşüklüğüne, döviz akışında kontrolsüzlüğe ve karaborsaya sebep olduğu açıklanmıştır (Tunç, 2015). Bu dönemde film yapımı için gerekli olan sermayenin daralması, bono sisteminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu sistemde finansal kaynak bulmakta zorlanan yapımcılar, filmleri sinema salonu sahiplerine film henüz tamamlanmadan satıyor, bu gelirle de filmi çekiyordu. Filmin gelirinin, filmde önce imzalanan senedin ödemesini karşılaması için, gişe garantili filmler gerekliydi. Bu konjonktürde ises tıpkı Los Angeles'ın Hollywood yapılanması gibi Beyoğlu'nun Yeşilçam Sokağı'nda kümelenen ve sonra da aynı isimle anılan tür sineması bu yıllarda başlamıştır. Tıpkı Hollywood filmlerinin karakteristiğinde olduğu üzere, Yeşilçam Filmleri, onlara çokça rağbet gösteren geniş kitlelerin eğlence ihtiyacını karşılarken ideolojik metinlerin taşıyıcı alanı ve endüstrinin popülist ürünleri olarak varlığını sürdürmüştür.

1960’larda on yıl süren Demokrat Parti hükümetinin ‘60 darbesiyle indirilmesinin ardından keskin ideolojik ayrımlar kaçınılmaz olarak toplumda ve dolayısıyla da sinemada yer edinmiştir. Bu dönem için Lütü Ömer Akad şöyle söyler:

Ne ad verilirse verilsin, askerın yönetime el koymasın, bir ürkü ve içe kapanma yerine genel bir bayram havası getiriyor. Demokratlık savıyla iktidara gelen Demokrat Parti başındakiler, on yıl süresince gittikçe hırçınlaşarak ‘dediğim dedik’liğe, giderek padişahlığa dönüşürlerken tarihe karışıyorlar. (Akad, 2004).

Bununla birlikte 1961 Anayasası ile de gündeme getirilen ifade özgürlüğü, önemli bir toplumsal değişim olmuştur. Fakat buna rağmen sinemadaki hukuki düzensizlik ve devam eden sansür politikası filmsel anlatımda da sürmeye devam etmiştir (Kıraç, 2011). Türk sinemasında bu yıllar, teknikte ustalaşma ve sinema yatırımlarının artışı ile hem niteliksel hem de niceliksel olarak verimli bir dönem olarak ele alınabilir. Bu dönemde yerli film sayısı hızla artarken, artık tek bir yönetmen, tek bir yapımcı ya da doğrudan devletin tekelinde olmayan, toplumun farklı sınıflarından farklı aydınların anlatıları ortaya çıkmış, tür sineması ve *auteur* yönetmen gibi kavramlar konuşulur olmuştur. Yapımevlerinin artışı, klasik sermayenin dışında yenilikçi bir sermayenin ortaya çıkışı, politik filmde deneysel filmlere kadar çeşitlenen bir üretimin oluşumu bağlamında 1950’li yıllar, Türk sineması için önemli bir dönem olmuştur (Dorsay, 1989). Sinemanın ideoloji ve ekonomi ile doğrudan ilişkisi anlaşılmış, toplum üzerindeki etkisi (etkinin nasıl ve ne derecede olduğu konusunda uzlaşılmasa bile) kabul edilmiştir.

Yeşilçam filmleri, egemen ideolojinin taşıyıcısı olarak kurduğu anlatı yapısıyla, toplumsal gerçekleri kurgusal malzemelerle dönüştürüp melodram yoluyla toplumda yapay normlar oluşturma işlevi görmüştür. Suçun ve çatışmanın tümüyle bireye indirgendiği ve toplumsal çelişkilerin görmezden gelindiği sahte kültürel kodlar oluşturulmuştur. Zenginlik bir yozlaşma alanı olarak lanse edilmiş, “fakir ama gururlu” karakterlerle yoksulluk onurlandırılmış, zengin ve fakir aile arasında “kız alıp verme” ile sınıf çatışması ortadan kalkabilir gösterilmiştir. Bu dönemde sayısı hızla artmış olan sinema dergileri ve yıldız sistemi, bu filmlerin yalnızca popüler kültür ürünleri oluşunu destekler hale gelmiştir. Yeşilçam’ın egemen ideolojiyi yeniden üreten yapımlarının karşı bir cephesinde Lütü Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün ve Halit Refiğ gibi isimler, göreceli bir özgürlük ortamındaki politik koşulları görmezden gelmemiş, egemen ideolojiyi

yeniden üretme yoluna gitmemişlerdir. Bu yönetmenler, sınıfsal ve toplumsal çıkmazları (sınıf çatışması, iç göç sorunları, mülkiyet, adaletsizlik vb.) merkeze alan yaklaşımları sebebiyle, toplumcu gerçekçi yönetmenler olarak anılırlar. Burada artık toplumun çıkmazları bireyin problemi olarak gösterilmez, yapının dahli işaret edilir. Yeşilçam stüdyoları ve yıldız oyuncular yerine, gerçek kişi ve mekanların kullanılması, esasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımıyla benzerlik gösterir. Çatışmaların bireyin kaderinden değil, toplumsal yapının koşullarından meydana geldiğini filme döken bu yönetmenler, esasında karşı-hegemonya oluşturan aydınlardır. Yeşilçam'ın bir diğer karşı cephesinde, 1965'te Onat Kutlar, Hüseyin Baş, Şakir Eczacıbaşı, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul isimleri öncülüğünde kurulan Türk Sinematek Derneği yer alır. Yine aynı toplumsal yapının farklı bir çıktısı olarak, göreceli bir düşünce özgürlüğü ortamının tahsis edilmiş olması, bir kesim aydınları sinema üzerine alternatif düşünce yollarına gitmeye iter. Sinematekçiler, dünya sinemasından filmlerin ülkede gösterilmesini sağlamış ve paneller, açık oturumlar ve dergiler ile Türkiye'de sinema kültürünün gelişimi için önemli adımlar atmışlardır (Kıraç, 2011). Ülkeyi Avrupa'nın nitelikli filmleriyle tanıştırmış ve benimsedikleri modernite anlayışıyla düşünsel üretimler de gerçekleştirmişlerdir. Sinemayı sadece eğlence aracı değil, bir sanat ve düşünce alanı olarak ele alan sinematekçiler, Batı modernizmini merkezine alan, sol eğilimli bir aydın grubudurlar. Bununla birlikte sinemayı yalnızca sanatsal kökeni üzerinden okuyan estetikçi bir hareket olmakla kalmamış, Yeşilçam filmlerinin ideolojik alt metinlerini açığa vuran, eleştirel, politik bir tavır oluşturmuşlardır. Nihayetinde Ulusal Sinemacılar ve Sinematekçilerin her ikisi de aydın temelli bir karşı hegemonyadır fakat ulusal sinemacıların karşı hegemonyası politik, sinematekçilerin ise kültürelidir. Nihayetinde ise toplumun asıl gereksinimi, bu iki yaklaşımın bir sentezi olabilir.

1970 – 1980 yılları arasında sıklıkla değişen istikrarsız hükümetler, koalisyonlar ve askeri gerilimler, toplumsal yaşamın diğer tüm alanlarında olduğu gibi filmlere de yansımıştır. Egemen ideolojinin toplum üzerindeki belirleyici gücü, gerçekle ilişkisi kaçınılmaz olan sinemayı da etkiler. Politik karmaşa ile birlikte televizyonun da gelişi, sinemayı krize sokmuştur (Dorsay, 1989). Anaakım sinemanın toplumsal kriz dönemlerinde genel eğilimi bu krizi yok sayan ve doğrudan tüketime hitap eden filmler ortaya çıkarmasıdır. Bono sisteminde senetlerin ödenemez hale gelişi, gişe garantisi olarak görülen arabesk, komedi ve erotik temalarında film yapımına bir yönelimle sonuçlanmıştır. Bu yaklaşım, dönemin sert atmosferinden kaçma çabasıyla, yalnızca ticari kaygılarla üretilmiş niteliksiz işlerin türemesine sebep olmuştur. Bir süreliğine üretim patlaması yaşansa da uzun vadede

izleyici tarafında rağbetin azalmasına ve senetlerin ödenememesine yol açmıştır. Bu durum, daralan izleyici kitlesiyle salon sayısının düşmesine ve iktidar tarafında ise “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” ile sıkı kısıtlamalara yol açmıştır (Lüleci, 2020). Erotik filmler bu kısıtlamalardan çeşitli boşlukları kullanarak kaçabilirken, politik filmler daima baskı altında kalmışlardır. Söz konusu ekonomik kriz, Yeşilçam’ın da zamanla çökmesine sebep olmuştur.

Diğer taraftan, bu dönemde sol görüşün yaygınlaşması ve toplumsal hareketlerin çoğalmasıyla birlikte, iktidar da daha otoriter hale gelmiştir. Ulusal sinema anlayışı devam ederken, Yılmaz Güney ile devrimci sinema, Yücel Çakmaklı ile de muhafazakâr milli sinema akımları ortaya çıkmıştır (Lüleci, 2020). Ulusal ve uluslararası ölçekte yükselen sol hareket sebebiyle, işçi ve sendika hareketlilikleri yaşanmış, toplumsal adaletsizlik ve sınıfların çıkmazları gibi konular sinema aracılığıyla aktarılmıştır. Bununla birlikte muhafazakâr sağ kutup filmleriyle de bir çatışma söz konusu olmuştur. Türk sinemasının artık ustalaştığı bu on yıllarda, keskin kutupların bir aradalığı görülmüştür. Devrimci sinemanın karşı hegemonya anlatıları, Yeşilçam sinemasının toplumsal her türlü sorunu görmezden gelen kaçış eğilimi ve sol ideolojiye karşı olan muhafazakâr bir sinema, üç kolda toplumun farklı kesimlerinin gerçeğini ortaya koymuş olurlar. 1970’ler sinemasının daha önceki on yıllardan farklı olduğu nokta, politik filmlerin “işçilere mücadele yöntemleri konusunda ve ideolojik yapılanmada belli yöntemleri işaret etmeye başlamasıdır” (Kıraç, 2011).

1980’ler Türk sinemasının en büyük etkileyici unsuru 12 Eylül’dür. Bu dönemde ve 1970’lerin sonundaki sinemada da izdüşümü görüldüğü üzere, toplumsal yapıda keskin ideolojik kutuplaşmalar mevcuttur. Halihazırda uzun süredir yaşanan siyasi istikrarsızlık ve askeri müdahaleler, filmlerin politik tandansını arttırmakla birlikte, baskıcı hükümet yapısı bu filmlerin sayısının düşmesine sebep olmuştur. Ülkenin bu dönemde içinde bulunduğu politik ve ekonomik koşullar sebebiyle, toplumda bir depolitizasyon yaşanmış ve her türlü kültürel faaliyetin katılımının da azalmasıyla fiyatlar yükselmiş, kültürel ürünler metalaşmıştır (Atam, 2011). 12 Eylül sonrasında sıkıyönetimin genişletilmesiyle, birçok kültür ürünüyle birlikte filmler de suç unsuru olarak değerlendirilmiş ve 937 adet film sansüre uğramıştır (Özdemir, 2022). Türk sinemasında daha öncesinde de çeşitli kısıtlamalarla karşılaşmıştır fakat sadece bu örnek bile bu dönemdeki baskı ve sansürün her zamankinden fazla olduğunu gösterir. Sıkıyönetimle birlikte ekonomik daralmanın da yaşanması sebebiyle film sayısında büyük bir düşüş olmuştur. Ekonomik krize giren sinema

sektöründe zaten halihazırda sayısı azalan filmlerin de bazıları sansürlenmiş, bazıları tamamen yasaklanmıştır. Bu dönemde politik filmlerle birlikte sinema sendikaları ve derneklerine de faaliyet durdurular uygulanmış, yargılama ve tutuklama baskısı yapılmıştır (Özdemir, 2022). Sinema sermayesinin küçülmesi, yapımcıların sektörden çekilmesine yol açtığı için “yapımcı sinemasından çok, yönetmen sineması ortaya çıkmıştır” (Kıraç, 2011). 1980’ler Türk sineması hem ekonomik hem de politik koşulların baskıcı ve kısıtlayıcı yapısı sebebiyle eleştirel bir dil kullanmanın kolay olmadığı bir dönemdir. Bu bağlamda da egemen ideolojinin taşıyıcısı olmaya devam eden, ideolojik ortamı tamamen görmezden gelen, sistemin eleştirisini dolaylı ve kapalı bir yolla yapan ve eğer açık bir eleştirel söylem varsa sansürlenmiş ya da yasaklanan filmler olarak kategorilere ayrılmışlardır.

1990’lı yıllarda küresel ölçekte yaşanan büyük çaplı toplumsal olaylar, ülkemizde de etkisini göstermiştir. Soğuk Savaş’ın bitişinin de sembolü olarak 1989’da Berlin Duvarı yıkılmıştır. 1991’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılışı ve dünyanın genelinde de sosyalist rejimlerin çöküşü, sol hareketlerin azalması ve baskılanmasıyla sonuçlanmıştır. Bunlarla birlikte, muhafazakâr karakteristiğe sahip hükümetler kurulmuştur. Bu yıllarda Türkiye’de ’80 darbesinin izleri hala görünürdür. Kültür ürünlerine uygulanan uzun süreli genel bir baskı sebebiyle toplumcu gerçekçi akım terk edilmiş ve filmsel anlatılar da bireyselleşmiştir. Sağcı hükümetlerin yükselişi, sol tandanslı filmlerin azalmasına sebep olmuştur. Muhtıra ve darbelerin arkasından dahi toplumsal sorunları merkezinde tutan politik filmler üretilebilirken, bu dönemde söz konusu yaklaşımdan uzaklaşmıştır. “Yeni kuşak genç ve bağımsız sinemacılar, emek ve bölüşüm politikalarına, sınıfsal çatışmalara, neoliberal yozlaşmaya ilgisiz ve duyarsız görünen bir sinema” yapmışlardır (Daldal, 2021). Bu bağlamda karşıt görüşlerin karşı hegemonya hareketleri de büyük ölçüde sınırlanmıştır.

Uzun süredir devam eden siyasi olaylar ve istikrarsızlıklar, toplumun bir değişim yaratmak üzere motivasyonunun azalması, bu yolda belirgin bir kazancı olmaması ve sürekli baskılanması, toplumu mücadeleden çok kabullenmeye doğru yönlendirmiş olabilir. Ekonomik krizler sebebiyle yok olmaya doğru giden orta sınıfın durumu sinemaya da yansımış, bu dönemin popüler filmleri gişe rekorları kırarken, teknik anlamda yetkin fakat popülizmden uzak filmler batışa gitmiştir (Tunç, 2015). Daha önceki yıllarda görülen “toplumsal mücadele, kahramanlık, ilerçilik, toplumsal misyonerlik fikirleri, genç kuşakta yerlerini bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik” temalarına bırakmıştır (Daldal, 2021). Toplumsal çatışmalardan ziyade bireysel çıkmazlara odaklanan genç kuşakta, minimalizmin yükselişi yine ekonomik sebeplerle gerçekleşmiştir. Öyle ki, bu dönemin ekonomik krizleri

sebebiyle yapımcı ya da daha genel biçimiyle sermaye bulmakta zorlanan genç yönetmenler, bu filmleri ilkin çok düşük bütçelerle yapmış ve bu bağlamda da bağımsız sinema anlayışına yaklaşmışlardır. Bu dönem sinemamızda, tıpkı Sovyet sinemasındaki hammadde yetersizliğinin, filmlerin tutumlu biçimde kullanılmak üzere kesilip biçilmesiyle kurgu tekniklerinin gelişmesine yol açması gibi bir ödünleme gerçekleşmiştir. Sermayenin kısıtlı oluşu, filmdeki meselelerin en yalın haliyle verilmesine katkı sağlamıştır.

Bağımsız sinemaya yaklaşma yolunda, Kültür Bakanlığının Eurimages ile anlaşmasının bu duruma bir bakıma ket vurduğu söylenebilir. Filmleri için artık sermaye bulabilen yönetmenlerin filmleri hem niteliksel hem de niceliksel olarak artmıştır fakat çalışma kapsamında vurgulandığı üzere, sermaye sahibinin ideolojisi bu sermayenin kullanılacağı alanda belirleyicidir. Bu sebeple yönetmenler hem Türkiye hem de Avrupa'nın egemen ideolojisinin tahakkümü altına girmişlerdir. Bu bağlamda söz konusu ideolojilerin eleştirilmesi değil yeniden üretilmesi gereklidir. Bu yüzden eleştirel tonda filmler de çeşitli kısıtlanmalarla karşılaşmak durumunda kalacaklardır. Fakat halihazırda toplumsal koşullar sebebiyle bireysel ve minimalist anlatılar sunma yolunu tercih eden genç sinemacılar için, filmlerine sermaye bulabilme imkânı, bu kısıtlamayı görmezden gelmeye değer görülmüş olabilir. İlk Türk sinemasının kriz döneminde sermaye bulması iyi gözükür. Daha sonra Eurimages, üye olmayan ülkelerde de proje desteği vermeye başladığında, oluşumun kültürel değil kâr odaklı bir amaçla bu desteği sağladığına dair de tartışma başlamıştır (Tunç, 2015).

Sinema sektöründe 1990'lı yıllarda, içinde bulunduğu kriz sebebiyle karma fonlar, ortak yapımlar, krediyle üretilen filmler gibi çeşitli üretim tarzlarının bir arada bulunduğu bir dönem başlamıştır (Tunç, 2015). Yapımcıların hem ülkede hem de dolaylı olarak sinemada yaşanan krizden ötürü filmlere yatırımları azalmıştır. Bu ortamda da yapımcı yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler, çekmek istedikleri filmler için sermaye sağlayabilmek adına anaakıma içerik üretmek mecburiyetinde kalmıştır. Teknikteki ustalıklarını egemen ideolojinin taşıyıcısı olan popüler kültür ürünlerinde kullanmışlardır. Esasında kendi (görece) özgürlük alanlarını açabilmek için, tahakkümün altına gönüllü olarak girmek zorunda kalmışlardır. Bu biçimiyle de “ülkeler arasında yeni karşılıklı bağımlılık biçimlerinin yaratıldığı; küreselleşmenin ana amacının üretimin ve pazarın kontrol altına alınması, sonuçta da kârın azamileştirilmesi olduğu gerçeği gizlenmekte; globalleşmeye yeni ve popüler anlamlar yüklenmektedir.” (Aytekin, 2003).

Çeşitli biçimlerde kendine sermaye bulabilen yerli sinema, tekniğinde ustalaşmış yönetmenlerin de yetişmesiyle birlikte, ulusal ve uluslararası festivallerde ödüllendirilmeye başlamıştır. Bununla birlikte, bu festivallerin de finanse edildiği bir egemen sınıf mevcuttur ve kendi ideolojilerinin karşıtlarının taşıyıcısı filmleri ödüllendirmeleri beklenmez. Sinema otoritelerince ödüllendirilmek önemli bir prestij olmakla birlikte, sinemanın daima farklı kanatlarda bir egemen sınıfın tahakkümü altına girmesi, olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Bu yıllarda “yeni bir umut ışığı” olmakla addedilen filmler, festivallerin isteklerine güdümlü bir üretim sürecine girdiğinde, o sistemin konu tercihleri içinde sıkışmışlardır (Daldal, 2021). Ülkenin aydınlarının belli bir kesimini oluşturan sanat filmi yönetmenlerinin toplumun çıkmazlarına karşı farkındalık sahibi olduğu kolaylıkla düşünülebilir fakat bu farkındalığı filmsel anlatıya taşıdıkları zaman filmin sermayesine ket vurmuş olacaktırlar. Eurimages desteği için ilkin Kültür Bakanlığı desteğini elde etmesi gereken filmlerin bu sebeple önce hükümetin, daha sonra da Avrupa Birliği’nin ideolojisinin taşıyıcısı rolünü üstlenmeleri gerekecektir. Öyle ki, sermayeyi sağlayan egemen sınıflar, kendilerinin sermaye sahibi olduğu yapıya saldıran anlatıları kabul etmeyecektir. Bu yönelim, günümüzde hala sürdürülmektedir.

4. 2000 SONRASI TÜRK “SANAT” SİNEMASINDA İDEOLOJİ

Bu bölümde, şimdiye kadar sunulmuş olan kuramsal çerçeve ve literatür taraması ekseninde, anlatı çözümlemesi yöntemiyle ve ideolojik film eleştirisi yaklaşımıyla ele alınan filmlerin analizleri yer almaktadır. Bu bağlamda filmdeki çatışma unsurlarının tarafları, bu tarafların temsil edilme biçimleri, ne şekilde konumlandırıldıkları, hangi eylemlerin olumlandığı ve çatışmadaki çıkış noktaları ve açık uçlu noktalar, bu anlatının egemen ideolojiye ne biçimde hizmet ettiğini ve onu nasıl yeniden ürettiğini saptamak üzere incelenmiştir.

4.1. Uzak (Yön. Nuri Bilge Ceylan, 2002)

Nuri Bilge Ceylan'ın yazıp yönettiği 2002 yapımı filmi *Uzak*, yönetmenin taşra üçlemesinin üçüncüsüdür. Üçlemenin ilk iki filmi *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) gibi doğrudan taşrada geçmez fakat taşra ve kent diyalektiği esas çatışmayı oluşturur. Toplumsal yapıdaki koşullar sebebiyle yaşanan iç göç, filmin mekânında da yaşanmak zorundadır.

