

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ BİLİM DALI



SİNEMA VE SİYASET BAĞLAMINDA EMİN ALPER
FİLMLERİNİN İDEOLOJİK YÖNDEN İÇERİK ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

VEDAT DEMİRTAŞ

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Arı

BOLU, OCAK - 2024

KABUL VE ONAY SAYFASI

Vedat DEMİRTAŞ'a ait "Sinema ve Siyaset Bağlamında Emin Alper Filmlerinin İdeolojik Yönden İçerik Analizi" adlı çalışma, jürimiz tarafından Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir.

04/01/2024

Jüri Üyeleri

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi: Mehmet ARI
Abant İzzet Baysal Üniversitesi

İmza

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Hürol ÇANKAYA
Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Üye
Doç. Dr. Ender AKYOL
İnönü Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. İbrahim KÜRTÜL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunubildirir,

Aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Teze ilişkin Turnitin adlı programında enstitü müdürlüğünce belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan benzerlik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %30'u geçmemektedir.

VEDAT DEMİRTAŞ

ÖZET

SİNEMA VE SİYASET BAĞLAMINDA EMİN ALPER FİLMLERİNİN İDEOLOJİK YÖNDEN İÇERİK ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

VEDAT DEMİRTAŞ

BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

SİYASET BİLİMİ BİLİM DALI

(TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET ARI)

BOLU, OCAK-2024

VIII + 73 SAYFA

Toplumsal yapılar zamana, kültüre, coğrafyaya, politik duruma göre bireyin bilincini inşa eder. Birey doğduğu, büyüdüğü toplumda kendi dışında bulunan toplumsal yapılar tarafından açık ya da örtük bir şekilde bilincinin inşa edilmesine maruz kalmaktadır. Bu inşa sürecini devlet, kendisine bağlı ideolojik aygıtlar aracılığıyla yapmaktadır. Althusser'e göre ideolojik aygıtlar başta bireyin doğduğu aile kurumu olmak üzere okul, din, medya, sendikalar ve haberleşme alanlarını kapsamaktadır. Bu bağlamda her toplumda egemen iktidar, iktidarlarının meşru bir zeminde süreklilik kazanması için toplumsal yapıların inşa ettiği ideolojik sürece hâkim olmak ister. İdeolojik inşa, bireyin bilincinin inşasında olduğu gibi birey bilincinin yarattığı alanları da kapsamaktadır. Dolayısıyla egemen iktidarlar bilim ve sanatın ortaya çıkardığı/yarattığı alanlara da müdahil olmaktadır.

Bu çalışma, Althusser'in ideoloji kuramı çerçevesinde Emin Alper'in Tepenin Ardı (2012), Abluka (2015), Kız Kardeşler (2019), Kurak Günler (2022) filmlerini ideolojik yönden içerik analizi yöntemiyle incelemiştir. Toplumsal yapılar aracılığıyla bireyin günlük yaşamına sirayet eden ideolojinin çerçevesinin daha iyi anlaşılması niyetiyle kuramsal çerçeve bölümüne hegemonya ve hakikat kavramlarına ayrı başlıklar açılmıştır. Dolayısıyla filmlerin ideolojik analizi yapılırken ideolojinin hegemonik süreçte aldığı rol ve hakikat ile ilişkisi incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELE: İdeoloji, Hakikat, Hegemonya, Sinema, Emin Alper, Araçsal Bilinç

ABSTRACT

IDEOLOGICAL CONTENT ANALYSIS OF EMİN ALPER FİLMİS IN THE CONTEXT OF CINEMA AND POLITICS

MASTER THESIS

DEPARTMENT OF PUBLIC ADMINISTRATION

BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY

INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

DEPARTMENT OF PUBLIC ADMINISTRATION

POLITICAL SCIENCE

(SUPERVISOR: ASSIST. PROF. DR. MEHMET ARI)

BOLU, JANUARY-2024

VIII + 73 PAGES

Social structures build the consciousness of the individual according to time, culture, geography and political situation. The individual is exposed to the construction of his consciousness, explicitly or implicitly, by social structures outside himself in the society in which he was born and raised. The state carries out this construction process through ideological devices affiliated with it. According to Althusser, ideological devices include the family institution in which the individual is born, school, religion, media, unions and communication fields. In this context, in every society, the dominant power wants to dominate the ideological process built by social structures in order to ensure continuity of their power on a legitimate basis. Ideological construction includes the fields created by the individual's consciousness, as well as the construction of the individual's consciousness. Therefore, dominant powers also intervene in the fields revealed/created by science and art.

Examined Emin Alper's films *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019), *Kurak Günler* (2022) within the framework of Althusser's theory of ideology, using content analysis method from an ideological perspective. Separate headings have been opened for the concepts of hegemony and truth in the theoretical framework section, with the intention of better understanding the framework of ideology that permeates the daily life of the individual through social structures. Therefore, while making ideological analysis of the films, the role of ideology in the hegemonic process and its relationship with truth were examined.

KEYWORDS: Ideology, Truth, Hegemony, Cinema, Emin Alper, Instrumental Consciousness

İÇİNDEKİLER

Sayfa

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. KURAMSAL ÇERÇEVE	5
1.1 İdeoloji.....	5
1.1.2 Devletin İdeolojik Aygıtları	10
1.1.3 Sinema ve İdeoloji.....	15
1.1.4 Değerlendirme	17
1.2 Hakikat.....	20
1.2.1 Tanım	21
1.2.2 Hakikat İle Akıl İlişkisi	22
1.2.3 Sanat, Sinema ve Hakikat İlişkisi.....	25
1.2.4 Değerlendirme	30
1.3 Hegemonya	32
1.3.1 Hegemonya- İdeoloji.....	32
1.3.2 Siyasal Bir Kavram Olarak Hegemonya	34
1.3.3 Politik Toplum ve Sivil Toplum.....	35
1.3.4 Hegemonya ve İdeoloji ilişkisi: Gramsci ve Althusser	38
1.3.5 Bir Hegemonya Aracı Olarak Sinema.....	39
İKİNCİ BÖLÜM	40
2. EMİN ALPER SİNEMASI	40
2.1 Tepenin Ardı:	40
2.1.1 Künye	40
2.1.2 Filmin Konusu:.....	41
2.1.3 Filmin Karakterleri	41
2.1.4 Filme Dair	42
2.1.5 Bir İdeolojik İnşa Olarak Tepenin Ardı	43
2.1.6 Tepenin Ardına Karşı Kurulan Hegemonya.....	44
2.1.7 Tepenin Bu Tarafındaki Hakikate Dair	45
2.1.8 Değerlendirme	46
2.2 Abluka	47
2.2.1 Künye	47
2.2.2 Filmin Konusu.....	47
2.2.3 Filmin Karakterleri	48
2.2.4 Filme Dair	48
2.2.5 Ablukaya Alınmış Toplum.....	48
2.2.6 Bir Alegori Olarak Abluka	50
2.2.7 Devletin Baskı Aygıtı Olarak Abluka	52

2.2.8 Değerlendirme	54
2.3 Kız Kardeşler.....	54
2.3.1 Künye	54
2.3.2 Filmin Konusu.....	55
2.3.3 Filmin Karakterleri	55
2.3.4 Filme Dair	56
2.3.5 Üç Nankör Kızın Öyküsü	56
2.3.6 Kız Kardeşlik.....	58
2.3.7 Bitmeyen Masal.....	60
2.3.8 Değerlendirme	60
2.4 Kurak Günler	61
2.4.1 Künye	61
2.4.2 Filmin Konusu.....	62
2.4.3 Filmin Karakterleri	62
2.4.4 Filme Dair	62
2.4.5 Yanıklar Kasabası: Bir Türkiye Manzarası	63
2.4.6 Bir İdeolojik İnşa Olarak Kurak Günler.....	65
2.4.7 Değerlendirme	66
SONUÇ.....	68
KAYNAKLAR	71

GİRİŞ

İnsan, annesinin karnından ayrıldıktan öldüğü güne kadar dünyada yaşar. Yaşadığı dünyada anlam bulmaya çalışan insan, kendi dışında ondan bağımsız var olan yapıların oluşturduğu toplumsal, kültürel ve politik yaşamla iletişim kurmaktadır. İnsan yaşadığı toplumda bir taraftan kendini inşa ederken diğer taraftan onun dışında var olan yapı tarafından bir inşa sürecine maruz kalmaktadır. İşte bu sürecin tümünün ilk başlangıç yeri doğduğu ailedir. Dolayısıyla insan ilk olarak bir anne ve babanın çocuğu olarak bir ailede doğar. Aile içinde anne ve baba tarafından büyütülür. Bebeklikten çocukluğa geçtikten sonra diğer çocuklarla tanışır, sosyalleşir. Tanıştığı diğer çocuklar da onunla benzer süreçlerden geçerler. Çocuk olan birey yaklaşık yedi yaşından sonra okul ile tanışır. Böylece ailede verilen eğitim kamusal alanda devam eder. Birey çocukluktan ergenliğe, gençliğe kadar bu kamu kurumlarında veya özel kurumlarda eğitim görür. Okul için, bireyin dışında inşa edilen yaşamın kitap sayfalarında anlatılan durumuna karşılıktır diyebiliriz. Bununla birlikte birey okulda ve okulun dışında var olan diğer yapıları da tanıma imkânı bulmaktadır. Toplumsal, kültürel ve politik olarak devleti, beraberinde yaşadığı yerin değerlerini öğrenmeye başlar. Böylece birey, aile, din, okul, medya vb. kurumları kitabi anlamda burada öğrenmekle birlikte genel anlamda devletin işleyişinin varlığına tanık olur. Dolayısıyla bireyin tüm bu yapılar vasıtasıyla bilinci oluşmaktadır.

Bilinç, her bireyin sahip olduğu onu diğer bireylerden ayıran özelliklerden biridir. Bilinç; bireyin kendi dışındaki yaşamı algılama, tanımlama, onun hakkında yargı oluşturmalarını sağlamaktadır. Bireyin dış dünyasını tanımakla birlikte, kendi farkını bulduğu alana da karşılık gelmektedir. Bilincin oluşumu ve gelişimi toplumsal, kültürel, politik yapının bireyle kurduğu ilişki doğrultusunda oluşmaktadır (Althusser, 2000). Toplumsal yapılar, aile başta olmak üzere, din, hukuk, medya, sivil toplum örgütleri ve genel olarak devletin toplumda var olduğu mekanizmalar bireyin bilincinin oluşumunda ve topluma paralel hareket etmesinde rol oynamaktadır (Althusser, 2000). Toplumsal yapıların bireyin bilinciyle kurduğu bu ilişki ideolojik bir süreci oluşturur. Yapılar; ideolojinin araçsallığında bireyin, toplumsal, kültürel ve politik alanda “normal” olması için

toplum tarafından “makûl” davranışların birey tarafından ortaya konmasını istemekte ve süreç sonunda bunu sağlamaktadır. Bu bağlamda ideoloji yapılar aracılığıyla egemen iktidarın sürekliliği ve toplumsal “düzenin” devamı için araçsal bir rol oynamaktadır. Birey aileden başlayarak bu ideolojik sürece maruz kalır. Başta aile olmak üzere devletin özel ve kamu alanındaki kurumları, toplumsal yapılar, egemen iktidarın istediği doğrultuda ideolojik inşa süreçlerinde üzerine düşen görevleri yerine getirirler. Aile, beraberinde okul, din kurumu, yazılı ve görsel medya, sendikalar, siyasal partiler bu ideolojik inşanın temel taşlarını oluşturmaktadır (Althusser, 2000, s. 34). İdeolojik inşanın organize olarak seyretmesi durumunda iktidarın genel anlamda hegemonyası oluşmaktadır.

İdeoloji ve hegemonya kavramları gerek Gramsci gerek ise Althusser tarafından rıza ve ikna ile inşa edilen bir duruma karşılık geldiği için ekseriyetle özel alanda varlık bulan süreçlere tekabül etmektedir. Gramsci hegemonyayı “rızanın örgütlenmesi” olarak tanımlarken bu örgütlenmenin sivil toplumda olduğunu ve onun da üst yapıda bulunduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde Althusser egemenin kendi iktidarının sürekliliği için devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla yapıların araçsallığında, bireylerin bilincinde ideolojiyi inşa ettiğini belirtir. Bu inşa, eşitsizlik üzerine kurulan egemen iktidarın meşruiyeti için insanlardan alınan rızaya karşılık gelmektedir. Fakat hem Gramsci hem Althusser rıza ve ikna ile toplumda inşa edilen ideolojik ve hegemonik süreçlerin oluşmaması durumunda “zor” u esas alan bir sürecin devreye gireceğini belirtirler. Benzer kuramsal çerçeve sunan ve bu “zor” u esas alan yapılar Gramsci tarafından politik toplum olarak tanımlanırken, Althusser tarafından devletin baskı aygıtları (DBA) olarak tanımlanmaktadır.

Gramsci ve Althusser’e göre politik toplum ve DBA, toplumda kamusal alanda varlık göstermektedir. Dolayısıyla, devletin meşru zor gücünü esas alan/kullanan kurumlar politik toplum ve DBA’yı oluşturmaktadır. Devletin kolluk kuvvetleri ve mahkemeler gibi kurumlar bu “zor” sürecine örnek olarak verilmiştir. Gramsci ve Althusser’e göre baskı araçlarının sürekli kullanımı iktidarın ömrünü kısaltacağından siyasal iktidar genelde devletin ideolojik aygıtları (DİA) ile hegemonyasını kurmayı amaçlar. Dolayısıyla egemen iktidar ideolojik hegemonyayı siyasal, kültürel ve toplumsal alanda örtük şekilde kurmanın kendisi için daha faydalı olacağını bildiğinden devletin ideolojik

aygıtlarına (DİA) daha çok rol vermektedir. Siyasal iktidarların uzun süre devamı için bu sürecin yani meşru olan sürecin devamı önemlidir. Bunun için siyasal iktidar devlet mekanizması ile tüm toplumsal, kültürel alanlarda ideolojik inşa süreçlerine müdahil olmaktadır. Böylece, sanat dahil tüm kültürel alanlarda egemen siyasal iktidar ideolojik inşasını kurmakla beraber değişen zamana göre de kendini yeniden üreterek egemenliğini sürekli hale getirmektedir.

Siyaset ve sinema alanını konu edinen bu çalışmanın amacı da hem hegemonya hem de ideolojinin toplumsal, kültürel alandaki inşasına sanat alanından bakmaktır. Sanatı insanın dışında var olan yaşamla diyalektik ilişkisinin dışı vurumu olarak tanımlarsak; sanatta toplumun kültürel ve politik alanının yansımaları görürüz. Yedinci sanat olarak kabul gören sinema disiplini ise bireyi ve dış dünyasını perdeye yansıtan bir yapıya karşılık gelmektedir. Dolayısıyla topluma kamerayı tutan sinema sanatı, toplumdaki yaşamın örneklerini sunduğunda bir filmin ideolojik, estetik ve teknik okunmasıyla toplumsal yapılar ve birey arasında var olan ideolojik ve hegemonik ilişkiler analiz edilebilmektedir.

Sinemada ideolojinin iki yönü olan “egemen” ve “muhalif” konumlardan hareket edildiğini söyleyebiliriz. Her film ideolojiktir şiarıyla sinema, egemenin ya da muhalifin araçsallığında konumlanabilir (Adanır, 2015, s. 10). Dolayısıyla sinema sanatında hegemonya ve ideoloji kavramının iki yönlü incelemesini görebilmekteyiz. İdeoloji ve hegemonya egemen siyasal iktidarın kendi konumunu meşrulaştıran bir alan olmakla birlikte, ona karşı kullanılabilen bir alanı da yaratabilmektedir. Lenin’in dediği üzere ideoloji egemen tarafından kullandığı gibi egemenin yıkılması için kullanılacak bir içerik de sağlamaktadır (Eagleton, 1996). Benzer şekilde hegemonya kavramı da ideoloji gibi çift taraflı kullanılabilir. Egemen iktidar, sivil toplum alanında kendi hegemonyasını kültür aracılığıyla kurarken “madun” lar karşı hegemonya kurma gücüne sahiptirler (Gramsci, 2018, s. 239). Hem Gramsci hem Althusser iki kavramın madunlar için işlevsel alanına işaret ederler. “Siyasal bir tüketim nesnesi” (Gülpınar, 2018) olarak tanımlanan sinema bir yanda egemen siyasal iktidara meşruiyet kazandıran, rıza ve ikna aracı olarak kullanıma müsait bir alan oluştururken diğer yanda egemenin ideolojik ve hegemonik retoriğini ortadan kaldıracak hakikate göz kırpmaktadır. İşte filmlerini incelediğimiz Emin

Alper Sineması bu bağlamda önem arz etmektedir. Filmlerini bir karşı ideoloji, hegemonya olarak görmek iddialı bir tutum olsa da yönetmenin filmlerinde kullandığı teknik, filmlerin içeriği, toplumsal ve kültürel yapıda inşa edilen hegemonyanın ve ideolojinin tanınması ve anlamlandırılması bağlamında önemlidir. Zira Emin Alper son dönem Türkiye sinemasında kamerasını topluma çeviren, yaşadığı ülkenin güncel ve kronik sorunlarını evrensel temalarla perdeye yansıtan güçlü sinemacı kimliği çizmektedir. Filmlerinde özellikle alegorik özellikler kullanarak toplumsal yaşamın analizini dolaylı anlatan yönetmen, Abluka (2015) hariç diğer üç filminde ülkenin taşrasının güncel yaşamına kamerayı tutarak gündelik yaşamın rutinine sirayet eden politikayı sunmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte bu filmler çalışmanın ana fikrini bize sunar: Politika sinemada sadece politik filmlerle sınırlanmamalı. İnsanların sıradan yaşamına tutulan kamera da gündelik yaşamda var olan ideolojinin ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. Bu doğrultuda Emin Alper'in dört filminden yola çıkarak şu tanımlamayı yapabiliyoruz: Emin Alper Türkiye sinemasında kamerasını toplumun rutin yaşamına tutan ve bu rutinin içindeki ideolojiyi seyirciye sunan bir yönetmendir. Yönetmenin sinemadaki bu gücü, kamerasını hakikate tutma gayretinden kaynaklanmaktadır. Hakikat bu bağlamda, egemenin hegemonya ve ideolojik inşa ile ortadan kaldırmak istediği fakat insanların bilim ve sanat ile ona yine de ulaşabildiği, bunun yanında egemen ideoloji ve hegemonyaya karşı bir hegemonya ve ideolojik inşa sahası da sunan bir alan olarak anlamlandırılabilir.

Sinema ve ideoloji bağlamında Emin Alper'in filmlerinin ideolojik yönden içerik analizi için ilk üç bölümde ideoloji, hegemonya ve hakikat kavramlarının teorik çerçevesi çizilecektir. İdeoloji kavramının genel tanımları yapılmakla birlikte maddi bir pratik ile ideolojiyi ilişkilendiren Althusser'in ideoloji kuramı filmlerin analizinde ana hattımızı oluşturacaktır. Hegemonya bölümünde hegemonya ve ideoloji kavramlarının ilişkiselliği kurularak Gramsci ve Althusser'in kuramları doğrultusunda sinemada ideolojik hegemonyanın inşasına dair film analizi yapılacaktır. Son olarak hakikat kavramının Antik Yunan'dan günümüze tarihsel tanımı yapılmakla birlikte filmlerin içerik analizlerinde hakikatin sinema ve ideoloji kavramları çerçevesinde önemi tartışılacaktır. Emin Alper'in toplumcu gerçekçi sinema anlayışıyla çektiği dört filmin bu kavramlar doğrultusunda incelenmesi bu çalışmada amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1 İdeoloji

İdeoloji, sosyal bilimlerdeki birçok kavram gibi tanımlanması zor bir kavramdır. Zorluğu toplumsal yaşamın birçok alanına temas etmesindendir. Ayrıca kavramın sosyal bilimlerde kullanışlı bir alanı kapsamaması, kavram hakkında birbirinden bağımsız tanımlamalar yapılması, dolayısıyla tanımsal, anlamsal alanının zenginliği ve geniş yer tutması hasebiyle tek bir tanımın eksik kalabileceği söylenebilir (Eagleton, 1996, s. 7). Bu sebeple ideoloji kavramı hakkında birçok tanıma şahit oluruz. Kavramın zenginliği, bireyin içinde bulunduğu toplumsal yaşamın tüm alanlarına sirayet etmesinden de kaynaklanmaktadır.

İdeoloji bir yanıyla fikir, bilgi, felsefe ile açıklanırken diğer yandan toplumsal yaşamın gerçekliği ile ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. İdeolojinin tanım sahasında, idealist ve materyalist felsefe alanlarının kavram hakkındaki anlam açıklamalarından kaynaklı zengin bir karşılaştırma görmekteyiz. Materyalizm; maddeden, dış dünyadan, nesneden yola çıkarak ideolojiyi açıklamaya çalışırken idealizm merkeze insan bilincini koyarak tanımlama yapmaktadır. Dolayısıyla ideolojinin kaynağı bir taraftan insan bilinci iken diğer taraftan toplumsal yapılar olarak gösterilmektedir. Sonuç olarak her iki felsefe, ideolojinin tanımsal sahasını zenginleştirmektedir. Çünkü ideoloji insandan bağımsız olmamakla birlikte insanın içinde bulunduğu toplumsal gerçeklik ile ayrılmaz bir birliktelik sunar. Kaynağını ister insandan ister nesneden alsın birey ile çok yönlü bir ilişki kurmaktadır.

İdeoloji kavramının pratik yaşamla ilişkiselliği, toplumsal yaşamda bireyle kurduğu dolaylı ve dolaysız ilişki nedeniyle kurulmaktadır. İdeolojinin bilinçle ilişkisi kurulmakla beraber bilinç, bireyin yaşadığı toplumun tüm formasyonlarıyla etkileşim halindedir. İdeoloji, bilinç ve toplumsal yaşam, bireyle birlikte anlam kazanmakta, onunla kültür, politika, sosyal yaşam alanlarının her alanına nüfuz etmektedir. Dolayısıyla ideoloji, bireyin toplumda sosyal, kültürel ve politik olarak pratik alandaki eylemlerine sirayet eden bir

sürece tekabül etmektedir. Kavramın anlam zenginliği bu bağlamda birçok alana sirayet etmesinden de okunabilmektedir. İdeoloji kavramının etkisinin geniş zeminde yer alması kavramın tarihsel süreçte bir çok düşünür tarafından ele alınması olarak gösterilebilmektedir..

1.1.1 İdeolojinin Tanımına Dair

İdeolojinin birey ile olan ilişkisinin çok yönlü olması ona zengin bir tanım sahası sağlamaktadır. Bu zenginliğin nedeni, bireyin toplumsal yaşamın her alanında var olması, toplumsal yaşama müdahale etmesi onu etkilemesi ile açıklanabilir. İdeoloji kavramına bu özelliklerinden dolayı tarihsel olarak birçok tanım yapılmıştır. İdeoloji kavramına dair; “*doğru düşünme bilimidir (Destutt de Tracy); birtakım eksantrik adamların acayip fikirleridir (Napolyon); ters/yanlış bilinçtir (Marx); bir sınıfın dünya görüşüdür (Lenin); toplumu bir arada tutan sıvadır (Gramsci); maddi bir pratiktir (Althusser)*” (Mardin, 1995, s. 14,20,23,33) tanımları yapılmıştır. Eagleton’un belirttiği üzere ideolojinin zengin tanım sahası, kullanışlı ve tek tanıma sığmayan yapısından kaynaklanmaktadır (Eagleton, 1996, s. 17). Tanımların ayrıca farklı tarihlerde yapılması da ideolojinin tarihsel derinliğini göstermektedir.

İdeoloji için, yukarıda sayılan tüm tanımlardan yola çıkarak bireylerin toplumsal yaşamda ortaya koyduğu bireysel ya da kolektif pratikler sonucunda somutlaştığı söylenebilmektedir. İdeoloji bireyin içinde bulunduğu toplumsal atmosferde kendi hakikatini bulması için anlamlı bir zemin sağlar. Dolayısıyla ideolojinin doğru düşünme biçimi olarak ele alınması, bireyin içinde bulunduğu evrende kendine dair hakikati bulması ile ilgilidir.

Daha önce belirtildiği üzere ideoloji kavramının tanım sahasının zenginliğinde iki felsefi gelenek önemli yer tutmaktadır. Bu geleneklerden biri kuşkusuz Marx’ın öncülük ettiği felsefedir. İnsan pratiğini merkeze alan felsefe başta Marx olmak üzere Lenin, Gramsci ve Althusser ile zengin anlam sahası kazanmaktadır. Marx’ın felsefesi insani pratiği esas alır, onu merkeze koyar, dolayısıyla çıkış noktası insandır. Bu doğrultuda insanın dışında sanki özerk olarak varmış gibi duran tüm yapılar insandan ayrı değildir. Bu oluşumlar/kavramlar üretim ilişkileri ve üretim araçları çerçevesinde anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla Marx, eserinde insanın pratiğine vurgu yaptığında insana dair gerçeklik, onun pratiği ile olan ilişkiselliğinde hayat

bulmaktadır (Marx & Engels, 2018, s. 45). Marx'ın bu düşüncesi felsefe, politika ve sanatta da aynı minvalde hareket etmektedir.

Marx tarafından ideoloji kavramı, egemen sınıf tarafından bireylerin ilişkilerini sanki “*camera obscura*’daymış” gibi ters göstermesi, bireylerin yanlış bilinçlendirilmesine, dolayısıyla insanların kurtuluşundaki tarihselliğe engel olması nedeniyle olumsuzlanmaktadır. İdeolojinin yanlış bilinç oluşturmaması, insanların pratikleri ile kurtulmalarına engel olması sebebiyle Marx tarafından reddedilmektedir. İdeoloji burada bilinci, insan pratiğini, insana dair gerçekliği, hakikati tersine çeviren, insanı yanlış bilince götüren bir rol oynamaktadır (Marx & Engels, 2018, s. 44). Kavramın olumsuzlanmasının bir diğer nedeni ise Marx'ın ideolojiyi, egemen sınıf düşüncesini toplumsal formasyonda normalleştiren bir araç olarak görmesinden ileri gelmektedir (Karakoç & Mert, 2013). Burada ideoloji iktidarın, egemen durumunu normalleştiren, sürekliliğini sağlayan bir araç olarak görev yapmaktadır.

