

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sinema ve Sosyoloji

Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar

Editor: Burak Medin

Sinema


doruk

Sinema ve Sosyoloji

*Sinemasal Evrene
Sosyolojik Yaklaşımlar*



DORUK / Sinema

Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar

Editör:

Doç. Dr. Burak Medin

Yayıma Hazırlayan:

Niyazi Koçak

Kapak Tasarımı:

Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:

ademsenel.com

© Doruk Yayımcılık 2022

Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Bu kitaptaki görüş, düşünce ve bilimsel değerlendirmeler ile arkeolojik eserlerin kullanımının yasal sorumluluğu ilgili yazar/yazarlara aittir.

ISBN: 978-975-553-983-6

Baskı: Ocak 2023

Baskı-Cilt:

Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti

Sertifika No: 48083



e-posta: info@dorukyayinlari.com

www.dorukyayinlari.com

Sertifika No: 43738

Sinema ve Sosyoloji

Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar

Editör

Doç. Dr. Burak Medin



Zeynep Asele

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	11
DANIŞMA KURULU	16

BÖLÜM 1

SİNEMA VE SOSYOLOJİ ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR	17
---	----

Doç. Dr. Burak Medin

Sosyolojik Film Eleştirisi Üzerine Genel Bir Tartışma.....	17
Kaynakça	48

BÖLÜM 2

SİNEMADA YABANCILAŞMA TEMSİLLERİNİN

İNSANDAN POSTHÜMANA EVRİMİ	53
---	----

Bünyamin Duranoğlu

Giriş	53
1-Yabancılaşma Kavramındaki Dönüşümler.....	61
2-Feminist Yabancılaşma Hamlesi Olarak Posthümanizm.....	69
3-Bulgular ve Yorumlar.....	74
3.1.Babamın Kanatları (2016) Filminin Çözümlemesi	74
3.2. Gel ve Gör (Иди и смотри, 1985) Filminin Çözümlemesi.....	82
3.3. Kaos Yürüyüşü (Chaos Walking, 2021) Film Çözümlemesi.....	100
Sonuç ve Değerlendirme	115
Kaynakça	121

BÖLÜM 3

THE CIRCLE: GÖZETİM TOPLUMU VE OTORİTER BAKIŞIN GÜCÜ	125
---	-----

<i>Aşkın Yıldız</i>	125
---------------------------	-----

Giriş	125
1-Bilgi Toplumundan Dijital Gözetim Toplumuna	132

2-Gözetim Toplumu, Panoptikon ve Süper-Panoptikon	137
3-Sinemada Gözetim Unsuru.....	144
4-The Circle Film İncelemesi	148
Sonuç.....	154
Kaynakça	157

BÖLÜM 4

KENTLEŞMENİN İNGİLİZ YENİ DALGA SİNEMASI'NA YANSIMASI..... 161

Esra Kandemir

Giriş	161
1-Kentin Tanımı ve İlk Kentler	164
2- Antik Çağ, Orta Çağ Kentleri ve Sanayi Devrimi Sonrası Kentleşme	168
3-Kent Sosyolojisi Kuramları.....	172
3.1. Klasik Kent Kuramları/Kavramsallaştırmaları	172
3.2. Çağdaş/Yeni Kent Sosyolojisi Kuramları	179
4-Kentsel Yaşamın İngiliz Yeni Dalga Sineması'na Yansımaları	182
Sonuç.....	192
Kaynakça	195

BÖLÜM 5

BAUDRILLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI BAĞLAMINDA SİNEMADA

İKTİDAR VE GERÇEK ARASINDAKİ İLİŞKİYİ OKUMAK..... 199

Hayati Demir

Giriş	199
1-Gerçek ve İktidar Kavramları	202
2-Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı	206
2.1. Gerçek, Hipergerçek ve Simülasyon	206
2.2. Simülasyon Kuramında İktidarın Rolü	213
3-Sinemada Gerçek ve İktidar Kavramları	216
4-Film İncelemeleri	220
4.1. Matrix: Revolutions Film İncelemesi	220
4.2. Matrix: Reloaded Film İncelemesi.....	224

4.3. Truman Show Film İncelemesi	227
4.4. Inception Film İncelemesi.....	234
Sonuç.....	243
Kaynakça	245

BÖLÜM 6

SİNEMADA MEKÂN OLGUSU: AHLAT AĞACI FİLMİNİN

TAŞRA KAVRAMI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	249
--	------------

Ali Kaymak

Giriş	249
1-Mekân Kavramı ve Sinemada Mekân	251
2-Taşraya Bakış.....	258
3-Ahlat Ağacı Filmine Sosyolojik Bir Yaklaşım	266
3.1.Filmin Hikâyesi.....	266
3.2.Film Çözümlemesi.....	266
Sonuç.....	281
Kaynakça	283

BÖLÜM 7

DİSTOİK FİLMLERDE İKTİDAR VE BİYO-İKTİDAR: THE ISLAND,

IN TIME VE WHAT HAPPENED TO MONDAY FİLMLERİ ÖRNEĞİ	285
---	------------

Yeliz Balcı

Giriş	285
1-İktidar ve Biyo-İktidar	288
2-Mekân ve İktidar	293
3-Çalışmanın Yöntemi	296
4-Film İncelemeleri	297
4.1. The Island Film İncelemesi.....	297
4.2. In Time Film İncelemesi	303
4.3. What Happened to Monday Film İncelemesi.....	309
Sonuç.....	313
Kaynakça	315

BÖLÜM 8

KÜRESEL İDEOLOJİNİN GELENEKSELLE SAVAŞI: AHLAT AĞACI ÖRNEĞİ 319

Şemsettin Yalçınkaya

Giriş	319
1-İdeoloji	323
2-İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.....	328
3-Ahlat Ağacı Filminin Analizi	335
Sonuç.....	344
Kaynakça	346

ÖNSÖZ

Sinema sanatı zorunlu olarak toplumsallıktan beslenir ve kendi enstrümanlarıyla bu toplumsal gerçekliği yeniden üretmektedir. Bu nedenle toplumsal gerçekliği yansıtan sinema, sosyolojik bir araştırma sahası ve sosyolojinin araştırma nesnesi konumundadır. Sinema ve sosyoloji, toplumsal temsilleri anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır. Bir sosyolog sinemayı bir çalışma alanı olarak görmekte ve filmsel imajlar ile sosyoloji yapmaktadır. Bir sinemacı da toplumsaldan beslenerek sinemasal bir toplumsallık inşa etmektedir. Sinema ve sosyoloji arasındaki çok boyutlu ve kapsamlı ilişkiyi ortaya koymak amacıyla ortaya çıkan bu çalışmada, iki alan arasında önemli bir ilişkinin olduğu düşüncesinden hareketle ve bir alanı diğeri üzerinde üstün görmeyen bir yaklaşımla çeşitli sosyolojik kavramlar üzerinden sinemasal evrenlere yolculuk yapıldı. En temelde toplumsal gerçekliğin kürgusal yeniden inşası konumunda olan film-dünyaların toplum üzerine ve toplum hakkında neler sunabileceği, toplumsal gerçeklik üzerine hangi kapıları açabileceği ve toplumsal gerçekliğin filmler dolayımıyla yeniden üretilerek nasıl yansıtıldığı sosyolojik birtakım kavramlar ile ortaya konulmaya çalışıldı.

Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrenlere Sosyolojik Yaklaşımlar isimli bu kitap, sinema ve sosyoloji arasındaki

ilişkileri farklı perspektiflerden ele alan sekiz bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Burak Medin'in "*Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair*" başlıklı çalışması bulunuyor. Bu bölümde Medin, en temelde sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi ele alırken sinemanın ayna olduğuna yönelik metaforu, sinema sosyolojisinin ya da sosyolojik film eleştirisinin ne olduğunu, sinema sosyolojisine yönelik tarihsel gelişimi ve farklı yaklaşımların devreye sokularak sosyolojik film eleştirisinin kapsamının nasıl genişletilebileceğini açıklayıp tartışıyor.

Bünyamin Duranoğlu ikinci bölümde "*Sinemada Yabancılaşma Temsillerinin İnsandan Posthümana Evrimi*" isimli çalışmasında yabancılaşma kavramının boyutlarını tartışarak filmler üzerinden yabancılaşma temsillerinin izini sürüyor. Yabancılaşma kavramının felsefe ve din literatüründen sosyoloji ve antropoloji alanına uzanan yol haritasını inceleyerek sinemada yabancılaşma olgusunun yansıtılma biçimlerine odaklanıyor. Örnek filmler üzerinden kapitalizm, uygar toplum, ilkel toplum, feminizm, hümanizm ve posthümanizm kavramları izleğinde insanın tanımı ve doğası üzerine dönüşen fikirleri analiz eden Duranoğlu, insanın ürettiğine esir olması şeklinde olumsuz bir çağrışımla sosyolojik zemin bulan yabancılaşmanın son noktada teknoloji dolayımıyla insanın zayıf görülen varlığını aşmak için olumlama yönünde bir anlama kaydığını açıklamaya çalışıyor.

Üçüncü bölümde Aşkın Yıldız, "*The Circle: Gözetim Toplumu ve Otoriter Bakışın Gücü*" isimli çalışmasında birey, toplum ve iktidar ilişkisi bağlamında gözetim unsurunun önemini ve tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü inceliyor. Çalışmada gözetimin sinemada nasıl yer bulduğunu

film örnekleriyle ele alan Yıldız, *The Circle* filmiyle panoptikondan süper panoptikona gözetimin geçişini irdeliyor. Günümüz toplum bireylerinin internet tabanlı dijital ve elektronik ortamlarda mahremiyet ihlaline varacak kadar aşırı gözetime nasıl rıza gösterdiklerini konu kapsamında ele alıyor.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Esra Kandemir, “*Kentleşmenin İngiliz Yenidalga Sineması’na Yansıması*” isimli çalışmasında kentleşmenin ilk etkilerinin görüldüğü İngiltere’de yönetmenlerin kent yaşamını nasıl ele aldıklarına odaklanıyor. Sanayileşmeyle beraber hızla değişen kentsel mekânların kendine has sosyo-kültürel yapısının sosyologlar kadar yönetmenlerin de ilgi odağında olduğunu belirten Kandemir, bu durumu İngiliz Yenidalga Sineması’na ait örneklerle açıklamaya çalışıyor. İncelediği film örneklerinin kent kuramlarının sanatsal olarak aktarımı olduğundan hareketle sosyoloji ve sinemanın birbirini izah eden iki olgu olabileceğini tartışıyor.

Hayati Demir, çalışmanın beşinci bölümünde yer alan “*Baudrillard’ın Simülasyon Kuramı Bağlamında Sinemada İktidar ve Gerçek Arasındaki İlişkiyi Okumak*” isimli çalışmasında sinema evreninde sunulan gerçeği, iktidar kavramı odağında inceliyor. Baudrillard’ın simülasyon kuramı dâhilinde sinemada gerçeğin iktidar tarafından üretildiği iddiasını somutlamak amacıyla çözümlemeler yapıyor. Demir, incelediği film örnekleri aracılığıyla sinemada gerçeğin iktidar tarafından yeniden üretildiğini, tasarlandığını ve dolayısıyla gerçeğe ilgili tüm tasarrufun iktidarın elinde olduğunu ortaya koymaya ve tartışmaya çalışıyor.

Altıncı bölümde Ali Kaymak, “*Sinemada Mekân Olgusu: Ahlat Ağacı Filminin Taşra Kavramı Üzerinden İncelenmesi*” başlıklı çalışmasında, sinemada mekânın anlatıya

olan etkisine değinerek mekân-hikâye ilişkisini ele alıyor. Çalışmada hikâyenin geçtiği yeri işaret etmenin ötesinde mekânın, karakter üzerinde yarattığı çeşitli etkilerine değiniyor. Yeni Türk Sineması ile birlikte değişen mekân anlayışı bağlamında öne çıkan taşra kavramı Kaymak'ın çalışmasının ana izleğini oluşturuyor. Çalışmada örneklem olarak ele alınan *Ahlat Ağacı* filmi üzerinden taşranın temsili sosyolojik bir yaklaşım ile analiz ediliyor.

Çalışmanın yedinci bölümünde Yeliz Balcı, “*Distopik Filmlerde İktidar ve Biyo-İktidar: The Island, In Time ve What Happened to Monday Filmleri Örneği*” adlı çalışmasında Fransız düşünür Michel Foucault’nun çalışmalarında yer verdiği iktidar ve biyo-iktidar kavramlarını merkeze alarak distopik filmlerdeki güç ve iktidar mücadelelerini ele alıyor. Balcı, örnek filmlerde gözetim, baskı ve zor kullanma gibi yollarla meşruiyet kazanan iktidar ile insanların bedenlerine ve yaşamlarına yapılan müdahalelerin sonucunda karşılaştığı tahakküme karşı sergilenen direnişi ortaya koymaya çalışıyor.

Son bölümde Şemsettin Yalçınkaya “*Küresel İdeolojinin Gelenekselle Savaşı: “Ahlat Ağacı” Örneği*” adlı çalışmasında ideoloji kavramına küresel ve yerel bağlamda yaklaşıp her ikisinin de toplumsal yapının egemen ideolojisi olmak için giriştikleri mücadeleyi ele alıyor. Yerelin ve küreselin birbirlerine üstün gelme mücadelesini *Ahlat Ağacı* filmi özelinde ele alan Yalçınkaya, küresel ideolojinin yerleşik olan yerel ideolojiye galip geldiğini çeşitli bulgularla ortaya koymaya çalışıyor.

Sinemasal evrene çeşitli sosyolojik yaklaşımların yöneltildiği ve sekiz bölümden oluşan bu çalışma, *Sinema Sosyolojisi* adlı doktora dersimin bir tezahürüdür. Sinema ve sosyoloji arasındaki çok boyutlu ilişkiyi tartıştığımız bu

ders kapsamında değerli doktora öğrencilerim ile böyle bir çalışmayı ortaya koymaktan çok mutluyuz. Bu vesile ile öncelikle doktora öğrencilerime teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca bu çalışmanın somutlaşması ve siz sinemasever okuyuculara ulaşma noktasında yanımızda olan Doruk Yayınları'na ve Niyazi Koçak'a teşekkür ediyoruz. Uzun bir çabanın ürünü olan bu çalışmanın alana katkı sunacağı kanaatindeyiz.

Doç. Dr. Burak MEDİN

Aralık / 2022

DANIşMA KURULU

Prof. Dr. Zakir AVřAR

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Prof. Dr. Deniz YENGİN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Yeni Medya ve İletişim Bölümü

Prof. Dr. Alev Fatoř PARSA

Ege Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Prof. Dr. Hasan AKBULUT

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Doç. Dr. Lokman ZOR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Gazetecilik Bölümü

Doç. Dr. Serhat YETİMOVA

Sakarya Üniversitesi İletişim Fakóltesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

SİNEMA VE SOSYOLOJİ ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR

Doç. Dr. Burak Medin¹

Sosyolojik Film Eleştirisi Üzerine Genel Bir Tartışma

Sosyal bir kurum olarak sinemaya her zaman için ayna yakıştırmaları yapılmakta ve sinemanın toplumsal gerçekliğimizin bir yansıması olduğu sıklıkla ifade edilmektedir. Bu düşünceye katılmakla beraber bu yakıştırmaların ve yansımanın sorunlu olduğu kanaatindeyim. Bu sorunsal üzerinden birtakım sorular sormak mümkündür. Gerçeklik ve hakikat, sinematik imajlara doğrudan yansımakta mıdır? Beyaz perde dolayımıyla izleyiciye aktarılan bu imajlar saf gerçek olarak algılanabilir mi? Perdede gördüklerimiz film-dünyayı inşa eden yönetmenin ürettiği bir gerçeklik midir yoksa bu imajlar gerçekliğin bizatihi kendisi midir? Sinemasal evrenler üreticisi tarafından hem içeriksel hem de sinematografik birtakım tercihler ile tasarlanan yapıntılardır. Yapıntı kavramı bu sanatın gerçekliğin bizatihi kendisi olduğu fikrine karşı çıkmak için bilinçli olarak tercih edilmektedir. Sinema gerçekliği yeniden üretir, aynı zamanda bir gerçeklik algısı da yaratmaktadır. Beyaz perdede izleyiciye takdim edilen imajlarla sinematografik bir gerçekliğin ve kurgusal bir zaman anlayışının inşa edildiği aşikârdır. Sinemasal

1 Doç. Dr. Burak Medin, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, ORCID: 0000-0001-8012-035X

zaman ile gerçek zaman arasında farklılık söz konusudur. Bir filmde (Rotha ve Griffith, 2001, s. 21) asıl zaman sinemasal zamana, asıl mekân sinemasal mekâna, asıl gerçeklik de sinemasal gerçekliğe dönüşmektedir. Bu eksen de düşün-
düğümüzde gerçekliğin bizatihi kendisi değil en gerçekçi anlayışa/dile göre tasarlanan film-dünyaların bile gerçekliğin izlerini sunduğu ortadadır. Bu minvalde sinemanın bireysel ve kolektif hafızamızın direkt olarak bir ürünü olduğu fikri yerine bu hafızanın üreticisi tarafından şekillendiğini ve kurgu temelinde gerçekliğin birtakım izlerini izleyicisine sunduğunu söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu çerçevede filmleri doğrudan bir belge olarak değerlendirmek yerine, toplumsal gerçekliğin izlerini taşıyan bir üretim/kurgusal belge olarak ele almak ve değerlendirmek gerekmektedir. Toplumsal teorinin de meseleye bu açıdan yaklaşması önem taşımaktadır.

Toplumsal gerçek, filmler aracılığıyla kurgusal bir süreçten geçirilerek yansıtılabilir ve meşrulaştırılabilir. Hatta toplumlar filmler dolayımıyla kendilerini üretebilir ve yeniden üretebilir. Diken ve Laustsen'in belirttiği üzere (2010, s.19-20) filmler toplumsal tahayyülü derinleştirir, kimi durumlarda ise toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olarak atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılabilir. Dahası toplumsal gerçeklik, sinemanın bir karşılığı gibi görünebilir. Bu durum Diken ve Laustsen'e göre tekinsiz bir izlenim yaratır. Bu tekinsiz durum *Fight Club* (1999) filminin final sahnesindeki binaların havaya uçtuğu şiddet fantezisi ile gerçek terör saldırıları (11 Eylül 2001) arasındaki benzerlik üzerinden örneklenir.

Bu örnek yazarları düşündürdüğü gibi bizleri de filmin sadece gerçekliğin kurgusal bir imgesi ve toplumsal bir olgunun gölgesi olmadığı üzerine düşündürmelidir. Sinema (Suner, 2006, s.10) sadece toplumsal süreçlere tanıklık etmez, aynı zamanda bu gerçekliğe müdahalede bulunarak



Görsel 1-2: *Fight Club* filminin final sekansı, sinemasal evrenlerin zaman zaman toplumsal gerçekliğin ötesine geçebilme potansiyelini gözler önüne serer. Gerçeklik, sanallıktan beslenerek inşa edilir mi sorusu bu filmsel imajlarla akıllara gelir.

yeni görme ve düşünme biçimleri de sunmaktadır. Bu bağlamda sinema birtakım sinematografik ve içeriksel tercihlerle sadece toplumsal gerçekliği yansıtmaz, dahası gerçekliğin kendisi bir gölgenin gölgesi haline gelebilir. Gerçeklik ya da hakikat denilen kavram, sinemasal imajların bir uzantısına dönüşebilir. Toplumsallık bu yolla sinematik imajlara açılır ve buradan beslenebilir. Bu ekseninde sinema ile toplumsal gerçeklik arasında bir etkileşim olduğunu ve ayrıca sinemanın hayatı, hayatın da sinemayı yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Burada karşılıklılık esası vardır. Toplum üzerinde etkisi çok güçlü olan sinema hem toplumsallıktan beslenir hem de toplumsal yaşam tarzını ve kültürünü doğrudan biçimlendirir. Leslie'nin de belirttiği üzere (2012, s.55) sinema sanatı, kaçınılmaz olarak toplumsal anlamı olan üretimlerdir ve aynı zamanda (Scognamillo, 1997, s.181) genel kültür birikiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Slavoj Zizek sinemanın toplumsal bir üretim olduğu, sosyal gerçekliğin gizlense de ya da örtük bir şekilde de olsa filmlere doğrudan yansıdığı meselesini Bülent Diken ve Carsten Laustsen'in "*Filmlerle Sosyoloji*" (2011) adlı eseri için kaleme aldığı "*Toplumsalın Kalbindeki Film*" başlıklı değerlendirme yazısında açıklar. Bu ifadeler sinema ve toplumsallık arasındaki ilişkiyi özetler niteliktedir:

“Filmler asla sadece film ya da bizleri eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi toplumsal gerçekliğimizle ilgili asıl sorunlardan ve mücadelelerden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif kurgular değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı söylerler”

Sinema ve sosyoloji arasında karşılıklı ilişkinin olduğu açıktır. Film çalışmaları içinde psikolojiden, siyaset bilimin-den, antropolojiden, tarihten, ekonomiden, felsefeden vb. yararlanıldığı gibi sosyolojiden ve sosyolojinin birçok kavramından da faydalanılmaktadır. Kolektif bir üretim sonucunda ortaya çıkan film-dünyalar üzerine daha kapsamlı ve detaylı düşünebilmek, bu dünyalardaki görünen ve görünmeyen anlamları ortaya koymak için birçok farklı disiplini devreye sokmak ve farklı alanlarda bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Sinema üzerine düşünmek ve çalışmak, sadece sinemanın sahip olduğu teknik doğa üzerine bilgi sahibi olmak değildir. Hatta kanımca teknik bilgi çok gerilerde kalmaktadır. Önemli olan farklı teoriler ve sinema sanatı arasında diyalektik bir ilişki kurarak daha derin okumaları yapabilmenin önünü açabilmektir. Sosyoloji ve sinema arasındaki ilişkiyi de bu çerçevede okumak gerekmektedir.

Mills’in ifade ettiği gibi (2000) bireyin hayatını içinde bulunduğu toplumdan ayrı düşünmek ve bu toplumsal tarihten ayrı ele almak mümkün değildir. Tarihin ve biyografinin iç içe birbirlerini etkileyerek ilerlediği aşikârdır. Bireysel deneyimler toplumsal kurumlarla doğrudan ilişkilidir. Birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlayabilmek ve bu ekseninde sosyolojik imgelemi detaylandırabilmek adına sinema ve sosyoloji arasında bağ kurmak kaçınılmazdır. Toplumun ve insanın etkileşimine odaklanan, toplumu ve toplumsal gerçekliği kendisine konu edinen sosyoloji ya da toplum bilimi (Giddens, 2008, s. 38) toplumsal gerçekliğin doğal ve kaçınılmaz olmadığını, iyi ve doğru olarak algılanan şeylerin

esasinda öyle olmayabileceğini ve hatta toplumsal gerçekliğin büyük oranda toplumsal ve tarihsel güçler tarafından tasarlandığını göstermektedir. Temel olarak görünenin ardında yatan gerçekliğe odaklanan ve onu aşikâr etmeye çalışan sosyolojinin (Kurtdaş, 2022, s. 87-88) sinemayla olan yakınlığını bu minvalde anlamak gerekmektedir. Topluma beyaz perde üzerinden dolaylı bir şekilde bakan sinema sanatı, toplumsallığın ardında yatan gerçekliği ortaya koymak adına sosyolojik bir bakışa ihtiyaç duymaktadır. Sinema sanatının toplumsal boyutunun ve işlevinin olması da bu sanatı sosyoloji için daha önemli hale getirmektedir. Bu bağlamda hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat olarak sinemayı toplumu anlama ve açıklama noktasında önemli bir araç olarak görebilmek mümkündür. Aynı zamanda bu sanat toplumsal yapıdan ayrı düşünülemez; dahası toplumsal, kültürel, sosyolojik ve ideolojik boyutlarıyla da derinlemesine araştırılmalıdır. Bu araştırmalar gösterecektir ki filmsel dünyalar var olan toplumsal gerçekliğe dair önemli verilere sahiptir. Filmler (Diken ve Laustsen, 2010, s. 22-23) edimselleşmemiş gerçek fenomenlerdir, bu noktada toplumsal olgular olarak incelenebilir. Toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunacak olan filmlere sanallaştırmaya ve edimselleştirmeye yönelik çift yönlü bir bakış ile bakmak gerekir. Yani sadece edimsel toplumsal olguları ele almak doğru bir yaklaşım değildir, aynı zamanda ampirik alanı aşan toplumsala dair imgeleri de (sañal) kapsam içine almak gerekir. Bu noktada temsil ve gerçeklik arasındaki ilişki de önem taşımaktadır; çünkü sosyoloji bilimi temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı ile ilgilenmiştir. Buradaki amaç temsilin, temsil edilene yani temsil edilen gerçekliğe benzemesidir. Sinema kendi sinematografik enstrümanlarını kullanarak sanatsal bir ekseninde tam temsilleri inşa edebilir. Bu bağlamda toplumsal yaşam, ancak sanatsal bir

şekilde yansıtılabilir. Dolayısıyla daha evvel ifade ettiğimiz sinemanın hangi türüne karşılık gelirse gelsin, bir yapıntıdan ve bir temsilden bahsetmek durumundayız. Sinema bir taraftan temsil ederken diğer taraftan da göstermektedir. Morin'in ifade ettiği üzere (2005, s.202) sinema sadece toplumsal gerçekliği değil aynı zamanda gerçek dışılığı, bugünü, geçmiş ve geleceği, hafızayı ve rüyayı gösterebilme potansiyeline sahiptir. Gerçekliğin bizatihi kendisi yerine, gerçekliğe aşağı yukarı benzeyen birtakım toplumsal temsiller sinema sosyolojisinin alanına girmektedir. Sosyolojik film eleştirisi ya da sinema sosyolojisi toplumsal yaşamın temsilleri ile ilgilenir, bu durum onu ele aldığı toplumun da ayrılmaz bir parçası haline getirir. Bu çerçevede toplumsal temsil eden imajlarla sosyolojik kavramlar arasında analitik bir ilişkinin kurulması elzemdir. Bu durum kültürel bir üretim olan sinemanın sadece sosyolojik bir perspektifle anlaşılacağı anlamına gelmemelidir, bu son derece indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Bir filmde odaklandığımız araştırma nesneleri ve içeriksel özellikler çoğaldıkça bakış açıları da çoğullaşmaktadır. Bu nedenle konumlanma noktamız seçeceğimiz film eleştirisini ve analizini de belirleyecektir. Eğer bir eleştirinin konumlanma noktası filmin üretildiği ya da film anlatısının temellendiği tarihsel dönemin sosyal koşulları ya da sosyolojik ortamı/koşulları ise sosyolojik film eleştirisinden yararlanılması gerekmektedir. Sosyolojik film eleştirisi (Özden, 2000, s. 136) filmleri bireyin kendisini, içinde yer aldığı toplumun birtakım değerlerini ve sosyal rollerini anlama ve açıklama aracı olarak görmektedir. Bu noktada filmler, kendisiyle konuşan bir kültür olarak değerlendirilmektedir. Bu kültür de filmler aracılığıyla üretilmekte ve devam etmektedir.

Kolektif bir deneyimin parçası olan ve kültürel bir yapı içinde şekillenen her filmsel anlatının yer aldığı ve beslendiği

bir toplum ve bir tarihsel dönem söz konusudur. Sinemaya sosyolojik bakış açısının temelinde (Kurttaş, 2022, s. 86) bu filmsel metinlerin içinde yer aldığı dönemin ve toplumun politik, ekonomik ve sosyo-kültürel yapının bir göstergesi olduğu gerçeği yer almaktadır. Bu ekseninde sinema-sosyoloji arasındaki ilişkinin odak noktası toplumsallığın ardında yatanı deşifre etme ve ortaya çıkarma edimidir. Toplumlara etkileme, duygulanım içine sokma ve yönlendirme noktasında önemli bir kitle iletişim aracı, bir endüstri kolu ve kitlesel bir eğlence aracı olan sinemanın toplumsal gerçekliği ortaya çıkarmanın ötesinde bu gerçekliği inşa etme, yeniden tasarlama ve hatta bu gerçekliği yeniden üretme potansiyeli ve işlevi söz konusudur. Bu nedenle sinema sanatı önemli bir sosyolojik olgu olarak da okunabilmekte ve değerlendirilebilmektedir. Sosyolojik film eleştirisinde sinemasal imajlar toplumsal bir kültür ve bir sanat ürünü olarak ele alınmaktadır. Bu sanat ürününe bir toplumun değer yargıları, normlar, dünya görüşleri, gündelik yaşam pratikleri ve deneyimleri, kolektif bellekleri vb. sirayet eder. Özden'in belirttiği gibi (2000, s.131-132) bir film hangi türe ya da hangi tarihsel döneme ait olursa olsun sosyolojik veriler sağlayan bir toplumsal belge olarak değerlendirilmeli ve ele alınmalıdır. Bu yaklaşım içinde sosyal değerlerin ve toplumsallığın imajlara olan yansıması, sinemasal imajların sosyal değerlere olan etkisi, toplumsal tutum ve davranışlarda yaşanan değişimlerin ve dönüşümlerin üzerinde filmlerin nasıl bir etkiye neden olduğu araştırılmaktadır. Toplumsal yapıyı oluşturan unsurlar ile sinemasal içerikler arasında analitik bir ilişki kurularak sosyal yapı anlaşılabilir ve çözümlenebilir. Özden'e göre (2000, s. 134-135) bilimsel nesnelliğe dayalı ve tutarlı bir perspektif sağlayan sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir. Yani bir eser hakkında bir değer

yargısı taşımak yerine durum tespiti yapar. Fakat kimi zaman ise normatif olarak değer yargıları sunabilir.

Sinemaya sosyolojik yaklaşım (Sutherland & Feltey, 2013, s. 4-5), içinde bulunduğumuz toplumu anlama noktasında filmlerin nasıl bir işleve sahip olduğuna ve bu çerçevede filmlerin nasıl kullanılması gerektiğine odaklanmaktadır. Filmleri sosyal bir metin olarak değerlendiren bu yaklaşıma göre dört tema üzerinden bu odak noktası detaylandırılabilir: kimlik, etkileşim, eşitsizlik ve kurumlar. Birçok filmde filmsel karakterlerin gelişimi noktasında ana tema olarak “kimlik” ele alınmaktadır. Bireyler kendilerini nasıl bilmekte, kendilerine uyan kimliği buluncaya kadar nasıl bir süreç içine girmekte ve dönüşüm yaşamakta ve son olarak bireyler kimliklerini stratejik amaçlara göre nasıl adapte etmektedir. Filmsel dünyada karakterin benliğini bulma süreci birçok filmde karşımıza çıkar. *Forest Gump* (1994) bunlardan biridir. Karakterin kimliğini bulma süreci anlatı boyunca perdeye yansıtılırken bir yandan da film, sosyolojik önemli veriler sunmaktadır. Filmsel anlatıların geneline baktığımızda sosyal etkileşimin olduğunu görmekteyiz. Bazı anlatılarda sosyal yapıdan ayrılık ve sosyal izolasyon gibi süreçler de karşımıza çıksa da sosyal etkileşim ön plandadır. Bazı anlatılarda örneğin *Cast Away* (2000) gibi uzak ve kimsesiz bir adaya sürüklenen ve yaşam mücadelesi veren bir kahramanın olduğu filmde dahi cansız bir nesne olan voleybol topu üzerinden bir sosyal etkileşim kurulmaya çalışılmaktadır. Bu etkileşim rahatlıkla izleyiciye aktarılır. Sinemasal evrenlerde sıklıkla kullanılan eşitsizliğe dayalı ortak temalar söz konusudur. Bu eşitsizlikler cinsiyet, sosyal sınıf, din, ırk ve ulus üzerinden üretilmektedir. Filmsel imajlar bu eşitsizlikleri daha görünür kılarak, eşitsizliğin daha aza indirilmesi adına izleyiciyi gerçeğe dayalı imajlarla etkilemektedir. Örneğin *The Last Castle* (2001) ya da *Hunger* (2009)

gibi hapishane filmlerinde birtakım tahakküm ilişkileri üzerinden veya *12 Years a Slave* (2013) ya da *Goodbye Bafana* (2007) gibi ırkçılığı temel alan filmler üzerinden eşitsizlikler izleyiciye takdim edilmektedir. Bu takdimler meselenin sorunsallaştırılması adına önem taşıırken aynı zamanda sosyolojik bir bakışla sinemasal toplum üzerine bir fikir sahibi olunabilmektedir. Tabi ki burada eşitsizliği gösteriyormuş ya da bu durumu eleştiriyormuş gibi yapan; fakat asıl niyeti egemen yapının devamlılığını sağlamak olan birçok anlatıyı da gözden kaçırmamak gerekmektedir. İnsanlar çeşitli kurumlar içinde hayatlarını devam ettirmektedir, dolayısıyla bu kurumlar dolayımıyla insanların şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sinemasal evrenlerde bu kurumsallık ve kurumlar üzerinden var olan yapı zaman zaman gözler önüne serilmektedir. Örneğin *A Few Good Men* (1992) filminde savaşın vahşetinden çok, askeri yapılanma ve savaş organizasyonları yani kurumlar gösterilmektedir. Ya da kadınların iş hayatında yaşamış oldukları sorunlar ve engeller *Working Girl* (1988) gibi filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu temalar sinema ve sosyoloji arasındaki bağı açıkça gösterirken, toplumsallık üzerine sosyolojik değerlendirmelerin de yapılmasına olanak sunmaktadır.

Sosyoloji ve sinema arasındaki çok yönlü ilişkiyi anlamak isteyen ve çeşitli teoriler ekseninde bu durumu ortaya koymaya çalışan Casetti (1999, s.107-130), dört başlık altında bu iki alan arasındaki ilişkiyi ele alır. İlk başlık, sinemanın bir endüstri olmasıdır. Sinema bir sanat ve entelektüel bir çabanın ürünü olsa da temel olarak kapitalist bir ekonomi içinde kolektif bir şekilde üretilen ve ticari operasyonlara endeksli bir alandır. Sinemanın bir endüstrinin parçası olması, bu sanatı finansa ve endüstrinin yapısına eklemektedir. Sinemasal evrenler estetik ve sanatsal kaygılar temelinde üretilse de sinema, ekonomik bir oluşumun

parçası olarak pazarlanan bir araç ve aynı zamanda bir pazarlama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci başlık, sinemanın kurum olmasıdır. Burada kurumdaki kastedilen sinemanın endüstriyel bir üretim olmasından öte sosyal bir organizasyon olması, aidiyet duygusu oluşumunu sağlaması ve diğer taraftan da birtakım davranış kurallarını dayatmasıdır. İlk çalışmalar sinema sanatının endüstriyel kimliğine yönelikken, sonraki çalışmalarda sinemanın davranışlar ve tutumlarla olan yakın ilişkisi ele alınmaktadır. Bu çalışmalarda sinemanın toplumsal etkisi üzerine odaklanılırken en temelde davranışları etkileyen ve değiştiren, estetik algıyı yönlendiren, değerleri, modayı, stilleri ve beklentileri etkileyen tarafı üzerinde durulmaktadır. Üçüncü başlık, sinemanın kültür endüstrisi ile olan ilişkisidir. Sinema ve kültür arasındaki yakın bağ aşikârdır. Bu noktada sinema, beğenilerin oluşumundan tutumlara kadar davranışların değiştirilmesinde kullanılan materyaller arasındadır. Bu bakış, sinemanın kültür endüstrisinin bir ürünü olduğuna yönelik bakıştır. Bu bağlamda televizyon ve gazete gibi sinema da sistemi tek düze hale getiren bir enstrüman olarak görülmektedir. Dördüncü başlık ise, sinema ve sosyal olgunun yeniden sunumudur. Bu başlık altında bir topluma ait olan filmlerin, diğer sanatsal araçlara kıyasla içinden çıktığı toplumu daha iyi resmedeceğine yönelik bir görüş yer almaktadır. Bilindik uylaşımlara ve kodlara göre tasarlanan popüler filmler genelin duygularına seslenir ve bu çerçevede filmler sosyal şahitlik unsurları olarak görülmektedir. Bu başlığın bir diğer boyutu ise sinemanın kolektif bilinçdışı ile olan ilişkisine yöneliktir. Sinemasal evrenlerde gizli kalan, söylenmeyen ve örtük birtakım sosyal gerçekler görselleştirilerek ya da söylemler aracılığıyla somutlaştırılarak su yüzüne çıkarılmaktadır. Bu eksende sinema sosyal bir

olgudur ve toplumsal yapıya içkin birtakım yansımaları izleyiciye sunmaktadır.

Münsterberg'in 1916 tarihli "*The Photoplay: A Psychological Study*" adlı çalışması, sinema ve toplum ilişkileri konusunda ilk bilimsel kaynak olma özelliği taşımaktadır. Fakat önemli sosyal teorisyenler tarafından (Denzin, 1995, s.13) sinemanın sosyolojik etkisi ve filmsel imajların sosyal teori ekseninde ele alınışı meselesi ilk zamanlarda göz ardı edilmektedir. Denzin'e göre sadece Amerikalı pragmatistler bu yeni sanatı ve bu sanatın toplum üzerindeki doğrudan etkilerini dikkate almışlardır. Amerika'da 1920'lerin sonunda kamusal ilgi tarafından desteklenen sinema sosyolojisi çalışmalarını (Dudrah, 2006) 1920'li ve 30'lu yıllara kadar uzatmak mümkündür. Sinemanın toplumsal etkisi üzerine Amerika'da birçok çalışma üretilir (Kalkan, 1992, s.5-10), bu çalışmalarda sinema ile suç işleme arasındaki ilişki, sinema ve ahlak ilişkisi, sinema ile topluma aktarılan değerler gibi birtakım sosyolojik meseleler üzerine çeşitli araştırmalar yapılır. Yapılan çalışmalar göstermiştir ki özellikle küçük toplumsal çevrelerde sinema sosyal dokuyu etkilemekte, değiştirip dönüştürmektedir. İki savaş arası ve sonrası sosyolojik yaklaşımlarla sinema çalışmalarına destek veren özel bir vakıf olan *The Payne Fund*, filmlerin çocuk ve ergen davranışları üzerindeki etkilerini ortaya koymak gibi birtakım projeleri finanse eder. Bu çalışmalar temelde filmlerin izleyici üzerindeki ölçülebilir etkilerini yani sinemanın tutum ve davranışlar üzerindeki rolünü ortaya koymaya çalışır. Bu çerçevede sosyologlar ve sosyal psikologlar bir araya gelir. *Motion Pictures and Youth* başlıklı projede filmlere sosyolojik bir yaklaşım sergilenerek, yine filmlerin etkisi ortaya konulmaya çalışılır. Bu araştırmalarda filmlerin zararlı olabilecek birtakım olumsuz etkileri özellikle genç seyirci temel alınarak en aza indirilmeye çalışılır (Blumer,

1933; Peterson, 1936). Sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkisini *Movies and Conduct* (1933) isimli eseriyle ortaya koymaya çalışan Blumer, filmsel imajların duygu, düşünce ve tutumlara yönelik etkisini ölçmeye çalışır. Mayer (1946), *Sociology of Film: Studies and Documents* adlı eseriyle sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiye odaklanır ve özellikle sinemanın sosyolojik önemini vurgular. Tiyatronun ve sinemanın tarihsel ve toplumsal işlevinden bahseden Mayer, çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin sinema ile ilişkilerini ortaya koymaya çalışır.

L. Rosten'in yazdığı "*Hollywood, The Movie Colony and The Movie Makers*" adlı çalışmada (Kalkan, 1992) Hollywood'un toplumun yaşam tarzı pratikleri ve değer yargıları üzerindeki baskısı ele alınır. 50'li yıllarda egemen bir paradigma konumunda olan kitle iletişim araştırmalarının altında sinemaya sosyolojik yaklaşımların uygulandığı görülmektedir. İletişim araştırmalarında kuramsal bir değişikliğin olmasıyla birlikte sinema ile ilgili toplum bilimsel çalışmalar yöntem değiştirir. 1960'lı yıllarda kitle kültürü ve toplumu tezi, Hollywood filmlerinin tekrar değerlendirilmesi ile eleştirilir ve hatta bu teze saldırılır. Film dilini temel alan çalışmaların çoğaldığı 1970'lerde sinemanın semiyotik boyutuyla ilgili çalışmalara ilgi artarken, sosyal yapılar hakkında pek fazla çalışma yapılmaz. Fakat Jarvie 1970 yılında, *Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry* adlı eserini yayımlar. Bu çalışma en temelde sinema ve sosyoloji arasındaki ilişkiye odaklanır ve bunu farklı bir bakış açısıyla yapar. Jarvie, sinemanın etkisini ortaya koyarken daha makro bir bakış açısıyla bütün yapıyı dikkate alır. Sinemanın üretim boyutuna dikkat çekmenin yanı sıra filmleri kimlerin neden izlediğini ve sinemaya gitme nedenlerinin temel motivasyonunu ortaya koymaya çalışır. 1970'lerde

ve 80'lerde filmler ele alınırken sosyolojik yaklaşımı ve sosyal teoriyi devreye sokmak yerine psikanalitik analizlerin daha sık kullanıldığı görülmektedir. 1980'li ve 90'lı yıllardan itibaren ise (Tudor, 2000, s.191) kültürel ve medya çalışmalarının akademik bir disiplin olarak yükseldiği, seyircileri ve sosyal bağlamları dikkate alan daha kapsamlı film çalışmalarının yapıldığı görülmektedir.

