



**TÜRK SİNEMASINDA
AUTEUR VE İDEOLOJİ:
YEŞİM USTAOĞLU VE DervİŞ ZAİM
ÖRNEKLERİ
Doktora Tezi**

Emin PAFTALI

Eskişehir 2022

**TÜRK SİNEMASINDA AUTEUR VE İDEOLOJİ:
YEŞİM USTAOĞLU VE DERVİŞ ZAIM
ÖRNEKLERİ**

Emin PAFTALI

DOKTORA TEZİ

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak 2022**

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA AUTEUR VE İDEOLOJİ: YEŞİM USTAOĞLU VE DERVİŞ ZAIM ÖRNEKLERİ

Emin PAFTALI

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2022

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL

Bu çalışmanın amacı, sinemada ideolojik çözümleme ve *auteur* yaklaşım arasındaki ilişki bağlamında Türk sinemasındaki *auteur* yönetmenlerin filmlerini incelemek ve bu filmlerdeki siyasi ideolojilerle ilgili içerikleri çözümlemektir. Bu amaçla Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu'nun toplam 14 filmine ilişkin künye, karakterler, konu, olay örgüsü ve çatışmaları içeren veri setleri oluşturulmuş ve oluşturulan veri setleri Liberalizm, Sosyalizm, Muhafazakarlık, Milliyetçilik, Faşizm, Anarşizm, Feminizm, Çevrecilik siyasi ideolojileri ve alanyazında bu ideolojilere karşılık gelen kavramlar bağlamında incelenmiştir. İncelenen filmlerin yalnızca ikisinde bir siyasi ideolojiden açık bir şekilde bahsedildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Ele alınan iki auteur yönetmenin de filmografilerinde ağırlıklı olarak ön plana çıkan ve desteklenen bir siyasi ideoloji bulunmaktadır. Bu siyasi ideolojiler (Derviş Zaim/Muhafazakarlık; Yeşim Ustaoğlu /Feminizm) yönetmenlerin filmlerinin çoğunda desteklenmektedir. Öte yandan yönetmenlerin diğer filmlerinde bu siyasi ideolojilerle çelişen ya da onları eleştiren anlatımlar bulunmamaktadır. Filmlerde desteklenen ideolojilerin yanında eleştirilen ideolojiler bağlamında da benzer bir tutarlılık olduğu görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk sineması, Auteur, İdeoloji, Siyasi ideolojiler, Nitel anlatı çözümlemesi

ABSTRACT

AUTEUR AND IDEOLOGY IN TURKISH CINEMA: EXAMPLES OF YEŞİM USTAOĞLU AND DERVİŞ ZAIM

Emin PAFTALI

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, January 2022

Supervisor: Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL

The aim of this study is to examine the films of *auteur* directors in Turkish cinema in the context of the relationship between ideological analysis and *auteur* approach in cinema and to analyze the contents of political ideologies in these films. For this purpose, datasets containing the production info, characters, plot and conflicts for a total of 14 films by Derviş Zaim and Yeşim Ustaoglu were created and the datasets created were analyzed in the context of the political ideologies of Liberalism, Socialism, Conservatism, Nationalism, Fascism, Anarchism, Feminism, Environmentalism and concepts corresponding to these ideologies. It was found that only two of the examined films explicitly mention a political ideology. There is a political ideology that is prominent and supported in the filmographies of the two auteur directors discussed. These political ideologies (Derviş Zaim/Conservatism; Yeşim Ustaoglu/Feminism) are supported in most of the directors' films. On the other hand, there are no expressions that contradict or criticize these political ideologies in the other films of the directors. It is seen that there is a similar consistency in the context of the ideologies that are criticized in addition to the ideologies supported in the films.

Key Words: Turkish cinema, Auteur, Ideology, Political ideologies, Qualitative narrative analysis

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	7
1.3. Varsayımlar	8
1.4. Önem.....	8
1.5. Sınırlılıklar.....	8
2. ALANYAZIN	10
2.1. İdeoloji	10
2.1.1. İdeoloji kavramının kökeni ve tarihsel gelişimi.....	10
2.1.2. Derleyici ideoloji tanımları ve ideolojinin siyasi yapısı	35
2.2. Siyasi İdeolojiler	37
2.2.1. Liberalizm	41
2.2.2. Sosyalizm.....	53
2.2.3. Muhafazakarlık	57
2.2.4. Milliyetçilik	65
2.2.5. Faşizm	70
2.2.6. Anarşizm	75

2.2.7.	Feminizm.....	78
2.2.8.	Çevrecilik	84
2.2.9.	Siyasi ideolojiler arasındaki benzerlikler ve farklar	87
2.3.	Sinema ve İdeoloji.....	103
2.4.	Auteur	107
3.	YÖNTEM	114
3.1.	Araştırma Modeli	114
3.2.	Evren ve Örneklem.....	117
3.3.	Verilerin Toplanması	120
4.	BULGULAR VE YORUM.....	121
4.1.	Derviş Zaim Filmlerinin Çözümlemesi.....	121
4.1.1.	Tabutta Rövaşata filminin çözümlemesi.....	121
4.1.2.	Filler ve Çimen filminin çözümlemesi.....	126
4.1.3.	Çamur filminin çözümlemesi	135
4.1.4.	Cenneti Beklerken filminin çözümlemesi	142
4.1.5.	Nokta filminin çözümlemesi	150
4.1.6.	Gölgeler ve Suretler filminin çözümlemesi.....	157
4.1.7.	Devir filminin çözümlemesi.....	167
4.1.8.	Balık filminin çözümlemesi	172
4.1.9.	Rüya filminin çözümlemesi	178
4.2.	Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Çözümlemesi	187
4.2.1.	Güneşe Yolculuk filminin çözümlemesi.....	187
4.2.2.	Bulutları Beklerken filminin çözümlemesi	194
4.2.3.	Pandora'nın Kutusu filminin çözümlemesi	203
4.2.4.	Araf filminin çözümlemesi	212
4.2.5.	Tereddüt filminin çözümlemesi.....	221
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	232

5.1. Sonuç.....	232
5.2. Öneriler.....	241
KAYNAKÇA.....	242
ÖZGEÇMİŞ	



TABLÖLER DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1. Siyasi Tutum Spektrumu.....	39
Tablo 2.2. Siyasi İdeoloji Yelpazesi.....	39
Tablo 2.3. Siyasi Tutum Spektrumunda statükonun konumu	40
Tablo 2.4. Yurttaşlığa Dayalı Milliyetçilik ile Etno-kültürel Milliyetçilik karşılaştırması	68
Tablo 2.5. Liberal Milliyetçilik ile Yayılmacı Milliyetçilik karşılaştırması	69
Tablo 2.6. Faşizmin temel unsurları üzerine düşünceler	71
Tablo 2.7. Bloor’a göre siyasi feminizmin türleri.....	80
Tablo 2.8. Heywood’a göre feminizmin türleri	81
Tablo 2.9. Bloor’a göre feminizmin dönemleri	83
Tablo 5.1. Filmlerde desteklenen ve eleştirilen siyasi ideolojiler.....	237

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemine, amacına, varsayımlarına, önemine ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

İlk başlarda bir eğlence aracı olarak görülen sinema, zaman içindeki gelişimiyle beraber bir anlatı aracı haline gelmiş ve sanatın ortamına dahil edilmiştir. Sanat olup olmadığı tartışmaları sona erdikten ve sinema bir sanat olarak görülmeye başladıktan sonra, sinema eserinin kimin ya da kimlerin ürünü olduğu tartışmaları başlamıştır. Ancak sinema gibi kolektif üretim yapılan alanlarda sanatçının kim ya da kimler olduğunu belirlemek, bu sanatçı ya da sanatçıların, eserin son haline ulaşmasında ne kadar etkili olduklarını ölçmek kolay değildir.

Sinema ilk ortaya çıktığı zamanlardan itibaren, diğer işlevlerinin yanında, ideolojik bir aygıt olarak işlev görmektedir. Başka bir deyişle, ideolojinin üretilmesi, aktarılması ve yeniden üretilmesi süreçlerinde sinema anlatısı, önemli bir araç olarak yer almaktadır.

Louis D. Giannetti'nin de (2014, s. 405) belirttiği gibi ideoloji, film yapımını da kapsayan bütün insani girişimlerde üstü örtük bir şekilde bulunan değerler sistemi ile ilişkilidir. Filmler, filmi yapanların doğru ve yanlış anlayışlarına göre şekillenen, rol modelleri, ideal insan davranışları, olumsuz sayılacak özellikleri ve yine örtük bir şekilde verilen ahlak değerleri sunmaktadır. Buna göre her film, belirli karakterlere, kurumlara, davranışlara ve gerekçelere ayrıcalık tanıyan ve onları çekici hale getiren, bunu yaparken de bunların karşısındakileri yaratarak onları itici hale getiren bir ideolojik bakış açısını aktarma eğilimindedir. Ancak sinema gibi kolektif üretim yapılan bir anlatım aracında bu ideolojik bakışı kimin belirlediğini saptamak zorlaşmaktadır.

Yapım öncesinde senaryo yazımı, mekan ve oyuncu seçimi ile bütün bir yapım tasarımı; yapım sırasında yönetmenlik ve oyunculuğun yanında görüntü, ışık, set, ses ve sanat gibi birçok ekibin çalışmaları; yapım sonrasında ise kurgu, müzik, efekt ve ses tasarımı gibi alanlarda çalışan onlarca, hatta yüzlerce insanın emeği ile ortaya çıkan sinema filmi, aynı zamanda tüm yapım aşamalarında yapımcı ve yapım ekibinin katkılarıyla şekillenmektedir.

Sinema eserinin kime ait olduğu konusundaki tartışmalarda coğrafi ve kültürel farklılıklar etkili olmaktadır. Dünyanın en büyük ve etkili sinema endüstrisine sahip ülkesi olarak bilinen ABD’de, stüdyo sistemi sinemanın ilk yıllarından itibaren üretimde söz sahibidir. Buna paralel olarak Akademi Ödülleri’nde En İyi Film Ödülü bir filmin yapımcılarına verilmektedir. Sinemanın ABD’ye göre daha bireysel olduğu Avrupa’da ise, örneğin Cannes Film Festivali’nde en iyi filme verilen Altın Palmiye ödülünü filmin yönetmeni almaktadır.

Sinema tarihi boyunca üretilen içerikler üzerinde en çok etkisi olan yapım elemanları; yazar, yönetmen, yapımcı ve oyuncu olmuştur.¹ Gelişme yıllarında tiyatro ve edebiyattan oldukça beslenen sinemada, üretilen eserin içeriğini belirleyen kişilerin başında senaryo yazarı gelmektedir. Filmin yazılı içeriği, dramatik yapısı ve diyalogları senaryo yazarı tarafından belirlenmektedir. Senaryo yazarının, bir sanat eseri olarak sinema filminin üreticisi olduğu düşüncesi, sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren etkili olan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın son dönem temsilcisi David Kipen, Schreiber² Teorisi (The Schreiber Theory, 2006) adlı kitabında sinema üretimini değerlendirirken senaryo yazarını merkeze almanın, diğer yaklaşımlara göre çok daha işlevsel olduğunu iddia etmektedir.

Diğer sanatsal üretimlerden farklı olarak karmaşık ve pahalı teknolojik gelişmelerle zorunlu ilişkiler içinde ortaya çıkan ve gelişen sinema üretimi, yüksek maliyetli üretim koşulları nedeniyle ilk yıllarından itibaren sermaye sahipleri ile sıkı ilişkiler içinde olmuştur. Üretilmiş bir edebi eseri basan ve dağıtan bir yayınevinin, son haline getirilmiş bir resmi sergileyen bir sergi salonunun, bir müzik eserini dinleyici ile buluşturan bir müzik şirketinin ya da konser salonunun üretilmiş eser üzerindeki etkisinden farklı olarak sinema üretiminde, daha eserin oluşma aşamalarının başında gereken yüksek maliyetleri karşılayan yapım şirketleri, sağladıkları ekonomik kaynakları kâra dönüştürmek için eserin içeriğini biçimlendirmektedir. Yapım şirketi olarak çalışan film stüdyoları ve filmin ekonomik kaynaklarını yönlendiren yapımcılar, yapım

¹ABD’de düzenlenen ve dünyanın en ünlü sinema ödülleri verilen Akademi Ödülleri’nde en önemli beş ödül (The Big Five Academy Awards), senaryo yazarına, yönetmene, en iyi film ödülü olarak yapımcılara ve baş rol oyuncularına verilmektedir.

http-1:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Big_Five_Academy_Award_winners_and_nominees#:~:text=The%20Big%20Five%20Academy%20Awards,Screenplay%20or%20Best%20Adapted%20Screenplay\).](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Big_Five_Academy_Award_winners_and_nominees#:~:text=The%20Big%20Five%20Academy%20Awards,Screenplay%20or%20Best%20Adapted%20Screenplay).)

Erişim Tarihi: 05.02.2021

²Schreiber: Almanca “yazar, yazar kişi, katip” anlamlarına gelen kelime.

öncesinde senaryonun yazılmasından yapım sonrası kurgu aşamasına, sonrasında ise filmin reklamı ve nasıl gösterileceğine kadar her konuda belirleyici olabilmektedir.

Sinema filmleri kolektif bir üretimin sonucunda ortaya çıksalar da izleyicinin ürünü tüketirken sürekli gördüğü, özdeşleştiği ya da takip ettiği oyuncular, sinema filmleri ile beraber anılan ve filmlerle en çok ilişkilendirilen yapım elemanlarıdır. İzleyiciler tarafından diğer oyunculara göre daha çok sevilen ve özellikle takip edilen oyuncular, “yıldız” olarak tanımlanmaktadır. Filmlerin tüketicileri üzerinde etkili oluşlarından güç alan yıldız oyuncular, filmlerin içerikleri üzerinde söz sahibi olabilmektedir. Sinema tarihi boyunca dünyaca ünlü Elizabeth Taylor, Brad Pitt ve Tom Cruise gibi oyuncular ya da Türkiye’de Türkan Şoray, Yılmaz Güney ve Cüneyt Arkın gibi oyuncular yıldız olduktan sonra, yer aldıkları filmlerin dramatik içeriklerini, diyaloglarını ya da filmde nasıl görüneceklerini kısmen ya da tamamen belirleme gücüne sahip olmuşlardır.

Film üretim sürecinde, yapımın tüm aşamalarında söz sahibi olan ya da olması beklenen, filmin sanatsal içeriğini ve estetik yapısını yazar ve görüntü yönetmeninin yardımı ile belirleyen yönetmen, filme son halini veren yapım elemanıdır. Yönetmenin film üretim sürecindeki yeri bu bağlamda çok tartışmalıdır. Bir taraftan filme son halini verecek tüm kararları alması ve ortaya çıkan üründen sorumlu kişi olması, diğer taraftan da senaryo yazarı, yapımcı ve oyuncu gibi diğer etkili yapım elemanlarının istediklerini yapması beklenmektedir. Bu çelişkili duruma rağmen sinema endüstrisinde genel olarak filmin sahibi olmasa da üreticisinin yönetmenler olduğu düşünülmektedir. Yönetmen; görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni ve yapım tasarımcısı gibi diğer yapım elemanlarından farklı şekilde, setteki hiyerarşik yapının en üstteki elemanı olmasının bir sonucu olarak filmin sanatsal içeriğinden, olumlu veya olumsuz anlamda sorumlu tutulmaktadır. Bu durum, farklı dinamiklerin etkili olduğu televizyon ve dizi endüstrilerinde değişebilmektedir.

Sinemada sanatçının kim olduğu, filmin kimin eseri olduğu tartışmaları 1900’lü yılların başında başlamıştır. Fransızca bir kelime olan ve yazar anlamına gelen *auteur* (İngilizce *author*, Almanca *autor*), bu tartışmalarda sinema yönetmeninin film yapımında belirleyici kişi olduğu düşüncesini savunmak için kullanılmıştır. 1950’li yıllarda sinema dergisi Cahiers du Cinema’da yazan Fransız eleştirmenler, sinema alanyazınında etkisini arttıran *auteur* kavramını sinema üretiminde sanatçı ve yaratıcı olarak gördükleri

yönetmeni ifade etmek için kullanmışlardır. Bu dergide yazan eleştirmenler, özellikle Hollywood'da film yapan yönetmenlerin filmlerini inceleyerek bu yönetmenlerin filmleri arasındaki tematik ve biçimsel benzerlikleri ortaya koymaya çalışmışlardır. Yönetmenleri ikiye ayıran eleştirmenler, sinemanın endüstriyel üretimi içinde var olan yerleşik geleneklere sadık kalan ve sadece kendilerine verilen senaryo metnini görselleştirme işlevini yerine getiren yönetmenleri *metteurs-en-scene* (sahneye koyan kimse) olarak tanımlamışlardır. Bunun karşısında, yönettiği filmlerde kendi yaratıcı tercihlerini kullanan, sinema anlatımında mizansenini kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak gören yönetmenleri ise *auteur* olarak tanımlayarak ayrı bir yere koymuşlardır.

Auteur kavramını daha sonra ABD'li sinema eleştirmeni Andrew Sarris *kuram* olarak ele almış ve Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin tanımlamalarından yola çıkarak kendi *auteur kuramı* ilkelerini açıklamıştır. Sarris'e (2010, s. 41-45) göre *auteur* kuramı üç önermeden yola çıkarak yönetmenleri incelemektedir. Bunlardan ilki teknik yeterlidir. İkinci olarak yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliği olmalıdır. Buna göre yönetmen yaptığı bir grup filmde "çeşitli üslup karakteristikleri" sergilemelidir. *Auteur* kuramın üçüncü önermesi içsel anlamla ilgilidir. Sarris'e göre içsel anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden ortaya çıkmaktadır. Sarris bunu bir yönetmen ve diğeri arasında, "diğer her şey eşit olduğunda elle tutulamayan bir farklılık" olarak tanımlamaktadır. Robert Stam (2014, s. 95) da Sarris'e benzer olarak *auteur* kavramını bir kuram olarak tanımlar ve ona göre Hollywood stüdyolarında çalışan yönetmenler bile yıllar boyunca fark edilebilir ve takip edilebilir bir tarz ve tematik kişilik gösterebilmektedir.

Sinemada yönetmenin izi sürülebilen biçimsel anlatı özelliklerini ve tekrar eden tematik içeriklerini çözümlemeyi amaçlayan *auteur* yaklaşım, bütün filmlerin belirleyicisinin film yönetmeni olduğu iddiasında değildir. Diğer bir deyişle, bu yaklaşıma göre bazı yönetmenler, filmleri üzerinde etkilidir ve filmlerinin içeriğini belirleyebilmektedir. Bazı yönetmenler ise film yapım aşamalarında yer alan diğer yapım elemanlarına benzer şekilde filme sadece kendi teknik yeterliliği ile hizmet etmektedir.

Ortaya çıktığı zamandan beri birçok tartışmaya konu olmuş *auteur* kavramının, üzerinde uzlaşmaya varılmış, herkesin kabul ettiği bir tanımı ve açıklaması bulunmamaktadır. Kavram, bir kuram olarak görüldüğü gibi eleştirel bir yaklaşım olarak da ele alınabilmektedir. Ancak kavramın yarattığı en geçerli çağrışım, bu şekilde

tanımlanan yönetmenlerin filmleri üzerinde mutlak bir kontrolleri olduğu düşüncesidir. Filmin içeriğini belirleyen senaryodan bu içeriğin nasıl aktarılacağını belirleyen yaratıcı tercihlere kadar bu yönetmenlerin ürettikleri eserle ilgili kararlarda özgür oldukları varsayılmaktadır. Bu bağlamda *auteur* olarak tanımlanan yönetmenlerin, filmlerinin ideolojik içeriğini de belirledikleri varsayılabilir.

Sinema filmlerindeki ideolojik içeriklerin çözümlenmesi, sinema alanyazının önemli bir kısmını teşkil etmektedir. Ancak film üretiminin yukarıda da bahsedilen kolektif yapısı, bu içerikleri kimin ya da kimlerin belirlediğini çözümlmeyi zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma kapsamında ideolojik içeriklerin çözümlenmesi ile *auteur* yaklaşım arasında güçlü bir ilişki olduğu düşüncesinden hareket edilmektedir. Yazar, yapımcı, oyuncu ve yönetmen gibi birçok yapım elemanının müdahale ettiği bir film içeriğinde, hangi kısımdan kimin sorumlu olduğunu saptamak ve ona göre bir sonuca ulaşmak oldukça zorlaşmaktadır. Bu durumda üretime katılan bireyleri dışarıda bırakarak filmin kendisini, üretiminden kimin sorumlu olduğunu hesaba katmadan incelemek daha anlamlı olacaktır. Diğer taraftan filmi üzerinde mutlak kontrolü olduğu varsayılan, yönettiği filmin aynı zamanda yazarı ve yapımcısı da olan *auteur* bir yönetmenin filmleri incelenirken, içeriği üreten kişiyi saptamak ve onu dahil ederek bir değerlendirme yapmak mümkün olmaktadır. Bu durum ayrıca aynı *auteur* yönetmenin filmografisini de inceleyerek karşılaştırmalı bir bütüncül bakış oluşturmaya imkan vermektedir.

İdeolojik içeriklerin belirlenmesi amaçlanırken ideoloji kavramının nasıl tanımlandığı da önem kazanmaktadır. Sancar'a (2014, s. 8) göre "toplumsal yaşamla ilgili düşünce, anlamlar ve sembolik temsillerin alanına işaret eden" bir kelime olan ideoloji, sadece bu şekilde ele alındığında çok geniş kapsamlıdır ve yine çok geniş kapsamlı bir kelime olan kültür ile eş anlamlı görünmektedir. Bu anlam karmaşasından kurtulmak için ideolojinin kapsamını daraltmak gerekmektedir. Bunun için Sancar (2014, s. 8) her türlü toplumsal düşünce ve anlamın ideoloji olarak adlandırılması yerine ideolojiyi ilk olarak "farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan toplumsal düşünce" olarak tanımlamayı önermektedir. Bu şekilde ideoloji toplumsal çatışmalar ile ilgili farklı bilinç durumlarına işaret ettiğinde, söz konusu toplumsal çatışmaların neler olduğu, bu çatışmaların parçası olan toplumsal iktidar kavramı ile ideolojinin nasıl bir ilişki içinde olduğu soruları ortaya çıkmaktadır. Sancar buradan yola çıkarak ideolojiyi "toplumsal

iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar” olarak tanımlamanın, kavramı açıklığa kavuşturduğunu ifade etmektedir. Sancar’ın bu yaklaşımı, ideolojiyi toplumsal iktidar ilişkileri ile birlikte tanımlayarak kavramı siyasetin alanına çekmektedir. Benzer şekilde Çelik de (2005, s. 20) ideoloji kavramının doğası gereği siyasal bir kavram olduğunu, bu nedenle “siyasi ideoloji” demenin bir totoloji³ olduğunu iddia etmektedir.

Her insanın, farkında olarak ya da olmayarak, siyasi bir düşünür olduğunu ifade eden Heywood’a göre (2013, s. 19), gündelik hayatta “özgürlük, hakkaniyet, eşitlik, adalet, haklar vb.” terimleri kullanan insanlar, anlamlarını bilseler de bilmeseler de düşüncelerinden ve fikirlerinden her bahsettiklerinde, siyasal görüşlere ve kavramlara başvurmaktadırlar. İdeolojilerin 18. yüzyılda değişen ekonomik ve toplumsal koşullara uygun siyasal düzenlemeler geliştirme amacıyla ortaya çıktığını iddia eden Baradat’a (2012, s. 7-16) göre ideoloji “her şeyden önce siyasi bir kavramdır”. Bu şekilde ele alındığında ideoloji ve siyasi ideolojiler, daha açık, kolay tanımlanabilir ve incelenbilir hale gelmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada ideoloji kavramı, siyaset alanyazınında yer aldığı şekliyle “siyasi ideolojiler” olarak ele alınmaktadır.

1990’lı yılların ortalarından itibaren Türk Sineması’nda yaşanmaya başlayan üretim hareketliliği içinde kendi filmlerinin aynı zamanda yazarı ve yapımcısı olan yönetmenler, ana akım sinema dışında var olmaya çalışarak ulusal ve uluslararası alanda etkili olmaya başlamışlardır. 1990’larda film yapmaya başlayan ve hala üretime devam eden, yönettikleri filmlerin çoğunun aynı zamanda senaryo yazarı ve yapımcısı olan iki yönetmen: Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu, Türk sinemasındaki *auteur* yönetmenler olarak bu çalışmada ideolojik çözümleme ve *auteur* yaklaşım bağlamında incelenmektedir.

Bu çalışmada, ele alınan siyasi ideolojilerden yola çıkarak Türk sinemasından seçilen *auteur* yönetmenlerin filmlerinde var olan ideolojik içeriklerin neler olduğu sorusuna yanıt aranmaktadır. *Auteur* yaklaşım, yukarıda açıklandığı gibi sinemada yönetmenin izi sürülebilen biçimsel anlatı özelliklerini ve tekrar eden tematik içeriklerini çözümlemektedir. Bu çalışmada ise, Türk sineması özelinde, daha önce yapılan

³Totoloji: “Aynı anlamı, farklı sözcükler kullanarak tekrarlayan, aynı düşüncüyü değişik ifadelerle yeniden ortaya koyan tümce veya yargı (Cevizci, 1999, s. 851).”; “Aynı açıklamayı ya da anlamı (gereksiz biçimde) yinelemek üzere değişik sözcüklerin kullanılmasını karşılayan bir terim (Marshal, 1999, s. 763).”

Çalışmalardan farklı olarak *auteur* yönetmenlerin filmlerindeki ideolojik içerikler çözümlenecektir. Ayrıca bu yönetmenlerin kendi filmografileri içinde, biçimsel ve tematik benzerliklerin dışında, ideolojik olarak bir devamlılık ve bütünlüğün var olup olmadığı araştırılacaktır. Son olarak seçilen yönetmenlerin kendi filmografileri içinde değerlendirilmelerinin yanında, aynı dönemde film yapan *auteur* yönetmenler olarak, kendi aralarında da karşılaştırmalı değerlendirmeleri yapılacaktır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, sinemada ideolojik çözümlleme ve *auteur* yaklaşım arasındaki ilişki bağlamında Türk sinemasındaki *auteur* yönetmenlerin filmlerini inceleyip bu filmlerdeki siyasi ideolojilerle ilgili içerikleri çözümleyerek ortaya çıkarmaktır. Böylece *auteur* yaklaşım ve ideolojik çözümlleme arasında var olduğu varsayılan güçlü ve anlamlı ilişki araştırılacaktır. Ayrıca seçilen yönetmenlerin filmografilerine bütüncül bir bakış ile yaklaşılarak filmlerinin tekil olarak incelenmesinin toplamından daha kapsamlı sonuçlara ulaşılması amaçlanmaktadır.

Bu amaçlara ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- Seçilen *auteur* yönetmenlerin filmlerinde, siyasi ideolojilerle ilgili içerikler nelerdir?
 - Filmler ideolojik açıklık derecesi olarak “Yansız / rtk / Açık” sınıflandırmasının hangisine dahil edilebilir?
 - Filmlerin dramatik yapıları içinde “liberalizm, sosyalizm, muhafazakarlık, milliyetçilik, faşizm, feminizm, anarşizm ve evrecilik” siyasi ideolojilerini açıkça ya da örtük şekilde destekleyen, eleştiren ya da tarafsız olarak ele alan anlatılar var mıdır?
 - Filmlerin dramatik yapıları içinde, bu çalışmada siyasi ideolojilerin benzerlikleri ve farklılıkları tartışılırken ele alınan anahtar kavramlar olan “zgrlk, eşitlik, insan doğası, millet, otorite, devlet, toplumsal cinsiyet ve doğa” kavramları nasıl ele alınmakta ve işlenmektedir?
- *Auteur* yönetmenlerin filmlerindeki ideolojik içerikler, film den filme ne gibi benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir?
- Bir yönetmenin tüm filmleri birlikte değerlendirildiğinde ortaya konulan ideolojik içeriklerdeki benzerlikler ve farklılıklar, bu filmleri tekil olarak incelemekten

farklı ve daha kapsamlı bir çözümleme imkanı veren kuramsal bir zemin oluşturabilir mi?

1.3. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- Bir sinema filminin tüm içeriklerini tek kişinin belirlediği düşüncesine dayanan *auteur* yaklaşım ile ideolojik çözümleme arasında güçlü ve anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.
- Filmlerinin çoğu zaman hem yazarı, hem yönetmeni hem de yapımcısı olan *auteur* yönetmenler, filmlerinin içerikleri üzerinde kontrol sahibidirler.
- Sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında, filmlerinin içeriklerini tek başlarına belirleyen *auteur* yönetmenler, filmlerindeki ideolojik içerikler üzerinde de kontrol sahibidirler.
- Sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında, *auteur* bir yönetmenin filmlerindeki ideolojik içerikler, içeriğin üreticisi tek kişi olduğu için, yönetmenin filmografisi bütün olarak değerlendirildiğinde anlamlı bir benzerlikler ve farklılıklar ilişkisi içindedir.

1.4. Önem

Bu çalışma, seçilen Türk *auteur* yönetmenlerin filmlerindeki siyasi ideolojilerle ilgili içerikleri ortaya koyma çabasıyla, alanyazına getireceği katkı açısından önemlidir. Benzer şekilde çalışmanın; incelenen yönetmenlerin yaptıkları tüm uzun metrajlı kurmaca filmlerin ideolojik içeriklerini ortaya çıkararak, bu yönetmenlerin ve filmlerinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına hizmet etmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Son olarak çalışmanın, Türk sinema alanyazınında daha önce hiç yapılmayan bir şekilde *auteur* yaklaşımı ideoloji bağlamında ele alması ve bu konuda yapılan ilk çalışma olması, araştırmacı tarafından önemli bulunmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma aşağıdaki sınırlılıklara sahiptir:

- Bu çalışma seçilen iki *auteur* yönetmenin filmleri ile sınırlıdır.
- Çalışma ayrıca bu yönetmenlerin, çalışma başlayana kadar gösterime soktukları filmler ile sınırlandırılmıştır.

- Çalışmada yapılan çözümlerler, siyasi ideolojiler alanyazınından seçilen ideolojiler ve bu ideolojiler bağlamında ele alınan kavramlar ile sınırlıdır.
- Çalışma son olarak bir doktora tezi süresi ve kapsamı ile sınırlıdır.



2. ALANYAZIN

2.1. İdeoloji

Hayatın her alanında insanın karşısına çıkabilen ideoloji kavramı, düşünür Zizek'in (2013, s. 11) belirttiği gibi "Özellikle, biz ondan kaçınmaya çalıştığımızda birden karşımıza çıkıverir, birisi onun üzerinde durmak istediğinde de görünür olmaktan çıkar". Bu belirsizlik durumunun temel nedenlerinden biri kavramın tanımlanmasında karşılaşılan farklılıklardır. McLellan (2009, s. 1), kavramın sosyal bilimlerin en kaygan (elusive), tanımlanması ve anlaşılması en zor kavramı olduğunu ifade etmektedir. Bunun nedeni ise ona göre ideoloji kavramının, "insanların en temel fikirlerinin dayanaklarını ve geçerliliğini" sorgulamasıdır. Bu nedenle kavramın tanımı üzerinde uzlaşmaya varmak kolay değildir. Lefebvre (1996, s. 57) ise ideolojiyi "günlük dil tarafından kabul edilmiş olmasına rağmen, en güç anlaşılır ve en karanlık kavramlardan" biri olarak tanımlamaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde ideoloji kavramının kökeni ve tarihsel gelişimi özetlenerek bu kavramın sosyal bilimlerin alanyazınında gelişmesini ve yaygın olarak kullanılmasını sağlayan düşünürler ve onların ideolojiyi nasıl ele aldıkları açıklanacaktır. Böylece alanyazındaki tanımlardan ve tartışmalardan yola çıkılarak bu çalışmada kullanılacak ideoloji tanımına ulaşılabilecektir.

2.1.1. İdeoloji kavramının kökeni ve tarihsel gelişimi

İdeoloji kavramı, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan ve tüm dünyayı etkileyen düşünce değişimlerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. McLellan (2009, s. 2), sosyal bilimlerdeki demokrasi, söz hakkı ve özgürlük gibi diğer tartışmalı kavramlardan farklı olarak ideoloji kavramının geçmişinin 200 yıldan daha eski olmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu kavram "demokrasi ideallerinin yayılması, kitle hareketlerinin siyasete girmesi, dünyayı yarattığımıza göre onu istersek baştan yaratabileceğimiz fikri" gibi Endüstri Devrimi ile birlikte gelişen ve toplumsal, siyasal ve düşünsel alanda yaşanan büyük değişikliklerin bir ürünüdür. Baradat (2012, s. 7), ideoloji düşüncesinin "insanların hayatı olduğu gibi edilgin biçimde kabul etmek yerine kendi koşullarını gerçek eylemlere başvurarak geliştirebileceklerine dönük Aydınlanma Çağı inancına" dayandığını ifade etmektedir. Goldie (1995, s. 269) de benzer şekilde ideolojinin "bir Aydınlanma projesi" olduğunu iddia etmektedir. Larrain (1995, s. 10, s. 21) ise ideoloji kavramının "burjuvazinin feodalizme karşı verdiği ilk mücadeleler sırasında, geleneksel aristokratik toplumda" doğduğunu, bu mücadelelerin ise 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin arka

planını oluşturduğunu ifade etmektedir. İdeoloji kavramı, “modernizmin ortaya çıkışı” ile doğmuş ve bu dönemin “kültürel ve felsefi ortamı” içinde gelişmiştir. Mannheim (2002, s. 88) da ideolojinin “modern” bir kavram olduğunu ifade etmektedir. Bu çalışmalarda görülebileceği gibi ideoloji alanyazınında Aydınlanma ve modernizm, ideolojinin ortaya çıkışında önemli rol oynayan kavramlar olarak ele alınmaktadır.

2.1.1.1. Aydınlanma ve modernite

Büyük “A” harfi ile başlayan Aydınlanma terimi, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa’da başlayan ve dünyaya yayılan düşünce değişimlerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Marshall (1999, s. 48), Aydınlanma’yı “Avrupa düşüncesinin, aklın, deneyimin, dinsel ve geleneksel otoritelere kuşkuyla bakmanın ve seküler, liberal ve demokratik toplumların ideallerinin” zaman içinde şekillendiği dönem olarak tanımlamaktadır. Aydınlanma kelimesi ile Çiğdem’e (2017, s. 15) göre 18. yüzyılda hem Amerika hem de Avrupa’da etkili olan, yaygın olarak İngiliz Devrimi ile başladığı ve Fransız Devrimi ile sona erdiği varsayılan felsefi bir hareket ve bu hareketin sonuçları ile görünür hale gelen toplumsal ve siyasi süreçler ifade edilmektedir. Marshall’a (1999, s. 49) göre bazı araştırmacılar Aydınlanma’nın başlangıcını Isaac Newton’un *Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri* (1686) ve John Locke’un *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* (1689) eserlerine dayandırırken diğerleri bu dönemin daha önce, İngiltere’de Francis Bacon ve Thomas Hobbes’un, Fransa’da ise Rene Descartes’in çalışmalarıyla başladığını iddia etmektedir.

Gökberk (1999, s. 325), Aydınlanmayı en kısa şekliyle “insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup kendi aklı, kendi görgüleri ile hayatını aydınlatmaya girişmesi” olarak tanımlamaktadır. Ona göre Aydınlanma dönemi, Orta Çağ’ın sona ermesinden sonra bu çağın hayat tarzına ve anlayışına karşı “yeni bir dünya görüşü olarak ortaya çıkmıştır”. Cevizci (2003, s. 760) de benzer şekilde düşünsel bir hareket olarak Aydınlanma’nın 1688 İngiliz Devrimi ile başladığını ve 1789 Fransız Devrimi ile doruk noktasına ulaştığını ifade etmektedir. Ona göre Aydınlanma, Avrupa’da değişen ticaret ve endüstri koşulları ile birlikte burjuvazinin, toplumsal olarak bir “orta sınıfın”, ortaya çıktığı ve bu toplumsal değişimle birlikte gerçekleşen büyük ve kalıcı kültürel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir.

Gökberk’e (1999, s. 326) göre yeni bir dünya görüşü olarak ortaya çıkan Aydınlanma, Rönesans’ın devamı niteliğindedir. Hançerlioğlu (1976a, s. 342), Rönesans’ı Orta Çağ’ın sona erdiği; bilim, felsefe ve sanat alanlarında bir uyanmanın

yaşandığı dönem olarak tanımlamaktadır. 16. ve 17. yüzyılları niteleyen bu kavram Avrupa’da feodal toplumun çökmeye başladığı ve burjuva toplumunun kurulduğu, yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkmaya başladığı bir dönemi ifade etmektedir. Rönesans, Gökberk’e göre (1999, s. 326) (*transcendent*) “kökü ve ereği bir *üst-dünyada* bulunan bir hayat düzeninden” (*immanent*) “kökü ve ereği *bu-dünyada* bulunan bir hayat düzenine geçişin” başlangıcını oluşturmaktadır. Bu iki dünya arasındaki geçişte Rönesans anlayışı, tarihi otoritelerden bağımsız olmaya çalışarak dünya ve hayat hakkındaki düşüncelere sadece deney ve akılla ulaşılan doğruların yön vermesini sağlamaya çalışmıştır. Ancak yazara göre Rönesans düşüncesi bu planı tam olarak hayata geçirememiştir. Bunun sebebi Rönesans’ın bir geçiş çağı olmasıdır. Geçiş çağlarında geride bırakılan değerler ile ulaşılacak istenen değerler aynı anda bulunmaktadır. Bunun sonucu olarak “yeni bir dünya görüşü” aramanın ilk denemelerini yapan Rönesans’ta henüz düşünsel bir bütünlük yoktur, düşünceler belirsiz ve bulanıktır. Bu durum, 17. yüzyılda değişmeye başlamıştır. Bu yüzyılda Rönesans’ta ortaya konan düşünceler, görüş ve buluşlar, ilkeler derlenip sistemli bir hale getirilmiştir. İnsan aklıyla üretilen matematik ve fizik yardımı ile doğanın yapısı kavranmaya başlanmıştır. Doğa ve akıl arasında uyum olduğu, doğanın akıl ile kavranabileceği düşüncesi; Tanrı, ruh, iyi ve kötü gibi felsefi konuların da akıl ile anlaşılabilirliği inancını doğurmuştur (Gökberk, 1999, s. 326-327).

Immanuel Kant’a (2013) göre Aydınlanma, insanlığın kendisini etkilemekte olan ve kendi sebep olduğu bir olgunlaşmama, ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu olgunlaşmamışlık hali, başkasının yönlendirmesi olmadan kendi aklını kullanamamasıdır. Başkasının yönlendirmesi olmadan aklını kullanamama durumu ise eğer insanın aklındaki bir eksiklikten kaynaklanmıyorsa Kant’a göre ancak insandaki kararlılık ve cesaret eksikliği nedeniyle ortaya çıkabilir. Aydınlanmanın şiarı ona göre şöyledir: “Kendi aklını kullanmaya cesaret et!”. Tembellik ve korkaklık yüzünden insanlığın büyük bir kısmı, doğa onları çok önceden başkalarının zorunlu yönlendirmelerinden kurtarmış olsa da olgunlaşmadan kalmayı tercih etmektedir. Aynı nedenlerle yine insanlığın büyük kısmı başkalarını kendilerine koruyucu olarak seçmektedir. Olgunlaşmadan, ergin olmadan yaşamak kolayca kaçmaktır. İnsan eğer kendisi için düşünen bir kitaba, onun vicdanı olarak hareket eden bir ruhani lidere, neleri yiyip içeceğini belirleyen bir doktora sahipse kendisi için düşünmesine ve uğraşmasına gerek kalmamaktadır. Karşılığında yapması, vermesi gerekenleri karşıladığı sürece hiçbir

sıkıntıya girmeden ve düşünmeden yaşayabilmektedir. Kant, Aydınlanma düşüncesinde insanlığın bu durumdan kurtulma şansını ve çabasını görmektedir.

Ewald (2010, s. 9-10), Orta Çağ ve Rönesans sona ererken dünyayı tanıma çabası içinde “akıldan başka otorite kabul etmeyen” yeni bir düşünce şeklinin ortaya çıkmaya başladığını ifade etmektedir. Bu düşünce, başlangıçta dinsel otorite ile doğrudan mücadele içine girmese de güçlendikçe teoloji, kilise ve dogmaya karşı gelecek şekilde gelişmiştir. Aydınlanma’nın amacı Çiğdem’e (2017, s. 15-16) göre insanları köleleştirdiğine inanılan ve özünde kötü oldukları düşünülen mit, önyargı ve hurafeden onları kurtarmaktır. Bunu yapmak için de onları bu olumsuz düşünce şekillerini “ürettiği ve kurumsallaştırdığı varsayılan kurulu dinin temsil ettiğine inanılan eski düzenden” kurtarmak ve özünde “iyi ve özgürleştirici” olduğu düşünülen *aklın düzenine* sokmak gerekmektedir. Aydınlanma düşüncesinin temelinde yer alan aklın düzeni, herhangi bir ayrıma gitmeksizin tüm insanlar için önsel (a priori) olarak *iyi* olduğu varsayılan bütün öğeleri içermelidir. Bu bağlamda tüm felsefi düşünceler ve toplumsal eylemler, akla ve akılda somutlaşan ilkelere uygun olmak, bu ilkelere yola çıkmak zorundadır. Bu nedenle Aydınlanma dönemine *Akıl Çağı* da denmektedir. Aydınlanma döneminden önce bilgi, Baradat’a (2012, s. 8) göre “üstün bir akıl” tarafından ortaya çıkarılabilecek bir şey olarak görülmektedir. Sıradan insanlardan bilgiyi ortaya çıkarmaları değil, onu anlamaları ve ona uymaları beklenmektedir. Buna bağlı olarak sıradan insanların sorgulama yapmaları, bir şeye karşı çıkmaları teşvik edilmemiş ve bunun sonucu olarak toplumsal değişimler çok yavaş gerçekleşmiştir. Aydınlanma dönemi ile birlikte ise “üstün akıl” karşısına insanın “kendi aklı” konmuştur. Hançerlioğlu (1976b, s. 117), Aydınlanmayı “insanın insanlığına dönüşü” olarak özetlemektedir. Ona göre Aydınlanma’nın amacı toplumu, insan aklı ve doğasıyla beraber düzenlemektir. Bu dönemde akla dayanarak ve güvenerek aklın nesnel yasaları kavranmaya başlanmıştır.

Aydınlanma, akıl devriminin altyapısını oluşturmasıyla ve dolaylı toplumsal ve ekonomik sonuçlarıyla, Çiğdem’e (2017, s. 18-19) göre “modern toplum”un düşünsel temellerini meydana getirmiştir. Ona göre Aydınlanma’nın sonucu olan 1789 Fransız Devrimi toplumsal ve politik sonuçları ile 21. yüzyılda hala etkili olan politik bölünmelerin kökenini oluşturmaktadır. Bununla beraber devrim, modernitenin aynı anda hem ürünü hem de üreticisi olarak modern dünyanın yapısına ve işleyişine, milli devletler gibi tarihsel olarak geri dönüşü olmayan biçimler katmıştır. Benzer şekilde Aydınlanma, “modernitenin bilincini yoğuran bir etken” işlevi ile modern dünyanın “felsefi ve

ontolojik kendini-anlamasında” büyük bir rol oynayarak modern dünyayı şekillendiren bir dönüm noktası olmuştur. Cevizci’ye (2003, s. 756) göre de tartışmalı tanımları olan Aydınlanma’nın ele alınış şekillerinden biri “modernitenin altyapısını meydana getiren fikirler öbeği, modernliğin kaynağını oluşturan bir problemler ve tartışmalar dizisi” olarak görülmesidir. Çiğdem (1997, s. 65-66), modernitenin doğuşunun, “aklın düzeninin insan türü için asli olduğu ilkesinin beyan edildiği” Aydınlanma dönemi ile başladığını ifade etmektedir.

Aydınlanma ile başlayan değişimlerin yaşandığı dönem ve sonrası aynı zamanda “modernite” kavramı ile tartışılıp açıklanmaktadır. Sosyal bilimlerin tartışmalı kavramlarından bir diğeri olan ve *modern*, *modernleşme*, *modernizm* ve *modernite* gibi farklı şekillerde çeşitlendirilen kavram, özünde “modern” kelimesi ile ilişkilidir. Sözlük anlamı ile “çağdaş, çağcıl” (TDK, 2021) anlamlarına gelen modern kelimesi, modernite (modernizm) olarak ele alındığında Avrupa’da başlayan ve daha sonra bütün dünyaya yayılan düşünce, kültür, siyaset, ekonomi ve teknoloji alanında yaşanan değişimleri ifade etmektedir. Callinicos (2013, s. 38), Aydınlanma’nın insanlık tarihinde modernliğe doğru kökten bir kopuşun yaşandığını savunan aydınların düşünceleri ile şekillendiğini ifade etmektedir. Buna göre Aydınlanma ile “meşruluğunu geçmişten gelen ilkelerden almayan, bunun yerine kendi öz gerekçesini sunan yeni bir çağ düşüncesi” gelişmiştir (Callinicos, 2013, s. 35). Başka bir deyişle Aydınlanma’nın devamında gelen modernite ile birlikte geçmişten büyük bir kopuş, köklerini geçmişteki düşüncelerden almayan yeni bir çağ başlamıştır. Habermas’a (1990, s. 7) göre de modernlik gelişirken ve yönünü belirlerken kendisinden önceki dönemlerin örneklerinden yola çıkmak yerine “kendi kurallarını kendi içinden” yaratarak ilerleme amacında olmuştur. Bu döneme kadar geçmişe yönelen ve dünyayı bu şekilde anlamaya çalışan Avrupalı düşünürler, bu dönem ile birlikte geçmişten koparak yüzlerini geleceğe dönmüşlerdir (Callinicos, 2013, s. 36).

Modern kelimesi ile anlatılan çağın temel özelliklerini anlamak için bu dönemde yaşanan büyük değişimlerin anlaşılması gerekmektedir. Abel Jeanniere (2000, s. 97) moderniteyi açıklarken devrim niteliğinde olduğunu belirttiği değişimlerin yaşandığı dört alanı tanımlamaktadır. Bunlar bilim, (teknik) endüstri, siyaset ve kültürdür. Bu değişimler sonucunda insanlık tarihinde yeni bir döneme geçilmiştir.

Bilim alanında yaşanan devrim Jeanniere’e (2000, s. 97) göre Newton ile başlamıştır. Bu dönemde evrensel yerçekimi kanunu keşfedilerek iki dünya görüşü arasında bir kopuş yaşanır. Bu iki farklı dünya görüşünden bir tanesi olan “Doğrudan

Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen” ve “Tanrı’nın ihtişamını anlatan” bir doğa düşüncesinden diğer dünya görüşüne, yani “kendini düzenleyen bir doğa” ve “doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine” geçilmiştir. Başka bir ifade ile her şeyi tanrının belirlediği evren düşüncesinden insanın aklı ile anlayabileceği, müdahale edebileceği ve değiştirebileceği bir doğa düşüncesine geçilmeye başlanmıştır. Çiğdem’e (1993, s. 62) göre bilimsel devrimin merkezinde Newton ile birlikte şekillenen “mekanik doğa” kavramı bulunmaktadır. Doğa, belli yasalara göre işleyen bir mekanizma ise bu mekanizmanın hareketlerini belirleyen yasaları bilerek doğanın gizemlerini çözmek mümkün olacaktır.

Endüstri alanında yaşanan devrim, batı medeniyetinde yaklaşık olarak 1780 ile 1820 tarihleri arasında gerçekleşen, buhar makinesi ve lokomotif gibi çeşitli teknolojik buluşların üretim süreçlerini değiştirdiği dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde üretim sürecinde insan gücü ve emeğinin yerini mekanik enerji, yani makineler almıştır (Cevizci, 1999, s. 298). Aletten makineye geçiş olarak nitelendirilebilecek bu dönem Jeanniere’e (2000, s. 101-102) göre emeğin soyutlanması ile karakterize edilmektedir. Emek süreci artık üretici insana değil, makineye bağlıdır.

Siyasal devrim, modern demokrasinin İngiltere, ABD ve Fransa gibi ülkelerde uygulanması ile başlamıştır. Siyasal alandaki büyük değişim, demokrasinin artık diğer yönetim biçimlerinden bir tanesi olmaktan çıkıp “devletin tek akılcı biçimi” haline gelmesidir. Buna göre, modern devletler bundan sonra ancak demokratik olabilirlerdi. Başka türlüünün düşünülmesi mümkün değildi. Bu değişimde önemli olan iktidarın temelini değişmesidir. İktidarın kaynağı artık Tanrı gibi başka bir yerden değil, halktan gelmektedir. İktidar “halka içkindir” ve “vatana coşkuyla bağlılıkta, gelenekte veya bir soy sop ilişkisinde” kök salması mümkün değildir. Buna göre iktidar ancak “ulus haline gelen bir halkın onayıyla” meşruiyet kazanabilmektir. Yöneticilerin geleneklere uygun bir şekilde iktidara gelmesi yeterli değildir ve devletin, egemenliğin kaynağı olan halkla ilişkisinin “demokratik akılcılık içinde kurulması ve uygulanması” gerekmektedir (Jeanniere, 2000, s. 100).

Kültürel devrim, Anglo-sakson dünyasında Enlightenment (aydınlanma, aydınlatma), Fransa’da Lumieres (ışıklar), Almanya’da ise Aufklärung (ortaya çıkarma, aydınlatma) olarak adlandırılan ve diğerlerine göre daha yavaş gerçekleşen değişimleri ifade etmektedir. Bu değişimlerin özünde düşüncenin laikleşmesi ve her alanda kullanılan tüm ölçütlerin akılcı hale gelmesi bulunmaktadır. Bu dönemde laiklik, kendisini “toplumun

içinde yaşadığı ve kurumlaşmış dinin eleştirisi olarak” sunmuştur. Buna göre, dinlerin temelinde yer alan ve gökten indiği iddia edilen metinlerin de başka metinlerle aynı yöntemler ve ölçütler kullanılarak incelenmesi gerektiği düşüncesi önem kazanmıştır. Bu dönemde dinin artık toplumun temelinde yer alamayacağı düşüncesi etkili olmaya başlamıştır. Aydınlanma ile birlikte insanın doğayla ve başka insanlarla ilişkileri üzerine yapılacak araştırmaların merkezine insanın kendisi yerleştirilmiştir (Jeanniere, 2000, s. 100-101).

Birbiri ile iç içe geçen Rönesans, Aydınlanma ve modernite kavramları insanların dünyaya bakış ve onu algılayış biçimlerini temelden değiştiren bir dönemi işaret etmektedir. İnsanlar arasındaki iktidar ilişkileri, insanlığın kalabalık gruplar halinde bir araya gelerek toplumsal yapılar meydana getirmeleri ile başlamıştır. Bu iktidar ilişkilerinde egemen olan ile olunan arasındaki yapıyı önce fiziksel güç, daha sonra ise tanrılardan alınan ilahi güçler belirlemiştir. İnsan aklının ve düşüncesinin dünyayı değiştirebileceğine olan inancın ortaya çıktığı Aydınlanma dönemi ile birlikte ise ideoloji kavramı tartışılmaya başlanmıştır. Önceki dönemde akıl ve düşünce, sadece tanrının yarattığı dünyayı anlamaya çalışırken, artık insan aklı ve düşüncesinin onu değiştirebileceği kabul edilmiş; bunun sonucunda insanın düşünceleri, fikirleri ve bu düşünce ve fikirlerin nasıl oluştuğu, nerelerden kaynaklandığı önem kazanmıştır. İdeoloji kelimesi ortaya çıkmadan birkaç yüzyıl önce, insanların düşüncelerini belirleyen, yönlendiren ve kısıtlayan etkenleri tanımlayarak tartışan Bacon, ortaya attığı idol yaklaşımı ile ideoloji kavramının oluşmasında etkili olmuştur.

2.1.1.2. Francis Bacon ve idol kavramı

İngiliz düşünür Francis Bacon’ın 1620 tarihli eseri *Novum Organum*’da tanımladığı ve sınıflandırdığı idoller, ideoloji kavramının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Bacon’ın (2012, s. 126) tanımladığı idoller, insan zihnindeki yanlış fikirlerle ilişkilendirilmektedir. Bacon’ın idoller kuramı, Mclellan’a (2009, s. 5) göre modern sosyal bilimlerin başlangıç noktasıdır ve Bacon, Hobbes ve Locke üzerinden İngiliz deneyci geleneğini ve daha sonra da ideoloji kavramının üretileceği Fransız Aydınlanma geleneğini önemli ölçüde etkilemiştir. Mannheim (2002, s. 88) ise Bacon’ın idollerle ilgili öğretisinin “modern ideoloji tasarısının önsezisi” olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir.

İdoller, bilimsel bilginin tek kaynağı olarak tümevarım yöntemini kabul eden Bacon’a göre, bu yöntemin doğru şekilde kullanılmasını ve bilimsel araştırmayı

engelleyen önyargılardır (Cevizci, 1999, s. 450). Bacon, idolleri insan zihnini kuşatan ve zihinde derinlemesine kök salan yanlış fikirler olarak tanımlamaktadır. Bu yanlış fikirler, zihne başka fikirlerin girmesini zorlaştırmaktadır. Ancak sadece bununla da kalmazlar. Ayrıca zihne girebilen diğer fikirleri de olumsuz olarak etkileyebilmektedirler. Bacon, idolleri dörde ayırmaktadır. Bunlar Soy idolleri, Mağara idolleri, Pazaryeri idolleri ve Tiyatro idolleridir (Bacon, 2012, s. 126-127).

Bacon’a (2012, s. 127) göre Soy idolleri, insanın doğasında bulunmaktadır ve onun soyundan veya ırkından gelmektedir. İnsan doğasında yerleşik olan önyargıları ifade eden Soy idolleri, insanların çevrelerindeki nesneleri kendilerine benzetmesine, kendi korkularını doğaya aktarmalarına neden olmaktadır. Bu durum, insanların doğayı doğru şekilde kavramasını engellemektedir (Cevizci, 1999, s. 450). Bu idoller, insanın ruhsal durumundan, önyargılarından, tutkularından ya da yetersiz duyularından kaynaklanabilmektedir (Bacon, 2012, s. 132).

Mağara idolleri, Bacon’a (2012, s. 127) göre “bireysel” olan idollerdir. Her insan (kendi soy ya da ırkında olan hataların yanında) kendine özgü, yaratılışından gelen, eğitim ve çevresinden etkilenen, farklı etkilerden kaynaklanan ve “tabiatın ışığını durduran ve bozan kendi bireysel mağarasına” sahiptir. Bu idoller, insanın soyundan değil, kendi yapısından kaynaklanmaktadır. İnsanların kendilerine özgü özellikleri, yetenekleri, çevreleri ve zevkleri bulunmaktadır. Bu kişisel farklılıklar, insanların çevrelerindeki bazı şeylere odaklanırken diğer şeyleri görmezden gelmesine neden olabilmektedir (Cevizci, 1999, s. 450).

İdol sınıflandırmasındaki ilk iki idol, Soy ve Mağara idolleri insan doğasına içkindir. Bu nedenle ortadan kaldırılmaları mümkün değildir ve oldukları gibi kabul edilmeleri gerekmektedir. İnsanın yaratılış özelliklerinden kaynaklandıkları için “sürekli olarak bozucu bir etki” yaratabilmektedirler (Çelik, 2005, s. 47-48).

Pazaryeri idolleri, Bacon’a (2012, s. 128) göre insanların ticari ve toplumsal ilişkileri sonucunda, çevreleri ile kurdukları ilişkiler sırasında ortaya çıkmaktadır. Bu idoller, sözlerin insan düşünceleri üzerindeki etkisi ile ortaya çıkmaktadır. Buna göre, eski çağların görüşleri dilde kalıplaşmıştır ve bu dil kalıpları insanlarda çeşitli önyargılar yaratmaktadır (Cevizci, 1999, s. 450). Dil aracılığıyla anlaşılan insanlar, çoğunluğun üzerinde uzlaştığı şekilde sözcükleri anlamak ve ona göre kullanmak zorundadır. Bacon’a (2012, s. 128-135) göre en kaygı verici idoller Pazaryeri idolleridir. Çünkü bu çoğunluğun üzerinde uzlaştığı sözcükler, adlar, kelimeler insan zihnini kuşatmaktadır. İnsanlar

sözcükleri yönlendirdiklerini düşünmektedir, ancak aslında sözcükler onları yönlendirmektedir.

Tiyatro idolleri ise eski kuramlara ve otoritelere inanmaktan doğan önyargılardır. Bu idoller nedeniyle eski ünlü düşünürlerin yanılgıları, yaygın ve herkesin ortak yanılgısı haline gelmektedir (Cevizci, 1999, s. 450). Bacon’a (2012, s. 128) göre tiyatro idolleri, iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, dogmatik felsefe sistemlerinin yarattığı idollerdir. İkincisi ise kusurlu şekilde ispat edilen ve bu şekilde insan zihnini etkileyen idollerdir. Bacon, bu dogmatik düşünceleri ve kusurlu ispatları, insanın çevresini saran kurgusal ve tiyatroya benzeyen bir dünyaya benzetmektedir. Bu tiyatro benzeri ortamda, o zamana kadar kabul edilegelmiş felsefe sistemleri etkili olmaktadır. İnsanlar, çevrelerini değerlendirirken bu dogmalar ile eski ve hatalı düşünce sistemlerinin etkisinde kalmaktadır (Çelik, 2005, s. 51).

Bacon’un idol yaklaşımı, aynı zamanda çelişkili bulunmuş ve eleştirilmiştir. Buna göre, idollerin (en azından bazılarının) doğuştan geliyor, insan doğasında ya da her bireye özgü olarak bulunuyor oluşları, nasıl bertaraf edilecekleri sorusunu beraberinde getirmektedir. Benzer şekilde eğer insan zihni, “nesnelerin ışınlarını çarpıtan bir ayna” gibiyse ve idoller zihne giren düşünceleri etkiliyorsa, insan aklının doğayı anlamaya uygun olup olmadığı sorgulanabilmektedir. Bacon, idollerin varlığını ve etkilerini açıklasa da, idollere rağmen bilimin gerçeğe ulaşabileceğini iddia etmektedir. Ona göre idollerin varlığı, doğru yönteme sahip insanların onlardan kurtulmasına engel değildir. İdollerin varlığının bilinmesi ve ona göre davranılması, idolleri zararsız hale getirmeye yetecektir (Larrain, 1979, s. 21).

2.1.1.3. *Antonie Destutt de Tracy ve ideoloji kavramının ilk kez kullanılması*

İdeoloji teriminin ilk ne zaman kullanıldığı konusunda fikir ayrılıkları bulunsa da genel olarak ilk kez Fransız düşünür Antonie Destutt de Tracy tarafından 18. yüzyılın sonlarında kullanıldığı kabul edilmektedir (Dant, 1991, s. 57; Mardin, 1992, s. 22; Goldie, 1995, s. 269; Eagleton, 1996, s. 103; Mannheim, 2002, s. 98; Freeden, 2003, s. 4; Hawkes, 2003, s. 59; Çelik, 2005, s. 34; Mclellan, 2009, s. 6; Baradat, 2012, s. 13; Williams, 2012, s. 185; Heywood, 2013, s. 23; Rehmann, 2017, s. 25). İdeoloji kelimesi, Tracy’nin kendi bulduğu bilim için kullandığı bir kavramdır. De Tracy ideolojiyi “düşüncelerin bilimi” olarak tanımlamaktadır (Mannheim, 2002, s. 98). 1801 ile 1815 yılları arasında yazdığı *Éléments d’Idéologie* adlı eserinde de Tracy, “bütün diğer bilimlere zemin teşkil edecek yeni bir düşünceler bilimi” önermektedir (Mclellan, 2009, s. 6):

Bu bilim, yalnız konusu dikkate alındığında İdeoloji; yalnız tarzı düşünüldüğünde Genel Dilbilgisi ve yalnız amacı göz önünde bulundurulduğunda Mantık adını alabilir. Ona ne ad verilirse verilsin, kaçınılmaz olarak üç bölümü de içerir; çünkü diğer ikisi incelenmeden, biri akla uygun bir şekilde ele alınamaz. İdeoloji ... düşünceler bilimi, bu düşüncelerin ifadelerinin ve sonuçlarının bilimini de kapsar (Aktaran Mannheim, 2002, s. 98).

1789 Fransız Devrimi'nden sonra Fransa'da kurulan yönetim tarafından Aydınlanma düşüncesini yayma görevi verilen Institut de France'a (Fransa Enstitüsü) katılan filozoflardan biri olan de Tracy (McLellan, 2009, s. 6), toplumsal ve siyasal yaşamdaki koşulları değiştirmek ve geliştirmek için insanların bilimi kullanabilecekleri düşüncesi ile hareket etmektedir (Baradat, 2012, s. 13-14). Düşüncelerin doğuştan geldiğini kabul etmeyen de Tracy, insanların tüm fikirlerinin fiziksel duyulara dayandığını savunmaktadır. Ona göre dinsel ya da metafizik önyargılardan bağımsız ve akılcı bir şekilde fikirlerin kökeninin araştırılması insanlığa mutlu ve adaletli bir toplum oluşturma şansı verecektir (McLellan, 2009, s. 6).

De Tracy'e göre bireysel düşüncelerin araştırılması ile toplumun ve genel olarak insanlığın temel ihtiyaçları anlaşılacak ve bu ihtiyaçlardan yola çıkılarak hazırlanacak yasalarla doğaya uyumlu ve mutlu bir toplum oluşturmak mümkün olacaktır (McLellan, 2009, s. 6). Bu bağlamda düşünce bilimi olarak ideolojinin amacı, toplumsal ve siyasal gelişmedir. Bu bilim aracılığıyla üretilen bilginin topluma uygulanması ve böylece insan yaşamının geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu şekilde düşünüldüğünde ideoloji kelimesi, ilk kullanıldığı andan itibaren siyaset ile yakın ilişki içinde bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (Baradat, 2012, s. 14).

Fransız asker ve yönetici Napolyon Bonapart, komutanlıktan imparatorluğa giden kariyerinin ilk yıllarında de Tracy'nin de dahil olduğu Enstitünün fahri üyesidir ve onları desteklemektedir (McLellan, 2009, s. 6). Ancak Napolyon, Fransa'daki siyasi yapıyı değiştirmek ve ülkeyi yeniden imparatorlukla yönetilir hale getirmek için harekete geçtiğinde, kendisini eleştiren Enstitüyü karşısına almıştır. Özellikle yaşanan askeri başarısızlıklardan sonra Enstitüyü hedef gösteren Napolyon, onları "hayata geçiremeyecekleri bir hükümlanlığa halkı yükselterek yanlış yola sürükleyen" demokrasi yanlıları olarak eleştirmiş, Aydınlanma ilkelerine "ideoloji" diyerek saldırmış ve yenilgilerin sebebi olarak "ideolog" diye adlandırdığı Enstitü üyelerini göstermiştir (Williams, 2012, s. 185):

Güzel 'Fransa'mızın başına gelen her türlü musibeti ideologların öğretilerine -yasaları insan kalbinin ve tarihten çıkarılacak derslerin bilgisine yudurmak yerine, canla başla ilk nedenleri bulmaya çalışan ve bu temel üzerinde halkların yasama gücünü kuracak olan şu karman çorman metafiziğe- yormak gerekir (Aktaran Williams, 2012, s. 185).

Eagleton (1996, s. 108) ideologlara karşı Napolyon'un yönelttiği eleştirinin temelinde, aşırı akılcılıkta akıldışı bir şeyler bulunduğu düşüncesinin olduğunu ifade etmektedir. Napolyon, aklın yasalarını araştırmak için yola çıkan bu düşünürlerin, yaşamın pratik gerçekliğinden uzak, kendi içlerine kapalı ve yalıtılmış bir gerçekliğe sürüklendiğini iddia etmektedir. Bu yaklaşım ile ideoloji kavramı, kuşkucu bilimsel materyalizm olmaktan çıkıp soyut, bağlantısız fikirlerden oluşan, bir dünyayı anlamlandırma çabası olarak görülmeye başlanmıştır.

İdeoloji kavramının gelişmesinde önemli çalışmalar yapan ve de Tracy'den sonra kavramın yaygınlaşmasını sağlayan Marx ve Engels, Eagleton'a (1996, s. 108) göre ideoloji kelimesinin bu olumsuz anlamını devralmışlardır. Bauman'a (2000, s. 121) göre Marx ve Engels, Aydınlanma ilkelerine inanç konusunda de Tracy ve arkadaşlarına benzer düşüncelere sahiptir. Dünya aklın standartlarına uymamaktadır ve bu durumu değiştirmek için bir şeyler yapmak gerekmektedir. Ancak Marx ve Engels, yapılacak şeylerin nasıl yapılacağı konusunda "ideologların" önerdikleri aracın yetersiz olduğu iddiası ile onları eleştirmektedir.

2.1.1.4. Marx, Engels ve ideoloji

İdeoloji alanyazınında konu ile ilgili tartışmalarda en çok karşılaşılan isimlerin başında Karl Marx gelmektedir. Marx'ın tek başına ve Frederich Engels ile birlikte yazdığı eserler, ideoloji kavramının yaygınlaşmasında ve geniş kitlelerce tartışılmasında önemli rol oynamıştır.

Heywood (2013, s. 24) ideoloji kelimesinin siyasette anahtar bir kavram olmasının, Marx'ın yazılarında bu kavramı kullanmasının bir sonucu olduğunu savunmaktadır. Mclellan (2009, s. 11) da benzer şekilde ideoloji kavramının Marx sayesinde yaygınlaştığını ifade etmektedir. Ona göre Marx'ın çalışmalarında, ele alınan diğer temel kavramların çoğu gibi ideoloji kavramı da açık ve net bir şekilde tanımlanmamaktadır. Bu kavramla ilgili yorumlar dolaylıdır ve tam anlamıyla tutarlı bir açıklama yapılmamıştır. Buna rağmen Marx'ın eserlerinde ideoloji konusunda yazılanlar üzerinden kavramı tanımlamayı ve tartışmayı sağlayacak net ve anlaşılır ana hatlar oluşturmak mümkündür (Mclellan, 2009, s. 12). Çelik (2005, s. 21-22) de benzer şekilde Marx'ın eserlerinde bütünlüklü bir ideoloji kuramına rastlanmadığı yargısını haklı bulmaktadır. Ancak bunun yanında bu durumun, Marx'ın eserlerinde bir ideoloji kuramının çerçevesini oluşturacak malzemenin olmadığı anlamına gelmeyeceğini de ifade etmektedir.

Larrain (1993a, s. 280), Marx ve Engels'in ideoloji yaklaşımlarını kendilerinden önce gelen iki eleştirel felsefi düşüncenin etkilediğini ifade etmektedir. Bunlardan biri, Aydınlanma düşünürleri ile birlikte ortaya çıkan Fransız materyalizmi ve Feuerbach'ın⁴ geliştirdiği din eleştirisidir. Diğeri ise Alman bilinç felsefesi idealizm ve Hegel'in⁵ ortaya attığı geleneksel epistemoloji⁶ eleştirisidir. Ancak Larrain'e (1993a, s. 280) göre bu eleştirel düşünceler, din ya da metafizik alanındaki çarpıtmaları, yanılsamaları ya da yanlışlıkları toplumsal koşullarla ilişkilendirme konusunda yetersiz kalmışlardır. Marx ve Engels ise "bilincin tersyüz olmuş biçimleri ile insanların maddi varoluş koşulları arasında zorunlu bir bağ olduğunu" gösterme çabası içinde, "toplumsal çelişkilerden kaynaklanan ve aynı zamanda bu çelişkileri gizleyen bir düşünce çarpıklığına göndermede bulunarak" ideoloji kavramını tartışmışlardır. Başka bir deyişle, daha önce sadece insanların düşünceleri bağlamında tartışılan sorunları toplumsal ilişkiler bağlamında eleştirel bir şekilde ele almışlardır.

McLellan'a (2009, s. 11) göre Marx, de Tracy'nin tanımladığı iyimser ve faydalı olarak görülebilecek ideoloji yaklaşımından haberdar olmasına rağmen, Napolyon'un ortaya attığı ve "karanlık metafizik" bir kavram olan olumsuz ideoloji yaklaşımına yakındır. Ona göre Marx'taki ideoloji yaklaşımının kötüleyici anlamını oluşturan iki unsur bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ideolojinin idealizm ile bağlantılı görülmesidir. İdealizm sorunlu bir felsefi yaklaşım olarak kabul edilmektedir. İdealizmin karşısına ise

⁴Alman materyalizminin ilk düşünürü Ludwig Feuerbach, dine ilişkin eleştirisinde Tanrı'nın, insanın içedönük doğasının dışadönük karşılığı, yansıması olduğunu iddia etmektedir. Ona göre Tanrı'ya yüklenen çeşitli özellikler aslında insan doğasının farklı ihtiyaçlarının karşılığıdır, insanlar kendilerinde görmek isteyip göremedikleri özellikleri hayali bir varlığa yüklemektedir. Bunu yaptıkları için kendilerini o varlık karşısında küçülterek öz benliklerinden uzaklaşıp kendilerine yabancılaşmaktadırlar. Feuerbach, dinin yanlış bile olsa değersiz olmadığını, kaynağında insanların arzu ve ihtiyaçlarının bulunduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle dinin anlaşılması, çözümlenmesi ve içindeki gizemli öğelerin ayıklanması gerekmektedir. Böylece insan kendisine yabancılaştığı yeteneklerini tekrar kazanabilecek, ihtiyaçlarını yanılsamalarla değil de gerçek anlamda nasıl karşılayabileceğini öğrenecektir (Cevizci, 1999, s. 345-346).

⁵Alman idealizminin kurucusu Immanuel Kant, epistemoloji tartışmalarında, insan aklının a priori kategorileri ve bilginin kalıplarını sağladığını, içeriğin de dış dünyadan, insanın dışında gerçeklikten geldiğini ve böylece bilginin mümkün olduğunu savunmaktadır. Kant'a göre akıl, deneyden bağımsız olarak bilgi formlarını, kategorileri sağlarken bu formların malzemesi insandan bağımsız olarak dışarıdan gelir ve böylece bilgi oluşmaktadır. Diğer bir Alman felsefeci Friedrich Hegel ise Kant'tan farklı olarak bilgi formlarının yanında içeriğin de zihnin ürünü olması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre bilgi, her parçasıyla zihnin eseridir. Ancak Hegel'in zihin derken kastettiği insan zihni değildir. İnsan kendisinden bağımsız olan, kendi yaratmadığı bir dünyayı yaşayarak bilgiye ulaşmaktadır. Hegel'in kastettiği zihin, varlıklarının sonu olan insanların zihni dışında, mutlak bir Zihin'dir. Bütün evren ve onun parçası olan bilginin nesneleri, bu mutlak Zihin, Akıl ya da Tin'in bir ürünüdür. Hegel'e göre bu mutlak Zihin, Tanrı'dır (Cevizci, 1999, s. 402-403).

⁶Epistemoloji: "Felsefenin bilgiyle ilgili sorunları araştıran, bilginin kaynağını, doğasını, doğruluğunu, sınırlarını inceleyen dalı (Cevizci, 1999, s. 307)". "Yunanca bilgi anlamına gelen episteme ile bilim anlamına gelen logos kelimelerinin birleşimi olan epistemoloji, bilgi bilimi anlamına gelmektedir (Hançerlioğlu, 1976c, s. 62)".

materyalizm konulmaktadır. İdealizm⁷, Williams'ın (2012, s. 183) tanımlamasıyla düşüncelerin bütün gerçekliğin temelinde yattığını ve yine düşüncelerin maddi gerçekliği biçimlendirdiğini savunan felsefi yaklaşımdır. Bu yaklaşımın karşısında konumlandırılan materyalizm⁸ ise bu bağlamda maddi gerçekliğin düşünceleri biçimlendirdiğini iddia etmektedir. Mclellan'ın (2009, s. 11) belirttiği ikinci unsur ise ideolojinin toplumsal yapı içinde iktidarın ve kaynakların eşit olmayan dağılımı ile ilişkilendirilmesidir. Toplumsal ve ekonomik yapılarla ilgili düzenlemeler sorunlu olarak görüldüğü için onların bir parçası olan ideoloji de sorunlu olarak görülmektedir.

Marx ve onun arkasından gelenler, Çelik'e (2005, s. 32) göre Fransa'daki ideologlardan farklı bir şekilde ideoloji kavramını “olumsuz bir çağrışımla” kullanmışlardır. İdeologlar, ideoloji kelimesini insan düşüncesindeki yanılsamaları ortaya çıkarmayı hedefleyen bir bilim olarak ele alırken, Marx ile birlikte kavram tersine çevrilerek ideologların ortaya çıkarmaya çalıştığı düşünce yanılsaması anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Baradat (2012, s. 14) da Çelik'e benzer şekilde Marx ve Engels'in de Tracy'den sonra ona karşı çıkar şekilde ikinci bir teori geliştirdiğini, onlar için ideolojinin “bir idealar bilimi” değil de bazı insanların kendilerini ve yaptıklarını meşrulaştırmak için kullandıkları uydurulmuş düşünceler olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda ideoloji, iktidarlara meşrulaştırmak için kullanılan ve yönetici sınıfların çıkarlarını yansıtan düşüncelerdir. Bauman'a (2000, s. 121-122) göre Marx ve Engels, Aydınlanma düşünürlerinin “ideoloji projesine”, bu proje tarihsel idealizmin bir türevi olduğu ve idealizm ile ilgili diğer yaklaşımlar gibi “gerçekliğin baş aşağı çevrilmiş bir yansıması” olduğu için karşı çıkmaktadır. Onlara göre yapılması gereken, dünyayı ve onun felsefi yansımasını ayakları üzerine oturtmaktır. Bunun için de ideoloji projesinin önerdiği yaklaşımların yararsızlığını açığa çıkarmayı amaçlamaktadırlar.

⁷Daha geniş şekilde idealizm, (burada kullanıldığı bağlamda) “insanın gerçekliğe ya da deneyime ilişkin yorumunda ideal ya da tinsel olana öncelik veren, dünya ya da gerçekliğin özü itibarıyla tin olarak var olduğunu, soyutlama ve yasaların duyumsal şeylerden daha temel ve gerçek olduğunu, gerçekliğin zihinden bağımsız olmadığını savunan öğretisi (Cevizci, 1999, s. 446)” ve “Toplumsal dünyanın -diğer tüm dışsal algı nesneleri gibi- şu ya da bu kaynaktan gelen fikirlerden oluştuğunu varsayan... toplumun ancak insanların onun var olduğunu düşünmesi koşuluyla var olduğunu... (Marshall, 1999, s. 319)” iddia eden düşünce olarak tanımlanabilir.

⁸Materyalizm (maddecilik) daha geniş tanımıyla, “yalnızca maddenin gerçek olduğunu, madde ve maddenin değişimleri dışında hiçbir şeyin var olmadığını, varlığın madde cinsinden olduğunu öne süren düşüncedir. Bu düşünceye göre evrendeki tek töz maddedir. Varlık sadece fizikseldir ve evrende tinsel bir töz yoktur (Cevizci, 1999, s. 560)”. Materyalizm, “...dış dünyanın nesnel varlığını tanıyan ve maddeye öncelik veren felsefe akımı şeklinde tanımlanabilmektedir (Hançerlioğlu, 1976a, s. 60)”. “En geniş anlamıyla materyalizm, var olan her şeyin tamamıyla maddi olduğunu ya da en azından maddi olana bağlı olduğunu savunmaktadır (Bhaskar, 1993, s. 406)”.

Larrain (1993a, s. 280-281) ideoloji kavramı bağlamında Marx'ın düşünsel gelişimini üç döneme ayırmaktadır. Bunlardan ilki, Marx'ın ilk yazılarından 1844'e kadar uzanan, Hegel ve Feuerbach'tan yola çıkarak Marx'ın din eleştirisi ve “şeylerin gerçek niteliklerini gizleyen tersyüz etmeler” üzerine gittiği dönemdir. Bu dönemde Marx, ideoloji kelimesini kullanmamıştır ancak bu dönemdeki eserleri Marx'ın ideoloji yaklaşımını oluşturmada önemli rol oynamaktadır. İkinci dönemde ise Marx, 1845 yılından itibaren Feuerbach'tan koparak Engels ile birlikte “tarihsel materyalizm”⁹ düşüncesini geliştirmeye başlamıştır. Bu dönemdeki çalışmalarında ideoloji kelimesini kullanmaktadır. Üçüncü dönem ise 1858'de Grundrisse'nin yazılmasıyla başlar ve Kapital ile birlikte kapitalist toplum ilişkilerinin çözümlemesi bu dönemi belirler. Bu dönemde ideoloji kavramı, kelime olarak Marx'ın eserlerinde yer almamaya başlasa da tersyüz etme kavramının hala kullanılıyor olması, ideoloji kavramının Marx'ın ekonomi çözümlemeleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir.

Larrain'in (1993a, s. 280) ifade ettiği “şeylerin gerçek niteliklerini gizleyen tersyüz etmeler” düşüncesi, Marx'ın Hegelci devlet anlayışına getirdiği eleştiriden yola çıkmaktadır. Hegel'e göre devlet, insanların sahip olduğu bütün tinsel gerçekliği elde etmelerinin tek yoludur. Evrensel ve Mutlak olan (İdea), devletin yasalarında ve düzenlemelerinde bulunabilir. Buna göre devlet, “yeryüzünde var olan tanrısal düşüncedir” (Russell, 2000, s. 92). Larrain'e (1993a, s. 280) göre Hegelci tersyüz etme, “özel olanı nesnel olana çevirme” ya da tam tersidir. Buna göre Evrensel (Mutlak, Tin, İdea) olan, kendini zorunlu olarak ampirik dünyada maddeleştirir. Tinin kendini gerçekleştirmesi olan devlet, sivil toplum tarafından belirlenmez. Tersine, sivil toplumu belirleyen Evrensel ve Mutlak olandır. Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* adlı eserinde bu “ters yüz” etme durumunu şu şekilde açıklamaktadır:

Gerçek ilişki şudur ki “devlet gerecinin dağıtılması” her bireye “koşulların, kendi özgür istencinin ve yaşamdaki kişisel seçiminin sonucu” gibi görünür. Spekülasyon bu olguyu, bu gerçek ilişkiyi, görünüş olarak, görüngü [fenomen] olarak açıklar. Bu koşullar, bu özgür istenç, bu yön seçimi, bu gerçek dolayım, gerçek İdeanın kendi kendisiyle kurduğu ve perdenin arkasına geçtiği bir dolayım görünüşünden başka bir şey değildir. Gerçeklik kendisi olarak değil ama tersine bir başka gerçeklik olarak açıklanır ... İdea öznelleştirilir ve aile ile burjuva-sivil toplumun devletle olan gerçek ilişkisi onun iç imgesel ilişkisi olarak kavranır. Aile ve burjuva-sivil toplum devletin öngereklikleridir; gerçekte etkin olan düzeyler onlardır; ancak spekülasyonda her şey tersine döner... Devlet gerecinin her bireye “koşulların, kendi özgür istencinin ve yaşamdaki kişisel seçiminin sonucu gibi görünen” dağıtılması gerçek, zorunlu, kendinde ve kendi-için doğrulanmış bir olgu olarak sunulmuyor;

⁹Marx ve Engels'in ortaya attığı tarihsel materyalizm düşüncesi, insanlık tarihinin belirli bir modele göre, sosyo-ekonomik alandaki değişimlere bağlı olarak ve diyalektik yasalara göre gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu anlayış “...üretim tarzının toplumsal, siyasi ve entelektüel yaşamın...” içeriğini belirlediğini öne sürmektedir (Cevizci, 1999, s. 828).

kendinde usa uygun bir gerçeklik olarak sunulmuyor ... Doğal aile temeli ve yapay burjuvasivil toplum temeli olmadan, siyasal devlet olamaz; onlar onun için bir “conditio sine qua nondurlar” [olmazsa olmaz koşuldurlar]; ama Hegel'de koşul kendi tersine, koşullanana dönüşür, belirleyen öge belirlenen öge olarak koyulur ve üretici öge kendi ürününün ürünü olarak görünür (Marx, 2009, s. 15-17).

Larrain'e benzer şekilde Mclellan (2009, s. 12) da Marx'ın ideoloji konusunu ele alacağı arka planı oluştururken Feuerbach ve Hegel'den etkilendiğini ifade etmektedir. Ona göre Marx, bu dönemde bir yandan “...eski ustası Hegel'in tumturaklı devlet kavramsallaştırmasının gerçek yüzünü teşhir etmekle” uğraşmaktadır. Diğer yandan Feuerbach'tan yola çıkarak din eleştirisini geliştirmektedir. Her iki yaklaşımın getirdiği eleştiri, Mclellan'a göre benzerdir. Dinde ve Hegel'in felsefesinde maddi gerçeklikten düşüncelere doğru olmayan, tam tersi şekilde düşüncelerden maddi gerçekliğe doğru bir hareket vardır. Bu tersine çevrilmiş süreç ise maddenin gerçek doğasını çarpıtmaktadır. Feuerbach'tan yola çıkıp “din insanı üretmez, insan dini üretir” önermesi ile hareket eden Marx'a göre Tanrı düşüncesi, insanların özlemlerinin bir yansımasıdır. Dünyayı Tanrının yarattığı ve insanların onun isteklerine bağlı olduğu düşüncesinden vazgeçilmediği sürece insanların kendi kaderlerini belirlemesi mümkün olmayacaktır. Bir taraftan idealist olan din, diğer taraftan kendisine kaynak olan sorunlu gerçekliği de gizlemektedir. Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* adlı eserinin devamında din eleştirisi ile ilgili şunları yazmıştır:

Halkın aldatıcı mutluluğu olarak dini ortadan kaldırmak, halkın gerçek mutluluğunu istemek anlamına geliyor. Halkın kendi durumu üzerindeki yanılsamalardan vazgeçmesini istemek, halkın yanılsamalara gereksinim duyan bir durumdan vazgeçmesini istemek anlamına geliyor. Öyleyse dinin eleştirisi, dinin aylasını oluşturduğu bu gözyaşları vadisinin tohum halindeki eleştirisi anlamına geliyor (Marx, 2009, s. 192).

Larrain'e (1993a, s. 280) göre Marx'ın Hegel eleştirisinde, ideolojik ters yüz etmenin kaynağı, gerçekliğin kendisinde bulunan bir ters yüz olma durumudur. Larrain aynı düşüncenin Marx'ın din eleştirisini de biçimlendirdiğini ifade etmektedir. Feuerbach'ın dini ve Tanrı'yı insanlar yarattığı halde bu durumun ters yüz edilerek Tanrı'nın insanları yarattığı düşüncesine dönüşmesine getirdiği eleştiriden yola çıkan Marx, daha ileri giderek bu ters yüz etmenin sadece bir yanılsama ve felsefi bir yabancılaşmadan daha fazlası olduğunu, gerçek dünyanın çelişkilerini ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Buna göre, ters yüz olmuş bir dünyanın parçası olan devlet ve toplum, dünyanın ters yüz olmuş bilinci olan dini üretmektedir. Aynı eserin devamında Marx bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Din-dışı eleştirinin temelini şu oluşturuyor: insanı yapan din değil, dini yapan insandır. Yani din, henüz kendine erişmemiş ya da çoktan yitirmiş bulunan insanın sahip olduğu kendinin

bilinci ve kendinin duygusunu oluşturuyor. Ama insan, dünyanın dışında herhangi bir yere çekilmiş soyut bir öz değil. İnsan, insanın dünyası, devlet, toplum anlamına geliyor. Bu devlet, bu toplum, dünyanın tersine çevrilmiş bilinci olan dini üretiyor, çünkü kendileri alt üst olmuş bir dünya oluşturuyor (Marx, 2009, s. 191-192).

Larrain (1993a, s. 280) din ile ilgili ters yüz etme sürecinin, gerçek dünyadaki eksikliği insan zihninde telafi etme işlevi olduğunu ifade etmektedir. Buna göre insan, gerçek dünyanın çelişkileri ile uzlaşabilmek için, onun ötesinde, kendi imgeleminde uyum sağlayabileceği bir çözüm oluşturmaktadır. McLellan’a (2009, s. 12-13) göre dinde görülen ve gerçekliğin gizlenmesine dayanan bu süreç, Hegel’in devlet düşüncesi için de geçerlidir. Marx, Hegel’in tanımladığı devlet kavramından yola çıkıp, “ahenkli ve ideal bir bütünün parçası” olarak görülen devlet düşüncesinin insanların yaşadığı gerçek çelişkilerin üstünü örttüğü sonucuna varmıştır.

1845 yılında yazdığı *Alman İdeolojisi* adlı eseri ile birlikte, Larrain’in (1993a, s. 280) de belirttiği gibi Marx, artık ideoloji kelimesini kullanmaya başlamıştır. Eagleton (1996, s. 109), Marx ve Engels’in *Alman İdeolojisi*’nde cisimleşen ideoloji kuramının “yabancılaşma ve tersine dönme mantığı ile ilişkili” olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Alman idealist felsefeciler, toplumsal pratiğe bağlı olan bilinci bu etkinliklerden ayırıp tersine döndürerek, “tarihsel yaşamın temeli ve kaynağı” olarak yanlış yorumlamaktadırlar. Bu durum da Eagleton’a göre Marx için ideolojilerin sırrını ifade etmektedir. *Alman İdeolojisi*’nden alıntılanan aşağıdaki pasaj, Marx’ın ideoloji ile ilgili yaklaşımlarını çözümlemeyi amaçlayan çalışmaların en çok tartıştığı bölümlerden bir tanesidir:

Fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretimi, başlangıçta, insanların maddi faaliyetiyle ve aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılıdır. Tasavvur, düşünme, insanlar arasındaki zihinsel ilişkiler, bu aşamada hala onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, hukuki, ahlaki, dini, metafizik vb. dilinde ifadesini bulan zihinsel üretim için de aynı şey geçerlidir. Sahip oldukları tasavvurları, fikirleri vb. üretenler insanların kendileridir; yani, üretici güçlerinin belirli bir gelişim düzeyi ve bu düzeye karşılık gelen -en ileri biçimlere varıncaya kadar- maddi ilişkileri tarafından koşullanan gerçek, aktif insanlardır. Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscuradaki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir (Marx ve Engels, 2013, s. 34-35).

Bu pasajı ikiye bölerek inceleyen Sancar (2014, s. 12), ilk kısımda Marx’ın toplumsal bilincin nasıl belirlendiğine ilişkin görüşlerini belirttiğini ve yazının “Sahip oldukları tasavvurları, fikirleri vb. üretenler insanların kendileridir; yani, üretici güçlerinin belirli bir gelişim düzeyi ve bu düzeye karşılık gelen -en ileri biçimlere

varıncaya kadar- maddi ilişkileri tarafından koşullanan gerçek, aktif insanlardır.” kısmından insanın toplumsal bilincinin iki kaynağı olduğu sonucunun çıkacağını ifade etmektedir. Bunlardan ilki, insanın kendisidir; ikincisi ise insanın üretken güçleri ve bu güçler ile ilgili üretim ilişkilerinin etkisidir. Başka bir deyişle toplumsal bilincin belirlenmesinde hem öznel, hem de nesnel süreçler etkili olmaktadır.

Pasajın ikinci kısmında Sancar’a (2014, s. 13) göre ideolojinin “maddi gerçekliğin tersine dönmüş ifadesi” olduğu belirtilmektedir. “Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir *camera obscura*daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa...” kısmıyla başlayan bölümde *camera obscura* metaforu ile Marx bir tersine dönme ilişkisi tanımlamaktadır. Sancar, bu tanımın genellikle “yanlış bilinç” olarak yorumlandığını, Hegel’den izler taşıyan bu “tersine dönme” metaforunun, insanın maddi gerçekliği içindeki konumunun kendi zihninde tersine dönmüş biçimde tanımlanmasının, doğru ve yanlış iki bilinç şekli arasında bir ayrım yapmak olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bu kısımdan ideolojinin maddi koşulların yansıması olmadığı, tam tersine bu koşulların yanlış bilgisi olduğu anlamı çıkmaktadır. Sancar’a benzer şekilde Barrett (1996, s. 13) de Marx’tan alıntılanan bu pasajın yanılsama olarak ideoloji düşüncesine ve bununla birlikte “ideolojinin maddi gerçekliğin bir bakıma tersi ya da karşıtı olduğu fikrine” yol açtığını ifade etmektedir. Çok güçlü bir metafor olarak algılanan “ters dönmüş imge”, Marx’ın eserlerinden yapılan alıntılar arasında en fazla kafa karışıklığına sebep olanıdır ve Barrett’e göre Marx’ın ideoloji anlayışının “yanlış bilinç” kavramı ile açıklanmasına bu kafa karışıklığı neden olmaktadır. Ancak McLellan (2009, s. 20), Marx’ın eserlerinde “yanlış bilinç” kavramını hiç kullanmadığını belirtmektedir. Ona göre bu ifadeyi Engels, Marx’ın ölümünden sonraki bir zamanda, Mehring’e yazdığı bir mektupta kullanmıştır:

İdeoloji, düşünür denen kişinin gerçekten bilinçli olarak tamamladığı bir süreçtir; ama bu yanlış bilinçliliklidir. Düşünürü iten gerçek devindirici güçler düşünür için bilinmez kalır; yoksa bu, ideolojik bir süreç olmazdı. Düşünür, o yüzden düzmece ve yanılsatan devindirici güçler imgeler. Çünkü bu, biçimini de içeriğini de salt usavurmadan, ya kendisinin ya da öncellerinin usavurmasından türettiği ussal bir süreçtir (Marx ve Engels, 1996, s. 287).

Lefebvre (1996, s.61) Alman İdeolojisi’nin ilk bölümlerinde, ideoloji kavramının, gerçekliğin “baş aşağı ve sakatlanmış” bir yansıması olarak ele alındığını, ancak ilerleyen bölümlerde “bu aşırı teoremin” düzeltildiğini ifade etmektedir. Eserin devamında Marx ve Engels aşağıdaki pasaj ile ideolojiyi farklı bir bağlamda ele alıp ondan “gerçekliğin yansıması” olarak bahsetmektedir (Sancar, 2014, s. 14):

Gökyüzünden yeryüzüne inen Alman felsefesinin tam tersine, burada, yeryüzünden gökyüzüne çıkılmaktadır. Yani, etten ve kemikten insanlara ulaşmak için, ne insanların söylediklerinden, hayal ettiklerinden, kavradıklarından, ne de anlatılan, hayal edilen ve

kavranan biçimiyle insanlardan yola çıkılır; aksine, bu yaşam sürecinin ideolojik yankı ve yansımaları gerçek, faal insanlardan yola çıkılarak ve onların kendi yaşam süreçleri temelinde ortaya konur. İnsanların kafalarında oluşturdukları en olmadık hayaller bile, ister istemez, ampirik olarak kanıtlanabilir olan ve maddi temellere dayanan kendi maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmiş yansımalarıdır. O halde ahlak, din, metafizik ve ideolojinin diğer bütün çeşitleri ile bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri, artık bağımsız görünümünü yitirir. Onların bir tarihi, bir gelişim süreci yoktur; fakat insanlar maddi üretimlerini ve maddi temaslarını geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler. Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır (Marx ve Engels, 2013, s. 35).

Sancar'a (2014, s. 14-15) göre burada ideoloji bir *yanılsama* olarak değil de *yansıma* olarak ele alınmaktadır. Buradan "ideolojik olguların maddi koşulların yansıması" ile oluştuğu anlamı çıkmaktadır. Ancak bu durum tek yönlüdür. Sadece maddi gerçeklik ideolojiyi belirlemektedir. Gerçek ve ideoloji, farklı ve hatta birbirinin karşıtı konumlardadır. Barrett'e (1996, s. 15) göre ise bu pasajda Marx ve Engels'in açıkça dine, ahlaka ve metafiziğe gönderme yapması, ideolojinin onlar tarafından çarpık ve zorunlu bir dünya görüşü olarak ele alındığı anlamına gelmektedir. Bunun yanında Barrett de bu pasaj ile gerçek ve ideolojinin karşıt iki kavram olarak tanımlandığını, aralarındaki belirlenme sürecinin de tek yönlü olarak ele alındığını ifade etmektedir. Ona göre ideoloji tartışmalarında "materyalist" bakışın, maddi gerçekliğin ideolojiyi belirlediği düşüncesinin, en "ünlü ifadesi" Marx ve Engels'ten yapılan bu alıntıdır.

McLellan'a (2009, s. 13) göre Marx Alman İdeolojisi'nde, "dini ve Hegel'deki siyaset felsefesini eleştirisinden elde ettiği tersine çevirme işlemini netleştirmeye" girişmiştir. Bu iki yerde insan bilinci kaynak olarak alınıp maddi gerçekliğin çözümlenmesi söz konudur, ancak bu hatalı bir düşünme şeklidir. Olması gereken yaklaşım tam tersidir. Sorun, fikirlerin hatalı olmasında değil, o hatalı fikirleri yaratan toplumsal gerçekliğin kendisindedir. Marx, "Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir." ve "Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır." derken bu durumun altını çizmek istemektedir.

Alman İdeolojisi adlı eserin ideoloji çalışmalarında sıkça alıntılanan diğer bir bölümünde Marx ve Engels, siyasal egemenlik ile düşünsel egemenlik arasında bağlantı kurmaktadır:

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun *maddi* egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen *fikri* güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikri ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o bir sınıfı egemen sınıf yapan

ilişkilerden başka bir şey değildir; yani, onun egemenliğinin düşünceleridir (Marx ve Engels, 2013, s. 52).

Eagleton’a (1996, s. 120) göre ideolojinin “bu siyasi modeli, daha epistemolojik, kendi toplumsal kökenini unutmuş düşünce olarak ideoloji” kavramıyla tam olarak örtüşmemektedir. Marx ve Engels, eserlerinin bu kısmında açıkça, bir toplumda ekonomik ve siyasi olarak egemen olanların düşüncelerinin de egemen düşünceler haline geldiğini iddia etmektedirler. Düşüncelerin egemenliğini sağlayan şey, zihinsel üretim araçlarının sahipliğidir. Ayrıca bu pasaj ile Marx ve Engels ideolojiyi, toplumsal yapıdaki sınıflar ile ilişkilendirmektedir.

Tek başına yazdığı *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* adlı eserinde Marx, ideolojiyi daha önceki tanımlarından farklı şekilde kullanmaktadır :

Ekonomik temellerin değişmesi ile muazzam üstyapının tamamı değişken bir hızla dönüşür. Bu tür dönüşümleri değerlendirirken, doğa bilimlerinin kesinliği ile belirlenebilen ekonomik üretim koşullarının maddi dönüşümü ile insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları ve mücadele ederek çözmeye çalıştıkları hukuki, politik, dini, estetik veya felsefi - kısaca ideolojik biçimler arasında her zaman bir ayırım yapılmalıdır. Tıpkı bir birey hakkındaki görüşümüzün o bireyin kendisi hakkında ne düşündüğüne dayanmaması gibi, böyle bir dönüşüm dönemini de o dönemin kendi bilinciyle değerlendiremeyiz. Aksine, bu bilinç, maddi yaşamın çelişkilerinden, toplumsal üretici güçler ve üretim ilişkileri arasındaki mevcut çatışmadan yola çıkılarak açıklanmalıdır (Marx, 2000, s. 425-426).

Barrett (1996, s. 21-22) bu pasajda Marx’ın ideolojiyi üç farklı bağlamda ele aldığını ifade etmektedir. Bunlar temel ve üstyapı metaforu, ideolojik mücadele düşüncesi ve ideoloji ile bilgi (ya da bilim) arasında yapılan ayırımdır. Temel ve üst yapı benzetmesi, Marx ve Engels tarafından ortaya atılmıştır ve temeli oluşturduğu varsayılan toplumun ekonomik yapısının, üstyapıyı oluşturan devlet ve toplumsal bilinci koşullandırdığı düşüncesini ileri sürmektedir (Larrain, 1993b, s. 558). İdeoloji buna göre bu pasajda bir üstyapı ögesi olarak ele alınmıştır. İkinci olarak ideoloji, insanların maddi yaşamlarını belirleyen koşullar içinde karşılaştıkları çelişkiler sonucunda oluşan toplumsal bilinçleri ile bu bilincin dahil olduğu bir mücadele alanı olarak tanımlanmıştır (Sancar, 2014, s. 17). Barrett (1996, s. 22) pasajın bu kısmını “ideoloji düzleminde sınıf mücadelesinin bilincinde olan ve ‘savaşan’ insanlara Marx’ın yaptığı gönderme” olarak açıklamaktadır. Son olarak pasajda ideoloji ile bilim arasında bir ayırma gidilmektedir. Marx bir tarafa “doğa bilimlerinin kesinliği ile belirlenebilen ekonomik üretim koşullarının maddi dönüşümünü” koyarken, diğer tarafta ise “ideolojik biçimler” bulunmaktadır.

İdeoloji kavramını kullandığı ilk eserlerinde Marx, McLellan’a (2009, s. 16) göre “düşüncelerin gerçekliği çarpıttığı ya da ters çevirdiğini, çünkü bizzat bu gerçekliğin

çarpık ya da ters olduğu” düşüncesinden yola çıkmaktadır. Ancak daha sonraki eserlerinde, örneğin *Kapital*’de Marx’ın odak noktası kapitalist toplumlarda ilişkilerin nasıl görüldüğü ve bu görüntülerin altında yatan üretim ilişkilerinin neler olduğudur. Larrain (1993a, s. 281) daha önceki dönemde “düşüncelerin çarpık olmasının kaynağı, gerçekliğin ters yüz edilmiş olmasıdır” sonucuna varan Marx’ın bu ilişkiyi dolaylı olarak ele aldığını, ancak kapitalist toplumlardaki ilişkileri çözümlerken bu düşüncesinin değiştiğini ifade etmektedir. Kapitalist toplum çözümlemesini yaparken, *Kapital* adlı eserinin birinci cildinde Marx, “Meta Fetişizmi” olarak tanımladığı olguyu şöyle açıklar:

Demek ki, metanın gizemli bir şey olmasının basit nedeni, onun içinde insan emeğinin toplumsal niteliği, insana, bu emeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalanmış olarak görünmesine dayanmaktadır; üreticilerin kendi toplam emek ürünleri ile ilişkileri, onlarla kendi aralarında bir ilişki olarak değil de, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki olarak görünmesindedir... Burada, insanlar arasındaki belirli toplumsal ilişki, onların gözünde, şeyler arasında düşsel bir ilişki biçimine bürünüyor. Bu nedenle, benzer bir örnek vermek için, din aleminin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız gerekir. Bu alemde, insan beyninin ürünleri, bağımsız canlı varlıklar gibi görünür, ve hem birbirleriyle, hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar aleminde de, insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır. Emek ürünlerine, meta olarak üretildikleri anda yapışverişen ve bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, ben, fetişizm diyorum (Marx, 2011, s. 82-83).

Din ile piyasa ekonomisini benzeştiren bu pasajda McLellan’a (2009, s. 17) göre “doğal ve değişmez” görünen piyasadaki ürünlerin tek tek el değiştirmesi, emeğin toplumsal niteliğinin gizlenmesini sağlamaktadır ve bu bağlamda ideoloji “kapitalist toplumun (gerçek) yüzey ilişkilerinden” türeyerek temel üretim ilişkilerini gizlemektedir. Larrain (1993a, s. 281) bu gizemi yaratan “görüntü biçimlerinin” kapitalist toplumlardaki piyasanın işleyişi ve rekabet tarafından oluşturulduğunu, bu durumun sonucunda ortaya çıkan görüntünün ise toplumdaki gerçek ilişkilerin temeli olan üretim ilişkilerinin “ters yüz” olmuş bir yansıması olduğunu ifade etmektedir. Marx, rekabet ve “ters yüz” olma hakkında şunları söylemektedir:

Böylece, rekabette her şey tersine çevrilmiş görünür. Ekonomik ilişkilerin, yüzeyden nihai gibi görünen biçimleri, kendi gerçek varlıkları ve dolayısıyla, bu ilişkilerin taşıyıcıları ve araçlarının bunları anlamaya çalıştıkları kavramları içerisinde, bunların asıl ama gizlenmiş öz biçimlerinden ve bunlara tekabül eden kavramlarından, son derece farklı ve gerçekte bunların tam tersidir (Marx, 1997, s. 185-186).