Althusser'e göre Marx tarafından ideolojinin bir rüya, yanılsama, hiçlik olarak tanımlaması da kavramın olumsuzlamasına neden olmuştur. Marx'a göre ideolojinin tanımı yoktur. Fakat Althusser şunu da belirtir: İdeolojinin tanımı yoktur fakat bu söylem onun kendi içinde bir tarihi olmadığı anlamına gelmez. Freudcu anlamda “bilinç dışı ebedidir”, onun tarihi yoktur önermesine bağlayarak bu durum açıklanmaktadır. İdeoloji burada somut tarihsel bir düzlemde değil insan zihninin işleyişi ile açıklanmaktadır, tarih dışılığı bu anlamdadır. Bu sebeple tarih boyunca hep aynıdır, aynı olması onun somut olmamasından kaynaklanmaktadır (Althusser, 2000). Marx'ın ideoloji hakkındaki düşüncesi bilinç hakkındaki açıklamaları paralelinde düşünülebilir. Marx'a göre yaşamı belirleyen bilinç olmakla birlikte bilinç, yaşam tarafından kurgulanan bir yapıya karşılık gelmektedir (Marx & Engels, 2018, s. 45). Dolayısıyla Marx, bilincin yaşam tarafından belirlendiğini açıklarken ideolojinin maddi olan temelini inşa etmektedir.

İdeolojinin Marx ve Marksizm perspektifinden betimlenmesi Lenin, Gramsci ve Althusser ile zengin bir alana evrilmektedir. Bu bağlamda, Lenin'in ideolojiyi mücadele alanı olarak tanımlaması, burjuva ideolojisi yerine proletarya ideolojisi kavramını kullanması, egemene karşı verilen mücadele alanı için ideolojik alanı göstermesi önemlidir. Lenin'in ideolojiyi proletarya için bir

m¼cadele alanı olarak tanımlaması, proletaryanın egemen olan burjuvaziye karşı kendi hegemonyasını kurmak için ideolojiyi araç olarak görmesi, kavramı olumlaması anlamına gelmektedir. İdeoloji Lenin’de burjuvazinin hegemonyasına karşı “mevzi” aracı olarak pratik sahaya eklenmektedir (Özbek, 2000, s. 77). Dolayısıyla ideoloji, proletaryanın “kendi için sınıf” olmasına karşılık gelmektedir.

İdeoloji kavramını rıza kavramı ile kullanan Gramsci, egemenin, hegemonya alanında kendi ideolojisini madunlar üzerinde rıza ile kabul ettirdiğini belirtmektedir (Gramsci, 2018, s. 239). Madun, egemenin iktidarını sürekli hale getirmek için rızasını aldığı, egemenin ait olduğu sınıfın dışında kalan sınıfa karşılık gelmektedir. Böylece madun, hegemonya alanında egemenin ideolojisine karşı durmadığı için ona boyun eğme ve bu boyun eğme rıza ile olmaktadır. Gramsci, hegemonya alanındaki egemenin oluşturduğu bu ideolojik baskının madunlar tarafından ortadan kaldırılması için praksis felsefesini işaret etmektedir (Gramsci, 2018, s. 234). Praksis felsefesi madunun, kendi durumundan yola çıkarak kolektif bir eylemsellikle hegemonya alanında burjuvaziye karşı duruşuna karşılık gelmektedir. Dolayısıyla ideoloji kavramının olumlu karşılanmasının yanında kavramın ikili kullanıma müsaitliği Lenin’den sonra Gramsci tarafından da vurgulanmaktadır.

İdeolojinin Marx tarafından olumsuzlanması sonrasında, Lenin ve Gramsci kavramın araçsallığına vurgu yaparak çift yönlü kullanım alanına işaret etmektedir. Proletaryanın alternatif ideoloji doğrultusunda hareket alanı sağlayabileceğini açıklayan Lenin’e, Gramsci, hegemonya kavramıyla egemenin ideolojik sahasını oluşturarak iktidar kurmasının yanında bu sahada alternatif bir ideolojik anlayışla hegemonya oluşturabileceği düşüncesi ile destek vermektedir. Lenin ve Gramsci, bu bağlamda Marx’ın ideoloji alanında oluşturduğu çerçeveyi genişletme ve derinleştirme konusunda önemli katkı sunmaktalar.

Althusser’in ideoloji hakkındaki düşüncesi her iki düşünürün fikrini zenginleştirme çabasını taşımaktadır. Bu bağlamda Althusser’in ideoloji alanında bulunduğu yer, Lenin ve Gramsci’nin bıraktığı yere tekabül etmektedir. Althusser, ideoloji kavramını açıklarken onun insan bilinciyle olan ilişkisine vurgu yapmaktadır (Althusser, 2000, s. 63). Bilince sahip olan her bireyin ideoloji ile olan teması bir anlamda zaruri olmaktadır. Öyle ki Althusser’e göre bireyin

ideoloji ile olan ilk tanışması onun anne karnına ilk düştüğü ana denk gelmektedir (Althusser, 2000, s. 66). Althusser’de ideoloji kavramının bilinçle doğrudan ilişkisi anlatılmaktadır. Althusser’in ideolojiyi çağrı olarak tanımlaması bu nedenledir. Bu konuyu polis olayıyla anlatmaktadır Althusser. Polisin sokaktaki bir bireye yönelik; “hey sen” demesi ile birey bu çağrının kendisine olduğunu bilir. Çağrıya cevap verir ve polise doğru döner. Althusser’e göre bireyin çağrının kendisine dair olduğunu bilmesi, çağrıya dönmesi bireyin bilinciyle alakalıdır. Birey çağrıya dönerek ideolojik sahanın içine “özne” olarak girer. Althusser’ e göre bu çağrılma hiçbir şekilde ıskalanmaz (Althusser, 2000, s. 65).

Bilincin ideolojik alandaki işlevselliği bağlamında Althusser’in ideoloji tanımı ile Marx’ın ideoloji anlayışı arasında bağ kurulabilir. Althusser, ideoloji kavramını tanımlarken her aşamada kavramın insan bilinciyle olan ilişkisine vurgu yaparak, ideoloji ve bilinç arasındaki doğrudan bağı bize aktarmaktadır. Hatta kişinin “benim ideolojim yoktur demesiyle benim bilincim yoktur demesinin de aynı şeyler olduğunu söylemektedir” (Althusser, 2000, s. 65). Althusser’in ideoloji ve bilinç arasında kurduğu bu ilişki ile Marx’ın ideoloji ve yaşam arasında kurduğu ilişki benzer bir çerçeve sunmaktadır. Marx’ın Alman ideolojisinde belirttiği üzere “*yaşamı belirleyen bilinç değildir ama bilinci belirleyen yaşamdır*” (Özbek, 2000, s. 58) sözüne benzer şekilde bireyin çevresiyle ilişkisinin bilincini oluşturması (Marx & Engels, 2018, s. 104) vurgusu Althusser ve Marx’ın bilinç hakkındaki düşüncelerinin benzerliğine örnektir. Aradaki farkı şöyle anlamlandırabiliriz: Althusser bilinç ile ideoloji arasındaki bağlantıyı ideoloji bağlamında tanımlarken Marx bilincin bu özelliğini yaşam ile kurduğu ilişki paralelinde açıklamaktadır. Althusser’de ideoloji, yapılar araçsallığında insan bilinciyle ilişki kurmaktadır (Althusser, 2000, s. 33). Bu ilişki Marx’ın toplumsal yaşamın insan bilinciyle kurduğu ilişkiye benzemektedir. Bu bağlamda Althusser’in yukarıda bahsettiğimiz DBA ve DİA soyutlamaları, siyasal aygıtın bu alanları kullanma şekilleri ile Marx’ın toplumsal alana yüklediği anlam paralellik taşımaktadır. Dolayısıyla ideoloji ve bilinç arasında ilişkiyi anlamlandıran Althusser, ideolojinin üretim yeri olarak bilinci göstermesi ile Marksizmin toplumsal yaşama dönük betimlemesi benzer doğrultu sunmaktadır. Böylece Althusser, toplumsal yaşam ile bilinç arasında var olan ilişkiyi kabul etmekle birlikte, toplum-bilinç diyalektiğinde toplumsal yaşamda inşa edilen ideolojik sürecin anlatısını bize sunmaktadır. İdeolojinin buradaki

rolü, toplumsal yaşamda siyasal iktidar tarafından yapılar aracılığıyla bireylerin bilincinin inşa edilmesidir. Dolayısıyla burada yaşam, bilinci belirlemekle birlikte, yaşamın kurgusal hâkimi, hegemonya kuranı olan egemen iktidar ise istekleri doğrultusunda kültürel yapıyı inşa etmektedir. Egemen iktidar, yapılar aracılığıyla bilinci belirlemekle birlikte yaşamı organize etmektedir (Althusser, 2000). Bu durum egemenin, yanlış bilinçle toplumsal yaşamda hakikatten uzak kurduğu hegemonik kurguya karşılık gelmektedir.

Sonuç olarak Althusser’de ideolojinin hem bilinçle hem de yapıyla ilişkisi görülmektedir. Burada ideoloji, bireyin bilinci ile toplumsal formasyonlar arasındaki diyalektik ilişki ile ortaya çıkan alana karşılık gelmektedir. Birey toplumsal formasyonda özne olarak konumlanmakla beraber, bu formasyonların sürekliliğini de sağlayan, geleceğine altlık eden duruma da karşılık gelmektedir. İdeolojinin maddiliği bu bağlamdadır. Gerek bireyin bilincinde şekillenen ideoloji gerek ise toplumsal yapılardaki ideolojik organizasyon, maddi bir duruma karşılık gelmektedir. Dolayısıyla ideoloji, bireye toplumsal yapılar aracılığıyla ve kültürel kodlarla verilmektedir. Althusser, bu toplumsal yapıların ideoloji ile olan ilişkisini betimlemek için devletin ideolojik ve baskı aygıtları soyutlamalarını oluşturmuştur. Bu soyutlamalarda, toplumsal formasyonların birey ile kurduğu ideolojik ilişki açıklanmaktadır. İdeolojinin maddi karşılığını daha anlaşılır görmek için bu soyutlamaların iyi anlaşılması gerekmektedir. Zira Althusser bireyin doğduğu gibi ideoloji sahasına girmesini ve sonrasında bu sarmalda dönmesini ideolojik aygıtlar ile olduğunu belirtmektedir.

1.1.2 Devletin İdeolojik Aygıtları

Sosyal bilimler toplumun merkezde olduğu, onun temas ettiği tüm alanları bilimsel olarak inceleyen disiplin anlayışıdır. Dolayısıyla toplumun ana eksenini oluşturan birey incelenirken, onun diğer bireylerle ilişkisi, kültürle etkileşimi, toplumsal yapılarla diyalogu, iktidara karşı konumu gibi birçok alan göz önünde bulundurulmaktadır. Bireyin toplumsal alandaki bu grift konumu, sosyal bilimlerdeki bir kavramın analizi yapıldığında da es geçilmemektedir. Sosyal bilimlerde her kavramın müstakil alanı olmakla beraber diğer kavramlarla kesiştiği alanı da bulunmaktadır. Kavramın sadece kendine has alanının tanımı onu eksik göstermektedir. Temas ettiği diğer kavramlarla kesiştiği alanlarındaki anlamın göz önünde bulundurularak genel, bütünlüklü tanımın yapılması daha

faydalı olmaktadır. İdeoloji kavramının sosyal bilimlerdeki konumu bu çerçevede kendine alan yaratmaktadır.

İdeoloji kavramı, Althusser'in ideoloji kuramından uzak olmamakla birlikte, toplumsal yapılara da sirayet eden, toplumsal yapı ile birey arasındaki ilişkide varlık sahası bulan bir tanıma karşılık gelmektedir. Kavramın birey ile diyalogu kişinin yaşadığı kültürde toplumsal yapılar ile kurduğu ilişki sonrasında ortaya çıkmaktadır. Birey ideolojiyi bu yapılar aracılığıyla öğrenmektedir. Öğrenme bazen çıplak bir şekilde olmakla beraber çoğu zaman örtük şekilde kültürel kodlarla olmaktadır. İşte öğrenmenin bu geniş alanları Althusser tarafından DİA ve DBA soyutlamalarıyla kuramsal çerçevede anlamlandırılmıştır.

Althusser bireyin ideolojik alanla temasını sosyal bilimlerde daha net bir alanda betimlemek için Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) ve Devletin Baskı Aygıtları (DBA) soyutlamalarına başvurmaktadır. DİA ve DBA, birey bilinciyle ilişkilendirilen ideoloji kavramının daha iyi betimlenmesi için Althusser tarafından kullanılmaktadır. Dolayısıyla burada DİA ve DBA soyutlamalarını açıklamakla bireyin toplumsal formasyonda, ideolojik alan ile kurduğu ilişkiyi tanımlamış olacağız. Toplumsal yaşamın her alanına sirayet eden ideoloji sarmalı, toplumsal yapıların her alanında bireyle kurduğu makro ve mikro ölçekteki ilişki ile bireyin bilincine ulaşmaktadır. Bu ulaşma ile bireyin yapılar ile kurduğu ilişki zamanla kendini yenileyebilmektedir. Bu ilişki, Adorno'nun açıkladığı şekilde kültürel yeniden üretimini sağlayarak değişen zamana, yapılara ayak uydurmaktadır (Adorno, 2020, s. 84). Kültürel yeniden üretim siyasal aygıtın DİA ve DBA aracılığıyla toplumsal yaşamda meşru zeminini oluşturmakla birlikte egemen söylemin sürekliliğini de sağlamaktadır. Dolayısıyla DİA ve DBA, ideolojinin toplumsal yaşamda ayağını yere basması için aracılık eden alana karşılık gelmektedir.

DİA ve DBA'lar birbiriyle ilişki içinde olan alanlara denk gelmekle birlikte bu soyutlamaların birbirinden farklı alanları da mevcuttur. Biz burada her iki alanı da açıklamakla beraber iki alanın birey, ideoloji ve bireyin bilinci ile olan ilişkisini anlatmaya çalışacağız. Ayrıca bu çalışma da DİA ve DBA'lar hakkında yapılan açıklamalar ideoloji kavramını netleştirmenin yanında ideolojinin sanatla, özellikle sinema sanatı ile ilişkisinin daha net anlaşılmasına zemin oluşturacaktır.

Devletin ideolojik ve baskı aygıtları devlet mekanizmasının sürekliliğine aracılık eden aygıtlardır. Dolayısıyla DİA ve DBA'lar, devletin toplumsal alanda inşa edilen meşru alanı için üzerlerine düşen rolleri yerine getirmekle yükümlüdürler. DİA ve DBA soyutlamalarının anlaşılabilirliği için şüphesiz devletin mevcudiyetine dair fikrin anlaşılması gerekmektedir.

Devlet; toplumun rızası alınarak ortaya çıkan, sonrasında toplumun bir arada kalmasına eşlik eden, birlik, bütünlük, benzerlik için kullanışlı bir yapı, organizasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ulus devlet, toplumun farklı unsurlarını aynı alanda tutmaya, benzetmeye hatta aynılaştırmaya çalışmaktadır. Althusser ideolojik aygıtları açıklamadan önce devletin tanımını yapmaktadır. Devlet, gerek Marx'ın metinlerinde gerek ise Lenin'in metinlerinde burjuva sınıfının proleterya sınıfı üzerinde iktidarını kurmak ve sürekli hale getirmek için kullandığı bir "baskı makinesi" olarak tanımlanmaktadır. Devlet, yönetici sınıfın emrinde olan ve son kertede baskı gücünü, bireylerin egemen iktidar için istenilen davranışlar ortaya koymaları için toplumu hizaya sokan örgütlü bir organizasyona karşılık gelmektedir (Althusser, 2000, s. 27). Dolayısıyla Althusser devletin Marksist gelenekteki tanımını çerçevesinde hareket alanı bularak DİA ve DBA tanımlamalarını yapmaktadır.

Althusser tarafından devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının farklı alanlarına vurgu yapılmaktadır. Althusser'e göre hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler olarak sıralanan organizasyonlar, "zor kullandığı" vurgulanarak baskı aygıtı olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanında Devletin İdeolojik Aygıtları'nın birbirinden özelleşmiş kurumlar olarak var olduğu belirtilmektedir (Althusser, 2000, s. 34). Althusser, DBA'lardan farklı olarak DİA'ları, din, okulları kapsayan eğitim, aile, hukuk, siyaset, sendika, haberleşme ve kültürel alanlar olarak tanımlamaktadır (Althusser, 2000, s. 33-34).

Althusser'in DİA ve DBA'ları arasındaki önemli farklardan biri baskı aygıtının tümüyle kamusal alanda, ideolojik aygıtların özel alanda var olmasıdır. Devletin bir tek ya da birleştirilmiş tek bir baskı aygıtına rağmen ideolojik aygıt daha fazladır. Bunlar genellikle özel alanda bulunmaktadır. İdeolojik aygıt ile baskı aygıtının ayrı alanları ve tanımlamaları olmasına rağmen birbirleri arasında geçişgenlikleri bulunmaktadır. DİA'lar DBA'lar gibi baskı oluşturmazlar, örtük ideolojik bir alanda varlıklarını sürdürmektedirler. Buna karşın DİA'lar, ideolojik

sahalarının tehdit edilmesi durumunda son kertede DBA'lar devreye girmektedir. Kiliseler, siyasi partiler, özel okullar, aile, sivil toplum kuruluşları vb. ideolojik aygıtlar özel alanda bulunmalarına rağmen bu aygıtların ortaya koyduğu, bireylerden istediği “makul” eylemlere uymayan bireyler, zor kullanmayı ölçüt alan baskı aygıtlarınca “zora” maruz kalmaktadır (Althusser, 2000, s. 35).

Daha önceden bahsettiğimiz üzere DBA'lar kamusal alanda varlık göstermeleri ve zor kullanmaları sebebiyle toplumsal yaşamda istenen eylemlerin oluşmasını zor kullanarak sağlamaktadır. Hükümet, kolluk kuvvetleri gibi aygıtlar toplumu bu bağlamda “hizaya getirme” amaçlı olarak görev yapmaktadır. Bu hizalama devletin elindeki “güvenliği” sağlayan aygıtlar ile sağlanmaktadır. DBA'nın toplumdaki bireyleri “hizaya sokma” sının baskı ve zor ile mümkünlüğü bireyin davranışlarının sürekli olmasında eksik kalmaktadır. Baskı, insanları bir alanda toplar ama baskıyı sağlayan gücün sürekliliğini ve meşruiyetini sağlamamaktadır. Egemen iktidar bu noktada DİA'lara başvurmaktadır. Çünkü DİA'lar toplumdaki bireylerin, grupların, kitlelerin egemen iktidarın sürekliliğini ve meşruiyetini sağlamak için örtük olarak hareket ederler. DİA'lar, bireylerin siyasal güce ve onun istediği kültürel alana bireylerin ekseriyetinin rıza göstermesini sağlamaktadır. Dolayısıyla DİA'lar yukarıda bahsettiğimiz birçok özel alanda siyasal aygıtın istediği doğrultuda toplumun yönlendirilmesi için çaba harcamaktadır (Althusser, 2000, s. 35). Bu bağlamda toplumsal yaşamda egemenin sürekliliği ve bireylerden istenen davranışların oluşması için aile, okul, kilise, medya, sivil toplum kuruluşları, siyasi partiler vd. yazılı olmayan birçok anlaşma ile toplumsal yapıdaki kültürel kodların sürekliliğini sağlamak için elini egemen iktidar için taşın altına koymaktadır. Kültürel kodlar, ideolojik alanda bireyin bilincinde yer edinmek ya da bulunduğu yerde zeminini sağlamlaştırmak için egemenin ideolojik istekleri çerçevesinde DİA'lar ile bireye örtük olarak verilmektedir.

Bireylerin egemen iktidarın arzuladığı şekilde davranış oluşturmaları öncelikle aile kurumunda başlamaktadır. Aile bu yüzden çoğu zaman siyasal iktidar için en önemli kurum olarak gösterilmektedir. Günümüzde kapitalizm tarafında ailenin her daim kutsal olarak gösterilmesinin nedenlerinden en önemlisi de budur. Çünkü aile, kapitalizmin sürekliliğini sağlayan, ekonomik, politik eşitsizliğini meşrulaştıran en önemli ideolojik kurum olarak varlığını

sürdürmektedir. Althusser'in ideoloji ile bireyin tanışmasının anne karnına düşmekle başladığını belirtmesi bu bağlamda kıymetlidir. Aile, toplumsal yaşamda bireylerin egemenin makul olarak nitelediği davranışları bireye öğreten ilk kurumdur. Örneğin erkek aile kurumunda bir "erkek" olarak yetiştirilmektedir. Toplumsal alandaki "erkeklik" ona verilmeye çalışılır ve ataerkil kodlar ona öğretilir. Benzer şekilde kız çocuğu da benzer bir kültürel alandan geçmektedir. Kadınlık ve erkeklik rolleri için toplum tarafından istenilen, makul görülen davranışlar bu anlamda ilk olarak aile aygıtı tarafından bireye verilmektedir. Bu davranışlar aile sonrasında kültür, medya, okul, din gibi birçok alanda pekiştirilmektedir. Bu sebeple aile çoğu zaman baskın ideolojik aygıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

İdeolojik aygıtların baskınlık durumları ise zamanla yer değiştirebilmektedir. Örneğin orta çağda baskın ideolojik aygıt kiliseler iken modern dönemde bu baskınlık aile aygıtına geçmiştir (Althusser, 2000, s. 42). Baskın olma hali siyasal iktidarın isteği doğrultusunda en işlevsel aygıt olmak ile alakalı bir durumdur. Okul, sanayi sonrası dönemde önemi artan bir ideolojik aygıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Okullaşmanın ulus devletlerde artması, devletlerin en ücra yere kadar bu kurumu götürmeleri, bu aygıtın önemini daha da arttırmıştır. Çünkü okul, bireyin toplumsallaşmasında aileden sonra en önemli kurumdur. Ailede verilen kültürel kodlarla beraber ulus devletlerin istediği yerel ya da milli öğretiler bu kurumda öğretmenler aracılığıyla bireylere verilmektedir. Bu anlamda okul ve aile, bireyin ulusal ve kültürel kodların bireye daha "sağlam" bir şekilde verilmesi için iş birliği halinde çalışmaktalar. Dolayısıyla her iki kurum siyasal iktidar için vazgeçilmez bir konumdur. Sonuç olarak DİA'ların baskınlık durumları zamana bağlı olarak değişim gösterebilmektedir. Günümüzde egemen iktidar için aile aygıtının baskın hali, okul ile daha önemli bir alana evrilmiştir.

Din aygıtı diğer aygıtlar tarafından eksik olan alanları kapatmaktadır. Bir anlamda bütünsel bir şekilde rıza gösteren birey bilincinin oluşması için kendi kurumsal alanı ile ideolojik zemine el vermektedir. Din eski etkinliğini, gücünü kaybetse bile hala birçok alanda ulus devletlerin vazgeçilmez ideolojik aygıtına karşılık gelmektedir. Birçok ülkede din aygıtı, milliyetçilik ile birlikte "toplumsal birliği" sağlamak için siyasal iktidarın -özellikle meşruiyet krizinin olduğu

dönemde- başucu ideolojik aygıtını oluşturmaktadır. Din aygıtı, birlik, beraberlik, bütünleşme gibi kavramları kullanarak toplumu homojen bir yapıda tutmayı amaçlamaktadır. Bu amaç, egemen iktidarın toplumdaki olası çatışmaya engel olması için önemlidir. Din, bu bağlamda toplumdaki çatışmayı yadsıyan, birlik, beraberliğe vurgu yapan bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Althusser din aygıtını açıklarken Hristiyanlık dini çerçevesinde ideolojik sahayı tanımlamaktadır. Althusser'e göre Hristiyanlık, ideolojik aygıt olarak bireyi özne olarak tanımlamakta ve ona dini görevlerini yerine getirmesi için çağrıda bulunmaktadır. Bunu yaparken bireyi özne olarak tanımaktadır. Tanrı, insana seslenirken -örneğin Musa'ya- adıyla seslenmektedir ve kendisinin de tanrı olduğunu belirtmektedir (Althusser, 2000, s. 69). Althusser burada tanrıdan özne olarak bahsetmektedir. Çünkü insanlar, tanrının suretinde yaratılmışlardır. Özne olan tanrı, özne olan bireye ihtiyaç duymaktadır. Çünkü özne özneye ihtiyaç duymaktadır. Benzer şekilde insan da tanrıya ihtiyaç duymaktadır (Althusser, 2000, s. 69). Dolayısıyla Hristiyanlık bir ideolojik aygıt olarak insan-tanrı arasındaki ilişkisellikte toplumsal normları düzenlemektedir. Her ne kadar din aygıtı Althusser tarafından Hristiyanlık dini çerçevesinde bir ideolojik aygıt olarak tanımlansada diğer dinlerin de günümüzde devlet aygıtı tarafından ideolojik bir aygıt gibi kullanıldığı görülmektedir. Din, hemen hemen tüm devletler tarafından toplumdaki çatışmayı önlemek, bütünlüğü, birliği ve devletin meşruiyet sahasını arttırmak için ideolojik araç olarak kullanılan bir ideolojik aygıttır. Dini aygıtının yanında haberleşme, sivil toplum kuruluşları, spor gibi ideolojik aygıtlar da devletin ideolojik alandaki hegemonyası için araçsal görev üstlenmektedirler.

1.1.3 Sinema ve İdeoloji

Her insanın dünyada ortaya koyduğu çaba şahsına münhasırdır. Bu çaba kendini bilme, anlama çabası olarak tanımlanabilmektedir. Peki insan kendini nasıl tanıır? Bu tanıma ile ideoloji ve sinema arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Öncelikle ideoloji kavramı insanın dünyayı algılaması olarak tanımlanırsa, sinema filmi de insanın etrafındaki dünyayı tanımak için araç olarak kullanan sinemacının elinden çıkan bir nesne olarak tanımlanabilmektedir (Karakoç & Mert, 2013, s. 284). Film sinemacının dünyaya dair bakışının ürünüdür. Dolayısıyla sinema, özel olarak sinema filmi, yönetmenin dünyayı algılamasının perdeye aktarılmasıdır. İdeoloji toplumsal yapılar ve birey arasında kültürün her

aşamasına sinen bir karakter olarak tanımlandığında sinema filmi burada ideoloji ile bireyin bilinci arasında kurulan ilişkiden sonra ortaya çıkan nesne olarak tanımlanmaktadır. Sinema filmi, senaryo, çekim, kurgu aşamasında bireyin bilinciyle inşa edilerek perdeye yansımaktadır .