Bir film-dünyayı daha iyi ele almak, imajların üzerimizde yarattığı etkiyi daha iyi anlamak ve filmler hakkında ve filmler üzerinden kapsamlı bir yorum sunabilmek için farklı film eleştirisi yöntemlerini devreye sokmak gereklidir. Sosyolojik film eleştirisi ile bir film-metne bakarken aynı zamanda ideolojik, tarihsel ve psikanalitik eleştirileri de bakış açımıza dâhil etmek son derece faydalı olacaktır. Bir filmin sunmuş olduğu toplumsallığı ve sosyolojik verileri daha iyi analiz edebilmek için öncelikle ideolojik eleştiri temelli bir yaklaşımdan yararlanılabilir; çünkü Williams'ın belirttiği üzere (1993, s. 26) sosyolojik çözümleme bakımından ideoloji kaçınılmaz bir kavramdır. İdeoloji kavramı ilk kez 18. yy'da Destut de Tracy tarafından ahlak, ekonomi, politika alanını içeren, tüm insani entelektüel çevreye açıkça hükmetmek amacıyla, bir terminoloji ve entelektüel tasarı şeklinde tanımlanmaktadır (Fairclough, 2015: 162). Eagleton'a göre ideoloji (1996, s.305) egemen toplumsal bir iktidarın devamlılığını sağlama ve yeniden üretilme işlevini yürüten anlamlar, göstergeler ve değerlerdir. Mardin'e göre (2015, s. 85) ideoloji "*toplum konusundaki bilgi ve görüşlerimize dayanan bir fikir kümesidir*" Williams (1990, s. 48) ideoloji kavramının üç kullanımından söz eder: belirli bir sınıfa/gruba özgü inançlar dizgesi, gerçek bilgiyle çelişebilecek aldatıcı yanlış düşünceler ve düşünce üretiminin genel süreci. Eagleton (1996, s. 18) ideoloji kavramına yönelik farklı kullanım biçimlerini şu şekilde sıralar: Toplumsal yaşamdaki

anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci, belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait düşünceler kümesi, bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan yanlış düşünceler, sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim, özneye belirli bir şey sunan şey, toplumsal çıkarlar tarafında güdülen düşünme biçimleri, özdeşlik düşüncesi, toplumsal olarak yanılısama, söylem ve iktidarın toplum durumu, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam, eylem amaçlı eylemler kümesi, dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması, anlamsal kapanım, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşandığı kaçınılmaz ortam, toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç. Görüldüğü üzere ideoloji kavramı üzerinde bir fikir birliği söz konusu değildir, farklı düşünürler bu kavramın farklı özelliklerini öne çıkartarak tanımlama yoluna gitmişlerdir.

İdeolojik film eleştirisi film çalışmalarındaki temel yaklaşımlardan biridir ve bu ideolojik temelli anlamlara, göstergelere ve değerlere odaklanır. Geniş bir perspektifle sinemasal evrene bakar ve filmleri egemen ideolojinin kendini üretmesi, yeniden üretmesi ve devamlılığını sağlama noktasında kültürel bir üretim olarak ele alır. Bu bağlamda filmler, devletin ideolojik aygıtlarından (Althusser, 1971) biri olarak görülür. Ryan ve Lenos'un vurguladığı üzere (2012) filmlerin büyük çoğunluğu kapitalist ülkelerde üretilmektedir. Zenginliğin büyük bir çoğunluğuna sahip olanlar da bu yapıyı ellerinde tutmaktadır. Filmleri çözümlemek adına bu yapıyı anlamak önem taşır; çünkü politik kurumları doğrudan yönlendiremeyen sermaye sınıfı düşünce üreten araçlara sahip olarak toplumu arzu ettiği gibi etkileyebilir. Rızayı medya kuruluşları dolayısıyla sağlayan bu sermaye sınıfı çeşitli sinemasal dünyalar tasarlar. Bu imajlardaki söylemler genellikle egemen düşünceler ile uyum içindedir, toplum içindeki kaynakların ve erkin kimin elinde nasıl toplandığını

sorunsallaştırmaz. Aksine egemen söylem, iktidarın lehine somutlaştırılır ve meşru hale getirilir. Toplumsal gerçeklik (Eagleton, 1996, s.276) ideoloji dolayımıyla doğallaştırılır. Doğallaştırma uygulayımı var olan gerçekliği örter, görünmez hale getirir ve bir yanılsama yaratır. Sinema ideolojik bir aygıttır ve bu kitle iletişim aracı tarafından üretilen anlam izleyici tarafından görülmez. Çünkü sinema (Hayward, 2012, s. 196, 209) bunu doğallaştırarak görünmez hale getirmektedir. Böylece konvansiyonel sinema, hegemonik değerlere aracılık etmekte, egemen sınıfın çıkarlarını doğal, sorgulanamaz ve arzulanabilir bir şekilde göstermektedir. Ana akım filmsel imajlar, bu değerlerin kabulü noktasında uzlaşıya dayalı bir algı yaratmaktadır. Her ekonomik sistem (Butler, 2011, s. 54) kendini devam ettirmenin yollarını arar ve iktidar sahipleri diğerlerinin kendileri gibi düşünmelerini ve arzu edildiği şekilde davranmalarını ister. İdeoloji de tam da bu noktada devreye girer. İdeoloji, insanları belli bir biçimde görmeye yönelten birtakım yanlış temsillerden ibarettir. Marksist felsefe ve kuramdan ortaya çıkan ideolojik film eleştirisi bu örtük anlamı ve söylemi aşıkâr eder. Corrigan'a göre (2001) filmlerin ideolojik eleştirisinde altı yaklaşım bulunmaktadır: Hollywood hegemonyasına ilişkin çalışmalar, feminist araştırmalar, ırk konusuyla ilgili araştırmalar, sınıf araştırmaları, postkolonyal araştırmalar ve Queer kuramıdır. Görüldüğü üzere ideolojik eleştirinin sahası film çalışmaları içinde oldukça geniştir.

Geleneksel söylemlerin yeniden üretilip meşru hale getirilmesinde kilit rol oynayan sinemanın derin yapısında yer alan anlamların ortaya konmasında ideolojik film yaklaşımının film eleştirisi alanında önemli bir yeri vardır ve bu yaklaşım (Kabadayı, 2013, s.59) sosyolojik yaklaşımla iç içe ilerler. Film sanatına ideolojik bir bağlam içinde yaklaşmanın temel motivasyonlarından biri sinemasal dünyaların

politik ve ideolojik bir çerçeveden bağımsız düşünülemediği fikri ve gerçeğidir. Sosyolojik film eleştirisinde olduğu gibi (Özden, 2000, s.141) ideolojik film eleştirisi de sinemasal dünyaları üretildikleri toplumun ve dönemin bir yansıması olarak ele almaktadır. Dahası sosyo-ekonomik temelli altyapı ilişkilerinin üst yapının bir üretimi olan film- sel metinleri nasıl etkilediğini ve biçimlendirdiğini anlamaya çalışmaktadır. İdeolojik film eleştirisinde filmlere yönelik birtakım temel sorular sorulmakta ve bu sorulara film anlatısı boyunca çeşitli yanıtlar aranmaktadır. “*Kültürel ürünler olarak sinema filmleri seyircisini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine sokmaktadır? İçinde bulundukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedir? Filmle- rin kültürel bir metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilmektedir? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedir? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedir?*” (Özden, 2000, s.142). Bu soruların cevaplanması noktasında Medin’in ve Kaymak’ın “*İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü*” (2021) adlı çalışmasından yararlanılabilir. Medin ve Kaymak bu çalışmalarında “*üçüncü sinemanın* (Wayne, 2001) *birinci sinema* olarak adlandırdığı *Hollywood sinemasının inşaatı et- tiği filmler aracılığıyla Amerikan ideolojisini hâkim kılma pratiklerini ve sinemanın bizatihi kendisinin devletin ideo- lojik bir aygıtı olarak Amerikan hegemonyasını yayma nok- tasındaki potansiyelini ve işlevini*” ideolojik film eleştirisiyle ortaya koymaya ve anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda ele aldıkları *American Sniper* filminin daha ilk kesitindeki

bombalı saldırı sekansına yönelik yaptıkları ideolojik çözümleme, film-dünyadaki ideolojik dili gözler önüne sermektedir (Medin ve Kaymak, 2021, s. 164):

“Chris bir çatıda konumlanmış, Amerikan askerlerinin ilerleyişini güvenli hale getirebilmek adına çevreyi gözlemektedir. Chris’in bakışına ikonografik bir uylaşım ile Müslüman oldukları giyim tarzlarından görülen bir kadın ve bir erkek çocuğu girer. Kadın çarşafının içinden Rus yapımı RKG el bombası çıkarır ve devriye halinde olan Amerikan birliğine atması için erkek çocuğuna verir. Chris, silahının dürbününden tüm olan biteni telsizle ekip liderine bildirilmektedir. Ekip lideri angajman kuralları gereği kadın ve çocukların zarar görmemesi gerektiğini; ama yine de kararın kendisinde olduğunu hatırlatır. Chris tam karar anındayken, film-dünyada zaman geriye döner ve Chris’in çocukluk dönemine geçilir. Bu kesitte de görüldüğü üzere İslam coğrafyası açıkça karanlığın hatta terörün merkezi ve kaynağı olarak geniş kitlelere takdim edilmektedir. Terörle anılan İslam coğrafyasına film ekseninde müttefiklik eden ise el bombasının menşesinden de anlaşılacağı üzere Rus Devleti’dir. Böylece hem İslam dini hem de Rus Devleti, açıkça düşman ve öteki ilan edilir. ABD’nin emperyalist ve kolonyalist kimliği örtülerek angajman kuralları gereği masum olduğu düşünülen kadınların ve çocukların gözetildiği (gözetiliyormuş gibi yapıldığı), bu konuda çok hassas davranıldığı hem söyleme hem de imaja yansımaktadır. Amerikan askerlerinin bu kurallara titizlikle riayet ettiği; fakat açıkça Müslüman olduğu görülen çarşafli bir kadının ve bir erkek çocuğunun dahi terörün bir parçası olmaktan geri durmadıkları geniş kitlelerin zihinlerine pompalanmaktadır. Film anlatısının ideolojik dünyasına göre Müslüman kadınların

giydiği çarşaf bile amacından farklı bir şekilde kullanılabil-
mekte, bombaların rahatlıkla saklanabileceği bir araç ha-
line gelebilmektedir”



Görsel 3-4: İslamofobik düşünce, sinematografiye ve film anlatısının içeriğine açıkça sirayet eder. Görsel 3’de çarşafli kadın, çarşafının altından çıkardığı Rus yapımı bombayı erkek çocuğuna gizlice verir. Görsel 4’de ise erkek çocuğu Amerikan birliğini yok etmek için bombayla birlikte koşarken görülür. Sahnenin devamında erkek çocuğu ve kadın, Chris tarafından uzaktan vurularak etkisiz hale getirilir. Görüldüğü üzere ABD’nin işgalci kimliği inşa edilen film-dünyanın imajları ve söylemleri aracılığıyla örtülmekte, yetişkin Müslüman erkekler dışında kadınlar ve küçük çocuklar dahi terör ile yan yana taktim edilmektedir. Bu bağlamda İslam coğrafyasında terör ile ilişkilendirilmeyen hiçbir birey yoktur. Bu kesitten de anlaşılacağı üzere ele alınan araştırma nesnesinin tasarım dili ve sözdizimsel yapısı son derece ideolojiktir. Bu ideolojik dil, İslam coğrafyasına yönelik bir ekmedir. Bu imajsal ve söylemsel ekim, ABD’nin İslam coğrafyasına yönelik yapacağı herhangi bir müdahaleyi geniş kitleler nazarında meşru hale getirebilecektir (Medin ve Kaymak, 2021, s.165).

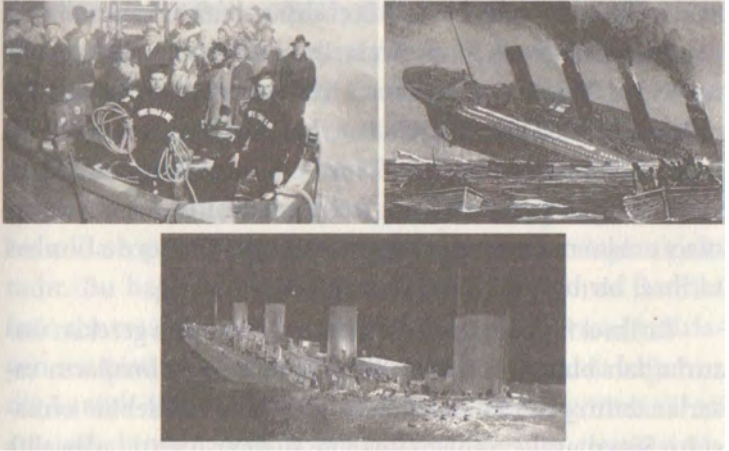
Sosyolojik film eleştirisi ile birlikte ele alabileceğimiz tarihsel yaklaşıma geçmeden evvel, her sinemasal evrenin mevcut egemen söylemi ve ideolojiyi yeniden üreten bir dile ve yapıya sahip olmadığını da belirtmekte ayrıca fayda vardır. Birinci sinema ya da ana akım sinema olarak da ifadelendirilen Hollywood sinemasında dahi var olan yapıyı sorunsallaştıran, sorgulayan ve izleyiciyi düşünsel katılıma davet ederek aktif bir izleyici profili içinde var olan yapıya yönelik düşündürten birtakım filmsel imajlar söz konusudur. Burada araştırmacı indirgemeci bir yaklaşımdan uzak

durmalı, her film-dünyayı kendi biricik anlamı içinde ve üretilen imajlar ile değerlendirmelidir.

Sosyolojik film eleştirisi ile beraber ele alabileceğimiz bir başka yaklaşım tarihsel film eleştirisidir. Tarihsel eleştiri temel anlamda filmin üretildiği tarihselliğe ve filmin dönem içindeki bağlamın değerlendirilmesine odaklanır. Ryan ve Lenos'un da ifade ettiği gibi (2012) filmler çekildikleri dönemin izlerini taşımaktadır. Bu eksende de tarihsel çözümlemeye açık hale gelmektedir. Filmin tarihsel önemi ve gerçeklik arasındaki ilişki açısından filmlerin ele alınma meselesini *Glory* (1989) ve *Sense and Sensibility* (1995) filmleri üzerinden örneklendirebiliriz (Sutherland & Feltey, 2013, s.4). *Glory* filmini tarihsel bir bağlam içinde değerlendirdiğimizde Amerikan İç Savaşı'nın sinematik işleyişini görebiliriz. Aynı şekilde *Sense and Sensibility* adlı filme baktığımızda farklı periyotlardaki sınıf ve cinsiyet ilişkileriyle karşılaşırız. Görüldüğü üzere tarihsel bakış açısıyla bir film metne baktığımızda sosyolojik birtakım verilerle de karşılaşmak her zaman için olasıdır. Corrigan (2001) tarihsel eleştiriye daha iyi anlamak adına bir sınıflandırma yapar. Ona göre filmlerin kendi aralarında bir tarihsellik söz konusudur. Farklı dönemlerde çekilen filmlerdeki dekor ya da kostüm kullanımı bu duruma örnek olarak verilebilir. Bir diğer sınıflandırma, filmlerin üretim koşullarıyla olan ilişkisiyle ilgilidir. Bu minvalde filmlerin endüstri yapılanması ile bağı ortaya konulmalıdır. Son olarak Corrigan belirli bir tarihsellik içinde filmlerin izleyici tarafından nasıl alımlandığı üzerinde durur. Tarihsel bağlam içinde filmlerin gündelik yaşam pratiklerine olan etkisi söz konusudur. Bu etki, alımlama çalışmalarıyla analiz edilebilir. Filmlerin üretildiği tarihsel dönem önemlidir. Esasında (Özden, 2000, s.102, 124) bir film güncel ya da eski tarihlerde üretilmiş olabilir. Burada önemli olan filmin tarihsel bir bakış

açısıyla ele alınmasıdır. Çünkü filmler dönemin dışavurum araçlarıdır ve bu çerçevede dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Dönemin egemen görüşünü, düşünce yapısını ve değer yargılarını barındırmaktadır. Ayrıca filmler ilgili dönemin endüstri koşullarını, üretim yapısını ve sinema sektörünün sahip olduğu teknolojik altyapıyı da ifade etmektedir. Bu bağlamda bir film üzerine sosyolojik bir eleştiri yapmak istiyorsak aynı zamanda o filmin içinde yer aldığı endüstriyel ortamın koşullarını, dönemin başat estetik bakış açısını ve tarihselliği de dikkate almamız önem taşımaktadır. Bu noktada Özden, farklı tarihsel dönemler içinde çekilmiş *Titanic* filminden söz ederek meseleyi detaylandırır. Ona göre 1998 yılında çekilen *Titanic* filmini çözümlemek isteyen bir araştırmacı hem tarih içinde hem de filmlerin tarihi içinde gezinerek tarihsel bir yaklaşıma sahip olmalıdır; çünkü film kültürel bir dışavurum aracı olarak içinde yer aldığı tarihsel dönemin bir dışavurum ürünüdür ve bu kültürel üretim daha evvel üretilen önceki versiyonların tarihsel dönemleriyle benzerlik taşımaktadır. *Titanic* filmlerini sinemada tür anlamında felaket kategorisine sokmak mümkündür ve türsel anlamda bu tarz uyuşumlara sahip olan bu filmin diğer filmlerde olduğu gibi sosyo ekonomik bunalımların, güvensizlik ortamlarının ve toplumsal sorunların olduğu dönemlerde ortaya çıkması tesadüf değildir.

Tarihsel eleştiriye başlarken (Kabadayı, 2013, s. 63) başlangıç noktasını iyi tahlil etmek gerekmektedir. Yani bir filmin dışsal bir öge konumunda tarihsel bir bağlam içinde mi yoksa içerik açısından tarihsel arka plan içinde mi inceleneceğine karar verilmelidir. Bu yaklaşımda hangi dönemin hangi tarafıyla ve hangi bakış açısıyla ele alınacağına dair sınırların çizilmesi gerekmektedir. Bir film eleştirisinde ilgili döneme ait sosyo-kültürel ve siyasal yapının araştırılması, aynı zamanda üretim koşullarının da tahlil edilmesi



Görsel 5-6-7: Titanic (1953), S.O.S. Titanic (1979) ve Titanic (1997) filmlerinin çekildikleri 1950'li, 70'li ve 90'lı yılların olumsuzluk anlamında ortak özellikler gösterdiği görülmektedir. Bu bağlamda sosyolojik bir çerçevede bu filmleri incelemek isteyen bir araştırmacının tarihsel yaklaşımdan da yararlanması meselenin daha kapsamlı bir şekilde ortaya konulması adına önem taşımaktadır. Bu tarihsellik sadece filmlerin çekildiği dönemi işaret etmez. Bu filmlerin sahip olduğu türün, biçimsel tercihlerin, teknolojik gelişmelerin, anlatı yapılarının vb. sinematik tüm enstrümanların geçirmiş olduğu değişimi ve dönüşümü anlamak istiyorsak, sosyolojik ve ideolojik yaklaşımın ötesine geçerek tarihsel film eleştirisini de devreye sokmamız gerekmektedir.

son derece önemlidir. “Örneğin, 1960’lardaki Yeşilçam döneminde dağıtım sisteminin özelliklerinin ele alınması; yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası sistemlerinin geçmişe yönelik incelenmesi ya da bugünle kıyaslanması; doğrudan film ya da belirli filmler içinde geçmişe yönelik verilerin irdelenmesi gibi konular, geçmişe dayalı bilgileri dikkate alan tarihsel incelemeyi gerektirir” (Kabadayı, 2013, s. 64). Filmler birtakım türlerin kodlarını, uylarımlarını ve ikonografilerini barındırır. Bu nedenle bir film, daha evvel çekilen filmlerin türsel özelliklerini de sergiler ve hatta yönetmenin daha önce ürettiği sinemasal evrenlerle temas içindedir. Bu

açıdan bakıldığında bir kültürel dışavurum üretimi olarak değerlendirdiğimiz filmlerin tarihsel dönemler dikkate alınarak incelenmesi araştırmacı için son derece faydalı olacaktır. Esasında (Özden, 2000, s. 105-106) her eleştirel yaklaşım zaman zaman tarihsel bakış açısına sahip olmalı ve eleştirel yaklaşım üzerine çözümlemesini oturtan araştırmacı araştırma nesnesi olarak ele aldığı filmi ya da filmleri tarihsel bir bağlam içinde çözümlemelidir.

Tarihsel film eleştirisi ekseninde tartışılması gereken unsurlardan biri de filmlerdeki tarihsel temelli imajların tasarlanabilir, yeniden üretilebilir ve şekillendirilebilir olmasıdır. Sinemasal evrenler (Ryan ve Kellner, 1990) tarihsellik bağlamında ideolojik bir mücadele alanına dönüşmektedir. Tarihin sinemanın birtakım olanakları ile birlikte tekrar üretilmesinde farklı ideolojiler devreye girebilmekte, böylece geçmiş yeniden üretilerek geçmiş üzerinden hâkim bir söylem geliştirilmektedir. Sinema tarihi içinde geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen birtakım film-dünyalar vardır. Esasında bu tarz filmlerin yeni bir söylem oluşturduğunu ve geçmişi farklı bir şekilde inşa ederek geçmişi kendi ideolojisi ekseninde kuşatma çabası içine girdiği görülmektedir. Postmodern film örneklerinde sıklıkla gördüğümüz bu nostaljik filmler, aslında geçmişi temsil etmez. Geçmiş sinematik birtakım unsurlarla farklı bir şekilde yeniden uyarlanır ve artık ortada bambaşka bir geçmiş bulunmaktadır. Bu bağlamda tarihsel film eleştirisi yapacak olan araştırmacı bu tarz üretimlerin farkında olarak meseleye daha detaylı bir şekilde yaklaşmalıdır.

Filmsel karakterler içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal dönemin bir dışavurumu olarak da görülebilir. Bu çerçevede filmin üretildiği tarihsel dönemin sosyal koşullarına ya da sosyolojik ortama odaklanan sosyolojik bakışı daha kapsamlı hale getirmek adına psikanalitik film eleştirisinden de

yararlanılabilir. Psikanalitik yaklaşım (Kabadayı, 2013, s. 75) Avrupa temelli eleştiri biçimlerinin en önemlilerinden biridir ve filmlerde yansıtılan kadın-erkek temsillerini, ataerkil bilinçdışı yapılanmaları, arzuları, dürtüleri ve ihtiyaçları açıklaması bu yaklaşımı önemli hale getirmiştir. Psikanalitik eleştiri en temelde bireyle ilgileniyormuş gibi gözükse de esasında toplum içindeki bireyin konumuna odaklanmaktadır. Bu bağlamda ideolojinin ve sosyal yapının da dikkate alınması önem taşımaktadır. Sinemasal evreni tasarlayan senaristi ve yönetmeni toplumun kodlarından bağımsız düşünmek olanaksızdır. Filmsel anlatı ile düş görme süreci arasında bir benzerlik kuran psikanalitik film eleştirisi yönetmenin haricinde aynı zamanda filmin seyircisini, filmin içeriğini ve filmsel karakterleri de araştırma nesneleri olarak ele almaktadır. Psikanalitik film eleştirisi psikanaliz kuram üzerine temellenir ve (Özden, 2000, s.152) yönetmenin ruhsal dünyasını, bilinçaltının dışavurumunu, toplumsal ve kolektif bilinçaltını merkeze alır. Sinemasal evrenlerin inşa edilmesi sürecinde sadece bilincin değil aynı zamanda bireysel ve kolektif/toplumsal bilinçdışının da etkin bir rol oynadığı görüşünden hareketle psikanalitik film eleştirisi görünür içeriklerin altında yatan örtük içerikleri ve anlamları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Laura Mulvey'in (1975) "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı çalışması ile önemli bir sinema yaklaşımı olarak öne çıkan psikanalitik film eleştirisi (Butler, 2011, s. 73); S. Freud, C. Jung, E. Jones, M. Klein, J. Riviera ve J. Lacan'ın teorileri üzerine inşa edilir. Bu yaklaşım film karakterlerini gerçek insan ve örnek olay incelemesi olarak ele alırken, yönetmenin tercihlerini ve sinemanın kendi işleyişini de değerlendirmek için sıklıkla tercih edilmektedir. Ryan ve Lenos'a göre (2012) psikolojik anlamlar ekseninde filmler, iki yol üzerinden

incelenebilmektedir. İlk olarak filmsel karakterler belirli izlenceler üzerinde psikolojik motivasyonlarla hareket eden eyleyenlerdir. İnsanların yaşam öykülerine içkin olan bu filmsel öyküler dürtüleri, kararları, eylemleri ve gündelik duyguları içermektedir. İkinci olarak sinemasal evrenler, en temelde psikolojinin somutlaşmış halleridir ve daha evvel de ifade ettiğimiz gibi rüyalara benzemektedir. Örneğin rüyada bir yerden düşme durumu, gerçek hayatta birini kaybetme korkusunun metaforik bir karşılığı olabilmektedir. Rüyaların yorumlanmasında bilimsel çalışmalar gerçekleştiren ilk isim olan Freud'dan evvel (Fromm, 1992, s. 127-130) rüyanın yorumlanmasının temelinde öncelikle Tanrısallığa bir atıf söz konusuydu. İkincil olarak rüyalar kişinin kişilik yapısından kaynaklı olarak psikolojik bir ekseninde ele alınmaktaydı. Freud çalışmalarının ilk başında rüyaların yapısını anlamak ister ve (2000, s.175-201) kendi gördüğü rüyadan hareketle rüya analizi modelini geliştirerek görünenin ardındakileri ortaya koymaya çalışır. Rüya analizi modeline göre ilk katmanda rüyanın açık anlamı yer alırken diğer katmanda kapalı anlam vardır. Kapalı anlam, gündelik yaşam içinde bastırılan ve bilinçdışına itilen arzuları içermektedir. Bu arzular, rüyalarda birtakım sembollerle ortaya çıkmakta ve bastırılanlar, metoforik bir süreçten geçirilerek rüyada kendisine yer bulmaktadır. Birden çok düşünce rüyalarda tek bir düşüncede birleşir, buna yoğunlaşma denilmektedir ya da gündelik yaşam içindeki bir anlam rüyalarda başka bir anlama kayar, bu durum da yer değiştirme olarak ifadelendirilir. Psikanalizin sinema filmleri için kullanılabileceğine yönelik görüş (Özden, 2000, s.153-156), Hollywood'un bir düş fabrikası olarak görülmesinden ve Freudyen motiflere uygunluk göstermesinden kaynaklanmaktadır. Aslında sinemanın kendisi toplumun genelinin sahip olduğu düşleri, mitleri, korkuları yani kolektif bir

bellesi somutlaştırır. Freud, düşlerin kendine içkin bir dili olduğunu ve kendi mantığı içinde işlediğini ifade eder. Bu ifadelerden hareketle düşler ile rüyalar arasında bir analogi kurulmuştur. Bu görüşe göre filmsel anlatılar, düşsel metinler olarak ele alınabilir. Sinemanın ilk yıllarında film seyretme sürecinin bizzat kendisi ile düş görme sürecinin birbirine benzediği üzerinde durulmaktadır. Film seyretme mekânlarındaki seyir deneyiminin, perdedeki imgelerin, ışık formlarının, seslerin vb. düş görme süreci ile yakın bir ilişkide olduğu dahası film anlatılarının da yapılanmasının ve biçiminin bu sürece gönderme yaptığı sıklıkla dile getirilmektedir. Bu bağlamda düşlerin psikanalitik bir çerçevede ele alınması ile filmsel anlatıların psikanalitik film eleştirisi ile çözümlenmesi arasında büyük farklılıklar yoktur, aksine bu iki süreç birbirlerine benzemektedir.

Freud'a göre (Ryan ve Lenos, 2012) ruh durumumuz içinde asıl önemli olan bilinç değil, bilinçaltıdır. Bazı önemli duygular rüyalarda ortaya çıkmaktadır. Kontrol ya da sansür mekanizmasının ortadan kalkmasıyla birlikte bilinçaltımızdaki gizli arzular, duygular, dürtüler, korkular vb. sembolik bir süreçten geçirilerek rüyalarda karşımıza çıkar. Daha evvel belirttiğimiz gibi filmlerde de bilinçaltına itilmiş birtakım unsurlar imajlarla dışavurulur. Rüyalardan farklı olarak filmsel anlatılarda bilinçaltında yer alan korkulara ve arzulara belirli bir düzen ve anlam verilmiştir. Film-dünyalarda sıklıkla cinsellik ve şiddet gibi gündelik yaşamda sıklıkla bastırmak durumunda olduğumuz iki temel arzu ve dürtüyü görmektediriz. Bu iki unsur esasında ruhsal yaşamlarımızın gizli bölümlerinde sansürlenmekte ve her daim kontrol altında tutulmaktadır. Topluluklar halinde yaşayan insan, idé içkin olan dürtü ve arzuları bastırmak durumundadır. Sinema perdesinde ise izleyici sıklıkla cinsellik ve şiddet temelli imajları skopofilik bir şekilde seyreder. Erkek ya da

kadın olması fark etmeksizin erkeğin bakışıyla filmsel-metne dâhil olur, bakışın öznesi olarak kendisine sunulanları (bakışın nesnesi) dikizler. Rüyalarda rahatlıkla ortaya çıkan ve salınan cinselliğin ve şiddetin, sinema perdesinde de sıklıkla olmasından kaynaklı olarak rüyalar ve filmler arasında bir benzerlik kurmak mümkündür.

Psikanaliz kuramı oldukça geniş kapsamlı bir disiplindir. Bu alanda birçok önemli isim ve teori söz konusudur. Çalışmanın kapsamı ve sınırlılığı doğrultusunda son olarak sinemasal evrenlerde sıklıkla karşımıza çıkan psikopatolojiden bahsetmek ve bu durumun filmsel imajlara olan tezahürünü açıklamak yerinde olacaktır. İki temel psikoloji ekolü vardır (Ryan ve Lenos, 2012): Freudyen psikanaliz ve nesne ilişkileri psikolojisi. Freudyen psikanaliz bilinçaltı arzuların ve korkuların fanteziler içindeki çıkış biçimlerine odaklanmaktadır. Film-dünyalar da yapıntı olmasından kaynaklı olarak fanteziler içine dâhil edilmektedir, bu çerçevede bu sinemasal evrenlerdeki bilinçaltı arzuların ve korkuların ortaya çıkış biçimleri bu ekolde ele alınmaktadır. Nesne ilişkileri kuramında ise freudyen psikanalizden farklı olarak bilinçaltına daha az yoğunlaşmaktadır. Bu kuramda insanlararası ilişkiler temel alınmaktadır. Bu kurama göre içsel benliklerimiz çocukluk çağımızda bize bakım sağlayan kişilerle olan ilişkilerimiz dolayısıyla biçimlenmektedir. İlk başta bu kişilere ve nesneler dünyasına bağımlıyızdır. Birer özne olarak bu nesneler dünyasından sağlıklı bir şekilde kopma konusunda güçlükler yaşarız. Burada önemli olan kişinin kendisine ait özel kimlik duygusunu yaratmasıdır. Böylece kişi içselleştirdiği imgelerden kopmayı ve dünyayı kendisinden bağımsız bilişsel bir nesne olarak görmeyi öğrenir. Özellikle anne ve babayı kendisinden ayrı olarak konumlandırır ve hissedilen bu birlik duygusu sağlıklı bir şekilde sonlandırılmaktadır. Bu noktada önemli olan bu kopuşun

sağlıklı bir şekilde olup olmamasıdır. Nesne ilişkileri psikolojisine göre bu kopuşun başarılı ya da başarısız olması kimlik inşası sürecini doğrudan etkilemekte ve şekillendirmektedir. Bu aşamada kişinin nesneler ve diğer insanlar ile kurmuş olduğu sınırlar oldukça önem taşımaktadır; çünkü birey yaşadığı çevre ve diğer insanlarla sınırlar yaratabilir ve bu onu bağımsız bireysel bir kimliğe dönüştürebilir. Bu durumda birey bağımsızlaşmak için ya da diğer insanlarla birleşmek için aşırı/radikal bir arzu ve ihtiyaç duyabilmektedir. Bu minvalde psikopatolojik bir hal gelişebilmektedir. Ryan ve Lenos'un deyişiyle ya çok güçsüz bir öz kimlik ya da aşırı abartılmış bir sınır duygusu ortaya çıkacaktır. Psikopatolojinin birtakım göstergeler üzerinden sinemasal evrenlere yansıdığı film sayısı oldukça fazladır. Hitchcock'un *The Birds* (1963) ve *Psycho* (1960) filmi, farklı kimlik ve benlik inşası içinde olan karakterlerin psikopatolojik ve nevrotik hallerini anlamak adına önemli örneklerdir. Her iki filmin ortak teması esasında çocukluk çağında bakım sağlayan kişilerle olan ilişkinin biçimlendirdiği olumsuz içsel benlikler, birlik duygusunun sağlıklı bir şekilde koparılması ve psikopatolojik kimlik inşa sürecidir. Nesne ilişkileri kuramında kişinin diğer insanlarla kurduğu sınırların önemli olduğundan söz etmiştik. Tam da bu noktada birey bağımsızlaşmak ya da birleşmek için aşırı davranışlar sergileyebilmektedir. *The Birds* filminin erkek kahramanı konumundaki Mitch'in anlatının devamı itibariyle annesinden bağımsızlaşmayı öğrendiğini görmekteyiz, esasında bu geç kalmış bir kopma sürecidir. Mitch'in annesi, eşinin ölümünden sonra Mitch ile yakın bir ilişki içine girer. Bu kişisel sınırların uygunsuz bir şekilde yıkılması anlamına gelir. Filmsel anlatıda Mitch'in annesinden bağımsızlaşması evin çitlerini kapatma eylemi ile metaforik bir biçimde gösterilir. Bu kopuşun Mitch adına bir bağımsızlaşma ve bir sınır

koyma anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Böylece kişisel sınırlar tekrar inşa edilmektedir. *Psycho* filminde ise bağımsızlaşmanın aksine kopamama ve aşırı bağlanma söz konusudur. Küçük yaşta babasını kaybeden Norman Bates'in annesi ile olan ilişkisi bağımlılık üzerinden ilerlemektedir. Oedipus kompleksini aşamamış bir karakter olarak karşımıza çıkan Norman Bates, annesine duyduğu aşırı bağlılık sonucunda annesini ve annesinin sevgilisini öldürür. Bu durum psikopatolojik ve nevrotik birtakım hallerin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bates, annesinin kıyafetlerini giyer ve sembolik gerçeklik evreninde annesini yaşatmaya devam eder. Bu noktada aşırı abartılmış bir birleşmenin ve güçsüz bir öz kimliğin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Böylece kendisini büyüten insanlardan sağlıklı bir şekilde kopamayan, içsel benliği sorunlu ve kimlik inşası süreci nevrotik bir karakter ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada konuşulması gereken üç temel kavram vardır: id, ego ve süper-ego. Benliğin mekâna olan tezahürünü ve karakterin davranışları ardındaki temel motivasyonu anlamlandırmak adına bu üç kavramı kısaca açıklamak faydalı olacaktır. Freud'un geliştirmiş olduğu yapısal kişilik kuramına göre kişilik id (alt-benlik), ego (benlik) ve süper-ego (üst-benlik) oluşmaktadır. İd, en ilkel arzu ve isteklerin olduğu bölüme karşılık gelmektedir. Haz ilkesine göre hareket eden id (Geçtan, 1998, s. 44-45) doğuştan getirilen dürtüler ve refleksler ile istediği her şeye sahip olmak ister. İçgüdüsel ihtiyaçlar ve cinsel dürtüler ile bireyin içsel duyguları harekete geçer. Ego ya da ben (Craib, 2011, s.58) içsel itkilerin talepleri arasında arabuluculuk yapmak amacıyla bunların arasındaki mücadeleden ortaya çıkar. Dışsal dünya ile içsel dünya arasında bir köprü vazifesi gören ego, ruhsal yapının dengeleyicisi konumundadır. Süper-ego ise (Çakır, 2019, s.190) toplumsal yaşam ve ahlak kurallarıyla en yakın

ilişkili olan bölümdür. Ahlak ilkesine dayalı, ahlâk kural-ları, değer yargıları ve toplumsal hayatı düzenleyen eleştirel ve kuralcı bir yapıdır. Toplumsal ve ahlaki amaçlara göre ilerleyen süper-ego, id'in derhal doyuma ulaştırmak istediği arzuları erteler, aynı zamanda ego üzerinde de yönlendirici bir işleve sahiptir. Norman Bates'in yaşadığı evi yapısal kişilik kuramı bağlamında ele aldığımızda evin giriş katı (insanların belli bir düzen ve uyum içinde karşılandığı uzam) egoya, Mrs. Bates'in yaşadığı evin en üst katı süper-egoya, evin bodrum katı ise id'e karşılık gelmektedir. Bazı filmlerde süper-ego, çeşitli cinayetler işletmektedir. Norman Bates'in anlatının başlarında annesiyle sıklıkla tartışma yaşadığı duyulmaktadır. Esasında bu durum süper-ego ile id'in arasındaki mücadelenin metaforik bir karşılığıdır. İd, cinselliği yaşamak ve arzusunu tatmin etmek ister; fakat süper-ego bu duruma engel olmaktadır. Anlatıda süper-egonun id üzerindeki baskısı ve zaferi neticesinde karakterin annesinin kılığına girerek bakışın ve arzusunun nesnesi konumundaki Marion'u öldürdüğü görülmektedir. Benzer bir durum Ömer Kavur'un yönetmenliğini üstlendiği *Anayurt Otel*i (1987) filminde de vardır. Otel, Zebercet karakterinin benliğinin bölümlerine karşılık gelecek şekilde tasarlanmıştır. Bu filmde de süper-egonun baskısını ve tahakkümünü görmek mümkündür.



Görsel 8-9: *The Birds* filminde bağımsızlaşmanın metaforik karşılığı çitler üzerinden, *Psycho* filmindeki karakterin aşırı bağımlı hale gelmesi ise "anne" bedeninin, sesinin ve kişiliğinin bir giysi gibi giyilerek ikili bir benlik/bölünmüş bir kişilik ile gösterilmesi ile ekrana gelmektedir.

Sosyolojik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni (Özden, 2000, s.138) nasıl analiz ettiği filmlerde filmsel karakterlerin benliklerini anlamak için psikanalitik film eleştirisinden ve bu karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlemek için ideolojik yaklaşımdan yararlanıyorsa aynı şekilde tarihsel dönemin sosyolojik özelliklerini açıklamak için tarihsel eleştiriden ve yine bu tarihsel bağlam içinde temsil edilen düşünceleri anlamak üzere de ideolojik eleştiriden yararlanması mümkündür. Filmlerin sosyolojik analizini de film dışı kültürel bağlamları dikkate alarak gerçekleştirebilir. Görüldüğü üzere sosyolojik film eleştirisinin ya da sinema sosyolojisi yaklaşımının tek başına kullanılması, ele alınan filmsel imajların ardındaki anlamın örtük kalmasına ve açığa çıkarılamamasına neden olmaktadır. Bu nedenle sosyolojik bakışın yanına ideolojik, tarihsel, psikanalitik ve hatta göstergebilimsel yaklaşımı da dâhil etmek son derece isabetli olacaktır. Filmlere yönelik çözümlemeler, yaklaşımlar ve film-dünyaları anlamak için geliştirilen kuramlar (Güçhan, 1999, s.2) sadece filmsel imajları anlamak için yapılmamalıdır, aynı zamanda filmlerle toplum ve kültür arasındaki bağları da ortaya çıkarmak ve toplum üzerinden daha geniş bir tahlil yapmak temel amaç olmalıdır.