McLellan (2009, s. 17) bu pasajda bir taraftan Marx’ın önceki eserlerindeki gibi ideolojinin, insanlar arasındaki gerçek ilişkileri gizleyen ve ters çeviren bir kavram olarak ele alındığını ifade etmektedir. Ancak diğer taraftan artık Marx, kapitalist bir toplumda yaşayan insanların, sıradan gündelik yaşantılarında birbirleriyle girdikleri ilişkilerde

ideolojinin nasıl üretildiğini çözümlemektedir. Bunu da emek piyasasına odaklanarak yapmaktadır:

Sınırları içerisinde emek-gücü alım ve satımının sürüp gittiği ayrıldığı bu alan, aslında, insanın doğuştan var olan haklarının tam bir cenneti idi. Burada egemen olan yalnızca, Özgürlük, Eşitlik, Mülkiyet ve Bentham¹⁰'dır. Özgürlüktür, çünkü, metanın, diyelim emek-gücünün hem alıcısı hem satıcısı yalnızca kendi serbest iradelerinin etkisi altındadırlar. Serbest taraflar olarak sözleşme yaparlar ve vardıkları anlaşma, ortak iradelerinin yasal ifadesinden başka bir şey değildir. Eşitliktir, çünkü birbirleriyle basit meta sahipleri olarak ilişki içine girerler ve eşdeğeri eşdeğerle değişirler. Mülkiyettir, çünkü taraflar, kendi malı olan şeyler üzerinde tasarrufta bulunur. Ve Bentham'dır, çünkü her iki taraf da yalnız kendisini düşünür. Bunları bir araya getiren ve ilişki içerisine sokan tek güç, bencillik, kazanç ve özel kişisel çıkardır. Herkes yalnız kendini düşünür, kimse geri kalana kulak asmaz, ve böyle yaptıkları için de, şeylerin önceden düzenlenmiş uyumu gereği ya da kadiri mutlak ve takdiri ilahi ile hepsi de, herkesin mutluluğu ve yararı adına, kendi karşılıklı çıkarları adına elbirliği ile çalışırlar (Marx, 2011, s. 178-179).

McLellan (2009, s. 18) bu pasajda Marx'ın kapitalist toplumdaki ideoloji konusunda görüşlerinin özetlendiğini ifade etmektedir. Buna göre değişim ortamındaki alışveriş özgürlüğü ve serbestliğinin yarattığı görüntü, üretim ilişkileri ile iç içe geçmiş sömürü ve eşitsizliği gizlemektedir. Sadece bu alışveriş özgürlüğüne odaklanılarak kapitalizme özgü olan ideolojinin, özgürlük ve eşitliğin, ortaya çıkarılması söz konusudur. Larrain (1993a, s. 281) de emek piyasasının (pazarın) “burjuva politik ideolojisinin” kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Bu piyasada “...eşitlik ve özgürlük, değişim-değerlerine dayanan değişimde dikkate alınmakla kalmaz, değişim-değerlerinin değişimi aynı zamanda her *eşitliğin* ve her *özgürlüğün* üretici, gerçek temeli...” (Marx, 2013, s. 157) olarak görülmektedir. Ancak Larrain'e (1993a, s. 281) göre kapitalist toplumdaki “burjuva özgürlük ve eşitlik ideolojisi”, değişim süreçleri görüntüsünün altında yaşanan, bireysel eşitliğin ve özgürlüklerin olmadığı gerçeğini gizlemektedir.

Marx'ın düşünce değişimlerini değerlendiren Larrain (1993a, s. 281), “ilk din eleştirisinden” ve sonrasında geldiği noktada “gizemli ekonomik görünüşlerin ve görünüşteki özgürlükçü ve eşitlikçi ilkelerin maskesinin düşürülmesine kadar” Marx'ın eserlerinde yer alan ideoloji yaklaşımlarında kayda değer bir tutarlılığın bulunduğunu ifade etmektedir. Heywood (2013, s. 24) Marx'ın ideoloji yaklaşımını üç başlık altında özetlemektedir. Bunlardan ilki, ideolojinin “yanıltma ve gizemleştirme” olarak ele alınmasıdır. Bunun devamında ideoloji, Engels ile birlikte “yanlış bilinç” olarak adlandırılıp yanlış bir dünya görüşünü işaret etmiştir. İdeolojiyi eleştirel bir kavram

¹⁰Faydacılığın kurucusu sayılan Jeremy Bentham'a göre (Marshall, 1999, s. 64) insan doğasının temel özellikleri, kendi faydasına olan şeylere yönelmek, haz peşinde koşmak ve acı verecek şeylerden uzak durmaktır. Bentham, insan eylemlerini, alınan hazzı arttırıp arttırmadıklarına ve acıyı azaltıp azaltmadıklarına göre ahlaki olarak sınıflandırmaktadır (Cevizci, 1999, s. 113).

olarak kullanan Marx, bunu yaparken “sistemantik gizemleştirme sürecinin maskesini” düşürmeyi amaçlamaktadır. Kendi fikirlerini bilimsel olarak tanımlayan Marx, yanlışlık ile hakikat, ideoloji ile bilim arasındaki karşıtlıkların üzerine giderek tarihi ve toplumsal gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. İkinci olarak ideoloji, toplumsal sınıflarla ilişkili bir kavram olarak kullanılmıştır. İdeolojinin “ters yüz olmuş, çarpık” yapısı, kavramın yönetici sınıflarının bakış açısını ve çıkarlarını topluma yansıtıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Kendilerini baskıcı olarak görmek ve göstermek istemeyen yönetici sınıflar, baskı altında tuttukları insanlarda kendi tahakkümleri için rıza geliştirmeye çalışırlar. Bu çaba ve endişe içinde sınıf sistemi tepetaklak (baş aşağı) bir şekilde var olmaktadır. Üçüncü olarak da ideoloji bir iktidar tezahürüdür. Buna göre kapitalist ekonomik sistemde, tüm sınıflı toplumlarda var olan ve bu toplum yapılarının dayandığı çelişkileri gizleyen ideoloji, bu şekilde sömürülen insanlardan sömürüldüğü gerçeğini gizleyerek, eşitsiz sınıf iktidarının ve bunu mümkün kılan sisteminin onaylanmasına hizmet etmektedir.

2.1.1.5. Gramsci ve hegemonya

İtalyan düşünür Antonio Gramsci, ideoloji alanyazınında hegemonya kavramının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Gramsci, kapitalist toplum yapısı içinde doğrudan zor kullanmadan kurulan ve açıkça baskıcı bir yapıya sahip olmadan ayakta kalan iktidarların nasıl işlediğini anlaşılır kılmaya çalışmıştır (Sancar, 2014, s. 31). Hegemonya kavramının Marx’ın tarihsel maddeciliğinde ortaya çıktığını ifade eden Cevizci’ye (1999, s. 405) göre kavram, Gramsci’nin çalışmalarıyla önem ve anlam kazanmıştır.

Sözlük anlamı ile “Bir devletin başka bir devlet üzerindeki siyasi üstünlüğü ve baskısı. Bir kişinin başka bir kişi üzerindeki üstünlüğü ve baskısı (TDK, 2021).” olarak tanımlanan hegemonya, devletler arası ilişkilerin dışında da siyasi olarak “Bir toplumda hâkim sınıf ya da yönetici sınıfın iktidarını doğal ve meşru göstermesi, kendi sınıfsal çıkarlarını evrensel çıkarlar olarak ifade etmesi durumu (Cevizci, 1999, s. 405)” şeklinde tanımlanabilmektedir.

Yönetim ve hegemonya arasında ayrıma giden Gramsci’ye göre yönetim, doğrudan siyasi biçimlerde, bunalım ve kriz zamanlarında yine doğrudan veya etkili baskı ile uygulanmaktadır. Böyle zamanların dışında kalan olağan, gündelik durumlarda ise siyasi, toplumsal ve kültürel güçlerin arasında karmaşık bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişkinin etkin toplumsal ve kültürel öğeleri ile bu karmaşık ilişki hegemonyayı oluşturmaktadır (Williams, 1990, s. 87).

Hegemonya kavramı, kapitalist devletin zora dayalı iktidarı yerine bu zoru görünmez ve hatta gereksiz hale getiren iktidar şekillerine odaklanmaktadır. Böyle bir iktidar ise ideoloji aracılığıyla mümkün hale gelmekte ve hegemonya kavramı ile somutlaşmaktadır (Sancar, 2014, s. 31).

Hegemonyayı “bir iktidarın egemenliği altındaki insanların rızalarını kazanmak için uyguladığı stratejiler alanı” olarak tanımlayan Eagleton’a (1996, s. 167) göre hegemonya oluşturmak için birinin toplumsal yaşamda kendi dünya görüşünü topluma yayarak kendi çıkarları ile toplumun çıkarlarını büyük ölçüde eşitlemesi ve böylece ahlâkî, siyasi ve entelektüel bir liderlik kurması gerekmektedir. Bu durumda okul, aile, kilise ve medya gibi sivil toplum kurumları daha merkezi bir rol oynamaya başlamaktadır.

Sivil toplum kavramı, Gramsci’de üretim etkinliğinin dışında kalan kurumları kapsamaktadır. Sanat, kültür ve felsefe gibi toplumsal uygulamaların alanı olarak sivil toplum, entelektüel ve manevi düzeyde ideolojinin işlediği alandır. Buna göre ideolojik mücadelelerin yaşanması bağlamında sivil toplum, hegemonyanın alanını oluşturmaktadır (Sancar, 2014, s. 32). Rızanın oluşturulduğu yer bu hegemonya alanıdır.

Gramsci’nin ortaya attığı kuramın ana fikrini Mclellan (2009, s. 33), egemen sınıfın “tahakkümünü sürdürmek için genelde zora başvurmak zorunda kalmadığı” düşüncesi ile açıklamaktadır. Ona göre “Batı’nın burjuva demokrasilerinde kapitalizmin nasıl hâlâ ayakta kaldığı” sorusuna Gramsci’nin verdiği yanıt, bu ideolojik hegemonya kavramsallaştırmasıdır. Ancak burjuva devleti, mecbur kaldığında şiddete ve zora başvurmaya devam etmektedir. Bu durum ise ideolojik güvenilirliğini kaybetmesine neden olabilmektedir. İktidar için zor ve şiddet uygulamak yerine “Toplumsal yaşamın dokusuna baştan sona yayılmış ve böylece bir alışkanlık, görenek veya kendiliğinden gelişen etkinlik gibi doğallaşmış ve görünmez bir halde kalmak...” tercih edilmektedir (Eagleton, 1996, s. 167).

Gramsci’nin tanımladığı hegemonyayı Williams (1990, s. 90) “sabit bir dizge ya da yapı olmayan bir süreç” olarak açıklamaktadır. Ona göre hegemonyanın kendine özgü ve sürekli değişen baskı ve sınırları vardır. Bu baskı ve sınırların kısıtladığı yaşantı, ilişki ve etkinlikler hegemonyayı oluşturmaktadır. Edilgen bir şekilde sadece egemenlik biçimi olarak var olmayan hegemonyanın sürekli olarak yeniden yaratılması, savunulması, yenilenmesi ve değiştirilmesi gerekmektedir. Çünkü o da dışarıdan gelen baskılar ile sürekli sınanmakta, değiştirilip sınırlanmaktadır. Bu durum da hegemonya kavramının

yanında karşı-hegemonya ve alternatif hegemonya kavramlarını göz önünde bulundurmayı gerektirmektedir.

Gramsci'nin hegemonya kavramını daha geniş kapsamlı kullanışı ve yaygınlaştırması, Eagleton'a (1996, s. 166) göre ideoloji kavramını zenginleştirmiş ve daha önce nispeten soyut bir kavram olan ideolojiye "maddi bir yapı ve siyasi bir keskinlik" kazandırmıştır. Ona göre Gramsci ile birlikte "düşünce sistemleri" olarak ideolojiden "yaşanan alışılmış toplumsal pratik" olan ideolojiye doğru bir geçiş gerçekleşmiş ve böylece resmi kurumların işleyişinin yanında toplumsal yaşamın bilinçdışı ve dile gelmeyen boyutlarını da kapsayan bir ideoloji tanımına doğru çok önemli bir değişim yaşanmıştır. Benzer şekilde McLellan (2009, s. 33) da Gramsci'nin ideolojiyi sadece sistematik siyasal bir şekilde akılcı olarak değil, aynı zamanda din, ortak toplumsal anlayış ve folklor gibi şekillerde de ele aldığını belirtmektedir. İdeolojiyi kurumsal ve aynı zamanda çoğunlukla bilinçdışı bir kavram olarak gören ideoloji kuramcısı Althusser de Eagleton'a (1996, s. 166) göre bu iki yaklaşımı Gramsci'den miras almıştır.

2.1.1.6. Althusser ve ideolojik aygıtlar

İdeolojiyi bilinçdışı ile ilişkili olarak ele alan Fransız kuramcı Louis Pierre Althusser, kavramı Marx'ın "ideolojinin tarihi yoktur" önermesinden yola çıkarak "öncesiz ve sonrasız" olarak tanımlamaktadır. Marx'tan farklı olarak Althusser, ideolojinin bu durumunu olumlu olarak ele alıp çoğul olarak ideolojilerin kendilerine ait bir tarihleri olduğunu, ancak tekil bir kavram olarak ideolojinin tarihi olmadığını iddia etmektedir. Buna göre ideolojin temel özelliği, kendisini "tarihsel-olmayan" ama "tarihin her yanında bulunan bir gerçeklik" haline getiren bir yapısı ve işleyişi olmasıdır. Althusser bu önermeyi Freud'un "bilinçdışı öncesiz ve sonrasızdır" önermesi ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Ona göre ideoloji de, bilinç dışı gibi öncesiz ve sonrasızdır. Hatta bilinçdışının öncesiz ve sonrasız oluşu, ideolojinin öncesiz ve sonrasız oluşuna dayanmaktadır (Althusser, 2010, s. 81-82). Eagleton'a göre (1996, s. 41) Althusser, ideolojiyi insan ile dünya arasındaki "bilinçdışı, duygulanımsal ilişkilere, toplumsal gerçekliğe düşünce-öncesi bağlanma" yollarına gönderme yaparak ele almaktadır. İdeoloji, insanları birer toplumsal özne olarak kuran ve onları bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan mevcut işleyişleri anlamlandırmanın bir yoludur. Buna göre ideoloji, egemen iktidarla özdeşleşmenin yanında ona karşı muhalif bir tavır almayı da kapsayan bütün farklı siyasi biçimleri içermektedir.

Althusser (2010, s. 99-102) “Her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile ve öznelere için var olabilir.” önermesini ortaya atarak her tür ideolojinin, “somut bireylere somut olarak” seslendiğini ifade etmektedir. Yapısalcı bir düşünür olan Althusser’e göre ideoloji, yapının özne üzerindeki etkisidir. Buna göre ideoloji, özneye dışsaldır ve genellikle bilinçdışı olarak yaşanmaktadır. İdeoloji sayesinde öznelere egemen değerler benimsetilir ve böylece onlar sisteme uyumlu hale getirilir (Sancar, 2014, s. 49).

Egemen ideoloji, kendi içindeki tüm farklara ve çelişiklere rağmen Althusser’e (2010, s. 57-58) göre devlet iktidarını elinde bulunduran egemen sınıfın ideolojisi, devletin ideolojisi olarak “ideolojik bir birlik” şeklinde var olmaktadır. Birbirlerinden ayrı ve farklı olan devletin ideolojik aygıtlarının birliğini ise bu aygıtların birlikte devletin ideolojisini gerçekleştirmeleri sağlamaktadır.

Althusser’in ideoloji konusundaki çalışmaları, Sancar’a göre Gramsci’ye benzer şekilde “gelişmiş bir kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmayı” amaçlamaktadır (2014, s. 47). Althusser, bir toplumda iktidar ya da egemen olanı devlet kavramı üzerinden tartışıp devletin iki farklı aygıt yapısından bahsetmektedir. Bunlar *devletin baskı aygıtları* ve *devletin ideolojik aygıtlarıdır*. Bu ayrım, Gramsci’nin tanımladığı devletin zora ve baskıya dayanan yönetim durumu ile bunun dışında kalan zamanlarda yaratılan ve rızaya dayanan hegemonya durumuna benzemektedir. Devletin baskı aygıtlarını Althusser, “hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb.” olarak tanımlamaktadır. Bu baskı, ona göre fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilen “zor kullanma” durumlarıdır. Kurumsal bir kavram olarak ideoloji, devletin ideolojik aygıtlarında vücut bulmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarını (DİA) ise Althusser şöyle sıralamaktadır (2010, s.168-169):

- Aile DİA’sı
- Hukuk DİA’sı
- Siyasal DİA (farklı partilerin oluşturduğu sistem)
- Öğrenimsel DİA (özel ya da devlet okullarının oluşturduğu sistem)
- Dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem)
- Sendikal DİA
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)
- Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.)

Devletin baskı aygıtları kamu alanında yer alırken, devletin ideolojik aygıtları özel alanda yer almaktadır. Ancak özel kurumlar olmaları devletin ideolojik aygıtları olarak

sınıflandırılmalarını engellemektedir. Althusser'e (2010, s. 169-172) göre özel kurumlar da aynı kamu kurumları gibi devletin ideolojik aygıtları olarak işleyebilmektedir. Devletin baskı aygıtları öncelikle baskıya ağırlık vererek, ikincil olarak da ideolojiyi kullanarak işlemektedir. Devletin ideolojik aygıtları ise öncelikle ideolojiye ağırlık vererek işlemekte, ikincil olarak sembolik bir baskı mekanizması kullanabilmektedir. Althusser hiçbir sınıfın bu aygıtları kullanmadan ve "...Devletin İdeolojik Aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını kalıcı olarak..." elinde tutamayacağını ifade etmektedir.

2.1.2. Derleyici ideoloji tanımları ve ideolojinin siyasi yapısı

İdeoloji kavramı, ilk ortaya çıktığı zamanlardan günümüze kadar tartışmalı bir zeminde gelişmeye devam etmiştir. Tanımlanması ve açıklanması üzerinde çok fazla fikir ayrılığı bulunması, bu kavramı bilimsel çalışmalarda ele almayı zorlaştırmaktadır. Birçok araştırmacı, kavramı ele alırken alanyazına gönderme yaparak derleyici ideoloji tanımlarını da göz önünde bulundurmaktadır. Bunlardan biri olan Heywood (2013, s. 23), alanyazındaki farklı ideoloji tanımlamalarını şu şekilde sıralamaktadır:

- Siyasi bir inanç sistemi
- Eylem yönelimli siyasi fikirler kümesi
- Yönetici sınıfın fikirleri
- Belli bir toplumsal sınıf veya grubun dünya görüşü
- Sınıfsal veya toplumsal çıkarları dışa vuran siyasi fikirler
- Sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirler
- Bireyi toplumsal bir bağlamda konumlandıran ve müşterek aidiyet hissi yaratan fikirler
- Bir siyasi sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere, resmî olarak ayrıcalık verilmiş fikirler kümesi
- Hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasi öğreti
- Soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasi idealler kümesi

Heywood'un derlediği tanımlarda görülebileceği gibi, ideoloji kavramı alanyazında ağırlıklı olarak siyaset ile ilişkilendirilmektedir. Yöneten ve yönetilen ikiliği, toplumsal sınıflar ve onların çıkarları, sömürme ve sömürülme ilişkisi, siyasi sistem, rejim ve öğretiler bu derlenen tanımlarda kavramın siyaset ile ilişkisini ön plana çıkarmaktadır.

Eagleton da (1996, s. 18) ideoloji üzerine yazdığı kitabında Heywood gibi alanyazındaki ideoloji tanımlarını derlemiştir. Derlenen tanımlar şunlardır:

- Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
- Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler
- Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim
- Özneye belirli bir konum sunan şey
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri
- Özdeşlik düşüncesi
- Toplumsal olarak zorunlu yanılama
- Söylem ve iktidar konjonktürü
- İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam
- Eylem-amaçlı inançlar kümesi
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması
- Anlamsal kapanım
- İçinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç

Eagleton'ın alanyazından derlediği tanımlarda, Heywood'a benzer şekilde, ideoloji çoğunlukla sınıf, egemenlik, iktidar gibi kavramlarla ilişkilendirilerek siyasi bir kavram olarak tanımlanmaktadır.

Bu çalışmada ideoloji kavramı, Eagleton ve Heywood'un alanyazından derlediği tanımlara benzer şekilde siyasi bir kavram olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde belirtildiği gibi ideoloji kavramı, siyasi bir kavram olarak ve siyasi ideolojiler şeklinde ele alındığında, daha açık, kolay tanımlanabilir ve incelenebilir hale gelmektedir. Bu nedenle çalışmada ideoloji kavramı, siyaset alanyazınında yer aldığı şekliyle “siyasi ideolojiler” olarak ele alınmaktadır. Kavramı tanımlamak için Heywood'un kendi çalışmasında kullandığı tanımdan yola çıkılmaktadır. Heywood (2013, s. 28) “Kısa ya da tek cümlelik ideoloji tanımlarının, cevapladığından çok daha fazla soruyu ortaya

koyma...” ihtimalinin yüksek olduğunu ancak böyle bir tanımın “...gerekli ve zorunlu bir başlangıç noktası...” sağladığını belirttikten sonra kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

Bir ideoloji, niyeti var olan iktidar sistemini ister korumak, ister değiştirmek ister yok etmek olsun, örgütlü siyasi eyleme zemin oluşturan az veya çok tutarlı fikirler kümesidir. Dolayısıyla, bütün ideolojilerin şu özellikleri bulunmaktadır. İdeolojiler:

- a. var olan düzene ilişkin, genellikle de bir “dünya görüşü” biçiminde bir açıklama sunarlar.
- b. arzu edilir bir gelecek tasarımı, bir “iyi toplum” vizyonu ortaya koyarlar.
- c. siyasi değişimin nasıl gerçekleşeceğini ve gerçekleştirilmesi gerektiğini – (a)’dan (b)’ye nasıl geçileceğini izah ederler (Heywood, 2019, s. 31).

Bu tanımdan yola çıkarak ideoloji, bu çalışmada “Var olan bir iktidar ya da tahakküm sistemini korumak, değiştirmek ya da yok etmek isteyen; var olan düzene dair dünya görüşü benzeri bir açıklama sunan; insanlar tarafından arzu edilebilecek bir gelecek tasarımı ortaya koyan; eğer bir değişim olması gerektiğini iddia ediyorsa o değişimin nasıl gerçekleşeceğini açıklayan; örgütlü siyasi eyleme zemin oluşturacak tutarlı fikirler kümesi” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle sonraki bölümde siyasi ideolojiler incelenecektir.

2.2. Siyasi İdeolojiler

Türkçe sözlükte siyaset ve politika kavramları eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Siyaset kelimesi “Politika. Devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış (TDK, 2021).” olarak tanımlanırken politika ise “Devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü, siyaset, siyasa. Davranış biçimi, düşünce yapısı. Bir hedefe varmak için karşısındakilerin duygularını okşama, zayıf noktalarından veya aralarındaki uyuşmazlıklardan yararlanma vb. yollarla işini yürütme (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Sözlük tanımlarında görülebileceği gibi politika kelimesi daha geniş anlamda ve gündelik ilişkileri, insan duygularını kapsayacak şekilde kullanılabilir. Siyaset ise devlet, dolayısıyla iktidar ve yönetim ile ilişkili olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle uluslararası alanyazında “Political Ideologies” olarak kullanılan kavram bu çalışmada “Politik İdeolojiler” yerine “Siyasi İdeolojiler” şeklinde kullanılmaktadır. Bu tercih, bilimsel bir doğruluk iddiasından ya da ideolojik bir seçimden kaynaklanmamaktadır. Eş anlamlı iki kelimedenden birinin kullanılması ve böylece olası anlam karmaşalarının önlenmesi amaçlanmıştır.

Siyasetin ne olduğu sorusu Kapani'ye (2007, s. 17-18) göre eski çağlardan beri sorulan ve değişik şekillerde yanıtlanan bir sorudur. Bu yanıtlar iki farklı görüş altında toplanmaktadır. Bunlardan ilki, siyasetin toplumda yaşayan insanlar arasındaki çatışmalar, mücadeleler ve kavgalar olduğudur. İnsanlar; temel özellikleri, toplumsal ve ekonomik durumları itibariyle farklı düşünce ve çıkarlara sahip olabilirler. Bu farklılıklardan kaynaklanan çatışmalar, uyuşmazlıklar ise siyasetin temelini oluşturmaktadır. Bu çatışmaların nedeni toplumda yaratılan değerlerin paylaşılması, amacı ise iktidara sahip olmaktır. Toplumsal yapı içindeki farklı gruplar, siyasal iktidara sahip olmak ve bu iktidarı kullanarak kendi düşüncelerini uygulamak ve çıkarlarına ulaşmak istemektedir. Diğer görüşü savunanlar ise siyasetin sadece insanlar arasındaki çatışmalardan ve iktidar kavgalarından ibaret olmadığını iddia etmektedir. Onlara göre siyaset, toplumdaki bütünlüğü sağlamayı amaçlamaktadır. Bireylerin ya da grupların özel çıkarları yerine insanların genel yararına odaklanan bu yaklaşıma göre siyaset, herkesin yararına olan bir toplumsal yapı kurma düşüncesi ile hareket etmektedir. Kapani, bu iki görüşün ancak birlikte siyasetin ne olduğunu tanımlayabildiğini belirtip Duverger'den alıntılarla siyasetin hem bir “çatışma ve iktidar kavgası” hem de “(bir ölçüde) toplumun bütün üyelerinin yararına olabilecek bir düzen yaratma aracı” olduğunu ifade etmektedir (Duverger, 1967, s. 29'dan aktaran Kapani, 2007, s.18).

Siyaset alanında tartışılan fikirler ve üretilen ideolojiler, Heywood'a (2013, s. 19-20) göre iki farklı bakış açısıyla ele alınmaktadır. Bu bakış açılarından ilkinde fikir ve ideolojiler önemsiz görülmektedir. Kendi başlarına anlamı ve önemi olmayan fikirlerin “maddi temelleri” belirleyicidir. Siyasal fikirler ve ideolojiler, “siyasal hayatın derinliklerindeki gerçekleri gizlemek” için kullanılmaktadır. Başka bir deyişle toplumsal hayatın maddi yaşantısı, siyasi fikir ve ideolojileri belirlemektedir. Bu maddi temellere dayanmayan fikirler ise bir anlam ifade etmemektedir. Bu bakış açısı materyalist düşünceden etkilenmiştir. İdealist düşünceden etkilenen diğer bakış açısına göre ise dünya, siyaset düşünürlerinin fikirleri ile şekillenmektedir. Düşünürler, siyasetçiler tarafından üretilen fikir ve ideolojiler insanları, toplumun maddi yaşantısını belirlemektedir. Heywood, bu iki bakışın da tek başlarına yetersiz olduklarını, maddi yaşantı ve fikirlerin karşılıklı olarak birbirlerini etkilediklerini, “siyasal teori” ve “siyasal uygulama”nın ayrılamayacak şekilde bağlı olduklarını ifade etmektedir.

Siyasi ideoloji kavramını Daver (1969, s. 274-275) “... bir ülke, devlet, millet, siyasal bir parti veya siyasal bir grup tarafından benimsenen; amacı belirli siyasal hedefler

olan ve siyasal, toplumsal, ekonomik olayları, kurumları, bu amaçlara göre yorumlayan inanç ve fikirler bütünü...” olarak tanımlamaktadır. Daver’e göre siyasi ideolojilerin pozitif ve negatif unsurları vardır. Pozitif unsuru, bir ideolojinin “tarafdarlığını yaptığı hareket için belirli bir hedef” göstermesidir. Negatif olarak ise ideoloji mevcut bir sisteme, düşünceye karşı olma, o sistemi ve düşünceyi eleştirme halindedir.

İnsanların siyasi fikir ve ideolojilerini belirleyen siyasi tutumlarını Baradat (2012, s. 21) beş başlık altında incelemektedir. Bu başlıklar; radikal, liberal, ılımlı, muhafazakar ve gerici. Bu başlıklardan yola çıkarak siyasi spektrumu Baradat (2012, s. 23) şöyle biçimlendirmektedir:

Tablo 2.1. *Siyasi Tutum Spektrumu (Baradat, 2012, s. 23)*

<i>Sol</i>	Radikal	Liberal	İlmlı	Muhafazakar	Gerici	<i>Sağ</i>
------------	---------	---------	-------	-------------	--------	------------

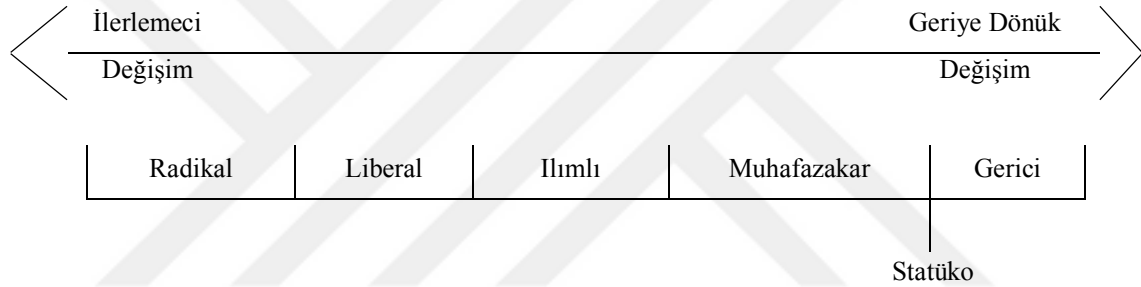
Bu başlıklardaki kavramlar siyasi ideolojileri değil siyasi tutumları göstermektedir. Spektrumda iki uç sol ve sağ olarak tanımlanmaktadır. Siyasi konularda sol ve sağ kelimeleri, gündelik hayatta da sıklıkla kullanılmaktadır. Siyasi ideolojilerde sol ve sağ ayrımı, Baradat’a (2012, s. 22) göre Fransa’da yaşanan siyasi gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Buna göre monarşinin başındaki insanın siyasi tercihlerini destekleyenler onun sağ tarafına, sistemde değişiklik yapılmasını isteyenler ise sol tarafına oturmaktadır. Bu geleneğin bir sonucu olarak sağ ve sol kelimeleri siyaset alanına girmiştir. Bu ayrımı benzer şekilde açıklayan Heywood (2019, s. 37) sağ ve sol kelimelerinin karşıt ideolojik konumları ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre bu karşıtlıklar genel olarak üç anahtar farklılık üzerinde şekillenmektedir. Bunlardan ilki *değerler* ile ilgilidir. Solcular özgürlüğü, eşitliği ve kardeşliği tercih ederken Sağcılar düzeni, hiyerarşiyi ve otoriteyi desteklemektedir. İkinci farklılık olarak Solcular *insan doğası* üzerine iyimser düşüncelere sahiptir ve toplumsal ilerlemeye inanırlar. Sağcılar ise insan doğasına kötümser yaklaşmaktadır ve bu nedenle de değişime şüpheyile bakarlar. Son olarak *devlet müdahalesi* hakkında Solcular düzenleme ve ekonomik yönetimi savunurken Sağcılar düzenlenmemiş kapitalizmi ve serbest piyasa ekonomisini desteklemektedir. Heywood (2019, s. 38) siyasi ideolojilerin sol ve sağ uçlardaki yelpaze üzerinde şu şekilde konumlandığını ifade etmektedir:

Tablo 2.2. *Siyasi İdeoloji Yelpazesi (Heywood, 2019, s. 38)*

<i>Sol</i>	Komünizm	Sosyalizm	Liberalizm	Muhafazakarlık	Faşizm	<i>Sağ</i>
------------	----------	-----------	------------	----------------	--------	------------

Baradat'ın (2012, s. 21) tanımladığı siyasi spektrumda sol eğilime sahip radikaller, statüko¹¹dan büyük rahatsızlık duymaktadır. Bu nedenle yeni ve farklı şeyleri savunarak var olan düzende büyük değişiklikler olmasını istemektedirler. Liberaller ise radikaller kadar rahatsız olmasalar da sistemde çeşitli değişiklikler yapmayı amaçlamaktadır. Ortada yer alan ılımlılar, toplumda çok küçük yanlışlıklar olduğunu düşünürler ve değişim konusunda pek istekli değildirler. Sağ tarafta yer alan muhafazakarlar, insan becerilerine güvenmedikleri için ve değişim çabasının durumu daha kötüye götürebileceği düşüncesi ile değişime şüpheyle yaklaşmaktadırlar. En sağda yer alan gericiler ise toplumun zaten olması gerektiği gibi olduğu düşüncesi ile yaşanan küçük değişiklikleri bile eski haline döndürmeye çabalamaktadır.

Tablo 2.3. *Siyasi Tutum Spektrumunda statükonun konumu (Baradat, 2012, s. 24)*



Etkili siyasi ideolojilerin genel özelliklerini, başarılı bir siyasi ideolojinin nelere sahip olması gerektiği üzerinden tanımlayan Daver (1969, s. 275-277) bu özellikleri, *çözüm yolu, basitlik, ahlaki yön, yönetici ya da elit grup ve bilimsel temel* olarak tanımlamaktadır. Buna göre siyasi ideolojiler, sıkıntıları olan insanlara ve gruplara somut bir çözüm yolu önermektedir. Neredeyse bütün insanların hayatları hakkında az ya da çok şikayetçi olmasından yola çıkarak siyasi ideolojiler, bu durumu düzeltmek ve sıkıntıları çözmek için insanlara bir çözüm yolu sunmaktadır. İnsanların hayatlarındaki sıkıntılar, toplumsal sorunlar, genellikle karmaşık durumlara dayansa da bu sorunlara çözüm sunan siyasi ideolojilerin diğer bir özelliği basit olmalarıdır. Karmaşık sorunları tek ve basit bir sebep ile açıklamakta, bunu yaparken de ahlaki bir temele dayanmaktadırlar. Bunun yanında siyasi ideolojiler, bir grup insanı “seçkin” ve “elit tabaka” olarak tanımlarken başka bir grubu da “günah keçisi” ve “şamar oğlanı” olarak göstermektedir. Son olarak

¹¹Statüko kavramı sözlük anlamı ile “Süre gelen düzenin korunması durumu, sürer durum (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Baradat (2012, s. 23) kavramı daha geniş şekilde “...derin kökler salmış inançlar ya da kurucu nitelikteki kurumlar gibi temel şeylerin varlığını sürdürmesi...” olarak ele almaktadır.

da bir siyasi ideoloji, kendisini takip eden insanları inandırabilmek için bilimsel ve akılcı bir temele dayanma çabası içindedir.

Siyasi ideolojiler alanyazınında ele alınan ideolojiler genel olarak liberalizm, sosyalizm, muhafazakarlık, milliyetçilik, faşizm, anarşizm, feminizm ve çevrecilik başlıkları altında toplanmaktadır. İlerleyen bölümlerde bu siyasi ideolojiler açıklanmaktadır.

2.2.1. Liberalizm

Liberalizm sözlük anlamı ile “Serbestlik, erkincilik; bireyin özgürlüğünü ve ekonomik güçler arasında hür yarışmayı savunan, bireyler, sınıflar ve uluslararasıdaki ekonomik ilişkilere devletin karışmamasını isteyen öğretisi; devletçilik, toplumculuk karşıtı. Herkese vicdan, inanç, düşünce özgürlüğü tanınmasının gerekli olduğunu savunan, hür düşünüşle bağlı dünya görüşü (TDK, 2021).” olarak ifade edilmektedir. Daha geniş kapsamlı şekilde “Kökleri Rönesans ve Reformasyona dayanmakla birlikte, daha çok on sekizinci yüzyılda sağlam temellere oturan felsefi akım (Cevizci, 1999, s. 548)”, “Her alanda bireysel özgürlüğü ve kişisel davranışların serbest bırakılmasını; toplumsal çıkarın, bireysel çıkarların toplamından ibaret bulunduğunu ve bireysel çıkarları koşulsuz olarak serbest bırakmakla gerçekleştirilebileceğini savunan akım (Hançerlioğlu, 1976d, s. 19)”, “...bireyin hak ve özgürlüklerine; kamu yararına sonuçlanacağı için bireysel faaliyetlerde özgürlüğe imtiyaz tanıyan... devletin bireysel özgürlükler karşısındaki yetkilerini sınırlamayı ... öngören iktisadi ve siyasi bir öğretisi (Cevizci, 1999, s. 548)” olarak tanımlanabilmektedir.

14. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan ve çeşitli anlamlara gelebilen liberal kelimesi, “özgür insanlar sınıfı, ne serf ne de köle olan insanlar” anlamlarına gelen Latince *liber* kelimesinden türemiştir (Heywood, 2013, s. 41). Cranston’a (2006, s. 319) göre liberal, tanım olarak ‘özgürlüğe inanan kişi’dir. Ancak farklı insanlar için farklı zamanlarda özgürlük farklı anlamlara gelebilmektedir. Bu nedenle liberalizm de üzerinde tam olarak uzlaşılmış bir tanıma sahip değildir. Vincent (2010, s. 23) liberalizmin en karmaşık ve girift siyasi ideoloji olduğunu iddia etmektedir. Ona göre bu ideolojinin batı toplumlarının kültürel yaşamlarına derinden nüfuz etmesi, liberalizm üzerine yapılan yorumlarının tarafsızlığını belirlemeyi zorlaştırmaktadır.

Siyasi bir ideoloji olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan liberalizm, Heywood’a (2013, s. 41) göre kendisinden önce gelen üç yüzyılda gelişen fikirlere dayanmaktadır. Avrupa’da feodalizmin çökmesi ve sonrasında kapitalist piyasa toplumunun ortaya

çıkması ile paralel olarak liberal fikirler gelişmiştir. Bu bağlamda liberalizm “...mutlak monarkların ve arazi sahibi aristokrasinin yerleşik iktidarı ile çatışma hâlindeki büyüyen orta sınıfın özlemlerini...” yansıtmaktadır. Monarşinin mutlak iktidarına meydan okuyan liberaller, toprak sahibi olan aristokratların siyasi ve iktisadi ayrıcalıklarını, toplumsal konumların şans eseri doğumlarla belirlendiği feodal sistemin eşitsizliklerini eleştirmişler, mutlakiyetçilik yerine anayasayı ve temsili demokrasiyi savunmuşlardır. Bunun yanında kilise otoritesini de sorgulayarak din ve vicdan özgürlüğünü desteklemişlerdir (Heywood, 2019, s. 48).

Liberalizmi ekonomik ve siyasi olmak üzere iki alanda açıklayan Cevizci’ye (1999, s. 548) göre ekonomik liberalizmin ana dayanağı, ekonomik alanda kendiliğinden oluşan doğal bir düzenin var olduğu düşüncesidir. Bu bağlamda bireylerin görevi, ekonomik düzeni dengeye götürecek, aynı zamanda kendi doğalarına da uygun olan, ekonomik yasaları keşfetmek ve uygulamaktır. Ekonomi açısından bakıldığında liberal birey, tek amacı en az çabayla en çok kazanç sağlamak olan akılcı insandır. İnsanlara en çok özgürlük sağlanması gereken alan ise ekonomidir. Bireyler arasında serbest rekabet özgürlüğü var olduğunda, bu özgürlük sayesinde insanlar doğal ekonomik düzeni sağlayabilmektedir. Devletin ya da başka grupların bu özgürlük alanına müdahale etmesi, bireylerin serbest rekabetini engellemesi toplumun doğal düzenini bozacak bir durum olarak görülmektedir. İnsanların ekonomi alanında özgür bırakılması ile bireysel çıkarların toplumsal çıkarlarla örtüşeceği ve böylece toplumsal uyuma ulaşılacağı varsayılmaktadır. Buna göre ekonomik liberalizmin temeli “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” şeklinde özetlenmektedir.

Liberalizmin diğer alanı olan siyasi liberalizm, Cevizci’ye (1999, s. 548-549) göre 19. yüzyılda monarşik mutlakiyetçiliğe karşı verilen mücadele ile şekillenmiştir. Siyasi liberalizmin temel ilkesi, siyasi iktidarın görev alanının sınırlandırılmasıdır. Buna göre devletin görevi insanların bireysel faaliyetlerinin düzenlenmesi ve korunması ile sınırlı kalmalıdır. İnsanların özel teşebbüsleri ise devletin müdahale alanının dışında konumlandırılmaktadır. Bu alana devletin kesinlikle müdahale etmemesi beklenmektedir. Siyasi liberalizmin bu amacına ulaşması için devletin üç alanda belirli şekillerde örgütlenmesi gerekmektedir. İlk olarak devlet, kuvvetler ayrılığı ilkesine göre düzenlenmelidir. İkinci olarak uygulanan demokrasi temsili ve parlamenter yapıda olmalıdır. Ancak bu yapıdaki bir demokrasinin çoğunluğun diktatörlüğünü engellediği

düşünülmektedir. Son olarak bireyin mülkiyet hakkı gibi değiştirilemez ve vazgeçilemez olduğu düşünülen hakları hukuk ile güvence altına alınmalıdır.

Heywood (2017, s. 27) ise liberalizmin temel unsurlarını beş madde olarak sıralamaktadır. Bunlar bireycilik, özgürlük, akıl, adalet ve hoşgörüdür. Bireycilik, siyaset felsefesinde, devletin birey için var olduğu varsayımına dayanan ve bireyin özgürlüğüne büyük önem veren bir yaklaşım olarak devlet ve toplum karşısına kendine yetebilen bireyi ön plana çıkarmaktadır. Bu yaklaşıma göre toplumsal kurumların ve siyasi yapıların öncelikli amacı bireyin haklarını korumak, kişisel olarak gelişebileceği ortamı oluşturmak ve bağımsızlığını güvence altına almak olmalıdır (Cevizci, 1999, s. 150). Bireye bu kadar önem veren liberalizm için bireyin özgürlüğü de önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Özgürlük¹², Heywood'a (2019, s. 52) göre liberaller için en üstün siyasi değerdir ve siyasi bir ideoloji olarak liberalizmin içindeki birleştirici unsurdur. Liberalizmin ilk döneminde özgürlük, bireyin kendi çıkarları peşinde koşabilmesi; nerede yaşayacağı, kimin için çalışacağı, ne satın alacağı gibi konularda tercih yapma imkanı olması açısından önemli görülmüştür. Sonraki dönemde ise ancak özgür bireylerin kendi yeteneklerini geliştirebilecekleri ve böylece potansiyellerini tam olarak ortaya koyabilecekleri düşüncesi hâkim olmuştur. Özgürlüğün değeri ve önemi konusunda anlaşılan liberaller, özgürlüğün ne olduğu konusunda ise fikir ayrılıkları yaşamışlardır. Aydınlanma ile liberalizme miras kalan kavramlardan biri olan özgürlük, bu siyasi ideoloji içinde çoğunlukla iki farklı şekilde, pozitif ve negatif özgürlük olarak ele alınmaktadır. Negatif özgürlük, bireyin “dışarıdan herhangi bir müdahaleye maruz kalmaması” olarak özetlenebilir. Özgürlük kavramının bu haliyle kısıtlı olduğunu düşünenlere göre, pozitif bir kavram olarak özgürlüğün “bireyin kendisini gerçekleştirebilmesi, kendisinin efendisi olması” şeklinde, daha geniş kapsamlı olarak ele alınması gerekmektedir (Berlin, 2007, s. 62-71). Özgürlüğün böyle iki farklı şekilde algılanması, liberallerin birey ve devlet arasındaki ilişki konusunda da farklı görüşlere sahip olmasına yol açmaktadır (Heywood, 2019, s. 54).

Tüm siyasi ideolojilerin bir tür epistemolojik varsayıma dayanma eğiliminde olduğunu ifade eden Bloor'a (2010, s. 1) göre liberalizm, bireyin akılcı (rational) bir aktör olduğu varsayımıyla yola çıkmaktadır. Bir ideoloji olarak liberalizmin tüm temeli, bireyin

¹²Siyasi ideolojiler alanyazınında birbirine yakın anlamları olan “freedom” ve liberty” kelimeleri beraber kullanılmakta ve bu iki kelime Türkçeye özgürlük, hürriyet, serbestlik vb. şeklinde çevrilebilmektedir. Bu çalışma özelinde bu iki kelime arasındaki fark, anlamlı bulunmadığı için her ikisi de “özgürlük” olarak çevrilmiştir.

akılcı bir aktör olduğu inancına dayanmakta ve bu düşünce büyük ölçüde liberalizmin canlılığını ve mantıksal temelini oluşturmaktadır. Liberalizmin temel unsurlarını Bloor (2010, s. 1) şu şekilde sıralamaktadır:

- İnsan doğasına iyimser bakış
- Birey akılcı bir aktördür.
- İnsanlar özgür iradeyi kullanabilecek becerilere sahiptir.
- İnsanlar mümkün olduğunca çok özgürlüğe sahip olmalıdır.

Aydınlanmanın parçası olan liberalizm, insanların akılcı ve düşünen varlıklar olarak kendi çıkarlarını en iyi şekilde tanımlayabileceğini ve bu çıkarları takip edebileceğini varsaymaktadır. Aklın gücü ile insanlar, hayatlarının kontrolünü kendi ellerine alarak geleceklerini belirleme gücüne sahip olmaktadır (Heywood, 2019, s. 54).

Adalet ve eşitlik kavramları ve bu kavramlar arasındaki ilişki liberalizmin belirleyici unsurlarındandır. “Ahlaki ve toplumsal bir ideal olarak, insanların birbirleriyle, aynı insan doğasına sahip olmak bakımından, aynı konum ve değerde olmaları hali (Cevizci, 1999, s. 319)” şeklinde tanımlanabilecek eşitlik, özgürlük ile beraber Aydınlanmanın iki önemli değeri (Birler, 2014, s. 302) olarak liberalizmin öne çıkan kavramlarıdır. Heywood’a (2019, s. 55) göre eşitlik, liberalizmde üç farklı şekilde ele alınmaktadır. Bunlardan ilkinde, her insanın ahlaki olarak eşit değere sahip olması ve “eşit olarak doğması” söz konusudur. Bu yaklaşım doğal haklar ve insan hakları düşüncelerini etkilemiştir. İkinci olarak biçimsel eşitlik gelmektedir. Buna göre toplumdaki bireylerin hakkı olan şeyleri elde ederken tüm bireylerin aynı biçimsel statüye sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda liberal düşünce, toplumda bir kısım insanın sahip olduğu ama başka insanların cinsiyet, ırk, inanç gibi akıldışı etkenler dikkate alınarak mahrum bırakıldığı toplumsal ayrıcalıklara karşı çıkmaktadır. Biçimsel eşitlik bireyin sahip olduğu hakların yanında hukuki ve siyasi alanlarda da önemlidir. Buna göre tüm bireyler, hukuk önünde de eşittir ve siyasi olarak her bireyin oy kullanma hakkı bulunmaktadır. Ayrıca her bireyin oyu eşit olarak değerlendirilmektedir. Üçüncü olarak fırsat eşitliğinin öneminin altı çizilmektedir. Buna göre toplumdaki her bireyin yükselme ve düşme yönünde eşit şansa sahip olması gerekmektedir. Birbirlerinden farklı yetenek ve becerilere sahip insanların çalışmaya yatkınlıkları da farklı olabilmektedir. Liberal yaklaşımda liyakat, yeteneği kullanma ve çalışma iradesi, ödüllendirilmesi gereken bir özelliktir. Buna göre insanların potansiyellerini gerçekleştirmek ve doğuştan gelen yeteneklerini geliştirmek için çeşitli motivasyonlara ihtiyaçları bulunmaktadır. Bu

bağlamda liberaller için genel olarak eşitlik, bireylerin sahip oldukları farklı ve eşit olmayan yetenek ve becerileri geliştirmek için fırsat eşitliğine sahip olmalarıdır (Bloor, 2010, s. 15). Bu düşünce meritokrasi kavramı ile ilişkilidir. Sözlük anlamı ile “Kişilerin yetenek ve bireysel üstünlüğüne dayanan yönetim biçimi (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanan meritokrasi, toplumsal statünün beceri ve çaba üzerinden belirlendiği bir toplumsal sistemi ifade etmektedir (Marshall, 1999, s. 487). Bireyler cinsiyet, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet vb. gibi özelliklerine dikkat edilmeden sadece yeteneklerine ve çalışma arzularına göre değerlendirildikleri için böyle bir toplumsal sistem liberallere göre adaletlidir. Eşit olmayan bireylere eşit olarak davranmak, başka bir deyişle yetenekleri ve çalışma iradeleri farklı olan bireylerin eşit sayıldığı toplumsal eşitlik anlayışı ise onlara göre adil değildir (Heywood, 2019, s. 56-57).

Birey ve toplum arasındaki ilişki bağlamında hoşgörü, liberalizmin diğer bir önemli unsurudur. Liberal toplumda, toplumun genelinden farklı yaşam tarzlarına sahip olanlara karşı hoşgörülü olunması beklenmektedir. Çoğunluğun azınlık üzerinde tahakküm oluşturması düşüncesi bu bağlamda liberalleri rahatsız etmektedir. Ayrıca siyasi alanda muhalif fikirlere karşı hoşgörü de liberalizmin önemli bir özelliğidir. Fransız yazar Voltaire'den yapılan “Söylediklerinize katılmıyorum, ama onları söyleme hakkınızı canım pahasına savunurum.” alıntısı liberalizmin siyasi alandaki farklı seslere hoşgörü ile yaklaşılması anlayışını özetlemektedir (Bloor, 2010, s. 22-23).

Liberal değerlerin var olabilmesi ve bireyin özgürlüğünün korunabilmesi için liberal anlayışa göre toplumsal yapının bunu sağlamaya uygun olması gerekmektedir. 17. yüzyıldan başlayarak Hobbes, Locke ve Rousseau gibi düşünürlerin geliştirmeye başladığı “toplum sözleşmesi”¹³ kuramı, bu dönemde gelişen liberal düşüncenin ideal toplum yapısı anlayışının temelini oluşturmaktadır. Toplum sözleşmesi düşüncesi oluşturulurken, insanların toplumlar kurulmadan önce nasıl yaşadığını farazi olarak açıklamak için bir “doğa durumu” tanımlanmıştır. Hobbes, doğa durumunda insanların birbirlerine eşit olduğunu ve kendi varlıklarını sürdürmek için istediklerini yapabileceklerini, ancak özünde bencil olan insanların düzenli ve barışçıl bir toplum yaratma yeteneğinin bulunmadığını iddia etmiştir. Bu nedenle doğa durumunu mutlak bir

¹³Toplum sözleşmesi: “Toplumu meydana getiren bireylerin yükümlülüklerini ve haklarını açıklayan, doğa durumundan, bireysel ve egoist alışkanlıklarından vazgeçen bireylerin, kendi çıkarları yanında, genel çıkarı ve iyiliği adına, bir toplum oluşturmak üzere, aralarında yaptıkları ve kendi kendilerini yönetme haklarını hepsinin üzerindeki ortak bir hakeme devrettiklerini ifade eden, yazılı olmayan anlaşma (Cevizci, 1999, s. 849-850).”

anarşi ve herkesin herkesle savaş halinde olacağı bir durum olarak tasvir etmiştir (Cevizci, 1999, s. 850). İnsanların güvenliğinin ve düzenin sağlanması ise sadece tüm insanların bireysel iktidarlarını merkezi bir iktidara teslim edeceği, bunun karşılığında can ve mülk güvenliğinin korunacağı bir sözleşme ile mümkün olacaktır (Marshall, 1999, s. 734). Liberal düşünceye göre böyle bir koruma ancak toplumdaki bireyleri ve grupları kısıtlayıp kontrol etme gücüne sahip egemen bir devlet tarafından sağlanabilecektir (Heywood, 2017, s. 35). Toplum sözleşmesi, arkasında uygulanmasını sağlayacak bir güç olmadığı sürece anlamsız ve işlevsiz olacaktır. Sözleşmenin ürünü olan toplum, sözleşmeye taraf olmayan ve onun üzerinde olan yöneticinin gücü ve otoritesiyle var olabilecek ve anlam kazanacaktır (Cevizci, 1999, s. 850). Ancak liberallere göre devlet, sınırlı ve kontrollü bir iktidar olabileceği gibi baskıcı ve özgürlükleri kısıtlayan bir yönetim haline de dönüşebilmektedir. Bu nedenle toplumsal sözleşmenin koşullarını uygulayacak devletin gücünün nasıl ve hangi araçlarla sınırlandırılacağı sorusu liberaller için önemlidir (Birler, 2014, s. 311). Anayasalcılık¹⁴ (Constitutionalism) ve demokrasi, bu bağlamda devlet yönetiminin sınırlandırılması için liberallerin gerekli gördüğü uygulamalardır. Anayasalcılık, yönetimin iktidarının kapsamını ve bu iktidarın kullanılışındaki sınırları tanımlayan yazılı bir anayasanın varlığı ve kuvvetler ayrılığı¹⁵ ilkesi ile devlet iktidarının kontrolünü sağlamaktadır (Heywood, 2019, s. 61-62).

Sözlük anlamı ile “Halkın egemenliği temeline dayanan yönetim biçimi” (TDK, 2021) olarak tanımlanan demokrasi, daha geniş şekilde “Aralarında hiçbir ayrılık gözetmeksizin bütün vatandaşların katılacağı hükümet biçimi... (Hançerlioğlu, 1976b, s. 287)”; “Azınlığın çoğunluğun iradesine bağlılığını resmen ilân eden ve yurttaşların özgürlük ve eşitliğini kabul eden bir iktidar biçimi (Frolov, 1991, s. 101)” olarak da tanımlanabilmektedir. Liberal demokrasi ise Heywood’a (2019, s. 63-64) göre demokrasinin çok özel bir biçimidir. Devlet yönetiminin kötüye kullanılabileceği gibi liberallere göre; demokrasi de bireysel özgürlüklerin düşmanı haline gelebilecek bir sistemdir. Demokrasinin çoğunluğun tiranlığı¹⁶ haline gelmesini önlemek ve liberal değerlerin korunmasını sağlamak için demokrasinin liberal şeklinin belirli özelliklere

¹⁴Anayasalcılık: “Karar vericilerin güçlerini kötüye kullanmasını önlemek için anayasa yoluyla koruma önlemlerinin uygulanması (Bloor, 2010, s. 18).”

¹⁵Kuvvetler ayrılığı: “Devletin yasama, yürütme ve yargı güçlerinin birbirlerinden bağımsız ve ayrı olarak var olması ilkesi (Heywood, 2017, s. 37).”

¹⁶Tiran: “Eski Yunan’da siyasal gücü zorla ele geçiren, onu kötüye kullanan kimse (TDK, 2021).”

sahip olması gerekmektedir. Bloor’a (2010, s. 17) göre liberal demokrasinin özellikleri şunlardır:

- İnsan haklarının korunması
- Çok sayıda baskı grubu ve siyasi partinin varlığı
- Rekabetçi çok partili seçimler
- Özgür ve adil seçimler
- Kuvvetler ayrılığı
- Güç sınırlandırılmalıdır (veya kontrol edilmelidir).
- Hukukun üstünlüğü hakim olmalıdır.
- Gücün el değiştirmesi barışçıl olmalıdır.

Demokrasinin liberal özellikleri Heywood’a (2017, s. 39-42) göre sivil özgürlüğü garanti altına almak ve sağlıklı bir sivil toplumu sağlamak için tasarlanmış bir iç ve dış denetleme ağında ortaya çıkmaktadır. Liberal demokrasinin 'demokratik' karakteri buna göre genel oy hakkı ve siyasi eşitlik ilkelerine uygun, düzenli ve rekabetçi bir seçimler sistemine dayanmaktadır. Demokrasinin bu haliyle temel erdemi, bireyin kapasitesinin “en yüksek ve en uyumlu” gelişimini desteklemesidir. Yurttaşlar böylece siyasi hayata katılarak anlayışlarını geliştirip duyarlılıklarını güçlendirerek daha yüksek bir kişisel gelişim seviyesine ulaşabilmektedir.

Liberalizm, tarihsel gelişimi ve kendi içindeki farkları göz önüne alınarak iki başlık altında incelenmektedir. Bunlardan ilki, liberalizmin gelişme dönemini tanımlayan klasik liberalizmdir. İkincisi ise modern, çağdaş, yeni ya da sosyal kelimeleri ile ifade edilen liberalizmdir (Vincent, 2010, s. 28; Bloor, 2010, s. 6; Heywood, 2017, s. 24). Ancak liberalizmin ortaya çıktığı dönemdeki halinin klasik, sonraki dönemlerde yaşadığı değişikliklerle dönüştüğü halinin modern, sosyal ya da yeni olarak adlandırılması, klasik liberalizm döneminin geçtiği anlamına gelmemektedir. Siyasi ideolojiler tarihinde liberalizmin bu farklı şekilleri çeşitli dönemlerde etkili olmaya devam etmektedir.

Liberalizmin iki kolunu klasik liberalizm ve sosyal liberalizm olarak tanımlayan Bloor’a (2010, s. 6) göre bu iki kol arasında devletin rolü ve siyasi yelpazedeki konumları konusunda ince ama önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bunun yanında liberal düşüncenin iki farklı türünü birleştiren şey, liberalizmin temel unsurlarına verilen önemdir. Bu temel unsurlar bireyin akılcı bir aktör olduğuna inanç, insan doğasına iyimser bakış açısı ve bireyciliğe sıkı bir bağlılıktır. İki düşünce kolu arasındaki temel fark ise onların liberalizmin amaçlarını takip etme araçlarında ortaya çıkmaktadır.

Klasik liberalizmin ana temalarını doğal hak, faydacılık, sosyal Darwinizm ve ekonomik liberalizm olarak özetleyen Heywood'a (2019, s. 67) göre 17. ve 18. yüzyıllarda tartışılan "doğal hak" kavramı ve kavramın gelişmesini sağlayan Locke ve Jefferson gibi düşünürler, liberal ideolojinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Doğal hak, insanın doğasından kaynaklanan ve doğuştan getirilen haklar ve özgürlükler olarak tanımlanabilmektedir. Devredilmesi ve vazgeçilmesi mümkün olmayan temel haklar olarak görülen doğal haklardan bazıları hayat, eşitlik, özgürlük, mutlu olma, çalışma, mülkiyet, fırsat eşitliği ve yasalar karşısında eşit olarak görülme şeklinde özetlenebilir (Cevizci, 1999, s. 254). Locke, üç tür doğal hak tanımlamaktadır: hayat, özgürlük ve mülkiyet. Mülkiyetin doğal bir hak olmadığını düşünen Jefferson ise doğal hakları şöyle sıralamaktadır: hayat, özgürlük ve mutluluğun peşinden gitme (Heywood, 2019, s. 68). Faydacılık, liberalizmi etkileyen diğer önemli bir unsurdur. Bentham'ın düşünceleri ile şekillenen bu yaklaşıma göre insan doğası, kendi çıkarını sağlayacak, hazzın peşinde koşarak acıdan kaçınacak şekilde oluşmuştur (Cevizci, 1999, s. 113). Buna göre bireyler, kişisel çıkarlarına göre hareket etmekte ve bu çıkarlar fayda kavramı ile ölçülebilecek haz ya da mutluluk arzusu ve acıdan kaçınma isteğine göre tanımlanabilmektedir. Fayda ilkesi ayrıca bireylerin eylemlerinin, siyasi davranışlarının ya da bir siyasi kurumun "doğruluğunun" bireye mutluluk getirme ihtimaline göre belirlenebilmesi açısından ahlaki bir ilke olarak ele alınmaktadır. Liberal düşüncüyü büyük ölçüde etkileyen faydacılık yaklaşımı, ayrıca bireylerin kendi çıkarlarının ne olduğunu en iyi kendilerinin bilebileceği düşüncesine de kaynaklık etmektedir (Heywood, 2017, s. 45; 2019, s. 69).

Klasik liberalizmin önemli ayırt edici özelliklerinden birinin yoksulluk ve toplumsal eşitsizlik karşısındaki tutumu olduğunu ifade eden Heywood (2017, s. 48) bu durumu sosyal Darwinizm'in liberalizm üzerindeki etkisi ile açıklamaktadır. Sosyal Darwinizm, yaşamı türler arasında olduğu kadar her tür içinde de hayatta kalma mücadelesi olarak gören toplumsal teori (Sargent, 2009, s. 228) ve "doğal seçim" teorisinin topluma uygulanması (Dickens, 2005, s. 729) şeklinde tanımlanabilmektedir. Charles Darwin'in "Türlerin Kökeni" kitabında tanımladığı ve doğadaki canlıların çeşitliliğini açıkladığı teoriye göre fiziksel ve zihinsel değişimler geçiren canlıların bazıları, bu değişimler sonucunda hayatta kalmak için daha çok şansa sahip olmaktadır. Bazı canlıların yaşadığı değişimler ise onların hayatta kalma şansını azaltmaktadır. Buna göre doğal seçim, hangi türlerin doğada hayatta kalmaya uygun olduğunu, hangi türlerin

ise uygun olmadığını belirlemektedir. Bu düşüncelerin biyolojinin ötesine geçip toplumsal ve siyasi hayatı etkilemesi sosyal Darwinizm'in ana temasını oluşturmaktadır. Doğası gereği güçlü olan ve hayatta kalmak için en iyi uyumu sağlayanlar buna göre toplumda daha iyi koşullarda yaşamaktadır. Daha az güçlü olan ve uyum sağlayamayanlar ise toplumsal yapıda aşağıda kalmaktadır. Bu düşünceden yola çıkılarak zenginlik, toplumsal statü ve siyasi iktidar eşitsizlikleri doğal ve kaçınılmaz olarak görülmektedir ve devletin bu durumlara müdahale etmemesi gerekmektedir (Heywood, 2019, s. 72).

Klasik liberalizm ile sosyal liberalizm arasındaki ayrım, Bloor'a (2010, s. 6-7) göre bu iki yaklaşımın ekonomiye karşı tutumlarıyla başlamaktadır. Klasik liberalizm, bir ekonominin arz ve talebinin piyasa güçlerine bırakıldığında en iyi şekilde işlediğini öngören "laissez-faire" (bırakınız yapsınlar) ekonomisiyle güçlü bir şekilde ilişkilidir. Devlet müdahalesinin ise verimsizliğe, bürokrasiye ve kaynakların yanlış paylaştırılmasına yol açacağı iddia edilmektedir. Devletin ekonomi içindeki rolü, bu nedenle sözleşmelerin yerine getirilmesini ve piyasanın sorunsuz işlemesini sağlamakla sınırlı olmalıdır. Klasik liberaller için devletin rolü bir gece bekçisine benzemelidir. Mümkün olduğunca az etkisi olan, gerekmedikçe müdahale etmeyen bir devlet olmalıdır. Bireyin özgürlüğünü mümkün olan en çok şekilde arttırabilmek için kullanılabilecek en iyi araç, onlara göre devlet müdahalesinden yoksun bir piyasadır. Ekonomik liberalizm için belirleyici olan piyasa ve bırakınız yapsınlar ekonomisi gibi kavramlar, 18. ve 19. yüzyıllarda Adam Smith ve David Ricardo gibi düşünürlerin eserleri ve düşünceleri ile şekillenen klasik ekonomi teorisi ile birlikte gelişmeye başlamıştır. Smith ekonomiyi birbirleriyle ilişkili piyasalardan oluşan bir yapı şeklinde tasavvur etmiştir. Ona göre piyasa, özgür bireylerin isteklerine ve kararlarına göre işlemektedir. Piyasada özgürlük seçme özgürlüğü anlamına gelmektedir. Buna göre işletmeler, hangi malları üreteceklerini, işçiler nerede çalışacaklarını, tüketiciler hangi malları alacaklarını seçme hakkına sahiptirler. Piyasadaki var olan ilişkiler; işveren-işçi, satıcı-alıcı arasındaki ilişkiler, kendi çıkarları peşindeki özgür bireyler arasındaki anlaşmaya dayalı gönüllü ilişkilerdir. Klasik ekonominin diğer bir özelliği, ekonominin kendisinin, ekonomik refahı ve zenginliği geliştirme yönünde işleyen ve kişisel olmayan piyasa güçleri tarafından yönlendirildiği düşüncesidir. Buna göre örneğin hiçbir üretici, ürettiği malın fiyatını tek başına belirleyemez. Ürünlerin fiyatları, arz ve talep güçleri tarafından, satışı sunulan malların sayısı ve o malları almak isteyen tüketicilerin sayısı tarafından

belirlenmektedir. Smith, bu gücü “görünmez el” olarak tanımlamaktadır. Ona göre devlet, piyasaya müdahale etmemelidir çünkü piyasadaki kontrolü “görünmez el” sağlamaktadır. Serbest piyasanın bırakınız yapsınlar ekonomisini “görünmez el” yönlendirirken devlet ekonomiyi kendi haline bırakmalıdır. Piyasadaki bireylerin kendi istedikleri gibi davranmaları için uygun ortamı oluşturmaktan başka bir etkisi ise olmamalıdır (Heywood, 2019, s. 70-71). Klasik liberaller, Bloor’a (2010, s. 7) göre piyasa ne kadar özgürse insanların da o kadar özgür olduğunu düşünmektedir. Serbest piyasaya olan bağlılıkları ise toplum içinde artan zenginliğin herkese fayda sağladığı varsayımına dayanmaktadır.

Modern liberalizmin “20. yüzyıl liberalizmi” olarak da tanımlanabileceğini ifade eden Heywood’a (2017, s. 48-49) göre klasik liberalizmin gelişimi ile 19. yüzyılda endüstri kapitalizminin ortaya çıkışının yakından bağlantılı olmasına benzer şekilde, modern liberal fikirler de endüstrileşmenin daha çok gelişmesiyle ilişkilidir. Endüstrileşme, toplumun bazı kesimleri için büyük bir zenginlik artışı sağlarken aynı zamanda bu gelişmeye gecekonduların, yoksulluğun, cehaletin ve hastalıkların yayılması da eşlik etmiştir. Artan toplumsal eşitsizlik ve değişen tarihsel koşullarla beraber liberaller için serbest piyasa koşullarıyla işleyen kapitalizmin herkes için genel refah ve özgürlük getirdiği inancını sürdürmek zorlaşmıştır. Bu durum, liberalleri müdahaleci ve etkin bir devlet anlayışını savunmaya yöneltmiştir.

Klasik liberalizmin karşısına sosyal liberalizmi koyan Bloor’a (2010, s. 9) göre sosyal liberalizm klasik olandan, ekonomiye devlet müdahalesi ve vergilendirme sistemi yoluyla toplumsal servetin mütevazı bir şekilde yeniden dağıtılmasının toplum içinde özgürlük kavramını en üst düzeye çıkarmak için en iyi yol olduğu düşüncesi ile ayrılmaktadır. Başka bir deyişle sosyal liberallere göre, devletin toplumsal ve yasal düzenlemeler yaparak ekonomiye müdahale etmesi ve toplumdaki serveti belirli bir oranda yeniden paylaşması gerekmektedir. Buna göre klasik liberallerin aksine sosyal liberaller etkin bir devletten yanadır. Sosyalizme benzeyen düşüncelere sahip sosyal liberalleri sosyalistlerden ayıran şey ise kapitalizme karşı tutumlarıdır. Tüm liberaller, liberalizmin temel hedefine, yani özgürlüğün mümkün olduğunca arttırılmasına ulaşmanın en iyi yolu olarak kapitalizmi kabul etmektedir. Bunun tersine sosyalistler ise kapitalizmin bir eleştirisini sunmaktadır.

Modern liberalizmin temel kavramlarını birey, pozitif özgürlük, sosyal liberalizm ve ekonomi yönetimi olarak tanımlayan Heywood’a (2019, s. 75-77) göre birey ve onun

özgürlüğü, modern liberalizm için de iki önemli unsurdur. Ancak modern liberalizmde özgürlüğün nasıl ele alındığı klasik liberalizme göre değişmektedir. Negatif özgürlük, bireyin dışsal kısıtlamalarını kaldırarak ona sadece seçme özgürlüğü vermektedir. Ancak ekonomik ilişkilerdeki özgürlük sömürüye yol açabilmekte, böyle bir özgürlük anlayışı “açlıktan ölme özgürlüğüne” dönüşebilmektedir. Buna göre serbest piyasadaki seçme özgürlüğü, liberalizmin temel unsurlarından biri olan bireysel özgürlük ile çelişmektedir. Modern liberal yaklaşım özgürlüğün pozitif olarak da anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Pozitif olarak özgürlük, bireyin kendi bireyselliğini elde etme ve geliştirme yeteneğini kapsamakta, ayrıca insanların potansiyellerini gerçekleştirebilme becerilerini içermektedir. Bu bağlamda pozitif özgürlük yaklaşımı, devletin konumunu tekrar gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Düzeni sağlamak için özgürlükleri kısıtlayan devlet aynı zamanda bireyleri hayatlarını felce uğratan toplumsal kötülüklerden koruyarak onların özgürlüklerini genişletebilecektir. Bu bağlamda modern liberaller, en az düzeyde etkili olan kısıtlı devlet anlayışı yerine toplumsal ve ekonomik alanlarda sorumluluk üstlenip uygulamalar yapan daha geniş kapsamlı ve etkin bir devlet anlayışını benimsemişlerdir. Bu düşüncelerle sosyalizme yaklaşan modern liberaller, onlardan farklı olarak toplumu bireyin önüne koymazlar ve hala bireyi ön planda tutan liberal anlayışa sahiptirler. Olmasını bekledikleri değişiklikler ise toplumun değil bireyin daha iyi duruma gelmesini amaçlamaktadır.

Bloor’a (2010, s. 10) göre liberalizmin sosyal (modern, yeni) biçimi 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında klasik liberal düşüncüyü yavaş yavaş gölgede bırakmıştır. Özellikle Avrupa’daki liberal yönetimler, modern refah devletinin temellerini atan, radikal programlar uygulamaya başlamışlardır. Heywood (2019, s. 80) da benzer şekilde liberal yönetimlerin 19. yüzyılda minimal devlet anlayışına sahipken 20. yüzyılın ortalarından itibaren modern refah devleti haline geldiklerini ifade etmektedir. Bu dönemde devletler hastalıkları, yoksulluğu ve cehaleti ortadan kaldırarak yurttaşlarına refah ortamı yaratmak için çabalamışlardır. Sosyal liberaller, refah sağlama düşüncesini fırsat eşitliği temelinde savunmuşlardır. Buna göre toplumda kimsenin belirli bir yoksulluk seviyesinin altına düşmemesi ve herkesin potansiyellerini gerçekleştirmek için yeterli imkana sahip olması gerekmektedir (Bloor, 2010, s. 10). Belirli bireyler veya gruplar, toplumsal koşulları nedeniyle dezavantajlı konumdaysa, o zaman devlet, eşit veya en azından daha eşit yaşam şansı yaratmak için bu dezavantajları azaltma veya ortadan kaldırma konusunda toplumsal sorumluluğa sahiptir. Bu dönemde yurttaşlar

çalışma hakkı, eğitim hakkı ve yaşanabilir konut hakkı gibi kısmen de olsa refah sağlayıcı toplumsal haklar elde etmişlerdir. Toplumsal refah sağlama düşüncesi beraberinde böyle bir değişikliğin maddi temellerini oluşturacak ekonomi yönetimi ihtiyacını getirmiştir. Başka bir deyişle toplumdaki servetin dağılımını bir dereceye kadar değiştirmeyi amaçlayan devletin ekonomik sisteme daha çok müdahale etmesi gerekmiştir. Bırakınız yapsınlar ekonomisinden uzaklaşan bu dönemde ekonomist John Maynard Keynes'in düşünceleri, liberal ideolojiyi etkilemiştir. Kendi kendini düzenleyen piyasa anlayışına karşı çıkan Keynes'in ekonomik yaklaşımı, işsizliğin ve toplumsal eşitsizliklerin görünmez el tarafından değil devlet tarafından çözülmesi gerektiği üzerinedir (Heywood, 2017, s. 54-56). Keynes, liberal devletin siyasi hedeflerini yerine getirebilmesi için ekonomiye, gerekli oldukça müdahale etmesini savunmuştur. Buna göre bir ekonomik gerileme yaşandığında devlet vergilendirmede indirim yaparak ve kamu harcamalarında artışa giderek ekonomiyi yeniden canlandırmalıdır. Bu şekilde devlet, piyasadaki toplam talep seviyesini artırarak ekonomiye aktif şekilde müdahale etmiş olacaktır. Ters bir durum yaşandığında, hızlı ekonomik büyüme döneminde ise devlet vergilendirmeyi artırarak ve kamu harcamalarını azaltarak ekonominin yükselişini yavaşlatmalıdır. Bu şekilde yaşanan ekonomik döngü boyunca bütçe sürekli dengelenmelidir (Bloor, 2010, s. 11).

1970'lerden itibaren klasik liberal fikirlerin yeniden canlanmaya başlaması, neo-klasik liberalizm ya da neo-liberalizm olarak adlandırılmaktadır. Heywood'a (2019, s. 73) göre karşıdevrimci bir düşünce olan neo-liberalizm, 20. yüzyılda etkili olan modern liberal uygulamaları, etkin devlet modelini değiştirmeyi ve piyasaya artan müdahaleleri engellemeyi amaçlamaktadır. Giddens'a (2012, s. 454-455) göre neo-liberaller için ekonomik büyümeye giden yol, devletin iş dünyası üzerindeki etkilerini en aza indirerek serbest piyasanın güçlenmesini sağlamaktan geçmektedir. Neo-liberalizm, küreselleşen serbest ticaretin bütün dünya ülkelerini refaha kavuşturacağını iddia etmektedir. Bu hedefe ulaşmak için ticarete getirilen kısıtlamalara son verilmeli, asgari ücret gibi iş dünyasını zora sokacak her türlü yasal düzenleme ve çevresel kısıtlama ortadan kaldırılmalıdır. Bırakınız yapsınlar ekonomisi ile muhafazakar bir toplum felsefesini birleştirme amacıyla olduğu da iddia edilen (Heywood, 2019, s. 73) neo-liberalizmin muhafazakarlıkla ilişkisi, ilerleyen bölümlerde muhafazakarlık ideolojisinin Yeni Sağ kısmında ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır.

2.2.2. Sosyalizm

Sosyalizm, Marksizm ve komünizm siyasi ideolojiler alanyazınında genel olarak birlikte ve sosyalizm başlığı altında ele alınmaktadır. Birbirleriyle ilgili bu ideolojik yaklaşımlar, sosyalizm ağırlıklı olarak, bu bölümde de beraber ele alınmaktadır. Sosyalizm sözlük anlamı ile “Toplumsal refahı devlet inisiyatifinin getireceğini savunan, işçilerin yönetime katılmalarına ağırlık veren, hür teşebbüsü devletin ve sendikaların baskısı altında tutmaya çalışan, telkin ve propagandalarını eğitim, tarım ve vergi reformları üzerinde yoğunlaştıran siyasi öğretisi, toplumculuk, erkencilik karşıtı (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Komünizm “Bütün malların ortaklaşa kullanıldığı ve özel mülkiyetin olmadığı toplum düzeni (TDK, 2021).”, Marksizm ise “Alman filozof Marks'ın düşüncelerine dayanan devrimci sosyalist akım, Marksçılık (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır.

Sosyalizmin kelime kökeni birleştirmek ya da paylaşmak anlamlarına gelen Latince “sociare” kelimesinden gelmektedir. Aynı kelimedenden türeyen ve Roma ile Ortaçağ hukukunda kullanılan teknik bir terim olan “societas” ise bir taraftan arkadaşlık ve dostluk anlamlarına gelmekte, diğer taraftan da özgür insanlar arasında oluşan rızaya dayalı bir sözleşmenin yasal hale gelmesini ifade etmektedir. Buradan yola çıkarak sosyalizm kelimesinin kökü olan “sosyal” terimi için iki farklı anlama ulaşılmaktadır. Buna göre “sosyal”, özgür yurttaşlar arasında yasal bir sözleşmeye dayanarak resmileşen bir ilişkiyi ya da duygusal bir dostluk ve arkadaşlık ilişkisini ifade edebilmektedir (Vincent, 2010, s. 83).

Bir siyasi ideoloji olarak sosyalizm Baradat'ın (2012, s. 195) ifadesi ile “düzensiz ve olgunlaşmamış kapitalizmin insanlık dışı karakterine bir tepki olarak” ortaya çıkmıştır. Bireyciliğe, bencilliğe ve özel mülkiyete eleştiri getiren sosyalizm üç temel ilke üzerinde şekillenmiştir. Bunlar üretim araçlarının kamulaştırılması, refah devleti ve yoksulluğun ortadan kaldırılarak insanlık durumunun geliştirilmesidir (Baradat ve Phillips, 2017, s. 159). Heywood (2017, s. 98) sosyalizmin dayandığı temel değerleri topluluk, işbirliği, eşitlik, sınıf siyaseti ve ortak mülkiyet olarak tanımlamaktadır. Bloor (2010, s. 75) ise sosyalizmin ana temalarını kapitalizm eleştirisi, değişime ve daha iyi bir yarına inanç, ekonomik determinizm, eşitlik ve toplumsal adalet olarak dört başlıkta incelemektedir.

Temel üretim, dağıtım ve finans araçlarının kamu mülkiyetinde olması ve kamu tarafından denetlenmesi Baradat ve Phillips'e (2017, s. 162,165) göre sosyalizmin temel ilkelerinden biridir. Bir ekonomiyi sosyalistleştirmenin geleneksel yolu onlara göre

ulusallaştırmadır. Ulusallaştırma ise endüstrinin devlet tarafından kamulaştırılması ve işletilmesi ile gerçekleşmektedir. İkinci olarak refah devleti gelmektedir. Buna göre üretim, sosyalist düşüncenin merkezi ekonomik odağı değildir. Sosyalist toplumlarda temel amaç, toplumdaki insanların maddi refahını iyileştirmektir. Bu nedenle toplumda üretilen mal ve hizmetlerin dağılımı sosyalistler için çok daha önemlidir. Yoksulluğun ortadan kaldırılarak insanlık durumunun geliştirilmesini Baradat ve Phillips (2017, s. 167-168) “sosyalist niyet” olarak tanımlamaktadır. Buna göre sosyalizmin üçüncü temel özelliği, sosyalist niyet, ilk ikisinden farklı olarak bir sistemin gerçekten sosyalist olması için elzemdir. Bu düşünce, insanları tarihin başlangıcından itibaren tutsak eden “maddi bağımlılık” durumundan kurtarmayı amaçlamaktır. İnsanları yoksulluğun kısıtlamalarından kurtararak bireysel olarak kendilerini geliştirebilecekleri ve toplu olarak medeniyeti ilerletebilecekleri kaynakları tüm insanlara sağlama arzusu, sosyalizm için belirleyicidir.

Heywood’a (2017, s. 98-100) göre sosyalizmin özünde insanları, yalnızca bireysel çabanın ötesine geçen ve topluluğun gücünden yararlanarak, toplumsal ve ekonomik sorunların üstesinden gelebilen, kolektif canlılar olarak gören bir yaklaşım (kolektivizm¹⁷) bulunmaktadır. İkinci olarak işbirliği, sosyalizm için önemli bir kavramdır. Sosyalistler, insanlar arasındaki doğal ilişkinin, rekabetten çok işbirliği olduğuna inanmaktadır. Buna göre rekabet içinde bir kişi diğeriyle karşılaştığında, bu kişiler, toplumsal doğalarını benimsemek yerine inkar etmeye veya görmezden gelmeye teşvik edilmektedir. Bunun sonucunda rekabet ile bencillik ve saldırganlık ortaya çıkmaktadır. Ahlaki ve ekonomik olarak anlamlı olan işbirliği ile bireyler, birbirlerine karşı değil de birlikte çalışarak, sempati ve şefkat bağları geliştirirler. Bunun ötesinde işbirliği ile tek bir bireyin enerjisi yerine topluluğun enerjisinden yararlanmak da mümkün olmaktadır. Üçüncü olarak eşitlik ve eşitliğe bağlılık, Heywood’a (2017, s. 101) göre sosyalist ideolojinin tanımlayıcı özelliğidir. Buna göre sosyalizmi, liberalizm ve muhafazakarlıktan en açık şekilde ayıran siyasi değer eşitliktir. Sosyalistler, servet eşitsizliğini sadece bireyler arasında var olan ve doğuştan gelen yetenek farklılıkları ile açıklayan yaklaşımı desteklemezler. Onlara göre kapitalizmin rekabetçi ve bencil davranışı teşvik etmesine benzer şekilde, insanlar arasındaki eşitsizlik de büyük ölçüde

¹⁷Kolektivizm: “Kolektivizm, kolektif insan çabasının bireysel çabalardan daha büyük pratik ve ahlaki değere sahip olduğu inancıdır. Buna göre insan doğasının toplumsal bir çekirdeği bulunmaktadır ve ‘sınıf’ gibi toplumsal gruplar siyasi olarak anlam taşımaktadır (Heywood, 2017, s. 99).”

toplumun eşitsiz yapısını yansıtmaktadır. Dördüncü olarak sınıf siyaseti, sosyalizm için belirleyicidir. Sınıf kavramını sosyalistler, toplumsal bölünmelerin en derini ve siyasi bakımdan en anlamlısı olarak görmektedir. Onlara göre insanlık tarihinin başrol oyuncularını bireyler değil toplumsal sınıflardır. Bu nedenle “sınıf” kavramı, toplumsal ve siyasi değişimi anlamının anahtarıdır. Diğer bir önemli ilke ortak mülkiyettir. Sosyalist düşüncede rekabet ve eşitsizlik, yaygın olarak özel mülkiyetle ilişkilendirilir. Bu yaklaşım, sosyalizm ile mülkiyeti doğal ve uygun olarak gören liberalizm ve muhafazakarlık arasında belirgin bir ayrım oluşturmaktadır. Sosyalistler, özel mülkiyeti adaletsiz buldukları için eleştirirler. Buna göre zenginlik, insan emeğinin kolektif çabasıyla üretilmektedir ve bu nedenle topluluk tarafından paylaşılmalıdır. Ayrıca sosyalistler, mülkiyeti ve sahiplenmeyi ahlaki açıdan yozlaştırıcı bulmaktadır. Onlara göre toplumda yaşanan çatışmaların (mal sahipleri ve işçiler, işverenler ve çalışanlar, zenginler ve fakirler gibi) nedenlerinden biri de özel mülkiyettir. Bu nedenle sosyalistler, özel mülkiyetin kaldırılması ve kolektif servetin ortak mülkiyetine geçilmesi, bunun mümkün olmadığı durumlarda ise özel mülkiyetin toplumun çıkarlarına göre dengelenmesi gerektiğini düşünmektedir (Heywood, 2017, s. 106-107; 2019, s. 135).

Sosyalist düşüncenin en ayırt edici unsuru, Bloor’a (2010, s. 74-75) göre kapitalizm eleştirisinden kaynaklanmaktadır. Liberaller ve muhafazakarlar, kapitalizmin mevcut en iyi ekonomik sistem olduğunu düşünürken sosyalistler, sınırsız piyasa güçlerine ve özel mülkiyete dayanan bir ekonomik sisteme karşı daha adil bir alternatif olduğu inancı ile hareket etmektedir. Diğer bir temel unsur, toplumu insanlığın iyiliği için dönüştürme arzusudur. Sosyalistler, daha insancıl bir dünyaya olan tutkulu bir inanç ile mevcut düzeni daha eşitlikçi bir toplum temelinde değiştirmek istemektedir. Sosyalizmin üçüncü temel unsuru ekonomik determinizmdir. Liberaller ve muhafazakarlar, insan doğasının ekonomik veya siyasi sistemden bağımsız olduğunu düşünürken sosyalistler, insan doğasının içinde yaşadıkları toplumun ekonomik koşulları ile şekillendiğine inanmaktadır. Buna göre insanlar arasındaki rekabeti besleyen kapitalizm sınıfsal bölünme yaratmakta, kötü ya da olumsuz olarak tanımlanabilecek insan davranışlarına ekonomik ödüller sağlamaktadır. Sosyalizmin dördüncü ve Bloor’a (2010, s. 74-75) göre en önemli unsuru, eşitliğe ve toplumsal adalete olan inançtır. Sosyalistler, eşitlik kavramına liberallerden farklı yaklaşmaktadır. Liberaller, fırsat eşitliğini sağlamak için çeşitli önlemler tasarlarken sosyalistler, servet ve kaynakların daha eşit dağıtılmasını savunmaktadır. Ayrıca toplumsal adalet konusunda da sosyalistler liberallerden

ayrılmaktadır. Liberaller, özgürlük kavramını en üst düzeye çıkarmak için sınırlı bir devlet müdahalesinin haklı olduğunu savunurken; sosyalistlere göre toplumsal adaleti sağlamak için devletin piyasaya aktif olarak müdahale etmesi gerekmektedir. Bu konuda yapılacak düzenlemeler, üretim araçlarının ortak mülkiyeti ve piyasanın düzenlenmesi gibi alanları kapsayabilmektedir.

Komünizm “Ortak mülkiyete dayanan yönetim biçimi. Üretim araçlarının topluma ait olduğu siyasal ve toplumsal düzen (Timuçin, 2004, s. 328-329).” ve “...insan toplumunun, doğrudan üreticilerin ya da işçilerin ekonomik kaynaklar üzerindeki ortak mülkiyeti temelinde örgütlenebileceği öngören siyasal öğretisi (Marshall, 1999, s. 424).” olarak tanımlanabilmektedir. Buna göre aynı zamanda iktisadi bir öğretisi olan komünizm, “...bilimsel verilere göre yeni bir toplum düzenlemesini öngören bir siyaset anlayışıdır. Komünist toplum özel mülkiyetin bulunmadığı, mülkiyetin birleşmiş bireylere, tüm topluma ait olduğu sınıfsız bir toplum olarak (Timuçin, 2004, s. 329)” düşünülmektedir. Marksizm ise “Karl Marx ve Friedrich Engels’in yazılarıyla bütünleşmiş (ya da onlara göndermede bulunarak kendisini gerekçelendiren) kuram ile çeşitli siyasal pratikler ve politikalar bütünü anlatan bir kavram (Marshall, 1999, s. 473).” ve “Alman düşünürü Karl Marx ve onun Engels, Lenin, Gramsci, Althusser gibi 20. yüzyıldaki sadık izleyicileri tarafından geliştirilmiş olan ekonomik, siyasi teoriyle toplum kuramına verilen ad (Cevizci, 1999, s. 577).” olarak tanımlanabilir. Buna göre “...varolan ve geçmişte varolmuş olan toplumlara ilişkin bir analiz ve açıklamadan, özellikle de kapitalist topluma yönelik bir eleştiriden meydana gelen (Cevizci, 1999, s. 577-578).” Marksizm, “...yirminci yüzyılın büyük kısmında ve binyılın sona ermekte olduğu yıllara kadar, dünya nüfusunun üçte birinden fazlasını kapsayan toplumların düzenleyici ilkesi olarak görülmüştür (Marshall, 1999, s. 473).”¹⁸

Komünizm ve sosyalizm arasındaki farkları vurgulayan Baradat ve Phillips’e (2017, s. 161) göre komünizm, tarih öncesine kadar uzanan eski bir kavramdır. Ona göre ilkel toplulukların çoğu komünal yaşamı deneyimlemiştir. Bu ilk komünal topluluklar, kolektif ve kırsal hayatlar sürmüş, tarımsal ekonomilere dayalı yerel toplumlardır. Kolektivist ilkelerin tek bir tarımsal yapının ötesine geçerek tüm ulusal ekonomiye uygulanmasını savunan sosyalizm ise buna göre nispeten yeni bir olgudur. Ayrıca komünizmden farklı olarak temelinde tarım değil, endüstri bulunmaktadır.

¹⁸Konuyla ilgili olarak, Karl Marx’ın eleştirel düşüncelerinin ayrıntılı açıklaması için bu çalışmadaki “Marx, Engels ve ideoloji” başlığına bakılabilir.

Sosyalizmle ilgili olarak gelişen sosyal demokrasi¹⁹, 20. yüzyılın ortalarından itibaren etkili olmuştur. Bu siyasi yaklaşım, sosyalist partilerin kapitalizmi ortadan kaldırma hedeflerinden vazgeçmeye başladığı ve yok etmek yerine onu “yeniden biçimlendirme” ve “insanileştirme” çabasına girdikleri bir dönemi işaret etmektedir. Sosyal demokrasinin teorik temelini bilimsel çözümleme değil, ahlaki veya dini inançlar oluşturmaktadır. Marx ve Engels’in materyalist ve sistematik fikirlerini kabul etmeyen sosyal demokratlar, ahlaki bir kapitalizm eleştirisi geliştirmişlerdir. Buna göre sosyalizm, ahlaki olarak kapitalizmden üstün olarak tasvir edilmektedir. Bu etik ilkelere dayalı sosyalist yorumun hümanist ve dini yaklaşımı; insanların birbirlerine sevgi, sempati ve şefkat bağlarıyla bağlı etik varlıklar olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Ancak ahlaki veya dini ilkeler lehine bilimsel çözümlemeyi terk eden sosyal demokrasi, sosyalizmin teorik temelini zayıflatmıştır. 1970’li yıllardan itibaren neo-liberalizmin etkili olması ile birlikte sosyal demokrasi yaklaşımı, siyasi geçerliliğini korumak için mücadele etmiş ve gücünü kaybetmeye başlamıştır (Heywood, 2017, s. 123-126; 2019, s. 156-157).

2.2.3. Muhafazakarlık

Muhafaza etmek, korumak kelimesinden türetilen muhafazakarlık (conservatism), Türkçeye tutuculuk olarak da çevrilmektedir. Tutuculuk sözlükte “Tutucu olma durumu. Özellikle siyasal ve toplumsal düzeni olduğu gibi sürdürme görüşü, tutumu, anlayışı, muhafazakârlık (TDK, 2021).” anlamlarına gelmektedir. Muhafazakarlığın (conservatism) kelime kökeni olan “conserve”, Latince “korumak için” anlamına gelen “com servare”den türemiştir (Bloor, 2010, s. 39). Heywood (2013, s. 83), gündelik dilde “mütevazı veya ihtiyatlı davranış, geleneksel hatta uyumcu bir hayat tarzı, değişim korkusu veya değişimin reddi” gibi farklı anlamlara gelebilen ve “muhafaza etmek” fiilinden türeyen “muhafazakârlık” kavramının ilk kez 19. yüzyılın başlarında “ayrı bir siyasi konumu veya ideolojiyi” betimlemek için kullanıldığını ifade etmektedir. Marshall’a (1999, s. 512) göre muhafazakarlığı tanımlarken karşılaşılan önemli sorunlardan biri muhafazakarların genellikle kendi düşüncelerinin “soyut bir kuram ya da bir ideoloji” olduğunu kabul etmemeleridir. Onlara göre kendi düşünceleri ile yargıları geleneğe ve tarihsel deneyimlere dayanmaktadır.

Muhafazakarlığın temel unsurlarını Bloor (2010, s. 37), beş başlık altında toplamaktadır: insan doğasına karamsar bakış, pragmatizm, topluma organik bakış,

¹⁹Sosyal demokrasi “...bir yandan piyasa kapitalizmi diğer yandan devlet müdahalesi arasında geniş bir dengeyi destekleyen ideolojik bir duruş...(Heywood, 2017, s. 123)” olarak tanımlanabilmektedir.

gelenek ve toplumsal düzenin önemi. Heywood (2017, s. 65) da benzer şekilde muhafazakarlığın merkezinde yer alan beş düşünceyi şöyle tanımlamaktadır: gelenek, insanın kusurlu yapısı, toplum, hiyerarşi ve otorite, mülkiyet. Sargent'ın (2009, s. 137) tanımladığı muhafazakarlığın karakteristik özellikleri ise şunlardır:

- Değişime karşı direnç
- Geleneğe saygı ve insan aklına güvensizlik
- İnsan doğasına güvensizlik
- İnsanlık durumunun iyileştirilmesi için devletin kullanılmasının reddedilmesi; başka alanlardaki devlet faaliyetlerine ilişkin çelişkili yaklaşımlar
- Bireysel özgürlüğü tercih etmek, ancak aynı zamanda geleneksel değerleri sürdürmek için özgürlüğü sınırlama isteği

Gelenek sözlük anlamı ile “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Cevizci (1999, s. 373) de geleneği “Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü.” olarak tanımlamaktadır. Heywood’a (2017, s. 65) göre muhafazakarlar, çeşitli gerekçelerle değişime karşı çıkarken muhafazakarlığın ana temasını geleneği savunmak oluşturmaktadır. Bazı muhafazakârlar için geleneğe verdikleri önem, onların dini inançlarını yansıtmaktadır. Buna göre dünyanın “Yaratıcı, Tanrı” tarafından şekillendirildiği düşüncesi ile toplumdaki yerleşik gelenek ve uygulamalar “Tanrı tarafından verilmiş” kabul edilmektedir. Bu nedenle insanlar, dünyanın işleyişini değiştirmeye çalışırsa Tanrının iradesine meydan okumuş olurlar ve bunun sonucunda yaşantıları daha iyiye gitmek yerine kötüleşebilir. Toplumun bir nesilden diğerine geçerek değerini kanıtlamış kurumları koruması gerektiğine inanan muhafazakarlar, bir milletin mirasını oluşturan monarşi, kilise ve anayasa gibi geleneksel kurumları desteklemektedir (Bloor, 2010, s. 38-39).

Dini inançlara dayanarak hareket etmeyen diğer muhafazakarlar ise ilahi kökenleri olduğunu düşünmeden gelenekleri desteklemektedir. Onlar için gelenek, geçmişin birikmiş bilgeliğini yansıtmaktadır. Geçmişin kurumları ve uygulamaları “zaman ile sınanmıştır” ve bu nedenle, yaşayanların yararı ve gelecek nesiller için muhafaza edilmeleri gerekmektedir. Bu yaklaşım, her zaman yaşayanlardan sayıca üstün

olacak ölümlerin eylemlerine ve düşüncelerine saygı duyulması anlamına gelmektedir. Böyle bir gelenek anlayışında, bir “doğal seçim” süreci tarafından onaylandığı varsayılan ve hayatta kalmaya uygun olduğunu kanıtlayan kurumlar ve gelenekler değerli görülmektedir (Heywood, 2017, s. 66). Geleneğe saygı duymak ise değişime karşı direnci beraberinde getirmektedir (Sargent, 2009, s. 139).

Bir topluluğun sahip olduğu toplumsal yapısını ve değerlerini büyük değişiklikler yaşamadan korumasını ve devam ettirmesini sağladığına inanılan, önceki kuşaklardan gelen ve kısmi dönüşümlere uğrasa da büyük ölçüde gelecek kuşaklara aktarılan inançlar, değerler, kurumlar gibi tüm toplumsal uygulamalar, Cevizci’ye (1999, s. 373) göre geleneği oluşturmaktadır. Kuşaktan kuşağa geçen bu uygulamalar, o toplumdaki kimlik duygusunun oluşmasına da yardımcı olmaktadır. Heywood’a (2017, s. 66) göre muhafazakar düşüncede ayrıca hem topluma hem de bireye bir kimlik duygusu sağladığı için geleneğe saygı duyulmaktadır. Yerleşik örf ve adetler, bireyler için tanıdık ve güven verici bir ortam oluşturmaktadır. İnsanları geçmişe bağlayan, onlara kim olduklarına dair kolektif bir his veren ve güçlü bir kök salma ve aidiyet duygusu sağlayan gelenekler, toplumsal uyumun yaratılmasına yardımcı olmaktadır.

Liberaller ve sosyalistlerden farklı olarak muhafazakarlar, insan doğası hakkında kötümser bir bakış açısına sahiptirler (Bloor, 2010, s. 39). Diğer siyasi ideolojilerin çoğunda insanların doğal olarak “iyi” olduğu ya da toplumsal koşullar iyileştirilirse “iyi” hale getirilebilecekleri varsayılmaktadır. Muhafazakarlar ise insanın doğal olarak kusurlu olduğunu savunmaktadır. Buna göre insanlar sınırlı ve bağımlı yaratıklardır. İstikrarsızlıktan ve izolasyondan korkarlar, toplumsal aidiyet ve güvenlik ararlar. İnsanların bu arayışları, muhafazakarların toplumsal düzene verdiği öneme ve özgürlüğe şüpheyle yaklaşımlarına temel teşkil etmektedir (Heywood, 2017, s. 67). Muhafazakarlar için ayrıca insan doğası değişmez olarak görülmektedir (Bloor, 2010, s. 39).

Mülkiyet, muhafazakarlar için büyük bir öneme sahiptir. Mülkiyetin liyakati yansıttığı düşüncesine dayanan liberal yaklaşım, çok çalışan ve yetenekli olanların zengin olduğunu iddia etmektedir. Buna göre mülk “kazanılarak” elde edilmektedir. Bu öğreti, servet biriktirme yeteneğini önemli bir ekonomik teşvik olarak gören muhafazakarlar için de önemlidir. Mülk sahipliği ayrıca bazı toplumsal alanlarda da belirleyici olmaktadır. Buna göre kendi mülkiyetine sahip olan ve bundan yararlananlar, başkalarının mülkiyetine daha çok saygı göstermektedir. Bu mülk sahipleri ayrıca mülkiyetin düzensizlikten ve kanunsuzluktan korunması gerektiğini de fark etmektedir. Bu nedenle

mülk sahiplerinin toplumda hukuk ve düzeni sağlamakla ilgili önemli bir payı bulunmaktadır. Bu anlamda mülk sahipliği, hukuka, otoriteye ve toplumsal düzene saygıyı teşvik etmektedir (Heywood, 2017, s. 72-73).

Organik toplum yaklaşımı, organizmacılık düşüncesine dayanmaktadır. Buna göre toplum yaşayan bir organizma, biyolojik bir sistem olarak görülmektedir. Farklı toplumsal gruplar ve kurumlar, insan vücudundaki farklı organlar gibi var olmaktadır (Cevizci, 1999, s. 648). Organizmalar, makinelerden farklı olarak yeniden düzenlenebilen parçalardan oluşmamaktadır. Organizmaların parçaları arasında kırılğan ilişkiler bulunmaktadır ve bu ilişkilerin zarar görmesi organizmanın ölümüne neden olabilmektedir. Ayrıca organizmalar, insan yaratıcılığıyla değil de doğal faktörlerle şekillenmektedir. Organik toplum yaklaşımı, muhafazakar düşüncüyü özellikle iki alanda etkilemektedir. Bunlardan ilki, toplumsal kurum ve uygulamaların nasıl oluştuğuyla ilgilidir. Buna göre organik bir toplum, doğal gereklilikler tarafından biçimlendirilmektedir. Örneğin, aile herhangi bir toplumsal düşünür ya da siyasetçi tarafından icat edilmemiştir. İnsana özgü olan sevgi, ilgi ve sorumluluk gibi doğal toplumsal dürtülerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İkinci olarak toplumsal değişim düşüncesini etkilemektedir. Liberal ve sosyalist ideolojilerde toplum, insanların kendi amaçları doğrultusunda oluşturdukları ve isterlerse değiştirebilecekleri bir yapı olarak kabul edilmektedir. Ancak muhafazakar düşüncenin organik toplum yaklaşımı, toplumsal yapı ve kurumların insanların kontrolü dışındaki güçler tarafından ve muhtemelen insan anlayışının ötesinde nedenlere dayanarak oluştuğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle insanların toplumu değiştirmeyi düşünmek yerine onun hassas yapısını koruması ve ona saygı duyması gerekmektedir (Heywood, 2017, s. 69-70). Buna göre toplumsal değişimler devrim yoluyla birden yapılmaya çalışılırsa bu eylem organizmanın, yani toplumun ölümüyle sonuçlanabilecektir. Bunun yerine toplumsal değişimlerin ancak organizmanın evrimi gibi çok yavaş şekilde ve kendiliğinden gerçekleşmesi gerekmektedir (Bloor, 2010, s. 38; Cevizci, 1999, s. 648).

Muhafazakarlar, toplumun doğal bir şekilde hiyerarşik olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle toplumsal eşitlik ulaşılmaz olarak görülen ve istenmeyen bir durumdur. Toplumda güç, statü ve mülkiyet her zaman eşitsiz olarak dağılmaktadır. Muhafazakarlar, bireyler arasındaki doğal eşitsizliği kabul etme konusunda liberallere benzemektedir. Buna göre insanlar, farklı yetenekler ve becerilerle doğmaktadır. Ancak liberaller için bu düşünce, bireylerin yeteneklerine ve çalışma isteğine göre toplumda yükselip alçaldığı

meritokrasi yaklaşımına temel oluşturmaktadır. Muhafazakarlar ise eşitsizliğin daha köklü olduğuna inanmaktadır. Eşitsizlik sadece bireysel farklılıkların bir sonucu değildir ve organik toplum yapısının kaçınılmaz bir özelliğidir. Hiyerarşiye olan inanç muhafazakarların otoriteye verdikleri önem ile güçlenmektedir. Muhafazakarlar, otoritenin özgür bireyler tarafından yapılan sözleşmelerden doğduğu şeklindeki liberal inancı kabul etmezler. Liberal teoride, otoritenin bireyler tarafından kendi çıkarları için kurulduğu düşünülmektedir. Buna karşılık muhafazakarlar, toplum gibi otoritenin de doğal olarak geliştiğine inanmaktadır (Heywood, 2017, s. 70-72).

Pragmatizm²⁰ sözlük anlamı ile “Doğruluğu ve gerçekliği tek yanlı olarak yalnızca hareketlerin sonuçları ve başarıları ile değerlendiren öğreti, yararcılık (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Buna göre sadece teori düzeyinde geliştirilen ve uygulamaya geçmeyen düşünceler muhafazakarlık için önemli değildir. Denenmiş ve sonuç alınmış uygulamaları tercih etmek muhafazakarlığın temel özelliklerinden biridir (Bloor, 2010, s. 38).