Daha önce de bahsedildiği gibi ideoloji çift yönlü kullanıma müsait bir kavramdır. İdeoloji egemen siyasal iktidarın kendi iktidarının sürekliliği için kullandığı, kendini var ettiği bir alan olmakla birlikte bireyin hakikate giden yolda takip edeceği bir yol olarak da tanımlanabilmektedir. Althusserci anlamda ideoloji bilince ilişkin tanımlandığında, insan bilinci egemen iktidarı kabul edebilir ona rıza göstererek itaat de edebilir fakat ona karşı duruş sergileyip rasyonel yolla hakikate dair çaba da gösterebilmektedir. Bu bağlamda sinema sanatının işlevi de bu iki yönlü duruma müsaittir. Sinema, egemen iktidarın kendini tekrar var ettiği, hâkim kıldığı bir alan olmakla beraber egemenin inşa ettiği yapıyı söken ve hakikate giden yolu açan bir rol de üstlenebilmektedir.

Filmler, içinde bulundukları toplumsal yaşamda ortaya çıkmaktadır (Karakoç & Mert, 2013, s. 284). Yönetmen başta olmak üzere tüm film ekibi bu düzenin ürünlerini kullanarak bir filmi inşa etmektedir. Günün sonunda sinemanın ikili yapısından ve Gramsci 'den aldığımız destekle şunu söylemek mümkündür; tahakküm direnişi barındırmaktadır (Gramsci, 2018). Sinemada birçok yönetmen egemenin politik inşasını sinemada sorgulamadan aktarsa bile sanata dair sözü olan yönetmenler mitleri aşarak hakikati bize aktarmaktadır (Benjamin, 2002).

Hakikatin insana aktarımı bağlamında Türkiye sinemasında yönetmen Emin Alper önemli bir yerde durmaktadır. Mike Wayne'e göre tüm filmler politiktir; ancak her film aynı tarzda politik değildir (Aktaran, Karakoç & Mert, 2016, s. 285). Emin Alper filmleri bu anlamda Türkiye sinemasında şahsına münhasır bir yer tutmaktadır. Özellikle Kurak Günler (2022) filmi ile kendine has bir sinema dili oluşturmuştur. Aynı zamanda akademisyen olan Emin Alper uzun metrajlı dört filmi ile topluma kamerasını tutan, onu anlatmayı kendine dert edinen bir sinemacıdır ve onun toplumcu gerçekçi sinemacı kimliğiyle anılması şüphesiz bu nedenledir. 2012 yılında Tepenin Ardı, 2015 yılında Abluka, 2019 yılında Kız Kardeşler ve 2022 yılında ise Kurak Günler, toplumsal yapılar ile

toplumun ve kültürün her alanına aleni ve örtük olarak giren ideolojinin sinematografik olarak kameraya yansıyan özelliklerini seyirciye sunmaktadır.

Emin Alper filmleri gündelik yaşama örtük olarak sinen ideolojik yapıyı alegorik anlatımla aktaran bir dile sahiptir. Bu filmler rasyonel yolla, sanat aracılığıyla hakikate giden yolda çaba sarf eden bireylerin sorularına sinema diliyle yanıt veren özelliktedir. Dolayısıyla Alper filmleri toplumsal olanın sinematografik çözümlemesine karşılık gelmektedir. Ayrıca Alper filmleri sinema izleyicisine ideolojinin ikili yapısıyla bireyin hakikate ulaşmasında önemli bir alan oluşturmaktadır. Sonuç olarak Emin Alper'in filmleri sinemanın ideoloji ile olan ilişkisinin anlamlandırılmasında önemli bir yer tutmaktadır. İdeolojinin toplumsal yaşamda bireylerin rutin hayatında nasıl inşa edildiğini seyirciye aktarması bağlamında sinema alanında önemli bir alan sunmaktadır. Bu filmler, politikanın toplumsal yaşamın tali yollarına nasıl sızdığını bize yansıtarak politik bir rol oynamaktadır. Fakat genel anlamda sinema, politik kaygı gütmekten sadece tüketim amaçlı olsa bile insanın yaşadığı topluma dair izler taşıması ve insan bilincinin ürünü olması nedeniyle ideolojiktir. Dolayısıyla sinema ister sanat ürünü olsun ister tüketim nesnesi, bireyin bilincinin ürünü olmasından kaynaklı ideolojik ve politiktir. Bu sebeple sinema ve ideoloji arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır.

1.1.4 Değerlendirme

DBA ve DİA, egemen iktidar tarafından toplumsal alanı şekillendiren kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Althusser'in çağrı olarak tanımladığı ideolojinin insan bilincinde varlık göstermesi, sonraki nesillere geçmesi DİA ve DBA aracılığıyla olmaktadır. Bireyler burada kültürel kodların nesiller boyunca aktarım sürecinde yer almakla "özne" konumuna geçmektedir. Bireyin özne olma durumu, kültürel kodları taşımada, sonraki nesillere aktarmada ve kültürel kodların yeniden üretilmesinde rol oynamaktadır. DİA'lar toplumsal alanın birçok alanında bulunmakla birlikte bulunduğu zeminde egemen siyasal iktidarın ideolojisini bireylere aktarma görevlerini üstlenirler. Eğitim aygıtı eğitim ve okullaşma alanındaki görevleri, haberleşme ve medya, iletişim alanında görevleri, kiliseler ve dini kurumlar din alanındaki görevlerini, aile kültürel kodların yeni nesillere aktarımı ve pekiştirilmesi alanındaki görevlerini, sivil toplum kuruluşları siyasal iktidarın belirlediği çerçevede "özgürlük" alanını bireye gösterme ve bireylerin bu alanın dışına çıkmasını engelleme görevlerini, siyasal partiler

siyasal alandaki kabul gören politik durumda hareket alanı sağlama ve ancak bu çerçevede siyaset yapma alanı oluşturmadaki görevini, sendikalar aynı biçimde çeperi siyasal iktidar tarafından çizilen çerçevede “ hak arama modelleri geliştirme” görevlerini, hukuk, egemen siyasal iktidarın “kabulleri” doğrultusunda oluşan kanunlar yoluyla devlet ideolojisinin çeperinin zedelenmemesi için üzerine düşen görevlerini yaparak siyasal iktidarın istekleri doğrultusunda hareket ederler. Yapıların bu hareketleri esnasında bireylerin özgürlükleri egemen siyasal iktidar tarafından onlara gösterilen alandan ibaret olmaktadır. Verilen alanın dışına taşmadıkları sürece bireylerin “özgürlük” alanlarına karışılmamaktadır. Birey siyasal iktidarın belirlediği çeperlerin dışına çıkma eylemi geliştirilirse siyasal iktidar burada DBA’larını devreye sokmaktadır. DBA, bireyin “makul” davranış göstermesi için DİA ile hareket eden bir konuma sahiptir. DİA ile makul davranış sağlamayan birey ve kitlelere bu davranışları sağlanması, bu doğrultuda eylemde bulunulması için DBA “zor kullanma” özelliğine başvurmaktadır. Zor kullanma ile birey, siyasal aygıtın istediği eylemleri sergilemek için zorlanmaktadır. Dolayısıyla DİA ve DBA toplumsal yapıların egemen iktidarın istekleri doğrultusunda hareket etmeleri için görev almaktalar. Siyasal iktidar, DİA ve DBA’lar ile toplumsal yaşamdaki tüm alanları ideolojik zeminde kurgulamayı amaçlamaktadır. Bu kurgu, siyasal iktidarın kendi meşruiyeti ve sürekliliği için hayati önem taşımaktadır. Althusser’in deyişiyle “hiçbir sınıf DİA’lar içinde ve üstünde hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını sürekli olarak elinde tutamaz” (Althusser, 2000, s. 36). Dolayısıyla siyasal iktidar meşruiyet kazanmak için özellikle DİA’lar aracılığıyla toplumdaki tüm bireylerden rıza almaya gayret etmektedir. Rıza alma sürecinde bireylerin dışında var olan, siyasal aygıt tarafından kurgulanan ideolojik alan, bireylere hakiki alan olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Böylece bireyler, ideolojik aygıtlar tarafından şekillenen dış dünyayı hakiki alan olarak görmeye başlamaktadır ve bu egemenin istediği durumdur. Fakat hakikat gerçekte bağını kopardığında başka bir anlama karşılık gelir. Burada egemenin verdiği ve hakikat olarak gösterilen de “camera obsura” olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda hakikat kavramı da ideoloji gibi iki taraflı bir kavrama karşılık gelmektedir. Egemenin kullandığı/kurguladığı hakikat, oluşturduğu ideolojik zemin, egemenin sürekliliğini sağlayan, ona meşruiyet veren bir rol üstlenmektedir. Bu rol ile birlikte hakikat, egemenin çarpık gerçekliğinin ve oluşturduğu yanlış bilincinin

ortadan kaldırıldığı karşı bir söyleme de alan oluşturabilmektedir. Dolayısıyla ideoloji ve hakikat egemen tarafından kullanıldığı gibi proletarya tarafından da karşı durma noktasında, mücadele alanının oluşmasında kullanılabilecek kavramlar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu doğrultuda genel olarak sanat ve özel olarak sinema sanatı ideolojinin, hakikatin çift taraflı kullanıldığı alanlar olarak okunabilmektedir.



1.2 Hakikat

Kendini tanıma, bilme insana dair kıymetli isteklerdendir. Yazının icadından beri insanın doğayı ve kendini keşfine şahit olmaktadır. Kendini aramaya, tanımaya, anlamaya çalışan insan, sosyal olması nedeniyle iletişimde olduğu her alanı bilmeye yönelik eylemlerde bulunmaktadır. İnsan etkileşimde bulunduğu varlıkları tanımaya çalışınca kendine dair bilgiye de ulaşmış olmaktadır. Dolayısıyla insan, etrafını saran gerçekliklerden yola çıkarak kendini bulmaya, anlamaya çalışmaktadır.

Sosyal bilimleri pozitif bilimlerden ayıran en önemli özellik, çalışma nesnesinin insan olmasıdır. Sosyal bilimler alanındaki kavramları incelerken, tanımlarken, anlamaya çalışırken çoğu zaman temas ettiği diğer kavramlardan hareket etmek durumunda kalırız. Kavramlar bilimin bu alanında birbirinden bağımsız bir durum sergilese bile diğer kavramlarla etkileşim alanları bizim için zengin saha oluşturmaktadır. Kavramların kendi varlık alanlarının yanında diğer kavramlarla olan ilişkisinin de ortaya konması, tanımlamak istediğimiz kavramların zihnimizde daha anlaşılır olmasını sağlayabilmektedir. Dolayısıyla insan ile ilgili bir kavram hakkında yeterli bir tanımlama için temas ettiği kavramlar ile ilişkisinin açık bir şekilde anlaşılması gerekmektedir. Bu bağlamda hakikat kavramının müstakil bir alanı olmakla beraber sosyal bilimlerde birçok kavramla temas halinde olan kavramlara örnektir. Kavramın alanını tanımlarken özellikle doğru ve gerçek kavramları ile olan ilişkisini görmekteyiz. Dolayısıyla diğer kavramların tanımlarının açıklanması hakikat kavramının tanım sahasını zenginleştirmektedir.

Kendini tanımaya çalışan insanın önemli kaygılarından biri, kendine dair hakikate ulaşma isteği olmaktadır. Hakikat bu anlamda, insanın içinde bulunduğu dünyada kendine ait alanı bulma gayreti olarak da tanımlanabilir. Merak eden insan, yaşadığı dünyada yer aldığı alan hakkında bilgi edinmek, kendine dair hakikati bulmak için çaba harcamaktadır. Hakikate ulaşmaya çalışan insan içinde bulunduğu gerçek dünyadan hareket ederek yol almaktadır. Dolayısıyla hakikat insan çabası sonunda ulaşılan bir duruma tekabül ettiği için insanın hakikate ulaşması, eyleme geçmesi neticesinde ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda eylemde bulunmayan insan hakikate uzak kalmaktadır. Bu konuda Marx'ın net bir şekilde açıkladığı üzere: *“Eğer nesneler tüm gerçekliklerini alınlarında yazılı olarak*

taşıyor olsalardı, yani özle görünüş arasında bir fark olmasaydı sorun olmayacak, teorik çabaya gerek duyulmayacaktı” (Sezgin, 2008, s. 101). Dolayısıyla yaşam, insanın karşısında gerçekliği ile durmaktadır fakat bu gerçeklik insanın emeğiyle hakikate dönüşebilmektedir. Burada eylem, insanın kendini bulmasında önemli bir alanı oluşturmaktadır.

Bu bölümde öncelikle yukarıda belirtildiği üzere hakikatin sosyal bilimlerdeki yeri ve tanımı hakkında açıklamalar yer almaktadır. Bununla birlikte hakikatin çerçevesi çizilirken, Antik Yunan düşünürleri Platon ve Aristoteles’ten günümüz düşünürlerine uzanan hakikat ve sanat tanımlamalarının açıklaması verilmektedir. Ayrıca, aydınlanma düşüncesi ile yaşamın merkezinde kendine yer bulan aklın, hakikatle ilişkisi bu bölümde yer bulmaktadır. Son olarak sinema ve hakikat ilişkisinin analizi çerçevesinde, sanatın ve özel olarak sinema sanatının hakikate ulaşma noktasında önemi tartışılmaktadır.

1.2.1 Tanım

Hakikat, başta belirttiğimiz üzere birçok kavramla temas halindedir. Bu kavrama yakın anlam içeren kavramların varlığı, hakikatin anlamını zenginleştirdiği gibi tanımlamasını da zorlaştırmaktadır. Kavramlar arasındaki tanımlama farkı için düşünsel bir çaba sarf etmek gerekmektedir. Zira günlük yaşamda hakikat ile birçok kavram birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bu kavramlara verilecek ilk örnekler, gerçek ve doğru kavramlarıdır. Bunun yanı sıra erdem, samimiyet, dürüstlük, güven kavramları da hakikatin tanımını güçlendiren/zenginleştiren kavramlara örnek olmaktadır. Dolayısıyla hakikatin tanımını yaparken bu kavramların da yer yer tanımları yapılarak hakikatin alanının netliği sağlanmaktadır.

Gerçek ve doğru kavramları günlük dilde hakikat kavramı ile en çok karıştırılan kavramlardır. Bu kavramları Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü’nde çok açık bir şekilde açıklığa kavuşturmuştur; gerçek somut olarak insanın dışında olan, nesne olarak var olan şeye karşılık gelirken, hakikat insanın dışında somut olarak var olan nesnenin, insan zihnindeki oluşturduğu anlamdır (Hançerlioğlu, 1982, s. 150). Doğru kavramı ise hakikat gibi insan zihninde olan bir kavramdır. Hakikatten farkı; hakikat gerçeğin bilgisine karşılık gelirken doğru, gerçeğin mantıksal açıklamasına karşılık gelmektedir (Hançerlioğlu, 1982, s. 82). Bu kavramlar, birbirine yakın kavramlar olmaları nedeniyle titizlikle birbirlerinden

ayrılmalıdır. Doğru kavramı ile hakikat kavramı arasındaki ilişkiden bahseden ve ikisini birlikte düşünen Foucault, doğru kavramının dört biçiminden söz etmektedir. Doğru; gizli saklı olmayan, katıksız, düzgün ve son olarak da değişmeyen bozulmayan olarak tanımlanır. Hakikat bunların hepsine uygulandığı gibi bazılarına da uygulanabilir. Bununla birlikte doğru ve hakikati bu doğrultuda anlamlı kılan Foucault, Platon'un eserindeki Odysseus ve Akhilleus arasındaki diyalogdan yola çıkarak doğru kişinin tanımını yapmıştır. Akhilleus “*çünkü ben düşündüğümü gizleyen, düşündüğünden başka türlü konuşan adamdan Hades'in kapıları kadar nefret ederim*” (Foucault, 2018, s. 193) der. Sokrates Akhilleus hakkında; “*en açık, düzgün, doğru, dolambaçsız biri*” (Foucault, 2018, s. 193) tanımını yapmaktadır. Doğru ve hakikat arasındaki ilişkinin çerçevesini genişleten Foucault, kavramların yaşam ile bağına da anlamlandırmıştır. Doğrunun çerçevesini dört özelliği ile çizmekle birlikte, doğru yaşamın bu özellikleri barındırmasıyla sağlanabileceğini belirtmektedir.

Hakikatin, doğru ve gerçek kavramlarının yanı sıra “samimiyet” kavramıyla da temas halindedir. Felsefede birçok iddia hakikat iddiası taşımaktadır. Felsefi iddialar varsayımsal olarak hakikat ile direkt bağlantılı olduklarını düşünseler ve buna dair normları olsa da iddiaların birçoğu hakikate uygun değildir. İddianın hakikat ile ilişkisi o iddianın samimi olması ile ilgilidir (Williams, 2006, s. 114). “*Samimiyet insanın gerçekten inandıklarını yaptığı, iddiada ifade bulunmasını sağlayan bir eğilimden ibarettir*” (Williams, 2006, s. 127). Dolayısıyla bir düşüncenin hakikat ile ilişkisi samimiyet kavramı ile kurduğu ilişkiye paralellik taşımaktadır. Özetle hakikat kavramı en çok gerçek kavramıyla ilişkide olan kavramdır. Gerçek, insanın dışında nesne gibi somut olarak var olan bir duruma karşılık olarak açıklanırken hakikat gerçeğin insan zihninde oluşan karşılığı olarak tanımlanmaktadır.

1.2.2 Hakikat İle Akıl İlişkisi

Hakikat ile akıl arasında da güçlü bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Hakikat, aklın eyleme geçmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda aklın hakikati ortaya çıkarmada üstlendiği rol önemlidir. Aklını kullanan insan eylemde bulunarak hakikat arayışına girmektedir. Dolayısıyla akıl, hakikatin tanımlanmasında cesur bir iş başarmaktadır. Çünkü hakikatin keşfedilmesi, ortaya çıkarılması akılsal çabayla birlikte cesaret de gerektirmektedir.

Akıl, hakikat ve cesaret ilişkisinde aracı rolü üstlenmektedir. Aydınlanma düşüncesini hakikat olarak algıladığımızda aydınlanmanın mottosu olarak sunulan Kant'ın sözü, aklın bu aracı rolüne önemli atıf olarak tarihe geçmiştir. Kant, aydınlanmayı, insanın aklını kullanabilme cesareti göstermesidir derken aydınlanma düşüncesine dair hakikatin akıl yolu ile ortaya çıkmasına vurgu yapmıştır. Dolayısıyla hakikati bireyin eylemi sonucunda ortaya çıkan, bireyin aklını kullanarak, cesaret ederek gerçekleştirdiği bir durum olarak tanımlamaktadır. Fakat aklın insanın hakikate ulaşırkenki araçsallığı, onu hakikatten uzaklaştıran bir araca dönüştürdüğüne dair bir tartışmayı da getirmiştir. Aydınlanma, orta çağın skolastik düşüncesinin yerini akıl ve bilime bırakmasına öncülük etmekle birlikte sanayi devrimi sonrasında gelişen kapitalist sistem akılla biriken sermayenin insanları kendi hakikatlerinden uzaklaştıran bir araca dönüştürmesine de neden olmuştur. Bu durum akıl ve hakikat arasındaki ilişkinin mutlak olumlu bir seyir oluşturmayacağını ortaya koymuştur. Modernizm ile hakikat arasındaki ilişkinin sorunu bu düzlemde kurulmuştur. Birçok düşünür modernizme ve onun rasyonel akıl durumuna bu çerçevede olumsuz eleştiri getirmiştir.

Marx, orta çağı yıkarak gelişen kapitalizmin, rasyonel aklı araçsal akıl olarak kullanarak insanda yanlış bilince neden olduğunu belirtmektedir (Aydoğan, 2019, s. 82). Bu, hakikat ile uzlaşmaz bir durumdur. Marx, aklın araçsallıktan uzaklaşması ve insanın özgür doğasına ulaşabilmesi ile hakikate ulaşacağını söylemektedir (Aydoğan, 2019, s. 82). Dolayısıyla aklın kapitalizm sonrasında fetişizmin ortaya çıkmasındaki rolü Marx'ın aklın olumsuz tanımlamasına karşılık gelmektedir. İnsanı merkez alan, onu yücelten yerden yola çıkan akıl, sonrasında onu kendine yabancılaştıran ve ürettiğine itaat eden bir duruma getirmiştir. Bu sebeple aklın hakikati ortaya çıkaran eylemselliğinin yanında kapitalizm ile insan özgürlüğünü kısıtlayan özelliği, Marx tarafından olumsuzlanmıştır.

Akıl, insanın tarihsel sürecinde kendisi ve doğası ile kurduğu ilişkiler alanında önünü aydınlatan bir rol üstlenmiştir. Şüphesiz insan kendisini ve doğasını aklı sayesinde geliştirmiştir. Bunun yanında akıl ve doğa diyalektiği sonucunda insan tarafından yaratılan eserler insana kendini uzaklaştıran dışsal bir etki gösterebilmektedir. Sanayi devrimi sonrasında ekonomik ve kültürel alanda

daha çok kullanım alanı bulan rasyonel aklın böyle bir etkisi vardır. Aklın, insanı kendisine yakınlaştıran özelliğinin yanında kendisine uzaklaştıran özelliği de mevcuttur. Bu durum insanlık tarihinde dinin yerine aklın geçmesi sonrasında insanı bekleyen olumsuz durum olarak gösterilmektedir. Bu olumsuz durum, modern kapitalist ekonomi sürecinde geniş bir etki alanı bulmaktadır. Kapitalizmde rasyonel aklın, sermayeyi arttırmak, artı değeri çoğaltmak ve insanı kendisine uzaklaştırmak misyonu mevcuttur. Bu konu da yukarıda Marx'tan verdiğimiz örneğe benzer şekilde Weber, rasyonel akıl ve onun oluşturduğu yasal bürokratik yapılanmanın akli araçsallaştırdığını söylemektedir. Aklın, modern dünyada katı bürokratik yapılanmaya aracılık etmesi, “*demir kafes*” halini almasından sebep, Weber rasyonel aklın modern dönem yapılanmasındaki rolünü olumsuzlamaktadır. (Aydoğan, 2019, s. 83). Benzer bir eleştiri yapan Freud, uygarlığı insanın özgür doğasının bastırılmasına yönelik bir süreç olarak ele almaktadır. Bu bağlamda Freud’a göre uygarlık, hakikatin bir şekilde yadsınmasını ve disiplini gerektirmektedir (Aydoğan, 2019, s. 82). Dolayısıyla hakikati keşfetmek için aydınlanma ile yola çıkan aklın modern dönemde hakikati gizleme, keşfedilmesini zorlaştırma rolüne evrildiğini görebilmekteyiz. Bu çerçevede akıl, hakikati ve doğruyu gün yüzüne çıkaran bir rol üstlenmekle birlikte, hakikati ve doğruyu gizleyen/örtlen bir rolü de üstlenebilmektedir.

Özetle hakikat kavramı akıl, samimiyet, doğru, gerçek gibi birçok kavramla temas halinde bulunan bir kavramdır. Hakikat özellikle akıl ile olan ilişkisinde iki taraflı bir yol ortaya koymaktadır. İdeoloji ve hegemonya bağlamında düşünüldüğünde hakikat, toplumun gerçeği ve doğruyu bilmek için temas ettiği bir kavram iken, ikili kullanımı toplumu gerçek ve doğrudan uzaklaştırabilmektedir. Bu tartışma ideoloji tartışmasında Marx'ın yanlış bilinç olarak tanımladığı alana karşılık gelmektedir. Hakikat, gerçeğin insan zihnindeki yansıması olarak tanımlansa bile gerçeğin yanlış aksedilmesi bireyde oluşan hakikatin yanıltıcı olmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla hakikat, gerçek ve doğru kavramları diyalektik bir çerçevede ele alınması gereken kavramlardır. Kavramlar arasında diyalektiğin ortadan kalkması kavramların tanımsal karşılıklarını da ortadan kaldıracıdır. Sinema sanatı da bu bağlamda ideolojinin, hegemonyanın, hakikatin, gerçeğin ve doğrunun iki taraflı yansıtabileceği bir çerçeve sunmaktadır. Sinema sanatının hakikat ile olan ilişkisi, kavramların diyalektiği ve sinema sanatıyla bu doğrultuda kurduğu ilişki ile

ortaya çıkmaktadır. Diyalektiğin zemin bulduğu sinemada, sinematografi hakikatin izleyiciyle ulaştığı bir kanal oluşturabilmektedir. Aksi durumda izleyici hakikatin çarpıtılması ile karşı karşıya kalabilmektedir.

1.2.3 Sanat, Sinema ve Hakikat İlişkisi

Hakikat, insanın dışında var olan dünyanın insan zihni tarafından anlam bulmasına karşılık gelmektedir. İnsan yaşadığı hayatı anlama merakı taşımakta ve bu amaçla eylemde bulunmaktadır. Çünkü insanın çaba sarf etmeden hakikate ulaşması mümkün değildir. Sanat, insanın merak ettiği yaşamı, anlama, tanıma noktasında önemli rol almaktadır. Dolayısıyla sanat, insanın hakikati bulma ve anlamlandırmasında yaratıcı bir zemin oluşturmaktadır. Hakikat ile sanat arasındaki ilişki bu bağlamda önem arz etmektedir çünkü sanat eseri kendi içinde bir dünya barındırmaktadır (Kart, 2015, s. 84). Sanat eserindeki dünya, insanın gerçeğe ulaşmasını sağlamakla birlikte, insanı hakikate ulaştırmaktadır. Hakikatin insan tarafından anlamlandırılması için insanın yaratıcı bir eylemde bulunması gerekmektedir. Dolayısıyla sanat tıpkı bilim gibi insanı hakikate ulaştıran önemli bir alana karşılık gelmektedir. Hakikate, gerçeğe, doğruya ulaşmak isteyen insan sanatın kılavuzluğunda bu eylemini gerçekleştirmektedir.

Sanat eserinin hakikatle ilişkisi Antik Yunandan günümüze uzanmaktadır. Platon'a göre; *“Bir mimesis, bir tür taklit olan sanat, doğayı, insanı, hayatı bize yansıtmak üzere dünyaya bir ayna tutmaktır. Bu sadece gerçekliğin yansıtılması olmayıp, bizi belki de hakikatten de uzaklaştıracaktır. Ressamın renklerle yaptığı, şair sözcüklerle yapacak sadece duyular dünyasını yansıtacaktır”* (Kart, 2015, s. 78). Platon'un sanat hakkındaki bu düşüncesi, sanatın hakikat arayışındaki rolünü olumsuzlamaktadır. Çünkü sanatın gerçekle kurduğu ilişki Platon'da farklıdır. Sanat, Platon'da insan ve hakikat arasında köprü oluşturmaz. Platon'un felsefesinde sanatı hakikatten uzaklaştıran özellik mevcuttur. Sanatın insanı hakikate ulaştıran aracı gücüne zıt bir şekilde taklit özelliğine vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla burada sanatın insanı hakikatten, gerçekten uzaklaştıran etkisi vurgulanmaktadır.