Sonuç olarak diğer sanat dallarına nazaran sinema (Kracauer, 2011, s.5), toplumsallığı ve toplumun zihniyetini daha doğrudan yansıtmaktadır. Modern dönemin ve temelde kentin sanatı olarak ortaya çıkan filmsel anlatılar, kolektif bir üretimin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu anlatılar belirli değil, anonim bir kitleye hitap etmektedir. Bu bağlamda sinemasal evrenler toplumdan beslenir ve bu durum sinema sanatını topluma daha da yakınlaştırmaktadır. Filmler (Kellner, 2013) bir dönemin olaylarını ve birtakım fenomenlerini tasvir edebilme kabiliyetine sahiptir, bu noktada ilgili dönemin toplumsal gerçekliklerini de

ortaya koyabilmektedir. Dolayısıyla topluma dair tüm unsurları, beyaz perdeye yansıyan filmler içinde bulabilmek mümkündür. Dönemin gündelik yaşam pratikleri ve deneyimleri, ahlakı, toplumsallığa dair her türlü uygulamayı vb. bu anlatılara sirayet etmektedir. İçinden çıkmış olduğu toplumun kültürel, siyasal, sosyal ve ekonomik durumu hakkında fikir veren sinema sanatının kurgu ile sinemasal bir gerçeklik inşa ettiği doğrudur; fakat bu durum bu sanatın toplumsal gerçeklikten beslendiği gerçeğini değiştirmektedir. Bu nedenle toplumsal gerçekliğin üretilmesinde önemli bir rol üstlenen film-dünyalar, sosyoloji için önemli bir araştırma sahasıdır. Filmler (Kurttaş, 2022, s.88) toplumu anlama, yorumlama ve açıklama noktasında kurgusal bir belge niteliği taşımaktadır. Toplumsal değişimlere ve dönüşümlere de tanıklık eden bu sinemasal evrenler geçmiş ile gelecek arasında köprü kurabilmekte, geçmişini anlama noktasında izleyicisine önemli veriler sunarken yaşananlar üzerinden de geleceğe ışık tutabilmektedir.

Sinema sanatı planlar, kamera hareketleri, aydınlatma, mekân tasarımı, oyunculuk, diyalog vb. tüm sinematik enstrümanlarıyla bir sinemasal gerçeklik inşa eder. İzleyiciler, bu sinemasal gerçeklik duygusu içine eklemlenerek bu film-dünyalarda gezinmektedir. Toplumsallıktan beslenen bu filmsel imajlar, izleyicilerin tutum ve davranışlarını değiştirip dönüştürürken, zihin yapılarını da etkileyerek dünyayı algılama biçimlerine de müdahale etmektedir. Yavaş ve uzun vadede ama etkili ve kalıcı bir şekilde olan bu sinematik müdahalelerin birçok bakış altında ele alınıp değerlendirilmesi elzemdir. Toplumsallığın merkezde olduğu bu sanatın sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınması, sosyolojik birtakım kavramlar ile filmsel imajlar arasında diyalektik bir ilişkinin kurularak örtük anlamların ortaya çıkarılması ve sinemasal gerçeklik üzerinden toplum hakkında

birtakım tartışmaların yapılması kanaatimce son derece önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. In L. Althusser (Ed.), *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press.
- Blumer, H. (1933). *Movies and Conduct*. New York: Macmillan Company.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press.
- Corrigan, T. (2001). *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman.
- Craib, I. (2011). *Psikanaliz Nedir? Psikanaliz Okulları ve Psikoterapi Üzerine Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. A. Kılıçoğlu). Say Yayınları.
- Çakır, D. (2019). Üç İstanbul Romanındaki Mekânların Adnan'ın Kişiliğine Etkisinin İd, Ego ve Süperegö Bağlamında İncelenmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 183-193.
- Denzin, N.(1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Dudrah, R. K. (2006). *Sociology Goes to the Movies*. Los Angeles: Sage.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fairclough, N. (2015). Dil ve İdeoloji. B. Çoban ve Z. Özarslan (Der.). B. Çoban (çev.). *Söylem ve İdeoloji Mitoloji-Din-İdeoloji*. İstanbul: Su. 121-137.
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu I*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu II*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar Masallar Mitoslar*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. Remzi Kitabevi.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.

- Jarvie, I.C. (1970). *Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalkan, F. (1992). *Sinema Toplumbilimi - Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kurtdaş, M. Ç. (2022). Sosyolojik ve Toplumsal Boyutlarıyla Sinema. E. Karakoç ve Ö. Özgür (Ed.). *Sinema Toplum İlişkileri Üzerine Çözümlemeler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Leslie, E. (2012). Adorno Benjamin, Brecht ve Sinema. M. Wayne (Ed.). *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. Ankara: De Ki.
- Mardin, Ş. (2015). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mayer, J. P. (1946). *Sociology of Film: Studies and Documents*. London: Faber and Faber Limited.
- Medin, B. & Kaymak, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt/Volume 8, Sayı/Issue 1, 153-175.
- Mills, C. Wright (2000). *The Sociological Imagination*. London: Oxford University Press.
- Morin, E. (2005). *The Cinema or The Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, no. 4, 6-18.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Rotha, P. & Griffith, R. (2001). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1990). *Camera Politica: The Politics and Ideology Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Sognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanaii*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutherland, J. A., & Feltey, K. (2013). *Cinematic Sociology Social Life in Film*. California: Pine Forge Press.
- Tudor, A. (2000). *Sociology and Film. Film Studies Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church (Ed.). Oxford University Press.
- Wayne, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Çev. E. Tarım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Willams, R.(1993). *Kültür* (Çev. S. Aydın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Filmler

- August, B. (Yönetmen). (2007). *Goodbye Bafana*. [Film]. South Africa, Italy, United Kingdom, Germany, France: Banana Films X Filme Creative Pool, Arsam, Marmont Film Production (BE), Fonema (IT), Future Films (UK), Film Afrika (ZA).
- Cameron, J. (Yönetmen). (1997). *Titanic*. [Film]. United States: Paramount Pictures.
- Eastwood, C. (Yönetmen). (2014). *American Sniper*. [Film]. United States: Warner Bros. Pictures.
- Edward, Z. (Yönetmen). (1989). *Glory*. [Film]. United States: Freddie Fields Productions.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club* [Film]. United States: 20th Century Fox.
- Hale, W. (Yönetmen). (1979). *S.O.S. Titanic*. [Film]. United Kingdom: EMI Films.
- Hitchcock, A. (Yönetmen). (1969). *Psycho*. [Film]. United States: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (Yönetmen). (1963). *The Birds*. [Film]. United States: Warner Bros.
- Kavur, Ö. (Yönetmen). (1987). *Anayurt Otel*. [Film]. Türkiye: Fono Film.
- Lee, A. (Yönetmen). (1995). *Sense and Sensebility*. [Film]. United States: Columbia Pictures.

- Lurie, R. (Yönetmen). (2001). *The Last Castle*. [Film]. United States: Robert Lawrence Productions.
- McQueen, S. (Yönetmen). (2008). *Hunger*. [Film]. Ireland&United Kingdom: Film4 Productions.
- McQueen, S. (Yönetmen). (2013). *12 Years a Slave*. [Film]. United States, United Kingdom and Canada: Regency Enterprises, River Road Entertainment, New Regency, Film4 Productions.
- Negulesco, J. (Yönetmen). (1953). *Titanic*. [Film]. United States: 20th Century Fox.
- Zemeckis, R. (Yönetmen). (1994). *Forest Gump*. [Film]. United States: Paramount Pictures.
- Zemeckis, R. (Yönetmen). (2000). *Cast Away*. [Film]. United States: 20th Century Fox.

BÖLÜM 2

SİNEMADA YABANCILAŞMA TEMSİLLERİNİN İNSANDAN POSTHÜMANA EVRİMİ

Bünyamin Duranoğlu²

Giriş

Toplumların araştırılması ve anlaşılması sürecinde veri sağlayan kaynaklar olarak sanat eserleri önemlidir. Sinema doğumundan itibaren gelişimini toplumun merkezinde ve toplumun desteğiyle yürüten bir endüstri-sanattır. Sinemanın üretilip tüketilmesine dair döngünün endüstri toplumuna ihtiyaç duymasının yanı sıra toplu halde deneyimlenme ritüeli sinemayı doğrudan toplumsal bir zemine yerleştirmekte, bu süreçte sinema toplumsal hafızayı üretme, taşıma ve yansıtma konusunda diğer pek çok sanata göre farklı ve baskın bir yerde durmaktadır. Büyülü modern mitolojiler formunda üretilip topluma sunulan hülyaların yanı sıra insanın çağdaş durumuyla yüzleştiği pek çok konu da sinemada kendine yer bulmaktadır.

Beyaz perdeye taşınan insanlık durumlarının önemli bir tanesi de yabancılaşma olgusudur. Sosyal bilimlerde yabancılaşma kavramının çeşitli tanımları yapılmakla birlikte bugün kullanılan anlamıyla yabancılaşma genellikle endüstri ve endüstri sonrası toplumların psikolojik bir problemi olarak

2 Bünyamin Duranoğlu, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0001-5760-7493

görölmekte ve sinemada sıklıkla bu açıdan yer bulmaktadır. Bireyin üretim ya da insan ilişkileri içerisinde nesneleşerek giderek kendini değersiz hissetmesi ve yabancılık duygusuna kapılarak toplumdan kopması yapılabilecek en genel tanımdır. Sinemada üretilen filmlerin karakterlerine ve çeşitli temalarına göre birey bazında yabancılaşma ele alındığı gibi endüstri ve endüstri sonrası toplumun kendisi de dev bir yabancılaşma evreni biçiminde işlenebilmektedir. İnsanın üretim ilişkileri içinde ele alındığı toplumsal gerçekçi filmler ve teknolojik ilerlemenin bir felakete yol açtığı distopik anlatılara sahip filmleri içeren geniş bir skalada yabancılaşma teması öne çıkabilmektedir. Öncelikle psikolojik bir sorun olarak yabancılaşma çerçevesinde bireyin kendine yabancılaşması, topluma yabancılaşması ve insanın insana yabancılaşması biçiminde farklı tablolar oluşmaktadır.

Bu noktada vurgulanması gereken ilk önemli detay yabancılaşma konusunda endüstri öncesi toplumlara yönelik bakış açısı farklılığıdır. Literatürde endüstri ve endüstri sonrası toplumlar açısından bir sorun olarak kodlanan yabancılaşma teorik bir kurgu olarak “ilkel toplumlar” açısından bir “ilerleme hamlesi” varsayımıyla açıklanmaktadır. Toplum biçiminde incelemeye söz konusu olan insanların ne zaman toplum olarak yaşamaya başladığı, üretim şartlarında yaşanan dönüşümün ne olduğu gibi sorular anlaşılmaya çalışılırken ister istemez geçmişte yabancılaşmanın var olmadığı bir an arayışı gündeme gelmektedir. Bu bakımdan yabancılaşmanın açıklanmasına dair Hristiyanlık ve felsefe literatüründen sosyoloji ve antropoloji disiplinlerine uzanan geniş bir yol haritası mevcuttur. İnsanın yabancılaşması konusunu anlamaya çalışırken burada bir parantez içi olarak Türkçede kullanılan “insan” kelimesi ile “human” kelimesi arasındaki nüansın vurgulanması da çok önemlidir. Sözlük tanımında gerçekleşen dönüşümün

altının çizilmesi meselenin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. İnsan kelimesinin İslam bağlamında güçlü dini bir referans noktası bulunmaktadır (Özel, 2014, ss. 116-130). Dini bir kategori olarak yaratıcının ve vahyin tevhid merkezli anlaşılmasındaki özgün farklılık burada en belirleyici unsurdur. İslam çerçevesinde insanın fıtratının detaylarından yaratıcısını nasıl bir bakışla anlayacağına kadar tanımlanmış ayrı bir anlayış bulunmaktadır. Karşılığında kullanılan Human ise Avrupamerkezci, ırkçı, Hristiyan, beyaz, erkek insana ait bir kurguya işaret etmektedir (Amin, 2006). Hümanizmin yükselmesi ve Hristiyanlığın teslis vb. tartışmalı Tanrı yapısını yerinden etmesi bu kurgunun genel çerçevesini oluşturmaktadır. Çalışma boyunca insan kelimesi işaret edilen bu kurgudaki “human” anlamında kullanılacaktır; çünkü yabancılaşıma kavramının ortaya çıkması da bu düşünce ikliminin ürünüdür. Bugün için küreselleşme ya da başka etkileşimlerle toplumların ne derece iç içe geçtiği ve temel düzeyde hangi kodlarla yaşamını sürdürdüğü ayrı bir tartışma konusudur. İnsan ve human kavramları arasındaki tercümede kaybolan bu nüansın anlaşılması yabancılaşıma kavramının anlam sahasının felsefe ve Hristiyanlık literatüründeki tartışma ve fikir yürütmelerden doğduğunu fark etmek açısından önemlidir. Sonuç olarak felsefe ve Hristiyanlık alanındaki bu tartışma sosyoloji disiplinine geçerken örtük bir şekilde insan/humana “yaradılış” dışında bir öz bulabilmek ya da varsaymak çabalarını da içermektedir. Çalışma bağlamında ileride bazı detayları açıklanacak olan bu çabalar toplumları açıklama fikirleriyle evrim teorisinin bir noktada iç içe geçtiği tarihi bir izleği de barındırmaktadır. Bu konuda bilimin kendi tarih, yöntem vb. tartışmalarının detayları için; *Bilim Olarak Sosyal Teori* (Keat, Urry, 1994) ve *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi* (Svingewood, 1998) adlı eserlere bkz. Bu açıklamalar sonrasında

yabancılaşmanın ilkel toplumlar açısından varsayılan yönlerine yeniden dönülebilir. Yaygın tanımının aksine bu bağlamdaki yabancılaşmayı anlamak posthümanist bakış açısını kavrayabilmek adına önemlidir.

Bütün yapılanların sonradan tanımlama çabaları ve açıklanamamış bir sürü boşluğu içeren tartışmalı meseleler olduğu unutulmamakla birlikte ilkel toplumlar konusunda literatürdeki temel bakış şöyle özetlenebilir: İnsan/human varsayılan bir evrimleşme süreci geçirmiştir ve bu süreçte doğadan yabancılaşarak kendilik bilincine ulaşması ilk adımı oluşturmaktadır. İnsanın bu sayede hayvanlıktan çıkıp kültür evrenine geçerek bugünkü uygarlığa ulaştığı bilimsel anlamdaki temel varsayımlardan biridir. Böylece ilkel toplumlarda insanlaşma sürecinin başlangıcına yerleştirilen yabancılaşma günümüzde özellikle feminizm bağlamında bir imkân olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda dünyayı tahakkümü altına alan ve oluşturduğu kültürle varsayılan evrimin zirvesi olarak görülen kısaca human, uzunca ırkçı, Avrupamerkezci, Hristiyan, beyaz, erkek insan modelinin tahakkümünün kırılması feminizm için bir mesele olarak belirmektedir. Bu insanın aşılması konusunda da teknoloji bağlamındaki yabancılaşmanın dehşetle değil sevinçle karşılanması gerektiği fikri feminizm tarafından vurgulanmaktadır. Yabancılaşmayı ilkel toplumda görüldüğü varsayılan şekilde öncelikle kendi bilincine varma sonrasında alet yapma noktasına gönderme yaparak gelişime dair olumlu bir ilkeye dönüştüren bu yaklaşım beden ve insanın doğası gibi kavramları tartışmanın merkezine taşıyarak posthümanist bir bakış açısından hareket etmektedir. Döneminin Hristiyanlık ve felsefe literatüründeki tartışmalardan Marx tarafından yorumlanarak sosyal bilimler içerisine taşınan yabancılaşma kavramı uzun bir yolculuk

sonrası ister istemez yine felsefe ve din yörüngesinde hareket eden çağrışımları barındırmaktadır.

Sosyoloji insan dünyasını anlamanın anahtarı olarak güdülenmiş birey metaforunun yerine insanları karşılıklı bağımlılığın çok katlı ağlarını çözümleyerek anlamlandırmaya çalışır. Bu çok katmanlı insanlık hali hem güdülerini hem de eylemliliğinin sonuçlarını açıklayan en acımasız gerçeklikleri içermektedir (Bauman, 1999, s. 25). Burada yabancılaşma bağlamında kapitalizmi meşrulaştırıcı, Batı/Avrupamerkezci bir rol üstlenen evrim fikrinin anlaşılması meseleyi kavrayabilmek adına önemlidir. Savunucuları tarafından evrimci düşüncenin kilise dogmalarına ve insanlığın “psişik birliği” fikrine dayandığı ölçüde ırkçılığa karşı önemli katkıları olduğu düşünülmektedir. Ancak tek hatlı, evrensel ve kaçınılmaz bir evrim sürecinin işlerliğini vurgulamak insanlığı nihai durağı Avrupa kapitalizmi olan bir sürecin farklı basamaklarına yerleştirmektedir (Özbudun, 2014, s.369). Bu bakış açısından ‘Asya Tipi Üretim Tarzı’ kategorileştirmesiyle Avrupa’yı merkeze alan Marx’da kurtulamamıştır. Döneminin toplumsal bilgileriyle sınırlı olan Marx, kölecilik-feodalite-kapitalizm sıralamasının Avrupa’ya özgü olduğunu belirtirken temkinli olmasına rağmen Marxçılığın Avrupa’ya özgü olanı genelleştirilerek evrensel bir modele dönüşmüştür (Amin, 2006, s. 145). Bu bağlamda yabancılaşmanın her şeklinin eleştirilmesi ve teknoloji merkezli yabancılaşmanın olumlanmasında şöyle bir eksik yön bulunmaktadır.

Getirilen eleştiriler Avrupamerkezci insanı sorgulamaya açtığından yapılan yeni kurgu Avrupamerkezci bu fikrin uzantısı olarak devam etmektedir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi belirli ana kadar “doğal” olan olguların muhtemel manipülasyon alanını kültür âlemi boyutuna doğru genişletir. Kültür, şeyleri olduklarından ve aksi halde olacaklarından farklı yapmak ve bu yapay durumun devam etmesini

sağlamaktır. Doğa ile kültürün ayrım çizgisinin tam olarak nerede çizildiğiye edinilmiş bilgi ve becerileri daha önce denenmemiş amaçlar için kullanma tutkusuna bağlıdır (Bauman, 1999, s. 213-214). Bu anlamda yaşanan teknolojik ilerleme ve bu bağlamdaki yabancılaşmanın onaylanmasıyla doğallaşan Avrupamerkezci “human” sorgulanıp post-hümana evrilerek evrim sürecine devam etmekte, dünyanın geri kalanı açıkça öyle anılmasa da zayıf türler olarak kalmaktadır. Bu durum bir varsayımın tahakküme dönüşerek insanlığın geneline dayatılması sonucunu doğurmaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı sosyolojik bağlamından yola çıkarak seçilen filmlerde temsil edilen yabancılaşma türlerinin Avrupamerkezci yapılarına dikkat çekmek, bölgesel tanımlama ve reddedişlerin tahakkümüne karşı bir eleştiri getirmektir. Türkiye’de sinema ve posthümanizm bağlamında yapılan çalışmaların yabancılaşma kuramı çerçevesinde sınırlı olması sebebiyle bu alana katkı yapılması açısından bu çalışma önem taşımaktadır. Ayrıca çalışmanın önemi yabancılaşma kuramına yaklaşıırken Avrupamerkezci bakışın dışına çıkabilmenin imkânlarını aramasıdır. Yabancılaşma kuramı temelinde literatür tarandığında özellikle bireysel bazda yönetmen sinemaları ekseninde yabancılaşma konusunun işlendiği geniş bir literatür bulunmaktadır. Endüstri toplumunda yalnızlaşan bireyin çeşitli temsillerinin incelendiği bu çalışmalarda emeğin yabancılaşması temelli çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışma ekseninde dikkat çeken posthümanizm bağlamında sinema ve yabancılaşmayı bağdaştırarak inceleyen sınırlı sayıda makale, yüksek lisans ve doktora tezi tespit edilmiştir. A. Serttaş (2018) “*Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı*” adlı makalesinde siberpunk anlatılarda yabancılaşmanın atmosfer ögesi hâline geldiğini betimsel analiz yöntemiyle değerlendirmiştir. T. Kaya, (2017), “*Yeni İletişim*

Teknolojileri ve İnsan İlişkilerinin Yabancılaşma Bağlamında Analizi: Her (Aşk) Filmi Örneği” adlı makalesinde insanın iletişim kurma ihtiyacını karşılamak, tüm zihinsel üretimini ve etkinliğini ortaya koymak için bilgisayar teknolojisine bağımlı olmasının yabancılaşmaya neden olduğunu göstermektedir. Sinema ve posthümanizmi bağdaştırarak inceleyen çalışmalardaysa dikkati çeken; B. Onrat, (2022), “*Posthümanizm ve Cosmic-Horror Sineması*” adlı yüksek lisans tezinde Cosmic-Horror türünün ve bilimkurgu-korku sinemasının güncel toplumsal olaylara ışık tutmasını eleştirel posthümanizm ve transhümanizm açısından incelemiştir. D. Takan, (2017), “*Posthümanizm Açısından Bilim Kurgu Sinemasında Robot Kavramı*” adlı yüksek lisans teziyle insan-robot ilişkisini, teknolojinin gelişimiyle paralel bir tarihsel perspektifte yansıttığı düşünülen farklı temalara sahip yedi filmi; Metropolis, Westworld, The Matrix Üçlemesi, Artificial Intelligence ve Her, seçerek bilim kurgu filmlerinde yer bulan insan-robot ilişkisini incelemiştir. Y. Yeşilyurt, (2017), “*Posthümanizm ve Bilimkurgu Sineması*” adlı doktora tezinde transhümanizmin popüler Amerikan bilimkurgu sinemasındaki yansımaları transhümanist düşünce ve iddiaların filmlerde ele alınışı, inançsal göndermeleri ve olası toplumsal etkilerini değerlendirmiştir. B. Dönmez, (2015), “*Posthuman Ecologies In Twenty-First Century Short Animations*” adlı doktora tezinde çizgi film türünün örnekleri üzerinden insan ötesi kuramları inceleyerek türün insanı, hayvanı ve teknolojik cisimleri kendiliğinden bir araya getiren esnek özelliğini incelemektedir. Y. Vural, (2021), “*Hollywood Sinemasındaki Software Anlatılarda Yer Alan Posthümanist Bakış Açısını Oluşturucu Felsefesi Dâhilinde Okumak*” adlı makalesinde dijitalleşen dünyada robot, android ve yapay zekâ gibi olgularla sinemanın anlatı yapısını şekillendiren konular arasında posthümanist söylemlerin artışını

incelemiştir. A. Oktan, G. Çon, (2021), “*Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema*” adlı makalede insan dışı varlıkların karakter tasarımlarının gerçekten insan merkezci bir yaklaşımın taşıyıcıları olup olmadığını araştırmışlardır. C. Tan, (2021), “*Dehümanizasyonun Gölgesinde, Korporatizmin Hizmetinde Bir Posthümanizm Vizyonu: Robocop*” adlı makalesinde Robocop sinema filmini dehümanizasyon, teknokapitalist korporatizm ve posthümanizm olarak üç temel başlık altında tartışarak kapitalist dönüşümün izini sürmüştür.

Bu çalışmada sinemada yabancılaşma temsillerinin izini sürmek adına Türk ve dünya sineması evreninden amaçlı örneklem yöntemiyle emeğin yabancılaşması ve bireyin topluma yabancılaşması bağlamında “*Babamın Kanatları (2016)*”, “*Gel ve Gör (1985)*” ve “*Kaos Yürüyüşü (2021)*” filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin tercih edilmesindeki en önemli etken Türk sineması örneği “*Babamın Kanatları*” filminde emeğin yabancılaşması merkezde durmakla birlikte kansere yakalanan başkarakter aracılığıyla insan bedeninin ölümlü yapısıyla anlatıda yer bulması ve posthümanizm açısından okuma imkânı vermesidir. Bir Sovyet filmi olan “*Gel ve Gör*” II. Dünya Savaşı’nda geçen hikâyesiyle insanın insana yabancılaşması ve özellikle insanın doğasına dair evrim fikirlerinin ve bu merkezde Avrupa ırkçılığının okumasına imkân vermesi adına seçilmiştir. Son olarak teknoloji bağlamında post endüstriyel yabancılaşmanın olumlu ve olumsuz yönlerini feminist kuram çerçevesinde yorumlama imkânı vermesi adına “*Kaos Yürüyüşü*” filmi seçilmiştir. Bu örneklerde mekânlar, karakterler, söylemler ve toplumsal yapılar yalnızca yabancılaşma merkezli okumayla sınırlandırılmıştır.

Nitel araştırma yöntemiyle yapılan bu çalışmada amaçlı örnekleme çerçevesinde seçilen filmler sosyolojik bakış açısıyla incelenecek; filmlerdeki mekânlar, karakterler, söylemler

ve toplumsal yapılar çözümlenecektir. Sosyolojik bakış araştırmacıya toplumsal dünyayı birçok bakış açısından görebilmeyi sağlayan bir farkındalık vermektedir (Giddens, 2012, s. 61). Çalışma kapsamında öncelikle yabancılaşıma, posthümanizm ve feminizm bağlamında kuramsal çerçeve oluşturulacak ardından seçilen filmler üzerinden bu doğrultuda açılımlar sağlayacak analizler yapılacaktır. Sosyolojik eleştirel yaklaşım filmleri hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alarak filmleri sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirmektedir (Özden, 2004, s. 154). Bu doğrultuda nitel araştırmada odaklanılan konunun derinlemesine anlaşılmasını sağlayacak sorular sormak önemlidir. Bu amaçla araştırma soruları yazılırken “evet” ya da “hayır” türü kesin sonuçlara götüren kapalı uçlu ifadeler yerine “neden” ve “nasıl” sözcüklerinin yer aldığı betimlemeye, açıklamaya ve yorumlamaya yönelik ifadeler kullanılması gerekmektedir. Ayrıca “etki” ve “ilişki” sözcükleri de kesin ölçümler ve sonrasında sayısal analizleri çağrıştırdığı için nitel araştırma sorularında bu sözcüklerin kullanımından kaçınmakta yarar vardır (Şimşek, Yıldırım, 2018, s. 189). Bu anlamda çalışma boyunca şu soruların peşinden gidilecektir: Örnek filmlerde yabancılaşıma nasıl temsil edilmektedir? Örnek filmlerde insan bedeni ve biyolojik yapısı söz konusu olduğunda yabancılaşıma ne anlama gelmektedir? Örnek filmlerde yabancılaşımanın toplumsal evrimle bağlantısı nasıl kurulmaktadır?

1-Yabancılaşıma Kavramındaki Dönüşümler

Yabancılaşıma kavramı kökeni antik Yunan’a kadar giden Eski Ahit’te putperestlik bağlamında kullanılan bir kavramdır. Özünde kişinin kendi yarattığı ve bir anlam taşımadığı halde aşırı değer yüklediği şeylere kendisini bağımlı ve

esir hale getirmesi durumuna işaret etmektedir. Bu anlamda putlaştırma ve put, yabancılaşmanın en belirgin göstergesidir. Sonrasında yabancılaşma sözcüğünün en belirgin kullanımı akıl hastalarını tanımlamak içindir. İngiltere'de bugün bile akıl hastalarına bakan doktorların “alienist” olarak adlandırılmasını sağlayan bu sözcük eskiden psikozu, yani kesin bir şekilde kendisinden kopmuş insanı tanımlamaktadır (Fromm, 1990, ss. 134-135).

Kavramdaki dikkat çekici dönüşüm öncelikle felsefe alanında Alman idealist filozof Hegel'in kullanımıyla yaşanmıştır. Hegel'de yabancılaşma Mutlak Tin'in kendini doğa biçiminde var etmesi olarak açıklanmaktadır. Bu açıdan diğer her şey gibi insan da doğada var olur, ancak en altta başladığı yolculuğunu Mutlak Tin'in bilgisine ulaşarak en üstte tamamlar (Hilav, 1993, s. 111). Bu Batı felsefesinde varoluşsal yabancılaşma (*alienation existentielle, existential alienation*) terimiyle ifade edilen ve insanın iki kutupluluğuna işaret eden durumdur (Fromm'dan aktaran Özel, 2014, s. 117). Yabancılaşma kavramının detaylarını anlayabilmek ve Marx'ın getirdiği dönüşümün yanı sıra posthümanist bağlamda yabancılaşma konusunu farkedebilmek için bahsedilen varoluşsal yabancılaşmanın detaylarına odaklanmak gerekmektedir. İnsanın doğasına dair varsayımlara dayanan bu nokta savunucuları tarafından posthümanist bağlam açıklanırken de kullanılmaktadır. Hristiyanlık süzgeciyle birlikte felsefe bağlamında evrim teorisinin varsayımlarını çağrıştıracak şekilde tanımlanan bu varoluşsal yabancılaşmanın seyri Fromm'a göre şöyledir: Bu süreçte hayvan doğayı aştığında, biyoloji diliyle en çaresiz hayvan durumuna geldiğinde insan doğmuştur. Ayaklarının üzerinde dimdik durarak, kendisini doğadan kurtarmış; beyni de en yüksek hayvanda bulunan beyinden daha çok gelişmiştir. İnsanın bu şekilde doğması belki yüzbinlerce yıl sürmüştür, ancak

önemli olan doğayı aşan yepyeni bir türün kendinin farkına vararak doğmasıdır. İnsanı, evrenin bir sapık yaratığı, bir hilkat garibesi durumuna getiren kendinin farkında olma, akıl ve imgelem gücü, hayvan varoluşunu belirleyen “uyumluluk” niteliğini altüst eden bir özelliktir (Fromm, 1990, s. 36). İnsanın ortaya çıkışına dair varsayımlara göre açıklanan bu anlamdaki yabancılaşma hiçbir zaman tam olarak ortadan kalkmaz ve insan olmak demek yabancılaşma demektir. Bu süreçte insan belli seçilmiş potansiyellerini gerçekleştirirken kişiliğinin sınırları dâhilinde bulunan diğerlerini feda etmek zorunda olduğundan hiçbir koşul altında potansiyellerinin tamamını gerçekleştirebileceği bir varoluşu başaramamaktadır. Bu açıdan insan, Tanrı olabilmenin imkânsız olduğunu bilmesine rağmen bu uğurda çalışmalıdır. Bu düşüncenin simgesel dinsel bir dille ifadesine göre yalnızca Tanrının bildiği nihai bir gerçek ve iyinin olduğu, ulaşılamaz da olsa buna erişmeye çalışılması gerektiği inancıyla hareket edilmesi gerekmektedir. İnsan olmanın kaçınılmaz trajedisi daha pragmatik bir şekilde söylenirse bu inançlardan edinilen cesarete sahip çıkılması ve hatalı olabileceği akılda tutularak bu inançların mutlak bir geçerliliği varmış gibi hareket edilmesi gerekmektedir (Weisskopf, 1996, s. 22-26). Hegel’in Mutlak Tin’den esinle düşünce alanında insana dair başlattığı ve insanın zihninde beliren düşünceyi dışsallaştırması yoluyla eylemini gerçekleştirmesi şeklinde ifade ettiği bu yabancılaşma aynı zamanda özne olmanın da ön koşulu durumuna gelmektedir. Antropolojik tanım da denilebilecek bu biçimde Hegel, her çeşit emeğin yabancılaşmış emek olduğu, çünkü şartlar ne olursa olsun her toplumda insan emeğinin ürünlerinden ayrılmaya mahkûm olduğu sonucuna varmıştır (Mandel, Novack, 1975, s. 23-24).

Hegel’in felsefe alanında kullanarak varlık sahasının temel varoluşu olarak gösterdiği yabancılaşma kavramını

sosyal bilimlerin içerisine taşıyan Karl Marx'dır. Ancak Marx'a geçmeden önce kavram Feuerbach tarafından "*Hristiyanlığın Özü*" adlı eserde dini bir bağlamda kullanılmıştır (Feuerbach, 2008, s. 274-275). Hristiyanlığın kurumsallaşmaya başladığı süreçte Grek putperesliği ve Hellenizmle iç içe geçen yapısı sebebiyle bedenlenme, Tanrı'nın mahiyeti gibi anlaşılması güç karmaşık konular uzun tartışmalara sebep olmuştur. Tanrı'nın açıklanması konusunda üniteryenler ve teslis taraftarları arasındaki tartışmalar bu anlamda devam etmektedir (Altıntaş, 2005, s. 55). Müslümanlık açısından vahiy Allah'ın peygamberlere özel bir bilgilendirme yöntemiyle peygamberlerle iletişime geçmesi ve onlar aracılığıyla insanları uyarması anlamına gelmektedir. Kur'an bu anlamda Hz. Muhammed sonuncusu olmak üzere seçilen peygamberleri anmakta Hz. İsa da bu peygamberlerden biri olarak anılmaktadır. İslam'ın şirk olarak gördüğü Hristiyanlık perspektifinden ise Hz. İsa vahyin kendisi, aynı zamanda yaratıcının insan biçiminde bedenlenmesidir. Hristiyanlığın kurumsallaşması sürecinde bu bedenlenmeyi, Hz. İsa'nın hem insan hem Tanrı olduğu yönünde açıklama yapma çabalarını yabancılaşma bağlamında hatırlamamızı gerektiren sebep Feuerbach'ın da anılan eserinde bu konular üzerinde durmasıdır. Feuerbach'a göre kişi bütün iyilikleri Tanrıya yansıtıp kötülükleri kendine ayırarak yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Bundan kurtuluş yolu da bu iyiliklerin yansıtılacağı Tanrı fikrinin bırakılmasıyla gerçekleşecektir. Bu anlamda Hristiyanlığın temel meselelerini tartıştığı eserde Feuerbach Hegel'e karşıt olarak, burjuvazinin o dönemki eğilimlerini yansıtmakta; yabancılaşmayı toplumun temel kötülüğü, kaldırılmasını da insanın yeniden insanlaşmasının zorunlu koşulu olarak düşünmektedir (Marx, 2011-a, s. 251). Hegel'in ve Feuerbach'ın kullandığı yabancılaşma kavramının bu bağlamının eleştirisiyle

Marx meseleyi sosyoloji alanındaki yabancılaşmaya taşımıştır. Marx'ın bu dokunuşu aynı zamanda yabancılaşmanın dini, felsefi ve antropolojik bir çerçeveden dönüştürülmesine işaret etmektedir.

Marx'a göre yabancılaşma, toplumun belli bir örgütlenme tarzının sonucudur ve emeğin yabancılaşması olarak adlandırılan bu durum değişmez antropolojik bir nitelik yani insanoğlunun tabii ve silinemeyecek bir yazgısı değildir. Marx ilk yazılarında kavramı iş bölümü, özel mülkiyet ve işgücünün metalaşması bağlamında insanın özellikle de işçinin emeğine yabancılaşması ve bu emek karşısında köleleşmesi durumunu vurgulamak için kullanmıştır. Marx'ın bu dokunuşu toplumsal evrim içerisinde komünist düzene geçildiğinde yabancılaşmanın son bulacağına dair bir umudu da içermektedir. Bu anlamda yabancılaşma kuramı insanın kaybettiği ancak bir zamanlar sahip olduğu bir yabancılaşmama durumunu varsaymaktadır. Marx'ın gençlik yıllarına ait yazılarının ortaya çıkmasıyla belirginleşen yabancılaşma kavramı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Marx'ın *"1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları"* ilk defa 1932 yılında yayınlandığı zaman bu meselelerin çevresinde büyük bir anlaşmazlık doğmuş; Marx'ın ilk görüşlerini terk ettiği ve bir yabancılaşma fikrine sahip olmadığı iddialarını da içeren tartışmalar yaşanmıştır (Mandel, Novack, 1975, ss. 25- 27). Bu tartışmalar doğrultusunda yabancılaşma, sadece yabancılaşmamanın yokluğu olarak anlaşılabilmekte ve bu tanımlamanın her bir basamağı, diğer basamağın referans noktası olarak görülmektedir. Marx için yabancılaşmama, insanın komünizmde sürdürdüğü yaşamdır. Bu uç anlamıyla yabancılaşma Marx için "olmaması gereken bir hata, bir kusur"dur (Ollman, 2012, s. 214-215).

Tartışmaların farklı boyutlarıyla birlikte Marx sonrası yabancılaşma kavramı sosyoloji alanında farklı isimler

altında gerek tek başına gerek farklı kavramlarla bağdaştırılarak tanımlanıp kullanılmıştır. Bunlardan bazılarını kısaca özetlemek yapılan çözümlemelerde filmleri anlayabilmek adına önemlidir. Bu noktada yabancılaşma ilk olarak en eski kullanımlarından birini çağrıştırarak psikolojik bir problem şeklinde insanın ruhuyla ilgili bir olgu gibi düşünülmüştür. Yabancılaşma konusunda pek çok modern düşünür psikiyatristlerin yaptıkları işe odaklanmıştır. Bu düşünürler psikiyatristlerin işinin aslında, ortama uyumlanmayı kabullenemeyen kişileri yabancılaşmış kişi saymak ve bunları kendini rasyonalize edebilen kişilere dönüştürmek olduğunu fark etmiştir. Bütün bu endişelerin temelinde yatan sebepse yabancılaşmış insanın, bu mutlu robotun, Batı uygarlığının oluşturduğu özgür insan imajının antitezi olmasıdır (Mills, 2007, s. 282). Özellikle doğrudan yabancılaşma kelimesi kullanılmasa bile anomi kavramıyla bağdaştırılarak yapılan tanımlamalar yabancılaşmaya işaret etmektedir. Kişinin çeşitli düzeyde değer yitimine uğrayarak başta kendini değersiz hissetmesi, toplumla uyuşmaması durumunu ifade eden ve intiharla sonuçlanan anomi Durkheim'ın alana kazandırdığı bir kavramdır. 'Normsuzluk' ya da 'normların' geçerliliklerini yitirmeleri' olarak tanımlanan anomi durumu, Durkheim'ın fikirlerinden yola çıkılarak varılan yabancılaşma tanımlarına temel oluşturmaktadır. Durkheim iş bölümünün dayanışma sayesinde toplumu dengede tutmaya yarayan organik bir yapı oluşturduğunu söyleyerek, bu durumun toplumsal çatışmaya yol açtığını savunan Marx'tan farklı bir bakış geliştirmiştir (Marshall, 2005, s. 32). Anomi konusunda yabancılaşma kavramının yardımına başvuran Amerikalı sosyal bilimcilerden Melvin Seeman yabancılaşmanın psikolojik halinin;

güçsüzlük, anlamsızlık, tecrit olma, normsuzluk ve kendinden soğuma boyutlarından oluştuğunu belirtmiştir (Tolan, 1980, ss. 126- 128).