Yusuf, kasabadaki bir fabrikada babasıyla birlikte işçi olarak çalışmaktadır. Dönemin ekonomik krizi sebebiyle, fabrikadan kendisi ve babasıyla birlikte yaklaşık bin kişi işten çıkarılır. Hayali dünyayı gezmek olan Yusuf, köyde kalmak yerine gemi işçisi olmak için İstanbul'a gitmeye karar verir. İş bulma sürecinde de fotoğrafçı kuzeni Mahmut'un evinde kalır. İki kuzen arasındaki çatışma, taşra ve kent yapılarının kendilerinde yarattığı farklılıklarla ortaya çıkar.

Film, karla kaplı düz bir araziden sırtında çantasıyla yürüyüp geçen Yusuf'un görülmesi ile başlar. Anayola çıkmak için bir rampa tırmanması gerekir. Yol simsiyah bir asfalttır ve karlı araziyle bir kontrast oluşturur. Bu da Yusuf'un “medeniyete” geçişinin göstergesi olarak kullanılır. Zıtlıklar taşra ve kent için film boyunca daima kullanılır.

Mahmut, evinde bir kadınla ilişkiye girmiştir. Kadın huzursuzca evden çıkarken görülür. Aralarında bir tutku ya da romantik bir ilişki olmadığı anlaşılır. Mahmut peçeteyle yatağı siler. Mutfaktan çıtırtilar duyup bakmaya gider. Bu süreçte evinin hayli köhne olduğu parke gıcırtiları ve fare tıkırtilarıyla birlikte hem görsel hem de işitsel olarak sunulur. Mutfak dolabına yavaşça bakarken kapı eşiğindeki yapışkanlı fare tuzağı görülür. Telefonu çalar ve

Mahmut koşarak gider. Tam açacakken arama telesekretere düşer. Annesi gündüz de arayıp ulaşamadığını söyler. Annesini duyunca önce elini çeker, sesli mesajdan sonra ahizeyi kaldırıp arayacakmış gibi görünür fakat vazgeçer. Annesiyle ilişkileri kopuktur. Bu da hayatındaki diğer kadınlarla ilişkisine de sirayet eder.

Mahmut sabah kahvaltı yaparken görülür. Masasında koydukları zeytin, peynir, yoğurt, bayat ekmek ve film rulolarıdır. Kahvaltıdan sonra evindeki ufak stüdyosunda seramik plakaların ürün fotoğraflarını çeker. Sahilde köhne bir yerde gazete okuyup çay içer. Ardından da ofise gider ve patronun pencerenin üstünde Mahmut'un verdiği negatifleri incelediği görülür. Hayatı oldukça donuk ve sıkıcı olarak tasvir edilir. İlk bir kadınla görünse de oldukça yalnız bir adamdır.

Yusuf şehre gelir. Sokakları ve evleri merakla inceleyerek yürür. Mahmut'un evinin önüne gelip dış kapının zilini çalar fakat evde yoktur. Yusuf'un bekleyişini izlerken Mahmut'un evinin sokağının detaylarından buranın eski yerleşim yerlerinden bir kenar mahalle olduğu anlaşılır.

Yusuf dışarıda beklerken sokakta başka bir binanın önünde bekleyen genç bir kadın görür. Onu etkilemek için güneş gözlüğünü takar. Sokaktaki bir arabaya yaslanıp sigara yakar ve kadına bakmaya devam eder. Kadının annesi olduğu tahmin edilen bir başka kişi binadan çıkar. Yusuf, kadınlar önünden geçerlerken arabaya daha çok yaslanır ve alarm ötmeye başlar. Rezil olur ve toparlanır. Balkondan bir adam sinirle alarmı susturur. Bu sekansta, Yusuf'un kente yabancılığı gösterilir.

Akşam olur, Mahmut apartmana gelir. Yusuf apartmanın içindeki masada uyumuştur. Mahmut ilk başta Yusuf'u fark etmez fakat kedinin sesiyle geri döndüğünde görür. Yanına gidip uyandırır ve eve girerler. Yusuf'un geleceğini unuttuğu için özür diler. Mutfakta sohbet etmeye başlarlar. Yusuf krizden dolayı işsiz kaldığını anlatır. Mahmut ilkin duruma duyarlı gibi görünür. Yusuf gemide iş bulmaya geldiğini söyler. Gemi işçilerinin dolarla maaş alırken bir yandan da dünyayı geziyor olması onun için oldukça ilgi çekicidir. Bu sebeple miçoluk ya da kamarotluk gibi her ne iş olursa yapabileceğini söyler. Mahmut uzun süre yolda olmanın ve yalnızlığın zor olacağını söyler fakat Yusuf için hem gezip hem para kazanmak daha önemlidir. Yusuf "Hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı? Biraz da biz gezelim, ne olacak." der ve esasında taşradaki imkanların sınırlılığına vurgu yapılır. Mahmut biraz küçümseyici bir tavırla "Gez bakalım. Her yer aynı, hiçbir yerin birbirinden farkı yok." diye cevap verir. Bu durum da kentte daha fazla imkana sahip görünen Mahmut'un karamsarlığını

gösterir. Hemen arkasından Yusuf'un iş bulmasının ne kadar süreceğini sorar. Yusuf tam olarak bilmiyordur fakat bir hafta diyerek geçiştirir.

Mahmut Yusuf'un yerleşmesine yardım ederken ilkin fare tuzağına dikkat etmesini, sonra da küçük tuvaleti kullanmasını söyler. Sigaranın sadece mutfakta içildiğini de hatırlatıp odadan çıkar. Odada küçük bir yer yatağı vardır ve oraya yerleşir. Mahmut salona geldiğinde Yusuf'un ayakkabılarının kokusunu alır ve rahatsız olur. İçine oda parfümü sıkıp dolaba koyar. Bu pasif agresif tepkisini daha sonra da sürdürmeye devam eder.

Sabah yoğun bir karla uyanırlar. Yusuf iskeleye gider. Karda oynayan ve flört eden çiftlere yanından geçen kadına uzun uzun bakar. Ardından tren sesi duyup koşarak ona bakmaya gider. Daima medeniyet içindeki şaşkınlığı gösterilir. Karla kaplı yolda yürürken kadrajda dev bir kanca görülür. Bu da hayatlarındaki takılı kalmışlığı ve içlerinde bulundukları durumun kaçınılmazlığını gösterir. Hemen arkasından yan yatmış bir gemi görülür. Bu da esasında ekonomik krizle yaşanan çöküşün bir göstergesidir.

Yusuf etrafa bakınarak yürürken bir adam neye baktığını sorar. Yusuf uluslararası taşımacılık yapan gemileri sorar ve onların başka bir iskeleden kalktığını öğrenir. Burada iş bulup bulamayacağını sorar ve adam da istihdamla ilgilenen şirketlerin başka yerde olduğunu söyler. Buradan Yusuf'un bürokrasiyi bilmediği ve denk geldiği bir gemiden iş bulacağını düşündüğü anlaşılır.

Akşam evde bir araya gelirler. Yusuf ıslanan çoraplarını ve ayakkabılarını kalorifere koyar ve Mahmut hoşlanmaz. Mahmut'un telefonda bir buluşma planı konuştuğu duyulur. Karşı tarafa bir akrabasıyla katılacağını ve buluşmada "hatun" olup olmadığını sorar. Olumlu cevap alınca keyiflenir.

Buluşmaya Yusuf ile birlikte gider. Tamamen erkeklerden oluşan bir grup, masada bira ve çerez eşliğinde, sinema ve fotoğraf üzerine entelektüel görünen bir tartışma içinde görülürler. Konuşma sırasında Mahmut'un daha evvel fotoğraf ve sinema konularında oldukça hevesli olduğu öğrenilir. Öyle ki, eskiden Andrei Tarkovsky gibi filmler çekmek istediğini söylemektedir. Şimdi ise sanat için değil, yalnızca para kazanmak için bu yeteneklerini kullanmaktadır. Yusuf oldukça bunalmış görünür. Mahmut konuşmanın ortasında bir başkasına "Hani karılar nerede?" diye sorduğunda, ortamın esasında o kadar da "entelektüel" olmadığı anlaşılır. Ardından da "Fotoğraf mı, karılar mı?" sorusunu yöneltir.

Eve geldiklerinde, Tarkovsky'nin *Stalker* (1979) filmi oynamaktadır. Yusuf beklendik şekilde sıkılmıştır ve uyuklamaktadır. Mahmut da odaklanmış bir şekilde izler görünür. Yusuf uyanır ve iyi geceler deyip çıkar. Mahmut kapıyı da kapatmasını ister. Yusuf gittikten sonra ise porno film kaseti koyar ve onu izler. “Fotoğraf mı, karılar mı?” ikileminde seçtiği tarafı yeniden doğrular.

Yusuf içerideki odada gizlice telefonu kullanır. Annesinin diş ağrısını sorar. Annesine Kerpeten Nuri'ye gitmesini ve veresiye istemesini, kendisinin işe girdiğinde parayı göndereceğini söyler. Mahmut'a göre annesine karşı daha duyarlı olduğu görülür. Tekrar salona dönüp Mahmut'a dergilerin yerini sorar. Mahmut hızlıca pornoyu kapatır ve bir Yeşilçam melodram filmi açar. Film Yusuf'un ilgisini çeker ve ayaktayken izlemeye başlar. Mahmut kanalları gezer ve klişe bir dövüş filminde durur. Bir süre izlerler, Yusuf filme gülerek tepki verdiğinde Mahmut gerilip televizyonu kapatır ve yatmaları gerektiğini söyler. Yusuf ile ortak noktalarına karşı tahammülsüzdür.

Sabah olduğunda iskelede yine vinçler ve kancalar görülür. Bu durum yine, kendi iradeleri dışında, toplumun onlardan beklediği öznelere dönüşmelerinin kaçınılmazlığını gösterir. Gemiciler kıraathanesine gider ve orada gemi işçisi bir adamla sohbet eder. Bu işte çok para kazanmanın ve iş bulmanın mümkün olmadığını, Yusuf'un da uzak durması gerektiğini söyler.

Yusuf akşam eve geldiğinde, Mahmut masasında çalışmaktadır. Yusuf'a iş bulma sürecinin nasıl gittiğini sorar. Yusuf da yuvarlak cevaplar verir, sonra da bu iş için kefil istendiğini söyler. Mahmut kolay olduğunu söyler fakat sonrasında da yardımcı olmadan konuyu değiştirir.

Mahmut, daha önce bir evlilik yapmış ve boşanma sürecinde üç aylık hamile olan eşi Nazan'a bebeği aldırması için baskı kurmuştur. Nazan bu sebeple tekrar çocuk sahibi olamayacaktır. Yeni eşi Orhan, çocukları çok sevmesine ve çocuk sahibi olmayı çok istemesine rağmen Nazan'ı terk etmek istememiştir. Hem ailesinde hem de ikili ilişkilerde başarılı olamayan Mahmut, yalnızlığa mahkûm görünür. Bu sebeple de Yusuf'a karşı daha da tahammülsüzdür. Arkasından ışıkları söndürmek, ayakkabılarını spreyleyip dolaba atmak ya da üstüne kapı kapatmak gibi sınır koyucu ama pasif eylemlerde bulunur.

Yusuf telefonu kullanmak için izin ister. Mahmut isteksizce “Git, kullan.” der. Yusuf içerideki odaya geçip telefonla konuşurken, Mahmut da onu dinler. Yusuf yine annesiyle konuşur. Annesinin diş sebebiyle paraya ihtiyacı vardır ve bu sebeple sıkıntıya düşmüştür.

Yusuf bu duruma çok sinirlenip sesini yükseltir. Yusuf telefonu kapattığında Mahmut hızlıca mutfağa kaçar fakat fare tuzağına yakalanır. Kendi yalnızlığına müdahale edilmesine tahammülsüzken aynı “tuzağa” kendi de düşer. Küfrederek ayağındaki yapıştırıcı çıkarmaya çalışır.

Yusuf, gemicilik için irtibat bürosuna gider. Kapıda tayfa talebi olmadığına dair bir ilan vardır fakat yine de içeri girip sorar. Olumsuz yanıt alır. Tek başına kıraathanede otururken görülür. Aynı şekilde, eski karısıyla buluşup mutsuz bir şekilde oradan ayrılan Mahmut da barda tek başına oturmaktadır. Bara Mahmut’un ilişkiye girdiği kadın partneriyle birlikte girer. Birbirlerini gördüklerinde rahatsız olurlar.

Mahmut ve Yusuf, seramik çekimi için birlikte gezintiye çıkarlar. Yusuf Mahmut’a asistanlık yapar fakat sürekli aşağılanır. İşlerini bitirip gün batımında dönüş yolunda giderlerken Mahmut bir koyun sürüsü görür. Tam fotoğraflık olduğunu söylediğinde Yusuf ekipmanları hazırlamayı teklif eder. Mahmut’un eski motivasyonu tükendiği için vazgeçer ve yola devam ederler.

Eve gelirler. Mahmut telesekreterdeki mesajları dinler. Ablasından çok sayıda mesaj vardır. Annesinin acile kaldırıldığını, günlerdir de hastanede yattığını söyler. Mahmut hepsine tepkisiz kalır. Mecburen refakatçi olarak annesine gider. İçten bir tavrı yoktur. Annesi hastaneden eve getirildiğinde de yine aynı duyarsızlıkla televizyonun karşısına geçer ve moda kanalından defiledeki mankenleri izler. Televizyonun sesi oldukça yüksektir ve bu yüzden ablası öfkeyle gelip kapıyı kapatır.

Evde tek kalan Yusuf’un da Mahmut’un koltuğunda aynı kanalı izlediği görülür. Mahmut, Yusuf’u arayıp yarım saat içinde eve geleceğini, bir görüşmesi olduğu için Yusuf’un dışarıda oyalanmasını söyler. Yusuf evde yalnızken salonda sigara ve alkol içmiştir. Apar topar çöpleri kaldırıp evden çıkar.

Yusuf dışarı çıktığında yine gördüğü kadınları takip eder. Metroda giderken yanındaki kadını rahatsız edecek şekilde yayıldığı ve kadının bacaklarını izlediği görülür. Kadın en sonunda rahatsız olup kalkar. Eve dönüş yolunda iki kova balığın arasında çırpınan bir balığa gözü takılır. Durumu tıpkı bu balık gibidir. Ne köyde kalabilmiş ne de kentte var olabilmıştır. Yalnızca çırpınır fakat başarıya ulaşacak gibi görünmez.

Mahmut eve geldiğinde Yusuf’un salonda sigara içtiğini, izmarit ve küllerin saçılmış olduğunu ve sifonu çekmediğini görüp sinirlenir. Hızlıca eve ve kendine çeki düzen verir.

Aynı kadın tekrar eve gelir ve yine oldukça gergin bir şekilde ilişkiye girmiş oldukları görülür. Kadın gittikten sonra Yusuf eve geldiğinde sertçe azarlanır.

Ev sessizlik içindedir. Koridordan mekanik bir ses duyulur. Yusuf yeğenine ateş eden oyuncak asker almıştır. Keyifle güler. Mahmut sinirlenip kaldırmasını söyler ve gemi işini sorar. Bunu Yusuf'u merak ettiği için değil, kendi yalnızlığına ne zaman döneceğini öğrenebilmek için sorar. Yusuf yuvarlak cevaplar verir, ara ara da yalan söyler. Mahmut planının ne olduğunu, köye geri dönüp dönmeyeceğini sorar. Yusuf da eğer köye geri dönerse tekrar çıkamayacağını düşünmekte ve hala şehirde kalmanın, gezmenin hayalini kurmaktadır. Mahmut tekrar azarladığında Yusuf yine çocuklaşır ve oyuncakla oynamaya başlar. Mahmut tekrar kızıp oyuncakı kapattırır. Yusuf, Mahmut'un çalıştığı şirkette iş ayarlayıp ayarlayamayacağını sorar. Mahmut da krizin kentte de olduğunu, herkesin işten çıkarıldığını, Yusuf'un bir vasfı olmadığını söyler. Yusuf şirkette iş bulması için ısrar eder. Mahmut da daha fazla sinirlenir. Gurur diye bir şey olduğunu, kolay kolay harcanmayacağını, Yusuf'un hiçbir şey bilmeden konuştuğunu söyler. On yıldır çalıştığı şirketin, evinin balkonuna döşeyeceği seramik için indirim bile yapmadığı örneğini verir. Kendisinin buraya çok çalışarak geldiğini söyleyip Yusuf'un torpil aramasına kızar. Mahmut üstten bir tavırla konuşur görünse de nihayetinde ikisinin de sermaye sahibinin emrinde çalışan işçiler olduğunu, çok da farklı olmadıklarını itiraf etmiş olur. Fabrikadaki işçinin yabancılaşması, Mahmut'un sanatsal yeteneklerini kullanarak çektiği seramiklere yabancılaşmasından çok da farklı değildir. Mahmut'un duvarında asılı olan gülümseyen işçi fotoğrafı, yaşanan durumla bir tezatlık oluşturur.

Mahmut çekimlerinde aksesuar olarak kullandığı gümüş köstekli saati bulamaz. Yusuf'un çalmış olacağını düşünüp çantasını karıştırır ama orada yoktur. Yusuf ne aradığını sorduğunda ise Mahmut'un şüphesi hala devam etmektedir ve onu sıkıştırarak şekilde saati görüp görmediğini sorar. Aksine Yusuf da yardım etmeye çalışır. Mahmut kolilerden birinin içinde saati bulur fakat üstünü kapatır. Kendi şüphesiyle çelişmesine sinirlenir. Sinirini de yine Yusuf'tan çıkarır.

Nazan Mahmut'u arar. Mahmut da Yusuf'tan gizlenmek için kendini banyoya kilitleyip konuşur. Bu sefer de Yusuf onu telefonla konuşurken dinler. Odasına girdiğinde ise çantasının kurcalanmış olduğunu görüp sinirlenir.

Gece fare ciyaklamasıyla ikisi de uyanır. Fare nihayetinde eşikteki tuzağa takılmıştır. İkisi de bir süre izlerler. Fare esasında ikisinin de temsili gibi görünür. İkisi de taşradan

gelmiştir ama tam anlamıyla ne kente ne de taşraya uyum sağlamışlardır. Esasında hem Mahmut hem Yusuf eşikte bir tuzağa düşmüş ve ikisi de hayalleri için geldikleri kentte aradıklarını bulamamışlardır.

Mahmut Yusuf’a fareyi öylece bırakmasını, kapıcının yarın gelip alacağını söyler. Yusuf sabaha kadar yapıştırıcının içinde kalmasını istemez. Mahmut da tuzakla birlikte toplayıp çöpe atmasını söyler. Yusuf’un canlı canlı atmak içine sinmez. Mahmut da başka çare olmadığını düşünür. Yusuf fareyi poşetle çıkarırken görülür. Ciyaklamasına kediler gelir. Yusuf da farenin canlı canlı yenmesi yerine hızlıca ölmesinin daha iyi olacağını düşünüp poşeti duvara vurarak fareyi öldürür.

Sabaha karşı Mahmut uyanır ve sahilde gider. Denize bakarken arkasını dönüp şehre baktığında, karşısında hayli donuk bir manzara vardır. Arabasına atlayıp Nazan’ın havaalanında gidişini izler ve söyleyecek sözü olmasına rağmen konuşamaz.

Yusuf balkonda sigara içerken iskeleden kalkan taşımacılık gemisini görür. Bu durum, hayalini kurduğu hayatın da gidişini gösterir. Mahmut eve geldiğinde ise Yusuf anahtarını bırakıp çoktan gitmiştir. Mahmut oldukça şaşırır. Odasında Yusuf’un “içilmez” dediği sigara paketini görür. Tekrar yalnızdır. Sahile gidip Yusuf’un sigarasını içmesiyle film sonlanır.

Film keskin bir ideolojik bağlam içinde geçer. Ekonomik kriz, işsizlik, iç göç, sağlık hizmetlerine ulaşmada yaşanan güçlük ve toplumdaki kopukluk gibi konular, filmdeki çatışmanın temel sebeplerini oluşturur. Bununla birlikte, her iki karakterin de içinde bulunduğu derin toplumsal sıkıntılar, bireysel meselelere indirgenir. Esasında iki karakterin de özdeşleştiği yer, hayalleri uğruna yola çıkıp sürüklendikleri toplumsal adaletsizliktir. Filmde ise ikisinin de hayatında kadına ihtiyacı olması fakat bunu elde etmekte yetersiz kalıp yüzeysel şekilde dışa vurma biçimleri vurgulanır. Esasında karakterleri iğdiş edilmiş hale getiren şey de egemen ideolojinin baskısıdır.

Eşikte tuzağa yakalanan fare, çırpınan balık, vinç ve kancalarla, karakterlerin temsil ettiği kesimlerin sorunlarına bir kaçınılmazlık addedilir. Karakterlerin kavgası sırasında sunulan eleştiriler, yalnızca toplumdaki ötekileştirmeyi arttıran bir niteliğe sahiptir. Nihayetinde Mahmut tekrar yalnızlığına kavuşmuş, Yusuf da köyüne dönmüştür. Bu sebeple toplumda yaratılan kutuplaşma da yeniden üretilmiş olur. Suç, iç göçü zorunlu bir sonuç haline getiren iktidarlar yerine, kentte Mahmut gibi tutunamamış olan “vasıfsız” Yusuf’a

indirgenir ve burada bireyselleşir. Filmdeki politik koşullar, kurgu için bir malzemeye dönüştürülür.