Muhafazakarlığın kendi içinde farklılaşan türlerini Heywood (2019, s. 105-112) dört başlık altında toplamaktadır. Bunlar; otoriter, paternalist, liberteryen muhafazakarlıklar ve Yeni Sağ’dır. Vincent (2010, s. 63) da benzer şekilde bu başlıklara yakın dört muhafazakarlık türünü şöyle tanımlamaktadır: gelenekçi, paternalist, liberal muhafazakarlar ve Yeni Sağ. Bloor (2010, s. 41) ise muhafazakarlığı, tek millet muhafazakarlığı ve Yeni Sağ olarak iki başlıkta incelemektedir. Farklı muhafazakarlık türleri genel olarak birbirlerini izleyen dönemlerde etkili olmuşlardır.

Heywood’a (2013, s. 95) göre otoriter muhafazakarlık, 19. yüzyıl boyunca Avrupa’da ve Rusya’da etkili olan, liberal, milliyetçi ve sosyalist düşüncelere karşı çıkan, otokratik²¹ yönetim şeklinin katı ve hiyerarşik değerlerini koruyarak var olan muhafazakarlık şeklidir. Bu muhafazakar yaklaşımda otoriteryanizm²² etkili olmuştur. İnsanlara güvenlik ve huzur getirdiği düşünülen düzenin olduğu gibi korunması

²⁰Pragmatizm: “Pragmatizm temel, esas hakikatleri araştırmayı reddeder ve soyut felsefi sistemler kurmaktan kaçınır. Tersine somut deneyimler ve dil üzerine kurulu değişen hakikatlerin çoğulluğunu öne sürer; bu durumda hakikatin değeri kendi sonuçları ya da kullanım değerine göre belirlenir. Hızlı toplumsal değişim döneminde ortaya çıkmış, tepeden inme bir felsefedir ve zihinsel düşünce ile mantıksal yöntemi pratik eylemlerle birleştirmeye çalışıp, deneyime başvurur (Marshall, 1999, s. 600).”

²¹Otokrasi: “Hükümdarın, bütün siyasal kudreti elinde bulundurduğu yönetim biçimi (TDK, 2021).”

²²Otoriteryanizm: Yukarıdan aşağı doğru uygulanan yönetim şekli. Bu yönetim şeklinde otorite, halkın rızası olup olmadığına önem verilmeden uygulanmaktadır. Bu bağlamda otoriteryanizm, otoriteden farklılaşmaktadır. Otorite aşağıdan yukarıya hareket ederek meşruluğa dayanırken, otoriteryanizm toplumsal düzenin ancak yönetime koşulsuz itaat ile mümkün olduğunu savunmaktadır (Heywood, 2013, s. 96).

amaçlanmaktadır. Devrim ya da reform gibi her türlü değişimin insanları bir arada tutan bağları zayıflatacağı ve kargaşaya yol açacağı düşünülmektedir (Heywood, 2019, s. 105). Benzer bir muhafazakarlık şeklini “gelenekçi” olarak tanımlayan Vincent’a (2010, s. 63) göre gelenekçi muhafazakarlıkta en çok örf, gelenek ve görenek kavramlarına önem verilmektedir. Bu muhafazakarlık şeklinde devletin manevi ve organik niteliklere sahip olduğu düşünülmektedir. Toplumun anayasası insanların eseri değildir, yılların birikimi ile deneyim ve geleneklerin sonucunda oluşmuştur. Otoriter muhafazakarlığa benzer şekilde gelenekçi muhafazakarlıkta liderlik, otorite ve hiyerarşi toplumun doğal bileşenleridir. İnsanlar nefes alır gibi kolay şekilde itaat edebilen canlılar olarak görülmektedir. Başka bir ifadeyle gelenekçi muhafazakarlıkta da meşru olmayan otorite belirleyici olmaktadır.

Paternalizm sözlük anlamı ile “Devletin türlü sınıflar üzerinde babalık ederek bu sınıflar arasında denge kurmaya çalışması işlemi, babacılık (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Paternalist muhafazakarlık, değişime tamamen kapalı olan otoriter ve gelenekçi muhafazakarlıklardan farklı olarak; gelenek, düzen, mülkiyet ve otorite gibi muhafazakar değerleri korumak için küçük değişimlerin göze alınabilmesini savunmaktadır. Bu muhafazakarlık türünün temel özellikleri temkinli, ılımlı ve pragmatist olmasıdır (Heywood, 2019, s. 107). Devlet ise hedefler belirleyen ve toplumdaki aktörler arasında adil oyun ve fırsat eşitliği sağlayan yardımsever bir baba figürü olarak tasavvur edilmektedir (Vincent, 2010, s. 64). Paternalist muhafazakarlığın iki ana geleneği olduğunu ifade eden Heywood’a (2013, s. 97) göre bunlar Hristiyan demokrasi ve tek millet muhafazakarlığıdır. Hristiyan demokrasi, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da kurulan Hristiyan demokrat partileri ifade etmek için kullanılmaktadır. Protestanlığın bireyci anlayışı yerine Katolikliğin topluma odaklanan yaklaşımını benimseyen bu partiler, toplumsal rekabet yerine denge ve organik uyumu amaçlayan müdahaleci uygulamaları benimsemişlerdir (Heywood, 2019, s. 110; Pombeni, 2013, s. 312).

Tek millet muhafazakarlığının tanımlayıcı unsurunu Bloor (2010, s. 41), tek kelimeyle pragmatizm olarak özetlemektedir. Siyasete dogmatik olmayan yollarla ve sağduyulu bir şekilde yaklaşma iddiasında olan bu düşünce, muhafazakarlığın hedeflerine ancak bu şekilde ulaşabileceği varsayımına dayanmaktadır. Bu ideolojinin esnek yapısı, artan toplumsal eşitsizliklere uyum sağlama ihtiyacının bir sonucudur. “Tek millet” ifadesi sadece bir milleti benimseyip onun dışında kalan milletleri ötekileştirme ve

dışlama anlamına gelmemektedir. Tek millet muhafazakarlığı, İngiliz siyasetçi Benjamin Disraeli'nin içinde yaşadığı toplumda yaptığı gözlemlere dayanan ve toplumun “zenginler” ve “fakirler” olarak iki millete bölünme tehlikesini ortadan kaldırmak için yaptığı uygulamalardan yola çıkarak gelişmiştir (Heywood, 2019, s. 107). Tek millet ifadesi, zengin ve fakir, ekonomik durumu ne olursa olsun milletin tüm aktörlerini kapsayacak şekilde hareket etme ihtiyacını göstermektedir. Buna göre tek millet muhafazakarlığının ikinci unsuru toplumsal uyum isteğidir (Bloor, 2010, s. 42). Fakir işçi sınıfının yaşadığı ekonomik eşitsizliklere dayanamayıp isyan ederek toplumsal düzeni bozmasından çekinen muhafazakarlar, toplumsal reformlar ile hem onların hem de zenginlerin işine yarayacak şekilde toplumsal yapıyı düzenlemeyi amaçlamaktadırlar. Bu pragmatik yaklaşım ile toplumun her kesimi memnun edilmek istenmektedir. Zengin ve güçlü olanların, bu ayrıcalıklı durumlarından ötürü fakirlere ya da kötü durumda olanlara karşı sorumlulukları olduğu düşüncesine dayanan tek millet muhafazakarlığı, kralın tebaası üzerindeki sorumluluğuna benzer şekilde, zenginlerin de paternalist bir sorumlulukla yapılacak toplumsal reformlara destek olması gerektiğini savunmaktadır. Yapılacak devlet müdahaleleri, bireyselleşme ve aşırı bir “bırakınız yapsınlar” liberalizmi ile sosyalist devlet planlaması ve kolektivizm arasında bir denge kurmayı amaçlamaktadır (Heywood, 2019, s. 108-109). Tek millet muhafazakarlığının diğer unsuru bu orta yol arayışıdır. Bir tarafta tamamen devlet tarafından kontrol edilen ekonominin kısıtlılığından, diğer tarafta sınırsız bir serbest piyasanın aşırılıklarından kaçınarak, her iki dünyanın da en iyi özelliklerini elde etmek ve bir dereceye kadar toplumsal uyum ve istikrarı sağlamak hedeflenmektedir (Bloor, 2010, s. 42). Bu bağlamda mülkiyetin getirdiği sorumluluk, siyasi hakların genişletilmesi, siyasetin ekonomiden önce gelmesi ve devletin ulusal refahı sağlamak için kullanılması gibi yaklaşımlar paternalist tek millet muhafazakarlığında belirleyici olmuştur (Vincent, 2010, s. 65). Ancak tek millet muhafazakarlığının amacı, toplumsal hiyerarşiyi ve ekonomik sınıfları ortadan kaldırmak değil güçlendirmektir. Kötü durumda olanların koşullarını iyileştirme çabası, fakirlerin var olan düzene tehdit oluşturmadığı noktaya varana kadar devam etmektedir (Heywood, 2019, s. 110).

Liberal ya da liberteryen²³ muhafazakarlık, Heywood'a (2019, s. 111) göre paternalist muhafazakarlığın karşısında rakip bir geleneği oluşturmaktadır. Klasik liberal

²³Liberteryenizm: Liberal düşünce içinde negatif özgürlüğe en çok önemi veren, otorite, gelenek ve eşitlik gibi değerleri ikinci plana yerleştiren yaklaşım. Bireysel özgürlüğe en geniş alanı yaratmaya çalışan

fikirlerden etkilenen liberteryen muhafazakarlık, “...mümkün olan en geniş ekonomik serbestliği ve toplumsal hayatta mümkün olan en dar devlet müdahalesini...” savunmaktadır. Bu muhafazakarlık türünde ekonomi, siyasetten önce gelmektedir. Liberalizmde yer alan “bırakınız yapsınlar” yaklaşımı ön plana çıkartılmaktadır. Liberal muhafazakarlık, diğer bir muhafazakarlık kategorisi olan “Yeni Sağ” yaklaşımının bir parçası olarak da değerlendirilmektedir (Vincent, 2010, s. 65-66).

Muhafazakarlığın en karmaşık ve çelişkili türü Yeni Sağ olarak adlandırılmaktadır. Bloor (2010, s. 44) Yeni Sağ’ı, liberalizmin “bırakınız yapsınlar” yaklaşımı ile sağcı ilkelerin bir karışımını yansıtan bir düşünce bütünü olarak tanımlamaktadır. 1970’lerden itibaren etkili olan Yeni Sağ’ın iki zıt ideolojik gelenek arasında gerçekleşen bir evlilik olduğunu ifade eden Heywood’a (2019, s. 113-114) göre bunlardan ilki, klasik liberal ekonominin yeniden hayat bulmuş serbest piyasa teorileridir. Bu yaklaşım, Liberal Yeni Sağ ya da *neo-liberalizm* olarak adlandırılmaktadır. Yeni Sağ’ın ikinci unsuru, geleneksel muhafazakar toplum teorisidir. Düzen, otorite ve disiplin gibi kavramların savunulduğu bu yaklaşım, Muhafazakar Yeni Sağ ya da *yeni muhafazakarlık* olarak adlandırılmaktadır. Muhafazakarlığın liberalizmle girdiği bu ilişkiyi Bora şu şekilde açıklamaktadır:

Neoliberalizm, Keynesyen sosyal refah devletinin içine girdiği global krize, 'eski' liberalizmi (kabaca: 'sosyal' mülahazalarla kayıtlanamamış piyasa ilişkilerini ve ideolojisini) geç-kapitalizm koşullarında rehabilite ederek bulunan bir çözümü ifade eder. Yeni-muhafazakârlık ise, muhafazakârlığın kadim motiflerini modern bir surette, değişim/yenileşme vaad eden bir söylem çerçevesinde sunar. Neoliberal uygulamaların genel olarak solu geriletmesi, 'sosyal mühendislik' ideolojisini itibarsızlaştırması ve sosyal devletin geleneksel ilişkileri ikame eden hükümlerini tasfiye etmeye yönelmesi, muhafazakârlığın selamladığı bir gelişme olmuştur; burada, geleneğin ve cemaat(ler)in yeniden inşasına dönük bir ufuk da görebilmiştir. Buna mukabil muhafazakârlığın cemaatçiliği ve 'kimlikçiliği', neoliberalizmin toplumu 'yapısöküme uğratan' deregülasyon stratejisine dayanak sağlarken; muhafazakâr ideolojik motifler ve pathos, neoliberalizmin saldırgan, 'küstah' söyleminin manevi açıklarını doldurmaya da yaramıştır. Velhasıl, söz konusu ideolojik dönüşüm, 'eski' sağdaki yeni bir harmanlanmayla birlikte gelişmiş, neoliberalizmle yeni-muhafazakârlığın siyasal ve ideolojik eklemlenmesiyle, hemen hemen bütün Batı dünyasında uzun süreli güçlü iktidarlar kuran Yeni Sağ olmuştur (Bora, 2005, s. 600).

Tek millet muhafazakarlığının eleştirisi olarak ortaya çıkan Yeni Sağ, bu ideolojinin pragmatizm, uzlaşma ve refah devleti yaklaşımlarına karşı çıkmaktadır. Refah devleti anlayışı buna göre bir “bağımlılık kültürü” yaratmaktadır. Beşikten mezara refah sağlanması, toplumdaki beceriksizlerin eylemlerinin sorumluluğundan kurtulmasını sağlamaktadır (Bloor, 2010, s. 44-45). Yeni Sağ’ın liberal yönleri modern liberalizmden değil klasik liberalizmden ve neo-liberalizmden etkilenmiştir. Devletin etkisini en aza

liberteryenler, özgürlüğe karşı en büyük güç olarak gördükleri devletin otoritesini en aza indirmeyi amaçlamaktadır (Heywood, 2019, s. 112).

indirmeyi amaçlayan Yeni Sağ devletçilik karşıtıdır. Bireyi ve serbest piyasayı ön plana çıkarmaktadır. Devletin ekonomik sorunları çözme gücü olmadığını savunan Yeni Sağ, ekonomiye devletin müdahalesine ve kamu mülkiyetine karşı çıkmaktadır. (Heywood, 2019, s. 114-115). Bu bağlamda devletin bir baba gibi toplumsal sınıflara ve ekonomik ilişkilere müdahale etmesini savunan paternalist muhafazakarlıktan tamamen farklı düşünceler savunulmaktadır. Yeni Sağın siyasi hedeflerini Vincent (2010, s. 67) bireyin devlet düzenlemesinden kurtarılması, vergilendirmede kesinti yapılması, devlet refahının azaltılması, bütçe açıklarının ve para arzının kontrol edilmesi ve devlet tekellerinin özelleştirilmesi olarak sıralamaktadır.

Yeni Sağ ekonomik olarak liberal, hatta aşırı liberal olmasına rağmen Bloor'un (2010, s. 46) ifadesiyle yaşam tarzı bağlamında liberal değildir. Yeni Sağ'ın muhafazakar tarafını ifade eden yeni muhafazakarlık, Heywood'a (2019, s. 118) göre liberal toplumsal reformların ve serbestliğin bir sonucu olarak görülen toplumsal parçalanma ve çöküş korkusu üzerinden tanımlanmaktadır. Yeni muhafazakarlar toplumda yükselen suç ve sapkınlık gibi eylemlerin nedeni olarak otoritenin çöküşünü göstermektedir. Toplumsal disiplini ve otoriteyi güçlendirmek üzere geleneksel muhafazakarlığın değerlerine geri dönüş çağrısı yapan yeni muhafazakarlar için aile önemli bir otorite sistemidir. Ebeveynlerinin sözünü dinleyen, onlara saygı gösteren ve itaat eden çocukların yetiştiği aile doğal olarak hiyerarşik ve ataerkildir. Eşlerden erkek olan evin geçimini sağlarken, kadın evi kuran ve idare eden konumdur. Ailenin temel oluşturduğu bu toplumsal otoriteryanizm, disiplin ve otoriteye saygının oluşmasına katkı sağlamaktadır (Heywood, 2019, s. 119; Bloor, 2010, s. 47). Ekonomik libertenyenizm ile devlet ve toplum otoriteryanizmini birleştirmeye çalışan Yeni Sağ, bu bağlamda Heywood'a (2019, s. 114) göre radikal, gerici ve geleneksel özelliklerin harmanlanması ile oluşmuştur.

2.2.4. Milliyetçilik

Türkçede milliyetçilik²⁴, ulusalcılık ya da ulusçuluk olarak ifade edilen bu siyasi ideoloji, kelime anlamı olarak sözlükte “Maddi ve manevi açılardan millet ve ülkesinin

²⁴Uluslararası İngilizce alanyazında milliyetçilik ifade ederken kullanılan “nationalism” kelimesi Türkçeye milliyetçilik, ulusçuluk ya da ulusalcılık şeklinde çevrilebilmektedir. Bu kavram ile ilişkili “nation” kelimesi “millet” yada “ulus” olarak, “national” kelimesi ise “milli” ya da “ulusal” olarak çevrilmektedir. Türkçede millet ve ulus kavramları eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. İlgili Türkçe alanyazında bu bağlamda bir çeviri ve kelime tercihi karmaşası bulunmaktadır. Bu çalışmada, çeviri ve kullanım tercihleri Türkçede yaygın ve yerleşik olduğu varsayılan kelimelere göre belirlenmiştir. Buna göre “nationalism” kelimesi “milliyetçilik,” “nation” kelimesi ise “millet” olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında “nation-state” için “millet-devlet” yerine “ulus-devlet”, “national” için “ulusal”, “international” için “uluslararası”,

çıkarlarını her şeyin üstünde tutma anlayışı, ulusçuluk, ulusalcılık, nasyonalizm (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Milliyetçilik, dil, tarih ve kültür birliğine dayalı millet ve devletin mutlak ve temel değerler olduğunu kabul etmektedir (Cevizci, 1999, s. 596).

Milliyetçilik (nationalism) kelimesi “nation” kökeninden gelmektedir. Latince doğum anlamına gelen “nasci” kelimesinden türeyen “nation”, “natio” şekline geldiğinde doğum yeri açısından birleşen insanlar grubunu ifade etmektedir (Vincent, 2013, s. 452). 13. yüzyıldan itibaren kullanılan “nation” ırksal bir grup anlamına gelmektedir ve 18. yüzyılın sonundan itibaren kelime siyasi bir anlam kazanmaya başlamıştır (Williams, 2012, s. 257-258).

Milliyetçilik düşüncesi, Fransız Devrimi ile birlikte ortaya çıkmıştır. Daha önce ülkeler, “krallıklar” ve hükümdarlıklar” olarak görülmekte ve bu ülkelerde yaşayan insanlar “uyruk” olarak kabul edilmektedir. Bu insanların siyasi kimlikleri, milli kimlik ya da yurtseverlik duygularıyla değil de bir hükümdara ya da egemene bağlılık ile belirlenmektedir (Heywood, 2019, s. 202). Milliyetçilik ise buna göre bir soyutlamadır. Bir kral ya da hükümdara sadakat ve bağlılık göstermek yerine insanların bir düşünceye, geleneğe, tarihe ve belirli bir kardeşliğe kendilerini adamalarını beklemektedir (Baradat, 2012, s. 78).

Milliyetçiliği diğer kimlik türlerinden ayıran özelliği Greenfeld’e (1994, s. 3-4) göre bu siyasi ideolojinin, bireysel kimliğin kaynağını egemenliğin taşıyıcısı, sadakatin merkezi nesnesi ve dayanışmanın temeli olarak görülen bir “halk” (people) içinde konumlandırmasıdır. Halk, sınırları ve doğası çeşitli şekillerde tanımlanmış, ancak genellikle herhangi bir somut topluluktan daha büyük olarak algılanan ve temelde her zaman homojen olan, yalnızca yüzeysel olarak statü, sınıf, yerellik çizgileriyle ve bazı durumlarda etnik köken olarak bölünmüş bir nüfus külesidir. Bu külenin özgüllüğü kavramsaldır. Belirli bir bakış açısı, bir düşünce tarzı olarak milliyetçiliğin bu haliyle tek temeli, yani onsuz milliyetçiliğin mümkün olamayacağı tek koşul, bir fikirdir. Milliyetçiliğin özünde yatan fikir ise "millet" düşüncesidir. Başka bir deyişle “halk”ı “millet” yapan şey sadece bu kavramsallaştırmadır.

Gellner (1992, s. 19), en kısa şekliyle milliyetçiliği siyasal birim ile ulusal birimin örtüşmesini öngören siyasi bir öğreti olarak tanımlamaktadır. Farklı şekillerde

“transnational” için “ulus-ötesi”, “supranational” için de “ulus-üstü” kelimeleri tercih edilmektedir. Yapılan doğrudan alıntılarda ise kelimeler kaynağa olduğu gibi bırakılmıştır.

tanımlanabilse de Sargent (2009, s. 25), milliyetçilik tanımlarının genel olarak şu bileşenleri içerdiğini ifade etmektedir:

- Ulusal bilinç veya bir grubun parçası olarak kişinin kendisinin farkında olması.
- Ulusal kimlik veya grupla özdeşleşme.
- Roman veya Çingeneler gibi dikkate değer istisnalar dışında bir yerle veya coğrafi kimlikle özdeşleşme.
- Yurtseverlik veya grup sevgisi.
- Grubu geliştirmek için eylem talepleri.

Milliyetçilik, Baradat'a (2012, s. 61) göre ulus-devletin teorisidir ve modern dünya üzerinde çok etkili olmuştur. Ulus-devletin ortaya çıkmasından sonra ideolojik olarak meşrulaştırılması için milliyetçilik düşüncesi gelişmiştir. Baradat, milliyetçiliğin “dünya görüşü, daha iyi bir yaşama ilişkin tasavvuru ve toplumu geliştirmek için gerekli eylemlere yönelik algısı” gibi ideolojik bileşenlerinin diğer siyasi ideolojilerden farklı olarak “örtük” olduğunu ifade etmektedir. Bir taraftan bir millete odaklanan ve ona bir ulus-devlet tarafından hizmet edilmesini bekleyen milliyetçilik, o millete ait olanların dışındaki diğer kimlik, değer ve çıkarları ikincil konuma yerleştirerek birleştirici olabilmektedir. Bu durumda devletin ve toplumun çıkarları milletin çıkarları ile örtüşmektedir. Toplumsal sınıf, dini inanç, cinsiyet gibi farklılıklar, ulusal çıkarlarla uyumlu olduğu sürece kabul görmekte, uyumlu olmayanlar ise baskılanmaktadır. Diğer taraftan ise milliyetçilik bireylerin sadece bir ulus-devlete sadık olmasını ve kendi ulusal çıkarlarını diğer ulusal grupların çıkarlarından üstün tutmalarını bekleyerek dışlayıcı da olabilmektedir.

Milliyetçilik fikir ve teorilerinin tanımlanmasında kullanılan dayanak noktalarını Heywood (2019, s. 206); “millet”, “organik topluluk”, “kendi kaderini tayin” ve “kültürcülük” olarak açıklamaktadır. Milliyetçiliğin temel düşüncesi siyasi örgütlenmelerin merkezinde *millet* kavramının olduğu ya da olması gerektiğidir. Sözlükte millet kelimesi “Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Heywood (2013, s. 165), millet kavramını temel düzeyde “ortak olarak paylaşılan değerler ve geleneklerin bir araya getirdiği insanların oluşturduğu kültürel varlıklar” olarak açıklamaktadır. İdeoloji özelinde ise kavram, aynı coğrafi alanda yaşayan ve ortak dil, din ve tarihe sahip olan insanların taşıdığı kimlik kategorisi olarak tanımlanabilmektedir. Milliyetçilik bağlamında ayrıca milletler “*organik topluluklar*”

olarak görülmektedir. Başka bir deyişle milliyetçi bakışa göre millet kategorisi sonradan yaratılmamıştır ve insan topluluklarına içkindir. Buna göre insanlık, hepsi birbirinden farklı ve kendilerine özgü kimliklere sahip milletlerin toplamından oluşmaktadır. *Kendi kaderini tayin* (self-determination), ulusal grupların kendi ulus-devletlerini örgütleme hakkı olarak (Baradat, 2012, s. 66) milliyetçilik için belirleyici hedeflerden biridir.

Kültürcülük, Heywood’a (2019, s. 212-213) göre insanların “kültürel olarak tanımlanmış varlıklar olduğu” inancıdır. Buna göre kültür, kişisel ve toplumsal kimliğin evrensel temeli olarak görülmektedir. Siyasi temelli milliyetçiliğin dışında kültürel ve etnik temelli bir milliyetçiliğin de var olduğunu ifade eden Heywood, kültürel milliyetçiliğin siyasi nitelikli talepler karşısında kültürel kimliğin güçlendirilmesini amaçladığını belirtmektedir. Bu ayrımı Heywood’a benzer şekilde tanımlayan Marshall (1999, s. 505), yurttaşlığa dayalı siyasi milliyetçilikten farklı olarak kültürel milliyetçiliğin etnik kökene dayandırıldığını ifade etmektedir. Milleti yurttaşlıkla aynı gören yurttaş milliyetçiliği siyasi ve hukuki terimlerle tanımlanmıştır ve gönüllülük temelinde bağlı olmayı gerektirmektedir. Etnik milliyetçilik ise bireysel seçim yerine biyolojik gerekliliğe dayalıdır. Heywood (2019, s. 214), yurttaşlığa dayalı milliyetçiliği kapsayıcı ve yurttaş temelli bir yaklaşım olarak tanımlarken, etno-kültürel milliyetçiliğin dışlayıcı ve soy ortaklığına dayanan bir milliyetçilik yaklaşımı olduğunu ifade etmektedir. Akılcı ve ilkeli olarak görülebilecek yurttaş milliyetçiliği kültürel çeşitliliğe izin verirken, mistik ve duygusal temellere dayanan etno-kültürel milliyetçilik kültürel birliği amaçlamaktadır.

Tablo 2.4. *Yurttaşlığa Dayalı Milliyetçilik ile Etno-kültürel Milliyetçilik karşılaştırması (Heywood, 2017, s. 175)*

Yurttaşlığa Dayalı Milliyetçilik	Etno-kültürel Milliyetçilik
Siyasi millet	Kültürel/tarihi millet
Kapsayıcı	Dışlayıcı
Evrenselcilik	Özgecilik (diğerkâmlık)
Eşit milletler	Eşsiz (biricik) milletler
Akılcı/ilkeli	Mistik/duygusal
Milli egemenlik	Milli “ruh”
Gönüllülük esasına dayalı	Organik
Yurttaşlık temelli	Soy temelli
Yurttaş sadakati	Etnik bağlılık
Kültürel çeşitlilik	Kültürel birlik

Siyasi ideolojilerin gelişimleri sırasında milliyetçiliğin liberalizm, muhafazakarlık, faşizm ve sosyalizm ile bağlantılar kurduğunu ifade eden Bloor’a (2010, s. 115) göre milliyetçilik, anarşizm ve feminizm ile yakınlık kuramamıştır. Milliyetçilik

ve devlet arasındaki sıkı bağlantı, bu siyasi ideolojinin anarşizm ile ters düşmesine neden olmaktadır. Feminizmin toplumsal cinsiyet merkezli oluşu ise onu milliyetçilik için işlevsiz hale getirmektedir. Bloor (2010, s. 116), milliyetçiliğin dört ideolojik yaklaşımla kurduğu ilişki üzerinden dört farklı milliyetçilik türü tanımlamaktadır. Bunlar; liberal milliyetçilik, muhafazakar milliyetçilik, sosyalist milliyetçilik ve aşırı sağ milliyetçiliğidir. Heywood (2019, s. 215) da Bloor’a benzer şekilde milliyetçiliğin diğer ideolojilerle girdiği ilişkiler sonucunda yaşadığı dönüşümleri dört başlık altında incelemektedir. Bunlar; liberal milliyetçilik, muhafazakar milliyetçilik, sömürge karşıtı milliyetçilik ve yayılmacı milliyetçiliktir. Bloor’a (2010, s. 116) göre liberal milliyetçilik emperyalizme karşı olmasının yanında kendi kaderini tayin hakkını desteklemektedir ve toplumsal ilerlemeyi kolaylaştırdığı iddiasındadır. Ulusal kimlikler tehdit edildiğinde ya da yitirilme tehlikesi altında olduğunda ön plana çıkan (Heywood, 2019, s. 220) muhafazakar milliyetçilik, organik toplum düşüncesinden hareketle “ulusal ruhu” canlandırmak ve güçlendirmek, milleti bir arada tutmak için yurt sevgisini ön plana çıkarmaktadır (Bloor, 2010, s. 116-119). Muhafazakar milliyetçilik, millet inşa etme sürecinde olan devletlerden daha çok ulus-devlet haline gelebilmiş coğrafyalarda kolay gelişmektedir (Heywood, 2019, s. 219). Sosyalizm ile milliyetçilik arasında tuhaf bir ilişki olduğunu belirten Bloor (2010, s. 119), milliyetçiliği işçi sınıflarını bölmek için tasarlanmış bir araç, milleti ise proletarya arasında sınıf bilincinin ortaya çıkmasını önlemek için burjuvazi tarafından kullanılan yapay bir kavram olarak gören sosyalistlerin, halkı seferber etmek için milliyetçi duyarlılığı kullanmayı çoğu zaman yararlı bulduğunu da ifade etmektedir. Sömürge karşıtı milliyetçilik ise Avrupa’da doğan milliyetçiliğin emperyalizm nedeniyle dünyaya yayılması sonucu ortaya çıkmıştır (Heywood, 2017, s. 187).

Tablo 2.5. *Liberal Milliyetçilik ile Yayılmacı Milliyetçilik karşılaştırması (Heywood, 2019, s. 219)*

Liberal Milliyetçilik	Yayılmacı Milliyetçilik
Milletin kendi kaderini tayini	Milli şovenizm
Kapsayıcı	Dışlayıcı
Gönüllülük esasına dayalı	Organik
İlerici	Gericici
Akılcı/ilkeli	Duygusal/içgüdüsel
İnsan hakları	Milli menfaat
Eşit milletler	Milletler hiyerarşisi
Anayasalcılık	Otoriteriyenizm
Etnik/kültürel çoğulculuk	Etnik/kültürel saflık
Kozmopolitanizm	Emperyalizm/militarizm
Ulus-üstücülük	Uluslararası anarşi

Otoriter ideolojilerin milliyetçilikle yakın bir bağlantısı olduğunu ifade eden Bloor'a (2010, s. 116-118) göre aşırı sağda konumlanan milliyetçiliğin faşizm ile benzeşen tarafları bulunmaktadır. Bloor liberal, muhafazakar ve sosyalist milliyetçilik türlerinin kapsayıcı, aşırı sağ milliyetçiliğin ise dışlayıcı olduğunu ifade etmektedir. Irkçılığa dayanan aşırı sağ milliyetçilik, milleti kan ve soy bağı ile birleştirme arzusundadır. Bu tür bir milliyetçiliği yayılmacı milliyetçilik olarak tanımlayan Heywood (2019, s. 219), liberal milliyetçilik ile bu yaklaşımı karşılaştırmaktadır. Buna göre liberal milliyetçilik, milletlerin kendi kaderini tayin hakkını desteklerken yayılmacı milliyetçilik milli şovenizme²⁵ dayanmaktadır. Kapsayıcı, gönüllülüğe dayalı, akılcı ve ilerici olarak tanımlanabilecek liberal milliyetçiliğin yanında yayılmacı milliyetçilik dışlayıcı, organik toplum düşüncesini destekleyen, gerici, duygusal ve içgüdüsel bir yaklaşıma sahiptir.

2.2.5. Faşizm

Faşizm, Türkçe sözlükte genel olarak “Demokratik düzenin yerine aşırı bir ulusçuluk ve baskı düzeni kurmayı amaçlayan öğretisi (TDK, 2021).” şeklinde tanımlandığı gibi belirli bir ülke ve dönemi kapsayacak şekilde “İtalya'da 1922-1943 yılları arasında etkinliğini sürdüren, meslek kuruluşlarına dayanan, devlet sınırlarını genişletmeyi amaçlayan, yetkinin, tek partinin elinde toplandığı düzen (TDK, 2021).” olarak da tanımlanmaktadır. Cevizci (1999, s. 331) de faşizmi bu dönemsel tanıma benzer şekilde 1. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik krizler sonucunda ortaya çıkan, saldırgan bir milliyetçilik ile demokrasi karşıtlığını birleştiren, seçkin²⁶ bir grubun ve üstün güçleri olan bir liderin yönetimde olmasını hedefleyen otoriter bir siyasi yönetim modeli olarak tanımlamaktadır. Sargent'a (2009, s. 227) göre 1930'larda Almanya'da gelişen nasyonal sosyalizm, 20. yüzyıl başlarında İtalya'da gelişen faşizmin bir türü olsa da bu ikisi tek bir ideoloji olarak adlandırılacak kadar benzemektedir. Heywood (2017, s. 205), İtalya'daki “aşırı devletçi” sistem ve Almanya'daki “aşırı ırkçı” yönetimin kesişimi ile iki dünya savaşı arasında *faşizm* olarak adlandırılan siyasi ideolojinin ortaya çıktığını ifade etmektedir.

²⁵Şovenizm: “Kendi ulusunu öne çıkararak değişik ırk ve uluslar arasında düşmanlık yaratmayı amaçlayan ve bu yolda kışkırtmada bulunan aşırı akım (TDK, 2021).” “Napolyon'un askerlerinden, kendisini ülkesi, vatani uğruna feda etmekte bir an bile duraksamayan Chauvin'i model alan, aşırı ve saldırgan vatanseverlik (Cevizci, 1999, s. 814).”

²⁶Seçkin: “Benzerleri arasında niteliklerinin yüksekliğiyle göze çarpan, üstün. Bir toplumda saygın ve etkin mevkilerde bulunan ve toplumun eğitim, ekonomi, siyaset, askeriye, din, sanat vb. alanlarıyla ilgili etkinliklerin denetimini elinde tutan (kişi veya grup), elit (TDK, 2021).”

Endüstrileşmenin hızlanması ve kentleşmedeki büyük artış ile oluşan toplumsal baskı, Baradat'a (2012, s. 285) göre 1. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan ekonomik ve siyasi sıkıntılarla birleşince Almanya'da ve İtalya'da kapitalizmin çökmesine ve demokrasinin terk edilmesine neden olmuştur. Oluşan siyasi boşluk, İtalya'da Mussolini ve faşizmle, Almanya'da ise Hitler ve nasyonal sosyalizm ile doldurulmuştur. Liberalizm, sosyalizm ve muhafazakarlığın 19. yüzyılda ortaya çıkan siyasi ideolojiler olduğunu belirten Heywood (2013, s. 213), faşizmin ise 20. yüzyılın koşullarında oluştuğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde Vincent'a (2010, s. 136) göre de faşizm, bir 20. yüzyıl ideolojisi.

Faşizmin iki temel ögesi olduğunu ifade eden Cevizci'ye (1999, s. 331) göre bunlardan ilki, milletin en yüksek değer olduğuna dair inançtır. Milletin öncelikleri; gücü, mutluluğu ve refahı, onu oluşturan bireylerin ihtiyaç ve isteklerinden daha önemlidir. Toplumu oluşturan bireylerin en önemli görevi, millete hizmet etmek ve gerekirse onun için ölmektir. İkinci temel öge, güçlü bir milletin ve onu oluşturan bireylerin iradelerinin birliği ve üstün bir liderin varlığında bu birliğin vücut bulmasıdır. Toplumsal yaşamın her alanı bu liderin inandıklarına ve kararlarına dayanarak hareket eden bir partinin kontrolünde olmalıdır.

Siyasi ideoloji alanyazınında faşizmin temel unsurları benzer şekilde tanımlanmaktadır (Bkz. Şekil). Bu unsurlardan ilki, akıldışılık (irrationalism) ya da akılcılık karşıtlığı (anti-rationalism) olarak tanımlanabilir.

Tablo 2.6. Faşizmin temel unsurları üzerine düşünceler

Akıldışılık	Akılcı ideolojilerin eleştirisi	Akılcılık karşıtlığı	Milliyetçilik
Milliyetçilik	Aşırı milliyetçilik	Aşırı milliyetçilik	Demokratik siyasete karşı güvensizlik
İrkçilik	Totalitarizm	Liderlik ve seçkinlik	Tek partili bir devlete duyulan bağlılık
Liderlik ilkesi	Otoriter korporatizm	Mücadele	Karizmatik liderlere duyulan inanç
Devletin yüceltilmesi	Meşruiyet kaynağı olarak canlılık / güç	Sosyalizm	Komünizmden duyulan nefret
Sosyal Darwinizm	Romantik varsayımlar		
Komünizm karşıtlığı			
(Sargent, 2009, s. 227-228)	(Bloor, 2010, s. 192)	(Heywood, 2017, s. 197)	(Cevizci, 1999, s. 331)

Faşizmin akıldışılık ile ilgili temel varsayımı, insanların akılcı varlıklar olmadığı ve akıl yürütmelerine gerek olmadığıdır. Diğer ideolojiler de insan psikolojisi ve

davranışının akıl dışı yönlerini dikkate almaktadır. Ancak faşizm ve nasyonal sosyalizm akıldışı olanı vurgular ve onu ideolojinin merkezi bir parçası olarak ele alır (Sargent, 2009, s. 228). Heywood (2019, s. 236), faşizmin dayandığı temel düşüncenin akılcılık karşıtlığı ve Aydınlanma eleştirisi olduğunu ifade etmektedir. Faşizmin özünde romantik²⁷ olduğunu belirten Bloor'a (2010, s. 193) göre bir düşünce yapısı olarak faşizm, Aydınlanmanın bireylerin akılcı aktörler olduğuna ve siyaset ile toplumun bu liberal varsayımı yansıtması gerektiğine dair görüşünü tamamen reddetmektedir. Faşizmin akılcılık eleştirisi iki yönlüdür. Bunların ilkinde göre akılcı varsayımlar bir milletin bölünmesine yol açmaktadır. Bu bölünmeler feminizm ile cinsiyet temelinde, sosyalizm ile sosyal sınıf temelinde, kapitalizm ile zenginlik temelinde vb. olabilmektedir. İkinci olarak akılcı varsayımlar, faşistlerin Darwinist dünya görüşlerinin tam aksi şekilde, liberallerin evrensel bir ölçüde insan haklarını uygulamalarına temel oluşturmaktadır. Başka bir deyişle faşizmin Darwin'in çalışmalarından yola çıkarak toplumsal hayata uyarladığı ve doğadakine benzer bir eşitsizliğe ve rekabete dayanan düşünceleri ile eşitliğe dayanan ve insan haklarını destekleyen akılcı yaklaşımlar arasındaki çelişki faşistleri rahatsız etmektedir. Akılcılık ve faşizm arasındaki ilişkiyi üç başlık altında inceleyen Heywood'a (2019, s. 237-238) göre bunlardan ilkinde akılcılık karşıtlığı faşizmin soyut düşünceyi değersizleştiren ve eylemi yücelten entelektüalizm²⁸ karşıtlığına neden olmuştur. Mussolini'nin "Söz değil eylem" ve "Eylemsizlik ölümdür" sözlerinde olduğu gibi entelektüel yaşam değersizleştirilmekte ve aşağılanmaktadır. İkinci olarak Aydınlanma karşıtlığı, faşizme negatif ve yıkıcı bir karakter kazandırmıştır. Buna göre faşistlerin neye karşı oldukları, neyi desteklediklerine göre daha net ve anlaşılırdır. Bir felsefe karşıtlığı olarak görülebilecek faşizm, akılcılık karşıtı, liberalizm karşıtı, kapitalizm karşıtı, burjuva karşıtı gibi birçok şeye karşıdır. Üçüncü olarak faşizm "evrensel akıl standardını" terk ederek inandıklarını tamamen kültür, tarih ve organik toplum düşüncesine bağlamaktadır. Bu şekilde bir araya gelen bir toplulukta, akılcı

²⁷Romantizm: "XVIII. yüzyıl sonunda başlayan, duygu, coşku ve sembole aşırı yer veren sanat akımı (TDK, 2021)." "Romantik felsefenin doğuşunda Aydınlanma projesinin fiilen çöküşü, Aydınlanmanın toplum, ahlak ve siyaset teorisinin yetersizliğinin farkına varılması büyük etki yapmıştır... romantik felsefe, yanlış ve ikinci dereceden bir güç olarak gördüğü akla şiddetle karşı çıkar, aklın yaptığı tüm ayrımların yapay olup, gerçekliği parçaladığını ve anlaşılmaz hale getirdiğini savunur... romantizmde rasyonel analiz ya da deneysel araştırmanın yerini sezgiye duyguya beslenen güven, bilimin yerini doğa felsefesi alır (Cevizci, 1999, s. 735)."

²⁸Entelektüalizm: "Anlıkcılık. Duyu ve irade karşısında anlığın üstünlüğünü ileri süren öğretisi, zihniye (TDK, 2021)." "Zihni, bilginin ve eylemin tek gerçek ilkesi olarak gören öğretisi, zihinsel fenomenlerin duygular ve irade karşısında önce ve üstün olduğunu öne süren felsefe anlayışı (Cevizci, 1999, s. 301)."

bireylerin düşünceleri ve çıkarları yerine ortak bir geçmişin oluşturduğu duygusal bağlar ve sadakat, toplumu biçimlendirmektedir.

Darwin'in "doğal seçim" olarak adlandırılan teorisini oluşturan fikirlerin doğa bilimlerinden sonra 19. yüzyılın sonlarında toplumsal ve siyasi düşüncelerde de etkili olması sonucunda ortaya çıkan sosyal Darwinizm yaklaşımı, doğmakta olan faşizm üzerinde belirleyici olmuştur. İnsan varlığının rekabete ve mücadeleye dayandığı düşüncesi ile faşistler mücadeleyi, hem toplumsal hem de uluslararası alanda doğal ve kaçınılmaz olarak görmüşler (Heywood, 2013, s. 217); milletlerin ve ırkların hayatta kalması için rekabet etmesi gerektiğini savunmuşlardır (Sargent, 2009, s. 229). Heywood'a (2019, s. 239) göre Darwinci yaklaşım ile faşizm, "iyilik" ile "güç" ve "kötülük" ile zayıflık" arasında eşitlik ilişkisi kuran siyasi değerlere sahip olmuştur. Bu siyasi sistemde başarının anahtarı "en iyinin hayatta kalmasıdır" (Sargent, 2009, s. 228). Buna göre en iyi, en güçlü olandır. Bunun sonucunda faşizmde "Güçlü olanın zaferi göklere çıkarılırken, iktidar ve güce, iktidar ve güç oldukları için tapılmaktadır (Heywood, 2019, s. 239)".

Liderlik, seçkincilik ve devletin yüceltilmesi faşizmin diğer temel unsurlarıdır. Faşizm açık ve kararlı bir şekilde eşitliğe karşı çıkarak diğer siyasi ideolojilerden ayrılmaktadır. Hegel'in insanların eşit olmadığı ve toplumun liderlerinin o toplumun kahramanları oldukları için sıradan insanların tabi olduğu ahlaki sınırlamalardan muaf olduğu düşüncesinden yola çıkan Hitler ve Mussolini, kendi seçkinci²⁹ teorilerini geliştirmişlerdir. Bazı insanların diğerlerinden daha zeki, güçlü, yetenekli vb. oluşuna dayanan seçkinci yaklaşım, eşit olmayan insanlara eşit gibi davranmanın doğanın temel gerçeklerini inkar etmek olduğu iddiasındadır (Baradat, 2012, s. 309). Nadir olan liderlik yeteneğine sahip olanların mücadele ederek sadece liderlerin peşinden gitme yeteneği olan çoğunluğu yönetmesi faşist anlayışa göre olması gerektirir. Toplumda üç tür insan olduğunu iddia eden faşistlere göre bunlardan ilki, rakipsiz bir otoriteye sahip, her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten lider tipidir. İkincisi, kendini feda etmeye hazır seçkin kahramanlardır. Üçüncü tip ise zayıf ve cahil olan, sorgulamadan itaat edecek kitledir. Doğuştan gelen eşsiz yeteneklere sahip liderin otoritesi kesindir (Heywood, 2019, s. 240).

²⁹Seçkincilik (Elitizm): "Yönetimin bir seçkin veya azınlık grubun elinde olması gerektiğine inanç; seçkinlerin yönetiminin arzu edilen bir şey olduğu (seçkinlerin üstün yeteneklere sahip olması nedeniyle) veya kaçınılmaz olduğu (eşitlikçiliğin uygulanamaz bir şey olması nedeniyle) düşüncesi (Heywood, 2019, s. 240)."

Totaliter³⁰ bir devlet yapısına sahip faşizmde siyasi lider toplumdaki tüm kurumları denetimi altında tutarken aynı zamanda bu kurumları siyasi amaçları için kullanmaktadır. Buna göre totaliter bir diktatör, siyasi parti ve yönetimin dışında ekonomi, medya, eğitim, kültür ve sanat gibi diğer alanlarda da kontrolü elinde tutmaktadır. Organik devlet anlayışına dayanan faşizmde devlet bireylerden oluşsa da, bireylerin toplamından daha fazlası olduğu düşünülmektedir (Baradat, 2012, s. 306-307).

İtalya’da Mussolini yönetimindeki faşist idare ve Almanya’da Hitler’in nasyonal sosyalist partisi, kendi iktidarlarını güçlendirmek için sosyalizmin temel unsurlarını da kullanmışlardır. Bireysel çıkarlar yerine ortak çıkarları gözeten, kapitalizm karşıtı olan ve kolektivizme dayanan sosyalizm, bu özellikleri ile faşizme benzemektedir ve tabanlarını güçlendirmek isteyen faşistlerin söylemlerine sosyalist düşünceler de dahil olmuştur. Ancak komünizm karşıtlığı da faşist düşüncenin temel unsurlarından biridir. Kapitalizmden daha çok komünizme karşı olan faşistler, uluslararası işçi sınıfını dayanışmaya ve birleşmeye davet eden komünizmin toplumsal sınıf bağlarına karşı ırk ve millet bağlarının gücüne inanmaktadırlar (Heywood, 2019, s. 242-243). Birbirine çok yakın iki siyasi yaklaşımdan birini kısmen sahiplenirken diğerine bu kadar karşı olmak, faşizmin akıl dışı yapısını gösteren bir zıtlıktır.

Faşizmin korporatif devlet anlayışı, insanların sendikalar aracılığıyla kendi siyasi düşüncelerini ortaya koyarak demokrasiye katkıda bulunmaları düşüncesini tersine çevirmiştir. Faşist yönetimlerde, sendikalar aracılığıyla halkın devleti yönlendirmesi yerine devletin sendikalar aracılığıyla halkı yöneteceği bir sistem oluşturulmuştur. Boykot ve grevler yasadışı ilan edilmiş; fiyatlar, üretim standartları gibi ekonomik konular devlet tarafından belirlenmiştir. Korporatif devlet yapısında devlet, bu aygıtlar ile sadece ekonomiyi değil yurttaşlarını da denetim altında tutmuştur (Baradat, 2012, s. 310-311).

Milliyetçilik ve millet kavramı, faşizmin ve nasyonal sosyalizmin diğer temel unsurlarıdır. Faşizm için ideal birey, millet içinde var olandır ve millettten ayrı düşünülemez (Sargent, 2009, s. 229). Milliyetçiliğin ise şovenist ve yayılmacı şekli faşizmde kabul görmektedir. Bu milliyetçilik türünde milletler eşit ve birbirlerine bağlı

³⁰Totaliter: “Demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan (devlet düzeni), bütüncül (TDK, 2021).” Totalitarizm: “Nazizm, faşizm ve Sovyet komünizminde örneklenen, tek bir partinin egemenliği altında, her tür siyasi, ekonomik ve toplumsal faaliyetin devlet tarafından düzenlendiği ve muhalefetin baskı altında tutulduğu ve ezildiği, özgürlüğe yer bırakmayan siyasi yönetim tarzı (Cevizci, 1999, s. 851).

yapılar olarak görülmezler. Bunun yerine faşizmde milletler rekabet halinde ve birbirlerine hakimiyet kurmaya çalışan düşmanlar olarak görülmektedir (Heywood, 2019, s. 243). Millet kavramı faşizmde sıklıkla ırk kavramı ile birlikte anılmaktadır. Sargent’a (2009, s. 229) göre nasyonal sosyalizmde milliyetçilik ve ırkçılık³¹ birbirine çok yakın olduğu için tek bir kavram olarak ele alınmaktadır. Irkçılığın dayandığı temel düşünce, dünyadaki tüm ırkların kendi aralarında doğal ve genetik farkları olduğu ve bu farkların toplumsal ve siyasi sonuçlarının olması gerektiğidir. Bu doğal ve genetik bölünmeler, ırkçı düşünceye göre kültürel, ahlaki, entelektüel vb. farklılıklarda ortaya çıkmaktadır. Irkları üç kategoriye ayıran Hitler’e göre Aryanlar, yani “üstün ırk” kültür yaratıcıdır. İkinci kategorideki ırklar, kendileri kültür yaratamamaları da kültürleri taşıyabilen ırklardır. Son olarak Yahudiler ve çingeneler gibi kültür yok edici ırklar, Aryan ırklarla sürekli mücadele halindedir. Aryanların üstün ırk, kültür yaratıcısı olduğu ve kültürleri yok eden ırklar ile mücadele içinde oldukları düşüncesi, faşizmin saldırgan ve yayılcı yaklaşımının temelini oluşturmaktadır (Heywood, 2019, s. 249-253; Baradat, 2012, s. 304).

2.2.6. Anarşizm

Anarşizm, kelime kökeni olarak yoksunluk ifade eden “an” önekiyle, kral ve yönetici güç anlamlarına gelen “arkhe” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır (Cevizci, 1999, s. 53). Sözlükte Türkçeye “kargaşacılık” olarak çevrilen anarşizm, sözlük anlamı ile “Kargaşacı olma durumu. Tarihsel şartlar ne olursa olsun devletin ortadan kaldırılmasına çalışan öğretisi (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Anarşizm ayrıca Türkçe kullanımında “başsızlık” olarak çevrilebilmektedir. Kelimeyi bu şekilde ele alıp tanımlayan Hançerlioğlu (1976b, s. 139), kavramı “Başta devlet olmak üzere bütün baskıcı kurumları ortadan kaldırmayı öneren öğretisi...” olarak açıklamaktadır.

Toplumdaki hiçbir bireyin ya da grubun bir diğer bireyi ya da grubu zorlamaya hakkı olmadığını söyleyen siyasi bir felsefe olarak anarşizmi tanımlayan Sargent (2009, s. 210), böyle bir düşünceden yola çıkılarak oluşturulacak toplumda, o toplumun bütün üyelerinin çıkarlarını yansıtacak çok çeşitli grupların olacağını ifade etmektedir. Ona göre anarşizmin temel varsayımı, bir kişi veya grup tarafından diğerine karşı kullanılan güç çoğu toplumsal sorunun nedenini oluşturmaktadır. Siyasi ve felsefi bir düşünce olarak

³¹Irkçılık: “Bir grup insanın diğerlerinden fiziksel, entelektüel ya da ahlaki bakımdan daha iyi, daha güçlü olduğunu savunan anlayış. Irklar arasında eşitlik bulunmadığını, üstün ırkların aşağı ırklara hükmetmesi gerektiğini öne süren inanç (Cevizci, 1999, s. 433).”

anarşizmi açıklayan Marshall'a göre (1999, s. 23) bu siyasi düşünce, bir araya gelerek toplumları oluşturan insanların en iyi şekilde ancak bir hükümet ya da otorite olmadan yaşayabileceklerini ileri sürmektedir. Dışarıdan herhangi bir müdahale olmadan, en doğal halleriyle insanların birlikte özgürce ve uyum içinde yaşayabilecekleri düşüncesinden yola çıkan anarşizm, anarşi durumunun kaosa değil de kendiliğinden oluşan bir düzene dönüşeceğini iddia etmektedir. Aşırı sağdan aşırı sola geniş bir siyasi yelpazeyi kapsayan anarşizm, aşırı sağda devletin etkisini azaltarak serbest piyasanın egemen olmasını amaçlarken, aşırı solda devletin komünizm içinde yok olacağı bir dünya kurgulamaktadır.

Anarşizmin iki şekilde ele alındığını ya da algılandığını ifade eden Cevizci'ye (1999, s. 53) göre olumlu olarak görülebilecek şekliyle anarşizm, insan doğasının özünde iyi olduğunu, insanın karşılaştığı kötülüklerin kaynağının insan üzerindeki kontrol ve siyasi baskı olduğunu savunmaktadır. Buna göre insanların ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve ideallerini gerçekleştirebilmek için bir toplum içinde kendilerini istedikleri gibi düzenleyebilmeleri gerekmektedir. Bu da toplum üzerindeki siyasi kontrol ve baskının kaldırılması ile mümkün olacaktır. Toplumsal ve ahlaki kötülüklerin kaynağı olarak devleti gören anarşizm bu nedenle kötülüklerin, yaşanan sorunların devlet tarafından çözülemeyeceği iddiasındadır. İnsan doğasının özünde iyi olduğu ancak devlet ve kurumlar tarafından kötü hale getirildiği, var olan sistemler içinde yapılan değişikliklerin faydasız olduğu, yeni ve farklı bir toplumun ancak devrim yoluyla kurulabileceği, bu yeni ve devletsiz toplumun bilim ile şekillenen insanın doğal eğilimlerinin sonucu olan akıl ve adalet ile yönlendirileceği düşünceleri anarşizm için belirleyicidir. Olumsuz olarak ele alındığında anarşizm, yasa ya da düzene anlayış ve saygı ile yaklaşmayan, var olan toplumsal düzenin ortadan kaldırılması ile oluşacak kaosa ulaşmayı amaçlayan bir öğreti olarak, bireysel terörizmi bile bir araç olarak kullanabilmektedir.

Anarşizmin temel özelliğinin devlete ve devletin kurumları olan hükümet ve hukuka karşı duruş olduğunu vurgulayan; anarşistlerin, baskıların ve zorlamanın olmadığı, bireylerin gönüllü olarak dahil olduğu devletsiz bir toplumu arzuladıklarını ifade eden Heywood (2013, s. 192-198; 2019, s. 173-174), anarşizmi belirleyen ana temaları dört başlık altında tanımlamıştır. Bu başlıklar şunlardır: Devlet karşıtlığı, Doğal düzen, Ruhban karşıtlığı ve Ekonomik özgürlük. *Devlet karşıtlığı*, belirli bir coğrafyadaki insanlar ve kurumlar üzerinde otorite kuran devlet yapısının sınırlandırılmamış ve zorlayıcı olduğu düşüncesidir. Buna göre anarşizmin amacı, kamusal davranışı kısıtlayan, siyasi hareketleri sınırlandıran, ekonomik hayatı düzenleyen, bireylerin özel hayatına ve

düşüncelerine müdahale eden devleti ortadan kaldırmaktır. *Doğal düzen* düşüncesi, anarşizmin kökeninde yer alan ve insan doğasının iyiliğine duyulan inanca dayanmaktadır. Bunun sonucunda insanların ihtiyaç duyduğu toplumsal düzenin devlet, hukuk ve kanunlarla değil de doğal olarak ve kendiliğinden ortaya çıkacağı varsayılmaktadır. Ana hedefi devlet olan anarşist muhalefet, baskıya ve zora dayanan her türlü otoriteye karşı çıkmaktadır. Kilisenin siyasete müdahale etmesine de karşı çıkan anarşizm bu bağlamda *Ruhban karşıtı*dır. *Ekonomik özgürlük* düşüncesi, her türlü baskıya karşı olan anarşizmin, ekonomik alanda da kısıtlama, yönlendirme ve baskıya karşı çıkmasıdır. Heywood’a (2013, s. 198) göre anarşistler, “özgür bireylerin devlet düzenlemesi ve ortak mülkiyete ihtiyaç duymadan kendi işlerini yürütebildiği ekonomi modelini” tercih etmektedir.

Kapitalizmin büyüyen etkisine ve devletin artan iktidarına karşı anarşizmin bir tepki olarak yükseldiğini ifade eden Baradat’a (2012, s. 171) göre bu siyasi ideoloji bireyciliğin en saf ifadesidir. Siyasi spektrumda sola daha yakın duran toplumcu anarşistler bireyleri devletin kısıtlamalarından kurtarmayı amaçlamaktadır. Bunun sonucunda bir araya gelen bireyler, toplum için en doğru şekilde hareket edeceklerdir. Siyasi spektrumda toplumcu anarşistlere göre daha sağda duran bireyci anarşistler ise bireylerin sadece kendi istekleri doğrultusunda hareket edebilmeleri için devletin sınırlandırılması gerektiğini düşünmektedirler.

Siyasi bir hareket olarak anarşizmin etkisi, Heywood’a (2013, s. 192) göre hedefleri ve yöntemleri tarafından kısıtlanmaktadır. Devleti yok etmeyi ve her türlü siyasi otoriteyi ortadan kaldırmayı hedefleyen anarşizmin bu hedefleri imkansız olmasa bile gerçekdışı olarak görülmektedir. Bunun yanında siyasi parti kurmayı, seçim kampanyası düzenlemeyi, var olan sistemde siyasi güç elde etmeyi yozlaşma olarak gören anarşistlerin bu yaklaşımları, siyasal örgütlenmenin avantajlarına sahip olmalarını engellemektedir. Siyasi bir ideoloji olarak ulusal çapta dahi başarı kazanamayan anarşizm, tarih boyunca herhangi bir toplum ya da milletin tümünü kapsayan bir yaşam tarzı haline gelmemiştir. Heywood’a göre tüm bu olumsuz durumlara rağmen anarşizm ölmeyi reddetmektedir. Bu olumsuzluklar, onun liberalizm ve sosyalizm gibi toplumları şekillendirebilen ideolojilerden önemsiz olduğu anlamına gelmemektedir. Heywood anarşizmin hala devam eden etkisine ve gücüne örnek olarak dünya çapında etkili olan kapitalizm ve küreselleşme karşıtlığı gibi düşüncelerin oluşmasına katkıda bulunan ve her türlü toplumsal muhalefeti etkileyebilen anarşist fikirleri göstermektedir. Benzer

şekilde Bloor (2010, s. 188) anarşizmin, insanların derinlere kök salmış varsayımlarına yönelik düşündürücü meydan okumalar sunarak siyasi ideolojilere katkı sağladığını iddia etmektedir. Anarşizm buna göre başka hiçbir ideolojinin sormadığı soruları sormaktadır. Bloor, anarşizm olmadan genel olarak ideolojik yaklaşımların sönük ve renksiz olacağını, uzlaşmaz ve daima ana akımın dışında yer alan anarşizmin, çağdaş siyaset içinde her zaman etkili bir ideoloji olarak var olacağını ifade etmektedir.

2.2.7. Feminizm

Feminizm sözlük anlamı ile “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Bir siyasi terim olarak feminizm, Heywood’a (2019, s. 261) göre 20. yüzyılın icadıdır ve kadın hareketleri ve kadının toplumdaki rolünü geliştirme çabalarıyla ilgili olarak ele alınmaktadır. Sargent (2009, s. 159), feminizmin belirli temel konulara odaklanan ancak bunun yanında farklı yönlere hareket eden değişkenlere de sahip, köklü bir ideoloji olduğunu ifade etmektedir. Kadınların toplumdaki konumuna ve oynadıkları rollere odaklanan feministlerin hem fikir olduğu konular ise ona göre tüm toplumsal kurumları etkileyen erkek egemenliğinin ve ataerkil sistemin değişmesi gerekliliğidir.

Mitchell ve Oakley (1998, s. 21-22), feminizmin ilgi odağını kadınla erkek arasındaki toplumsal farklılık, bu farklılığın anlamı, nedeni ve sonuçları olarak tanımlamaktadır. Buna göre cinsler arasındaki toplumsal yaşamı belirleyen biyolojik bir karşıtlık olduğunu ileri süren ideolojik yaklaşımdan farklı olarak feminizm, kadın ve erkek arasındaki çelişkinin toplumsal ilişkilerde biçimlendiğini savunmaktadır. Aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki bu çelişki, biyolojik bir karşıtlık gibi durağan değildir; çevresindekilerle etkileşim halindedir, değişir ve onları değiştirir, tarihi ve toplumsal değişmeyi etkiler. Onlara göre feminizm cinsiyete dayanarak çizilen bu toplumsal yapılanmayı konu alırken aynı zamanda bu toplumsal yapıya dair kavrayışı da geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu konudaki kavrayışın gelişmesi ideoloji, sanat, sosyoloji ve tarih gibi konuların yeniden incelenmesini gerektirmektedir. Feminist yaklaşım bu şekilde toplumsal sistem üzerine yeni bir anlayış geliştirmenin yanında, bu yeni anlayış geliştirilirken yapılacak sorgulamaların temelindeki düşünce sistemini de değiştirmeyi amaçlamaktadır.

Bir siyasi ideoloji olarak feminizmin ele aldığı dört ana tema, Heywood’a (2019, s. 264) göre şunlardır: siyasi olanı yeniden tanımlamak, ataerkillik, cinsiyet ve toplumsal

cinsiyet, eşitlik ve farklılık. Heywood geleneksel yaklaşımlarda “siyasi olan”ın özel hayat dışında, kamusal hayata konumlandırıldığını ifade etmektedir. Buna göre siyaset, siyasi partilerde, yönetici kurumlarda, kamusal tartışmaların yaşandığı “kamusal alan”da gerçekleşen bir faaliyet olarak ele alınmaktadır. Özel alanın parçası olarak görülen kişisel ilişkiler ve aile hayatı ise siyasetin dışında görülmekte ve o şekilde konumlandırılmaktadır. Feminist düşünce ise siyasetin tüm toplumsal grupların içinde yer alan bir faaliyet olduğunu ve yalnızca hükümet ya da diğer kamu kurumları ile sınırlı olmadığını iddia etmektedir. Bu düşünceye göre toplumsal çatışmanın olduğu her yerde ve zamanda siyaset de bulunmaktadır (Heywood, 2017, s. 222-223).

Ataerkillik sözlük anlamı ile “Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Feminist teoride ataerkil kavramı, toplumda kadınların üzerinde erkeklerin kurduğu egemenliği ve baskıyı ifade etmektedir. Buna göre aile, devlet, ekonomi, kültür ve dil gibi toplumsal kurumlar aracılığıyla iktidar, gelir, refah vb. gibi alanlarda maddi ve sembolik araçlar, kadınlar ve erkekler arasında eşit olmayan biçimde dağıtılmaktadır (Edgar, 2003, s. 677). Farklı kültür ve zamanlarda baskının derecesi değişse de feministler, bütün toplumlarda erkeklerin kadınlar üzerinde hakimiyet kurduğunu düşünmektedir (Heywood, 2019, s. 267). Bloor (2010, s. 139) da benzer şekilde feminizmin temel unsurlarını “ataerkilliğin eleştirisi” ve “kadınları özgürleştirmeyi ve daha iyi bir toplum yaratmayı hedeflemek” olarak tanımlamaktadır.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tanımlanması üzerine yapılan tartışmalar feminizmin diğer belirleyici unsurlarıdır. Cinsiyet sözlük anlamı ile “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiye ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı ise Türkçe sözlükte yer almamaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasına kesin bir çizgi çeken feministler, biyolojinin kaçınılmaz sonuçları olduğu düşüncesine karşı çıkmaktadır. Erkekler ve kadınlar arasındaki biyolojik farkları ifade eden cinsiyet kavramı, doğal ve değiştirilemez farklılıkları işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet ise kültürel bir kavramdır ve toplumun kadınlara ve erkeklere yüklediği farklı rolleri ifade etmektedir. Feminist düşünceye göre toplumsal cinsiyet farkları birbirine zıt “kadınlık” ve “erkeklik” stereotipleri ile insanlara dayatılmaktadır. Ataerkil yaklaşımlar, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkları yok sayarak kadınlar ve erkekler arasındaki toplumsal ayrımların, biyolojik ve anatomik farklardan kaynaklandığı varsayımına

dayanmaktadır. Feminizm ise bu kabulü eleştirerek toplumsal cinsiyet farklarının siyasi ve toplumsal olarak inşa edildiğini savunmaktadır (Heywood, 2019, s. 269).

Feminizm diğer siyasi ideolojiler ve düşünceler ile ilişkili olarak üç farklı şekilde gelişmiştir. Bunlar liberal feminizm, sosyalist feminizm ve radikal feminizmdir. Feminizmin üç ana kolundan en etkili liberal feminizmdir (Bloor, 2010, s. 140). Liberal feminizm bireycilik ilkesine dayanmaktadır. Buna göre bir birey olarak insan, en önemli varlıktır ve bütün bireyler ahlaki olarak eşit değere sahiptir. Bireylere cinsiyet, renk, inanç, din veya ırk ayrımı gözetmeden eşit şekilde davranılması gerekmektedir. Bu nedenle bireyler hakkında yapılacak değerlendirmeler akılcı bir şekilde, bireyin karakteri ve yetenekleri üzerinden yapılmalıdır. Liberallerin eşit hak talebi içinde değerlendirilen bu düşünceye göre bütün bireylerin siyasi ve kamusal hayata katılma hakkı bulunmaktadır. Buna göre kadınlara karşı uygulanan her türlü ayrımcılığın yasaklanması gerekmektedir (Heywood, 2019, s. 275). Liberal feminizm, kadınların evrensel ve devredilemez insan haklarına sahip akılcı bireyler olduğu görüşüne dayanmaktadır. Bu nedenle liberal feminizme göre kadınların cinsiyetçi tavırlar temelinde ayrımcılığa uğramasını önlemek için yasal düzenlemeler ve istihdam tedbirleri uygulanmalıdır. (Bloor, 2010, s. 142).

Tablo 2.7. Bloor'a göre siyasi feminizmin türleri (2010, s. 145-146)

	Liberal Feminizm	Sosyalist Feminizm	Radikal Feminizm
İdeolojik eksen	Merkeze en yakın	Sol kanatta	Merkeze en uzak
Kadınları özgürleştirmek için araçlar	Siyasi süreçlerle uyumlu yapıcı yaklaşımlar	Radikal / devrimci	Toplumsal ataerkillik temelinin tam bir dönüşümü

Sosyalist feminizm, liberal feminizmden farklı olarak kadınların yaşadığı siyasi ve hukuki sıkıntıların sadece fırsat eşitliği yaratılması ve eşit hukuki haklara sahip olunması ile giderilemeyeceği iddiasındadır. Cinsiyetler arasındaki ilişkilerin kökenlerini toplumsal ve ekonomik yapılarda arayan sosyalist feministler ataerkilliğin ancak bu yapıların çözülmesi ile anlaşılabilirliğini düşünmektedir (Heywood, 2019, s. 276). Sosyalist feministler, cinsiyetler arası eşitliğin kadınların özgürleşmesi için en uygun araç olduğuna inanmaktadır. Onlara göre, ataerkillik bir toplumdaki baskının nedenleri, toplumsal sınıflar arasındaki adaletsizlikten kaynaklanmaktadır. Kapitalizm ve ataerkillik birbirine bağlıdır ve serbest piyasa ekonomik sistemi altında kadınlar erkekler tarafından sömürülmektedir. Kadınlar tarafından üstlenilen işler düşük ücretlidir, değerinin altında

kalmaktadır ve hatta ev işleri örneğinde olduğu gibi karşılığı yoktur (Bloor, 2010, s. 143). Kadınların ev işi ve annelikten oluşan ev hayatı ile sınırlandırılmış olması kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmektedir. Kadınların ev içi emeği kapitalist ekonominin verimliliği için çok önemlidir (Heywood, 2019, s. 277). Marksist terminolojide, kadınlar “yedek emek ordusunu” temsil etmektedir ve kapitalizm altında yabancılaşma ve sömürü hayatıyla karşı karşıya kalmaktadır. Sosyalist feminizmin diğer önemli unsuru kolektivizmdir. Liberal feministlerden farklı olarak sosyalist feministler, feminist hareketin hedeflerinin, ancak ataerkil bir toplumdaki güç dengesizliğini gidermek için kolektivist bir yaklaşımla güvence altına alınabileceğine inanmaktadır. Kadınlar ancak bu şekilde kendilerini ataerkilliğin baskıcı doğasından kurtarabileceklerdir. Ana akım siyasi yelpazenin dışında kalan ve feminizmin en uç noktasını temsil eden radikal feminizm, diğer yaklaşımlar arasında en az etkili olanıdır (Bloor, 2010, s. 144-145). Radikal feminizmin ortaya attığı ana düşünce, cinsiyet ayrımından kaynaklanan baskının toplumdaki temel belirleyici olduğudur. Buna göre sınıflar arasındaki sömürü ilişkileri, ırk ayrımından kaynaklanan nefret ve şiddet gibi diğer sorunlar ikinci derecede önemlidir. En derin ve siyasi açıdan en anlamlı bölünme toplumsal cinsiyettir (Heywood, 2019, s. 279). Radikal feministlere göre feminist hareketin hedeflerine ulaşması için toplumun tam bir dönüşümü gerekmektedir. Liberal feministlerin yasa-siyaset-istihdam vurgusundan ve sosyalist feministlerin sunduğu sınıf temelli çözümlemeden farklı olarak radikal feministler kadınlara uygulanan baskının temelini ataerkil cinsiyet ilişkilerine dayandırmaktadır. Onlara göre toplum ancak basmakalıp cinsiyet rollerine ve kadınların yaşadığı ataerkil baskılara karşı çıkılarak yeniden düzenlenebilecektir ve böylece erkeklerin neden olduğu yıkımdan kurtarılacaktır (Bloor, 2010, s. 144-145).

Tablo 2.8. Heywood’a göre feminizmin türleri (2019, s. 284)

	Liberal Feminizm	Radikal Feminizm	Sosyalist Feminizm	Post-modern Feminizm
Anahtar Temalar	-Bireysellik -Haklar -Hukuki ve siyasi eşitlik	-Ataerkillik -Kişisel olan siyaset -Kızkardeşlik	-Sınıf baskısı -Burjuva ailesi -Kapitalizm ile ataerkillik bağlantısı	-Temelcilik karşıtlığı -Söylem -Toplumsal cinsiyet kimliklerinin yapışökümü
Ana Hedef	Kadınların ve erkeklerin kamusal alana erişim eşitliği	Hayatın tüm alanlarının radikal dönüşümü	Ekonomik hayatın toplumsal cinsiyet eşitliğini gerçekleştirmek amacıyla yeniden yapılandırılması	Akışkan, yüzer gezer toplumsal cinsiyet kimliklerinin kucaklanması

Eşitlik ve farklılık kavramları, feminizm tartışmalarında başvurulan diğer temel unsurlardır. Ataerkilliğin yıkılmasını ve cinsiyetçi baskının sonlandırılmasını hedefleyen feminist yaklaşımlarda genel olarak kadınların erkeklerle eşit olması talep edilmektedir. Ancak eşitlik derken kastedilenler farklı feminist yaklaşımlara göre değişebilmektedir. Liberal feministler kadınlar ve erkekler arasındaki eşitliğin hukuk, siyaset ve kamusal alana erişim konularında gerçekleşmesini talep etmektedir. Sosyalist feministler ise ekonomik alanda eşitliği amaçlamaktadır ve toplumsal eşitlik olmadığı sürece eşit hakların yeterli olmayacağını iddia etmektedirler. Radikal feministler kişisel hayatta ve ailede eşitliğe odaklanmaktadır. Eşitliği farklı alanlarda ele alsalar da bu yaklaşımlar toplumsal cinsiyet farklılıklarının olumsuz olarak algılanması noktasında birleşmektedir. Eşitlik feminizmi³² olarak adlandırılan bu yaklaşımda farklılık, ataerkillikle ilişkilendirilerek cinsiyetçi baskının belirtisi olarak görülmektedir. Buna göre kadınların farklılıklardan kurtulması gerekmektedir. Bazı feminist yaklaşımlar ise eşitlik yerine farklılık düşüncesine yönelmiştir. Farklılık feministleri³³, kadınların erkeklerle eşit olma çabasını, kadınların kendilerini erkeklerin ne olduğu üzerinden ve erkeklere göre tanımlaması olarak görmektedir. Bu nedenle onlara göre kadın ve erkek eşitliği yerine kadının farklılığı feminist düşüncede belirleyici olmalıdır (Heywood, 2019, s. 270-272).

Farklı siyasi feminizm türlerinin dışında ayrıca feminizmin ortaya çıkışı ve gelişimi alanyazında birkaç döneme ayrılmaktadır. Birinci dalga olarak adlandırılan ilk dönem, Heywood'a (2019, s. 273) göre liberalizmin fikir ve değerlerinden etkilenmiştir. Bu dönemde kadın ve erkek ayrımı ile oluşan farklılıklar yerine erkek ve kadınların eşitliği vurgulanmaktadır. Kadının toplumdaki konumunu iyileştirmek amaçlanmaktadır (Öztimur, 2003, s. 321). Mary Wollstonecraft ve John Stuart Mill gibi liberal feministler, kadınların da erkekler gibi akılcı varlıklar olduğu düşüncesini savunmuşlar, kadınlara da oy kullanma hakkı verilmesini talep etmişlerdir. Bu dönemde ayrıca kadınların, evlendikleri erkeklerin malı olduğu anlayışı değiştirilmeye çalışılmıştır (Bloor, 2010, s. 142).

³²Eşitlik feminizmi: İster biçimsel haklar terimiyle ister kaynakların kontrolü ya da kişisel güç ile tanımlansın, her halükarda cinsiyet eşitliğini amaç edinmiş feminizm biçimi (Heywood, 2019, s. 271).

³³Farklılık feminizmi: Biyoloji, kültür ya da maddi deneyimden kaynaklanıp kaynaklanmadığına bakılmaksızın kadınlar ve erkekler arasında derin ve muhtemelen ortadan kaldırılamaz farklılıklar olduğunu savunan bir feminizm biçimi (Heywood, 2017, s. 228).

Tablo 2.9. Bloor'a göre feminizmin dönemleri (2010, s. 140)

	Temel Talepler	Baskın Siyasi Temel
1. Dalga	Kadınlara oy hakkı verilmesi ve eşlerin kocalarının malı olduğu düşüncesini değiştirmek	Liberal
2. Dalga	Cinsiyetler arası eşitlik ve kadınlar için daha fazla cinsel özgürlük	Radikal ve sosyalist
3. Dalga	Geniş bir yelpazede seçim yapmaya olanak verilmesi ve fırsat eşitliğinin sağlanması	Liberal

Feminizmin ilk döneminde kadınlar, yasal ve siyasi açıdan bazı kazanımlar elde etmişlerdir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren feministler, bu siyasi ve yasal kazanımlara rağmen kadınların toplumsal konumlarının yeteri kadar iyileşmediği, kadının ikincil konumunu yaratan asıl sorunların daha derinlere kök salmış ilişkilerde yattığı düşüncesi ile hareket etmeye başlamışlardır. Bu dönemde eşitlik yerine farklılık teması ön plana çıkarılmaktadır. Kadınların farklı oluşları nedeniyle nasıl edilgin hale getirilip baskı altına alındıkları çözümlenmektedir. Ancak kadın ve erkek arasındaki farklılığın temelleri doğada değil toplumsal yapıda aranmaktadır (Öztimur, 2003, s. 321-328).

İkinci dalga feminizmde belirleyici olan “toplumsal cinsiyet” odaklı çözümlemeleri eleştiren, bu dönemdeki kadın hareketlerinin taleplerini sınırlı ve yetersiz bulan, 1990’lardan itibaren feminizmde etkili olan yeni bir yaklaşım “üçüncü dalga feminizm”, yeni feminizm”, “post-modern feminizm” ya da “post-feminizm” olarak tanımlanabilmektedir. Bu dönemde feminizm kimlikle ve kadın kimliklerinin yapılandırma süreçlerindeki sorunlarla ilgilenmektedir. Doğallaştırılan cinsiyet farklılıklarının aslında toplumsal olarak kuruluyor olması; erkeklerin ve erkekliğin baskısı altındaki homojen, tek bir tipte kategorileştirilen kadınlar yerine kimlik kavramı üzerinden farklı kadınlıkların varlığının tartışılması; kadınlığın dildeki kurulum süreçlerinin çözümlenmesi gibi çalışmalar bu dönemde belirleyici olmaktadır. Post-yapısalcı³⁴ düşüncelerden etkilenen feministler, sabit bir kadın kimliği fikrini

³⁴Post-yapısalcılık: “1960’lı yıllarda Fransa’da ortaya çıkan ve İsviçreli, yapısalcı, ünlü düşünür Ferdinand de Saussure’ün, bir temsil pratiği olarak dilden ziyade, anlamlı ve anlam veren bir fenomen olarak dil görüşünün analitik imkanlarını geliştirmeyi amaçlayan felsefi akım (Cevizci, 1999, s. 704).” “Saussure’ün dilbiliminde, Claude Lévi-Strauss’un antropolojide ve Roland Barthes’in edebiyat teorisinde örneklediği şekliyle yapısalcılık dört temel ilke önermektedir. Bunlardan ilki tüm anlamların, uygulamaların ve eylemlerin öznel bilinç açısından anlaşılabilceği ve öznel bilinç tarafından ilerletilebileceği iddiasını reddetmektir. İkinci olarak yapısalcılık anlamların, uygulamaların ve eylemlerin yalnızca yapılar veya

sorgulamaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı üzerine yapılan tartışmalarda ele alınan kültür ve doğa karşıtlığı yaklaşımı bu dönemde eleştirilmektedir. Doğal olanın da toplumsal yapı içinde kuruluyor olması düşüncesinden yola çıkılarak cinsiyet farklılığının, dilin dolayısıyla nasıl kurulduğu incelenmektedir. Kadınların “eksik erkek” olarak kurulduğu yer olarak dil, aynı zamanda erkek ve kadın arasında yaratılan ikili bölünmenin değiştirileceği yer olarak görülmektedir (Öztimur, 2003, s. 322; Heywood, 2019, s. 281-282).

Dinamik ve karmaşık bir ideoloji ortaya çıkaran feminist düşünce, Baradat ve Phillips’e (2017, s. 306) göre cinsiyet eşitsizliğini sona erdirmeyi amaçlarken aynı zamanda ırksal, etnik ve diğer eşitsizlik biçimleriyle de mücadele etmektedir. Bunu yaparken feminizm, tarihsel olarak kadınların üzerlerine bindirilen yapay kısıtlamalardan kurtulmalarını ve kendi kişisel, mesleki ve siyasi kaderlerinin sorumluluğunu üstlenmelerini sağlamaya çalışmaktadır.

2.2.8. Çevrecilik

Siyasi ideoloji alanyazınında yeşil ideoloji (green ideology), ekolojizm (ecologism), ekolojik düşünce ve çevrecilik (environmentalism) gibi farklı şekillerde tanımlanabilen ideolojik yaklaşım, Heywood’a (2013, s. 260-261) göre geleneksel siyasi düşüncelerin üzerine kurulduğu temel varsayımlara karşı çıkmaktadır. Bu varsayımlardan ilki, insan varlığının her şeyin merkezinde olduğu düşüncesidir. Çevrecilik; birey, cinsiyet, toplumsal sınıf ve insanlık gibi kavramları kullanarak ve insandan yola çıkarak dünyayı anlamaya ve değiştirmeye çalışan bu düşünceyi eleştirmektedir. İkinci olarak bu yaklaşımların değer olarak kabul ettiği eşitlik, özgürlük ve adalet gibi kavramlar da insana özgüdür. Üçüncü olarak insanlar üzerinde yaşadıkları dünyaya ve orada beraber yaşadıkları diğer canlılara saygı göstermek ve onları korumak yerine doğaya “savaşılacak” ve “fethedilecek” bir yer olarak bakmaktadır. Çevreciler sadece insanı odağına alan bu bakışın insan ile doğal çevresi arasındaki ilişkiye zarar verdiğini iddia etmektedir.

Siyasi ideolojilerin kaynaklarından biri olan Endüstri Devrimi ile birlikte Baradat’a (2012, s. 380) göre insanlar ilk kez maddi hayatlarını çok büyük ölçekte

sistemlerdeki ögeler arasındaki ilişkileri inceleyerek açıklanabileceğini savunur. Üçüncüsü yapısalcılık, ikili karşıtlığı, ögeler arasındaki yapısal ilişkileri anlamamanın anahtarı olarak görür (örneğin, gösteren / gösterilen, çiğ / pişmiş, erkek / kadın). Son olarak yapısalcılar esas olarak eşzamanlı çözümlemeyle, yani bir anda bir yapının unsurları arasındaki ilişkileri incelemekle ilgilenirler. Post-yapısalcılar ise genellikle ilk ilkeyle hemfikirler, ancak diğerlerine karşı çıkmaktadır (Murphy, 2005, s. 591).”

geliştirebilme imkanı bulmuşlardır. Ancak bu değişiklik, aynı zamanda insanın doğal çevresini de büyük ölçüde etkilemiş, insan varoluşunu tehdit edebilecek bir durum oluşturmuştur. İnsanın maddi hayatının gelişmesi ve doğanın zarar görmesi arasındaki bu paradoks yeni bir ideolojinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Farklı kelimelerle ifade edilebilen ve üzerinde uzlaşma olmayan tüm çevreci yaklaşımların ortak bileşenlerini tanımlayan Freeden’a (1996, s. 527) göre bunlardan ilki, önemli ontolojik ve kuralcı bir statüyü benimseyen insan ve doğa arasındaki ilişkidir. Buna göre doğa, insan davranışına rehberlik etmede önemli bir faktör haline gelmektedir. İkincisi, doğanın bütünlüğünün ve insanlar da dahil olmak üzere tüm yaşam biçimlerinin korunmasıdır. Bu bileşen doğal kaynakların sınırlılığının ve doğaya yapılan bazı müdahalelerin geri çevrilemez oluşunun tanınmasıyla ilişkilidir. Buna göre ilerlemeye ve gelişmeye sınırlamalar getirmek kaçınılmaz hale gelmiştir. Üçüncüsü, bütün yaşam biçimlerinin karşılıklı bağımlılığı veya uyumu olarak tartışılan bütüncülük (holizm) yaklaşımının teşvik edilmesidir. Dördüncüsü, insanların yaşam tarzlarının niteliğinde somut ve acil olarak yapılacak değişikliklerin uygulanmasına yapılan vurgudur. Bu bileşen diğerlerinden farklı olarak değişik bir yaklaşım içermek yerine bu uygulamaların hayata geçirilmesinin zamana bağlı oluşunu ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle çevreciliğin, insan ve doğa ilişkisi bağlamında, insanların doğaya verdiği zararın giderilmesi üzerine zamana bağlı acil talepleri bulunmaktadır.

Çevreciliğin temel konularını Heywood (2017, s. 248) “ekoloji”, “bütüncülük (holizm)”, “sürdürülebilirlik”, “çevre ahlakı” ve “sahip olmak yerine olmak” şeklinde tanımlamaktadır. *Ekoloji* bir bilim dalı olarak “organizmaların bölgesel dağılımını ve miktarını belirleyen, karşılıklı ilişkileri inceleyen bilim” şeklinde tanımlanmaktadır (Marshall, 1999, s. 175). Ekolojinin gelişimi Heywood’a (2013, s. 261-262) göre doğa ve içindeki insanların yeri konusundaki var olan düşünceleri radikal biçimde etkilemiştir. Buna göre ekolojik düşünce, insanın doğanın “sahibi” olduğu kabulünden yola çıkan insan merkezli bir yaklaşım yerine, “çevre merkezli” ya da “doğa merkezli” olarak tanımlanabilecek bir görüşten hareket etmektedir. *Bütüncülük* (holizm) canlıların, “...organik bütünleri meydana getiren parçaların bütün içinde, bütünün dışında olduğundan daha farklı bir biçimde fonksiyon gösterdiklerini; bir fenomeni anlamak için, onu bütünlüğü içinde, yani onun bir parçası olduğu bütünü anlamak...(Cevizci, 1999, s. 421)” gerektiğini iddia eden felsefi yaklaşımdır. Buna göre bir bütün, her zaman onu oluşturan parçaların toplamından daha fazlasıdır. Bu nedenle sadece onu oluşturan

parçaların çözümlenmesi bütünün anlaşılmasını sağlamayacaktır. Siyasi ideolojiler bağlamında Heywood (2013, s. 263-264), geleneksel siyasi ideolojilerin insan ve doğa arasındaki ilişkiye hiçbir zaman böyle bütüncül şekilde bakmadığını ve bu konuya ciddi şekilde odaklanmadıklarını ifade etmektedir. İnsanların doğal dünyanın hakimi olduğu varsayımından hareket eden siyasi ideolojiler, buna göre çözümün değil de sorunun bir parçası olmuşlardır.

Sürdürülebilirlik kavramı insanların maddi üretimleri ile dünyadaki kaynakları kullanımları arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Marshall (1999, s. 706), modernleşmenin ve ekonomik büyümenin ulus devletler tarafından tarih boyunca saldırgan olarak tanımlanabilecek yöntemlerle insanların maddi ihtiyaçlarını giderme ve yaşam kalitesini yükseltecek kaynaklara ulaşma amacıyla yönlendirildiğini ifade etmektedir. Ekonomik büyüme için uygulanan yöntemlerin çoğu, doğal kaynakları kullanırken savurgan ve kirlenmeye neden olacak yolları izleyerek çevreden hep daha fazlasını istemektedir. Ancak bu durum, özellikle gelecek kuşakların yaşam alanları için tehlike oluşturmaktadır. Heywood'a (2013, s. 269) göre sürdürülebilirlik düşüncesi ile insanların isteklerine ve maddi üretim ile ilgili hayallerine sınır koyulmaktadır. Böylece "kırılgan küresel sisteme" mümkün olduğu kadar az zarar verilecektir. Toplumun her düzeyinde alınan kararların çevreye etkileri düşünülerek alınması ile maddi üretimin kendini mümkün kılan çevreye zarar vermesi ile oluşan çelişki aşılmaya çalışılmaktadır (Marshall, 1999, s. 706).

Çevre ahlakı, çevreciliğin yeni bir ahlaki düşünme şekli oluşturma çabasının sonucudur. Geleneksel ahlaki sistemler insan merkezlidir. Faydacılık gibi ahlaki yaklaşımlar "iyi" ve "kötü" kavramlarını tanımlarken insanın aldığı zevki ve çektiği acıyı dikkate almaktadır. Beşeri dünyanın dışındaki tüm diğer ögeler -ağaç, bitki vb. ise araç olarak görülmekte ve insanın çıkarlarına hizmet ettikleri düşünülmektedir. Çevreciliğin ahlaki yaklaşımı ile doğa ahlaki bir topluluk olarak tanımlanır ve insan bu topluluk içinde diğer üyelerden daha fazla hakka sahip değildir. Bu yaklaşım "canlı merkezli bir eşitlik" düşüncesine dayanmaktadır. Sahip olmak yerine olmak (from having to being) düşüncesi, tüketim kültüründe bireylerin kişisel mutluluğunun maddi eşyaların tüketilmesi ile eşitlenmesini eleştirmektedir. Sürekli artan maddi arzular yaratan toplumsal işleyiş, bireyleri tatminsiz kişiler haline getirmektedir. Çevrecilik bu bağlamda insanın mutluluğu ve maddi tüketim arasında kurulan bağı koparmaya çabalamaktadır (Heywood, 2019, s. 303-305; 2017, s. 248).

2.2.9. Siyasi ideolojiler arasındaki benzerlikler ve farklar

Siyasi ideolojiler kavramsal olarak birbirlerinden ayrılırlar da savundukları ve eleştirdikleri konular bağlamında benzerlikler de gösterebilmektedir. Siyasi ideolojiler alanyazınında belirli kavramlar, bu ideolojileri açıklamak ve aralarındaki benzerlik ile farklılıkları ortaya koymak için kullanılmaktadır. Bu kavramlardan alanyazınında en çok karşılaşılanlar şunlardır: özgürlük, adalet, eşitlik, doğa, devlet, insan doğası, toplumsal cinsiyet, toplum, otorite, ideoloji, demokrasi, ekonomi, millet, din, kültür, tarih, iktidar, hukuk, hak, refah, gelenek (Rejai, 1995; Freedon, 1996; Schwarzmantel, 1998; Eccleshall, 2003; Sargent, 2009; Bloor, 2010; Vincent, 2010; Baradat, 2012; Heywood, 2013; Ball, Dagger ve O'Neill, 2014; Gaus, 2016; Barry, 2018). Bu kavramlardan bazıları, belirli siyasi ideolojiler için temel kavramlar olarak ele alınmaktadır. Vincent (2010, s. 14), “siyasi alanda gezinmek için kavramsal haritalar” olarak tanımladığı siyasi ideolojilerin “çekirdek, bitişik ve çevresel” kavramlar ile ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Buna göre temel kavramlar, tüm ideolojilerin çekirdeği, tartışılmaz yönleridir. Bunlar liberalizm için özgürlük, sosyalizm için ise eşitliktir. Diğer kavramlar, siyasi ideolojilerle bitişik ya da çevresel ilişkiler içinde olan, bazen de diğer ideolojilerle birlikte ele alınabilen kavramlardır. Heywood (2019, s. 53, 131) da Vincent’a benzer şekilde liberalizm için özgürlüğün, sosyalizm için ise eşitliğin ön plana çıkan kavramlar olduğunu ifade etmektedir. Siyasi ideolojiler alanyazınında, ideolojilerle ilişkili temel kavramların neler olduğu konusunda bir uzlaşım bulunmamaktadır.

Siyasi ideolojiler alanyazınından yola çıkarak bu çalışmada ele alınan her siyasi ideoloji için bir temel, anahtar kavram saptanmıştır. Buna göre siyasi ideolojilere karşılık gelen şu kavramlar seçilmiştir:

- Liberalizm - Özgürlük
- Sosyalizm - Eşitlik
- Muhafazakarlık - İnsan Doğası
- Milliyetçilik - Millet
- Faşizm - Otorite
- Anarşizm - Devlet
- Feminizm - Toplumsal Cinsiyet
- Çevrecilik - Doğa

Bu çalışma kapsamında, siyasi ideolojilerle birlikte ele alınan bu kavramların karşılık geldikleri siyasi ideolojiyi tek başlarına açıkladıkları iddia edilmemektedir.

Ancak bir doktora tezi sınırlılığına sahip bu çalışmada, siyasi ideolojiler gibi geniş ve kapsamlı bir konu bağlamında yapılacak çözümlemelere yardımcı olması için seçilen bu kavramların, çalışmanın amaçlarına ulaşma doğrultusunda yeterli olacağı düşüncesi ile hareket edilmektedir. İlerleyen bölümlerdeki bu kavramlar ile ilgili başlıklarda, kavramların farklı siyasi ideolojiler içinde nasıl ele alındığı karşılaştırmalı olarak açıklanmaktadır.

2.2.9.1. Özgürlük

Özgürlük kelimesi sözlük anlamı ile “Herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı olmaksızın düşünme veya davranma, herhangi bir şarta bağlı olmama durumu, serbesti. Her türlü dış etkiden bağımsız olarak insanın kendi iradesine, kendi düşüncesine dayanarak karar vermesi durumu, hürriyet (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Kavram daha geniş şekilde “Köle ya da tutsak olmayanın... Bir başkasının istediğini değil de kendi istediğini yapabilenin... Herhangi bir baskı altında bulunmayan ve kendi istemine göre davrananın... İyiyi de kötüyü de kendi istemiyle gerçekleştirenin... Kendi ilkelerine göre davrananın durumu (Timuçin, 2004, s. 393).”, “Kişinin kendi kendisini belirlemesi, denetlemesi, yönlendirmesi durumu. Bireyin kendisini dış baskı, etki ya da zorlamalardan bağımsız olarak, kendi arzu edilir ideallerine... ve isteklerine göre yönlendirmesi (Cevizci, 1999, s. 667).” ve “...özellikle siyasi boyun eğme, hapis veya köleliğin zıttı olan bir serbestlik durumu (Britannica, 2021).” olarak açıklanabilmektedir.

Farklı siyasi ideolojilerin özgürlük kavramına bakışını karşılaştırma yaparak değerlendiren Heywood’a (2017, s. 29) göre liberaller, en yüksek bireyci değer olarak gördükleri özgürlüğe büyük önem vermektedirler. Klasik liberaller, kısıtlamaların olmadığı bir durumu anlatan negatif özgürlüğü, seçim özgürlüğünü destekler. Modern liberaller ise bireylerin kişisel gelişimine izin veren ve insanlığın gelişmesi için gerekli gördükleri pozitif özgürlüğü savunurlar. Muhafazakar düşüncede, liberalizme benzer şekilde özgürlük üzerine iki yaklaşım etkilidir. Geleneksel muhafazakarlar bireyin toplumsal görev ve sorumluluklarını daha rahat kabul edebilmesi için, liberallere göre daha zayıf bir özgürlük anlayışını benimsemektedir. Yeni Sağ ise ekonomik alanda negatif özgürlüğü, piyasada seçme özgürlüğünü savunmaktadır. Sosyalistler, bireyin özgür yaratıcı emeğini ortaya koyarak ya da toplumsal etkileşim ve işbirliği yoluyla kendi kendini gerçekleştirmesi için gerekli gördükleri özgürlüğü, bu bağlamda pozitif olarak ele almaktadır. Anarşistler, özgürlüğü mutlak bir değer olarak görüp herhangi bir siyasi otorite biçimiyle uzlaşmaz olduğuna inanmaktadır. Onlar için özgürlük, bireyin sadece

“yalnız bırakılması” değil, aynı zamanda akılcı bir şekilde, kendi iradesiyle ve kendi kendini yöneterek, kişisel özerkliği kazanması olarak anlaşılmaktadır. Faşistler, her türlü bireysel özgürlüğü saçmalık olarak değerlendirip reddetmektedir. Onlar için “gerçek” özgürlük, liderin iradesine sorgusuz sualsiz boyun eğmek ve bireyin toplum tarafından özümşenmesi anlamına gelmektedir. Çevreciler için özgürlük, bireyin kişisel egosunun evrenin içine çekilmesi yoluyla kişinin kendini gerçekleştirmesi, “bir olmanın” başarılması olarak ele alınmaktadır. Buna göre özgürlük, siyasi özgürlük olarak değil, kendini gerçekleştirmenin “iç” özgürlüğü olarak görülmektedir (Heywood, 2013, s. 47; 2017, s. 29).

Liberalizm siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğinde olan özgürlük (Vincent, 2010, s. 14), liberaller için “en yüksek siyasi değer” olarak görülmektedir (Heywood, 2017, s. 28). Köken olarak “özgür insanlar” anlamına gelen Latince “*liber*” kelimesinden türeyen liberalizm, özgürlük kavramına çok önem vermektedir. Ancak, liberalizm başlığında da belirtildiği gibi, liberal siyasi ideoloji içinde özgürlüğün ne olduğu konusunda kesin bir uzlaşım bulunmamaktadır. Bu alandaki tartışmaları iki başlık altında, negatif ve pozitif özgürlük olarak inceleyen Berlin (2007, s. 62), genel olarak bir insanın eylemlerine diğer insanlar ya da gruplar müdahale etmediği sürece, o insanın özgür olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Buna göre siyasi özgürlük, bir insanın “başkaları tarafından engellenmeden içinde hareket edebildiği” alan olarak görülmektedir. İnsanların bir amaca ulaşmaları diğerleri tarafından engellenirse, bu o insanların siyasi özgürlükten yoksun bırakılmasıdır. Ancak o insan ya da insanlar başkalarının müdahalesi olmadan amaçlarını elde edemezlerse, bu onların siyasi özgürlüğünün olmadığı anlamına gelmemektedir. Negatif özgürlüğün bu boyutunu Berlin şu şekilde örneklendirmektedir:

Gayet akla yatkın şekilde iddia edilir ki, bir insan eğer üzerinde hiç bir hukuki yasak olmayan –bir somun ekmek, bir dünya seyahati veya mahkemelere başvurma gibi– bir şeyi alamayacak veya yapamayacak derecede fakir ise, hukuk tarafından ona sahip olması yasaklanmış olsaydı ne kadar olacaktıysa o kadar az özgürdür... Yarı çıplak, okuryazar olmayan, iyi beslenemeyen, hastalıklı insanlara siyasi haklar veya devletin müdahalesine karşı güvenceler vermenin onlarla bir bakıma alay etmek olduğu doğrudur; onların, özgürlüklerindeki bir artışı idrak etmekten veya ondan yararlanmadan önce tıbbi yardıma veya eğitime ihtiyaçları vardır. Ondan yararlanamayanlara özgürlük ne ifade eder? Onu kullanmanın uygun şartlarının olmadığı yerde özgürlüğün değeri nedir? (Berlin, 2007, s. 62-64).

Negatif özgürlüğe getirilen eleştiri, sadece başkaları tarafından eylemlerine müdahale edilmeyen insanların gerçekte ne kadar özgür olabildikleri sorusu üzerinde şekillenmektedir. Klasik liberalizmin özgürlük anlayışı, bu şekilde “negatif özgürlük”

olarak tanımlanıp ele alınmakta, bunun karşısında ise farklı bir özgürlük anlayışı olarak “pozitif özgürlük” savunulmaktadır. Negatif özgürlük yerine pozitif özgürlük düşüncesini öneren T. H. Green³⁵, negatif özgürlüğün sadece birey üzerindeki dış kısıtlamaları ortadan kaldırarak bireye seçme özgürlüğü verdiğini ifade etmektedir. Ancak bu kadarla kalındığında piyasadaki negatif özgürlük, kazançlarını mümkün olduğu kadar arttırmayı amaçlayan işverenlerin en ucuz emeği tercih etmelerini; yetişkinler yerine çocukları, erkekler yerine kadınları işe alma gibi uygulamalara gitmelerini mümkün kılmaktadır. Bu haliyle ekonomik özgürlük sömürüye yol açabilmekte, hatta “açlıktan ölme özgürlüğü” haline gelebilmektedir. Özgürlüğün pozitif terimlerle de anlaşılması gerektiğini savunan Green’e göre negatif özgürlük anlayışı, özgürlük üzerindeki kısıtlamaların sadece yasal ve fiziksel olabileceğini kabul ederken pozitif özgürlük, özgürlüğün toplumsal dezavantaj ve eşitsizlikler tarafından da tehdit edilebileceğini kabul etmektedir (aktaran Heywood, 2017, s. 51).

2.2.9.2. Eşitlik

Eşitlik kavramı, Türkçe sözlükte “İki veya daha çok şeyin eşit olması durumu, denklik... Kanunlar yönünden insanlar arasında ayrım bulunmaması durumu. Bedensel, ruhsal başkalıkları ne olursa olsun, insanlar arasında toplumsal ve siyasi haklar yönünden ayrım bulunmaması durumu (TDK, 2021).” olarak tanımlanmaktadır. Cevizci (1999, s. 319) “İnsanların birbirleriyle eşdeğerde olduğunu, bundan dolayı insanlar arasında ayrım gözetilmemesi gerektiğini dile getiren ilke.” olarak tanımladığı eşitliğin modern dönemde daha geniş kapsamlı olarak ele alındığını ifade etmektedir. Buna göre eşitlik, farklı becerilere ve kapasitelere sahip insanların, kendilerini tam olarak gerçekleştirebilmeleri için onlara imkan tanınması anlamında fırsat eşitliği; insan varlığına duyulan saygı ile onu araç değil de amaç olarak gören ahlaki eşitlik; seçimlerde ve yasa karşısında herkesin eşit olması gerektiğini savunan siyasi eşitlik; toplumdaki tüm bireyler ve gruplar arasında ayrım olmaması gerektiğini ifade eden toplumsal eşitlik; tüm ırkların, aralarında üstünlük olmadan aynı değerde olduğunu savunan ırk eşitliği; toplumdaki kadın ve erkeklerin tüm insani faaliyetleri gerçekleştirme konusunda eşit olması gerektiğini ifade eden kadın-erkek eşitliği; tüm insanların toplumsal refahtan eşit olarak faydalanmasını, yoksulluğun mümkün olduğunca azaltılmasını savunan ekonomik eşitlik olarak, farklı alanlarda farklı şekillerde tanımlanabilmektedir (Cevizci, 1999, s. 319-320).

³⁵T. H. Green, *Liberal Yasama ve Sözleşme Özgürlüğü* (Liberal Legislation and Freedom of Contract, 1888), (aktaran, Barry, 2018, s. 312).