Yabancılaşma konusunda Marx'ın fikir değiştirmedeğini savunan ve bu kavrama geniş yer ayıran Erich Fromm'un yabancılaşma tanımı da yalnız işçi sınıfını değil endüstri devrimi sonrası tüm insanlığı çevreleyen bir yapıdadır. Yabancılaşmadan kasıt, kişinin kendini yabancı olarak duyumsadığı deneyim tarzıdır ve bu durum dinde olduğu gibi, lider kültüründe ve tüketim toplumlarında da ortaya çıkmaktadır. Yabancılaşmayı insanın etkin olmadığı, kök salamadığı, bir şekilde nesneye dönüştüğü bütün durumlar için geçerli görmektedir. Fromm çağdaş insanın milattan önce ikinci bin yılda geçirdiği evrime benzer bir aşamaya geri döndüğü ve robotlaşmış bir sistemde yabancılaşarak puta tapınmaya başladığı bir düzen oluştuğunu ifade etmektedir (Fromm, 1990, s. 134-139-388). Yine mekanikleşme bağlamında Max Weber bürokrasilerin bir yandan hız ve verimlilik sağladığı; ama her şey yazılı ve önceden planlı olduğu için insanların esnek davranma imkânını yok ettiği şeklinde görüşleriyle bu örgütlenmeleri insanlık açısından “demir kafes” olarak nitelemiş (Weber, 2005, s. 6) ve bu durum bir paradoks olarak yabancılaşma bağlamında değerlendirilmiştir. Bu açıdan Mills'e göre yabancılaşma özellikle beyaz yakalıların karşılaştığı sorunlar ve onların başına musallat olan her şeydir. Uzun çalışma saatleri, insanların yalnızca tüketim üzerine yaşama tutunması ve bu anlamda hedef geliştirmesi süreci yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Çağın bunalımının nedenleri yaşamın tüm alan ve bölümlerinde, yüzyılların sarsılmaz gerçeklerinin ya yıkılmış ya da çözülmüş bulunmasıdır. Yeni değerlerin belirginleşmediği böyle bir ortamda ne kabul etme ne de reddetme olanağına sahip olamayan insanın isyan ya da ümit etmek için bir şevk ve heyecanı

kalmamıştır. Yaşamın yön gösterici bir çizgiden yoksun bulunması en büyük bunalımı beyaz yakalılarda ortaya çıkarmaktadır; çünkü belirli bir inanç sisteminin yokluğu onları bireysel düzeyde silahsız bırakarak güçsüzleştirmiştir (Tolan 2009, s. 161-162). Benzer bir açıdan konuya yaklaşan Herbert Marcuse özellikle işçi sınıfından ya da başka herhangi bir insandan bu anlamda yabancılaşma duygusunun dışına çıkabilme adına bir şey beklemediğini ifade etmektedir. Çünkü onlar da bunun bir parçasına evrilip robotlaşarak modern sanayi toplumunun ortaya çıkardığı tüketici insan tipine dönüşmüştür. Kapitalist gelişim burjuvazinin olduğu kadar işçi sınıfının da yapısını köklü biçimde değiştirmiş ve onları tarihsel değişimin birer ögesi olmaktan çıkartmıştır. Ayrıca bu temel üzerine gelişen tüketim kültüründe yaratılan sahte bilinç toplumu dönüştürme gereksinimini de perdelemektedir (Marcuse, 1990, s. 22-30).

Bu noktada kavramın geldiği noktalardan birisi insanın makinelerin parçasına dönüştüğü ve yabancılaşmanın bir çeşit robotlukla eşitlenmesidir. Ayrıca Hegel ve Marx sonrası köprünün altından çok sular akmış, dünya iki büyük yıkıcı savaşa sahne olmuştur. Bu süreçte özne ve birey sorunlu ve tartışmalı hale gelmiş, aydınlanmanın kurduğu özne modeli ve bunu temsil eden insan(human) yıkıcı savaşların sebebi olarak tartışmaya açılmıştır. Bu durumda insanın yabancılaşması fikri özneyi tartışmaya açma bağlamında tekrar olumlu bir bakış açısına yerleşmiştir. Daha açık bir ifadeyle daha iyi bir gelecek için yabancılaşmanın gerekliliği konuşulmaya başlanmıştır. Üstelik evrim teorisinin temel varsayımlarına dayanan bir bakışla insanın aşılp daha üst bir insana ya da insan sonrası bir duruma varmanın yolları aranmaya başlanmıştır. Bu bağlamda “posthümanizm” kavramı devreye girmektedir.

2-Feminist Yabancılaşma Hamlesi Olarak Posthümanizm

“İnsan nedir?” sorusu başta dinlerin olmak üzere felsefe ve bilimlerin ortak sorusudur. Verilen cevaplar farklı olsa da modern dönem perspektifinde bilimler açısından insan türü beş milyar yıllık doğal seçilimin bir sonucudur ve “human” olarak Avrupalı, Hristiyan, beyaz, erkek ve ırkçı bir evrimleşme sürecine gönderme yapmaktadır. Bu doğrultuda tanımlanan ve dünyanın geri kalanını ötekileştiren, kadının insan olup olmadığını tartışan Avrupamerkezci bakışın human tanımına, aşılması yönünde eleştiriler getirilmektedir. Bu eleştirilerin genel çerçevesini “posthümanizm” kavramı oluşturmaktadır. İnsanın ürettiği robot ve sibernetik teknolojilerin insan vücuduyla birleşmesi sonucu insandan fiziksel olarak daha dayanıklı ve zeki bir türün evrimleştiği yönünde temellenen bu düşüncede savunucuları tarafından “human” fikrinin her anlamda aşılması adına bir çıkış varsayılmaktadır.

Dinler açısından insan konusu öncelikli ele alınmış olsa da kavramın aydınlanmayla birlikte farklı bir şekilde kullanılmaya başlanan insan icadı bir kavram olduğu bilinmektedir. 18. yüzyıla kadar “insan doğası” şeklinde bir kavram-sallaştırma yokken 19. yüzyıl itibarıyla insan doğası teorileri tartışılmaya başlanmıştır. Çok çeşitli paradigmaları olan insan doğasını tanımlama çabaları, akıl, ruh, dil, duygular, vicdan, bilinç, kültür gibi yönleriyle değerlendirilmektedir. Hümanizm bu yönde insanın dönüşüm sürecinin başlangıcı olarak insanın doğa ve Tanrı karşısındaki konumunu değiştirdiği bir tarihsel dönemi imlemektedir. Rönesans, Aydınlanma ve modern dönem şeklinde bir kronolojisi verilebilen 500 yıllık geçmişe sahip bu süreçte insanın değiştirilebilme, geliştirilebilme ve dönüştürülebilme fikri canlanarak hâkim olmuştur. Bu doğrultuda “insanı insan yapan nedir? İnsanın yapay zekâya indirgenemeyeceği, makineleştirilemeyeceği

varsayımına temel olan türselliği nedir?” soruları gündeme gelmektedir (Fakılı, 2021, s. 5-63).

Avrupalı human tanımını eleştirerek yapı söküme uğratmak isteyen posthümanizmde feminist bakış açısı ana hareket noktalarından birini oluşturmakta öncelikle cinsiyet temelinden yaklaşarak erkekliğin sorgulanmasına girilmektedir. Bu doğrultuda sadece teknolojik gelişmeler değil iklim sorunu, gezegen ölçeğinde, gezegenin kendisi dâhil olmak üzere evrendeki diğer yaratıkların “human” tahakkümünden kurtulması bu çerçevede değerlendirilmektedir. Braidotti’ye göre insan nüfusu dünya üzerinde sekiz milyara ulaşmışken, neslinin tükenmesi konusundaki fikirler gerçekçi görünmemektedir. Buna rağmen çevre krizi ve iklim değişikliği üzerinden ekolojik ve toplumsal sürdürülebilirlik, çoğu hükümet programının başında gelmektedir. Bu yüzden B. Russell’in 1963’te nükleer hesaplaşmanın zirvesinde kullandığı ifade şimdilerde hiç olmadığı kadar gündemdedir. *“Gerçekten de insanın bir geleceği var mı? Ortak geleceğimizin ufkunu, sürdürülebilirlik ve türün yok olması mı belirliyor?”* Öyleyse hem hümanizmin hem de hümanizm karşıtlığının sınırları, insan sonrası durum üzerine yürütülen tartışmaların kalbinde yer almaktadır.” Bu bağlamda “Erkekinsan”ın kayırıldığı hiyerarşik ilişkilerden uzaklaşan post-hümanist dönüşümün odağında, öznenin radikal olarak yeniden konumlandırılması ve bir tür yabancılaşma bulunmaktadır (Braidotti, 2014, s.16-100).

Bu süreçte zihin-beden veya madde-ruh hümanizmin temelinde yatan düaliteler olarak korunmakla birlikte hümanizmin bireysel, akıllı, doğayı tahakkümü altına alabilecek potansiyele sahip olan insanı kendi doğası sebebiyle yetersiz veya eksik görülmektedir. Hümanizmin radikalleştirilmiş hâli şeklinde tanımlanabilen transhümanizmin ürettiği insan, çeşitli teknolojilerle birçok yetisi geliştirilmiş, sıradan

insanın çok üstünde niteliklere sahip bir varlığa dönüşmektedir. İnsana neredeyse Tanrısal güçler veren bu anlayış sayesinde insan karşılaştığı sorunların çözümünde başarılı olmakta aynı zamanda çevresi, kendisi ve ötekilere karşı sorumluluk alması beklenmektedir. Burada insan merkezde durmakta, geliştirilen teknolojiler onun zayıflığını aşma bağlamında değerlendirilmektedir. Posthümanizme gelindiğindeyse ruh-beden düaliteleri yine korunmakla birlikte insanın ontolojik açıdan biyolojik yapısına bağlı hayvansal bedeni ile sibernetik organizmalara dönüşmüş hali eşit düzlemde ele alınmakta ve insan transhümanizm tarafından neredeyse tanrılaştırılan konumdan aşağıya çekilmeye çalışılmaktadır (Fakılı, 2021, s. 63). Çağın teknolojik dönüşümü sebebiyle herkesin ağzından ateş püskürten mitolojik canavardan ilhamla birer kimera, makine ile organizmanın teorik bir zeminde uydurulmuş birer melezi olduğu vurgusu feminizm bağlamında öne çıkmaktadır. Bu anlamda herkes siborgtur ve ontolojileri belirleyen bu durum siyaseti de şekillendirmektedir. Bu yaklaşımla yabancılaştırmanın insanın kendi ürettiği teknolojinin bir kölesi haline gelme manasındaki durumu feminizm açısından gerçekleşmesi umulan şekliyle övülmeye başlanmıştır. Haraway “*Siborg Manifestosu*’nda bu durumun dehşetten ziyade sevinçle karşılanmayı hak ettiğini belirtmiş ve bu sınırların oluşturulmasında sorumluluk üstlenme şeklinde feminist yaklaşım geliştirmiştir. Haraway’in ifadeleriyle; “*Siborgların kimler olacağı esaslı bir sorudur; bu soruya verilecek cevaplar da bir ölüm-kalım meselesi ayarındadır. Ne var ki hem şempanzelerin hem de yapıntıların (artefacts) siyasetleri varsa neden bizim bir siyasetimiz olmasın ki*” (Haraway, 2006, s. 4-10).

Bu bağlamda feminizm açısından “erkek egemen” olarak ifade edilen durumu özellikle beden üzerinden sorgulamanın imkânları değerlendirilmektedir. Harari’ye göre

insanın aslında bir maymundan ya da çeşitli hayvanlardan türeyip evrimleşerek bugüne kadar geldiği ve gelinen noktada da ömrünün kısıtlı olması, organlarının çürümesi vs. hayatını sürdürmek konusunda zayıf bir varlık olduğu tartışılmaktadır. İnsanın varsayılan evriminde bugünkü insanı tanımlayan *Homo Sapiens* (insan türünün zeki olanı demek) merkeze alınarak insanın zekâyâ indirgenmesi ve zekilerin hayatta kalması ilkesinden hareketle bu zekânın yapay bedenlere yerleştirilerek galakside herhangi bir yere uyum sağlayabileceği fikri gelişmiştir (Harari, 2012, s. 8-10). Yine Harari'ye göre Mars'ta hiçbir bakteri yaşayamamıştır ancak yapay zekâyâ donatılmış bir robotun yaşaması daha olasıdır. Bu sayede insanın zekâyâ bağdaştırılarak buluşturulduğu bedenler sayesinde dünya ile sınırlı kalmayan bir yaşam oluşturabileceği ve insanın zayıflığının aşılaraq *Homo Deus* (Tanrı insan)'a ulaşılabilceği düşünceleri tartışılmaktadır (Harari, 2016, s. 57). Yapay zekâ hususunda beklentilerin boyutu *“silikon beyinlerin düşünme gücü öyle dehşet verici bir hal alacak ki eğer şansımız varsa bizleri evcil hayvanlar olarak kabul ederler”* şeklinde görüşlerle dile getirilmektedir (Postman, 2006, s. 129-130). Harari'nin ifadeleriyle; dinler, ideolojiler, uluslar ve sınıflar arasındaki tartışmaların *Homo Sapiens*'le yok olacağı perspektifiyle *“neye dönüşmek istiyoruz?”* sorusu önem kazanmaktadır. Sonraki nesiller açısından bir önemi kalmasa da bu tanrıların en azından ilk nesilleri kendilerini tasarlayan insanların kültürel fikirleri tarafından şekillendirilecektir. Bu yaratıklar hangi bakış açısıyla şekillendirilecektir. Kapitalizm, İslam ya da feminizm mi? Verilecek cevabın olayların gelişim yönü açısından önemli sonuçları olacaktır (Harari, 2012, s. 314). Bu bağlamda feminizmin dokunuşu kadınları bu süreçte bütün ötekileştirilenlerin sembolü yaparak evrimi erkek egemenliğini aşmak üzere onaylamak şeklindedir. Teknolojiye eklenilen

bu yolla doğurganlık başta olmak üzere erkek egemen dünyada kaybedilen bütün kontrollerin kadının lehine çevrilebileceği, hatta kadının konumunun varsayılan ilkel toplumlarda, anaerkil klan döneminde görülen kutsallığa, yaşamın kaynağı biçimine dönüşebileceği düşünülmektedir.

Posthümanizmin feminist zemini bu doğrultuda öteki- nin temsili açısından hümanizm eleştirisine dayanmakta ve Beauvoir'ın söylemlerinde temel bulmaktadır. Kadının konumu, ötekileştirmenin reddi ve beden üzerinden gerçekleşen söylemler bedenin bir nesne değil, bir durum olduğu ve insanın dünyayı kavrayışının bir taslağı olduğu fikriyle posthümanist bir bakış açısı sağlamaktadır. Aydınlanma Felsefesi'ne hâkim olan Protogoras'a ait "*insan her şeyin ölçüsüdür*" sözünü hümanizm eleştirisi olarak yapıbozuma uğratan Beauvoir "*kadın, dişi olan her şeyin ölçüsüdür*" diyerek yeni bir ölçü önermiştir. Bu söylemde bahsedilen insandan veya türçülükten bağımsız olarak tüm dişiliktir. Bu bağlamda hayvan, makine, siborg, insan ya da hepsinin birleşimi bir kimera olmasına bakmaksızın feminizm, cinsiyet üzerinden belirlenen tüm ötekileri bu söylemle sahiplenmektedir (Onrat, 2022, s.24). Burada Braidotti'ye göre teknolojinin güdümündeki küresel ekonomiyi ve düşük ücretli dijital proletaryayı da içeren posthümanizmin türlerarası eşitlik kılıfında eleştirmeksizin hümanizmi yeniden inşa etme ihtimalini unutmamak öncelikle önemlidir. Bununla birlikte bu bakış açısı; bedenlerin kendi ayrıntılı yapıları içerisinde, doğa-kültür sürekliliğinin bir parçası olarak yeniden düşünülmesini teşebbüs etmektedir. Bu açıdan "makine-oluş" teknoloji dolayımındaki gezegen ortamıyla kaynaşan bir öznenin ilişkisel güçlerini ifade ederek düalist bir çerçeveye sıkışma durumunu aşmaktadır. Ayrıca insanın teknolojik olanla böyle bir kaynaşmaya girmesi, hayvanlar ve gezegen habitatları arasındaki sembiyotik ilişkiye

benzeyen yeni bir ekozofik birliğe işaret etmektedir (Braidotti, 2014, ss. 90-102-103).

Feminist kuramda evrim sürecinde kadınların ne zaman ikincil duruma düştüğü ya da güçsüz duruma gelip sömürülmeye başladığına dair yaklaşımlar tarımın başlamasıyla bağdaştırılmaktadır. Bu görüşe göre bitkileri ıslah etme işini, ava gidemeyeceği için bir bölgede kalıp yiyecek kök bulmak için toprağı eşmeye çalışırken kadınlar başlatmış, tarım dolayısıyla da medeniyete adım böylece başlamıştır (Reed, 2012, ss. 49-102-145). Sonrasında düzenli tarımın başlaması ve demirin bulunmasıyla sabanlı tarım yapılması sürecinde uzun zaman içinde kadınların güçlerini kaybederek ikincil duruma geçtikleri fikri hâkimdir (Berktaş, 1996, s. 44). Medeniyetleri de başlattığı varsayılan bu süreçten hareketle yeni teknolojilerin yarattığı kırılmalarla birlikte kadının bütün ötekileştirilmiş bedenlerin savunmasını yaparak güçlü olabileceği bir duruma evrim düşünülmektedir. Bu anlamda da yabancılaşma ve insanın doğasına dair sorular tekrar güçlü bir şekilde gündeme getirilmektedir. Bu sorular dolayısıyla antropolojik sorular da sosyolojik tartışmanın ortasına çekilmektedir.

3-Bulgular ve Yorumlar

3.1.Babamın Kanatları (2016) Filminin Çözümlemesi

İlk olarak insanın toplumsal bir bağlamda anlaşılıp çözümlenmesi adına Marx'ın emeğin yabancılaşması temelinde oluşturduğu kavramlaştırma önemli noktada durmaktadır. Bu bağlamda çalışmada filmlerin sosyolojik çözümleme merkezinde emeğin yabancılaşması öncelikli olacak ardından insanın kendine ve diğer insanlara yabancılaşması yönünde bir izlek oluşturulacaktır. Bu kısımda emeğin yabancılaşması ve diğer bir yabancılaşma perspektifini açıklamak

adına kanser hastalığına yakalanmış insan bedeni bağlamında Türk sinemasından “*Babamın Kanatları*” filmi çözümlenmektedir.

2016 yapımı “*Babamın Kanatları*” filminde, İstanbul’da inşaatta çalışan bir inşaat işçisinin kanserden öleceğini öğrenmesi sonucu iş yerinde intihar ederek olaya kaza süsü vermek, bu yolla hiç değilse geride kalan ailesine bir tazminat bırakmak düşüncesi anlatılmaktadır. Bir şantiyeyi merkez mekân olarak kullanan filmde karakterlerdeki nüanslar yabancılaşıma kuramını gündeme getirmektedir. Filmin açılışında kanser olduğunu öğrenen İbrahim usta ve yine inşaatta çalışan yeğeni Yusuf, emeğin yabancılaşması bağlamında anahtar karakterler durumundadır. İnşaatin yapımını üstlenen Laz taşeron müteahhit Resul ve taşeronu denetleyen inşaat firması bürokrati yabancılaşmanın yaygın bilinen diğer anlamlarını okuma konusunda açılımlar sağlamaktadır. Emeğin yabancılaşması açısından değerlendirmeye şöyle başlanabilir. Başkarakter İbrahim kanser olduğu günün akşamında şantiyenin koğuşundan Van’da yaşayan ailesiyle görüntülü bir telefon görüşmesi yapar. Konuşmanın detaylarında depremde ailenin evlerinin yıkıldığı ve devletin yaptığı konutların kira öder gibi taksitlerle depremzedelere verileceği duyulur. Konuşma süresince İbrahim ailesine hastalığını söyleyemez. Sonrasında gece yataкта taksitlerin ne zaman biteceğini düşünürken yirmi yıla yayılan taksit ödemesini tamamlayamadan öleceğini düşünür. Üstelik daha çalıştığı işte dahi maaşını düzenli olarak alamamakta, ailesine aylık geçimleri için para göndermekte zorlanmaktadır. Evin fiyatı üzerinden duvar işçisi İbrahim’in hikâyesine odaklanan filmin bu noktasından sonra İbrahim’in yabancılaşıma süreci daha da hızlanmaktadır. Burada öncelikle emeğin yabancılaşması bağlamında duvar işçisinin emek vererek somutlaştırdığı konut meselesine eğilmek gerekmektedir.



Görsel 1: Filmde başkarakter İbrahim usta otobüsle kanser teşhisini öğrendiği hastaneden çalıştığı şantiyeye dönerken otobüsün camından İstanbul'da yükselen beton evleri görür. Bu evlerle emeğin yabancılaşması fikri otobüs yolculuğu boyunca somut imajlarla seyirciye aktarılmaya başlar. Filmin ön jeneriği akarken devam eden yolculuk boyunca benzer şekilde İbrahim'in bakış açısından üstüne üstüne gelen büyük bina kütleleri aktarılmaktadır. Ayrıca dev bina kütlelerinin ve şantiyelerin arasından ilerleyen yolculuk süresince kanser ve ölüm düşünceleri de zihinlere dolmaktadır.

Emeğin yabancılaşması fikri yabancılaşma kavramının sosyal bilimlerdeki temel hareket noktasıdır. İşçinin yaptığı üretimle ilişkisinin sorunlu bir yapıya dönüşmesini imleyen kavramın bu anlamdaki kullanımı Marx'a aittir. Marx'ın emeğin yabancılaşması olarak açıkladığı süreçte işçi ne kadar çok ürün üretirse emek ne kadar çok bir maddede somutlaşırsa -emeğin somutlaşması emeğin bir üründe cisimleşmesi demek- işçi ne kadar üretirse o kadar yoksullaşmaktadır. Ve ürettiği bu ürün işçinin karşısına ayrı bir güç olarak dikilerek işçiyi esaret altına almaktadır. Emeğin bu anlamda gerçekleşmesi, işçi için gerçekliğin yitirilmesi olarak, somutlaşan nesnenin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak, sahiplenme, yabancılaşma, yoksunlaşma olarak görülmektedir. Bu durum kendini gerçekliğin öylesine bir yitirilmesi olarak gösterir ki işçi kendi gerçekliğini aklıktan ölecek derecede yitirir (Marx, 2013, s. 21-22). İbrahim'in hikâyesi yabancılaşmanın temel açıklaması olan bu form üzerinden ilerlemektedir. İbrahim Türkiye'nin başka bir şehrinde, Van'da

depremde yıkılan evinin yerine devlet tarafından yapılan yeni evi alabilmek için çalışmaktadır. Bu evi alabilmesi bile yirmi yıla yayılan bir borç ödemesine tekabül etmektedir. Yıllarca çalışacak olmasına rağmen o evlerden birini alamayacak durumda olması üstelik çalışarak bu evleri üretmeye devam ettikçe daha da yoksullaşması emeğin yabancılaşmasını film bağlamında somutlaştırmıştır.

İbrahim'in yapımında çalıştığı ve filmin başka bir sahnesinde üst sınıftan bir aileye yüksek bir fiyata pazarlandığı görülen daireler işçilerin hiçbir zaman ulaşamayacağı ya da ulaşmak için uzun yıllarını ipotek etmek zorunda kalacağı bir nesneye dönüşmektedir. Marx'a göre bu durumda yabancılaşma bir yandan gereksinmelerin ve onları karşılama araçlarının aşırı inceliğini, öte yandan gereksinmenin, kaba ve hayvanca bir yabanılığa dönüşünü üreterek kendini gösterir (Marx, 2013, s. 52). Ailesini ve oturduğu evin borcunu düşünen İbrahim bahsedilen bu gereksinimlerin vahşiliğini hasta olmasına rağmen çalışmaya devam ettiği sürede daha sert hisseder. Filmde İbrahim usta sağlık sorunları sebebiyle işten çıkarılacağını düşünerek hastalığını patronuna söylemez ve çeşitli zamanlarda dinlenmek için inşaatın farklı yerlerine gidip oturur. Patronu onun bu davranışlarını kaytarma olarak görerek bir süre sonra yerine başkasını işe çağırır ancak İbrahim o işçi gelene kadar intihar etmiş olacaktır.

İbrahim'in durumuna yaptığı bu katkının haricinde Yusuf karakteri yabancılaşmanın boyutunu sembolik olarak gösterecek nüanslara sahip diğer önemli karakterdir. Amcası İbrahim'le Kürtçe konuşarak sağlık sorunları hakkında sohbet eden Yusuf'un ayrıca işyerindeki taşeron sistemin aksaklığından rahatsız olan bazı işçilerin eylem yapma fikrini taşeron Resul'e haber verdiği bir sahnesi de bulunmaktadır. Hayali çok para kazanmak ve Resul'ün sonraki işlerinde ustalığı



Görsel 2: İbrahim'in yeğeni Yusuf inşaatın farklı katlarını dolaşıp işçileri kontrol ederken İbrahim'in hareketlerinden şüphelenir. Birkaç defa duvar örme işleri biten katlarda boşluğa bakarak düşünür halde bulunduğu amcasına ne olduğunu daha sık sormaya başlar. İbrahim hasta olduğunu yeğenine anlatır ve tazminat konusunda bir çıkış yolu olabilir umuduyla intiharını düşündüğünü hissettirir. Filmde akrabalık ilişkilerine dair bu detay yabancılaşmanın emeğin yabancılaşması noktasında olduğunu gösterir bir detaydır. İbrahim'in intihar etmesi anomiyi akıllara getirirse de ailesine tazminat bırakmak istemesi durumu bu bağlamdan çıkarmaktadır. Son anına kadar aile bağlarına inandığını gösteren bu detay belli değerlerden kopmadığını göstermektedir. Ayrıca intihar etmeden önce camide dua ettiği de görülen İbrahim'in bu anlamda dini değerlere de itibar ettiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda bütünlüklü bir değer yitimi sebebiyle anomi bağlamında yabancılaşmadan bahsedilememektedir. Burada insanın güçsüz hissettiğinde yaşadığı yabancılaşma emeğin yabancılaşmasıyla iç içe geçerek İbrahim'i intihara sürüklemiştir. İbrahim hastalığını yalnızca yeğeni Yusuf'a söyleyebilmiş, evinin borçları sebebiyle işini kaybetme korkusu hastalık ve ölüm korkusunun önüne geçmiştir.

yükselmek olan Yusuf bu anlamda yabancılaşmanın bütün boyutlarını temsil etmektedir. Yine filmin bir sahnesinde Yusuf inşaatın bir katında durup arkadaşına bu evlerden birinde oturmayı hayal ettiğini söyler. Arkadaşının cevabı evlerin milyonluk fiyatını hatırlatmak olur. Yusuf gülümseyerek hayal kurmanın güzelliğinden bahseder. Burada insanın nesneleşmesi bağlamında yabancılaşma devreye girmektedir. Yabancılaşmanın bir yansıması olarak nesneler

yığınının çoğalmasıyla birlikte insan iyice yoksullaşır ve düşman varlığa egemen olmak için paraya gereksinim duyar. Bu süreçte üretim arttıkça gücü düşen para insanı daha yoksullaştırır ve ayrıca para her şeyi kendi soyutlaması ve ölçü yokluğuna eşitleyerek ölçüsüzlüğü ölçü haline getirir (Marx, 2013, s. 51). Yusuf'un para kazanmak ve yeni yapılabilecek işlerde rütbe atlayarak kalfa ya da başka bir sorumluluk almak yönündeki hevesleri para beklentisi içerisinde bir hülyaya dönüşmektedir. Bu noktada taşeron Resul karakteri ve para döngüsünün içerisinde onun yaşadığı yabancılaşma Yusuf'a benzer niteliklerle öne çıkmaktadır. Resul'ün yeğenim dediği ve başka bir alanda üniversite mezunu olduğu halde işsizlik sebebiyle inşaatta işe aldığı genç, sürekli bozulan bir makine sebebiyle kaza geçirip ölür. Resul çocuğun ailesinin dava açmadan daha küçük bir tazminata razı olması için uğraşır. Bu süreci gören İbrahim tazminat almak için intiharı düşünmeye başlar.

Resul inşaatın taşeronluğunu almıştır; ancak kendisine, işveren firmanın yöneticisi tarafından sürekli yasal işlemleri tamamlamadığına dair detaylar hatırlatılır. Resul ödeme aldığı anda işlemleri gerçekleştireceğini söyler ve ne zaman ödeme alabileceğini sorar. Firma yöneticisi yakında cevabı verir ve bu döngü hiç kapanmadan tekrar eder; ancak ödeme hiçbir zaman gelmez. Bu bağlamda dünya çapında giderek yaygınlaşan taşeronluk (alt-işverenlik) adlı sistemin açıklanması gerekmektedir. Bu yöntemle işverenler asıl işin dışındaki bazı işleri alt-işverenlere vererek bu işleri daha ucuza mal etmeye, maliyetlerinin asıl üretimin dışında kalan işler nedeniyle yükselmesinin engellemeye çalışmaktadır. Teoride bu şekilde belirtilen taşeronluk, uygulamada küçük firmalardaki ucuz işgücünden yararlanmak, sendikal örgütlülüğü parçalamak ya da çeşitli yasal yükümlülüklerden kurtulmak gibi sebeplerle başvurulmuş bir uygulamaya dönüşmektedir.

Ayrıca asıl işin de taşeronla verilmesi gibi genel bir eğilim sebebiyle bu yöntemin aslında çok farklı amaçlara hizmet ettiği görülmektedir. Taşeronluk sistemi işçilerin yalnızlaşmasına sebep olmuştur ve sendikaların yeni örgütlenme yolları geliştirememesi bu yalnızlığı derinleştirmektedir (Taşkiran, 2011, s. 136). Filmde Resul'ün çalışma sistemine ödeme alamadığı için itiraz etmek amacıyla örgütlenmeye çalışan işçiler Yusuf'un haber vermesiyle hızlıca şantiyeden kovulur ve yerlerine daha acemi Özbek işçiler getirilir. Resul yeni getirdiği işçileri İbrahim'e teslim ederek eğitmesini ister. İbrahim bu sırada hastalığının derdine dalmış bütün yaşananları sessizce izlemektedir.



Görsel 3: İnsanların değişim için bir araç olarak icat ettiği paranın kendisi zamanla bir değere dönüşerek her şeyi kendi soyutlamasına çevirir. Paranın ölçüsüzlüğü norm haline getirmesiyle ortaya çıkan yabancılaşmanın iki boyutunu temsil eden taşeron Resul ve inşaat firması yetkilisi ödemenin ne zaman geleceğini konuşuyorlar. Film boyunca bir türlü gelemeyen ve dillerde dolaşıp duran para iki karakteri de işin durmaksızın devam etmesi konusunda kör etmiş durumdadır.

Filmde yabancılaşmanın temsil edilen bir diğer yüzü taşeron Resul'e sürekli işi hızlandırmasını söyleyen inşaat şirketi yetkilisidir. Şantiye içerisinde takım elbisesiyle resmedilen bu karakter sürekli yakında para geleceği ve ödeme yapılacağını söyleyerek Resul'ü oyalar. Bu oyalama konuşmalarına Resul'ü ikna etmek için yeni işlerde fırsat vereceğine

dair vaatleri de ekler. Yüzünde sahte bir ifadeyle inşaatı yapan büyük firmanın sahadaki temsilcisi olan bu karakter şantiyede ölümlü iş kazası olduğunda işçilerin ailesiyle tazminat pazarlıklarını da yürütmektedir. Bu karakter özelinde öne çıkan bürokrat tipi, insanın insana yabancılaşması boyutunu okumak açısından imkânlar vermektedir. Fromm'a göre hem büyük işlerin hem de hükümetin yönetiminde görev yapan bürokratlar, yabancılaşmış kültürlerin en belirgin göstergeleridir. İnsanların yönetilmesinde uzmanlaşmış kişiler olarak bürokratların yabancılaşması yönetilecek çarkın büyüklüğü oranında büyümektedir. Fromm'un deyişiyle yönetilecek insanlara sevgi ya da nefret duymadan davranan bürokratlar insanları sayı ya da nesne gibi kullanmakta ustadır (Fromm, 1990, s. 140). Bu film bağlamında bir karakterden ziyade daha çok bürokrat tiplmesi özellikleri gösteren şirket yetkilisinin iç dünyasına dair çok bir şey gözlemlene imkânı yoktur. Resul'ün yeğeni dediği ve inşaatı kaza geçirerek ölen gencin tazminat pazarlıklarında tavırlarına dair bazı ipuçları verilir. Bu bürokrat yetkili İbrahim'in intiharı sonrası İbrahim'in ailesiyle de tazminat pazarlığı yapar. İbrahim'in karısının üzüntüsü, kocası kanser olduğu gerçeğini patronundan sakladığı için daha da artmıştır ve kadın tazminatı istememektedir. Kocasının davranışını ele vermek istemediğinden tazminatı niçin istemediğini de açıkça söyleyemeyen kadının davranışları tazminat pazarlığı olarak algılanır. Bürokrat tip yanında şirket avukatıyla birlikte bir kafede oturup ölen İbrahim'in yaşı ve sağlık durumunu göstererek fiyat belirlemeye çalışır, anlaşma belgesini imzalamayan aileye işini gücünü bırakıp geldiğini söyleyip sinirlenir ve masayı terk eder. İbrahim planladığı gibi intiharını kaza gibi gösterebilmiştir; ancak karısının tavrı sebebiyle tazminat konusu netleşmeden film biter.

Film boyunca hücrelerindeki kanseri kontrol edemese de hastalığını ölene kadar patronundan saklayabilme ve intiharına kaza süsü verebilme İbrahim'in elindedir. Ancak insanın bu anlamdaki gücünün sınırları da posthümanizm çerçevesinde sorgulamaya açılmıştır. Bu noktada insanın zayıflığının aşılması açısından posthümanizm bağlamında tıbbi gelişmelerde yeni etik tartışmalara yol açacak mahremiyet gibi meşakkatli bir konuyla, DNA'yla ilgili gelişmeler yaşanmaktadır. Harari'nin vurguladığı üzere gelecekte bir gün potansiyel işverenlere özgeçmiş değil de DNA bilgilerinin gönderileceği ya da bir işverenin, DNA'sı daha iyi olduğu için bir başkasına öncelik tanıyabileceği durumlar gerçekleşebilecektir (Harari, 2012, s. 306-312). Potansiyel hastalık ihtimallerini görmeyi amaçlayan bu konuya ilerleyen sayfalarda yine dönülecektir. Şimdi Sanayi Devrimi, evrim, ilerleme, Sosyal Darwinizm gibi kavramlarla beliren yabancılaştırmanın farklı detaylarına odaklanmak gerekmektedir. Bu bağlamda yaşanan ırkçılık temelli yabancılaştırmanın nüansları “*Gel ve Gör*” filminin çözümlemesiyle paralel götürülecektir.

3.2. *Gel ve Gör* (Иди и смотри, 1985) Filminin Çözümlemesi

“*Gel ve Gör*” 1985 yapımı Sovyetler Birliği filmidir ve II. Dünya Savaşı sırasında bir çocuğun Nazi işgaline direniş için orduya katılma çabası eşliğinde savaşın genel durumunu anlatmaktadır. Filmin olay örgüsü Naziler ve Partizanların köyleri ele geçirme ve savunma çabalarından oluşmaktadır. Bu süreçte insanın insana yabancılaştırması ve özellikle insanın doğasına dair Avrupa ırkçılığının okumasına imkân vermesi adına bu film seçilmiştir. Yabancılaştırma kavramının Marx'ın dokunuşuyla iş bölümü ve işçinin emeğinin yabancılaştırması şeklinde açıklanması genellikle “yabancılaştırma kapitalist toplumların bir problemidir” şeklinde bir anlayışa yol açmıştır.

Konu bu bağlamda sinemada sıkça işlenmiş ve gerek ulusal sinemada gerek uluslararası sinemada geniş bir film literatürü oluşmuştur. Bu çalışmanın yabancılaşıma kavramının dönüşümü kısmında açıklanan, Mills'in beyaz yakalıları, Weber'in bürokrasi ve demir kafes metaforları, Marcuse'un işçi sınıfının dönüşüm niteliğinden yoksunluğu ve tüketim toplumu paralelindeki yaklaşımları doğrultusunda bu filmleri incelemek mümkündür. Yabancılaşımanın çeşitli temsillerinin yansıtıldığı bu filmler üzerine yazılmış çalışmaların da yaygın olması sebebiyle bu bölümde işçilerin toplumsal bir üretim için seferber edildiği varsayılan sistemlerdeki yabancılaşıma odaklanılmıştır. Fromm'un yabancılaşıma yorumlarının bir yansıması olan bu bakışta insanın varoluşsal yabancılaşıma olarak ifade edilip varsayılan yönlerine de bir işaret bulunmaktadır. Bu bakış film bağlamında aynı zamanda Marx'ın yabancılaşıma kavramına yaptığı dokunuşun art alanını anlamayı da sağlayacaktır. Kavramı sosyoloji bağlamında Marx'ın kullandığı tekrar hatırlanırsa çizilen yol haritasında bu dokunuşun detaylandırılması meseleyi daha iyi anlamaya imkân verecektir.

Filmin incelenmesine geçmeden önce ön bilgi olarak planlı ekonomilerdeki yabancılaşımanın bağlamının netleştirilmesi önemlidir. Bu süreçte Marx'ın bazı eserlerinin sonradan ortaya çıkması ve baskılarının yapılması kritik bir yer tutar. Marx'ın 1932 yılında yayınlanan "*1844 Ekonomik ve Felsefî Elyazmaları*"yla birlikte yabancılaşıma konusunda yapılan tartışmalar çerçevesinde yalnızca ileri kapitalist toplumlarda bir yabancılaşıma olabileceği şeklinde düşünce gelişmiştir. Marx ve ilk toplumcular üretim ve dağıtım araçlarının planlı bir ekonomiyle merkezileştirilmesi ve toplumsallaştırılmasıyla tüm insanların yabancılaşımdan kurtulacağını, kardeşlik ve adalete dayanan sınıfsız bir topluma hemen ulaşılacağını düşünmektedirler. Tam olarak Marx ve Engels'in anlayışına uygun toplumculuğun

gerçekleştirildiği anlamına gelmemekle birlikte Sovyetler tecrübesi toplumsallaştırılan planlı bir ekonominin çok verimli bir biçimde işleyebileceğini göstermiştir. Ancak aynı zamanda bunun özgür, kardeşçe ve yabancılaşmamış bir toplum yaratmaya katkısının olmadığını da kanıtlamıştır (Fromm, 1990, s. 302). Bu film bağlamında odaklanılan II. Dünya Savaşı ve Nazi- Sovyet mücadelesinin bu yabancılaşma yönünden belirgin yönleri bulunmaktadır. Fromm'a göre özellikle kişileri lider kültü etrafında toplayıp lidere tapınma modelinde ortaya çıkarılan her yönetim biçiminde ve toplumunda da yabancılaşma gerçekleşmektedir. Faşizm, Nazizm ve Stalincilik ortak bir yöntemle otomatlaşmış bireye yeni bir sığınak ve güvenlik sunarak yabancılaşmanın doruğunu göstermektedir. Bu süreçte önce bireye kendisini güçsüz ve önemsiz duyması aşılarmakta ardından tüm insanca güçlerin öndere, devlete, "anavatan"a yönelmesi öğretilmektedir. Bunlara tapmak zorunda olan birey boyun eğmekte ve özgürlükten kaçarak yeni bir puta sığınmaktadır (Fromm, 1990, s. 259). Bu ön bilgiler eşliğinde filme odaklanmak gerekirse filmin II. Dünya Savaşı atmosferinde başladığı tekrar hatırlanarak yola devam edilebilir.

Açılış sekansında iki Yahudi çocuk bugünkü Beyaz Rusya bölgesinde Almanların bombaladığı bir alanda kumların altında kalan siperleri eşelemektedir. Kumların içerisinde orada ölen ya da kaçan askerlerden kalan çeşitli eşyalar heyecanla ve çocukça bir sevinçle dışarı çıkarılmaktadır. Çocuklardan film boyunca hikayesini takip edeceğimiz büyük olanı Flyora sonunda bir tüfek bulup kumlarını temizler ve bulduğu tüfeği saklamak için pantolonunun içerisinden bacağına birinin yanına sokar. Sonrasında iki çocuk sevinçle topal taklidi yaparak evlerine doğru gitmeye çabalar. Eve döndüğünde Flyora'nın annesi mutsuzdur; çünkü diğer üç çocuğu Flyora'dan da küçüktür ve kocası savaştadır. Annesi Flyora'yı savaşa göndermek istemez. Flyora annesini ikna

etmeye çalışırken iki Partizan gelip köyden savaşa katılabilecek kişileri seçer. Flyora'ya tüfeği olup olmadığını sorduklarında sevinçle tüfeğini gösterir. Adamlar Flyora'yı savaşa götürmek için dövercesine evden çıkartır, bu sırada evde buldukları yiyecek ve içecekleri de almaya çalışırlar. Flyora adamların bu muamelesine kızmaz, üstelik annesini atlatıp savaşa gidebildiği için mutludur. Partizanların kamp kurduğu yere götürülen Flyora burada yaşı küçük olduğu için geri hizmette bırakılır. Aşağılanmış hissedenden Flyora kampta beklerken Almanlar yeni bir bombardımana başlar. Bu saldırıda kulağı sağır olan Flyora kampta sağ kalan bir kızla birlikte evine dönmeye çabalar. Yol boyunca savaşın yıkıcılığı çeşitli sahnelerle gösterilir. Film boyunca işgale gelen Nazilerin yanısıra Nazilerle iş birliği yapan yerli halktan insanların tavırları da resmedilir. Sovyet toplumunun II. Dünya Savaşı başlamadan önce kendi içindeki siyasi çekişmeler sebebiyle belli oranda yabancılaşmış bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Lukacs'a göre Almanya'da Üçüncü Reich'in gelişmesi ve bir tehdit oluşturmaları nedeniyle Stalin Rusya'sı 1935'te Fransa ve Çekoslovakya'yla bir ittifak imzalamıştır. Bütün bu dış işlerin yanı sıra Stalin Sovyetler Birliği içinde muhaliflerine karşı temizlik harekâtlarına başlamış, temizliğin korkunç kanıtları sadece Komünist taraftarlar değil Batı dünyasının her çeşit insanınca da göz ardı edilmiştir. Bu atmosfer içinde girilen II. Dünya Savaşı Stalin ve Komünizme duyduğu nefret sebebiyle taraf değiştiren, teslim olan ve Sovyet yönetimine ihanet eden insanlarla doludur. Bölgede Rus birliklerinden oluşan kuvvetlerin Nazi saflarında Sovyetler yönetimine karşı savaştığı örnekler de bulunmaktadır (Lukacs, 1994, 68). Dost düşman karmaşasının yaşandığı bu savaş atmosferinde Flyora eve döndüğünde köyündeki herkesin katledildiğini öğrenir. Yanındaki kızla birlikte sağ kalanların sığındığı ormanlık alana ulaşır ve orada ailesinin yasını tutarak kendine gelmeye çalışır.