Aristoteles'in sanat hakkındaki düşüncesi Platon'dan farklıdır. Tragedyadan yola çıkarak sanat ve gerçeklik alanına değinen Aristoteles'e göre tragedyada da bir taklittir fakat bu taklit değersiz bir taklit değildir. İyi ve kötü tüm eylemlerin taklit edildiği tragedyada insan bir anlamda gerçekle yüz yüze

gelmektedir. “*Tragedyadaki taklit edilen “korku” ve “acıma” eylemleri gerçekte karşılaşmanın birer aracı gibidir. “Korku” ve “acıma” ile karşılaşma anı “hakikat” ile yüz yüze gelme anıdır*” (Kart, 2015, s. 77). Dolayısıyla Aristoteles’te korku ve acıma duygularının taklit edilmesi ve insanı gerçek duygulara yakınlaştırması sanat ve hakikat ilişkisi bağlamında değerlendirilmektedir. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere hakikat gücünü gerçekten almaktadır. Aristoteles düşüncesinde, tragedyada verilen duygular insanı gerçek hayata götürüyorsa, burada sanatın hakikati oluşturmada aracı rolü gerçekleştirmektedir.

Platon ve Aristoteles’in sanatı ele alma durumları karşılaştırıldığında Platon’da olumsuzlanan sanat, Aristoteles’te olumlanmaktadır. Hakikat ve sanat çerçevesinde bu iki düşünürü incelediğimizde Platon’da doğayı, insanı ve hayatı bir ayna vasıtasıyla bize sunan sanat, bireyi bu anlamda hakikatten uzaklaştıran özelliktedir. Aristoteles’te ise tragedya esas alınarak “korku” ve “acıma” duygularının burada verilmesi, insana dair duyguların sanat ile anlamlandırılması, sanatı, insanın hakikatle yüz yüze gelmesini sağlayan bir alan olarak göstermektedir (Özçınar, 2019).

Aristoteles’te ayrıca sanatın yaratım özelliğine vurgu yapılır. “*Aristoteles’e göre praxisle değil, poiesisle ilgili bir etkinlik olan sanat, bir “yapma (making)” süreci değil, “yaratma (creating)” sürecidir*” (Kart, 2015, s. 77). Sanat ürünü basit bir üretim ile ortaya çıkan bir nesneye karşılık gelmemekte, insanın duygularının barındığı yaratıcı bir süreç sonrasında ortaya çıkmaktadır. Sanat eseri, Aristoteles’te “poiesis” olarak tanımlanmaka, burada ortaya çıkan ürün insana dair özellikler barındırmaktadır. Aristoteles’in sanat hakkındaki bu düşüncesi sonrasında gelen birçok düşünürün düşüncesini etkilemiştir. Çünkü bir yapma değil yaratım süreci demek, sanat ve diğer üretim nesneleri arasındaki farkı net ve derin bir şekilde ortaya koymaktadır. Sanat, insan tarafından ortaya çıkan bir nesne olmakla birlikte, insanın kendi “dünyasını” aksettiği bir yaratım nesnesi olarak kendini göstermektedir. Seri şekilde üretilen bir meta değildir sanat. İnsana dair özellikleri kendinde barındıran ve insana kendine dair duygular sezdiren bir yaratım nesnesi olarak insanın dışında vardır. Dolayısıyla Aristoteles tarafından sanatın önemine, özüne dair çok önemli bir tanımdır; sanat bir yapma değil, yaratımdır.

Aristoteles'in sanata dair düşüncesi daha önce değinildiği üzere düşün hayatında etkili olmuştur. Bu doğrultuda Heidegger'in sanat düşüncesi için Aristoteles'in izinde olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eseri Heidegger'de bir nesne olarak kabul edilmektedir. Fakat nesne olmasının yanında sanat eseri nesneyi aşan bir özelliكتedir. Aristoteles düşüncesine paralel olarak sanat eseri sadece yapma, bir nesne, bir araç değildir. Yaratım sürecinin ürünü olması nedeniyle zengin bir öze sahiptir (Kart, 2015, s. 77). Heidegger'de hakikat sanat eserinin kendisindedir, ona içkindir ve ondan bağımsız değildir (Çağmar, 2017, s. 599). Gerek Aristoteles gerek ise Heidegger felsefesinde sanat nesnesi dünyayı içeren yapıdadır. İnsan bu dünyaya girerek hakikate yolculuk yapmaktadır. Sanat eserindeki duyguların insana verilmesi sonrasında hakikat ile insan burada yüz yüze gelmektedir. Dolayısıyla insana kendisini sunan bir yapıdır sanat. Aristoteles'in sanat düşüncesi doğrultusunda hareket alanı bulan Heidegger, sanat nesnesini bir dünya olarak tanımlarken bu dünyanın gerçekliğinin insanı kendi hakikate ulaştıran yapısından söz etmektedir. Bu durum hakikatin nesneye içkinliğinin bağlamıdır. Dolayısıyla, sanat eserinin hakikati insana sunan yegâneliği Aristoteles ve Heidegger tarafından dile getirilir. Aristoteles ve Heidegger'de "korku" ve "katharsis" kavramları iç içe geçmiş kavramlardır. Sanat bu iki düşünürde kişinin kendini bulduğu, hakikate ulaştığı, "araçsallıktan ve kendi olamama" durumundan kurtulduğu bir anlam içermektedir. Bu bağlamda sanat kişinin kendini bulma, tanıma, arınma, keşfetme, anlama noktasında - hakikate ulaşmasında- önemli bir alan sunmaktadır. Sanatın bu işlevi Aristoteles ve Heidegger'de kendini bulmaktadır (Kart, 2015, s. 84). Heidegger'de hakikat öznenen bağımsız nesnede olmakla birlikte, Heidegger "özlü düşünme" ile sanattaki hakikatin varlığını ortaya çıkaran düşünme yöntemini geliştirmiştir (Kart, 2015, s. 84). Sanatın hakikatin keşfi için biricikliği bu nedenledir. İnsana, hayata, doğaya dair tüm dünyayı esere sığdıran sanat, buradan insanın hakikate yol almasında biricik yol oluşturmaktadır (Kart, 2015, s. 84).

Hakikatin nesnede mi öznenen mi olduğu düşüncesinin anlam bulmasında Walter Benjamin'in açıklamaları önemlidir. Walter Benjamin'in sanat ve hakikat hakkındaki düşüncesi Heidegger'den farklıdır. Benjamin'de hakikat nesneden bağımsız öznenen vardır. Nesne, öznenin hakikati bulması, onu keşfetmesi için aracı rol üstlenmektedir (Çağmar, 2017, s. 608). Hakikat burada nesneden bağımsız öznenen bulunmaktadır. Dolayısıyla hakikat özne ve nesne

ilişkiselliğinde ortaya çıkmaktadır. Benjamin, sanat eserinin mitlerle kuşandığını belirtmektedir. Mitler hakikati örten şeylerdir. Mitler, kendini doğa, tarih gibi göstererek kendi içinde bir hakikat oluşturmaya çalışmaktadır. Benjamin'e göre kapitalizmin sanat eserindeki hakikati örtmesi bu şekildedir. Mit burada kapitalizmin gerçek olmayan bu durumunu kurgulayan ve ona gerçeklik özelliğini veren şeydir. Kapitalizm, mitler aracılığıyla hakiki olmayan kendine dair bir doğa ve tarih oluşturmaya çalışmaktadır. Kapitalizm mitlerle oluşturduğu bu örtüyü hakikatin kendisi gibi sunar, bu örtüye doğallık ve tarihsellik katmaktadır. Bu hakikati gizlemedir (Benjamin, 2002). Benjamin'e göre mitler ne kadar hakikati örtmeye çalışsalar da hakikatin mitleri aşan özelliği vardır. Burada insanın yapması gereken, miti aşan hakikati bulup ortaya çıkarmaktır. Hakikat ancak bu şekilde hayat bulmaktadır (Çağmar, 2017, s. 607).

İnsan mitlerle örtülü hakikati ortaya çıkarmak için nasıl bir yöntem kullanmaktadır. İnsanın eylemi hakikati nasıl keşfeder? Walter Benjamin hakikatin ortaya çıkmasını alegorik okumayla sağlandığını belirtmektedir. Alegorik okuma bir anlama biçimidir. Görünenin üzerinden görünmeyeni ve gizleneni ortaya çıkaran özelliktedir. Alegorik okumada dünyanın/sanatın anlaşılması bütünün parçalanması ile mümkündür. Bütün içinde duran hakikat parçalara ayrılarak hakikatin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bütünü oluşturan her bir parçanın ayrı hakikati vardır. Bu hakikatler insanın deneyimiyle ortaya çıkmaktadır (Çağmar, 2017, s. 600). Benjamin, hakikati nesneden bağımsız insanın deneyimine, eylemine bağlamaktadır. Bununla birlikte Benjamin, özne ve sanat nesnesi arasındaki ilişkinin farklı hakikatleri ortaya çıkardığını da belirtmektedir. Bu durum zengin bir hakikat sahası oluşturmaktadır. Dolayısıyla Benjamin, sanattaki hakikatlerin başka hakikatlere kapı araladığını, bütün olarak keşfedilmiş bitmiş bir hakikatin olmayacağını söylemektedir (Çağmar, 2017, s. 600). Dolayısıyla Heidegger ve Benjamin'in sanat ve hakikat konusundaki düşünceleri farklılık taşımaktadır. Bu doğrultuda Heidegger'de hakikat, öznenen bağımsız, sanat nesnesinin içindedir. Birey, sanat eserindeki dünyaya bakarak hakikate ulaşmayı başarmaktadır. Benjamin'de ise hakikat nesneden bağımsız öznenen vardır. Özne, hakikat ilişkisini esere yansıtmaktadır. Böylece hakikat, esere özne tarafından verilen bir duruma karşılık gelmektedir. Ayrıca eserdeki hakikat, farklı öznelerin sanat eseriyle kurduğu ilişki ile birlikte başka hakikatlere yol açabilmektedir. Bu durum hakikatin farklı öznelerde zenginleşmesi,

çoğullaşmasıdır (Çağmar, 2017, s. 600). Benjamin bu çoğullaşmanın “alegorik okuma” ile olduğunu belirtmektedir. Alegorik okuma, sanat eserindeki görünmeyen, mitlerle örtülü olan hakikatin bulunmasına yardımcı olan yöntemin adıdır.

Sinema sanatında hem yönetmen olarak hem de düşünce insanı olarak emek veren sanatçı sayısı fazla değildir. Dünyada buna verilecek örnekler sayılıdır. Şüphesiz bu örneklerden biri Andrei Tarkovsky’dir. Tarkovsky hem yönetmen hem de yazar olarak sinema sanatına önemli katkılar sunmuştur. Bu çalışmada hakikat ve sinema konusunda Tarkovsky’nin incelenmesinin nedeni, hakikati bulma noktasında somut eser ortaya koyan ve konu hakkında düşünsel metinler yazan yönetmen olmasıdır. Tarkovsky çektiği yedi filmde de merkeze insanı koymuştur. Sinema eserlerinde insanın kendine dair sorularına cevap arama ya da kendini arama yolculuğu sunan bir sanat anlayışı vardır (Özçınar, 2019, s. 41). Tarkovsky, yazdığı metinlerde sinemanın ikili yapısından da söz etmektedir. Bir yandan ticari bir nesne olarak dolaşıma giren filmlerin eğlence tekelleri tarafından sinemayı bir sömürü aracı olarak kullandıklarını diğer yandan ise eser niteliği taşıyan filmlerin başka hiçbir sanat eserinin başaramayacağı bir gücü barındırdığını söyleyerek eser niteliğindeki filmlerin insanın olgusal deneyimini genişlettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla Tarkovsky, sinemayı, merkeze insanı koyarak sinemayı insanın kendine yolculuğu noktasında en önemli araç olarak göstermektedir. Tarkovsky, sinemada merkeze insanı koymayı sanatçının ahlaki sorumluluğu olarak görmektedir. Bununla birlikte hakikati de bu doğrultuda tanımlayan Tarkovsky, imgenin hakikatin sureti olduğunu söylemektedir (Özçınar, 2019, s.38).

Sanat ve hakikat ilişkisi tarihsel bağlamda açıklandıktan sonra bu çalışmanın ana konusu olan Emin Alper’in sinemasından yola çıkarak sinema-hakikat ilişkisi kurulabilir. Tarkovsky ve Benjamin’in sanat eserine dair düşüncelerinin Emin Alper filmlerinde doğrudan yer bulduğunu belirtmek mümkündür. Tarkovsky’nin ticari bir nesneden öte eser niteliği taşıyan filmlerin, merkeze insanı koyarak hakikate dair fikir üretmesi düşüncesi Emin Alper Filmleri’nde karşılık bulmaktadır. Emin Alper dört sinema filminde, insana dair düşünce merkezi roledir. Alper, filmlerde toplumsal, politik, kültürel yaşamda insanın durumunu işlemektedir. İnsani durumu ticari kaygıdan öte hakikatle ilişki

kurma kaygısı güderek yapmaktadır. Filmleri ile toplumsal yaşamdaki dinamikler arasında ilişkiselliğin kurulumu bu bağlamda yönetmeni doğrulamaktadır. Öte yandan hakikatin ortaya çıkarılmasının alegorik okumayla mümkün olduğunu belirten Benjamin'in düşüncesine paralel bir kurguyla karşılaşırız Emin Alper filmlerinde. Tepenin Ardı'nda alegori ile toplumsal yapıya sirayet eden ötekilik, militarizm, ataerkillik gibi birçok konu işlenmektedir. Abluka'da Althusser'in DİA'ları, özellikle medya aygıtı alegorik okumayla seyirciye aktarılmaktadır. Ayrıca DBA'nın "zor" u esas alan durumuna dair birçok okuma mevcuttur bu filmde. Kız Kardeşler ve Kurak Günler filmlerinde de durum benzer minvalde ilerlemektedir. Taşradaki yoksulluk, toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkileri her iki filmde hakikatten kopmayan bir nitelikte ele alınmaktadır. Dolayısıyla Emin Alper, alegorik anlatımla toplumsal yaşamın analizini sinematografiye aktaran, merkeze insanı alan bununla birlikte hakikat ile sinema arasında güçlü diyalog oluşturan filmlere imza atmıştır.

Hakikat ve sanat arasındaki ilişki, sanat niteliği taşıyan eserlerde kurulabilmektedir. Sanat niteliği olmayan eserlerde bu ilişki sorunlu olmaktadır. Sanat ve hakikat tartışmasında es geçilmeyecek alan şu ki sanat eseri, hakikatten koparak fetişleşmektedir. Fetişleşme, ticari metaya dönüştürme ve simgesel değeri azaltmakla sanat eserinin hakikat ile olan bağını zayıflatmaktadır (Aydoğan, 2019, s. 83). Sanat eseri insana ve dünyasına dair hakikati/hakikatleri içinde barındırmaktadır. Eserle kurulan ilişki bu hakikatlerin ortaya çıkmasını ve zenginleşmesini sağlamaktadır.

1.2.4 Değerlendirme

İnsanın gerçeğe, hakikate ve doğrulara ulaşmasında sanat, bilim ile birlikte önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlamda sanat, insanın hakikatlere ulaşmasında, hakikati keşfetmesinde önemli bir çerçeve sunar. Bu çerçeve, Aristoteles'in tragedyadaki "acı" ve "korku" duygularıyla hakikate giden insana yol göstermesinde bulunmaktadır. Bu çerçevede Benjamin'in alegorik okuması ile sanat eserinde mitleri aşan hakikati görmek mümkün. Ayrıca Heidegger'de "özlü düşünüm" ile kişinin sanat eseriyle kendine olan yolculuğunda da bu çerçeveyi görmekteyiz. Bununla birlikte yaptığı filmlerde insanı merkeze koyan, sinemayı insanın kendisine yolculuğu olarak gören, filmleriyle bu yolculuğu somutlaştıran Tarkovsky'nin eserlerinde, hakikatin yolculuğuna tanık olmaktadır. Dolayısıyla

sanat eseri, insanın kendine yolculuğunda, dünyayı keşfinde, kendini anlama ve tanıma sürecinde kılavuz olma özelliği barındırmaktadır. İnsana kendisini yakınlaştıran hakikatlere ulaşımını sağlayan sanat, insana entelektüel haz vermektedir. Fakat burada unutulmaması gereken önemli durum ise sanat eserindeki hakikat insana açık olarak sunulmamaktadır. Sanattaki hakikate ulaşmak için insanın eyleme geçmesi gerekmektedir. Benjamin'in alegorik okuması, Heidegger'in özlü düşünümü, Tarkovsky'nin film çekmesi buna örnektir. Bu bağlamda sanat, eylemde bulunan insana hakikatlerle yüz yüze gelme olanağı vermektedir. Heidegger'in deyişiyle hakikatlere dair dünyayı sunmaktadır. Sinema sanatı doğrultusunda bakıldığında sanat ve hakikat ilişkisi sinema sanatının anlam bulmasında önem arz etmektedir. Bu bağlamda Emin Alper'in incelediğimiz dört filmi hakikatin sinematografik anlamda sinema ile diyalog kurmasına aracılık etmektedir. Dolayısıyla sanat ya da özel olarak sinema sanatını hakikatin ortaya çıkmasında araç olarak görebilmekteyiz. İnsanı merkeze almayan, insani nitelikten yoksun, bu amaçtan uzak olan eserlerin bu yolda araç olması mümkün değildir.

1.3 Hegemonya

Sinema konusunda önemli kavramlardan biri de hegemonyadır. Hegemonya, kapitalizmin toplumsal ve siyasal alanda dönüşümlerini açıklamak üzere önemli bir alana karşılık gelmektedir. Kavramı sosyal bilimlere kazandıran Gramsci olmamakla birlikte kavramın ayaklarının yere basmasını sağlayan kişi Gramsci'dir. Gramsci tarafından hegemonyanın derinliğine analiz edilmesi ve kavramın netleşmesi hegemonyanın onunla anılan bir kavram halini almasını sağlamıştır. Bu çalışmada sinema ve ideoloji arasındaki ilişki açıklanırken hegemonya kavramına da ayrı bir başlık açılmasının nedeni ideoloji ve hegemonya arasındaki ilişkinin önemidir. Zira ideoloji kavramını hegemonya kavramını anmadan açıklamak eksik bir anlatıya neden olmaktadır. Bu doğrultuda ideoloji ve hegemonya kavramlarının varlık alanlarının beraber tanımlanması önem taşımaktadır. Kavram Gramsci paralelinde düşünüldüğünde ideoloji ve hegemonya analizi yakinen kurulmaktadır. Gramsci'ye göre ideoloji hegemonyayı kuran, onu yıkan, onun yerine başka hegemonya kurabilecek bir yapı olarak tanımlanmaktadır (Gramsci, 2018, s. 238). Dolayısıyla ideolojinin daha kapsamlı tartışılması için hegemonya kavramına dair açıklamaların yapılması önem arz etmektedir.

Bu bölümde hegemonya kavramının açıklanmasının yanısıra hegemonyanın inşasında önemli yeri olan sivil toplum kavramına da yer verilecektir. Gramsci'nin hegemonya kavramının yanısıra politik toplum kavramı ve hegemonya ile ideoloji arasındaki ilişki bu çalışmada yer bulmaktadır. Bu bölümde ayrıca sinema sanatının hegemonya ve ideoloji kavramları çerçevesinde durduğu yer açıklanmaktadır.

1.3.1 Hegemonya- İdeoloji

Sosyal bir varlık olan bireyin toplumsallaşma koşulları yaşadığı coğrafyada yapılar ile kurduğu ilişki sonrasında belirlenmektedir. Bireyin bilinci Althusser'e göre bu yapılar sonrasında şekillenmektedir. Ailede başlayan süreç, okul, din gibi kurumlarla devam etmekte ve birey yaşadığı coğrafyada en nihayetinde devleti tanımaya başlamaktadır. Dolayısıyla devletin organize ettiği tüm kurumlar bireyin toplumsal yaşamdaki inşa sürecinde rol almaktadır. Bu sebeple Gramsci hegemonya kavramının çerçevesini çizirken ekseriyetle devlet ile olan ilişkisini vurgulamaktadır. Gramsci'ye göre devlet hem politik

toplumu hem de sivil toplumu kapsamaktadır. Ona göre “*Devlet zorlayıcı güce bürünmüş hegemonyadır*” (Özbek, 2000, s. 121). Dolayısıyla devlet, bireyin doğumundan ölümüne kadar etrafında oluşan politik, kültürel, ahlaki yapıların hepsine hâkim olmaktadır. Egemen siyasal güç, devlete sahip olmakla birlikte bu yapılara da dolaylı olarak hâkim olmaktadır.

Birey, kurumların oluşturduğu “düzen” doğrultusunda yaşamına devam etmekle birlikte bu kurumları hem örtük olarak tanımakta hem de açık bir şekilde bu kurumlarla karşı karşıya kalmaktadır. Çünkü bu kurumlar, genel anlamda devlet aygıtının sürekliliğini sağlamaya çalışan alanlara karşılık gelmektedir. Birey, toplumsal yaşamda içinde doğduğu, büyüdüğü kültürel yapıda bunu öğrenmekte, sonrasında devletin bazı kurumları ile somut olarak karşılaşmaktadır. Althusser’e göre hemen hemen her toplumda ailenin, okulun, din kurumunun, hukuk kurumlarının, yazılı ve sözlü basının bireyin sosyal ve kültürel yaşamı için üstlendiği rol buna benzerdir. Bireye yapılar tarafından kodlar verilerek egemenin sürekliliği nesiller boyunca sağlanmaktadır. Ailede anne babanın sahip olduğu rol, dini kurumlarda görevli kişilerin verdikleri vaaz, okullarda öğretmenlerin verdiği eğitim, radyo ve televizyon kanallarında verilen haber, genel anlamda egemen sınıfın devlet eliyle sürekliliğini sağlamak için araç olarak kullandığı kurumlara dönüşebilmektedir (Althusser, 2000, s. 43). Gramsci’nin ideoloji paralelinde tanımladığı hegemonyanın oluşumu bu doğrultudadır. Çünkü Gramsci hegemonya kavramını bu toplumsal yaşam içinde geliştirmektedir. Hegemonya bireyin içinde bulunduğu toplumsal yaşamda egemen siyasi düşüncenin kültürel ve ahlaki kodlarla bireye “rıza” yoluyla verilmesi olarak tanımlanmaktadır (Gramsci, 2018, s. 239). Birey doğumdan itibaren bulunduğu her toplumsal kurumda bu kodlarla ilişki sağlamaktadır. Bu kodlar ile birey bazen örtük bazen de çıplak bir şekilde hegemonya alanında ideoloji ile inşa edilmektedir.

Önceki bölümde ideoloji kavramını açıklarken, Althusser’in DİA ve DBA soyutlamalarından yola çıkarak açıkladığımız ideolojik örüntü ile hegemonya kavramının toplumsal alandaki çakışmasını burada da görebilmekteyiz. Devlet, toplum, siyasal yapı üçgeninde bireyin içinde yaşadığı atmosferin daha iyi görülmesi ve yeterli bir anlamlandırmanın yapılması için bu iki soyutlamanın anlaşılması önem arz etmektedir. Bununla birlikte egemen siyasal iktidarın arzu

ettiği sivil ve politik toplum, toplumsal kurumların ideolojik araçsallığında hegemonyaya dönüşmektedir. Hegemonyanın oluşumunda ideolojinin önemine vurgu yapan Gramsci, ideolojinin, insanların kendi konumlarını oluşturdukları ve bilinç kazandıkları dolayısıyla kitlelerin örgütlendiği alana karşılık geldiğini belirtmektedir. Maddi güçler ile ideoloji ilişkisinin biçim-içerik ilişkisi çerçevesinde olduğunu ifade eden Gramsci, maddi güçlerin içerik, ideolojinin ise biçimi oluşturduğunu söylemektedir (Gramsci, 2018, s. 243).

1.3.2 Siyasal Bir Kavram Olarak Hegemonya

Althusser ideoloji kavramını açıklarken bilincin önemine vurgu yapmıştır. Althusser'e göre bilinç, ideolojinin toplumsal yaşamda hayat bulması için olmazsa olmaz bir role sahiptir. İdeolojinin bireyle olan diyalogunu kuran bilincin kendisidir. İdeoloji kavramını ele alırken onu çağrı olarak tanımlaması, ideolojinin bilinç ile olan diyalogu ile ilgilidir. Dolayısıyla Althusser 'den yola çıkarak söylersek, ideolojiler bilinç sayesinde toplumsal yaşamın her alanına sirayet etmektedir.

Althusser'in ideoloji alanı ile Gramsci'nin sivil toplum alanı benzer bir çerçeve sunmaktadır. Egemen iktidarın sürekliliğini rıza yoluyla sağladığı alandır sivil toplum. Rıza, egemenin madunlar üzerinde hegemonya ile kurduğu yapının karşılığıdır. Bu hegemonik yapının inşası, sivil toplumdaki yapıların ideolojik inşası sonucunda meydana gelmektedir (Gramsci, 2018, s. 240). Böylece hegemonya ve ideoloji, egemen iktidar tarafından meşruiyet için kullanılmaktan asla imtina edilmeyen iki alana karşılık gelmektedir.

Althusser'in ideoloji kavramını tanımlaması ile Gramsci'nin hegemonya kavramını tanımlaması benzer bir çerçeve sunmaktadır. İdeoloji ile yapılar arasındaki ilişki Althusser 'de karşımıza çıkmaktadır. Devletin İdeolojik Aygıtları adlı eserinde Althusser, ideolojinin insanın bilinciyle oluştuğunu anlatırken bu bilincin oluşmasındaki ana etkenin kamu kurumları ve özel kurumlar eliyle oluştuğunu belirtmektedir. Kamu kurumları ve özel kurumların isimlerini ve alanlarını açıklayan Althusser, aile başta olmak üzere, medya, din, okul gibi birçok yapının bireyin bilincindeki ideolojik alanın oluşmasında etkili olduğunu söylemektedir (Althusser, 2000, s. 44). Bunun yanında Gramsci, ideoloji ve hegemonya kavramlarını yakın temas halinde işleyerek toplumsal ve politik yaşamı anlamlandırmaya çalışmıştır. İdeolojinin yapılar yoluyla toplumsal

yaşamı şekillendirdiğini, dolayısıyla insana ulaştığını belirten Gramsci, hegemonya alanının oluşmasında ideolojinin etkililiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla Gramsci'nin politik ve sivil toplum soyutlamalarının Althusser'in DİA ve DBA'ları oluşturmaya temel oluşturan kuramsal düşünce olduğunu söyleyebiliriz. Devleti politik toplum ve sivil toplumun toplamı olarak tanımlayan Gramsci (Gramsci, 2018, s. 289), politik toplumun “zor” u kullanarak sivil toplumun da “rıza” yı kullanarak etkinleştirdiğini belirtmektedir. Hegemonya burada, sivil toplumda rızanın inşasına karşılık gelmektedir. Toplumsal yapılar, ideolojik bağlamlarıyla rıza oluşturarak hegemonik inşayı oluşturmaktadır. Dolayısıyla “rıza” ve “ikna”, Gramsci tarafından hegemonyanın merkezine alınan kavramlardır. Gramsci, hegemonya kavramını kullanırken rıza kavramından yola çıkmaktadır ve hegemonyayı “*rızanın örgütlenmesi*” olarak tanımlamaktadır (Gramsci, 2018, s. 373). İdeoloji tarafından kurgulanan bilinç, “rıza” nın oluşması için egemen tarafından yapılar aracılığıyla zora başvurmadan süreci başlatmaktadır. Bu sürecin bütünü Gramsci, hegemonya olarak tanımlamaktadır (Çoban, 2012, s. 6). Dolayısıyla hegemonya, egemeni ayakta tutan ve onun egemenliğini perçinleyen süreci betimlemektedir.