Siyasi ideolojilerin karşılaştırmalı olarak eşitlik kavramına bakışında, Heywood’a (2017, s. 102) göre liberaller insanların eşit ahlaki değerde oldukları anlamında eşit olduklarına inanmaktadır. Bu biçimsel eşitlik, özellikle yasal ve siyasi eşitliği, aynı zamanda fırsat eşitliğini de ifade etmektedir. Bunun yanında toplumsal eşitliğin özgürlüğü tehdit etmesi ve yetenekleri cezalandırması da olası görülmektedir. Bu endişeye sahip klasik liberaller, katı bir meritokrasiye ve ekonomik teşviklerin gerekliliğine inanırken, modern liberaller ise gerçek fırsat eşitliği için, bir yere kadar, toplumsal eşitliğin inşa edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Geleneksel muhafazakarlık, toplumu doğası gereği hiyerarşik olarak gördüğü için eşitliği soyut ve ulaşılamaz bir amaç olarak reddetmektedir. Bunun yanında Yeni Sağ, maddi eşitsizliğin ekonomik faydalarını vurgulayarak, fırsat eşitliği düşüncesi ile ilgili güçlü bir bireyci inancı savunmaktadır. Bloor (2010, s. 15-17), liberallerin eşitlik dendiğinde “fırsat eşitliğini” anladıklarını ifade etmektedir. Liberallere göre devletin amacı, özgürlük kavramını geliştirmek olmalı ve devlet, fırsat eşitliğini sağlamaya yönelik faaliyetlerle sınırlanmalıdır. Liberaller için toplumda eşit olmayan servet dağılımı, gerçekten özgür bir toplumun göstergesidir. Sosyal liberaller bile devletin fırsatları eşitleme konusunda rol oynaması gerektiğini savunurken, devletin refah ve kaynakları eşit bir temelde dağıtması gerektiğine inanmamaktadır. Muhafazakarlar, fırsat eşitliği konusunda liberallere benzer düşüncelere sahip olmanın yanında, toplumsal servetin eşit olarak dağıtılması anlamına gelen “sonuç eşitliği” konusunda da onlar gibi olumsuz düşünmektedirler. Sonucun eşitliğine kesin olarak karşı çıkan muhafazakar yaklaşıma göre, servet ve kaynakların eşit dağıtılmasına dayanan bir toplum, distopik bir kabusla sonuçlanacaktır. Bunun yanında geleneksel muhafazakarlar, toplumu bir arada tutmak için servetin bir miktar yeniden dağıtımının gerekli olabileceğini savunmaktadır. Onlardan farklı olarak Yeni Sağ, servetin küçük bir miktarının devlet eli ile dağıtılarak bir “güvenlik ağı” sağlanmasını gereksiz ve istenmeyen bir durum olarak görmektedir. Onlara göre refah devleti, toplumdaki birçok sorunun nedenidir. Toplumsal eşitlik ve refah devleti düşüncesi, bireysel sorumluluğu baltalamakta ve vergi mükellefleri için bir yük oluşturmaktadır. Ayrıca refah devleti yaklaşımı, insanları yoksulluğa mahkum eden, aileleri ve bireyleri devlete bağımlı olmaya zorlayan bir “bağımlılık kültürü” yaratmaktadır (Bloor, 2010, s. 51-55).

Eşitlik, sosyalizm siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir (Vincent, 2010, s. 14; Bloor, 2010, s. 86). Sosyalistler, liberallerden ve muhafazakarlardan farklı olarak, eşitliği temel bir değer olarak görmekte ve toplumsal eşitliği desteklemektedir.

Toplumsal eşitlik, sosyal demokrasi içinde fırsat eşitliği gibi liberal bir düşünceye yaklaşıyor olsa da, ister sosyal demokrasilerdeki gibi göreceli, ister komünizmdeki gibi mutlak anlamda olsun; toplumsal adaleti, uyumu ve birliği sağlamak, özgürlüğü pozitif anlamda genişletmek için gerekli görülmektedir. Anarşistler, bireyin kişisel özerkliği için eşit ve mutlak bir hak olarak görülen siyasi eşitliğe özel bir değer vererek, her türlü siyasi eşitsizliğin bireylere uygulanan baskı anlamına geldiğini savunmaktadır. Faşistler ise bir taraftan toplumdaki liderler ve onların taraftarları arasındaki eşitsizliğin, diğer taraftan da dünyadaki çeşitli uluslar ve/veya ırklar arasındaki eşitsizliğin, insanlığın kaderi olduğuna inanmaktadır. Bunun yanında, ulus ve/veya ırk üzerindeki vurgu, o gruba ait tüm üyelerin en azından temel toplumsal kimlikleri açısından eşit olduğunu ifade etmektedir. Feministler eşitliği, cinsiyet farklılıklarına bakılmaksızın eşit haklar ve eşit fırsatlar, eşit toplumsal ve ekonomik güç anlamında, cinsiyet eşitliği olarak kabul etmektedir. Çevreciler de feministler gibi daha kapsamlı bir eşitlik anlayışı benimsemişlerdir. Onlara göre eşitlik, tüm yaşam formlarının “yaşamak ve gelişmek” için eşit hakka sahip olmasıdır. Bu nedenle geleneksel eşitlik yaklaşımlarını, insanlar dışındaki diğer tüm canlıları göz ardı ettikleri için, sadece insan merkezli olmakla eleştirirler (Heywood, 2017, s. 102; 2019, s. 132).

Bloor (2010, s. 86-89), sosyalist düşünceye göre servetin bireysel çabadan/beceriden değil, bireyin kapitalist bir toplumdaki yerinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Buna göre kapitalist bir toplumda servet edinme fırsatı, büyük ölçüde kişinin doğum koşullarına ve ona sunulan imkanlara dayanmaktadır Bunun alternatifi olarak, daha eşitlikçi bir toplum yaratmak için kapitalizmin kökten dönüştürülmesi gerekmektedir. Feminizm siyasi ideolojisi için eşitlik, yaygın olarak merkezi bir hedef olarak kabul edilmektedir. Milliyetçilik ise sosyalizm ve feminizm içinde çok yaygın olan eşitlik vurgusunu kesin bir şekilde reddetmektedir. Tüm dünyada sınıf dayanışması veya toplumsal cinsiyete dayalı bir toplum çözümlemesi düşüncesi, milliyetçiler için eşit derecede rahatsız edicidir. Milliyetçilik, insanları belirli ulus içinde birleştirme amacına ulaşmak için toplumsal düzende hiyerarşiye ihtiyaç duymaktadır. Bu durum da eşitlik düşüncesi ile çelişmektedir. Milliyetçilik gibi hiyerarşik bir toplum anlayışını benimseyen faşist düşüncede, seçkin bir yaklaşım ile kitlelerin üstleri tarafından verilen emirlere uymaları beklenmektedir. Böyle bir toplumda eşitlik kavramı kendine yer bulamamaktadır. Anarşistler, siyasi iktidarın var olduğu her yerde eşitsizliğin de olduğunu, bir devlet veya hükümetin olduğu bir sistemde gerçek eşitliğe

ulaşılamayacağını iddia ederken, çevreciler insan merkezli bir eşitlik anlayışına karşı çıkmaktadırlar (Bloor, 2010, s. 122, 147, 182, 201, 253).

2.2.9.3. *İnsan Doğası*

İnsan doğası kavramı, Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde yer almamaktadır. Kavram, Britannica Ansiklopedisi³⁶’nde “insanların temel eğilimleri ve özellikleri” olarak açıklanmaktadır. Farklı kültürlerde insan doğası üzerine çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Buna göre örneğin, insanlar özlerinde bencil ve rekabetçi ya da toplumsal ve fedakar canlılar olarak görülebilmektedir. Bu tartışmalarda ele alınan temel sorun ise hangi insani eğilimlerin ve özelliklerin doğal olduğu, hangilerinin ise bir tür öğrenme veya toplumsallaşmanın sonucu olduğudur. Genetik, evrimsel biyoloji ve kültürel antropoloji alanındaki araştırmalar, genetik olarak kalıtsal faktörler ile gelişimsel ve toplumsal faktörler arasında karmaşık bir etkileşim olduğunu göstermektedir (Britannica, 2021).

Doğa kavramı üzerinden canlıların ve insanların doğasını açıklayan Cevizci (1999, s. 250), kavramı “Bir organizmanın doğuştan getirdiği ya da miras aldığı varsayılan özellik ya da karakteristiklerin bütünü. Bir insanın ya da bireyin, karakteristik davranış tarzları, temel nitelik ve tutumları.” olarak tanımlayıp “Bir şeyin, onu her ne ise o şey yapan özüne, özsel özelliklerine... o şeyin doğası” dendiğini ifade etmektedir.

Siyasi ideolojilerin insan doğasına yaklaşımını özetleyen Bloor (2010, s. 3), anarşizmin insan doğasına bakışını “oldukça iyimser” olarak tanımlarken, liberalizmin bakışını “iyimser”, muhafazakarlığın bakışını “kötümser” ve faşizmin bakışını da “oldukça kötümser” olarak tanımlamaktadır.

Siyasi ideolojilerin insan doğası kavramını ele alışını karşılaştıran Heywood’a (2017, s. 68) göre liberaller insan doğasını, toplumsal ve tarihsel koşullanmaya çok az değinerek ya da hiç değinmeden, kişinin doğuştan getirdiği ve herkesin kendine özgü şekilde sahip olduğu nitelikler olarak görmektedir. İnsanların kendilerine yeten ve çıkarıcı canlılar olduğunu; bunun yanında, akıl tarafından yönlendirildiklerini ve özellikle eğitim yoluyla kişisel gelişim yeteneğine sahip olduklarını düşünürler. Muhafazakarlar ise insanların özünde sınırlı ve güvenlik arayan canlılar olduğunu; bu nedenle bilinen, tanıdık ve denenmiş olan şeylere yakınlık duyduklarını düşünmektedir. Onlara göre insan akılcılığı güvenilmezdir ve ahlaki yozlaşma ihtimali her insanda örtük olarak

³⁶<https://www.britannica.com/topic/human-nature> Erişim Tarihi: 04.03.2021

bulunmaktadır. Yeni Sağ ise liberalizm ile kaynaşan bir yaklaşım olduğu için, geleneksel muhafazakarlıktan farklı olarak çıkarıcı bir bireyselleliği benimsemektedir. Bloor'a (2010, s. 3) göre insan doğası kavramına nasıl yaklaştıkları, tartışmalı olarak “modern siyasi ideolojilerin en etkili ikisi” sayılabilecek liberalizm ve muhafazakarlık arasındaki temel ayrımlardan birini oluşturmaktadır. Buna göre liberaller, muhafazakarların aksine insan doğasına iyimser bir şekilde yaklaşmaktadır. Bu iyimserlik, büyük oranda liberallerin “akılcı birey” inancına dayanmaktadır. İnsan doğası hakkındaki liberal iyimserlik, özellikle toplumsal reform alanında olmak üzere çeşitli siyasi alanlarda görülebilmektedir. İlerici olarak değerlendirilebilecek bu liberal siyasi argümanlar, insan doğasına olumlu bakış açısı ile ilgilidir. Buna göre, toplumdaki bireylerin çoğu, doğası gereği iyidir ve bu nedenle onlara mümkün olduğunca çok özgürlük emanet edilmelidir. Liberallerin aksine muhafazakarlar ise insan doğası hakkında kötümserdir. Muhafazakar ideoloji ağırlıklı olarak insan doğası üzerine bu kötümser yaklaşım ile şekillenmektedir. Buna göre muhafazakarlıkla ilişkili zihinsel alışkanlıklar, insanın kötülük kapasitesi nedeniyle insan doğasını kontrol altında tutma ihtiyacına sıkı sıkıya bağlı şekilde gelişmektedir. Muhafazakarlar ayrıca insan doğası anlayışı olarak sosyalistlerden de farklı düşünmektedir. Sosyalistler için insan doğası çevresel faktörlerden olumlu ya da olumsuz şekilde etkilenebilirken, muhafazakarlar için insan doğası değişmez bir kavramdır ve bu nedenle ekonomik veya siyasi sistemlerden bağımsız olarak karakterize edilmektedir (Bloor, 2010, s. 3-6,39-41).

Sosyalistler, insanları toplumsal varlıklar olarak görmektedir. Onlara göre insanların kapasiteleri ve davranışları, doğadan çok yetiştirilmeyle ilgilidir. İnsanların işbirliğine, toplumsallaşmaya ve akılcılığa eğilimli oluşları, kişisel ve toplumsal gelişimin önemini ortaya çıkarmaktadır. Anarşistler, insan ruhunda birbirine rakip potansiyel eğilimlerin var olduğunu düşünmektedir. Buna göre insanın “özü” ahlaki ve entelektüel olarak aydınlanmış olsa da, her bireyin içinde, özellikle toplumsallaşmayla beraber ortaya çıkabilecek, yozlaşma potansiyeli de bulunmaktadır. Faşistler insanların, ulus veya ırka odaklanmış derin toplumsal aidiyet duygusu gibi, akılcı olmayan dürtüler tarafından yönetildiğine inanmaktadır. Onlara göre “kitleler”, yalnızca hizmet etmek ve itaat etmek için uygundur. Ulusal topluluğun “seçkin üyeleri” ise ulusal veya ırksal davaya adanarak, “yeni insanlar” olarak kişisel yenilenme yeteneğine sahiptir. Feministler, erkeklerin ve kadınların ortak bir insan doğasına sahip olduklarını, cinsiyet farklılıklarının ise kültürel veya toplumsal olarak dayatıldığını savunmaktadır.

Çevreciler, insan doğasını daha geniş bir ekosistemin³⁷ parçası, doğanın bir parçası olarak görmektedir. Bu nedenle materyalizm, açgözlülük ve egoizm gibi olumsuz özellikler, insanların kendi gerçek doğalarına ne kadar yabancılaştığını yansıtmaktadır (Heywood, 2017, s. 68; 2019, s. 97).

İnsan doğası, muhafazakarlık siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir. Bir siyasi ideoloji olarak ele alındığı gibi, bir siyasi tutum olarak da ele alınabilen (Baradat, 2012, s. 33) muhafazakarlığın değişime karşı çıkarken ve geleneklere bağlılığı savunurken temel olarak dayandığı argümanlar, insan aklının güvenilmezliği ile insanın doğası gereği yanılmaya ve yozlaşmaya müsait bir canlı olduğu düşüncesidir.

2.2.9.4. Millet

Sözlükteki anlamına daha önce milliyetçilik bölümünde yer verilen millet kavramı, “Aralarında kültür birliği bulunan bireylerin kurduğu toplum. Bir devlet oluşturan toplum. Bir ülkede birlikte yaşayan yurttaşlar topluluğu (Timuçin, 2004, s. 475).” olarak tanımlanabilmektedir. Buna göre millet, bir kültür birliği ortaya koyması ile bir yönetim aygıtı olan devletten ayrılmaktadır. Benn (2006, s. 481-483), “Milletleri birbirlerinden ve farklı tür gruplardan ayıran özellik nedir?” sorusuna beş başlık altında milleti tanımlayarak yanıt vermektedir. Bunlar “devlet üzerinden”, “dil ve kültür üzerinden”, “ortak miras üzerinden”, “territory (bölge, toprak, ülke) üzerinden” ve “ortak amaç üzerinden” tanımlanan millet kavramıdır. Millet kavramı devlet üzerinden tanımlandığında; milletin birliğinin ve kimliğinin toplumu oluşturan siyasi organizasyondan kaynaklandığı ve bu nedenle devletin, milletin öncülü olduğu savunulmaktadır. Millet kavramı, dil ve kültür üzerinden tanımlandığında ise dil, geleneğin aracı olarak duyguları, sembolleri, duygusal çağrışımları ve mitleri koruyan ve ileten bir araç olarak ele alınmaktadır. Buna göre ana dili paylaşmak, ortak bir kültürü paylaşmak anlamına gelmektedir. Milletlerin çeşitliliği dünyadaki çeşitliliğinin bir yansımasıdır ve her millet, insanlığın ilerlemesine katkı yapmaktadır. Bu nedenle her milletin üyelerinin kendi topluluğunu koruması ve geliştirmesi, ahlaki bir görev olarak görülmektedir. Ortak miras üzerinden tanımlanan millet yaklaşımı, milletleri etnografik ve dilsel gruplarla karıştırmanın bir hata olduğu düşüncesinden hareket etmektedir. Buna göre ortak ırksal köken, dil veya din, ortak ekonomik çıkarlar veya coğrafya bir millet oluşturmak için yeterli değildir. Bir milleti oluşturan şey, öncelikle ortak bir tarihin, ortak

³⁷Ekosistem: “Belirli bir alanda bulunan canlılar ile bunları saran çevrenin karşılıklı ilişkileri ile meydana gelen ve süreklilik gösteren ekolojik sistem (TDK, 2021).

acıların, sempati ve gurur kaynağı olan ortak anıların yarattığı ortak mirastır. Ortak amaçlara sahip olmak da benzer şekilde bir milletin oluşmasını kolaylaştırmaktadır. Territory (bölge, toprak, ülke) üzerinden tanımlanan millet kavramı, milleti diğer grup bağılıklarından ayıran bir özellik olarak onun toprakla olan ilişkisi üzerinden şekillenmektedir. Buna göre bir vatana sahip olma düşüncesi, bir milletin var olması için belirleyicidir.

Siyasi ideolojilerin karşılaştırmalı olarak millet kavramına yaklaşımında, Heywood'a (2017, s. 170) göre liberaller millet kavramını, kültürel birlik kadar siyasi bağılılığa da vurgu yapan yurttaşlık düşüncesi ile ele almaktadır. Milleti ahlaki bir varlık olarak gören liberallere göre tüm milletler, eşit bir kendi kaderini tayin hakkı gibi haklara sahiptir. Muhafazakarlar için ise millet kavramı organikdir. Ortak bir tarih ve etnik kimlik ile bağılılığı ifade eder. Onlara göre siyasi toplumsal grupların en önemlisi olan millet, kolektif kimliğin ve toplumsal uyumun kaynağıdır. Sosyalistler için millet, toplumsal adaletsizliği gizlemek ve var olan düzeni desteklemek amacıyla kullanılan, insanlığı yapay olarak bölen olumsuz bir kavramdır. Onlara göre siyasi hareketlerin ve bağılıkların ulusal değil, uluslararası bir karakteri olmalıdır. Anarşistler millet kavramını, devlet ve “baskı” ile olan ilişkisinden dolayı sorunlu bir kavram olarak görmektedir. Onlara göre millet, yönetici seçkinlerin çıkarlarına itaat etmeyi ve onlara boyun eğmeyi teşvik etmek için tasarlanmıştır. Faşistler için millet, bireyin var oluşuna “amaç ve anlam” kazandıran, genel olarak ırk kavramı üzerinden tanımlanan, organik bir toplumu ifade etmektedir. Bunun yanında dünya üzerindeki birbirinden farklı milletler; bazılarının kazanacağı, bazılarının ise kaybedeceği sürekli bir mücadele içindedirler (Heywood, 2017, s. 170; 2019, s. 207).

Millet kavramı, siyasi ideolojiler bağlamında tartışıldığında etnik köken ve ırk kavramları ile yakın ilişki içinde ele alınmaktadır. Sözlük anlamı ile “Kavimle ilgili, budunsal, kavmi (TDK, 2021).” olarak tanımlanan etnik kavramı, etnik köken ve etnisite olarak “...ait oldukları ve içinde özgün kültürel davranışlar sergiledikleri bir toplumda kendilerini diğer kolektif yapılardan farklılaştıran ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından bu gözle bakılan kişileri tanımlayan bir terim...(Marshall, 1999, s. 215)” şeklinde tanımlanmaktadır. Kelime, Williams'a (2012, s. 144) göre 19. yüzyıla kadar putperest, pagan ya da “söz konusu kişinin dininden olmayan” anlamlarında kullanılırken, bu dönemde “ırksal karakteristik” anlamı diğerlerinin önüne geçmiştir. Marshall (1999, s. 215) ise etnik, etnisite terimlerinin ırk

terimine karşı olarak bulunduğunu ifade etmektedir. Buna göre bir etnik grubun üyeleri, irksal özelliklerine göre tanımlanmanın yanında din, dil, meslek ya da siyasi görüş gibi başka kültürel özellikleri de paylaşabilmektedir. Sözlük anlamı ile “Kalıtımsal olarak ortak fiziksel ve fizyolojik özelliklere sahip insanlar topluluğu. Soy. Bir canlı türünde aynı karakteri taşıyan canlıların oluşturduğu alt bölüm (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanan ırk kavramı, “ırk ayrımcılığı (bir gruba sadece toplumsal düzeyde belirli bir ırka ait fiziksel veya diğer özelliklere sahip olduğu için eşit olmayan muamele yapılması) ve ırkçılık (ırk ayrımcılığının konusu olan özellikleri, olumsuz değer biçilen toplumsal, psikolojik ya da fiziksel özelliklerle ilişkilendirilerek ırk ayrımcılığını destekleyen... inanç sistemi) (Marshall, 1999, s. 311)” gibi siyasi tutumlarla birlikte ele alınmaktadır.

Millet, “siyasi örgütlenmenin merkezi ilkesinin millet olduğu (Heywood, 2019, s. 206)” düşüncesine dayanan milliyetçilik siyasi ideolojisi için anahtar bir kavramdır. Bu kavram, liberalizme yaklaşan milliyetçilik içinde, yurttaş kavramı ile beraber ele alındığında kapsayıcı olabilirken, faşizme yaklaşan bir milliyetçilik içinde “etnisite ve ırk” kavramları ile birlikte ele alındığında dışlayıcı olabilmektedir.

2.2.9.5. Otorite

Her türlü siyasi ideoloji ile birlikte ele alınabilecek olan otorite kavramı, sözlükteki karşılığı olarak “Yaptırma, yasak etme, emretme, itaat ettirme hakkı veya gücü, yetke, sulta, velayet. Siyasi veya idari güç. Çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş, başarılı kimse (TDK, 2021).” anlamlarına gelmektedir. Cevizci (1999, s. 652), kavramı “Toplumsal bir sistem içinde ortaya çıkan kurumsallaşmış ve meşru güç; bu türden bir güce sahip birey.” olarak tanımlamaktadır. Weber (2005, s. 40) otoriteyi üç başlık altında incelemektedir. Bunlar yasal otorite, geleneksel otorite ve karizmatik otoritedir. Buna göre yasal otorite, önceden belirlenmiş kuralların meşruluğuna ve bu kurallara göre egemen konuma gelenlerin, diğerlerine emir verme hakkı olduğu düşüncesine dayanırken geleneksel otorite, çok uzun zamandır varlığını koruyan geleneklerin kutsallığına ve bu geleneklere göre gücü kullananların meşru olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Yasalar ve kurallardan ya da geleneklerden farklı olarak karizmatik otorite, düşünce ve inançlara göre değil kişilere göre ortaya çıkmaktadır. Bir bireyin diğerlerinden farklı, kutsal olarak görülmesi, örnek özelliklere sahip olması ya da kahraman sayılması, onun emirlerini ve egemenliğini meşru kılan özelliklerdir. Cevizci (1999, s. 652) bu üç otorite türüne iki tane daha ekleyerek beşli bir sınıflandırma yapmaktadır. Buna göre karizmatik otorite, “bir bireyin olağanüstü ya da dışı özelliklerinin sonucu olan ve yasal kurumlardan bağımsız

kazanılan”; geleneksel otorite “meşruluğu ve gücünü toplumsal ve kültürel geleneklerden alan”; meşru (yasal) otorite “toplumsal fonksiyonları düzenlemek ve denetlemek amacıyla yasa ya da hukuk tarafından kurulmuş”; meşru olmayan otorite “güç ve cebir yoluyla kazanılan ve ödül ve ceza sistemiyle sürdürülen”; rasyonel otorite ise “başka bir yer ya da kaynaktan sağlanamayacak bilgi, yarar ve çıkarları elde etmek için kendisine başvuru” otorite olarak tanımlanmaktadır.

Siyasi ideolojilerin karşılaştırmalı olarak otorite kavramına yaklaşımında Heywood’a (2017, s. 201) göre liberaller otoritenin, yönetilenin “rızası” ile, aşağıdan yukarıya doğru ortaya çıktığına inanmaktadır. Onlara göre düzenli bir toplumsal yapının temel şartlarından biri olan otorite; akılcı, amaca yönelik ve sınırlı olmalıdır. Muhafazakarlar ise otoritenin “doğal” ve gerekli olduğunu düşünmektedir. Onlara göre toplum içinde deneyim, statü ve bilgelik eşitsiz şekilde dağılmaktadır. Bu nedenle otorite “yukarıdan” uygulanmalı, yukarıdan aşağıya doğru ortaya çıkmalıdır. Otorite; saygıyı, sadakati ve toplumsal uyumu teşvik ettiği için gerekli ve yararlıdır. Sosyalistler için otoriteye kimin sahip olduğu önemlidir. Buna göre, genel olarak toplumdaki güçlü ve ayrıcalıklı olanların çıkarlarıyla bağlantılı görülen otoriteye şüpheyile yaklaşırlar. Ancak sosyalist toplumlarda kolektif yönetimin otoritesi, bireyselliği ve açgözlülüğü kontrol etmenin bir yolu olarak görülmektedir. Anarşistler ise otoritenin tüm biçimlerini gereksiz ve yıkıcı olarak görmektedir. Onlar için otorite, baskı ve sömürü ile aynı anlama gelmektedir. Otorite ile çıplak güç arasında bir ayrım olmadığı için, otorite üzerinde olduğu varsayılan tüm kontroller ve her türlü hesap verilebilirlik düşüncesi sahte ve yanıltıcıdır. Anarşistler ile bu kavram bağlamında tamamen zıt kutuplarda yer alan faşistlere göre otorite, vazgeçilmez bir kavramdır. Onlar otoriteyi toplumun genelinden, kitleden farklı olarak bazı yetenekli bireylerin sahip olduğu kişisel liderlik ve karizma nitelikleri ile ilişkilendirirler. Karizma sahibi otorite sorgulanamaz ve mutlaklıdır. Bu nedenle de totaliter bir yapısı vardır (Heywood, 2017, s. 201; 2019, s. 241).

Otorite, faşizm siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir. Aydınlanma ile birlikte gelişen ve insan aklına inanca dayanan bireycilik düşüncesini reddederek ortaya çıkan faşizm, otoritenin bireye ve akla dayalı siyasi ideolojilerde olduğu gibi aşağıdan yukarıya değil, yukarıdan aşağıya olduğu otoriter bir düzeni savunmaktadır.

2.2.9.6. Devlet

Devlet kavramı, sözlükte “Toprak bütünlüğüne bağlı olarak siyasal bakımdan örgütlenmiş millet veya milletler topluluğunun oluşturduğu tüzel varlık. Bu tüzel varlığın yönetim organları. Büyüklük, mevki. Mutluluk. Talih (TDK, 2021).” anlamlarına gelmektedir. Daha geniş şekilde “Bir toplumun yaşam biçimini belirleyen ve düzenleyen yetke ve bu yetkeyle ilgili organların ya da düzeneklerin tümü. Bir ulusta ya da bir toplumda askeri, siyasi, adli ve yönetsel kurumların oluşturduğu düzenek. Ortak yönetim düzeni ve ortak yasaları olan bir ulus ya da uluslar topluluğu (Timuçin, 2004, s. 131).”, “Toplumu yöneten kuralları belirleme yetkisine sahip olan özel bir kurumlar bütünü (Marshall, 1999, s. 146).” ve “Toplumu yöneten kurallar ve yasalar yaratma otoritesine sahip bir ayrı kurumlar kümesi... iktisat, okullar, toplum örgütleri benzeri örgütlü ve sürekli kurum ve davranış pratiklerinin bütün bir alanı olarak sivil topluma da karşıt olan bütünsel politik sistem (Cevizci, 1999, s. 224).” olarak tanımlanabilmektedir.

Devlet kavramı, Bloor’a (2010, s. 12) göre siyasi ideolojilerin tanımlanmasında ve insanlar tarafından algılanmasında merkezi bir rol oynamaktadır. Ona göre devletin toplumsal yapıdaki yerinin ne olacağı ve topluma hangi amaçlarla müdahale edebileceği gibi konular, ideolojik düşünce alanında önemli tartışmalara yol açmaktadır.

Heywood’a (2017, s. 141) göre liberaller, devleti toplumsal düzenin hayati bir güvencesi, toplumda rekabet halinde olan çıkarlar ve gruplar arasında “tarafsız bir hakem” olarak görmektedir. İki farklı liberal görüş için devletin rolü de farklıdır. Klasik liberaller, devleti “gerekli bir kötülük” olarak ele alırken, onun etkisi en aza indirilmiş halini, gece bekçisi gibi olan devletin erdemlerini yüceltmektedir. Modern liberaller ise devleti, insanların özgürlüklerini genişletecek ve onlar için fırsat eşitliği yaratacak bir yapı olarak görmektedir. Muhafazakarlar, devleti otorite ve disiplin sağlamak, toplumu kaos ve düzensizlikten korumak için gerekli görürler. Bu nedenle geleneksel olarak muhafazakarların tercihi güçlü bir devlettir. Ayrıca geleneksel muhafazakarlar, devlet ile sivil toplum arasında pragmatik bir dengeyi desteklemektedir. Yeni Sağ ise devletin ekonomik refahı tehdit ettiği ve aslında bürokratik kişisel çıkar tarafından yönlendirilebildiği düşüncesi ile mümkün olan en az etkili haline gelmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu bağlamda Yeni Sağ ve klasik liberaller ile neo-liberallerin devlet hakkındaki düşünceleri benzeşmektedir. Sosyalizm içinde devlet kavramı üzerine farklı görüşler bulunmaktadır. Buna göre Marksistler, devlet ile sınıf sistemi arasındaki bağı vurgulayarak, onu ya sınıf egemenliğinin bir aracı ya da sınıf gerilimlerini iyileştirmenin

bir yolu olarak görürler. Diğer sosyalistler ise devletin, ortak toplumsal çıkarların somutlaşmış hali olduğunu düşünmektedir. Anarşistler arasında devlet kavramı üzerinde herhangi bir fikir ayrılığı yoktur. Tüm anarşistler, devletin “gereksiz bir kötülük” olduğunu düşünerek onu tamamıyla reddetmektedir. Devletin zorunlu egemenliği ve zorlayıcı otoritesi; toplumdaki güç ve mülk sahibi ayrıcalıklıların çıkarlarını korumak için yasallaştırılmış baskı sistemi olarak görülmektedir. Buna göre tüm devletler, doğaları gereği kötü ve baskıcıdır. Faşistlerin bir kısmı (İtalyanlar) devleti, ulusal topluluğun farklılaşmamış çıkarlarını ve totalitarizme olan inançlarını yansıtan yüce bir etik ideal olarak görürken, diğerleri (Naziler) için devlet daha çok ırka veya millete hizmet eden bir araçtır. Feministler için ise ataerkil devlet, baskıcı erkek gücünün bir aracı olarak kadınları kamusal ve siyasi alandan dışlamaktadır. Ancak liberal feministler, olumsuz taraflarının yanında, devletin seçmenlerden ve toplumsal gruplardan gelen baskılarla bir reform aracına dönüşebileceğini düşünmektedir (Heywood, 2017, s. 141; 2019, s. 175).

Devlet, anarşizm siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir. Bunun temel nedeni, siyasi ideolojiler içinde devleti tamamen reddeden ve onu ortadan kaldırmayı amaçlayan tek ideolojinin anarşizm olmasıdır. Anarşizm içinde, diğer siyasi ideolojilerde olduğu gibi farklı yaklaşımlar olsa da, devletin ortadan kaldırılması konusunda bir fikir ayrılığı bulunmamaktadır.

Akılcı bireyler kendi hallerine bırakıldıklarında, onların uyum ve barış içinde birlikte yaşamayı tercih edeceklerini iddia eden anarşizm, insan doğası hakkında oldukça iyimser bir bakış açısına dayanmaktadır. Ütopik bir siyasi ideoloji olan anarşizm, toplumdaki ahlaksızlıkların ve kötülüklerin kaynağı olarak gördüğü devletin ve diğer kurumların “kötü ve gereksiz olduğu” düşüncesini (Bloor, 2010, s. 181-182) savunmaktadır. Toplumsal ve ahlaki kötülüklerin kaynağı olarak devleti gören anarşizm siyasi ideolojine göre, özünde iyi olan insan doğasını, devlet ve kurumlar “kötü ve ahlaksız” hale getirmektedir.

2.2.9.7. Toplumsal cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı, daha önce de belirtildiği gibi, Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde yer almamaktadır. Cevizci (1999, s. 849) kavramı “Cinsiyetin erkek ve dişi arasındaki biyolojik ayrıma karşılık geldiği yerde, eril ve dişil arasındaki, buna koşut, ama sosyo-kültürel eşitsiz bölünme.” olarak tanımlamaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramını sosyoloji alanyazınına katan (Marshall, 1999, s. 98) Ann Oakley cinsiyeti, erkek ve kadın arasındaki -cinsel organlardaki görünür farklılıklar, üreme işlevindeki

farklılıklar gibi- biyolojik farklılıklara atıfta bulunan bir kelime olarak tanımlamaktadır. Toplumsal cinsiyet ise ona göre kültürel bir konudur; erkeklik ve kadınlık biyolojik olarak değil, toplumsal olarak ortaya çıkmaktadır (Oakley, 1985, s. 16).

Siyasi ideolojilerin karşılaştırmalı olarak toplumsal cinsiyet kavramına yaklaşımında, Heywood'a (2017, s. 227) göre liberaller, liberalizmin temel dayanaklarından biri olan bireyciliğin "toplumsal cinsiyet körü" olduğunu düşünmektedir. Buna göre kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıklar, özel veya kişisel öneme sahiptir. Cinsiyet, toplumsal sınıf, etnik köken vb. gibi farklılıklar toplumsal olarak önemsizdir. Kamusal ve siyasi hayatta, tüm insanlar aralarında fark olmadan, ya da var olan farklar önemsizmeden, birer birey olarak kabul edilir. Liberallerden farklı olarak toplumsal cinsiyet ayrımlarının, toplumsal ve siyasi olarak önemli olduğunu düşünen muhafazakarlara göre bu ayrım nedeniyle, kadınlar ve erkekler arasındaki cinsel işbölümü doğal ve kaçınılmazdır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, toplumun organik ve hiyerarşik yapısını oluşturan etkenlerden biridir. Sosyalistler için, liberallere benzer şekilde, toplumsal cinsiyet öncelikli kavramlardan biri değildir. Toplumsal cinsiyet üzerinden yapılan ayrımcılıklar, ancak daha derin ekonomik ve sınıf eşitsizliklerini yansıtıyorsa onlar için önemli hale gelmektedir. Faşistler için toplumsal cinsiyet, insan topluluklarının temelinde yer alan doğal bir ayrımdır. Buna göre liderlik ve karar alma gibi görevler erkeklere uygunken, kadınlar onları destekleyici ikincil bir konumdadır. Feministler için ise toplumsal cinsiyet, muhafazakarlık ve faşizmde olduğu gibi doğal ve değişmez ayrımlar yerine; kültürel, toplumsal ve siyasi koşulların yarattığı durumlardan kaynaklanan farkları ifade etmektedir (Heywood, 2017, s. 227; 2019, s. 271).

Toplumsal cinsiyet, feminizm siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir. Kadın ve erkek arasındaki toplumsal farklılıklar, bu siyasi ideoloji içinde toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden tartışılmaktadır. Benzer şekilde, toplumsal ve kültürel olarak erkekliğin ve kadınlığın ne olduğu, yine toplumsal cinsiyet kavramı ile ilgili olarak ele alınmaktadır. Feminizm diğer siyasi ideolojilerden ve toplumsal hareketlerden farklı olarak "toplumsal cinsiyet hiyerarşisi"ni ön plana çıkarmaktadır (Özgün, 2014, s. 388). Buna göre iki cinsiyet üzerinden ikiye bölünen toplum yapısında, bu bölünmeyle ilişkili olarak gelişen hiyerarşik işlevler biyolojik farklılaşmayı belirlemektedir. Böylece toplumsal yapıda dişiler için, onları "toplumsal birer kadın" yapacak kültürel dayatmalar oluşurken, aynı zamanda erkekler için onları "toplumsal

birer erkek” haline getirecek kültürel dayatmalar meydana gelmektedir (Mathiue, 2009, s. 82).

2.2.9.8. Doğa

Sözlük anlamı ile “Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür. İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat. Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanan doğa kavramı, daha geniş şekilde “Bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümü... İnsanı çevreleyen ilksiz ve sonsuz bütünlük... (Hançerlioğlu, 1976b, s. 329).”, “Maddesel dünya. Fiziksel evrenin bütünü. Bir cinsin, bir türün, bir bireyin temel özellikleri (Timuçin, 2004, s. 154).” olarak açıklanabilmektedir.

Heywood’a (2017, s. 250) göre liberaller doğayı, insan ihtiyaçlarını karşılayan bir kaynak olarak görmektedir. Kendi başına bir değeri olmayan doğa, ancak insan tarafından bir değere dönüştürüldüğünde önem kazanmaktadır. İnsanların doğa üzerinde kurmaya çalıştığı egemenlik bu bağlamda liberaller için tartışmalı bir durum değildir. Muhafazakarlar tarafından doğa, acımasız ve sert yapısıyla insan varlığını şekillendiren, törenin ve ahlakın dışında bir mücadelenin yaşandığı alan olarak görülmektedir. İnsan, bütünsel bir varoluş perspektifinden doğanın bir parçası olarak görülebilir, ancak diğer canlılar karşısında her zaman üstün ve koruyucu olarak ayrı bir konuma da yerleştirilmektedir. Sosyalistler de liberaller gibi, doğayı sadece bir kaynak olarak görmüş ve o şekilde ele almıştır. Anarşistler doğayı, insanların toplumsal birliktelikleri ve gelişmeleri için örnek alınacak bir yer olarak görmektedir. Onlara göre düzensiz ve uyumsuz bir toplum yerine, doğa örnek alınarak daha basit ve dengeli bir toplumsal düzen oluşturulmalıdır. Faşistler için doğada, insanlar ve toplumlar arasında var olan ve onların kaçınılmaz olarak gördüğü mücadele, ilk haliyle yaşanmaktadır. Bu nedenle faşistler doğayı, insanların temel içgüdüleri ve ilkel yaşam güçleri ile ilgili karanlık ve mistik bir yer olarak tasvir ederler. Çökmekte olan akılcılıktan kurtulmak için insanların doğaya ihtiyaçları vardır. Feministler, muhafazakarlardan ve faşistlerden farklı olarak doğayı olumlu bir ortam olarak görmektedir. Kadınların, doğurganlıkları ve yetiştirme eğilimleri nedeniyle doğaya daha yakın olduklarını düşünürken, erkeklerin doğanın dışına çıktığını ve onunla çatıştığını varsayarlar. Çevreciler için doğa; insanları, insan olmayanları ve cansız dünyayı birbirine bağlayan, doğru yaşama bilgisinin kaynağıdır (Heywood, 2017, s. 250; 2019, s. 294).

Doğa, çevrecilik siyasi ideolojisi için anahtar bir kavram niteliğindedir. Diğer siyasi ideolojiler arasında doğayı görmezden gelenlerin yanında onu önemseyenler olsa da, sadece çevrecilik doğa kavramını ve insanların doğa ile ilişkisini siyasi odağının merkezine koymaktadır. Çevreciliğin insan ve doğa ilişkisine yaklaşımı, bir siyasi ideoloji olarak çevreciliğin yaratmak istediği toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasi vb. değişikliklerin temelini oluşturmaktadır. Buna göre insan merkezli bir düşünme şekliinden kurtulmak, insan ve doğa ikiliğini ortadan kaldırıp insanı doğanın bir parçası, diğer parçalarından daha önemli ya da önemsiz olmayan, onlarla eşit olan bir parçası olarak görebilmek, sadece diğer canlılar için değil, insanlar için de daha yaşanabilir ve adil bir dünya kurmak için gereklidir.

2.3. Sinema ve İdeoloji

Sinemanın ortaya çıkması ile akademik alanyazında bir çalışma alanı olarak yer alması arasında uzun bir süre geçmiştir. Ancak sinema, sosyal bilimlerin araştırma konularından biri olduktan sonra sinema tarihi geriye dönük olarak çözümlenmiş, ilk yapılan filmlerden itibaren sinemanın ideoloji ve siyaset ile ilişkisi, diğer birçok konu başlığı ile birlikte araştırılmıştır. Sinema ve siyaset ilişkisi üzerine yazdığı eserinde³⁸ Mike Wayne (2009, s. 9), tüm filmlerin “politik (siyasi)” olduğunu, “ancak her filmin aynı tarzda politik” olmadığını ifade etmektedir.

İdeolojinin üretilmesi, aktarılması ve yeniden üretilmesi süreçlerinde önemli bir yeri olan sinemanın bu süreçlere hangi düzeyde dahil olduğu, sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında yapılan ilk tartışmalarda teknolojik bir araç olarak sinemanın teknik özellikleri üzerinden ele alınmıştır. 1950’li yıllardan itibaren Fransa’da, *Cinethique* ve *Cahiers du Cinema* gibi dergilerde yazan eleştirmenler, sinemada kullanılan “alıcı”nın (kameranın) doğası itibarıyla ideolojik olduğunu iddia etmişlerdir. Sinemanın yapısı (maddi özellikleri) gereği ideoloji ile iki şekilde ilişkili olduğunu ifade eden Fargier’e (1970’den aktaran Lebel, 1974, s. 31-33) göre bunlardan ilkinde, sinema ideolojiyi yeniden üretmektedir. Mevcut ideolojileri yansıtan sinema, böylece kasıtlı olarak ya da olmayarak bu ideolojilerin yaygınlaşmasını sağlamaktadır. İkinci olarak sinema “gerçeğin izlenimi”ni oluşturarak “kendine özgü bir ideoloji” üretmektedir. İdeolojiyi “gerçeğe benzer görünümünün bütünü” olarak tanımlayan Fargier’e göre sinema yansıttığı ideolojiyi, onu gerçekmiş gibi ortaya koyarak, güçlendirmektedir. *Cahiers du*

³⁸“Politik Film: Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği (Mike Wayne, 2009, Yordam Kitap)”

Cinema yazarlarından Comolli ve Narboni, sinema ve ideoloji üzerine yazdıkları eserlerinde bu ilişkiyi şöyle açıklamışlardır:

Açıkça, sinema gerçekliği 'yeniden üretir', kamera ve film malzemesi bunun içindir ve ideolojiyi ifade ederler. Ancak film yapımının araçları ve teknikleri, 'gerçekliğin' bir parçasıdır ve dahası 'gerçeklik', hakim ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, kameranın "somut gerçekliği" içinde dünyayı kavrayan tarafsız bir araç olduğu yönündeki klasik sinema teorisi son derece gerici görünmektedir. Kameranın gerçekte kaydettiği şey, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, kuramsız, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema, dünyanın kendi kendine iletişim kurduğu dillerden biridir... Dolayısıyla bir film yapmaya başladığımızda, ilk çekimden itibaren şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideolojiyle kırıdıklarında göründükleri gibi yeniden üretme zorunluluğuyla karşılaşırız. Bu, üretim sürecindeki her aşamayı içerir: konular, tarzlar, biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizmektedir. Film, kendini gösteren, kendi kendine konuşan, kendisi hakkında öğrenen bir ideolojidir (Comolli ve Narboni, 1996, s. 60-61).

Sinema üretiminde teknik araçların doğrudan ideoloji ile ilgili olduğu düşüncesini eleştiren Lebel (1974, s. 35,36), alıcının (kameranın) “kendiliğinden ideolojik bir aygıt” olmadığını ifade etmektedir. Ona göre kamera, kendi başına bir ideoloji üretmediği gibi egemen ideolojiyi de yansıtmak zorunda değildir. İdeolojik açıdan tarafsız bir makineden ibarettir ve bilimin kurallarına göre işlemektedir. Ancak diğer bütün araçlar gibi, sinema da ideolojik amaçlarla kullanılabilir. Alıcı ideolojik bir araç olmasa da sinema, bu bağlamda “bir ideoloji iletme aracı” olarak işlev görmektedir. Buna göre sinema içinde üretildiği koşulları belirleyen egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu durum alıcının yapısıyla değil, egemen ideolojinin “sinema üzerindeki egemenliği” ile ilgilidir.

Sinemanın teknik özelliklerinin yanında, bu teknik araçların nasıl kullanıldığı da ideoloji ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Diğer sanat yapıtlarına benzer şekilde biçim ve içerik olarak ayrılarak beraber ve ayrı şekilde incelenen sinema ürünleri, bu iki alanda farklı şekillerde ideoloji üretimine katkı sağlamaktadır. Jameson (1983, s. 127) genel olarak sanat eserleri için geçerli olacak şekilde biçimin “...içkin olarak ve özünde kendi başına...” bir ideoloji olduğunu ifade etmektedir. Sinema özelinde kullanılan biçimler için bu durumu Kolker (1999, s. 30) şu şekilde açıklamaktadır: “Sinema gerçekliği kurmacanın biçimleri içinde işlemekten geçirir... kurmacanın biçimlerini sinemasal gerçekleri yaratmak için kullanır, böylece dışsal gerçekliği ima eder, akla getirir, onun yerine geçer. Sinema bir sunum, bir araçtır”. Buna göre sinemanın bu sunumu, izleyicinin onayladığı ya da karşı çıktığı olayları, jestleri ve imgeleri kullanarak bunların yarattığı korkuları, arzuları, tutumları, duyguları ve bakış açılarını içermektedir. Bir filmin kurmaca anlatısı, izleyicinin kendisi ile dünyanın çeşitli görünümünün örgütlenmesinden oluşmaktadır. Bu örgütlenme “masum” değildir ve sinema üretimini

yapanların seçtiği konu ile o konunun “sinema biçimleri içinde” nasıl gösterileceği üzerine yaptıkları tercihler tarafından belirlenmektedir. Bu üretimde “kullanılan biçimlerin görünmez olması”, gerçeğin yerine geçen ya da bir sunumu olan anlatıların öyle değilmiş gibi gösterilmesi, “kurmacanın biçiminin kurmacanın kendisinin gerisinde” kalması ve bu sayede kurmacanın “gerçek ve aracısız” olduğuna dair bir yanılsaması yaratılması, izleyici ile bu tercihlere göre bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır (Kolker, 1999, s. 30). Benzer şekilde Ryan ve Kellner (2010, s. 17-18), sinemanın temsil geleneklerinin ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlediğini ifade etmektedir. Onlara göre “anlatının kapanma tarzı, görüntülerin sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenlenme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu...” gibi biçimsel gelenekler, filmde anlatılanların “belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı” olarak değil de “nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri” olarak algılanması için yanılsama yaratarak belirli bir ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunmaktadır.

Biçimsel özelliklerin yanında filmlerin konuları ve tematik özellikleri de ideoloji ile ilişkilerinde belirleyici olmaktadır. Dünya çapında izlenen filmlerin büyük bölümünü “ticari, popüler, klasik, Hollywood tarzı” filmlerin oluşturduğunu ifade eden Yılmaz’a (2002, s. 13) göre bu tür filmler, “...kendi biçimlerini ya da oluşturulma tarzlarını gizledikleri için...” izleyiciler bu filmlerle tematik düzeyde ilişki kurmaktadır. İnsanların içinde yaşadıkları gerçeklikten uzaklaşmasını sağlayan, üretilen filmlerin çoğunluğunu oluşturan “kaçışçı” sinema; kendilerine sunulan ürünleri sorgulamayan, filmlerde gösterilen dünyayı sonuna kadar yaşayan, “kendilerini ezen, bağımlı konuma getiren, hiçleştiren, yabancılaştıran, örseleyen” bir dünyadan bir film süresi boyunca uzaklaşan insanların eğlenmesini ve unutmasını amaçlamaktadır ve bu bağlamda izlenen filmlerin büyük çoğunluğu ideolojik bir işlev yüklenmektedir. Filmlerin içeriği ile ilgili bu tematik tercihlerin oluşumunu Kolker şu şekilde açıklamaktadır:

Filmler başlangıçta işçi sınıfından izleyiciler için yapıldı. Ama ekonomik gerçeklik işçi sınıfı semtlerindeki gösterimlerden büyük miktarda para kazanılamayacağını gösterdi. Kar ve saygınlık yalnızca paralı ve itibarlı izleyiciden gelebilirdi. İki şey acilen bu grubu çekmeyi gerektirdi: şık bir gösterim ve yumuşak, görünüşte son derece zararsız ahlak anlayışı ile üst sınıf ahlakının da savunabileceği cinsel duyguları okşamayı birleştiren bir film içeriği. Amerikan sinemasında (ama asla bununla sınırlı olmayan) sonuç 1910'ların başında başlayan ve çeşitli eğrilerle 1940'ların başına kadar süren bir ideolojik düzenlemeydi. Film izleyicisinin deneyiminin karmaşık ekonomik, politik ve psikolojik özellikleri, yaşamı basitleştirerek yumuşatan ve ekonomik eşitsizliği, "böylesi bir eşitsizliğin mutluluk için bir önemi yoktur" anlayışıyla inkar eden görüntüler içinde büyük ölçüde tersine çevrildi. Bu, iyi karakterlerin evlendiği ve orta sınıf yaşamına kavuştuğu, itaat ve fedakarlığın

ödüllendirildiği bir ıslah etme sinemasıydı. 1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bu güne kadar beslediği bir model oluşturdu. Amerika'nın yarattığı ve dünyayla paylaştığı egemen sinemada, egemen ideoloji nadiren sorgulandı ve politik bir bağlam nadiren kabul edildi, çözümlendi ya da eleştirildi (Kolker, 2010, s. 26).

Filmlerin, biçimsel ve tematik tercihlerin yönlendirmesiyle herhangi bir durumu yansıtmak yerine, o durumun tasarlanmış belirli bir biçimini sunarak çeşitli tezler ileri sürdüğünü ifade eden Ryan ve Kellner'a (2010, s. 18) göre, filmler bunu yaparken ayrıca izleyiciye “belli bir konumu ya da bakış açısını” telkin etmektedir. Kullanılan biçimsel gelenekler, filmin yapaylığını unutturarak bu konunun içselleşmesini sağlamaktadır. Filmlerin konu seçimlerinde ve bu konuların işlenişinde kullanılan “eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler” gibi tematik gelenekler, gerçek dünyanın toplumsal değerleri ve kurumları ile ilişki içinde gelişen anlatının, bu kurum ve değerlerin “değişmez bir dünyanın” doğal ve açık göstergeleri olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu şekilde izleyici, adaletsiz ve akıldışı tarafları da olsa bir bütün olarak içinde yaşadığı toplumsal düzeni benimsemektedir. Suç ya da savaş gibi toplumun yapısal sorunları, kişilerin hayatı üzerinden oluşturulan anlatılar ile aktarılacak var olan sistem iyi ve ahlaklı gösterilmektedir. Özdeşleşme, kamu düzeninin temsilcileri üzerinden sağlanarak insanların “sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme” katılımı ideolojik olarak kolaylaştırılmaktadır.

Louis Gianetti (2014, s. 405), filmleri anlamak üzerine yazdığı eserinde filmlerin ideolojik açıklık derecelerinin oldukça değişken olduğunu ifade etmektedir. Bu ideolojik açıklık derecelerinin daha kolay anlaşılabilmesi için onları üç geniş kategori altında sınıflandırmaktadır. Bu kategoriler *yansız* (neurtal), *örtük* (implicit) ve *açık* (explicit) olarak ideolojik filmlerdir. Benzer şekilde Kellner'a (2011, s. 14) göre de “Filmlerin siyasi ideolojileri kimi zaman örtük” olabilirken, “...kimi zaman da oldukça açık...” olabilmektedir.

Gianetti'nin sınıflandırmasındaki yansız filmler, kaçış filmleri ve hafif eğlence filmleri, anlatının sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesini sağlayarak toplumsal ortamı yumuşatmayı amaçlamaktadır. Anlatıların vurgusu karakterlerin kendileri uğruna eylem, zevk ve eğlence peşinde oluşlarındadır. Doğru ve yanlış gibi kavramlar, yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Bu kategorinin en uç örneklerinde, neredeyse ideolojiden yoksun ve sadece estetiğe dayalı filmler bulunmaktadır. Örtük filmlerde ise kahramanlar ve antagonistler, çelişkili değer sistemlerini temsil etmektedir. Ancak bu çelişkiler üzerinde

açıkça durulmaz. Anlatı ilerledikçe izleyicilerin, filmdeki karakterlerin neyi temsil ettiğini akıl yürüterek anlaması gerekmektedir. Açık filmlerde, anlatı tematik olarak yönlendirilir ve bu filmler eğlendirme kadar öğretmeyi veya ikna etmeyi de amaçlamaktadır. Bu filmlerde belirli siyasi ideolojiler açıkça savunulmakta ya da eleştirilmektedir (Gianetti, 2014, s. 405).

2.4. Auteur

Sinemada üretimin kolektif olarak yapılması ve sinema filminin birden fazla insanın eseri olması, bu alanda sanatçının, üreticinin kim ya da kimler olduğu, ürünün son hali üzerinde kimin ya da kimlerin söz sahibi olduğu konularında tartışmalara neden olmuştur. Sinema tarihi boyunca devam eden bu tartışmalar, *auteur* kavramı etrafında şekillenmiştir.

Auteur kavramı, sinema alanında ilk olarak 1910’larda Almanya’da (*Autorenfilm*), daha sonra 1920’lerde Fransa’da (*auteur*) kullanılmıştır. Bu iki ülkede başlayan tartışmaların odağını, filmde belirleyici olanın senaryo mu yoksa yönetmen mi olduğu sorusu oluşturmaktadır (Hayward, 2012, s. 49). Bu dönemdeki tartışmalar uzun sürmemiş ve sinema alanyazınında etkili olmamıştır. *Auteur* kavramının sinema alanında yaygın olarak ele alınması ve tartışılması 1950’lerden sonra gerçekleşmiştir.

Andras B. Kovacs’a (2010, s. 230) göre *auteur* kavramının doğuşu “yaratım sürecinde yönetmenin özerkliğinin yapımcının ya da yazarın rolüne eşit olduğu ve dahası filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğu fikrinin yaygın kabulü anlamına” gelmektedir. Bu yaklaşım, 1960’lar ve 1970’lerde sanat sinemasındaki üretimi belirleyen egemen ideoloji haline gelmiştir. Yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliği fikri daha önce, özellikle avangard sinema içinde tartışılabilir da genel olarak kabul görmemiştir. Kovacs’a göre bu durumun önündeki önemli engellerden biri yasal düzenlemelerdir. Öyle ki, Fransa’da bile 1957’ye kadar yasaya göre filmin yaratıcısı ve sahibi yapımcı olarak görülmektedir.

Susan Hayward (2012, s. 52) *auteur* yaklaşımının tarihsel gelişimini üç döneme (aşamaya) ayırmaktadır. Bunlardan ilki kavramın yaygın olarak tartışılmaya başlandığı 1950’lerdir. Cahiers du Cinema yazarlarının ortaya atıp tartıştığı *auteur politikası* (politique des auteurs) döneminde *auteur*, yani filmin yönetmeni, yaklaşımın merkezine alınmış ve sinema filminde anlamın üreticisi olarak görülmüştür. İkinci dönem, 1960’ların sonunda *auteur* kavramının yapısalcılık ile birlikte ele alınmasıyla başlamıştır.

Üçüncü dönemde, 1970'lerde ise post-yapısalcılık düşüncesi *auteur* yaklaşımı etkilemiş, tartışmalara göstergebilim, psikanaliz, feminizm ve yapıçözüm gibi kavramlar dahil olmuştur.

Auteur kavramının ilk döneminde, sinema kamerasını *kamera-kalem* olarak tanımlayan Alexandre Astruc'un makalesi, Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema* yazarlarının sinemada yönetmeni yüceltmek için kullandıkları *auteur politikası* (politique des auteurs) ve *auteur* yaklaşımını bir kuram olarak ele alan ABD'li sinema eleştirmeni Andrew Sarris'in tanımladığı *auteur* kuramın özellikleri öne çıkmaktadır.

Astruc'un 1948 tarihli *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem* adlı makalesi, *auteur* kavramının gelişimine önemli katkıda bulunmuştur. Astruc (2010, s.22-23) makalesinde sinemanın, resim ve roman gibi diğer sanatlara benzer şekilde, bir ifade aracına dönüştüğünden ve bir *dil* haline geldiğinden bahsetmektedir. Sanatçının düşüncelerini ifade ettiği dil olan sinema ona göre, fikirlerin doğrudan filme yazılmasının mümkün olacağı bir forma yönelmektedir. Daha önceki dönemde sinema bir gösteri ve eğlence olarak görülmenin ötesine geçememişken, *kamera-kalem (camera-stylo)* olarak tanımladığı çağda sinema, yazı dili kadar esnek ve incelikli bir araç haline gelmiştir. Astruc, film yönetmeninin yaratıcılığını yazarın yaratımına benzetmektedir. Bu nedenle edebi yapıtın yazarın düşüncelerinin ve duygularının dışavurumu olmasına benzer şekilde film, yönetmenin düşüncelerinin ve duygularının doğrudan dışavurumudur ve bu durumda yönetmeninin film üzerindeki etkisi yapımcıdan daha fazladır. Kovacs'a (2010, s. 231) göre yönetmenin *auteur* olması fikrinin kuramsal olarak ilk ortaya çıkışı edebi yaratımla ilişkilendirilmiştir. Buna göre bir film yönetmeninin, filmin yaratıcısı olarak yapımcının yerini alması için, onun edebi yaratım anlamında bir yaratıcı (*auteur*) olması gerekmektedir. Bu bağlamda Kovacs'a göre bir film yönetmenini bir *auteur* olarak tanımlamak, Astruc için yönetmenin edebi malzeme üzerinde belirleyici olması anlamına gelmektedir. Bu durumda ise film yönetmeni, teknik olarak ya kendi senaryosunu yazmalıdır ya da filmin arkasında geleneksel anlamda edebi bir malzemenin olmaması gerekmektedir.

Auteur kavramı, daha sonra yaygın olarak kullanılacağı şekliyle ilk kez Fransız film eleştirmeni ve yönetmen François Truffaut tarafından kullanılmıştır. Daha sonra bu kavram, *Cahiers du Cinema*'da yazan eleştirmenlerce tartışılmıştır. Bu tartışmalarda yönetmen, filmin estetiğinden ve mizansenden sorumlu kişi olarak görülmüştür. Bazin,

auteur yaklaşımı “sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak” olarak özetlemektedir. *Auteur* eleştirmenleri, var olan baskın geleneklere ve verilen metne sadık kalan yönetmenleri *metteurs-en-scene* (sahneye koyan kimse), mizansenini kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan yönetmenleri ise *auteur* olarak birbirinden ayırarak tanımlamışlardır (Stam, 2014, s. 96).

ABD’li sinema eleştirmeni Sarris, 1962 yılında *auteur* kavramını *Auteur Kuramı* olarak tanımlamıştır. Sarris’e (2010, s. 41-45) göre *auteur* kuramı, üç önemli önermeden yola çıkarak yönetmenleri incelemektedir. Bunlardan ilki teknik yeterliliklerdir. Sarris’e göre bir yönetmenin *auteur* olabilmesi için öncelikle teknik olarak yeterli olması gerekmektedir. İkinci olarak yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliği olmalıdır. Buna göre yönetmen yaptığı bir grup filmde “çeşitli üslup karakteristikleri” sergilemelidir. Bunlar onun imzası olacaktır. Bir filmin görünüşü ve seyri ile yönetmenin düşünceleri ve hisleri arasında ilişki olmalıdır. Sarris bu konuda ABD’li yönetmenlerin diğer ülkelerdeki yönetmenlere göre çoğunlukla daha üstün olduklarını düşünmektedir. Bunun nedeni ise ABD sinemasında yönetmenlerin büyük bir kısmının siparişe çalışması ve bu nedenle yönetmenin, kişiliğini filmin edebi içeriğinde değil de görsel malzemesinde gösterebilmesidir. Başka bir deyişle yönetmen, çekeceği filmin konusunu ve senaryosunu, yani içeriğini kendi belirleyemediğinden ona kendini göstermesi için kalan tek alan filmin biçimi olmaktadır. Bu nedenle ABD’li yönetmenler, yaptıkları filmlerin görselliklerinde takip edilebilecek üslup karakteristikleri sergileyebilmektedirler. *Auteur* kuramın ele aldığı üçüncü önerme olarak Sarris, *işsel anlamı* tanımlamaktadır. “*Auteur* kuramın üçüncü ve son önermesi işsel anlamla ilgilidir; bir sanat olarak sinemanın nihai zaferi.” İşsel anlam ona göre bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden ortaya çıkmaktadır. Sarris, iş anlamı ayrıca mistik bir şekilde *ruhun coşkusu* olarak da adlandırmaktadır. Ruhtan kastettiğini de “bir kişiyle diğeri arasında, diğeri her şey eşit olduğunda elle tutulamayan bir farklılık” olarak tanımlamaktadır.

Başka bir ABD’li sinema eleştirmeni Pauline Kael, Sarris’in ortaya koyduğu şekli ile *auteur* kuramını eleştirmiştir. Sarris’in kuram için ilk önerdiği şart olan teknik yeterlilik konusunda Keal (2010, s. 47-57), iyi bir teknisyen olmayan bir sanatçının da yeni standartlar yaratmasının mümkün olduğunu iddia etmiştir. Yönetmen, film yapmanın temel yöntemleri ve zanaatkarlık kısmını iyi bilmeden de muhteşem filmler

yapabiliyorsa, bu onun çalışma biçimini oluşturmaktadır. Bunun yanında Keal tüm sanat dallarında üretimin parçası olan diğer kişilerin de bir değerlendirme faktörü olduğunu, asıl bu kişiliklerin ayırt edilebilir olup olmadığının değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Kael'e göre ayrıca bir yönetmenin en kötü filmleri kişiliğinin farkında olduğumuz filmleridir; çünkü bu filmlerde daha önceki filmlerine gönderme yapmaktadır. Bu nedenle Keal, Sarris'in ayırt edilebilir kişilik konusunu bir değerlendirme kriteri olarak almış olmasını doğru bulmamaktadır. Bir yönetmenin iyi ve kötü filmlerini bir arada değerlendirmek, ona yapılmış bir hakaret olacaktır. Çünkü bu durum, bir kıyafeti sadece Dior olduğu için beğenmekten farksızdır.

Robert Stam'a (2014, s. 95) göre *auteur* kuramı, Hollywood stüdyolarında çalışan yönetmenlerin bile kendi içlerinde güçlü olup, "yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik" gösterebileceğini öne sürmektedir.

ABD'de en iyi bilinen film kuramının *auteur* kuramı olduğunu belirten J. Dudley Andrew (2010, s. 45), bunun yanında *auteur* kuramının bir kuramdan daha çok eleştirel bir yöntem olduğunu ifade etmektedir. Buna göre bütün eleştirel yöntemlerde olduğu gibi, *auteur* kuramı da belli teorik ilkelere dayanmaktadır ve sadece belirli bir fenomenin tikel örneklerinin ve uygulamalarının değerlendirilmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Ancak bu eleştirel yaklaşım, genel fenomenin sistematik bir biçimde anlaşılması için yeterli değildir ve bu nedenle ele aldığı konunun genel özellikleri, bu kuramlaştırma çabasının dışında kalmaktadır. *Auteur* yaklaşımın nesnesi, tekil bir film ya da tekil bir yönetmendir.

Robert Kolker'e (2009, s. 168-174) göre sinemada yaratıcı birey (*Auteur*) miti, 2. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasında yaşanan politik ve ekonomik sorunlar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, bir taraftan ABD sinemasını açıklarken diğer taraftan da kendi ülke sinemalarındaki filmlerde sevmedikleri özelliklere tepki gösteren bir grup Fransız entelektüelin savaş sonrasındaki çalışmalarında gelişmiştir. Fransız eleştirmenler, yönetmenlerin filmlerindeki stilistik devamlılığın ilkelerini ortaya koymuşlardır. *Auteur* kuramın ilkeleri tartışmalı olarak yönetmenin bir filmin yapısındaki kontrol edici güç olduğunu düşüncesine dayanmaktadır. Kolker, bir *auteur*ün sinemasını incelemenin, bir roman yazarının, şairin ya da ressamın sanatını incelemek gibi olduğunu, bu yolla "tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbirleriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntülerin nasıl benzer yollarla oluşturulduğunu, tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin sanatçının yapıtında nasıl ortaya çıktığını"

keşfetmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Ona göre böylece *imzasını* tanıyarak bir yönetmene daha da yakınlaşılabılır, edebiyatta, resimde ya da müzikte olduğu gibi yaratıcı bir kişilik anlaşılabilir. Bu bağlamda Kolker, *auteur* kuramının gelişmesinin akademik bir disiplin olarak film incelemelerini olanaklı kıldığını iddia etmektedir. Bir roman incelenirken, eğer roman ortak yazılmamışsa, anonim bir yaratıcılıktan bahsedilmez. Burada yazar ve yapıt birbiriyle ilişki içindedir. *Auteur* olarak yönetmeni tartışmak da sinemayı diğer insan bilimleri ile aynı araştırma alanına koymaktır. Buna göre daha öncesinden farklı olarak, birey ile yapıt arasında ilişki kurabilmekte, tek bir imgelemin geliştirdiği anlam ve stilin yapıları çözümlenebilmektedir. Bir yönetmenin, tek bir imgelemin birden fazla filmle ilişkilendirilmesi, sinema araştırmalarında, sinemanın anonim bir ticari biçim olarak değersiz bir durumundan, ciddi bir sanatçının yaratıcı dışavurumu düzeyine yükselmesine olanak sağlamıştır. Kolker'e göre *auteur* kuramından sonra sanatsal olgunluğa ulaşan birçok ABD'li yönetmen, kuramın bireysel dışavurum çağrısından etkilenmiştir. Klasik Hollywood stilini ve bu stilin hikayeyi fark ettirmeden anlatma yöntemini benimsemiş daha önceki yönetmenlerden farklı olarak, özellikle kariyerine 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında başlayan bazı çağdaş yönetmenler, stillerini gizlememeyi ve insanlara film izlediklerini unutturmamayı tercih etmektedir.

Peter Wollen'a (2004, s. 68) göre *auteur* kuramı, Amerikan sinemasının ayrıntılı bir şekilde incelemeye değer olduğu ve "üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmaya bırakılmış bir *auteur*ler yığını tarafından" yapılmış olduğu inancından doğmuştur. Düzensiz bir şekilde gelişen, hakkında programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayımlanmayan *auteur* kuramı, bu durumun sonucunda "oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale" gelmiştir.

Hayward (2012, s. 52), 1950'lerdeki *auteur*ün ilk dönemini, bu dönemde *auteur* dışındaki diğer şeyler göz ardı edildiği için eleştirmektedir. Ona göre bu tartışmalarda bağlam, izleyici ve ideoloji eksiktir. Bu bağlamda *auteur*ü her şeyin merkezinde ve filmdeki anlamın tek üreticisi olarak görmek kısıtlı bir bakıştır.

Auteur yaklaşımının gelişmesindeki ikinci dönemde, 1960'ların sonunda, *auteur* kavramı yapısalcılık yaklaşımı ile birlikte ele alınmaya başlamıştır. Hayward'a (2012, s. 54) göre bu dönemde *auteur* yaklaşım üzerine çalışanlar, yapısalcılık ve *auteur* arasında kurulacak ilişkinin *auteur* kavramı için nesnel bir temel oluşturmaya imkan yaratacağı ve

auteur kuramını romantik öznelikten kurtaracağı düşüncesindedirler. Ayrıca *auteur* kurama “bilimsel meşruiyet kazandırma” ihtimalinin yanında yapısalcılık, bütüncül bir yapı oluşturma amacında olması nedeniyle, sinema kuramı alanında çalışanlara çekici gelmiştir. Tudor’un (2011, s. 124) ifadesi ile bu dönemde “*Auteur* ilkesinin kullanımında tematik yapıya yapılan vurgu, diğer disiplinlerden alınan yöntem bilimlerin, özellikle de yapısal dilbilim ve antropolojiden ödünç alınan tekniklerin filme uygulanmasına yönelik bir ilgiye yol açmıştır.”

Andrew M. Butler’a (2011, s. 42) göre İngiliz eleştirmen Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (1969) adlı kitabında, “izleyici tarafından inşa edilen yönetmen kimliğinin bu konumunu yapısalcı ya da gösterge bilimsel kuramı uygulayarak somutlaştırmıştır.” Kolker (2009, s. 172), bir *auteur* yönetmenin birkaç filminin incelenip onun “stilistik özelliklerini, dünyadaki insanlara bakışını, politika, tarih, toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşüncelerini” ortaya çıkarmanın mümkün olduğunu ve bu öğelerin o yönetmenin diğer filmlerinde, ona özgü özellikler olarak saptanabileceğini ifade etmektedir. Wollen ise benzer bir yaklaşımı yapısal terimlerle ortaya koyarak bir *auteur*’ün sineması ele alındığında, o yönetmenin bütün filmlerindeki çeşitli anlatı özelliklerini çözümleyerek yönetmenin, “dünyayı sinemasal olarak görme ve anlama biçimlerinin bir tür soyut modeli olan temel tematik ve stilistik öğelerin” yapısının keşfedilebileceğini iddia etmektedir. Bu öğelerin oluşturduğu model, o *auteur* yönetmenin her filmindeki biçim ve içeriğini ortaya çıkaran bir şablon olarak kullanılabilir. Jean Renoir ise bu yaklaşımı destekleyen daha doğrudan bir ifade ile, “bir yönetmenin kariyeri boyunca sadece bir film yaptığını” söylemiştir (Aktaran Kolker, 2009, s. 173).

Diğer bir İngiliz eleştirmen, Geoffrey Nowell-Smith’e göre *auteur* kuramı gelişirken bu yaklaşımın sinema alanında ortaya çıkardığı en önemli düşünce, bir yazarın, yaratıcının ortaya koyduğu eserin tanımlayıcı özelliklerinin, her zaman ilk anda görülebilen özellikler olması gerekeceğidir. Bu yüzden eleştiri, eserin konusunun ne olduğunu, bu konunun nasıl ele alındığını ve ilk anda görünen yüzeysel karşıtlıkları incelerken bunların altında yatan temel ve anlaşılması kolay olmayan motiflerin özünü inmeyi amaçlamalıdır. Bu altta yatan motifler ile oluşan desen, o esere özgünlüğünü vermektedir. Bu özgün yapı, eseri içsel olarak tanımlar ve diğer eserlerden ayırt edilmesini sağlar. Bu, eleştiri yapan kişi için “vazgeçilmez olan yapısalcı yaklaşımdır” (Aktaran Wollen, 2004, s. 72).

Hayward (2012, s. 52), ikinci aşama olarak tanımladığı yapısalcılık döneminde, *auteur* çözümlemelerde anlamın dilbilimsel, toplumsal, kurumsal vb. yapılar tarafından üretildiği sonucuna ulaşıldığını, metinlerdeki yapılarının altının çizildiğini ifade etmektedir. Ancak ona göre bu dönemde de izleyici ve ideoloji göz ardı edilmiştir. 1970’lerde ise, üçüncü aşama olarak tanımladığı dönemde Hayward’a göre post-yapısalcılık *auteur* kuramı etkilemiş, böylece göstergebilim, psikanaliz, feminizm ve yapıçözüm gibi yaklaşımlar *auteur* çözümlemelerde etkili olmuştur. Bu dönemden itibaren “metinlerin ve öznelerin ne yaptığını ve karşılıklı etkileşimin nasıl anlam ürettiğini gösteren parametrelerin kuruluşunu mümkün kılan” bir paradigma *auteur* kuramı yönlendirmeye başlamıştır.



3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeline, çalışmanın evren ve örneklemine yer verilmiş, verilerin nasıl toplandığı açıklanmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmanın yöntemi *Nitel Anlatı Çözümlemesi* olarak tasarlanmıştır. Yöntem tasarlanırken anlatı, üç alt başlıkta incelenip çözümlenmektedir. Bunlar anlatının metin kısmını oluşturan “senaryo”, bu metnin nasıl görsel işitsel hale getirildiğini belirleyen “teknik özellikler” ve son olarak anlatının, aktarıldığı koşullar ile ilişkisine odaklanan “bağlam” kısımlarıdır.

Çalışma için nitel bir tasarımın tercih edilmesi, öncelikle nicel ve nitel tasarımların temel farklarından kaynaklanmaktadır. Neuman’a (2006, s. 21) göre nicel yaklaşım nesnel olguları ölçmeyi amaçlarken, nitel tasarımlar toplumsal gerçeklikleri ve kültürel anlamları inşa etmektedir. Nicel çalışmalar değişkenlere odaklanırken, nitel çalışmalar etkileşim içindeki süreçlere ve olaylara odaklanmaktadır. Nicel yaklaşım değerlerden bağımsızken, nitel yaklaşımda değerler açıkça görülecek şekilde bulunmaktadır. Nicel araştırmalar bağlamdan bağımsız olma çabası içindeyken, nitel araştırmalar durumları bağlamlarla inceler. En belirleyici özellik olarak da nicel çalışmalarda araştırmacı tarafsız olduğunu iddia ederken, nitel çalışmalarda araştırmacı yaptığı çalışma ile ilişki içindedir ve onun bir parçasıdır.

Punch (2014, s. 132) nitel araştırma yöntemini karmaşık, değişken, tartışmalı olarak tanımlamaktadır. Birçok yöntem ve araştırma uygulamasının olduğu nitel araştırma alanı bu bağlamda büyük bir çeşitliliği kapsayan şemsiye bir kavramdır. Bu çeşitlilik içinde belirleyici olan ve Punch’a (2014, s. 133) göre nitel çalışmaların bilimsel araştırmalara en önemli etkisi, toplumsal araştırmaların “siyasi” doğasını vurgulamak olmuştur. Buna göre toplumsal araştırmalar, insanların yaptıkları diğer şeylere benzer şekilde, insan yapısıdır ve belirli söylemler -bazen de ideolojiler- üzerinden sunulmaktadır. Bu araştırmalar maddi destekleri, tabi oldukları bilişsel otoriteler ve iktidar gibi belirli toplumsal düzenleme biçimleri aracılığıyla bir toplumsal bağlamda oluşturulmaktadır. Toplumsal araştırmaların bu özelliklerinin kabulü nitel yaklaşım sayesinde olmuştur. Bu araştırma yaklaşımı, bilimsel araştırmalarda kullanılan tekniklerin ve temel kavramların sadece yansız ve soyut akademik araçlar olarak görülmesine karşı çıkarak bunların aynı zamanda belirli amaçlarla toplumsal dünyayı

ifade etmenin bir yolu olduğunu ortaya koymaktadır. Buna göre toplumsal araştırmalar her zaman bilimsel olmanın yanında siyasi bir süreç de olmuşlardır.

Bilimsel araştırmalara nitel yaklaşımın bu belirleyici özellikleri, ideolojik çözümlemeyi amaçlayan bu çalışmada nitel yaklaşımın benimsenmesine neden olmuştur. Mclellan’a göre (2009, s. 2) ideoloji üzerine yapılan incelemeler, ideoloji hakkında öne sürülen tüm düşünceler gibi kendilerinin de ideolojik olması durumu ile karşı karşıya kalmaktadır. Mclellan bu kaçınılmaz durumun ancak “bazı görüşlerin diğerlerinden daha ideolojik olduğu” iddiası ile yumuşatılabileceğini ifade etmektedir. İdeolojik olmaktan kaçınmaya çalışmak, nesnel olguları değerlerden bağımsız olarak ele almak, bağlamdan bağımsız olmak ve araştırmanın tarafsız olması; genelde tüm toplumsal araştırmalarda, özelde de bu araştırma kapsamında mümkün görünmediğı için, ele aldığı konunun zorluklarını hesaba katarak bu araştırma nitel bir yaklaşımı benimsemektedir. Mclellan’ın (2009, s. 2) belirttiğı gibi “Hepimizin gerçek ve güçlü ideolojilere sahip olduğu doğrudur; ama bu durumun farkına varmamız hiç olmazsa bilinçsiz birer kurban olmamızın önüne geçebilir.”

Nitel yaklaşımı benimseyen bu çalışmanın yöntemi anlatı çözümlemesidir. Anlatı çözümlemesi (Narrative analysis)³⁹ Erdoğan’a (2012, s. 138-147) göre bir anlatının; anlatıcı, anlatının yapısı, anlatıdaki karakterlerin özellikleri, anlatının kodları, senaryosu ve metaforları, türü ve biçimi gibi özelliklerini dikkate alarak çözümlenmesidir. Bu çalışma bağlamında anlatının senaryosu, dramatik yapısı, karakterleri, diyalogları ve olay örgüsünün sıralanışı gibi öğelerinin incelenmesi çözümlemenin ilk aşamasını oluşturmaktadır.

Anlatının teknik ile ilgili kısmı, metin olarak senaryonun nasıl görsel ve işitsel hale getirildiğini kapsamaktadır. Ryan ve Lenos (2012, s. 1) film çözümlemesi üzerine yazdıkları eserlerinde, sinema filminin oluşmasını sağlayan iki temel kurucu ögenin, teknik ve anlam olduğunu ifade etmektedirler. Onlara göre (2012, s. 12) senaryodan filme bu dönüştürme yapılırken kullanılan araçlara, yöntemeye ya da tekniğe “neden” sorusunun sorulması ile sinema dilinde örtük şekilde oluşturulan anlamın açığa çıkarılması mümkün olmaktadır. Ryan ve Lenos’tan yola çıkarak Çam (2016, s. 32) bu çözümleme yaklaşımını “teknik çözümleme” olarak tanımlamaktadır.

³⁹Erdoğan “Narrative analysis” kelimelerini “Öykü Analizi” şeklinde çevirerek kullanmaktadır. Bu çalışmada ise “narrative” kelimesinin çevirisi olarak “anlatı” kelimesi, “analysis” kelimesinin çevirisi olarak “çözümleme” kelimesi tercih edilmiştir. Bu nedenle alıntılanan kaynak ve bu çalışma arasında bir çeviri farkı oluşmaktadır.

Sinemasal anlamın oluşmasını sağlayan üçüncü boyut ise üretilen eserin, üretildiği zamanın toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel koşulları ile girdiği etkileşimdir. Bu bağlamda filmi son haline getiren kişinin yaratmak istediği anlamın yanında, bu harici koşulların etkisi ile oluşan başka bir anlam boyutu da bulunmaktadır. Ryan ve Lenos (2012, s. 10) anlatıyı oluşturan bağlam konusunda iki boyutlu bir çözümleme önermektedirler: ilk olarak filmi yapan kişinin tasarladığı sinemasal anlamın çözümlenmesi, ikinci olarak da siyasi, kültürel, tarihsel, ekonomik, toplumsal vb. bağlamlarda eseri çevreleyen dünyaya gönderme yapan ve bu bağlam ilişkisi içinde filmin kendi üretildiği dönem içinde yarattığı anlamların çözümlenmesidir. Yine Ryan ve Lenos'tan yola çıkarak Çam (2016, s. 32) bu çözümleme yaklaşımını da “bağlamsal çözümleme” olarak tanımlamaktadır.

Yukarıda açıklandığı şekilde senaryo, teknik ve bağlam başlıkları altında, üç aşamada gerçekleştirilen nitel anlatı çözümlemesi ile bu çalışmada, amaç bölümünde belirtildiği gibi ele alınan filmlerin dramatik yapıları içinde liberalizm, sosyalizm, muhafazakarlık, milliyetçilik, faşizm, feminizm, anarşizm ve çevrecilik siyasi ideolojilerini açıkça ya da örtük şekilde destekleyen, eleştiren ya da tarafsız olarak ele alan anlatıların olup olmadığı çözümlenmektedir. Bunun yanında çözümlemeyi zenginleştirmek ve daha çok bulguya ulaşabilmek için, siyasi ideolojiler alanyazınından yola çıkarak bu çalışmada ele alınan her siyasi ideoloji için bir temel kavram belirlenmiştir. Bu kavramlar, karşılık geldikleri siyasi ideolojiler ile beraber şunlardır:

- Liberalizm - Özgürlük
- Sosyalizm - Eşitlik
- Muhafazakarlık - İnsan Doğası
- Milliyetçilik - Millet
- Faşizm - Otorite
- Anarşizm - Devlet
- Feminizm - Toplumsal Cinsiyet
- Çevrecilik - Doğa

Bu çalışmanın alanyazınındaki ilgili kısımda da belirtildiği gibi, siyasi ideolojiler alanyazınında bu ideolojileri temsil eden temel kavramların varlığı, bu kavramların hangisi ya da hangileri olduğu gibi konularda bir uzlaşım bulunmamaktadır. Bu nedenle sözü geçen bu temel kavramlar, araştırmanın içeriği göz önünde bulundurularak araştırmacı tarafından belirlenmiştir. Bu bağlamda çalışmada ayrıca siyasi ideolojilerin

benzerlikleri ve farklılıkları tartışılırken ele alınan temel kavramlar olan özgürlük, eşitlik, insan doğası, millet, otorite, devlet, toplumsal cinsiyet ve doğa kavramlarının filmlerde nasıl ele alındığı çözümlenerek ortaya konulmaktadır.

3.2. Evren ve Örneklem

Sinemada yönetmenlerin *auteur* olarak tanımlanması, kavram tanımının muğlak ve tartışmalı olmasından dolayı, öznel değerlendirme kriterlerine dayanarak yapılmaktadır. Bu bağlamda Türk ya da dünya sinemasından seçilen, birkaç film çekmiş herhangi bir yönetmeni, çeşitli gerekçeler sunarak *auteur* olarak tanımlamak mümkün olacaktır. *Auteur* kavramını bu kadar geniş kapsamlı olarak ele almak, bu çalışma bağlamında işlevsel görülmediği için kavramın kapsamı çalışmaya uygun olarak daraltılmıştır. Bu durumu ayrıntılı açıklamak gerekirse, Türk sinemasında bir yönetmen olarak kendini gösteren ve ülke sinemasında etkili olan ilk isim Muhsin Ertuğrul'dur. Önce tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği yapan Ertuğrul, 1920'lerden itibaren sinema alanında da eserler vermeye başlamıştır. Farklı bir bakış açısıyla ele alınarak Muhsin Ertuğrul'un, Türk sinemasının ilk *auteur* yönetmeni olduğu iddia edilebilir. Benzer şekilde daha sonraki dönemlerde etkili olan ve sinema tarihinde yer edinen Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler, başka çalışmalarda farklı bağlamlarda değerlendirilerek *auteur* yönetmenler olarak ele alınabilirler. Örnek olarak sinema yazarı Kurtuluş Kayalı, Erksan'ı Türk sinemasının tek *auteur*ü olarak tanımlayıp onun sinemasını inceleyen bir kitap⁴⁰ yazmıştır. Ancak bu çalışmanın varsayım kısmında belirtildiği gibi, çalışmada *auteur* yönetmen olarak kendi filmlerinin hem yazarı, hem yönetmeni hem de yapımcısı olan yönetmenler ele alınmaktadır. Yukarıda adı sayılan yönetmenlerin filmografileri incelendiğinde bu özelliklere sahip olmadıkları görülmektedir.

1970'li yıllardan itibaren film yapmaya başlayan Ömer Kavur, yönettiği 14 sinema filminin çoğunun aynı zamanda senaryo yazarı ve yapımcısıdır. Buna göre Kavur bu çalışmanın tanımladığı şekilde *auteur* bir yönetmen olarak ele alınabilir. Konuyla ilgili olarak akademisyen Şükran Kuyucaklı Esen, Kavur sinemasını *auteur* kavramı bağlamında incelediği bir kitap⁴¹ da yazmıştır. Ancak filmlerini 1974-2002 tarihleri arasında yapan Kavur ile aynı dönemde film üreten, bu araştırmanın örneklemine

⁴⁰Kayalı, K. (2004), Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek.

⁴¹Esen, Ş. K. (2015). Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur.

alınabilecek başka bir *auteur* yönetmen bulunmamaktadır. Bu durum, aynı dönemde film yapan birden fazla yönetmeni örneklemine alarak veri setini genişletmeyi ve karşılaştırma yapma imkanına sahip olmayı amaçlayan bu çalışma için Kavur'u araştırma dışında bırakmaktadır.

Sinema endüstrisi içinde, çeşitli dönemlerde ana akım olarak da tanımlanan ticari sinemanın bir parçası olan, kendi çektikleri filmlerin senaryo yazarlığını ve yapımcılığını yapan başka yönetmenler de bulunmaktadır. Ancak bu yönetmenler, öncelikli film yapma motivasyonlarının ticari kaygılar olduğu düşüncesi ile araştırma dışında bırakılmışlardır. Öznel dayanaklara sahip gibi görünen bu düşünce, ulusal veya uluslararası sanatsal etkinliklerde yer alabilme ya da ödül kazanabilme gibi değerlendirme kriterleri ile desteklenebilir. Örneklem alınacak yönetmenlerin ticari amaçlardan çok kişisel dışavurum amacıyla ve sanatsal kaygılarla film yapan sinemacılar olması hedeflenmektedir. Böylece *auteur* bir yönetmenin filmlerini ideolojik çözümleme yoluyla Türk sineması bağlamında incelemeyi amaçlayan bu çalışmanın, amacına uygun örneklem sahip olacağı düşünülmektedir. Buna göre seçilen yönetmenlerin filmografilerindeki ideolojik benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak bu bağlamda daha anlamlı sonuçlara ulaşmayı olanaklı kılacaktır.

Çalışmaya uygun yönetmen seçimini kolaylaştırmak için iki değerlendirme kriteri dikkate alınmaktadır. Bunlardan ilki, yönetmenlerin ulusal ve uluslararası sinema etkinliklerinde varlık gösterip gösteremedikleri, ikincisi ise sinema alanyazınında nasıl yer aldıklarıdır. Bu bağlamda, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında yaşanan, ana akım ve dışında yer alan film üretimdeki artış göz önünde bulundurulmuştur. Bu dönemde bir taraftan Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkya* (1996) filmi ile o zamana kadar yerli film izlemekten uzaklaşan seyirciyi tekrar sinema salonlarına çeken ve ana akım ticari sinemanın hareketlenmesini sağlayan bir film üretim sürecine girilmiştir. Diğer taraftan ise hepsi ilk filmlerini 1990'lı yıllarda çeken bir yönetmenler kuşağı ile birlikte ulusal ve uluslararası film festivallerinde görünür hale gelen, ana akım ticari sinemanın dışında kalan bir film üretim alanı oluşmaya başlamıştır.

Türk sinema alanyazınında “yeni” kavramı ile tanımlanıp tartışılmaya başlayan, 1990'lı yıllardan günümüze kadar film üretmeye devam eden yönetmenleri içeren bu dönemde dört yönetmen öne çıkmaktadır. Bunlar Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim

Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz'dur.⁴² Filmlerinin maddi kaynaklarını devlet destekleri, ulusal ve uluslararası sinema fonu sağlayan kuruluşlar aracılığıyla oluşturan bu yönetmenler filmlerinin çoğunda yönetmenliğin yanında senaryo yazarı ve yapımcı olarak da yer almaktadır.

Bu araştırma kapsamında, yukarıda adı geçen bu dört yönetmenden ikisinin, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim'in filmleri incelenecektir. Araştırmanın bu iki yönetmenle sınırlandırılmasının ilk nedeni, bir doktora tezi olarak bu çalışmanın belirli bir süre içinde bitirilmesi zorunluluğudur. Adı geçen bu dört yönetmenin araştırma devam ettiği süre içinde toplam 34 filmi bulunmaktadır. Bir doktora çalışması kapsamında bu kadar filmin çözülmesi mümkün görülmediği için iki yönetmen ve onların toplam 14 filmi araştırma kapsamına alınmıştır. İkinci olarak araştırmacı tarafından, seçilen iki yönetmenin kendi dönemlerinde film yapan auteur yönetmenler arasında, filmlerinde siyasi ideolojik içeriklere en çok yer veren yönetmenler oldukları düşünülmektedir. Bu düşünce, diğer yönetmenler yerine bu iki yönetmenin seçilmesine neden olmuştur.

Yönetmen tercihin ilk sebebi seçilen yönetmenlerin, bu çalışmada tanımlandığı şekilde *auteur* olarak ele alınabilmesidir. İkinci olarak ana akım ticari sinema üretiminin dışında yer almaları, ulusal ve uluslararası sinema festivallerinde yer bulmaları ve ödüller almalarıdır. Bu durum, bu çalışma kapsamında yönetmenlerin ticari amaçlardan çok kişisel dışavurum amacıyla ve sanatsal kaygılarla film yaptıklarının bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir sebep ise yönetmenlerin film üretmeye devam etmesi ve kendilerinden sonra benzer şekillerde film yapan yönetmenlerden farklı olarak kapsamlı bir filmografiye sahip olmalarıdır. Son olarak aynı dönemde film yapan *auteur*lerin siyasi ideolojiler bağlamında incelenmesinin, yönetmenlerin tekil olarak değerlendirilmesinin yanında birbirleriyle karşılaştırılmalarına da imkan vereceği, bu durumun da daha kapsamlı ve anlamlı bir çözümlemeyi mümkün kılacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın örneğini Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu'nun filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler şunlardır:

Derviş Zaim'in Filmografisi

1. Tabutta Rövaşata (Somersault in a Coffin, 1996)

⁴²Sinema yazarı Zahit Atam, 1990'lı yıllarda başlayan bu ana akım dışı film üretim sürecini, konuyla ilgili yazdığı kitabında "Yeni Türkiye Sineması" olarak adlandırmış ve "dönemin kurucu yönetmenleri" olarak Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz'u ele alarak incelemiştir.

2. Filler ve Çimen (Elephants and Grass, 2001)
3. Çamur (Mud, 2003)
4. Cenneti Beklerken (Waiting for Heaven, 2007)
5. Nokta (Dot, 2008)
6. Gölge ve Suretler (Shadows and Faces, 2011)
7. Devir (Cycle, 2012)
8. Balık (Fish, 2014)
9. Rüya (Dream, 2016)

Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi

1. Güneşe Yolculuk (Journey to the Sun, 1999)
2. Bulutları Beklerken (Waiting for the Clouds, 2004)
3. Pandora'nın Kutusu (Pandora's Box, 2008)
4. Araf (Somewhere in Between, 2012)
5. Tereddüt (Clair Obscur, 2016)

3.3. Verilerin Toplanması

Çalışmada verilerin toplanması için filmler izlenerek, filmlere ait künye, karakter, konu, olay örgüsü ve çatışmaları içeren veri setleri oluşturulmuştur. Bunun için öncelikle filmlerin karakterleri belirlenmiş, daha sonra bu karakterlerin yaşadıkları olay örgüleri saptanmıştır. Olay örgülerinden yola çıkarak karakterlerin özellikleri ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Filmlerin bütünlüklü bir şekilde daha kolay anlaşılması için, olay örgüsü kronolojik bir şekilde konu başlığı altında özetlenmiştir. Karakterler arasındaki ilişkiler, filmlerin çatışmaları göz önünde bulundurularak açıklanmıştır. Ayrıca olay örgüsünde anlatılan çatışmalara, daha rahat anlaşılıp ele alınabilmeleri için ayrı bir başlık altında yer verilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırma kapsamında filmlerden elde edilen bulgular ve bu bulgular üzerine yapılan yorumlar yer almaktadır. Filmler altı “alt başlık” altında çözümlenmektedir. Bu başlıklar şunlardır: “Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler”, “Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki”, “Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler”, “Filmin çözümlemeyle ilgili teknik özellikleri”, “Bağlamsal olarak ilgili alanyazın” ve “Filmin çözümlenmesi”.

4.1. Derviş Zaim Filmlerinin Çözümlenmesi

Bu başlık altında Derviş Zaim’in Tabutta Rövaşata, Filler ve Çimen, Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgele ve Suretler, Devir, Balık ve Rüya filmleri çözümlenmektedir.

4.1.1. Tabutta Rövaşata filminin çözümlenmesi

4.1.1.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

1996 yılında gösterime giren Tabutta Rövaşata filminde, İstanbul’da, Rumeli Hisarı Kalesi’nin çevresinde yaşayan, evsiz ve işsiz olan Mahsun isimli karakterin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.1.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Tabutta Rövaşata filmi bu çalışmada “özgürlük” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, filmin ana karakteri Mahsun’un özgürlüğü üzerine kurulmuş olmasıdır. Filmin ana çatışması, Mahsun’un hayatta kalma mücadelesidir. Kalacak yeri olmayan Mahsun, gecelerini sokaklarda ya da inşaatlarda geçirir. Çevresindeki insanların verdikleri ile karnını doyurur. İçinde bulunduğu toplumsal düzende, temel yaşamsal ihtiyaçlarını gidermekte zorluk yaşamaktadır. Görünürde herhangi bir güç tarafından özgürlükleri kısıtlanmayan Mahsun, buna rağmen temel ihtiyaçlarına ulaşamamaktadır. Bu durumdaki çelişki, alanyazında ele alınan negatif ve pozitif özgürlük tartışmaları ile örtüşmektedir. Ayrıca filmin adı, bu benzerliği güçlendirmektedir. Bir tabutta yaşayan Mahsun, yaşama özgürlüğü dahil olmak üzere, tüm özgürlüklere sahip gibi görünmektedir. Onu açıkça kısıtlayan ve engelleyen bir güç, yasa ya da kurum yoktur. Ancak Mahsun’un özgürlüğü sadece yaşamak ile sınırlı kalmaktadır. Tabut gibi kısıtlı bir alanda “rövaşata” hareketinin yapılamayacak olması gibi, Mahsun da mülk edinme, barınacak yere sahip olma,

beslenecek gıdaları elde etme, soğuktan korunma gibi temel ihtiyaçlara ulaşmakta sorun yaşamaktadır. Hatta yaşama özgürlüğü de, soğuk ve açlık nedeni ile tehlike altındadır.

4.1.1.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde Mahsun ve Kemal ilk sahnede, çalışıp yiyecek ve içecek alacak parayı kazanmak için Reis'in denizden dönmesini bekler. Balık avı iyi gitmediği için sadece ağları temizlerler. Reis bunun karşılığında onlara az miktarda bir para verir. İkisinin Reis'e yardım etmek dışında para kazanabilecekleri bir işleri yoktur. Kahvede uyumalarına izin verilmeyince Mahsun ve Kemal kendilerine kalacak bir yer arar. Kemal kayıkhaneye gider. Mahsun inşaatla uyumaya çalışır. Soğuk nedeniyle uyanınca bir araba çalarak onun sayesinde ısınır. Böylece barınacak geçici bir yer bulmuş olur. Kayıkhane uyuyan Kemal'i de arabaya çağırır ancak Kemal gelmez. Ertesi sabah gün aydınlanıp hava ısınınca arabayı aldığı yere bırakır. Neden araba çaldığını soran arkadaşına hava soğuk olduğu için ısınma amacıyla çaldığını söyler. Mahsun'un bu çabasının boşuna olmadığı Kemal'in ölümü ile daha net anlaşılır. Dışarıda ısınma imkanı olmadan uyuyan Kemal soğuktan donarak ölmüştür.

Kemal'in ölümünden sonra onu anmak için arkadaşları bir araya gelir. Reis para vererek Mahsun'u alışveriş yapmaya yollar. Kendi ekonomik imkanı olmayan Mahsun, arkadaşlarının ona yaptığı yardımlar ile bir şeyleri satın alabilmektedir. Bunun yanında Mahsun alışveriş sırasında büfeciden "çıkma ekmek" isteyerek başkalarından arta kalan ekmekleri alır.

Araba çaldığı için polisler tarafından yakalanan Mahsun karakolda dayak yer. Komiser, Reis'i çağırarak ondan Mahsun'a engel olmasını ister. Kamuya ait araçları ve önemli kişilerin araçlarını çalan Mahsun, siyasi olarak etkili bazı insanları rahatsız etmiştir. Bu nedenle durdurulması gerekmektedir. Reis bunu kabul etmeyince onu tehdit eder. Reis kabul etmek zorunda kalır. Devletin resmi görevlisi komiser, kış gecelerinde ısınarak hayatta kalmaya çalışan ve bu nedenle araba çalan Mahsun'u, onu tanıyan birini tehdit ederek ve onunla ilgilenmesini sağlayarak engellemeye çalışır. Sokaklarda yaşayan, başkalarının verdikleri ile hayatta kalan, soğuktan donmamak için araba çalan bir yurttaşın sorunlarını resmi kanallar üzerinden devletin sağlayacağı yardım mekanizmalarıyla değil, yasa dışı tehdit ve şantaj ile çözmek ister.

Mahsun'un kahveye olan borçlarını Reis öder. Kahve sahibi Malik ile konuşarak onu işe almasını ve ona kahvenin üst katında yatacak bir yer vermesini sağlar. Hastalanan Mahsun'u doktora götürür. Mahsun'a gereken ilaçları Reis ve arkadaşları alır. Mahsun'un

ekonomik, barınma ve sağlık ihtiyaçlarını arkadaşları ve yaşadığı yerdeki diğer insanlar karşılar.

Rumeli Hisarı'na getirilen tavus kuşlarını görmeye çalışan Mahsun, kapıdaki görevli tarafından engellenir. Girişin ücretli hale geldiğini öğrenen Mahsun, parası olmadığı için hisara gizlice girerek tavus kuşlarını görür. Onlara yakınlık gösterir. Bir tanesini kucağına alıp ona sarılır. Mahsun içeri girmek için bu kadar zorlanırken yabancı turistler ve çekim ekipleri hisara kolayca girebilmektedir.

Kahveye gelip giden uyuşturucu bağımlısı kadın ile arkadaş olan Mahsun, onunla yakınlık kurmaya çalışır. Zor duruma düşerse onun kaldığı yere gelebileceğini söyler. Kadın uyuşturucu bulma konusunda sıkıntı yaşayınca Mahsun'dan yardım ister. Kadına yardım etmek için araba çalan Mahsun daha sonra kendinden geçen kadın ile gezmek için Reis'in teknesini çalar. Tekne ile kaza yapar. Bunun üzerine Reis'in ona sağladığı imkanları kaybeder. Yaşadığı yerden kovulur. İşini kaybeder.

Sokaklarda aç bir şekilde dolaşırken kendi gibi başka evsizlerle karşılaşır. Karnını doyurmak için uğraşır ama başaramaz. Açlığı arttıkça kendini kaybeder ve hisara giderek tavus kuşlarından birini yakalar. Kuşu öldürüp yemek üzereyken yakalanıp tutuklanır. Reis'in ona sağladığı imkanları kaybeden Mahsun, temel yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma düşmüş; arkadaşı olarak gördüğü tavus kuşunu öldürüp yiyecek hale gelmiştir.

4.1.1.4. Filmin çözümlemeyle ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Tabutta Rövaşata filmi, odağına Mahsun karakterini almaktadır. Filmde kullanılan gerçek mekanlar, Mahsun'un yaşadığı yokluğu ve yoksulluğu göstermektedir. Filmdeki ışık ve renk kullanımı, Mahsun'un yaşadığı dünyanın, sokakların soğukluğunu izleyiciye hissettirecek şekilde pastel tonlardan oluşmaktadır.

4.1.1.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Tabutta Rövaşata filmi, 1990'ların Türkiye'si içinde ortaya çıkmıştır. Filmin bir sahnesinde kahvede izlenen televizyon yayınında, Rumeli Hisarı'na yerleştirilen tavus kuşlarının İran Cumhurbaşkanı tarafından Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye edildiğinden bahsedilir. Demirel'in siyasi hayatı düşünüldüğünde, filmin hikayesinin tarih olarak 1993-2000 yılları arasında bir zamanda geçtiği söylenebilir.

20. yüzyılın başındaki ekonomik krizlerle beraber değişen liberalizm, modern ve sosyal gibi kelimelerle isimlendirilmiş, refah devletine ağırlık verip dayandığı özgürlüğün ibresini pozitif yöne doğru çevirerek 1970'lere kadar gelmiştir. Refah devleti, 1940'lı yıllarla beraber değişmeye başlayan liberal devletlerde, "...devletin, insanların barınma, sağlık, eğitim ve asgari düzeyde bir gelir elde etme gibi temel ihtiyaçlarını karşılayacak hizmetleri ve yardımları sunan sosyal güvence sistemleri aracılığıyla bir refah ortamı sağlamakta başlıca sorumluluğu üstlendiği ...(Marshall, 1999, s. 615)" bir sistemi ifade etmektedir. Ancak 1970'lerde yaşanan ekonomik sıkıntılarla, petrol krizleri ile yine değişen liberal yaklaşım, köklerine dönmeye ve negatif özgürlüğü odağına almaya başlamıştır. Bu dönemde yaşanan istikrarsızlık ve ekonomik daralma, "sosyal refah devletinin" küçültülmesini bir çözüm olarak sunan neo-liberal uygulamalar ile aşmaya çalışılmıştır (BSB, 2008, s. 221). Neo-liberal yaklaşım ve Yeni Sağ, "...Batılı demokratik hükümetlerin birçoğunu refah devleti anlayışlarında önemli kısıntılar yapmaya götürmüştür (Marshall, 1999, s. 615)." Dünyada yaşanan değişimler 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'de de karşılık bulmuştur. 1977'de yaşanmaya başlayan ekonomik bunalımla birlikte, 1980'de alınan siyasi kararlarla neo-liberal uygulamalar tartışılmaya başlanmıştır. Bu uygulamaları 1970'li yıllardan itibaren IMF'nin az gelişmiş ülkelere dayattığı "standart istikrar politikası paketi" ve Dünya Bankası'nın geliştirdiği "yapısal uyum programı" gibi düzenlemeler belirlemiştir. Ülkedeki ekonomik yapıya odaklanarak alınan kararlar, devletin sağlık uygulamaları gibi diğer toplumsal alanları da etkilemiş, yaşanan özelleştirme ve ticarileştirmelerle devletin kamuya sağladığı hizmetler büyük oranda azaltılmıştır (BSB, 2008, s. 221). 1980'li yıllarda devletin ekonomik siyasetinde başrol oynayan kişi Boratav'a (2018, s. 162-163) göre yerli sermaye sahiplerinin ve Dünya Bankası'nın da desteğini alarak yabancı sermayenin güvenini kazanan; başbakanlık müsteşarı, başbakan yardımcısı, ANAP genel başkanı ve başbakan olarak siyasette yer alan Turgut Özal olmuştur. Özgürlük kavramını ön plana çıkararak devletin piyasa üzerindeki etkisini azaltmaya çalışan Özal'ın özgürlük anlayışının üç dayanağı Bora'ya (2005, s. 598) göre "düşünce ve düşünceyi ifade etme", "din ve vicdan" ile "teşebbüs" özgürlüğü olarak liberalizmin "klasik" üç özgürlüğüdür. Bu bağlamda Özal'ın ekonomik siyaseti belirlerken dayandığı özgürlük anlayışı, klasik liberalizmin negatif özgürlük düşüncesi ile örtüşmektedir. 24 Ocak 1980 tarihinde Özal tarafından yürürlüğe konan ve sonraki yıllarda Türkiye ekonomisini belirleyen "neo-liberal program" (Boratav, 2018, s. 163) ile Bora'ya (2005, s. 597) göre "gelir dağılımı dramatik

olarak eşitsiz” hale gelmiş ve sınıfsal uçurumlar derinleşmiştir. Türkiye’de 1980’lerde başlayan ve sonraki yılları etkileyen bu dönemde, özellikle dünya genelindeki değişimlerden etkilenecek “Yeni Sağ” programı çerçevesinde gerçekleşen neo-liberal değişimlerin uygulayıcısı “Özal ve lideri olduğu Anavatan Partisi” olmuştur (Köroğlu, 2012, s. 121). Yeni Sağ kavramının 1970’ler ve 1980’lerden itibaren “...ABD’de Reagan’ın, İngiltere’de Thatcher’ın politikalarını ve ideolojilerini... tanımlamak üzere...” kullanıldığını ve bu kavramın “...sağın geleneksel kanatlarının ve unsurlarının yeni bir terkipte birleştirilerek kazandığı hegemonik potansiyeli...” anlattığını ifade eden Bora’ya (2005, s. 596, 600) göre “Türkiye’de Yeni Sağ hegemonyasının” inşasına Özal liderlik etmiştir. Buna göre Özal dönemi ile birlikte Türkiye ekonomisinin “devletçi himayeci kayıtlardan soyunarak 'sahiden' kapitalistleşmesine” ve küreselleşen kapitalist ekonomiyle bütünleşmesine giden yol açılmıştır.