Flyora biraz kendine geldiğinde ormanlık alanda saklanan bu Yahudilerin bazılarıyla birlikte yakındaki bir köyden yiyecek çalmaya gider. Bu sırada köye baskın yapan Almanlar köydeki herkesle birlikte Flyora'yı da esir alırlar. Bütün köylülerin kilise ve geniş evlere doldurularak yakıldığı bu tabloda Flyora çocukların olduğu bir binada hapsedilir. Bulunduğu yer ateşe verilmeden önce camdan atlayarak yanmaktan kurtulur. İnsanların yakılması ve kurşuna dizilme sahnelerinin detaylıca işlendiği sekans boyunca Sovyet yapımı olan film bütün dehşeti izleyiciye aktarmayı başarır. Bütün köyün yağmalanması ve yakılıp yıkılması geniş resimler ve uzun plan sekanslarla aktarılarak film neredeyse bir belgesel üslubuna yaklaşır. Olay örgüsü bakımından sade bir yapısı olan film köyleri ateşe veren Almanları durduran Partizanların dâhil olmasıyla yeni bir evreye taşınır. Savaşın seyrini değiştiren bu müdahaleyle birlikte hesaplaşma başlar ve yabancılaşmanın detaylarının okunabileceği sahneler serimlenir. Öncelikle Partizanların yakaladığı Sovyet vatandaşı işbirlikçiler ve Alman askerler sorgulanmaya başlanır.

Yabancılaşma başta Sovyetler Birliği olmak üzere Marksist ideolojilerde felsefe alanına ait bir kavram olarak küçümsemiştir. Marx'ın Kapital'de yabancılaşmadan bahsetmediği fikrinden hareket eden bu yaklaşımlar Kapital'deki fikirlerinin ön hazırlığı olan ve Marx'ın yabancılaşmaya açıkça işaret eden *Grundrisse*'sini uzun süre görmezden gelmiştir. Bu eser Stalin döneminde basılmayıp hasıraltı edildiği gibi diğer toplumların da 1970 yılına kadar bu eserden yaygın bir şekilde haberi olmamış ve Marksist yabancılaşma kuramı gereğince değerlendirilip anlaşılamamıştır (Tolan, 1980, s. 168). Yabancılaşmayı sadece ileri kapitalist toplumların ve iş bölümü içerisinde işçinin yaşadığı bir olgu olarak değil Fromm'ın işaret ettiği anlamda güçlü devlet sistemlerinin



Görsel 4-5: Almanlarla iş birliği yapan Sovyet vatandaşları Partizanlara yakalandıklarında iş birliği yaptıklarını inkâr ederler. Yakalanan Alman askerleri ve işbirlikçilerinin filmin ilk yarısı boyunca köydeki evlerden geçerek insanları öldürdükleri Flyora'nın da içinde olduğu bir serimlemeyle gösterilmektedir. Bir köşede durup olanları izleyen Alman generalin bakış açısından Nazi üniforması içindeki iş birlikçi bir Sovyet vatandaşının kendi halkından insanları toplayıp bir eve doldurması ve evi ateşe vermesi detayı işlenir. Bu işleri yaparken zevk aldığını gösterir bir tavırda resmedilen Sovyet vatandaşı yakalandığında herşeyi zorla yaptığını iddia eder. Sovyetler Birliği yapımı filmde resmedilen karakterin bu tavrı yabancılaşmanın olmayacağı bir düzen ümidiyle kurulmuş olan Sovyet yönetimi altında insanların düşmanla iş birliği yapacak bir yozlaşma ve yabancılaşma içerisinde olduğunu göstermektedir.

insanları robotlaştırması şeklinde anlayabilmek adına bu nokta önemlidir. Avrupa'daki ekonomik rekabeti ve büyük kıyımlara yol açan toplu değer yitimini, kıta boyunca yayılan dev yabancılaşmayı anlamak adına burayı biraz derinleştirmek gerekmektedir. Silahlanma, ekonomik olarak ilerleme ve gelişme fikirleri Avrupa'daki rekabetin dinamosu olduğundan buradaki yabancılaşmayı okumak adına toplumsal örgütlenme ve üretim biçimlerine odaklanmak gerekmektedir. Marx'ın yabancılaşmayı açıklarken odaklandığı nokta da burasıdır. Bu anlamda *Grundrisse*'de Marx'ın ifade ettiği ve dikkat çektiği konu; *“öncelikle maddi üretimdir ve bu üretim toplum içerisinde üretim yapan bireyleri kapsamaktadır.”* Dönemindeki ekonomi çalışmalarının bireysel üretim konusunda başlattıkları tartışmaların toplumu anlamada yetersiz ve gereksiz olduğunu düşünen Marx bireysel üretim

anlamında yapılmaya çalışılan açıklamaları küçümsemektedir. Üretim kavramının yaşanılan dönemin güncel sorunları bağlamında tartışılıp açıklanması için çabalamaktadır. Belirli bir toplumda yapılan maddi üretimin işleyiş tarzına odaklanırken üretimin bir soyutlama olarak her dönemde ortak noktalarının da bulunduğunu söylemektedir. İş bölümü ve emeğin yabancılaştırılması konusunu anlayabilmek için bu seviyede üretim yapan toplumsal yapının incelenmesinin faydalı olacağını düşünmektedir. Ancak Marx'a göre dönemin kapitalist yapsını meşrulaştırmak için köken arayan iktisatçılar akla mantığa uymayan detaylarla alanı doldurmaktadır. Özellikle andığı şekliyle Smith ve Ricardo'nun -dönemin klasik burjuva iktisatçıları- bireysel, yalıtılmış avcı ve balıkçı fikrine odaklanmaları dar kafalı Robinsoncu fantezilerden ibarettir. Onsekizinci yüzyılın bazı tipleri için anlamlı olan bireysel yalıtılmışlık mantığı sürekli ekonomi incelemelerinin ortasına çekildiği için Marx bu konuyu anmadan geçemediğini ifade eder. Ona göre tarihi kökenlerinin cahili olunan ekonomik bir ilişkiye Âdem ya da Prometheus'un ısmarlama rast gelmesi fikriyle bir masal uydurup tarihi-felsefi bir açıklama yapmak da bazılarının işine gelebilmektedir. Fakat dünyada hayal kuran bir *locus communis* (lat. Alalede kişi)' den daha bıktırıcı bir yavanlık yoktur. Bir soyutlama olarak üretimin insanın tarihsel gelişim evrelerinde ortak ve ayrışan noktaları bulunmaktadır. Ancak son keredede üretimden söz etmek daima toplumsal gelişimin belli bir aşamasındaki üretime işaret etmektedir (Marx, 1979, s. 139-142-143). Marx bu ifadelerle konuyu güncel ekonomi politik duruma getirmeye çalışsa da incelemeye konu olacak üretimin ne zaman başladığı ne zaman özel mülkiyete geçildiği ne zaman iş bölümü olduğu, yabancılaştırmanın ne zaman başladığı gibi detaylara köken bulmak tarihte geriye doğru bazı varsayımları gündeme getirmektedir. Marx'ın

bahsettiği kişiler dâhil kendisinin de ekonomiyi bu şekilde evrimci bir temelde açıklamak zorunda kalması ister istemez Âdem ya da Prometheusçu çağrışımlara ihtiyaç doğurmaktadır. Yabancılaşmanın boyutunu doğrudan bir şekilde antropolojinin, dinlerin ve mitlerin alanına çeken bu noktayı varoluşsal yabancılaşma perspektifinde biraz daha açmak gerekirse “ilkel toplum” fikirlerini ele almak doğru bir adım olacaktır.



Görsel 6: Filmde Partizanlara yakalanan bir Alman subayı zayıf ırkların komünizmi yayıp zayıfları koruyarak insanlığın gelişmesine engel olduğunu söylüyor. Sosyal Darwinizmin varsayımlarına dayanarak zayıf ırkların yaşamayı hak etmediğini sözlerine ekliyor. Yakalanan ve sorgulamanın ardından biraz sonra ölecek olan bu Alman subay Partizanlara yalvarmak ya da canını bağışlamalarını istemek yerine doğrudan kameranaya bakarak zayıfları yok ederek insanlığın gelişimi için çabaladıklarını ifade ediyor. Böylece filmin içerisinde gelişmiş toplum, zayıf toplum, üretim biçimi gibi kavramlar insanlığın ilerlemesi fikirleriyle bağdaştırılarak ifade bulmuş oluyor. Gelişme ve ilerleme adına dayanışma için planlanmış ekonomik yapılar olarak Nazilerin ulusal sosyalizmi ve Sovyetlerin komünizmi bu bakış açısıyla karşılaştırılarak Fromm'un ifade ettiği insanın sistem eliyle yabancılaşmasının derin boyutları gösteriliyor.

Filmde Alman subaylarının yargılanmasında doğrudan dillendirilen gelişmiş toplum ve insanlığın ilerlemesi gibi maddeler kapitalist ekonomiyi açıklamaya çalışan ekonomistlerin bulundukları dönemin en gelişmiş evre olduğunu açıklama çabalarından doğmuştur. Aynı yapıya eleştiri için

odaklanan Marx işçilerin sınıf bilincine kavuşmasıyla yabancılaşmanın olmadığı bir yönde evrim olacağını ön görmeye çalışarak bugünden bakıldığında ütöpik görünen bir çerçeve belirlemiştir. Bu süreçte Marx'ın ve eleştirdiği dönemdeki iktisatçıların son evre dedikleri, bazılarına göre de zirve olarak görünen ekonomik-toplumsal yapının evrilerle geliştiği ilk nokta aranmaya başlamıştır. Bu düşünceye bağlı olarak da klan, kabile vb. "ilkel toplum" fikirleri ortaya çıkmıştır. Ancak Kuper'ın deyişiyle çağdaş genel kabule göre "ilkel toplum" diye bir şey asla olmamıştır. Böyle birşey şimdi de oluşturulamaz ve "ilkel toplumun" özelliklerinin ortaya konması da akla uygun değildir. Bazı tarihsel noktalara işaret eden "ilkel toplum" kavramı türlerin evrimini öngören tarihsel görüşe dayanmakta ve daha gelişmiş şekillenmelerin öncesine gönderme yapmaktadır. Ancak insanlığın tek bir orijine dayandırılabilceği ve tarih öncesi sosyal oluşumların yeniden tasarlanıp sınıflandırılarak bir zaman cetvelinde dizilebileceği kalıtlar mevcut değildir. Buna rağmen evrimci sistem hem komünist hem de sömürgecilere, sosyal kurumların farklılığa rağmen erişeceği tek bir hiyerarşi formu vardır şeklinde umutlar dağıtmıştır. Söz konusu düşünce ne sadece bir sömürge miti ve ne de milliyetçiliğin bir imtiyazıdır. Bütünüyle Marksizmle bağdaştırılmayacağını unutmamakla birlikte L. H. Morgan'ın eski toplum teorisinin Engels tarafından benimsenmiş ve de Sovyetler Birliğinde kurumsallaştırılmış olması önemlidir (Kuper, 1995, s. 12-16- 18-261). "*Eski Toplum*" adlı eseriyle bugünkü anlamda toplumsal gelişim çizgisini her dönemi kendi içinde de sınıflandırarak, temelde "*Yabanılık, Barbarlık ve Uygarlık*" olarak büyük oranda Morgan belirlemiştir. Filmde Alman subayın insanlığın gelişimine dair varsaydığı gelişim çizgisi de bu hat üzerinde ilerlemektedir. Sosyal Darwinizmle noktalanan bu gelişim çizgisinde Morgan'a göre silah

yapabilmenin büyük bir önemi bulunmaktadır. Morgan'ın ifadeleriyle *"zamanlamadaki sıra yönünden, hayvan türlerinin ortaya çıkışı, insandan önce olmuştur. İnsanın olduğu ilk günlerde hayvanların sayıca ve güççe daha üstün durumda oldukları sanılmaktadır. [...] Kuşkusuz, insanoğlu yaşam-deneyimlerinden geçerek bilgi edinmeyi başaramasaydı ve silah yapmanın yollarını bulamasaydı yırtıcı hayvanlarla çevrili bir dünyada kendisini korumak ve güvenlik bulmak için tek çözüm olarak ağaçta-yaşayan bir canlı türü görünümünü kazanacaktı [...] Eski toplumun yabanıllık dönemindeki gelişmesinde ok ve yayın yeri; barbarlık döneminde demirden yapılmış kılıcın, uygarlık döneminde ise ateşli silahların yeri gibidir (Morgan, 1986, s.90- 92)."*



Görsel 7-8: Filmin açılış sahnesinde iki Yahudi çocuk Almanların daha önce bombaladıkları bir sahilde kumların arasında silah arayarak Partizanlara katılma hayalleri kurarlar. Çocukların silah arayışı ve kumun içerisinde büyük bir sevinçle tüfeğin çıkartılma sahnesi uygar insanın yabancılaşma boyutuyla Morgan'ın silah yapmayı başaran ilkel insan varsayımlarına gönderme yapan ince bir detaydır. Bu aynı zamanda Avrupa'daki silahlanma yarışının kökenini ve getirdiği iki büyük dünya savaşının yarattığı yıkım ve yabancılaşmayı da işaret eder.

Yine Morgan buluşlar ve insan beyninin gelişmesi konusunda bağlantı kurarak toplumların gelişmişliğini bu bağlamda anlamaya yönelik fikirler ileri sürmüştür. Morgan'a göre; *"Buluşlar ve keşiflerle, ayrıca, kurumların gelişmesiyle insan düşüncesi de gelişmiş, serpilmiş; ön-lob (cerebral) başta olmak üzere, insan beyni de büyümüştür. Yabanıllık*

dönemindeki bu düşünsel gelişmenin yavaş olması, en basit buluşların gerçekleştirilmesi için bile, düşünceye yardım edecek hiçbir bilgiye sahip bulunulmamasındandır. [...] İlk buluşlar ve ilk toplumsal örgütlenimler, hiç kuşkusuz, gerçekleştirilmesi en zor olanlardı. Bu ilk dönemlerde bir buluştan sonra ikinci bir buluşun gerçekleştirileceği güne dek uzun zamanların geçmesi gerekiyordu (Morgan, 1986, s. 111)." Bu noktada Fromm'un varoluşsal yabancılaşmayı açıklarken insanın doğadan yabancılaşarak beyninin geliştiği konusunda işaret ettiği nokta (Fromm, 1990, s. 36) akıllara gelmektedir. İnsanın ortaya çıkışına dair varsayılan bu yabancılaşmadan sonra gelişime dair ikinci varsayım silah ve buluş geliştirme üzerine odaklanmaktadır.

Eleanor Leacock Morgan'ın "*Eski Toplum*" kitabına yazdığı giriş kısmında Morgan'ın kiliseyle arası iyi olmayan materyalist fikirlere sahip bir insan olmasına rağmen dünyadaki işleri kurgulayan bir Tanrı fikrinden asla vazgeçmediğini belirtmektedir. Morgan'ın bu anlamda tam bir mümin olarak insanlığın ortak bir kökeni olduğunu ispat etmek için araştırmalara giriştiğini söylemektedir. İnsanlığa ortak köken bulmak için çıktığı çalışmalar sırasında Morgan önce benimseyemese de Avrupa gezisi sonrası evrimci fikirleri kabul etmiştir. O dönem için evrimci fikirler Viktorya çağını yansıtan bilimin gerici bir ideolojiye yenik düşmüş modeline dayanmaktadır. İngiltere'nin evrimin zirvesini yansıttığını ispata çalışan bu ideolojinin temelinde sanayi kapitalizmi bulunmaktadır. Bu ideolojiye göre sanayi kapitalizmine ulaşan ülke İngiltere olduğuna göre en gelişmiş insan türü de orada yaşamaktadır. Leacock Morgan'ın insanın beyin hacmiyle düşüncesinin gelişmişliği arasında bir bağ kurmasını ve bu bağ sayesinde o gün için yaşayan bazı kabileleri alet kullanımları ve teknoloji bakımından ilk insanların seviyesinde saymasını yanlış olarak ifade etmektedir.

İnsanın (homo sapiens) maymun-insan karışımı bir varlık olduğu varsayımını kabullenen Leacock sadece Morgan'ın çağdaşı olan kabileleri insan-maymun seviyesine indirmesine bir şerh koymaktadır. Bu durumu çürütmeye örnek olarak da Avrupalı araştırmacıların kutuplarda araştırma yaparken hayatta kalmak için Eskimolardan çok şey öğrendiklerini vermektedir (Morgan, 1986, ss. 42-46-47-48-51-52). Bu anlamda detaylarında çeşitli anlaşmazlıklar çıkarsa da evrimci düşüncenin savunucuları temel varsayımları kabul etmektedirler. Bütün bu anlatılanların bizim yabancılaşma konumuzla bağlantısına tekrar gelecek olursak ilk olarak insana köken aramaya girişirken varoluşsal yabancılaşma varsayımlarıyla yaratılış dışında bir bakış sabitlenmeye çalışılmaktadır. Yeterli kanıt olmamasına rağmen bu varsayım üzerinden hareket edilmektedir. İkinci olarak ise varsayılan bu evrimci düşünce, tek hatlı, evrensel ve kaçınılmaz bir evrim sürecinin işlerliğini öne çıkararak Avrupa kapitalizmini insanlığın nihai durağı olarak belirlemektedir. İnsanlığı bu sürecin farklı basamaklarına yerleştirerek, Batı/Avrupamerkezci bir kapitalizmi meşrulaştırmaktadır (Özbudun 2014, ss. 369). Bu bakış açısından 'Asya Tipi Üretim Tarzi' kategorileştirmesiyle Avrupa'yı merkeze alan Marx'da kurtulamamıştır. Döneminin toplumsal bilgileriyle sınırlı olan Marx, kölecilik-feodalite-kapitalizm sıralamasının Avrupa'ya özgü olduğunu belirtirken temkinli olmasına rağmen Marxçılığın Avrupa'ya özgü olanı genelleştirilerek evrensel bir modele dönüşmüştür (Amin, 2006, s. 145). Bu konuda Marx'ın "L. H. Morgan'ın *"Eski Toplum"*undan çıkardığı geniş kapsamlı özetle notlardan oluşan *"Etnoloji Defterleri"*nde farklı çizgilerde evrilen bir ekonomik model arayışında olduğuna dair görüşler bulunmaktadır. Marx'ın düzenlemeye ömrünün yetmediği bu notlarda farklı bir bakış açısı geliştirmeye çabaladığı düşünülse bile belirtildiği

üzere Morgan'ın yapıtı, 19. yüzyıl Batı sosyal bilimlerinin hâkim paradigması evrimciliğin kapsamlı bir serimlemesi şeklindedir (Özbudun 2014, ss. 369-370-371). Daha açık bir ifadeyle Marx'ın yarım kalan bu çalışmayı neticelendirmesi durumunda farklı açıklamalar getireceğine dair iyimser yaklaşımlar mevcuttur; ancak incelediği eser zaten evrimcilik üzerine kurulu olduğundan farklı bir sonuç beklemek olası görünmemektedir. Ayrıca Marx Kapital'de de manifaktür ve iş bölümünü açıklarken aletlerin farklılaşması konularında Darwin'in "*Türlerin Kökeni*" kitabına çığır açıcı bir eser niteliyesiyle atıf yapmakta; bitki ve hayvanların doğal organlarında varsayılan gelişmelere referansla alet çeşitlemesinin doğasını açıklamaya çalışmaktadır (Marx, 2011-b, s. 330-332). Sonuç olarak iş bölümünün oluşması ve emeğin yabancılaşması kavramıyla gündeme gelen açıklama çabaları genç Marx'ın bu konudaki fikirlerinden vazgeçtiğini işaret eden tartışmaları da içermektedir. Varla yok arası gezinen kavramlaştırma çabalarının komünizm düzeninde yabancılaşma olmayacağı umuduyla beslendiği tüm bu köken bulma süreçlerinden elde kalan evrim fikrinin ideolojik olarak sabitlenmesi olmuştur.

Bu noktada film bağlamında Morgan'ın fikirlerinin Sovyetler'de kurumsallaşmasının yanı sıra Nazilerin Sosyal Darwinizm fikirlerine etki eden yönüne dönebiliriz. Morgan'ı da etkileyen evrim teorisini açıklama sürecinde, İngiltere'de o dönemde gelişen ekonomik sisteminin en gelişkin sistem olduğu ve orada yaşayan insanların en gelişmiş insanlar olduğunu ispatlama fikrinden hareketle sadece güçlü olanın hayatta kaldığı bir model, Sosyal Darwinizm fikri ortaya çıkmıştır. Darwin'in tezleri içinde en fazla eleştiri yöneltelenlerden birisi, "*Türlerin Kökeni*"nin ilk baskılarında bulunmayan ama dönemindeki tartışmaların, özellikle de Herbert Spencer ve Thomas Malthus'un gerici tezlerinin

etkisiyle sonraki baskılara konulan “yaşam mücadelesi” kavramıdır (Ateş, 2009, 10-31). Bu mücadele Spencer’ın Darwin’in doğal ayıklanma kuramından birkaç yıl önce dile getirdiği “en uygun olanların hayatta kalması” diye nitelendirdiği yoğun kaynak rekabetinin bir sonucudur. Spencer bu ilkenin hiçbir kısıtlama olmadan uygulanması halinde eninde sonunda muhtemel en iyi toplumun ortaya çıkacağına inanmaktadır (Marshall, 2005, s. 695). İlerleme fikrinin sistemli olarak dayatılmasıyla insanların belli oranda nesneleşmesi ve bu bağlamda yabancılaşma durumunun kökleri Sosyal Darwinizm’de bulunmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde İngiliz yönetici ve aydın sınıfını temsil eden Lord Cromer, İngilizler ve Almanlar’ı Fransızlar ve Latinlerden (bunlar Araplar ile zenciler arasında bir tür bağlantı halkası oluştururlar) ya da yarı yarıya Asyalı sayılan Ruslardan daha çok Avrupalı olduklarını ve elbette onlardan üstün olduklarını öne sürmüştür. Hitler de aynı şekilde düşünmüş ama İngilizler ve Almanlar sıralamasını tersine çevirmiştir (Amin, 2006, s. 120- 121).



Görsel 9: Sosyal Darwinizmin hakim olduğu bakış açısı filmde yakalanan daha rütbeli Nazi komutanın sorgulanması sırasında da açıkça tekrar vurgulanıyor. Spencer’ın en uygun olanın hayatta kalması için kaynak kullanımına dair savaş fikri ideolojik olarak bu sorgulamada cisimleşiyor. Esir düşen Alman komutan Partizanların kendisine yönelttiği, insanları öldürdüğü için suçlu olduğu ithamlarını reddediyor. Komutan bunun bir savaş olduğunu ve kimsenin suçlu olmadığını söylüyor.

Batı toplumunda büyük bir sorgulama sürecini başlatan II. Dünya Savaşı insanın Fromm'un ifade ettiği tarzda sistemler karşısında nesneye dönüşerek yabancılaşmasını dehşete varan boyutlara taşımıştır. Uygarlığın zirvesi olarak kendini merkeze koyan Avrupa'nın kendi içerisinde böylesine tahrip edici bir savaşa girişmesi Aydınlanma ile kurulan hümanist (insan merkezli) bakışın güçlü bir şekilde sorgulanması fikirlerini canlandırmıştır. Bu bağlamda Avrupa'da yaşanan yıkıcı savaş sonrasında ırkçılık bilimsel anlamda değerini kaybetmiştir. Belirli bir ırkın üstünlüğü ve medeniyetin taşıyıcısı olduğu gibi söylemler altan alta örtük bir ideoloji olarak var olmaya devam etsede açıktan savunulma zeminini kaybetmiştir. Bu noktada buradaki alta gizlenmiş ideolojiyi okumak adına posthümanizm bağlamında bir konuya değinmek gerekmektedir. Sosyal Darwinci hareketin en iyi bilinen dışavurumu ırk-bilimi öjeniktir. Darwin'in yeğeni Francis Galton'un kurucusu olduğu bu bilimi savunan grup öjenikle kişinin doğal seçimde sahip olduğu özellikler, genlerin yeterliliği gibi fikirleri gündeme getirmiştir. Zamanla bunun bir uç noktası olarak hastalık taşıyan bireylerin türün zayıfları olduğu fikri gelişmiştir. İnsanların genetik niteliğini yükseltmek amacıyla zorunlu kısırlaştırmayı ya da nüfusun kalabalık alt gruplarının hapsedilmesi ve diğerlerine de aralarında bir seçim yaparak bakılması çeşitli biçimlerde savunulmuştur. İnsanın biyolojik yapısına dair DNA bilimi o dönemde çok gelişmemesine rağmen bu iddialar savunulabilmiştir. Buradan alınan esinle bugün hala DNA uzmanları kendilerini Neo-Darwinciler olarak görmektedirler (Marshall, 2005, s. 129, 130). Bilimin kesin bilgi olmadığı, yapılan deney ve gözlemlerle o an için en tutarlı bilgi olduğu, teorilerin yanlışlamalarla da gelişimine devam ettiği doğrultusundaki

bilimsel yaklaşım bu anlamda öne çıkmaktadır. Jones'e göre Darwin'in o dönemde ifade ettiği genetik, dünyanın yaşı ve bitki ve hayvanların kıtalara yayılması konusundaki düşünceleri bugünkü ulaşılan bilgiler doğrultusunda yanlışlanmıştır. Ancak Darwin'in teorisinin her ne kadar yanlışlığı kanıtlanan eksik yanları olsa da bu bütün teorinin yanlış olduğu anlamına gelmemektedir (Jones, 2009, s. 269). Bu konu şu bağlamda önemlidir; bilimin kendi içindeki tartışmalarla birlikte tıp alanında etik tartışmaların farklı boyutları bulunmaktadır. Bu anlamda bugün sağlık sektöründe biyo-teknik müdahaleler şimdiye kadarki gibi sadece ah-lâki sorular değil başka türden sorulara da gebe dir ve bir bütün olarak insanlığın etik özanlayışına dokunmaktadır. Avrupa Birliği Temel Haklar Şartı döllenme ve doğum alanında normatif özanlayış açısından temel olan doğal yolların artık olmadığını çoktan dikkate almıştır. Bedensel ve ruhsal sağlığı ve dokunulmazlığı teminat altına alan Madde 3'te, "üstün gen yaratma uygulamalarının, özellikle insan seleksiyonunu amaçlayan biçimlerinin yasaklanması" ve "insan klonlanmasının yasaklanması" hükümlerine yer verilmektedir (Habermas, 2003, s. 23-25).

Bu tartışmaların kaynağı olan İngiltere'de yıllar sonra yapılan "*Black Mirror*" dizisinin 2016 yılında yayınlanan "*Men Against Fire*" bölümü böyle bir konuyu işlemektedir. Bölümde DNA'sında kanser vs. hastalık olduğu tespit edilen insanların "böcek" olarak adlandırılıp zayıf türler olarak kodlanması ve sonrasında bunları yok etmek üzere bir çeşit maske implantı kullanan askeri birlikler oluşturulması üzerine distopik bir tablo çizilmektedir.



Görsel 10-11: *Black Mirror* “*Men Against Fire*’da operasyona giden askerlerin psikolojik dönüşümüne şahit olduğumuz dizi bölümü boyunca DNA’sında hastalık bulunan insanlar bulunup avlanmaktadır. Böcek olarak adlandırılan bu insanlar askerlerin kullandığı maske implantını devre dışı bırakacak bir alet geliştirip bu aletin ışığını başkarakterin canlandıran askerın gözüne tutmayı başarırlar. Bu sayede koku ve ses duyguları geri gelen asker böcek olarak kovaladığı bir kadını normal bir insan olarak görmeye başlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan asker birliğine döndüğünde psikolojik danışman eşliğinde geçmişe yönelik yaptığı operasyonları yüzüne yerleştirilen implant kayıtlardan izler. Dehşetle izlediği görüntülerde doğal görünüşle DNA’sında hastalık olanları böcek gibi gösteren maskenin görüş farkı görseldeki gibidir.

İnsan öldürdüğünün farkına varan asker görevden çekilmek istediğini söylese de imzaladığı sözleşme gereği bunu yapamaz. Ağlayarak bu olanların sebebini sorgulamaya başladığında askerlere sağlık hizmeti veren psikolog bu insanların neden yok edilmesi gerektiğini dünya savaşları ile bağdaştırarak açıklamaktadır. Psikoloğun söylediğine göre hem I. Dünya Savaşı’nda hem II. Dünya Savaşı’nda tetiği çekenlerin ya da silahlı askerlerin gereği şekilde savaşmadığı, eğer tetiğe basma oranı çoğalsaydı daha az kayıp olacağı ve insanların daha üst seviyeye daha kolay evrileceği fikri işlenmektedir. Bu amaçla zayıf türlerin yok edilmesi üzerine geliştirilen maske sayesinde tetiğe basma oranını artırarak öldürme üzerine kesin kararların verilebileceği ve insanın daha iyi, hastalısız sağlıklı bir türe daha kolay varabileceği bir model oluşturulmaya çalışılmaktadır. Dizide işlenen ve DNA’sında hastalık olan insanların zombi kılığında böcekler olarak görülmesini sağlayan maske implantı ilhamını

gerçek bir durumdan, ABD ordusunun eğitimde ya da sahada olan askerlerin performanslarını yükseltmek ve odaklanmalarını artırmak amacıyla yürüttüğü deneylerden almaktadır (Harari, 2016, s. 300).



Görsel 12: Operasyona katılan askerlerden bir tim komutanı beynine eklenen implant sayesinde göz bebeğine inen bir aparatla kayıtlı bölge haritasını tarıyor. Ayrıca operasyon sırasında timindeki diğer askerlerle aynı şeyi harita üzerinden detaylıca gördüğü için ortak hareket etme imkânları çoğalıyor. Askeri başarı odaklı çözümlerin detaylarını göstermek adına implantın işe yaradığı alanlar bölüm boyunca çeşitli sahnelerle sergileniyor. Burada da yine insan, beyin ve silah bağdaştırılması Morgan'ın ifade ettiği bağlamda akla geliyor. Bu sahnelerin ilhamını aldığı, ordu konusunda bu çalışmaları yapan ABD'nin bugün hala kendini demokrasisi gelişmemiş toplumlara demokrasi götürmekle vazifeli saydığını bu bağlamda hatırlamakta yarar vardır. Amerika'nın kolonileşmesinden itibaren Avrupa'nın bir uzantısı olarak sosyal darwinizmin Amerikan ideolojisinin temelinde yattığı unutulmamalıdır.

Bölümde işlendiği şekliyle askerler bireysel olarak kabul edip onay vererek beyinlerinde koku duygusu, ses duygusu gibi işlemlerin kontrol edilmesine izin veriyorlar. Bu işlemlerin yapılmasına imkân veren bilimsel gelişmelerle birlikte insanın ne olduğu fikri de gündeme getirilmiş oluyor. Harari'ye göre tıp alanındaki yeni gelişmeler beynin belli noktalarına yapılan müdahalelerle belli duyguların veya yetilerin kullanılması ya da acı ve dikkatsizlik verenlerin ortadan kaldırılmasına imkân verebilmektedir. Özellikle felçli insanların

hayatlarını kolaylaştırma adına pek çok imkân sağlayan bu gelişmeler insanlığı sevindirmektedir (Harari, 2016, s. 299). Ancak bu bağlamda insanın yalnızca beyinsel fonksiyonları ve zekâsı üzerine odaklanması insanın ne olduğu sorusunu posthümanist anlamda başka bir evreye taşımak adına da kullanılmaktadır. Bu doğrultuda başta özne kavramı olmak üzere insanın yeniden tanımlanması işine girilmiş; post-hümanizm de insanın yeniden tanımlanması adına seçilen kavram olmuştur. Çözümlemeye bu çerçevede “*Kaos Yürüyüşü*” filmiyle devam edilecektir.

3.3. Kaos Yürüyüşü (Chaos Walking, 2021) Film Çözümlemesi

Kaos Yürüyüşü 2021 yılında gösterime giren, genel yapısı ana akım sinema formunda çalışan bir Hollywood yapımıdır. Film yabancılaştırmanın gezegen ölçeğinde vurgulandığı bir tasarıma sahiptir. Endüstri sonrası toplumlarının bir atmosfer ögesi şeklinde yabancılaştırma unsuru teknoloji bağlamında bir sorunsal olarak 1970’li yıllardan itibaren başta Hollywood olmak üzere sinemada yer almaya başlamıştır (Serttaş, 2018, s. 359). Bu anlamda *Terminatör serisi* (1984-2019), *Robocop* (1987), *Blade Runner* (1982) vd. örneklerle robot ve sibernetik bedenler üzerine yapılan çalışmalar bu metnin giriş kısmında anılmıştı. Literatürde bu yönde yapılmış çalışmalar mevcut olduğundan farklı bir bakış açısından gezegen ölçeğinde bir yabancılaştırmanın işlendiği bir film tercih edilmiştir. Bu amaçla bu bölümde robot ve sibernetik teknolojilerle bağdaştırılan posthümanizmin özünde feminist bakış açısından temellenerek beden ve cinsiyet meselesine odaklanması sebebiyle “*Kaos Yürüyüşü*” filmi incelenmiştir.

Burada yabancılaştırmanın temsili insanlığın bütünüyle yeni bir gezegene taşınması biçiminde gerçekleşmektedir.

Film insanlığın dünyadaki kaynakları yok ederek evrende yeni yurtlar araması sonucu keşfettiği yeni bir gezegende, milattan sonra 2257 yılında geçmektedir. Filmin açılışı bir epigrafla “*Velvele erkeğin sansürsüz düşüncesidir. Sansür olmadan erkek yürüyen bir kaostur*” cümlesiyle başlamaktadır. Yeni dünya adı verilen ve Amerika’nın keşfi sürecinde olduğu gibi kolonilerin gelip yerleştiği gezegendeki insanların eski dünyayla ya da evrendeki diğer insanlarla irtibatları kesilmiştir. Filmin meselesini öne çıkaran en önemli detay olarak bu gezegen, yeni yerleşen insanların erkek cinsinde bir değişime sebep olmuştur. Özellikle erkek bireylerin aklından geçenler “gürültü, velvele” adlı bir hologram-ses karışımı şeklinde ortaya yansımakta ve iletişim erkeklerin ne düşündüğünü saklayamadığı bir ortamda sürmektedir. Erkeklerin bir arada bulunduğu ortamda gürültü sebebiyle yaşam çok zor olmaktadır. Bu gürültüyü kontrol etmeyi ve düşüncelerini yönlendirmeyi başarabilen erkekler güçlü sayılmaktadır. Feminist söylem ilk dakikadan itibaren filme böylece dâhil olmuş ve posthümanist bağlam oluşturulmuştur. Braidotti’ye göre erkekinin hayvan-oluşundan tamamen farklı bir kavramsal zelzeleye tekabül eden jeomerkezci posthümanist deprem gezegen ölçeğinde öznelliğin yenilenmesi açısından yeni alternatifler sunan kozmik olana açılmış içsel materyalist bir boyuttur. İklim krizi gibi olumsuz anlamlara da gönderme yapmakla birlikte insanın doğa dediği karmaşık habitatla ilişkisini yeniden yapılandırması adına olumlu yönleri bulunmaktadır (Braidotti, 2014, s. 93). İnsanlığa yeni fırsatlar getireceği varsayılan bu anlamdaki posthümanist oluş kişinin kentsel, toplumsal, ekolojik ve gezegen ölçeğindeki bağlılık hislerini yeniden tanımlama sürecidir (Braidotti, 2014, s. 210).



Görsel 13: Yerleşilen yeni dünyada film boyunca Amerikan toplumunun farklı evreleri serimlenmektedir. İlk koloninin yerleşmesi sırasında getirilen atlarla birlikte film ortalama bir western atmosferinde başlamaktadır. Geçmişte Amerika kıtasına ayak basan Avrupalı yerleşimcilerin başlattığı kolonileşme faaliyetlerinin ruhu film aracılığıyla yeni dünyaya taşınmıştır. Film ilerledikçe kolonileşme ve posthümanizm fikrine dair yeni düşünceler feminist söylem bağlamında tartışmaya açılmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde epigraf sonrası gökyüzünden bulutları delerek aşağıya inen kamera yeni dünyada ilk olarak baş karakter Todd'u ormanda tek başına köpeğiyle dolaşırken görür. Burada seyirci köpeğin kuzeyli ilkel toplumlarda öncelikli evcilleştirilen hayvan (Morgan, 1986, s. 117) olmasına ince bir göndermeyle beraber Todd'un kafasından dışarı yansıyan düşüncelerini görüp-duyarak filme dâhil olmaktadır. Sonrasında ilk karşılaşılan karakter Rahip'tir. Bu sırada Todd'un zihninden şöyle bir soru duyulur. Kimse kiliseye gitmiyor ki, neden hala rahip var? Burada dinin toplumun devamı adına önemli bir soyutlama olduğu ve yeni bir yere taşınırsalar da insanlık adına devam edeceği ifade edilmektedir. Rahip mırıldanarak Eski Ahit'te Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yemesi sonrası cezalandırıldığı andan bahseder. Cennetten kovulma ve dünya hayatının başlaması bölümünde Adem'e yapılan hitabı "topraktan geldin yine toprağa döneceksin" cümlesini tekrar edip yoluna devam eder. At sırtında ilerleyen Rahip bir noktada Todd'un kendisi hakkında düşüncelerini duyar. Todd'un yanına gelerek, velvelisini kontrol edemeyen kadın gibi güçsüz biri olduğunu söyleyip ailesi

tarafından terk edilmiş olduğu için Todd'u aşağılar. Todd kolonideki tüm kadınların kendisi doğduğunda ölü olduğunu söyleyip hiç kadın görmediği için kadın gibi güçsüz olmanın ne olduğunu bilmediğini söyler. Rahip Todd'a bir cevap vermeden dönüp yoluna devam eder. Burada Hristiyanlık, kadın bedeni ve kadınlıkla ilgili fikir hemen filme dâhil edilmiş olur ve ilk karşılaşılan mesele budur. Beden kontrolü üzerinden özellikle Hristiyanlığın bedeni kontrol ederek kadın bedenini ikincil bir duruma indirgediği fikri filmde odaklanılan ilk noktadır ve filmin devamında karakterin gelişimi bu minvalde seyretmektedir.

Giddens'a göre modernitede bedensel gelişim ve süreçlerin düşünceyle inşa edilerek elde edilmesi özgür yaşam mücadelesi siyaseti açısından önemli bir noktadır (Giddens, 2010, s. 272-273). Bu sebeple bedene dair tartışmalar sürekli gündemde kalıp sürmektedir. Tarihsel olarak Hristiyanlık Batı toplumunda bedeni özellikle de kadın bedenini kontrol eden güç olduğundan bir mücadele ortaya çıktığında önce cinselliğin dinsel söylemlerle çarpışması öne çıkmaktadır (Berktaş, 1996, s. 24). Berktaş'a göre dünyadaki eski tapınma kültürlerinde yaygın olarak önce Ana Tanrıça fikrinin hâkim olması başlangıçta kadının toprakla bağdaştırılarak daha kutsal sayıldığını göstermektedir. Zamanla ataerkil anlayışın oluşumuna doğru bir evrim gerçekleşmiş ve kadın bedeni kontrolü sağlanan bir şey olarak ikinci planda kalmaya başlamıştır (Berktaş, 1996, s. 44-52). Varsayılan bu evrim sürecinde tektanrılı dinin hâkim duruma gelmesi önemli bir kırılma noktasıdır. Antik Yunan'dan ruh-madde ikiliğiyle başlayan ayrım Hristiyanlıkta ruh-beden ayrımı ile daha da derinleşerek devam etmiş ve kadınlar bu ayrımın madde-beden tarafında aşağı bir noktada konumlandırılmıştır (Berktaş, 1996, s. 11).