Sonuç olarak, Gramsci, hegemonyayı yönetici sınıfın egemenliğini sürdürmesi olarak tanımlamaktadır. Hegemonik süreçte oluşan rıza, kültürel, iktisadi ve askeri alanlar yardımıyla oluşmaktadır. Askeri ve iktisadi alanlar hegemonya sürecinde aktif olarak var olsalar dahi hegemonyayı asıl oluşturan alan kültürel alandır ve egemen iktidar meşru zeminini bu alanda birey ve toplumla kurduğu ilişki sayesinde oluşturmaktadır (Çoban, 2012, s. 6). Dolayısıyla hegemonya, Gramsci'nin toplumsal yaşamı sınıflandırırken politik ve sivil toplum olarak ayırması neticesinde, sivil toplumun alanına daha çok temas etmektedir. Çünkü sivil toplum, hegemonyayı oluşturan kültürel ve sosyal kodların var olduğu alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3.3 Politik Toplum ve Sivil Toplum

Gramsci, politik toplum ve sivil toplum kavramlarının açıklamalarından yola çıkarak devletin bu iki alanın toplamına eşit olduğunu belirtmektedir (Gramsci, 2018, s. 289). Politik toplum, devletin toplumsal yaşamı zor kullanarak oluşturduğu alana karşılık gelirken; sivil toplum, rıza ve ikna ile bireyleri devletle ilişkilendiren, toplumsal yapılar aracılığıyla ideoloji bağlamında bireylerin

devletle manevi bağ kurmalarını sağlayan alana karşılık gelmektedir. Devleti tanımlarken Gramsci, devlet = sivil toplum + politik toplum denklemini kurarak devleti “*zor zırhıyla korunan hegemonya*” olarak tanımlamaktadır (Gramsci, 2018, s. 289).

Alt yapı ya da üretim ilişkileri kapitalist toplumun iktisadi boyutunu oluşturmaktadır. Kapitalist devlette sermaye, üretim ilişkilerinde artı değer için üretim sağlayarak sermayenin katmerleşmesine neden olmaktadır. Bu katmerleşme, işçinin daha iyi koşullarda yaşamasına müsaade etmeyen payla sağlanmaktadır. İşçi, artı değerden aldığı belirli payla yaşamını idare etmekle birlikte, her gün burjuvazinin üretim araçları için kaldığı yerden çalışmasına devam etmek için dinlenmekte ve bu süreç böyle devam etmektedir. Kapitalizmde sermaye bu döngünün sürmesi için sınıfsal mücadelesini vermektedir.

Kapitalist süreçte ekonomik yapıya sahip olan sınıf, bu sürekliliğinin sadece ekonomik üstünlükle olamayacağını farkındadır. Çünkü bu sahiplik, somut bir adaletsizliğe işaret etmektedir. İşte bu adaletsiz ilişkinin “adaletli” olarak görünmesi, toplumun her kesiminin ve özellikle işçi sınıfının bu adaletsizliğe karşı eylemde bulunmaması için egemen sınıf ayrı bir yola başvurmaktadır. Bu yol, ideoloji ve hegemonya kavramlarıyla anlatılan alana karşılık gelmektedir. Egemen sınıf, ideoloji aracılığıyla toplumsal formasyonda bireylerin “rıza” sını almakta ve bu doğrultuda hegemonyasını kurmaktadır. Toplumda var olan ekonomik eşitsizlik böylece hegemonya ile örtülmüş olmaktadır. Kapitalizmin ve egemen sınıfın kendi sürekliliğini sağlaması ve meşruiyetini bulması bu kavramların araçsallaştırılmasıyla mümkün olmaktadır. Zira kapitalizm insanlık tarihinin en büyük ekonomik adaletsizliğini barındırmaktadır. Adaletsizlik, egemen tarafından kurulan hegemonyanın “madun” lar tarafından kabul edilmesi ile meşruiyet bulmaktadır (Gramsci, 2018). Dolayısıyla “*madun*” un iktidar karşısında konumu, hegemonyanın yanında ideolojik inşa ile olmaktadır.

Hegemonya, toplumsal yapıların ideolojik süreçleri doğrultusunda, özellikle sivil toplum alanında iktidar tarafından inşa edilen bir süreçtir. Hegemonyanın hem üst yapı alanında hem de ekonomik alanda karşılığı bulunmaktadır. Dolayısıyla hegemonya, esas olarak rıza ile ortaya çıkan bir sürece karşılık gelmekle birlikte iktisadi temele de sahip olmaktadır. Fakat esas

olarak sivil toplum yapısından beslenmektedir (Gramsci, 2018, s. 290). Gramsci hakkında üst yapı filozofu tanımlaması yapılsa da alt yapı ve üst yapı arasındaki ilişkiselliğe vurgu yapması ve alt yapı ile üst yapı ilişkisini diyalektik süreç olarak tanımlaması bu tanımlamayı boşa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Gramsci, toplumsal ve politik alanda alt yapının başatlığına vurgu yapsa da üst yapı unsurlarının önemini ıskalamamaktadır. Gramsci'nin hegemonya kavramına dönük açıklamalarına bu paralelde bakılabilir. Dolayısıyla hegemonya için, üst yapıdan beslenen ve sivil toplum alanında inşa edilen fakat iktisadi temel ile ilişkisi de bulunan bir kavram tanımlaması yapılabilir.

Althusser'in DİA'sı ile Gramsci'nin hegemonya soyutlamaları egemenin toplumsal yaşamdaki adaletsiz durumun nasıl sağlandığını bize anlatmaktadır. Devletin İdeolojik Aygıtları ile hegemonya, egemenin eliyle toplumsal yaşamdaki özellikle ekonomik eşitsizliği/adaletsizliği olağan bir durum gibi göstermek için üzerlerine düşen görevleri yerine getirmektedir. İdeoloji bireyin bilinçlerinde bu durumun doğal bir seyir olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu söylem aile başta olmak üzere, okul, din, medya gibi tüm alanlarda tekrar edilmekte ve böylece bu kabullenme pekiştirilmektedir. Benzer bir şekilde hegemonya, bu eşitsizliği rıza temeline indirmeye çalışmaktadır. Burada rıza, toplumsal yapıların ideolojik inşası sonucunda oluşmaktadır. Hegemonyayı Gramsci tarafından *rızanın örgütlenmesi* olarak tanımlanmasını belirtmiştik. İşte burada ekonomik eşitsizlik ve beraberinde gelen sosyal ve kültürel eşitsizlik, hegemonya ile rıza temeline dayandırılmakta ve böylece egemen sınıf kendi meşruiyetini sağlamaktadır. Ekonomik, sosyal, kültürel eşitsizlik bu soyutlamaların toplumsal alandaki araçsal etkisiyle rıza temeline erişmektedir. Böylece “*madun sınıf*” bu eşitsizliğin meşruluğuna izin vermektedir.

Hegemonya, sivil toplum alanındaki örgütlenmeler aracılığıyla sağlanmaktadır. Hegemonya, bireylerin toplumsal yapılar ile kurdukları örtük ilişki sonucunda oluşan bir süreç karşılık gelmektedir. Bu alanın olmaması, egemen iktidarın baskı aygıtını devreye sokmasına neden olmaktadır. Yani toplumsal yaşamda “*madun*”, egemenin konumuna “*rıza*” göstermektedir. Sivil toplum içinde örgütlenmeler aracılığıyla hegemonyanın sağlanamaması, durumunda politik toplumun “*zor*” kullanması devreye girmektedir.

1.3.4 Hegemonya ve İdeoloji ilişkisi: Gramsci ve Althusser

Gramsci’de hegemonyanın inşa edildiği sivil toplum ve politik toplum arasındaki geçişkenlik ile Althusser’in DİA ve DBA’sı arasındaki geçişkenlik benzer bir doğrultu oluşturmaktadır. İdeolojik yapılanma ve baskı aygıtlarının Althusser ’de karşımıza çıktığı şekliyle Gramsci’de de sivil toplum ve politik toplum soyutlamaları bulunmaktadır.

Hegemonya sivil toplumdan aldığı güçle ortaya çıkmaktadır. Toplumsal yapıların ideolojik çerçevede bireylere ulaşması, egemen iktidarın istediği davranışların toplumda yayılması, toplumu egemen güç için arzu edilen hale getirmektedir. Hegemonya, egemen için “rıza” ve “ikna” ile oluşmakta, bunun olmaması durumunda egemen güç “zor” a başvurmaktadır. Tüm bu durumlar toplumsal yaşamdaki “düzen” in sağlanması için egemen güç tarafından yapılmaktadır. Bu düzen hali iktidarın toplumdan istediği duruma karşılıktır. Politik toplum ve sivil toplum ile DİA ve DBA arasındaki bağlantı da bu bağlamda kurulmaktadır. Althusser, DİA’ların toplumsal yapılar aracılığıyla bireylerin bilincinde egemen ideolojiyi inşa ederken sürecin sekteye uğraması durumunda DBA’ların müdahalede bulunduğu açıklamaktadır. Yani DİA genel olarak toplumda rıza ve ikna ile egemen iktidarın ideolojisini insanlara ulaştıran araçsal bir görev edinmektedir. Ayrıca Althusser DİA’ların ekseriyetle özel alanda yer aldığını da belirtmektedir. Dolayısıyla, Althusser ’deki DİA, Gramsci ’deki sivil topluma karşılık gelirken, DBA ise politik topluma karşılık gelmektedir (Özbek, 2000, s. 144). Hegemonya da sivil toplumdan hareket etmekle birlikte ideoloji araçsallığında kendini var eden bir durumu ifade etmektedir.

Sonuç olarak hegemonya, Gramsci ’ye göre sivil toplum alanında inşa edilen bir sürece tekabül etmekte birlikte sivil toplum, politik toplumla birlikte devleti oluşturmaktadır. Devlet, iktidar ile politik toplumda zor kullanarak, sivil toplumda da rıza ve iknayı kullanarak toplumsal, kültürel, politik birliği sağlamaktadır. Gramsci’nin bu tanımlamalarına paralel olarak Althusser ideolojik inşa süreçlerinin de benzer süreçlerden geçtiğini söylemektedir. Dolayısıyla Gramsci’nin sivil toplum ve politik toplum tanımlamaları ile Althusser’in DİA ve DBA soyutlamaları toplumsal, kültürel ve politik alandaki anlamlandırmaları benzer doğrultudadır. Bu çalışmanın ana konusu olan sinema sanatının hegemonya ve ideoloji paralelinde içerik analizi bu doğrultudadır. Çalışmada ana eksen olarak varsaydığımız ideolojinin tüm filmlerde olduğu fikri, bu iki

kavramın toplumsal karşılığı ile açıklanmaktadır. Gramsci ve Althusser'den yola çıkarak bu konuda son söz olarak denilebilir ki; toplumsal kurumlar ideoloji aracılığıyla bireylerin bilinçlerinin inşasında rol oynamaktadır. Bu inşa toplumsal, politik ve kültürel alanda hegemonya oluşturmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal yaşamı konu edinen sinema filmleri politik kaygı taşımasalarda, insana dair konuları perdeye aktarmalarından sebep hegemonyanın alanına dahil olurlar.

1.3.5 Bir Hegemonya Aracı Olarak Sinema

Sinema, Lumi re Kardeşler'den bu yana insanların doğa ile kurduğu ilişkiyi perdeye yansıtmaktadır. Sinema filmi, senaryo, yönetmen, oyuncular ve teknik ekip olmak üzere bir çok insanın ekip olarak ortaya çıkardığı bir eserdir. Filmin senaryo aşaması yaratıcının bilincinin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer şekilde filmin, yönetmenlik, kurgu ve montaj durumlarıda insan bilincinin müdahalesi sonrasında oluşmaktadır. Dolayısıyla sinema seyircisine ulaşan film yaratıcılarının bilinçleri doğrultusunda oluşmaktadır. Sinema filmleri, ortaya çıktığı toplumsal yaşamda var olan teknik, ideolojik, kültürel, toplumsal yapıların etkisinde ortaya çıkmaktadır.

Sinema filmi, ortaya çıktığı ülkede var olan toplumsal ilişkilerin dışavurumu olabilmektedir. Bu ilişkiler, egemen siyasal yapının sivil ve politik toplumda oluşturduğu hegemonya özelliklerini taşımakla birlikte, bireyin bilincine sirayet eden ideolojinin yansması da olabilmektedir. Bununla birlikte genel anlamda sanat, özel olarak sinema, hem ideoloji hem de hegemonya alanlarının ikili yapısına ev sahipliği yapmaktadır. Sinema egemenin kendi ideolojisini pekiştirdiği bir alan olmanın yanısıra egemenin ideolojisinin inşasına muhalif eylemleri de kapsamaktadır. Dolayısıyla hakikatle bağını koparmayan ve sanat niteliği taşıyan sinema ürünleri, seyirciye hakikat doğrultusunda toplumsal yapıyı anlama yolu sunmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. EMİN ALPER SİNEMASI

Emin Alper, 2012 yılında vizyona giren Tepenin Ardı filmi ile sinema dünyasına adım atmıştır. Tepenin Ardı'nı 2015 yılında Abluka, 2019 yılında Kız Kardeşler ve son olarak 2022 yılında vizyona giren Kurak Günler filmi takip etmiştir. Tepenin Ardı filminden Kurak Günler filmine kadar seyirciye ulaşan dört filmde de yaşadığımız coğrafyadaki toplumsal sorunlar yer almaktadır. Tepenin Ardı filminde ötekilik konusunu ana hatta işleyen yönetmen ayrıca hegemonik hal alan erkekliği ve toplumsal cinsiyet sorununa da değinmektedir. Abluka filminde Alper'in Türkiye'nin politik sahası ile daha yakın temas kurduğuna tanık olunmaktadır. 2015 yılında ülkemizde birçok ilde bombalı saldırılar olmuş ve bazı iller devletin güvenlik ekiplerince ablukaya alınmıştır. Emin Alper, yaşanan bu olaylardan önce Abluka filminde İstanbul'da polis tarafından ablukaya alınan bir mahalledeki yaşamı konu edinmiştir. Ablukaya alınmış bu mahalle gökdelenlerin arasında sıkışan bir gecekondu mahallesidir. Emin Alper, Abluka filmi ile ablukayı hem düz hem de metaforik anlamda konu edinmektedir. 2019 yılında çekilen Kız Kardeşler filminde Emin Alper sahneyi kadınlara bırakmıştır. Beslemelik konusunu merkeze alan film, taşradaki toplumsal eşitsizliğe kamerayı çevirmiştir. Film, toplumsal eşitsizlik konusunun yanı sıra, toplumsal cinsiyet, ataerkillik ve satatü tahakkümü olmak üzere birçok konuya yer vermektedir. 2022 yılında perdeye yansıyan Kurak Günler ise Alper'in son filmidir. Anadolu'da bir taşra kasabasında geçen film, nepotizm, kuraklık sorunu ve toplumsal cinsiyet gibi konular üzerinde durmaktadır.

2.1 Tepenin Ardı

2.1.1 Künye

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Oyuncular: Tamer Levent, Reha Özcan, Mehmet Özgür, Berk Hakman, Banu Fotocan, Furkan Berk Kıran

Vizyona Girdiği Tarih: 2012

Tür: Dram

Yapımcılar: Seyfi Teoman, Emin Alper, Enis Köstepen

Ülke: Türkiye, Yunanistan

2.1.2 Filmin Konusu

Aralık 2012 yılında Türkiye’de vizyona giren Tepenin Ardı, Emin Alper’in ilk sinema filmidir. Emin Alper doksanlar sonrasında Türkiye sinemasında kamerasını toplumsal yaşama çeviren az sayıdaki yönetmen arasına bu film ile geçmiştir. Tepenin Ardı, yönetmenin ilk filmi olmasına rağmen sinematografik bağlamda iç tutarlılığa sahip önemli bir filmidir.

Film, yönetmen Emin Alper’in memleketi olan Karaman’ın Ermenek ilçesine bağlı bir yaylada çekilmiştir. Film, orman işletmesinden emekli olduktan sonra babadan kalma arazide yaşamaya başlayan Faik Ağa’nın hikayesini merkezine almaktadır. Faik Ağa burada, ortakçısı Mehmet, Mehmet’in çocukları Aliye, Süleyman ve Ortakçı Mehmet’in eşi Meryem ile yaşamaktadır. Faik Ağa’nın oğlu emekli edebiyat öğretmeni Nusret, oğulları Zafer ve Caner ile babası Faik Ağa’yı ziyaret için yaylaya gelirler. Film bu ailenin bir günlük hikayesini anlatmaktadır. Filmin temel meselesi, toprağın kadim sahipleri Yörüklerle, toprağa hukuki olarak sahip olan Faik Ağa’nın karşılaş(a)ma(ma)sı ve mülkiyet üzerinden çatışmasıdır (İleri & U. Ceren Ünlü, 2013).

2.1.3 Filmin Karakterleri

Faik Ağa (Tamer Levent): Filmin ana karakteri olarak Faik Ağa’da hegemonik erkeklik hali, iktidarın taşradaki temsili ve toplumsal yaşama sirayet eden paternalist anlayış görülmektedir. Devletin ideolojik aygıt olarak araçsallaştırdığı aile kurumunun iktidarın istediği minvalde nasıl inşa edildiği ve kültürel alanda nasıl sürekli hale geldiği bu karakterde görülmektedir. Faik Ağa filmde, hem aile aygıtının inşa ettiği ideolojinin hem de toplumsal cinsiyet bağlamında erkeğin hegemonyasının karşılığıdır. Faik Ağa’nın çiftlikte oluşturduğu durum, hakikatin mitleştirildiği, devlet aygıtının istediği ideolojik zeminin hegemonik anlamda oluşturduğu mikro bir kosmos olarak tanımlanabilir.

Ortakçı Mehmet (Mehmet Özgür): Faik Ağa’nın çiftliğinde ailesiyle birlikte yaşayan ve Faik Ağa tarafından kişiliği yok sayılan, hırsını, öfkesini Faik Ağa’nın kavak fidelerinden alan kişi olarak tanırız Ortakçı Mehmet’i.

Meryem (Banu Fotocan): Meryem, Faik Ağa'nın hegemonik erkeklik inşasında kadının yerini temsil etmektedir. Film boyunca evin içinde gördüğümüz Meryem, filmin sonunda erkekleri sulha çağırırsa da çağrısına karşılık verilmez.

Aliye (Şevval Kuş): Meryem'in küçük kızı Aliye, henüz hakikatin çarpıtılmasına uğramamış, gerçekleri gün yüzüne çıkaran kişidir. Ortakçı Mehmet'in ve ailesinin Yörük olduğunu seyirciye söyleyendir.

Süleyman (Sülo) (Sercan Gümüş): Ortakçı Mehmet'in oğludur Süleyman. Faik Ağa, Faik Ağa'nın oğlu Nusret ve torunu Caner'in ona ve ailesine karşı olumsuz davranışlarını görse de tepkisini gizli veren ve filmin sonunda Faik Ağa'nın iktidarına itaat eden karakter olarak görmekteyiz Süleyman'ı.

Nusret (Reha Özcan): Faik Ağa'nın emekli edebiyat öğretmeni oğlu Nusret, çiftliğe oğulları Caner ve Zafer ile gelir. Babasının çiftlikteki iktidarına romantik reflekslerle karşı çıksa da günün sonunda babasının arkasında saf tutar. Meryem ile ilişkisi çiftlikteki inşa edilen hegemonik erkekliğin sürekliliğine atıf gibidir.

Caner (Furkan Berk Kıran): Nusret'in küçük oğlu Caner'I, dedesi Faik Ağa'ya özenen bir karakter olarak görmekteyiz. Yaşadığı anlaşmazlık sonrasında Sülo, Caner'in Faik Ağa'nın torunu olması nedeniyle ona karşı geri adım atar.

Zafer (Berk Hakman): Nusret'in büyük oğlu. Askerden yeni dönmüş ve askerde yaşadıklarının ağırlığı altında ezilen bir karakter olarak perdeye yansımaktadır.

2.1.4 Filme Dair

Tepenin Ardı, bir ailenin günlük yaşantısından yola çıkarak, gündelik yaşama sirayet eden politikanın sinematografik analizi olarak tanımlanabilir. Politik olanın insan yaşamının her alanında olduğu bilgisine katkı sağlayan gündelik yaşamın, bunu örtük olsa da barındırdığını doğrulayan içeriğe sahiptir. Dolayısıyla Tepenin Ardı, gündelik yaşamın politik tarafına sinemanın tuttuğu kameranın karşılığıdır. Anadolu'nun taşra kasabasına bağlı bir yaylada çekilen film, taşrada inşa edilen politik bakışı taşranın gündelik hızında yansıtır. Yaylada yaşayan ailenin Yörükler ile yaşağı sorunlar doğrultusunda ötekilik kavramı vurgulanmaktadır. Faik Ağa'yı ziyarete gelen Nusret'in askerden yeni gelen büyük oğlu Zafer'in hayal ile gerçeği karıştıracak kadar zorluk çekmesinde militarizmin insan ruhuna yaptığı tahribat vardır. Öyle ki Zafer, yaylada her yerde askerleri görmekte, "onları" her gördüğünde onlara ifade vermektedir. Faik Ağa

şahsında ataerkillik vardır. Ayrıca toplumsal inşa süreci sonunda ortaya çıkan hegemonik erkeklik halinin karşılığını da Faik Ağa’da görmekteyiz. Yayladaki tüm süreçte iktidarı kendi konumunda cisimleştirmesi, karar verici olarak var olması (Anbarlı, 2019) bunu doğrulamaktadır. Yaylada sadece evde yemek pişirirken, erkeğe “hizmet” ederken gördüğümüz Meryem şahsında toplumsal cinsiyetin kadın ve erkek için makbul gördüğü iş bölümüne şahit oluruz.

2.1.5 Bir İdeolojik İnşa Olarak Tepenin Ardı

İdeoloji başlığında Althusser’in ideolojik aygıtları açıklanırken önemli aygıtlardan birinin aile aygıtı olduğu belirtilmişti. Aile, bireyin doğduğu, toplumun kodlarının ilk alındığı yer olması nedeniyle bireyin bilincinin oluşumunda önemli bir yer tutmaktadır. Aile, toplumun tarihsel olarak yüklendiği sorumluluğun sonraki gelen bireylere aktarıldığı, karşılıklı güvenle bu aktarımın sağlandığı bir yer olarak tanımlanabilir. Althusser’in ideoloji kuramı bağlamında aile kurumu, toplumsal yaşamın tarihselliğinde egemen iktidarın hep yeniden inşa edildiği bir alan olarak görülmektedir. Emin Alper’in Tepenin Ardı filmi aile kurumunun inşa sürecine sinematografik bakış özelliği taşımaktadır. Tepenin Ardı’nda perdeye yansıyan aile, başta ataerkillik olmak üzere, düşmanlık derecesine uzanan ötekiliğin, hegemonik bir hal alan erkeklik halinin, kadını özel alanda tutan ve onun arzu nesnesi olarak görülmesine neden olan düşüncelerin oluştuğu kurum olarak görülmektedir.

Tepenin Ardı filminde ailedeki iktidarın temsilinde Faik Ağa bulunmaktadır. Faik Ağa babasından kalan arazideki evinde ortakçısı Mehmet ve ailesi ile birlikte yaşarken kendi deyimiyle “atasından miras kalan yaşamı” devam ettirmeye çalışmaktadır. İktidarın sahibi Faik Ağa, başta Nusret olmak üzere çiftlikte yaşayan herkese söz söyleme hakkını kendinde bulmaktadır. Oğlu Nusret’i atalarından kalan kültürel ve ekonomik mirası önemsememekle ve Mehmet’i çiftliği kendisiyle paylaşacak kadar yeterli para biriktirmemekle eleştirmektedir. Mehmet’in eşi Meryem’e eğer kendi karısı olsaydı çocuklarının Sülü gibi değil “daha erkek” olacağını söyleyerek Ortakçı Mehmet’in oğlu Süleyman’ın (Sülü) istediği gibi olmadığını belirtmektedir. Nusret’in çocukları Zafer ve Caner’in iyi yetiştirilmediğini, çiftliğe daha fazla gelirlerse daha iyi yetişeceklerini söyler. Faik Ağa hem yaş olarak çiftlikteki herkesten büyük olması hem de ekonomik olarak çiftliğin sahibi olmasından doğan güçle herkese söz söyleme hakkını kendinde bulmaktadır. Aile içinde onun sözlerine aleni şekilde

karşı gelen yoktur. Ailenin üyeleri Faik Ağa'nın yaptıklarını doğru bulmasalar da, yer yer eleştirirler de nihayetinde çiftlikteki hayat Faik Ağa'nın istediği minvalde devam etmektedir. Çünkü Faik Ağa iktidarın çiftlikteki konumunun karşılığıdır.

Çiftlikteki iktidarı temsil eden Faik Ağa, çiftlikteki diğer insanların onun eylemlerine itaat etmelerini sahip olduğu iktidar dolayısıyla kazanmaktadır. Tepenin ardında olduğuna inanılan ve tepenin bu tarafında yaşanan olumsuzlukların tek suçlusu olarak gösterilen Yörüklerle karşı filmin sonunda düşmanlık seviyesine kadar artan bakış ailede Faik Ağa öncülüğünde inşa edilmektedir.