4.2. Sarmaşık (Yön. Tolga Karaçelik, 2015)

Tolga Karaçelik'in yazıp yönettiği 2015 yapımı filmi *Sarmaşık*, Türkiye'den Mısır'a giden fakat armatörün iflasıyla demir atmak zorunda kalınan bir gemide geçmektedir. Film, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ilişkiyi metaforik bir biçimde işler. Filmin konusu, ilkin politik bir malzeme gibi görünmez fakat “hepsi aynı gemide” olan karakterler, toplumun belli kesimlerinin temsilidir. Filmin temel çatışmalarına bakıldığında, iktidar mekanizmasının işleyiş biçimleri ve otoriteye başkaldırı temaları görülür. Bu temaların işlenmesi filmi egemen ideolojinin karşısında yer alıyor gibi gösterir fakat çatışmaların çözüme ulaşma ve ulaşamama biçimleri, bu ideolojinin sürdürüldüğünü gösterir. Bu yönüyle *Sarmaşık*, yüzeysel şekilde incelendiğinde Comolli ve Narboni'nin ikinci ve üçüncü kategorisindeki filmlerle benzeştirilebilir. Üçüncü kategori, apaçık politik malzeme kullanılmayan fakat analizlerle eleştirel bir düşüncenin açığa vurulabildiği filmlerdir. Burada olayın yalnızca gemi ve çalışanları arasında geçtiği fakat birtakım analizler yoluyla iktidara başkaldırı konusunun işlendiği yorumu yapılabilir. İkinci kategori, gösterilen ve gösteren düzeyinde politik bir konunun işlendiği filmleri kapsar. Gemi, mürettebat, sarmaşık ve salyangoz gibi göstergeler, dönemin ideolojik bağlamı kapsamında politik olarak yorumlanabilir. Esasında ise film dördüncü kategoriye uygundur. Film açıkça politiktir fakat bir eleştiri sunmamaktadır. Kimi replikler, lakaplar ve olaylar, bunun yalnızca bir gemi filmi olmadığını apaçık belli eder. Başkaldırının bir delilik hali olduğunun sıkça vurgulanması ya da apolitik bir muhalefet halinin savunulması gibi durumlar ise filmi eleştirel olmaktan çok, egemen ideolojinin yeniden üreticisi konumuna sokar.

Filmde ilkin, ana karakterleri oluşturan altı kişi, gemiden önceki hayatlarının ipuçlarını veren planlarda gösterilir. Nadir, beyaz atletle bitkin bir şekilde çekyatta yatmaktadır. Anne ve babasıyla yaşadığı evi kentsel dönüşüm ile yıkılmakla karşı karşıya olan, maddi durumu oldukça kötü olduğu için ailesini yerleştirecek bir yeri de olmayan, ancak oldukça itaatkâr bir işçidir. Gemide kamarot olarak görev yapmaktadır ve gemi zincirlendikten sonra ayrılan aşçının yerini de alır. Kendi hayatıyla ilgili kritik ihtiyaçlarını bile karşılayamazken, egemen sınıfa artı değer üretir. Sıkıntı içinde olduğunu bilmesine rağmen, iktidarın sözüyle kolayca ikna olur.

Cenk, sokak ortasında bir gruptan dayak yemiş vaziyette görülür. Daha sonraki diyaloglarda anlaşıldığı üzere kendisi bir dolandırıcıdır. Kaçak hat çekerek elektrik kullananları, elektrik ustası arkadaşıyla tespit edip o evde ikamet edenleri hapis cezasıyla tehdit ederek dolandırmaktadır. Bu konuyu anlatırken evdeki televizyonu bile verdikleri örneğini verdiğinde, Alper onu hırsızlıkla itham etmiş, Cenk ise hırsızdan hırsızlık yapmayı meşru gördüğünü söylemiştir. Bu haliyle de dönemin önemli bir kavramı olan “çapulcu” sıfatına uygundur. Oldukça aykırı ve uçarı biridir. Uyuşturucu bağımlısıdır. Gemide güvertecilerden biridir. Otorite karşıtıdır ve kendi istekleri doğrultusunda neredeyse her yolu meşru gören, ahlaki değerleri zayıf bir karakterdir. Toplumun muhalif kesimini temsil eder.

İsmail, cemaat içinde namaz kılarken görülür. İlk gördüğümüz andan anlaşılacağı üzere muhafazakâr kesimi temsil eder. Usta gemicidir. Gemi zincirlendikten sonra efendi kaptan, reis ve doktor ilan edilir. İktidar mekanizmasının önemli bir parçası olur. Hem hiyerarşide kendinden üsttekilere fazlaca itaat eden hem de kendisinden altta olanlardan itaat bekleyen otoriter bir karakterdir. Kendi düşüncelerini egemen sınıfın düşüncelerine bağımlı şekilde ifade eder. Egemen ideolojiye sıkı sıkıya bağlıdır, bu yüzden ayaklanması en zor olan karakterin İsmail olduğu söylenebilir. Bununla birlikte “ilacın” ve “anahtarın” onda olması, ayaklanma yolunda kilit bir karakter olduğunu ve toplumun sıkıntıları için bir deva olduğunu vurgular çünkü toplumun çoğunluğunu temsil eder.

Alper taksi şoförüdür. Bir akşam taksinin hem arka hem ön koltuğuna tehlikeli kişilerin binmesiyle başının belaya girmiş olduğu anlaşılır. Daha önce bir kez gemide görev yapmıştır. Tıpkı Cenk gibi ortarlardan bir süreliğine kaybolmak üzere gemiye gelmiştir. Cenk ile birlikte güverteci olarak çalışır. Cenk gibi o da muhalif düşüncelere sahip olmakla birlikte bu düşünceleri yolunda eyleme geçmekte oldukça zayıf görünür. Gemideki karakterler arasında en makul ve tutarlı davranış sergileyen kişi olduğu söylenebilir. Toplumdaki söylemleri muhalif ama eylemleri apolitik olan kesimi temsil eder. Çoğunlukla uzlaşmacı ve arabulucu konumlarında görülür.

Kürt, siyah takım elbisesiyle bir pavyon girişindedir. İri cüssesi ve sert yüz hatlarıyla birlikte orada koruma olarak çalıştığı anlaşılır. İsmi bilinmez, film boyunca Kürt olarak anılır ve “Selamın aleyküm, ben Kürt.” repliği haricinde konuşmaz. Bu sessizliği, anadil probleminin bir temsili olarak görülebilir ki zaten doğrudan bununla ilgili diyaloglar geçer. Filmin en gizemli karakteri olduğu söylenebilir. Gemide makineci olarak çalışır. Gemideki çatışmalarda kritik kavgaları ayırmıştır. Kimin lehine kavgayı ayırdıysa o taraf daha güçlü

konumda olur. Dönemin koşullarında Kürt hareketinin hem yeri geldiğinde muhalefetle uzlaşması hem de çözüm süreci sebebiyle iktidarla uzlaşması, bu taraf değişikliğini anlamlı gösterir. Bununla birlikte, oy çokluğunu sağlamada ve bu şekilde “güçlenmede” belirleyicilerden biridir.

Beybaba, meyhanede bir rakı masasındadır. Gergin bir biçimde telefonunu masaya bırakıp sigarasını eline alırken görülür. Masada telefonla görülmesi, armatörle yaşadığı çatışmanın bir göstergesidir. Geminin süvarisidir ve hiyerarşik olarak en üst kademededir. Oldukça otoriter, sert, keyfine düşkün ve geleneksel bir karakterdir. Burjuvaziyi temsil eder. Ezizet çeken, açlık ve evsizlikle sınanan işçilere karşı duyarsızdır. Dileği, tahakkümünü sürdürmek ve iktidarını zedeleyecek şeyleri ortadan kaldırmaktır. Bu yolda hem düşünce hem de fiziksel gücünü bir arada kullanır. Hegemonyasını her ikisiyle birlikte sürdürür.

Karakterlerin ilk izlenimleri verildikten sonra, bir diğer karaktermiş gibi, sarmaşıklarla kaplı mezar taşları görülür. Sarmaşık metaforu, filme de adını verdiği için önemlidir. Sarmaşık, zamanın ve dolayısıyla da ölümün kaçınılmazlığını temsil eder. Sarmaşıkların hem mezar taşlarında hem de karakterlerin kanının aktığı yerlerde görülmesi ve bir tür esaret altında kaldıkları gemiyi sarması bu durumu destekler. Bununla birlikte, sarmaşık bir biçimde içinde bulunulan durumu kaçınılmaz olarak gösterir. Bu biçimde de çekilen her türlü sıkıntıya karşın birlik olup çözüme ulaşmak yerine var olanı kabullenmek yolunda bir düşünceyi yeniden üretir.

Olay örgüsü, mürettebata yeni işçilerin gelişiyle başlar. Kaptan köşkünden bu olayı izleyen Beybaba'nın ilk repliği “Salak, akıntının nereden geldiğini anlamadı.” olur. Telsiziyle mürettebata seslenir fakat cevap alamayınca sinirlenir. Köşkteki başka bir işçiye herkesin telsizini açması için talimat verir. İktidarını uygulayabilmesi için en önemli şeylerden biri söylemdir. Yalnızca buradan bile baskıcı bir otorite figürü olduğu bellidir.

Cenk, Alper ve Kürt, mürettebata katılırlar. İsmail, Cenk ve Alper'e kamaralarını gösterir. Buyurgan tavrını en başından belli etmektedir. Cenk, İsmail'e süvarinin nereli olduğunu sorar. Otoriteyle en büyük çatışmaya girecek karakter Cenk'tir ve ilk girişimi otorite hakkında bilgi edinmek olur. Nadir mutfakça aşçıyla konuşurken yemekhanedeki televizyondan kentsel dönüşümün haberini duyar. Yıkıma direnenler polis tarafından gözaltına alınmıştır.

Yemek vakti geldiğinde, yemekhanede oturan masalardan ve konuşmalardan keskin hiyerarşik düzen anlaşılmaktadır. Bu bağlamda toplumsal yapıdaki düzeni açıklamak

üzere geminin ve gemiciliğin iyi bir filmsel malzeme olarak kullanıldığı söylenebilir. Yemekteki diyaloglardan Beybaba'nın isteklerinin armatör tarafından uzun süredir karşılanmadığı, gemideki işçilerin de iki aydır maaş alamadığı öğrenilir. Her iki taraf da bu durumda yalnızca söylenmekle kalırlar. Mürettebata yeni gelen işçilerin de bu durumdan haberi yoktur ki zaten gidecek başka yeri olmayan kişiler olarak tasvir edilirler.

Akşam olduğunda Nadir, Beybaba'nın kamarasına girer ve tabağını bırakır. Beybaba'ya evlerinin devlet tarafından yıkıldığını, anne ve babasının sokakta kaldığını, bu sebeple de inmesi gerektiğini söyler. “Devlet mi? Oğlum devlet niye yıksın evini? (...) Koskoca devlet bu, insanları kolay kolay sokakta bırakmaz.” diye cevap verir. Bütün baskı aygıtlarına rağmen devleti yüceltmeye devam eder ve Nadir'i hayli kritik olan bu konuda geçiştirir. Daha sonra da ikna etmek için esas bu dönemde Nadir'in işe ve paraya ihtiyacı olduğunu, bu sebeple bırakmamasını gerektiğini söylerken, maaşının kendisine değil ailesine verilmesini teklif eder. Halihazırda ise iki aydır maaş alınamıyordur. Nadir de karşı çıkmak yerine başını eğer ve gider.

Aynı akşam, Cenk güvertede esrar içerken Alper gelir. Daha önce yaptığı işlerden ve gemiye yollarının nasıl düştüğünden konuşurlar. Alper, kendisinin ustalar tarafından “dinci” mi yoksa “içici” mi olduğunun sorgulandığını anlatır. Öyle ki, toplumsal olarak bu kutuplaşma, belirleyici bir unsur olarak dayatılmaktadır. “Gözünden anladım” cümlesiyle gülüşürler ve ikisinin deliliği üzerine bir vurgu yapılmış olur. Mürettebatın kalanına göre hayli lümpen biçimde tasvir edilirler. Gündüzleri çalışıp, akşamları alkol ve esrar içerler. “Dinci” İsmail ise bu durumdan hiç hoşnut olmaz ve rütbesinin de gücüyle ikisine daha sert davranır.

İsmail kamarasında telefonla konuşurken “Ayrılınca ne yapacaksın? Başka doğru düzgün iş mi var? (...) Başka kimseye ödeme yapmıyorlar.” der. Bu tavrından da halihazırdaki düzeni ve sömürüyü içselleştirdiği, başka bir kaçış yolunun olmadığını düşündüğü bellidir. Düşünceleri hep egemen sınıfla paraleldir ve kimi zaman doğrudan aynı cümleleri kurar.

Bir sabah, Beybaba yüksek rütbelilerin toplanmasını emreder. Toplantıda limana yanaşamayacaklarını, armatörün iflas ettiğini ve yakıt borçları sebebiyle de gemiye haciz koyulduğunu söyler. Kendisinin isteklerinin hiçbirinin yapılmadığını, maaşların da yatmamaya devam edeceğini ekler. Durum ilkin herkese bildirilmez fakat en çok da düşük rütbeli işçileri ilgilendirmektedir. Toplantıda yaşlı bir denizci, durumu 2002'de de

yaşadığını, üç ay bağlı kaldıklarını ve olaydan dört ay sonra, yani geminin bağlanmasından yedi ay sonra maaş alabildiklerini söyler. Doğrudan verilen tarih, 1990’lı yıllardan 2002’ye kadar süren ekonomik krizi çağrıştırır. Bu durumun üstüne “Hayırlısı olsun. Yapacak bir şey yok. Ne yapalım?” demesi, geleneksel bir biçimde otoriteye boyun eğişini gösterir.

Kurallar gereği gemide asgari olarak altı kişinin kalması gereklidir ve gemicilere bir bakıma tercih şansı sunulur. Beybaba ile birlikte İsmail, Nadir, Cenk, Alper ve Kürt gemide kalırlar. Geriye kalanlar tekneyle ayrılan mürettebatı izlerlerken Alper kararından emin olmadığını söyler fakat Cenk yatarak para kazanmanın mantıklı olduğunu ve geminin nihayetinde satılacağını söyleyerek onu rahatlatmaya çalışır. Burada da olduğu üzere Cenk çoğunlukla yozlaşmış fikirlere sahiptir.

Geminin üst katından onları izleyen Beybaba aşağı iner ve kalan mürettebata bir konuşma yapar. Sağ kolu, efendi kaptan ve reis olarak İsmail’i atar. Ecza odası ve revirin anahtarını vererek aynı zamanda geminin doktoru da ilan eder. Tatilde olmadıklarını ve mesainin devam ettiğini, kuralların aynen uygulanacağını söyler. Giderken İsmail’i kamarasına çağırır. Kamarasında İsmail’e ilkin neden gemide kaldığını sorar. O da ya kendisinin ya da Kenan Reis’in kalması gerektiğini fakat o çok yaşlı olduğu için kendisinin kaldığını söyler. Fedakâr ve itaatkâr olması Beybaba için önemlidir. Beybaba pasaportlarının liman kontrolde olduğunu, karaya çıkamayacaklarını, armatörün yeni adam yollamayacağını, uzun bir süre burada kalabileceklerini fakat maaşı ilk alacak kişilerin burada kalanlar olacağını söyler. Yine itaatkâr bir karakter olan Nadir’i tanıdığını, iyi biri olduğunu ve evini kaybettiğini söyler. Esasında işçilerin yaşamına ilişkin önemli meselelerden bahsetmektedir fakat konuşma boyunca tırnaklarını kesmesi, buna karşı duyarsızlığını gösterir. Cenk, Alper ve Kürt’ü gözünün tutmadığını, zaten gidecek yerleri olmadığı için burada kaldıklarını söyler. İsmail’den kendisinin gözü ve kulağı olmasını, birbirlerinden gizli saklı bir şeyin kalmamasını ister. Esasında İsmail’i atadığı görevlere muhbirlik de eklenir. Bu durum da zamanla İsmail’in bir güç zehirlenmesi yaşamasına sebep olur.

Mürettebatın geri kalanı dinlenme odasında sohbet etmektedir. Hatta Cenk ve Alper gemide kalmış olmalarıyla dalga geçerler. İsmail odaya girer girmez Nadir’e gıda, Kürt’e de yakıt stoğunun tespit edilmesi üzere görev verir. Cenk ve Alper’e paydos verip çıkar. Gün sonunda İsmail abdest alıp namaz kılmaya giderken, Cenk’in içeride porno izlediği duyulur. Zıtlıklar daima otoriteye itaat üzerinden verilir. Nadir Beybaba’ya, İsmail ise Beybaba ve

tanrıya itaat ederken gösterilirken, Alper ve özellikle de Cenk, itaatsizlikleriyle öne çıkar. Kürt ise bu çatışmanın dışında yer alır. Sadece işini yapıp geçerken görülür.

Nadir, Beybaba'nın rakı içtiğini tahmin ederek, daha hızlı bozulacak olan yiyeceklerden bir meze tabağı hazırlayıp kamarasına getirir. Beybaba Nadir'e rakı teklif eder ve oturmasını söyler. Nadir kendine rakı almaz ama oturur. Beybaba bu paylaşım konusunda içten olmadığı için ısrar da etmez ve tıpkı İsmail'le yaptığı konuşmanın benzerini yaparak Nadir'e de muhbirlik görevi verir. En büyük görevin kendisinde olduğunu söyleyerek onu yüceltip, kendi tarafında kalmasını garanti altına almaya çalışır. Bütün ve birlik olmaları gerektiğini söyler fakat esas korkusu, mürettebatın kendisine karşı birlik olmasıdır. Her ikisine birden muhbirlik görevi vermesi, güç dengelerini de etkileyecektir.

Akşam yemekhanede Cenk ve Alper birlikte, Kürt ve İsmail ise birer ayrı masada oturur. Ortam sessizleşmiştir fakat Cenk bunu bozarak sırasıyla Alper, Kürt ve İsmail'e laf atar. İstediklerini alamayınca hepsini cahil olmakla suçlar. Bunun da ülkede egemen ideoloji karşıtlarının çokça kullandığı bir argüman olduğu söylenebilir. Yemekten sonra Cenk ve Alper yine uyuşturucu ve alkol kullanarak gürültü yaparlar. İsmail ilk önce duvara vurarak, sonra da kapılarına dayanarak sertçe uyarır. Cenk, hiçbir şey yokmuş gibi revirin anahtarını ister, İsmail daha çok sinirlenir. Bu sefer küfürlü bir şekilde emir verir ve Cenk geri adım atar. Sabah da yine aynı sinirle ikisini uyandırır ve gemiciliğin angarya işi olan raspa yapılması emrini verir.

Güverteye çıktıklarında akşama kadar işin bitmesi gerektiğini, tıpkı Beybaba gibi geminin üst katından seslenerek söyler. Cenk duruma sinirlenirken Alper kabullenir. Raspa yaparlarken ikisi de yorulur. Alper, İsmail'le aralarını yumuşatacağını söyler. Cenk ise sinirle karşılık verir. “Tanımak istiyorsan güç vereceksin bunlara. (...) İki günde reis geldi tepemize.” der. O sırada Kürt işini yaparken yakınlarına gelir. Cenk seslenip yardım ister fakat Kürt hiç tepki vermeden gider. Bütün film boyunca ilk cümlesi hariç konuşmamaya devam eder.

Kırk beşinci gün, Beybaba kamarasında telefonla konuşurken Nadir duyar. Konuşmasında, Uluslararası Taşımacılık İşçileri Federasyonu'nun (ITF) yaşanan mağduriyeti giderebileceğini fakat Beybaba'nın gemiyi terk etmek istemediği için bunu reddettiğini öğrenir. Bu olay, Nadir için kritiktir çünkü Beybaba'nın o kadar da “babacan” olmadığını fark etmeye başlar. Bu fark ediş, onu intihara meyilli bir hale sürükleyecektir.

Öyle ki, yönetici sınıfın, yönetilenlerin iradesini ikame ederek aldığı kararlar, yönetilenler için geleceğe ilişkin hayati meseleler olabilmektedir.

Gemide herkese bitkinlik çökmüştür. İsmail kederle karayı izlerken Cenk ve Alper dinlenme odasındadırlar. İsmail'den revirin anahtarını almak tek hedefleri olmuştur çünkü zulaları tükenmektedir. İsmail gelir ve yine esasında kendi isteği olmasına rağmen Beybaba'nın talimatı olduğunu söyleyerek güverte yıkama görevi verir. Güverteye yağ akmaktadır ve denize de akarsa limanın ceza keseceğini söyler. Cenk ve Alper ise yemeğin ve zulalarının tükenmesiyle sinirlidirler ve kabul etmezler. İsmail tıpkı Beybaba'nın başta yaptığı konuşmadaki gibi tatilde olmadıklarını söylerken, Cenk onu Beybaba'nın ağzıyla konuşmaması için uyarır. İsmail bu sefer Cenk'i ayağa kaldırarak ağır küfürler eder. Alper ve Nadir büyüyecek olan kavgayı ayırmak üzere araya girerler. Konuşmalarda nihayetinde herkesin aynı gemide olduğu vurgusu yapılır.

İsmail, Cenk ve Alper'i şikâyet etmek için Beybaba'nın kamarasına gider. Aşağıdaki sert tavrı tamamen kaybolmuştur ve utangaç bir haldedir. Beybaba durumu ciddiye almaz ve üstlerine gitmemelerini söyler. "Oğlum deniz dalgalıysa, demirin zinciri bordaya çarpıyorsa ne yaparsın? Maynalarsın. Mayna İsmail, mayna." diyerek konuyu geçiştirir. Beybaba'nın tek önceliği kendi çıkarlarını ve otoritesini muhafaza etmektir. Bu yolda da İsmail'in otoritesini korumak onun için önemsizdir.

Mürettebattaki diğer herkes gibi, özellikle duyduğu telefon konuşmasından sonra, Nadir de psikolojik bir buhran içerisinde ve mutfakta bileğine bıçak dayamışken görülür. Cenk Alper'i İsmail'den anahtarı istemesi için sıkıştırmaya devam eder ve Alper'in de o konuda bir girişimi görülmez. Sadece Cenk'e sabırlı olmasını söyler fakat zulaları tükendiği için aslında ikisi de fazlaca gergindir.