Filmde yeni yerleşilen gezegen erkeklerin bedeninde bir değişime yol açmasına rağmen kadınlara herhangi bir şey

yapmamıştır. Burada Berktaş'a göre insanlığın bilinen ya da bilimsel olarak araştırılan tarihinde ana tanrıça tapınmasının önce başladığı, kadının doğurganlığı sebebiyle toprakla bir tutulduğu ve kutsal sayıldığı (Berktaş, 1996, s. 44-52) duruma işaret edilmektedir. Bahsedilen bu duruma geri dönme söylem olarak biraz daha seküler bir zeminde tekrar gerçekleşmektedir. Kadının bu konuma, teknolojik yıkımın yok ettiği dünyanın yerine bulunan yeni gezegende, yeni bir evrimle tekrar erişebileceği fikri filmin bütün mekânına yayılan bu atmosfer sayesinde korunmaktadır. Kadınların bedenlerinde herhangi bir değişiklik olmaması ancak erkeklerin düşüncelerinin dışa yansımaları bir çeşit yabancılaşma olarak erkek bedeninin kontrolü konusunda en başa geri dönülmesi ve yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir.



Görsel 14: Filmde feminizm bağlamında Avrupalı, beyaz, erkek, ırkçı, Hristiyan bir kurguya işaret eden human(insan) fikrinin somutlaşması koloni başkanının resmedilişiyle gerçekleşmektedir. Feminist söylemin tahakkümünün kırılması yönünde sorunsallaştırdığı karakter filmde at sırtında beyaz, erkek bir Amerikalı olarak gösterilen koloni başkanı David'tir. David yeni dünyada gürültüsünü en iyi kontrol eden kişidir ve bu yöntemle diğerlerinin düşüncelerini de etkileyebilmektedir. Filme göre gürültüsünü kontrol etmenin yollarını öğrenerek yeni dünyanın doğasına çok iyi uyum sağlamayı başardığından liderlik konumuna yükselmiştir. Hatta aynı anda bir mekânın farklı yerlerinde bulunabildiği şeklinde hologram biçimli yanılsama da yapabilmektedir. Kolonide okuma yazma öğrenilmesini yasaklayan David, bu sayede diğerlerinin gürültü-velvelelerini de görüp müdahale edebilmekte, düşünceleri ideolojik boyutta kontrol edebildiğini de göstermektedir.

Burada bütün bu erkeklerin hologram-ses şeklinde kafasının dışına yansıyan düşünce fikri Hegel felsefesini çağrıştırmaktadır. Hegel'in yabancılaşıma kavramının Mutlak Tin'in kendini var etmesinden esinle insan düşüncesine yaptığı göndermeye dayanarak bir açıklama yapılabilir. Hegel yabancılaşmayı tanımlarken dışsallaştırma şeklinde kullandığı ifadeyle insanın düşünerek ürettiklerini son kertede kendisinin dışarısına çıkarttığını, kafasında duran düşünce gibi olamayacağını ifade etmiştir (Mandel, Novack, 1975, s. 23,24). Filmde düşüncelerin hologram ve ses biçiminde anında dışarı yansması ve başkalarından gizlenememesi yabancılaşımanın ilk kaynağını anımsatan bir yabancılaştırma efekti olarak kullanılmaktadır. Kafasının dışına yansıyan bu düşünceleri vücudunun bir parçası olarak kontrol edebilen kişi bu yabancılaşmayı hayatını devam ettirmede önemli bir fonksiyon olarak kullanabilmekte ve tam bir erkek olabilmektedir. Bu kısım da Fromm tarafından hayvanın kendilik bilincine vararak doğayı aşması ve insanlaşmaya başlaması şeklinde ifade edilip varsayılan yabancılaşıma (Fromm, 1990, s. 36) geri dönmeyi ifade etmektedir. İnsanın bu anlamda doğa karşısında yaşadığı varsayılan dönüşümün yeni bir gezegende farklı bir şekilde ama aynı mantıkla tekrar edildiği bir durum yaşanmaktadır. Bu anlamda gürültüsünü/düşüncelerini kontrol altına alabilme başkarakter Todd açısından da çok önemlidir. Ormandan yürüyerek koloninin meydana gelen Todd meydana yürürken tamamen erkeklerden oluşan ve hiçbir kadının görülmediği topluluk serimlenmiş olur. Todd western kasabası şeklinde oluşturulmuş bu meydana beklerken velvelisini duyduğu diğer erkeklerin arasında bir gün düşüncelerini kontrol etmeyi öğrenerek başkan gibi olacağının hayalini kurar. Todd'un kendine rol model seçtiği kişi başkan David'tir. Başkan güvenlik

için çevreyi denetlemekten döndüğünde Todd'un düşüncelerini gizleyerek gürültüsünü kontrol etme çabalarını görüp takdir eder ve bir gün gerçek bir erkek olacağını ifade eder. Todd'a tam anlamıyla erkek olmadığı henüz çocuk olduğu ve güçsüzlüğü bir kez daha bu sefer koloninin başkanı tarafından hatırlatılmış olur.

Todd'a evine döndüğünde iki erkeğin bulunduğu yemek masasında bu sefer de evlat edinildiği hatırlatılır ve beslenip büyütülmesine dair günümüzde anneliğe dair yakıştırılan çoğu rolün onu evlat edinmiş bir erkek tarafından yapıldığı vurgulanır. Todd'un annesi onu doğurduktan sonra koloninin diğer kadınlarıyla birlikte yeni gezegenin yerlileri tarafından öldürülmüştür. Babası annesinden daha önce ölen Todd kolonide evlat edinilmiştir. Bu da yine özellikle ilkel toplumda ya da modern topluma gelişte aile kavramı üzerinden yapılan açıklama çalışmalarına işaret etmektedir. Bu süreçte iki çeşit aile fikri ortaya atılmaktadır. Bu da özellikle yine İngiliz toplumunda dönemin sömürgesi Hindistan'daki isyanları bastırmak adına modern hukukla geçmişteki hukuk arasında bir bağ kurma çabalarından doğmaktadır. Burada Alman köylü hukukunun Roma İmparatorluğu hukukuyla kaynaşması incelenerek Hint hukukuyla İngiltere hukukunun nasıl bağdaştırılabileceği açısından geçmişe gidişlerle süreç şekillenmiştir. Temel olarak öne çıkan iki çeşit aile tasarısı görülmektedir. İlk olarak "*Kadim Hukuk*" kitabıyla Maine evlat edinme ve sonra edinilen evlatların farklı bir hukuka sahip olmasıyla ataerkil bir babaya bağlı hukukun önce başladığı fikrini vurgulamıştır. Tam karşısındaysa kadının doğurganlığının önemli olduğu ve hangi çocuğun kimden olduğu belli olmayan ortak bir babalık formunun olduğu, ana soylu bir aileye göre hukuk geliştiği fikri hâkimdir. Bu sistemde anneliğin

ve evlilik yasağı bulunan kadınların bütün klanı kapladığı sadece yabancı klanlardan evliliğin yapılabildiği gözlemlenmiştir. Bu konuda özellikle Morgan Amerika'daki yerlileri inceleyerek belli bulgulara ulaşmıştır. Adı daha önce de “*Eski Toplum*” eseriyle anılan Amerikan hukukçu Lewis Henry Morgan'ın en etkilisini oluşturduğu ilkel toplum çalışmaları genelde doğal tarihin bir branşı sayılmadığı için başlangıçta daha çok yasal çalışmalar şeklinde gelişmiştir. Bachofen, Köhler, Maine, McLennan, Morgan, vb. başlıca yazarların çoğu hukukçudur ve araştırılan konular evliliğin gelişimi, aile, özel mülkiyet, devlet, yasal sorunlar olarak görülmektedir (Kuper, 1995, ss. 11,14). Duruma göre yine çeşitli ideolojiler bu iki aile modelinden kendi fikirlerini dönüştürecek şekilde faydalanmaktadır; ancak ilkel toplum konusunda alanda araştırma yapan iki Amerikalı bile Amerikan yerlileri hakkında farklı şeylere ulaşabilmektedir. Bu anlamda ilkel toplumun icadına dair bütün fikirler bir illüzyon ve kurmacadan ibarettir. Herkes bu noktada kendi amacını bulmakta ve ideolojisine göre bunu desteklemektedir (Kuper, 1995, s. 265).

19. Yüzyıl Amerikan kolonileşmesinin daha teknolojik aletlerle donatılmış bir minyatürü şeklinde resmedilen yeni gezegen bu şekilde sunulup erkek egemen bir tablo belirginleştirildikten sonra dizgeye tekrar kadın kodu eklenir. Bir keşif uzay gemisiyle eklenen bu kod bir kadın iki erkek mürettebatın kolonileşmenin ikinci dalgası için yeni dünyaya girmeye çalışması şeklinde sahnelenir. Gezegene inmeye çalışan uzay gemisi yanarak yüzeye çakılır ve sadece kadın personel Viola hayatta kalır. Viola'yı evinden yemek çalmaya uğraştığı sırada Todd fark eder ve ilk defa kadın görmenin şaşkınlığıyla başkan David ve yardımcılarının Viola'yı yakalamasına sebep olur.



Görsel 15: Filmde teknolojik gelişmeyi temsil eden ve yardımıyla koloniyi kurtaran Viola beyaz bir kadın olarak temsil edilmektedir. Filmin tamamında teknolojiye dair detaylar ve feminist söylemler Viola aracılığıyla vurgulanmaktadır. Başkan tarafından yakalanıp eve götürülen Viola etrafına korkuyla bakmaktadır. David sıcak bir içecek verip onu sakinleştirerek önlem amaçlı içeride tuttuğunu söyler ve kolonileşme hareketi için başka gelenler olup olmadığını sorar. Viola keşif için önden geldiğini söyler ve diğerleri hakkında bilgi vermez. David'in verdiği içeceği tedirginlikle koklayan Viola velvele yayan bu erkeklerin arasında neden hiç kadın yok sorularıyla yeni gezegeni anlamaya çalışırken başkanın Rahip'le konuşmalarına şahit olur. Siyasi ve dini gücü temsil eden iki erkek gelecek olan kolonideki gemileri ele geçirerek bedenlerinde bu etkiye sebep olan gezegenden kaçmayı planlamaktadır. David kadının kontrol altında tutulması konusunda halkı ikna için Rahip'in desteğine ihtiyaç duyduğunu anlatırken Viola kaçır ve klasik kovalamaca örgüsü içerisinde hikâyenin geri kalanı akmaya başlar. Viola kaçarken Todd'un koruyucu ailesi destek için gezegendeki başka yerleşim yerlerini gösteren bir haritayla birlikte Todd'u yardıma gönderir. Todd yardım etmeye çalıştığı Viola'yla başka bir yerleşim yerine doğru kaçıp ilerlerken feminist söylemin beden cinsiyet ve posthümanizm bağlamlarındaki söylemleri çeşitli olaylarla sergilenmeye başlar.

Bu çerçevede dikkat çeken ilk olay acıkan Todd'un bir av yapmaya karar vermesidir. Öğle yemeği için kertenkele gibi bir yaratık yakalanıp yenilecektir. Burada Todd, Viola'nın yanında birden soyunmaya başlar. Yine burada özellikle feminist kuramın toplumsal rollerin, cinsiyetin kültürel olarak kurgulandığı ve öğretildiği (Şişman, 203, s. 44) tezlerine gönderme bulunmaktadır. Todd kadınların olmadığı bir ortamda büyüdüğünden onların yanında nasıl davranacağına



Görsel 16: Yeni yerleşilen gezegenin yerlisi olan Spak türü Hollywood'da sürüngeçenlerden esintilerle çeşitli yaratıklar görünümünde temsil edilen başka gezegenlere ait bir türdür. İnsanın bilinçaltından, korkularından cisimleştirilerek genelde başka gezegenlerde bulunacak yaratıklar bu formlara büründürülmektedir. Spak'ın görülmesiyle burada feminizmin beden üzerinden yapılan söylemlerinin başka bir kodu metne dâhil olur. 1980'li yıllardan itibaren başta *Terminatör* serisi filmler olmak üzere insan vücudunun bir istisna olmadığı ve ruh, beden, cinsiyet, makine arasındaki farkların kaybolup gittiği posthümanist anlatılar Hollywood yapımlarında kullanılmaktadır (Şentürk, 2013, s. 388-400). Hollywood sineması örneklerinin bu süreçte hümanist tortulardan beslenen muhafazakâr kodlarla temellendiği ve merkezi özne olarak erkeği konumlandığı görülmekle beraber posthümanist anlatılar zamanla teknofobik ve distopik kodlardan arınmaya başlamıştır (Birincioğlu, 2021, s. 104). Sürecin sonunda hayvan, makine, siborg, insan ya da hepsinin birleşimi bir kimera olmasına bakmaksızın feminizmin cinsiyet üzerinden belirlenen tüm ötekileri sahiplendiği bir söylem gelişmiştir (Onrat, 2022, s.24). Filmde feminist söylemin posthümanist anlamda himaye ettiği bedenlerden birini göstermesi açısından bu sahne işlenmiştir. Todd kaçarken sürekli bir spak korkusuyla hareket etmekte Viola'yı da bu konuda uyarmaktadır. Spaklar başkan David ve Rahip'in söylediğine göre koloninin bütün kadınlarını öldürmüştür. Bu bilgiye göre Viola'ya saldırımları da an meselesidir. Köyün yakınından geçerken bir Spak görürler ve Todd başkanın verdiği bilgilere dayanarak hızlı davranır ve Spak'a saldırır. Bir göletin içinde süren kavgada Todd bıçağıyla Spak'ı öldüreceği sırada Viola'nın seslenip araya girmesiyle kavga son bulur ve Spak düşmanlık göstermeden yoluna devam eder. Viola'ya karşı herhangi bir saldırı da yapmayan Spak gittiğinde Viola Todd'a bu gezegene gelerek onların alanını işgal ettiklerini söyler. Saldırganlığın spaklarda değil gezegene sonradan gelenlerde olduğunu anlatarak daha barışçıl yöntemler bulunması gerektiğini ifade eder.

dair cinsiyet ayrımı konusunda bir şey bilmemektedir. Viola'nın şaşkın bakışları arasında soyunarak çıplaklığında herhangi bir ayırıştırma görmeden doğal haliyle suya girer ve avını yapar. Sonrasında yemeklerini yerken Viola et yemek konusunda çekingen davranır; ancak Todd'un açlık uyarısına kulak vererek pişirilen yaratığın etinden yemeye başlar. Yeni dünyadaki yaratıkların feminist söylem açısından görselleştirilen diğer bir detay⁴ bu sahne sonrasında anlatıya dâhil olur. Yemek sonrası Todd ve Viola yollarına devam ederlerken bir Spak köyüne rastlarlar.

Filmin devamında Viola ve Todd siyahi bir kadının başkanlık ettiği başka bir yerleşim yerine varır ve film yeni bir evreye taşınır. Todd kadınların da olduğu üstelik bir kadının başkanlık ettiği bu yeni koloniyi gördüğünde çok şaşırır. Eklenen bu yeni detayla ilk görülen kolonideki ortalama bir western kasabasını andıran yapının beyaz, Hristiyan, erkek, ırkçı yapıyı temsil ettiği iyice belirginleşmiş olur. Okuma yazma bilmeyen Todd burada annesinden kendisine kalan günlüğü Viola'ya göstererek okumasını ister ve kadınlara ne olduğu gerçeğini annesinden öğrenir. Koloni başkanı tarafından yayılan saldırgan spak düşmanlığı söylentilerinin yalan olduğu ortaya çıkar. Kolonideki kadınlar, gezegenin yerlileri spaklar tarafından değil kolonideki Rahip'in de tavsiyesiyle ruhları olmadığı için başkan David'in kararıyla öldürülmüştür. Kadınları yok eden bedenlerinde kontrol sağlayamayan erkeklerin hırısıdır.

Amerikan toplumunun farklı bir aşaması şeklinde temsil edilen bu kolonide herkes siyahi kadın başkana ve hukuka saygılıdır. Kadının bir sözüyle, belirlenen kurallar çerçevesinde bütün erkekler dediğini yapar ve yaşam alanları ilk koloniye göre çok düzenlidir. Ancak bir problem vardır, kolonide iletişim için herhangi bir araç kullanılmamaktadır.

Todd ve Viola keşif gemisinin geldiği ana gemiye haber vermek için herhangi bir iletişim aracı olmadığından ilk koloniyi getiren ve çürümeye terk edilen eski uzay gemisine giderler. Burada Viola uzay gemisinin uydusunu çalıştırmaya çalışırken peşlerinden yetişen Rahip yanına gelir. Viola'ya yalvarmaya başlayan Rahip başkanla iş birliği yapıp yanlış karar verdiği ve kadınların öldürülmesine hükmettiği için yargılanmak istediğini söyler. Ne olduğunu anlamayan Viola korkuyla cebinden çıkardığı çakmağı çakar ve Rahip yanarak ölür. Kadınlara bakışının ve öldürülmelerine sebep olan günahının bedelini kendi istediği tarzda acı çekerek ödemiş olur. Filmin belli kısımlarında Rahip tarafından yargılanma fikri sürekli dile getirilmektedir. Hatta öyleki bazı anlarda başkan David Rahip'e yargılanma fikrini kafasından atmasını söyleyip halkı korkutmamak için velvelisini de gizlemesini ister.



Görsel 17: David Rahip'le yargılanma konusunda konuşurken, David'in aslında dine inanmadığı yalnızca toplumsal düzen adına dini kullandığı anlaşılıyor. Kolonide iktidarı temsil eden bu iki karakter arasındaki konuşma görünüşte Hristiyan ancak aslında hümanist bir kurgudan oluşan toplum yapısını göz önüne getiriyor. Kolonidekilerin yeterince kavrayamadığı için yargılama fikrinden korktuğunu ifade eden David Rahip'ten yargılama düşüncesini çok fazla dillendirmemesini istiyor. Buna karşılık Rahip, David'ten kavradığı kadarıyla yargılama konusundaki inancı hakkında net bilgiler öğrenmek için zihnini açmasını, velvelisini gizlemeyi bırakmasını istiyor. Sahnenin devamında David iktidarını paylaşma konusunda tehlike içeren bu istediği geri çevirerek zihnini Rahip'e kontrol ettirmeyeceğini ima edip oradan uzaklaşıyor.

Yargılanma fikri bu anlamda filme hâkim olduğu gibi insanın yolculuğunda da çok önemli bir noktada durmaktadır; çünkü insanın özellikle bilimle ve gelişen teknolojiyle posthümanist bağlamda ömrünün uzatılmasına ya da yalnızca zekâyı indirgenip bedenden kurtularak zekâsının bir yerde devam ettirilmesine odaklanılmaktadır. İnsanın ne olduğu sorusuna bilimsel olarak binlerce yıllık doğal seçilimin sonucu olarak bakılmaktadır. Dinlerin ya da farklı kültürlerin kendi açıklamaları olmakla birlikte bir Tanrı fikri, semadaki prolog olmadan insanın bir değerler manzumesine sahip olması zor görünmektedir. İnsan belki bu asrın sonuna kadar veya uygarlığın milyon senelik ilerlemesi sırasında kendi taklidini, kendine çok benzeyen bir robot yahut bir ucube üretecektir (İzzetbegoviç, 2018, ss. 76-82). Bu filmde olduğu gibi başka bir gezegene gitmek de seçenekler arasındadır. Ancak bu niçin yapılacaktır. Sadece yaşamın devam ettirilmesi fikri özellikle evrime odaklanmakta ve hayatın devam ettirilmesinden kaynaklanmaktadır ama sonsuz bir hayat kimin ne işine yarayacaktır? Din bu anlamda bilimin kendi sınırlarını aşmadan söyleyemeyeceği şeyi; bireylerin ortaklaşa, akıntıya kapılıp gitmekten kurtulmalarının mümkün olduğu bazılarının bu akıntıya karşı direnebileceği bir anlayış sunmaktadır (Lings, 1980, s. 22).

Bu film bağlamında yaşamın devam ettirilmesi ve kadınların toplumdaki konumunun yeniden değerlendirilmesi adına Hristiyanlık perspektifinde bir tartışma oluşturulmuştur. Amerikan toplumunun bir karikatürü şeklinde ilerleyen filmde Rahip'in yargılanma fikri sonrası yanmasının ardından dine dair bir kod bulunmamaktadır. Film bağlamında Hristiyanlık üzerinden bir sorunsallaştırma yapılması meseleyi olumlu anlamda sınırlandırma olarak görülebilir ve farklı dinler konusunda farklı okuma imkânları verebilir. İslam özelinde örneklemek gerekirse insanın hangi değere

sahip olacağı ve hangi değer etrafında yoluna devam edeceği fikri önemlidir; çünkü bilimsel teknolojik iç içe geçmenin getirdiği nokta bir şekilde yaşamın uzatılması ile ilgilidir ve bu filmin başında gönderme yapıldığı üzere Âdem peygambere şeytan tarafından söylenen ilk şeydir. Şu ağacın meyvesinden yiyin ve ölümsüz olun kışkırtmasıyla burada ilk insanın kapıldığı günah-sarmal bütün insanlığa vaat edilmektedir (Özel, 2014, s. 111-112). Bu anlamdaki ölümsüzlük fikriyle sürekli uzatılan yaşam fikrinin en nihayetinde nelere tekabül edebileceği bir yargı mekanizması kurulmadığında, bir hesap günü içermediğinde ortaya yeni bir şey çıkarmamaktadır. Haliyle yargılama fikri gerek semadaki proloğu onaylaması gerekse bu anlamda en nitelikli ve tutarlı anlamlar malzemesini vermesi anlamında yine dini önemli bir noktaya yerleştirmektedir. Bu durum insanın özellikle bu süreçte gelişme olduğu varsayımıyla onaylanan yabancılaşma biçiminden bir çıkış kapısı bulması adına önemlidir.

Filmin devamında Viola uydu aracılığıyla ana gemiye sinyal ulaştırmaya çalışırken Todd ve başkan David hurda uzay gemisinin dışında kavga ederler. Todd rol model seçtiği manevi babasıyla, annesinin katili olması sebebiyle hesaplaşacak duruma gelmiştir. Todd bu aşamada gürültüsünü kontrol etmeyi öğrenerek annesinin ve kolonide öldürülen bütün kadınların hayalini kadın düşmanı David'in üzerine yürütmeyi başarır. Bu sırada Viola koşarak Todd'a yardım etmeye gelir ve David'e karşı hamle yapmak için uygun anı kollar. Öldürttüğü bütün kadınları karşısında görünce kafası karışan David, Viola'nın bir demir parçasıyla vurduğu son darbeyi yer ve uzay gemisi hurdasının derinliklerine düşerek yok olur. Yeni dünyada zorba bir düzen kuran düşman böylece imha edilir ve Viola bu hamlesiyle insanları yeni dünyadaki en büyük tahakkümden kurtarmış olur. Bu final bağlamında özellikle Comte'un doğulu kadına karşı batılı

kadını Avrupalı beyaz erkeğin yardımcısı sayması (Berktaş, 2010, s. 32) dikkat çekicidir. Bu yolla başka bir gezegene taşınan ve iletişim araçları dahi kullanamayacak durumda resmedilen Amerikan kolonileşme fikri; bu gezegende western dekorunu andıran bir atmosferde at sırtında temsil edilen beyaz, kadın düşmanı erkeğin yok edilmesiyle aşılmıştır. Teknolojiyle bağdaştırılan tek karakter olan Viola feminist söylemlerle gezegen merkezli posthümanizmi temsil ederek ikinci dalga kolonileşme hareketini yeni, umut verici bir evreye taşımıştır. Burada önemli olan gerek bedenin doğayla ilişkisine yapılan vurguyla gerek uzay gemisiyle başka gezegenlere gitmeye varan teknoloji gücüyle evrimin ve özellikle buluş yaparak ilerleme fikrinin anlatıya yön verdiğidir. Yine bu ilerlemenin Spencer'ın ve Darwin'in fikirlerinden etkilenerek yoluna devam ettiğidir. Bu bağlamda evrim varsayımlarının ilk silahın icat edilmesinden son teknoloji makinelerin yapımına kadar sirayet eden yapısı korunmaktadır. Bu anlamda hâkim olan bir ideolojinin değiştirilmesi konusunda yaşanan güçlükler gündeme gelmektedir. Düşünce düzeyinde içinden çıkılmaz bir yapı olan ideoloji bu koşullarda hâkim güç tarafından nasıl kurulduysa öyle çalışmaktadır. Karşıt argümanlar geliştirmek mümkün olsa da bir sorunun tanımı yapılırken temel varsayımların ortak hafızaya kazınması ve büyük oranda onay kazanması sebebiyle bir tartışmanın terimlerini değiştirmek çok zordur. Karşıt argümanlar getirilebilmekte ancak bu durum kaçınılmaz olarak hâlihazırdaki terimleri yeniden üretmektedir (Hall, 1999, 113). Filmde en nihayetinde Hristiyanlıkla bağdaştırılan ama bunu yalnızca toplumsal düzen açısından önemseyen, beyaz erkek şeklinde cisimleşen David yine beyaz bir kadın tarafından yeni dünyada barındırılmayacak zayıf tür olarak elemine edilmiştir. Bu da henüz o sisteme entegre olamamış ve film boyunca tam bir erkek sayılmadığı

defalarca hatırlatılan beyaz bir karakterin iş birliğiyle yapılmıştır. Sonuçta mantık olarak içten içe hayatta kalabilecek kadar akıllı olan zayıf olanı yok etmiştir. Bu noktada Avrupa’da ortaya çıkan oradan Amerika’ya ve onlar eliyle bütün evrene yayılmaya çalışılan düşünce Fiske’nin ifadeleriyle özetlenecek olursa, cinayet sahnelerine dair televizyonda yapılan bir araştırmanın sonucu şöyledir: *“Kahramanlarla caniler arasındaki tek önemli farklılık kahramanların daha çekici ve daha becerikli olmasıdır. Beceriklilik belki de bizim rekabetçi, Darwinci toplumda yaşadığımız gerçeğini yansıtmaktadır. Bu dünyada yalnızca en uygunu hayatta kalabilmekte ve beceriklilik başarının kaçınılmaz anahtarı olmaktadır* (Fiske, 2003, s.193).”



Görsel 18: Finalde Viola’nın haber göndermeyi başardığı uzay gemisi yeni dünyaya gelir ve ikinci kolonileşme dalgası başlar. David’le yaptığı kavgada yaralanan başkarakter Todd yeni kolonileşme için kurulan kulelerden birinde son derece teknolojik, şeffat ekranlarda verilerin aktığı bir hasta yatağında gözlerini açar ve hayatta olduğu için sevinir. Bu sahneyle birlikte teknoloji dolayımı gezegen fikri odanın fütüristik tasarımı ve teknolojik eşyalar sayesinde iyice belirginleşir. Viola, Todd’un yanına gelir ve kulenin camından bakarak kolonileşme çalışmalarını izlerler. Viola ailesine verdiği sözü tuttuğunu ve halkı için yeni bir dünya bulduğunu söyleyerek sevincini dile getirir. Feminist çerçeveli jeomerkezci posthümanist söylemle yoğrulmuş ikinci kolonileşme dalgasının çalışmaları böylece sürerken film jeneriği akmaya başlar.

Sonuç ve Değerlendirme

Sinema ve sosyoloji bağlamında yabancılaşıma kavramının çeşitli nüanslarına temas edilen bu çalışmanın ilk

bölümünde yabancılaşma kavramının tanımı ve dönüşümü ele alınmış, Hegel ve Feuerbach'ın yabancılaşma kavramını kullanım biçimleriyle birlikte Marx'ın kavrama yaptığı dokunuş açıklanmıştır. Mesele açıklanırken Türkçedeki insan kelimesinin tanımında İslami referansların bulunduğu ancak Human kelimesinin hümanizm bağlamında Avrupalı, Hristiyan, beyaz, erkek, ırkçı bir kurguya işaret ettiği öncelikle hatırlatılarak anlam alanının akılda tutulması istenmiştir. Bu anlamda yabancılaşmayı tanımlama çabalarının Batı felsefesi ve Hristiyanlık literatüründen kaynaklandığı netleştirilmiştir. Hegel'in felsefe alanında Mutlak Tin'in varoluş biçimi olarak ifade ettiği yabancılaşmanın insanın varoluşuna da işaret eden detayları filmlerin analizinde kullanılmak adına belirginleştirilmiştir. Feuerbach'ın Hristiyanlığın temel meselelerini tartışırken insanın kendine yabancılaşmasını özellikle teslis inancı gibi meseleler bağlamında kullandığı izah edildikten sonra Marx'ın kavramı sosyoloji alanına taşınması açıklanmıştır. Marx kavramı emeğin yabancılaşması olarak çerçeveleyip iş bölümü içerisinde işçinin ürettiği ürünün metalaşması ve işçiye karşıt bir güç olarak belirip onu esir duruma getirmesi olarak izah etmiştir. Bu noktada Marx'ın yabancılaşma kavramını eserlerini verdiği erken dönemde kullanmasına rağmen Kapital'de yeterince açık kullanmadığı şeklinde tartışmaların olduğu görülmüş, bu doğrultuda kavramın tartışmalı bir yapıda olduğu anlaşılmıştır. Bu amaçla Marx'ın emeğin yabancılaşması kavramı merkeze alınarak Marx sonrası kavrama çeşitli açılımlar getiren, C. W. Mills, E. Fromm, M. Weber ve H. Marcuse'un fikirleri de dâhil edilerek kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bütün bu dokunuşlar sonrasında Marx'ın emeğin yabancılaşması olarak yorumladığı yabancılaşmanın anlamının endüstri toplumlarında herhangi bir şekilde nesneleşen insanı ifade etmeye başladığı görülmektedir. İnsanın üretim

ya da toplum ilişkileri içinde nesneleşerek kendini değersiz hissetmesi ve bu durumun psikolojik bir problem olduğu şeklinde tanımlama yabancılaşıma kavramının genel çerçevesini oluşturmaktadır. Çalışmanın ikinci kısmında ise feminizmin yabancılaşıma konusundaki bakış açısını anlamak üzere humanizm ve posthümanizmin feminist bağlamda kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu çerçevede humanizmin Avrupalı, beyaz, Hristiyan, erkek, ırkçı bir kurguya dayandığı fikirleri filmlerin analizinde kullanılmak üzere belirginleştirilmiştir. Bu bağlam içerisinde posthümanizmin hümanist yapıyı sorgulayan bakış açısını tanımlamak için kullanılan genel kavram olduğu anlaşılmaktadır. İnsanın geliştirdiği robotik ve sibernetik teknolojilerle bedeninin birleştirilmesi ve eşit düzeyde değerli sayılmasını ifade eden posthümanizm evrim fikri merkeze alınarak savunulmaktadır. Posthümanizm çerçevesinde yabancılaşımanın feminist bağlamı da özellikle evrim fikirleriyle bağdaştırılarak posthümanist sorgulamaya katılmak ve teknoloji bağlantılı yabancılaşımayı onaylamak biçimindedir. N. Harari, R. Braiddotti, D. Haraway ve S. Beauvoir'ın fenimizm ve posthümanizm bağlamında yaptıkları dokunuşların bu anlamda açıklayıcı olduğu görülmüş ve yabancılaşıma fikirleri bağlamında görüşlerinin detayları belirginleştirilmiştir.

Oluşturalan bu kavramsal zemin ve tespitlerden sonra üçüncü bölümde sinemada yabancılaşıma temsillerinin izini sürmek adına amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen, emeğin yabancılaşması ve bireyin topluma yabancılaşması bağlamında “*Babamın Kanatları* (2016)”, “*Gel ve Gör* (1985)” ve “*Kaos Yürüyüşü* (2021)” filmlerinin analizi yapılmıştır. Analiz yapılarak şu araştırma soruları takip edilmiştir: Örnek filmlerde yabancılaşıma nasıl temsil edilmektedir? Örnek filmlerde insan bedeni ve biyolojik yapısı söz konusu olduğunda yabancılaşıma ne anlama gelmektedir?

Örnek filmlerde yabancılaşmanın toplumsal evrimle bağlantısı nasıl kurulmaktadır?

Sonuç olarak sinemada yabancılaşmanın özellikle iş bölümü sebebiyle insanın çok boyutlu değer yitimiyle bağdaştırılarak temsil edilmesi yaygın bir uygulamadır. İnsanın iş bölümünün büyüyen çarkları arasında nesneleşmesi durumu bu halin geçmesini ümit etmeyi gerekli kılmaktadır. Değişmediği bir durum intihar ya da ruhta büyük çöküntüleri gündeme getirmektedir. İncelenen ilk film “*Babamın Kanatları*”nda özellikle emeğin yabancılaşması konusunda kanserli bir inşaat işçisinin hikâyesi işlenmektedir. Filmde taşeron sistemde bir inşaatta çalışan İbrahim’in hikâyesinin Marx’ın emeğin yabancılaşması olarak ifade ettiği durumun bir temsili olarak işlendiği tespit edilmiştir. Ayrıca İbrahim’in kanseri sebebiyle ailesine tazminat bırakmak amacıyla intihar etmesi anomi ve yabancılaşma bağlantısını gündeme getirmiş bu anlamda okuma yapılarak buradaki yabancılaşmanın anomi bağlamında anlaşılamayacağı görülmüştür. Bu filmde diğer bazı karakterlerin; Yusuf, Taşeron Resul ve inşaat firması bürokratinin yabancılaşmanın işçi sınıfı dışında gönderme yaptığı anlamları temsil ettikleri tespit edilmiştir. Bu yabancılaşma Fromm’un ifade ettiği, insanın kök salamadığı ve nesneleştiği her durumda yaşadığı yabancılaşmayı göstermektedir.

Analizi yapılan ikinci film “*Gel ve Gör*”ün II. Dünya Savaşı’nda geçen hikayesinde Nazi-Sovyet sistemlerinde insanın sistem karşısında nesneleşerek yabancılaşması yönünden detaylar tespit edilmiştir. Ayrıca iş bölümünden doğan yabancılaşma kavramını açıklamak adına kapitalizmin incelenmesi sürecinde kapitalizme köken arama çalışmalarıyla evrim fikirlerinin nasıl iç içe geçtiği ve Sosyal Darwinizm gibi tehlikeli ve ölümcül ideolojileri kökleştirdiği görülmüştür. Yabancılaşmadan nasıl kurtulunacağı fikri Marx’da

komünizme ulaşıldığında yabancılaştırmanın ortadan kalkacağı varsayımıyla ütöpik bir çerçevede açıklanmaktadır. Bu anlamda ileriye dönük beklentilerin haricinde konu iş bölümünü doğuran ekonominin hâlihazırdaki duruma nasıl geldiği sorusuna yoğunlaşmakta ve tarihsel bir dizilim halinde açıklama yapma gereği doğmaktadır. Bu yöntem de tarihte geriye doğru gidildikçe ilkel toplumlar ve yabancılaştırmanın olmadığı anlar aramaya yönelmektedir. Ancak insanın ortaya çıkışına dair araştırmalar bir kez hâkim felsefe ya da bilim paradigmasının yörüngesine girdiği an yabancılaştırmanın gerekli olduğu fikri otomatik olarak işlerlik kazanmaktadır. Marx'ın ve dönemindeki iktisatçıların ekonomideki durumu açıklama adına girdikleri çalışmalarda kabile, klan vb. ilkel toplumun araştırılmasına dair kavramlar öne çıkmıştır. Bu bakışın da evrim teorisiyle kesiştiği ve iç içe geçtiği bir izlek oluşmuş bu anlamda varsayılan ilk insan (human) doğadan yabancılaştığı gibi alet üreterek özellikle silah yaparak hayatta kalmayı başarmıştır. Böyle bakıldığında bu insan(-human) bugün gelinen toplumun çekirdeğine dönüşmektedir. Bu açıdan alet yapma, buradan doğan üretim ve teknoloji insanın yaşamını devam ettirmesi için başat noktaya konumlandırılmakta, yabancılaştırmanın kendisi bir gerekliliğe dönüşmektedir. “*Gel ve Gör*” filminin analizinde, kökleşen bu ideoloji sebebiyle birbirlerini yok etmek üzere savaşıyan iki toplumun yabancılaştırması sergilenmiştir.

Üçüncü olarak analizi yapılan film “*Kaos Yürüşü*”nde ise özellikle feminist bağlamda onaylanan yabancılaştırmanın detaylarına dair söylemler tespit edilmiştir. Distopik bir anlatıya sahip olan “*Kaos Yürüşü*” gezegen ölçeğinde yabancılaştırmanın temsil edildiği bir yapıya sahiptir. Bu filmde dünya yok olduğu için yeni bir gezegene yerleşen insanların erkek bireylerinin vücutlarında yaşanan çeşitli yan etkilerle uğraşırken feminist söylemlerin bir izlek oluşturduğu

görülmüştür. Filmde erkeklerin düşüncelerinin kafalarının dışına yansıdığı yeni bir dünya atmosferi oluşturularak feminizmin beden ve iktidara dair söylemleri işlenmiştir. Bu filmde teknolojiyle bağdaştırılan tek karakter bir kadın karakterdir ve bu kadın üzerinden Avrupalı, beyaz, Hristiyan, erkek, ırkçı bir kurguya sahip olan hümanist söylemin aşıl-maya çalışıldığı bir anlatı kurulmuştur. Yeni dünyada Amerikan toplumunun farklı seviyeleri şeklinde resmedilen ve iletişim teknolojilerinden yoksun gösterilen koloniler, uzak mekiğiyle gelen kadın karakter tarafından yeni bir evreye taşınmaktadır. Filmde bu karakterin savaştığı tahakküm yapısının sembolü ise at sırtında 19. Yüzyıl western karakterini andıran beyaz Amerikalı bir erkektir. Bu bağlamda filmin bütününe jeomerkezci posthümanist yaklaşımın feminist bir söylemle iç içe geçmesi şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Bu yaklaşımla yabancılaşma, ileri seviyeye ulaştığını varsayarak tahakküm kuran insanı sınırlama amacıyla kullanılan bir hamleye dönüşmektedir. Özellikle feminizm bağlamında posthümanist bir zeminde temsil edilen yabancılaşma bu olumlu bakışı çalışmada seçilen film örneğinde de onaylamaktadır. Ancak filmin seçtiği konunun temel kavramları sebebiyle yine hümanizmi ortaya çıkaran evrim zemininde hareket ettiği ve bu noktada teknolojik ilerlemeyi temsil eden karakterin seçimi sebebiyle hümanist kurgunun ötesine geçemediği anlaşılmaktadır.

Son söz olarak gerek emeğin yabancılaşması gerek insanın hertürlü sistem ve insan ilişkileri karşısında nesneye dönüşmesi anlamında yabancılaşma temsilleri sinemada yer bulmaktadır. Gelinek noktada ise hem kapitalizmin hem işçi sınıflarının yapısı değiştiğinden yabancılaşmanın anlamı başka noktalara kaymıştır. Bu süreçte posthümanizm bağlamında yabancılaşma daha sık işlenir olmuş, üstelik bu anlamdaki yabancılaşma tekno-fobik betimlemelerden

uzaklaşmaya başlamıştır. Her ne kadar teknolojiye ve yabancılaşmaya bakış bu anlamda değişse de insanoğlu ürettiği teknolojinin başına ne getireceğini bilmediği gibi bu tutkusundan vazgeçmek gibi bir düşüncede geliştirmemektedir. Bu insanın oluşturduğu kültür de varsayılan yabancılaşmanın bir uzantısı şeklinde varlığını devam ettirmektedir. Bu anlamda seçilen film örneklerinde özellikle insanın insana yabancılaşması bağlamında ve topluma yabancılaşması bağlamında ilerleme fikrinin etkili olduğu ve yabancılaşmanın bu ilerlemeyle bağdaştırıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda insanın varsayılan bir evrimleşme sürecine odaklanan yabancılaşmanın insanı tamamen ortadan kaldıracığını unutmamak, bu sebeple dünyayı ve insanlığı evrim dışındaki seçeneklerle anlayıp izah edebilmek gerekmektedir. Bu açıdan belki yabancılaşma yerine başka kavramların gündeme alınması daha sağlıklı yeni bir düşünce zemini doğuracaktır. Bu sayede belki kavramın alet yapmaya, kullanmaya ve iş bölümünde üretime odaklanan özüne işlemiş olan evrim fikirlerinin baskısından özgürleşme imkânı doğacaktır.