4.1.1.6. Filmin çözümlenmesi

1980’lerde siyasi yapıda yaşanan değişimlerin sonucu olarak ortaya çıkan ekonomik ve toplumsal durum, 1990’lar Türkiye’inde geçen Tabutta Rövaşata filminde Mahsun karakterinin yaşadığı sıkıntıları belirlemektedir. Neo-liberal ve Yeni Sağ uygulamalar ile refah devletinden uzaklaşan, “insanların barınma, sağlık, eğitim ve asgari düzeyde bir gelir elde etme gibi temel ihtiyaçlarının” karşılanmadığı bir toplumsal yapıda yaşayan Mahsun, sadece negatif bir özgürlüğe sahiptir. Ülkede yaşanan bu değişimlerin altı, Mahsun’un yaşadıkları ve söylediklerinde de çizilmektedir. Rumeli Hisarı’na gelen tavus kuşlarını görmek için içeri girmeye çalışan Mahsun engellenince, daha önce içeri girebildiğini söyler. Karşısındaki görevli ise “Eski çamlar bardak oldu.” diyerek onu içeri alamaz. Mahsun çaresizce kapıdan dönerken parası olan yabancı turistler rahatça hisara girebilmektedir. Yaşadığı sıkıntıları paylaşıp dertleşmek için hisardan bir tavus kuşu kaçıran Mahsun, onu diğer kuşlardan ayırdığı için kuştan özür diler. Bütün kuşları çıkarmak istediğini ama birilerinin izin vermediğini söyler. “Artık hiçbir şeye izin vermiyorlar.” der. Daha önce yapabildiği şeyleri artık yapamaz hale gelişini, kuş ile kurduğu bu garip ilişkide kullandığı ifadeler ile anlatmaktadır.

Derviş Zaim’in Tabutta Rövaşata filminde, neo-liberal ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerini eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Ancak bu eleştirel bakış açısının hangi siyasi ideolojiye ya da ideolojilere dayanarak oluşturulduğu belirsizdir. Bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojiler bağlamında, filmin anlattığı dönemde yaşanan ekonomik ve toplumsal değişimleri liberalizm, sosyalizm ve muhafazakarlık ideolojileri ile

değerlendirmek olasıdır. Ancak film anlatısında oluşturulan genel yapı, kolektif ve toplumsal olarak örgütlü bir tepkiyi içermediği için yönetmenin sosyalist bir perspektiften bu eleştiriyi oluşturduğunu söylemek mümkün değildir. Bu bağlamda yönetmenin neo-liberal ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerinin birey ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirirken modern liberal ya da geleneksel muhafazakar bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir.

4.1.2. Filler ve Çimen filminin çözümlenmesi

4.1.2.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2001 yılında gösterime giren Filler ve Çimen filminde, birbirinin içine geçmiş şekilde birden çok karakterin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden biri olan liberalizmden açık bir şekilde söz edilmektedir.

Filmin karakterlerinden olan Aziz Bebek, devlet bakanıdır. Bakanın seçim kampanyasını “Liberal Paylaşım Girişim” isimli bir oluşum yürütmektedir. Bakanın düzenlediği ve ünlü sanatçıların yer aldığı toplu sünnet töreninin masrafları da bu girişim tarafından karşılanmaktadır. Ancak bakanın yürüttüğü kampanyanın asıl gelir kaynağını, gerçekleşmesine göz yumduğu yasa dışı işlerden aldığı komisyonlar ve yine yasa dışı işler yapan iş insanlarından aldığı rüşvetler oluşturmaktadır. Bu bağlamda bakan için “Liberal Paylaşım” ve bu konuda yapılan girişimler, yasa dışı işlerini gizlemek için bir paravan olarak kullanılmaktadır.

4.1.2.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Filler ve Çimen filmi bu çalışmada “devlet” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmde öne çıkan çatışmaların, devlet görevlileri arasında ya da devlet ve insan ilişkileri üzerinden şekilleniyor olmasıdır. Filmin ana çatışması, Bakan Aziz Bebek ve istihbarat teşkilatı başkanı Egemen Terzi arasındaki güç mücadelesidir. Filmin adı da bu düşüncüyü desteklemektedir. “Filler oynasırken olan çimenlere olur.” sözüyle başlayan filmde çimenler, Havva ve abisi İldem gibi sıradan insanlar, Hızır ve İlyas gibi yoksul garibanlardır. Filler ise Aziz Bebek ve Egemen Terzi gibi devlet görevlileri ve onlarla iş yapan insanlardır. Egemen Terzi ve Aziz Bebek arasında yaşanan çatışmada, devletin iki farklı kademesinde görev yapan iki adam, güç mücadelesine girerek birbirlerine üstünlük kurmaya çalışırlar. Biri diğerine istifa etmesi için şantaj yaparken diğeri bunun karşılığında rakibini terörist ve uyuşturucu taciri gibi göstermeye çalışır. Bu çatışma filmin sonunda Egemen Terzi’nin Camoka’ya bakanı öldürtmesi ile biter. Filmdeki diğer önemli bir çatışma, hem atletizm kariyerine devam

etmeye hem de abisini iyileştirmeye çalışan Havva'nın karşılaştığı sıkıntılardır. Avrasya maratonuna katılmak için hazırlanan Havva diğer taraftan spor müdürlükleri ve başka resmi kurumlar üzerinden İldem'in tedavisi için gereken parayı bulmaya çalışır. Havva ve İldem'in terörist oldukları şüphesiyle yakalanıp hapse atılmaları sürecinde İldem belirtilmeyen bir şekilde ölür. Hapisten çıkan Havva ise maratona katılmaz.

4.1.2.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde ekrana ilk önce bir yazı gelir: "Filler oynasırken olan çimenlere olur. *Anonim*". Bu yazı ile filmin anlatısı genel olarak özetlenmektedir. Bir tarafta devlet görevlileri, yasal gücü elinde bulunduran insanlar, onlarla iş yapan, onları kullanan zenginler ve uluslararası güç odakları; diğer tarafta sıradan insanlar, yurttaşlar, garibanlar vardır ve ilk grubun yaptıkları, aralarındaki mücadeleler ikinci gruptaki insanların zarar görmesine neden olmaktadır.

Filmin ilk sahnesi bir Cumhuriyet bayramı kutlamasıdır. Stadyumda yapılan kutlama töreni televizyonda yayınlanır. Görüntüye gelen bakan Aziz Bebek'in eş zamanlı olarak basın açıklaması yayınlanır. Açıklamada bakan "Ulusça bizi belirleyen şeyler coğrafya değil değerlerimizdir." diye bir ifade kullanır. Böylece bir devlet görevlisi olarak halka, değerler ile ilgili bir mesaj vermiş olur.

Aziz Bebek'in görüntüleri daha sonra tekrar televizyonda yayınlanırken, bakan bir otel odasında iki kadınla beraber çıplak şekilde yatakta oturmaktadır. Kadınlar ve bakan cinsel bir fantezinin içindeyken yaşadıkları gizli bir kamera tarafından kaydedilir. Daha sonra bu kaydedilen görüntüler istihbarat teşkilatı başkanı Egemen Terzi'ye teslim edilir. Egemen Terzi görüntü ve fotoğraflardan oluşan kayıtları bakana yollayarak istifa etmesi için ona şantaj yapar.

Egemen Terzi'nin şantajına maruz kalan Aziz Bebek, eski bir asker olan ve yasa dışı işlerini yaptırdığı uluslararası suçlu Camoka'dan yardım ister. Camoka bakandan aldığı belge ve bilgilerle Egemen Terzi'yi teröristlerle uyuşturucu ticareti yapan biri olarak gösterecek bir durum yaratır. Terzi'nin adamı Sami'yi aracındayken öldürür, aracın bagajına uyuşturucu ve fotoğraflar yerleştirir. Fotoğraflarda Terzi ve bazı teröristler yan yana görülmektedir. Camoka ayrıca isimsiz bir şekilde bir televizyon kanalını arayarak Terzi'yi ihbar eder. İki devlet görevlisi arasındaki bu güç savaşı, filmin hikayesini belirlemektedir.

Bakan'ın yasa dışı işlerini yapan Camoka, ondan kendisini ölmüş olarak göstermesini ister. Böylece artık takip edilmeyecek ve eylemlerini daha rahat

gerçekleştirecektir. Ancak bakan onun bu isteğini kabul etmez. Devletin bir parçası olarak, bakana bağlı şekilde kurulacak resmi ve gizli bir teşkilattan bahseder ve Camoka'yı da bu yapının içine alacağını söyler. Yanından ayrılırken Camoka'ya çantayla para ve silah bırakır. Bir devlet bakanı olarak Aziz Bebek, uluslararası düzeyde aranan bir suçluyu, devletin resmi bir teşkilatına dahil edeceğinin sözünü verir.

Filmin hikayesinin diğer tarafında iki kardeş, Havva ve İldem beraber aynı evde yaşamaktadır. Uluslararası başarıları olan milli atlet Havva, Avrasya maratonuna hazırlanmaktadır. Abisi İldem ise askerliğini yaparken yaralanmış ve gazi olmuştur. Vücudunun belden aşağısını kullanamaz. Bu nedenle bakıma ve tedaviye ihtiyacı vardır. Biri milli atlet biri de gazi olan iki kardeş, devletten herhangi bir destek almadan kendi imkanları ile geçinmeye çalışırlar. Ekonomik durumları kötüdür. Kaldıkları ev İldem'in fiziksel ihtiyaçları için yetersizdir. Havva'nın sporculuk dışında yaptığı geçici işlerden kazandığı para ile geçinirler. Gelirleri yeterli olmadığı için bir otelden yemek yardımı alırlar. Havva spor kariyeri ve ek işlerin yanında ayrıca ebru sanatı ile ilgilenmektedir.

Aziz Bebek yasa dışı işlerini Camoka'ya yaptırmanın yanında, ülkede yasa dışı işler yapan insanlardan rüşvet alarak onlara yasalar karşısında dokunulmazlık sağlamaktadır. Mafyacı iş insanı Sabit Üzücü, uyuşturucu kaçakçılığı yaparak kazandığı paranın bir kısmını Camoka aracılığıyla Aziz Bebek'e göndermektedir. Bu sayede yakalanmadan uyuşturucu ticareti yapmaya devam edebilmektedir. Sabit ayrıca Ali Kansız'a ait otel ve kumarhaneyi değerinin altında satın alarak bu alışverişten de kazanç elde etmeyi amaçlamaktadır. Ancak Ali ve oğlu Devrim mülklerini ona satmak istemezler. Bu nedenle Sabit, Ali'yi öldürterek oteli kolayca almayı planlar. Bunun için adamı Savaş'tan bu cinayeti üzerlerine yıkacak birilerini bulmasını ister.

Sabit'in adamı Savaş, İstanbul'un fakir mahallerinde, garibanların yaşadığı yerleri gezerek Hızır ve İlyas'ı bulur. İşsiz ve evsiz olan Hızır ve İlyas, metruk bir binada yaşamaktadır. Tuncelili olan Hızır yaşadığı köyün, teröristlere yardım ettikleri gerekçesi askerler tarafından yakıldığını, bu nedenle İstanbul'a geldiğini söyler. Savaş, ikisine para ve hapisten çıktıktan sonra iş vadeder. Onları cinayeti üstlenmek için ikna eder. Bir akşam Ali Kansız otelinden çıkarken onu ve yanındaki adamını öldürür. Otelin yakınlarında olan Havva cinayete şahit olur. Telefon kulübesine gidip adını vermeden gördüklerini polise anlatır.

İldem ve Havva evde otururken televizyonda terör olaylarında yaralanan askerler ile ilgili bir haber yayınlanır. Haberde "Türkiye'nin Güneydoğusunda etnik kimlik

üzerine ayrı bir devlet kurmaya çalışan kanlı terör örgütüne karşı güvenlik kuvvetlerimizin yürüttüğü savaş azim ve cesaretle devam ediyor. Bugün teröristlere karşı savaşıırken yaralanan ve tedavi gören askerlerimizin kaldığı bir hastaneyi ziyaret edeceğiz. Askerlerimize duygu ve düşüncelerinin ne olduğunu soracağız.” denilerek askerlerle görüşmeler yapılır. Görüntüye gelen askerler mutludur ve gülerler. Görüşme yapılan asker durumunun iyi olduğunu söyler. Televizyonda gazi askerlerin durumunun bu şekilde yansıtılması, kendi durumu ile zıtlık ve çelişki yaratacak bir biçimde gösterilmesi İldem’i rahatsız eder. Bu rahatsızlığı fark eden Havva dışarı çıkarak antenin pozisyonunu değiştirir ve yayını bozar. İçeri girdiğinde yaşanan gerginlik şakalaşmaya döner. İlerleyen saatler beraber hastaneye giderler. İldem’i muayene eden doktor iyileşebilmesi için yüksek maliyetli bir tedaviye ihtiyacı olduğunu söyler. İldem’in yaşadıkları ve televizyonda gösterilen gazilerin yaşantıları birbiriyle uyuşmamaktadır.

Ali Kansız’ın öldürülmesini soruşturan komiser Mustafa, suçu üstlenen Hızır ve İlyas’ı sorgular. Zanlılar cinayet mahalline getirilerek tatbikat yapılır. İki adamın ifadeleri birbirleriyle ve yaşananlarla çelişmektedir. Bu durum Mustafa’yı sinirlendirir. Hızır ve İlyas’a şiddet uygular. Hızır, aranan suçlu Camoka’ya çok benzemektedir. Bunu fark eden Mustafa, onun Camoka olmadığından emin olduktan sonra Hızır’ın dosyasını alıp istihbarat teşkilatına gider. Egemen Terzi’ye bu benzerliği ve yaşananları anlatır. Egemen Terzi Hızır’ın hücrelerine gelip onu kontrol eder. Bu benzerlikten devlet görevlileri içinde sadece kendisinin haberi olduğundan emin olunca, Hızır’ın arkadaşı İlyas’ın öldürülmesini emreder. Terzi’nin adamları İlyas’ı öldürüp cinayete intihar süsü verirler.

Camoka Türkiye’deki uyuşturucu ticaretine dahil olmak için uğraşmaktadır. Yabancı bir grup insandan uyuşturucuyu taşımak için uçak almak ister. Ancak parada anlaşamazlar. Sonrasında görüştüğü Kolombiyalı uyuşturucu satıcılarına ise uçakları hazırladığını söyler. Sabit’in adamı Savaş yanına gelip bakan Aziz Bebek’e verilecek parayı ona bırakır. Ayrıca Camoka’dan Ali Kansız’ın oğlu Devrim’i korkutmasını ister. Camoka ona bu işin bedelini söyler. Daha sonra Devrim’in yanına gidip onları ve oteli Sabit ve adamlarından belirli bir ücret karşılığında koruyabileceğini söyler. Camoka bu kadar yasa dışı işi, devletin en yüksek kademelerinden birinde görevli bakan Aziz Bebek’in koruması altında ve onun kendisine verdiği imkanlarla yapmaktadır.

Havva abisinin tedavisine gereken parayı bulmak için Spor ve Bölge müdürü ile görüşmeye gider. Müdür Havva’nın ihtiyaç duyduğu miktarda parayı ancak yukarıdan birinin, bir bakanın onayı ile alabileceğini söyler. Abisinin Güneydoğuda yaralanmış

olmasının siyasetçiler için önemli olacağını, milli bir atlet ve ameliyat olması için para gereken gazi abisinin, basın dikkatini çekeceğini anlatır. Bu hikayeyi siyasetçilerin seçim için kullanmak isteyeceğini söyler. Bakan Aziz Bebek uzaktan akrabasıdır ve bakanın sekreterini arayarak Havva için bir randevu ayarlar. Toplu bir sünnet töreni düzenleyen bakanı görmek için Havva törenin yapıldığı yere gelir. Ancak Aziz Bebek, Sabit Üzücü ve Camoka ile yaşadığı sorunları çözmeye çalışmaktadır. Bu nedenle Havva onunla konuşmadan dönmek zorunda kalır. Bakanın yasa dışı işlerinin yoğunluğu, sıradan yurttaşların önemli sorunlarına zaman ayırmasını engellemiştir.

Aziz Bebek, yapmasına izin verdiği yasa dışı işlerinden pay ve rüşvet aldığı Sabit Üzücü ile görüşür ve ödemelerin gelmediğini söyler. Sabit ise gereken parayı Camoka aracılığıyla yolladığını iddia eder. Bakan Camoka'ya durumu sorduğunda Camoka, Sabit'in ödeme yapmadığını söyler. Camoka'nın asıl amacı Sabit verdiği parayı kendi uyuşturucu ticaretine sermaye yapmaktır. Bakan, Camoka ve Sabit'i yüzleştirerek durumu çözmeyi planlar. Sabit ise içine girdiği kötü durumdan kurtulmak için Egemen Terzi'den yardım ister. Onunla buluşur ve Aziz Bebek ile arasındaki ilişkiyi anlatır. Eroinden kazandığı para üzerinden bakana haraç verdiğini, Camoka yüzünden yalancı durumuna düştüğünü söyleyerek Terzi'den kendisini korumasını ister. Koruma karşılığında ona hangi devlet görevlisinin kiminle ne iş yaptığını ve ne kadar haraç ve rüşvet aldıklarını açıklayacaktır. ABD, İran, Hollanda ve Türkiye arasında yaşanan; Amerikalı, Türk ve Kürtlerin içinde olduğu uyuşturucu trafiğinin ayrıntılarını anlatacaktır. Egemen Terzi de Sabit'i kullanarak bakana tuzak kurma planı yapar.

Sabit, bakan ve Camoka ile sorun yaşamadan önce Sabit'in adamları Devrim'i korkutmak için otelin restoran bölümüne ateş açarlar. Devrim kendini ve oteli korumak için arkadaşı Şeref ile birlikte bir çözüm bulmaya çalışır. Şeref, onları mafyadan ancak bir örgütün koruyabileceğini söyleyerek Devrim'i ikna eder. Terör örgütünün sorumlusu Baran ile görüşerek onlarla anlaşır. Baran ve adamları otele yerleşip çevredeki Sabit'in adamlarını uzaklaştırırlar. Beraber yedikleri bir yemekte Baran, Devrim'in babası Ali Kansız'ın askeriye, devlete balık konservesi satarak zengin olmasından bahseder. Onların servetine şüpheyle ve alaycı bir şekilde yaklaşır. Bir taraftan otel ile ilgilenirken diğer taraftan da bir terör eylemi hazırlayan Baran ve adamları, askerlerin çoğunlukta olduğu bir çay ocağında bomba patlatırlar. Çok sayıda insan ölür ve yaralanır. Polis kalıntılardan yola çıkarak faillerin kim olduğunu bulur. Baran ve diğer örgüt üyeleri otelden kaçarlar. Suçlanacağını düşünen Devrim, tesadüfen karşılaştığı Havva ile otelden

çıkarak onun evine sığınır. Yurt dışına kaçmak için pasaportuna ulaşmaya çalışırken polis tarafından yakalanır. Onunla beraber Havva ve İldem de tutuklanır. Devrim, Havva ve İldem, yakalanan örgüt üyeleri ve silahlarla beraber basın karşısına çıkartılır. Daha sonra hapse atılırlar. İldem hapishanede hayatını kaybeder. Devlet görevlileri ile sıkı ilişkiler içinde ve yasa dışı yollardan zengin olan Sabit Üzücü ile yine devlet ile iş yaparak zengin olmuş, servetinin kaynağı belirsiz, otel ve kumarhane sahibi Ali Kansız ve ailesi arasındaki mücadelede; Ali Kansız'ın oğlu Devrim'e yardımcı olmaya çalışan sıradan insanlar, Havva ve İldem suçlanarak hapse atılır ve İldem bu olayların sonucunda hayatını kaybeder.

Sabit Üzücü hamamdayken Camoka ve adamları gelip onu ve yanındakileri öldürür. Yasa dışı işlerle ilgilenen devlet görevlilerine bağlı şekilde hareket eden mafyacı iş adamının öldürülmesi, iki devlet görevlisinin arasındaki güç savaşının kızışmasına neden olur. Egemen Terzi, Sabit ölmeden önce onun Aziz Bebek ile ilgili itiraflarını kaydetmiştir ve bu görüntüleri basına sızdırır. Görüntülerde Sabit hayatından endişe ettiğini, seçimlerden önce bakana çok para verdiğini ancak buna rağmen öldürülebileceğini, başına bir şey gelirse bunun sorumlusunun bakan Aziz Bebek olduğunu söyler. Kendisi gibi zengin, güçlü, kulüp başkanlığı bile yapmış bir iş adamına böyle davranılan bir ülkede “sıradan insanların başına her şeyin gelebileceğini” ifade eder. Camoka ve adamlarını yakalayan Egemen Terzi, yanındakileri öldürterek Camoka'yı sağ bırakır. İngilizce konuşan bir adamın eşliğinde ona uluslararası uyuşturucu ticaretinde kendi adamı olarak çalışmasını teklif eder. Karşılığında onu ölmüş olarak gösterecek ve Camoka'ya yeni bir kimlik ile yeni bir hayat verecektir. Camoka bunu kabul eder. Beraber Aziz Bebek'e tuzak kurarlar. Camoka ile buluşmaya gelen bakan, korumaları ile birlikte öldürülür. Böylece iki devlet görevlisi arasındaki güç savaşını Egemen Terzi kazanmış olur.

İstihbarat Teşkilatı başkanı Egemen Terzi'nin ve onunla beraber hareket eden İngilizce konuşan adamın sağladığı imkanlarla Camoka, uçaklar dolusu uyuşturucuyu Türkiye'ye getirir. Onu ölmüş gösterebilmek için Egemen Terzi, komiser Mustafa'nın kendisine getirdiği Hızır'ı kullanır. Ali Kansız cinayetinin zanlısı Hızır'ın dosyası yok edilir, Hızır hücresinde istihbarat elemanları tarafından öldürülür ve onun cesedi kullanılarak Camoka'nın ölüm haberi hazırlanır.

Hapisten çıkan Havva eve geldiğinde ortalığı dağıtılmış halde bulur. Abisi İldem içeride hayatını kaybetmiştir. Havva dağınıklığın arasından onun bir askerlik fotoğrafını

görür. İldem ve Hızır, asker arkadaşı olarak fotoğrafta beraber poz vermişlerdir. İki devlet görevlisinin yasa dışı işleri ile ilgili giriştikleri güç savaşında hayatlarını kaybeden iki sıradan insan, İldem ve Hızır, o devleti korumak için beraber askerlik yapmışlardır. Abisinin mezarını ziyaret eden Havva daha sonra İstanbul'a yağın kar üzerinde ebru yapmaya başlar. Uçaklarla ülkeye getirdiğı uyuşturucuyu kontrol eden Camoka'nın havaya saçtığı beyaz renkli uyuşturucu, rüzgarla savrulur. Şehre yağın beyaz ve temiz kar bir tarafta ebrunun boylarıyla, diğler tarafta ise uyuşturucu ile karışır.

4.1.2.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Filler ve Çimen filmi, odağına birden çok karakteri almaktadır. Bu karakterlerin hikayelerini anlatırken filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.1.2.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Filler ve Çimen filmi, 1990'lı yılların sonlarında Türkiye'de yaşanan bir hikaye anlatmaktadır. Bakan Aziz Bebek filmin başındaki törende, protokol bölümünde Süleyman Demirel'in yakınında oturmaktadır. Ayrıca filmde cep telefonu da kullanılmaktadır. Demirel'in siyasi hayatı ve teknolojik gelişmelerin Türkiye'deki kullanımı beraber düşünüldüğünde, filmin hikayesinin tarih olarak 1993-2000 yılları arasında bir zamanda geçtiğı söylenebilir.

Türkçe sözlükte mecazi olarak "Bir görevi, bir yetkiyi kötüye kullanma (TDK, 2021)" anlamına gelen yolsuzluk kelimesi, Filler ve Çimen filminin olay örgüsü içinde önemli ölçüde yer almaktadır. 2001 yılında gösterime giren filmde, 1980'li ve 90'lı yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerin sonuçları, filmin çatışmalarını belirlemektedir. Bu dönemde Özkazanç'a (2005, s. 639) göre ekonomiyi neo-liberal bir şekilde yeniden yapılandırma çabası, hukuki ve bürokratik süreçlerin aradan çıkarılarak siyaset aktörleri ile sermaye sahipleri arasında organik ilişkiler kurulmasına neden olmuştur. Piyasa ve devlet arasında kurulan bu ilişkiler sonucunda devlet "sınıf karakterini yozlaştıracak tarzda doğrudan bir nitelik" kazanmıştır. 1980'lerde başlayan bu dönemde, Türkiye dahil birçok üçüncü dünya ülkesinde neo-liberal politikaların hayata geçirilmeye başlanmasıyla, bu ülkelerdeki yolsuzluk sorunları artış göstermeye başlamıştır (BSB, 2008, s. 268). Boratav'a (2005, s. 169) göre de devletin müdahaleci ve korumacı olduğu 1980 öncesi dönemden farklı olarak, bu yıllardan sonra neo-liberal iktisat politikaları ile birlikte "devlet aracılığıyla yaratılan rant ve avanta mekanizmaları", yaşanan yolsuzlukların hacmi ve çeşitliliğı artmıştır. Buna

göre bu artış eğilimi 1990’lardan sonra daha da güçlenmiş ve Türkiye ekonomisi, "piyasa aktörleri"ne teslim edilmiştir. Doğaner ve İnsel (Doğaner, 1999 ve İnsel, 2004’den Aktaran Özkazanç, 2005, s. 638-639) 1980’li yılların Türkiye’inde, “keyfi, kuralsız, yasadışı ve dizginsiz” bir şekilde gelişen yeni ekonomik koşullarda Özal dönemi burjuvazisinin, bir yanda “uyuşturucu kaçakçılığından gelen kara paranın sistemin içine çekilmesi, hayali ihracat, kamu bankalarının yağmalanması, ihale mafyası, vergi kaçırma” gibi yasadışı yollarla, diğer yanda yasaya uygun hale getirilen ancak haklılığı tartışmalı sayılabilecek “kişiye özel teşvik ve kararnameler, faiz gelirleri, sermaye lehine yasal düzenlemeler” gibi uygulamalarla ilkel sermaye birikimi sağladığını ifade etmektedir. Özkazanç’a (2005, s. 642) göre bu neo-liberal dönüşüm ile birlikte piyasa, önceki dönemlere göre daha çok “zora dayalı ve yasadışı ilişki” içermeye başlamış, 1990’lardan itibaren piyasa dinamikleri “kuralsızlık ve yasadışılık” temelinde “yolsuzluk ve mafya ekonomisi” haline gelmiştir. Boratav (2005, s. 172-173) da benzer şekilde Özal döneminden başlayarak “avanta-rant” mekanizmalarının, “enerji, bayındırlık ihaleleri, imtiyaz anlaşmaları, özelleştirmeler, finansal vurgunlar ve banka hortumlamaları” aracılığıyla mafya özellikleri kazanmaya başladığı ifade etmektedir. Özkazanç’a (2005, s. 642) göre bu dönemde devlet bir “yağma aracına”, kamusal servet de bir “yağma nesnesine” dönüştürülmüştür. Yağmayı gerçekleştiren “gecekonducu, otoparkçı, şirket, vakıf ya da kooperatif mafya” ile “politikacılar ve bürokratlar” arasında kurulan ittifak ile kamu mallarının özel mülkiyetlere geçmesi mümkün hale gelmiş, bu ilişkiler ağı içinde siyaset de “bir asalak” olarak konumlanmıştır.

4.1.2.6. Filmin çözümlenmesi

Filler ve Çimen filminde liberalizm siyasi ideolojisinden açık bir şekilde söz edilmektedir. Devlet bakanı olan karakter Aziz Bebek, seçim kampanyasını “Liberal Paylaşımcı Girişim” isimli paravan bir oluşum üzerinden yürütmektedir. Ancak filmde bu girişimin siyasi olarak hangi konumda olduğu belirtilmemektedir. Bu nedenle liberalizmin filmde ele alınış şeklini, ilgili karakter Aziz Bebek’in yaptıkları belirlemektedir. Devlet bakanı olan Bebek, konumunun kendisine sağladığı imkanları kullanarak yasa dışı işler yapmaktadır. Türkiye üzerinden geçen uyuşturucu trafiğini devletin imkanlarını kullanarak mümkün kılan Bebek, mafyacı işadamı Sabit Üzücü’den rüşvet alarak onun uyuşturucudan kazandığı parayı kendi seçim kampanyasında kullanmaktadır. Filmin anlatımında liberalizm ile ilgili karakterin yozlaşmış bir bürokrat olması, filmle ilgili alıntılanan alanyazında yer alan neo-liberal ekonomik değişimler ve

bu dönemde artan mafya-bürokrat ilişkisi iddiasıyla örtüşmektedir. Ancak filmin çatışmalarında ve olay örgüsünün gelişiminde, liberalizm siyasi ideolojisi belirleyici ve etkili değildir. Bu siyasi ideolojiden sadece bir karakterle ilişkili olarak bahsedilmektedir. Bu nedenle filmin liberalizm siyasi ideolojisini eleştirdiğini ya da desteklediğini söylemek mümkün değildir.

Türkiye’de bazı devlet görevlilerinin arasında yaşanan güç ve iktidar mücadelesi, Filler ve Çimen filmindeki çatışmaları belirlemektedir. Devlet bakan Aziz Bebek ve istihbarat teşkilatı başkanı Egemen Terzi arasındaki rekabet, birçok sıradan insanın zarar gördüğü bir mücadeleye dönüşür. Eski devlet görevlileri olan Camoka ve adamları gibi insanlar, yasa dışı işler, uyuşturucu kaçakçılığı ve suikastlar gibi suçları, Terzi ve Bebek gibi devlet görevlilerinin onlara verdiği imkanlarla işleyebilmektedir. Bakan ve onun için çalışanlar, istihbarat teşkilatı başkanı ve onun yanında çalışan görevliler, polis komiseri gibi bütün devlet görevlileri kendilerine verilen görevleri kötüye kullanmaktadır. Öyle ki devletin herhangi bir kademesinde bulunan ve yozlaşmamış, yasa dışı işlere karışmamış insan temsili filmde yer almamaktadır. Diğer taraftan sıradan yurttaşlar bu devlet görevlilerinin yaptıkları ve yapmadıkları şeyler yüzünden zarar görmekte ve acı çekmektedir. Uluslararası başarıları olan milli bir atlet, Havva, devlet görevlileri onu görmezden geldiği için kariyerine devam edemez. Haberlerde terörle mücadele sırasında yaralanıp sakat kalan askerlere devlet tarafından çok iyi bakıldığı söylenir, ancak terör gazisi olan İldem’in iyileşmesi için gereken parayı kardeşi bulmaya çalışır. Devlet görevlilerinin yasa dışı işlerini yapan Camoka’yı öldü gösterebilmek için ona benzeyen, sıradan ve fakir bir insan olan Hızır öldürülür. Hızır’ın cinayetini gizlemek için onun arkadaşı İlyas da yine devlet görevlileri tarafından öldürülür. Yasa dışı işler yaparak zengin olan mafyacı iş adamları Sabit Üzücü ve Ali Kansız gibi insanlar da devlet görevlileri ile birlikte çalışarak, onlara rüşvet vererek işlerini yürütmektedir. Filmde devlet, uluslararası suç örgütlerinin kontrolünde, uyuşturucu ticaretinin parçası bir yapı olarak gösterilmektedir.

Derviş Zaim’in Filler ve Çimen filminde, devlet görevlileri üzerinden devletin eleştirildiği anarşist bir anlatım kurulmuştur. Anarşizm siyasi ideolojisinde devletin “gereksiz bir kötülük” olduğu iddia edilmekte ve bu nedenle devlet tamamıyla reddedilmektedir. Buna göre devletin kötü olmasının nedeni, zorlayıcı otoritesi ile “yasallaştırılmış bir baskı sistemi” olarak toplumdaki güç ve mülk sahibi ayrıcalıklıların çıkarlarını koruduğu düşüncesidir. Bu insanların çıkarları korunurken onların dışında

kalanlar ise devletin baskı mekanizmaları yüzünden sorun yaşamakta ve haksızlığa uğramaktadır. Buna göre toplumsal ve ahlaki kötülüklerin kaynağı olarak devleti gören düşünce ile filmdeki eleştiriler örtüşmektedir.

4.1.3. Çamur filminin çözümlenmesi

4.1.3.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2003 yılında gösterime giren Çamur filminde, Kıbrıs'ta yaşayan Ali, Ayşe ve Temel'in hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.3.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Çamur filmi bu çalışmada “millet” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterlerin milletleri üzerinden kurulmuş olmasıdır. Filmdeki ana çatışmayı adada yaşayan insanların geçmişte yaşadıkları ile yüzleşmesi oluşturmaktadır. Herkes bu yüzleşmeyi farklı şekilde yaşar. Hasta olan Ali için bu yüzleşme, hastalığının anlaşılması ve tedavi edilmesidir. Konuşma yetisini yitiren Ali önce modern tıbbı başvurur. Sonuç alamayınca geçmişte şifa merkezi olarak kabul edilen antik bir alanın kalıntılarındaki çamurdan medet ummaya başlar. Ancak filmin sonunda Temel'in yardımıyla geçmişi ile yüzleşen Ali'nin yaşadığı asıl çatışmanın sevdiklerini kaybetme korkusu olduğu anlaşılır. En çok istediği şeyin evlenip çocuk yapmak olduğunu söyleyen Ali, ölümden döndüğü için insanlara bağlanmaktan korkmaktadır. Bu nedenle evlenip çocuk yapamaz. Geçmişi, geleceğini yaşamasına engel olmaktadır. Onun bu çatışması, Ali öldükten sonra Ayşe tarafından çözülecektir. Temel geçmişi ile yüzleşemediği için vicdanını farklı şekilde rahatlatmaya çalışır. Temel'in yaşadığı çatışma, geçmişte öldürdüğü insanların peşini bırakmayan hayaletleridir. Yaptıklarını kamera karşısında itiraf eden Temel daha sonra kimse görmesin diye kasetleri imha etmektedir. Rumlar ve Türkler arasında barış sağlanması için yapılan projelere katılıp bütün enerjisini bu konuda harcamaktadır. Ancak bu yaptıkları vicdanını rahatlatmaya yetmeyince filmin sonunda yaptıklarını itiraf ederek geçmişi ile yüzleşir. Geçmiş ile yüzleşmekten çekinen Ayşe ise günü yaşayan hırslı ve paragöz Halil ile nişanlıdır. Ondan hamile kalan Ayşe çocuğunu kaza ile düşürüp ardından kardeşi Ali'yi ve arkadaşı Temel'i kaybettikten sonra içinde bulunduğu durum ile yüzleşerek hareket etmeye başlar. Doğurganlığını kaybettiği halde kendi soylarının devam etmesi için aykırı kararlar alır ve kardeşinin spermi ile bir yabancının yumurtalarını döller. Sonra bu döllenmiş yumurtaları kendi rahmine yerleştirip çocuk sahibi olur.

4.1.3.3. *Filmin olay örgüsündeki çözümlemeye ilgili bölümler*

Filmin olay örgüsü içinde ilk olarak bir askeriyedeki içtima görüntüye gelir. Komutan karşısında hazır ol durumunda bekleyen askerlere bir konuşma yapar.

“Askerler, Kıbrıs’ta otuz yıl öncesini hatırlayın. Kıbrıs’ta bu adada can ve mal güvenliğiniz yoktu. Türk olarak Rumların tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar vardı. Türk ordusu adaya çıktığında kurtaracak Türk bulamayacak deniliyordu. Türk ordusu adaya çıktı. Sizler için güvenli bir bölge yarattı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde, Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar. Hem de otuz yıldır kimsenin burnu kanamadan. Yalnız son zamanlarda aldığımız haberlere göre Rumlar tekrar silahlanmaya başlamışlar. Bu yüzden hazırlıklı olmalıyız.”

Bu konuşmada, Kıbrıs adasında Türkler ve Rumlar arasında yaşanan sıkıntıları anlatan komutan, iki millet arasındaki çatışmadan ve o dönemde Türklerin can güvenliği olmamasından bahseder. Gasp, tecavüz ve cinayet gibi eylemlere maruz kalan Türklerin bu sıkıntıları yaşamalarının sebebi olarak Türk olmalarından başka bir neden gösterilmez. Bu bağlamda iki grup arasındaki sorunların nedeni, farklı milletlerden olmalarıdır.

İçtima sırasında orada görev yapan askerlerden biri olan Ali bayılır. Revire götürülüp tedavi edilen Ali konuşma yeteneğini kaybetmiştir. Dışarı çıktığında kardeşi Ayşe ve onun nişanlısı Halil ile buluşur. Beraber eski arkadaşları Temel’in restoranına yemeğe giderler. Ali, ailesi ve arkadaşları Kıbrıs adasında Türkler ve Rumlar arasında yaşanan sıkıntılardan etkilenmiş, olaylara birinci elden tanık olmuşlardır. Rumlar tarafından gerçekleştirilen bir katliamda Ali ağır şekilde yaralanmış, babası da yanı başında öldürülmüştür. Aynı dönemde Temel, yakın arkadaşı Ali’nin Rumlar tarafından öldürüldüğünü düşünmüş, intikam almak için önüne gelen Rumlardan bazılarını, suçlu olup olmadığına bakmaksızın öldürmüştür. Bu nedenle vicdan azabı çeken Temel, ilerleyen yıllarda Rumlar ve Türkler arasında yaşanan çatışmaların bitmesi, barış ve huzurun sağlanması için uğraşmaya başlamıştır. Bu çabasının bir parçası olarak Avrupa ülkelerinden sponsor bulan bir heykel enstalasyonu projesine dahil olur. Projenin amacı, adanın farklı taraflarında yaşarken adanın bölünmesi sonucunda yaşadıkları coğrafyadan ve evlerinden kopan insanların tekrar geçmişleri ile bağlantı kurmalarını sağlamaktır. Bu durumda olan Rum ve Türk tarafındaki insanların heykelleri yapılarak eskiden yaşadıkları evlere yerleştirilip, insanlarda geçmişte yaşadıkları ortak yaşama dair bir farkındalık yaratılmaya çalışılmaktadır. Temel bu proje kapsamında birçok Rum ve Türkün heykelinin yapılıp adanın diğer tarafına gönderilmesini sağlamıştır. Aynı şekilde Ali’nin de bir heykeli yaptırılmıştır. Halil ve Ayşe yemekten kalkarak ertesi gün Rum tarafına gönderilecek Ali’nin heykeline bakmaya giderler. Halil bu projenin faydalı

olacağını düşünmemektedir. “Birbirlerinden nefret edenler birbirlerine heykellerini yollayacaklar demek ha. Ali’nin heykeli sizin eski eve konacak. Rumlar da Ali’nin heykeline bakacaklar. Ali’yi düşünecekler. Barış olacak. Türk ve Rum barışı da böylece gelecek. Saçma değil mi?” diye sorar. Temel’i bu çabasından vazgeçirmeye çalışır. Temel yaptıklarının, hiçbir şey yapmaktan daha iyi olduğunu söyler. Halil’e yıllar önce öldürüp yakındaki tuz gölüne gömdükleri Rumların mezar yerlerini insanlara söylemek istediğinden bahseder. Halil bunun kimseye bir yararı olmayacağını, tuzu isterse başka bir yerden alabileceğini söyler. Ali yemek sırasında yine bayılır.

Ertesi gün Temel, Ali’nin heykelini yolladıktan sonra restorana dönüp kamera karşısında tek başına konuşur. “Ben adam öldürdüm. Birçok adam. 18 Ağustos 1974’de. Savaşta. İntikam için. Rum, Rum oldukları için. Mezarları çamurların orada. Açılmamış. Kimse bilmez. Yani yapanlar hariç. Ben, Temel, Hüsnü, Halil.” diyerek yaptıklarını kameraya itiraf eder. Sonra kamera kasetini çıkarıp parçalar.

İçtimadayken yine fenalaşan Ali’yi nöbet tutması için sınırdan uzak bir yere, çamur bölgesine yönlendirirler. Bu bölgedeki çamurun insanları iyileştirdiğine dair rivayetler vardır. Bu rivayetlerin kaynağı antik çağda o bölgede bulunan bir tapınaktır. O dönemde hasta insanlar tapınağa iyileşmek için gelmişler, iyileşmesini istedikleri uzuvlarının bir heykelini getirip bu tapınakta tanrılara sunmuşlardır. Rivayetlerden etkilenen insanlar, bölgedeki çamuru vücutlarına sürerek ve hasta uzuvlarının heykellerini oraya gömerek iyileşeceklerine inanırlar. Askerler oraya iyileşmek için gelen, kendilerinden çamur isteyen insanları bölgeden uzak tutmaya çalışır. Ali ise nöbet tutarken kendisinden çamur isteyen insanları geri çevirmez. Onlardan etkilenecek kendisi de hastalığını iyileştirmek için çamuru kullanmaya başlar.

Adayı ikiye ayıran sınırda, Rum ve Türk askerler arasında bir çatışma yaşanır. Karşılıklı açılan ateşler sırasında bir Türk er hayatını kaybeder. Bu olayın devamında çatışmalar devam eder ve bir Rum asker de hayatını kaybeder. Türk televizyonunda bu durum haberlerde şöyle açıklanır: “Mağusa Güvercinlik köyü yakınlarında Rum ve Türk mevzileri arasında bugün yeni bir ateş teatisi yapıldığı ve bir Rum erin hayatını kaybettiği bildirildi. Bu eylemin her iki tarafça Birleşmiş Milletlerin Kıbrıs’ta görev yapan Barış Gücü nezdinde protesto edildiği belirtiliyor. Bu olay adada Türk ve Rum sınırı arasında onlarca yıl devam eden fiili ateşkesin son zamanlardaki ikinci ihlali.”.

Temel’in çalıştığı enstalasyon projesi kapsamında, Ali’nin evine yerleştirilecek heykel Rum tarafından getirilir. O evin eski sahibi olan Rum, heykelin yanında

gösterilmesi için geçmişe dair düşüncelerini anlattığı bir video kaydı hazırlamıştır. Kayıtta “Ben evimin verandasında oturur kahve içerdim. Yazın serin olurdu orası. Eşyalarım hala durur mu bilmem. Ama sallanan bir koltuğum vardı, ona otururdum. Otuz yıldır oturamadım. İşlerin bu kadar kötü gitmesinde herkesin suçu var, benim de. Mesela ben 63 senesinde Türk malı çaldım. Ama bu sonradan evimden yurdumdan göç etmemi ve yaşadığım yeri bir kere göremememi haklı çıkarır mı?” diyerek o zaman yaşadıklarını anlatır.

Proje kapsamında evine bir Rum’un heykeli yerleştirilen adalı bir Türk, heykeli Temel’e geri getirir. Çevresindekilerin şikayet ettiğini, gece evine taş atıldığını, “Rumlarla barış isteyen haindir.” diyen insanlar tarafından tehdit edildiğini, korktuğunu anlatır. Temel’in kendisine verdiği parayı iade eder. Temel getirilen heykeli kayık ile taşıyarak denize atar. Denizin dibinde başka heykeller de vardır.

Çamur bölgesinde nöbet tutan Ali, yakındaki bir kuyuda antik bir heykel bulur. Heykeli Ayşe’ye götürmesi için Halil’e verir. Çamura daha kolay ulaşılması için nöbet tuttuğu yerde Halil’in yardımı ile çamuru çevreleyen çitlerin yerini değiştiren Ali, bu durum anlaşılınca askeri hapishaneye konulur. Kendisini ziyarete gelen Ayşe’den çamur getirmesini ister. Halil, Ali’nin verdiği heykeli alıp ortadan kaybolmuştur, Temel de çamurun olduğu yer tuz gölünde olduğu için oraya gitmek istemez. Çamuru Ayşe getirir ancak hamile olduğu için bunu yaparken çok zorlanır. Ali ile bu konuda tartışırlar. Yaptıklarının cezası olarak Lefkoşe sınırında nöbet tutmak zorunda kalan Ali, nöbet sırasında karşı taraftan açılan ateş ile yaralanır. Kardeşinin vurulmasından sonra vicdan azabı çeken Ayşe, ona çamur getirmeye devam eder. Ancak çamur bölgesinde yaşadığı bir sıkıntıdan dolayı bebeğini düşürür. Bu olaydan Ali’yi sorumlu tutar. Ali’nin sağlığı iyiye gider ve konuşmaya başlar.

Ayşe ve Ali’ye Avrupalı destekçilerin heykel enstalasyonu projesinden vazgeçtiklerini söyleyen Temel, yeni bir projeye başlayacaklarını anlatır. Bu yeni projede Rum ve Türk erkeklerin spermleri alınacak ve saklanacaktır. Temel spermleri saklama konusunda, kadın doğum uzmanı olan Ayşe’den yardım ister. Ali de spermi alınacak kişiler listesindedir.

Temel ve Ali, insanların kendilerini Rumlara karşı şiddet uygulamış Türklerin yerine koyup yaptıklarını anlattıkları, rol değişimi yaptıkları bir toplantıya katılırlar. Temel toplantıdan önce yaptıklarını Ali’ye anlatır. Her şeyi itiraf ettiği kaseti ona verip

toplantıda göstermesini ister. Ali toplantıda kaseti göstermek yerine Temel'in yaptıklarını sanki kendi yapmış gibi anlatmaya başlar:

“Katliamdan sonra herkes perişandı. Akrabalar. Eş dost. Oğul, kız. İntikam için Rum aradık. Kaçamayanlar vardı. Bulduk. Çamura götürdük Rumları, kuyuya götürdük. Kafalarına kurşun sıktık. Sıktık attık. Sıktık attık. Bazılarını da gömdük. Kafaları dışarıda kaldı. Cesetlerden eşya aldık. Giysi, saat falan.”

Yaşadığı katliam sırasında Ali'nin yanında olan arkadaşı Ahmet onun söylediklerine sinirlenir ve araya girer:

“Sahtekarlık bütün bunlar. Biz seninle beraberdik be. Bunun tam tersi oldu. Anlattıklarının aynı şeyi sana oldu. Seksen cesedin arasında yatarsın sen. Baban da senin yanında. Babanın beyni yanağıma yapışmıştı. Kokusu hatırlar mısın? Etin ve kanın kokusunu, ha? Ben hatırlarım. Hiç unutmadım. Rol değişimi ha. Kendini başkalarının yerine koymakmış. 74'de üç kurşun girdi çıktı sana. Geçenlerde mevzide ayağını parçaladılar. Kurşunlardan biri hala içinde dolaşır. O adamlar senin yerine koyarlar mı kendilerini? Ha, Ali ne hisseder diye düşünürler mi? Söyleyeyim, Ali'nin ne hissettiğini hiç bilmezler. Düşünmezler. Devam edin. Rol değiştirmekmiş. Hepiniz toprakta yatacaksınız. Rol değişimiymiş. Birbirinizin beyni de yanağınıza yapışacak.”

Ahmet konuşmasını bitirip çıkınca Temel gücünü toplayarak konuşmaya başlar ve yaptıklarını anlatır:

“Ben iki kişiyi öldürdüm. Yan köyden, iki Rum. İntikam için. Ağustos 18'di. Rum aşırılar köydeki kadın, erkek, çoluk, çocuk kim varsa öldürüp bir çukura doldurmuşlardı. Hırs doluyduk. İntikam peşindeydik. Rastgele adam bulduk. Kaçamayan, saklanan iki kişi. Silahsız. Öldürdüğüm iki Rum'un eline ölen akrabalarımın fotoğraflarını sıkıstırdım. Ali Sezgin'in. Onu öldü sandık. Ali karşımda şu an. Mezarları çamurların orada. Kalıntılara yakın. Hepimiz on altı yaşında liseli çocuklardık. Özgürlük kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır.”

Rumlar ve Türkler arasında yaşanan olayları kendi tecrübe ettikleri üzerinden anlatan Ahmet ve Temel'den sonra sözü Ali alır. Yaşanan katliamdan sağ kurtulmuş, ancak yaşadıklarının yarattığı korkuyu hiçbir zaman unutamamıştır.

“Ben bir karım olsun isterdim, çocuklarım. Ama her defasında, ne zaman bir kadın çıksa karşıma, çok düşündüm ben. Neyse, ben yakınımıdakileri kaybetmekten korkarım. Bu yüzden hiçbir zaman bir karım ve çocuğum olmayacak. Acıyı bilirim ben.”

Toplantıda sonra Ali çamur bölgesine giderek daha önce gömdüğü kendisine ait heykel parçalarını çıkarır. Çamur sayesinde iyileşeceği düşüncesinden vazgeçmiştir. Geri dönen Halil, Ayşe ve Ali'ye ulaşır. Heykeli satarak yüklü miktarda para elde etmiştir. Heykelin diğer parçalarını bulurlarsa daha çok para kazanacaklarına dair onları ikna etmeye çalışır. Ali ve Ayşe bu işe dahil olmak istemez. Halil'in heykeli sattığı adamlar Ayşe, Ali, Temel ve Halil'i kaçırr. Onlara işkence yaparak konuşurmaya çalışırlar. Temel heykelin başının nerede olduğunu bildiğini söyler. Adamları tuz gölüne götürür. Toprağı kazıp daha önce öldürdüğü insanların cesetlerini çıkarır. Adamlar istediklerini

alamayınca Halil, Ali ve Temel'i öldürürler. Ayşe'de yaşananlar sırasında yaralanmıştır. Yumurtalıkları zarar gördüğü için doğurganlığını kaybeder.

Ayşe daha önce yardım ettiği bir hastasından, hastanın kızına ait dondurulmuş yumurtalıkları ister. Temel'in dahil olduğu sperm toplama projesinde Ali'nin spermeleri de dondurulmuştur. Ayşe bu yumurtalık ve spermeleri kullanarak hamile kalır. İki millet arasında, Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sıkıntılarda ailesinden insanları ve arkadaşlarını kaybeden, kendisi de ölümden dönen Ali'nin bu yaşadıklarından dolayı sahip olduğu sevdiklerini kaybetme korkusu, onun aile kurmasını ve çocuk sahibi olmasını engellemiştir. Kardeşi Ayşe, onun spermelerini ve başka bir kadının yumurtalıklarını kullanarak iki çocuk sahibi olur. Böylece çocuk sahibi olmak isteyen kardeşinin bu arzusunu, sembolik bir şekilde o gerçekleştirir.

4.1.3.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Çamur filmi, odağına birden çok karakteri almaktadır. Ali, Ayşe ve Temel'in hikayesini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.1.3.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Çamur filmi 1990'lı yılların sonunda ya da 2000'li yılların başında geçmektedir. 1974 yılında yaşanan katliam sırasında lise öğrencisi olan Ali ve Temel, artık kırklı yaşlarındadır. Filmdeki hikayenin geçtiği dönemi ve çatışmaları, 1970'li yıllarda ve öncesinde adada yaşanan olaylar belirlemektedir. 1960 yılında Kıbrıs'ta bağımsız bir ülke kurulduktan sonra Kıbrıslı Rumlar ve Türkler arasında yaşanan anlaşmazlıklar ve 1963-64 yıllarında yaşanan olaylar, iki millet arasındaki eski tarihlere dayanan sorunları derinleştirmiştir. İki milletin beraber hazırlayıp kabul ettiği anayasayı tek taraflı olarak Kıbrıs Rumlarının lehine değiştirmeye çalışan Kıbrıs Rum yönetimi ve Cumhurbaşkanı Makarios, bu durumu kabul etmeyen Kıbrıs Türklerinin tepkilerini şiddet ile bastırma yoluna gitmiştir. Bu dönemde adadaki iki millet arasında dengesiz bir mücadele yaşanmıştır. Azınlık durumunda olan Kıbrıs Türkleri, Rumların kendilerine dayattıkları koşullarda yaşamak zorunda kalmışlardır. Garantör devletler olan İngiltere, Yunanistan ve Türkiye'nin müdahaleleri çatışmaları azaltsa da sona erdirememiştir. Bu dönemde Kıbrıs Türkleri adanın belirli bölgelerinde yaşamaya zorlanmış, 10 yıl boyunca şiddet olaylarının yanı sıra seyahat kısıtlaması, Rumlar tarafından kontrol edilen su ve elektriğe ulaşmakta yaşanan zorluklar ve gelen yardımların engellenmesi gibi durumlarla karşılaşmışlardır. 1964-1974 yılları arasında

garantör devletler ve Kıbrıs'taki iki milletin temsilcileri arasında yapılan uluslararası görüşmeler, adadaki sorunların çözülmesi için yeterli olmamış; Türkiye ve Yunanistan arasındaki gerilim, Kıbrıs sorununun yanına Ege Denizi'ndeki egemenlik mücadelesi de eklenince iyice artmıştır. Yunanistan'daki cunta yönetimi ile arası bozulan Cumhurbaşkanı Makarios, adada enosis düşüncesi savunan EOKA-B örgütünü 1974 yılında yasa dışı ilan etmiştir. Yunanistan'ın desteğini alan EOKA'cılar askeri bir darbe ile Makarios hükümetini devirmişler, Kıbrıs Rum yönetimine enosis düşüncesini açıkça savunan Nikos Sampson gelmiştir. Bu durumu Yunanistan'ın adaya doğrudan müdahalesi olarak değerlendiren Türkiye, Kıbrıs'a askeri olarak müdahale edip adanın siyasi ve demografik yapısını değiştirmiştir. Adanın kuzeyindeki üçte birlik bölge ayrılarak ada fiilen ikiye bölünmüştür. Adanın çeşitli yerlerinde yaşayan 150 bine yakın Türk, bu kuzey bölgesine göç ettirilmiştir. Bölgedeki Rumlar ise diğer bölgeye gönderilmiştir. Böylece Kıbrıs'ta sınırları belli iki ayrı devlet kurulmuştur (Kalodukas, 2003, s. 75-78; Dodd, 1996, s. 4-9; Uçarol, 2015, s. 763-766).

4.1.3.6. Filmin çözümlenmesi

Kıbrıs adasındaki iki millet arasında, 1960'larda ve 1970'lerde yaşanan bu olaylar, yıllar sonra adanın kuzeyindeki Türk bölgesinde yaşayan karakterlerin içinde bulundukları çatışmaları belirlemektedir. İlerleyen yaşında askerlik yapan Ali, gizemli bir hastalık ile konuşamaz hale gelir. Onun bu sembolik hastalığa tutulmasının başlıca nedeni geçmişinde yaşadığı travmadır. Ancak iki millet arasındaki gerilim devam ederken Ali, yaşadığı travma ile yüzleşip hayatına devam edemez. Filmin ilk sahnesinde komutan, Ali'nin de olduğu içtimada "katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar" diye geçmişte yaşananlardan bahsederken aynı zamanda iki millet arasındaki gerilimin yine yükseldiğini ve Rumların tekrar silahlanmaya başladığını söyler. Ali'nin askerliği sırasında sınırda yapılan karşılıklı atışlarla bir Türk ve bir Rum asker hayatını kaybeder. Ali de sınırda nöbet tutmaya başlayınca karşı taraftan açılan ateş ile vurulur. Kıbrıs Türkleri ve Rumları arasındaki sorunlar yoğunluk ve şekil değişirse de devam etmektedir. Bu sorunların temelinde iki milletin adada beraber yaşayamaması yatmaktadır. Ortak bir geçmişe sahip Kıbrıs Rumları ve Türkleri, etnik ve kültürel farklılıkları aşip bir arada yaşayamadıkları için ada iki farklı ülkeye bölünmüştür. Ancak buna rağmen iki milletin aralarındaki sorunlar devam etmektedir. Bunun yanında filmin anlatısında, iki millet arasındaki ipleri tamamen koparmak yerine, Temel karakteri üzerinden Kıbrıs Rumları ve Türkleri arasında tekrar yakınlık oluşturma düşüncesi de

işlenmektedir. Kendisi Rumların yaptığı katliamı doğrudan yaşamayan, ama kaybettiği sevdiklerinin intikamını almak için suçlu olup olmadıklarına bakmaksızın Rumların katledilmesine ortak olan Temel, geçmişte yaptıklarının pişmanlığıyla birlikte, iki millet arasındaki bağların yeniden kurulması ve yakınlığın yeniden yaratılması için uğraşmaktadır. Avrupa ülkelerinin desteği ile hayata geçirilmeye çalışılan projeler ise Kıbrıs Türkleri tarafından olumlu karşılanmamaktadır. İki milletin yakınlaşması düşüncesini “Rumlarla barış isteyen haindir.” diyerek karşılayan birçok Türk, proje kapsamında hazırlanan heykelleri Temel’e iade etmiştir. Bazı Kıbrıs Türkleri ise geçmişleri ile yüzleşmenin ötesinde, onu hatırlamak dahi istememektedir. Ali ve Temel bu kadar geçmişlerinin etkisinde yaşarken, o geçmişi düşünmek istemeyen, ona dayanamayan, onu unutmak isteyen Ayşe, adanın geçmişini ve insanların acılarını umursamayan sevgilisi Halil ile bir hayat kurmaya çalışır. Halil onu terk ettikten ve çocuğunu düşürdükten sonra, Halil yüzünden girdikleri durumda kardeşi Ali’yi ve arkadaşı Temel’i kaybeder. Bu durum Ayşe’nin değişmesine neden olur. Temel’in projesi kapsamında saklanan Ali’nin spermlerini alarak, kardeşinin yaşadığı travma sonucunda yapmaya cesaret edemediği şeyi yapar ve onun çocuk sahibi olmasını sağlar. Adada onlarca yıldır devam eden sıkıntılara, acılara ve ölümlere rağmen umut; iki milletin ortak kaderinin değişmesi umudu, Temel’in umudu, karakterlerin hepsinin ortak paydasında dünyaya gelen çocuklarla yaşamaya devam eder.

Derviş Zaim’in Çamur filminde; etnik, yayılmacı ve aşırı sağ milliyetçilikleri eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Çok çeşitli şekillerde tezahür edebilen milliyetçilik, yurttaşlık temelli ve kapsayıcı olabileceği gibi etnisite, soy temelli ve dışlayıcı da olabilmektedir. Kıbrıs Rumları ve Türkleri arasında yaşanan sorunlar, bu iki milletin beraber yaşamasını engellemektedir. Kıbrıs Türklerinin adayı paylaşma düşünceleri “taksim”, farklı bölgelerde de olsa beraber yaşamayı mümkün kılmakta, ancak Kıbrıs Rumlarının “enosis” düşüncesi adadaki Türkleri dışlamaktadır. Yunanistan’a bağlanma amacıyla yayılmacı, adadaki farklı etnik kimlikleri uzaklaştırmaya çalışması ile dışlayıcı olan bu yaklaşım, eleştirilen milliyetçilik türlerinin özelliklerini taşımaktadır.

4.1.4. Cenneti Beklerken filminin çözümlenmesi

4.1.4.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2007 yılında gösterime giren Cenneti Beklerken filminde, eşini ve oğlunu kaybetmiş olan nakkaş Eflatun’un hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.4.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Cenneti Beklerken filmi bu çalışmada “otorite” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan taht kavgası ve otorite mücadelesi üzerinden kurulmuş olmasıdır. İktidarı elinde tutan padişah için mücadele edenler ile iktidarın kendi hakkı olduğunu söyleyen şehzadenin taraftarları arasındaki çatışma tüm ülkeyi etkilemektedir. Padişahın yönetiminden memnun olmayan insanlar, onlara ekmek ve adalet vadeden Şehzade Danyal’ın peşinden gider. Bu çatışma filmin sonunda, Danyal’ın yanındaki adamların para ve makam vaadi ile taraf değiştirmesi ve Danyal’a ihanet edip onun yakalanmasını sağlamaları ile çözülür. Filmdeki diğer önemli çatışma, ailesini kaybeden nakkaş Eflatun’un yaşama ve resim yapma isteğini de kaybetmesidir. Eşi ve çocuğunu hatırlayabilmek için onların Frenk tarzı resmini yapan Eflatun, çıktığı yolculukta yaşadıkları ile değişir. Leyla’ya aşık olur. Resim konusundaki düşünceleri değişir. Doğu ile batının resmetme tarzlarını birleştiren yeni bir tarz geliştirme isteği ile tekrar yaşama amacını bulur. Eflatun bu değişimleri yaşarken iki otorite adayı arasında sürüklenmekte, onlara rağmen kendi yolunu bulmaya çalışmaktadır.

4.1.4.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye “17. yüzyıl”, “Osmanlı İmparatorluğu” ve “Başkent İstanbul” yazıları gelir. Yeniçeriler ucunda bir insan kafası olan mızrak ile “İsyancının akıbetine bak.” diyerek yollarda gezerler. Var olan otoritenin koruyucuları olan yeniçeriler, o otoriteye karşı gelip öldürülen isyancıların kafalarını, ahalinin geri kalanına ibret olması için dolaştırmaktadır.

Hattat Eflatun, vezir tarafından çağırılır. Vezir ona Anadolu’da yakalanan bir isyancının resmini yapma görevini verir. İdam edilecek olan isyancının bu şekilde kim olduğunu kaydedip kimliğini doğrulayabileceklerdir. Eflatun görevi almak istemez. Tehdit ederek ve çırağı Gazal’ı rehin alarak onu bu işi yapmaya zorlarlar. Eflatun, vezirin adamı Osman ve onun yanındakilerle birlikte yola çıkar. Yolda isyancıların öldürdüğü insanlarla dolu bir yere gelirler. Burada çıkan çatışmada Eflatun saklanır. Çatışma bitince kendini yaralayarak işe yaramaz hale gelmeye ve zorla kendisine verilen görevden kurtulmaya çalışır. Dışarı çıkıp Osman’a yaralandığını söyleyerek ondan kendini İstanbul’a geri yollamasını ister. Osman taht kavgasının ortasında olduklarını, ne olursa olsun onu geri yollayamayacağını söyler. Ona içinde bulundukları durumu anlatır:

“Anadolu’da düzme bir şehzade var. 3. Murat’ın. Merhum padişahımız 3. Mehmet, babası 3. Murat’tan gebe kalan on cariyeyi denize attırır. Ama cariyelerden biri tesadüfen sağ kalır. Bir erkek doğurur. İspanya’da. Şehzade İspanya’da büyür ve tahtı ele geçirmeye karar verir. Gizlice Osmanlı ülkesine girer. Bütün isyancıları etrafına toplar. Ama kardeşinin adamları onu yakalar. Şehzadenin kellesini çizeceksin.”

Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan olaylar sıradan bir isyan değil, büyük bir taht kavgası, bir otorite elde etme mücadelesidir. Tahtı ele geçirmeye çalışan şehzade, kendine halk arasından destekçiler bulmuştur. Var olan otoriteden memnun olmayan, onu değiştirmek isteyen insanlar ile var olan otoriteyi korumak isteyenler arasında yaşanan savaş tüm Osmanlı coğrafyasını sarmıştır.

Eflatun, Osman ve adamları ile birlikte bir kervansaraya gelir. Yolda karşılarına çıkan Leyla da onlara katılmıştır. Eflatun orada zaman geçirirken Leyla’ya nereye ve neden gittiklerini anlatır. Oğlunun resmini göstererek ona benzer bir suret çizmeye gittiğini söyler. Resmi inceleyen Leyla oğlunun nerede olduğunu sorar. Eflatun cennette olduğunu, Mehdi’nin oğlunu ve eşini cennete götürdüğünü söyler. İstanbul’da Gazal ile birlikte çizdikleri resmi çıkarır. Kucağında çocuk olan kadın, elini beyazlar içinde ve yüzü görünmeyen Mehdi’ye uzatmıştır. Buna göre Mehdi figürü, o dönemde insanları etkileyen önemli bir inançtır.

Tekrar yola çıkan Eflatun ve diğerleri, uzunca bir yol gidip aradıkları kervansarayı bulurlar. Osman girişteki adama elindeki belgeleri verip İstanbul’dan geldiklerini söyler. Adamlar Eflatun’u tutsak olarak elleri bağlı şekilde tuttukları Şehzade Yakup’un yanına getirir. Ona Danyal diye hitap ederler. Onu öldürmeye geldiklerini düşünen Yakup namaz kılmak için izin ister. Adamlar çıkar. Eflatun ve Leyla kalırlar. Eflatun kalem ve kağıt çıkararak Yakup’un karşısına oturur. Onu çizmeye başlar. Çizdiklerine bakan Yakup onu kendisini kurtarması için ikna etmeye çalışır:

“Frenk resmi, idam edilecek şehzadenin resmi. Ben Şehzade Danyal değilim. Danyal’ın oğlu Yakup’um. Firarıma yardım et. Babam Danyal seni altına ve ikbale boğar. Babam Danyal sana resim yaptırır. Seni korur. İster tasvir nakşedersin, istersen kafir resmi çizersin. Beni kaçır.”

Bir şey söylemeden kalkan Eflatun Osman’ın yanına gider. Yakup’un Danyal sanılmasını bahane ederek çizim yapmayı bırakmak ister. Dediklerini umursamayan Osman onu devam etmeye zorlar. Geri gelen Eflatun çizmeye devam eder. Yakup ağlamaya başlar. “Ben Şehzade Danyal değilim. Danyal’ın oğlu da değilim. Beni katletmeyin. Taht istemiyorum. Beni boğmayın” diyerek yalvarır. Annesine mektup yazmak ister. Leyla ona kağıt ve kalem verir. Yakup mektubu babasına yazmaya karar verir ve neden yazmak istediğini açıklar:

“Babamı ikaz edeceğim. Etrafında hainler var, melunlar. Babamı Osmanlıya teslim edecekler. Mansıp alacaklar. Hahambaşının, patriğin ağzından babama mektup yazarlar. Sen mesihsin. Biz sana biat edeceğiz derler. Sen mesihsin. Biz sana biat edeceğiz derler. Vaatlerde bulunurlar. Gel bir yerde buluşalım diyecekler. Yalan. Babamı tuzağa düşürecekler.”

Yakup’un anlattıklarına göre, Osmanlıda yaşanan taht kavgasında, diğer devletlerin ve dinlerin otorite figürleri de etkili olmaktadır. Mektubu bitiren Yakup, Eflatun’u etkisiz hale getirip kaçmaya çalışır. Yakalanıp öldürülür. Osman, adamı Mustafa’dan şehzadenin kafasını kesmesini ister. Eflatun öldürülenin Danyal olmadığını, isyanın süreceğini, gerçek Danyal’ın onları öldüreceğini söyler. Osman onu susturur. Gırtlığını sıkarken konuşur: “Eğer şehzade kaçsaydı hepimizi keseceklerdi. Bütün yiğitleri katledeceklerdi. Memleket kana bulanacaktı.”. Eflatun’un resmi yeniden çizmesini ister. Mustafa kestiği kafayı getirir. Osman kontrol eder. Kervansaraydaki adam gelir. İsyancıların çok yaklaştığını, bir an önce gitmeleri gerektiğini söyler. Yolculuk sırasında ikiye ayrılırlar. Osman, resim ve Leyla ile bir yoldan gider. Mustafa, kesik baş ve Eflatun ile başka bir yoldan gider.

Yolda Osman ve Leyla isyancılara yakalanır. Bunu fark eden Eflatun, Leyla’yı kurtarmaya çalışır. İsyancılar hepsini yakalayıp kervansaraya geri getirir. Şehzade Danyal gelip oğlu Yakup’un akıbetini sorar. Eflatun, Yakup’u Osman’ın öldürttüğünü söyler. Osman inkar eder. İsyancılar Osman’ın kulağını keser. Danyal cesedin yerini ve tek parça olup olmadığını sorar. Osman cesedin orada olduğunu ama başının kesildiğini söyler. Eflatun’u başı taşımakla suçlar. Eflatun başın yerini gösterir. Danyal oğlunun heybe içindeki kesik başına dehşetle bakar. Osman korkuyla Eflatun’u suçlamaya devam eder. Danyal hepsini öldürtecekken Eflatun, Yakup’un yazdığı mektubu çıkarır. Onu Yakup’u kurtarmaya çalıştığına inandırır. Danyal mektubu okur. Osman’ı işaret eder. Adamı Osman’ın boğazını keser. Eflatun’u da öldürecekken Danyal onu durdurur. Leyla ile Eflatun’u mağaraya gönderir. Mağaraya giren Danyal, Eflatun’a oğlunun resmini çizip çizmediğini sorar. Eflatun zorla çizdiğini söyler, öldürülmeden namaz kılmak ister. Danyal onu öldürmeyeceklerini söyler. Yaşamak için resim çizecektir. Danyal’ın yanındaki resmin daha büyük bir halini adamları duvara asar. Danyal resmi göstererek anlatır:

“Halka sadece ekmek vadedilmez. Halka rüya da vadetmek lüzum gelir. Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın. Bu resimde ben varım. Yakup’um var. Bir de rüyam olacak. Umudum olacak. Bu resimleri İspanyol bir ressam çizdi. İkisi de aynı. Ressam resimdeki aynaya babam merhum Üçüncü Murat’ın aksini çizdi. Babamın aksini sil. Aynaya Mehdi’nin aksini çizeceksin. Odadakiler aynaya aksetmemeli. Sadece Mehdi’nin aksini çizeceksin. İnsanlar saltanatımı bilmeli. Ben tahta geçtikten sonra Mehdi zuhur edecek.

Bu kafir resmi senin daha önce rastladığın Frenk resimlerinden farklı. Tasvir gibi. Tasvirlerdeki gibi alemleri, mekanları, zamanları yan yana getirebiliyor.”

Eflatun, Frenk resmi çizemeyeceğini söyler. Danyal ona çizmesi için bir gün verir. Çıkar. Leyla söyleneni yapması için Eflatun’u ikna etmeye çalışır. Eflatun geçmişini, ölen ailesini hatırlar. Yaşadığı gerilimden dolayı bayılır. Leyla Eflatun’un defterini açar. Onun önceden yaptığı kadın, çocuk ve Mehdi resmini çıkarır. Resimdeki Mehdi’yi kesip diğer resimdeki Danyal’ın dediği yere yapıştırır. Eflatun’u uyandırıp yaptığını anlatır. Resmi alıp Danyal’a götürürler. Danyal resmi dışarı asmasını ister. Dışarıda Danyal’ın taraftarları beklemektedir. Danyal asılan resimdeki oğluna bakıp onun yüzünü okşar. Eflatun ve Leyla’ya dönüp konuşur.

“Halk kazananı tutar. Kaybedersem hikayemi nakşet. İnsanlar gayretimın nafile olduğunu düşünmemeliler. Her daim hazır olmayacağımı bilmeliler. Sizi azat ettim. Şimdi gidip öteki resme de ek yapın.”

Leyla ve Eflatun mağaraya girerler. Danyal karşıdaki kalabalığa dönüp bağırarak konuşur:

“Bu resim benim rüyam. Mehdi bana beyan oldu. Bana din ve adalet vadetti. Gazanızda muvaffak olacaksınız dedi. Benim hakimiyetim Mehdi’nin hakimiyeti olacak. Mehdi bana bunları vadetti. Bu sizin rüyanız. Resmi alın. Onu doğudaki köylere, kasabalara, tekkelere, hanlara, yollara, gemilere götürün. Lakırdılarımı nakledin. Zafer bizindir deyin. Mehdi Şehzade Danyal’a zuhur etti deyin. Adalet ve bereket zamanı yakındır deyin.”

Danyal’ın yanında, yerde duran aynada o ve isyancıların yeniçerilerle savaştığı görünür. Sonra aynadaki görüntü değişir. Danyal aynı yerde konuşmaya devam eder:

“Halka zulmetmeyin. Zulmedenlere acımayın. Gelenlere yol açın. Ama saflarınızı sıkı tutun. Yumruğunuzu hazırlayın. Yaklaşıyorlar. Ama mahvolacaklar. Onları kanlarında boğacağız. Zafer bizindir. Hadi gaza sizi bekler.”

Kalabalık coşkuyla “Çok yaşa” tezahüratı yapar. İki asker gelip resmi alır. Danyal adamı ile konuşur:

Adam 1: Rum Ortodoks patriğin vekili kilisede bizi bekler, altınlarla.

Danyal: Kilise nerede.

Adam 1: Az ötede.

Danyal: Git vekile, “Aleme intizam verecek Mesih, Danyal değil” de.

Adam 1: Danyal efendi, şehzade efendi. Hata yapıyoruz. Altın olmadan ordu büyüyemez. Vur kaç yaparak tahta geçemezsiniz. Bize at lazım, tüfek lazım.

Danyal: Vekile söyle Piskobu’ya gelsin. Yo, gelmesin. Osmanlının oyunu olabilir bu.

Adam 1: Ben size Piskobu’da yetişirim efendim.

Danyal giderken yakalan bir hırsız önüne getirirler. Hırsızlık yapan adam kendini savunur:

Hırsız: Şehzade efendimiz. Açık ve açıktayız. Köylünün koyunlarını çalıyoruz yoksa açlıktan öleceğiz.

Danyal: Bre hırsızlık bitecek demedik mi?

Hırsız: Köylü doysun diye savaştık. Kasaba yüzü görmedik iki aydır. Ot yedik, kabuk yedik, leş yedik. Medet ya efendi.
Danyal: Kaldırın şunu.

İki asker hırsızı alıp boğarak öldürür. Danyal'ın yanındaki diğer bir adam durumdan rahatsız olur:

Adam 2: Oğlana yazık değil mi şehzadem?

Danyal: Halk Allah'ın bize emanetidir. Her kim ki çalar, cana, mala, ırza kasteder, onu katletmek boynumuzun borcudur. Aksini düşünen bizden değildir. Çıksın gitsin.

Danyal yürüyüp gider. Birinci adam arkasından bakar. Serbest bırakılan Eflatun ve Leyla onlar giderken mağarada kalırlar. Sabah mağaraya gelen bir çobanın sesi ile uyanırlar. Korkup saklanırlar. Çoban mağaraya seslenir “Şehzade Danyal için savaşmaya geldik. Kimse yok mu? Mehdi Danyal’a burada zuhur etmiş.”. Çoban ile oturan Eflatun, ona Danyal’ı anlatır:

Eflatun: Şehzade Danyal isyancılara savaşı, ekmeği, rüyayı vadeder. Halkı yanıma çekersem kazanırım der. Açtır. Akçesi yoktur. Ama bir gün Mehdi ona yardım eder. Bolluk, bereket dönemi gelir. Danyal sultan olur. Dün sizin köye bir resim getirdiler ya. O resim bu hikayeyi anlatıyor işte.

Çoban: Bize Mehdi'nin bu kervansarayda zuhur ettiğini söylediler. Artık tarlalar ekilecek; kıtlık, borç, zulüm olmayacak dediler.

Eflatun resmin basit bir kopyasını yapıp çobana verir. Onda kalmasını ister. “Resim hem yapanın, hem bakanındır.” der. Çoban sevinir. Eflatun, Danyal'ın gittiği yönü ona gösterir.

İstanbul'a gelen Leyla ve Eflatun imamın huzurunda evlenirler. Eflatun vezirin yanına gider. Yaşadıklarını kısaca ve kendini zor duruma sokmayacak şekilde anlatır. Kendi yaptığı Danyal'ın resmini vezire verir. Danyal'ın yanındaki birinci adam, vezirin yanındadır. Danyal yakalanıp idam edilmiştir. Vezir Eflatun'u azat eder ve ona bir kese altın vermelerini ister. Evine giden Eflatun, merdivenlerde Danyal'ın resimlerini bulur. Çırağı Gazal içeridedir. Onu gördüğüne çok sevinir. Sarılırlar. Gazal Danyal'ın resimlerini ona çizdirdiklerini söyler:

Gazal: Yakınlarına mansıp vadettiler. Yakınları da onu Osmanlıya teslim etti. Boğdular. Frenkler gibi resmini yaptım. Danyal'ın resmini yapıyorum. Onun anlattıklarını düşünüyorum. Beni iyileştir. Eskisi gibi olmamı sağla.

Eflatun: Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksınız. Bir Frenk resmi yapacağız. Kim vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz, bazen her iki tarzı da birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra da belki ben yeniden tasvir yaparım. Hatalar yapacağız. Senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz. Hep. Arayacağız.

Eflatun'un oğlu önce dışarıdaki mezarlıkta, sonra su kenarındaki yeşil bir alanda görünür. Oğlanın arkasındaki ağaçta asılı olan aynada görünen mezarlıkta oğlan mezara

doğru eğilir ve kaybolur. Mezarın başına gelen Eflatun diz çöker. Onun mezar başındaki bu hali nakış olur ve Danyal'ın resmindeki aynaya yerleşir.

4.1.4.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak birçok özelliği ile klasik bir anlatı yapısına sahip Cenneti Beklerken filmi, kurgusal anlamda kullandığı bazı geçişlerle ve tekniklerle bu anlatım şeklinin dışına çıkmaktadır. Filmin jeneriğine kadar olan ilk dört dakikadaki sahnelerinde, görüntünün kenarına süslü ve işlemleri olan bir çerçeve eklenmiştir. Bu çerçeve film görüntüsüne minyatür resmi etkisi vermektedir. Filmde ayrıca birçok kez sabit ve hareketli minyatür resimlerinden gerçek görüntülere geçiş yapılır. Buna göre geleneksel bir sanat olan minyatürün teknik özellikleri, filmin görüntü ve kurgusunu etkilemiştir.

4.1.4.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Cenneti Beklerken filmi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki iktidar ve otorite mücadeleleriyle ilişkilidir. İnalçık'a (1959, s. 80) göre Türklerde 13. ve 15. yüzyıllardan itibaren hakimiyetin padişahlara “doğrudan doğruya Allah tarafından bağışlandığı” düşüncesi hakim olmuştur. Buna göre Osmanlı hakimiyet anlayışında padişahın “ülkesini Allah adına yönettiği” ve “Allah'ın adaletini reayasına dağıttığı” düşünülmektedir (Eroğlu, 2003, s. 24). İktidarını Allah'tan alan padişah, devletin gücü ve kendi otoritesi arttıkça “insan-üstü” olarak görülmeye, kutsal sayılmaya başlanmış ve yönetimindeki insanlardan sadece seçilmiş bazılarının onunla görüşebilmesi mümkün hale gelmiştir (İnalçık, 1958, s. 71-72). Ancak bu hakimiyet ve iktidar tek bir kişiye değil, hanedan ailesine ait olarak görülmektedir. Hanedan ailesi içinden kimin padişah olacağının ise “ilahi takdire” bağlı olduğu düşünülmektedir. Buna göre veliahdın padişah tarafından seçilmesi, büyük ya da küçük oğullardan birinin tercih edilmesi gibi uygulamalar etkili olsa da asıl belirleyici olan fiilen tahtı ele geçirmektir. Bir şekilde iktidarı ele geçiren hanedan üyesinin “Allah tarafından seçildiği” düşünülmekte ve meşruiyeti kabul edilmektedir (İnalçık, 1959, s. 73, 82). Osmanlıda padişahın ölümünden sonra başlayan iktidar mücadelesinde tahta çıkıp otoriteyi ele geçirmek isteyen kardeşler ve hanedan üyeleri arasındaki rekabet; “taht kavgası”, “saltanat mücadelesi” ve “iktidar mücadelesi” gibi farklı şekilde adlandırılabilir. Bu mücadelelerde belirleyici olan, taraflar arasında eşitlik olması ve bu tür bir mücadelenin meşru görülmesidir. Ancak bir hanedan üyesi başarılı olup iktidarı ele geçirdikten sonra hanedanın diğer üyelerinin ona karşı başlattığı iktidar mücadeleleri, meşru olarak görülmeyip “isyan” olarak değerlendirilmektedir (Eroğlu, 2003, s. 26).

4.1.4.6. Filmin çözümlenmesi

Osmanlıda yaşanan iktidar ve otorite mücadeleleri Cenneti Beklerken filmindeki çatışmaları belirlemektedir. Osmanlıda var olan iktidarın veziri tarafından Anadolu'ya gönderilen Eflatun'dan bir isyancının resmini çizmesi istenir. Eflatun bu görevi kabul etmeyince tehdit edilir ve çırağı rehin alınır. Eflatun'un maruz kaldığı zora dayalı otorite vezirin sarayı ile sınırlı kalmaz. Anadolu'daki yolculuğu boyunca vezirin adamı Osman ve onun yanındakiler tarafından sürekli yapmak istemediği şeyler için zorlanır, tehdit edilir ve şiddete uğrar. Resmi çizdikten sonra Osman, Eflatun'un katledilmesi için emir verir. Ancak Eflatun şans eseri kurtulur. Diğer taraftan Şehzade Danyal ve adamlarına yakalanan Eflatun, onların zorlamasına ve şiddetine de maruz kalır. Bu iki güç arasındaki mücadelede taraf tutmaz. Sadece kendi canını ve sevdiği kadının canını korumaya çalışır. Eflatun, karizmatik otorite olarak değerlendirilebilecek padişaha ya da onun karşısına yine aynı şekilde çıkan, iktidar hakkını kendisine Mehdi'nin verdiğini ve seçilmiş bir kişi olduğunu iddia eden Şehzade Danyal'a bu özelliklerinden dolayı itibar etmez ve onları desteklemez. Sadece karşılaştığı insanlara, Danyal'ın adalet ve eşitlik vaadiyle halk arasında destek bulma çabasını, onun tarafını tutmadan aktarır. Mehdi'nin rüyasına çıktığını ve iktidarı kendisine vadettiğini söyleyen Danyal, bu şekilde karizmatik bir otorite olarak var olmaya çalışır. Ayrıca Anadolu'daki isyancıları etrafına toplayarak zora ve güce dayalı meşru olmayan otorite olarak iktidarı ele geçirmeye çalışır. Ancak ilgili alan yazında belirtildiği gibi, Osmanlı'da fiilen iktidarı bir şekilde ele geçiren hanedan üyesinin otoritesi meşru olarak kabul edilmektedir. Eflatun iktidarın iki aday arasında taraf tutmayarak mücadeleye katılmaz. Mücadelenin sonunda Osmanlı geleneklerine göre sonuç "ilahî takdir" ile belirlenecek, kazanan "Allah tarafından desteklenen" olacaktır. Çevresindekilerin ihanetine uğrayan Danyal kaybeder ve başı kesilerek öldürülür. Böylece Osmanlı'da mevcut otorite varlığını korumaya devam eder.

Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken filminde, otorite kavramı üzerinden karizmatik otoriteyi ve zora dayalı meşru olmayan otoriteyi eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Bu çalışmada otorite kavramı, faşizm siyasi ideolojisiyle birlikte ele alınmaktadır. Ancak faşizm siyasi ideolojisi, alanyazında da belirtildiği gibi bir 20. yüzyıl ideolojisidir. Filmin hikayesi ise 17. yüzyılda geçmektedir. Bu bağlamda, filmin siyasi ideolojik içeriğinin getirdiği eleştiri, hikayesinin geçtiği döneme değil gösterime girdiği döneme dair sembolik bir anlatım olarak değerlendirilebilir. Ancak filmin hikayesinde böyle bir değerlendirmeyi destekleyecek anlatımlar bulunmamaktadır.

4.1.5. Nokta filminin çözümlenmesi

4.1.5.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2008 yılında gösterime giren Nokta filminde, iki ayrı zamanda geçen bir hikayede, bir tarafta hattat Malik ve çırağının yaşadıkları, diğer tarafta da Selim ve hattat arkadaşı Ahmet'in onlardan yüzyıllar sonra yaptıkları ve başlarına gelenler anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.5.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Nokta filmi bu çalışmada “insan doğası” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterin işlediği bir suç ile sonrasında yaşadığı vicdan azabı ve pişmanlık üzerinden kurulmuş olmasıdır. Selim'in ailesine ait Kur'an'ı çalıp satmasına yardım eden filmin ana karakteri Ahmet, bunu hasta bir insanın iyileşmesi için kabul etmiştir. Selim de bu hırsızlığı amcasını tedavi ettirebilmek için yapmak istediğini söyler. Ancak diğer taraftan ikisi de bu satıştan maddi kazanç elde etmeyi planlamaktadır. Selim paranın kalanı ile tuz işini bırakıp gitmek ister. Ahmet de atölye kurmak ve tedavi olmak için paraya ihtiyaç duymaktadır. Daha önce de yasa dışı işler yapan Ahmet yakalanıp hapis yatmıştır. Bir daha böyle bir şey yapmak istemediğini söyler. Gözlerinden rahatsızdır. Yazı yazarak iyileşeceğini düşünmektedir. Selim ile yaşadıklarından ve Selim'in ölümünden sonra vicdan azabı çeken Ahmet'in hastalığı ilerlemiştir. Kör olma tehlikesi vardır. Selim'in ailesine yaptıklarını itiraf edip onlardan af dilemek ister. Eğer onlar affederse iyileşebileceğini ve tekrar yazı yazabileceğini düşünür. Bu çatışmayı yaratan ve yaşayan Ahmet'in hareketlerini belirleyen motivasyon, iyi bir sonuca ulaşmak için kötü bir şey yapmanın doğru olduğu düşüncesidir. Ancak zaman geçtikçe yaptığı şeyden şüphe eder. İşler planladıkları gibi gitmemiştir. Hastalığı ilerlemektedir. Çatışmanın çözülmesi için yaptıklarını itiraf edip af dilemek ister. Bunları yaptıktan sonra, ölümüne neden olduğu arkadaşının mezarında yığılıp kalır. Filmdeki diğer çatışmayı Malik ustanın çırağı yaşar. Ustasının sözünü dinleyip yazıyı bitirmekle Moğollardan kaçıp canını kurtarmak arasında kalan çırak, kaçmayı tercih eder. Ancak oradan uzaklaşması yeterli olmaz. Tamamlanmayan yazı yüzyıllar sonra bile onu takip eder. Başka bir hat öğrencisi yazı ile ilgili rüyalar görüp aklını yitirir, meczup olur. Yazıyı bulup tamamlamak için tuz gölünde dolaşıp durur.

4.1.5.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye ilk önce “İhcam⁴³la güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır. Hattat Eflatun.” yazısı gelir. Tuz gölünde hattatlar ellerindeki mürekkep kazanları ile tuzun üzerine Arapça “Allah onu affetsin.” yazarlar. Yazıyı bitirmeye çalışan Malik usta, çırağına mürekkebi döktüğü için kızar. Son noktayı koymak için onu mürekkep almaya yollar. Çırağı ona bir şey söylemek ister. Malik usta izin verir.

Çırak: Moğollar yakında hepimizi öldürecekler. Halbuki biz buraya “Allah onu affetsin.” yazıyoruz. Eğer Allah her şeye kadirse onları yok etmeli. Allah’ın insana olan muhabbeti nerede? Allah sevgisini bize niye göstermez? Gün bu yazıyı yazma günü müdür?
Malik Usta: Allah bizi imtihan ediyor. Ahlaken, ruhen gelişmemiz için belki de bu şart.
Çırak: Allah’ın evlatlarına daha kolay imtihanlarla yol göstermesi gerekmez mi?
Malik Usta: Biz Allah’ın hikmetini anlayamayabiliriz. Git mürekkep getir.
Çırak: Moğollar çok yaklaştılar. Sonra koyalım.
Malik Usta: Çabuk dön. Yazı bitmeden gidemem.
Çırak: Mürekkep uzakta. Gelin beraber gidelim.
Malik Usta: Allah’ın rahmeti gazabından daha büyüktür. Erken gel. Bitmemiş yazı bırakılmaz.

Çırak yola çıkmadan Malik usta ona bir Kur’an verir. “Kur’an’ı al. İnanmayan adam yazamaz.” der. Çırak Kur’an’ı alır. Yerdeki yazıyı göstererek “Bu yazıya inanmıyorum. Ama çabuk döneceğim. Yardım için.” der. Gider.

Tuz gölünün beyazından farklı bir zamana geçilir. Tuz gölünde Ahmet ve Elif, Selim’i beklemektedir. Ahmet yakında bir atölyelerinin olacağını, işlerinin düzeleceğini söyler. Elif, Selim’in güvenilir biri olup olmadığını sorar. Ahmet iyi bir adam olduğunu söyler. Elif “Senin gibi mi?” diye sorunca Ahmet “Hayır.” der. Gülümser. Elif Ahmet’in hasta olduğunu söyleyerek Selim’den daha fazla talep etmesini ister. Bu sırada Selim gelir. Ahmet ile Elif sarılırlar. Selim arabadan iner. Ahmet Elif’ten biraz uzaklaşarak Selim’in yanına gelir. Selamlaşırlar. Beş yıldır görüşmemişlerdir. Geçmişten, tuz gölündeki eski yazıları aradıkları zamandan, “Allah onu affetsin.” yazısındaki noktayı hattatın kasıtlı olarak eksik bırakıp bırakmadığından bahsederler.

Selim: Belki de hattat şöyle demiştir: Emrettiler yazdım. Ama Allah’ın o barbarları affetmesini istemiyorum.
Ahmet: Ve nokta koymuyorum.
Selim: Bu sebeple bir harfin noktasını koymuyorum.

İnsanın değiştiğini söyleyen Ahmet, Selim’e onu neden çağırdığını sorar. Selim amcası Hamdullah’ın çok hasta olduğunu, tedavisi için para gerektiğini söyler. Parayı

⁴³İhcam: “Hattatların bir yazıyı, ellerini hiç kaldırmadan, ara vermeden tamamlaması” anlamına gelmektedir (Zaim, 2009).

bulmak için ya sahibi oldukları tuzlayı, ya da ellerindeki Malik Kur'an'ı satmak zorundadırlar. Babası ve amcası ise ikisini de satmak istemezler. Selim, Ahmet'ten Kur'an'ı kopyalamasını ister. Ahmet hapse girdiğini ve iyi halden bırakıldığını, böyle bir işi yapamayacağını söyler. Yapabilecek başka bir hattat da yoktur. Kopyalama fikrinden vazgeçen Selim Kur'an'ı evden alacağını, başkası çalmış gibi göstereceğini söyler. Ahmet'ten Kur'an'ı satacak birilerini bulmasını ister. Sadece hatla uğraşmak istediğini, yazının onu iyileştireceğini söyleyen Ahmet evlilik planlarından bahseder. Onu bulaştırmamasını ister. Konuşma boyunca aralarda gözlerini ovuşturmaktadır. Selim ona açacağı hat atölyesi için para vereceğini söyleyerek Ahmet'i ikna etmeye çalışır. Durup düşünen Ahmet Kur'an'ın nereden geldiğini sorar.

Selim: Moğollar Konya'ya geldiği zaman Konya halkı onu kalenin kapısına koymuş, içeri girmesinler diye. 13. yüzyıl, yazılar, süslemeler; eşi benzeri yok.

Ahmet: Ne istersin?

Selim: Bir milyon. Avro.

Ahmet düşünür. Tanıdığı bazı tekinsiz akrabalarının alıcı ayarlayabileceğinden bahseder:

Ahmet: Bak akraba makraba olurlar ama tekin adamlar değil bunlar. Elini verdin mi kolun da gider.

Selim: Çok düşündüm Ahmet. Başka çözüm yok. Eğer bir işin hem iyi, hem kötü sonuçları çıkacaksa, niyete bakılır. Niyet iyiye devam edersin.

Telefonla akrabası Cengiz'i arayan Ahmet durumu anlatır. Alıcı bakmasını ister. Kur'an'ın fotoğraflarını e-posta ile yollayacaktır. Sözleşirler. Ahmet Selim'e alıcı bulunması için zaman gerektiğini, eğer işler kötü giderse kendisinin aradan çekileceğini söyleyip Elif'e bu işten bahsetmemesini ister. Göz ilacı olan damlayı çıkarıp kullanmak için Selim'den yardım alır. Selim damlayı kullanırken "Helal olsun kıza. Hapiste bırakmamış seni." der.

Zaman atlaması ile gelecek zamana geçilir. Burada Ahmet, Selim amcası Hamdullah hocayı aramaktadır. Selim'in ölümüne neden olduğu için ondan özür dilemek ve Kur'an'ı ona geri vermek istemektedir. Hamdullah hocanın akrabası Mümin, hocanın rahatsız olduğunu ve dinlendiğini söyler. Ahmet hocayı beklemeye başlar. Tekrar geçmiş zamana dönülür. Ahmet, Cengiz ve onun adamı Timur ile buluşur. Selim'in Kur'an'ı satmaktan vazgeçtiğini, ailesini üzmemek istemediğini söyler. Sinirlenen Cengiz ve Timur, Ahmet'i tehdit ederler. Onu ve Selim'i öldüreceklerini söylerler. Başka bir alıcı bulduklarından şüphelenirler. Ahmet'i darp ederler. Zorla Selim'i telefonla aratıp sanki yalnızmış gibi oraya çağırmasını sağlarlar. Gelecek zamanda Hamdi hoca Ahmet'in

yanına gelir. Ahmet onun öğrencisi olmak istediğini söyler. Geçmiş zamana döndüğünde Selim, Ahmet'in onu çağırdığı tuz gölünde elleri bağlı beklemektedir. Ahmet elinde kağıtlarla yanına gelir. Cengiz ve Timur, Selim'i rehin alıp karşılığında babasından Kur'an'ı isteyeceklerdir. Ahmet, Selim'in kağıda Arapça "Allah onu affetsin." yazmasını ister. Kağıdı babasına götüreceklerdir. Onun yazısını gören babası oğlunun ellerinde olduğunu anlayacaktır. Ancak Selim'in babası Veli'ye kağıt yeterli gelmez. Oğlunun sesini duymak ister. Onlar konuşurken Ahmet Selim'in babasına gizlice yerlerini söylediğini fark eder. Cengiz telefonu kapatır.

Gelecek zamanda Ahmet, Hamdullah hocaya bir şey sormak istediğini söyler. Artık yazı yazamadığını, bir sıkıntısı olduğunu, hep aynı hattı yazdığını ama bir noktayı hep unuttuğunu anlatır. Bu sorunun çözümü için ne yapması gerektiğini bildiğini, ama yapamadığını, bir şeyin onu tuttuğunu söyler. Hoca konunun imanla ilgili olup olmadığını sorar. Ahmet "Sayılır." der. Hocanın arkasında, onun görmeyeceği şekilde Malik Kur'an'ını çantasından çıkarıp konuşur.

Ahmet: Ben kötü bir iş yaptım hocam. Eğer anlatırsam tutukluğum geçecek. Yazıya döneceğim. Ama anlatamıyorum. Çünkü anlatırsam insanlar zarar görecektir hocam.

Mümin elinde yemeklerle gelir. Ahmet Kur'an'ı saklar. Hoca, Ahmet'e tavsiyede bulunur.

Hamdullah hoca: Yapabileceğinin en iyisi neyse onu yap.
Ahmet: Ya yapabileceğimin en iyisi kötü bir şeyse hocam?

Hoca, Ahmet'e cevap vermez. Mümin'den bir araba çağırmasını ister. İlaçlarını alır. Tuz gölünde meczubu görüp güneşte dolaşmamasını söyler. Ona doğru yürür. Ahmet de arkasından gelir.

Ahmet: Hocam dünya kötü. Bu da benim inanmamı engelliyor.
Hamdullah hoca: Oğlum bütün kötülükler uzun dönemde insanlığın iyiliği içindir. İyilik yapma kadar kötülük yapma özgürlüğümüz de olmalı.
Ahmet: Hocam, laflarım için beni bağışlayın ama, Allah bu dünyayı daha iyi yaratabilirdi.
Hamdullah hoca: Dünya böylesine kötüyse bunun bir sebebi olmalı. Hem de bizim zavallı aklımızın alamayacağı kadar iyi bir sebebi.
Ahmet: Eğer böyle dersiniz iman akli ezer hocam. Allah'ın gücü her şeye yeter mi? Evet yeter. Allah iyi niyetli midir? Evet, Allah iyi niyetlidir. Peki öyleyse kötülük niye var hocam? Kötülük; bu benim inanmamı engelliyor.
Hamdullah hoca: Oğlum inanmayan insan boşluktur. Allah ile iyiliği birbirinden ayıramazsın.
Ahmet: Ayrılabilir diyenler var.
Hamdullah hoca: Mümkün değil. İnanmayan insan yazı yazamaz. Ben sana yardımcı olamam.
Ahmet: Ben yazı için gelmedim hocam.
Hamdullah hoca: Ya niye geldin?
Ahmet: Malik Mushaf'ını size geri vermeye geldim hocam.

Ahmet Kur'an'ı çıkarınca hoca düşüp bayılır. Mümin gelir. Hocayı taşırlar. Geçmiş zamanda Timur, Veli'den aldığı Malik Kur'an'ı ile gelir. Ahmet Kur'an'ı kontrol eder. Gerçek olduğunu söyler. Selim'i bırakmalarını ister. Cengiz kabul etmez. Onu daha çok işin içine sokmak için Selim'i vurmasını ister. Silahı eline verip onu zorlar. Timur silahını Ahmet'e doğrultur. Ahmet ateş etmeyip silahın yönünü değiştirmek için Cengiz ile boğuşurken yanlışlıkla onu vurur. Timur, Ahmet'i vurmak için ateş eder ama ıskalar. Bir daha ateş edecekken elleri bağlı olan Selim araya girip onu engeller. Ahmet Timur'a ateş edip kendini korumak isterken hem Timur'u hem de Selim'i vurur. Timur hareket edince ona bir kez daha ateş eder. Elindeki silahı atar. Selim'in hareketsiz yatan bedenine bakar. Cengiz'in hareket ettiğini görünce silahı alıp yanına gider. Onu tekrar vurur.

Gelecek zamanda Ahmet, hoca hasta olduğu için ona söyleyemediği şeyler olduğundan bahseder. Mümin kendisine söylemesini ister. Ahmet çantasından Selim'in kayıp ilanını gösteren bir gazete parçası çıkarır. Selim'in mezarının nerede olduğunu bildiğini, o öldürülürken yanında olduğunu, suçsuz olduğunu ama engellemek için bir şey yapamadığı için pişman olduğunu anlatır. Hocadan af dilemek için gelmiştir. Mümin sinirlenir. Mezarın yerini kendisine söylemesi için onu tehdit eder. Polisi aramak için telefonunu çıkarır. Ahmet onu engellemek için yolda bulduğu sopa ile ona vurur. Mümin bayılır. Ahmet Kur'an'ı baygın olan Mümin'in yanına bırakır. "Kitap burada. Benim peşimi bırakın. Mezarın yerini telefonla bildireceğim." der ve tuz gölünde yürüyerek uzaklaşır. Selim'in babasından da af dilemek istemektedir. Onun evine doğru yola çıkar. Yolda neler söyleyeceğinin provasını yapar:

"Ben kurtarılması için çaba sarf ettim. Kurtarılması için çaba sarf ettim. Görüşmek ve af dilemek isterim. Mezarın yerini bildireceğim. Kur'an'ı bıraktım. Mezarın yerini Veli hocanın kızında bulursunuz. Polisi aramayın. Polislik durum yok. Mümin, Mümin üstüme geldi. O sebeple ona saldırdım yoksa, istesem öldürürdüm."

Bilinmeyen numaraları arayıp hocanın ev numarasını öğrenir. Numarayı arar. Kimse yanıtlamayınca telefonu kapatır. Yürümeye devam eder. Araba ile onu arayan Hamdullah hoca, Mümin ve arkadaşları gelirler. Mümin ve arkadaşları sopalarla ona saldırırken Ahmet neler yaşandığını ve neden orada olduğunu hocaya anlatmaya çalışır. Hocanın tedavisi için Selim'in Kur'an'ı satmak istediğini, iyilik olsun diye ona yardım ettiğini, işlerin ters gittiğini ama Selim'in katillerini öldürdüğünü anlatır. Af dilemek için hocaya geldiğini söyler. O anlatırken ona inanmayan Mümin ve Ali İhsan sopalarla vurmaya devam eder. Hoca onları durdurur. Ahmet'i affettiğini, Veli hoca olsa onun da

affedeceğini söyler. Mümin, Ahmet'in cezasız mı kalacağını sorar. Hoca zaten cezasını çektiğini söyler. Ahmet yerde acıyla kıvrılırken konuşur:

Ahmet: Ne cezası ya. Ne cezası. Siz ceza nedir bilir misiniz ha. Kör oluyorum ben. Senelerdir beş parasızım, yanımda milyonluk Kur'an'la yaşadım ben. Cezaymış. Cezanın daha büyüğü var mı lan?