Cenk banyoda ayna karşısında kendi kendine kavga ederken görülür. İsmail'in nerede olduğunu sorar ve Alper de namaz kıldığını söyler. Cenk, tuvalette namaz dediği için Cenk'e kızar fakat daha sonra namaz kılan İsmail'i rahatsız etmek için, kamarasının kapısını onu kışkırtmak için yavaşça açarken görülür. Bu dönemde "dinci" ve "dinsiz" olma hali üzerinden bir kutuplaşma yaratılan ideolojik atmosferde, Cenk, yani "dinsiz" taraf saygısız ve tutarsız olarak tasvir edilir. Gezi Parkı olayları sırasında "camiye ayakkabıyla girme" meselesinin bir propaganda unsuru olarak kullanılması, egemen ideolojinin tavrıdır. Bu nüansta ise bu propagandadaki yaklaşım haklı gösterilir.

Akşam yemeğinde Cenk, Alper ve Kürt aynı masada otururlar. Cenk, hiç konuşmayan Kürt'ten tepki alabilmek için taklitler yapar fakat karşılık bulamaz. Kürt tepkisiz şekilde ona bakarken Cenk, “Ne düşünüyorsun? Biliyor musun dilimizi? Türkçe biliyor musun?” diye arka arkaya sorular yöneltir. Daha sonra Alper’e dönüp “Ne yapsak, açılım mı yapsak?” der ve çözüm sürecine gönderme yapılır. Cenk daha sonra İsmail’e, kendisine daha önce ettiği küfür üzerine sataşır. İsmail tabağını alıp güverteye çıkar. Cenk peşinden gider. Alper de onları takip eder ve sözlü olarak kavga etmeye başlarlar. Cenk, İsmail’e, “armatörün süvarisi için” kendilerine eziyet etmesine kızar ve herkesin sabah akşam aynı gemide olduğunu söyler. Esasında hepsi işçi olarak çalışmaktadır fakat İsmail’in “reis” olarak daha fazla yetkiye sahip olması, bu gerçeği gözden kaçırır hale gelmesine yol açar. Egemen sınıfın çıkarlarını korumak için toplumun belli kesimlerinin birbirleriyle çatışmaya girmesi, nihayetinde toplumun değil yine egemen sınıfın çıkarına olur. Sesler yükseldiğinde Kürt ve Nadir de gelir. Cenk İsmail’e saldırdığında ise Kürt’ün gücü sayesinde ayrılmak zorunda kalırlar. Beybaba kavgayı yukarıdan izleyip kaybolur, müdahale etmez. Bunu tek gören Nadir ise Beybaba’ya daha çok sinirlenir.

Nadir kavganın arkasından Cenk’in yanına gider, Alper’i de çağırırlar ve duyduğu telefon konuşmasını anlatır. Cenk ve Alper duruma sinirlenir ve Beybaba’nın kamarasına gitme kararı alırlar. Nadir ilkin bu fikri kabul etmese de en azından ilk kendisinin girmesini rica ederek ortamı yumuşatmaya çalışır. İçeri girdiklerinde Beybaba yalnızca Nadir’le muhatap olur ve ne olduğunu sorduğunda Nadir kekeler, Cenk araya girer. Beybaba sözünü keserek “Ne var Nadir?” deyip Cenk’in konuşmasına engel olur. Cenk yine de “Ne oluyor, onu merak ettik Beybaba.” diyerek sorusunu sorar. Beybaba öfkelenir fakat “Siz merak etmeyin. Gidin kamaralarınıza. Ben merak ediyorum.” diyerek işçilerin kendi adına düşünmesine bile engel olur. Bu sefer Alper araya girip ne kadar kalacaklarını sormaya çalışırken Beybaba sözünü keser. Nadir maaş konusunu açtığında ise Beybaba iyice sinirlenir. “İsyan mı ediyorsunuz?” dediğinde ise Nadir bunu hakaret gibi kabul ederek düzeltmeye çalışır. Yükselen sesleri duyan İsmail ve Kürt yine kavgayı ayırır.

Gece Kürt yine gemide dolaşmaktadır. Hiç konuşmadığı için, sert ve tekdüze adım sesleri onun konuşması gibi olur. Cenk yatağından kalkıp Kürt’ü takip eder, onları gören Nadir de gizlice peşlerinden gider. Güvertede kavga ettiklerini görür. Kafasını bir anlığına çevirdiğinde Kürt’ün olmadığını, Cenk’in de denize baktığını görür. Cenk’in Kürt’ü öldürdüğünü düşünür. Bu durum, daima uçarı hareketler sergileyen Cenk için beklenmedik bir hareket değilmiş gibi görünür. Ertesi sabah Cenk, İsmail’i gördüğü yerde dik dik

bakmakta ve rahatsızlık vermektedir. Daima huzur kaçıran taraf olarak gösterilir. İtaatsizliğinin temel sebebi ise haklarını aramak değil, zulasının tükenmesi sebebiyle gerilmesi gibi gösterilmiş olur.

Uzun bir süre sonra kamarasından çıkıp kaptan köşküne gelen Beybaba, İsmail'i çağırır. Yağ akıntısı sebebiyle onu azarlar. İsmail de bu duruma şaşırır ve istemsizce güler. Daha önceki “mayna” konuşmasını hatırlatır fakat Beybaba bu konuşma hiç olmamış gibi “Sen delirdin mi?” der. İsmail'i sertçe azarlar ve güvertenin temizlenmesi için emir verir. Bu durum, tıpkı Nadir'in telefon konuşmasını duyması gibi, İsmail için kritik bir olaydır. Çünkü egemen sınıfın buyruklarını uygulamanın tek başına yeterli olmadığını, bu buyrukların tutarsızlıklarını da kabullenmek gerektiğini fark eder. Yine de hala hegemonyasını sürdüren Beybaba, İsmail'e dediğini yaptırabilmektedir.

Alper balık tutarken Nadir ona çay getirir. Alper'e Kürt'ün akıbeti hakkında zarf atar fakat Alper hiç umursamayıp ona alkol stoklarını sorar. Bu sırada mutfağı kurcaladığı görülen Cenk, Nadir ve Alper'in yanına gelip onları yemekhaneye çağırır. Geldiklerinde ise Cenk'in eski aşçının zulasından sucuk bulduğunu görürler. Hepsi çok sevinir. Cenk ayrı bir tavayı Beybaba'ya da hazırlar ve İsmail'i de çağırmağını söyler. Nihayetinde bu yemek gemiye ve dolayısıyla mürettebata aittir. Her şeye rağmen onlarla paylaşmaya da hazırdır.

Nadir Beybaba'ya keyifle sucuk ve çay götürür. Beybaba durumdan hiç hoşlanmaz. Hem Nadir görevini onun istediği gibi yapmamış hem de Cenk mutfağı karıştırmıştır. Tavayı fırlatıp yemekhaneye iner. Açlık durumunda hayli değerli olan sucuk, hayati bir şey olmasına rağmen Beybaba tarafından kolayca savurulabilen bir şeydir. Beybaba Cenk'i yaka paça yemek masasından kaldırıp herkese küfürler ederek hepsini güverteye çağırır. İsmail ve Nadir'e muhbirlik görevleri verip yalnızca rıza üreterek iktidarını sürdüremediğini fark edince, zor kullanma yoluna başvurur.

Güvertede hepsinin başı eğiktir fakat Cenk göz temasını kesmez. Beybaba Kürt'ün kayıp olması sebebiyle hem Kürt'e hem de İsmail'e kızar. Raspa malzemeleri hala yerdedir, sinirle bir çekice tekme atar. İsmail'in ricasıyla ve herkesin yorgun olması sebebiyle kimseye iş vermediği yalanını söyler ve “ast – üst kalmamasından” yakınır. Esasında bu dengeyi bozan kendisidir. Tekrar Cenk'in üstüne yürür ve tokat atar. Nadir ve İsmail'e de kızar, hatta ortamda olmayan Kürt'e de kızar fakat Alper'e ses çıkarmaz. Herkese bütün gün raspa yapmaları emrini bağırarak verip güverteden ayrılmak üzere arkasını döner. Tam kapıdan girecekken ise kapıya, kendisinin tekme attığı çekiç fırlatılır. Arkasını döndüğünde herkes

aynı yerinde durmaktadır. Nihayetinde doğrudan kafasına atılmamış, işçiler için sembolik bir nesne olan çekiç, başkaldırıyı temsilen fırlatılmıştır. Burada esas mesele, herkesin o çekici fırlatmak üzere bir gerekçesinin bulunmasına rağmen, herkesin aklında Cenk'in yaptığı şüphesi oluşmasıdır. Beybaba arkasını dönüp çekici eline alır ve Cenk'i çağırır. Beybaba'nın arkasından yakın çekimde çekiç görüldüğünde ilkin bir saldırı çağrışımı yapılır fakat aksine, sakın bir sesle çekici Cenk'e verip alet çantasına koymasını söyler. Küfür ve hakaretlerle bağırır, hatta yaka paça tutup tokat atan tavrı yok olur ve sakince “herkes işinin başına” deyip çıkar. Öyle ki, iktidar yalnızca baskı aygıtını kullandığında egemenliğini sürdüremez. Kavgayı ayıracak Kürt de olmadığı için geri adım atar. Eğer hepsi birlik olup karşı durursa, yalnızca baskı kullanarak galip gelme şansı azalacaktır.

Akşam olduğunda, Cenk aynı çekiçle geminin demirlerine ritmik şekilde vurarak rahatsızlık verir. Bu durum yine Gezi Parkı olaylarında akşamları pencerelerden tencere tava vurma eylemine benzer. Bu durumun karşısında, her türlü itaatsizliğe öfkeyle çıkışan Beybaba bile eyleme geçmez ve yatağında kalır. Hem Beybaba'nın hem İsmail'in despot tavrı zedelenmiştir. Kürt tıpkı bir hayalet gibi koridorda adım sesleri ve gölgesiyle varlığını sürdürür. Önce İsmail'in kapısının önünden geçer, sonra Beybaba'nın kapısında gölgesi görülür, sonra da elinde bıçağıyla bileklerini izleyen Nadir'in açık kapısının önüne gelir. Nadir takip eder fakat bulamaz.

Cenk'in başucunda bir salyangoz görülür. Bu hem zamanın yavaş akışını simgeler hem de sonrasında fazlaca artan sayısıyla sanrıyı ve deliliği temsil eder hale gelir. Bu iki durum birlikte işler çünkü iradeleri başkasının tahakkümü altında sıkıştırılan ve buna sonu belirsiz bir süre için katlanmak zorunda olan insanlar, bu filme göre, delirmektedirler. Esasında bu delilik halinin çıkış noktası, var olan düzene karşı birleşip başkaldırmaktır fakat bu durum, bir “sarmaşık” gibi bağlayıcı ve kaçınılmaz olarak gösterilmiştir. Başkaldırının kendisi de zaten delilikle özdeş gösterilir. En çok deliren de yine Cenk olacaktır.

Diğerlerine göre akıl sağlığı en makul seviyede olan kişi, muhalif fakat görece apolitik olan Alper'dir. Öyle ki, Nadir'in tüm ısrarına rağmen ve mütedeyyin bir karakter olan İsmail bile hayaletlere inanır hale gelmişken, Alper Kürt'ün sadece saklanmakta olduğunu düşünür. Nadir'in sanrılarına karşı rasyonel cevaplar vermeye devam eder. Bu durum da muhalif bile olursa yalnızca uzlaşmacı bir konumda olmanın en iyi yol olacağı fikrini destekler. Apolitik olma ya da egemene başkaldırmama ideolojisi yeniden üretilir.

Nadir, Kürt hariç herkesi dinlenme odasına toplar. Alper toplanıp Beybaba ile konuşmaları gerektiğini söyler, Nadir yemeğin bittiğini ve suyun da bitmek üzere olduğunu söyler. Konuşma boyunca Cenk İsmail'e dik dik bakmaktadır. Hayati bir konu konuşuluyor olmasına rağmen konu "Ne bakıyorsun?" tartışmasına döner. Alper ve Nadir konuyu tekrar ne yapmaları gerektiğine çekmeye çalışır. Nadir bu durumu Beybaba ile konuşması gereken kişinin İsmail olduğunu söyler çünkü "reis" odur. İsmail bu konuşmaları umursamaz ve Cenk'e tuzluğu uzatıp yerine koymasını söyler. Bu, Beybaba'nın fırlatılan çekici Cenk'e verip yerine koymasını istemesi durumuna bir göndermedir. İsmail yine "anahtar" kişi olmasına rağmen sadece Cenk'le kişisel meselesine odaklanmıştır. Tartışma büyür, Cenk İsmail'i "kafasını arkadan patlatıp" anahtarı almakla tehdit eder. Nadir ve Alper ayırmaya çalışırken, güvertedeki olayda kimsenin arkasında durmadığını söyleyerek hepsini aşağılar. Nadir telefon konuşmasındaki bütün gerçekleri İsmail'e anlatır ve o da oturduğu yerde donakalır. Cenk sinirle çıkar ve otoriteyi indirmeye kararlıdır.

Gece, İsmail altına kaçırmış olarak uyanır. Banyoya gittiğinde Kürt'ü görür ve Nadir'i uyandırır. İsmail Kürt'ü takip etmek için Nadir'e yalvarır fakat Nadir kamarasına gider. İsmail arkasından seslense de dinlemez. Sonra kamarasından İsmail'in bağırmasını duyup koşar. İsmail yerde yanında çekiçe yüz üstü yatmaktadır. Kafasından kan yerine sarmaşıklar çıkar ve duvarlara uzanır. Nadir korkarak kamarasına döner de usturayla bileklerini keser. Onun da kollarından sarmaşıklar çıkar. İsmail'in yerde yattığını gören Alper, sarmaşık yerine kan görür. Yardım için Cenk'in kamarasına girer fakat yerde ilaçlarla birlikte kamaranın boş olduğunu görür. Bu sefer Nadir'in kamarasına girer ve onun da kanlar içinde olduğunu görür. Güvertede Cenk'i bulup onu her ikisini de öldürmüş olmasıyla suçlar. Tekrar revire koşarak diğerlerini kurtarmaya çalışır. Bir yandan da Beybaba'ya haykırır ama cevap alamaz. Cenk aşırı dozda ilaç alır ve iyice delirir. Güvertede bir salyangoz sürüsüyle bir koro ya da tribün yönetiyor gibidir. En sonunda da histerik biçimde ağlamaya başlar. Bu süreçte sarmaşıklar her yeri sarar. Bu sekans boyunca otoriteye itaat etmemek delice ve vahşice bir eylem gibi gösterilir ve egemen ideolojinin karşıt görüşlere yaklaşımı yeniden üretilir.

Sabah olduğunda Nadir de İsmail de hayattadır. Beybaba telefonda başkalarına derdini anlatırken "Ne yapayım (...) katil mi olayım?" diyerek sanki kendini kurtarma yolunda bunu yapmak meşruymuş gibi konuşur. Bu sırada mürettebat güvertede toplanır. Bir tarafta Kürt de görünür. Bu sefer Cenk yukarıdadır ve elindeki çekici yine vurmaktadır. Cenk

İsmail'e "Beybaba'nın anahtarı sende mi?" diye sorar. Herkes İsmail'e bakar. İsmail tepki vermez ve film biter.

Film otoriteye karşı bir başkaldırıyı konu alır gözüktüğü de bu temayı sergileme biçimi yalnızca egemen ideolojinin yeniden üretime hizmet eder. Beybaba konumunu korumaya devam eder. İşçiler aç, susuz ve kimileri de yaralıdır. Sorunlu bir iktidara karşın söylemler haklı olmasına rağmen bu yolda eyleme geçmek yalnızca delilik ve vahşetle özdeşleştirilir. İktidarın baskısı kaçınılmaz bir şey gibi gösterilir ve otoriteye karşı çıkmak salt delilik gibi gösterilir ve bir eleştiri sunulamamış olur.

4.3. Rüzgârda Salınan Nilüfer (Yön. Seren Yüce, 2016)

Rüzgârda Salınan Nilüfer, Seren Yüce'nin yazıp yönettiği 2016 yapımı filmidir. Filmde orta sınıfın çıkmazları ve çelişkileri iki farklı çekirdek aile üzerinden anlatılır. Orta sınıfın üretim araçlarına sahip olmayan, kendini tüketimle tanımlayan ve egemen sınıf olmamalarıyla birlikte gönüllülükle sistemin taşıyıcısı olan halindeki kültürel ve ahlaki yozlaşmalar gösterilir. Filmin ana karakteri Handan, toplum tarafından evli ve çocuklu orta sınıf kadının "anne" ve "eş" olarak özneleştirilmesinin temsidir. Geçim sıkıntısından hayli kısıtlı bir düzeyde haberdar olan Handan, bir kafe açma niyetinde olmasına rağmen, üretim ilişkilerinin dinamiklerinden haberdar değildir ve bu isteğinde bir girişimcilik ruhu tam olarak görülmez. Var olan şeylerin arkasını sorgulama ve azimle bir yolda ilerleme gibi bir eğilimi yoktur.

Film, Handan'ın kocası Korhan'ın lavabodaki sahnesiyle açılır. İşini bitirip sifonu çektikten sonra kirli sepetinden bir kadın iç çamaşırı çıkarıp uzunca koklamasının ardından içeri girdiğinde, eşiyle birlikte başka birinin evinde misafir olduklarının görülmesi, durumu daha da sapkın hale getirir. Handan, Korhan ve çocukları Aleyna, arkadaşları olan Şermin, Aykut ve çocukları Poyraz'ın evindedirler. Çift eve dönmek için toparlanırlar fakat kızları arkadaşıyla oyununa devam etmek isteyince orada kalmasına izin verirler. Asansöre bindiklerinde Korhan, Aykut'un Handan'a bir ilgisi olup olmadığını sorar. Handan durumu hayli yadırgar ve imkân vermez. Film boyunca da böyle bir girişim görülmemekle birlikte, halihazırda sanal bir ilişkiyle karısını aldatan Korhan'ın daha sonra Şermin'le yakınlaşma girişimi görülecektir. İkiyüzlülüğü ilk sekanstan başlar.

Eve dönüş yolunda, Handan'ın açmak istediği kafe için bir dükkân bulduğu fakat oraya ısrarla Korhan'ın gidip bakmasını istediği görülür. Kafe açmak gibi bir sorumluluk

istemekte fakat eşinin, evin iktidarının onayı olmadan eyleme geçememektedir. Eve geldiklerinde Korhan önceki günlerden kalan şöbiyeti sorar, Handan banyoda makyajını silerken kendi kendine küfürle çöpe attığını söyler. Korhan yanına gelip sorar, Handan az önceki söylenmesiyle zıt bir tonda, kreması bozulduğu için attığını söyler. Korhan da gizlice çöpten çıkarıp gocunmadan yer ve kutuyu geri atar. Çiftin arasında film boyunca bir iletişimsizlik ve samimiyetsizlik görülür. Gece yattıklarında Handan tekrar dükkâna bakmasını ister fakat Korhan “Ben sana söyleyeceğim, sen acele etme.” der ve o da kolaylıkla kabul eder. Esasında geçirildiğinin de farkında değildir.

Ertesi gün Handan alışveriş yaparken Korhan arar, dükkâna bakmaya gelemeyeceğini söyler fakat Handan sertçe reddedip oraya tek başına gitmeyeceğini söyler. Oysaki kafe açmak onun isteğidir. Aile DİA’sı ise evdeki rollerinden dışarıda bir değer üretmesine olanak tanımaz. Alışverişten sonra bir kafede kızını almak üzere Şermin’le buluşurlar. Handan Şermin’e sigara uzatır fakat Şermin neredeyse bir yıl önce bırakmıştır. Halinden memnun olduğunu ve bıraktığı için daha iyi hissettiğini söylerken Handan da kolay kolay bırakamayacağını söyleyerek bir biçimde iradesinin zayıflığını gösterir.

Şermin daha evvel bir kitap yazmış ve bu şekilde iyi bir gelir elde etmiştir. Ekonomik gücünü yalnızca eşinden alan ve yaratıcı bir eylemde bulunmayan Handan, Şermin’e kitabını nasıl yazdığını, nereden ilham aldığını ve bir öykünün nasıl anlatılabileceğini sorar. Şermin ise bunun etrafındakileri görebilmekle ilişkili olduğunu söyler. “Bir ağacın, bir çiçeğin sadece güzel koktuğunu değil de ondan bal yapan arının da ne mücadeleler verdiğini görebilmek lazım.” diyerek bir metafor sunar. Bu şekilde, kitabının tek başına güzel olduğunu değil, o kitap uğruna büyük bir mücadele verdiği ve Handan’dan daha gelişmiş bir entelektüel kapasitesinin olduğu anlaşılır. Handan ise hiç böyle düşünmediğini söyler ve imrenen hali görülür.

Şermin’in telefonu çalar. Eşi Aykut, yaptığı işin müşteri tarafından beğenilmediğini söyler ve Şermin de eve geldiğinde beraber bakabileceklerini söyleyip telefonu kapatır. Handan hadsiz sayılabilecek bir yorumla Aykut’un işlerinin beğenildiğini hiç görmediğini söyler. Şermin de müşterinin her zaman ne istediğini tam olarak bilmediğini ve bu yüzden de sayısız kez değişiklik istediğini söyleyerek makul bir cevap verir. Daha önce bir gazetede grafik tasarım işiyle ilgilendiğini, bu sebeple durumlardan haberdar olduğunu söyler. Ortamda sessiz bir gerginlik oluşur ve kalkarlar.