Kaynakça

- Altıntaş, R. (2005). *Din ve Sekülerleşme*. (1. Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Amin, S. (2006). *Avrupamerkezcilik*. (Çev. Mehmet Sert). İstanbul: Nemesis Kitaplığı.
- Ateş, K. (2009). *Dünü ve Bugünüyle Evrim Kuramı*. (1. Baskı). İçinde K. Ateş (Ed.). *Dünü ve Bugünüyle Evrim Teorisi* (ss. 15, 37). İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Bauman, Z. (1999). *Sosyolojik Düşünmek*. (Çev. Abdullah Yıldız). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Berktaş, F. (1996). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları

- Birincioğlu Vural, Y. D. (2021). *Hollywood Sinemasındaki Software Anlatılarda Yer Alan Posthümanist Bakış Açısını Oluş Felsefesi Dahilinde Okumak*. MEDIAJ, 4(2), 88-107.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan Sonrası*. (1.Baskı). (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
- Fakılı, N. (2021). *Hümanizmden Posthümanizme Sıradan İnsanın Reddi*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Feuerbach, L. (2008). *Hıristiyanlığın Özü*. (1. Baskı). (Çev. Oğuz Özügül). İstanbul: Say Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (2. Baskı). (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- From, E. (1990). *Sağlıklı Toplum*. (2.Baskı). (Çev. Y. Salman, Z. Tanrısever). İstanbul: Payel Yayınevi
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. (1. Baskı). (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (1. Baskı). C. Güzel (Haz.), H. Özel, A. Sönmez; Z. Mercan, İ. Yılmaz, E. Rızvanoğlu, M. A. Sarı, Ş. P. Güzel, E. Rızvanoğlu, M. Özcan (Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Habermas, J. (2003). *İnsan Doğasının Geleceği*. (1. Baskı). (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları
- Hall, S. (1999). *İdeolojinin Yeniden Keşfi*. İçinde (Çev. Der. M. Küçük), *Medya İktidar İdeoloji* (ss. 77-125). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Harari, N. Y. (2016). *Homo Deus Yarının Kısa Bir Tarihi*. (1. Baskı) (Çev. P. Nur Taneli). İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti
- Harari, N. Y. (2012). *Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu*. (1.Baskı). (Çev. Osman Akırhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Hilav, S. (1993). *100 Soruda Felsefe El Kitabı*. (6. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi
- İzzetbegoviç, A. (2018). *Doğu Batı Arasında İslam*. (1. Baskı). (Çev. E. Nurikiç). İstanbul: Ketebe Yayınları
- Jones, S. (2009). *Evrimsel Teorisi Bir Bilimdir*. (1. Baskı). İçinde K. Ateş (Ed.). *Dünü ve Bugünüyle Evrimsel Teorisi* (ss. 266, 273). İstanbul: Evrensel Basım Yayın

- Keat, R., Urry, J. (1994). *Bilim Olarak Sosyal Teori*. (1. Baskı). (Çev. Nilgün Çebi). Ankara: İmge Kitabevi
- Kuper, A. (1995). *İlkel Toplumun İcadı Bir İllüzyonun Dönüşümleri*. (1. Baskı). (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: İnsan Yayınları
- Lings, M. (1980). *Antik İnançlar Modern Hurafeler*. (1. Baskı). (Çev. E. Harman, U. Uyan). İstanbul: Yeryüzü Yayınları
- Lukacs, J. (1994). *Yirminci Yüzyılın ve Modern Çağın Sonu*. (2. Baskı) (Çev. M. Harmancı). İstanbul: Sabah Kitapları, Ekonomik Yayınları A.Ş.
- Marcuse, H. (1990). *Tek Boyutlu İnsan*. (2. Baskı). (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (2. Baskı). (Çev. O. Akınhay, D. Kömürücü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Mandel, E., & Novack, G. (1975). *Marksist Yabancılaşma Kuramı*. (1. Baskı). (Çev. Olcay Göçmen). Yücel Yayınları
- Marx, K. (1979). *Grundrisse Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (1. Baskı). (Çev. S. Nişanyan). İstanbul: Birikim Yayınları
- Marx, K. (2011-a). *1844 Elyazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. (4. Baskı). (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları
- Marx, K. (2011-b). *Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi Cilt 1*. (1. Baskı). (Çev. M. Selik, N. Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitaplığı
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma*. (5. Baskı). (Çev. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları
- Mills, C. W. (2007). *Toplumbilimsel Düşün*. (2. Baskı). (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınevi
- Morgan, L. H. (1986). *Eski Toplum Cilt I*. (1. Baskı). (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Payel Yayınevi
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (1. Baskı). (Çev. Ayşegül Kars). İstanbul: Yordam Kitaplığı
- Önrat, B. (2022). *Posthümanizm ve Cosmic-Horror Sineması*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Özbudun, S. (2014). *Antropoloji Gözüyle: Sınıf, Kültür, Kimlik Yazıları*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Özel, İ. (2014). *Üç Zor Mesele Teknik – Medeniyet – Yabancılaşma*. (2. Baskı). İstanbul: Tiyo Yayıncılık

- Reed, E. (2012). *Kadının Evrimi- Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye Cilt I*. (3. Baskı). (Çev. Şemsa Yeğin). İstanbul: Payel Yayınevi
- Postman, N. (2006). *Teknopoli*. (2. Baskı). (Çev. M. Emre Yılmaz). İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Serttaş, A. (2018). “*Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Dystopya: Siber punk Anlatı*.” TRT Akademi ISSN 2149-9446, Cilt 03, S. 5 s. 344-360
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. Osman Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Şentürk, R. (2013). *Postmodern Kaos ve Sinema*. (1. Baskı). İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Şimşek, H., Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (11. Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Şişman, N., (2013). *Emanetten Mülke Kadın Beden Siyaset*. (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Taşkıran, G. (2011). *Sınıf Örgütlenmesinde Yeni Deneyimler*. Sayı: 31ISSN: 1305-2837 s.135- 162
- Tolan, B. (1980). *Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma*. (1. Baskı). Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve Otorite*. (1. Baskı). (Çev. H. Bahadır Akın). Ankara: Adres Yayınları
- Weisskopf, W. A. (1996). *Yabancılaşma ve İktisat*. (1. Baskı). (Çev. Ç. Koç, Y. Madra, D. Eryar, K. Erçel, C. Özselçuk, A. Önder, K. Badur). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi
- Jameron, C. (Yönetmen). *The Terminator*, Orion Pictures, 1984
- Klimov, Elem. (Yönetmen). *Иду в армию- Gel ve Gör*, SSCB, 1985.
- Liman, Doug. (Yönetmen). *Chaos Walking*, TME Films, 2021.
- Sezer, Kıvanç. (Yönetmen). *Babamın Kanatları*, M3 Film, 2016.
- Scott, R. (Yönetmen). *Blade Runner*, Warner Bros., 1982
- Verbruggen, Jakob. (Yönetmen). *Men Against Fire, Black Mirror*, s.3 b.5, Netflix, 2016.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). *Robocop*, Orion Pictures, 1987

BÖLÜM 3

**THE CIRCLE: GÖZETİM TOPLUMU VE
OTORİTER BAKIŞIN GÜCÜ**

Aşkın Yıldız³

Giriş

Tarihin en eski dönemlerinden beri bireylerin ve toplumların hayatında olan *gözetim* ve buna bağlı olarak ortaya çıkan *gözetim toplumu* kavramı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Özellikle ulus-devlet anlayışı, kapitalizm ve modernitenin iç içe geçtiği 18. yüzyıl sonlarından itibaren, sistematik bir şekilde toplumların geneline yayılan gözetim, iletişim teknolojilerinin de ilerlemesiyle birlikte küresel bir hal almıştır. Günümüzde hemen hemen bütün iktidarların merkez odağında bulunan gözetim, sahip olduğu teknolojik alt yapıyla, toplumsal hareketliliği çok kolay bir şekilde kesintisiz ve sistematik olarak takip edebilir durumdadır.

Çalışmada gözetim toplumu kavramı *Karl Marx*, *Max Weber*, *Michel Foucault*, *Antony Giddens*, *Zygmunt Bauman*, *David Lyon* ve *Daniel Bell*'in tezleriyle genişletilmeye çalışılacaktır. *James Pansoldt*'un 2017 yapımı *The Circle* (Çember, 2017) filmi iktidar, egemen güç ve toplum ilişkisi bağlamında ve bahsi geçen kuramcılarının görüşleri doğrultusunda çözümlenecektir. Gözetim toplumu konusuna dâhil olan

3 Aşkın Yıldız, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-4441-0904

panoptikon, toplumsal denetim ve toplumsal rıza gibi kavramlar ele alınırken sistematik gözetimin toplumları ve egemen kesimleri nasıl etkilediği yine bu film üzerinden irdelenecektir. Dolayısıyla gözetim toplumu kavramının *The Circle* filmi üzerinden siyasal, ekonomik, kültürel ve tarihsel boyutlarıyla birlikte ele alınması ve egemen yapı ile toplum ilişkisindeki konumunun belirlenmesi, yazılacak olan çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu çağda ve toplumda maruz kaldığımız gözetim unsurunun tarihsel süreç içindeki dönüşümüyle birlikte imkân ve dezavantajlarını ortaya koymaya çalışmak çalışmanın amacıdır. Bu bağlamda gözetim unsurunun bilgi teknolojileriyle olan ilişkisi ve toplumlar üzerindeki etkisi, yukarıda adı geçen düşünürlerin iktidar ve toplum üzerine geliştirdikleri kuramlarıyla incelenecektir.

Tarih boyunca insanoğlunun hayatında var olan ve yüzyıllar içerisinde sistematikleşen gözetim unsuru, gündelik hayatı kolaylaştıran faydalarının yanı sıra güvenlik, küresel terör ve şiddet gibi saiklerle zaman içinde toplumsal rızayı oluşturmuştur. Olumsuz bir çerçeveden bakıldığında gözetim; toplumları kontrol altında tutan, yönlendiren ve biçimlendiren bir baskı mekanizması işlevi görmektedir. Bu noktada önemli olan toplumlarda bu duruma rızanın gösterilmesi ve gözetimin içselleştirilmesidir. Bu durum, konunun tartışılmasını önemli kılmaktadır. Ayrıca gözetim teknolojilerine sahip olanların bilgi ve enformasyon trafiğine yön verebilmeleri, iktidarların ve gözetim gücünü elinde bulunduranların yerel ve küresel ölçekte egemenliklerini pekiştirmeleri, gözetimin buradaki rolünün açığa kavuşturulmasını daha da önemli kılmaktadır. Yine bu sayede egemen güçler nezdinde, toplumların davranışlarının gözetlenebilir, tahmin edilebilir ve sınırlandırılabilir olması, üzerinde düşünölmeye değer bir durum olarak karşımızda durmaktadır.

Konuyla doğrudan ilgili olan toplumsal denetim, toplumsal gözetim, bilgi ve enformasyon teknolojileri ve kullanımları, iletişim teknolojileri, internet ve sosyal medya kullanımları gibi yan başlıklar, günümüz toplumlarının hayatında etkili bir şekilde bulunmaktadır. Bu başlıkları, iktidar ve toplum ilişkisi bağlamında ele almaya çalışmak, toplumların davranışlarını ve psikolojilerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Konuyla ilgili olarak seçilen *The Circle* (Çember, 2017) film örneği, sinemada özellikle 1990'lar sonrasında gözetim teması ekseninde çekilen yüzlerce filminden biridir. Ancak bu filmi çalışma için önemli kılan sebep, distopik bir geleceği değil; teknolojik gerçeklik üzerinden içinde yaşadığımız dünyayı ve günümüzü anlatmasıdır.

Yapılan literatür taramasının ardından gözetim toplumu konusunun çeşitli yönleriyle araştırıldığı görülmüştür. Örneğin, Uğur Dolgun'un *Gözetim Toplumunun Yükselişi* (Dolgun, 2004) adlı makalesi ve *Şeffaf Hapishane yahut Gözetim Toplumu* (Dolgun, 2015) isimli bir kitap çalışması bulunmaktadır. Dolgun, iki çalışmada da gözetim pratiği ve iktidar ilişkileri bağlamında toplumların panoptik bakışla nasıl dönüştüğü konusunda değerlendirmelerde bulunmuştur. Yine Merve Gücüyener *Panoptik Gözetimden Sinoptisizme Gözetim Toplumu* (Gücüyener, 2011) isimli teziyle alana katkıda bulunmuştur. Ayrıca Selin Bitirim Okmeydan *Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: 'Panoptikon'dan 'Sinoptikon' ve 'Omniptikon'a* (2017) isimli makalesiyle modernizmden postmodernizme geçişte, dijital teknolojinin gözetim ve toplumsal rıza üzerine etkisini incelemiştir.

Bu ve benzeri çalışmalarda görülmüştür ki konuyla ilgili olarak *Michel Foucault* iktidar, toplum ilişkisi ve modernizm başlıklarıyla gözetim toplumu konusunda sık sık başvuru-
lan bir isim olmuştur. Yine panoptik modelin gözetim anlamında ilk tasarımcısı olan *Jeremy Bentham* ve panoptikon

modeli konunun kuramsal temelini oluşturmuştur. Ayrıca gözetimin tek taraflı ve tek mekâna bağlı olmadığını, cep telefonu, internet ve kredi kartı gibi kullanımlarla gözetilenin de gözetken konumuna geçtiği, diğer bir ifadeyle ileri panoptikon diyebileceğimiz akışkan bir gözetim modelinden bahseden *Zygmunt Bauman ve David Lyon* (Bauman&Lyon, 2013) başvurulan diğer önemli isimlerdir.

Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal çerçevesini, Bentham'ın panoptikon modeliyle birlikte Foucault, Bauman ve Lyon'un, bu modelden yola çıkarak, iktidar ve toplum ilişkileri üzerine geliştirdikleri fikirleri oluşturacaktır. Bununla birlikte sınıfsal ve bürokratik toplum vurgularıyla Marx ve Weber de konuya dâhil edilecektir. Gözetim unsurunu modernizmin en önemli özelliklerinden birisi olarak gören Giddens, Foucault'tan ayrılan yönleriyle ayrıca önem arz etmektedir. Gözetim toplumu kavramı, içinde bulundurduğu tüm pratikleriyle birlikte iktidar, toplum ve birey açısından sinemaya düşünsel ve sanatsal anlamda çokça malzeme olmaktadır. Tam da bu yönüyle çalışmaya örnek olan *The Circle* filmi Lyon'un, Bauman'ın, Bentham'ın, Foucault'nun ve Giddens'in iktidar ve toplum ilişkilerine getirdiği yorumlarla ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

Kuramsal çerçevesi itibariyle çok zengin bir tartışma alanına sahip olan konunun zeminini Bentham ve *panoptikon* modeli oluşturmaktadır. 1748-1832 yılları arasında yaşamış olan İngiliz, hukukçu ve toplum bilimci *Jeremy Bentham*, mahkûmların daha kolay ve daha düşük maliyetle izlenebilmesi için mimariden esinlendiği panoptik gözetim modelini oluşturmuştur. Her alanı gören kontrol evi anlamına gelen bu yapı, birkaç katlı hücreler halinde yükselmiş dairesel bir yapıdır (Marshall, 1999, s. 585). Yapının ortasında her yeri görebilecek; ama kendisi görülmeyecek şekilde konumlandırılmış bir gözetim kulesi vardır. Bu sayede hücrelerdeki

mahkûmlar sürekli izlendiklerinin farkında olarak kendilerini kontrol altında tutarlar. Canalp (2018, s. 22), Bentham'ın panoptikon modelini sadece hapishane gözetimi için değil aynı zamanda hastane, okul ve fabrika gibi iletişim mekânlarındaki insanların gözetimi için ön gördüğünü belirtir. Bentham'a göre bu sayede suç oranı azalacak, eğitim kalitesi artacak ve üretim verimli hale gelecek, kısacası topluma çeki düzen verilebilecektir.

Fuchs'a göre (2015, s. 6) Marx'ın gözetimi sınıfsal bir boyutta ele aldığı ve işçilerin fabrika ve atölyelerde, üretimi arttırmak amacıyla gözetilmesinin yeterli olacağını söylediği bilgisi doğru ancak eksik bir bilgidir. Fuchs, Marx ve Marksizm'in sadece ekonomik gözetimi anlamak için değil, aynı zamanda gözetimin, modern devlet, medya ve teknoloji, ideolojiler, hegemonya, sınıf mücadeleleri ve alternatiflerle bağlantısını açıklamak için de önemli olduğunu vurguladığını söyler.

Weber, gözetim unsurunu bir adım daha öteye taşımış ve bürokratik yönetimlerin ayrıntılı kayıt ve dosyalama sistemlerine sahip olmalarından söz etmiştir. Bürokratik görev hiyerarşisi yetki düzeylerine göre küçük görevlilerin büyük görevlilerce denetlenmesini sağlayan ast-üst ilişkisiyle sağlanmaktadır. Ayrıca modern bürokrasinin yönetimi saklı tutulan ilk yazılı belgelere ve dosyalara dayanır. Resmi memur kadrosuna daire; özel sektörde ise büro denir (Weber, 2021, s. 221). Buna göre Weber denetim mekanizması üzerinden gözetimi, bürokratik yönetimler tarafından hiyerarşik bir yapı içinde dosyalama ve kayıt yapan memurlara dayandırmıştır.

Foucault (2019, s. 162), iktidar ilişkilerini açıklarken, iktidarın basit bir hukuksal ve yasal aygıttan çok daha fazlası olduğunu, tahakküm prosedürleri içerdiğini belirtir. Ona göre tahakküm sahibi olan doktor, aile babası ya da patron

da bir iktidardır. Meseleyi daha da derinleştiren düşünür, modern, disipline edici iktidar sistemlerinin, gözetim unsurunu toplumun geneline uyguladığını söylemiştir. Foucault, disipliner iktidar kuramında, bilginin başkalarının üzerine abanan bir iktidar olduğunu ve başkalarını tanımladığını belirtir. Bilginin özgürleşmenin önünü keserek gözetlemeye, düzene sokmaya ve disipline etmeye ilişkin bir yapı olduğunu söyleyen düşünür bilgi ve gözetim kavramı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır (Sarup, 1995, s. 84).

Foucault'a göre kapitalizm ve modernizmle beraber geleneksel iktidar modelleri yeni dönemin sorunlarına çare bulamamaktadır. Sınırlayıcı, yasaklayıcı ve engelleyici geleneksel iktidarın yerine pozitif, yaşamı destekleyen, üretimi güçlendiren biyo-iktidar modeli almıştır. Yeni dönemde insanı uysallaştırarak üretim sistemine dâhil etmenin yolları farklıdır. İktidar, davranışları ve dolayısıyla davranışların olası sonuçlarını yönlendiren, dönüştüren, ıslah eden ve özgürlük alanları içerisinde onları gözleyerek disipline edendir. Kralın ve halkın önünde, işkenceler eşliğinde ceza ve idamların uygulandığı eski sistemler; yaşama izin veren, ıslah edici ve daha insani uygulamalara sahip yeni sistemlere dönüşmüştür. Yeni sistemlere temel teşkil eden Bentham'ın panoptikon modeli, izlenip izlenemediklerinden emin olmayan mahkûmları kendi kendilerinin polisi haline getirmiştir. Panoptikon ile ileri bilgisayar sistemleri arasında bağ kuran Foucault, günümüzde iktidarların toplumların günlük hayattaki her bilgisine ulaştıklarını ve bu şekilde onları disipline ettiklerini belirtir (Sarup, 1995, s. 86).

Modernizmin yapı taşlarını sıralarken endüstriyalizm, kapitalizm ve askeri gücün yanına, gözetim unsurunu da ekleyen Giddens (2019, s. 30), modern organizasyonların ayırt edici özelliğinin büyüklükleri ya da bürokratik karakterleri değil; refleksif gözetim unsuru olduğunu söyler. Ona

göre eğer bir yerde moderniteden bahsediliyorsa orada toplumsal ilişkilerin sınırsız zaman ve mekânlar içinde düzenli kontrolünden bahsediliyor demektir. Sonuç itibariyle Giddens'a göre gözetim pratiği, modern devlet ile geleneksel devlet arasındaki ayırt edici bir özelliktir.

Genelde bireylerin kendileri üzerinde etkileri olan sistemlere güvenmediklerini ve ondan kaçınmayı tercih ettiklerini belirten Giddens, güven duygusunun faydacı kabulle iç içe geçtiğini ekler. Faydacı kabul, bireyin modern kurumlarla yaptığı bir tür pazarlık girişimidir (Giddens, 2019, s. 40). Faydacı kabul yorumuyla birlikte modern toplumlarda gözetim unsuru kapsamında toplumsal rıza kavramının oluşmasına dair bir açıklama getirilebilmektedir. Toplumsal etkinliğin toplumsal araçlarla kontrolünün sağlanması için gözetim kapasitesinin artırılması gerekmektedir. Artan gözetim kapasitesi belirli güç eşitsizlikleri üretir ve gözetimi elinde bulunduran grupların egemenliğini ve tahakkümünü pekiştirir (Giddens, 2019, s. 40).

En eski çağlardan itibaren tarım toplumu, sanayi toplumu, modern toplum, bilgi toplumu ve gözetim toplumu gibi tüm toplum biçimlerinin değişmeyen ögesi olan gözetim unsuru, her dönem gücü elinde tutmak isteyen iktidarların başvurdukları bir yol olmuştur. Kendi rızalarıyla gözetlenen, denetlenen ve disipline edilen toplumsal yapılar, her dönem yönetimlerin istediği bir model olmuştur denilebilir. Bugün en ileri bilişim ve iletişim teknolojileriyle güçlendirilen gözetim mekanizması, günümüz iktidarlarına bu avantajı sağlamaktadır. Bahsi geçen kuramcılarının modern toplumlar, iktidar ve gözetim unsuru üçgeninde getirdikleri yorumlarla birlikte örnek olarak ele alınan *The Circle* filminin çözümlenmesi meselenin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu anlamda çalışma, yukarıda açıklanan kuramlar üzerinden filmi inceleyecek ve kuramlar özelinden şu araştırma

sorularına yanıtlar arayacaktır. Gözetim toplumu nasıl ve neden oluşturulmaktadır? *The Circle* filminde gözetim unsuruna bir olumlama mı yoksa bir eleştiri mi vardır? Filmde, gözetim unsuru anlamında modern toplum üzerinde rıza olgusu nasıl oluşturuluyor? Gözetim toplumunda mahremiyet ihlali var mıdır varsa bunun boyutları nedir? Gözetim unsuru teknolojiyle birleştğinde egemen yapı ve siyasal iktidarlar için nasıl bir güç oluşturmaktadır?

Bu sorulara çalışma boyunca cevaplar aranırken; gözetim toplumu kavramı; tarihten bugüne toplum çeşitleri, iktidar, dijital gözetim, denetim, mahremiyet, toplumsal rıza, bilgi ve enformasyon gibi başlıklarla ilişkilendirilerek ele alınacaktır. Bununla birlikte gözetim sayesinde toplumların nasıl dönüştürüldüğü, disipline edildiği ve buna nasıl rıza gösterdikleri küresel etkileri ve bağlantılarıyla birlikte tartışılacaktır. Toplumsal gözetim kavramı çerçevesinde gözetimin, toplumları yönetme, yönlendirme ve disipline etme gibi konularda iktidar ve egemen güçlere sağladığı avantajlar *The Circle* filmiyle ele alınacaktır. Ayrıca film, araştırma soruları kapsamında özellikle Foucault'nun, Bauman'ın, Lyon'un ve Giddens'in modern toplum ve iktidar ilişkileri çerçevesindeki kuramsal değerlendirmeleriyle çözümlenecektir.

1-Bilgi Toplumundan Dijital Gözetim Toplumuna

Geleneksel toplum sonrasında geçilen modern toplum ifadesinin hâlâ geçerli olup olmadığı düşünürler tarafından sorgulanmaktadır. Giddens (1994, s. 47), modern sonrası bir geçişin olmadığını, herhangi bir kopmanın yaşanmadığını düşünür. Dolayısıyla yazılarında postmodern dönem yerine erken modern, geç modern ve radikal modern dönem toplum ifadelerine yer verir. Ona göre olan şey postmodern bir döneme geçmekten ziyade, modernizmin geleneksel ve Tanrısal düşünce yapılarından arınıp modernliğini

netleştirmesidir. (Giddens A. , 1994, s. 51) Buna rağmen, postmodern dönem ve postmodern toplum ifadesi, her ne kadar genel kabul görüp kullanılmaya devam edilse de yaşadığımız dönemi adlandırmak için alternatif olarak görülmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte toplumlarda oluşmaya başlayan köklü değişimler yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Bu döneme toplumbilimciler modernlik sonrası çağ, burjuva sonrası çağ, ekonomi sonrası çağ, uygarlık sonrası toplum, kapitalizm sonrası toplum, sanayi sonrası toplum gibi ifadeleri kullanmışlardır (Dolgun, 2015, s. 121).

İçinde bulunduğumuz çağa damgasını vuran internet, uydu ve iletişim teknolojilerinin tüm toplumları nasıl kuşattığını göz önüne alırsak, bu kavramlar içinde bilgi toplumu, enformasyon toplumu ve network toplumu başlıklarına özellikle dikkat çekmek gerekiyor. Yine de doğru bir bilgi toplumu tanımı için bilgi, veri ve enformasyon gibi bazı kavramları ele alıp gözetim ile ilişkisini ortaya koymak gerekmektedir.

Veri işlenmemiş, yorumsuz rakam, işaret, şekil gibi içerikleri ifade ederken; enformasyon istatistikler, raporlar, mahkeme kararları, grafikler, işlemler, kayıtlar, tutanaklar gibi henüz işlenmemiş belirli bir yoruma kavuşmamış verileri ifade etmektedir. Bilgi ise bunları belirli bir bağlama oturup, kavramlaştırma, yorumlama, ilişkilendirme, geliştirme ve şerh etmedir. En genel manasıyla bilgi, verilerle elde edilen enformasyonun bir değerlendirmeye tabi tutularak, işlenip yorumlanması ve bir ifadeye kavuşmasıdır denilebilir (Yılmaz, 2009, s. 99-101).

Bu bağlamda içinde bulunduğumuz çağda bilgisayar, internet ve iletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte sınırsız bir veri ve enformasyon trafiği yaşanmaktadır. Telekomünikasyon sistemleri, küresel bilgisayar ağları, uydu yayınları, internet gibi enformasyon teknolojileriyle bilgi,

üretilip dağıtılırken aynı zamanda toplumları dönüştürücü bir güce dönüşmektedir (Çakır, 2015, s. 19).

Bugün, enformasyon teknolojilerini üretebilen, satabilen ve konuya hâkim olabilen ülkeler gelişmiş ülkeler olarak adlandırılmaktadır. Egemen devletler bir yandan teknolojiyi üretip, ithal ederek ekonomik kazanım sağlarken; diğer taraftan enformasyon teknolojilerine dayalı gözetime sahip olarak küresel liderlik konumu kazanabilmektedirler. Çünkü her veri akışı mutlaka son ana kadar takip edilmekte ve yeniden işlenmek üzere depolanmaktadır. Nihayetinde bilgiyi üreten, depolayan, saklayan ve yönlendiren mekanizma enformasyon teknolojisidir (Çakır, 2015, s. 21).

Enformasyon sistemleri, şüphesiz insanların hayatına büyük kolaylıklar getirmektedir. Örneğin bilgisayar tabanlı teknolojiyle insanlar tek bir cihaz üzerinden ödemelerini, alışverişlerini, okumalarını, kamusal işlerini kolaylıkla yapabilirlerken; hiç görmedikleri yerleri, sanat eserlerini ya da mesafe tanımayan etkinlikleri sanal olarak istedikleri kadar kişiyle birlikte keşfedebilmektedirler. Ancak bu kolaylığın öncelikli şartı, tüm bu hareketlerin enformasyon teknolojisi tarafından gözlemlenip kayda geçirilmesidir. Bu durum otoriteye, insanların gün içerisinde neyle uğraştığını, nereye gittiğini, ne tükettiğini ve hatta ne düşündüğünü bilme imkânı vermektedir. Kuşkusuz böylesi bir denetim kıskacındaki gözetim toplumu, tarih boyunca tüm devletlerin istedikleri bir yapıdır. Özellikle sağladığı kolaylıklar sebebiyle ortaya çıkan toplumsal rıza, o kadar etkili bir duruma ulaşmaktadır ki sınırsız gözetimin ve takibin insanlar üzerinde nelere yol açabileceği çok rahat bir şekilde göz ardı edilebilmektedir. Bu anlamda Bauman (2013, s. 24), ilk göz ardı edilenin mahremiyet olduğunu söyler ve bununla sınırlı kalmayıp aslında en temelde insan hakları ihlalinin söz konusu olduğunu ekler. Bell (2013, s. 298) ise, ileri gözetim

teknolojilerinin fabrikalarda ve iş yerlerinde genişlemesinin insan emeğini saf dışı bıraktığını söyler. Yani dijital özgürlüğün bedeli, gerçek hayattaki özgürlüğün feda edilmesidir denilebilir.

Genel olarak bakıldığında gözetimin doğal sonuçları olan, kayıt tutma, fişleme ve bilgilerin gizlilik esasına bağlanması gibi konuları enformasyon teknolojilerinin faydalarıyla birlikte zararlarını da barındırmaktadır. Gözetim teknolojisi, iktidarın gücünü ve devamlılığını pekiştirirken bireylerin özgürlüklerini ve mahremiyetlerini sık sık ihlal edebilmektedir. Böylesi bireylerin oluşturduğu bir toplum için sağlıklı bir toplum ifadesini kullanmak oldukça güç olacaktır. Son kertede gerçek bilgiye ulaşımı kolaylaştırması düşünülen enformasyon teknolojilerinin, toplumların günlük rutinlerini, ilgilerini, ilişkilerini, alışkanlıklarını ve yaşayışlarını veri olarak kaydedip, depolaması bilgi toplumundan ziyade gözetim toplumuna işaret etmektedir.

Enformasyon toplumu kavramı sosyoloji sözlüğünde, ulusal ve uluslararası düzeyde iletişimi sağlamakla birlikte, özel ve kamu kurumlarındaki bilgilere ulaşımı kolaylaştırmak için bilgisayar ve internet gibi enformasyon araçlarının kullanıldığı toplumu ifade etmektedir (Marshall, 1999, s. 199). Buna göre enformasyon toplumuna dair anlaşılması gereken ilk basamak, bilginin dijitalle ve internetle ilişkilendirilmesidir. İlk olarak ABD tarafından 1970'lerde nükleer bir saldırı durumunda bilgi paylaşımının ve iletişimin sağlanması için ortaya çıkarılan internet, 1995 yılına gelindiğinde yaklaşık bir milyon insan tarafından kullanılıyordu (Marshall, 1999, s. 346). İnternet teknolojisi sayesinde dijital ortama aktarılan yazı, fotoğraf, müzik ya da video hızlı ve ucuz bir maliyetle dolaşıma sokulabilmektedir. Bu kolaylık veriye dönüştürülebilen her şeye yansımaktadır. Öyle ki banka hesapları, kredi kartları, alışverişler, kimlik numaraları,

bilgisayarlar, cep telefonları ve akla gelebilecek internet teması olan her konu, bilgisayar tabanında birer veri durumundadır. Henüz bir şey ifade etmeyen dijital bir veri halindeki sinyal ya da rakamlar, enformasyon teknolojisinin onu kullanıma sokmasıyla harekete geçer. Nihayetinde gittiği alıcıda bir yoruma tutularak kıymetli bir bilgiye dönüşür. Enformasyon teknolojilerinin bilgi üretiminin bu hızı dijitalleşmeye dayanır ve bu dijital hareketlilik takip edilebilir bir şekilde izler bırakır. Dijital teknolojiyle birlikte gelen dijital hareketlilik, dijital denetimi ve gözetimi zorunlu kılmıştır. Lyon (2013, s. 50), dijital gözetimdeki en büyük endişeyi uzaktan yapılabilmesi ve her türlü ihtimamı ortadan kaldırması olarak görür. Dijital gözetim, dünya çapındaki milyarlarca insanın hareketliliğini takip edebilecek şekilde dizayn edilmiştir ve gün geçtikçe bu teknolojinin olanakları artmaktadır.

Dijitalleşme, genel olarak kitle iletişim araçlarında, medya ve özellikle yeni medyada yer bulur. Sosyal medya dünyanın her yeriyle iletişimi ve etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Buna göre herhangi bir paylaşım, sınırsız sayıda insan tarafından etki almaktadır. Lyon (2013, s. 48), milyonlarca insan tarafından kullanılan Facebook ve türevleriyle ilişki kurmayan bir sosyolojinin tek kelimeyle yetersiz kalacağından bahseder. Şüphesiz bu paylaşım şekli beraberinde farklı konuları da getirmektedir. Gösteri, teşhir ve mahremiyet gibi kavramları dönüşüme uğramış ve özellikle neyin mahrem olup olmadığı konusu muğlak bir hal almıştır. Çakır (2015, s. 21), internetin bu şekilde kullanımının tüketim biçimlerini, algılama biçimlerini ve paylaşım biçimlerini etkilerken bütün sosyal, ekonomik ve politik ilişkileri de etkileyebileceğini söyler.

Dijital dünya sanal olarak ifade edilse de etkileri gerçek dünyayla ilişkilidir. Dijitalleşmeyle beraber gelen değişimlerden

birisi de tehdit konusudur. Dijitalleşme ve internet, görürken görülmeyi, izlerken izlenilmeyi ve gözetlerken gözetlenmeyi beraberinde getiren karşılıklı işleyen bir mekanizmanın anahtarı gibidir. Bu sebeple internet ortamında etkileşimde bulunan birey, her ne kadar sanal ortamda bir paylaşımda bulunsun da bunun etkisini psikolojik ve fiziksel olarak gerçek dünyada yaşar. Aşırı kullanım bağımlılık, depresyon asosyallık gibi psikolojik sorunları beraberinde getirebileceği gibi; sanal ortamda alınan bir dijital tehdit kişiyi ölüme kadar götürebilir (Çakır, 2015, s. 29).

Bilgi üretimini ve ulaşımını kolaylaştıran enformasyon teknolojileri beraberinde enformasyon çağı ve enformasyon toplumu kavramını getirmiştir. Ancak bu imkânlarla birlikte gelen sosyo-kültürel değişimler, üretim, tüketim ve yaşam şekillerine de köklü etkiler yapmıştır. Bauman'ın (2013, s. 35) ifade ettiği gibi, internetle beraber mahremiyet bir bedel olarak ödenmektedir. Hem de bu bedel insanların kendi rızasıyla ödenmektedir. Mahremiyetin anlamının değiştiği ve eskisi kadar önemsenmediği bir çağda gözetimin karşı konulan bir şey değil de talep edilen bir şeye dönüşmesi bir yerde anlaşılabilir hale gelmektedir.

2-Gözetim Toplumu, Panoptikon ve Süper-Panoptikon

Göçebe toplumdan başlayarak yerleşik, tarım, sanayi, modern, postmodern, bilgi ya da uzay çağı toplumu gibi ifadelerden hangisi kullanılırsa kullanılsın, *gözetimin* değişmeyen tek unsur olarak merkezi konumda yer aldığı görülecektir. Gözetim toplumu kavramı hiç şüphesiz gözetim olgusunun tarihsel süreç içindeki işleyişinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak gözetimi ortaya çıkaran ana sebep, temelde denetim ve kontrol mekanizmasıdır. Dolayısıyla gözetim toplumu kavramını ele almadan önce toplumsal denetim kavramı üzerinde durulmalıdır.

Tarih boyunca tüm iktidarlar, varlıklarını korumak ve devam ettirebilmek için toplumsal denetim mekanizmasını işler halde tutmuşlardır. Toplumsal denetim bireylerin bireylerle, gruplarla ve iktidarla olan ilişkisini düzenleyen bir unsur olarak tanımlanabilir. Ancak buradaki denetimin kontrolünün iktidarda olduğu unutulmamalıdır. Otoriter denetim yapısı, bireyler hakkında bilgi toplama, onları gözetim altında tutma, davranışlarını takip etme, fişleme ve yönlendirmeye mümkündür. Gözetim, otoriter denetimin en temel refleksidir. Bu şekilde toplumlar sürekli izlendiğini ve takip edildiğini bilir ve mevcut iktidarın belirlediği sınırlar içinde yaşar.

Gözetim, Türk Dil Kurumu sözlüğünde kelime anlamı olarak *gözetme işi, nezaret ve himaye, korumak, bakmak, göz önünde bulundurmak, bir sonuca giderken bütün ayrıntı ve etkenleri dikkate almak, kayırmak* gibi anlamlara gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2005, s. 795). Çalışmaya konu olan gözetim, ilk olarak gözetleme anlamıyla beraber diğer bütün anlamları doğrudan ve dolaylı olarak kapsamaktadır. Arkaik toplumlardan beri gözetim, egemen yapı tarafından kullanılagelmıştır. Nüfus hareketliliği, doğum-ölüm sayıları, eğitim, sağlık, savaşlar için ordulara asker alımlarının takibi, tarım ürünlerinin üretim ve tüketimi, ticaret, suç ve suçluların takibi gibi konular doğrudan gözetim ile süregelmıştır.

Görme eyleminin varlığı bakışı, bakışın varlığı da gözetim eylemini beraberinde getirmiştir. Çakır'a göre (2014: 48) bakış otorite ürettiği gibi, otorite de bakış üretebilir ve bakışın otorite üretmesi, konumundaki güçten kaynaklanmaktadır. Bu bakış otoriter bir bakış olup, egemen yapıları sistematik bir gözetime yönlendirmiştir denilebilir. Gözetimin sistematikleşmesi ve sürekli hale gelmesi kalabalık olan kitlelerin ve toplumların bilgisine erişmek için egemen yapıya kolaylık sağlamıştır. Bireylerin kamusal ve özel

rutinlerinin bilgisine ulaşabilmek demek otoritenin daha da güçlü hale gelmesi demektir. Çünkü bilgi sahibi olmak güç sahibi olmak demektir. İktidarlar bu güç ile takip eden, izleyen, yönlendiren ve sahip olduğu bilgi sayesinde bireysel ve toplumsal davranışları önceden tahmin edebilen bir yapıya dönüşmektedir. Böylesi bir egemen yapının gözetimi zaman içinde gözetim toplumunu ortaya çıkarmıştır. Gözetim toplumu, kitlelerin ve bireylerin, iktidara ve egemen kesime bağlı gözetim mekanizmaları tarafından, bir amaç üzerine, neredeyse kaçacak alan bırakılmayacak şekilde sistematik olarak izlenmesi, takip edilmesi, kodlanması, bilgilerinin depolanması, işlenmesi ve disipline edilmesini ifade etmektedir (Çakır, 2015, s. 255).

Gözetim yöntemleri monarşilerde şiddet, baskı ve askeri güçler ile sistematik hale gelirken; modern toplumlarda gözetmen konumunda olan yöneticiler ile çağdaş teknikler devreye sokulmakta ve böylece daha sistemli bir yapıya bürünmektedir. Günümüzdeyse, yüksek iletişim ve internet teknolojileriyle bütün bir toplumun her bilgisine ulaşabilmektedir (Çakır, 2015, s. 208). Böylesine geniş çaplı ve sistemli bir gözetimin prototipini panoptikon metaforunda görmekteyiz. İngiliz düşünür, hukukçu ve toplumbilimcisi olan Jeremy Bentham'ın mahkûmların daha kolay ve daha düşük maliyetle izlenebilmesi için geliştirdiği bu model, toplumsal gözetimin temeli olarak kabul edilebilir. Bentham'ın, mimariden esinlenerek geliştirdiği panoptikon, mimari yapı modelinden ziyade bir sistemin mantığını ve toplumsal denetime yönelik işleyiş mekanizmalarını ortaya koyar.

Bell (2013, s. 259), Bentham'ın panoptikon modelini yalnızca bir hapisane olarak değil; bir tarafı hapisane, diğer tarafı da fabrika olan beş katlı bir panoptik mekân olarak tasarladığını söyler. Ayrıca Bentham'a göre bu sistem, tembellik için bir ilaç, namussuzları dürüst, aylakları çalışkan

olarak öğütecek bir değirmen olacaktır. Bu anlamda panoptikon, toplumu dönüştüren ve sürekli gözaltında tutan disipliner bir mekanizmadır. Bu sebeple asayiş ve sükûn için toplumun her alanında uygulanması gerekmektedir.