2.1.6 Tepenin Ardına Karşı Kurulan Hegemonya

Film boyunca hiç görünmeyen Yörükler filmin her anında başta Faik Ağa olmak üzere herkes tarafından bilinmektedir. Yörükler çiftlikte aile içinde meydana gelen suçların sumen altı edilmesini sağlamaktadır. Yörükler ailenin içinde düşmanlaştırılan ve suçlanan kişilerin somutlaşmış durumudur. Yörüklerin filmin hiçbir yerinde şiddet uyguladığı görülmez ama onlar yine de tüm suçlardan sorumludur. Yörüklerin düşman olarak görülmesinin nedeni salt Faik Ağa'nın iktidarıyla inşa ettiği ideolojiyle tanımlanırsa eksik kalır. Çiftlikteki bireylerin Yörüklerle karşı ağız birliği yaparcasına hizalanması tarihsel süreçle daha iyi anlaşılmaktadır. Faik Ağa'nın bu tutumu da tarihsel süreçte toplumun kültürel kodlarına sirayet eden ve farklı olana, bizden olmayana karşı kurulan düşmanlaştırmaya el vermektedir. Yörükler, toplumun geneli tarafından kabul görene, öğretilene, yerleşik olana, devlet aygıtının ve toplumsal formasyonun istediği yaşam biçimine topyekün aykırı olması nedeniyle tarihsel olarak ötekidir. Dolayısıyla Faik Ağa'nın Yörüklerle karşı kullandığı dil yaşadığı toplumun tarihsel kodlarınca oluşturulmuş dil doğrultusunda bir eylemdir. Faik Ağa'nın yaşadığı çiftlikte üstlendiği görev, tarihsel süreçte inşa edilen kültürel kodların ailenin tüm bireyleri tarafından kabul görmesini sağlamaktadır. Faik Ağa bunu aile kurumunda inşa edilen ideoloji doğrultusunda yapmaktadır. Aile aygıtının inşa ettiği ideolojinin işlenen hegemonik sürece destek vermesiyle Faik Ağa'nın iktidarı çiftlikteki diğer bireylerde karşılık bulmaktadır. Çünkü hegemonya, yapıların ideolojik ifası perspektifinde ortaya çıkmaktadır (Gramsci, 2018). Faik Ağa'nın çiftlikteki hegemonyasının hukuki, iktisadi, tarihsel ve kültürel karşılıkları bulunmaktadır. Gramsci'nin belirttiği üzere, *“hegemonya etik-politik olsa da aynı zamanda iktisadi de olmalıdır”* (Gramsci, 2018, s. 237).

Dolayısıyla hegemonya, toplumsal formasyonda bir çok alandan beslenen bir alana denk gelmektedir. Faik Ağa'nın çiftlikte Yöröklere tutumu, ortakçısı Mehmet'e karşı tutumu, kadın olarak Meryem'e karşı tutumu kültürel ve politik yapının toplumsal yaşama sirayeti sonucunda oluşmaktadır.

Faik Ağa, başta Meryem olmak üzere çiftlikteki herkese "hegemonik erkeklik" halini yansıtmaktadır. Hegemonik erkeklik, herkes hakkında söz söyleme yetkisini kendinde bulan, kanı bildiren, kendini diğer insanların üzerinde bir güç formu olarak kuran bir iktidar konumu olarak tanımlanabilir (Anbarlı, 2019). Faik Ağa'nın evde Meryem'le yalnız kaldığında ona söylediği sözler bu doğrultudadır: "Benim karım olsaydın Süleyman daha erkek olurdu, daha farklı olurdu" (Alper, Teoman, & Köstepen, Tepenin Ardı, 2012). Hem oğlu Nusret'i yetersiz görmesi hem de ortakçısı Mehmet'e karşı tutumu da bu çerçevededir. Faik Ağa'nın oğlu Nusret'in Meryem ile yaşadığı ilişki hegemonik erkekliğin aile aygıtıyla süreklilik kazandığına dair bulgular vermektedir. Meryem'in, kendisine cinsel şiddette bulunan Nusret'e yeterli direnci göstermemesi, Faik Ağa'nın, dolayısıyla oğlunun gücüne gösterdiği zoraki rızadan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda çiftlikte kurulan hegemonyayı toplumsal yaşamın, tarihsel, kültürel ve politik tezahürü olarak anlamlandırabiliriz.

2.1.7 Tepenin Bu Tarafındaki Hakikate Dair

Sanat eseri niteliği taşıyan filmler Türkiye sinemasında hakikate dair zengin alan açmaktalar. Ticari sinemadaki melodram, didaktizm gibi öğelerden arınan bu filmler, yaşama dair zengin rezerv oluşturlar. Sinemanın esas amacını ve kaygısını taşıyan bu filmler, topluma dair hakikati bilmede sanatın gücünü seyirciye sunarlar. Bu bağlamda Tepenin Ardı, içeriğiyle sanatı dert edinen bir yapıda ortaya çıkmaktadır.

Tepenin Ardı'nda topluma dair hakikat analiz edildiğinde genel olarak Faik Ağa'da resmedilen iktidar tarafından, tepenin bu tarafında vuku bulan birçok sorun, tepenin ardında bulunduklarına inandırıldığımız Yöröklere atfedilmektedir. Seyirci bu sorunların çiftlikte yaşayan insanlar tarafından ortaya çıkarıldığını görmektedir. Örneğin seyirci, Sülü'nün köpeğinin Nusret'in oğlu Caner tarafından öldürüldüğünü görmektedir. Meryem'in Nusret'in şiddetine maruz kalması ve Sülü tarafından tüfikle vurulması perdeye yansımaktadır. Filmin başında Ortakçı Mehmet'in öfkeyle kavak fidelerini sopayla kırdığını yine

seyirci görmektedir. Filmde bu eylemlerin tümü tepenin ardında yaşayanlara atfedilmektedir. Tepenin bu tarafındakiler bu suçlarda yer almalarından dolayı Yörüklerin suçlanmasına ses çıkarmazlar. Filmin sonunda suçu Yörüklere yıkan Faik Ağa'nın arkasında sıralanırlar.

Bu bağlamda Tepenin Ardı filmi için şunu söylemek mümkündür: Tepenin Ardı, hakikat gün gibi ortadayken ideolojik inşa ile örtülen bir duruma karşılık gelmektedir. İnşa süreci iktidarın çiftlikteki temsilcisi Faik Ağa öncülüğünde gerçekleşir. İnşa, çiftlikteki tüm karakterlere sirayet ettikten sonra hegemonik duruma evrilmiştir. Bu bağlamda, Tepenin Ardı'nda taşranın gündelik yaşamına sirayet eden, hakikati gizleyen, ideolojiyi sabırla inşa eden, iktidarın taşradaki hegemonyasını resmeden bir sinematografi vardır. Film gücünü, didaktizmden kaçarak, hakikati göz ardı etmeden varetmesine borçludur.

2.1.8 Değerlendirme

Kötülük, kötü olma durumu, zarar verecek eylem ya da davranış olarak tanımlanır (Püsküllüoğlu, 2000, s. 618). Kötülük, insan eylemi ile başka insanlara verilen zarara karşılıktır. Tepenin Ardı'nda bir kişi ile başlayan ve sonrasında bir grubun diğer bir grup hakkında ortaya koyduğu zarar veren davranış/davranışların sözlerle de pekiştirildiği eylemlere tanık oluruz. Kötü olma durumu, Faik Ağa nezdinde başlayan Meryem ve kızı Aliye hariç ailenin tüm üyelerine dağılmaktadır. Yani buradaki kötülük sadece Faik Ağa'dan yola çıkarak ortada olan bir duruma karşılık gelmez. Kötülük, hakikatin üstünün örtülerek ideolojik inşa ile kurulan hegemonyanın durumunu bize göstermektedir. Kötülük Faik Ağa ile başlayıp Emin Alper'in belirttiği üzere çiftlikteki herkese yayılan kolektif bir hal almıştır¹. Bu çerçevede Tepenin Ardı filmi, toplumsal yaşamda ortaya çıkan kötülük durumunun gündelik yaşamda nasıl seyrettiğini hakikatli bir dille anlatan sinema filmi olarak Türkiye sinemasında kendine yer edinmiştir.

¹ Film hakkında Tanıl Bora Emin Alper ile yaptığı röportajda; "kötülük üzerine bir film olduğunu söyleyebilir miyiz?" diye sorduğunda Emin Alper "kesinlikle, ama kolektif kötülük üzerine bir film" diye cevap verir (Alper, 2012).

2.2 Abluka

2.2.1 Künye

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Oyuncular: Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen

Yapımcı: Nadir Öperli, Cem Doruk, Doruk Acar, Enis Köstepen

Müzik: Cevdet Erek

Görüntü Yönetmeni: Adam Jandrup, Yavuz Abdulazizoğlu

Sanat Yönetmeni: İsmail Durmaz

Yapım Yılı: 2015

Vizyona Giriş tarihi: 08 Eylül 2015

Türü: Dram

Süre: 119 dk

Ülke: Fransa, Katar, Türkiye

2.2.2 Filmin Konusu

Filmde yirmi yıl cezaevinde kaldıktan sonra emniyetin muhbirlik teklifini kabul etmesiyle erken salıverilen Kadir'in cezaevinden çıktıktan sonra ayakta kalmak için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Uzun süre “içeride” kalan Kadir, “dışarı” ya çıktıktan sonra tek akrabası olan kardeşi Ahmet'i bularak kendisi için “normal” olacak bir yaşamı inşa etmeye çalışmaktadır. Kadir'in bu normal yaşamını inşa etmeye çalıştığı süreçte filmde didaktizmden hayli uzak şekilde ablukaya alınan bir mahalle görülmektedir. Bu mahallede devletin zor gücünü kullanarak insanları hizaya getirme çabası bulunmaktadır. Emniyet yetkililerinin yer yer karakterler üzerinde sertleşen dilleri ile DBA'nın pratik karşılığı görülmektedir. Mekanın gecekondu mahallesi olması, insanların yoksulluğu burada yaşayan insanların ötekiliğine yapılmış sinematografik vurgudur. Film, devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının toplumdaki pratik karşılığını işlemektedir. Filmde, devletin özellikle baskı aygıtlarının emniyet yetkilileri ve cezaevleri yoluyla bireyi ve toplumu disipline etmesi görülmektedir. Abluka filmi, bu bağlamda DBA'nın somutlaşan resmidir. Abluka'da devletin sürekliliğini korumak için ideolojik inşanın yanında meşru zor gücüne de sarıldığı

görülmektedir. Dolayısıyla Abluka’da ideolojik inşa durumunu, ideolojinin araçsallığında hegemonyanın toplumun ücra yerlerine ulaşmasını ve hakikatin ters yüz edilen hali öne çıkmaktadır.

2.2.3 Filmin Karakterleri

Kadir (Mehmet Özgür): Filmin ana karakteri olarak uzun süre cezaevinde kaldıktan sonra muhbirlik şartıyla dışarıya salıverilir. Kadir, kardeşi Ahmet’i bularak “normal” bir hayat yaşama ümidini taşımaktadır.

Ahmet (Berkay Ateş): Kadir’in kardeşidir. Belediyede köpek itlaf ekibinde görev almaktadır. Eşi, çocuklarını alıp onu terketmiştir. Bu olaydan sonra kendi yalnızlığına sığınan Ahmet’te, toplumla sağlıklı iletişim kuramaması nedeniyle yer yer paranoyaya varan davranışlar görülmektedir.

Ali (Ozan Akbaba): Ablukaya alınan mahallede Ahmet’in arkadaşı olarak tanırız. Ali, eşi Meral ile birlikte emniyet ekiplerinin aradıkları yasadışı bir örgütün üyeleridir.

Meral (Tülin Özen): Ali’nin eşi olan Meral filmin kadın karakteridir. Filmde cinsiyete dair vurguları Ali, Kadir ve Ahmet’in Meral ile olan iletişiminden çıkarırız.

2.2.4 Filme Dair

Abluka filminin vizyona girdiği tarihte Türkiye’nin güneydoğusunda yaşanan kaos ortamına paralel bir içerik sunması, hakikat ile olan ilişkisini güçlendirmektedir. Bu doğrultuda filmde ablukanın metafor olarak kullanıldığı gibi düz anlamıyla karşılık bulduğunu da söyleyebiliriz. Ablukanın uygulandığı mekandaki insan ilişkilerinden yola çıkarak ötekilik, yapıların ideolojik ve baskı örnekleri, ideoloji araçsallığında oluşturulmaya çalışılan hegemonik durum filmde işlenmektedir. Ayrıca filmde kadın karakter olan Meral özelinde cinsiyete dair hegemonik erkeklik haline de vurgu vardır.

2.2.5 Ablukaya Alınmış Toplum

Abluka filmi, İstanbul’da bir gecekondu mahallesinde geçmektedir. Filmde, mahalleye giren ve çıkan insanların mahallenin etrafını saran polislerce üst aramasına maruz kaldıklarını görmekteyiz. Mahallenin etrafının sarılmasındaki şiddet sarmalı görünmekle birlikte ablukada kalan insanların davranışlarında kuşatılmışlığın verdiği zarar gözlenebilmektedir. Film genel itibarla ablukaya alınmış mekân, buna tepki geliştiren, örgütlenen halk ve bireysel

olarak bu iki tarafın uzağında kalan, ama oluşan kaos yaşamından etkilenen, paranoyaklaşan bireylerin hayatlarının resmedilmesi düzleminde hareket etmektedir. Filmin akışının doğrusal hareket etmemesi ve atmosferinin sisli, soğuk, karamsar, ışıksız olması filmde gerçek/hayal, distopya/gerçek, alegorik anlatım gibi özelliklerin işlevselliğine hareket alanı sağlamıştır. Dolayısıyla film, politik, sosyolojik, psikolojik, ahlaki, kültürel birçok konunun tartışmasına zemin sağlayacak bir çerçeve sunmaktadır.

Film, Kadir'in 20 yıl cezaevinde yattıktan sonra istihbarata çalışması şartı ile cezaevinden salıverilmesiyle başlar. 20 yıl cezaevinde kaldıktan sonra dışarı çıkan Kadir'i dışarıda tek akrabası olan Ahmet'i arayıp bulduktan sonra olağan yaşamına dönmek isteyen biri olarak görürüz. Kadir, Ahmet'in vasıtasıyla Meral ve Ali ile tanışır ve onların üst komşusu olur. Filmin ilerleyen dakikalarında Meral ile Ali'nin adı verilmeyen, emniyet teşkilatı tarafından aranan bir örgüte üye olduklarını öğreniriz. Ahmet ise eşinin çocuklarını alarak onu terk etmesiyle yalnızlaşan, içine kapanan ve intiharın eşiğine gelen biridir. Ahmet belediye köpek itlaf ekibinde görev almaktadır. Kadir yirmi yıl sonra cezaevinden çıkıp "normal" hayata tutunmaya çalışırken en çok Ahmet ile olan ilişkisini normalleştirmeye, geçen yıllardan dolayı kardeşine karşı oluşan uzaklığı ortadan kaldırmaya çabalamaktadır. Kadir'in bu çabası film sonuna kadar devam etmektedir. Bu çaba Kadir'in içinde bulunduğu baskı neticesinde Kadir için bir paranoya haline de dönüşebilmektedir.

Kadir, Ahmet'in arkadaşları Meral ve Ali ile tanıştıktan sonra, kardeşi Ahmet ile ilişkisini onlar yardımıyla da düzeltmeye çalışır. Diğer taraftan Ahmet'in, Meral'in ve Ali'nin içinde bulundukları farklı yaşamları vardır. Kadir bir yandan ilişki zeminini sağlamak için çaba sarf ederken, diğer yandan cezaevinden erken çıkış nedeni olan muhbirlik görevinin gereklerini aksatmaması ve periyodik olarak verilen talimatlara uyması gerekmektedir. Talimatlar esnasında emniyet biriminde çalıştığını anladığımız kişiler tarafından Kadir'e sert ve baskıcı bir dille talimatlara uyması, buna göre davranması hatırlatılmaktadır. Kadir'e polis tarafından muhbirlik için yapılan baskılar, onun emniyetin istediği düzeyde kanıt getirmemesi sebep gösterilerek yapılır. Ayrıca yeterli kanıt getirmediğinde tekrar cezaevine gönderilmekle tehdit edilir. Baskı, tehdit durumları filmin sonuna doğru Kadir'in yaşamının paranoyaya dönüşmesinde

etkili olmaktadır. Ahmet'in ve Kadir'in paranoya durumunun basit kişisel psikolojik bir halde değil, toplumun politik, kültürel, ahlaki karşılığında oluşan bir son olduğuna kanaat getirebiliriz. Filmin genel atmosferinde Kadir, Ahmet, Meral ve Ali ötekidir. Ötekilik, ablukada her şeyin politik, politik olanın da bireysellikle örtüşen bir duruma karşılık geldiği resmedilmektedir (Bersoy, 2018).

Filmde, Kadir'in kendi istediği yaşamı inşa etmek istemesi sonrasında DBA'nın zor gücünü ona karşı kullanmasına tanıklık ederiz. Kadir'in istediği yaşama engel olan emniyet yetkilileri, Kadir'in DBA tarafından ablukaya alınmasına ve en sonunda bireyi alaşağı eden politik ve toplumsal yapı içerisine savrulmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla filmde devlet aygıtının eliyle edilgenleşen ve sinikleşen Kadir bulunmaktadır. Ayrıca farklı bir hayat yaşamak isteyen Ali ve Meral'in de amacından uzak kaldığı görülmektedir.

Toplumsal yaşam, filmin genel atmosferine uygun şekilde yer yer gösterilen; sis, soğuk hava, karanlık sokak metaforlarıyla resmedilmektedir. Filmin Alper tarafından "film noir" olarak gösterilme sebebi budur. Film noir özellik ve toplumcu gerçekçi sinematografik anlayış filmin geneline sinmiş şekilde varlık kazanmaktadır. Özetle film, kentin içinde ablukaya alınan bir mahallede muhbirliğe mecbur bırakılan Kadir'in hiç olan yaşamını işlemektedir. Ayrıca filmde, yaşamdan kopan ve dışarıda öldürdüğü sokak köpeklerinden birinin dostluğuna sığınan Ahmet'in yaşamını görmekteyiz. Filmde daha iyi bir yaşam umudu ile yola çıkan Meral ve Ali'nin umudunun bittiğini görmekteyiz. Kısaca Abluka, devletin ideolojik olarak özellikle medya aygıtı ile toplumdaki sorunları örtbas ettiği ve hakikati gizlediği bir filmidir.

2.2.6 Bir Alegori Olarak Abluka

Abluka; çevrelenmiş mahalle, hayat, birey ve toplum olarak karşımızdadır. Birey, olması gereken ile olanlar arasında sıkışan, yalnızlığında karanlığa sürüklenen durumdadır. Film, dolaylı olarak bu durumu akseden bir atmosfere sahiptir. Filmin alegorik yapısı yaşadığımız toplumsal, politik, kültürel hayata dair birçok ipucu sunmaktadır. Filmde devletin geniş çerçevede baskı aygıtlarını kullanarak toplumsal ve bireysel baskı oluşturmaları iki farklı birey profilini ortaya çıkarmaktadır. Gizli şekilde örgütlenen birey, aynı zamanda zihinsel olarak paranoyaklaşan ve sinen özneyi yaratmaktadır (Bersoy, 2018). Film karakterlerinin yaşadığı paranoya, içine sinmişlik, umutsuzluk hali,

yaşadığımız ülkede ve dünyada hepimizin hemhal olduğu baskı durumunu dile getirmektedir. Kadir, abluka altında olan mahallede çöplerde bomba yapımında kullanılan ya da kullanılma ihtimali olan maddeleri, eşyaları arayarak devletin ablukadaki teröristleri ortadan kaldırma stratejisine katkı sunmaktadır. Kadir devlet tarafından teröristleri yakalamak için kullanılmakta, Ahmet ablukadaki sahipsiz köpeklerin belediye tarafından tüfekte öldürülerek toplanmasını ya da “temizlenmesini” sağlamaktadır (Bersoy, 2018). Dolayısıyla her iki kardeş farklı iktidar yapılarının talimatları doğrultusunda toplumsal yaşamın, egemenin istekleri doğrultusunda şekillenmesi için aracılık görevi üstlenmektedirler. Her iki kardeşin yaptığı işler arasında kurulan bağlantı alegorik okumada ortaya çıkmaktadır: Köpeğin ve teröristin “temizliği”.

Ablukanın ikili anlamda kullanılması, filmin alegorik yapısını güçlendiren bir öğedir. Film başladığında ablukayı gerçek anlamda görürüz, fakat filmin ilerlemesiyle ablukanın düz anlamının yanında zihinsel karşılığını da görmekteyiz (Gün, 2016). Kadir’in yaşadığı hayal ve gerçeklik arasında gel-gitleri ablukanın eseridir. Yanı sıra Ahmet’in paranoyaklaşan durumu, eve kapanması, sadece köpeği ile iletişimde olması ve dışarıya kendini kapatması durumu da aynı ablukanın ürünüdür. Politik yapının baskı ve ideolojik araçlarla ortaya çıkardığı zihinsel ablukalara örnektir iki kardeşin yaşadıkları. Yaşananlar Emin Alper’in sinemadan beklentisi doğrultusunda ilerler; *“iyi film, eleştirel, sorgulayıcı ve zaman zaman rahatsız edici filmidir”* (Yüksel, 2016, s. 513).

Alper’in Abluka’sı Tepenin Ardı gibi güncel politik hikayesi devam eden sorunlara işaret etmektedir. Yönetmenin bir söyleşide belirttiği üzere;

“Yakın tarih benim hayal dünyama damgasını vurmuş ve neredeyse düş dünyamı belirlemiş olması ile tayin edici bir önemde her şeyden önce. Bir hikâye anlatmaya koyulduğum zaman, toplumsal ve siyasal hayatımızın travmaları ve sıkıntıları kendiliğinden bu hikâyelerde boy veriyor. Bazen canımı çok yakan bir mesele beni motive ediyor bir hikâye taslağına başlamakta. Ama çoğu zaman derdim politik ya da toplumsal bir hikâye anlatmak olmasa da hikâye gelişirken, karakterler ete kemiğe bürünürken yakın geçmişin ve siyasetin gölgesi kendiliğinden düşüyor hikâyenin üzerine” (Yüksel, 2016, s. 513).

Dolayısıyla Tepenin Ardı ve sonrasında Abluka ile Emin Alper, yaşadığı dönemin, coğrafyanın ve dünyanın insanı uzak tutan, sindiren, yoksullaştıran,

adaletsizliğe maruz bırakan, devletin baskı ve ideolojik araçları ile araçsallaştıran özelliğini filmin genel atmosferine sindirerek yansıtmaktadır. Filmin karamsarlığı, loş hali, boğucu, sisli görüntüleri bunu desteklemektedir. Dolayısıyla film, toplumsal yaşamın dışı vurumu ve sinema hikayesine dönüşümü olarak karşımızdadır².

Film doğrusal bir süreçte ilerlememekte ve zaman bir ileri bir geri alınarak yansıtılmaktadır. Toplumdaki şiddetin bireye aksedilen tarafı zamanın doğrusal olmayan tarafı ile seyircinin karşısına çıkmaktadır. Zamanın ileri geri gitmesi, Kadir'in ve Ahmet'in zaman içinde girdiği paranoya sarmalı bağlantılı bir hal ile sinematografinin içine sindirilmiştir. Bireyin çaresizliği, toplumun politik kuşatılması, egemenin her yerde bireyi ve toplumu gözetleyen eylemi, gidişata karşı eylemde bulunan Ali ve Meral'in kolluk kuvvetleri tarafından yakalanması, köpeklerin öldürülmesi, medyanın köpek ölümlerini bilinçli bir şekilde gizlemesi, emniyet mensubu polislerin Ahmet ve Kadir'e psikolojik ve sözel şiddetleri, filmin genel havasının sisli, karanlık, soğuk olarak verilmesi, Abluka'nın insanı sindiren, edilgenleştiren, etkisiz hale getiren özelliği sinemanın gücüyle karşımıza çıkmaktadır. Özetle Alper, Abluka'da insanın yaşadığımız ülkede yaratıcılığına set çeken ve birbirinden farklı durumlarını aynılaştırmaya çalışan devletin baskı ve ideolojik araçlarını sinemasal düzlemde anlatmaya çaba harcamaktadır. Bunu yaparken de edebi ve gerçekçi bir sinema dili kullanmaktadır.

2.2.7 Devletin Baskı Aygıtı Olarak Abluka

Althusser'e göre ideoloji, toplumsal yapılar aracılığıyla bireylerin bilinçlerinin inşa süreci olarak tanımlanmaktadır. Devletin ideolojik aygıtının bireyin bilincine doğrudan ve örtük şekilde etki etmesi sebebiyle egemen, kendi isteklerini devletin kapasitesini oluşturan yapılar aracılığı ile insanlara ulaştırmaktadır. Abluka; ideoloji, bilinç, yapılar ve egemenin isteklerinin bireyde ve toplumda karşılığını bulmasını sağlayan araçlar çerçevesinde önemli bir yerde durmaktadır. Filmin birçok sahnesinde devletin ideolojik aygıtlarının karşılıkları görülmektedir. Kadir'in cezaevinden çıkış sahnesinde, mahallede oluşturulan ablukada, Ahmet'in köpekleri itlaf etmesinde ideolojik ve baskı aygıtlarının izleri bulunmaktadır. Mahallenin ablukaya alınması sonrasında mahalleden çıkan

² Emin Alper'in bir söyleşide Alman dışavurumculuktan, *film noir* lardan beslendiğini söylemesi de bu kanımızı güçlendirmektedir (Yüksel, 2016, s. 514).

araçların tek tek aranmasında, insanları bu aranma sürecine “ses çıkarmadan” “rıza” göstermelerinde hegemonyanın inşası görülmektedir. Kadir’in çöplerden tehlikeli madde araması sırasında etrafındaki insanlara şüpheli bakmasında, polislerin Ahmet ve Kadir’e karşı sert ushuplarında egemen iktidarın ideolojik inşası bulunmaktadır. Nihayetinde Kadir ve Ahmet’in paranoyaklaşan tutumlarını devletin baskı ve ideolojik aygıtlarının bireyde oluşturduğu patolojik hal olarak okumaktayız. Dolayısıyla “*zihinsel anlamda kurulan ablukanın*” (Gün, 2016, s. 109) bireyde oluşturduğu tahribat Abluka’da resmedilmektedir.