Handan eve geldiğinde, Korhan'a kitap yazmak istediğini ve çok zor olmadığını düşündüğünü söyler. Korhan şaşırır, Handan ise sadece zaman ayırmanın yeterli olduğunu söyler. Korhan ne hakkında yazacağını sorduğunda ise tecavüze uğrayan kadınlar ya da küçük yaşta evlendirilen kız çocukları hakkında olduğunu söyler. Esasında tüm bunlardan da bihaberdir. Korhan kafeden vazgeçtiğini düşünür ama Handan her ikisini birden yapabileceğini ama Korhan'ın bir türlü dükkâna bakmadığını söyler. Korhan kendisinin neden bakmadığını sorduğunda ise kalkıp gider.

Akşam yemeğe gittiklerinde arkadaşları olan Aybars ve Nilüfer çiftinin de o restoranda oturduklarını görürler. Israrları üzerine onlar da aynı masaya oturur. Aybars bir kafe işletmektedir ve Korhan da işlerinin nasıl gittiğini sorar. Aybars ikinci bir yer daha açmak istediğini, isterse ortak olabileceklerini söyler. Korhan alaycı bir şekilde “Al sana ortak.” deyip Handan'ı işaret eder. Aybars Korhan'a dönüp “Ben çok ciddiylim.” der ve Handan duruma bozulur. Bu sebeple de yemekten sonra Korhan'la tartışırlar. Korhan da bunun sadece konuşma olduğunu, herkesin her dediğini yapmadığını söyleyerek tekrar ikiye bölünmüşlüğü ortaya koyar.

Ertesi gün Handan, kitap yazabilmek için kendine bir bilgisayar alır. Korhan kendisine haber vermediği ve kendisi daha uygun alabileceği için Handan'a kızar fakat Handan da ondan isteseydi belki hiç almayacağını bilir. İlk kez kendi adına karar verir fakat bunu da Şermin'e imrenmesiyle başlamıştır. Handan bir kafeye oturup kitabı yazmaya başlar. Nilüfer'in ismi ve Şermin'in verdiği metafordan ileriye gitmekte zorlanır. Yazmakta tıkanıp, Şermin'i kafeye davet eder. Şermin'i beklediği süreçte de düşünmek yerine sosyal medyada fotoğraf paylaşırken görülür.

Şermin yeni gelmişken, kitabına hayran olan birisi gelir ve kitap hakkında konuşurlar. Buradan da Şermin'in zor koşullar altındaki çaresiz bir kadının kurtuluşu hakkında bir roman yazdığı anlaşılır. Kadın, Handan'dan ikisinin fotoğrafını çekmesini ister. Handan'ın da kıskançlığı mimiklerinden okunur. Şermin kitabın hayranının gelip konuşmasına sevinirken, Handan'ın kadını yalaka olmakla suçlaması hafif bir gerginlik yaratır. Handan bu olay üzerine Şermin'e kitap kafe açma teklifinde bulunur. Şermin böyle bir yere daha önce Paris'te gittiğini söyler. Handan beraber kafe açmakta ısrar edince, Şermin işletmecilikten anlamadığını söyleyip reddeder. Handan ise kendisi de anlamamasına rağmen, tıpkı kitap yazarken düşündüğü üzere “Yapan nasıl yapıyor?” diyerek, işletmeciliği ona bırakmasını, herkesin kafe açtığını söyler. Şermin ise daha etraflıca bakarak birçoğunun

da batıp kapandığını söyler. Handan'ın karşı argümanı ise Şermin'in Twitter'da dokuz bin takipçisinin olmasının bir güvence yaratmasıdır. Orta sınıfın çalışmayan kadını olarak Handan, emek gücünün zorluğundan haberi olmayan ve daima iktidarın, yani eşinin ona üretim araçlarını sunmasını bekleyen bir portrede çizilir. Günümüz anlamıyla kadın girişimci kimliğine uyduğu söylenemez.

Handan, kafeden ayrıldıktan sonra kızını piyano kursundan almaya gider. Aleyna, sosyal anksiyete ve yemek bozukluğu belirtileri göstermektedir fakat bu durumlar hakkında annesi tarafından yargılanır ve azarlanır. Anne kimliğinin inşasında da bir yetersizlik çizilir. Aleyna'nın piyano kursuna gitmesi entelektüel bir eğilim gibi görünürken, kızın hevesiz olması sert bir tepkiyle karşılanır. Handan “Aldırdın bana o piyanoyu. Uğraş lütfen biraz.” diyerek azarlar. Eve geldiklerinde Korhan da piyanonun salona yakıştığını söyleyerek bir aksesuar muamelesi yaparken rasgele tuşlara basar. Handan Aleyna'nın piyano çalmak istemediğini söylediğinde ise sinirle kapağını kapatır.

Piyano konusu yemekte konuşulurken, Korhan Aleyna'yı annesi gibi sık sık fikir değiştirmekle suçlar. Aleyna özel dersin kendisi için daha iyi olabileceğini söylediğinde ise Korhan, “Senin derdin anlaşıldı zaten. Kurs yeteri kadar pahalı gelmedi.” diyerek cevap verir ve hem Handan'da hem de Aleyna'da kurduğu eril tahakküm belirginleşir.

Handan Korhan'a, Şermin'le kitap kafe açma fikrinden bahseder. Korhan Şermin'in de hemen atladığını düşünür. Handan ise atlamadığını ama fikri beğendiğini ve düşüneceğini söyler. Oysaki Handan kibar bir biçimde reddetmiştir. Korhan bu duruma alaycı bir şekilde karşılık verirken, Şermin'in asıl düşüncesini bilen seyirciye de Handan'la alay etme fikri geçirilir. Handan'ın tek beklentisi ise Korhan'ın onun arka çıkmasıdır.

Korhan ertesi gün, Handan'dan habersizce Şermin ve Aykut'un evine gider ve kafe konusunu açar. Kafe açma konusunda Şermin'i manipüle etmeye çalışır. O sırada Aykut da katılır. Handan'ın kafe açma fikrini öğrenince Şermin'e beraber açmalarını söyleyip güler. Şermin ise net bir şekilde reddeder. Aykut, Şermin'in boş vakti olduğu için yapabileceğini düşündüğünü söyler fakat esasında Şermin ikinci kitabı üzerinde çalışmaktadır ve kafede çalışmanın ya da ticarete atılmanın kendisine göre olmadığını farkındadır. Aykut'un ise Korhan kadar hükmedici olmadığı ve samimiyetle espri yaptığı anlaşılır. Korhan bu konuşma üzerine apar topar kalkar. Kapı kapandıktan sonra Şermin ve Aykut'un bu konu üzerine tartıştıklarını duyunca da keyifle güler. Daima ikiyüzlülüğü ve kabalığı vurgulanır.

Handan evde Şermin'i arar fakat ulaşamaz. Şermin özellikle telefonları açmıyor ve dönmüyordur. Handan ise ısrarla Şermin'e kiralık dükkânlar göndermektedir. Bu sırada evdeki çalışanları Kadriye çıkar. Handan'ın ise Kadriye'ye daima kaba davrandığı ve arkasından da hakaret ettiği görülür. Burjuvanın işçi üzerindeki tahakkümüne bir örnek sunulur.

Akşam olduğunda Korhan eve gelir, Handan koltukta uyuyakalmıştır. Korhan "Hadi kalk. Yemek yap." diyerek şaka yapar ve Handan sorgulamadan kalkar. Şakayla yapılan kabalığa ses çıkarmayacak kadar, eşinin hegemonyasını içselleştirmiştir. Korhan aksine ikna etmeye çalışsa da kalkıp gider.

Ailenin evdeki durumu oldukça ruhsuzdur. Çoğunlukla pasif agresif şekilde kavga ederler ve birbirlerine bakmazlar. Kızlarına şefkat gösterirken bile emrederek yanlarına çağırırlar.

Ertesi gün, Aykut iş için Korhan'ın ofisine gelir. Aykut gelir gelmez "Oğlum sen iyice liberalleşmişsin. Türbanlı sekreter falan..." diyerek alay eder. Korhan ise "Döneme ayak uyduruyoruz. Bu zamanda böyle." diyerek karşılık verir. Bu diyalog da dönemin egemen ideolojisinin benimsenir gözükmemesinin ticari işlerde bir karşılık yarattığının göstergesi olur. Korhan sekreteri Saliha'nın ortağının yeğeni olduğunu, zorla dayatarak bu işe getirdiğini söyler. Bununla birlikte "Çok iyi kız ya. Biliyorsun bunlar mecburen dürüst oluyorlar ya." diye ekler. Aykut'un "Yerim ben bunların dürüstlüğü. Bırak Allah aşkına Korhan." demesiyle de örtülü bir biçimde İslamcı ideolojiye eleştiride bulunulur. Korhan, çalıştığı şirketlerden birinin yazılımcıya ihtiyacı olduğunu öğrenip Aykut'u önermiştir ve onu da bu sebeple çağırmıştır. Esasında her ikisi de üretim araçlarına sahip olan sınıfın isteklerini yerine getiren taraflar olmasına rağmen, Korhan bu durumu "Aykut'a iş verdim." diyerek anlatır. Orta sınıf ikiyüzlülüğü sürekli işlenir.

Handan, Şermin'in ilgisiz olduğunu kabul edemeyip ısrarla aramaya devam eder. Dönüş alamaz. Evde sıkılınca kızına dükkân gezmeyi teklif eder ama o kabul etmeyince yine kendi başına gitmez. Film boyunca tek başına hareket etme özgürlüğü karaktere verilmez. En sonunda ise Şermin'in evine gitme kararı alır. Şermin kahve yapmak için mutfığa gittiğinde, Handan onun bilgisayarını alıp ikinci kitabın taslağının fotoğrafını çeker. Şermin geldiğinde ise yine kiralık dükkânları açıp gösterir. Şermin de yine kibarca reddeder. Handan bilgisayarı kaldırıp kitabının nasıl gittiğini söyler. Şermin ise geleceğin çok bulanık olduğunu ve kafasının karıştığını söyler. Toplumsal olaylar hakkında farkındalık sahibidir.

Handan’da ise böyle bir eğilim görülmez. Handan Şermin’e aynı samimiyetle yaklaşmaz ve kendini toparlamasını söyler. Handan ise “Evet, benim bir görevim var, değil mi? Benim her şeye hâkim olmam lazım. Benim hep en doğru olmam lazım.” diyerek üzerindeki baskıyı ironi ile tarif etmeye çalışır fakat Handan yine anlamayınca konuyu kapatır. Aleyna’nın piyano dersini sorar. Handan ise “Aman, maymun iştahlı benim kızım. İki hafta sonra ondan da sıkılır.” diyerek esasında kendi durumuna hakaret etmiş olur. Kızını kurslar için teşvik eden kendisidir.

Film boyunca Handan, tek başına bir şey yapamazken ve başkaları tarafından da bu sebeple baskılanırken görülür. Bununla birlikte bu çatışma içinde Handan’dan gerçek ve sürdürülebilir bir girişim görülmemesi, üzerindeki bütün tahakkümü haklı çıkarır gibi görünür.

Handan ve Şermin buluşurlar. Handan kitabın şimdiye kadar yazdığı kısmı Şermin’e okutur fakat hayli kısadır. Şermin’in yorumlarına göre de yetersiz ve hatalıdır. Hikâyenin neden Van’da geçtiğini sorduğunda, Handan’ın sunduğu tek gerekçe, kızın İstanbul’a kaçtığında Van kahvaltıcısında çalışabilmesi olur. Şermin, 14 yaşında bir kız için bunun zor olacağı yorumunu yapar. Handan’a Van’a gidip gitmediğini sorar fakat Handan hiç gitmediği gibi, oradaki hayatlar hakkında da bilgi sahibi olmadan, oldukça derin bir konunun kitabını yazmaya çalışmaktadır. Esasında bu konuyu da Şermin’in kitabından esinlenerek seçmiştir.

Handan Şermin’e Korhan’ın biriyle mesajlaştığından şüphelendiğini söyler. Şermin Korhan’ın öyle biri olmadığını düşündüğünü ama gerçekten varsa Handan’ın hissedeceğini söyler. Handan şüphelenmesine rağmen Korhan’la bu konuyu net olarak konuşmaz ve ne yapacağını Şermin’in söylemesini ister. Konu ilişkilere geldiğinde Handan gerilir ve bu sefer de Şermin’le Aykut’un ilişkilerinin daha iyi olmasını kıskanır görünür. Şermin de sinirlenir ve kitabında bir hata daha olduğunu, nilüfer durgun suda yetiştiği için rüzgârda salınmayacağını söyleyerek misilleme yapar. Filme de ismini veren bu metafor, esasında durgun bir hayatı olan Handan’ın, etrafında olan her rüzgâra kapılıp gitmesini gösterir.

Şermin ve Aykut, Korhan’ın ayarladığı iş için teşekkür etmek üzere çifti yemeğe çıkarırlar. Herkesin keyfi yerindeyken Handan durdurup fotoğraf çeker. Sonrasında konu cep telefonundan açılır. Korhan, Şermin’in kitabında da böyle bir durum olduğunu, Şermin ise kendisinin de aynı şeyi düşündüğünü söyler. Konuşmalardan anlaşıldığı üzere ise Şermin bu konularla ilgili gerçekçi ve eleştirel bir yazı yazmıştır. Aykut ve Korhan, Şermin’in kalemini övdüklerinde Handan hoşlanmaz.

Yemeğin sonuna doğru Handan sarhoş olmaya başlar ve Şermin'in "Densizler kendilerine bir dünya kurmuşlar, onun içinde gerçek bulmaya çalışıyorlar." diye bir Tweet attığını söyler. Bu durumu üstüne alındığı bellidir ve bu yüzden Şermin'e laf atar. Şermin ise "Bence biz kendini tanımayan aptallarız. Biraz tanısak, belki de boşlukta tutunacak yer arayan salaklar olduğumuzu fark edeceğiz ve bir şeyleri baştan kurmak gerektiğini anlayacağız." diyerek cevap verir. Şermin'in bu eleştirisi hayli haklı görünür fakat film boyunca Handan'ın mağduriyeti ön plana çıkarıldığında, Şermin zalim gibi görünür. Esasında eleştirilmesi gereken şey, kimsenin Handan'a destek olmaması ya da eril tahakkümle baskılanması değil, Handan karakteri üzerinden bütün baskılara rağmen kendi başına var olabilen bir kadının nadiren çıkabileceği düşünmesi olmalıdır.

Şermin lavaboya gider. Handan hayli mutsuzdur. Korhan ve Aykut ise "Müslümanlarla iş ortaklıklarına" kadeh tokuştururlar. Bu da daha önce İslamcı kesimde de yapıldığı gibi seküler kesimi alaycı, saygısız ve yozlaşmış olarak tekdüze bir kalıpla sunar. Sermaye sahibi sınıfın ideolojisine yönelik örtülü bir eleştiri sunulur fakat herkesin iş yapmaktan memnun olduğu gösterilerek halihazırdaki üretim ilişkileri meşrulaştırılır.

Korhan lavaboya gidip Şermin'le yakınlaşmaya çalışır fakat Şermin sertçe karşı çıkar. Buna rağmen masaya geri döndüklerinde ayrılmak yerine planı bozmadan caz konserine giderler. Şermin'in caz grubuyla yakın arkadaş olduğu görülür. Handan bu konu üzerinden de bir kıskançlık hisseder ve kendisinin de caz sevdiğini söyler. Grup "free-jazz" denen bir tür icra ederler. Şermin ve Aykut oldukça keyif alırken Handan ve Korhan'ın hallerinden hoşnut olmadıkları anlaşılır. Bununla birlikte, grubun çaldığı şarkıların isimlerinin "Paçanga" ve "Ötleğen Kuşu" olduğu öğrenilir. Bu bağlamda film, kültürel sermayesi daha yüksek olan orta sınıfa alaycı bir eleştiri getirmiş olur. Handan ve Korhan daha fazla dayanamayıp gözleriyle anlaşıp ve eve dönerler. Handan kendini sarhoş bir şekilde yatağa attığında Şermin'e olan öfkesini küfür ve hakaretlerle kusar. Korhan ise Handan'ın üzerine çıkıp öpmeye çalışır, Handan kaçır. Sonra da hüngür hüngür ağlamaya başlar. Orhan yatakta bir sigara yakar ve Handan'ın ağzını kapatmaya çalışır. Vazgeçip elini çeker.

O akşam, çocuklara Kadriye bakmaktadır. Aleyna yatakta uzanırken Poyraz'ın onu öptüğünü görür ve kapıyı kapatıp odadan çıkar. Sabah olduğunda ise Handan'a durumu tam olarak anlatamayıp çocuklar ilişkiye girmiş gibi anlaşılmasına sebep olur. Handan Aleyna'yla bu durumu sağlıklı bir şekilde konuşmaz ve azarlar. Ne olduğunu sormaz bile. Daha sonra ise tenis kursuna yazdırmayı teklif eder. Sonra da Şermin'i arayıp kişisel

nefretini kusarak hem Şermin'e hem Poyraz'a hakaret eder. Şermin ise Poyraz eve geldiğinde sağlıklı bir biçimde konuşurken görülür.

Akşam olduğunda, Handan mutfakta bir şeyler hazırlarken Korhan da salonda otururken görülür. İçeriden bir cam kırılma sesi duyulur ve Korhan bakmaya gider. Handan yere çöküp bir katarsis yaşar ve “Kötü ne yaptım ben? Neden benim başıma geliyor her şey?” diyerek ağlamaya başlar. Korhan'a dondurma koyarken tabakları kırmıştır. Korhan sarılıp Handan'ı teselli eder ve “İyi oldu hem. Şermin almıştı bunları. Temizlendi.” der ve çiftin ilk defa samimi bir bağ kurduğu görülür. Film bu şekilde biter.

Filmde kendini toplumun elit kesimi olarak gören orta sınıf bir ailenin çelişkileri tasvir edilirken, entelektüel ve ahlaki açıdan yetersiz kalan yapay konumları, arkadaşları olan bir başka çift üzerinden tasvir edilir. Hikâye çiftler arasında geçer gözükse de esas çatışmayı çiftlerdeki kadınlar oluşturur. Bir tarafın ekonomik, diğer tarafın da entelektüel gücünü kullanarak birbirlerine misilleme yapmaları, orta sınıf ikiye bölünmüşlüğü tasvir eder.

Filmin ismiyle nahif bir kadın hikâyesi görüleceği yargısı oluşabilirken, esasında eylemleri başkalarının iradesiyle kendini konumlandıran bir kadını görürüz. Rüzgâra karşı koyabilen değil, onunla birlikte savrulan bir nilüfer izlenir. Kendini hayatındaki kişilerin tahakkümünden alıkoyamaz. Kendi işletmesinin sahibi olmak ve bir kadın olarak ekonomik bağımsızlığını elde edebilmek fikrindense, kendi adına düşüneyen bir kadın tasviri izlenir. Bu bağlamda yüzeysel bir okumada, kadının başta eril tahakküm olmak üzere, birtakım kültürel kodlar içinde bir özne olarak çağırılması ama bu konumuna dair bir direniş gösterdiği yorumu yapılabilir. Kimsenin desteklemediği, aksine önüne set koyulduğu bir çaresizlik içinde kendini var etmeye çalışan bir “mağdur” ve bu mağduriyetini ödünleyen bir “direnişçi” görülebilir. Esasında ise teşvik edilmesi toplumsal adaleti destekleyecek olan “kadın girişimci” gerçeği, altı doldurulmamış bir “kadın hevesi” biçiminde aksettirilir. Handan'ın hevesli ama dilediği desteği bulamayan hali seyircide bir özdeşleşme yaratabileceği gibi, tutarsız ve öz farkındalığı olmayan pasif agresif hali ise üzerindeki eril tahakkümü yer yer meşru bile kılabilir.

Handan'ın kafe açmak ya da kitap yazmak üzerine girişimleri, kendisinden beklenen roller içinde hapsolmayı reddetmesiyle değil, kendini o sistem içinde daha görünür kılma motivasyonu ile ilişkilidir. Evi, çocuğu ve eşiyle geleneksel bir rol içinde hareket etmiyor oluşu bir direnişin tezahürü olarak işlenmez ve örtük bir biçimde bunları becerememekle eleştirilir.

Film boyunca Handan ne eril tahakkümle doğrudan hesaplaşır ne de sınıfsal sistemin dışına çıkmaya yeltenir. Kadın dayanışması yerine kadınların birbirine “kırdırılışı” izlenir. Korhan’ın sadakatsizliğinin internetten tanıştığı herhangi bir kadınla kalmayıp Şermin’le de devam etmesi, Handan’ın yetersizliği yüzünden olmuş gibi meşrulaşır. Filmin sonunda suç Şermin’in müdahil olmasındaymış gibi gösterilirken, onun aldığı tabaklar da ortadan kalkınca sorun çözülmüş gibi görünür. İlişkilerinin bütün çıkmazları romantikleştirilir. Bu biçimiyle de gerçek bir eleştiri sunmayan, kadın girişimci ve kadın dayanışması kavramlarının içini boşaltan bir anlatı görülür.

4.4. Gölgele İçinde (Yön. Erdem Tepegöz, 2020)

Erdem Tepegöz’ün yazıp yönettiğı 2020 yapımı filmi *Gölgele İçinde*, politik bir distopya ürünü olarak görülebilir. Film, aile ya da cinsiyet rolleri gibi değerlerin bulunmadığı, zaman ve mekân hakkında pek bir bilginin olmadığı bir yerde geçer. Toplumun tamamı işçidir. İsimleri, kimlikleri ve hatta aynaları bile yoktur. Herkes koyu gri önlükler giyer ve filmde de çoğunlukla soğuk renkler hakimdir. Brütalist yapılı bir fabrikada ve madende çalışırlar. İktidar doğrudan gösterilmez. Sadece kameralarla daima izlenirler ve anonslarla yönlendirilirler. Sistemin dışına çıktıklarında, iktidar tarafından sarsıntı verilmesi ile cezalandırılırlar. Daha ileri gittiklerinde açlık ve susuzlukla baş etmek zorunda kalırlar. Sisteme ayak uyduramayanlar da yok edilir ve yeni işçilerle ikame edilirler. Bu biçimiyle de kapitalizmin bir alegorisi olarak görmek mümkündür.