Mezarın yerini göstermesi için Ahmet'i arabaya bindirip götürürler. Mümin ve Ali İhsan yanında başka bir arkadaşları ile Ahmet'i tuz gölünde bir yere getirirler. Mümin tabancasını çıkarıp hazırlar. Ahmet'e mezarı göstermesini söyler. Ali İhsan elindeki sopa ile Ahmet'e vurur. Gösterdiği yeri kazması için Ahmet'e kazma verirler. Ahmet birkaç kazma darbesi vurduktan sonra kendini kaybetmeye başlar. Kazmayı bırakıp yürür. Ali İhsan onu durdurmak için vurur. Ahmet devam eder. Sallanarak yürür. On metre gittikten sonra yer yığılır.

4.1.5.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Nokta filmi, odağına Ahmet karakterini almaktadır. Filmde kullanılan bazı teknikler klasik anlatının sınırlarını zorlamaktadır. Üç farklı zamanın iç içe geçmiş şekilde aktarılması, izleyicinin bu farklı zamanlarda yaşanan olayları takip etmesini ve olayların arasında bağlantılar kurmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca iki farklı zaman dilimindeki iki farklı karakteri, çırağı ve meczubu aynı oyuncunun oynaması, izleyicinin kafasını karıştırabilecek bir teknik tercihtir. Bu iki teknik uygulamanın dışında, filmin kurgusu anlattığı hikaye ile örtüşecek şekilde düzenlenmiştir. Hattatların bir yazıyı, ellerini hiç kaldırmadan, ara vermeden tamamlaması anlamına gelen "ihcam" kelimesini içeren bir alıntı ile başlayan film, hikayesinde barındırdığı hattatların yazı yazarken uyguladıkları tekniği sinemaya uyarlamaktadır. Buna göre yönetmen de bir hattatın elini kaldırmadan yazması gibi, filmin sahnelerinde hiç kesme kullanmadan her sahneyi tek plan olarak çekmiştir. Sahneler arasındaki geçişler de yerdeki toprak ve tuz ya da gökyüzü gibi benzer dokular üzerinden yapılarak sanki aynı çekim devam ediyormuş etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Böylece farklı zaman dilimlerini anlatan ve birçok sahneden oluşan film, elini kaldırmadan tek bir seferde yazan hattatın yazısı gibi tek bir çekimden ibaretmiş yanılsaması oluşturmak için düzenlenmiştir. Buna göre film, geleneksel bir el sanatı olan hat sanatının teknik özellikleri örnek alınarak kurgulanmıştır.

4.1.5.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Nokta filmi, Türkiye’de yaşanan eski eser kaçakçılıkları ile ilişkilidir. Kaçak kazı ya da soygunlar ile başlayan eski eser kaçakçılığı, elde edilen kültür varlıklarının taşınması ve başka tüzel ya da gerçek kişilerin mülkiyetine geçirilmesi ile devam etmektedir. Tanım olarak eski eser kaçakçılığı, bir toplumda var olan “...kültürel miras niteliğindeki kültür ve tabiat varlıklarının, bilimsel amaç ve yöntemlerden uzak olarak, kaçak kazılar ve soygunlarla yalnızca maddi amaç güdülerek ele geçirilmesi, ticari bir meta gibi yurt içinde ve dışında pazarlanması ve üzerinden kişisel çıkar sağlanması...(Karaduman, 2007, s.18).” şeklinde tanımlanabilmektedir. Eski eser kaçakçılığının ve ticaretinin başlıca nedenleri olarak bu ticaret şeklinin kârlılığı; Avrupa ile ABD’de bulunan müzelerin ve koleksiyoncuların, dünyanın başka yerlerindeki tarihsel ve kültürel mirasla ilgilenmesi ve yüksek satın alma güçleri; bu eylemleri engellemeye çalışan uluslararası kuruluşların etkin çalışmaması ve bu ticaretten zarar gören ülkeler arasındaki işbirliği eksikliği; eser kaçakçılığının yapıldığı ülkelerdeki insanların kültürel bilincinin zayıf olması gibi durumlar sayılabilmektedir. Özellikle Türkiye’de silah ve uyuşturucu kaçakçılığı yapan örgütlerin, cezai yaptırımlarının daha az olmasından ötürü, eski eser kaçakçılığına yönelmesi bu alandaki suçların 1980’li yıllardan sonra daha da artmasına neden olmuştur (Karaduman, 2007, s. 41-42).

4.1.5.6. Filmin çözümlemesi

Nokta filminde insan doğası üzerine yapılan tartışmalar, ilk sahneden itibaren filmdeki çatışmaları belirlemektedir. İlk sahnede Malik usta, tuz gölüne Arapça “Allah onu affetsin.” yazar. Bu yazıda “o” derken kastedilen insandır. Affedilmesini gerektirecek durumu yaratan sıkıntı insanın doğasındadır. Usta çırağı ile konuşurken “Allah bizi imtihan ediyor. Ahlaken, ruhen gelişmemiz için belki de bu şart.” diyerek bu af talebinin insanların ahlaklarında ve ruhlarında mevcut sorunlar ile ilgili olduğunu ifade etmektedir. Hemen sonraki sahnede Selim, arkadaşı Ahmet’e ahlaki olarak tartışmalı iki teklifte bulunur. Ailesinin sahip olduğu tarihî Kur’an ile maddi kazanç elde etmeyi düşünen Selim, hattat olan Ahmet’ten önce Kur’an’ı kopyalamasını ister. Kopyayı gerçekmiş gibi satarak para kazanacaklardır. Daha önce benzer bir suç işleyip hapse girmiş olan Ahmet bu teklifi kabul etmez. Bunun üzerine Selim, Kur’an’ı ailesinden çalmaya karar verir. Ahmet’ten çalıntı Kur’an’ı satacak birilerini bulmasını ister. Bu hırsızlık için amcasının hastalığını gerekçe gösterir. Amcasının tedavisi için para gereklidir. Ancak ailesi sahip oldukları mülkleri ya da tarihî Kur’an’ı satmak istemezler. Selim satıştan elde edeceği

para ile amcasının tedavi olabileceğini düşünür, artan parayla da yaşadığı yerden uzaklaşıp kendine başka bir hayat kurmak istemektedir. Nişanlı olan ve evlilik hazırlığı yapan, ayrıca bir atölye açmak isteyen Ahmet'in ise bütün bunlar için paraya ihtiyacı vardır. Bu nedenle Selim'in teklifini kabul eder. İki adam da yapacakları hırsızlık için kendilerince haklı gerekçelere sahiptir. Ancak ikisinin de gerçek amacı maddi kazanç elde etmektir. Buna göre, insan doğası bağlamında ikisi de sorunlu ve yozlaşmış karakterlerdir.

Derviş Zaim'in Nokta filminde, insan doğasının güvenilmezliği düşüncesi ile şekillenen ve muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun bir anlatım kurulmuştur. Filmde Selim'in maddi çıkar sağlamak için kendi ailesinden çalması, Ahmet'in yine maddi çıkar için ona yardım etmesi, işler istedikleri gibi gitmeyince kendini kurtarmak için Selim dahil üç kişiyi öldürmesi, Malik ustanın insanlık için Allah'tan af dilemesi; insan aklının ve doğasının güvenilmezliği, insanın yozlaşmaya müsait bir canlı olduğu düşünceleri ile örtüşen anlatımlar oluşturmaktadır.

4.1.6. Gölgele ve Suretler filminin çözümlenmesi

4.1.6.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2011 yılında gösterime giren Gölgele ve Suretler filminde, 1960'lı yıllarda Kıbrıs'ta Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sorunlar, Salih ve kızı Ruhsar ve kardeşi Veli'nin hikayesi üzerinden anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.6.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Gölgele ve Suretler filmi bu çalışmada “millet” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterlerin milletleri üzerinden kurulmuş olmasıdır. Filmdeki ana çatışma, Kıbrıs adasının küçük bir köyünde yaşayan Türklerin adada yaşanan değişiklikler sonucunda hayatta kalıp kalamayacakları üzerine kuruludur. Birçok büyük köyde Türkler, Rum polisler tarafından yerlerinden edilmiş ve şehre gönderilmiştir. Veli'nin köyü ise Rum köyleri ile çevrelenmiştir. Bu nedenle şehirle bağlantı kuramayan Türkler her an Rumların saldırısına uğrayacakmış gibi tedirgindir. Ada çapında yaşanan gerginlikler, köyde uzun yıllardır beraber yaşayan Rum ve Türklerin arasında da sorunlar yaşanmasına neden olmaktadır. Silah ve mermi sıkıntısı yaşayan Türkler kendilerini olduklarından daha güçlü göstermeye çalışırlar. Bu durum Rumların onlardan daha çok şüphelenmesine neden olur. Bu çatışma Türk çoban Cevdet'in öldürülmesi ile başlayan süreçte bütün köyün katıldığı bir çatışmaya dönüşür.

Çatışma birçok Rum ve Türkün ölmesi, kalan Türklerin de köyden kaçması ile sonuçlanır. Filmde ayrıca “insan doğası” kavramı önemli yer tutmaktadır. Bu nedenle film çözümlenirken bu kavram da göz önünde bulundurulmaktadır. Bu bağlamda filmdeki diğer önemli bir çatışma Ruhsar’ın kendi gölgesi ile yaşadığı çatışmadır. Babası filmin başında ona gölge oyunu sayesinde kendi gölgesini tanıdığını anlatır. Aynı şeyi Ruhsar’ın da yapmasını tavsiye eder. Babasının söylediklerini saçma bulan ve gölgesini görmezden gelen Ruhsar film boyunca birçok fevri davranışta bulunur. Rumlar ve Türkler arasında yaşanacak sorunları engellemeye çalışan amcasını korkaklıkla suçlar. Kendilerine samimi şekilde yakın davranan Anna’yı hiç düşünmeden, sadece Rum olduğu için tehlikeli olarak görür ve ondan uzak durur. Veli’nin uyarısına rağmen figürleri gömmek için uğraşan Cevdet’in uzağa gitmesini ister. Bu da Cevdet’in öldürülmesine neden olur. Cevdet’in ölümüne baş sağlığı dilemek için gelen Hristo’ya ve Dimitri’ye saldırır. Türk gençlerin sorguya çektiği Dimitri’ye tekrar saldırarak onun ölümüne neden olur. Ancak filmin sonlarına doğru, Veli’nin ölümünden sonra babası ile karşılaşan Ruhsar, ona gölge oyununda yardım ederek, başta saçma bulduğu oyuna katılarak kendi içine bakmaya, gölgesinin farkına varmaya başlar.

4.1.6.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde ilk olarak bir yazı görüntüye gelir:

“Kıbrıs, 1960 yılına kadar Rum ve azınlıktaki Türk toplumlarından oluşan bir İngiliz kolonisiydi. Ülkenin iki toplumu adada dağınık biçimde ve genel olarak barış içinde yaşıyordu.

1955 yılında Kıbrıs’lı Rumlar EOKA adlı gizli bir örgüt kurdular ve Yunanistan’la birleşmek için silahlı mücadeleye giriştiler. Kıbrıs’lı Türkler bu hareketi bir tehdit olarak algıladılar ve karşılığında TMT örgütünü kurarak adanın bölünmesini önerdiler.

1960 yılında uzlaşma sonucu Kıbrıs’a bağımsızlık verildi. Adanın Yunanistan’la birleşmesi veya taksim edilmesi planlarından vazgeçildi. Geçici bir barış dönemi başladı.

1963 yılında Kıbrıs’lı Rumlar, devletin işlevlerini yerine getiremediğini öne sürerek, anayasal değişiklikler önerdiler. Kıbrıs’lı Türkler bu değişiklik önerisini kabul etmediler.

Kıbrıs’lı Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim toplumlar arası çatışmayı ivmelendirdi.

Daha iyi silahlanmış olan Kıbrıs’lı Rumlar, Yunanistan’la birleşmeyi gerçekleştirmek adına, Kıbrıs’lı Türkleri yerleşim yerlerinden atmaya başladılar.”

Bu yazıda, adada yaşayan iki millet olan Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sıkıntılar, siyasi olarak yaşanan ayrışma ve çatışmalar tarihsel olarak anlatılmıştır. 1960 yılına kadar Kıbrıs’ta iki milletin, Rumların ve Türklerin “genel olarak barış içinde” yaşadıkları, bu barışın Kıbrıslı Rumların kurduğu örgüt, Yunanistan ile birleşme istekleri ve silahlı mücadeleleri sonucunda bozulduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda Kıbrıs adasında yaşanan sorunların nedeni olarak, adadaki Rumların kendilerini aynı adada yaşadıkları Türklerden farklı, Yunanistan’da yaşayan Yunanlılarla benzer ve aynı

milletten görmesi ve onlarla birleşmek istemeleri gösterilmektedir. Benzer şekilde adadaki Türkler de Rumların Yunanistan’a bağlanma düşüncesine karşı, adayı iki parçaya bölme, iki farklı milletin yaşadığı iki farklı ülke haline getirme düşüncesi ile çıkmışlardır.

Görüntüye gelen yazıdan sonra Rum polislerin boşalttığı Salih’in köyü görünür. Bu görüntü üzerine Salih’in oynattığı Hacivat ve Karagöz’ün sesleri duyulur:

Karagöz: Hacivat’ım, insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?

Hacivat: Çalar, çırpır, ham yaparlar; isterlerse katliam yaparlardı.

Karagöz: Hacivat’ım, insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?

Hacivat: Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı.

Karagöz: Peki Hacivat’ım, hem görünmez olmak, hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?

Hacivat: Gölgene dikkat edeceksin müdür, karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi.

Köydeki evlerinde gölge oynatan Salih, kızı Ruhsar’dan yardım ister. Ruhsar gölge oyunu sevmediği için yardım etmek istemez. Salih kızına “Bu oyun bana gölgemi gösterdi. Böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir kızım.” diyerek ona insan doğası hakkında, kendi tecrübelerinden yola çıkarak bir şeyler aktarmaya çalışır. Konuşmaları dışarıdan gelen silah sesleri ve bağrışmalar ile kesilir. Silahlı Rum polisleri insanları köylerinden dışarı atmaktadır. Salih de kızıyla birlikte kaçmaya başlar. Onları bir Rum komutan durdurur. Salih’e gözdağı vererek evine dönüp dönmeyeceğini sorar. Salih korkuyla dönmeyeceğini, şehre yerleşeceğini söyler. Komutan “Güzel, git ve Türklere anlat. Köyden gidecekler.” diyerek orada yaşanan olayların münferit olmadığını, Türklerin Rum polisler tarafından sistematik bir şekilde köylerinden uzaklaştırıldığını ortaya koyar.

Şehre giden uzun yolu kat edebilecek durumda olmayan Salih, kızıyla birlikte kardeşi Veli’nin yaşadığı yakındaki köye yönelir. Köyün girişinde duvardaki yazılar görünür. Duvardaki “EOKA” yazısı karalanmış ve yerine “TAKSİM” yazılmıştır. Rumların Yunanistan ile birleşme (Enosis) amacıyla kurduğu silahlı örgüt EOKA’nın adını, adanın Rumlar ve kendileri arasında bölünmesini isteyen Türkler karalayarak yerine adanın paylaşılmasını ifade eden “Taksim” kelimesini yazmışlardır.

Salih ve Ruhsar, Veli’yi komşusunun oğlu Hristo ile kumar oynarken bulur. Hristo’nun annesi Anna, Salih ve Ruhsar’a köyün girişinden itibaren eşlik eder. Veli’nin köyünde bazı Türkler ve Rumlar, aralarında bir ayrım, düşmanlık olmadan beraber ve iç içe yaşamaktadır. Eve geldiklerinde Salih, kendi köylerinde yaşananları anlatır. Ruhsar Rum polislerin oraya da gelebileceğini söyler. Veli’nin komşusu Ahmet eline bir silah

alır. Eğer gelirlerse kendilerini koruyacaklarını söyler. Veli onu sakinleştirerek silahı elinden alır. O köyde güvende olduklarını söyler.

Veli'nin evine gelen çoban Cevdet, Salih'in elindeki gölge oyunu malzemelerini inceler. Ruhsar oyunu saçma bulduğunu söyler. Salih ise Karagöz ve Hacivat'ın "ruh terbiyesi" için önemli olduğunu düşünmektedir. Cevdet çocukken yaşadığı bir olayı anlatır. Gölge oyunu izlerken perdenin arkasında ne olduğunu merak etmiş, anlamaya çalışırken kazayla perdeyi devirmiştir. Ona kızıp tokat atan hayalî daha sonra "Aferin. Gölgeye inanmayacaksın. Aklınla gerçeği arayacaksın." diyerek onu gördüklerinden daha fazlasını aramaya yönlendirmiştir. Salih ve Cevdet'in diyalogunda gölge oyunu üzerinden insan doğasının iyi ve kötü tarafları, gölge oyunu sayesinde bu doğanın, ruhun terbiyesi; kötünün sembolü olan gölgenin dinlenmemesi ve gerçeğin aranması gerektiği konuşulur.

Bahçede gömülü silahları çıkaran Veli, mermilerin ıslanmış olduğunu görüp üzülür. İnsülini köyde kalan Salih, kendini kötü hissetmektedir. Veli onu ve Ruhsar'ı ertesi gün şehre yollayabileceğini söyler. Komşusu Anna'dan onlara eşlik etmesini isteyecektir. Ruhsar, Anna'ya güvenmediği için onunla gitmek istemez. Veli, Salih'ten şehre vardığında Türk polisleri bulmasını ve onlara köydeki Türklerin mermi ihtiyacı olduğunu söylemesini ister. Anna'nın yanına gidip Salih'in insüline ihtiyacı olduğunu söyler ve şehre giderken ona ve kızına eşlik etmesini rica eder. Anna kendisi yanlarında olsa da yolculuğun onlar için tehlikeli olacağını söyleyip Veli'yi vazgeçirmeye çalışır. Türk komşusunu ve onun akrabalarını düşünerek hareket etmektedir. Veli'yi düşüncesinden vazgeçiremez. O gittikten sonra oğlu Hristo gelir. Ona yolların açık olmadığını sorar. Hristo açık olduğunu söyler. Annesini Türk komşuları ile görüşmemesi için uyarır. Anna'nın bu yakınlığı yüzünden diğer Rumların onu ve kendisini ajan olarak gördüğünü söyler. Anna diğer Rumların bu düşüncesini umursamaz.

Ertesi gün Salih ve Ruhsar, Anna ile yola çıkarlar. Onlar köyden çıkarken duvardaki yazı yine görünür. "EOKA" yazısının üstü karalanarak yazılmış "TAKSİM" yazısı da karalanmış, yanına yine "EOKA" yazılmıştır. Köydeki Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim, yaşananlarla beraber artmaya başlamıştır. Anna, Salih ve Ruhsar yolda Rum polisleri görürler. Polisler yolu kesmiş, iki Türk köylüsünü yere yatırıp dövmektedir. Anna, Salih ve Ruhsar'a kaçıp saklanmalarını söyler. Onlar çıkıp uzaklaşırken Rum polisler arabayı görüp gelirler. Kaçanları fark etmişlerdir. Anna, Rum ve Hristiyan olduğunu söyleyerek polislerden kendisine bir şey yapmamalarını ister. O

sırada polislerin komutanı Thanasis, Hristo ile birlikte gelir. Thanasis, Anna'nın kuzenidir. O ve Hristo, Türklere yardımcı olmaya çalıştığı için Anna'ya kızarlar.

Salih ve Ruhsar, Rum polislerden kaçmaya çalışırken ayrı düşerler. Salih kaybolur. Ruhsar, Veli'nin köyüne döner. Eve gelen Anna'yı yaşananlardan sorumlu tuttuğu için evden kovar. Evdeki tüfeği alan Veli, Salih'i aramak için çıkar. Onu bulamayınca kahveye gidip telefonla bir yerlere ulaşmaya çalışır. Telefon hatları çalışmadığı için bunu başaramaz. Kahvedekilere Salih'i sorar. Gören olmamıştır. Radyoda, adada yaşananlar ile ilgili bir haber vardır: "Adada yol kapalı. Her tarafta barikatlar var. Kıbrıslı Türkler bu utanç barikatlarında yoklanıyorlar. ...tıbbi malzemeden yoksunlar... bu... utanç...". Yayın karışır ve radyodaki ses kesilir. Ahmet, yakında Rumların köylerine saldıracağını, onlar saldırmadan önce davranıp kendileri saldırırsa avantajlı olacaklarını söyler. Veli onu ve diğer gençleri sakinleştirmeye çalışır. Sayıca az olduklarını ve silahlarının çalışmadığını anlatır. Bu durumda saldırırlarsa kendilerinin zararlı çıkacağını söyler. Beraber yaşadıkları Rumlar ile konuşup sorun istemediklerini belli ederlerse bir süre idare edebileceklerini düşünmektedir.

Türk kahvesindeki yaşlıları yanına alan Veli karşıdaki Rum kahvesine geçer. Orada Dimitri ve diğer Rumlarla konuşur. Sorun istemediklerini söyler. Köyde yaşayan yaşlı bir çoban olan Dimitri onu onaylar. "Biz de. Biz bu kadar sene beraber yaşadık. Bu işler geçecek. Geçtikten sonra bari birbirimizin yüzüne bakabilelim." diyerek uzun zamandır beraber, aralarında sorun olmadan yaşadıkları Türkler ile aynı şekilde yaşamaya devam edebileceklerini anlatır. İki taraf da sorun çıkarmamaları için gençlere mukayyet olmak konusunda anlaşır.

Ruhsar amcasına haber vermeden babasını aramaya çıkar. Yeğenini merak eden Veli, köyün gençleri ile onu aramaya başlar. Ruhsar'ı Cevdet ile etrafta dolaşırken bulurlar. Beraber köye dönerken Hristo'nun Rum polislerden dört kasa tüfek aldığını görürler. Ahmet ve diğer gençler, Rumların silahlandığını öğrenince daha da gergin hale gelirler. Hristo silahları eve getirir. Annesi bundan rahatsız olur. Hristo eğer saldırıya uğrarlarsa silahlar olmadan kendilerini savunamayacaklarını söyler. Anna komutan ile konuşarak oğlunu olaylardan uzak tutmaya çalışır.

Hristo eve geldiğinde Anna ona Salih'i sorar. Hristo, Salih'i bulamadıklarını, bulmuş olsalar onu öldüreceklerini söyler. Anna ona kızar. Hristo eski yakınlıkların savaş zamanında önemli olmadığını söyler. Hristo gittikten sonra Anna, Ruhsar'dan köylerinin yerini öğrenip Salih'i aramaya gider. Ama Salih'i köyde bulamaz. Dönerken yolda Rum

polisler ile karşılaşır. Ona köye neden gittiğini sorarlar. Türklerden kalan hayvan varsa almaya gittiğini söyler. Polisler inanmaz. Onu dövmeye başlarlar. Hristo'nun annesi ve komutan Thanasis'in kuzeni olduğunu söylemesi fayda etmez. Türklere bir daha yardım etmemesini söylerler. Rum polisler sadece Türklere değil, onlara yardım eden Rumlara da kötü davranıp şiddet uygulamaktadır.

Gece evde uyurlarken Ruhsar'ın gölgesi kalkıp perdenin arkasına geçer. Karagöz ve Hacivat oynatıp onlara babası Salih'in filmin başında söylediklerini söyler. Hacivat en son "Gölgene dikkat edeceksin müdür." dediğinde Karagöz onu susturur. Onların gürültüsüne Ruhsar uyanır. Kalkıp perdenin arkasına geçer. Gölgesinin tuttuğu figürleri görür. Çılgılık atarak uyanır. Kabus görmüştür. Dönüp perdeye bakar. Işık yanmamaktadır. Ruhsar arkasını döndüğünde bir an perdede ışık yanar ve figürler tekrar görünür. Sonra ışık söner.

Babasının köyde olmadığını öğrenen Ruhsar, onu bulmak için şehre gitmeye karar verir. Bindığı otobüs yolda Rum askerler tarafından durdurulur. Polisler Ruhsar'ın Türk olduğunu anlayıp onu indirir. Ruhsar ailesinin korkup şehre gittiğini, kendisinin de gideceğini, adadan ayrılacaklarını söyleyince devam etmesine izin verirler. Ruhsar şehre varınca Türk polislerinin yanına gider. Komutana köylerinden göç ettiklerini, babasının kaybolduğunu anlatır. Kayıtları kontrol eden komutan babası hakkında bir şey bulamaz. Okul, cami gibi yerlere bakmasını, babasını belki oralarda bulabileceğini söyler. Köydeki durumu sorar. Ruhsar silah ve mermi sıkıntısı olduğunu söyleyip yeni silah ve mermi isteklerini iletir. Komutan onlara verebilecek mühimmatları olmadığını, her tarafı Rum köyleri ile çevrili bir köyde onlara karşı direnemeyeceklerini söyler. Emniyetli bir yere göç etmelerini ya da kendilerini olduklarından daha güçlü göstermelerini önerir. Köydekilere iletmesi için ona bir not verir. Ateşkes olduğu için köye dönebileceğini söyler.

Köye dönen Ruhsar Veli'nin yanına gelir. Şehirdekilere göre babasının öldüğünü söyler. Getirdiği notu Veli'ye verir. Kağıtta kendilerini olduklarından daha güçlü göstermeleri gerektiği yazmaktadır. Ahmet ateşkes kanmayıp saldırımları gerektiğini, yoksa karşı tarafın onlardan önce saldıracağını söyler. Veli onu sakinleştirmeye çalışır. Ahmet ve Cevdet Rumların kahvesine gidip Hristo'dan yirmi ekmek satın alırlar. Anna ateşkes olduğunu, artık bu kadar ekmek alması gerekmediğini, ekmeklerin yenmeyi küfleneceğini söyler. Ahmet ateşkes durumunun belirsiz olduğunu, geceleri köylerine kalabalık Türk gruplarının geldiğini, ekmeğin onlar için lazım olduğunu söyler. Hristo

gelenlerin kim olduğunu sorar. Ahmet bilmediğini söyler. Kendilerini güçlü gösterip Rumları korkutmak için uydurduğu Türk grupları yalanını, aldığı fazla ekmekle inandırıcı hale getirmeye çalışır. Bunun yanında, gece ovanın çeşitli yerlerinde ateş yakarak orada birileri kamp yapıyormuş gibi göstermeye çalışırlar. Gençler atış talimi yaparken Veli gelip onları engeller. Yaptıkları yüzünden köyde teşkilat varmış gibi görüneceğini, bu yüzden saldırıya uğrayacaklarını söyler. Molotof kokteyli yapmak için hazırladıkları lamba yakıtı ve şişeleri ellerinden alır. Gençleri köye yollar. Hristo, Ahmet ve arkadaşlarının yaptıklarını uzaktan izler. Annesinin yanına döndüğünde Türklerin güvenilmez olduğunu, bu nedenle onlarla arkadaşlık yapmaması gerektiğini söyler.

Cevdet, Salih'in geride bıraktığı ve uğursuzluk getirmesin diye gömülmesini istediği gölge oyunu figürlerini bir tarlaya gömer. Onu izleyen Hristo şüphelenip Rum polisleri çağırır. Polisler Cevdet'i yakalayıp silahları ve askerleri sorarlar. Cevdet çukuru silah için değil figürler için kazdığını, köye gelen Türk askeri de olmadığını söyler. Komutan Thanasis ona inanmaz. Askerler yoksa o kadar ekmeği niye aldınız der. Cevdet'i silah ile vurarak öldürür. Hristo ona engel olmaya çalışır ama başaramaz. Türkler ve Rumlar arasında tırmanan gerginlik, açık bir çatışma haline gelmiş ve taraflar arasında cinayet işlenmeye başlamıştır.

Cevdet'in sahipsiz kalan hayvanları köye geri gelir. Meraklanıp Cevdet'i aramaya çıkan Veli ve gençler, tarlada cesedini bulup eve getirirler. Olayı öğrenen Anna, Hristo'ya ve kuzeni komutan Thanasis'e tepki gösterir. Bir Türk'ün öldürüldüğünü, şimdi onların da bir Rum öldüreceğini söyler. Oğlunun başına kötü bir şey gelmesinden korkmaktadır. Cevdet'in cenazesine köydeki Rumlar da gelir. Cevdet'in ölümüne çok üzülen Ruhsar, Dimitri ve diğer Rumlara taş atarak onları kovar. Cenaze için eve gelen Anna ve Hristo'ya da saldırır. Veli ona engel olmaya çalışır. Dışarı çıkan Ruhsar, Ahmet ve diğer Türk gençler ile uzaklaşır. Bir tarlada hayvan güden Dimitri'nin yanına gelirler. Cevdet'i kimin öldürdüğünü öğrenmeye çalışırlar. Konuşma sırasında gerilim yükselir ve Ruhsar taş ile Dimitri'ye saldırır. O sırada heyecanlanan Ahmet elindeki tüfek ile Dimitri'yi vurur. Dimitri ölür. Ne yapacaklarını bilemeyen gençler korku ile köye dönerler. Bir tanesi Rumlar Dimitri'nin intikamını almaya gelmeden önce kendilerinin saldırmasını önerir. Ahmet onun yerine sadece suç işleyen Rumları, polisleri öldürüp silahlarını almalarının daha doğru olacağını söyler. Dimitri'nin ölüsünü kullanarak Rum polislere tuzak kurmayı planlar. Veli gelir. Gençlere bir delilik yapmamalarını söyler. Gençler bir şey söylemeden dağılırlar.

Ahmet ve arkadaşları, bir tarlanın kenarında Rum polisler tuzak kurarlar. Polisler geldiklerinde onlara tüfeklerle saldırırlar. Polisler karşılık verir. Çatışmada komutan Thanasis ve bir Rum polis vurulur. Ahmet'in iki arkadaşı da vurulunca tek başına kalan Ahmet kaçmaya başlar. Polisler onu takip edip köye girer. Silahlı olup olmadıklarına bakmaksızın, Ahmet köyde gördüğü Rumlara, Rum polisler de gördükleri Türklere ateş etmeye başlar. Köydeki tüm Rumlar ve Türkler birbirine girer, çatışmaya başlar. Anna ve Veli vurulur. Köyün çıkışına varan Türkler, bir Rum otobüsü rehin alarak kurtulurlar. Şehre giderken ölümlerini yol kenarında gömerler. Rum yönetiminin, Rum polisleri kullanarak köylerdeki Türkleri yaşadıkları yerlerden kovma ve şehre yollama planı, iki millet arasında, Rumlar ve Türkler arasında yaşanan çatışmalar ve cinayetler ile sonuçlanır. İki taraf da bu çatışmalar sırasında büyük kayıp verirler.

Ruhsar ve babası Salih arasında, gölge oyunu üzerinden gelişen ve insanın kendi doğası ile, gölgesi ile mücadelesini içeren sohbet filmin sonunda da devam eder. Babasının gömülmesini istediği gölge oyunu figürlerini şehre geldiğinde bir yere gömen Ruhsar, hemen ardından babasının sesini duyar. Salih şehirdeki meydanda gölge oynatmaktadır: “Hacivat: Gölgene dikkat edeceksin müdür, karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi.” Ardından oyuna mani olarak devam eder. “Mağaralarda kızımı, kızımı bıraktım da dışarılara çıktım, dışarılara çıktım. Ağgözlülük hırs ile, hırs ile karşılaştım. Yollar kapandı kaldım, geriye dönemedim, geriye dönemedim. Şimdi açılmasını yolların bekliyorum, açılın bekliyorum.”. Ruhsar yanına gelir. Mutlulukla sarılırlar. Babasının elindeki figürü Ruhsar tutmaya başlar. Salih maniye devam eder: “Belki bir gün aklımız, ruhumuz, hırslarımız arasında denge olur, arasında denge olur. İyi insanlar olur, oluruz da mağaradan korkmadan da çıkarız, hiç korkmadan çıkarız.” İlk başta babasının gölge oyunu hakkındaki düşüncelerini paylaşmayan Ruhsar, filmin sonunda babası ile perdenin arkasında buluşarak kendi gölgesi ile yüzleşme yolunda ilk adımı atar.

4.1.6.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak birçok özelliği ile klasik bir anlatı yapısına sahip Gölgeler ve Suretler filmi, kurgusal anlamda kullandığı bazı geçişlerle bu anlatım şeklinin dışına çıkmaktadır. Filmde birkaç kere kullanılan fotoğraftan geçiş tekniğinde, bir sahnenin son karesi donarak bir sonraki sahnede yer alan bir fotoğraf haline gelmektedir. Bu geçiş tekniği izleyiciye bir film izlediğini hissettirmektedir. Bu geçiş tekniği ile ayrıca, filmin anlatısında önemli bir yeri olan gölge oyununun teknik özelliklerine benzer şekilde,

filmin de bir perdeye yansıtılan görüntüden ibaret olduğu izleyiciye gösterilmektedir. Ayrıca Ruhsar'ın kabus gördüğü sahnede, gölge oyununda kullanılan ışıklandırmaya benzer şekilde Ruhsar'ın kendi gölgesi ile karşılaşması gösterilir. Bu sahnenin teknik özellikleri de gölge oyunu tekniklerine benzemektedir. Buna göre geleneksel bir sanat olan gölge oyununun teknik özellikleri, filmin ışık ve kurgusunu etkilemiştir.

4.1.6.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

2011 yılında gösterime giren Gölge ve Suretler filmi, bağlamsal olarak 1960'larda Kıbrıs adasında yaşanan olaylarla ilişkilidir. Bu döneme kadar İngiliz yönetiminde olan ada, 1960 yılında Kıbrıs Cumhuriyeti adıyla bağımsız bir devlet haline gelmiştir. Bu dönemde Kıbrıslı Rumların Yunanistan ile birleşme amacını ifade eden "enosis" ve Kıbrıslı Türklerin adanın iki ülkeye ayrılması niyetini ifade eden "taksim" düşünceleri bir kenara bırakılmış, iki milletten temsilcilerin katılmasıyla yeni devlet için bir anayasa oluşturulmuştur. İki toplumlu yapıyı destekleyen bu anayasada her iki toplum kesiminin de veto hakkı bulunmaktadır. Ancak anayasa işler hale getirilemeyince Kıbrıs Rum Cumhurbaşkanı Makarios, ada üzerinde söz sahibi garantör devletler olan İngiltere, Yunanistan ve Türkiye'ye başvurup Kıbrıslı Türkler ile birlikte hareket ederek sorunlara çözüm aramak yerine, tek taraflı olarak anayasa değişikliği yapmayı amaçlamıştır. Kıbrıslı Türklerin anayasadaki veto hakkını ortadan kaldırma, Türk belediyelerin kaldırılması, bürokrasi ve askeriyede Türklerin oranının azaltılması gibi maddeleri içeren bu değişiklik Kıbrıslı Türkler tarafından kabul edilmeyince, Makarios ve Kıbrıs Rum yönetimi, anayasal değişikliklerin uygulanması sırasında çıkabilecek her türlü soruna ve Kıbrıslı Türklerin tepkilerine karşı özel güç kullanımını öngören Akritas planını uygulamaya başlamıştır. Bu uygulama sonucunda yüzlerce Türk hayatını kaybetmiş ve BM Barış gücü adaya çağırılmıştır. Kıbrıslı Türkler kendilerini daha iyi savunabilmek için geniş yerleşim bölgelerine göçmüşler, bu göç sırasında enosis düşüncesi savunan EOKA örgütünün tekrar ortaya çıkan şekli olan EOKA-B'nin abluka, taciz ve silahlı saldırılarına maruz kalmışlardır (Dodd, 1996, s. 4-6). Bu dönemde ayrıca 25 binden fazla Kıbrıs Türkü evlerinden ve köylerinden göç etmek zorunda bırakılmışlardır (Kalodukas, 2003, s. 77).

4.1.6.6. Filmin çözümlenmesi

Kıbrıs adasında, Türkler ve Rumlar arasında 1960'larda yaşanan olaylar, filmdeki karakterlerin yaşadığı çatışmaların temelini oluşturmaktadır. Rum polisler Türkleri yaşadıkları köylerden çıkarıp şehre yollar. Bunu yaparken insanlık dışı bir şekilde onlara kötü davranırlar. Yanlarına bir şey almalarına ve hazırlık yapmalarına izin vermeden,

ulaşım imkanı sağlamadan hepsini zorla yaşadıkları yerden sürerler. Karşı koyanlara şiddet uygularlar. Filmde Salih ve Ruhsar, kendi köyleri boşaltılınca Salih'in kardeşi Veli'nin köyüne giderler. Ancak orada da Rumlar ve Türkler arasında gerginlik vardır. Kuşaklar boyu beraber yaşayan; arkadaş, dost, sevgili, komşu olan iki millet, Rum yönetiminin aldığı kararlar sonucunda birbirleriyle çatışma noktasına doğru ilerlemektedir. Köydeki Türklerin ve Rumların yaşı daha ileri olanları, konuşup anlaşabileceklerini, yaşanan sorunları çözebileceklerini düşünürler. Veli, Rum tarafının yaşlısı Dimitri ile konuştuğunda Dimitri ona "Biz bu kadar sene beraber yaşadık. Bu işler geçecek. Geçtikten sonra bari birbirimizin yüzüne bakabilelim." der. Benzer şekilde Veli'nin komşusu Anna, adadaki gerginliğe ve diğer Rumların tepkilerine rağmen Veli ile görüşmeye devam eder. Ancak bu karşılıklı anlayış, tüm Rum ve Türk ahali için geçerli değildir. Rum gençlerden, Anna'nın oğlu Hristo, Türkler ve Rumlar arasında yaşanabilecek bir çatışmaya karşı hazırlıklı olmak için dayısı polis komutanından silah alıp evine saklar. Köydeki Türk gençler de Rumlara karşı avantajlı duruma gelebilmek için onlardan önce saldırmayı istemektedir. İki tarafın gençleri arasındaki bu gerilim, Rum polislerin yaptıkları ile birleşince olaylar çatışmaya dönüşür. Bunun sonucunda uzun yıllardır beraber dostça yaşayan sıradan insanlar birbirlerini öldürmeye başlar. Filmde Ruhsar karakteri üzerinden ise insan doğası kavramına geniş bir yer verilmektedir. Babası Salih'in gölge oyunu üzerinden ona anlatmaya çalıştığı; kendi gölgesi ile yüzleşmesi, kendi içine, doğasına bakması gerektiği gibi konuları Ruhsar görmezden gelir. Ancak içinde bulunduğu durumu değerlendirmek için uğraşmayan ve adadaki diğer insanların düşüncelerini umursamayan Ruhsar'ın bu duyarsızlığı, bulundukları köyde artan gerilimin çatışmaya dönüşmesini hızlandırmıştır. Rumlar ve Türkler arasındaki yakınlığın devam etmesi için uğraşan Anna'dan şüphelenen Ruhsar, ona kötü davranır. İki millet arasındaki sorunların büyümemesi için uğraşan ve Türkler ile yakınlığını koruyan diğer bir karakter olan Dimitri, Türk gençler tarafından sorgulanırken Ruhsar ona saldırır ve ölümüne neden olur. Yaşadıkları, Ruhsar'ın yaptıklarını ve kendi düşüncelerini, doğasını sorgulamasını sağlar ve filmin sonunda babasını bulan Ruhsar, onunla beraber gölge oyununda perdenin arkasına geçip kendi gölgesi ile yüzleşmeye başlar. Ruhsar karakteri ile birlikte filmde; Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sorunlarda, Türklerin ne kadar payı olduğu sorusu gibi içsel bir sorgulama da filme dahil olmuştur.

Derviş Zaim'in Gölgele ve Suretler filminde, Çamur filmine benzer şekilde; etnik, dışlayıcı ve yayılmacı milliyetçilikleri eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Kıbrıs Rum yönetimi, Kıbrıs Türklerini yaşadıkları yerlerden sürerek onları uzaklaştırır. Bunu yapmalarının tek nedeni, Türklerin farklı bir millettten olmasıdır. Yurttaş temelli ve kapsayıcı bir yaklaşım yerine Rum yönetimi, etnik temelli ve dışlayıcı, yayılmacı bir düşünceyi hayata geçirmeye çalışmıştır. Filmde ayrıca insan doğası, muhafazakar bir bakış ile ele alınmaktadır. İnsan doğası hakkında kötümser bir bakış açısına sahip muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun şekilde, insanın kendi gölgesi ile sürekli mücadele halinde olması gerektiği düşüncesi, filmin anlatımında önemli bir yer tutmaktadır.

4.1.7. Devir filminin çözümlenmesi

4.1.7.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2012 yılında gösterime giren Devir filminde, bir köyde yaşayan ve çobanlık yapan üç arkadaşın; Ramazan, Mustafa ve Ali'nin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.7.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Devir filmi bu çalışmada “doğa” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterlerin doğa ile ilişkisi üzerine kurulmuş olmasıdır. Filmin ana çatışması, bir köyde yaşayan çobanların geleneklerini sürdürmek için ihtiyaç duydukları taş erişemez hale gelmeleri ile ortaya çıkmaktadır. Taşın olduğu bölge, yeni açılan maden ocağının arazisi içinde kalır. Geleneklerini devam ettirmek isteyen çobanlar şehirden aldıkları boyayı kullanırlar. Ancak bu onları mutlu etmez. Bu çatışmanın bir parçası olarak, o bölgeye yeni gelen maden ocağındaki mühendisin yaptıkları çoban Ali'yi rahatsız eder. Mühendis öldürdüğü geyiğin boynuzunu alır. Yaşça ondan büyük olan ve ona gelenekleri öğreten Ramazan'ın hayvan kemikleri hakkında söylediklerini uygulamaya çalışan Ali, hayvanın boynuzsuz kalmasını istemez. Tahtadan bir boynuz yaparak hayvan ölüsünün yanına koyar. Maden ocağının gelişi ile yaşanan değişiklikler ve çatışma, filmin sonunda Ali'nin geyiğe boynuz yaparak mühendisin yaptığını kendince düzeltmesi ve maden sahası dışındaki bir bölgede kırmızı taş bulması ile çözülür.

4.1.7.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeye ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye ilk gelen şey boynuzlu bir geyiktir. Geyik kameraya, izleyiciye doğru bakar. Daha sonra benzer bir geyik, madende çalışan mühendis tarafından öldürülecek ve boynuzları kesilerek madene asılacaktır. Çoban Ali ise mühendisin yaptıklarından rahatsız olacak ve geyiğin boynuzlarını, sembolik olarak da olsa hayvana geri vermeye çalışacaktır. Bu bağlamda geyiğin varlığı, filmin dramatik yapısı içinde önemli bir öğedir.

İlk sahneden hemen sonra köylülerin imam eşliğinde ettiği yağmur duasında, köylüler Allah'tan yağmur, ekinleri ve hayvanları için bereket diler. Doğanın onlara sunduklarına bağımlı olan köylüler, inançlarına uygun şekilde doğanın onlara iyi davranması için dua etmektedir. Dua sonrasında yedikleri yemekte, çobanlar arasında en yaşlısı olan Ramazan, yedikleri hayvanın kemiklerini toplayarak bir çukura gömer. Böylece doğanın onlara verdiği hayvana ve dolayısıyla doğanın kendisine saygı göstermiş olur.

Köyde nesiller boyu yapılan “Koyun Yıkama” şenliği için çobanlar koyunlarını kırmızıya boyayıp daha sonra nehirden geçirerek yıkamaktadır. Bu boyama işlemi için ise köyün yakınlarında bulunan kırmızı taşları kullanırlar. O yıl yapılacak şenlik için taş bulmak isteyen çoban Ali ve Mustafa, her zaman taş aldıkları bölgeye gidince orada kurulacak bir maden için çalışma yapıldığını görürler. Bölgeyi ölçüp işaretleyen mühendis onlara ne aradıklarını sorunca durumu anlatırlar. Mühendis çobanlara o an için taş alabileceklerini, ancak maden kurulduktan sonra o bölgeden taş almak için maden ofisinden izin almaları gerekeceğini söyler. İhtiyaçları kadar taş alan Ali ve Mustafa köylerine dönerler.

Taşı ezerek toz haline getiren Ali ve Mustafa, bu tozu diğer çobanlarla paylaşırlar. Aralarında en yaşlıları olan Ramazan, birkaç yıl içinde şenliğe katılmayı bırakacağını, artık çok yaşlandığını, geleneklerini Ali ve Mustafa gibi gençlerin devam ettireceğini söyler. Şenlik sırasında yapılan yarışı son yıllarda sürekli Ramazan kazanmaktadır. Genç çobanlar ise yarışta birinci seçilemedikleri için rahatsız olmaktadır. Ramazan yarışta birinci gelmenin önemli olmadığı, asıl önem vermeleri gereken şeyin gelenekler olduğunu onlara anlatır.

Ali, Mustafa ve Ramazan koyunlarını şenlik için kırmızıya boyarlar. İki gün süren şenlikte tüm köy halkı gündüz ve gece beraber zaman geçirip etkinliklere katılırlar. Yarışta yine Ramazan birinci olur. Üçüncü olan Mustafa bu durumu kabullenemez. Evine

gelince alkol alır, sinirini birinci olamayan koyunundan çıkarır. Hayvanı ağıldan kovar. Ertesi gün uyandığında pişman olan Mustafa dışarı çıkıp koyunu bulur, hayvana sarılır, onu sever ve tekrar ağıla sokar. Yarışmayı kaybettiği için sinirlenince sarhoş olup hayvana kötü davranan Mustafa, ayılınca koyuna sanki bir insana yakınlık gösterir gibi sarılarak kendini affettirmeye çalışır.

Köyün çevresinde dolaşan çoban Ali, köylülerin adakları için hayvan parçaları bıraktığı kayalığa uğrar. Köye döndüğünde Ramazan'ın yanına gelir. Beraber yemek yerler. Ali şehre çalışmaya gideceğini söyler ve hayvanlarını ona emanet eder. Yemek bittikten sonra Ramazan yedikleri hayvanın kemiklerini toplayarak Ali'nin onları toprağa gömmesini ister. Kaybolan kemik olursa yerine tahta parçası koymasını tembihler. Bunun nedenini soran Ali'ye "Hayvan sağlamda olsun." der. Doğanın onlara verdiklerinin karşılığı olarak onlar da geleneklerine göre doğaya geri dönüş yapmaktadır.

Şehre gelen Ali bir kesimhanede işe girer. Bir sonraki şenlik zamanı geldiğinde Ramazan onu arar. Şenliğe hazırlanmak için kırmızı boyaya ihtiyaçları vardır. Ancak hammadde olarak kullandıkları taşı almalarına maden yönetimi izin vermemiştir. Nesiller boyu şenliklerde kullandıkları boyayı elde etmek için başka bir yol bulmaları gerekmektedir. Ramazan Ali'nin şehirden kırmızı boya almasını ister.

Ramazan ve Mustafa maden bölgesinden uzaklaşıp köylerine dönerken, başka yerlerde aynı taştan bulmaya çalışırlar. Bu arayış sırasında Ramazan koyunların yaralarını iyileştirmek için faydalı bir ot olan atkuyruğu bitkisinden bulur. Bitkiden biraz alır. Köye geldiklerinde Mustafa'ya bitkiyi nasıl kullanacağını anlatır. Böyle geleneksel bilgileri kullanarak koyunlarına daha iyi bakabileceğini söyler.

Ali hırdavatçıdan kırmızı toz bir boya alarak kaldığı yere gelir ve boyayı koyun postu üzerinde dener. Bu sırada televizyonda yayınlanan koyunlar üzerine yapılmış bir haberi izler. Haberde sunucu Karadeniz'de organları eksik doğan koyunlardan bahseder. Uzmanların bu durumun nedeni olarak genetiği değiştirilmiş yemleri gösterdiğini söyler. Haberde röportaj yaptıkları hayvan sahibi de "Eskiden böyle bir şey yoktu. Genetiği ile oynanmış gıdalar koyunlarımıza uygulanmaya başladığında, koyunlarımız eksik doğum yapmaya başladılar." diyerek, insanların doğa ile kurdukları ilişkide yaşanan değişimlerinden kaynaklandığını düşündüğü olumsuz sonuçlardan bahseder.

Şehirdeki hayatından ve çalışma koşullarından memnun olmayan Ali köyüne döner. Getirdiği kırmızı boyayı kullanarak Mustafa ile birlikte koyunlarını boyarlar. Ancak bu yapay boyayı beğenmezler. Şenlikte yapılan koyun yarışını üç kişi kazanır.

Ramazan ile birlikte birinci olan Mustafa bu duruma çok sevinir. Törene katılan ve birincilere ödülleri veren milletvekili, çobanlığı ve çobanları öven bir konuşma yapar. Konuşmasında “Üretime katkı koyuyorsunuz, çalışıyorsunuz, yoruluyorsunuz. Bunun için sizleri yürekten kutluyoruz hepinizi. Bol bereketli günler temenni ediyoruz. Toprakla koyun, gerisi oyun. Toprağa sahip çıkacağız, koyuna sahip çıkacağız.” diyerek toprağın ve koyunun, doğanın onlara verdiği kaynakların öneminden bahseder.

Madende çalışacak insan arandığını öğrenen Ali, orada şoför olarak çalışmaya başlar. Mühendisle yaptıkları yolculukta ona köylerinde yapılan koyun yarışını, “eski bir gelenek” olarak tanımlayıp anlatır. Ava giden mühendis Ali’nin de onunla gelmesini ister. Av sırasında bir geyik vurur. Hayvanın sadece boynuzlarını keserek yanına alır, cesedini ise orada bırakır. Boynuzları madende bir ağaca asar.

Mühendisin geyiği vurduktan sonra boynuzlarını kesip alması Ali’yi rahatsız eder. Mühendise bu konuda bir şey söylemeyen Ali, köye döndüğünde Ramazan’ın yanına gelir. Ona bir geyik boynuzuna ihtiyacı olduğunu söyler. Ramazan’ın yardımı ile tahtadan bir geyik boynuzu yapar. Geyik cesedinin yanına gelir ve tahta boynuzu hayvanın yanına koyarak sembolik olarak onu yine bir bütün haline getirir. Geyiğin olduğu yerden ayrılıp köyüne dönmek için yola çıkan Ali, maden bölgesinden farklı bir yerde, şenlikte koyunları boyamak için kullandıkları kırmızı taştan bulur.

4.1.7.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Devir filmi, odağına ana karakterlerinden herhangi birini almadan hikayesini anlatmaktadır. Film ayrıca gerçek mekanlarda, kendi hayatlarına benzer durumları oynayan amatör oyuncularla⁴⁴ gerçekleştirildiği için belgesel türünde bir film gibi görünmektedir. Bu durum da filmin hikayesini daha gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde aktarmasını sağlamaktadır.

4.1.7.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak 2010’lar Türkiye’inde ortaya çıkan Devir filmi, genel olarak Türkiye’deki madencilik çalışmaları ile doğrudan ilişkilidir. Türkiye’de taş ve maden ocakları genellikle hazine arazileri ve ormanlar gibi kamu arazilerine açılmaktadır. Bunun başlıca nedeni hazine ve orman arazilerinin kamu yararı gerekçesiyle şirketlere düşük değerler ile kiralanmasıdır. Orman arazilerinde açık maden işletmesi kurulması, bu arazilerin kullanımlarında değişiklikler yaratmakta, ormanların insanlara sunduğu

⁴⁴http-2: <https://www.derviszaim.com/film/devir/> Erişim Tarihi: 08.03.2021

“karbon biriktirme, oksijen üretme, rekreasyon ve erozyon önleme” gibi imkanların ortadan kalkmasına neden olabilmektedir. 2003-2014 yılları arasında maden işletme ve tesisi için izin verilen 84 bin hektarlık bölgedeki ormanların neredeyse tamamı tahrip olmuş, taş ve maden ocaklarının yakınlarında bulunan tarım arazileri, bahçe ve zeytinlikler madencilik işlemleri sırasında oluşan toz, erozyon ve hafriyat atıkları gibi sonuçlardan olumsuz etkilenmişlerdir. 2000’li yılların ortalarından itibaren Türkiye’de maden ve taş ocağı işletmelerinin sayısındaki önemli artış, bu olumsuz etkilerin de artmasına neden olmuştur. Bu dönemde, 2003 ve 2014 yılları arasında 100 binden fazla maden arama ve işletme başvurusu yapılmış, bunlardan 80 bine yakınına işletme ve arama ruhsatı verilmiştir (Tolunay, 2020, s. 48-49).

4.1.7.6. Filmin çözümlenmesi

Devir filminde, yaşadıkları ülkede sürdürülen madencilik faaliyetleri, köylülerin geleneklerine göre ve doğa ile uyum içinde yaşamalarına engel olmaktadır. Köylülerinin yakınlarına açılan maden ocağı, kuşaklar boyu devam ettirdikleri geleneklerini sürdürmelerini zorlaştırmaktadır. Maden ocağı öncelikle, koyun yıkama şenliğine koyunları hazırlamak köylülerin kullandıkları doğal taşla ulaşmalarını engeller. İkinci olarak maden için o bölgeye gelen mühendis, keyif için hayvanları öldürerek insanların doğayla ilişkisine zarar verir. Köylüler, kendi tüketimleri için çevrelerindeki hayvanlardan ihtiyaçları kadarını alıp, hayvanları öldürdükten sonra da onlara sembolik bir saygı göstererek tüm kemikleri ile birlikte gömmeye çalışırken, hayvanları ile sıkıntı yaşadıklarında onların gönlünü almak için hayvanlara sarılacak kadar yakınlık gösterirken; maden için gelen mühendis sadece boynuzu için öldürdüğü geyiğin bedenini olduğu gibi bırakır. Doğayla kurulacak sürdürülebilir bir ilişkinin sembolik karşılığı olarak geyik filmde önemli bir dramatik rol oynamaktadır. Bu iki durum, doğa ile kendilerince kurdukları bir dengede yaşamaya çalışan köylüleri rahatsız eder. Filmde ayrıca, televizyon haberleri aracılığıyla genetiği oynanmış gıdalardan ve organları eksik doğan hayvanlardan bahsedilir. Hayvancılık yapan köylüler, hayvanlarındaki sıkıntının nedeni olarak gıdalarda yapılan genetik değişiklikleri göstererek, doğaya yapılan müdahalelerin sınırlarıyla ilgili endişelerini dile getirirler.

Derviş Zaim’in Devir filminde, insanın doğa ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan sorunları ele alan, çevrecilik siyasi ideolojisi üzerinden şekillendirilmiş bir anlatım bulunmaktadır. Kendi çevreleri ile dengeli ve sürdürülebilir bir ilişki içinde olmaya çalışan köylüler; madencilik çalışmaları, çevreye ve doğaya duyarsız insanlar ve gıdaların

genetiğinde yapılan değişiklikler yüzünden geleneksel yaşam tarzlarını sürdürmez hale gelmektedir. Bu duruma eleştiri getiren film, çevreci bir bakışla bu sıkıntıları değerlendirmektedir.

4.1.8. Balık filminin çözümlenmesi

4.1.8.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2014 yılında gösterime giren Balık filminde, göl kenarında yaşayan bir balıkçı ailesinin; Filiz, Kaya ve Deniz'in hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.8.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Balık filmi bu çalışmada “doğa” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterlerin doğa ile ilişkisi üzerine kurulmuş olmasıdır. Filmdeki ana çatışma gölde balıkçılık yapan insanların, ekosistemin durumunu düşünmeden hareket etmesi ile oluşmaktadır. Filiz'in altını çizdiği bu çatışmada, insanlar balık yaşamının tehlikeye girmesini umursamadan avlanmaya devam etmektedir. Bu çatışmanın devamı olarak Kaya, borçlarını ödeyebilmek ve zengin olabilmek için zehirli kimyasallar ile balık avlamaya başlar. Yaptıklarının sonuçlarını ve doğaya ne kadar zarar vereceğini düşünmeden hareket eder. Bu çatışma filmin sonunda, Filiz'in yediği zehirli balık yüzünden ölmesi ve Kaya'nın hapse girmesi ile sonuçlanır. Hapisten çıktıktan sonra Kaya, insanların aşırı avlanmasını engellemek için ağ ile avlanmayı engelleyecek demirleri göle yerleştirir.

4.1.8.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde, yakaladığı balıkları satmaya götürmek için hazırlanan Kaya, eşi Filiz'in bazı balıkları kızları Deniz için ayırmasından rahatsız olur. Filiz, bir rahatsızlığı olan ve konuşamayan kızları Deniz için, balıkların bir kısmını göle bırakmak ister. Gördüğü bir rüya nedeni ile bu eylemin Deniz'in sağlığını düzelterek olduğunu düşünmektedir. Rüyasında dedesinin kendisine “göl hayrına” bir şey yapması gerektiğini, göl için bir şey yaparsa Deniz'in iyileşeceğini söylediğini anlatır. Kaya onun bu düşüncesini boş bir inanç olarak görür ve onu eleştirir. Kızları için doktorlardan yardım aldıklarını ve bunun yeterli olduğunu söyler.

Balık pazarında satış yaptıktan sonra Filiz, oradaki insanları göl için bir şeyler yapmaya ikna etmeye çalışır. Onlara “Göle fitre vermeliyiz. Ramazanda yoksula fitre veririz. Şimdi göl yoksul düştü, göle fitre vermeliyiz. Göle fitreyi nasıl vereceğiz?

Avlanmayacağız.” der. Balıkçılardan bazıları avlanmazlarsa aç kalacaklarından, önce karınlarını doyurmayı düşünmeleri gerektiğinden bahseder. Filiz “Şimdi konuşmak lazım. Vakit yok. Göl mahvoldu. Elli yıl sonra göl diye bir şey kalmayacak.” diyerek yaptıklarının sürdürülebilir bir eylem olmadığını, geleceklerini düşünerek hareket etmeleri gerektiğini anlatmaya çalışır. Kaya yanına gelerek onu dışarı çıkarır. Yaptığı konuşmanın kimseye bir faydası olmadığını söyler.

Borçları olan Kaya bunları ödeyememektedir. Alacakları tarafından mahkemeye verilmiştir. Borçları ve Deniz’in hastane masrafları ile beraber Kaya ile ailesi, ekonomik olarak zor bir duruma düşmüştür. Bu durumdan kurtulmak için Kaya, bir arkadaşında gördüğüne benzer bir balık çiftliği kurmak istemektedir. Ancak bunun için sermayeye ihtiyacı vardır. Hızlı şekilde para kazanmak ve sermaye biriktirebilmek için Kaya, yasa dışı avlanma yöntemlerine başvurur. Zehirli bir kimyasal madde satın alır ve bu maddeyi göle döker. Zehrin etkisiyle ölen yüzlerce balık suyun yüzüne çıkar. Onları toplayan Kaya on kasa balıkla evine gelir. Onu bu halde görüp şaşırان Filiz’in kardeşı Gonca’ya şanslı olduğunu söyler.

Zehirli kimyasalla avladığı balıkları balık pazarına götüren Kaya, burada balıkları satacağı aracı ile konuşarak onun nereye satış yaptığını sorar. Aracı aldığı balıkları uzak şehirlere ve Araplara sattığını söyler. Onun balıkları yakın yerlere satmadığını öğrenen Kaya rahatlar ve balıkları adama satar.

Eve dönerken Dumrul amca ile karşılaşan Kaya onunla beraber yürür. Dumrul ölmüşlerinin ruhuna dağıtmak için ondan turna balığı ister. Bu isteğe şaşırان Kaya balıkları sattığı için ona istediğini veremez. Kaya’ya kızı Deniz’i soran Dumrul, “Rahmetli abim yaşamış olsaydı, Deniz kızımızı iyileştirirdi. Göl yardımı ile iyileştirirdi.” der. Beraber başkasının dağıttığı tatlıdan alırlar. Dumrul elindeki tatlıyı balıklar yesin diye göle atar. Filiz’e benzer şekilde Dumrul da, çevrelerindeki doğa ile girdikleri ilişkinin değişmesi ile insanların yaşamlarının değişeceğini düşünmektedir.

Eve gelen Kaya, kızının yediğı balığı tanımakta zorlanır. Kızıl kanata benzediğini ama başka bir balık olduğunu söyler. Filiz balığın kızıl kanat olmadığını söyleyerek balığı “Öteki Göl” dediğı bir yerde yakaladığını anlatır. Bu gölün yerini Filiz’e ölmüş dedesi rüyasında göstermiş, Deniz’e de o balıktan yedirmesini tembihlemiştir. Kızı Deniz’e benzer bir sıkıntıyı Filiz de küçükken yaşamıştır. “Ben küçükken konuşamıyordum. Dedem bana günlerce bu balıktan yedirdi. Sonra bir gün, son kalan balığı aldı, bunu besleyip büyüteceksin dedi. Balık ona saygı duyduğunu anlamalı dedi.” diyerek

geçmişini anlatır. Göle ve o gölde yaşayan canlılara, doğaya saygı duyması gerektiğini dedesinden ve ailesinden öğrenmiştir. Kaya kızlarının rahatsızlığını tıp ile çözmeye çalışmalarının yeterli olduğunu söyleyerek başka şeylere umut bağlamalarının boşuna bir çaba olduğunu savunur. Filiz'in göle ve çevrelerindeki canlılara saygı gösterme düşüncesini paylaşmamaktadır. Ona kızan Filiz kalkıp gider.

Filiz ve kardeşi işe giderken bir leylek elektrik tellerine çarpıp ölür ve göle düşer. İnsanların çevreye eklediği yapılar ve araçlar, aynı çevrede yaşayan canlıları düşünerek hazırlanmadığı için onların ölümüne neden olabilmektedir. Kaya ve Deniz evde yemek yerken önlerindeki iskeleyle gelen görevli bilim insanları göl suyundan numune alır. Kaya onlara Filiz'in yakaladığı balığı gösterir. Görevliler balığı tanıyamazlar. Kaya'nın balığı incelenmesi için üniversiteye getirebileceğini söylerler. Görevliler gidip Kaya ve Deniz içeri girince, ölüp göle düşen leyleğin cesedi Kayaların evinin önündeki iskeleyle doğru yaklaşır. İnsanların doğa ile kurduğu ilişkideki düşüncesizliklerinin bir sonucu olarak hayatını kaybeden leyleğin cesedi, ölümün sembolik bir göstergesi olarak Kaya ve Filiz'in evlerine ulaşmıştır.

Filiz'in çalıştığı çay bahçesine gelen Kaya ondan kendisini öteki göle götürmesini ister. Filiz'in yakaladığı balıklardan bulmak istemektedir. Filiz bu isteğinin nedenini sorar. Kaya önce kızı için, sonra Filiz ve kendisi için o balığı bulmak ve yetiştirmek istemektedir. Bakımı kolay ve eti lezzetli olan bu balığın ticaretini yaparak çok para kazanabileceğini ve zengin olabileceğini düşünmektedir. Bir balık çiftliği ve bir restoran kurmak istemektedir. Zehirli kimyasallarla balık avlayarak doğaya ve canlılara zarar veren Kaya, bunu zengin olmak ve ailesini kurtarmak için yapmaktadır. Bu durumdan haberi olmayan Filiz, balığı bulamayacaklarını düşündüğü halde onu göle götürür. Gölün kenarındaki bazı insanlar, balıkçıların orada avlanmasını engellemek için gölün içine taşlara bağlı demir parçaları atmaktadır. Gölün kıyısına ağ atan Kaya birkaç balık yakalar ama istediği balıktan bulamaz. Filiz o balıktan bulamayacağını, bulsa bile balığı çoğaltmak için çok para, büyük bir sermaye gerekeceğini söyler. Kaya para bulma işini halledeceğini düşünmektedir. Filiz'in göller ve balıklar ile ilgili başka düşünceleri vardır. "Köydeki balık kooperatifi ile konuşacağım. Göle saygımızı gösterecek bir şey yapalım diyeceğim. Bak şu adamlara. Demir atıyorlar, kaya atıyorlar. Avlanmaya engel olmak için." diyerek göle ve balıklara, doğaya farklı şekilde, saygıyla yaklaşımları gerektiğini anlatır. Kaya onu bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışır. Filiz "Konuşacağım. Deniz için, kendim için konuşacağım." diyerek kızının iyileşmesi için doğaya ve orada yaşayan

canlılara davranışlarını değiştirmeleri gerektiğini ifade eder. Kaya ise kimseyle konuşmamasını isteyerek kızı ve ailesi için gerekenleri kendisinin yapacağını söyler. Filiz'i konuşmaması için ikna etmek amacıyla, göle avlanmayı engelleyecek demirlerden atacağına dair ona söz verir.

Kızını doktora götüren Kaya, dönüşte zehirli kimyasal maddeden daha çok satın alır. Alışveriş yaptığı toptancıya zararlı böceklerin önceki yıllara göre daha fazla olduğu yalanını söyler.

Eve gelen Kaya, Filiz'in yakaladığı balıklardan bir kaçını akvaryuma koyup üniversiteye götürür. Orada çalışan arkadaşı Rıza'nın yardımı ile üniversite personelinde balıklar hakkında bilgi almaya çalışır. Balıkların özelliklerini ve onları nasıl çoğaltılabileceğini öğrenmek istemektedir. Getirdiği balıkları orada bırakır. Eve geldiğinde Filiz eksilen balıkları sorar. Kaya kaçmış olabileceklerini söyleyince üzülür. Kalan tek balığı akvaryuma koyup Deniz'e verir. Ona "Bu balığı besleyip büyüteceksin. Sana istediğin hediye alacağım. Teyzen, annen, sana nasıl balık beslenir öğreteceğiz... Dedem de bana aynısını yapmıştı. Al bakalım." der. Sonra dua eder gibi dedesine seslenir: "Dede bizlere yardım et. İki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et. Bir ses gönder. Bu balık kızımı iyileştirecek." Balığa iyi ve saygılı davranmanın kızının rahatsızlığına iyi geleceği düşüncesi ile hareket etmektedir.

Kaya ailesi ile evde otururken Filiz ona, göle balık avlamayı engelleyecek demirlerden atma sözünü hatırlatır. Kaya sözünü yakında yerine getireceğini söyler. Ancak tam tersi şekilde davranarak, zehirli kimyasal ile balık avlamaya devam eder. O balık avlarken Dumrul da ona ulaşmaya çalışır. Kaya balıklarla pazara geldiğinde karşılaşır. Dumrul insanlara hayrına balık dağıtmak için ondan balık satın almaya çalışır. Kaya zehirli balıkların kendi çevresinde tüketilmesini istemez, bu nedenle Dumrul'a balıkları toptancıya sattığını söyler. O gittikten sonra Dumrul, toptancı ile karşılaşır ve balıkların durumunu bilmeden ondan bir miktar zehirli balık alır. Balıkları dağıtırken Filiz ile karşılaşır. Filiz de Dumrul'un dağıttığı balıklardan alır. Kaya'nın zehirli kimyasallar kullanarak avladığı balıklar, dönüp dolaşıp kendi evine gelmiştir.

Eve gelen Filiz balığı pişirip yemeye başlar. Kaya da eve gelip sofraya oturur. O sırada bir arkadaşı gelip Kaya'yı çağırır. Bir hastasını hastaneye götürmek için ondan yardım ister. Kaya arabasını alıp onlara yardıma gider. Hasta yediklerinden zehirlenmiştir. Arkadaşları doktora hastanın balık yediğini söyler. Kaya hastanede onlarla beraberken Filiz evde rahatsızlanır. Evde yalnız, acı içinde yere yığılır. Eve gelen Gonca

ve Deniz ona yardım etmeye çalışırlar. Filiz yediği zehirli balık nedeniyle hayatını kaybeder. Kaya'nın balık avlamak için kullandığı zehirli maddeler insanların hastalanmasına ve eşi Filiz'in ölümüne neden olmuştur.

Karakola giden Kaya yaptıklarını itiraf edip tutuklanır ve hapse atılır. Bayramda hapishaneden izin alıp köyüne gelir ve kızı ile iletişim kurmaya çalışır. Konuşmaya başlayan Deniz, annesinin kendisine verdiği balığı besleyip büyüttüştür. Kaya hapisten çıktığında tekrar beraber yaşayacaklarını söyler. Deniz eve gider. Kaya evin önündeki demirleri alıp donmuş gölün ortasına taşır. Böylece demirler, göl eriyince balıkçıların avlanmasını engelleyecek şekilde göle düşecektir. Bunu yaparak Kaya, ölümüne neden olduğu eşi Filiz'e verdiği sözü yerine getirmiş olur.

4.1.8.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik anlatı yapısına sahip Balık filmi, odağına Kaya karakterini almaktadır. Film senaryosunun kronolojik kurgusu ile görüntü kurgusu birbirinden farklı ilerlemektedir. Kaya'nın hapishaneye girmesine kadar olan zaman ile hapishaneden çıktıktan sonra geçen zaman aralığı, birbirinin içine geçmiş şekilde ileriye atlamalarla gösterilir. Böylece izleyici Kaya'nın yaptıklarının olumsuz sonuçlar doğuracağını bilerek hikayenin gelişimini takip etmektedir.

4.1.8.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Balık filmi, balıkçılığın sürdürülebilirliği ve yasa dışı balıkçılık ile ilgilidir. Yasal olmayan ya da yasa dışı balıkçılık, “su ürünleri tebliğinde belirtilmeyen ve yasak olan yöntemlerle” yapılan her türlü balık avcılığını ifade etmektedir. Buna göre her türlü patlayıcı maddenin, bayıltıcı ve uyuşturucu aletlerin, öldürücü kimyasal maddelerin av mahallinde bulundurulması ve avcılıkta kullanılması yasaktır (Sevingel vd., 2008, s. 104). Yasa dışı balıkçılık, balık stoklarının zarar görmesine, denizlerde habitat kaybına ve balıkçılar arasında haksız rekabete neden olmaktadır (Düzgüneş vd., 2015, s. 947). Ayrıca balıkçılıktaki bu tür yasa dışı eylemler, sürdürülebilirliğe de zarar vermektedir. Sürdürülebilirlik, “insanların ve bir sistem olarak ekosistemin dış etkenlerden olumsuz şekilde etkilenmeden fonksiyonlarını sürdürmesi” olarak tanımlanabilir (Seçer vd., 2010, s. 1). Balıkçılıkta sürdürülebilirlik ise “bir sonraki dönemde avlayabilecek balık olmasını sağlayabilmek için, bugün avlanan balık miktarının belli bir düzeyde tutularak stokların yönetilmesi” anlamına gelmektedir (Demirel vd., 2013, s. 11). Ancak gelişen balıkçılık endüstrisi, mevcut hali ile ekosistemlerin üretebileceği balıktan daha fazlasını avlayabilecek düzeydedir (Seçer vd.,

2010, s. 13). 1970’lerden sonra yaşanan teknolojik gelişmelerle hızlanan balıkçılık faaliyetleri, 2000’li yıllarla beraber denizlerdeki canlı kaynaklarının tüm dünyada azalma eğilimine girmesine neden olmuştur. Buna göre balıkçılık, bu haliyle sürdürülebilir bir faaliyet olmaktan uzaktır (Pauly, 2009’dan aktaran Demirel vd., 2013, s. 11).

4.1.8.6. Filmin çözümlenmesi

Balık filminde, insanların doğa ile kurdukları ilişkide nasıl davrandıkları filmin çatışmalarını oluşturmaktadır. Bir balıkçı ailesinin hayatını anlatan filmde Kaya’nın eşi Filiz, kıyısında yaşadıkları gölde balıkçılık yapan insanları ölçülü olmaları konusunda uyarmaktadır. Onlara “Göle fitre vermeliyiz... Göle fitreyi nasıl vereceğiz? Avlanmayacağız... Göl mahvoldu. Elli yıl sonra göl diye bir şey kalmayacak.” diyerek gündelik dilde bir anlatım ile sürdürülebilir balıkçılık için gerekli gördüğü önemli şeyleri söylemektedir. Diğer balıkçılar ise onun bu düşüncesine karşı avlanmazlarsa aç kalacaklarından, önce karınlarını doyurmaları gerektiğinden bahsederler. Ancak bu şekilde doğadaki diğer canlıları düşünmeden hareket eden insanlar, kendi gelecek nesillerini de tehlikeye atmaktadır. Onların bu düşüncesizliğini daha da ileri götüren Kaya, borçlarını ödeyebilmek ve kısa vadede zengin olabilmek için zehirli maddeler ile balık avlamaya başlar. Borçluları kendisini sıkıştıran, kızının hastalığı için paraya ihtiyacı olan Kaya, sermaye yapacak parası olan arkadaşlarının balık çiftliği kurarak çok para kazandığını görünce kendisi de bu şekilde sorunlarını çözmek ister. Gereken parayı kazanmak için doğayı, doğadaki canlıları ve diğer insanları düşünmeden zehirli maddeler kullanarak balık avlar ve kendisi dışında herkesi tehlikeye atar. Zehirle avladığı balıkların uzak şehirlere satılmasından, oradaki insanların balıkları yediklerinde zarar görecektiklerinden rahatsız olmaz. Ancak bu eylemleri sonucunda, korumaya çalıştığı ailesini kaybeder. Zehirli balıklar nedeniyle eşi Filiz’in ölümüne neden olur ve bu nedenle hapse girince kızından ayrı düşer. Filmin sonunda hapisten çıkan Kaya yaşadığı pişmanlıkla değişerek Filiz’in kendisinden istediği şeyi yapar, onun doğa ve çevre ile ilgili söylediklerini uygular. Gölde balık avlanmasını zorlaştırmak için göle balıkçı ağlarını parçalayacak demirler yerleştirir.

Derviş Zaim’in Balık filminde, Devir filminde de olduğu gibi, insanın doğa ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan sorunları ele alan, çevrecilik siyasi ideolojisi üzerinden şekillendirilmiş bir anlatım bulunmaktadır. Hikayenin geçtiği köydeki balıkçılar, doğa ile sürdürülebilir bir ilişki kurma peşinde değildir. Bu durumu ana karakterlerden biri olan Filiz’in sözleriyle eleştiren yönetmen, ayrıca Kaya karakterinin yaşadıkları üzerinden

kurduğu sembolik anlatımla, doğa ile kurulacak ilişkide yapılacak hataların olumsuz sonuçlarını çevreci bir bakışla eleştirmektedir.

4.1.9. Rüya filminin çözümlenmesi

4.1.9.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2016 yılında gösterime giren Rüya filminde mimarlık yapan ve amcasının şirketinde çalışan Sine'nin, dört farklı halinin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.1.9.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Rüya filmi bu çalışmada “insan doğası” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterin doğasında, kişiliğinde yaşanan kırılmalar üzerinden kurulmuş olmasıdır. Filmin ana karakteri Sine, kim olduğu ve ne yapmak istediği ile ilgili bir sorgulama içindedir. Bu konularda aldığı kararlarda ve hayatında gerçekleşen olaylar karşısında verdiği tepkilerde farklılıklar yaşayan Sine, bunun sonucunda dört farklı karakter olarak filmde yer alır. Bu dört karakter, farklı insan doğalarına sahip dört farklı insan gibi, olaylar karşısında farklı tepkiler vermektedir. Buna göre filmin ana çatışması, Sine'nin kim olduğu ve ne yapmak istediği üzerine kurulmuştur. İstemediği bir işle uğraşan Sine, aslında performans sanatçısı olmak ister. Sanat galerilerine başvurur ancak projelerini kabul ettiremez. Kariyerini değiştiremediği için amcası Rüstem'in şirketinde çalışmak durumunda kalır. Şirkette yaşananlar ve Sine'nin doğru bulmadığı eylemler karşısında sessiz kalması, onu daha da mutsuz yapar. Uyku sorunları yaşamaya başlar. Kendi yaratıcılığını kullanabileceği bir fırsat olarak gördüğü yeni bir cami projesi hazırlar. Ancak Sine'nin hayatındaki çatışmanın devamı olarak cami inşaatı doğal bir afet nedeniyle yarım kalır. Aynı doğal afet caminin yapıldığı toplu konutların zarar görmesine de neden olur. Bu durumdan Sine'nin çalıştığı şirketin sorumlu tutulması, onun yaşadığı çatışmayı güçlendirir. Yaşananlar karşısında sessiz kalmaya devam eden Sine'nin uyku sorunları artar. Bu rahatsızlığı yüzünden bir uyku kliniğine gider. Yedi Uyurlar mitinden yola çıkarak bir cami tasarlayan Sine, uyku metaforu üzerinden bilinç dışında, kendi yaşadığı sorunlar karşısında farklı şekillerde davranan birden fazla insana dönüşür. Her Sine diğerinden farklı davranır. Amcasının şirketinden uzaklaşan Sine, zarar gören toplu konutlarda yaşayan insanlara yardım etmeye çalışır. Diğer taraftan istediği performansları gerçekleştirmek için uğraşır. Bir Sine amcası tarafından kovulunca onu yaralar. Diğer amcasına kızmasına rağmen kendisine hakim olur ve şirketi terk etmekle yetinir. Yaşadığı şehirden ayrılır. Filmin

sonunda Sine'nin yaşadığı çatışma birden fazla şekilde çözülür. Sessiz kalan ve bunun pişmanlığını duyan Sine ile amcasına saldıran Sine hapse girer. Hayallerinin peşinden koşan Sine ise özgür bir şekilde istediği sanatsal performansı gerçekleştirir.

4.1.9.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeye ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye ilk önce bir yazı gelir:

“Ashab- Kehf anlatısı, ölümden sonra diriliş motifinin bir misali olan uzun süre mağarada uyuyup yeniden uyanma hadisesi ile ilintilidir. Bu motif İslam, Yahudilik ve Hristiyanlık dahil başka inanışlarda da yer almaktadır. Kur’anda bildirildiğine göre pagan bir topluluk ortasında Allah’a inanan bir avuç genç bu inançlarını dile getirince tepki ile karşılanırlar. Gençler cezadan kurtulmak için bir mağaraya sığınır, yanlarındaki köpekleri ile birlikte mağarada derin bir uykuya dalarlar. Asırlar sonra uyanırlar. Uyandıkları zaman pagan dönem sona ermiş, baskı devri bitmiştir. Yedi uyuyanların köpeğinin adı Kıtırmir diye bilinir. Kıtırmir birçok halk inanışına göre insanı kötülükten korumaktadır.”

Yazıdan sonra İstanbul’daki köprü, gece aydınlatılmış şekilde görünür. Işıktan silüet halinde dev bir köpek köprü’nün yanına gelir. Birinci Sine⁴⁵, gece yatağında uyanır.

Dördüncü Sine, çalıştığı ofiste Rüstem’e ve diğer iki çalışana yapılacak bir bina ile ilgili bilgi verir. Rüstem diğer çalışanların çıkmasını ister. Onlar gidince Sine’ye, şirketi polise ihbar edip etmediğini sorar. Sine hayır der ama Rüstem onu yine de kovar. Masasına gidip eşyalarını toplayan Sine masadaki falçatayı sinirle alıp Rüstem’i bıçaklar. Hemen oradan uzaklaşır. Kalabalık bir şehir meydanına gidip oturur. Karşısındaki camiyi ve çevresini izler.

Birinci Sine bir sanat galerisinde, sorumlu kadına Yerebatan sarnıcı, Ayasofya ve Süleymaniye camilerinde yedi kişiyi uyutarak yapacağı performans eserinden bahseder. Kadın neden Yedi Uyuyanlar hikayesini yorumlamak istediğini sorar. Sine Yedi Uyuyanların bir ütopya felsefesi olduğunu, kötü zamanlarda insanların ütopyalarını korumak istediklerini, bunu da uyuyarak başarabileceklerini, performanstaki uyuyan kişilerin rüyalarını internette paylaşarak bu eseri etkileşimle hale getirebileceklerinden bahseder. Kadın Sine’nin anlattıklarını ilginç bulduğunu, ama bu performansın onların programına uymadığını söyler.

Hastaneden çıkan Rüstem şirketine gelir. Çalışanlar ona bir buket çiçek verip geçmiş olsun dileklerini iletir. Rüstem, Sine’ye yardımları için teşekkür eder. Hakan’a işlerin nasıl gittiğini sorar. Hakan iyi gittiğini, ihale için bir aracı bulduğunu söyler. Sine bir toplu konut projesi ile ilgili işleri olduğu için gider. Hakan, Rüstem’e avukat

⁴⁵Filmdeki “Sine” karakterlerinin sıralaması (Birinci Sine, İkinci Sine vd.), filmin resmi sitesinde olduğu şekliyle buraya alınmıştır. <http-3: https://www.derviszaim.com/film/ruya/> Erişim Tarihi: 03.03.2021

ihtiyaçları için arkadaşı İlber'in geleceğini, yapmayı planladıkları anlaşma için onun gerekli kişileri tanıdığını anlatır.

Şirketin daha önce yaptığı toplu konutlarda yaşayan Yaren, Sine'yi görmek için şirkete gelir. Ondan yaptırmak istedikleri cami için yardım ister. Sine onlar için bir cami tasarlamayı kabul eder. Yaren onu toplu konut bölgesine davet eder. Toplu konut bölgesinde onu beklerken, cami yapımı ile ilgili dernekteki arkadaşlarıyla konutların yakınındaki istinat duvarında oluşan çatlağı incelerler. Sine gelince cami yapılacak bölgeyi gezerler. Sonrasında Yaren ile birlikte onun çalıştığı, projeksiyon sistemleri üzerine işler yapan şirkete giderler. Sine ona farklı cami projesini anlatır. Onlar konuşurken hava gittikçe kötüleşir. Dışarı çıkıp etrafı incelerler. Yağmur arttıkça sular dere haline gelip toplu konutların yanından geçmeye başlar.

Sine ofise döner. Rüstem ve Hakan ile konuşur. Yaptıkları toplu konut projesinin aceleye gelmiş olabileceğini, konutların dere yatağına yapıldığını, bu konuda bir şey yapmaları gerektiğini söyler. Rüstem evlerin yapılacağı bölgeyi onların seçmediğinden, Hakan bu sorunu düzeltmek için bir şey yapamayacaklarından bahseder. İkisi de durumun kendileri ile ilgili olmadığı konusunda hem fikirdir. Rüstem, Sine ile yalnız konuşmak ister. Hakan uzaklaşır. Rüstem şirketin borçlarını ödemek için kredi çekmeleri gerektiğini söyleyerek Sine'den kefil olmasını ister. Sine kararsız kalır. Rüstem borçlar ödendikten sonra onu da şirkete ortak yapacağını söyler. Israr eder. Sine isteksizce kabul eder. Yaptıkları projede aracı olan avukat İlber ile görüşürler. İlber karşı tarafın yüzde 12 istediğini söyler. Hakan yüzde 8 oranında anlaştıklarını hatırlatır. İlber karşı tarafın istediğinin bu olduğunu, eğer kabul etmezlerse ihaleyi alamayacaklarını anlatır. Rüstem sinirlenir, ilaç alır. İlber ayrıca birileriyle konuşup onların istediğı hayır işlerini de kabul etmeleri gerektiğini söyler. Birini arayıp Rüstem'ler için randevu ayarlar. Ertesi gün Rüstem, Hakan ve Sine, İlber'in ayarladığı bürokrat Tayfun ile onun ofisinde buluşurlar. Tayfun ihaleyi alabilmeleri için park ve bahçe yapmaları gerektiğini söyler. Planları inceler. "Şimdi bakın biz yeniliğe karşı değiliz. Mantıklı olduğu sürece. Eski köye yeni adet getirmeyelim, değil mi. Yani hemen getirmeyelim. Mümkünse cami, Süleymaniye'nin benzeri olsun." der. Rüstem karşı tarafın dediklerini kabul eder.

Yağmurlu bir havada toplu konutların çevresinde toprak kayması yaşanır. Doğal afet büyür ve konutlar ile yollar zarar görür. Bu durum ile ilgili Rüstem'in şirketi dava edilir. Rüstem'in avukatı İlber savunmasında, toplu konut inşaatında müvekkilinin üzerine düşenleri yaptığını söyler. Bunu kanıtlayan belgeleri gösterir. Hakim belgeleri

inceler. Mahkeme heyeti ile sessizce konuşur. Kararı açıklar. Delil yetersizliğinden dolayı Rüstem'in şirketindeki ilgili kişiler beraat ederler. Rüstem, İlbey, Sine ve Hakan bir bahçede oturup konuşurlar. Rüstem, İlbey'e bir çanta dolusu para verir. Beraat etmelerini sağlayan kişilere vermesini ister. İlbey kan parası verip vermeyeceklerini sorar. Hakan vermeleri gerektiğini söylerken Rüstem onun sözünü keser. Paraları olmadığını, bu yüzden veremeyeceklerini söyler. Sine sıkılarak kalkar.

Toplu konut bölgesine gelen Sine derneğin önünde iner. Bölgedeki evlerin çoğu zarar görmüş, bazıları yıkılmıştır. Hüseyin ile karşılaşan Sine geçmiş olsun demek için geldiğini söyler. Hüseyin onu görünce sinirlenir. Elinden sertçe tutarak yıkılmış binaları görmesi için onu çevirir. Sine'yi arabasına doğru iter. Yaren gelip Hüseyin'i tutar. Kavga ederler. Diğerleri Hüseyin'i uzaklaştırır. Sine ve Yaren arabaya biner. Sine şirkete girdiğinde ağlamaya başlar. Hakan yanına gelir. Sine toplu konut bölgesine gittiğini, oradaki insanlarla sorun yaşadığını söyler. Hakan ve Rüstem, Sine'yi alıp karakola götürürler. Zor kullanma ve adam kaçırmaya teşebbüs için suç duyurusunda bulunurlar. Sine olayı kapatmak istese de Rüstem ve Hakan ısrar ederler. Polisler adresi verip müdahale etmelerini isterler.

Yaren, Hüseyin ve diğerleri toplu konut bölgesindeki kahvede otururken polisler gelir. Onları gözaltına alırlar. Polis karakolda Yaren'i sorgular.

Polis: Kızı niye kaçırdınız?

Yaren- Amirim valla biz bir şey yapmadık. Bizim bu işle hiçbir alakamız yok. Biz hepimiz işi gücü olan insanlarız ya. Ekmeğimizin peşindeyiz biz.

Polis: Oğlum sizin işiniz adam kaçırmak mı?

Yaren: Amirim bizim derdimiz zaten başımızı aşmış. Bizim evlerimizi dere yatağına yaptılar. Bunu yaparken de oraya buraya para yedirdiler. Bunu kim yaptı, bu parayı kimlere yedirdi, yani suç burada, bunu araştırırsanız.

Polis: Bana bak, sen bana akıl verme. Sorularıma cevap ver. Gerekirse biz o konuyu ayrıca araştırırız.

Yaren ve arkadaşları geceyi nezarette geçirir. Birinci Sine sıkıntılı bir şekilde evinde bekler. Çıkıp büyük bir camiye gezmeye gider. O camideyken ikinci ve üçüncü Sine de yanından geçer. Caminin bahçesine çıkan Sine polisi arar. Yanlış kişilerin yakalandığını söyler. Bu konu ile ilgili ne yapabileceğini sorar. Karakola gider. Polis amirinin yanında dördüncü Sine vardır. Birinci Sine odanın dışındaki bekleme alanına oturur. İçerideki konuşmaları dinler.

Amir: Teslim olmak için niye bu kadar beklediniz?

Dördüncü Sine: Yapacağım bir iş vardı. Bitirmeden teslim olmak istemedim.

Amir: Neydi o iş?

Dördüncü Sine: Birilerine yardım etmem gerekiyordu. O yardımı yaptım.

Amir: Nasıl?

Bir polis kapıyı kapatır. Birinci Sine daha fazlasını duyamaz. Kalkar. Karakoldan çıkar. Ofise gider. Yorgun ve uykusuzdur. Uyumakta zorluk yaşamaktadır. Hakan onu uyku hastalıkları merkezine götürür. Merkezde Sine'yi uyuması için bir yatağa yatırıp üzerine ölçüm cihazlarına bağlarlar. Yalnız kalan Sine uyuklar. Sonra yanında bir köpek görür. Köpek odadan çıkar. Sine farklı kıyafetlerle onu takip eder. Beraber Sine'nin tasarımını yaptığı mağara şeklindeki camiye gelirler. Caminin ortasında yedi kişi kıvrılıp uyumaktadır. Sine onları uyandırıp ellerine birer kağıt para verir. Ortada uyuyan Yaren'in yanına gelir. Yaren ayağa kalkar.

Yaren: Çok uyumuş muyuzdur?

Sine: Epey. Senelerce. Acıktın mı? Bu parayı al. Aşağıda fırın var. İstedığınız zaman ekmek alabilirsiniz.

Yaren: Sağ ol. Burada kalsak bize laf ederler mi? Bizim evlerimiz yıkıldı.

Sine: Hayır demezler, ama benim sizi bir yere götürmem lazım. Size yeni evlerinizi göstereceğim.

Yaren: Bunun karşılığında sana ne vereceğiz?

Sine: Karşılığında hiçbir şey istemiyorum. İstedğim neyse onu benim bulmam lazım.

Yaren: Ne istiyorsun?

Sine: Değişmek istiyorum. Buyurun gidelim. Beni takip edin.

Birinci Sine'nin yattığı yatakta ikinci Sine uyanır. Merkezden çıkıp şirkete gelir. Rüstem ve Hakan haciz memurlarını beklemleri için ikna etmeye çalışmaktadır. Sine de onlara yardım eder. Memurlar beklemeyi kabul eder. Sine masasına oturur. Rüstem para bulmak için bir arkadaşını arar. Sıkışık durumda olduğu için karşı tarafın şartlarını kabul ederek borç alır. Sine cami tasarımı üzerine çalışırken Rüstem haciz memurlarını uğurlar. Hakan, Sine'nin yanına gelip nasıl olduğunu sorar. Sine iyi olduğunu söyler. Hakan'ın devam ettiği cami tasarımı tamamlamak için Rüstem'in yanına gelir. Rüstem tasarımı beğenir. Sine ile yalnız konuşmak ister. Hakan çıkar. Rüstem, Sine'ye kredi için imzalaması gereken belgeyi verir. Sine imzalamak istemediğini söyler. Rüstem, Hakan'ı çağırmasını ister. Sine çıkar. Rüstem kredi için Hakan'ın kefil olmasını ister. Hakan düşünmesi gerektiğini söyler.

Rüstem, Hakan, İlbey ve ikinci Sine, bürokrat Tayfun'u görmeye ofisine giderler. Sekreterin yanında beklerken Hakan onlardan ayrılıp bir yere telefon eder. Karşı tarafa, eğer ihbarda bulunan kişinin dedikleri doğru çıkarsa ihbar edenin kaç para aldığını sorar. İçeri girip Tayfun ile görüşürler. Toplu konut projesini alma konusunda sorun yaşarlar. Dışarı çıktıklarında Rüstem Hakan'dan ihaleye giren diğer firmalara çekilmeleri için rüşvet teklif etmesini ister. Rüstem ve İlbey konuşurken Sine ve Hakan onlardan uzaklaşır.

Gece uyku hastalıkları merkezine giden Sine bir odaya geçip uyur. Bir köpek yanına gelir. Farklı bir kıyafet ile odadan çıkan ikinci Sine onu takip eder. Beraber mağara şeklindeki camide uyuyan yedi kişinin yanına gelirler. Sine onları uyandırır. Ellerine kağıt paralar verir. Yaren ile birinci Sine'nin yaptığı konuşmaya benzer bir konuşma yaparlar.

Yaren: Çok uyumuş muyuzdur?

Sine: Epey. Senelerce.

Yaren: Burada kalsak bize laf ederler mi? Bizim evlerimiz yıkıldı.

Sine: Demezler. Ama benimle gelin. Size yeni evlerinizi göstereceğim.

Yaren: Bunun için sana ne vereceğiz?

Sine Hiçbir şey vermeyeceksiniz. Ben ne istiyorsam onu benim bulmam lazım.

Yaren: Ne istiyorsun?

Sine: Değişmek, değişerek devam etmek. Hadi benimle gelin.

Dışarı çıktıklarında Sine'nin kıyafeti değişmiştir. Caminin önündeki araziye yapılmış evleri görürler. Sine evlerin onların olduğunu söyler. Yaren ve arkadaşları evlere doğru giderler. Uyku merkezinde üçüncü Sine uyanır. Oradan çıkıp Hakan ile buluşur. Mimarlıktan istifa edip sanat ile uğraşmak istediğini söyler. Hakan onu vazgeçirmeye çalışır. Sine ilişkilerine ara vermek ister.

Ofise dönen Sine masasında otururken birden ayağa fırlar. Masayı dağıtır. Çantasını alıp hızlıca çıkar. Arabasına binip giderken Hakan da onu takip eder. Sine polis merkezine gider. Şikayetini geri alır. Yaren ve arkadaşları salıverilir. Ofise gelen Sine ile konuşan Rüstem ve Hakan onu bu kararından vazgeçirmeye çalışır. Sine istifa ettiğini söyleyip çıkar. Rüstem arkasından Hakan'ı yollar. Arabasından inen Sine, Yaren'i arar. Buluşmak istediğini söyler. Onu takip eden Hakan arkasından gider. Bu sırada dördüncü Sine oradan geçer. Üçüncü Sine, Yaren ile deniz kenarında buluşur. Ondan özür diler. Onlar için toplu konut tasarladığını söyler. Yaren ondan bir şey tasarlamasını istemediklerini, paralarının olmadığını söyleyerek Sine'den mahkemeye gidip gerçekleri anlatmasını ister. Hakan bu konuşulanları gizlice dinler.

Hakan ve Sine başka bir yerde buluşurlar. Hakan, Sine'den Yaren ile görüşmemesini ister. Sine yaptığı pisliği temizlemeye çalıştığını, Hakan'ın kendisine karışamayacağını söyler. Gider. Hakan onun ardından çok üzülür. Polisi arar. İhaleye fesat ve rüşvet karıştırmak ile ilgili ihbarda bulunur. Polisler şirkete gelir. Rüstem ve Sine'yi sorarlar. Arama yapacaklarını söylerler. Sine ofiste yoktur. Rüstem avukatını arar. Sine'ye telefon ile haber verirler. Sine otoparkta Hakan'ı bulur. İhbar için onu suçlar. Hakan ihbar etmediğini söyler. Kavgı ederler.

Ofise giden üçüncü Sine, dördüncü Sine'nin filmin başında yaptığı gibi Rüstem'e ve diğer iki çalışana yapılacak bir bina ile ilgili bilgi verir. Rüstem diğer çalışanların çıkmasını ister. Onlar gidince Sine'ye, şirketi polise ihbar edip etmediğini sorar. Sine hayır der ama Rüstem onu yine de kovar. Masasına gidip eşyalarını toplayan Sine masadaki falçatayı sinirle alıp Rüstem'i bıçaklamak için yanına gider. Son anda vazgeçip falçatayı elinden atar. Hemen oradan uzaklaşır.

Uçağa binen üçüncü Sine mağara şeklindeki caminin üzerinden geçer. Caminin dışındaki köpek içeri girer. Yerde uyumakta olan dördüncü Sine'yi uyandırır. Dördüncü Sine karakola gider. Polis amirinin yanında birinci Sine vardır. Dördüncü Sine odanın dışındaki bekleme alanına oturur. İçerideki konuşmaları dinler. Birinci Sine amirle kendisinin yaptığına benzer bir konuşma yapar.

Amir: Teslim olmak için niye bu kadar beklediniz?

Dördüncü Sine: Yapmam gereken bir iş vardı. Onu bitirmeden teslim olmak istemedim.

Amir: Neydi o iş?

Dördüncü Sine: Birilerine yardım etmem gerekiyordu ve yardım ettim.

Amir: Nasıl?

Bir polis kapıyı kapatır. Dördüncü Sine daha fazlasını duyamaz. Kalkar. Karakoldan çıkar. Projeksiyon sistemleri ile ilgili bir dükkana gelir. Bir yansıtma sistemi kiralar. Gece sistem ile deniz kenarına gelir. Habercileri arayıp boğazda yansıtılan görüntüler olduğunu söyler. Yansıtma sistemi ile toplu konut projesinin görüntüleri denizin üzerinde gösterilir. Gelen haberciler Sine'ye ne yaptığını sorarlar. Sine varoşlarda yıkılan toplu konut evlerinden bahseder. Yeniden yapılabilmeleri için yardım gerektiğini söyler. Oraya gelen polisler Sine'yi izinsiz gösteri yaptığı için gözaltına alır. Birinci Sine olanları uzaktan izler. Karakola gider. Polis amirinin yanında dördüncü Sine vardır. Birinci Sine odanın dışındaki bekleme alanına oturur. İçerideki konuşmaları dinler.

Amir: Teslim olmak için niye bu kadar beklediniz?

Dördüncü Sine: Yapacağım bir iş vardı. Bitirmeden teslim olmak istemedim.

Amir: Neydi o iş?

Dördüncü Sine: Birilerine yardım etmem gerekiyordu. O yardımı yaptım.

Amir: Nasıl?

Bir polis kapıyı kapatırken dışarıdaki birinci Sine ile içerideki dördüncü Sine yer değiştirir. Birinci Sine amir ile konuşmaya devam eder.

Birinci Sine: Amcamın başına gelenleri önleyebilmek için, medyaya düşmemek için polise itirafa gidemedim.

Amir: Bu muydu tek yolu?

Birinci Sine: Bilmem. Denedim ama itiraf edemedim. Korktum.

Amir: Toplu konutları siz mi tasarladınız?

Birinci Sine: Ee şirketten biri olabilir, ya da şirketin tanıdığı biri olabilir, bilmiyorum.

Amir: Kim? Kim imzaladı?

Birinci Sine: Ofisten, Hakan.

Birinci Sine başka bir görevli ile konuşur.

Görevli: Bugün bir kişi daha öldü. Siz bu izni nasıl aldınız?

Birinci Sine: İzni yasaya uygun aldık. Ama sonuç olarak bu toplu konutun nereye yapılacağına biz karar vermiyoruz ki. Bu ihaleyi biz devletten, belediyeden alıyoruz.

Görevli: Peki bu sizi suçsuz kılar mı?

Birinci Sine: Evet, yani belki biraz daha dikkat edebilirdik. Ama sistem bu. Sistem böyle bir şey. Tabi sistem böyle diye hayatımıza da böyle devam edemeyiz ama... Çünkü elimden bir şey gelmiyor. Evet suçluyuz ama...

Birinci ve dördüncü Sine hapishane hücresinde yemek yerken televizyonda Rüstem, Hakan ve birinci Sine'nin tutuklanma görüntüleri vardır. İkinci Sine akşam bir kamyonetin arkasında projeksiyon cihazı ile şehri gezer. Hareket halindeyken duvarların ve binaların üzerine ev görüntüsü yansıtır. Sistemi deniz kenarına getirir. Denize büyük bir köpek görüntüsü yansıtır. Köpek köprü'nün yanına gelir.

4.1.9.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip olmayan Rüya filmi, odağına Sine karakterini almaktadır. Filmde aynı karakter birden fazla oyuncu tarafından oynanmakta, böylece klasik anlatı kırılarak izleyici yabancılaştırılmaktadır. Aynı karakterin farklı oyuncular tarafından oynanması, filmin anlattığı hikayeye hizmet eden teknik bir özellik olarak kullanılmaktadır. Buna göre Sine karakteri üzerinden insan doğasına dair bir hikaye anlatan filmde; karakterin farklı davranışlar ve farklı insan doğası özellikleri sergilediği zamanlarda oyuncu değişerek, insan doğasındaki ve davranışlarındaki değişimler fiziksel olarak oyuncunun değişimi ile gösterilmektedir.

4.1.9.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Rüya filmi, Türkiye'deki inşaat sektörü ve yönetmenin Filler ve Çimen filmine benzer şekilde Türkiye'de yaşanan yolsuzluklar ile ilişkilidir. Yolsuzluk bağlamında, ilgili alanyazında ayrıntılı şekilde alıntılandığı gibi; Türkiye'de 1980 sonrası yaşanan neo-liberal dönüşüm ile birlikte ülkede sermaye sahipleri ve bürokratlar arasında daha çok organik ilişki kurulduğu, ekonomiyi yeniden yapılandırma çabası içinde hukuki ve bürokratik süreçlerin daha kolay şekilde aradan çıkarıldığı ve bu dönemle birlikte yolsuzluk sorununun artış gösterdiği iddia edilmektedir. Diğer tarafta, Türkiye'deki inşaat sektörünün yaşadığı değişimler bürokrasi ve sermaye arasındaki ilişkinin önemli bir kısmını teşkil etmektedir. Balaban'a (2011, s. 22-24) göre yakın Türkiye tarihinde inşaat sektöründe 1980'lerde ve 2000'lerde olmak üzere iki büyüme dönemi yaşanmıştır. Bu iki dönemde de devlet, bir yandan yasal ve yönetsel düzenlemelerle, diğer yandan yapılan doğrudan ve dolaylı yatırımlarla sektördeki büyümeyi desteklemiştir. 2000'li

yıllarda yaşanan büyüme döneminde devlet planlama ve imar mevzuatında çok sayıda değişiklik gerçekleştirmiş, böylece bu dönemde planlama ve şehircilik sisteminin kurumsal yapılanması köklü şekilde değişmiştir. Bu döneme kadar konut projelerine ve üreticilerine finansman desteği sağlayan bir kurum olan Toplu Konut İdaresi Başkanlığı'nın (TOKİ) kaynaklarını arttıran ve faaliyet alanlarını genişleten birçok yasal düzenleme yapılmış, böylece TOKİ inşaat sektörünün en önemli aktörlerinden birisi haline gelmiştir. Balaban'a (2011, s. 24) göre 2010 yılı itibariyle 450 binden fazla konut üreten TOKİ, ayrıca belediye ve özel firmalarla işbirliği içinde çalışarak rant amaçlı kentsel yenileme ve dönüşüm projelerini hayata geçirmiştir.