Kadir’in cezaevinden şartlı tahliyesinin de ideolojik karşılığı vardır. Cezaevinden çıkış aşamaları devletin baskı aygıtlarının karşılığı olarak resmedilir. Cezaevi kapılarından teker teker geçmesi, baskı aygıtlarının katmerliğine örnektir. Cezaevindeki ışıkların tepeden ve eksik olarak verilmesi, karanlık bir ortam olarak gösterilmesi, demir kapıların art arda açıldıktan sonra Kadir’in ancak dışarıya çıkması, üst üste demir ve kapı seslerinin verilmesi gibi detaylar, baskı aygıtının insanı dize getiren ve hizaya sokan gücüne atf gibidir. Egemen sınıf, baskı aygıtı ve ideolojik araçlar/aygıtlar ile toplumda hegemonik süreçlerini oluşturmakta ve sürekliliklerini sağlamaktadır. Filmin genel atmosferi ideolojinin egemen tarafından bireyler üstünde kurulması dolayısıyla hegemonyanın toplumda politik ve sivil şekilde kurulmasına karşılık gelmektedir.

Filmin tüm karakterleri devletin iktidarının farkındadır. Devlet aygıtı özellikle baskı aygıtlarını kullanarak zihinlerde ideolojik olarak varlığını sağlamıştır. Ablukadaki mahalle çıkışlarında bekleyen güvenlik araçlarına gelindiğinde araçlardaki insanların birer birer aranması, araçlardan aşağıya indirilirken bu merasime itaat etmeleri, “merasim” bittikten sonra araçlarına binip mahalleden çıkmaları ve bu durumun “normal olarak” kabul görmeleri ideolojik araçların zihinlerde oluşturduğu hegemonyaya karşılıktır. Dolayısıyla bireysel anlamda ideolojinin bilinçlerdeki inşası işlenmektedir. Kadir’in çöplerden yeterli (istenilen kadar) ipucu bulmadığını söyleyen emniyet görevlilerinin, tepe ışığının altında Kadir’e hakaret etmeleri ya da Ahmet’in yanlışlıkla da olsa belediye yöneticileri tarafından hakarete hatta aşağılanmaya maruz kalması sonrasında bu durumu sessizce kabul etmesi baskı aygıtının “işini gereğince yaptığına” dair argümanı kapsamaktadır.

Abluka altında kalan mahalledeki “merdiven altı” yaşamın insanlar tarafından normal karşılanması, filmin genel atmosferinin karanlık bir çerçevede verilmesi, mahalleyi özellikle Ahmet köpekleri kovalarken uzaktan beton bloklar ve gökdelenlerle kuşatılmış halde görünmesi panoramik ablukayı doğrulamaktadır. Burada ideoloji ve hegemonya ile olan bağlamsal karşılık, insanların bu toplumsal yaşamı normal olarak görmeleri ve bu doğrultuda hayatlarına devam etmeleridir.

2.2.8 Değerlendirme

Abluka filminde ideolojik çerçevede baskı aygıtlarının ideolojik aygıtlara nazaran daha çok kullanıldığı görülmektedir. Filmin birkaç sahnesinde köpek itlaf ekiplerinin mahalledeki köpekleri silahla vurduğu görülmektedir. Bu olay daha sonra haber bültenlerinde köpeklerin daha iyi koşullar için hayvan barınaklarına belediye ekiplerince getirildiği şekilde çarpıtılarak verilmektedir. Alper, buradaki hakikatin çarpıtılmasını didaktizme kaymayacak şekilde vermeye çalışmaktadır. Abluka hem gerçek anlamıyla hem de zihinsel anlamıyla ideolojinin toplumun rutininde nasıl inşa edildiğine karşılık bir film olarak okunabilir. Toplumsal yaşamda ideolojik inşa, egemenin iktidarıyla oluşturduğu hegemonya, ve dolayısıyla hakikatin çarpıtılması toplumcu gerçekçi sinematografik anlayışla perdeye yansıtılmaktadır bu filmde. Dolayısıyla filmde devletin DİA ve DBA’ları kullanarak toplumsal yaşamı egemen siyasal iktidarın isteği doğrultusunda disipline etmesi görülmektedir. Bununla birlikte filmde, DİA’lar aracılığıyla, özellikle de medya aygıtı ile toplumda inşa edilen ideolojik hegemonyanın kurulması betimlenmektedir.

2.3 Kız Kardeşler

2.3.1 Künye

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Oyuncular: Cemre Ebuluziye, Ece Yüksel, Helin Kandemir, Kayhan Açoğöz, Müfit Kayacan, Kubilay Tunçer, Hilmi Özçelik, Başak Kıvılcım Ertanoğlu

Yapımcı: Nadir Öperli, Muzaffer Yıldırım

Yapım Şirketi: Liman Film, Nulook Prododion

Müzik: Giorgos Papaioannou, Nikos Papaioannou,

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Yapım Yılı: 2019

Vizyona Giriş tarihi: 13 Eylül 2019

Türü: Dram

Süre: 1 saat 48 dk

Ülke: Türkiye, Almanya, Yunanistan, Hollanda

Dünya Hakları: The Match Factor

2.3.2 Filmin Konusu

Artvin'in Yusufeli ilçesine bağlı bir köyde çekilen Kız Kardeşler filminde üç kız kardeşin yaşadıkları köyde annelerinin ölümü sonrasında babaları tarafından kasabaya besleme olarak gönderilmeleri ve sonrasında köydeki evlerine dönüşleri anlatılmaktadır.

2.3.3 Filmin Karakterleri

Reyhan (Cemre Ebuuzziya): Evin en büyük kızı olan Reyhan ilk olarak besleme olarak kasabaya gönderilmektedir. Daha sonra hamile kalarak baba evine geri döner. Hamile olarak gelince köyde “yarım akıllı” olarak tanınan Veysel ile evlendirilir. Çocuğu Gökhan'ın, eczacı kalfasından mı yoksa Necati Bey'den mi olduğu netlik kazanmaz.

Nurhan (Ece Yüksel): Nurhan, ablası Reyhan baba evine gönderildikten sonra onun yerine Necati Bey'lere besleme olarak gönderilen evin ortanca kızıdır. Çocuk yaşında olmasına rağmen besleme olarak gittiği evde iki çocuğun bakıcılığını üstlenir. Bakıcılık yaptığı evin küçük oğlu Özgür'ün cinsel organına verdiği korku tepkisi nedeniyle onu gece çişe kaldırmaz. Nurhan, çocuğun devamlı altını ıslatması sebep gösterilerek “baba evine” geri gönderilir.

Havva (Helin Kandemir): Kız kardeşlerin en küçüğüdür. Besleme olarak verildiği ailenin çocuğu ölünce köydeki evine geri gönderilir. Ablası Nurhan, Necati Bey'lerin evinden geri gelince onun yerine gitmek istemektedir.

Şevket (Müfit Kayacan): Kız kardeşlerin babasıdır. Eşi öldükten sonra ekonomik zorluklarla baş etmek için kızlarını kasabadaki ailelere besleme olarak göndermektedir.

Necati Bey (Kubilay Tunçer): Köyde doğup büyüyen ve sonra doktor olan Necati Bey, kasabada yaşamaktadır. Reyhan ve Nurhan evine besleme olarak

gönderilmiştir. Filmde net olarak belirtilmese de, Reyhan'ın çocuğunun Necati Bey'den olduğu ima edilmektedir.

Veysel (Kayhan Açıkgöz): Köyde “yarım akıllı” olarak tanınır. Yarım akıllı olmasından ötürü besleme olarak gittiği evden hamile olarak geri gönderilen Reyhan ile evlendirilir.

2.3.4 Filme Dair

Film, Havva'nın besleme olarak verildiği evde bakıcılığını yaptığı çocuğun ölmesi sonrasında köye dönüşü ile başlar. Otomobilin arka koltuğuna oturan Havva tedirgindir. Otomobil, sarp kayalık, ince uzun, stabilize, virajlı yolları geçtikten sonra dağlarla çevrili ıssız köye ulaşır. Havva geldikten kısa süre sonra da Nurhan, Necati Bey tarafından köye getirilir. Her iki kardeş eve geldikten sonra evde olan ablaları Reyhan ile hasret giderirler. Baba Şevket, Nurhan'ı köye getiren Necati Bey'in köyde kalması için muhtarla birlikte ona akşam sofrası kurarlar.

Kız Kardeşler, Anadolu'nun ücra bir köyünde erkeklerin kadınların yaşam alanlarını belirledikleri bir film olarak karşımızdadır. Kız Kardeşler, kadınların kendilerine ayrılan alanlarda, kendilerine has direniş yöntemleri geliştirdikleri bir filmidir. Filmde toplumsal cinsiyet tarafından inşa edilen “hegemonik erkeklik” vurgulanmaktadır. Film, Anadolu taşrasında, besleme olarak kasabaya gitmeyi kurtuluş yolu olarak gören üç kız kardeşin yaşamını konu edinmektedir. Film, beslemeliği konu almasından sebep eşitsizliği merkezine almaktadır. Bunun yanında, özellikle ekonomik eşitsizlik tarafından en çok mağdur edilen kadınların konumu ön plandadır. Dolayısıyla Kız Kardeşler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini taşra yaşamının rutininde “hiç bir ticari tuzağa düşmeden” (Bumin, 2019) anlatması nedeniyle hakikatli olmayı seçen bir film olarak karşımızdadır.

2.3.5 Üç Nankör Kızın Öyküsü

“Size üç nankör kızın öyküsünü anlatam mı?” (Öperli & Yıldırım, Kız Kardeşler, 2019). Bu soru filmde Baba Şevket tarafından kız kardeşlere anlatılan ve sonu bir türlü gelmeyen masalın giriş cümlesidir. Bu masal, toplum tarafından kendilerine çizilen ve itaat etmelerinin beklendiği yaşama karşı direnç geliştiren üç kız kardeşin, nankörlükle suçlandığı bir masaldır. Masalın belki de en can alıcı tarafı kız kardeşlerin de “masalın bazı yerlerinde kendilerini nankörlükle suçlamalarıdır. Bu durum Reyhan'ın diyaloglarına görülür. Reyhan, Necati

Bey’lerin evine besleme olarak gönderildikten sonra geri gönderilme durumu için kendini suçlamaktadır. Reyhan şunları söylemektedir:

“Ben buradan kafamda bitlen, yırtık pırtık donlan vardım o eve. Beni Neriman (Necati Bey’in eşi) çekip çevirdi. Önce yıkadı, üzerime kıyafet aldı. Sonra kadına benzetti. Ama ben nankörlük ettim Neriman’a. İnsanoğlu nankördür işte. Diyeceğim şu, ben köyden gittiğimde bitli bir Reyhan idim. O evde kendimi kadın sandım. Yetmedi, kendimi evin hanımı sandım. Ben sonra kuzum, bir açtım gözümü, yine evindeyim. Sonra baktım karnım yavaş yavaş büyüyor. Gittim ben kavaklığa kimseye göstermeden ıkına ıkına doğurdum Gökhan’ı” (Öperli & Yıldırım, Kız Kardeşler, 2019).

Böylelikle Reyhan, taşrada inşa edilen ideolojik yaşam paralelinde hareket etmediğinden “nankörlük” etmiştir. Filmde, kadının, kız çocuğunun, erkek çocuğunun, babanın, muhtarın, ablanın v.b. bir çok rolün taşra yaşamında ideolojik olarak nasıl yer aldığı anlatılmaktadır.

Beslemelik, bir toplumsal eşitsizlik örneği olarak filmin merkezinde yer almaktadır. Filmin yönetmeni Emin Alper filme dair; “ben kendi adıma Kız Kardeşler’i taşra hayatını anlatan, köy hayatını resmeden bir film olarak algılamıyorum. Genel olarak eşitsizlik üzerine bir film. Eşitsizliklerin insan ruhu üzerindeki yaraları üzerine bir film” (Alper, Röportaj, 2019) değerlendirmesini yapar. İnsanların ruhu üzerindeki yara, eşitsizliğin toplumsal yapılar aracılığıyla oluşturduğu meşru durum sonrasında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Reyhan’ın davranışını nankörlük olarak görmesini bu “ruh yaralanması” na örnek verebiliriz.

Nurhan’ın, Necati Bey’lerin evinde maruz kaldığı olayı da toplumsal ve ekonomik eşitsizliğin yarattığı bir durum olarak tanımlayabiliriz. Çünkü Nurhan, çocuk yaşta besleme olarak verilmiştir. Evde çocuklardan biriyle yaşadığı olay sonrasında ebeveynlerden onu anlamalarını beklemektedir. Hatta bunun için bilerek hasta etmiştir kendini. Fakat günün sonunda Necati Bey ve Neriman Hanım onu köydeki evine göndermişlerdir.

Sonuç olarak gerek Reyhan’ın gerek ise Nurhan’ın karşılaştıkları, toplumsal, politik eşitsizlik halleridir. Besleme olarak gittikleri evler, kız kardeşler için yuva değildir. Evin sahibi ya da çocuklarla yaşanan sorunlarda beslemeler haklı olsalar dahi günün sonunda cezalandırılan yine beslemeler olmuşlardır. Dolayısıyla “beslemeler söz konusu olduğunda statü tahakkümü

baskındır” (Balcı, 2022). Genel kabulde Nurhan’ın eve dönüşü ya da Reyhan’ın hamile bir şekilde “baba evi”ne varışı, Nurhan ve Reyhan’ın suçu olarak gösterilse bile, bu suçlama ve nankörlük hali, egemen siyasal iktidarın toplumsal yapılar yoluyla inşa ettiği ideolojik belirlenimlerdir.

2.3.6 Kız Kardeşlik

Kız kardeşlik, ikinci dalga feminizmin kadınlar arasındaki dayanışmasına güç veren ideolojik temele dayanmaktadır (Şerbetçi, 2013). Emin Alper filmi, kız kardeşliğin ve eşitsizliğin toplumsal cinsiyet bağlamında oluşturduğu ideolojik eşitsizlik haline vurgu yapmaktadır. Emin Alper’in önceki filmleri Tepenin Ardı (2012) ve Abluka (2015), kadın karakterlerin erkekler tarafından kuşandığı, kadının sesinin çıkmadığı, çıksa dahi fark edilmeyecek derecede arka planda kaldığı filmlerdir. Tepenin Ardı’nda Meryem, çiftlikte sadece evin içinde ev içi emeği ile sınırlandırılan ve “dışarıya” dair sözlerine itimat edilmeyen bir karakterdi. Abluka’da Meral ise, Meryem’e nazaran daha sözü dinlenen ve eşi Ali ile ilişkileri daha eşitlikçi olsa da filmin genelinde erkek çoğunluğun içinde eriyen kadın olarak görünmekteydi. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin ataerkil hali her iki filmde işlense dahi, filmin ana hattını oluşturmamıştır. Bunun yanında Kız Kardeşler, başrolde üç kız kardeşin/kadının olduğu bir film olarak karşımızdadır. Toplumsal cinsiyetin ailede ve taşrada inşa sürecine dair çok sözü olan bir film olarak karşımızdadır. Filmde kadının taşra yaşamındaki konumu, beslemelik konusu doğrultusunda filmin ana hattına alınarak işlenmiştir.

Kız kardeşler kendileri için sıkışmışlık hissi yaratan taşra yaşamından kaçmak ve uzaklaşmak istemektedirler. Taşra, onlar için dar, sıkışık ve tekinsiz bir yerdir. Besleme olarak gittikleri evlerde kendi yaşamlarına eşit olmayan hayatları somut olarak görürler. Taşranın kadınlar ve çocuklar için yaratmış olduğu sıkışmışlığı doğrudan gördüklerinden uzağa gitmek istemektedirler. Bu nedenle film, “burası olmasın yeter hissinden muzdarip, üç kız kardeşin” (İldır, 2019) hikayesidir. Çünkü “burası” kadının, çocuğun, delinin, yarım akıllının dünyasını daraltan bir atmosfere sahiptir. “Burası”, kadınların toplum tarafından eşitsiz bir yaşama maruz bırakıldıkları ve buna karşı direndiklerinde nankörlükle suçlandıkları bir yerdir.

Kız Kardeşler Reyhan, Nurhan ve Havva kendileri için çıkışsız, tekinsiz bu taşra yaşamında kendilerine has direnişler sergilemektedirler. Hem statü

tahakkümüne hem de ataerkilliğe maruz kalan kız kardeşler, “dedikodu ve intihar” (Balcı, 2022) gibi direniş metotları geliştirmişlerdir. Taşrada kadının maruz kaldığı durum sadece kadına has değildir. Tekinsizlik ve çıkışsızlık durumunu Veysel’de de görürüz. Veysel “yarım akıllı” olması nedeniyle hem erkekler hem de kadınlar için ötekidir. Veysel erkektir fakat yarım akıllı olması onun erkeklikten gelen iktidara sahip olmasına engeldir. Dolayısıyla ataerkilliğin gereklerinden biri, toplumun “normalinde” bir akla sahip olmaktır; Veysel ise bu “normal akla” sahip değildir. Dolayısıyla Veysel kendi cinsiyetinin hakim kodlarını taşınamaması nedeniyle gruptan dışlanma ile karşılaşmaktadır. Veysel’in bu durumu erkekliğin hegemonik ve grup dışı durumudur (Anbarlı, 2019). Filmde günün sonunda, Veysel’in iktidarın hakim kodlarının yarattığı bu çıkışsızlık ve kendisi için tekin olmayan yaşama karşı bir direniş olarak intiharına şahit oluruz.

Kız Kardeşler yine belirtmeli ki sahneyi kadınlara bırakan bir filmidir. Fakat bu sahnede yer alan kadınlar iktidarı ellerinde bulundurmazlar. Sahne kadınların iktidar tarafından nasıl savrulduklarını göstermektedir. İktidar köye gelip besleme olarak Reyhan’ı evine götüren ve sonra onu hamile bir halde getirip onun yerine Nurhan’ı götüren Doktor Necati Bey’dir. İktidar, gece ateş başında toplanan ve rakı eşliğinde üç kız kardeşin geleceğine karar veren muhtar, Baba Şevket’tir. İktidar, kız kardeşlerin yaşadığı coğrafyada aile kurumu başta olmak üzere iktidarın taşra suretlerini tarihsel olarak inşa eden, kadını ve çocuğu görmezden gelen ekonomik ve sosyal eşitsizliği “normal” kılan devlettir; devletin ideolojik ve baskı aygıtlarıdır. iktidar, *“tüm göçüp gitmiş kuşakların oluşturduğu gelenek, yaşayanların beyinlerine kabus gibi çökendir”* (Marx’tan aktaran Thompson, 2013). Bu nedenle filmde kadınlar sahnededir fakat iktidar onların sahnesine hakim olan düşüncedir. İktidar, onların alanını çizen ve onları özel alana hapsedendir.

Sonuç olarak Tepenin Ardı (2012) ve Abluka’da (2015) “erkeklerin gözünden gösterilen” kadınlar, Kız Kardeşler’de (2019) doğrudan temsil hakkı bulmuşlardır. Fakat burada da düzen erkekler tarafından kurulmuştur. Kadınlar, erkeklerin düzeninde kendilerine ayrılan alanlarda yaşamlarını sürdürürler (Gümüş, 2020). Sahnede daha çok rol alan kadınlar, evde çocuk büyüten, yemek yapan, çamaşır yıkayan, evlere besleme olarak giden, erkekler gece ateş başında rakı içerken onlara meze hazırlayanlardır. Kadınlar toplumsal cinsiyet eşitsizliği

ile ideolojik olarak inşa edilen sahnede, kendilerine “hak görülen” alanlarda emek harcayanlardır. Dolayısıyla kadının kendi kimliğini sahiplendiği, bunun için direndiği bir film değildir. Özetle film, taşrada kadının halini “somut koşulların somut tahlili” şeklinde anlatmasından sebep hakikatle direkt ilişki sağlamaktadır.

2.3.7 Bitmeyen Masal

Kız Kardeşler filminin en önemli sahnelerinden biri Deli Hatice’nin yerli yersiz attığı taklalardır. Hem filmin ortalarında hem de filmin sonunda bu taklalara şahit olmaktayız. Deli Hatice tarafından yerli yersiz atılan bu taklalar bize bitmeyen masalı anlatır. Bitmeyen üç nankör kızın hikayesi. Bu taklaların bize anlattığı, kadının taşradaki sıkışıklığının devam edecektir. Kadınların besleme olarak evlere gönderilmesi devam edecektir. Kadının taşradaki hakim hegemonik erkeklığe tabi olma hali devam edecektir. Sosyal ve ekonomik eşitsizlik ve kadının özel alana hapsi bitmeyen bir masal gibi devam edecektir. Kadınların, erkekler tarafından inşa edilen toplumsal yaşamda nefes almak için boşluklara sığınma durumları devam edecektir. Ailenin, kadınların bu tekinsiz ve çıkışsız halini inşa süreci devam edecektir. Kasaba ve kentlerdeki ideoloji ile inşa edilen statü tahakkümü devam edecektir. Taşraya sıkışan ve taşradan uzaklaşamayan kadın hikayeleri devam edecektir. Dolayısıyla beslemelik devam edecektir.

Filmin sonuna doğru Baba Şevket tarafından kızlara anlatılan “üç nankör kızın hikayesi” de bu dramın devam edeceğini pekiştirmektedir. Baba Şevket *“size üç nankör kızın hikayesini anlatam mı?”* diye sorar, Havva anlat der. Baba Şevket tekrar; *“anlat demekle olmaz, size üç nankör kızın hikayesini anlatam mı?”* der. Reyhan; *“aman baba başlama yine, hadi anlatacaksan anlat der”*. Baba Şevket; *“aman baba, başlama yine, hadi anlatacaksan anlat demekle olmaz, size üç nankör kızın hikayesini anlatam mı?”* diye tekrar sorar. Nuran hasta yatağında ses vermeden sakın ve suskun dinler ve film biter (Öperli & Yıldırım, Kız Kardeşler, 2019).

2.3.8 Değerlendirme

Kız Kardeşler, Emin Alper’in Tepenin Ardı ve Abluka filmlerinden sonra sahneyi kadınlara bıraktığı bir filmidir. Filmde, taşranın kadını sınırlayan, bu sınırlamayı sürekli hale getiren ideolojik inşa süreci taşra yaşamının gündelik yaşamında sinematografik olarak resmedilmiştir. Kız Kardeşler, taşranın kendilerine oluşturduğu çıkışsızlık durumuna karşı birbirlerine karşı mücadele

etseler de günün sonunda birbirlerine omuz vererek dayanışma sergileyen üç kız kardeşin hikayesidir. Film, erkeklerin taşradaki kadının kimliği üzerindeki hegemonik erkeklik durumuna ve taşranın rutinine işleyen ve iktidar tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyete (Anbarlı, 2019) kemara tutmasından sebep politiktir. Film, karakterler tarafından kabul gören ekonomik, sosyal, kültürel eşitsizliğin taşradaki inşa sürecine tutulan kamera olarak tanımlanabilir. Bu kabul durumu, başta aile olmak üzere iktidarın devletin ideolojik ve baskı aygıtlarıyla kurduğu insanın karşılığı olarak anlamlandırılabilir.

Sonuç olarak Kız Kardeşler’de “*erkekler ne kadar acınası, savunmasız, beceriksiz veya iktidarsız olurlarsa olsunlar kız kardeşler eninde sonunda onların hikayelerinde hapis kalmış durumdadırlar*” (Akkartal, 2019). Dolayısıyla Kız Kardeşler’de, beslemelik yoluyla, taşra yaşamının dinginliğine sinen egemen iktidarın toplumsal, politik ve kültürel eşitsizliğinin inşa süreci Emin Alper tarafından perdeye yansıtılmıştır. Ayrıca filmin melodrama kaçmaması ve ticari kaygı taşınamaması hakikatli olmasını sağlamıştır.

2.4 Kurak Günler

2.4.1 Künye

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Oyuncular: Selahattin Paşalı, Ekin Koç, Erol Babaoğlu, Erdem Şenocak, Selin Yeninci, Kazım Sinan Demirel, Hatice Aslan, Ali Seçkiner Alici

Yapımcı: Nadir Öperli, Kerem Çatay

Yapım Şirketi: Liman Film, Ay Yapım

Müzik: Stefan Will

Görüntü Yönetmeni: Christos Karamanis

Yapım Yılı: 2022

Vizyona Giriş tarihi: 09Aralık 2022

Türü: Dram

Süre: 2 saat 09 dk

Ülke: Türkiye, Yunanistan, Hollanda, Fransa; Hırvatistan, Almanya

2.4.2 Filmin Konusu

Anadolu’da, bir savcının atandığı taşra kasabasında karşılaştığı durumları konu edinmektedir. Yanıklar kasabasında göreve başlayan Savcı Emre, kendisinden önce burada çalışan savcının tayin istemesi ve kısa sürede (Gazeteci Murat’ın deyimiyle apar topar) buradan ayrılması sebebiyle buraya atanmıştır. Yanıklar Kasabası’nda uzun süredir kuraklık sorunu yaşanmaktadır. Yeraltı sularının düzensiz kullanılması sonucunda kasabanın birkaç yerinde obruklar oluşmuştur. Önceki savcı ve Gazeteci Murat, bu konuyu gündemde tutmak için mücadele edince kasabanın belediye başkanı Selim Bey onlara karşı savaş açmıştır. Filmde kasabaya yeni atanan ve işini kitabına uygun yapmaya çalışan Savcı Emre’nin kasabada kemikleşen iktidar elitleriyle mücadelesi anlatılmaktadır.

2.4.3 Filmin Karakterleri

Savcı Emre (Selahattin Paşalı): Yanıklar Kasabası’na yeni atanan Savcı Emre işini mevzuata göre yapmayı seçmesinden sebep kasabada başta belediye başkanı olmak üzere birçok kişiyle çatışma yaşar.

Gazeteci Murat (Ekin Koç): Kasabada işini hakikatli yapmayı seçen gazetecidir. Savcı Emre kasabaya atanınca ona kasabadaki susuzluğun nedenleri hakkında daha önce yapılan bilimsel çalışmaları aktarır.

Hakime Hanım (Selin Yeninci): Kasabadaki susuzlukla ilgili yapılan bilimsel çalışmaların belediye başkanınca sumen altı yapılmasına göz yumar.

Şahin (Erol Baboğlu): Belediye başkanının oğlu Avukat Şahin, babası ile birlikte kasabaya yeni atanan Savcı Emre’ye kasabanın susuzluğunun nedenleri ile ilgili gerçekleri görmezden gelmesi için baskı yaparlar.

Pekmez (Eylül Ersöz): Kasabada yaşayan engelli kız. Kasabada defalarca tecavüze uğramıştır.