Herkes ne yapması gerektiğini ve çalışmak zorunda olduklarını bilir. Başka bir amaçları ve geçmişlerine dair bir bilgileri yoktur. Üretim araçlarının sahibi değil yalnızca operatörleridir ve kendileri de makineleşmişlerdir. İşçiler “ne kadar çok meta üretirse, o kadar ucuz bir meta olur” (Marx, 1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe, 1976). Ne ürettiklerini bilmezler ve somutlaşan bir son ürün de görülmez. Buna rağmen büyük bir gayretle çalışırlar. Yaşam ve ölüm arasındaki engeli koyan şey, çalışmaktır.

Bütün bu sömürü süreci, gözetleyici organizma tarafından doğallaştırılmıştır. Sınıf bilinci görülmez. Sistemdeki çatlaklar, kolektif bir öğrenilmiş çaresizlik içinde olan işçiler tarafından sorgulanmaz ve bu sebeple görünmezdir. İdeoloji, üretim sürecinin her bir alanına sinmiştir. İşçiler kendilerine, sınıflarına, içinde bulundukları sisteme ve sistemin dışındaki dünyaya yabancıdır.

Filmin açılış sekansından itibaren görüldüğü üzere, her şey tek bir hatta ilerler. Teleferikler, vagonlar ve raylar, işçileri üretim bandındaki nesnelerle özdeş konuma getirir.

Herkeste ortak olan şey ruhsuzluktur. İşçiler madende çalışırken, ana karakter olan işçi bir terslik fark eder ve bir patlama olur.

İşçi kafasında kablolarla bağlı bir başlıkla sedye benzeri bir yerde yatmaktadır. Gözü yakın çekimle gösterilir. Filmin bütünündeki gözetleme teması verilir. İşçi sistem tarafından analiz edilir. Mekanik bir ses, “Göz yapısı normal. Beyin faaliyeti normal. Bilinci açık. Kas yapısı uygun. Makinenizin başına geçebilirsiniz.” der. İşçi kalkıp odadan çıkar. Koridorda diğer işçiler sırada beklemektedir. Yaşlı bir adam, işçiye önlüğünü verir. İşçi, aslında kolunun incinmiş olduğunu fakat sistemin bunu fark etmediğini söyler. “Sıradaki” anonsunun duyulmasıyla yaşlı adam içeri girer. Vücudundaki yaralanmalar tespit edilir ve adam bağırarak itiraz eder. Ana karakter olan işçi, kapıyı zorlar fakat açamaz. Kapının kilidi otomatik olarak açıldığında ise adam yok olmuştur. İşçi bu olaydan itibaren kameralara karşı bir öfke oluşturur. Akşam olduğunda paslı bir musluktan matarasına su doldurur. Su hakları sınırsızdır. Metal ve taştan yapılmış bir barakada yaşamaktadır. Burada tek yaptığı şey uyumak olur. Ranza gibi bir yükseklikte, dönerken bile zorlanacağı şekilde dar bir aralıkta uyur.

Sabah olduğunda işçiler teleferikle fabrikaya gelirler. Kameraya yüzlerini gösterip tek tek içeri geçerler. Bu durum distopik görünse de mesai saatlerinin günümüzde de çeşitli mekanizmalarla takip edilmesi, çok da farklı bir durum değildir. Ağır ve hantal makine sesleri baskındır. Genç bir işçi, tıpkı bir fare gibi, bir çarkın içinde koşarak sisteme enerji verir. Madenden çıkardıkları taşları fabrikada yıkamaktadırlar. İşçiler büyük bir gayretle çalışırken anons duyulur: “Lütfen yeni gelenleri karşılayın.”. İşçi dışarı çıkıp teleferikle gelen beş tane işçiye karşılar. Maden kazasından sonra çalışamaz hale gelenlerin yerine gelmişlerdir. Kapitalist sistemin yeterince verimli olmadığını düşündüğü işçiye kolaylıkla ikame edebildiği görülür. Tel örgülerle çevrelenmiş yoldan geçerek binaya gelirler. Kısıtlanmışlıkları çok kez vurgulanır. İşçi, yeni gelenlere yapılacak işleri ve makineleri kullanmayı gösterir. Öğle yemeğini duvara yaslanmış dar masalarda yan yana tek sıra halinde yerler. Yüzleri duvara dönüktür. Akşam olduğunda işçilere sınırsız su içebilecekleri paslı musluğu ve barakaları gösterir. Erzak günlerini kaçırmamalarını, yoksa aç kalacaklarını söyler. Boğuk bir ses duyulur. Yeni işçilere bunun gece sireni olduğunu söyleyip iyi uyumalarını tembihler ve kendi barakasına gider. Yatağına yattığında, barakadaki boru hattından boğuk bir konuşma ve bağırma sesi duyulur.

Ertesi gün, işçi fabrikada çalışırken makinesinde bir arıza olur. Çalıştırmak için tekrar düğmeye bastığında diğer makineler de durur. Yeni işçi neler olduğunu anlayamaz. Eskilerden bir başka işçi, sistemin kapandığını ve bunun çok kötü bir durum olduğunu söyler. Hepsi korkulu ve endişelidir. Kısa bir süre sonra diğer her makine tekrar çalışmaya başlar ama ana karakterinki çalışmaz. İşçi daha çok gerilir. Kendi kullandığı makinenin bozulmasının diğer herkesi etkileyebileceğini düşünür. Esasında üretim aracının sahibi olmadığı için, her şeyi aynı rutinde devam ettirirken çıkan arızanın sorumluluğu kendisine ya da diğer işçilere ait değildir. Makinenin bir parçası ya da makineyle birlikte bir bütün olma hissini içselleştirmiştir.

Teleferiğe binip yerleşkedeki tamirciyi bulmaya gider. Bu süreçte aktüel kamera kullanımı, hemen hemen her yerde olan sistem kameralarıyla birlikte gözetlenme hissini desteklemeye devam eder. Tamirciyi bulup durumu izah eder fakat tamirci, hiçbir makinenin bozulmayacağını söyler. Tamirci zamana takıntılı, aykırı ve gizemli bir karakterdir. İşçi olarak çalışmamakla birlikte sistem tarafından da denetlenmemektedir. Atölyesinde kamera yoktur. İşçiye yardım etmeyi ilk başta kabul etmese de taze ekmek karşılığında fikrini değiştirir. İşçi, makinenin tekrar çalışabilmesi için kendi ekmeğinden kısmaya da razıdır.

Tamirciyle birlikte makinesinin başına giderler. Tamirci elektrik panosunu açar fakat bir sorun göremez. Düğmeye bastığında makine çalışır. Tamirci tekrar düğmeye basar ve kapanır. Bir problem yoktur. Tamirci de söylediği üzere, makinenin bozulmasının mümkün olmadığını hatırlatır. “Zaman da bir maddedir. Eksilir, biter” diyerek çıkar. Zaman işçi sınıfı için mesai ve ücret demektir. Bu bağlamda sistem tarafından zaman mefhumu bile metalaştırılır.

Akşam yeni işçiyle birlikte barakalarına dönerken hasta görünmemesini, sargıyla çalışmaya gelmemesini, iyi yiyip içmesini ve göze batmamasını tembihler. Akşam yatağında yine boğuk bir takırtı ve uğultu duyar. Barakanın borusundan geldiğini tahmin eder ve içeriye bakar. Ne olduğunu anlayamaz.

Ertesi gün tamirci makineye tekrar bakar ve bir şey görünmediğini, belki de işçinin kendisinin bozduğunu söyler. İşçi, o olmasa makinenin kendi kendine çalışmayacağını söylerken sistemin esas önemli parçasının işçiler olduğu vurgulanmış olur. Tamirci makinenin bir parçasını alıp sonra gelip kendisinden almasını söyler. İşçi çok durgun ve mutsuzdur. Mola saati bitmesine rağmen düşünceli bir halde görünür. Akşam olduğunda,

barakasından gelen ses onu tedirgin ettiği için kumaş parçalarıyla boruyu kapatmaya çalışır ama sesler devam etmektedir.

Ertesi gün tamircinin yerine gider. Ona erzak verip vermediklerini sorar ama cevap alamaz. Tamircinin yanına oturur. Makinenin çalışıp çalışmadığını sorar. Tamirci ise “Orasını bilemeyiz. Madde değişir, makineler de değişir. Düşünür hatta.” diye cevap verir. Bu durum insanları makineleşmiş, makineleri insanlaşmış bir duruma sokarak tekinsizlik ve bilinmezlik yaratır.

Makinenin parçasını alıp giderken yuvarlanan taşların tıkırtısını duyar. Tedirgin olur ama üstüne gitmez. Parçayı makinesine yerleştirip tekrar çalıştırır. Halinden memnun olduğu görülür. Yeni işçiyle göz göze gelip gülümserler. Sömürüyü devam ettirmeleri büyük bir başarı gibidir. egemen ideoloji içselleştirilmiştir.

Akşam barakasına bir çuval taş getirir ve boruya taşları atmaya başlar. Taşın düşme sesinin yankılarından hayli derine gittiği anlaşılır. Büyük bir organizmanın kanalıdır. Tekrar yatağına yattığında yine boğuk sesleri duyar.

Sabah yerleşkedeki boruları takip eder. İçine kendisinin bile sığabildiği bir boruya girer ama arkasının açık olduğunu, boğuk sesin yine geldiğini fark eder. Mesai sirenleri çalınca dönüp gider. Boruların uzun hatları ve giriş çıkışlarındaki yuvarlak çerçeveler, bilinmez bir döngüsellliği çağırıştırır.

Madenlere gittikleri vagonda yeni işçiye onun da borusundan ses gelip gelmediğini sorar fakat ses sadece onda vardır ya da sadece o duyabilmektedir. Madende kayalıklara kazmasıyla vururken metal bir kapağa denk gelir. Zorlanarak açtığında bir mekanizma olduğunu görür. Buradan boynuna metalik ve koyu renkli bir sıvı püskürür. Duşa girdiğinde bu sıvı tıpkı cıva gibi bir formda vücudundan akar ve tekrar boru hattına döner. Bu sıvı, sistemi canlı bir organizmaya çevirir. Adam sistemin canını yakmış ve kanını akıtmıştır.

Erzak gününde sıra kendine geldiğinde kapak açılır fakat erzak yoktur. Kameraya bakar. Erzak gelmez. Mecburen sıradan ayrılır. Sıradaki diğer kişilere erzak çıkar. Çark çeviren genç işçi, böyle bir şeyin ilk kez yaşandığını söyler. İşçi herkes gittikten sonra da kameranın önünde durmaya devam eder fakat bir tepki alamaz.

Akşam işçi yetkililerle görüşmeye gider. Yeni işçi de onu takip eder. Erzağı olmadan aç kalacağını ve yardım edebileceğini, zaten yetkilileri merak ettiğini söyler. Kablo hattını takip ederek yürüdükleri görülür. Binaya girip içerideki kapının önünde dururlar. İşçi önce

kapıya kulağını dayar, sonra tıkladır. Tepki gelmez ve genç iyice meraklanır. İşçi daha gelmemiş olduklarını söyleyip geri dönerken yeni işçi kabloların girdiği delikten bakabileceklerini söyler. Kabloları çektiğinde ucunun bağlı olmadığını ve kameranın çalışmaya devam ettiğini görür. Kamerayı da söküp yanına alır ve giderler. İşçi barakasından kameraya bakarken hiçbir yere bağlı olmadan çalıştığını, kameranın önüne geçtiğinde ışığın yeşile döndüğünü fark eder.

Sabah yeni işçiyle beraber tamirciye gider ve kamerayı gösterirler. Tamirci kamerayı söktüklerini görünce kızar. Burada hiçbir boşluk olmadığını, aralarında bile boşluk olmadığını söyler. Yapının parçasını kopardıkları için kızar ve işçileri kovar.

İşçi, barakasındaki boruyu taş ve balçıklarla kapatır. Sonra da sırtında bir acı hisseder. Tekinsiz bir yara olmuştur fakat sebebini anlayamaz. Sisteme zarar verdikçe, sistem de ona zarar verir. Tekrar yetkili odasına girer ve kameranın yerinde olduğunu görür. Yemekhanede yeni işçiye gördüğünde kamerayı tekrar takmakla iyi yaptığını söyler. Yeni işçi ise kendisinin takmadığını, isterse getirebileceğini söyler. İşçi yemeğini yemesini söylese de yeni işçi koşarak içeri girer. Sonra bir takırtı duyulur ve sesi takip ettiklerinde genç işçiye yerde bulurlar. Bu olay sebebiyle işçiler arasında bir gerginlik yaşanır. Sorgulamaya başlarlar fakat merak ettikleri şey sistemin cezalandırması değil, sistemin ceza vermesini gerektirecek şeyin neden yaşandığıdır. “Yeni gelenleri koruyamadıktan, işi öğretilip makinelerin devamını sağlayamadıktan sonra biz ne işe yarıyoruz ki? Farkında değil misiniz arkadaşlar? Burada acayip şeyler olmaya başladı. Biri uğursuzluk yayıyor. Biri buraya hainlik yapıyor.”. Sömürüye değil, sömürüye karşı çıkana karşı bir huzursuzlukları vardır.

İşçi barakasına geldiğinde sırtından kollarına yayılmış olan yaralarını sardığı görülür. Dışarı çıkıp su doldururken, yeni işçinin barakasından başka yeni bir işçinin geldiğini fark eder. Fabrikaya baktığında onun makinesine de yerleştiğini görür. Yeni işçi gelmiştir fakat kimin karşıladığı bilinmemektedir. Fabrikada makinesinin başına gider, kendisini izleyen kameraya eline bir alet alıp vurur ve kırar. Sonra da makineyi terk eder. Daha fazla kamera kırar. Yetkili odasına da zorla girer fakat orada kimsenin olmadığını görür.

Herkes fabrikada çalışırken “Güvenliğiniz için lütfen toplanma bölgesine geçin.” Anonsu yapılır ve üç defa tekrar eder. Herkes toplanır ve bir sarsıntı yaşanır. Tekrar anons gelir. “Lütfen makinenizin başına geçin. Gözleme sistemlerine müdahale etmeyiniz. Güvenliğiniz için makinenizin dışında hiçbir bölgeye gitmeyiniz.”. Bu sarsıntı ve uyarı, sistemin cezalandırma şeklidir.

Yemek vakti, kimse işçinin yanına oturmaz. Sınıf bilincine yaklaşması, sınıfın kendisi tarafından hoş karşılanmaz. Sistem değil, işçi suçlu ilan edilir ve kavgaya ederler. İşçi, “Korkağız.” der ve gider. Bu olayın üstüne yemekleri kesilir. Tekrar birbirleriyle kavgaya tutuşurlar. İşçi çöpleri karıştırarak kendine yiyecek bir şeyler bulur.

İşçi tamircinin yanına gider ve olanları anlatır. Tamirci ise daha önce uyardığını, felaketlerin çoğalacağını söyler. Tamircinin yaşlı ve öngörülü olması, kendisinin de daha evvel bir işçi olduğunu, aynı durumları yaşayıp bir şekilde kendini sistemden uzaklaştırdığı fikrini destekler. Geldiği nokta ise taze ekmeğe muhtaç halde olmasıdır. Bu şekilde çıkış yolu da karanlık gösterilir. İşçi, tamircinin net olmayan cevaplarından hoşlanmaz ve onu kabloyla boğmaya çalışır. Kabloyu bıraktığında ise tamirci kalkar ve kendisini takip etmesini söyler. Yerleşkeden çıkıp uzunca bir yol yürürler. Yıkık dökük bir şehir görüntüsü vardır. İşçi, yerde sökülmüş bir kamera görür. Tekrar bir binaya girerler. Uzun gölgeleri dikkat çeker. Tamirci bir merdivenden çıkıp kapının yanında durur ve işçinin açmasını bekler. Kapının arkasından geçip tekrar merdivenden inerken kadraj tersyüz olur. Kendini yine fabrikanın içinde bulur. Bu durum, Platon’un mağara alegorisine benzer fakat bu sefer hakikat, mağaranın içiyle dışının bir olmasıdır. Bu döngüsellik, tek gerçeğin içinde bulundukları sistem olduğunu gösterir. Bu sebeple sistem içinden çıkılamaz bir şekilde tasvir edilir. Kurtuluş vaadi yok olur.

İşçi, kolundaki yaraları gösterir ve kendisini neden göndermediklerini sorar. Tamirci ise makinelerin hayatta kalmak için onlara muhtaç olduğunu söyler. Sistemin korkuttuğunu fakat hemen vazgeçemeyeceğini söyler. Bu şekilde, kapitalist sistemin de kendini var etmek için işçiye mecbur olduğunu, devletin baskı aygıtlarının işçiye kontrol ettiğini, ideolojik aygıtların da başka şansının olmadığına ikna edip rıza ürettiğini sembolik bir düzlemde gösterir.

Sistemin yaralanmaya devam ettiği, kayalıklar arasından akan sızıyla tekrar gösterilir. İşçi gece madene gider. Demir kapılara vurduğunda yine aynı boğuk uğultuları duyar. Barakalara geri döndüğünde suyun kesilmiş olduğunu görür. İşçiler yemekhanede toplanır. Tekrar tartışmaya tutuşurlar. Çark çeviren genç işçi, tekrar kameranın üstünü örter ve herkes erzağını paylaşırsa ne kadar süre dayanabileceklerini sorar. Birlikte yemeyi tercih ederlerse süreci uzatacaklarını söyler. Bu durum da sınıf bilincinin uyanışına çağrı yapar. İşçilerden biri, gencin haklı olabileceğini fakat ana karakter olan işçinin hem erzağının

olmadığını hem de yaralı olduğunu söyleyerek üstüne yürür. İşçi, bildiklerini anlatmaya çalışır ama kabul etmezler. Sınıf bilinci yaratılamaz.

Gece, işçinin barakasının kapısına vurulur. Kalkıp kapıyı açtığında genç işçiyi görür. Suların geldiğini ama yine giderse diye dolduramayanlara getirdiğini söyler. Çalışmayan sistemlerin aniden çalışmaya başladığını, diğerlerinin de konuşmak için yetkililerle konuşmaya gittiğini ve sonrasında her şeyin değişmeye başladığını söyler. İşçi, su istemeye gittiklerini düşünür fakat esasında aralarında hasta olduğunu, onu istemediklerini ve sağlık kontrolünün yapılmasını istediklerini söylerler. Sınıf bilinci yaratılamadığı gibi, sistemin çatlaklarını fark edip karşı koymak isteyenleri de eritmeye karar verirler.

İşçi, avluda bağlı atın yanına gider. Sevgiyle yaklaşır. Bağlı olduğu halat toprağa gömülüdür. İpi çeker ve sağlık kontrolüne gider. Koridorda yürürken herkes onu izler. Kontrol odasında kablolarla bağlı başlığı atın kafasına geçirir. Odadan çıkar ve genç işçinin yanına gider. Aynı mekanik ses anonsu yapar: “Göz yapısı normal. Beyin faaliyeti normal. Bilinci açık. Kas yapısı uygun. Makinenizin başına geçebilirsiniz.”. İşçi burada aslında gözetimin arkasında kimse olmadığını ispatlarken, sistemin gözünde hayvandan farklı olmadıklarını da göstermiş olur. İnsani bir yanları kalmamıştır. Bu sefer genç işçi atla birlikte gider. Tekrar bir gürültü kopar. Genç işçinin ve atın üstüne daha önce orada olmayan bir makine düşmüştür. İkisi de yerde hareketsiz yatar. İşçi daha da sinirlenir ve dumanlar çıkan makinelerin kablolarına asılır. Eline kazmasını alıp bütün kameralara, hoparlörlere, elektrik panolarına ve aslında bütün organizmaya saldırır. Bir elinde kablolar, bir elinde kazmasıyla gökyüzüne haykırır.

Elinde kablolarla bağlı sökülmüş kameralar ve kazmasıyla avludaki çukurun başına gelir. Herkes burada toplanmıştır. Avluda yangın çıkmıştır, sirenler öter. Uzaktan fenerler görünür. Kalabalık bir işçi topluluğu gelir. İşçinin doğrudan kameraya bakması gözlerinin yakın çekim görülmesiyle ekran kararır. “Lütfen makinenizin başına geçin.” anonsuyla film sonlanır. Bu şekilde film boyunca gördüğümüz işçilerin yenileriyle ikame edildiği ve döngünün kırılamaz olduğu anlaşılır.

Film boyunca işçi sınıfının kapitalizm tarafından sömürülüşü ve bu sömürünün işçiye doğal olarak kabul ettirilişi, oldukça karanlık bir atmosfer içinde verilirken eleştirel bir yaklaşım görülür. Tür filminin malzemeleri de kullanılarak, politik bir anlatı sunulur. Bununla birlikte, sınıf bilincinin hiçbir şekilde oluşturulamaması ve bütün çatlaklarına rağmen sistemin kendini yeniden tahsis etmesi, karamsarlığı sürdürür. Mağara alegorisinin

kullanılması ama mağarayla da bir kısır döngü yaratılması, işçileri yalnızca tutsak konumuna düşürür. Oysaki, işçilerin “zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şey yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır.” (Marx & Engels, 2014). Filmin sonunda bu alt metin verilmemekle birlikte, sisteme addedilen kötücül özellikler, anti-kapitalist bir düşünsel aralık yaratır. Bu eksende de film Comolli ve Narboni’nin dördüncü kategorisinde, politik malzemeyi kullanan fakat onu gerçek anlamıyla eleştirmeyen bir anlatı olarak yer alır.