4.1.9.6. Filmin çözümlenmesi

Rüya filminde, gelişen olaylar içinde yaşadığı şeylere farklı tepkiler veren Sine, insan doğasına dair sembolik bir anlatımla farklı insanlara dönüşmektedir. Doğrusal olmayan bir şekilde anlatılan hikayenin ilk sahnelerinden birinde, amcasının yolsuzluklarına karışmak istemeyen ve bu nedenle işinden kovulan Sine amcasına saldırır ve onu yaralar. Diğer bir Sine, kendi çalıştığı şirketin yaptığı toplu konutlardaki temel sorunları görmezden gelir. Benzer projeler yaparak daha zengin olmak isteyen amcasının kredi çekmesine yardımcı olur. Dört farklı oyuncu tarafından oynanan ve dört farklı insan gibi davranan Sine, film boyunca karşılaştığı olaylarla ilgili farklı kararlar alıp farklı davranışlarda bulunur. Filmin sonunda yolsuzluğa karışan ya da nefret ile karşısındakine zarar veren Sine'ler hapse düşerken, vicdani bir hesaplaşmanın sonunda yaşanan suçluluk duygusu ile sembolik bir şekilde cezalandırılırken; diğer Sine'ler insan doğasının "iyi" ve "doğru" yanlarının birer temsilcisi olarak kendi hayatlarını ve hayallerini yaşamaya devam ederler.

Derviş Zaim'in Rüya filminde, Nokta filmine benzer şekilde, insan doğasının güvenilirmezliği ve insanın yozlaşmaya müsait bir canlı olduğu düşünceleri ile şekillenen ve muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun bir anlatım kurulmuştur. Filmde Rüstem, Hakan ve İlbey'in yasa dışı işlerle ve yolsuzluklarla maddi kazanç sağlamaları, Sine'nin bir taraftan onlarla beraber hareket ederken diğer taraftan başka Sine'ler olarak onlardan uzaklaşması, filmin sonunda bazı Sine'lerin hayatlarına devam ederken yolsuzluğa karışan Sine'lerin diğerleriyle beraber hapse girmesi; insan aklının ve doğasının güvenilirmezliği, insanın yozlaşmaya müsait bir canlı olduğu düşünceleri ile örtüşen anlatımlar oluşturmaktadır.

4.2. Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Çözümlemesi

Bu başlık altında Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken, Pandora'nın Kutusu, Araf ve Tereddüt filmleri çözümlenmektedir.

4.2.1. Güneşe Yolculuk filminin çözümlenmesi

4.2.1.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

1999 yılında gösterime giren Güneşe Yolculuk filminde, memleketi Tire'den İstanbul'a gelip sular idaresinde çalışan Mehmet'in, kız arkadaşı Arzu ve arkadaşı Berzan'ın hikayeleri anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.2.1.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Güneşe Yolculuk filmi bu çalışmada "millet" kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterlerin milletleri üzerinden kurulmuş olmasıdır. Filmde iki millet; Türklük ve Kürtlük, buna bağlı olarak Türkçe ve Kürtçe olay örgüsü içinde sıklıkla yer almaktadır. Filmdeki ana çatışma, Mehmet'in işlemediği bir suçtan dolayı gözaltına alınması ile başlar. Dolmuşta giderken girdikleri polis çevirmesinde, yan koltuğuna bırakılan çantada bulunan silah nedeniyle Mehmet sorgulanır. Karakolda işkenceye uğrayan Mehmet, polisler tarafından terörist olmakla suçlanır. Bu suçlamayı kolaylaştıran ön yargı, Mehmet'in esmer bir tene sahip olmasıdır. Salıverildikten sonra kaldığı yerden kovulur ve işinden atılır. Terörist damgası yiyen Mehmet'in kaldığı yerler, bilinmeyen kişiler tarafından işaretlenir. Mehmet aynı işaretleri, Berzan'ın köyüne gitmek için yola çıktığında karşılaştığı yıkılmış yerleşim yerlerinde de görür. Mehmet, Berzan'ın cenazesini götürmek için uğraşırken, kolay bir şekilde terörist damgası yemesine neden olan ön yargılar nedeniyle sıkıntı yaşamaya devam eder. Bu çatışma filmin sonunda çözülmeden kalır. Filmdeki diğer bir çatışma, Mehmet ile Arzu'nun ilişkisi üzerinden şekillenmektedir. Onlar ekonomik zorluklara rağmen beraber olmaya çalışırken, Arzu'nun ailesi ve patronu bu ilişkiye karşı çıkmaktadır. Bütün bu zorluklara rağmen Mehmet ve Arzu beraber olmaya çalışırlar. Mehmet, Berzan'ın köyüne gittiğinde film biter ve bu çatışma da çözülmeden kalır. Filmde bir şekilde çözülen tek çatışma, Berzan'ın hayatı ve hayalleri ile ilgilidir. Babasını faili meçhul bir cinayette kaybeden Berzan, çalışmak için İstanbul'a gelmiştir. Ancak akli geride bıraktığı sevgilisi Şirvan'dadır. Memleketini ve oradaki dağları özlediğini, bir gün geri döneceğini, büyük bir ev yapıp Şirvan ile orada yaşayacağını söyleyen Berzan, ancak

öldükten sonra Mehmet'in yardımı ile memleketine döner ve bu çatışma, bir şekilde çözülür.

4.2.1.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye ilk olarak Berzan'ın seyyar satıcı arabasını hazırlaması gelir. Şehir meydanına gelen Berzan, teybe Kürtçe bir kaset çalarak çalmaya başlar. Simitçi arkadaşı Şehmuz gelip Berzan ile selamlaşır. Kürtçe konuşurlar. Bir müşteri gelip Koma Amed'in kasetini sorar. Mehmet ile Berzan, bir milli maç gecesi tanışır. Futbol mücadelesinde Türk milli takımı gol atıp maçı kazanınca insanlar coşar ve sokaklara dökülür. Türkiye bayrakları ile bağırarak dolaşırlar. Bir arabanın korna çalmamasını bahane eden bir grup arabaya saldırır. Üzerine çıkarlar, camlarını kırarlar. Şöföre “orospu çocuğu, ibne” diye küfür ettikten sonra “Kürt müsün lan sen?” derler. Milli maç sonrası yaşanan sevinçlere açıkça katılmamak ya da diğer insanlardan farklı şekilde sevinmek, bazı insanlar için bir millet aidiyetine ters düşmektedir. Mehmet saldırganları engellemeye çalışır. Saldırganlar ona da vururlar. Araya giren Berzan, Mehmet'i korumaya çalışır. Beraber koşarak kaçarlar. Tramvaya binip yan yana oturunca tanışıp konuşurlar. Berzan kanayan dudağını silmesi için ona mendilini verir. Beraber bir oyun salonuna giderler. Bira içip langırt oynarlar. Berzan iki yıldır İstanbul'da olduğunu söyler. Mehmet ise birkaç ay önce İstanbul'a gelmiştir. Berzan, Mehmet'e nereli olduğunu sorar. Mehmet Tireli olduğunu söyler. Berzan, esmer tenli Mehmet'in Tireli oluşuna şaşırır.

Bir odada dört kişiyle birlikte kalan Mehmet, yaşadığı yere döner. Oda arkadaşları haberleri izlemektedir. Haberlerde Bayrampaşa Cezaevi'nde yapılan açlık greviden ve bu grev ile ilgili gösterilerden bahsedilir. Mehmet gösteri görüntülerinde Berzan'ı görür. Gözaltından çıkan Berzan köyünü arar. Kürtçe konuşur. İyi olduğunu, gözaltında çok kalmadığını anlatır. Köyün ne durumda olduğunu sorar. Sevgilisi Şirvan'dan bir fotoğraf çektirip kendisine yollamasını ister.

Mehmet ile Berzan buluşup sahilde otururlar. Mehmet ona İstanbul'a neden geldiğini sorar.

Berzan: Sen kışını Ortaköylere sürükleyip güneşin doğuşunu seyrederdin diye.

Mehmet: Niye geldin diye sorduk sana ya.

Berzan: İyi. Martıları saymaya geldim.

Mehmet: Nereden geldin peki?

Berzan: Eminim hayatında hiç duymamışsındır.

Mehmet: Nereden biliyorsun? Belki de duymuşumdur.

Berzan: Zorlu'ya geldim.

Mehmet: Zorlu mu?

Berzan: Gördün mü?

Mehmet: Peki nerede bu Zorluç denen yer?
Berzan: Irak sınırına yakın bir yerde.
Mehmet: Hala bana niye İstanbul'a geldiğini söylemedin.
Berzan: Babamı vurdular Mehmet.
Mehmet: Kim vurdu babanı?
Berzan: Bir gece eve baskın yapıldı. Alıp onu götürdüler ve bir daha da geri getirmediler.
Mehmet: Peki geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsun?
Berzan: Biliyorum Mehmet, biliyorum. Çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha da geri getirmiyorlar. Kesin vurulmuştur, yoksa şimdiye kadar niye geri gelmesin?

Aynı ülkede yaşayan iki insandan birinin, Türk olan Tireli Mehmet'in, yeni tanıştığı ve Kürt olan Berzan'ın yaşadığı yerle, o bölgede neler yaşandığıyla ilgili hiçbir fikri yoktur.

Kız arkadaşı Arzu ile buluşup dışarı çıkan Mehmet, gece eve dönerken dolmuşa biner. Sonradan binen bir adam Mehmet'in yanına oturur. Bu kişi yolun ilerisindeki polis çevirmesini görünce aceleyle dolmuştan iner. Dolmuşu durduran polis kimlik kontrolü yapar. Şüphelendikleri kişilerin üstlerini ararlar. Mehmet'in oturduğu yerin yanındaki çantada bir silah bulurlar. Mehmet çantanın kendisine ait olmadığını söyler. Onu dinlemeyip gözaltına alırlar ve karakola götürürler. Sorguya alınan Mehmet'e polis yanındaki huniye benzeyen aleti, cebindeki kuponları ve kaseti sorar. Mehmet sular idaresinde çalıştığını, aleti su kaçaklarını dinlemek için kullandıklarını, kuponları ve kaseti arkadaşlarından aldığını söyler. Polis hangi arkadaşları olduğunu sorar. Mehmet kim olduklarını söylemez. Polis silahı nereden bulduğunu sorar. Mehmet silahın kendisinin olmadığını, dolmuştaki kişinin bıraktığını, terörist olmadığını söyler. Polis ona inanmaz. Mehmet'e vurur. Nereli olduğunu sorar. Mehmet Tireli olduğunu söyler. Polis Tire'nin nerede olduğunu, anne ve babasının da Tireli olup olmadığını, Mehmet'in hangisine benzediğini sorar. Mehmet, Tire'nin Türkiye'nin batısında, İzmir'e yakın olduğunu, anne ve babasının da Tireli olduğunu, babasına benzediğini söyler. Cevaplarını beğenmeyen polis Mehmet'e vurmaya devam eder. Esmer bir ten rengine sahip Mehmet'in görünüşü polisleri rahatsız etmiştir. Onun ülkenin batısında doğup büyüdüğüne, Tireli olduğuna inanmazlar. Rahatsız oldukları bu durumlar, Mehmet'e açıkça şiddet uygulamalarına neden olur.

Mehmet yakalandıktan sonra polisler, Berzan'ı aramaya giderler. Kaset tezgahının başında çalışan Berzan, yolun kenarında beyaz Toros arabadan inen takım elbiseli insanları görünce tezgahı Şehmuz'a bırakıp kaçar. Akşam Berzan ve Şehmuz buluşurlar. Kürtçe konuşurlar. Şehmuz, Berzan'a polislerin onu ve Mehmet'i sorduklarını

söyler. Berzan şaşırır. Mehmet'in başının belada olduğunu düşünür. Şehmuz, Berzan'a ortadan kaybolmasını tavsiye eder. Berzan tezgahı ona verir. İsteddiği gibi değerlendirmesini söyler.

Mehmet'i merak eden Berzan, ona ulaşmak için Arzu'yu bulmaya çalışır. Mehmet'in anlattıkları üzerinden Arzu'nun çalıştığı yeri bulur. Ondan karakola gidip Mehmet'i sormasını ister. Kendisi karakola gitmekten korkmaktadır. Arzu karakola gidip Mehmet'i sorduğunda görevliler, Mehmet'in silahlı yakalandığını, sorgusunun ise devam ettiğini söylerler.

Karakolda işkence gören Mehmet salıverilince yaşadığı yere döner. O ve arkadaşları, yaşadıkları odanın kapısına kırmızı çarpı işareti yapıldığını fark ederler. Oda arkadaşları Mehmet'in kendilerini tehlikeye attığını düşünmektedir. Bu nedenle onun gitmesini isterler. Eşyalarını alan Mehmet oradan ayrılır. Arzu'yu görmeye gider. Yaşadıklarını konuşurlar:

Mehmet: Tireli olduğuma da bir türlü inanmadılar.

Arzu: Tireli misin sen?

Mehmet: Niye herkes bana bu soruyu soruyor?

Arzu: Bilmem. Tireli olmak için biraz fazla karasın sanki.

Mehmet: Esmer olmak suç mu?

Arzu: Evdekiler niye kovdu seni?

Mehmet: Anlaşılan onlar için de fazlasıyla karayım.

Arzu: En iyisi senin tipini değiştirelim. Önce saçlarını boyarız. Belki uzatıp atkuyruğu da bırakırsın ilerde.

Mehmet: Küpe de takayım ister misin?

Mehmet'in yaşadığı, yanlış anlaşılmaya dayalı sıkıntıda olayların büyümesinin nedeni, karşısındaki insanların Mehmet'e inanmaması ve onun başka bir millettten olduğunu düşünmesidir. Kara tenli, esmer olan Mehmet, bazı insanlara göre yasa dışı işlere karışmak için uygun bir görüntüye sahiptir.

Kalacak yeri olmayan ve geceyi dışarda geçiren Mehmet, ertesi gün otogarda Berzan'ı bulur. Sarırlılar. Berzan, Mehmet'e kendi evinde kalabileceğini, ayrıca ona bir iş bulacağını söyler. Dolmuşa binerler. Uzun bir yolculuktan sonra kenar bir mahalleye gelirler. Mehmet Berzan'ın evine yerleşir. Gece uyumak için yatarlar. Berzan Mehmet'e memleketini, dağları özlediğini, bir gün döneceğini, büyük bir ev yapıp Şirvan ile orada yaşayacağını anlatır.

Ertesi gün Berzan, Mehmet'i bir otoparka götürür. Arzu da onlarla gelir. Berzan otoparkta çalışan arkadaşı ile Kürtçe konuşur. Mehmet'e bir iş vermesini ister. Adam kabul eder. Mehmet'e çalışacağı ve kalacağı yeri gösterir. Gece Mehmet bir arabanın içinde otururken Arzu gelir. Aralarında duygusal bir yakınlaşma olur. Arzu onunla

kalmak için ailesine yalan söylemiştir. Gecenin ilerleyen saatlerinde Mehmet havlayan köpeklerin sesine kalkar. Arzu'nun ailesi ve patronu onları bulmuştur. Bu sırada kapının camındaki kırmızı boya ile yapılmış çarpı işaretini görür. Kim olduğu belli olmayan kişiler Mehmet'i orada da bulup yaşadığı yeri işaretlemişlerdir.

Mehmet Berzan'ın yanına döner. Çöplükte bir iş bulur. İşten eve geldiğinde Berzan onu bir leğende yıkar. Şehmuz gelir, beraber halay çekerler. Ertesi gün Şehmuz ve Berzan evden çıkarlar. Mehmet nereye gittiklerini sorunca Berzan Urfa'ya gittiğini söyler. Şehmuz ile birlikte, açlık grevleri ile ilgili bir eyleme katılırlar. Eylemde Berzan yine gözaltına alınır. Eylemi televizyondan izleyen Mehmet aynanın karşısına geçip sprey boya ile saçlarını sarıya boyar. Daha sonra Mehmet'e Berzan'ın ölüm haberi gelir. Arkadaşı olarak gelip cesedi teşhis etmesini isterler. Morga giden Mehmet, Berzan'ı teşhis eder. Onunla gelen Arzu ve morg görevlisi konuşur. Berzan'ın beyin kanamasından öldüğünü ve vücudunda darp izleri olduğunu öğrenir. Mehmet arkadaşının cesedini, memleketi Zorluç'a götürmeye karar verir. Arzu'nun yardımı ile cesedi morgdan alıp yola çıkar. Uzun yola çıkmak için daha önce çalıştığı otoparktan bir kamyonet çalar.

Yol kenarına çekilip lastiği değiştirilen bir kamyonun yanında durur. Kamyona yakın bir yerde, su kenarında oturan ailenin yanına gelir. Yaşlı adama nereye gittiklerini sorar. Adamın yanındaki genç kadın babasının Türkçe bilmediğini, İstanbul'a gittiklerini söyler. Kamyonun arkasında eşyalar ve hayvanlar vardır. Mehmet yoluna devam eder. Yolda Şirvan'ın resmine bakar. Ellerinde gazeteler olan üç çocuğa rastlar. Çocukları arabaya alır. Çocuklar kendi aralarında Kürtçe konuşurlar. Bir tanesi Mehmet ile Türkçe konuşur. Yolun ilerisindeki asker çevirmesini görünce arabayı durdurup kaçarlar. Birkaç asker peşlerinden gider. Diğerleri Mehmet'i itip kakarak arabadan indirir. Sorgular. Kimlik ve belge kontrolü yaparlar. Gitmesine izin verirler. Yoluna devam eden Mehmet, üzerine kırmızı boya ile çarpı işareti konulmuş, yıkılmış evler görür. Yolda araba bozulur. Mehmet kenara çekip tabutu indirir. Yoldan geçen dolmuş ile yakındaki bir motele gelir.

Motelde kalan Mehmet sabah camdan dışarı baktığında tanklar ve askeri araçlar görür. Askerler silahlarla etrafı kontrol ederler. Saçlarını yıkayan Mehmet sarı boyayı çıkarır. Yolculuğuna trenle devam eden Mehmet'in kompartımanına genç bir adam gelir. Konuşurlar.

Genç adam: Nereye gidiyorsun?

Mehmet: Zorluç.

Genç adam: Oralı mısın?

Mehmet: Hı hı. Sen nerelisin?

Genç adam: Tire. Duydun mu?

Mehmet: Evet. Bir arkadaşım Tireliydi. Mehmet. Mehmet Kara.
Genç adam: Sen askerliğini yaptın mı?
Mehmet: Hayır.
Genç adam: Ben komandoyum.
Mehmet: Tire'yi özledin mi?
Genç adam: Hem de çok. Keşke asker olarak gönderilmeseydim.

Onlar konuşurken bir asker gelip kimlik kontrolü yapar. Mehmet'ten şüphelenir. Beraber yolculuk yapıp yapmadıklarını sorar. Genç adam beraber yaptıklarını söyler. Asker, Mehmet'e ters şekilde bakarak çıkar. Mehmet trenden sonra yola at arabası ile devam eder. Yolda kırık bir Zorluç tabelası görür. Hedefine ulaşınca şaşırır. Zorluç sular altında kalmıştır. Orada da kırmızı boya ile çarpı işareti konmuş evler görür. Tabutu indirirler. At arabası gider. Mehmet tek başına taşıyıp tabutu suya bırakır.

4.2.1.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Güneş Yolculuk filmi, odağına iki karakteri almaktadır. Mehmet ve Berzan'ın hikayelerini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.2.1.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Güneş Yolculuk filmi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Kürtler ve Türkler arasında gelişmeye başlayan, 1980'li yıllardan itibaren artış gösteren gerilimlerle ve bu gerilimlerin sonucunda yaşanan ayrımcılıkla ilişkilidir. Fuller ve Barkey (2011, s. 19) bu gerilimleri şu şekilde özetlemektedir:

Türkiye'nin temel iç çatışması, anayasasına göre herhangi bir etnik ayrımında bulunmadan yalnızca 'Türkiye vatandaşlarından' oluşan bir devlette etnik ve dilsel farklılıklara sahip büyük Kürt azınlığın rolüyle ilgili bir meseledir. Yaklaşık iki bin yıllık köklü bir gelenek ve kültüre sahip Kürtler bugün bir halk olarak etnik kimliklerini yeniden açık bir biçimde ifade etmekte ve Türk yaşamının kültürel ve siyasi alanlarında bu kimliğin resmen tanınması için çaba sarf etmektedirler. Genel olarak ifade etmek gerekirse, ülkedeki Kürt sorununu etnik bir azınlığın yasal olarak tanınma ve bu yasal tanınmadan kaynaklanan haklarını elde etme çabası olarak tanımlayabiliriz (Fuller ve Barkey, 2011, s. 19).

Türkiye'de Kürt azınlık ile ilgili yaşanan ayrımcılık üzerine çalışma yapan Bilgiç ve Akyürek (2012, s. 99), böyle bir algının oluşmasına katkı sağlayan toplumsal nedenlerin bazılarını şöyle açıklamaktadır:

Ayrımcılık algısı Kürt kelimesine yüklenen anlamla birlikte başlamıştır. Kürt sözcüğünün Güneydoğu Anadolu'da şehirden uzak köy ve mezarlarda yaşayan insanları tanımlamak için de kullanılmış olması ve bu kelimeye, eğitimsiz, kaba vb. olumsuz anlamlar yüklenmesi, günlük yaşamda daha fazla hata yapılmasına ve bu insanların hor görülmesine yol açmıştır. Ayrıca bölge insanı, yoksulluk, eğitim ve sosyal yaşam seviyesinin düşüklüğü sonucu sosyal tabaka temelli bir ayrımcılığa maruz kalmış; kültürel farklılık ve kullanılan dil/şive farklılığı günlük yaşamdaki ayrımcılığı arttırmıştır. Sinema ve televizyon filmlerinde, tiyatro oyunlarında Kürt insanının kırık Türkçe şivesinin komedinin bir unsuru haline getirilmesi ve bu şiveyi kullanan insanların ikinci sınıf rollerde yer alması bölge insanını rencide etmiş ve bilinçaltında olumsuz kalıcı izler bırakmıştır (Bilgiç ve Akyürek, 2012, s. 99).

1980’li yıllara gelindiğinde PKK’nın (Partîya Karkerên Kurdistanê, Kürdistan İşçi Partisi) yaptığı eylemlerle gerilimler daha da artmıştır. Kuruluşundan itibaren şiddet ve terörü siyasi örgütlenmeyle birleştiren PKK, kendisine rakip Kürt örgütlerle yaptığı “kanlı mücadeleden” galip çıkıp ülkenin güneydoğusundaki konumunu sağlamlaştırmış, ardından devlete karşı ilk ciddi eylemini 1984 yılında gerçekleştirmiştir (Fuller ve Barkey, 2011, s. 46, 54). Ayrımcılık ve terör arasındaki ilişkiyi de Bilgiç ve Akyürek (2012, s. 102) şöyle özetlemektedir:

Son yüzyılda uygulanan devlet politikaları ve bölgede yapılan hatalar, sadece doğuda değil tüm Türkiye’de herkesin birleştirici değer, kültür ve olguları bir kenara bırakarak kendi etnik kimliğini ön plana çıkarması sonucunu doğurmuştur. Gerek Kürt sözcüğüne yüklenen anlam, gerekse Kürt dili ve ırkının kabulü, ifadesi ve dilin günlük yaşamda kullanımına yönelik getirilen yasak ve sınırlamalar, yapılan propagandaların da etkisiyle hem insanlarda ayrımcılık algısının oluşmasına sebep olmuş, hem de bölgede ayrılıkçı hareketler ve terörün ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır (Bilgiç ve Akyürek, 2012, s. 102).

4.2.1.6. Filmin çözümülenmesi

Türkiye’de Kürtler ve Türkler arasında yaşanan sıkıntılar ve gerilimler, Güneşe Yolculuk filmindeki çatışmaları oluşturmaktadır. Filmin ilk sahnelerinden birinde Türk milli takımının galibiyeti sonrasında sokaklara dökülen kalabalık, bir arabanın korna çalmamasını bahane ederek arabaya ve şoförüne “Kürt müsün lan sen?” diyerek saldırırlar. Milli takımın galibiyetine sevinmediğini düşündükleri kişiyi “Kürt” olmakla suçlarlar. İlerleyen sahnelerde Mehmet, bir yanlış anlaşılma sonucunda dolmuşta bulunan silahın sahibi sanılıp gözaltına alınır. Herhangi bir suçla ve bulunan silahla ilgisi olmadığı halde, sadece fiziksel olarak Kürtlere benzediği düşüncesiyle terörizm zanlısı olarak kötü muamele görür. Uzun süre gözaltında tutulur ve işkenceye uğrar. Herhangi bir suçu olmadığı halde yaşadığı sıkıntılar, gözaltından çıktıktan sonra da devam eder. Üç kişiyle paylaştığı oda bilinmeyen kişiler tarafından kapısına kırmızı bir çarpı koyularak işaretlenir. Bu işaretleme yüzünden yaşadığı yerden ayrılmak zorunda kalır. Aynı işaretleri Berzan’ın cenazesini onun memleketine götürdüğünde de görür. Bu işaretler terör ile ilişkili olduğu düşünülen Kürtlere yapılan ayrımcılığın bir göstergesidir. Kürt olmayan ve terörle ilişkisi bulunmayan Mehmet, buna rağmen ten renginin farklılığı ve yaşanan bir yanlış anlaşılma nedeniyle birçok olumsuz durumla karşılaşır. İşinden kovulur ve başka bir iş bulmakta zorlanır. Berzan’ın cenazesini götürmek için yola çıktığında, sadece görünümü nedeniyle askerlerin kötü davranışlarına maruz kalır. Berzan’ın memleketine yaklaştıkça Mehmet’in karşılaştığı şeyler; yollardaki askeri

çevirmeler, gözetleme alanları ve şehir merkezinden geçen tanklar yaşanan baskıların açık birer göstergesi olarak filmde yer almaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk filminde etnik, dışlayıcı ve aşırı sağ milliyetçilikleri eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Kürt olmayan, İzmir'de doğup büyüyen Mehmet, sadece esmer olduğu için Kürt zannedilmekte ve bu nedenle ayrımcılığa uğramaktadır. Bir yanlış anlaşılma ile başlayan olay örgüsünde Mehmet'in yaşadığı sıkıntılar, eleştirilen milliyetçilik türleriyle ilişkilidir.

4.2.2. Bulutları Beklerken filminin çözümlemesi

4.2.2.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2004 yılında gösterime giren Bulutları Beklerken filminde, Giresun'un Tirebolu ilçesindeki bir köyde yaşayan ve asıl adı Eleni olan Ayşe'nin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden biri olan komünizmden açık bir şekilde söz edilmektedir.

Tirebolu'nun bir köyünde geçen hikayede Cengiz, 13-14 yaşlarında bir çocuktur. Yanında çalıştığı balıkçı Muharrem ile denize açıldıkları bir gün, Cengiz'in babasından bahsederler:

Muharrem: İnşallah Hıdrellez gecesi hava güzel olur.

Cengiz: Neden?

Muharrem: O gece gökyüzüne baktığında Hıdır ile İlyas isimli yıldızların buluştuğunu görürsün. İşte o zaman dileğin tutar.

Cengiz: Sen hiç buluştuklarını gördün mü peki?

Muharrem: Hayır.

Cengiz: Neden?

Muharrem: Görsem ne olacak ki? Yalnız bir insanın ne dileği olur ki?

Cengiz: Ben de yalnızım ama bir dileğim var.

Muharrem: Babanla buluşmak mı?

Cengiz: Evet. Neden bütün köy ona karşı?

Muharrem: O bir komünistti.

Cengiz: Yine de onu vuramadılar değil mi? Biliyorum. Rusya'ya kaçtı.

Muharrem: Senin için ölmediyse mutlaka yaşıyordur. O gece yıldızları gördüğünde kırk bir tane dilek tut ve denize kırk bir tane taş at.

Cengiz'in babası komünist olduğu için yaşadığı toplumdan dışlanmış ve akıbeti belirsizdir. Cengiz, babasının Rusya'ya gittiğini, bir gün gelip onu alacağını düşünmektedir. Komünizm ikinci olarak, Muharrem'in meyhaneye gittiği bir gece hikayeye dahil olur. Meyhanedeki iki adam, geçmişlerindeki bir kadından, o kadının "gavur" olup olmadığından bahsederler. Kontrol etmek için mezarını açıp bakmanın işlevsel olup olmayacağını konuşurlar. Muharrem ve meyhaneci bu konuşmalardan rahatsız olur. Meyhaneci ölüleri rahat bırakmalarını ister. Adamlar konuşmaya devam eder.

Adam 1: Bunlar gene iyi, iyi. A bu komünistler var ya, komünistler. Onların gidecek yeri varsa, vallahi...

Adam 2: Onların gidecek yer, yatacak yeri yok bunların, Allah'ı olmaz...

Muharrem: Yahu bu kadar insanlıktan çıkılır mı? Sizin hiç utanmanız yok mu? Hem komünistlerin dini imanı sizden mi sorulur?

Adam 2: Sen karışma Muharrem. O Moskof piç kurusunu da koruma, yeter sana. Hoş onun da sonu yakındır. Onu da göreceğiz.

Muharrem: Bugüne kadar belasını nasıl oldu da sizden bulmadı, ben asıl ona şaşıyorum.

Adam 1: Biz önce Allah'ın, sonra da bileğimizin gücüyle Moskofları nasıl kovduysak yine de öyle kovarız.

Muharrem: O zaman sen bileğinin gücü ile kovduğunu zannet. Adamlar devrimleri yapıp, kendileri basıp gittiler.

Bu konuşmada, komünistlerin o toplulukta neden dışlandığına dair açıklayıcı ifadeler bulunmaktadır. Dini, imanı, “Allah'ı” olmadığı; yatacak yeri de olmadığı, olmaması gerektiği düşünülen komünistler, bazı insanlar tarafından kovulmuştur.

4.2.2.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Bulutları Beklerken filmi bu çalışmada “millet” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Bunun nedeni filmin ana çatışmasının, ana karakterin milleti üzerinden kurulmuş olmasıdır. Filmdeki ana çatışma, Ayşe adıyla yaşamak zorunda olan Eleni'nin, kardeşi Niko'nun gidişinden sonra yaşadığı durumda ortaya çıkmaktadır. Ailesini tehcir sırasında kaybeden Ayşe'ye, babası ölmeden önce küçük kardeşi Niko'yu emanet eder. Bir Türk aile yalnız kalan çocukları sahiplenir. Ancak Niko onlarla beraber yaşamak istemez ve kaçır. Niko kaçarken onunla beraber gitmeyen Ayşe, kardeşine ihanet ettiğini düşünmektedir. Bu ihanet düşüncesi ile hayatı boyunca pişmanlık içinde yaşar. Kardeşinin öldüğünü düşünen Ayşe, yaşama isteğini kaybeder. Ancak bu belirsizlik ve çatışma, Tanasis'in mektubu ile çözülmeye başlar. Ayşe ile tanışan ve onun geçmişini öğrenen Tanasis, Yunanistan'a döndükten sonra Niko'nun nerede yaşadığını bulur. Onun verdiği bilgiler ile kardeşini aramaya çıkan Ayşe, Yunanistan'a gelir. Niko ile yüzleşir. Kendisini bırakan Ayşe'yi ablası olarak görmeyen Niko, bütün ailesinin tehcir sırasında öldüğünü düşünmektedir. Ayşe onun düşüncelerini değiştirmek için küçüklüğünden beri sakladığı, tüm ailenin bir arada olduğu fotoğrafı ona verir. Ancak film, Ayşe'nin hayatını ve filmi belirleyen bu ana çatışma sona erdirilmeden biter.

4.2.2.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde ilk önce 1900'lü yılların başından kalanlara benzeyen; sepya, saniye başına kare sayısı düşük olduğu için hızlandırılmış gibi görünen, eskimiş bir filmin yıpranmışlığında görüntüler gelir. Bu görüntülerde kadın, erkek ve çocuklardan

oluşan kalabalık bir insan grubunun yürüyerek, trenlerle, at arabalarıyla göç edişi; kayıklarla taşınmaları ve gemiye binişleri vardır.

Ayşe, köyde hasta ablası Selma ile birlikte yaşamaktadır. 1900’li yılların başında yaşanan Rum tehcirinde, küçük bir çocukken ailesini kaybeden Ayşe, Türk bir aile tarafından evlat edinilmiştir. Asıl adı Eleni’dir.

Ayşe evde ablasıyla ilgilenirken, komşularının oğlu Mehmet evlerine gelip televizyonun karşısına geçer. İzlemek istediği programı beklerken Ayşe’ye kendi yatağının altında Karakoncolos adındaki canavarlardan olduğunu, yatağına işlediği zaman ortaya çıktığını söyler. Ayşe onun anlattığı hayali canavar ismini kullanarak kendi geçmişinden üstü kapalı şekilde bahseder:

Ayşe: Eskiden burada da Karakoncolos vardı. Beddualıydı bu köy. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeye başladılar. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin, bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü Karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini Karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldığı bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için bir ışık verdi. Sonra da dedi ki, ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm. Bir daha hiç kaybolmazsın. Ama bana yeni gözün için en doğru yeri göstermen lazım. Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş? İyice düşün. Ha, bulamadın mı?

Mehmet: Hayır.

Ayşe: Bir düşün bakalım.

Rum tehciri sırasında ailesi Türkler tarafından öldürülen Ayşe, iki millet arasında; Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sorunları, küçük bir çocukken yaşadığı acıları, bir masala dönüştürerek anlatır.

Mehmet okuldayken öğretmen öğrencilere “Türk Yılmaz” marşını okutur. Marş sırasında Mehmet altına işer. Diğer öğrenciler ona güler. Öğretmen, Mehmet’i köşede ayakta beklemekle cezalandırır. Diğer öğrenciler marşa devam eder:

“Düşmana salsa, tek bile kalsa.
Türk hiç yılar mı, Türk hiç yılar mı?
Türk yılmaz, Türk yılmaz!
Cihan yıkılsa, Türk yılmaz!”

Ayşe’nin evine gelen Mehmet, onu çatıdaki depoda bazı eski fotoğraflara bakarken bulur. Fotoğraflıkların kim olduklarını sorar. Ayşe, Selma’yı, kocasını, anne ve babasını gösterir. Mehmet onun neden kocası ve çocuğu olmadığı sorar. Ayşe onu öpüp “Sen varsın ya.” der. Mehmet bir fotoğraf görür, fotoğraftaki garip adamların kim olduğunu sorar. Fotoğrafa dalıp giden Ayşe ona cevap vermez.

Köylüler yaylaya çıktığında Ayşe odun taşırken kenara oturup bulutları izlemeye başlar. Uzun süre öyle oturur. Eve döndüğünde Mehmet yanına gelir. Ayşe oturduğu yere yığılır. Kadınlar gelip içeri taşırlar. Soğukta uzun süre kaldığı için üşütmüştür. Mehmet’in

annesi Ayşe'ye çorba hazırlarken Mehmet Ayşe'ye sarılır. Ayşe ona sarılırken fısıltıyla "Niko gitme." der. Dışarı çıktıklarında Mehmet annesine Niko'nun kim olduğunu sorar. Annesi bilemez. İçeri girip Ayşe'ye sorar. Ayşe cevap vermez. Hızlıca dışarı çıkar. Diğer arkadaşı arkasından Ayşe'nin delirdiğini, ona kurşun dökülmesi gerektiğini söyler. Yaylanın diğer tarafına giden Ayşe bulutları izler. Belirsiz insan sesleri duyar. Mehmet gelip ona sarılır. Neden kimseyle konuşmadığını sorar. Ayşe Rumca "Allah'ım beni affet. Yalvarırım bana yardım et." der. Eve dönünce arkadaşları dua okuyarak Ayşe'ye kurşun dökerler. Ayşe kurşun dökme bitmeden ayağa kalkar. "Yetti artık. Siz benim neler çektiğimi bilemezsiniz." diyerek arkadaşlarını kovar. Perdeleri kapatır.

Yaylada bir düğün yapılırken Mehmet, Ayşe'yi getirmek için gitmek ister. Annesi onu engeller. Ayşe evde aydınlanmak için bir ateş yakar. Sakladığı fotoğrafı çıkarır. Fotoğrafa bakar ve onu ateşin arkasına, görülebilecek bir yere koyar. İnsanlar yayladan dönmeye başlayınca Mehmet, Ayşe'nin kapısına giderek onu çağırır. Mehmet'in annesi gelir. O da Ayşe'yi kendileri ile gelmesi için çağırır. Herkesin gittiğini söyler. Ayşe onlara karşılık vermez. Evin içinde kalmaya devam eder. Yayladaki diğer insanlar köye dönerler.

Cengiz ile Mehmet gece deniz kenarında ateş yakarak otururlar. Mehmet, Cengiz'in dürbününden bakar. Ayşe hakkında konuşurlar.

Cengiz: Ben biliyorum bu Ayşe teyzenin neden kimseyle konuşmadığını.

Mehmet: Neden?

Cengiz: Çünkü Niko Rus ajanı.

Bir dolmuş yol kenarında durur. İçinden inen insanlardan biri Tanasis'tir. Çocuklar onu takip ederler. Tanasis bir otele gelir. Çocuklar onu görmek için otelin önünde uğraşır. Görevli onları uzaklaştırır. Tanasis birkaç gün kalmak için kayıt yaptırır. Rum aksanı ile Türkçe konuşmaktadır. Odasına çıkarken resepsiyondakiler arkasından dikkatle bakarlar. Tanasis sahilde dolaşır. Çocuklar gizlice onu izlerler. Muharrem kayığıyla kıyıya yanaşır. Kayığın üzerinde "Martı" yazmaktadır. Tanasis onun yanına gelir. Rumca "Allah'ım, takanın adını değiştirmemişsin." der. Muharrem şaşkınlıkla ona bakar. Yavaşça yaklaşır. Dostça sarılırlar. Gece beraber denize açılırlar. Tanasis Rumca bir şarkı söyler. Rumca sohbet ederler.

Tanasis: Hiçbir yere kök salmadım. Sen 1916'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan 2 yıl sonra Yunanistan'a gittim. Sonra da 1947'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü. Yine Rusya'ya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu.

Muharrem: 47'den bu yana Rusya'dasın ha?

Tanasis: Evet. Tam 27 yıl. Şimdi de Yunanistan’da hükümet kapıyı açmış eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve bir uğrayıp da gideyim.

Sabaha karşı kıyıya dönerler. Tanasis elinde içki şişesiyle sahilde dans eder.

Cengiz ve Mehmet gizlice onları izleyerek konuşurlar.

Cengiz: Bence bunlar kesinlikle Moskoflarla buluştular.

Mehmet: Hadi len. Herif Ayşe teyze gibi konuşuyor.

Cengiz: Bu adam Niko değilse ben de balkabağıyım.

Mehmet: Var mısın iddiasına?

Cengiz: Nesine?

Mehmet: Bütün Battal Gazilerini bana vereceksin.

Tanasis otelden çıkıp eski, yıkılmış bir evi gezer. Çocuklar onu takip eder. Tanasis onları fark eder. Dönüp Mehmet’e soru sorar.

Tanasis: Adın ne

Mehmet: Mehmet. Seninki Niko mu?

Tanasis: Yok. Tanasis.

Mehmet: Gördün mü?

Cengiz: Sen Rus ajanı mısın?

Tanasis: Hayır.

Mehmet: Ayşe teyze gibi konuşuyorsun.

Tanasis: Ayşe teyze kim?

Mehmet Niko’yu Ayşe’nin yayladaki evine götürür. Ayşe’yi dağda bulutları izlerken bulurlar. Ayşe, Mehmet’i görünce Niko zanneder.

Ayşe: Niko, geri döndün. Bak Marika, Sofia’yı sırtında taşıyor hala. Sofia’nın başı neden öyle, bir öne, bir arkaya sallanıyor? Ölümü yoksa, bir türlü anlayamıyorum. Prodomos da koruyamaz artık onları. Dağlarda o, çoktan vuruldu. Bak Marika, Sofia’yı bıraktı sonunda karlara. Hey gidi Niko. En zor olanı, gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin’e kadar, karlara göme göme yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyeyim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis. Prodomos ve Marika Terzidis’in kızı. Babam Niko’yu bana emanet etti. Ölmeden önce vasiyet etti. Niko’yu koru dedi.

Beraber yayla evine dönerler. Sobanın karşısına otururlar. Ayşe sobayı yakar. Mehmet güğümü alıp su doldurmak için dışarı çıkar. Hava kararmıştır. Annesi ve babası Mehmet’i bulur. Tutup götürmeye başlar. Onun götürülüşünü camdan gören Ayşe elini uzatır, “Niko” der. Onlar gittikten sonra Ayşe Türkçe anlatır.

Ayşe: Süleyman baba Niko ile beni karların arasında bulmadan önce, vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten. Ama Niko hep kaçıp öteki yetimlerin yanına, kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar. Bizi takalara bindirip uzaklara göndereceklerini söylediler. Ne bir daha takaya binmek, ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismini verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti. Sırrımızı tutmamızı istedi. Biz de kimseye söylemedik. Selma’nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi. Doğduğum evi aldık. Vicdanımın rahat edeceğini söyledi. Ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni.

Tanasis elini onun omzuna atıp Rumca konuşur. Ayşe Türkçe karşılık verir.

Tanasis: Benimle gel.

Ayşe: Niko gitti. Benim de burada ölmekten başka bir isteğim yok. İhanetim yakamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp yaşamadığını bile bilmiyorum.

Niko oradan ayrılıp otobüse biner. Köylü kadınların üçü beraber otururken Ayşe hakkında konuşur. Ayşe'ye kurşun döken arkadaşı, "Gavur mu çıktı, deli mi çıktı, anlamadım gitti. Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda olur." der. Onları dinleyen Mehmet koşarak uzaklaşır.

Muharrem ile meyhanede tartışan, "gavur", "komünist" ve "Moskof" gibi ifadeler kullanarak insanları ötekileştirip aşağılayan iki sarhoş adam, Ayşe'nin evinin önüne sallanarak gelirler. "Gavurun karısı çık da yüzünü görelim." diye bağırlar. Bahçeye saklanan Mehmet ve Cengiz'i görürler. Cengiz'den "Moskof'un uşağı" diye bahsederler. Adamlar çocukları sokağa sürükler. İtip kakarlar. O sırada Cengiz ikinci adamı bıçaklar. Çocuklar kaçarlar. Adam üzerindeki kanı görüp bıçaklandığının farkına varır. Çocukların peşinden koşar. Cengiz yakalanır ve hapse atılır. Mehmet hapiste Cengiz'i ziyaret eder. Konuşurlar.

Mehmet: Gavur olmak ne demek?

Cengiz: Bilmem. Senin bu Ayşe teyzen de amma erkek kadınmış ha.

Mehmet'in yardımı ile Cengiz hapisten kaçar. Deniz kenarına gider. Denize bir taş atıp "41" der. Muharrem'in kayığını alıp denize açılır. Mehmet arkasından gelip onun gidişini izler.

Ayşe'ye Tanasis'ten bir mektup gelir. Ayşe mektubu okur: "Sevgili Eleni. Bu mektubun elinize geçeceği umuduyla, sizi unutmadığımı, ama yazacaklarımın da kolay olmadığını bilmenizi isterim. Yaptığım araştırmaya göre...". Devamını okumayıp mektubu kenara bırakır. Eşyalarını toplamaya başlar. Mehmet nereye gittiğini anlamaya çalışır. Gitmesini istemediğini söyler. Ayşe "Keşke daha önce gidebilseydim." der. Mehmet ona sarılır. Ayşe "Allah'ım. Hayatım boyunca bir çocukla gidemediğim için acı çektim. Şimdi bir çocuğu terk etmek zorunda olduğum için çekiyorum." der. Mehmet ve annesi Ayşe'yi otobüsle uğurlar. Ayşe Yunanistan'a gelir. Sorarak ilerler ve Niko'nun evini bulur. Kapıyı çalar. Niko çıkar. Ayşe, Niko der. Rumca konuşurlar:

Niko: Evet, adım Niko. Ama siz kimsiniz?

Ayşe: Ben, ablan, Eleni.

Niko şaşırır, sonra kapıyı kapatır. Eşi Zoe gelip kapıyı açar. Ayşe'ye sıcak davranır, onu içeri alır. Dinlenmesi için bir oda gösterir. İçeri girip Niko ile konuşur.

Zoe: Bu kadar yıldır evliyiz. Sen benden bu sırrı sakladın. Nasıl yaptın bunu?
Niko: Sır falan yok. Ben bütün ailemi sürgünde kaybettim. Ben elli yıldır Sofia'nın anısıyla yaşıyorum. Baş anamın sırtında şoursuzca sallanırken, ölüp ölmediğini bile anlamamıştım. En sonunda annemin ölüsünü de o yıkıntıların dibinde bıraktım, yürüdüm gittim.
Zoe: Ya bu kadın kim?
Niko: Bilmiyorum. Bilmek de istemiyorum.
Zoe: Git konuş onunla.
Niko: Neden konuşayım?
Zoe: Madem kardeşindir. Git konuş.

Niko, Ayşe'nin olduğu odanın kapısına gelir. İkisi de kapının kolunu tutarlar. Kapının buzlu camında ikisi de birbirlerinin yüzünün silüetini görür. Niko kapıyı açmadan geri gider. Ertesi gün Ayşe evde iken Niko ve Zoe onunla konuşmadan çıkarlar. Ayşe onları görür. O da hazırlanıp evden çıkar. Tanasis'in yaşadığı yere gelir. Yaşlı bir kadına onu sorar. Kadın, Tanasis'in Edesa'ya çalışmaya gittiğini söyler. Ayşe'yi kahve içmeye çağırır. Yolda Rumca konuşmaya devam ederler.

Damoklia: Karadeniz'den misin sen?
Ayşe: Evet.
Damoklia: Nereden?
Ayşe: Tirebolu.

Türkçe konuşmaya başlarlar.

Ayşe: Sen nerelisin?
Damoklia: Ben Havzalıyım. İsmi nasıl diyorlar senin?
Ayşe: Eleni.
Damoklia: Eleni.
Ayşe: Sana ne diyorlar?
Damoklia: Bana Damoklia diyorlar.

Yürümeye devam ederler. Damoklia "Allah canımı alaydı, yavrum, da o kiraz ağacının altına gömeydiler beni." der. Ondan ayrılan Ayşe kiliseye gelir. Ayin vardır. İçeri girer. Dua okuyan papazı izler. Bir mum yakar. Evde Niko eski fotoğraflara bakmaktadır. Ayşe eve girip yanına gelir. Elini tutar. Niko yanına oturmasını ister. Rumca konuşurlar. Niko fotoğrafları gösterir.

Niko: Bak, bu vapurda, Odesa'dan Selanik'e giderken. Bu da Selanik'te, bir okula koydular önce. Bu da yetimhanede. Selanik'teki ilk evim. İlk işim, araba tamircisi, çırak Niko. Bak Zoe, ne güzel çıkmış. Daha on sekizinde bile yok burada. Bu da oğlum Yani'nin vaftizi. Kaynanam, kayınpederim, Zoe, kardeşi, kardeşinin karısı. Bunlar benim hayatım. Sen bu fotoğrafların hiç birinde yoksun. Şimdi benden af dilemeye geldin. Affedilecek bir şey yok. Eğer kardeşim olsaydın, bu fotoğraflardan birinde olurdun.

Ayşe bir şey söylemez. Sakladığı aile fotoğrafını çıkarıp verir. Annesi, babası, Niko ve kendisi fotoğraftadır. Filmin başındaki göçmenlerin bir görüntüsü ile; kucağında kendisinden küçük bir erkek çocuğu olan bir kız çocuğunun gülüşü ile film biter.

4.2.2.4. Filmin çözümlemeyele ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Bulutları Beklerken filmi, odağına Ayşe karakterini almaktadır. Ayşe'nin hikayesini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.2.2.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

2004 yılında gösterime giren Bulutları Beklerken filmi bağlamsal olarak 20. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan Rum tehciriyle⁴⁶ ilişkilidir. Osmanlı'nın son yıllarında ülke sınırları içinde yaşayan çok sayıda gayrimüslim, Rum ve Ermeni yurttaş çeşitli nedenlerle yaşadıkları yerlerden ayrılmışlardır. İlk olarak Balkan Savaşları sırasında ve sonrasında Batı Anadolu ve Trakya'da yaşayan 200 bine yakın Rum, Yunanistan'a ve savaş sırasında Yunanistan'ın sahip olduğu adalara göç etmiştir. Daha sonra 1. Dünya Savaşı sırasında hükümet kararı ile yaşadıkları yerlerde tehlike oluşturduğu düşünülen Rumlar tehcir edilmiştir (Efiloğlu, 2012, s. 171). Bu tehcirler için resmi gerekçe olarak Rum yurttaşların askere alınan Rumların firarlarına destek olması, İtilaf Devletleri'ne yönelik casusluk faaliyetlerinde bulunması, ihtilal komiteleri ve çeteler oluşturmaları gibi nedenler gösterilmiştir (Özdemir, 2007, s. 28-29). Önce Edirne, Gelibolu, İstanbul ve Marmara sahillerinde, Ege ve Akdeniz sahillerinde başlayan tehcir, Rusların Trabzon'u işgal etmesiyle Karadeniz bölgesine doğru genişlemiştir. Giresun ve Ordu'da yaşayan Rum yurttaşlar Sivas ve Kastamonu gibi illere gönderilmiştir (Efiloğlu, 2012, s. 290-291).

4.2.2.6. Filmin çözümlemesi

Bulutları Beklerken filminde komünizm siyasi ideolojisinden açık bir şekilde söz edilmektedir. Filmin karakterlerinden bir olan Cengiz, yanında çalıştığı balıkçı Muharrem ile kendi babası hakkında konuşurken, tek dileğinin babası ile buluşmak olduğunu söyler. Ancak içinde yaşadığı toplumdaki insanların babası hakkındaki olumsuz düşüncelerin nedenini de merak etmektedir. Muharrem Cengiz'in babasının toplumdan dışlanma nedeni olarak “komünist” olmasını gösterir. Ancak bu konu hakkında daha fazla konuşmazlar. İçinde yaşadıkları toplumda komünistlerin dışlanma nedeni hakkında, Muharrem'in meyhanede konuştuğu iki adam daha fazla ipucu verir. İki adam komünistlerden “gidecek, kalacak yerleri yok, bunların Allah'ı yok” diyerek bahseder. Bu şekilde komünistlerin o toplumdan “dinsiz” oldukları için dışlandığı

⁴⁶Tehcir: “Göç ettirme, göç etmesine sebep olma, sürme (TDK, 2021).”

anlaşılır. “Ortak mülkiyete dayanan yönetim biçimi. Üretim araçlarının topluma ait olduğu siyasal ve toplumsal düzen (Timuçin, 2004, s. 328-329).” olarak tanımlanabilecek komünizm, o toplumdaki bazı insanlar tarafından din bağlamında değerlendirilmekte ve insanlar komünistleri bu nedenle dışlamaktadır. Ancak filmde komünizm hakkındaki bu olumsuz düşünceleri ifade eden karakterler, filmin kötü karakterleri olarak gösterilmektedir. Bu karakterler yabancı düşmanlığı ile Ayşe’ye saldırmaya, onu taciz etmeye çalışırlar. Cengiz’e babasının komünist olması gerekçesi ile hakaret ederler, kendilerinden yaşça çok küçük olan çocuğu darp ederler. Bu nedenle filmin anlatısında bu karakterlerin sözlerinin olumlanmadığı söylenebilir. Filmin çatışmalarında ve olay örgüsünün gelişiminde, komünizm siyasi ideolojisi belirleyici ve etkili değildir. Bu siyasi ideolojiden sadece bir kaç karakterin sözleriyle ilişkili olarak bahsedilmektedir. Bu nedenle filmin komünizm siyasi ideolojisini eleştirdiğini ya da desteklediğini söylemek mümkün değildir.

Asıl adı Eleni olan Ayşe’nin küçük bir çocukken yaşadığı olaylar bütün hayatını etkilemiştir. Askeri olarak stratejik öneme sahip olduğu düşünülen bölgelerdeki tehlikeli görülen Rum nüfusunu yerlerinden edip Anadolu’nun iç bölgelerine süren Osmanlı hükümeti, filmdeki anlatıma göre bunu yaparken çok sayıda Rum yurttaşının ölümüne neden olmuştur. Bu Rum tehciri sırasında Ayşe de ailesinden çok sayıda insanı kaybeder. Babası dağlarda vurularak öldürülür. Annesi ve ablası yolda ölür. Osmanlı hükümeti, kendi yurttaşı olan Rumları etnik ve kültürel farklarından dolayı farklı bir millet olarak görüp tehlikeli olduklarına karar vermiştir. Rumları sürgün ederken sadece kendisine karşı savaşabilecek yetişkin genç erkekleri değil, kadın ve çocukları da evlerinden uzaklaştırmıştır. Bu uzaklaştırma sırasında Rum yurttaşların bazıları soğuk, açlık ve saldırılar nedeniyle hayatlarını kaybetmiştir. Ayşe geçmişinden bahsederken bu durumu “Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin’e kadar, karlara göme göme yürüdük.” diye anlatmaktadır. Ailesinden sadece erkek kardeşi Niko ve kendisi kurtulmuştur. Süleyman isimli bir Türk onları evine alır. Ancak Niko orada kalmak istemez ve kaçır. Ayşe onun peşinden gitmeye cesaret edemez. Bu durumun acısını ve pişmanlığını hayatı boyunca yaşar. Düşmanlık yapabilecek farklı bir millet olarak görüldükleri için sürgün edilip ailelerini kaybeden Niko ve Ayşe, birbirlerinden de kopmuşlardır. Bu ayrılığın vicdan azabı Ayşe’nin bütün hayatını etkiler. Başına gelenlerden sonra köksüz ve kimliksiz, kim olduğunu unutarak bir hayat yaşar. Ayşe ile aynı dönemde tehcirden

etkilenen Tanasis, küçük bir çocukken diğer Rum yetim çocuklarla beraber, Muharrem sayesinde Rusya'ya kaçar. Yunanistan'a gittikten sonra siyasi görüşlerinden dolayı tekrar Rusya'ya yolların. Yönetim değişikliği sayesinde tekrar kabul edildiği Yunanistan'a dönmeden önce "ilk kovulduğu" evine uğrayan Tanasis, burada Muharrem ile hasret giderip Ayşe ile tanışır. Tehcir nedeniyle Anadolu topraklarından kaçmak zorunda kalan Tanasis, doğduğu toprakları, ilk evini hiç unutmamıştır. Ayşe ve Tanasis'in 1900'lerin başında yaşadığı etnik ayrımcılık aynı topraklarda, farklı bir ülkede benzer şekilde yaşanmaya devam etmektedir. Ayşe'nin Rum kökenli bir "gavur" olduğu anlaşıldıktan sonra meyhanede Muharrem ile tartışan iki adam, evine gidip Ayşe'yi taciz etmeye ve ona zarar vermeye çalışırlar. Ayşe'yi bir Türk kadını olarak tanıyan komşuları da, onun gavur olduğunu öğrendikten sonra Ayşe'den uzaklaşırlar.

Yeşim Ustaoglu'nun Bulutları Beklerken filminde, Güneşe Yolculuk filminde olduğu gibi, etnik ve dışlayıcı milliyetçilikleri eleştiren bir anlatım kurulmuştur. Filmde Ayşe ve Tanasis karakterleri üzerinden Anadolu coğrafyasında altmış yıl arayla iki farklı zaman diliminde, Rum yurttaşların etnik ve kültürel farklarından dolayı dışlanmaları ve yaşadıkları sıkıntılar ele alınmaktadır. Ayşe ve ailesinin, benzer şekilde Tanasis'in yaşadığı sıkıntıların nedenleri ve maruz kaldıkları davranışlar, eleştirilen milliyetçilik türleriyle ilişkilidir.

4.2.3. Pandora'nın Kutusu filminin çözümlenmesi

4.2.3.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2008 yılında gösterime giren Pandora'nın Kutusu filminde, kendi aralarında sorunları olan bir ailenin; Nusret, Nesrin, Güzin ve Murat'ın hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.2.3.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Pandora'nın Kutusu filmi bu çalışmada "toplumsal cinsiyet" kavramı ile çözümlenmektedir. Bunun nedeni, filmde öne çıkan çatışmaların toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden şekilleniyor olmasıdır. Filmdeki ana çatışma, akli melekelerini yitirmekte olan bir kadının ailesi ile ilişkileri üzerine kurulmuştur. Alzheimer hastalığı olan ve her şeyi unutmaya başlayan Nusret'in evinden çıkıp kaybolması ile başlayan gerilim, çocuklarının onu bulup yaşadıkları şehire getirmeleri ile devam eder. Eşi tarafından başka bir kadın için terk edilen Nusret, çocuklarını tek başına yetiştirmiştir. Çocukları büyüdükten sonra ondan uzaklaşırlar. Tek başına yaşayamaz hale gelen

Nusret'in hayatına nasıl devam edeceği, filmin çatışmasını oluşturur. Nusret önce düzenli bir ev hayatı olan büyük kızı Nesrin ile kalmaya başlar. Ancak Nesrin'in kendi sorunları vardır. Kocasını Faruk ile ilişkisinde sorunlar vardır. Oğlu Murat da onlardan ve okulundan uzaklaşmıştır. Oğlunu tekrar eve ve okula döndürmeye çalışan Nesrin, annesi ile ilgilenemeyince, Nusret'i kardeşi Güzin'e emanet eder. Sevgilisi ile randevulaşan Güzin, annesini kardeşi Mehmet'in evinde kalan yeğeni Murat'a emanet eder. Ancak bekar hayatı yaşayan ve çalışmayan Mehmet'in evi Nusret'in yaşaması için uygun değildir. Nesrin ve Güzin, hastalığı yüzünden unutkan ve saldırgan olan annelerine bakamayacaklarına karar verince onu bir bakım evine yerleştirirler. Bu durum Murat'ı rahatsız eder. Murat anneannesini oradan çıkarıp evine dönmesini sağlar. Nusret'in dağlarda kaybolması ile başlayan çatışma, kadının evinden çıkıp tekrar dağlara dönmesi ile bir şekilde çözülür. Filmdeki diğer bir çatışma Nesrin'in eşi Faruk ile arasında yaşanmaktadır. Cinsel olarak birbirlerine yaklaşamayan çift, ayrıca eve gelmeyen oğullarına nasıl yaklaşacakları konusunda da anlaşamazlar. Faruk yaşadıkları sorunlara rağmen, onsuz nasıl yaşayacağını bilmediği için, Nesrin'den ayrılmak istemediğini söyler. Faruk'un bu düşüncesi Nesrin'i rahatsız eder. Oğlunu evine döndürme çabası da sonuçsuz kalır. Bu çatışma filmin sonunda belirsizliğini korumaya devam eder. Filmdeki yan çatışmalardan bir diğeri, Güzin ve sevgilisi arasında yaşanır. Evli bir erkekle ilişkisi olan Güzin, sevgilisinin kendisine yeteri kadar ilgi göstermediğini düşünmektedir. Yaşadıkları bir kavga sonucu Güzin'in sevgilisinden ayrılması ile bu çatışma çözülür.

4.2.3.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde görüntüye ilk önce yalnız yaşayan, yaşlı ve kafası karışmış gibi görünen Nusret gelir. Daha sonra aile bireyleri sırayla görünürler. Murat İstanbul'da deniz kenarındaki bir dalgakıranın üzerine uzanmıştır. Yanında boş içki şişeleri vardır. Annesi Nesrin evde endişeyle beklerken Murat'a telefonla ulaşmaya çalışır. Ancak Murat telefona cevap vermez. Nesrin telefonun başındayken jandarma annesi hakkında onu arar. Annesinin kaybolduğunu haber verir. Nesrin kardeşi Güzin'i arayıp durumu anlatır. Güzin küçük kardeşleri Mehmet'in evine gider. Üç kardeş aynı arabada yola çıkar. Yolda Nesrin annelerinin kayıp haberini köylülerin jandarmaya verdiğini söyler. Faruk'u arayıp Murat'ın gelip gelmediğini sorar. Mehmet, Murat'ı fazla sıkımasını söyler. Yola devam ederken anneleri hakkında konuşurlar.

Güzin: Onun gerçekten kaybolduğuna inanmıyorum. Dikkat çekmeye çalışıyor.

Nesrin: Laf mı şimdi senin söylediğin?

Güzin: Dağları avucunun içi gibi bilir o.

Mehmet: Sen kimden bahsediyorsun ya?
Güzin: Annemden.
Nesrin: Bu ne acımasızlık ya?
Güzin: Ben miyim acımasız olan? Bana neler yaptığını ne çabuk unuttun.
Nesrin: Sen de çok inatçıydın.
Güzin: Yine beni suçluyorsun. Bacak kadar çocuktum ben o zaman.
Nesrin: Söz dinleseydin o zaman biraz.
Güzin: Ben sen değilim.
Nesrin: Annemin neler çektiğini bilmiyormuş gibi konuşma.
Güzin: Neler çekmiş? Babamı bile kaçırdı.
Mehmet: Saçmalama. Babam dağda kayboldu.
Güzin: Hadi canım. Annemin hışmından kaçtı.
Mehmet: Ne diyor bu be?
Nesrin: Babam annemi köye getirdi. Ondan sonra da bıraktı kaçtı.

Mehmet söylenenlere şaşırır. Konuşmadan yola devam ederler. Bir yamaçta yol devrilen ağaçlar nedeniyle tıkanmıştır. Geceyi bir kamyoncu barınağında geçirmek zorunda kalırlar. Barınaktaki kadın görevli, Nesrin ve Güzin’e yemek servisi yapar. Güzin getirilenleri yemeye başlar. Nesrin ise yanında getirdiği krakerleri yer. Rakı teklif edilince kabul etmezler. Nesrin kendilerine servis yapan kadın hakkında konuşur. “Babam böyle bir kadına kaçtı işte.” der. Güzin ona cevap vermez. Mehmet rakı masasında söylenen türkülere eşlik eder. Sabahı ederler. Tekrar yola çıkarlar. Yolda Güzin’in telefonuna mesaj gelir. Güzin mesaja cevap yazarken Nesrin telefonu elinden alır. Ona kızan Güzin elinden çekerek telefonunu geri alır.

Nesrin: Bıraksana sen artık şu adamı.
Güzin: Sana ne benim sevgilimden.
Mehmet: Ne sevgilisi ya, herif taşak geçiyor seninle.
Güzin: A sıktınız ama.

Güzin telefon çekmediği için Nesrin’den arabayı kenara çekmesini ister. Sevgilisi arayacaktır. Bunu yapmaya isteksiz olan Nesrin, kardeşinin ısrarı ile arabayı kenara çeker. İnerler. Güzin telefon etmeye çalışır ama başarılı olamaz. Üşüyen Nesrin arabaya biner. Ancak arabayı çalıştıramaz. Arabada benzin kalmadığını anlarlar. Mehmet yanına bidon alarak akaryakıt istasyonu aramaya gider. Eli boş bir şekilde gelir. Traktör ile yolculuk yapan bir köylüye rastladığını, bidon ve parayı ona verdiğini söyler. Köylü yakıtı alıp onlara getirecektir. Güzin adamın parayı alıp kaçacağını, Mehmet’in yaptığının salaklık olduğunu söyler. Beklemeye başlarlar. Adam traktörle gelip dolu bidonu verir. Yola çıktıktan sonra Mehmet konuşmaya başlar.

Mehmet: Sen herkesi kendin gibi sanıyorsun değil mi?
Güzin: Mehmet sus.
Mehmet: Niye susayım? Herif alıp parayı kaçacak dedin. Ne oldu?
Güzin: Kendi kiranı ödemekten bile acızsın. Şimdi bana burada ahkam kesip durma.
Mehmet: Bana bak. Ben en azından ona buna yalakalık yapmıyorum canım.
Güzin: Kime yalakalık yapıyormuşum ben be?
Mehmet: Düne kadar kafa tuttuğun pezevenklerin götünü yalıyorsun şimdi.

Güzin: Terbiyesizlik yapma. Ne biçim konuşuyorsun benimle?
Nesrin: Mehmet kes sesini.
Mehmet: Emir verip durma sen de ya.
Nesrin: Kimseye emir verdiğim yok.
Mehmet: Veriyorsun. Herkese veriyorsun. Murat'a, kocana, bana, herkese emir veriyorsun.
Nesrin: Bana bak. Murat hayatında bensiz bir adım attı mı acaba?
Mehmet: Ödün kopuyor değil mi Murat bana benzeyecek diye?
Nesrin: Evet. Murat'ın senin gibi parazit olduğunu görmektense, öleyim daha iyi.

Mehmet el frenine uzanıp arabayı durdurur. Aşağı inip ters yönde uzaklaşmaya başlar. Nesrin ve Güzin dönmesi için arkasından seslenirler. Mehmet onları dinlemeden yoluna devam eder. Ne yapacaklarını bilemeyen Güzin ve Nesrin yola devam ederler. Annelerinin evine gelirler. Evin içini gezerler. Dışarıya çıktıklarında Mehmet gelir. Güzin ve Mehmet sarılır. Gece Mehmet, jandarma ve köylüler ile birlikte ormanda annesini aramaya çıkar. Ormanda baygın halde buldukları Nusret'i ambulansla hastaneye getirirler. Güzin ve Nesrin de hastaneye gelir. Nusret'i muayene eden doktor, fiziksel olarak bir sıkıntısı olmadığını, yaşlılığa başlı olarak psikolojik ya da nörolojik bir sorun olabileceğini söyler.

Annelerini Nesrin'in evine getirirler. Nusret temel ihtiyaçlarını gideremeyecek kadar zihinsel yeterliliklerini kaybetmeye başlamıştır. Onu salonda bir koltuğa oturturlar. Nesrin annesine terlik giydirir. Sonra eşi Faruk ile konuşmak için salondan çıkar. Güzin ve Mehmet salondaki diğer koltuklara otururlar. Mehmet uyuklar. Güzin sevgilisi ile telefonda konuşur. Faruk ile Nesrin, Murat'ın geceyi arkadaşında geçirmesi konusunda tartışır. Nesrin neden bu durumu kendisine söylemediği için Faruk'a kızar. Faruk konuşmaya devam etmez ve evden çıkar. Oturduğu yerden kalkan Nusret salonun ortasında gelip eteğini sıyrır. Ayakta işlemeye başlar. Nesrin şaşkınlıkla ne yaptığını sorar. Güzin ve Mehmet gülmeye başlar. Nesrin güldükleri için onlara kızar. Nusret gece yatağında otururken Nesrin yanına gelir. Yatmasına yardımcı olur. Sonra mutfaktaki Güzin'in yanına gider. Çay içip konuşurlar.

Güzin: Faruk'la aran nasıl?
Nesrin: Aynı. Değişen bir şey yok.
Güzin: Sorunları halletmediniz mi?
Nesrin: Hayır. Yine bana dokunduğunda kaskatı kesiliyorum.
Güzin: Hani doktora gidecektin?
Nesrin: Gittim.
Güzin: Ne oldu?
Nesrin: Sevişmek dokunmakla olurmuş. Ben de dokunmasını bilmediğim için, o yüzden sevişemiyormuşum. Dokunmasını öğrenmem gerekiyormuş. Ay ne bilemeyim. Üf, ya ne olacak zaten bu saatten sonra? İşte kardeş kardeş.
Güzin: Ay niye böyle diyorsun ya?
Nesrin: Ne diyeyim?
Güzin: Dene.

Ertesi gün Güzin ofise girer. İş arkadaşlarına selam verir. Oturduğunda telefonuna Cihan isimli kişiden mesaj gelir. Mesajda “Beni arama. Müsait olunca akşama arayacağım.” yazar.

Nesrin, Murat’ın okuluna gelir, arkadaşı Ozan’ı bulup Murat’ı sorar. Ozan, Murat’ın gece kendisinde kaldığını, sabah bir şey söylemeden çıktığını, şimdi nerede olduğunu bilmediğini söyler. Nesrin, eve gelip Murat’ın bilgisayarını inceler. Arkadaşları ile yaptığı konuşmaları okur. Konuşmada bir uyuşturucu alışverişinden, polislerden bahsedilmektedir. Bu sırada Faruk gelir. Murat’ın bilgisayarını kurcalamasının yanlış olduğunu söyler. Nesrin onu umursamaz. Bilgisayarda yazanları not alır. Oğlunu aramaya çıkar ama onu bulamaz.

Nusret ve Nesrin evde beraberken bakkal çırağı gelir. Çırak ve Nesrin mutfığa geçerken Nusret haber vermeden evden çıkar. Onun yokluğunu fark eden Nesrin dışarı çıkıp annesini bulur. Güzin ile beraber annelerini doktora getirirler. Bir doktor Nusret’in zihinsel yeterliliklerini test eder. Nesrin ve Güzin dışarıda bekler. Diğer bir doktor, Nusret’i muayene eder. Nusret onun sorularına cevap vermez. Sadece gülerek ona bakar, yaptığı hareketleri tekrar eder. Dışarıda Nesrin ve Güzin konuşurlar.

Nesrin: Yani tek sorumlu benim, öyle mi? Hayır şekerim, bu sefer annemle ilgileneceksin. Ben gidip oğlumu bulacağım.
Güzin: Ben iki gün sonra yine gidiyorum. Senin gibi düzenli yaşamıyorum.
Nesrin: Çok güzel. Düzenli yaşıyorum diye suçlu durumuna düşüyorum.

İçeri girdiklerinde doktor, Nesrin ve Güzin’e annelerinde ileri seviyede Alzheimer tipi demans olduğunu söyler. Giyinme, banyo, tuvalet temizliği gibi günlük faaliyetlerini tek başına yapamayacağını, bu faaliyetleri tekrar ona öğretmeleri gerekeceğini, hiç yalnız kalmaması gerektiğini, arada öfke patlamalarını yaşayabileceğini anlatır. Nusret ve Nesrin eve gelince kavga ederler. Nusret kızına vurur. Güzin ablası ile kavga eden annesini yanına alır. Onu kardeşi Mehmet’in evine götürür. Orada yeğeni Murat’ı görür. Nusret’i geçici olarak ona emanet eder. İş çıkışında sevgili Cihan ile buluşup arabada konuşurlar:

Güzin: Ne haber sevgilim?
Cihan: İyi sen?
Güzin: Annemi emanet gibi bıraktım, kaçtım.
Cihan: Annen nereden çıktı şimdi?
Güzin: Nereden bileceksin ki, soruyor musun?
Cihan: Sevgilim nereden çıktı şimdi bunlar, gel eve gidelim.
Güzin: Cihan ben eve gitmek istemiyorum. Bir yere gidip oturmak istiyorum. Seninle konuşmak istiyorum.
Cihan: Benim çok vaktim yok ama.
Güzin: Hani bu gece bende kalmayacak mısın? Bir sabah bile beraber uyanamayacak mıyız?
Cihan: Ya Güzin lütfen. Bütün gün bir ton işle uğraşıyorum. Şimdi...

Güzin: Tamam Cihan...
Cihan: Niye sinirleniyorsun ki hemen böyle ?
Güzin: E sinirleniyorum tabi. Benim de çok işim var. Ama ben sana vakit ayırabiliyorum.
Cihan: E tamam ben de sana ayırdım işte şimdi.
Güzin: Tamam ayırmanı istemiyorum artık. Çek şu arabayı sağa.

Arabadan sinirle inen Güzin kapıyı çarpar. Araba gider. Güzin ne taraf gideceğini bilemeden sağa sola gidip gelir. Caddenin kenarından yürüyerek uzaklaşır.

Mehmet, Murat ve Nusret, Mehmet'in evinde beraber oturup konuşmaktadır. Kafası karışık olan Nusret Murat'a adını sorar. Mehmet ve Murat gülerler. Mehmet, Murat'ın adını Nusret'in koyduğunu söyler. Kocasının adını torununa koymuştur. Nusret "Murat" diye sayıklar. Kafası dağılır, kalkıp gitmek ister. Diğerleri onu engeller.

Mehmet: Ne bileyim anlamadım ki amına koyayım, babamı mı düşünüyor nedir?
Murat: Nasıl öldü len dedem?
Mehmet: Dağda öldü.
Nusret: Dağda ölmedi. Seni bıraktı gitti. Hep bildiğini yaşadı. Sen de.
Mehmet: Ben kimseyi bırakıp gitmedim anne.
Nusret: Arkanı döndükten sonra, bana, hayata, ne fark eder.

Nusret elindeki bardağı masaya fırlatır. Sessiz şekilde oturmaya devam ederler. Ertesi gün Nesrin, annesinin yerini öğrenir. Faruk ve Güzin ile birlikte Mehmet'in evine gelir. Hep beraber konuşmaya başlarlar:

Nesrin: Murat. Ne yapıyorsunuz siz burada? Murat. Ne yapmaya çalışıyorsun sen?
Murat: Anne. Ne yapıyorsunuz burada?
Nesrin: Nasıl ne yapıyoruz burada? Beni üzmemekten zevk mi alıyorsun?
Murat: Niye geldiniz buraya?
Nesrin: Yani ne yapmaya çalışıyorsun sen bana?
Faruk: Derdin ne senin oğlum? Dayın gibi mi olmak istiyorsun?
Mehmet: Hop.
Murat: Ne derdi baba, ne diyorsun ya?
Nesrin: Yani sana da inanamıyorum. Bu pisliğin içine annemi niye getirdin?
Güzin: Üstüme gelme.
Mehmet: Bir dakika. Annemin durumu gayet iyi de. Sen ne konuşuyorsun orada?
Nusret: İyi çocuk o. Niye bağıırıyorsun?
Nesrin: Anne, bir sen sus olur mu?
Faruk: Hadi yürüyün eve gidiyoruz.
Murat: Ne evi, ne evi baba? Baba ne evi, bir kere bana sordunuz mu? Ya bir kere benim kararlarımı dinlediniz mi? Nereye götürüyorsunuz beni?
Faruk: Ne demek ne evi? Orası senin evin. Bu sefalet içinde mi yaşamak istiyorsun?
Mehmet: Beğenmiyorsanız siktirin gidin.
Murat: Baba, ben sana benzemek istemiyorum.

Murat kaçıp gider. Nusret, Nesrin'e "Elinde ne var bilmiyorsun." der. Mehmet evine girer. Diğerleri giderler. Güzin annesini evine getirir. Salonda birbirlerine bakıp gülmeye başlarlar. Güzin'in gülüşü ağlamaya döner. Annesine "Beni şu kadar sevdin mi? Hep merak ettim. Şu haline bak. Bomboşsun. Ha şu cam, ha sen. İşin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız." der. Nusret karşılık vermez. Salonda oturduğu koltukta uyuyakalan Güzin çalan telefon ile uyanır. Telefonda Cihan'a bir daha kendisini

aramamasını, onu görmek istemediğini söyler. Kalkıp annesini arar. Bulamaz. Telaşla dışarı koşar. Nusret'i deniz kenarında bir bankta otururken bulur.

Nesrin ve Nusret bakımevinde oturup bekler. Nesrin annesinin elini tutmaya çalışır. Nusret elini çeker, “Zor doğurdum. Bana yapıştın. Sana yapışsın istiyorsun herkes.” der. Güzin gelip annesinin yanına oturur. Nusret ona dönüp “Bana benzeme, içini aç.” der.

Bakımevinden geldikten sonra Nesrin evde ağlayarak dolabı silerken Faruk gelir. Ona arkadan sarılır. Nesrin'in elini tutar.

Nesrin: Sen de mi bırakacaksın beni?

Faruk: Korkma. Korkma, istesem de bırakamam seni. Sensiz yaşamasını bilmiyorum ki.

Nesrin: Bu daha kötü işte.

Nesrin hıçkırarak ağlamaya başlar. Faruk “Bırak Murat'ı gitsin.” der. Murat anneannesini bakımevinden alıp evine götürür. Beraber birkaç gün Nusret'in evinde kalırlar. Nusret bir sabah kalkıp daha önce kaybolduğu dağlara gider. Murat ağlayarak onun gidişini izler.

4.2.3.4. *Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri*

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Pandora'nın Kutusu filmi, odağına birden fazla karakteri almaktadır. Nusret, Nesrin, Güzin, Mehmet ve Murat'ın hikayelerini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.2.3.5. *Bağlamsal olarak ilgili alanyazın*

Bağlamsal olarak Pandora'nın Kutusu filmi, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet ilişkileri ile kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgilidir. Toplumsal cinsiyet rolleri, bir toplum içinde kadınları “toplumsal birer kadın”, erkekleri de “toplumsal birer erkek” haline getirecek kültürel yönlendirmeleri ve dayatmaları ifade etmektedir. Buna göre toplumsal cinsiyet rolleri, toplumun “kadınlardan ve erkeklerden beklediği davranış kalıplarını” ifade etmektedir ve bu roller erkek egemen, ataerkil sistem tarafında biçimlendirildiği için toplumsal ve kültürel olarak var olan kadın erkek eşitsizliği üzerinden şekillenmektedir (Gülseven, 2017, s. 183). Cinsiyet rolleri erkeklerin ve kadınların nasıl davranmaları gerektiğini ve toplumun onlardan beklediği farklı görevleri ortaya koymaktadır (Marshall, 1999, s. 100-101). Bu beklentiler erkek egemen toplumlarda kabul edilen eril ve dişil değerlerle de ilişkilidir. Genellikle “güçlü ve akıllı olmak, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı

tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olma, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak” eril değerler olarak; “duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak, macera değil garanti ve güvenceler arama, yerleşikliğe, ortaklaşmaya önem vermek” ise dişil değerler olarak kabul edilmektedir (Sancar, 2013, s. 171). Buna göre ayrıca “akıl, rasyonel düşünme becerisi, rekabeti göze alma ve doğru karar alma yeteneği” gibi özellikler erkeklere özgü eril değerler olarak görülürken, “duygusallık, merhamet, başkaları için fedakarlık yapmak, uyumlu ve itaatkar olmak” gibi özellikler kadınlara özgü dişil değerler olarak görülmektedir (Gülseven, 2017, s. 188). Sancar (2012, s. 24) modern kapitalist toplumlarda ve Türkiye’de birçok alanın “cinsiyet farkları” ile işaretlendiğini, bu bağlamda emek biçimlerinin de cinsiyetlendirildiğini ifade etmektedir. Buna göre ailedeki “ücretsiz ev-içi emek kadınların fedakarlık ve sevgi ile yaptıkları işlere” dayanmaktadır. Kadınların bu emekleri “evlilik, kocanın geçim sağlama sorumluluğu ve duygusal takdir” olarak karşılık bulur. Erkeklerin kamusal alandaki mesleki kariyerleri ise “para, kendine bağımlı bir kadın ve aile yaşamı, toplumsal hoşgörü ve ayrıcalıklar” olarak karşılık bulmaktadır. Bu rol paylaşımını Devreux (2015, s. 34) “ailenin gelirini temin eden ve onun toplumla bağlarını kurmakla yükümlü olan” babanın eril rolü ile “kendini ev içi yaşam ile insanların bakımına adanmış ve aile içindeki duygulanımsal işlevini yerine getiren” eş-annenin dişil rolü şeklinde özetlemektedir. Sancar’a (2013, s. 171) göre erkek egemen toplumlarda “güçlü olmak, başarmak, sorunları ikna ederek değil şiddet kullanarak çözmek, duygularına göre değil çıkarlarına göre davranmak, rekabete ve hiyerarşiye dayalı ilişkileri kurumlaştırmak, bağımsız davranmayı önemsemek, başkalarını yönetmeyi bilmek” gibi egemen erkeklik değerlerini benimsemekte zorluklar yaşayan, kariyer sahibi olmayan, işsiz ve parasız erkekler “güçsüz erkek” olarak görülmekte ve o toplumdaki erkekler topluluğuna girme hakları olmadığı düşünülmektedir.

4.2.3.6. Filmin çözümlenmesi

Toplumsal cinsiyet ilişkileri, Pandora’nın Kutusu filmindeki çatışmaları belirlemektedir. Üç kardeşin annesi olan Nusret, çocukları küçükken eşi tarafından terk edilmiş ve yalnız bir kadın olarak çocuklarını yetiştirmek zorunda kalmıştır. Filmin hikayesini belirleyen bu durum, erkeğin duyarsızlığı ve umursamazlığı ile kadının koşullar gereği kendini “ev içi yaşama ve çocuklarına adanmak” zorunda kalmasına neden olmuş, bunun sonunda çocukların anneleri ve kendi çevreleri ile sorunlu ilişkiler geliştirmesi ile sonuçlanmıştır. En büyük çocuk olan Nesrin evlidir ve üniversite çağında

bir oğlu vardır. Ancak Nesrin, oğlu Murat küçük bir çocukmuş gibi davranarak onun her hareketinden haberdar olmaya ve her davranışını kontrol etmeye çalışır. Eşi Faruk oğullarına hareket alanı bırakmasını ister, ancak Nesrin onu dinlemez. Nusret kızının bu tavırlarının kendi sorunlu ailelerinden kaynaklandığını düşünmektedir. Ona “Zor doğurdum. Bana yapıştın. Sana yapışsın istiyorsun herkes.” diyerek Nesrin’in kendi ailesi için benimsediği tavrın yanlış olduğunu ifade eder. Evliliğinde sorunlar yaşayan Nesrin, eşi Faruk ile cinsel olarak yakınlaşamamaktadır. Evliliğinin bu yönü istediği gibi gitmeyen Nesrin, diğer taraftan evli bir kadın olarak sahip olduğu anne rolü üzerinden oğlu Murat’ın hayatını kontrol etmeye çalışır. Ancak onun bu tavrı Murat’ı ailesinden daha da uzaklaştırır. Kendini ev içindeki yaşamına adanmış olan Nesrin’in evi ve ailesi dışında ilgilendiği başka bir şey yoktur. Bu durum Nesrin’i ailesindeki bireyleri yönlendirme ve kontrol etme konusunda takıntılı hale getirir. Oğlu Murat dışında, kardeşlerinin hayatlarına da karışma hakkı olduğunu düşünerek hareket eder. Erkek kardeşi Mehmet bu durumu ablasıyla yaptığı bir tartışmada “Herkes emir veriyorsun. Murat’a, kocana, bana, herkese.” diyerek dile getirir. Ortanca kardeş Güzin ise evli bir erkekle sevgilidir. Beraber olduğu erkek Güzin’e yeteri kadar duygusal ve fiziksel ilgi göstermez, onu ihmal eder ve önemsemez. Buna rağmen ilişkisine devam eden Güzin, kardeşleri tarafından bu konuda eleştirilir. Güzin’in yaşadıkları sevgi ve sempati göremediği duygusal ve psikolojik bir şiddet olarak değerlendirilebilir. Küçük kardeş Mehmet ise bir erkek olarak kendisine dayatılan toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili sıkıntı yaşamaktadır. Toplumun erkeklerden beklentilerini yerine getirmeyen; güçlü, başarılı, iş ve kariyer sahibi bir erkek olmak için çaba harcamayan, çevresi ile asgari düzeyde ilişkisi olan ve temel ihtiyaçlarını gidererek yaşamaya çalışan Mehmet, bu nedenle kardeşleri tarafından eleştirilir. Başka bir konuda konuşurlarken Mehmet’e kızan Güzin, “Kendi kiranı ödemekten bile acizsin. Şimdi bana burada ahkam kesip durma.” diyerek kardeşini küçümser. Oğlu Murat’ın kardeşi Mehmet ile zaman geçirmesinden ve ona benzemesinden rahatsız olan Nesrin ise Mehmet’in “Ödün kopuyor değil mi Murat bana benzeyecek diye?” sorusuna “Evet. Murat’ın senin gibi parazit olduğunu görmektense, öleyim daha iyi.” diyerek kardeşi Mehmet’in bir erkek olarak toplumdaki konumunu ve tercihlerini benimsemediğini, oğlunun onun gibi bir erkek olmasını istemediğini açıkça belirtir.

Yeşim Ustaoglu’nun Pandora’nın Kutusu filminde, bir aile içindeki bireylerin “kadın”, “erkek”, “anne”, “baba” gibi toplumda yerleşik cinsiyet rolleriyle ilgili yaşadığı

sıkıntılar üzerinden bireylerin bu rolleri benimsemek zorunda bırakılmasını, bu rollerin içselleştirilip dayatmaya dönüşmesini ya da kabul edilmedikleri takdirde dışlanmaya neden olmasını eleştiren feminist bir anlatım kurulmuştur. Buna göre Nusret, Nesrin, Güzin, Mehmet ve Murat'ın kendi aralarında ve içlerinde yaşadıkları sıkıntılar, feminizmin getirdiği eleştiriler ile örtüşmektedir.

4.2.4. Araf filminin çözümlenmesi

4.2.4.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2012 yılında gösterime giren Araf filminde, bir yol kenarı tesisinde çalışan Zehra ve Olgun'un hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.2.4.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Araf filmi bu çalışmada “toplumsal cinsiyet” kavramı ile çözümlenmektedir. Bunun nedeni, filmde öne çıkan çatışmaların toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden şekilleniyor olmasıdır. Filmdeki ana çatışma Zehra'nın Mahur ile tanışması ile başlar. Olgun ile aynı yerde çalışan Zehra'nın hayata bakışı, önem verdiği şeyler ve hayalleri Olgun'dan farklıdır. Zehra yaşadığı yeri ve hayatını değiştirmek ister. Bu nedenle çekip gitmenin hayalini kurar. Olgun ise televizyonda gördüğü programlardan etkilenip çok para kazanmayı, daha iyi bir hayatı ister. Ancak bu hayali kurarken uzaklaşmayı düşünmez. Zengin olduğunda annesi ile beraber yaşamayı planlar. Beraber olacağı kadının annesi ile de iyi geçineceğini düşünür. Zehra'dan hoşlanan Olgun kendince ona bunu hissettirmeye çalışır. Zehra ve Olgun arasındaki gerilim, Mahur'un gelmesi ile çatışmaya dönüşür. Uzaktan, dışarıdan gelen kamyon şoförü Mahur, Zehra için uzaklaşma; yaşadığı, içine sıkıştığı hayattan kurtulma umudu olur. Mahur ile beraber olan Zehra ondan hamile kalır. Ancak Mahur gider. Tek başına ne yapacağını bilemeyen Zehra çocuğu aldirmaya çalışır. Geç kaldığı için bunu başaramaz. Olgun, Zehra'ya duygularını söyler ve ona evlenme teklif eder. Bunun üzerine Zehra ona hamile olduğunu söyler. Duydukları karşısında şok olan Olgun, Zehra'nın Mahur ile tanışmasını sağlayan Derya'yı suçlayarak ona saldırır. Kadını darp eder. Olgun hapse girince Zehra hamileliğini saklar, belli olmaması için yeteri kadar beslenmez ve çocuğunu düşürür. Olgun'a sürekli mektup yazarak onunla barışmaya çalışır. Filmin bütününe yayılan bu çatışma, filmin sonunda Zehra ile hapisteki Olgun'un evlenmesiyle çözülür.

4.2.4.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeye ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde ilk olarak iki ana karakterin, Zehra ve Olgun'un ilişkileri ve hayatları hakkında sahneler bulunmaktadır. Yol kenarındaki bir mola yeri tesisinde çalışan Zehra, lokanta bölümünde müşteriye çorba ve yemek servisi yapar. Olgun da aynı lokantada garsondur. O da çay servisi yapar. İki genç arasında, arkadaşlıktan yakın bir ilişki vardır. Olgun Zehra'ya yakın olmak, onunla arkadaşlığını romantik bir ilişkiye çevirmek için uğraşır. Zehra onun bu yaklaşımına olumsuz olarak karşılık vermese de Olgun'a, onun kendisine davrandığı kadar yakın davranmaz.

Televizyonda yayınlanan para ödüllü "Var Mısın Yok Musun" yarışmasını izleyen Olgun, yarışmacıların performanslarını beğenmez ve kendisi yarışmaya katılıp zengin olma hayalleri kurar. Arkadaşı Rıfat ile internet kafeye gidip yarışmaya kayıt yaptırmak için uğraşır. Kayıt olurken istenen bilgileri konuşurlar.

Olgun: Mesleğiniz nedir? Amına koyayım çaycı mı yazacağız şimdi?

Rıfat: Yaz ne olacak? Mesleğinden mi utanıyorsun?

Olgun: Kardeşim olur mu ki? Neyse yazalım, çaycı. Yok çorbacı. Parantez içinde çorbacı mı bilader?

Rıfat: Kanka niye dalga geçiyorsun?

Olgun: Kardeşim ya ne bileyim? Bak diyor ki, kendinizi bir cümle ile tanıtınız. Dumanlı kentin puslu çocuğu.

Rıfat: Aslanım bunun geleceğini biliyordum. Bir Karabüklü olarak.

Olgun: Aynen.

Olgun: Bugüne kadar başınıza gelen en kötü şey ne? Doğmak.

Rıfat: Klişelerden kaçınalım.

Olgun: Bak ne diyor?

Rıfat: İn aşağı, biraz daha in. Ha. Bugüne kadar başınıza gelen en iyi şey.

Olgun: Zehra.

Rıfat: Bir şey derdim ama neyse, şimdi konuşmayayım. Arkada çoluk çocuk var.

Olgun: Daha önce hiç televizyona çıktınız mı? Ha bir arkadaşına bakıp çıktım amına koyayım.

Rıfat: Abi niye küfür ediyorsun? Arkada çocuklar var.

Olgun: Kardeşim soruya bak ama. Ne diyor? Bak, bak. Bugüne kadar yaptığınız en büyük çılgınlık nedir, soru işareti.

Yan taraftaki bilgisayarda video izleyen arkadaşları çağırınca lafları yarım kalır. Onun yanına giderler. Tren raylarına paralel olarak yatıp üzerinden geçen treni kaydeden birinin videosunu ilgiyle izlerler.

İş arkadaşı Derya, Zehra'yı bir düğüne davet eder. Zehra ailesine yalan söyleyerek düğüne gelir. Burada Derya'nın sevgilisi Nuri, onu arkadaşı Mahur ile tanıştırır. Olgun da düğüne gelmiştir. Danslar başladığında, Derya, Nuri ile dans ederken Zehra, Olgun ile dans eder. Dans sırasında birkaç defa masada tek başına oturan Mahur ile göz göze gelir. Eşli danslar bitince Zehra oturur. Olgun diğer gençlerle birlikte kolbastı dansına katılır. Daha az hareketli müzikler çalmaya başlayınca Nuri ve Mahur da kalkıp dans ederler. Bu dans sırasında Zehra da Mahur'a katılır. Dans ederken Zehra, Mahur'a bakıp gülümser.

Onların yakın şekilde dans etmesi Olgun'u rahatsız eder. Gece için Mahur ve Zehra, Derya ve Nuri'nin yaşadığı eve gider. Salonda kendileri için hazırlanan yerde konuşmadan otururlar. Bir süre sonra Mahur, koltukta uyuyakalan Zehra'nın üzerini örter. O gece cinsel olarak yakınlaşmazlar.

Başka bir gün Olgun Zehra'yı iş çıkışı bir yere gitmek için davet eder. İkisi yüksek sesle müzik çalan bir mekana giderler. Apaçi müziği ile dans edip konuşurlar.

Olgun: Dün Var Mısın Yok Musun'u izledin mi?
Zehra: Of Olgun ya, burada da bozmuşsun Var Mısın Yok Musun'la, burada bile aynı şeyi söylüyorsun. Eee?
Olgun: Ya dün bir geri zekalı vardı. Üç yüz lirayı alıp götünü dönüp gitti. Bir beni çağırırsalar var ya. Anasını ağlatıp duracağım oranın ama işte.
Zehra: Oralara gitmek zor değil ki. Ben istesem direk giderim.
Olgun: Nereye gidiyorsun karı başına ya?
Zehra: Sen de ikide bir karı diyorsun ha. Oturuyorum ben.

Zehra oturur. Olgun yanına gelir.

Zehra: Diyelim ki kazandın sen şimdi beş yüz bini. Ne yaparsın?
Olgun: Çıkarsa bir dört çarpı dört alırım. Bir de kocaman bir ev. Bir de anamı yanıma alırım. Anam zaten geçimlidir benim. Gelininin elini sıcak sudan soğuk suya sokmaz.
Zehra: Bana çıksa ben hiç öyle evle arabayla kasmam. Direkt giderim buradan. Belki tüm dünyayı dolaşırım.
Olgun: Tamam da öyle iki günde biter ki.
Zehra: Bitsin, ne olacak? Ben zaten para biriktiriyorum. Biraz daha biriksin. Basıp gideceğim buradan.
Olgun: Nereye gidiyorsun ya kız başına?
Zehra: Ay Olgun sana ne, sana ne oluyor ya?
Olgun: Kızım bak, benim tepemin tasını attırma.
Zehra: Atarsa ne olacak?

Mekandan çıkıp yürümeye başlarlar.

Olgun: Eve kadar bırakayım, dönerim ben sonra.
Zehra: Gerek yok. Eve dönmeyeceğim zaten.
Olgun: Derya'ya mı gidiyorsun? Anneler kızmaz mı?
Zehra: Kızmazlar. Vardiyadayım diye biliyorlar. İnternette iş bakacağız Derya ile.
Olgun: O karı 25 saat online. Hem ne işi bu?
Zehra: Profil filan açmamız lazımmış da ben anlamıyorum ki.
Olgun: O Derya karısı hiç sağlam değil. Hava da karardı. Ben seni köye kadar bırakayım.
Zehra: Ha seninle diskoya gelirken iyiydi ama değil mi? Bana bak, eğer bir daha Derya'ya karı dersen bir daha senin yüzüne bakmam. Haberin olsun.

Zehra hışım ile uzaklaşır. Olgun arkasından küfür eder. Zehra Derya'nın evine geldiğinde oturup konuşurlar.

Zehra: Ya Derya, internette iş bulunur mu gerçekten?
Derya: Bulunur tabii kızım da, sen bence hani işi mişi bırak bir koca bul, öyle kurtul yani. Abla tavsiyesi.
Zehra: Ya bak ne diyeceğim. Ben çok şaşırıyorum ha böyle sen tek kalıyorsun burada. Sonra sizinkiler izin veriyor filan.
Derya: Evlendik kızım biz.
Zehra: Nasıl?
Derya: Basbayağı evlendim. Evlenince ne oluyor, onların gözünde koruyacak bir şey kalmıyor.

Zehra: Kocan nerede?
Derya: Yedim kocamı.

Olgun arkadaşı Rıfat ile gece dışarı çıkar. Su kenarı bir yerde oturup konuşurlar.

Rıfat: Hala mesaj atıyor ama cevap atmıyorum. Zaten bunların alayı kaşar. Rahat olacaksın.
Olgun: Rahat ol, rahat ol diyorsun, hala elimizi sikiyoruz.
Rıfat: Sen de haklısın amına koyayım.
Olgun: Oğlum zaten benimki var ya, ortalamanın üstünde bile değil.
Rıfat: Nasıl lan?
Olgun: Ortalamanın üstünde değil amına koyayım.
Rıfat: Kaç santim aslanım?
Olgun: Ne bileyim oğlum, cetvelle ölçmedim amına koyayım.
Rıfat: O zaman nereden biliyorsun aslanım ortalamanın altında olduğunu?
Olgun: Oğlum mal mısın? Ben sana ortalamanın altında mı dedim.
Rıfat: E tamam işte
Olgun: Ortalamanın üstünde değil dedim.
Rıfat: Tamam amına koyayım, ortalamanın üstünde olmayınca ne oluyor, ortalamanın altında olmuyor mu?
Olgun: Olmuyor.
Rıfat: Nasıl olmuyor?
Olgun: Olmuyor amına koyayım. İnternette ideal penis boyu diye arattım. Elimle ölçtüm hepsi çıktı forumlarda.

Zehra ile Mahur görüşmeye devam ederler. Birkaç defa dışarda buluştuktan sonra Mahur'un kaldığı yere gidip sevişirler. Fiziksel olarak yan yana gelseler de hiç konuşmazlar.

Başka bir gün Zehra ve Derya bir kafede buluşup konuşurlar.

Zehra: Ya ben aşık mı oluyorum? İçim acıyor.
Derya: Sen daha dur. Acı neymiş göreceksin.
Zehra: Derya niye böyle yapıyorsun?
Derya: Ne yapıyorum? Allah aşkına ne yapıyorum? Bir söyle. Ne olmasını bekliyorsun? Ne olacak şimdi, ha?
Zehra: O da beni seviyor.

Gülüşürler.

Derya: O da beni seviyor.
Zehra: Gideceğiz biz buralardan. Gülme ya.
Derya: Ay çok özür dilerim. Nereye gideceksiniz?
Zehra: Uzaklara.

Gülmeye devam ederler. Sonra Zehra düşünceli bir şekilde önüne bakar.

Olgun'un anne ve babası, Haydar ve Meryem arasında sorunlar vardır. Alkol problemi olan Haydar bazen eve sarhoş gelir, kendini kontrol edemeyecek halde etrafı kirletir ve sızar. Haydar ve Meryem arasında iletişim yoktur. Meryem ayrıca oğlunu babasına karşı korumaya çalışmaktadır. Aralarında yaşanan sıkıntının ne olduğu belirsizdir. Haydar, oğlu ile iletişim kurmaya çalışsa da bunu da başaramaz.

Olgun ve Rıfat bir gece tren garında yürürken konuşurlar. Rıfat askere gidecektir. Bu ayrılık ile dostluklarının zarar görmeyeceğinden bahsederler. Gardaki

lokomotiflerden birini çalıştırıp hareket ettirirler. Olgun eylem sırasında telefonu ile görüntü kaydı alır ve “Biz öyle ne İstanbul bebelerine benzeriz, ne de sosyete güllerine. Bu çekeceğimiz video Acun abi için gelecek. Saygılar... Biz geliyoruz biz. Çılgınlık, çılgınlık. Acun abi, gör Acun abi...” şeklinde kameraya konuşur. İyice hızlandıktan sonra aynı rayın üzerinde duran başka bir vagon olduğunu fark ederler. Telaşlanırlar. Rıfat frenleri bularak lokomotif vagona yakın bir yerde durdurmayı başarır. Heyecan içinde inip bağırarak koşmaya başlarlar. Olgun koşarken yine “İşte çılgınlık bu kardeşim. Çılgınlık bu. Acun abi, gör abi Acun abi.” der.

Zehra ve Mahur yine buluşup Mahur’un kaldığı yerde sevişirler. Zehra arada “Götür beni de.” der. Sarılıp sevişmeye devam ederler. Sabah uyanınca konuşmadan giyinirler. Mahur ile görüşmesinden bir süre sonra Zehra bir hamilelik testi yapar. Derya ile evinde ebelik yapan bir kadına giderler. Zehra’nın üç aylık hamile olduğunu öğrenirler. Eve dönerken dolmuşta konuşurlar.

Derya: Vereceğiz çocuğu Zehra.

Zehra: Ne?

Derya: Çocuğu. Çocuğu olmayan birini bulacağız, vereceğiz.

Zehra: Derya, sen iyi misin?

Derya: O ne demek? Ne yapacaksın? Doğuracak mısın?

Zehra: Derya, kim verir ya çocuğunu millete?

Derya: Kızım başka çaren var mı? Başka çaren var mı söylesene. İyi tamam doğur.

Olgun eve geldiğinde anne ve babası onu karşılar. Meryem kendi babasının hasta olduğunu, annesinin ona bakacak durumda olmadığı söyler. Bir süre ailesinin evine gidip onlara yardım edecektir. Annesi gittikten sonra Olgun, onun tüm eşyalarını alıp gittiğini fark eder. Kızgınlıkla annesinin odasını dağıtıp küfür eder: “Amına koyayım yalan söyledin. Amına koyayım anne yalan söyledin. Dedemin hastalığını sikeyim.”. Evde içki içmeye başlar. Babası eve gelir. O da sarhoştur. Beraber içerler.

Olgun ve Zehra buluşup yeşillik bir yerde otururken konuşurlar.

Olgun: Benim senin için niyetim ciddi. Evlenmek istiyorum.

Uzun bir sessizlikten sonra Zehra karşılık verir.

Zehra: Ama benim yüküm var.

Olgun şaşırır. Şaşkınlığı kızgınlığa dönüşür. Ayağa kalkar. Zehra’yı saçlarından tutup sarsar. “Nasıl lan, nasıl?” diyerek uzaklaşır. Derya’nın evine gelir. Ona saldırır. Kadını saçından tutup sürükler.

Olgun: Gel lan buraya orospu. O kızı sen orospu ettin. Gel buraya.