2.4.4 Filme Dair

Su hayattır. Bu gündelik yaşantımızda çoğumuzun kullandığı kısa bir cümledir. Peki hayat devam ediyor mu? Yakın gelecekte hayat için olumsuz ya da tehlikeli bir durum var mı? Noam Chomsky “*şu anda dünyada iki nükleer güç var ve bu iki güç yakın gelecekte azalan su kaynakları üstünde hakimiyet kurmak için savaşıacak*” (Horvat, 2021, s. 50) demektedir. Dünya genelinde her geçen yıl artan kuraklık, orman alanlarının, hayvan ve bitki türlerinin azalması ve küresel

ısının hayatı tehdit etme potansiyelinin artması, hayati önemde olan suya erişmedeki zorluğu meydana getirmektedir. Suya erişim her geçen gün daha da zorlaşmaktadır. Bu sebeple suya erişim çevre sorunu ile birlikte hem yaşadığımız ülkede hem de dünyada politik sahada önemli yer tutmaktadır. Hemen hemen her ülkede politik temsilciler, ülkelerindeki insanların suya erişim durumları hakkında açıklama yapma gereksinimi duymaktadır.

Bilim ve politik alanın dışında suya erişim ve genel anlamda kuraklık ve çevre sorununa, sanat alanında da vurgu yapılmaktadır. Ülkemizde 2022 yılında vizyona giren ve yönetmenliğini Emin Alper'in yaptığı Kurak Günler filmi, kuraklık ve beraberinde suya erişim sorununu da içinde barındıran bir filmidir. Film seyirciyi tedirgin eden bir müzik eşliğinde koskoca bir obruk görüntüsüyle başlamaktadır. Obruğun başında Savcı Emre ve Hakime Hanım vardır. Savcı Emre kasabaya yeni gelmiştir. Savcı Emre, Gazeteci Murat ile birlikte kuraklık başta olmak üzere hakikatin günyüzüne çıkması için mücadeleye başlar. Mücadele en başta kasabada kemikleşen ülkenin başkentinden de destek gördüğüne şahit olduğumuz kasaba elitleri ile çatışmaya dönüşür. Bu çatışma ve mücadele esnasında kuraklık sorunu başta olmak üzere, nepotizm, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, taşrada inşa bulan hegemonik erkeklik hali ve ötekilik sorunu gibi durumlar seyirciye aktarılmaktadır. Ayrıca filmde gündelik yaşamda şiddetin insana ve hayvana karşı nasıl normalleştiği de vurgulanmaktadır.

2.4.5 Yanıklar Kasabası: Bir Türkiye Manzarası

Sivas Pir Sultan Abdal Kültür Derneği, 1993 yılında Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'a birçok sanatçı ve düşünce insanını davet etmiştir. Türkiye'de tanınan birçok sanatçı ve düşünce insanı 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta kaldıkları Madımak Oteli'nde bir grubun çıkardığı yangın ile yanarak ya da dumandan boğularak can vermiştir. Madımak Oteli'nde 33 sanatçı ve düşünce insanı ile iki otel çalışanı olmak üzere 35 kişi katledilmiştir. 2 Temmuz 1993 günü otelde kalan insanlara karşı bir cinnet halini andırır şekilde saldırı olmuş ve sonrasında insanlar katliama maruz kalmıştır. Bu nedenle Türkiye Tarihi'ne Madımak Katliamı, kara bir gün olarak geçmiştir. Şüphesiz bu yaraların sarılması için ülke insanı en çok sanatın gücüne sarılmıştır. 2022 yılında vizyona giren Kurak Günler filmi alegorik okunduğunda, bu cinnet halinin sinematografik özelliği görülmektedir. Nitekim Filmin Yönetmeni Emin Alper, filmin yazım ve yönetim aşamasında Madımak Katliamı'nın hep aklında olduğunu söylemiştir.

Alper Madımak Katliamı hakkında; *“Madımak, bilincimde çok büyük yaralar bıraktı”* (Evrensel, 2022) der.

Alegorik anlatım Emin Alper’in diğer filmlerinde de önemli yer tutmaktadır. Emin Alper, toplumsal yaşama sirayet eden meseleleri sinemada bu metodla aktarma yolunu seçmiştir. Bu bağlamda Yanıklar Kasabası’da yaşadığımız ülkenin minyatörü (Çelenk, 2022), resmedilmiştir. Hatta *“yerel güç odaklarının seçimleri kazanmak/iktidarlarını korumak için yaptıkları izlenirken seyircide dejavu hissi yaratmaktadır”* (Evrensel, 2022) .

Filmde, Belediye Başkanı Selim Bey (Nizam Namidar) kasabanın kırk yıllık sorunu olan su sorununu çözme vaadiyle iki hafta sonra yapılacak seçime hazırlanmaktadır. Kuraklık kasabanın her tarafını sarmıştır ve kasabanın orta yerinde çeşme başlarında uzun kuyruklar oluşmuştur. Halk, bu sorunun çözümü için yine eski Belediye Başkanı Selim Bey’e inanmaktadır. Yeraltı sularının içme suyu olarak kullanılmasının obruklara neden olduğunu ve kasaba halkını tehlikeye attığını düşünen ve dava açan önceki savcının bilirkişi ve jeolojik raporlarının belediye başkanı tarafından sümen altı edildiğini Gezeteci Murat’tan öğreniriz. Yer altı sularının kullanılmasının tehlikesini yargıya taşıyan savcı, tayinle gittikten sonra Hâkime Hanım projenin devam etmesine karar vermiştir. Belediye başkanı ve avukat oğlu Şahin (Erol Babaoğlu), Hâkime Hanım, kasabanın doktoru, kasabada yerel iktidar ve halk arasında kurulan bu süreci kabul etmişlerdir. İşte tüm “sorun” yeni gelen Savcı Emre’nin eski savcının bıraktığı yerden devam etmek istemesiyle başlamaktadır.

Savcı Emre kasabaya geldiği günden itibaren Belediye Başkanı tarafından evine çağırılır. Savcı bu çağırışı Hâkime Hanım’a sorduğunda, Hâkime Hanım *“burası küçük yer Emre Bey, böyle şeyler doğal karşılanır”* (Çatay & Öperli, Kurak Günler, 2022) cevabını alır. Belediye Başkanının yemek davatine giden Savcı Emre için rakı sofrası kurulur. Yemekten kısa süre sonra belediye başkanı işi çıktığı için sofradan ayrılır. Şahin, arkadaşı Kemal (Erdem Şenocak) ile Savcı Emre’yi biraz daha kalması için ikna ederler. Savcı sarhoş olduktan sonra onu odada yatıran Kemal gecenin ilerleyen saatlerinde masaya gelen “yarım akıllı” Pekmez’in (Eylül Ersöz) çalgıcılar eşliğinde oynamaları ile “eğlence” leri başlar. Film buraya kadar normal seyrinde ilerlerken ertesi gün kendi evinde yeni bir obruğun sesiyle uyanan Savcı Emre, Komiser İlhan’ın (Kazım Sinan Demirer)

ona haber vermesiyle obruğun başına gider sonrasında Pekmez'in olayı için hastaneye uğrar. Pekmez önceki gece dövülmüş ve tecavüz edilmiştir. Savcı Emre Pekmez'in ifadesinden sonra Şahin'in gözaltına alınmasını emreder. Şahin bu tecavüz olayında Savcı Emre'ye "*soruşturma açmanız büyük cesaret, bir suç işlenmişse siz de ordaydınız*" (Çatay & Öperli, Kurak Günler, 2022) cevabını verir. Savcı Emre buna karşı gelse de önceki gece sarhoş olması ve Gazeteci Murat'ın söylemiyle rakısına uyuşturucu madde atmaları nedeniyle geceyi hayal meyal hatırlamaktadır. Bu hatırlama kesintileri, o gece belediye başkanının evinde olması, başta Şahin, Hâkime Hanım ve belediye başkanı olmak üzere tüm kasaba "erkani" tarafından ona karşı kullanılmaktadır.

Film kasabanın elitleri ve halkın Savcı Emre ve Gazeteci Murat'ı avcının avını yakalaması gibi kovalaması ile bitmektedir. Filmde obruklardan biri Savcı Emre ve Gazeteci Murat'ı kurtaran bir nesne olarak gösterilmiştir. Kasabalıların "açtıkları kuyu" "düşmanlarını" ellerinden kurtarmıştır. Film, hakikati savunmaları kurtarsa da yaşadığımız dünyada özellikle çevre sorununda hakikatin kurtarıldığını söylemek güçtür.

2.4.6 Bir İdeolojik İnşa Olarak Kurak Günler

Filmin başında ölü bir domuz, bir kamyonetin arkasına bağlanarak, kasabada sokak sokak gezdirilmektedir. Bu kanlı durum başta kasabanın iktidar sahipleri olmak üzere halkın geneli tarafından bir merasim havasında kutlanmaktadır. Bu merasimde genç, yaşlı, çocuk birçok kişiye rastlanmaktadır. Bu merasim kasabada kemikleşen ideolojik insanın nasıl güçlü bir hegemonik yapıyla meşru bir zemine oturduğunu göstermektedir. Ayrıca bu manzara aksi yönde hareket eden insanların karşılıklı olarak dikilecek şiddetin dozunu da göstermektedir.

İdeolojik inşa halini en iyi şekilde Savcı Emre'nin evine fare zehiri getiren gencin diyaloglarında görülmektedir. Genç, eve fare zehiri getirdiğinde Savcı Emre gence içecek ısmarlar ve genç Gazeteci Murat hakkında konuşmaya başlar:

"Genç - O Murat var ya

Savcı Emre-Hangi Murat,

Genç - Gazeteci

Savcı Emre - Ee?

Genç - O öbür partinin adamı

Savcı Emre - Nasıl

Genç - Bunlar Selim Amca'nın su getirmesini istemiyorlar. Çünkü Selim Amca suyu getirirse bunlar bir daha seçim meçim kazanamazlar.

Savcı Emre-Nereden çıktı şimdi bu?

Genç - Benden söylemesi. Herkes diyor ki Selim Amca başkan olmadan Yanıklar çok kötüymiş.

Savcı Emre-Öyle mi? Kim diyor?

Genç -Herkes dedik ya (Çatay & Öperli, Kurak Günler, 2022).

Burada sözü edilen “herkes”, kasabada egemen olan iktidarın bilinçlerde inşa ettiği ideolojiye karşılık olarak tanımlanabilir. Herkes, aynı şekilde düşünenlerdir. Kasabada egemen olan iktidarın dost gördüğünü “herkes” dost, düşman gördüklerini “herkes” düşman olarak görmektedir. Gazeteci Murat kasabada “herkesin” düşman olarak gördüğü kişidir. Hakikati söylediğine ne kadar inansak da inşa edilen hegemonik çevreye girmeyen kişidir Murat ve bu nedenle “herkes” için Savcı Emre ile birlikte “av” a dönüşmüştür.

Savcı Emre'nin yolu, hakikati kendine yol seçmesi nedeniyle Gazeteci Murat ile kesişmiştir. Dolayısıyla hakikati sahiplenene kişiler için av başlamıştır. Avcı olan herkes, av olan Savcı Emre ve Gazeteci Murat'ı avlamaya çalışır. Filmin başında bir cinnet halini andıran domuz avına benzer bir sahne gazeteci Murat ve Savcı Emre için başlamıştır. Filmin sonunda Savcı Emre ve Gazeteci Murat, inşa edilen hegemonik anlayıştan canlarını zor kurtarırlar.

2.4.7 Değerlendirme

Kurak Günler, Emin Alper'in diğer filmleri gibi toplumcu gerçekçi bir yapıya sahiptir. Film, Türkiye toplumunun yakın geçmişinde olmuş ve hala kanayan birçok sorununu alegorik anlatımla perdeye yansıtmıştır. Başta nepotizm olmak üzere çevre sorunu, toplumsal cinsiyet, kadına ve hayvana karşı işlenen şiddet sorunu filmde işlenmektedir. Emin Alper, bu sorunların nasıl bir paradigma ile ortaya çıktığını sorgulamıştır. Yanıklar Kasabası'nda perdeye yansıyan, bu sorunların devletin oradaki karşılığı olan iktidar sahiplerince inşa edilmesidir. Bu inşa süreci, Savcı Emre'nin evine fare zehiri getiren çocuğun anlattığı gibidir. Kim böyle düşünüyor sorusuna verilen cevaptır inşa süreci; “herkes”. Herkes'in karşılığı çok önemlidir. Çünkü Savcı Emre ve Gazeteci Murat'a ablukayı kuran herkeştir. Çingeneleri ötekileştiren, Pekmez'in defalarca tecavüz

edilmesine ses çıkarmayan, obrukların oluşmasının normalliğini savunan herkeştir. Herkes kelime olarak kasabada kurulan hegemonyanın karşılığıdır. Kasabanın eliti olan hâkim, doktor, belediye başkanı ve avukat olan oğlunun ideolojik çabaları sonrasında kurulan hegemonyanın taşradaki suretidir herkes. Herkes çocuktur, gençtir, yaşlıdır, kasabada domuzu avlayandır, çeşmede su bekleyenlerdir, cinnet geçiren yığındır. Herkes, kasabanın “normal” ine sığınan insanlardır. Dolayısıyla savcı ve gazeteci, herkes tarafından ablukaya alınarak şiddete maruz kalmıştır. Sonuç olarak Kurak Günler filmi, toplumun kenar mahallesi olarak tanımlayabileceğimiz taşrada, devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının gündelik hayat içinde açık ve örtük olarak egemenin iktidarını nasıl inşa ettiğine sinematografik bir bakıştır. Alper, bu filmde oluşturduğu alegori ile başta Madımak Katliamı olmak üzere yaşadığımız ülkede, birçok olayın toplumsal karşılığını anlatmıştır.

SONUÇ

İdeoloji, devletin ideolojik aygıtlar aracılığıyla toplumsal yaşamda bireylerin bilinçlerinde inşa ettiği sürece karşılık gelmektedir (Althusser, 2000). İnşa durumunda bireylerden egemen iktidarın istekleri doğrultusunda “makul” eylemlerde bulunmaları istenmektedir. Devletin ideolojik aygıtları tarafından, toplumsal yaşamda egemen iktidar tarafından istenen eylemlerin birey tarafından ortaya konması sağlanmaktadır. Toplumsal kurumların bireylerin bilinçlerinde oluşturduğu insanın sürekli hale gelmesi hegemonik süreci meydana getirmektedir. İdeoloji burada hegemonyayı kuran, onu yıkan, onun yerine başka hegemonya kurabilecek bir yapı olarak anlam kazanmaktadır (Gramsci, 2018, s. 238). İdeoloji hegemonyayı sağlayan “rıza”nın oluşması için toplumsal yapılar araçsallığında bireylerin bilincini inşa etmektedir. Bu bağlamda Althusser tarafından tanımlanan ideolojik aygıtlar hegemonyanın kurulması için bireylerin bilincini araçsallaştıran bir görev edinmektedirler. “Araçsallaşan bilinç”³ egemen siyasal yapının hegemonya kurmasına rıza göstermektedir. Bu bağlamda “araçsallaşan bilinç” bir taraftan egemenin istediği toplumsal yaşamdaki iktidarını meşrulaştıran bir görev edinirken diğer taraftan hegemonya için rızanın oluşmasını sağlamaktadır. Rıza bireylerin bilinçlerinde doğumdan ölüme kadar inşa edilen ideolojik süreçte meydana gelmektedir. İdeoloji ile birlikte oluşan hegemonya bireylere hakikatin karşılığı gibi sunularak egemen iktidarın istediği toplumsal, kültürel ve siyasi birlik sağlanmaktadır. Hakikat bu bağlamda mitlerle kuşanarak kendi doğalarından uzaklaşıp egemen iktidar tarafından istenen makul toplumsal yaşam için araçsal bir görev edinmektedir (Benjamin, 2002). Dolayısıyla hakikat, ideoloji ve hegemonya, egemen iktidar tarafından içi boşaltılan kavramlara dönüşmektedir. Fakat bu kavramların ikili yapıları bireylerin bu kavramların doğalarına dair yolculuklarına kapı aralamaktadır.

Bu çalışma ideoloji, hegemonya ve hakikat kavramlarının iki taraflı kullanımlarını sinema sanatı doğrultusunda analiz eden bir çerçeve sunmaktadır.

³ Araçsal bilinç kavramı Althusser’in ideolojik inşa ile oluşan birey bilinci anlamlandırılması doğrultusunda tanımlanmıştır. Burada sadece sonuç kısmında anlattığımız kavram kapitalist dönemde egemen iktidarlar tarafından bireylere toplumsal yaşamda addedilen “mekanik” görevler göz önünde tutularak tanımlanmıştır. Bu bağlamda araçsal bilinç, egemenin inşa ettiği bilincin, egemenin iktidarının sürekliliği için üzerine düşen rolü/görevi yapması ile ilgilidir

İdeoloji egemen iktidarın kendi sürekliliği için kullandığı bir kavram olmakla birlikte egemenin ideolojisine muhalif olan düşüncenin oluşmasını da barındırmaktadır. Benzer doğrultuda egemenin sivil toplum alanında inşa ettiği hegemonya madunların da karşı hegemonya oluşturmaya da zemin oluşturmaktadır. Egemen iktidar, ideoloji ve hegemonya ile hakikati gizlesede ezilenler yine bu kavramların alanlarını kullanarak hakikatin doğasına ulaşabilmektedir. Bu bağlamda bu çalışma, ideoloji ve hegemonya kavramları esas alınarak Emin Alper'in filmi doğrultusunda hakikatin yoluna yolculuk niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla, sinema sanatı, egemen iktidarın kendi meşruiyet zemini için araç olarak kullandığı bir alan olmakla birlikte egemenin ideolojik ve hegemonik inşasını görünür kılan muhalif bir alanı da kapsamaktadır.

Bu çalışmada analiz edilen Emin Alper filmleri, ideoloji ve hegemonya kavramlarının toplumsal yaşamdaki gündelik ilişkilere nasıl sirayet ettiğinin sinematografik karşılığını sunmaktadır. 2012 yılında çekilen Tepenin Ardı; ötekilik, toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, ekonomik eşitsizliğin oluşturduğu statü tahakkümünün inşasına karşıdır. Abluka Filmi (2015), toplumsal cinsiyet, devletin baskı aygıtlarının toplumsal yaşamdaki eylemleri, devletin ideolojik aygıtı olan medyanın egemen iktidarın suçunu gizleyen rolünü vurgulamaktadır. 2019 yılında çekilen Kız Kardeşler, kadının toplumsal yaşamdaki eşitsiz konumlanışını beslemelik konusu doğrultusunda işlemektedir. Görmezden gelinen, statü tahakkümüne maruz kalan, ötekileştirilen ve özel alana hapsedilen kadınların toplumsal yaşamdaki pratikleri bu filmde esas alınmaktadır. Son olarak 2022 yılında çekilen Kurak Günler filmi ise egemen iktidarın taşra süretinin sinematografik karşılığıdır. Anadolu'nun bir taşra kasabasında geçen film, taşrada iktidar sahiplerinin istekleri doğrultusunda inşa edilen kötülüğün kolektif hale dönüşmesine ilişkindir. Film, egemen iktidarın kendi inşasını bir şebeke gibi (Esgün, 1999, s. 25-36) ülkenin her alanına nasıl sirayet ettiğini sinematografiyle seyirciye anlatmaktadır. Bu bağlamda Emin Alper filmleri, egemenin ideolojik aygıtlarla kurduğu hegemonyanın hakikati gizleme çabasını seyirciye sinema sanatıyla aktarmaktadır.

Althusser'in ideoloji kuramı doğrultusunda söylenebilir ki; bilincin yaratımı olan tüm filmler politik özellik taşımaktadır. Dolayısıyla bir filmin politik film olması için tür olarak politik film olarak kategorize edilmesine gerek

yoktur. Tüm filmler örtük ya da aleni bir şekilde ortaya çıktığı toplumsal yaşamın izlerini taşımaktadır. Sinema filmleri toplumsal yaşamda bireylerin gündelik yaşamını benzer bir hızda anlatsa da, film hem bilincin yarattığı bir nesne olması hem de insana dair yaşamı konu etmesinden sebep ideolojiktir, politiktir. Bu bağlamda Emin Alper filmlerini yönetmenin kendi ideolojik inşasının sinematografik dışavurumu olarak tanımlamak mümkündür.



KAYNAKLAR

(Bu tez çalışmasında APA 6 atıf sistemi kullanılmıştır.)

- Adanır, O. (2015, Yaz). Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik/Hakikat ve Yalan. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(14), 171-173.
- Adorno, T. W. (2020). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akkartal, F. C. (2019, Kasım 30). Kız Kardeşler: Bir Sonsuz Döngü. *Altyazı Dergisi*. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kiz-kardesler-bir-sonsuz-dongu/> adresinden alındı
- Alper, E. (2012, Aralık 15). Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik... (T. Bora, Röportaj Yapan) Birikim Dergisi. <https://birikimdergisi.com/guncel/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakter-paranoya-guvensizlik> adresinden alındı
- Alper, E. (2015, Aralık 30). Abluka; Gerçeğin Acı İronisi. (A. Oğuz, Röportaj Yapan)
- Alper, E. (2019, Eylül 14). Röportaj. *Gazete Duvar*. (Ş. Aydemir, Röportaj Yapan) *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/14/emin-alper-ohalde-hissettiklerim-kiz-kardesleri-anlamama-cok-yardim-etti> adresinden alındı
- Alper, E., Teoman, S., Köstepen, E. (Prodüktörler), & Alper, E. (Yöneten). (2012). *Tepenin Ardı* [Sinema Filmi]. Türkiye, Yunanistan: Tiglon.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (M. Ö. Yusuf Alp, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anbarlı, Z. Ö. (2019, Şubat 11). Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik. *Erciyes İletişim Dergisi Uluslar Arası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu Özel sayısı* , 1, s. 81-104. Şubat 2019 tarihinde alındı
- Aydoğan, D. (2019, Aralık). Hakikat Yitimi Koşullarında Sanat ve Sinema: Simülasyon, Post-Truth ve Gerçeklik. *Prof. Dr. Alâeddin Asna Anısına Yeni Zamanlar ve Halkla İlişkiler Sempozyumu Özel Sayısı*. 27, s. 79-98. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi.
- Balcı, Ş. (2022, Ocak 31). Sisypheos'un Kadınları: Türk Sinemasında Beslemeler. *Erciyes Üniversitesi Dergisi*, 9(1), s. 449-476.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bersoy, B. (2018, 10 20). Modern İş Dünyası'nın Gerçek Hayat'a Yansıması: Abluka Filmi. LinkedIn: <https://tr.linkedin.com/pulse/modern-i%C5%9Fd%C3%BCnyas%C4%B1n%C4%B1n-ger%C3%A7ek-hayata-yans%C4%B1mas%C4%B1-abluka-filmi-ersoy> adresinden alındı
- Bumin, K. (2019, Eylül 13). Kız Kardeşler, hoş geldiler! *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/13/kiz-kardesler-hos-geldiler> adresinden alındı
- Çağmar, M. Ş. (2017, Kasım 30). Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 9(2).
- Çatay, K., Öperli, N. (Prodüktörler), & Alper, E. (Yöneten). (2022). *Kurak Günler* [Sinema Filmi]. Türkiye, Almanya: Bir Film.
- Çelenk, Z. (2022, Aralık 14). *Kâbuslarımız Rüyalarımızdan güzel: Kurak Günler*. *Gazete Duvar*: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kabuslarimiz-ruyalarinizdan-guzel-kurak-gunler-makale-1593568> adresinden alındı

- Çoban, S. (2012). Gramsci, Hegemony ve Kapitalizm. *1st International Interdisciplinary Social Inquiry Conference*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esgün, i. U. (1999, Şubat). Makro İktidar, Mikro İktidar ve Hukuk. *Birikim Dergisi*(118).
- Foucault, M. (2018). *Hakikat Cesareti, Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II*. (A. Beyaz, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gramsci, A. (2018). *Gramsci Kitabı, Seçme Yazılar 1916-1935*. (D. Forgacs, Dü., & İ. Yıldız, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Gülpınar, D. B. (2018, Kasım). Türkiye'de Politik Sinema ve kitlelere Etkisi Üzerine Bir İnceleme: "Güneş Ne Zaman Doğacak?" Fimi. *Sinemasal*, 1(1), s. 61-78.
- Gümüş, M. (2020). *Emin Alper Sinemasında Toplumsal Cinsiyetlerin İnşası ve Temsili*. Academia.edu: https://www.academia.edu/43571094/Emin_Alper_Sinemas%C4%B1nda_Toplumsal_Cinsiyetlerin_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1_ve_Temsili adresinden alındı
- Gün, G. (2016, Haziran 29). Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilcileri: Abluka ve Sarmaşık. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(24), s. 101-118.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Horvat, N. C. (2021). Covid-19; Tehlikede Olan Ne? S. H. Renata Âvila içinde, *Her Şey Değişmeli, Covid-19'un Arından Dünya* (K. Güleç, Çev., s. 46-55). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ildır, A. (2019, Eylül 13). *Filmloverss*. www.filmloverss.com: <https://filmloverss.com/barrack-obamadan-2021in-en-iyi-filmleri-seckisi/> adresinden alındı
- İleri, N., & U. Ceren Ünlü. (2013, Haziran). Tepenin Ardı: Sürüyle Birlikte. *Kampflatz*, 1(3), s. 245-262.
- İsi, H. (2015, Aralık). "Gerçek" ve "Hakikat" Sözcükleri Üzerine Felsefi ve Düşünsel İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41).
- Karakoç, E., & Mert, A. (2013, Haziran 22). Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi. *Türkiye Araştırmaları Dergisi*(34), 279-297. Haziran 22, 2016 tarihinde alındı
- Kart, B. (2015). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında "Poiesis" ve "Phronesis". *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(25), 77-88. 01 30, 2016 tarihinde alındı
- Mardin, Ş. (1995). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*. (S. Belli, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Öperli, N., Yıldırım, M. (Prodüktörler), & Alper, E. (Yöneten). (2019). *Kız Kardeşler* [Sinema Filmi]. Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan.
- Öperli, N., Doruk, C., Acar, D., Köstepen, E. (Prodüktörler), & Alper, E. (Yöneten). (2015). *Abluka* [Sinema Filmi]. Türkiye, Fransa, Katar: Bir Film.
- Özbek, S. (2000). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Özçınar, M. (2019). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*(3), 37-49.
- Püsküllüoğlu, A. (2000). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

- Sezgin, Ö. (2008). *Marx, Kapital ve Diyalektik Materyalizm*. Ankara: Phoenix.
- Şerbetçi, D. (2013). Post Kolonyal Feminizm Bağlamında "Küresel Kız Kardeşlik" Kavramının İncelenmesi Hindistan Örneği. Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Yüksek Lisans tezi.
- Thompson, J. B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür, Kitle İletişim Çağında Eleştirel Toplum Kuramı*. (İ. Çetin, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Williams, B. (2006). *Hakikat ve Hakikatlilik, Söykütük Üzerine Bir İnceleme*. (E. Demirel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yüksel, E. (2016, 12 15). Didaktizm Sanatı Öldürür" Emin Alper'le Söyleşi. *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), s. 512-516.