4.5. Kurak Günler (Yön. Emin Alper, 2022)

Kurak Günler, Emin Alper’in yazıp yönettiği 2022 yapımı filmidir. Anadolu’nun Yanıklar isimli kasabasına atanan genç bir savcı olan Emre’nin, şehirden taşraya gelişle kendini içinde bulduğu çatışmayı konu edinir. Yarı doğrudan, yarı metaforik bir anlatıma sahiptir. Yanıklar kasabası, Türkiye’nin mikro bir temsili gibidir.

Kasabada yıllardır süren bir kuraklık vardır. Geçmişten beri yeraltı su kaynakları kullanılmaktadır. Yıllar içerisinde kasabanın büyümesiyle su ihtiyacı artmıştır ve yeraltı suyunun haddinden fazla ve tedbirsiz kullanılması, kasabanın çevresindeki köylerde geniş ve derin obruklar açmaktadır. Bu sebeple belediyeye dava açılmıştır. Susuzluk sebebiyle domuz sürüleri kimi zaman kasaba ve köylere inmekte, evlerde de fare sorunu yaşanmaktadır. Esasında her sorunun sebebi kuraklıktır. Buna karşı uygun ve liyakatli bir önlem alınmamasıyla birlikte, fare zehirlemeleri ve domuz avlarıyla, meseleler yüzeysel bir biçimde çözülmeye çalışılır ve bu bir geleneğe dönüşür.

Kuraklık, Anadolu’daki yozlaşmayı temsil eder. Şehirli olan Emre bu sebeple böylesine bir sıcaklık ve susuzluğa alışkın değildir fakat halkın bu durumu kabullendiği ve içselleştirdiği görülür. Domuz avı, yozlaşmanın ve vahşi bir tahakkümün tasviridir. Fareler ise bu yozlaşmanın özel ya da kamusal alan fark etmeksizin her yere sızmakta olduğunun bir göstergesidir. Obruklar ise hem Anadolu’daki çöküntüyü hem de bu yozlaşmanın idealist bir savcıyı bile içine çekebilen bir güce sahip olduğunu gösterir.

Emre ilkin kasabanın çevresindeki derin bir obruğa hâkime Zeynep ile bakarken görülür. Emre bunu hayli korkutucu bulur ve hemen arkasından Zeynep’e belediye başkanının kendisini sürekli yemeğe çağırdığını ve bir bahaneyle gitmediğini söyler. Zeynep ise buranın küçük bir yer olduğunu ve böyle şeylerin “doğal” karşılandığını söyler. Esasında bir savcı ve bir belediye başkanının samimi olması etik değildir. Ülkemizde yargı üzerindeki uzun süredir devam eden siyasi tahakkümle birlikte ise bu durum artık normalleşmiştir.

Emre kasabaya doğru giderken uzaktan silah sesleri duyulur. Halk, konvoylar eşliğinde havaya ateş açarak karnavalesk bir şekilde domuzu kovalamaktadır. Savcı kasabaya vardığında domuz vurulmuş ve traktöre bağlanarak sokak sokak gezdirilmektedir. Yolda keskin bir kan izi görülür ve savcının bu izi olduğu gibi takip etmesi, aynı yozlaşma yoluna kendisinin de gireceğini gösterir.

Akşam olduğunda, Emre, annesiyle görüntülü konuşurken görülür. Annesi kasabadan bihaber şekilde oğlunun kullanacağı nevresimlerle ilgilenir. Emre kasabadan alınabilecek basit bir şey olduğunu söylerken annesi sertçe karşı çıkar ve kalitesiz şeyler almamasını, kendisinin şehirden göndereceğini söyler. Kasabaya alışma durumu konuşulurken annesi, babasıyla birlikte vaktiyle şehir şehir gezmek zorunda kaldıklarını ve alışmak zorunda olduklarını söylerken kendilerinin de devlet memuru oldukları anlaşılır. Şehirlinin kasabalıya üstten bakışı verilir. Konuşma, eve fare zehri koymaya gelen çocuğun kapıyı çalmasıyla sonlanır.

Sabah, Emre horoz sesiyle uyanır. Elini yüzünü yıkamak üzere musluğu açar fakat musluk hava yapar. Sular kesiktir. Adliyedeki ofisine gider. Obrukların fotoğraflarına bakıp belediyenin davasına ilişkin notlar almaktadır. Bu sırada belediye başkanının oğlu avukat Şahin ve yakın arkadaşı dişçi Kemal ellerinde tatlı ile ziyarete gelirler. Emre, meskûn mahalde havaya ateş açılması sebebiyle daha önce gözaltına alınmalarını istemiştir. Domuz avı konusunda konuşurlarken her iki tarafın da birbirinin üstüne çıkmaya çalıştığı görülür. Emre bu durumun iğrenç ve tehlikeli olduğunu söylerken, Şahin ve Kemal bunun eğlenceli, geleneksel ve tedbirli olduğunu savunur. Yapılan şey nihayetinde hukuksuzluktur ve bu konuda Şahin'in de hukukçu olmasına vurgu yapar. Hukuksuzluğun gelenekselleştiği bir yozlaşmaya karşın Emre ilkin idealist ve kibirli bir tavır içerisindedir.

Emre arabasıyla sokaktan geçerken belediye başkanı Selim'in seçim arabası geçer. Arabada “Yanıklar'ın has evladı, bir dönem daha oylarınıza talip.” sloganı duyurulmaktadır. Emre sokakta ilerlerken de kasabalının bitkin bir halde elinde bidonlarla su kuyruğunda olduğu görülür. Gerçekte de toplumun belli kesimleri büyük sıkıntılar içerisindeyken, egemen sınıfın esas meselesi iktidarını korumaktır.

Emre kasabayı geçer. Göle doğru yol alırken her yerin göz alabildiğince kurak olduğu görülür. Şehirli savcının da sık sık serinleme ihtiyacı olur. Gölde yüzerken uzaktan motosikletli birinin onu izlediğini görür. İzleyen kişi, *Yanıkların Sesi* isimli muhalif gazetenin sahibi Murat'tır ve hayli tekinsiz bir karakterdir. Gölün altının balçık olması

sebebiyle tehlikeli olduğunu söylemeye gelmiştir. Obruklar ve balçıklar hem kurak toprakta hem de suda insanı içine çeken yozlaşmanın göstergeleridir. Murat, Emre'yle sohbete başlar ve daha önceki savcının süresi dolmadan apar topar tayin istediğini ve bunu enteresan bulduğunu söyler. İddiasına göre de eski savcı ev sahibine kendisini zehirleyeceklerini düşündüğünü söylemiştir. Murat da esasında medyanın toplum, siyaset ve hukuktaki etki alanını temsil eder. Daha sonrasında gazetenin esasında eski belediye başkanına ait olduğu ve kendisinin devam ettirdiği öğrenildiğinde, medya sahipliğinin de ideolojik temellere dayandığı gösterilir. Emre ve Murat arasında ise ilk karşılaşmalarından itibaren örtük bir cinsel gerilim görülür.

Emre, ilkin idealist görünmesine rağmen, belediye başkanının yemek teklifini kabul etmiştir. Bir rakı masası kurulmuştur. Masada Şahin de vardır ve belediye başkanının oğlu olduğunu orada öğrenir. Selim, gündelik bir muhabbetmiş gibi su sıkıntısından konu açar. Konuşmalarda Selim'in seçim için modern su tesisatı döşeme vaadini kullandığını fakat yapılan usulsüzlüklerin bedelini halkın ödediği öğrenilir. Bununla birlikte, bilirkişi raporlarında yeraltı suyu kullanmanın obrukların oluşmasıyla ilgili olmadığını söyler fakat daha sonrasında Murat esas raporların değiştirildiğini Emre'ye ispatlayacaktır. Önceki savcı durumla ilgili ceza davası açmış fakat tedbir koymamış ve zaten dava ortasında kasabadan gitmiştir. Selim hukuk ne derse onu uygulayacağını söyler ve konu burada sonlanırken, keskin bir sinek vızıltısı duyulur. Bu da Selim'in yalan söylediğini gösterir.

Selim'e telefon gelir ve yine su kesintisi yaşandığı öğrenilir. Bu sebeple yemekten erken ayrılması gerekir. Emre bu sırada tuvalete gider ve sifonu çektiğinde orada su olduğu anlaşılır. Emre tuvaletten çıkarken bahçeden tekinsiz kahkahalar duyar. Tuvaletten çıktığında duvardaki çerçevelerde domuz avı fotoğraflarının bir madalya gibi sergilendiğini görür. Hukuksuzluk, vahşet ve doğanın harap edilmesi, bir başarı gibi görülmektedir. Masaya geldiğinde Şahin'in ona yöreye özel boğma rakı koyduğu görülür. Emre ilkin içmek istemese de Şahin ısrarla içmesini söyler. Daha sonra Murat'ın da söylediği üzere, esasında Emre'nin rakısına hap atılmıştır. Banyodan duyulan tekinsiz kahkahalar da bu durumu destekler. Emre'nin idealist hukukçuluğu, masaya oturduğu andan itibaren bozuma uğramaya başlamıştır. Kabul edip içtiğinde, Şahin gülerek onu izler.

Konu tekrar suya gelir ve Şahin büyük bir gururla evlerinde depo olduğunu, her saat sularının aktığını söyler. Sermaye sahibi egemen sınıf, halkın dertlerinden bağışıktır ve bu sebeple kendisinin muaf olduğu dertleri çözer görünürken oy ve rant kaygısıyla her türlü

usulsüzlüğü yapma gücüne sahiptir. Şahin, eğer isterse Emre'nin düş almak için gelebileceğini, göle gitmesine gerek olmadığını söyler. Bu da bilginin hızla yayılışını gösterir. Emre göle gittiğinin bilinmesine şaşırsa da üstüne gitmez.

Sessizce yemeğe devam ederlerken çalgı sesleri gelir. Kemal arkasında darbukacı ve klarnetçiyle bahçeye girer. Emre için böyle bir organizasyon hazırladıklarını söylediklerinde Emre işkillenmek yerine onore olur gözükür. Mesaisi olduğu için kalkması gerektiğini söyler fakat yine de masada kalır.

Şahin ve Kemal, Emre'nin üzerindeki “şehirliliği” atıp sertleştirmeleri gerektiğini söylerler. Emre'ye domuz avına çıkma teklifi yaparlar. Bunu ilkin iğrenç ve vahşi olarak gören Emre, doğrudan karşı çıkmak yerine kendisinin avcılıktan anlamadığını söyler. Kemal ise anlayacak bir şey olmadığını, gördüğünü vurması gerektiğini söyleyip durumu sıradanlaştırır. Emre “Sokakta avlanmayacağız ama, değil mi?” diyerek espri yapar. Daha sonra av videoları izletilirken de tepki koymaz. Yavaş yavaş yadırgadığı her şeyin içine girdiği görülür. Bunun üstüne de tekrar sinek vızıltıları duyulur.

Emre kapıda birinin onları izlediğini görür. Şahin seslenir ve izleyen kişinin Murat olduğu anlaşılır. Murat'ın evi, Selim'in bağ evine çok yakındır ve yabancı bir ses duyunca merak edip geldiğini söyler. Selim'i sorar, orada olmadığını öğrenince de eğer masada bulunsaydı yakışık kalmayacağını çünkü su davasının tarafları sayıldıklarını söyler. Herkes bunun üzerine gerilir ve Kemal, Murat'ı bahçeden kovar.

Emre Murat'ı sorduğunda, vaktiyle eski belediye başkanı tarafından evlat edinildiği, seçimler için açık aradığı söylenir. Daha sonraki olaylarda da görüleceği üzere, Murat, babasını kaybettikten sonra annesiyle birlikte “her işi” yapmak zorunda kalmıştır. Kadın erkek fark etmeksizin herkesle ilişkiye girip hem maddi geçimini sağladığı hem de gazetesi için usulsüzce bilgi topladığı öğrenilir. Bununla birlikte, Murat ilkin halkın yanında olan idealist bir gazeteci gibi lanse edilip sonrasında siyasi çıkarları muhafaza etmek üzere insanları kullanırken gösterilir. Bu durum da karakterde bir tutarsızlık yaratır. Öyle ki, yalnızca kendisinin bildiği bir konu, Selim'in yeğeninin gazetesinde de manşet olabilmektedir. Bu durum, muhalif görünen gazetecilerin sık sık taraf değiştirebileceğini ve etki alanlarını olumsuz biçimde kullanabileceğini göstermekle birlikte, egemen ideolojinin karşıtlarına da tümüyle bir tekinsizlik addetmiş olur. Bu da yine egemen ideolojinin çıkarına hizmet eder.

Alkol ve uyuşturucunun etkisiyle muhabbetler daha da seviyesiz bir hale gelir. Şahin ve Kemal burada erkeklerin yegâne eğlencelerinin alem yapmak ve yabancı uyruklu eskortlarla ilişkiye girmek olduğunu söylerler. Eskortlardan ilkin Ankara'dan gelecek olan "ekip" diye bahsedildiğinde, Emre, tiyatro ekibi geldiğini sanır. Şahin ve Kemal dalga geçerler ve Emre anladıktan sonra ona da katılmasını teklif ederler. Emre ise devleti temsilen orada olduğunu ve sermayesinin saygınlığı olduğunu söyleyerek çıkışır. Şahin daha önceki savcılarla bunun bir problem olmadığını söyleyince gerilirler. Kemal ara bulmaya çalışır ama işe yaramaz. Masa sessizleşir. Hukuktaki yozlaşma da vurgulanırken, Emre'nin bunun içine çekilmeye direnişi ama o masada olduğu için zaten içinde olduğu görülür.

Sessizliğin içinde, kapıdan Pekmez lakaplı, akli dengesi yerinde olmayan çingene kız gelir. Çingeneler kasabanın bir bölümünü oluşturmakta ve bazıları zenginleşip eve çıkabilmişken bir kısmı hala çadırlarda kalmaktadır. Pekmez de çadırda yaşamaktadır. Çingenelerin düğünlerde oynaması için tutulmaları kasabada yaygındır. Pekmez'in oyun havasını çok sevdiği ve çalgı sesi duyduğunda arada bir geldiği söylenir. Kemal Pekmez'e hızır gibi yetiştiğini söyler ve Şahin'le birlikte kalkıp oynamaya başlarlar. Emre huzursuz biçimde otururken bir anda kalkıp kusmaya başlar. Kemal onu divana yatırır ve yarı baygın halde kafasını koyarken Şahin'in Pekmez'in kalçasını tutup sarılarak oynadığını görür ve uyuyakalır. Gecenin devamını sabah uyandığında hatırlayamaz fakat o gece Pekmez'e tecavüz edilir. Emre hafızası net olmadığı için sadece kesik kesik anlar ve başkalarının söyledikleriyle o geceyi anlamaya çalışır. Gece Şahin onu uyandırmış, bağ evinin arkasında bir araziye götürmüştür. Pekmez'e burada tecavüz edildiği görülür fakat kimlerin suçlu olduğu netleşmez. Emre'nin oradan ayrıldıktan sonra Murat'ın onu evine aldığı ve ilişkiye girdikleri, kapalı bir biçimde anlatılır. Gece boyunca tam olarak ne yaşandığı ise film boyunca açığa kavuşmaz.

Sabah Emre yatağında iç çamaşırıyla yatmaktadır ve bir sarsıntıyla uyanır. Banyoya gider ve yine suların kesik olduğunu görür. Aynadan kendine baktığında ise boynunda bir morluk görülür. Bu da yine Murat'la ilişkisinin kapalı bir anlatımıdır. Mutfakta su içerken ayağına değen fare ölüsüyle irkilir. Bu durum da yozlaşmaya kendisinin de dahil olduğunun, bu durumun artık evinin içine kadar girdiğinin göstergesidir.

Komiser İlhan, Emre'yi arayıp çevre köyde bir obruk daha oluştuğunu söyler. Emre polislerle birlikte inceledikten sonra, İlhan hastaneye gitmeleri gerektiğini, bir vaka daha olduğunu söyler. Hastaneye gittiklerinde Pekmez'in babası Yakup, dertli bir şekilde

merdivende sigara içerken görülür. Komiseri görünce öfkeyle kalkıp küfürler eder. “Hani söz vermiştin? Hani bir daha olmayacak demiştin? İnsan mısınız siz? Müslüman mısınız siz? (Beddualar ve küfürler) Biz insan değil miyiz? Biz bunun hesabını nerede soracağız?” diyerek bağırır. Polis ekipleri tarafından yere yatırılır ve ağzı kapatılır. Emre yalnızca izler. Burada devletin baskı aygıtları olan polis ve yargının toplumu korumak ve güvenliğini sağlamaktan ziyade, toplumun sıkıntılarının sebebine ortak oluşları vurgulanır. Daha sonra da Yakup’a Emre’den özür dilettilirilecektir.

Emre o geceye ilişkin hafızasında kalanlardan hareketle önce Şahin’i sonra da Kemal’i gözaltına aldırır. Komisere Pekmez’in ifadesine istinaden bunu uyguladığını söyler fakat esas olarak kendisinin hükümsüz tanıklığıyla yapmaktadır. Emre hastanenin bahçesindeyken Zeynep gelir. Kasabanın çalkalandığını söyleyip güler. Akıllı yerinde olmayan bir çingene kızının bilindiği kadarıyla en az üçüncü kez tecavüze uğramış olması, kendi aralarında gülüştikleri bir konu olmuştur. Zeynep, Pekmez’in ifadesinin tam olarak geçerli olmayacağını söylediğinde, Emre herkesin kendine kötülük yapamı tanıyabileceğini ve gerekirse heyet raporu alınmasını söyler. Zeynep bunların külfetli şeyler olduğunu ve tutuksuz yargılamanın daha iyi olduğunu belirtirken, yargının çökmüş hali tekrar vurgulanır. Emre gizli bir görgü tanığı olduğunu söylerken, esasında kendinden bahseder.

Emre ofiste, Şahin’in ifadesini alır. Şahin de eğer ortada bir suç varsa Emre’nin de bu suçun ortağı olduğunu söyleyerek üstü kapalı bir biçimde tehdit eder. Emre’nin o geceyi hatırlamadığının farkındadır bu yüzden daha çok üstüne giderek, ne yaptıysa birlikte yaptıklarını söyler. Emre evine geldiğinde yine fare ciyaklamaları duyar. Kendisinin suç ortaklığı pekiştikçe, fareler de gelmeye devam eder.

Murat Emre’nin evine gelir ve su davası için belgeler paylaşır. Bunları siyasi kaygılar sebebiyle doğrudan gazetesinde basmak yerine savcılığı manipüle etmek üzere ustalıkla kullanır. Bununla birlikte, yeraltı suyuna alternatif olarak Görgüm Çayı’nın kullanılabileceğini fakat bu projenin daha pahalı olması sebebiyle Selim’in istemediğini de belirtir. Ülkemizde artan rant kaygısıyla toplumun ve doğanın yararına olan alternatifler yerine daha kolay yolların seçildiği halihazırda görülmektedir. Emre Murat’ı gönderirken, birinin evini gözetlediğini görür. Eve girdiğinde ise telefonuna bilinmeyen bir numaradan Murat’ın kasabadan erkeklerle üstsüz şekilde dans ettiği bir video gelir. Savcı gözaltına almaya devam ettikçe de görüntüler gelmeye devam eder. Murat’ın çocuk yaştayken eski belediye başkanıyla rakı masasında olduğu ve kendisinin o gece Şahin’le birlikte çekilmiş

fotoğrafları gelir. Numarayı tespit ettirip onları da gözaltına alır ve kasabada savcıya karşı bir nefret oluşur.

Zeynep Emre'nin ofisine gelir. Selim'in yeğeninin gazetesinde, Emre'nin dün gece Murat'la konuştuğu yeni bilirkişi raporu talebi haber olmuştur. Bu haber, esasında Emre usulsüzlüğü ortaya koymaya çalışırken, halk nezdinde Emre'nin su projesine ket vurması şeklinde algılanır. İkinci sayfada Emre ve Şahin'in fotoğrafı basılmıştır. Zeynep de gizli tanığın kendisi olduğunu anlar. Emre de bu durum anlaşıldığı için Zeynep'le çatışır.

Emre evine giderken yine su kuyruğunu görür. Bu sefer sıradaki insanlar gözlerini dikerek kendisine bakmaktadırlar. Evine geldiğinde ise boş bidonların kapısına yığılmış olduğunu görür ve hepsine tekme atar. Esasında susuzluktan kendisi de muzdariptir çünkü aynı akşam leğenden su dökerek bulaşıklarını duruladığı görülür. Eve fare zehri koymaya gelen çocuk tekrar gelir. Murat'ın geçmişiyle ilgili karanlık bilgiler verir. Bu olaylarla yine daralan Emre, ertesi gün tekrar göle gider. Kuraklık ve kasabadaki yozlaşma sürekli özdeşleştirilir. Gölde yüzerken yine Murat gelir. Gazete haberleri ve gözaltılar sebebiyle kavga ederler. Murat, Emre'nin eski husumetleri tekrar açmasını idealist bir hukukçu olduğundan değil kıskançlıktan yaptığını söyler. Emre keskin bir şekilde reddetmez ve yetkilerini kişisel meseleleri için kullanıp kullanmadığı tam olarak bilinmez. Murat, Emre'nin Selim ve çevresini mağdur pozisyonuna sokup güç kazandırmasına kızar. Emre ise halkın tepkisinden bihaber şekilde bu durumların ilişkisiz olduğunu iddia eder. Murat'ın üstüne gidip herkesi manipüle ettiğini hatta eski belediye başkanı Rahmi'yi de böyle "ayarttığını" söyler. Murat Emre'nin üstüne atlar ve boğmaya çalışır. Sonrasında ise Murat'ın motoru bozulduğu için hiçbir şey olmamış gibi kasabaya Emre'nin arabasında dönerler. Kasabaya vardıklarında, halkın elinde bidonlarla sokağa dökülmüş olduğu görülür. Emre ve Murat'a gözlerini dikip bakmaktadırlar. İçlerinden biri de arabaya bidon fırlatır. Emre arabadan inip kimin yaptığını sorar fakat cevap alamaz.