Derya'yı koltuğa yatırıp yumruklar. Bilgisayarı camdan aşağı atar. Etrafı dağıtır. Dışarı çıkar. Cinnet getirir. Silahla etrafa rastgele ateş eder.

Tren istasyonunda Zehra ve Derya birbirlerine sarılırlar. Konuşurlar.

Zehra: Peki ben ne yapacağım?

Derya: Ne demek ne yapacağım? Ben gideceğim her şeyi ayarlayacağım, sen de geleceksin tamam mı?

Zehra: Nasıl geleceğim?

Derya: Başka çaren yok Zehra.

Yürümeye başlarlar. Nuri uzakta sigara içmektedir. Ona bakarlar.

Zehra: Konuşacak mısın?

Derya: Hayır. Konuşacak hiçbir şey yok.

Zehra: Ya adam nereden bilsin.

Derya: Yok ya. Benim bacak kadar çocukla işim olmayacağını bilmiyor mu? Hadi Olgun'u anladım. Senin için yaptı. Ağzıma sıçtı benim. Ama mahkemede tek kelime etmedi. Niye? Senin için, seni korudu. Ama bu pezevenk, ibnenin bana vurmaya hakkı yok.

Beklerken Derya kendi hikayesini anlatır.

Derya: Ben verdim bebeğimi. Deli gibi âşıktım. Askerdi. İzmit'e giderdik beraber. Askerden sonra evlenecektik. Dönmedi. İstemeye gelmediler. Öğrendiğimde çok geç kalmıştım. Kimse anlamasın diye hiçbir şey yemedim. Hiç büyümedi karnım. İçimde ölmüştür sandım. Kime vereceklerini bana söylemediler. Görmezsem unuturum zannettim. Bakmadım bile, dokunmadım. Yeniden başlayabilirim zannettim ama, olmadı. Başka biriyle evlendim. Hemen boşandık. Kokusu hala burnumda. Kokusu hala burnumda. Benim başka çarem yoktu. Senin de yok.

Derya trene binip gider. Zehra arkasından bakar. Eve döndüğünde içine kapanır. Odasından çıkmaz. Karnının büyümesinden rahatsızdır. Bir gece yoğun karın ağrıları çekince annesini çağırır. Beraber hastaneye gider. Hastanede ağrısı devam eden Zehra tuvalete gider. İç çamaşırında kan vardır. Çocuğunu düşürmüştür. Bir psikiyatrist ile konuşur.

Doktor: Zehra, son günlerde bazı tatsız olaylar olmuş. Ne oldu böyle?

Zehra: Ben bir şey yapmışım. Ama ben hiçbir şey yapmadım ki.

Doktor: Ne yaptığını söylüyorlar?

Zehra: Bilmiyorum.

Doktor: Neyle ilgili peki? Birkaç gün önce karın ağrısıyla hastaneye gittin. Sonra ne oldu orada? Hatırlamıyor musun yoksa, ya hatırlıyorum ama anlatmak istemiyorum mu?

Zehra: Hatırlamıyorum. Sadece kirlendiğimi biliyorum.

Doktor: Onunla nerede karşılaştın? Kirlendiğini nerede fark ettin? Son aylarda nasıldın peki? Daha önceki zamanlarına göre? Eski Zehra gibi miydin, yoksa hayatında değişiklikler olmuş muydu?

Zehra: Ne zaman gideceğim?

Doktor: Peki bakalım. Az kaldı tamam mı? Daha çok yormayalım seni o zaman. Oldu mu? Annen buradaydı değil mi? Anneni içeri çağırırsak rahatsız eder mi bu seni? Tamam, peki bakalım. Az kaldı ama. Tamam mı?

Doktor kalkıp Zehra'nın annesini içeri alır. Kızının son aylarda nasıl olduğunu sorar. Ona hastanede yaşananlar ile ilgili soru sormamalarını söyler. Zehra eve dönünce

Olgun’a bir mektup yazar: “Olgun. Mektuplarımı okumasan da ben yazmayı sürdüreceğim. Hiç cevap vermesen de fark etmez. Artık hiçbir şey fark etmez.”

Hapishanede gardiyan mahkumlara mektuplarını dağıtır. Adı okunan Olgun gelip mektubunu alır. Koğuştaki çay içerken mektubun zarfına bakar. Televizyonda Yalçın Çakır’ın programı vardır. Programda kızları evden kaçan bir aile konuktur. Aile ekrandan kızlarına dönmesi için yalvarırlar. Mektubu bir kenara bırakan Olgun yaslanıp televizyonu izler. Zehra gece evde, karanlıkta otururken bir ışık yardımı ile mektup yazar. Olgun koğuştaki uyanır. Mektubu okur.

“Sevgili Olgun. Biliyorum cevap vermiyorsun. Artık hiçbir şey fark etmiyor. Seni üzmeyi hiç istemedim. Kimseyi üzmemek istemedim. Seni görmeyi çok istiyorum. Lütfen bana izin ver. Tek sığınağım sensin. Beni affet. Senin nasıl biri olduğumu görmediğim için affet.”

Okumayı bırakıp düşünür. Kenardan bir kalem alır. Daha sonra, Yalçın Çakır gelip programını hapishaneden sunar. Olgun’ un ona yazdığı mektuptan bahseder.

Yalçın Çakır: Evet sevgili izleyenler, bugün buraya, Karabük’e cezaevine geldik. Ta İstanbul’dan arkadaşlarla beraber. Bugün yayınıma buradan çıkacağız çünkü. Cezaevinde kader mahkumlarının arasındayız. Bugün ilk kez programımızda, stüdyoda değil de cezaevinde, cezaevi koşullarında, hani o ünlü havalandırmada, voltaların atıldığı yerde, bu kez bir mutluluğa şahit olacağız. Evet bana bir delikanlı bir mektup göndermiş. Binlerce mektubun içinden elime attım çektim. Şansıma o geldi. İlk üç satırını okudum. Seviyorum diye bitiyordu satırın sonu. Kalktım buraya kadar geldim. Dilerim inşallah bugün bu mutluluğa tanık olurken sizler de ekran başında, gözyaşlarınızı tutamazsınız. Ben etkilendim, hüznlendim. Sizlerin de etkileneceğini düşünüyorum. Öyküleri çok ilginç. Buraya gelmeleri çok tozlu, topraklı, taşlı, dikenli yollardan sonra oldu. Çok zordu. Evet komutanım, sayın müdürüm, sayın nikah memurum, izin verirseniz gençleri buraya alalım. Nikah merasimimiz başlasın. Milyonlarca insan da buna tanıklık etsin. Buyurun gençler.

Zehra ve Olgun havalandırmada kurulan nikah masasına otururlar. Kameraların önünde nikah kıyılır.

4.2.4.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Araf filmi, odağına Zehra ve Olgun karakterlerini almaktadır. Bu karakterlerin hikayesini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.2.4.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Araf filmi, Türkiye’de kadınların ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rolleri, evlilik dışı cinsellik ve evlilik dışı çocuk sahibi olma ile ilişkilidir. Türkiye’de kadının cinselliği, evlilik dışı ilişki gibi konular “namus” kavramı bağlamında ele alınmaktadır. Namus sözlük anlamı olarak “Bir toplum içinde ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık, iffet (TDK, 2021).” şeklinde, iffet ise “Cinsel konularda ahlak kurallarına bağlılık (TDK, 2021).” şeklinde tanımlanmaktadır. Ahlak kuralları ve

cinsel ahlak ile ilgili bu kavramlar Türkiye’de genel olarak kadının cinselliği üzerinden ele alınmaktadır. Coomaraswamy’e (2014, s. 17) göre pek çok toplumda erkeklerin kendilerine, ailelerine ve cemaatlerine ait erkeklik idealleri “namus” kavramıyla desteklenmektedir ve bu kavramsallaştırmanın amacı kadın davranışını ve cinselliğini denetlemektir. Namus çoğunlukla kadın bedenine ait bir kavram olarak görülmekte, namus ve onun ön koşulu olan “utanç” kavramları; bir ailenin erkek üyelerince, kadın cinselliğini ve hareket özgürlüğünü düzenleme, kontrol etme ve yönlendirme amacıyla kullanılmaktadır. Toplumdan toplumda değişiklik gösterse de genel olarak bir kadının “aşık olması, evlilik dışı ilişki yaşaması, boşanmak istemesi ve kendi kocasını seçmesi” gibi davranışlarda bulunması, o kadının kendisi için uygun, toplumsal olarak onaylanan “cinsel davranış” sınırlarını ihlal ettiği anlamına gelmektedir. Evlilik dışı ilişkiye girmeyen kadınlar ve kendi cinselliklerini sınırlandıran kadınlar bu bağlamda “saf, temiz, iffetli” olarak görülürken, cinselliğini evlilik öncesinde ya da dışında yaşayan kadınlar “kirlenmiş, pis, iffetsiz” olarak etiketlenebilmektedir. Türkiye’de namus kavramının hem kadınlar hem de erkekler için kullanılabildiğini ifade eden Sirman’a (2006, s. 48-49) göre kavram, bir insanın “toplum tarafından belirlenmiş olan erillik ve dişilik standartlarına göre yaşama kabiliyetini” göstermektedir. Kadınların namusu ile erkeklerin namusu arasında ise toplumsal cinsiyete dayalı bir ayrım bulunmaktadır. Buna göre namussuz bir erkek “kendi cinselliği ve sorumluluğu altındaki kadınların cinselliği üzerinde denetim kurmasını gerektiren toplumsal sorumlulukları yerine getirmeyen erkek” anlamına gelmektedir. Bir kadın için ise namus sadece kendi cinselliğiyle ilgilidir.

4.2.4.6. Filmin çözümlenmesi

Toplumsal cinsiyet ilişkileri, evlilik dışı ilişki ve namus kavramı, Araf filmindeki çatışmaları belirlemektedir. Aynı iş yerinde çalışan Zehra ve Olgun arasında duygusal bir ilişki başlama ihtimali vardır. Olgun Zehra’dan hoşlanmaktadır ve fırsat bulduğunda bunu ona hissettirmeye çalışır. Zehra da onun bu yakınlık kurma çabasını olumsuz karşılamaz. Ancak iki gencin geleceğe dair hayalleri farklıdır. Olgun yaşadığı toplumda bir erkek için uygun görülecek bir hayat hayal eder. Zengin olmayı ve bu şekilde saygınlık kazanmayı, kendine uygun bir kadın ile evlenmeyi, bir ev ve güzel bir araba almayı, annesi ile beraber yaşamayı ve evlendiği kadının tüm ihtiyaçlarını karşılayarak onu mutlu etmeyi ister. Zehra ise ondan farklı düşünmektedir. Kendisi için uygun bir erkek ile evlenmek, evi ve ailesi için uğraşmak, çocuk yapıp yetiştirmek yerine; para biriktirip uzaklara gitmek, yaşadığı yerden ve hayattan kurtulmak, dünyayı gezmek ister. Olgun onun bu hayallerini

küçümser. “Nereye gidiyorsun ya kız başına?” diyerek, yaşadıkları toplumda bir kadının tek başına istediği hayatı yaşamasının uygun ve mümkün görünmediğini göstermiş olur. Bu fikir ayrılıkları Zehra’nın Olgun’dan uzaklaşmasına neden olur. Zehra arkadaşı Derya aracılığıyla bir süreliğine onların yaşadığı yere gelen Mahur ile tanışır. Kamyon şoförü olan Mahur’un hayatı yollarda geçmektedir. Zehra ve Mahur arasında, neredeyse hiç konuşmadan bir ilişki gelişir. Cinsel olarak birlikte olmaya başlarlar. Zehra için Mahur, onu yaşadığı yerden ve hayattan uzaklaştıracak kişidir. Cinsel olarak beraber oldukları bir sırada Zehra Mahur’a “Götür beni de.” der. Derya ile yaşadığı ilişki üzerine konuşurken “O da beni seviyor. Gideceğiz biz buralardan. Uzaklara.” diyerek Mahur ile ilişkisinin kendisi için ne ifade ettiği anlatır. Mahur bir şey söylemeden ilişkilerini bitirip gittikten sonra Zehra hamile kaldığını öğrenir. Evlilik dışı bir ilişki yaşayıp hamile kaldığı için bu durumu gizlemeye çalışır. Hastaneye gitmek yerine Derya ile evinde ebelik yapan bir kadına giderler. Çocuğunu aldirmaya çalışır ama geç kaldığı için bunu başaramaz. Derya geçmişte onun yaşadıklarına benzer şeyler yaşamıştır. Evlilik dışı bir ilişki yaşayıp çocuk sahibi olmuştur. Çocuğun babası kendisini terk edince tek başına, yalnız ve evlenmemiş bir kadın olarak çocuğunu yetiştiremeyeceğini düşünüp çocuğu evlatlık olarak vermiştir. Yaşadıkları toplumda iki kadın için de bekar bir anne olarak, evlilik dışı sahip olunmuş bir çocuğu tek başlarına yetiştirmek, hayal edilebilecek bir durum bile değildir. Böyle bir ihtimali hiç konuşmazlar. Derya, Zehra’nın da çocuğunu evlatlık vermek zorunda olduğunu söyler. Zehra bu durumdayken Olgun ona evlenme teklif eder. Zehra hamile olduğunu söylediğinde ise çok sinirlenir. Evlenmeyi planladığı kadının evlilik dışı bir ilişkisi olması ve bu ilişkiden hamile kalması Olgun için kabul edilebilecek bir durum değildir. Zehra’nın Mahur ile tanışmasını sağladığı için yaşananlardan Derya’nın sorumlu olduğunu düşünür ve “Gel lan buraya orospu. O kızı sen orospu ettin.” diyerek ona saldırır. Cinnet getirip etrafına da saldıran Olgun yakalanıp hapse atılır. O hapse girdiğinde Zehra depresyona girer ve eve kapanır. Olgun’a mektuplar yazarak kendini affettirmeye çalışır. Kendine bakmaz ve vücudu zayıf kalınca çocuğunu düşürür. Yaşadığı evlilik dışı ilişki ve sonrasında hamile kalması, Zehra için de kabul edilebilir bir durum değildir. Hastanede bir psikiyatrist ile konuşurken neler yaşadığını hatırlamadığı söyler ve “Sadece kirlendiğimi biliyorum.” diyerek namus kavramı bağlamında yaptıklarının yanlış olduğunu kabullenir. Kurduğu gelecek hayalleri Olgun ile uyuşmadığı için ondan uzaklaşan Zehra, kendi istediği hayatı yaşamaya çalışırken

karşılaştığı zorluklar ve toplumsal yaptırımlar sonucunda geldiği noktada, tek kurtuluşu Olgun ile evlenmekte bulur.

Yeşim Ustaoglu'nun Araf filminde, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet ilişkileri ve namus kavramı üzerinden erkeğin ve kadının toplumsal yeri ve görevleri, kadının cinsel özgürlüğünün kısıtlanması ve bir birey olarak kendi istediği hayatı yaşamasının önündeki engelleri eleştiren feminist bir anlatım kurulmuştur. Buna göre Zehra'nın kendisine dayatılandan farklı bir hayat yaşama çabasının onu getirdiği nokta ve yaşadığı sıkıntılar, feminizmin getirdiği eleştiriler ile örtüşmektedir.

4.2.5. Tereddüt filminin çözümlenmesi

4.2.5.1. Filmde açık bir şekilde yer alan siyasi ideolojiler

2016 yılında gösterime giren Tereddüt filminde, hayatları kesişen iki kadının; Şehnaz ve Elmas'ın hikayesi anlatılmaktadır. Filmde, bu çalışmada ele alınan siyasi ideolojilerden hiçbirine açık bir şekilde yer verilmemektedir.

4.2.5.2. Filmde yer alan çatışmalar ve filmin çözümlendiği kavram arasındaki ilişki

Tereddüt filmi bu çalışmada “toplumsal cinsiyet” kavramı ile çözümlenmektedir. Bunun nedeni, filmde öne çıkan çatışmaların toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden şekilleniyor olmasıdır. Filmde iki büyük çatışma iç içe geçmiştir. Bunlardan ilki Elmas'ın yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Küçük yaşta evlendirilen Elmas, kocası ve kaynanası ile birlikte yaşar. Kocasını onu cinsel ilişki kurmaya zorlar. Evin işlerini yapması ve hasta olan kaynanasına bakması beklenir. Yaşlılarının yaşadığı hayatı gören Elmas, içinden çıkamadığı bir hayata sıkışmış gibidir. Onu bu hayata, mahkeme kararı ile yaşını büyüterek evlendiren babası yollamıştır. Annesine kırgın olan Elmas, küçük kız kardeşinin de kendisi ile benzer bir hayata sahip olmasından korkar. Elmas'ın hayatındaki çatışma, bir gece kaynanası ve kocasının ölmesi ile farklı bir boyuta taşınır. Kaynanası yanlış dozda ilaç aldığı için, kocası da sobadan zehirlenerek hayatlarını kaybederler. Elmas ise balkona kilitlenmiş bir şekilde, soğuktan donmak üzereyken bulunur. Elmas'ın hayatı ile kesişen bir çatışmanın içinde olan Şehnaz, hastanede onunla ilgilenen psikiyatri doktorudur. Evli olan ve eşiyle beraber İstanbul'da yaşayan Şehnaz, İstanbul'dan çok da uzakta olmayan bir sahil kasabasına atanır. Hafta içi orada kalır, hafta sonu da İstanbul'a gelir. Eşinden uzaklaşması ile onun hakkındaki düşünceleri değişmeye başlar. İş yerindeki arkadaşı Umut ile yakınlaşır. Umut'un ona davranışları ile eşinin davranışları çok farklıdır. Bencil bir insan olan ve ilişkilerinde kendi istediği gibi davranan eşi Cem ile birlikte olmak, Şehnaz'ı mutlu etmez. İlişkisinin kendisini tatmin etmediğini anlar.

Cem’e ayrılmak istediği söylediğinde ise Cem bunu kabul etmez. Şehnaz’ı ne istediğini bilmemekle suçlar. Ona şiddet uygular. Evin salonundan çıkmasına izin vermez. Ona karşı koyan Şehnaz gitmeyi başaramaz. Sabah Cem’in uyuyor olmasından yararlanıp kaçır. Elmas ise küçük yaşta zorla evlendirilerek girdiği hayattan, yaşanan ölümlerle kurtulur. Ancak nasıl olduğu belirsiz ölümler konusunda şüpheli olarak görülür. Yaşadığı travmayı atlatamayan Elmas, çevresi ile iletişim kuramaz ve kendini savunamaz. Onun bu durumdan kurtulmasına Şehnaz yardım eder. Şehnaz da onunla ilgilenirken kendi hayatını ve ilişkisini tekrar değerlendirir. Bencil ve narsist bir insan olan eşiyle ilişkisinin kendisini mutlu ve tatmin etmediğini anlar. İki kadın birlikte, sıkıştıkları hayatlardan kurtulurken bu çatışmalar çözülür.

4.2.5.3. Filmin olay örgüsündeki çözümlemeyle ilgili bölümler

Filmin olay örgüsü içinde Şehnaz ve Elmas’ın hayatından sahneler paralel olarak görüntüye gelir. Şehnaz hastalarıyla, Elmas kendi evi ve kaynanasının evi ile ilgilenir. Ev işlerini yapan Elmas ayrıca hasta kaynanasının bakımını da yapar. Ona ilaçlarını verir, iğnesini yapar, yatmaktan kızaran yerlerine pudra sürer. Şehnaz yeni iş yerine alışmaya çalışırken iş arkadaşı Umut ile zaman geçirir.

Elmas evdeki işlerle ve kaynanası ile ilgilenirken dikkatini sıklıkla karşı komşularının kızı Asiye çeker. Asiye, Elmas’ın yaşında bir lise öğrencisidir. Dışarıda arkadaşları ile gezen, odasında müzik dinleyen ve dans eden, canının istediği gibi yaşayan Asiye’yi izleyen Elmas, ona imrenerek bakar.

İşten eve gelen kocası Elmas için bir manto almıştır. Elmas ayna karşısında bir tabureye çıkarak mantoyu dener. Manto ona çok uzun gelir. Kıyafet üzerinde, bir çocuk yetişkin bir insanın kıyafetlerini giymiş gibi büyük durur. Kocası mantonun omuzları ve beli oturduysa boyunun ayarlanabileceğini söyler. Gece Elmas ve kocası yatakta yatarken Elmas, sessizce ve defalarca “Allah’ım ne olur.” diye dua eder. Kocası başını okşayınca susar. Kocası bir süre okşamaya devam eder. Elmas gerilir, nefes alış veriş hızlanır. Kocası “Korkma, korkma benden ne olur.” der. Cinsel ilişki bittikten sonra karanlıkta yatak odasından çıkan Elmas zorlanarak yürür. Banyoya gidip acı içinde klozete oturur. İşerken acı çekmeye devam eder.

Başka bir gün kaynanası Elmas’tan kocasının dükkanına yemek götürmesini ve dönerken yufka almasını ister. Elmas dönüşte sahil kenarına gelir. Eğilip kumlara dokunur. Ferahlamış gibi nefes verir. Bir sigara yakar. Akşam beraber yemek yerken

kaynanası bir arkadaşının oğlundan, hayırsız olduğundan, çevresine borç yaptığından bahseder. Koca kendisinden de para aldığını söyler.

Kaynana: Ne? Unut sen o parayı.

Koca: Biliyorum.

Kaynana: Karısı da dört aylık hamileymiş. Duymadın mı?

Koca: Ben ne bileyim anne, ben Hüseyin'in çocuklarını mı sayıyorum?

Kaynana: Ayrarı yok içmeye. Ya rabbim sen bilirsin ya.

Bu konuşma sırasında masada gergin bakışmalar olur. Kaynana börek ve çayları getirmesi için Elmas'ı içeri yollar. İçeri giden Elmas kendi kendine söylenir. "Börek getir, çayları da dök. Zıkkım iç." der. O servisi hazırlarken içeridekiler konuşmaya devam eder. Kocası sesini Elmas'a duyurmamaya çalışır.

Kaynana: Yufkacıdan aldığı lor peyniri de böyle çıktı işte.

Koca: Anne sen niye Elmas'ı yolluyorsun lor almaya? Bana söyle, ben alayım lorunu.

Kaynana: Nasıl öğrenecek?

Koca: Ya öğrenir. Daha küçük. Söyle, bana söyle. Yumurtanı da alayım, lorunu da alayım. Her şeyini ben alayım. Yollama, kızı yollama.

Elmas börek ve çayları getirince susarlar. Yemekten sonra Elmas bulaşıkları yıkar. Evlerine geçerler. Gece yatakta oturan Elmas karanlıkta "Allah'ım ne olur gelmesin." diye sayıklayarak dua eder. Rüzgar artınca yerinden hızla kalkıp camı kapatır. Kocası yanına gelir ve cinsel ilişkiye girerler. İlişki sırasında çok zorlanan Elmas, çok fazla acı çeker. Kasılır ve inler. Acıdan nefessiz kalır. İlişkiden sonra kocası yanından kalkarken "Soba geçiyor, kömür at." der. Elmas yerinden zorla kalkarak sobaya kömür atar. Kocası içeri dönünce ona "Abdest al." der. Elmas zorla yürüyerek banyoya gider. Aynada kendine bakar. Yüzünde korku vardır. Banyonun camını kapatır. Ertesi sabah balkona çıkan Asiye, karşı balkonda Elmas'ı görür. Elmas yere çökmüş, titreyerek oturmaktadır. Yüzü bembeyazdır. Asiye ondan tepki almak için uğraşır. Alamayınca annesini çağırıp durumu anlatır. Polisler gelir. Elması taşıyarak götürürler. Elmas ambulansla hastaneye getirilir. Görevliler durumunu "18 yaşında kadın hasta, Tansiyon 9'a 6. Ateşi 35." olarak açıklar. Elmas kendinden geçmiş haldedir. Acildeki doktorlar Elmas ile ilgilenir. Daha sonra Elmas'ı Umut ve Şehnaz muayene ederler. İş çıkışında onun hakkında konuşurlar.

Şehnaz: Bu Elmas'ın durumu hakkında ne düşünüyorsun?

Umut: Elmas'ın durumu, kollarındaki ekimozlar dışında ben vücudunda darp izi görmedim.

Şehnaz: Yırtıklar.

Umut: Yırtıklar taze. Onlar geceki ilişkiden.

Şehnaz: Otopsi raporu ne zaman geliyor?

Umut: Valla ben tutanakla birlikte örnekleri yolladım. Ama gelmesi bir iki ayı bulur.

Şehnaz: Ne bir iki ayı? Bekletirler seni.

Umut: Ya, karbonmonoksit.

Şehnaz: Öyle mi diyorsun?

Umut: Bence öyle.

Daha sonra Şehnaz ve Elmas odada otururken konuşurlar.

Şehnaz: Kocanla kayınvalideni kaybettin. Korkmana gerek yok. Hatırlamayabilirsin. Kafan karışmış olabilir. İnsan zor durumlar yaşadığında zihni böyle oyunlar oynayabilir. Ama bundan korkmana gerek yok. Burada güvendesin. Ben sana yardım etmek için buradayım. Kendinden bahsetmek ister misin bana biraz? Baban ne iş yapıyor Elmas?

Elmas sinirlenerek yüksek sesle nefes almaya başlar.

Şehnaz: Peki kaç yıllık evlisin?

Elmas zorlanarak konuşur.

Elmas: İki. İki.

Şehnaz: İki.

Elmas: İki.

Şehnaz: İki yıl mı? İki ay mı?

Elmas: Yıl.

Şehnaz: Yıl. Peki. Kocan eve bakar mıydı? Cinselliğinizde...

Elmas onun sözünü keser.

Elmas: Konuşmam bunları. Günah.

Şehnaz: Tamam. Tamam, peki. Annen baban nerede Elmas, biliyor musun? Görüşüyor musun onlarla? Burada olduğundan haberleri var mı?

Elmas olumsuz anlamda kafasını sallar.

Şehnaz: Gelsinler mi? Görmek ister misin? Hı? Gelsinler mi?

Elmas: Annem gelsin. Babam gelmesin. Annem de gelmesin.

Şehnaz gece Cem ile yaşadığı eve gelir. Daha sonra gelen Cem ile yatağa geçerler. Şehnaz uyurken duyduğu çılgık sesleri ile uyanır. Yatakta yalnızdır. Odadan çıkar. Cem aşağıda oturmaktadır. Bilgisayarında şiddet içerikli pornografik görüntüler izlemektedir. Şehnaz onu görür. Yanına gelir. Bilgisayarı kapatıp kaldırır. Üzerine çıkar. Onu öper. Cem'in ellerini alıp kendi yüzüne ve göğüslerine koyar. Onu soyar. Cem, Şehnaz'ı yatırır. Çamaşırını çıkarır. Vajinal yolla cinsel ilişkiye girerler. Cem yaklaşık olarak otuz saniye sonra durur. Cinsel olarak boşalmış gibi sesler çıkarır. Şehnaz gergin bir yüzle ve ses çıkarmadan yatmaya devam eder. Mutsuz görünmektedir. Cem gider. Şehnaz kendine dokunur. Zevk alıyormuş gibi sesler çıkarır. Ancak bu uzun sürmez. Durur. Örtüyü başına çekip ağlamaya başlar.

Elmas hastanedeyken savcı ona sorular sormak için gelir.

Savcı: İfade verecek misin kızım? Elmas. Anahtarlar üzerinde bulundu, biliyorsun. Peki niye çıktın o gün balkona sen? Kocan kötü mü davrandı yoksa? Kayınvalidenin insülinini sen mi yapıyorsun? Komşulardan senin yaptığını söylediler, ve parmak izlerin bulundu iğnenin üzerinde ayrıca.

Elmas soğukta kalmış gibi titreyerek, başka bir yere bakarak oturur. Zorlukla konuşarak cevap verir.

Elmas: Ben yapıyorum.

Savcı: Peki o gün de sen mi yaptın?

Elmas: Hı hı. Hayır ben yapmadım.

Savcı: Seni kim kilitledi balkona? Kocan ölürken hiçbir ses duymadın mı?

Elmas cevap vermeden yatağa kapanır. Sinir krizi geçirir. Şehnaz gelir. Odadakileri çıkarır. Elmas'ı sakinleştirmek için uğraşır. Elmas ağlayarak konuşur.

Elmas: Neden geldi o adam? Niye soruyor onu bana, ne yapmışım ben? Çarşafı dümdüz yaptım. Böyle, böyle, böyle. Her yeri temizledim. Dümdüz yaptım. Böyle, böyle, böyle. Kokuyor. Çok kokuyor. İkisi de çok kokuyor. Para vermiyor. Yapmayayım diye. Sidikli diyor. Büyü yaptırıyor.

Şehnaz ona bir peçete verir. Annesinin orada olduğunu söyler, onu görmeyi isteyip istemediğini sorar. Elmas olumsuz anlamda başını sallar.

Umut ve Şehnaz deniz kenarında gezerken Elmas'tan bahsederler.

Şehnaz: Elmas o sabah, gerçekten kaynanasını ziyaret etmiş olamaz mı? Yani sen inanıyor musun böyle bir şeye?

Umut: Deliller aleyhine. Ama pekala kaynana da panikleyip, yanlış doz basmış olabilir kendine. Sonrası kolay zaten.

Şehnaz: Bazen çok küçük görünüyor gözüme. Çocuk gibi.

Bir görüşme sırasında Elmas ve Şehnaz, Elmas'ın gördüğü bir rüyayı konuşurlar. Rüyasında Elmas, küçük kız kardeşi ile oynarken annesi Elmas'ın ağlamasına neden olur.

Şehnaz: Kapat gözlerini. Ne ağlatıyor seni Elmas böyle? Hı? Niye ağlıyorsun böyle? Kim ağlatıyor seni?

Elmas: Annem.

Şehnaz: Annen. Ne yaptı annen sana? Ne oldu?

Elmas: Ölmüşüm, ölmüşüm ben. Öldün dedi. Öldüğümü söyledi. Vur dedi. Buradan çıksın dedi.

Şehnaz: Nasıl geldin sen buraya peki? Ne oldu da buraya geldin?

Elmas: Her şeyi yaptım. Dediği her şeyi yaptım. Her yeri topladım, her sabah. Dümdüz yaptım çarşafı, dümdüz yaptım. Her sabah. Babam yüzüme bakmaz oldu. Çok günah işledim ben herhalde. Hep çok aptal olduğumu düşündüm. Yoksa niye göndersinler beni. Niye yapsınlar?

Şehnaz: Ne oldu, nasıl oldu da geldin buraya Elmas? Hı? Nasıl geldin bu battaniyenin üzerine?

Elmas: 13 yaşındaydım. Okuldan dönmüştüm eve. Çok üşümüştüm. Koştum, eve koştum. Sobanın yanına gittim, ısınmak için gittim. Annem fasulye kırıyordu.

Elmas parmaklarını birbirine kenetleyip sıkır, bir şeyler kırarmış gibi yapar.

Elmas: Sonra dedi, sobanın yanına otur dedi, artık okula gitmeyecekmişim. Okul yok dedi. Öyle karar almışlar babamla, evlenecekmişim. İyi bir kısmet dedi. Sıkıntı çekmezsin dedi. Kırdı fasulyeleri, kırdı, tek tek kırdı. Bir kez olsun yüzüme bakmadı. Devam etti fasulyeleri kırmayla. Bakmadı bana. Bana bakmadı, bir kez bakmadı.

Şehnaz, eşyalar ile bir oyun kurarak Elmas'ın duygularını anlatmasına yardımcı olur. Elmas, annesi ve kardeşi için ofisten birer eşya seçerler ve onları konuştururlar.

Şehnaz: Onu da koy bakalım. Elmas'ın arkasına geç şimdi. Sen gel sandalyenin arkasına. Bak bu Elmas, bu da Elmas'ın annesi. Konuştur bakalım Elmas'ı. Ses ver ona. Ne demek ister annesine? Bak Elmas'ın annesi yüzüne bakıyor. Hı? Elmas ne söylemek ister ona? Dök bakalım içini. Konuştur Elmas'ı. Hadi. Ne söylemek istiyor Elmas annesine?
Elmas: Anne. Anne.

Elmas bağırmaya başlar.

Elmas: Niye izin verdin gitmeme? Konuş.
Şehnaz: Geç bakalım arkasına annesinin, arkasına geç bakalım. Annesi konuşsun. Ne diyor Elmas'a? Elmas konuşmasını istiyor annesinin. Ne diyor Elmas'ın annesi?

Elmas sandalyenin arkasına geçer ama bir şey söylemez.

Şehnaz: Gel, geç buraya tekrar.

Elmas eski yerine gelir.

Şehnaz: Biraz daha dök içini bakalım.
Elmas: Anne, niye bir şey söylemedin? Niye gönderdin beni? Nasıl uyudun o gece? Konuş. Konuşacaksın.
Şehnaz: Gel bakalım, konuşsun Elmas'ın annesi biraz. Hadi bakalım. Bak Elmas'ın annesi de mi ağlıyor acaba. O da mı ağlıyor acaba? Ne söylemek istiyor kızına?

Elmas diğer tarafa geçer. Anne ve kız arasında yer değiştirir.

Elmas: Elmas, Elmas.
Elmas: Anne, geleyim mi ben?
Elmas: Gel tabi kızım, gel.
Elmas: Geleyim mi anne?
Elmas: Gel kızım, sen ne yapacaksın oralarda zaten? Gel.
Elmas: Anne. Babam? O ne olacak? Ne diyecek bana?
Elmas: Ne diyecek kızım baban? Ne diyecek baban? Gel sen, gel. Bir şey demez o.
Elmas: Anne, sakın, kardeşimi, sakın. Olmaz o. Kardeşime dikkat ediyor musun? Bak, iyi bak ona. Sakın. Konuş. İyi bakıyor musun ona?
Elmas: Merak etme kızım. Kardeşin. Kardeşin olmayacak öyle. Korkma sen. Sen içini ferah tut.
Elmas: Anne.

Elmas yere oturur. Görüşme biter.

Umut ve Şehnaz, Umut'un evinin önünde sahildeki dalgaları izlerler. Rüzgarla beraber dalgalar kayaların üzerini aşar. Oraya koşup dalgalardan gelen sularla ıslanırlar. Birbirlerine sarılırlar. İçeri girerler. Sevişmeye başlarlar. Cem ile Şehnaz arasındakine göre daha sakın bir sevişme yaşanır. Umut, Şehnaz'a oral seks yaparken Şehnaz boşalır. Sarılırlar.

Hastanenin radyoloji servisinde Elmas'ın el röntgeni çekilir. Elmas, Şehnaz'ın odasında otururken öncekine göre daha iyi görünmektedir. Konuşurlar.

Şehnaz: Kaç yaşındasın Elmas?
Elmas: 18.
Şehnaz: Bu elimdeki rapor daha küçük olduğunu söylüyor ama. Hangisine inanmam lazım, sen söyle hadi bana. Hı? Doğumda mı öyle yazıldı?

Elmas cevap vermez.

Şehnaz: Elmas. Yaşın eğer gerçekten küçükse bu sana çok yardım edecek.
Elmas: Öyle değil.
Şehnaz: Öyle Elmas.
Elmas: Doğumdan değil.
Şehnaz: Ne zaman peki? Ne zaman öyle yazıldı? Hadi söyle. Korkma söyle.
Elmas: Söyleyemem.
Şehnaz: Neden?
Elmas: Yemin ettim.
Şehnaz: Söylememen için yemin mi ettin? Kim yemin ettirdi?
Elmas: Babam.
Şehnaz: Peki. Doğumda yazılmadıysa doğumdan sonra öyle yazıldı o zaman? Evlenmeden önce mi öyle yazıldı acaba? Öyle olabilir mi? Nasıl oldu bu? Kim yaptı?
Elmas: Babam.
Şehnaz: Nasıl yaptı?
Elmas: Mahkemeye çıktım.
Şehnaz: Ne oldu mahkemede, hatırlıyor musun? Ne dediler sana? Ne sordular? Ne söyledin?
Elmas: Bak, ben yalan söylemedim. Benim hiçbir kabahatim yok. Ben mahkemeye falan, hiçbir şeye çıkmak istemiyorum. Buradan defolup gitmek istiyorum. Ben yalan söylemedim.
Şehnaz: Söylemedin. Sen bunun için mahkemeye çıkmayacaksın.
Elmas: Çıkmayacağım.
Şehnaz: Evet. Senin bir suçun yok. Tamam. Korkma. Hadi bana evliliğinizden bahset biraz.
Elmas: Neyini anlatacağım?
Şehnaz: Nasıl biriydi kocan? Sana iyi davranır mıydı? Ne hissediyordun?
Elmas: Sığıntıydım. Duvarlar, duvarlar üstüme üstüme gelirdi. Nefes alamazdım. Dua ederdim, Allah'ım ne olur gelmesin, bugün gelmesin, ne olur gelmesin. Ben de kokmaya başladım. Kanadı altım, kanadı, kanadı, kanadı.

Elmas elindeki saat ile bacak arasına vurmaya başlar. Şehnaz ellerini tutup ona engel olur. Elindeki saati alıp masaya koyar.

Şehnaz: Hadi bana o geceden bahset.
Elmas: Bak, ben hiçbir şey bilmiyorum. Hiçbir şey hatırlamıyorum. Bana Allah aşkına sorma şunu.
Şehnaz: Fırtına vardı. Fırtınayı hatırlıyor musun? Fırtına vardı o gece. Hatırlıyor musun fırtınayı?
Elmas: Fırtına vardı.
Şehnaz: Evet.
Elmas: Fırtına vardı.
Şehnaz: Ne gördün Elmas? Hadi anlat bana.

Elmas, o gece yataktan kalkıp camı kapattığı anı hatırlar. “Soğuk.” der. Balkonda donmak üzereyken kuş sesleri duyar. Şehnaz ne gördüğünü sorar. Elmas “Geldi” der. Ellerini yumruk yapıp, kurtulmaya çalışır gibi havada sallar.

Elmas: Pençeleri ile kollarımı tuttu. Kalktım.
Şehnaz: Nereye?
Elmas: Sobaya. Sobaya gidiyorum. Belim ağrıyor. Belim. Kömür. Banyo. Banyoya gidiyorum. Abdest alacağım.
Şehnaz: Ne gördün Elmas orada? Hı? Ne görüyorsun orada?
Elmas: Bakıyor. Kıpırmızı. Korkuyorum.
Şehnaz: Kim o Elmas?
Elmas: Orada. O.
Şehnaz: Kim o? Kocan olabilir mi acaba?
Elmas: Ama, ancak öyle üstüme diye korkuyorum. Kaçtım ben. Allah'ım affet. Allah'ım affet. Allah'ım affet. Balkona kaçıyorum. Allah'ım affet, ne olur affet Allah'ım.
Şehnaz: Sakin ol.
Elmas: Allah'ım affet. Allah'ım affet. Günahlarımı affet Allah'ım.

Şehnaz evde, pencereden dışarıya, dalgalara uzun süre bakar. Gece, karabasana benzeyen, yüzü görünmeyen bir adamın, bir kedinin olduğu kabustan nefesi kesilerek uyanır. Cem ile yaşadığı eve gelir. Yemek yerler. Aralarında büyük ve sessiz bir gerginlik vardır. Cem tabağını önce bitirir. Kalkarken Şehnaz'ın dolu tabağına da alıp götürür. Çöpe dökecekken Şehnaz sinirle kalkar. Tabakları onun elinden alıp yere atar.

Şehnaz: Kes artık. Tamam. Yeter ya. Yeter tamam.

Cem: Neymiş keseceğim?

Şehnaz: Şu oyunu kes artık.

Cem: Oyun oynayan sensin.

Şehnaz: Ben oyun falan oynamıyorum.

Cem: Fırtına gecesi...

Şehnaz: Ne fırtınası ya, ne fırtınası?

İtişirler.

Şehnaz: Yaklaşma bana, gelme. Tamam. Tamam bitti. Bitti. Zamanı geldi artık. Tamam mı? Duydun beni. Anladın ne demek iste...

Cem onu kuvvetlice iter.

Cem: Hayal kırıklığı. Hiç bir farkın yokmuş. Bunu anladım.

Şehnaz da onu iter.

Şehnaz: Sadece senin hayal kırıklığın mı ha? Ben ne olacağım ya? Ben ne olacağım? Ben ne yapayım? Orospun mu olayım ben senin, kölen mi olayım?

Cem: Bu dediklerin hiçbir şey ifade etmiyor bana.

Şehnaz: Her şey senin yörüngende dönmüyor.

Cem: Ha. Yeni bir yörünge mi buldun?

Şehnaz: Bak yine aynı şeyi yapıyorsun ya. Aynı şeyi yapıyorsun yine.

Cem: Ne yapmamı istiyorsun?

Şehnaz: Sen ne zaman gerçekten seveceksin ya? Ha?

Cem: Sevilmedim mavalı atma bana, lütfen.

Şehnaz: Keşke sevseydin. Keşke kendi bedenini sevdiğin kadar beni sevseydin.

Cem, Şehnaz'ın kafasına vurur.

Cem: Siktir git Şehnaz. Bak elimden bir kaza çıkmadan çık git buradan.

Şehnaz onu itip gitmeye çalışır. Cem onun başını yakalayıp sıkıca tutar.

Şehnaz: Bırak.

Cem: Hiçbir yere gitmiyorsun. Ne sen, ne ben. Kimse çıkmıyor bu kapıdan.

Cem, Şehnaz'ı salonun ortasına fırlatır. Şehnaz kaçmaya çalışır. Cem onu tutup geri fırlatmaya devam eder.

Şehnaz: Senden nefret ediyorum. Senden nefret ediyorum. Nefret ediyorum senden. Sen bana vuramazsın. Sen bana vuramazsın.

Cem onun boğazını sıkar.

Şehnaz: Sen bana vuramazsın.

Cem: Ben sana ne dedim? Ha. Ben sana ne dedim? Burada kalacaksın dedim sana.

Şehnaz: Kalmayacağım.
Cem: Hiçbir yere gitmiyorsun.
Şehnaz: Kalmayacağım.
Cem: Hiçbir yere gitmiyorsun.

Şehnaz çılgılık atmaya başlar. “Kalmayacağım.” der. Cem’e vurmaya çalışır. Cem onu tutup tekrar salonun köşesine atmak için uğraşır. İkisi de yorulur. Zaman geçer. Dışarısı aydınlanmaya başlar. Şehnaz yavaş hareketlerle uzaklaşmaya çalışır. Cem onu tutar. Hava daha çok aydınlanır. Cem uyumuştur. Şehnaz zorlanarak ve çok yavaş hareketlerle çıkar. Arabada ağlayarak uzaklaşır.

4.2.5.4. Filmin çözümlemeye ilgili teknik özellikleri

Teknik olarak klasik bir anlatı yapısına sahip Tereddüt filmi, odağına iki karakteri almaktadır. Elmas ve Şehnaz’ın hikayelerini anlatan filmde kullanılan teknik anlatı araçları, filmin hikayesinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

4.2.5.5. Bağlamsal olarak ilgili alanyazın

Bağlamsal olarak Tereddüt filmi, Türkiye’de yaşanan çocuk yaşta evlilikler ve kadınların maruz kaldığı aile içinde şiddet ile ilgilidir. Çocuk yaşta evlilikler; erken evlilik ve zorla evlilikler ile birlikte değerlendirilebilir. Buna göre çocuk yaşta evlilikler “eşlerden en az birinin 18 yaşından küçük olduğu resmi nikâh ya da dini nikâh ile gerçekleşen” evlilikleri; erken evlilikler “tarafardan en az birinin 18 yaşından küçük olduğu yada 18 yaşından büyük olsalar da eşlerin fiziksel, duygusal, cinsel ve psikolojik gelişim düzeyleri ve yaşam seçenekleri hakkında bilgi eksikliği gibi nedenler ile rıza göstermeye hazır olmadığı” evlilikleri; zorla evlilikler ise “iki kişiden birinin ya da her ikisinin tam ve özgür rızası ile gerçekleşmeyen” evlilikleri ifade etmektedir (Ergöçmen, Keskin ve Yüksel-Kaptanoğlu, 2020, s. 13). 2020 yılında yayınlanan *Türkiye’de Çocuk Yaşta Erken ve Zorla Evlilikler: 1993-2018 Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırmaları Veri Analizi Raporu*’na göre, Türkiye’de 20-24 yaş grubu kadınlarda, 18 yaşından önce evlenme oranı yüzde 14,7, 15 yaşından önce evlenme oranı yüzde 2,0; daha geniş kapsamlı olarak 20-49 yaş grubu kadınlar arasında 18 yaşından önce evlenme oranı yüzde 19,9, 15 yaşından önce evlenme oranı yüzde 3,6’dır. 20-24 yaş grubundaki kadınlar arasında 18 yaşından önce evlenenlerin oranı 1993 ve 2008 yılları arasında azalma gösterse de bu azalma, 2008 ve 2018 yılları arasında devam etmemiştir (Ergöçmen, Keskin ve Yüksel-Kaptanoğlu, 2020, s. 27, 51). Kadınların aile içinde maruz kaldığı şiddetin en sık karşılaşılan şekli, eşleri ya da birlikte oldukları erkekler tarafından uygulanan şiddettir (Yüksel-Kaptanoğlu ve Çavlin, 2015, s. 82). Aile içindeki bu şiddet,

çeşitli şekillerde olabilmektedir. Buna göre "yetersiz fiziksel ve duygusal ilgi" anlamına gele ihmal, "sevgi, sempati ve anlayış görememe" anlamına gelen duygusal-psikolojik şiddet, "aşağılama, küçümseme, sindirme, bezdirme ve tehdit" gibi eylemlerden oluşan sözel şiddet, "yaralama, dövme, yakma, itip kakma ve tokatlama" gibi eylemlerden oluşan fiziksel şiddet ve "fiziksel şiddetin bir üst boyutu olan ensest, tecavüz ve fahişeliğe zorlanma" benzeri eylemlerden oluşan cinsel şiddet gibi aile içi şiddet türleri bulunmaktadır (Yıldırım, 1998, s. 28). 2015 yılında yayınlanan *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması Raporu*’na göre Türkiye’de, “ülke genelinde kadınların maruz kaldıkları şiddet yaygın bir biçimde” yaşanmaktadır. Buna göre Türkiye’de evlenmiş kadınların yüzde 44’ü eşlerinin ya da birlikte oldukları erkeklerin “korkutma, tehdit, küfür, hakaret ve aşağılama gibi duygusal şiddet/istismar konusu olacak” davranışlarına maruz kalmış, yüzde 36’sı “yaşamlarının herhangi bir döneminde eşleri ya da birlikte oldukları erkeklerin fiziksel” şiddetine, yüzde 12’si ise “cinsel şiddetine” maruz kalmış, kadınların yüzde 38’i “yaşamlarının herhangi bir döneminde fiziksel ve/veya cinsel şiddetten birine” maruz kalmıştır (Yüksel-Kaptanoğlu, Çavlin ve Ergöçmen, 2015, s. 325-326).

4.2.5.6. Filmin çözümülenmesi

Kadına yönelik aile içi şiddet ve çocuk yaşta zorla evlilik, Tereddüt filmindeki çatışmaları belirlemektedir. Elmas 13 yaşındayken babası tarafından mahkeme kararı ile yaşı büyütülür ve kendisinden yaşça çok büyük bir erkekle zorla evlendirilir. Buna göre daha 13 yaşındayken kendi ailesi içinde yetersiz fiziksel ve duygusal ilgi görme, sevgi, sempati ve anlayış görememe, duygusal ve psikolojik şiddete maruz kalma gibi aile içi şiddet unsurlarının mağduru olmuştur. Zorla evlendirilip dahil edildiği aile içinde bu şiddet unsurları Elmas’ın hayatında olmaya devam eder. İstemediği halde kayınvalidesine hizmet etmek zorunda kalır. Hasta olan kayınvalidesinin ev işlerini yapar, bakımıyla ilgilenir. Kayınvalidesi ona taleplerini, Elmas yanında kendisi için ücretli olarak çalışan biriymiş gibi teklifsiz şekilde iletir. İhmal ile duygusal ve psikolojik şiddetin yanında Elmas, eşi tarafından cinsel ilişkiye zorlanarak cinsel şiddete de maruz bırakılır. Elmas’ın tek başına alışverişe gitmek için yaşının küçük olduğunu düşünen eşi, buna rağmen onu sıklıkla cinsel ilişki kurmak için zorlamaktadır. Elmas’a göre farklı bir sosyoekonomik konumda olan Şehnaz, iş için farklı bir ilçeye taşındıktan sonra eşiyle arasındaki sorunları fark etmeye başlar. Eşi ile iletişim kurmaya çalışır ancak yetersiz fiziksel ve duygusal ilgiyle karşılaşır. Cinsel ilişki sırasında eşi boşaldığı halde Şehnaz cinsel doyuma

ulaşamaz. Eşi onun bu sıkıntısı ile ilgilenmez. şehnaz bu konuda sempati ve anlayış göremez. Eşinden uzaklaşmaya ve ondan ayrılmaya çalıştığı zaman ise önce aşağılama, kmsemi ve tehdit ile karşılaşır. Daha sonra aralarındaki sıkıntı artar ve şehnaz darp edilerek fiziksel şiddete maruz kalır, aynı zamanda rızası dışında alıkonulur.

Yeşim Ustaoglu'nun Tereddüt filminde, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinden kadınların maruz kaldıkları aile içi şiddeti ve ocuk yaşta zorla evlendirilme durumunu eleştiren feminist bir anlatım kurulmuştur. Feminizm siyasi ideolojisi “farklı kültür ve zamanlarda baskının derecesi değişse de bütün toplumlarda erkeklerin kadınlar üzerinde hakimiyet kurduğu” düşüncesine dayanarak “kadınları özgürleştirmeyi” ve onları “ataerkil baskıdan” kurtarmayı hedeflemektedir. Buna göre filmde Elmas ve şehnaz'ın yaşadığı sıkıntılar, kendi arzuları dışında yapmak zorunda bırakıldıkları şeyler, maruz kaldıkları her türlü aile içi şiddet, feminizmin getirdiği eleştiriler ile örtüşmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu çalışmada, sinemada ideolojik çözümleme ve *auteur* yaklaşım arasındaki ilişki bağlamında “Türk sinemasındaki *auteur* yönetmenlerin filmlerini inceleyip bu filmlerdeki siyasi ideolojilerle ilgili içerikleri çözümleyerek ortaya çıkarmak” amaçlanmıştır. Bunun için Derviş Zaim’in ve Yeşim Ustaoglu’nun filmleri ele alınmıştır. Yönetmenlerin filmleri çözümlenirken önce filmlerde siyasi ideolojilerin açık bir şekilde ele alınıp alınmadığı incelenmiştir. Daha sonra filmler, siyasi ideolojilerle ilişkili kavramlar üzerinden çözümlenmiştir.

Örnekleme yer alan filmlerin yalnızca ikisinde bir siyasi ideolojinin adı açık bir şekilde geçmektedir. Bunlardan ilki Derviş Zaim’in *Filler ve Çimen* filmidir. Bu filmde liberalizm siyasi ideolojisinden, karakterlerden biri olan Aziz Bebek ile ilgili olarak bahsedilmektedir. Devlet bakanı olan ve bu görevin ona verdiği gücü yasa dışı işlere karışıp kendi çıkarlarına ulaşmak için kullanan Bebek, “Liberal Paylaşımçı Girişim” isimli bir oluşum ile ilişkilidir. Bu oluşum, Bebek’in seçim kampanyalarını yürütmektedir. Bir siyasi ideolojiden açıkça söz edilen diğer film, Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* filmidir. Bu filmde komünizm siyasi ideolojisinden bahsedilmektedir. Filmdeki bazı karakterlerin komünizm ile ilgili düşünceleri, kullanılan diyaloglarda yer almaktadır. Ancak bu iki filmde de sözü edilen siyasi ideolojiler, filmlerin çatışmalarını ve olay örgülerinin gelişimlerini belirleyecek şekilde ele alınmamaktadır. Bu bağlamda filmlerde bu siyasi ideolojilerden sadece bahsedilmektedir. Filmlerin anlatımlarını ise başka siyasi ideolojiler yönlendirmektedir. Buna göre incelenen yönetmenlerin ele alınan filmlerinde, Gianetti’nin tanımladığı ideolojik açıklık derecelerine göre *açık* (explicit) olarak ideolojik bir film bulunmamaktadır. Filmlerdeki siyasi ideolojik içerikler, ideolojik açıklık derecelerine göre *örtük* (implicit) olarak yer almaktadır ve bu örtük içerikler, çalışmada siyasi ideolojilerle ilişkilendirilen kavramlar üzerinden çözümlenmektedir.

Derviş Zaim’in *Filler ve Çimen* filmi, “devlet” kavramı bağlamında çözümlenmiş; filmde devlet görevlileri üzerinden devletin eleştirildiği, anarşizm siyasi ideolojisine uygun bir anlatım olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmenin *Devir ve Balık* filmleri, “doğa” kavramı üzerinden çözümlenmiş; bu filmlerde insanın doğa ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan sorunları ele alan, çevrecilik siyasi ideolojisi üzerinden şekillendirilmiş anlatımlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. *Çamur* filmi ile *Gölgeler ve Suretler* filmi,

“millet” kavramı bağlamında çözümlenmiş; bu filmlerde etnik ve dışlayıcı milliyetçilikleri eleştiren anlatımlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Gölgeler ve Suretler filminde ayrıca “insan doğası” kavramına önemli ölçüde yer verilmiş, kavram muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun bir şekilde ele alınmıştır. İnsan doğası kavramı, Zaim’in filmlerinde sıklıkla yer almaktadır. Yönetmenin Nokta ve Rüya filmleri, “insan doğası” kavramı üzerinden çözümlenmiş; bu filmlerde insan doğasının güvenilmezliği düşüncesi ile şekillenen ve muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun anlatımlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Derviş Zaim’in filmleri çözümlenirken, iki filmde hangi siyasi ideolojilerin desteklendiği ya da eleştirildiği konusunda belirsizlik olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmenin Tabutta Rövaşata filmi “özgürlük” kavramı bağlamında çözümlenmiş, filmde neo-liberal ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerini eleştiren bir anlatım olduğu ortaya konmuştur. Modern liberalizmin ve tek millet muhafazakarlığının sosyal devlet ile refah devleti yaklaşımlarını eleştiren neo-liberalizm ve Yeni Sağ siyasi ideolojileri, 1980’lerden itibaren Türkiye’de etkili olmaya başlamıştır. Sokakta yaşayan ve soğuktan korunmak için araba çalan Mahsun karakterinin karşılaştığı sıkıntılar, Türkiye’de yaşanan neo-liberal değişiklikler ile sosyal devlet anlayışının değişmesi ve gerilemesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda sosyal devlet anlayışının gerilemesine yönelik bu eleştirinin, modern liberalizm ya da geleneksel bir muhafazakarlık türü olan tek millet muhafazakarlığı siyasi ideolojilerinden birine dayandırılarak oluşturulduğu söylenebilir. Ancak filmdeki bu eleştirel bakış açısının hangi siyasi ideolojiye ya da ideolojilere dayanarak oluşturulduğu, filmin anlatımından yola çıkarak belirlenememiştir. Cenneti Beklerken filmi ise “otorite” kavramı üzerinden çözümlenmiş; filmde karizmatik otoriteyi ve zora dayalı meşru olmayan otoriteyi eleştiren bir anlatım olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda geçen hikayede, bir şehzadenin çıkardığı isyan ile karışan Anadolu’da halk, var olan iktidarı ve otoriteyi savunanlar ile ona alternatif oluşturmaya çalışan isyancı şehzade arasında ikiye bölünmüştür. Bu iki grup arasında yaşanan çatışmalarda hayatta kalmaya çalışan filmin ana karakteri Eflatun, iki otorite adayı arasında tercih yapmaz, ancak ikisi tarafından da ölümle tehdit edilir ve zorla alıkonulur. İsyancı Şehzade Danyal, Mehdi’nin kendisine rüyasında görünerek iktidarı vadettiğini iddia eder ve böylece karizmatik bir otorite adayı olarak var olmaya çalışır. Aynı zamanda padişahın ve Danyal’ın taraftarları arasında süren çatışma, zora dayalı bir iktidar çabasının göstergesidir. Filmin ana çatışmasını belirleyen otorite

kavramı, bu çalışmada faşizm siyasi ideolojisi ile birlikte ele alınmıştır. Ancak faşizm, bir 20. yüzyıl siyasi ideolojisidir. Cenneti Beklerken filminin hikayesi ise 17. yüzyılda geçmektedir. Bu nedenle filmin siyasi ideolojik içeriğinin getirdiği eleştirinin, hikayesinin geçtiği döneme değil gösterime girdiği döneme dair sembolik bir anlatım olarak değerlendirilebileceği düşünülmüş, ancak filmin hikayesinde böyle bir değerlendirmeyi destekleyecek anlatımlar bulunamamıştır. Bu nedenle tekil olarak çözümlendiğinde, filmde hangi siyasi ideolojinin ele alındığı anlaşılamamıştır.

Çalışmada ayrıca yönetmenlerin filmografilerine bütünlüklü bir şekilde bakılarak yapılacak toplu değerlendirmenin, ele alınan filmleri tekil olarak incelemekten daha farklı sonuçlara ulaşmayı mümkün kılabileceği ifade edilmiştir. Bu bağlamda Derviş Zaim'in ele alınan tüm filmleri birlikte incelendiğinde, bir filmde (Tabutta Rövaşata) neo-liberalizm ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerinin; iki filmde ise (Çamur, Gölge ve Suretler) milliyetçilik siyasi ideolojisinin eleştirildiği görülmektedir. Yönetmenin filmografisinde ayrıca bir filmde (Filler ve Çimen) anarşizm siyasi ideolojisini; iki filmde (Devir, Balık) çevrecilik siyasi ideolojisini; üç filmde ise (Nokta, Gölge ve Suretler, Rüya) muhafazakarlık siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar bulunmaktadır. Buna göre, Derviş Zaim'in filmlerindeki anlatımlarda en çok desteklenen siyasi ideoloji muhafazakarlıktır. Yönetmenin filmografisi bir bütün olarak değerlendirildiğinde ulaşılan bu sonuçlar göz önünde bulundurularak Cenneti Beklerken filmi tekrar ele alındığında; Eflatun'un karizmatik ve zora dayalı, meşru olmayan iki otorite arasında taraf tutmaması, halkın kendi tercihi yapması için sadece Şehzade Danyal'ın hikayesini anlatması ama onu savunmaması, geleneksel otoritenin kendi yolunu bulmasını beklemesi; muhafazakarlık siyasi ideolojini destekleyen anlatımlar olarak değerlendirilebilir. Düşünce ve inançlara göre değil de kişilere göre ortaya çıkan karizmatik otorite ile güce ve zora dayalı meşru olmayan otoriteden farklı olarak; geleneksel otorite, “çok uzun zamandır varlığını koruyan geleneklerin kutsallığına ve bu geleneklere göre iktidarı kullananların meşru olduğu düşüncesine (Weber, 2005, s. 40)” dayanmaktadır. Geleneksel otoritenin bu yapısı, muhafazakarlığın savunduğu değişime karşı direnç, geleneğe saygı gibi düşünceler ile benzeşmektedir. Muhafazakarlık, geçmişin kurumlarının ve uygulamalarının geçen zaman ile sınıdığını, bu nedenle insanların yararı ve gelecek nesiller için muhafaza edilmeleri gerektiğini savunmaktadır. Cenneti Beklerken filminde var olan iktidarın otoritesini koruması, çıkan isyan ile otoritenin hızlı bir şekilde el değiştirmesi mümkün iken filmin anlatısının bu yönde

gelişmemesi, muhafazakarlığın toplumsal değişimin yavaş gerçekleşmesi gerektiği düşüncesi ile örtüşmektedir. Bu bağlamda film, uzun zamandır etkili olan geleneklere dayanan otoritenin varlığını korumasını ve el değiştirmemesini anlatan olay örgüsüyle muhafazakarlık siyasi ideolojisini desteklemektedir. Tabutta Rövaşata filminin tekil olarak çözümlenmesinde ortaya çıkan belirsizlik; filmdeki neo-liberalizm ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerini eleştiren anlatımların, modern liberalizm ya da geleneksel muhafazakarlık siyasi ideolojilerinden hangisine dayanarak oluşturulduğu belirsizliği ise film, yönetmenin filmografisinde etkili olan muhafazakarlık siyasi ideolojisi bağlamında ele alındığında çözümlenmektedir. Geleneksel bir muhafazakarlık türü olan tek millet muhafazakarlığı, bir toplumda “zengin ve güçlü olanların, bu ayrıcalıklı durumlarından ötürü fakirlere ya da kötü durumda olanlara karşı sorumlulukları olduğu (Heywood, 2019, s. 108)” düşüncesine dayanmaktadır ve bu bağlamda sosyal devlet anlayışına önem vermektedir. Tabutta Rövaşata filminde sosyal devlet anlayışının gerilemesi üzerinden getirilen neo-liberalizm ve Yeni Sağ siyasi ideolojilerinin eleştirileri, bu bağlamda muhafazakarlık siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar olarak değerlendirilebilir.

Derviş Zaim’in filmlerinde kullanılan teknikler ile ilgili olarak, bu çalışmada yapılan çözümlemeyi destekleyecek anlamlı sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre, filmlerinde geleneksel el sanatlarına yer veren yönetmen, önce anlatının bir parçası olarak Filler ve Çimen filminde ebru sanatını icra eden bir karaktere yer vermiştir. Daha sonraki filmlerinin bazılarında ise geleneksel el sanatları, filmlerin teknik özelliklerini etkilemiştir. Cenneti Beklerken filminde minyatür, Nokta filminde hat, Gölgeler ve Suretler filminde ise gölge oyunu gibi geleneksel sanatlar, filmlerin ışık ve kurgu gibi teknik özelliklerini şekillendirmiştir. Filmografisine genel olarak bakıldığında çoğunlukla muhafazakarlık siyasi ideolojisini destekleyen anlatılar oluşturan yönetmenin filmlerindeki teknik özellikleri geleneksel el sanatlarının etkilemesi, muhafazakarlığın geleneğe önem veren yapısı ile örtüşmektedir.

Yeşim Ustaoglu’nun Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken filmleri “millet” kavramı üzerinden çözümlenmiş; bu filmlerde etnik ve dışlayıcı milliyetçilikleri eleştiren anlatımlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmenin Pandora’nın Kutusu, Araf ve Tereddüt filmleri, “toplumsal cinsiyet” kavramı üzerinden çözümlenmiş; bu filmlerde Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak bireylerin yaşadığı sıkıntıları, namus kavramı üzerinden dayatılan erkeğin ve kadının toplumsal yerini ve görevlerini, kadının cinsel özgürlüğünün kısıtlanmasını, kadınların maruz kaldıkları aile içi şiddeti ve

çocuk yaşta zorla evlendirilme durumunu eleştiren feminist anlatımlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yeşim Ustaoglu'nun bu çalışmada ele alınan tüm filmleri birlikte incelendiğinde, iki filmde (Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken) milliyetçilik siyasi ideolojisinin eleştirildiği görülmektedir. Yönetmenin filmografisindeki diğer üç filmde (Pandora'nın Kutusu, Araf, Tereddüt) ise feminizm siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar bulunmaktadır. Buna göre, Yeşim Ustaoglu'nun filmlerindeki anlatımlarda desteklenen tek siyasi ideoloji feminizmdir. Yönetmenin filmografisi bir bütün olarak değerlendirildiğinde ulaşılan bu sonuçlar göz önünde bulundurularak diğer iki filmi tekrar incelendiğinde, feminizm siyasi ideolojisinin getirdiği eleştirileri destekleyen karakter gelişimlerine ve sahneler rastlanmaktadır. Buna göre, Bulutları Beklerken filminde; çevresi ile iyi geçinen, ablasının bakımını yapan, komşu çocukları ile ilgilenen Ayşe, “duygusalılık, merhamet, başkaları için fedakarlık yapmak, uyumlu ve itaatkar olmak” gibi kadınlara atfedilen değerlere sahip olduğu için yaşadığı toplumda kabul görmektedir. Ancak Ayşe, farklı davranmaya başladığında, insanlardan uzaklaşıp rahatsız olduğunda onlara tepki gösterdiğinde, çevresindeki insanlar da ondan uzaklaşmaya ve onun dedikodusunu yapmaya başlarlar. Güneşe Yolculuk filminde ise Mehmet, içinde yaşadığı toplumda saygı görmeyen bir erkektir. Sevgilisinin patronu onu küçük görür, polisler onu istedikleri gibi itip kakabileceklerini düşünürler. Bu durumun temel nedeni, içinde yaşadığı toplumdaki erkek egemen yapının beklediği özelliklere sahip olmayışıdır. Connell'e göre (aktaran Sancar, 2013, s. 173) bir toplumdaki erkeğin statü ve saygınlık kazanabilmesi için “genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir işe sahip olma” gibi özellikleri olması gerekmektedir. Küçük bir yerden şehre gelen, işsiz, fakir, esmer tenli Mehmet, bu bağlamda toplumdaki egemen erkekliğin dışladığı bir unsurdur. Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken filmlerindeki bu karakter gelişimleri, feminizmin getirdiği eleştiriler ile örtüşmektedir. Ancak feminizm, bu iki filmin çatışmalarını ve olay örgülerini belirleyen siyasi ideoloji değildir. Bu nedenle söz konusu filmlerin, feminizm siyasi ideolojisini destekleyen filmler olduğunu söylemek mümkün değildir.

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde kullanılan teknikler ile ilgili olarak, bu çalışmada yapılan çözümleme bağlamında anlamlı sonuçlara ulaşılamamıştır.

Tablo 5.1. *Filmlerde desteklenen ve eleştirilen siyasi ideolojiler (Filmograflerin değ erlendirilmesinden sonra ulaşılan sonuçlar italik olarak yazılmıştır)*

Filmler	Gösterime Girdikleri Yıl	Desteklenen Siyasi İdeolojiler	Eleştirilen Siyasi İdeolojiler
Derviş Zaim Filmleri			
Tabutta Rövaşata	1996	<i>Muhafazakarlık</i>	Neo-liberalizm ve Yeni Sağ
Filler ve Çimen	2001	Anarşizm	
Çamur	2003		Milliyetçilik
Cenneti Beklerken	2007	<i>Muhafazakarlık</i>	
Nokta	2008	Muhafazakarlık	
Gölgeler ve Suretler	2011	Muhafazakarlık	Milliyetçilik
Devir	2012	Çevrecilik	
Balık	2014	Çevrecilik	
Rüya	2016	Muhafazakarlık	
Yeşim Ustaoglu Filmleri			
Güneşe Yolculuk	1999		Milliyetçilik
Bulutları Beklerken	2004		Milliyetçilik
Pandora'nın Kutusu	2008	Feminizm	
Araf	2012	Feminizm	
Tereddüt	2016	Feminizm	

Çalışmada ayrıca iki yönetmenin filmlerinde hangi siyasi ideolojilerin, nasıl ele alındığını karşılaştırmak amaçlanmıştır. Buna göre, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmlerinde, ideolojik açıklık derecelerine göre siyasi ideolojilere ait içerikler *örtük* (implicit) olarak bulunmaktadır. Zaim'in filmleri özgürlük, devlet, millet, insan doğası, otorite ve doğa kavramları ile çözümlenmiş; filmlerde neo-liberalizm, Yeni Sağ ve milliyetçilik ideolojilerinin eleştirildiği; anarşizm, çevrecilik ve muhafazakarlık ideolojilerinin desteklendiği saptanmıştır. Ustaoglu'nun filmleri ise millet ve toplumsal cinsiyet kavramları ile çözümlenmiş; filmlerde milliyetçilik ideolojisinin eleştirildiği ve feminizm ideolojisinin desteklendiği saptanmıştır. İki yönetmen, benzer şekilde

milliyetçilik siyasi ideolojisini eleştiren filmler yapmışlardır. Ancak bunu yaparken ele aldıkları konular birbirlerinden farklıdır. Zaim, milliyetçilik ideolojisini kendi doğduğu yer olan Kıbrıs'ta, Rumlar ve Türkler arasında yaşanan sıkıntılar üzerinden eleştirirken; Ustaoglu, milliyetçilik ideolojisini Osmanlı'da ve Türkiye'de Rumların yaşadığı sıkıntılar ile Türkiye'de Türkler ve Kürtler arasında yaşanan gerilimler ve ayrımcılık üzerinden eleştirmektedir. Zaim'in filmlerinde en sık ele alınan ve en çok desteklenen siyasi ideoloji olan muhafazakarlık, Ustaoglu'nun filmlerinde yer almamaktadır. Benzer şekilde Ustaoglu'nun filmlerinde en sık ele alınan ve en çok desteklenen siyasi ideoloji olan feminizm, Zaim'in filmlerinde yer almamaktadır. Zaim'in filmlerinde feminizm siyasi ideolojisinin yer almaması, yönetmenin muhafazakarlık siyasi ideolojisini ağırlıklı olarak destekleyen filmografisi ile açıklanabilir. İlgili alanyazında belirtildiği gibi muhafazakarlık siyasi ideolojisinin dayandığı temel düşüncelerden biri toplumun doğal bir şekilde hiyerarşik olduğudur. Muhafazakarlara göre toplumda gücün, statünün ve mülkiyetin her zaman eşitsiz olarak dağılması "doğal" bir durumdur, toplumsal eşitlik ise benimsenmeyen bir amaçtır ve ulaşılmaz olarak görülmektedir. Eşitsizliğin nedeni olarak bireysel farklar ve organik toplum yapısı gösterilmektedir. Organik toplum yaklaşımı, toplumun bir organizma gibi birbirine bağlı unsurlardan oluştuğu düşüncesine dayanmaktadır. Organizmalardaki organlara benzer şekilde toplumdaki unsurlar arasında da işlev ve önem farkı olması, aralarında bir hiyerarşi bulunması bu bağlamda muhafazakarlara göre "doğal" sayılmaktadır. Buna göre, toplumsal cinsiyet farklılıklarını eleştiren ve toplumda kadının konumunu tartışan feminizm siyasi ideolojisinin getirdiği eleştiriler, muhafazakarlık siyasi ideolojisi için anlamlı değildir.

Sinemada *auteur* yaklaşım ve ideolojik çözümleme arasında anlamlı bir ilişki olduğu düşüncesinden yola çıkılarak tasarlanan bu çalışmada, Türk sinemasından seçilen *auteur* yönetmenlerin filmleri incelenerek, bu filmlerdeki siyasi ideolojilerle ilgili içerikler çözümlenmiş, siyasi ideolojiler filmlerde örtük bir şekilde ele alındığı için çözümlemeler, alanyazından seçilen ilgili kavramlar aracılığıyla yapılmıştır. Kolker (2009, s. 168-174), çalışmanın alanyazınında belirtildiği gibi, bir *auteur*ün sinemasını incelemenin, bir roman yazarının, şairin ya da ressamın sanatını incelemek gibi olduğunu, bu yolla "tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbirleriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntülerin nasıl benzer yollarla oluşturulduğunu, tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin sanatçının yapıtında nasıl ortaya çıktığını" keşfetmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Böylece bir yönetmene yaklaşmak,

bireysel üretim yapılan diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da yaratıcı bir kişilik olarak yönetmeni tanımlayıp anlamak, yönetmenin filmlerini çözümleyerek onun “stilistik özelliklerini, dünyadaki insanlara bakışını, politika, tarih, toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşüncelerini” ortaya çıkarmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda Derviş Zaim filmlerine bakıldığında, yönetmenin ilk filminden itibaren muhafazakarlık siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar oluşturduğu söylenebilir. Tabutta Rövaşata filmi, bu çalışmada özgürlük kavramı üzerinden çözümlenmiş ve filmde neo-liberalizm ve Yeni Sağ ideolojilerini eleştiren bir anlatım kurulduğu, bu eleştirinin ise refah devletini savunan ve onun gerilemesine karşı çıkan geleneksel muhafazakarlık düşüncesi ile oluşturulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmen daha sonra yaptığı filmlerde (Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler ve Rüya) otorite ve insan doğası kavramları üzerinden muhafazakarlık siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar kurmaya devam etmiştir. Cenneti Beklerken filminde bunu geleneksel otoriteyi destekleyen bir anlatım oluşturarak; Nokta, Gölge ve Suretler ve Rüya filmlerinde ise insan doğasına kötümser bir şekilde yaklaşan muhafazakar anlatımlar kurarak yapmıştır. Çalışmanın bu sonuçlarına dayanarak, Zaim’in bir yönetmen olarak dünyaya ve insanlara bakışının, toplumsal yapı ve siyaset üzerine düşüncelerinin ağırlıklı olarak muhafazakarlık siyasi ideolojisine uygun şekilde olduğu ve yansıtıldığı söylenebilir. Yönetmenin diğer filmlerinde bu düşünce ile çelişecek bir anlatıma rastlanmamıştır. Zaim’in iki filminde (Devir ve Balık) çevrecilik siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar bulunmaktadır. Devir filminde bir köyün yakınlarına açılan maden ocağının, köyde yaşayan insanların sürdürdükleri geleneksel yaşama verdiği zarar eleştirilmekte; Balık filminde ise bir balıkçı köyünde yaşayan insanların doğal kaynakları aşırı tüketiminin, yaşamlarını olumsuz yönde değiştirmesi anlatılmaktadır. Yönetmenin filmografisi bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu anlatımların, yönetmenin “muhafazakar” bakışı ile örtüştüğü söylenebilir. Devir filminde geleneklerini ve yaşam şekillerini muhafaza etmeye çalışan köylülerin yaşadığı zorluklar; Balık filminde de doğa ile kurulan yanlış ilişkinin var olan doğal kaynakları korumayı imkansız hale getirmesi üzerinden yapılan eleştiriler, muhafazakarlık siyasi ideolojisinin “geleneksel değerleri ve yaşamı sürdürme” amacı ile örtüşmektedir. Yönetmenin filmografisinde ayrıca iki filmde (Çamur, Gölge ve Suretler) milliyetçilik siyasi ideolojisini eleştiren anlatımlar bulunmaktadır. Tek filmde (Filler ve Çimen) ise devlet kavramı üzerinden yapılan eleştiri ile anarşizm siyasi ideolojisini destekleyen bir anlatım yer almaktadır. Zaim’in

filmografisi bütün olarak değerlendirildiğinde bu eleştirileri destekleyen ya da onlarla çelişen başka anlatımlara rastlanmamıştır.

Bir *auteur* yönetmen olarak Yeşim Ustaoglu'nun filmografisi bütünlüklü bir şekilde değerlendirildiğinde, filmlerin çoğunda feminizm siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlar olduğu görülmüştür. Yönetmenin Pandora'nın Kutusu, Araf ve Tereddüt filmleri, "toplumsal cinsiyet" kavramı üzerinden çözümlenmiştir. Üç filmde de Türkiye'deki toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak bireylerin yaşadığı sıkıntılar ele alınmaktadır. Bir kadın yönetmen olarak Ustaoglu'nun toplumsal cinsiyet konusunda duyarlı olması ve feminizm siyasi ideolojisini destekleyen anlatımlara sıklıkla yer vermesi, beklenen ve anlamlı olduğu düşünülen bir sonuçtur.

Ele alınan iki *auteur* yönetmenin de filmografilerinde ağırlıklı olarak ön plana çıkan ve desteklenen bir siyasi ideoloji bulunmaktadır. Bu siyasi ideolojiler (Derviş Zaim/Muhafazakarlık; Yeşim Ustaoglu/Feminizm) yönetmenlerin filmlerinin çoğunda desteklenmektedir. Öte yandan yönetmenlerin diğer filmlerinde bu siyasi ideolojilerle çelişen ya da onları eleştiren anlatımlar bulunmamaktadır. Filmlerde desteklenen ideolojilerin yanında eleştirilen ideolojiler bağlamında da benzer bir tutarlılık söz konusudur. İki yönetmenin ikişer filminde milliyetçilik siyasi ideolojisi eleştirilmekte, diğer filmlerinde ise bu eleştiri ile çelişen anlatımlara yer verilmemektedir. Yönetmenlerin filmografileri bir bütün olarak ele alındığında ulaşılan bu sonuçların, *auteur* yaklaşım ve ideolojik çözümleme arasında anlamlı bir ilişki olduğu düşüncesini desteklediği söylenebilir.

Çalışmada, bulgulardan yola çıkılarak amaç soruları yanıtlanmış, yönetmenlerin filmlerindeki ideolojik açıklık dereceleri ortaya konmuş; filmlerde hangi siyasi ideolojilerin hangi kavramlar bağlamında yer aldığı çözümlenmiş; yönetmenlerin filmlerindeki ideolojik içeriklerin, filmde filme ne gibi benzerlikler ve farklılıklar gösterdiği açıklanmıştır. Bu şekilde yapılan değerlendirmeye çalışmanın "Yönetmenlerin filmografilerine bütüncül bir bakış ile yaklaşarak, filmlerinin tekil olarak incelenmesinin toplamından daha kapsamlı sonuçlar ortaya koyma" amacına ulaşıldığı ve böylece *auteur* bir yönetmenin tüm filmleri birlikte değerlendirildiğinde; "Ortaya konulan ideolojik içeriklerdeki benzerlikler ve farklılıkların, filmleri tekil olarak incelemekten farklı ve daha kapsamlı bir çözümlemeye imkan veren kuramsal bir zemin oluşturabilir mi?" sorusuna olumlu bir yanıt verildiği düşünülmektedir.

5.2. Öneriler

Auteur yaklaşım ve ideolojik çözümleme arasındaki ilişkiyi inceleyen bu çalışmada seçilen yönetmenlerin sadece uzun metrajlı, kurmaca filmlerine odaklanılmıştır. Yapılacak farklı ya da daha geniş kapsamlı çalışmalarda seçilen yönetmenlerin başka alanlarda ortaya koyduğu eserlere (kitap, tiyatro oyunu, televizyon dizisi vb.), kısa metraj filmlerine ve yaptıkları belgesellere odaklanmak farklı sonuçlara ulaşmayı mümkün kılacaktır.

Auteur olarak belirlenen yönetmenlerin dünyaya, topluma, insanlara, siyasete ve ideolojiye bakışlarını sadece üretimleri üzerinden değerlendirmeyen; yaptıkları konuşmaları ve verdikleri röportajları da dikkate alan, yönetmenlerle araştırma kapsamında görüşmeler yapan çalışmalar tasarlanarak *auteur* yaklaşım ve ideolojik çözümleme arasındaki ilişkiyi farklı açılardan ele alan araştırmalar da öneri olarak sunulabilir.

Son olarak *auteur* yaklaşım ve ideolojik çözümleme arasındaki ilişki bağlamında tasarlanan ve ele alınan yönetmenlerin filmografilerindeki tüm filmlerin incelenmesini gerektiren bu çalışmanın, Türk sinemasındaki diğer *auteur* yönetmenler için de yapılması önerilebilir. Ancak böyle bir çaba, tek bir çalışmanın sınırlarını çok aşacaktır. Bu nedenle farklı *auteur* yönetmenlerin filmlerini ideoloji bağlamında çözümleyen çalışmaların yapılması halinde bu çalışma sonuçlarının birlikte değerlendirilmesi ile Türk sinemasında *auteur* yönetmenler ve ideoloji konusunda kapsayıcı sonuçlara ulaşmanın mümkün olacağı ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev: Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. (Çev: N. Özer). A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar içinde*. (s. 21-26). Ankara: Deki Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Bacon, F. (2012). *Novum organum*. (Çev: S. Önal). İstanbul: Say Yayınları.
- Balaban, O. (2011). İnşaat sektörü neyin lokomotifini?. *Birikim Dergisi*, s. 270, 19-26.
- Ball, T., Dagger, R. and O'Neill, D. (2014). *Political ideologies and the democratic ideal*. New Jersey: Pearson Education.
- Baradat, L. P. (2012). *Siyasal ideolojiler, kökenleri ve etkileri*. (Çev: A. Aydın). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Baradat, L. P., Phillips, J. A. (2017). *Political ideologies: their origins and impact*. London: Routledge Taylor and Francis.
- Barrett, M. (1996). *Marx'tan Foucault'ya ideoloji*. (Çev: A. Fethi) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Barry, N. P. (2018). *Modern siyaset*. (Çev: M. Erdoğan, Y. Şahin). Ankara: Liberte Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Siyaset arayışı*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benn, S. I. (2006). Nationalism. In D. M. Borchert (Editor), *Encyclopedia of Philosophy* (p. 481–485). London: Thomson Gale.
- Berlin, I. (2007). İki özgürlük kavramı. (Çev: M. Erdoğan). *Liberal Düşünce*, 45(12), s. 59–72.

- Bhaskar, R. (1993). Materyalizm. (Çev: S. Şener). T. Bottomore (Editor), *Marksist Düşünce Sözlüğü* içinde. (s. 406–411). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgiç, M. S. ve Akyürek, S. (2012). *Türkiye’de Kürtler ve toplumsal algılar*. İstanbul: Bilgesam Yayınları.
- Birler, Ö. (2014). Liberalizm. G. Atılgan, A. E. Aytekin (Editörler), *Siyaset bilimi* içinde. İstanbul: Yordam Kitap.
- Bloor, K. (2010). *The definitive guide to political ideologies*. Milton Keynes: Author House.
- Bora, T. (2005). Turgut Özal. T. Bora, M. Gültekingil, M. Yılmaz (Editörler), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce, liberalizm* içinde. (s. 589-601). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2005). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2002*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Boratav, K. (2018). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2015*. Ankara: İmge Kitabevi.
- BSB, Bağımsız Sosyal Bilimciler. (2008). *2008 kavşağında Türkiye, siyaset, iktisat ve toplum*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. (Çev: A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum kuramı tarihsel bir bakış*. (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cerim, H. (2015). Ekosistem temelli balıkçılık yönetimi; kavramlar ve uygulama yöntemleri. *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 3, s. 315-328.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2003). Aydınlanma. A. Cevizci (Editör), *Felsefe Ansiklopedisi 1. Cilt* içinde (756–767). İstanbul: Etik Yayınları.

- Comolli, J.-L., Narboni, J. (1996). Cinema, ideology, criticism. In N. Browne (Ed.), *Cahiers du cin ma 3 - 1969-1972 : the politics of representation* (p. 58–67). London: Routledge Taylor and Francis.
- Coomaraswamy, R. (2014).  ns z, kadına yönelik şiddet ve namus suçları. L. Welchman, S. Hossain (Editörler) *Namus suçları, paradigmalar ve kadına yönelik şiddet* içinde. (s. 17-20). İstanbul: Bgst yayınları.
- Cranston, M. (2006). Liberalism. In M. D. Borchert (Editor), *Encyclopedia of philosophy* (p. 319–323). London: Thomson Gale.
-  am, A. (2016). *Derviş Zaim: bir mekan sinemasına doğru*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
-  elik, N. B. (2005). * deolojinin soykütüğü I: Marx ve ideoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir imkan olarak modernite*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiğdem, A. (2017). *Aydınlanma düşüncesi*. İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Dant, T. (1991). *Knowledge , ideology and discourse*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Daver, B. (1969). *Siyaset bilimine giriş*. Ankara: Doğan Yayınları.
- Demirel, N., Demir, V., Oruç, A., Akça, N., Araç, N., Kalem, S. (2013). *Sürdürülebilir balıkçılık için ekosistem temelli yönetim*. İstanbul: WWF-Türkiye Doğal Hayatı Koruma Vakfı.
- Devreux, A.M. (2015). Aile. H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doare, D. Senotier (Editörler), *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* içinde. (s. 33-38). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dickens, P. (2005). Social Darwinizm. In G. Ritzer (Editor), *Encyclopedia of social theory*. Volume 2. (p. 729-731). London: Sage Publications.

- Dodd, H. C. (1996). *Kıbrıs meselesi güncel bir bakış*. (Çev: A. Güney Avcı). Ankara: Turhan Yayınları.
- Düzgüneş, E., Emiral, H., Şahin, A., Kasapoğlu, N., Zengin, M., Arpa, H., Sağlam, N. E. (2015). Balıkçılık sektöründe Türkiye - AB ilişkileri. *Türkiye Ziraat Mühendisliği 8. Teknik Kongresi*, Ankara: TMMOB Ziraat Mühendisleri Odası, s. 943-957.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eccleshall, R. (2003). Liberalism. In R. Eccleshall, A. Finlayson, V. Geoghegan, M. Keny, M. Lloyd, I. MacKenzie, R. Wilford (Editors), *Political ideologies: an Introduction*. (p. 17-46). London: Routledge Taylor and Francis.
- Edgar, A. (2003). Ataerkillik. A. Cevizci (Editör), *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 1* içinde. (s. 677). İstanbul: Etik Yayınları.
- Efiloğlu, A. (2011). *Osmanlı Rumları göç ve tehcir (1912-1918)*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Efiloğlu, A. (2012). 9 Osmanlı meclisinde Rum göçü ve Rum tehciri tartışmaları. *History Studies*, 4 (1), s. 171-195.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji ve ötesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergöçmen, A. B., Keskin, F. ve Yüksel-Kaptanoğlu, İ. (2020). *Türkiye’de çocuk yaşta erken ve zorla evlilikler: 1993-2018 Türkiye nüfus ve sağlık araştırmaları veri analizi raporu*. Ankara: Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu.
- Eroğlu, H. (2003). Osmanlılarda iktidarın değişim süreci ve meşruiyet sorunu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43 (2), s. 19-39.
- Esen, Ş. K. (2015). *Sinemamızda bir ‘auteur’ Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ewald, O. (2010). *Fransız aydınlanma felsefesi*. (Çev. G. Aytaç). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Freedon, M. (1996). *Ideologies and political theory: a conceptual approach*. Oxford: Oxford University Press.

- Freedman, M. (2003). *Ideology: a very short introduction. Contemporary Political Theory*. New York: Oxford University Press.
- Frolov, I. (1991). *Felsefe sözlüğü*. (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fuller, G. E. ve Barkey, H. J. (2011). *Türkiye 'nin Kürt meselesi*. (Çev: H. Kaya). İstanbul: Profil Yayınları.
- Gaus, G. F. (2016). *Siyaset kavramları ve siyaset kuramları*. (Çev: N. Akdere). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve ulusçuluk*. (Çev: B. Ersanlı Behar, G. G. Özdoğan). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Giannetti, L. (2014). *Understanding movies*. New York: Pearson Education.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çev: C. Güzel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Goldie, M. (1995). Ideology. In T. Ball, J. Farr, R. L. Hanson (Editors), *Political innovation and conceptual change* (p. 266–291). London: Cambridge University Press.
- Gökberk, M. (1999). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grant B. K. (2008). Introduction. In B. K. Grant (Editor), *Auteurs and authorship, a film reader* (p. 1-6). London: Blackwell Publishing.
- Greenfeld, L. (1994). *Nationalism five roads to modernity*. London: Harvard University Press.
- Gülseven, A. S. (2017). Türk aile hukukunda toplumsal cinsiyet rolleri. *TBB Dergisi*, 132, s. 183-230.
- Habermas, J. (1990). *The philosophical discourse of modernity*. (Trans: F. Lawrence). Oxford: Polity Press.
- Hançerlioğlu, O. (1976a). *Felsefe ansiklopedisi 5. Cilt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1976b). *Felsefe ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hançerlioğlu, O. (1976c). *Felsefe ansiklopedisi 2. Cilt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1976d). *Felsefe ansiklopedisi 4. Cilt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hawkes, D. (2003). *Ideology*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (Çev: U. Kutay, M. Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi ideolojiler : bir giriş*. (Çev: A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç, Ş. Akın, B. Kalkan) (5. Basım). Ankara: Adres Yayınları.
- Heywood, A. (2017). *Political ideologies: an introduction* (6th ed.). London: Palgrave Macmillan.
- Heywood, A. (2019). *Siyasi ideolojiler : bir giriş*. (Çev: L. Köker) (12. basım). Ankara: BB101 Yayınları.
- İnalcık, H. (1958). Osmanlı padişahı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 13 (4), s. 68-79.
- İnalcık, H. (1959). Osmanlılar'da saltanat veraseti usulü ve Türk hakimiyet telakkisiyle ilgili. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 14 (1), s. 69-94.
- Jameson, F. (1983). *The political unconscious narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge Taylor and Francis.
- Jeanniere, A. (2000). Modernite nedir. (Çev: N. Tural). M. Küçük (Editör), *Modernite versus postmodernite* içinde. (s. 95-107). Ankara: Vadi Yayınları.
- Kalodukas, A. (2003). 2. Dünya Savaşı'ndan Annan Planı'na. M. Kürkcügil (Editör), *Kıbrıs Dün ve Bugün* içinde. (s. 69-136). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kant, I. (2013). Answer the question: what is Enlightenment? (Trans: D. F. Ferrer)
Retrieved from <http://self.gutenberg.org/eBooks/WPLBN0002828702-Answer-the-Question-What-is-Enlightenment-by-Kant-Immanuel-Dr-.aspx> (Erişim tarihi: 23.02.2021).
- Kapani, M. (2007). *Politika bilimine giriş*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- Karaduman, H. (2007). *Türkiye’de eski eser kaçakçılığı*. Ankara: ICOM Türkiye Milli Komitesi.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Keal, P. (2010). Çemberler ve kareler. (Çev: B. Karamış). A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde. (s. 47-70). Ankara: Deki Yayınları.
- Kellner, D. (2011). *Sinema savaşları*. (Çev: G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kipen, D. (2006). *The schreiber theory: a radical rewrite of American film history*. New York: Melville House.
- Kolker, R. (1999). *Yalnızlık sineması*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kolker, R. (2009). *Film, biçim ve kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınları.
- Kolker, R. (2010). *Değişen bakış*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınları.
- Köroğlu, A. (2012). Türkiye’de 1990’lı yıllarda ortaya çıkan siyasi liberalizm pratikleri. *İnsan ve Toplum*, 2 (3), s. 119-138.
- Larrain, J. (1979). *The concept of ideology*. London: Hutchinson&Co.
- Larrain, J. (1993a). İdeoloji. (Çev: M. Tunçay). T. Bottomore (Editör), *Marksist Düşünce Sözlüğü* içinde (s. 280–284). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Larrain, J. (1993b). Temel ve üstyapı. (Çev: A. Gürata). T. Bottomore (Editör), *Marksist Düşünce Sözlüğü* içinde (s. 558–561). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve kültürel kimlik*. (Çev: N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lebel, J. P. (1974). Sinema ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*, (1), s. 30–36.

- Lefebvre, H. (1996). *Marx'ın sosyolojisi*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Sorun Yayınları.
- Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve ütopya*. (Çev: M. Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev: O. Akinhay, D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1997). *Kapital Cilt 3*. (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2000). *Selected writings*. D. McLellan (Editor). New York: Oxford University Press.
- Marx, K. (2009). *Hegel'in hukuk felsefesinin eleştirisi*. (Çev: K. Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2011). *Kapital Cilt 1*. (Çev: A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2013). *Grundrisse I*. (Çev: A. Gelen) . Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (1996). *Seçme yazışmalar Cilt 2*. (Çev: Y. Fincancı). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi*. (Çev: T. Ok, O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mathieu, N. C. (2009). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet (Çev. G. Acar-Savran). H. Hirata (Editör), *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* içinde. (s. 82-93). İstanbul: Kanat Yayınları.
- McLellan, D. (2009). *İdeoloji*. (Çev: B. Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mitchell, J., Oakley, A. (1998). Kadın ve eşitlik. (Çev: F. Berktaş). İstanbul. Pencere Yayınları.
- Murphy, J. M. (2005). Poststructuralism. In G. Ritzer (Editor), *Encyclopedia of social theory Volume 2*. (p. 590-592). London: Sage Publications.

- Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal araştırma yöntemleri 1*. (Çev: S. Özge). Ankara: Yayınodası Yayınları.
- Oakley, A. (1985). *Sex, gender and society*. England: Gower Publishing Company Limited.
- Özdemir, M. (2007). 1. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Devleti tarafından gerçekleştirilen Rum tehciri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 6 (14), s. 27-40.
- Özgün, Y. (2014). Feminizm. G. Atılgan, A. E. Aytekin (Editörler), *Siyaset bilimi* içinde. (s. 379-393). İstanbul: Yordam Kitap.
- Özkazanç, A. (2005). Türkiye'nin neo-liberal dönüşümü ve liberal düşünce. T. Bora, M. Gültekingil, M. Yılmaz (Editörler), *Modern Türkiye'de siyasi düşünce, liberalizm* içinde. (s. 634-657). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztimur, N. (2003). Feminizm. A. Cevizci (Editör), *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 6* içinde. (s. 321-345). İstanbul: Etik Yayınları.
- Perkins V. F. (2008). Direction and authorship. In B. K. Grant (Editor), *Auteurs and Authorship, a Film Reader*. (p. 65-75) London: Blackwell Publishing.
- Pombeni, P. (2013). Christian democracy. In M. Freedden, L. T. Sargent, M. Stears (Editors), *The Oxford handbook of political ideologies*. (p. 312-328) Oxford: Oxford University Press.
- Punch, K. F. (2014). *Sosyal araştırmalara giriş: nicel ve nitel yaklaşımlar*. (Çev: D. Bayrak, H. B. Arslan, Z. Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Rehmann, J. (2017). *İdeoloji kuramları*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Rejai, M. (1995). *Political ideologies a comparative approach*. New York: ME Sharpe.
- Russell, B. (2000). *Batı felsefesi tarihi Yeni Çağ*. (Çev: M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları.

- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M, Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş: anlatı sinemasında teknik ve anlam* (Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sancar, S. (2012). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2013). Erkeklik. Y. Ecevit, N. Karkiner (Editörler), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* içinde. (s. 168-193). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *İdeolojinin serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sargent, L. T. (2009). *Contemporary political ideologies*. Canada: Wadsworth Cengage Learning.
- Sarris, A. (2010). Auteur kuramı üzerine notlar. (Çev: B. Kılıçbay). A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde. (s. 41-45). Ankara: Deki Yayınları.
- Schwarzmantel, J. (1998). *The age of ideology*. London: Macmillan Press.
- Seçer, S., Korkmaz, A.Ş., Dinçer, C., Atar, H.H., Seçer, F.S., Keskin, E. (2010). Türkiye’de sürdürülebilir su ürünleri avcılığı. *Türkiye Ziraat Mühendisliği 7. Teknik Kongresi*. Ankara: TMMOB Ziraat Mühendisleri Odası, s. 1-20.
- Sevingel, N., Sevim, M., Şakiroğlu, Y., Çiçekçi, İ. Saraçoğlu, N. (2008). Türkiye’de yasadışı balık avcılığı ve çözüm önerileri. *4. Öğrenci Kurultayı*. Ankara: TMMOB Ziraat Mühendisleri Odası, s. 99-104.
- Sirman, N. (2006). Akralılık, siyaset ve sevgi: sömürge-sonrası koşullarda namus-Türkiye örneği. S. Mojab, N. Abdo (Editörler), *Namus adına şiddet kuramsal ve siyasal yaklaşımlar* içinde. (s. 43-61). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (Çev: S. Salman, Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tolunay, D. (2020). Trakya'daki bazı projelerin çevresel etki değerlendirmesi (ÇED) raporlarının değerlendirilmesi. *Journal of Environmental and Natural Studies*, 2 (1), s. 46-62.
- Tudor, A. (2011). Tür ve eleştirel yöntembilim. (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Editör). *Filmde Yöntem ve Eleştiri* içinde. (s. 117-125). Ankara: De Ki Yayınları.
- Uçarol, R. (2015). *Siyasi tarih 1789-2014*. İstanbul: Der Yayınları.
- Vincent, A. (2010). *Modern political ideologies*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Vincent, A. (2013). Nationalism. In M. Freeden, L. T. Sargent, M. Stears, (Editors), *The Oxford handbook of political ideologies*. (p. 452-473). Oxford: Oxford University Press.
- Wayne, M. (2009). *Politik film: üçüncü sinemanın diyalektiği*. (Çev: E. yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve otorite*. (Çev: H. B. Akın). Ankara: Adres Yayınları.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve edebiyat*. (Çev: E. Tarım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler*. (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollen P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev: Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A. (1998). *Sıradan şiddet: Kadına ve çocuğa yönelik şiddetin toplumsal kaynakları*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Yılmaz, E. (2002). Çevirenin önsözü. J. Monaco (Yazar), *Bir film nasıl okunur* içinde. (s. 13-15). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Yüksel-Kaptanoğlu, İ. ve Çavlin, A. (2015). Kadına yönelik şiddet yaygınlığı. *Türkiye 'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırmaları Raporu* içinde. (s. 81-122). Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.
- Yüksel-Kaptanoğlu, İ., Çavlin, A., Ergöçmen, A. B. (2015). Sonuç ve değerlendirme. *Türkiye 'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırmaları Raporu* içinde. (s. 325-340). Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.

Zizek, S. (2013). *İdeolojiyi haritalamak*. (Çev: S. Kibar). Ankara: Dipnot Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Big_Five_Academy_Award_winners_and_nominees#:~:text=The%20Big%20Five%20Academy%20Awards,Screenplay%20or%20Best%20Adapted%20Screenplay. (Erişim Tarihi: 05.02.2021)

http-2: <https://www.derviszaim.com/film/devir/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)

http-3: <https://www.derviszaim.com/film/ruya/> (Erişim Tarihi: 03.03.2021)

Britannica (2021). <https://www.britannica.com/topic/human-nature> Erişim Tarihi: 04.03.2021

TDK. (2021). <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 02.04.2021)

Zaim, D. (2009). Sabah Gazetesi Derviş Zaim Röportajı. https://www.sabah.com.tr/gunay-din/magazin/2009/05/22/18_senaryo_yazip_noktayi_koydu. (Erişim Tarihi: 04.03.2021)

FİLMLER

Akay, E., Zaim, D. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (1996). Tabutta Rövaşata [Film]. Türkiye: IFR.

Akdeniz, A. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2001). Filler ve Çimen [Film]. Türkiye: Pan Film.

Hashemian, B. (Yapımcı) ve Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (1999). Güneşe Yolculuk [Film]. Türkiye: İstisnai Filmler, Fabrica.

Hashemian, B., Farsi, S. (Yapımcı) ve Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2004). Bulutları Beklerken [Film]. Türkiye: Silkroad & Ustaoglu Production.

- Müller, M., Zaim, D. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2003). Çamur [Film].
Türkiye: Marathon Filmcilik.
- Odabaşı, O., Zaim, D. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2011). Gölgeler ve Suretler [Film]. Türkiye: Yeşil Film, Marathon Film.
- Ustaoglu, Y., Çakarar, S., Dussart, C., Weber, M., Fügen, V. (Yapımcı) ve Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2012). Araf [Film]. Türkiye: Ustaoglu Film Yapım, CDP, The Match Factory, ZDF, TRT.
- Ustaoglu, Y., Çakıral, M., Çakarar, S. (Yapımcı) ve Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2008). Pandora'nın Kutusu [Film]. Türkiye: Ustaoglu Film Yapım, Silkroad Production & Les Petites Lumieres, Stromboli Pictures, The Match Factory, ZDF.
- Ustaoglu, Y., Slot, M., Kreyenberg, T. (Yapımcı) ve Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2016). Tereddüt [Film]. Türkiye: Ustaoglu Film, Slot Machine.
- Zaim, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (2013). Devir [Film]. Türkiye: Marathon Film.
- Zaim, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (2014). Balık [Film]. Türkiye: Marathon Film.
- Zaim, D., Acar, N. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2016). Rüya [Film]. Türkiye: Yeşil Film, Marathon Film, Acar Entertainment.
- Zaim, D., Seyhan, B. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2008). Nokta [Film].
Türkiye: Marathon Film.
- Zaim, D., Seyhan, B., Helvacı, B. vd. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2007). Cenneti Beklerken [Film]. Türkiye: Marathon Filmcilik, Sarmaşık Sanatlar, Hermes Film, Tivoli Film.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Emin PAFTALI

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi

- 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü
- 2014, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD Tezli YL
- 2011, Araştırma Görevlisi, Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
- 2012, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
- 2017, Araştırma Görevlisi, Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
- 2018, Öğretim Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayınları ve Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri

- Paftalı, E. (2013). Küreselleşme ve iletişim. (Ed: E. N. Orhon, Y. İşçibaşı) *Uluslararası İletişim* içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Paftalı, E. (2013). Medya ve küreselleşme. (Ed: E. N. Orhon, R. A. Yılmaz) *Küreselleşme ve Kültürlerarası İletişim* içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Paftalı, E. (2013). Sinemada engelli karakterlerin temsili: Çağan Irmak ve Onur Ünlü filmleri. 2. *Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu, Community*.
- Paftalı, E. (2014). Medya ve engelli çocuklar: Engelli çocukların medyada temsili üzerine bir çalışma. (Ed: E. G. Uğurlu) *Sobe Çocuklara Dair Büyükler İçin Medya Okumaları* içinde. Ankara: Literatürk Academia.
- Paftalı, E. (2015). The concept of repatriation in films on immigration a study of Fatih Akın films. *II. International Film Studies and Cinematic Arts Conference CINECRI'15*.
- Paftalı, E. (2016). Fatih Akın filmlerinde suç ve failleri: Almanlar ve diğerleri. (Ed: S. Serter) *Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema* içinde. Ankara: Deki Yayınları.

- Paftalı, E., Aşkan, H. (2019). Savaş meydanlarından beyaz perdeye Irak Savaşı: Hollywood yapımlarının ideolojik anlatısı. *Diyalektolog*, 20, s. 257-283.