Seçim sonuçlarının açıklanışı Emre'nin televizyonundan görülür. Sonuçlar 2019 yerel seçimlerinin tamamen aynısıdır. Yalnızca haritadaki renkler ve parti kısaltmaları değiştirilmiştir. Bununla birlikte, Selim'in partisi ekranda yer almaz. Burada yönetmenin bir otosansür uygulamış olduğu yorumu yapılabilir. Dışarıda havaya ateş açılarak seçim kutlamaları yapıldığı duyulur fakat Emre duyarsız davranır.

Ertesi gün Emre'nin ofisine Zeynep gelir. Semen raporları uyuşmadığı için Şahin ve Kemal'in tutukluluğunu sona erdirdiğini söyler. Emre, tetkikin yenilenmesini isteyeceksen

Zeynep sözünü kesip raporların Ankara'dan geldiğini söyler. Emre bu sefer çalgıcılardan da örnek istemesi gerektiğini söyleyip pişmanlığını dile getirecek olur fakat Zeynep, orada olan herkesten alınacaksa Emre'den de alınması gerektiğini söyler. Emre itiraz edip erken ayrıldığını ve bunun için tanığı olduğunu söyler. Zeynep tekrar gazeteyi uzatır ve tanığının Murat olup olmadığını sorar. Gazetede Murat ve Emre'nin göldeyken çekilmiş fotoğrafı “Gazeteciyle Savcının Şaşırtıcı Yakınlığı” manşetiyle basılmıştır. Zeynep olayın bağ evinde gerçekleşmediği sonucuna varıp konuyu kapatır ve Emre'ye yeni bir sayfa açması gerektiğini söyler.

Domuz kovalama konvoyu tekrar başlar. Emre'ye komiser İlhan'dan telefon gelir ve Murat'ın evine de ateş edildiğini öğrenir. Avcıların beyanına göre domuzla ateş edilirken yanlışlıkla Murat'ın evine mermi isabet etmiştir. Emre bütün avcıların cinayete teşebbüsten karakola alınmasını emreder. İlk silah atışlarına tepki gösterip sonrasında duyarsızlaşmışken, Murat'ın evine ateş edilmesiyle tekrar yetkisini kullanan Emre, bu gücü adaletsiz bir biçimde kullanır. Bu sebeple evindeki fare ciyaklamaları da artar.

Akşam olduğunda, silah sesleri hala devam etmektedir. Emre fare seslerini takip ederken çatıya çıkar ve meşalelerle koşan halkla birlikte uzakta bir yangın görür. Çingenelerin çadırları yakılmıştır. Murat'ın gazetesinin de basıldığı ve ofisindeki belgelerin sokağa atılarak yakıldığı görülür. Murat da Emre'nin yanına sığınır. Emre İlhan'ı arar. İlhan, halkın gözetimine izin vermediğini, jandarmanın da kasabaya bu sebeple gelemeyeceğini fakat kaymakamın emriyle takviyelerin yönlendirildiğini bildirir.

Kalabalık Emre'nin evine ulaşır. Camlarına taş atılır ve hem suyla hem de Murat'la ilişkisi hakkında sloganlar atılmaktadır. Emre tekrar İlhan'ı arar ve durumu bildirir, İlhan yaklaşmakta olduklarını söyler. Halk kapıya dayandığında Emre bu sefer Zeynep'i arar. Zeynep de İlhan'ın geliyor olduğunu ve Pekmez'in ifadesini değiştirmesi sebebiyle kendisini nezarethaneye alacağını, onun için en güvenli yerin orası olacağını söyler. Emre önce donakalır. Sonra Murat'la birlikte kalabalığı yarıp arabaya atlar ve kaçarlardı. Döndüğü bir sokakta Selim'in ekibiyle karşı karşıya gelir ve kovalamaca başlar. Tıpkı domuz avı konvoyu gibi Emre ve Murat kasaba tarafından silahlarla kasabanın dışına kadar kovalanırlardı. Domuzla özdeşleştirilmeleri hem kasabaya karşı “yabancı” olmalarını hem de yozlaşmış siyasetin hukuk ve medyayı da tahakküm altına almasını gösterir. Emre ve Murat, yolun kapalı olduğu noktaya geldiklerinde yayan olarak kaçmaya devam ederler. Kalabalık da onları takip

ederken karanlıkta bir anda obruğun kenarına geldiklerini fark edip durur. Emre ve Murat da obruğun tam karşısında yan yana gözüdürler ve film bu şekilde biter.

Sanat sinemasında, klasik anlatıdan farklı olarak, olay örgüsü boyunca atılan düğümlerin tamamının çözülmesi ve seyirciye bir katarsis yaşatması beklenmez. Bununla birlikte, *Kurak Günler*'de bütün meselelerin ucunun açık bırakılmasının ve net bir kaygının sunulmamasının, filmi bir eleştiri sunmaktan uzaklaştırdığı söylenebilir. Yalnızca yozlaşmış egemen sınıf değil, her kesimiyle birlikte toplum da şeytanlaştırılmıştır. Yalnızca bir kasabanın değil ülkenin temsil edildiği apaçık olan bir anlatıda, toplumsal yapı, içinden çıkılmaz bir yozlaşma çukuru olarak gösterilir ve adaletin tahsis edilmesinin mümkün olmadığı düşüncesi yeniden üretilir. Belli bir yere kadar neredeyse toplumcu gerçekçi bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilen filmde, belediye başkanının ve kasaba halkının, elinde silahlarla savcıyı kovalaması, olayı gerçekdışı bir noktaya götürür. Hem yöneten hem de yönetilen sınıfın çukura çekilmeye mahkûm olarak tasvir edilmesi, karşı hegemonya fikrini ortadan kaldırır. Toplumun sıkıntılarının kaçınılmaz olduğu ve daima büyüyeceği düşüncesi, hayli karamsar bir yaklaşımın ürünü olur. Alenen didaktik bir kurtuluş vaadi veya aydın despotizmi olmadan da karşı anlatı üretilebilir. Bu bağlamda film, doğrudan egemen ideolojiyi desteklememekle birlikte, konu edindiği yozlaşma, homofobi, tecavüz, devlet aygıtları gibi hayli fazla sayıda temayı, çıkışı olmayan bir tekinsizlik ve belirsizlik içinde işler. Bu sebeple de yine Comolli ve Narboni'nin dördüncü kategorisinde yer alan, politik malzemeyi kullanan fakat gerçek anlamda bir eleştiri sunamayan filmleri arasına girer.

5. SONUÇ

Sosyal bilimlerin karmaşık ve önemli kavramlarından biri olan ideolojinin toplumsal yapıda belirleyici bir gücünün olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Marx, ideoloji yerine doğrudan altyapıyı temel belirlenim olarak görmektedir. Çalışmada yer verilen diğer Marksist düşünürler Antonio Gramsci ve Louis Althusser ise altyapının bu gücünü yok saymamakla birlikte, altyapıyı belirleyenin de ideoloji olduğunu söylerler. Bu bağlamda da Gramsci'nin hegemonya, rıza üretimi, aydınlar ve sivil toplum gibi kavramları; Althusser'in de ideoloji üzerine tezleri ve devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırması, ideolojinin bu gücünün kuramsal sahasını bugün de güncelliğini koruyan halleriyle sunmuşlardır. Öyle ki, bu kavramlarla günümüz koşullarını ve yapımlarını incelemek mümkündür.

Çalışmada benimsenen yaklaşım doğrultusunda, ideolojinin kültür ürünlerinden biri olan sinemayı doğrudan etkilediği düşünülmektedir. Zira film yapımı için üretim ilişkileri kurmak zorunludur. Bu noktada sinemanın gerçekliği yeniden üretebilme yetkinliği, sinemayı egemen sınıfların varlığını sürdürebilmesi için ihtiyaç duyduğu yeniden üretim için önemli bir araç haline getirir.

Varlığını yalnızca baskıyla sürdüremeyen egemen sınıf, toplumu kendi yolundan gitmeye ikna edebilme ve kendi görüşlerini benimsetebilme ihtiyacı hisseder. Bir biçimde ise bütün çelişkileri ve çıkmazlarına rağmen sistemlerini sürdürebilirler. Bunun sebebi, baskının yanında ideolojiyi de kullanmalarıdır. Egemen sınıflar, ideolojilerini kimi zaman neredeyse görülmez biçimde topluma işleyip varlıklarını ve eylemlerini meşru kılarlar. Sinema da ortaya çıkışından günümüze kadar geçirdiği süreçte şahitlik ettiği hem yerel hem küresel ölçekteki toplumsal olayları ve egemen düşünceleri daima merkezine almak zorunda kalırken, egemen sınıfın aparatı olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Sinemanın teknik olanakları ve endüstriyel tarafı göz önünde bulundurulduğunda, onu diğer sanat dallarından farklı bir konuma yerleştirmek mümkündür. Bu noktada sinemanın salt bir sanat dalı olarak ele alınması güç olabilir. Tiyatro ve edebiyatla yakın ilişki içinde olan ve kendini ilk olarak bu alanların gölgesinde var eden sinema, yedinci bir sanat dalı olarak kabul edilse dahi, ortaya çıkarılabilmesi için gereksinim duyduğu emek, sermaye, girişimci ve hammaddeye oluşan üretim faktörleri sebebiyle, ekonomik bir faaliyettir. Sanat tiyatrosu, sanat edebiyatı veya sanat resmi gibi tanımlamalara gerek duyulmazken, “sanat sineması” başlığı altında bir kategorileştirme biçimine, kimi filmlerin

tecimsel değil sanatsal ağırlık iddiasıyla ortaya çıkması sebebiyle ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Fakat söz konusu filmler bu iddiada yapılırlar bile, bir yönetmen filmini tek başına, kendi ürettiği kamerayla ve kendi inşa ettiği stüdyosunda çekip kendi perdesi ve yansıtıcısıyla gösterime sunsa dahi kendini endüstriden ve egemen ideolojiden tümüyle bağışık tutamayacaktır. Bu sebeple çalışmada anaakım sinemanın yanı sıra sanat sineması olarak tanımlanan filmlerin de bu bağlam içine girmesinin çıktılarının nasıl olacağı, filmin içeriği bağlamında ortaya koyulmak istenmiştir.

Bu çalışma kapsamında da tartışıldığı ve Althusser'in de belirttiği üzere, toplumsal yapıda temel belirlenim altyapı olmakla birlikte, altyapı ve siyasal pratiğin işleyişini belirleyen şeyin ideolojik düzey olduğu söylenebilir. İdeolojik bağlam, toplumsal yapının bütün kertelerine etki edebilmektedir. Bu sebeple bir kültür ürünü olan filmler de içinde bulunduğu toplumsal formasyonun ideolojik düzeyinin dinamiklerine bağımlı olarak üretilmektedir. Bu üretim, filmin fikir olarak ortaya çıkış aşamasından itibaren başlayıp yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin tümünü kapsar. Bu süreçte ise sermaye sahibi sınıfların ve egemen ideolojinin tahakkümü altında yürütülen üretim ilişkileri, filmsel anlatının en göze batmaz nüanslarına kadar sinebilmektedir. Nihayetinde ise en fantastik ya da eleştirel görünen anlatılarda bile yönetmenlerin tahakkümü altında oldukları egemen ideolojinin izdüşümü görülür.

Egemen sınıfların finanse ettiği seri üretim ticari sinemada, bu üretimin devam edebilmesi ve esasında çeşitli kısıtlanmalarla karşı karşıya gelinmemesi için, finansör sınıfların çıkarlarına ters düşülmemesi gerektiği gibi, onları sürdürücü ve yeniden üretici anlatılar geliştirilmesi de gerekir. Bu tür filmlerde kimi zaman muhalif görünümlü anlatılarla karşılaşılabilir fakat bunlar da çoğu zaman popüler kültürün ürünlerine dönüştürülürler. Filmde bizzat eleştirilen sistemin içinden oyuncuların yer alması ve yine bu oyuncunun üstüne giydiği ceketin bile seri şekilde üretilip büyük bir taleple tüketilmesi, filmin iç ve dış gerçekliği arasında bir tutarsızlığa dönüşür. Nihayetinde yapımcılar istedikleri kârı elde eder ve filmin içindeki eleştiriler yok hükmünde kalır.

Sinemanın tarihsel sürecine kıyasla yaygın biçimde teknikte usta yönetmenler yetiştirecek hale geldiği günümüzde, filmlerin içindeki metin olmaksızın, belli başlı filmlerin neredeyse hepsinin görsel bir estetik malzeme olduğunu söylemek mümkündür fakat metin dahil edildiğinde sermaye akışını sürdürebilmek adına bu sermayenin sahibini över durumda olmak ya da bunu yapmak zorunda kalmak, sinemanın endüstri içindeki yerini

ve egemen ideolojinin tahakkümünü daha da belirgin hale getirir. Sinemanın niteliğindeki bu ikilik sebebiyle, bu çalışmada olduğu üzere, biçimsel özellikleri ustaca hazırlanmış ve bağımsız, muhalif bir kimlik içinde görünen sanat filmleri bile kaçınılmaz olarak, ortaya çıkış koşullarındaki ideolojik ve ekonomik belirlenim altındadır. Öyle ki, çalışmada yer alan filmlerin toplumsal sorunların varlığını çoğu zaman reddetmemekle birlikte, bu sorunların faillerini işaret etmekte yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Hem hükümetin hem de Avrupa fonlarının sürdürülebilirliği için, egemen ideolojiye saldırı girişimleri, üretime de ket vurabilir.

Ticari sinemanın ticaret, sanat sinemasının da sanat yapması öngörülebilir, bariz olandır fakat yine de bu filmlerin öykü içinde gizlediği, rıza üretimini destekleyici ya da karşı-hegemonya oluşturunca unsurlarını göz ardı etmemek, bunları işaret etmek gereklidir. Bu niyetle de çalışma kapsamında sanat sineması kategorisi içinde yer alan ve son dönemin belli bir ideolojik dönemini kapsayan Türk sineması örneklerine yer verilmiştir.

2000 sonrasında bugüne Türkiye Cumhuriyeti hükümetlerinde belli bir ideolojik karakteristiğin süregelen oluşu, tarihsel açıdan dönemin farklılaşan bir yönüne işaret eder. Türk sineması tarihi, dünya sinemasında da olduğu üzere on yıllık periyotlarda ele alınabilmektedir. 2000 sonrası dönemi araştırmaya değer kılanın ise çeyrek asırlık politik bir süregelen olduğu düşünülmektedir. Bu süreçte kültürel ve sanatsal üretim ve kitle iletişimi faaliyetlerinde düşünce özgürlüğünün kısıtlanmış ve karşıt kutupların bastırılmış durumu, yönetmenleri de karamsar, içe dönük, bireyseli ve kapalı anlatılara yönlendirmiştir. Genellikle soğuk ve gergin atmosferler ve ağdalı üsluplar tercih edilir olmuştur. İçinde politik bir eleştiri sunar görünen filmler, bir biçimde yine egemen ideolojiyi yeniden üretirler.

Yapılan analizlerden saptandığı üzere, kendine büyük bütçeli yapım şirketlerinde yer bulamayan ve bu sebeple devletin ya da Avrupa sermayesinin destekleriyle üretilmek mecburiyetinde kalan söz konusu sanat filmlerinin, sermayeyi sağlayanın ideolojisine ters düşmemek ve sembolik de olsa onu yeniden üretmek mecburiyeti hasıl olmaktadır. Bu ideolojik baskının bilincinde olan yönetmenler, filmi yalnızca zihinlerinde tasarlarlarken bile otosansür uygulamak mecburiyetinde kalmaktadırlar. Kimileri ise muhalif olarak görünmekle birlikte istikrarlı biçimde egemen ideolojiyi yeniden üretir ve toplumun sancılarını kurgu için malzemeye dönüştürmekten başka bir işlevde bulunmazlar.

Türk sanat sinemasının çıkmazlarının suçlusunun bireysel olarak yönetmenler olduğu düşünülmemektedir. Bununla birlikte çalışmada ideal olarak görülen ise yönetmenlerin yaratıcılıklarını ve etki alanlarını, bu yapıya karşı bir hegemonya aramak, bu arayışı filmlerinde de göstermek üzerine çaba göstermeleridir. Sokaktaki diğer bütün gören gözlerden fazlasını gören ve esasında toplumun bir aydın kesimini oluşturması gereken sanat filmi yönetmenleri, bireyin ya da toplumun acısını tek başına estetize etmek yerine, bu acının kaynağını işaret edebilmeli ve bunu eleştirebilmelidir. Aksi taktirde kurgusal olarak yer verdikleri karakterlerin gerçeğine hiçbir zaman dokunamadıkları gibi, bu sınıfların dramını, üst sınıfların eğlence malzemesine dönüştürmüş olurlar.

Toplumun çıkmazları büyük çoğunluk tarafından kabul edilen bir gerçekse, bu çıkmazların muhalif bir sanat alanında ortaya çıkması, bütün baskı ve sansüre karşın mümkün olabilir. Sinemanın özgün yapısı ve yönetmenlerin teknik ustalıkları, bu kısıtlamaların içinde dahi bir karşı hegemonik anlatının yaratılabileceğini ispatlar niteliktedir. Didaktik ve despot bir yaklaşım benimsemeden, toplumun düşünsel yapısını özgürleştirici ve aydınlatıcı anlatılar, halihazırda sinemanın da içinde bulunduğu çıkmazların çözülmesinde rol alabilirler. Elbette sinemanın bunu tek başına yapması mümkün ya da gerçekçi olmayabilir fakat bu durumun önemli bir parçası ya da öncüsü olabilme gücü vardır. Bu bağlamda ileride yürütülecek çalışmalarda sinemanın toplumsal değişimde öncü olabilme olanaklarının tartışılmasının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akad, L. (2004). *Işıkla karanlık arasında*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak günler*. [Film]. Türkiye & Almanya: Ay Yapım & Liman Film & Zola Yapım & Gloria Film Productions & The Match Factory & Circe Films & Horsefly Films & 4Film & ERT S.A.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atılgan, G. (2011). Marx'ta ideoloji: Kapitalizmin devrimci eleştirisinin bir olanağı. *Praksis*, s. 11-34.
- Aytekin, H. (2003). Karşısında ya da yanında olmak: "EURIMAGES". *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, s. 55-75.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bükrücü-Kazkondu, Ş., & Aydılek, E. (2015). Antonio Gramsci'nin Marksist düşünceye katkıları. *Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi*, s. 9-18.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Comolli, J.-L. (1974). Teknik ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*, s. 9-29.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (1971). Cinema/İdeology/criticism. *Screen*, s. 27-38.
- Çilingir, A. (2017). Türkiye'de ulusal bir sinema hareketi oluşturma çabaları ve Halit Refiğ. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, s. 232-240.
- Daldal, A. (2021). 1990'ların yeni bağımsız Türk Sineması'nda emekçi öznenin kayboluşu: Küreselleşme ve festivalizm. *Kültür ve İletişim*, s. 159-189.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları: 1970-80 arası Türk sinemasına bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Forgacs, D. (2012). *Gramsci kitabı - seçme yazılar 1916 - 1935*. Ankara: Dipnot Yayınları.

- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri*. İstanbul: Onur Yayınları.
- Hall, S., Lubble, B., & McLennan, G. (1985). *Siyaset ve ideoloji: Gramsci*. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık*. [Film]. Türkiye & Almanya: Karaçelik Film & Cine Chromatrix & Insignia & Jomami & Kala Film.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kazancı, M. (2002). Althusser, ideoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, s. 55-87.
- Kıraç, R. (2011). *1950 sonrası Türkiye'de politik, ideolojik ve kültürel değişimin sinemaya yansımaları* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Lebel, J.-P. (1974). Sinema ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*, s. 30-36.
- Lüleci, Y. (2020). 1970'li yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, s. 495-528.
- Marx, K. (1976). *1844 el yazmaları: Ekonomi politik ve felsefe*. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (1979). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (1992). *Alman ideolojisi*. Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2014). *Komünist manifeststo*. İstanbul: Yordam Kitap.
- McLellan. (2005). *İdeoloji*. İstanbul: İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özdemir, V. (2022). 12 eylül 1980 darbesinin sinema üzerinden toplumsal yansımaları. *Ahi Evran Akademi*, s. 66-81.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Öztekin, A., & Öztekin, H. (2020). İktidarın meşruiyeti ve rıza üretimi: Masallardan ve mitlerden kitle iletişimine toplumsal bilincin inşası. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, s. 2911-2940.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliye'de sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şimşek, I. (2021). Louis Althusser'in ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları adlı çalışması üzerine bir değerlendirme. *Medya ve Kültür*, s. 112-115.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi* (Cilt I). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tepegöz, E. (2020). *Gölgeler içinde*. [Film]. Türkiye: Contact Film Works.
- Tunç, E. (2015). *Türk sinemasının ekonomik yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Tunç-Subaşı, S. (2018, Haziran). Marx'ta ideoloji eleştirisi ve kavramın farklılaşan görünümleri. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 147-164.
- Yüce, S. (Yönetmen). (2016). *Rüzgârda salınan nilüfer*. [Film]. Türkiye & Almanya: Yeni Sinemacılar & Motiva Film & Wüste Film Ost.