Görsel 1: Kelime anlamı olarak denetim evi anlamına gelen panoptikon, 1791 yılında az sayıda gardiyanın, çok sayıda mahkûmu gözetleyebilmesi için Bentham tarafından tasarlanmıştır. (Marshall, 1999, s. 585). Görsel 1 de görüleceği üzere, birkaç katlı hücreler tek oda içerisinde ve odanın ortasında görülmeyecek şekilde gözetim kulesi vardır. Mahkûmlar sürekli izlendiklerinin bilincinde oldukları için kendi hareketlerini kollar, kontrol eder ve kendilerini denetim altında tutar. Bu sistemin en önemli noktası, merkezde olup herkesi gören ancak kimse tarafından görülemeyen gözetleyicidir. Sistemdeki herkes izlendiğini ve takip edildiğini bilirken, kim tarafından izlendiğini görememektedir. Bu sayede bakış üstünlüğü otoritenin eline geçmekte ve bu otoriteyi daha da güçlü hale getirmektedir.

Foucault (1992, s. 246), hapishanenin doğuşu adlı eserinde 17. yüzyılda yayınlanan bir veba yönetmeliğine atıf yaparak salgın dönemindeki gözetimden ve disiplinden bahseder. Kentin her caddesine atanan temsilcilerle tüm evlerin takibi yapılacak şekilde kontrol altına alınır. Bu süre içinde dışarı çıkmak kesinlikle yasaktır, çıkanlar ölümle tehdit edilir. Temsilcilerin denetimini denetleyen eminler, onlardan aldıkları raporlarla yeni raporlar oluşturur. Eminler ise, belediye başkanı tarafından denetlenmektedir. Bu raporlarda

hane sakinlerinin isimleri, hasta olanlar ya da ölenler, talepler ve düzensizlikler not edilmektedir. Hiçbir boşluk bırakılmayacak şekilde sıkı bir gözetim söz konusudur. Bu gözetim ile disiplin sağlanırken, disipline uymayanlar ya ölümle cezalandırılacaklardır ya da zaten veba hastalığına yakalanarak öleceklerdir. Foucault (1992, s. 251), Bentham'ın Panoptikon'unu bu örnek olayın mimari biçimi olarak değerlendirir ve panoptik toplumu ıslah temelli olarak kişisel ve sürekli bir gözetime dayanan, denetim, cezalandırma ve ödüllendirme gibi mekanizmalarla bireylerin belli kurallara göre dönüştürülmesini hedefleyen ve direkt bireyler üzerine uygulanan iktidar biçimi olarak tanımlar.

Panoptikon, klasik hücre ve hapis ilkesini ters yüz etmektedir. Foucault eski, karanlık, görülmeyen ve insanlık dışı hücre yapısı yerine tam ışık altında görülebilen, her hareketi takip edilen, kayıt altına alınan ve gözetmen bakışına sahip hücre yapısına vurgu yaparak, görünürlüğü aslında bir tuzak olduğunu söyler (Foucault, 1992, s. 251). Panoptik yapıda görünmeden gören pozisyonu öne çıkmaktadır. Bu sayede her daim otorite tarafından gözetlendiğini düşünen hücre, sürekli bir oto kontrol mekanizmasına sahip olacaktır. Gerçek bir tâbi olma durumu oluşacak ve mahkûmu iyi davranmaya, deliyi sakin olmaya, işçiyi çalışmaya, öğrenciyi özenli olmaya ve hastayı tedavi olmaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmayacaktır.

Panoptikon modeline bir hayli atıf yapan ve onu biraz daha ileriye taşıyan Foucault (1992, s. 258), Bentham'ın bu modeli suçluları cezalandırmak, hastaları tedavi etmek, öğrencileri eğitmek, delileri muhafaza etmek, işçileri gözlemlemek, dilenci ve aylakları çalıştırmak gibi amaçlara uyarladığını söyler. Böylelikle toplumsal güçler kuvvetlenecek, üretim artacak, eğitim yaygınlaşacak ve kamusal ahlak yükselecektir (Foucault, 1992, s. 261). Yani aslında böylesi bir

gözetlemenin temelinde iyi niyet ve toplumsal fayda bulunmaktadır. Akay, Foucault'un eski iktidar anlayışının tü-kendiğini ve hiçbir soruna çare bulamadığını söylediğini belirtir. Bunun yerini artık biyo-iktidar modelinin aldığını söyler. Biyo-iktidar insan bedenine uygulanan klasik ve modası geçmiş yaptırımların yerine, insanın benliğine ve ruhuna dönük bir sistemdir. Biyo-iktidarlar izleyen, takip eden, bilgi üreten, yaşamı düzenleyen ve kontrol eden aktif yapılardır. Yeni iktidar tipi, disiplin ve uysallığın bireyler tarafından içselleştirilmesine dayanır. Ortaya çıkan rıza duygusuyla, bireyin toplum içindeki yeri belirlenebilirken, yeniden üretilmesi sorunsuz bir şekilde sağlanabilecektir (Akay, 1995, s. 114).

Modern toplum üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen İngiliz toplumbilimcisi Anthony Giddens (1996, s. 21), yalnızca Batı'nın değil, bütün dünyanın gelenekselden moderne doğru bir geçiş aşamasında olduğunu savunurken gözetimi moderniteyle ilişkilendiren düşünürlerin başında gelmektedir. Giddens (1994, s. 58), modern toplumların dört sacayağını endüstriyalizm, kapitalizm, askeri güç ve son olarak da gözetim olarak belirlemektedir. Ona göre gözetim, modernitenin ayrılmaz bir parçasıdır ve modern toplumun idaresi ve işleyişi ancak bürokratik kimlik kazanmış gözetim ile mümkündür. Gözetim, modern ve geleneksel toplumu birbirinden ayıran en önemli unsurdur.

Kapitalizm ve Ulus-Devlet arasında gelişen iş birliğinin sonucu olarak modern dönemde gözetim pratiğinin, toplumların geneline ve gündelik yaşamın tümüne ulaşacak şekilde sistematikleştirildiğini savunan Giddens, erken modern dönemde gözetimin tepeden inme, hareketsizleştirilmiş öznelerin üzerinde, hükümdarın ilahi yönetme hakkı gibi geleneksel meşruiyete dayandığını belirtir (Giddens A., 1996, s. 65). Dolgun (2015, s. 115), Giddens'in modernite

ve bürokrasi ekseninde gözetimi, bireyler hakkında veri toplayan gözetim ve bireyleri denetleyen gözetim olmak üzere ikiye ayırdığını yazar. Böylelikle bireylerin bilgileri depolanmakta ve aynı zamanda bireyler kurumlar yoluyla denetlenebilmektedir. Bu aynı zamanda toplumun yeniden üretilmesine ve disiplin altına alınmasına olanak vermektedir.

Her ne kadar önemli bir buluş olsa da yaşadığımız çağda panoptikon, gözetim için yeterli değildir. İçinde bulunduğumuz küresel-kapitalist çağda insan etkileşimi çok geniş bir alanda ve hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. İnternet, uydu ve elektronik teknolojinin imkânlarına paralel olarak artık *süperpanoptikon* ve *sinoptikon* kavramları geliştirilmiştir (Çakır, 2015, s. 320). Lyon (2013, s. 67) çalışmasında panoptikonun kesinlikle konuya bir temel teşkil ettiğini; fakat bıkkınlık verdiğini söyler ve bu kavramdan *elektronik panoptikon*, *süperpanoptikon*, *sinoptikon* ve *poliptikon* gibi çeşitlemelerin üretildiğini belirtir. Bauman için panoptikon, akışkan modernite dediği post modern dönem öncesini ifade etmektedir; ancak panoptikon sanıldığı gibi bitmemiştir. Aksine daha da güçlenmiştir. Herhangi bir şekilde zorlamadan, cezbetme, ayartma ve kabul görme, gelişmiş panoptikonun en önemli özelliğidir (Bauman&Lyon, 2013, s. 71).

Panoptikon, süperpanoptikon ve sinoptikon sistemleri gözetim, denetim ve kontrol mekanizmaları olarak tüm toplumlarda görünür. İnternet ve bilgisayar sistemlerine dayanan süperpanoptikonda bütün bir toplum veri tabanına kaydedilip izlenebilmektedir. Panoptikonda az kişi çoğunluğu izleyebilirken; sinoptikon, çoğunluğun azı izlediği televizyon ve radyo iletişim araçlarını kapsamaktadır. Süperpanoptikondaysa çoğunluk, çoğunluğu ve azınlığı izleyebilmektedir (Çakır, 2015, s. 320). Bu konuda Fuchs (2015, s. 7), katılımcı gözetim ve demokratik gözetime vurgu yapsa da alt grupların, denetleyenleri denetlemek için, dijital teknolojileri

belirli bir dereceye kadar kullanabileceğini; devlet ve kapitalistlerin sivil vatandaşlara göre asimetrik bir üstünlüğünün olduğunu belirtir.

Bauman (2013, s. 15), günümüz dünyasına panoptikon sonrası dönem ismini verir ve iktidarların artık gerçek duvar ve pencereler yerine, elektronik sistemlerle çok çeşitli gözetim imkânlarını kullandığını ekler. Bauman'a göre (2013, s. 36), çağdaş gözetimin en çarpıcı özelliği, karşıtları iş birliği yapmaya ikna etmesi ve aynı gerçekliğin emrinde, birlik içerisinde çalıştırmayı başarmasıdır. Bauman'ın bahsettiği bu durum bireyi egemen güç karşısında daha dirençsiz bırakmaktadır. Karşıtların birleşebilmesi unsuru, Bauman'da gözetimin denetim, kontrol, yönlendirme, rıza ve gönüllülük gibi özelliklerine farklı bir unsur olarak eklenir.

3-Sinemada Gözetim Unsuru

Gözetim unsuru, en eski toplumlardan beri var ola gelse de içinde yaşadığımız çağ itibariyle siyasal, ekonomik, toplumsal ve özellikle teknolojik nedenlerle çok boyutlu ve derinlikli bir hal almıştır. Bugün panoptikondan sinoptikona ve süperpanoptikona geçiş yapılmış, gözetlenmeyen hiçbir alan ve hiçbir kimse kalmamıştır denilebilir. İktidarlar, her insan hareketini doğum anından ölümüne kadar takip edebilmektedir. Kimlik numaraları, banka hesap numaraları, seri numaraları, bilgisayar, cep telefonu, kredi kartı, yolculuk kartları vb. tüm aygıtlarla bireyler süperpanoptik gözetim altındadır (Çakır, 2015, s. 321). Bu durumun düşündürücü yanı, toplumlar böylesi bir gözetimden rahatsızlık duymamakta, aksine bunu olumlayan bir rıza göstermektedir. Gözetim toplumu meselesi içerdiği tüm ütöpik ve distöpik öğeleriyle birlikte sinemaya sıklıkla konu olmaktadır.

1516 yılında Thomas More 'un yazdığı *De Optimo Republicae Statu deque Nova Insula Utopia* (Marshall, 1999,

s. 780) isimli kitabına dayanan *ütopya* kelimesi, genel olarak henüz var olmayan, tasarlanmış ideal toplum anlamına gelir. Genelde karşı ütopya anlamında kullanılan “distopya” ise *John Stuart Mill*’in 1868’de muhaliflerle alay etmek için kullandığı bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Bentham kötü bir yer anlamında *kakotopya* kelimesini kullanmıştır (Kumar, 2006, s. 172). Dolayısıyla karşı ütopya ve ütopya birbirlerinin zıttı olan iki kavramdır. Bir anlamda karşı ütopya, varlığını ütopya borçludur. Ütopyanın sürekliliği ve yeniliği, karşı ütopyanın da devamını sağlamaktadır. Ütopya olumluyken karşı ütopya olumsuzdur. Karşı ütopyanın karamsar, kötücül, tekin olmayan ve güven vermeyen dünyası sinemanın anlatısında sıklıkla yer bulmuştur ve bulmaya da devam etmektedir.

Sinema tarihine baktığımızda gözetim unsurunun sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Özellikle distopya filmleri genel olarak gözetim, denetim ve disiplin konuları üzerine kurulanmaktadır. Bu filmlerde gözetime dayalı sistem, karakterleri olduklarının dışında bir insan olmaya zorlamaktadır. Gözetim yoluyla disipline edilen insanlar, gerçek durumu fark ettiklerinde uyanış başlar ve sistemin varlığını tehlikeye atacak isyan ateşlenir.

Özellikle kapitalist toplumların eleştirisi yapılırken sürekli tüketen, sistemle uyumlu hareket eden ve sorun çıkarmayan karakterler Foucault’un disipliner toplumunun üyesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, David Fincher’in *Fight Club* (Dövüş Kulübü, 1999) filmindeki *Jack* (Edward Norton) karakteri anlatının başında tam olarak böyle bir karakterdir ve onun uyanışı kapitalist dünyanın sınırlı özgürlüklerini fark ederek aslında parçası olduğu sistemi sorgulayışı anlamına gelmektedir.

Yine sistemle sorunu olan bir başka distopik film olarak Terry Gilliam’ın *Brazil* (Brezilya, 1985) filmini sayabiliriz.

George Orwell'in 1984 romanından çokça esintiler taşıyan filmde, terörle mücadele etmesi gereken devlet, çok güvendiği gözetim sisteminin hatası sonucu şiddet ve işkence terörüne dönüşmektedir. Film, enformasyon bakanlığına giren bir böceğin, elektrikli daktiloda bir isim (Buttle- Tuttle) hatasına yol açması sonucu, sıradan bir adamın terörist muamelesi görmesini anlatır. Film, buradan yola çıkarak, bakanlığın çok güvendiği istihbarat sistemi yanılır ya da hataya sebep olursa bireyler ve toplumlar nasıl bir yıkımla karşılaşacaktır? Sistemin kendisi güvenlik endişesiyle terörden daha tehlikeli bir hale gelebilir mi? İşkence ve şiddet iktidarların baskı yöntemi olabilir mi? gibi düşündürücü soruları sormaktadır.

2002 yapımlı Kurt Wimmer filmi olan *Equilibrium* (İsyan, 2002) gözetimin aşırı bir şekilde baskı unsuru olarak kullanıldığı, distopik unsurlar barındıran başka bir örnektir. Filmde, Üçüncü Dünya Savaşı sona ermiştir. Savaş travmasını üzerinden atamayan rejim, barışı korumak adına insan duygularını prozium adlı bir ilaç vesilesiyle kontrol altında tutmaktadır. Duygulara, hislere yer yoktur. Dolayısıyla kitap, kültür, sanat ve hayvan sevgisi dâhil tüm insani değerler, üretimler ve davranışlar devlet kontrolünde yok edilmektedir. Filmde asıl meselenin otoriteye sadakat meselesi olduğu ve sistemin her şekilde var olması gerektiği vurgulanmaktadır.

Yukarıdaki örnekler gibi dünyaya kaosun hâkim olduğu, ideal toplumun yok edildiği, terörün ve korkunun kol gezdiği, kimsenin güvende olmadığı, herkesin yarınından endişe duyduğu kötümser distopya filmleri sinemada çokça yer bulmuştur. Bu anlamda *Fahrenheit 451* (1966), *Matrix* (1999), *Terminator* (984), *The Hunger Games* (Açlık Oyunları, 2012), *In Time* (Zamana Karşı, 2011), *Mad Max Fury*

Road (Çılgın Max: Öfkeli Yollar, 2015) ve daha onlarca film buraya eklenebilir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan gözetim unsuru, başlı başına filmlerde ana konu olarak yer almasa da bilim kurgu, toplumsal ve siyasal eleştiri barındıran hemen her filmde görülmektedir. Bu anlamda konuya dâhil edebileceğimiz en eski film olarak Aleksey Tolstoy'un (1883-1945) aynı adlı romanından uyarlanan 1924 yapımlı Sovyet bilim-kurgu filmi *Aleita: Quin Of Mars* (Aleita: Robotların İsyanı, 1924) filmini örnek verebiliriz. Bir diğer adı Mars Kraliçesi Aleita olan film, kısaca Mars'ta iktidara karşı halk ayaklanması ve gözetim unsurlarıyla konumuza uygun en eski örnek olarak görülebilir.



Görsel 2-3: Charlie Chaplin'in 1936 yapımlı ünlü *Modern Times* (Modern Zamanlar, 1936) filmi fabrika ve atölyelerdeki üretim bantlarında gözetim baskısıyla çalışan işçileri ve yöneticileri konu edinmektedir. Filmde işçiler, işveren tarafından çalışma esnasında ve çalışma dışında fabrikanın her yerinde ve her zaman gözetlenmektedir. Görsel 2 fabrikadaki üretim bandında gözetimin dolayımından geçen makineleşmiş insanları, Görsel 3 ise işçinin dinlenmek ve ihtiyacını gidermek için gittiği tuvalette bile gözetlendiğini göstermektedir. Chaplin, bu durumu ve modern zamanların üretim koşullarını satirik bir dille hicvetmektedir.

Bireysel hayatların izlendiği ve tüm ayrıntısıyla gözler önüne serildiği televizyon programları ve filmler ayrıca önemlidir. Bu anlamda ülkemizde de yıllarca toplum olarak izlediğimiz *Biri Bizi Gözetliyor* programına temel sayılabilecek *The Truman Show* (Truman Show, 1998) filmi konuya

dâhil edilebilir. Gözetim konusunda sinemada ayrı bir yeri olan filmde, aslında tüm yaşamı kurgu olan ama bunun farkında olmayan bir karakter konu edilmektedir.

Buraya kadar verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere sinema, toplumsal gözetim ve iktidar ilişkisi bağlamında konuyu hem distopik hem de reel olarak işlemiştir. Bu filmlerde karşı ütopya üzerinden ütopyalar da resmedilirken birey, toplum ve egemen güç psikolojileri düşünsel bir zeminde reel politik ve kültürel okumalara açılmıştır.

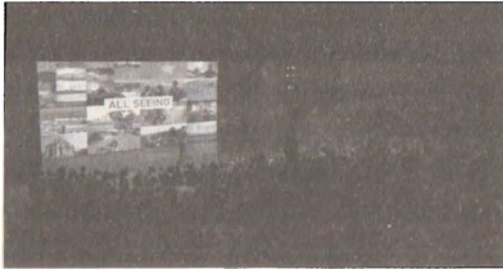
4-The Circle Film İncelemesi

James Pansoldt'un 2017 yapımı filmi *The Circle* (Çember, 2017), gözetim toplumu konusunda çok önemli veriler ortaya koyan distopik bir film olarak görülebilir. Film, bilişim-iletişim alanında teknolojik bir dünya devi olan Circle şirketinin, gözetim unsuru üzerinden toplumlara nasıl tahakküm kurabildiğini, ekonomik ve hatta siyasal anlamda nasıl güç kazanabildiğini konu edinmektedir.

Filmde gözetim unsurunun pazarlanabilmesinin temel saç ayaklarından ilki ve en önemlisi güvenlik konusudur. Can, mal, bilgi ve sermayenin güvenliği ileri teknolojilerle yapılan gözetim sayesinde sağlanmalıdır. Bauman ve Lyon, (2013, s. 16) artık güvenlik konusunun, geleceğe dönük bir projeye dönüşmesinden ve gelecekte olması muhtemel şeylerin dijital teknikler ve istatistiksel akıl yürütmeleri içeren bir gözetimle denetlenmeye çalışılmasından bahseder. Böylesi bir güvenliğin bilgi, ürün, sermaye ve insanlık gibi hareket eden her şeyi izleyerek gerçekleştirilebileceğinden bahseden çalışma bu durumu ulusal ve küresel çapta *akışkan gözetim* olarak tanımlar.



Görsel 4: Bu görsel filmin önemli sahnelerinden biri olan *değişimi* gör isimli kameranın tanıtım sahnesini göstermektedir. Şirket yöneticisi *Eamon Bailey* (Tom Hanks), çalışanlara yeni geliştirdikleri *değişimi gör* isimli kamera teknolojisiyle ilgili sunum yapar. Sunumda yeni geliştirdikleri misket büyüklüğündeki kamerayı tanıtırken, eski iletişim ve görüntü teknolojilerinin yetersizliğine vurgu yapar ve neredeyse görünemeyecek kadar küçük olan kameraları bir gün içerisinde yüzlerce ayrı noktaya yerleştirebildiğini ve bunun için kimseden izin almak zorunda olmadığını belirtir. Sonuç itibarıyla bu izinsiz hareketinin ne kadar olumlu sonuçlar verdiğini izah eder. Her yerden anlık canlı görüntü alabilmenin yanı sıra, hava durumu, trafik ve yüz tanıma gibi birçok özelliği bir araya getirerek veri toplama ve depolama özelliğinin olduğunu belirtir. Herkesin etkilendiği sunum ayakta alkışlanırken Bailey- *bilmek iyidir ama her şeyi bilmek daha iyidir* der ve sinevizyon ekranında her yeri gör ibaresi yazmaktadır.



Görsel 5: Kamera tanıtımının ardından farklı mekânları gösteren imajlar, bir araya getirilmiş bir şekilde sunum ekranına yansır ve her yeri gör ifadesi bu imajların üzerine eklenir. Bu söylem her yerin izlendiğini tekinsiz bir şekilde değil aksine tekin ve esenlikli bir şekilde ve ortamda izleyiciye aktarmaktadır. Bu noktada dijital iletişim teknolojilerinin sahip olduğu özellikler ile ortaya çıkan aşırı gözetimin olumlandığını ve bu gözetime rıza gösterildiğini söylemek mümkündür.

Bu sunum sahnesi, doğrudan Bentham'ın Panoptikon kuramını hatırlatsa da aslında çok daha gelişmiş bir versiyonunu içermektedir. Bentham (2013, s. 259) mahkûmları daha az maliyetle ve daha etkili bir şekilde izleyebilmek için geliştirdiği Panoptikon modelini fabrika, hastane ve okul gibi toplumun diğer kurumlarına dâhil edilmesini istiyordu. Böylelikle suç oranları azalacak, eğitim ve üretim kapasitesi artacak, kısacası toplumsal verimlilik artacaktı. Filmdeyse Foucault'un bir sonraki adıma taşıdığı şekliyle gündelik hayatı ve tüm toplumu kapsayacak kapsamda, hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde ve sürekli olarak bir gözetim durumu söz konusudur (Foucault, 2020, s. 237). Meydanlar, boş sahiller, caddeler, evler ve akla gelebilecek her alan bu küçük kameralar dolayısıyla izlenilecek ve ilgili veriler depolanacaktır. Aynı sahnede diktatörlere ve teröristlere meydan okunurken; aktivistlerin işlerinin kolaylaşacağına, insan, çevre ve hayvan haklarının daha kolay bir biçimde korunacağına yönelik söylemler topluma aktarılmaktadır. Dolayısıyla bu teknolojiye olan ihtiyacımız vurgulanırken, memnuniyet ve rıza duygusu canlandırılmaktadır.

Aslında ilk andan itibaren böylesi bir teknolojinin rahatsız edecek kadar kuşatıcı olacağı, mahremiyet sınırlarını zorlayacağı ve hatta ortadan kaldıracağı aşikârdır. Ancak Giddens'in da (2019, s. 40) belirttiği gibi, insanlar kendileri üzerinde etkili olacak olan modern soyut sistemlerine güvenmese de bu duyguyu faydacı kabul refleksiyle kolayca aşabilmektedir. Bauman (2013, s. 19) ise, gözetimin sonuçlarından biri olarak *kayıtsızlaştırma* kavramını öne sürmektedir. Düşünür, DNA ve biyometri gibi bedensel verilerin işlenerek kişinin bir veriye dönüştürülmesi ve bu verilerin kişinin gerçek kimliğinden daha güvenilir hale gelmesini de bir tür kayıtsızlaşma olarak görür.

Biometrik takip ilk anda akla gelmeyecek çok geniş bir yelpazeyi içerir ve bu sektör hala geliştirilmeye devam edilmektedir. Nayar, (2015, s. 43) biyometrinin şu anda parmak izi, ultrason, iris taramaları, el geometrisi, yüz tanıma, kulak şekli, imza dinamikleri, ses tanıma, bilgisayar tuş vuruş dinamikleri, cilt desenleri ve gıda dinamiklerini içerdiğini belirtmektedir. Filmde çalışanlar teknoloji raflarında yer bulacak olan gözetim teknolojisine hiçbir sorun çıkarmadan uyum sağlamaktadır. Örneğin filmin başkahramanı Mae'nin (Emma Watson) sağlık bilgileri, medikal sisteme girilir. Koluna takılan bileklik marifetiyle adım hızı, kolesterol, tansiyon, uykusuzluk ve benzeri sağlık bilgileri Circle şirketinin veri tabanına anlık olarak sürekli bir şekilde kaydedilir. Ancak Mae bu durumu sağlık sigortası kapsamında olmasından dolayı iyi bir şey olarak görür, sorgulamadan ve kayıtsız bir şekilde kabul eder.

Bunun dışında akla gelebilecek her alanda gözetim yapan ve veri toplayan Circle, ürettiği biyometri teknolojisiyle çocukları da gözetleyebilmektedir. Buna göre, çocukların kemiklerine yerleştirilen bir çip sayesinde, eğer bir çocuk doksan saniye boyunca olması gerektiği yerde değilse sistem onu gözetlemeye başlamaktadır. Filmde, takip sistemi için çocuk vücuduna çip yerleştirilmesi fikri her ne kadar insanlık dışı gibi görünse de yöntem çocuk kaçırma, tecavüz ve cinayetlerin %99 oranında azalmasını sağladığı için kolaylıkla kabul edilmektedir. Bu örnekler Foucault'un (2019, s. 27) "*iktidarın bireylerin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına kadar sindiği kılcal bir gözetim ile var olmaktadır*" ifadesiyle örtüşmektedir.

Circle şirketi, ürettiği teknolojileri açıklık ya da şeffaflık ilkesi olarak sunarken, siyasi iktidarın kapalı kapılar ardındaki yolsuzluk olaylarını, usulsüzlüklerini ve ahlaki olmayan

tutumlarını bu teknoloji sayesinde yapamayacaklarını iddia ederek teknolojisini siyasi kurumlara baskı unsuru olarak takdim eder. Bununla birlikte, bölgesel bir milletvekili şirketin teknolojisini kullanarak bütün çalışmalarının, toplantılarının, telefon görüşmelerinin ve maillerinin erişime açık olacağını ilan eder. Circle, şeffaflık adına ürettiği *gerçeksen* teknolojisini tam demokrasinin garantörü olarak siyasilerin ve toplumun hayatına sokmaya başarır. Bu şekilde iktidarın ve siyasetçilerin de gözetlenmesini sağlar. Filmin bu kısmında Bauman'ın (2013, s. 36) "*çağdaş gözetim, karşıtları bir amaç için birleştirir, onları bir şekilde ikna eder*" ifadesi akıllara gelmektedir.

Aslında şirketin gözetim teknolojisiyle ürettiği ve edindiği şey güçtür. Bu konuda bir atıf da Foucault'ın (2019, s. 176) iktidar ilişkileri aslında güç ilişkileridir ve her zaman tersine dönebilir diye belirttiği önerme için yapılabilir. Filmin bu bölümünde, aslında iktidarın emrinde olması beklenen gözetim mekanizması, siyasal iktidarın kendisine bir tehdit unsuru olarak döner. Artık siyasal iktidarın egemenliği farklı bir gücün etkisi altına girmek üzeredir. Foucault'a göre (2019, s. 40), bilgi olmadan iktidar sürdürülemez ve bilginin iktidar doğurması olanaksızdır. Bu bağlamda sahne, Foucault'un görenden ziyade görünmeden gören diye belirttiği gözetim ve iktidar ilişkisi vurgusunu akla getirmektedir. Bilgiyi üreten ve tekrar tekrar kullanmak üzere depolayan Circle, görünmeden gören pozisyonuna geçerek iktidarını oluşturmaktadır.

Circle şirketinin teknolojik devrimleri, toplumun her kesimini izlemeye alırken *Mae*, bu durumda biraz aşırılık olduğunu fark eder ve meseleyi araştırmaya başlar. Bu kadar bilginin metro tüneli büyüklüğünde bir alanda depolanacağını öğrendiğinde şirketin herkesin bilgisini depolayıp, izleyip, işleyebileceğini ve yayınlatabileceğini ve bunun

nasıl bir tehlike olabileceğini anlar. Böylesi bir gözetim, gözetleyen yapı için kesinlikle bir güç anlamına gelmektedir. Bu güç insanlar üzerinde siyasi tercihlerinden, tüketim biçimlerine ve dolayısıyla yaşam tarzlarına kadar etkileyici ve belirleyici olabilecektir. *Mae* bunları fark edip aydınlanma yaşarken, başına gelen ölüm tehlikesinden Circle şirketinin ürettiği *değişimi gör* kameraları sayesinde kurtulur. Şirket yöneticisi Bailey ile konuyla ilgili yaptığı görüşmede izlenmenin kötü bir şey olamadığına, hatta gerekli olduğuna, sır saklamanın yalan söylemek olduğuna ve Bentham'ın panoptikonunda olduğu gibi insanların izlendiklerinde daha iyi davranışlarda bulunduğuna ikna olur ve tamamen şeffaf olmaya karar verir. Bu sayede tüm günü, görüşmeleri, çalışmaları ve hareketleri sisteme bağlı olan herkes tarafından kendi rızasıyla izlenebilecektir. Dünyanın değişik yerlerinden milyonlarca takipçi artık *Mae* ile kontak halindedir.

Bu arada film ilerledikçe, Circle teknolojisi o kadar büyür ki, her işin tek bir kanaldan yapılabileceği bir sistem haline gelir. Artık vatandaşlar vergilerini, cezalarını ve diğer ödemelerini buradan yapabilecekleri gibi oy verme işlemlerini de buradan yapabileceklerdir. Bu sayede şirketin devlete değil, devletin şirkete ihtiyacı vardır. Artık siyasal iktidar gücü el değiştirmek üzeredir. Bu bir anlamda Circle teknolojisinin egemenliğinin ilanı ve zaferi olarak görülebilir.

Film, genel anlamıyla panoptikonun tüm versiyonlarını sanki Bentham, Foucault ve Giddens gibi düşünürlerin sözleriyle senaryoya dökmüş gibidir. Kurgusuna eklediği tüm metonim ve metaforlarla birlikte toplum için bir yandan özgürlük vadederken diğer yandan bir o kadar da tutsaklık sunmaktadır. Circle, çalışanlarına ve müşterilerine karşı saf bir ilişki vaat etmektedir. Ancak bu saf ilişki kapitalist bir sistemin maskesi durumundadır. Giddens (2019, s. 18), saf ilişkiyi yorumlarken dışsal kriterlerin ortadan kalktığını

ve güven duygusunun kişinin kendisini karşılıklı olarak açmasıyla mümkün olabildiğini belirtir. Yani burada artık akrabalık bağı ya da geleneksel değerler aranmaz. Bu güven üzerinden bağlılık oluşur ve mahremiyetin bu sürecin tamamlayıcı parçası olduğunu vurgular. İşte Circle aslında birey, toplum ve iktidar nezdinde muhatap olduğu her yapıya böylesi bir ilişki üzerinden yaklaşmakta ve en mahrem bilgileri bu süreç sayesinde toplayabilmektedir.

Filmde görüldüğü üzere, sade bir hayatı tercih edip teknolojiye fazla bulaşmayan, geleneksel ve muhafazakâr kitlelerin direnç noktaları tam olarak kırılamamaktadır. Çünkü bu kişiler teknolojik ve iletişimsel uyumluluktan yoksun durumdadır. *Mae'nin* kasabada yaşayan annesi, babası ve arkadaşı gibi hayatı daha gerçekçi, doğrudan ve hissederek yaşamayı seçenler, Circle için henüz potaya dâhil edilememiş ancak en azından gözetim altında tutulması gereken potansiyel veri durumundadır.

The Circle, her ne kadar teknofobik-distopik öğeler barındırsa da günümüz toplumlarının egemen güçlerin elindeki teknolojik gözetimi karşısında nasıl bir konumda yer aldığına dair veriler sunmaktadır. Eski zamanlardan itibaren tarım toplumu, sanayi toplumu, modern toplum, bilgi toplumu ve gözetim toplumu dönüşümünde gözetim unsurunun nasıl bir güce ulaştığını ve toplumlar üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu gösteren düşündürücü unsurları içermektedir.

Sonuç

Toplumların belirli bir düzen ve disiplin içinde yaşamaları tarih boyunca tüm iktidarlara ilgilendiren bir konu olagelmıştır. Gözetim pratiği, bu sorunu çözmek için kullanılan ilk refleks olmuştur denilebilir. Gözetim, her şeyden önce bir denetim mekanizması işlevi görmüştür. Krallık ve

monarşi dönemlerinde toplumlar üzerindeki gözetim pratiği kısıtlı olmakla beraber yine de otoritenin hâkimiyetini ve gücünü kitleler üzerinde göstermeye yaramaktaydı. Bununla birlikte kontrol edilemeyen, disiplin altına alınamayan bireylere bu gözetim sonucunda ölüm, işkence ve sürgün gibi değişik cezalar uygulanarak toplumun kalan kısmı hizaya çekilmeye çalışılıyordu. Kral önünde, meydanlarda türlü işkenceler sonucunda gerçekleştirilen ölüm cezalarıyla halka korku verilen klasik dönem, orta çağ sonrasında işe yaramaz olmuş, yeni yönetim ve yeni toplum yapısına doğru evrilmiştir. Modern zamanlarla birlikte gelen ulus-devlet anlayışı, endüstriyalizm ve kapitalizm gibi unsurlar, modern toplumları ortaya çıkarmıştır. Artık ceza ve hapishane gibi kurumlar daha insani hale getirilmiştir.

Yapılan çalışmayla görülmüştür ki süreç içerisinde gözetim, etkinliğini yitirmemiş aksine daha da çok artırarak var olmuştur. Gözetimin aşamaları egemen kesim ya da iktidarların fiziki takibiyle başlarken, teknolojiye paralel olarak telefon, tele kulak, gizli kamera ve son dönemde uydu ve dijital tekniklerin gelişmesiyle dijital takibe dönüşmüştür. Her dönem gözetim teknolojisi daha da küçülmüş, teknikler daha da gelişmiştir. Özellikle iletişim, enformasyon ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle gözetim, daha mümkün ve daha da normal hale gelmiştir. Bilgisayar tabanlı veri sistemleri günlük hayatı hızla kolaylaştırırken, diğer yandan haberleşme, yazışma ve görüşme kanalları çoğalmıştır. Tek bir cihaz aynı anda birçok işi yaparken, yapılan tüm işlemlerin takibi için sisteme onay vermektedir.

Konuyla ilgili çalışmalar yapan toplum bilimciler gözetimin varlığı, sınırları ve etkileri konusunu sürekli gündemde tutmuşlardır. Marx, fabrikalarda ve atölyelerde işçilerin gözetilmesinin üretime katkı olacağını savunurken, bunu sadece fabrika ve atölyelerle sınırlamıştır. Bentham'ın temelde

mahkûmların izlenmesi için ortaya çıkardığı panoptik gözetim modeli, zaman içinde toplumun geneline uygulanmaya başlamıştır. Foucault ise bu gözetim durumunu genel olarak toplumun kısıtlı bir alanda kendini özgür sanması ve iktidarların kuklası haline gelmesi olarak yorumlamaktadır.

Sosyal medya mecralarının artmasıyla tüketim kültürü değişime uğramış, ifşa ve gözetim tüketimin bir parçası haline gelmiştir. Artık toplumlar tüm bireyleriyle birlikte veri tabanlarında birer kod haline gelirken, sistem tarafından gözetimi ve takibi kolaylaşmıştır. Elde edilen tüm veriler işlenmek üzere sınıflandırılıp depolanabilmektedir. Tarih boyunca hiçbir iktidarın yaşayamadığı bu avantajlı durumu çağımızdaki iktidarlar yaşamaktadır. Bu avantaj hem tüm toplumun izlenebilmesi hem de aynı toplumun buna doğal bir rıza göstermesi durumudur.

Konuya örnek olan *The Circle* filmi, gözetim meselesini tüm yönleriyle ele alırken, gözetim toplumunun neden ve nasıl oluşturulmaya çalışıldığına dair cevaplar üretmektedir. Film, sistemin tüm insanları nasıl birer veri haline getirdiğini ve kontrol ettiğini ortaya koyarken; diğer yandan da güç, para ve iktidar denkleminde gözetimin rolünü tartışmaya açmaktadır. Bununla birlikte aşırı gözetim; terör, can, mal ve sağlık endişesi gibi korkuların yanı sıra özel ve kamusal hayatı kolaylaştıran işlevsel birtakım unsurlarla ilişkilendirilerek ortaya konulmaktadır. Böylece bu olumlama üzerinden toplumsal rızanın nasıl oluşturulduğu sorusu cevaplanmaktadır. Faydalarının yanında gözetim unsurunun, mahremiyeti sınırsız bir şekilde ihlal edebilmesi, insan davranışlarını, alışkanlıklarını ve fikirlerini değişime ve dönüşüme uğratabilmesi gibi olumsuz yönleri de gösterilmektedir. Son olarak filmde, gözetim pratiğinin teknolojiyle birleştiğinde nasıl bir güç olabildiği; yalnızca birey ve toplum için değil, mevcut siyasal yapı ve iktidar için dahi

nasıl tehdit olabildiği üzerine açıklayıcı ve düşündürücü sahneler yer verilmiştir.

The Circle filmi, gözetim unsuru bağlamında bir karşı ütopya filmi gibi görünse de aslında yaşadığımız çağı ve toplumları gözetim teması altında konu edinen ana akım bir filmidir. Araştırma nesnesi konumundaki film, gözetim teknolojisinin olumlu ve olumsuz yönlerini birlikte sunmuş; ama suistimale açık olduğunu da özellikle vurgulamıştır. Teknolojik tabanlı ileri gözetimin pratik faydaları sayesinde toplumsal rızanın oluşturulduğunu, kişisel alanların ve mahremiyetlerin ise bu uğurda feda edildiğini ortaya koymaktadır. Egemen yapıların, iletişim ve enformasyon teknolojileriyle ilişkilendirilmiş olan gözetimle, güçlerini nasıl pekiştirdiklerini perdeye aktaran *The Circle* filmi gözetim unsurunu, çalışmada altı çizilen olumlu ve olumsuz tüm yönleriyle ele alan önemli ve farklı örneklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Kaynakça

- Akay, A. (1995). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Arık, E. (2018) *Dijital Mahremiyet-Yeni Medya ve Gözetim Toplumu*. Konya: Literatürk Yayınları.
- Aust, S. & Amman, T. (2018). *Dijital Diktatörlük*. Ankara: Hece Yayınları
- Avcı, N. (2019) *Enformatik Cehalet*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Baudrillard, J. (2002) *Tüketim Toplumu*. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman, Z. & Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözetim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013) *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (2013). *İdeolojinin Sonu: Elleriindeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*. Ankara: Sentez.
- Canalp, A. (2018). *Tez: Michel Foucault'nun Panoptikon Kuramı Bağlamında Sanat ve İktidar*. İstanbul: Işık Üniversitesi.

- Çakır, M. (2015). *İnternette Gösteri ve Gözetim: Eleştirel Bir Okuma*. Ankara: Ütopya.
- Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Diken, B. & Carsten B. L. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dolgun, U. (2004). Gözetim Toplumunun Yükselişi: Enformasyon Toplumundan Gözetim Topluma. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, s. 54-71.
- Dolgun, U. (2015). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Foucault, M. (2020). *Büyük Kapatılma*. (F. K. Işık Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.), Ankara: İmge Kitapevi.
- Foucault, M. (2019). *İktidarın Gözü*. (Işık Ergüden, Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuchs, C. (2015). Surveillance and Critical Theory. *Media and Communication*. Volume 3, s. 6-9.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (1996). *Sosyolojinin Savunusu, Makaleler, Yorumlar, Yanıtlar*. (İbrahim Kaya, Çev.), Ankara: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2005) *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi
- Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*, (Ümit Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Güçüyener, M. (2011). *Panoptik Gözetimden Synoptisizme Gözetim Toplumu*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kalın, İ. (2018). *Ben, Öteki ve Ötesi*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Kumar, K. (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya*, (Ali Galip, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (D. K. Osman Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Okmeydan, S. B. (2017). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: 'Panoptikon'dan 'Sinoptikon' ve 'Omniptikon'a. *AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi*, s. 45-69.
- Nayar, P. K. (2015). *Citizenship and Identity in the Age of Surveillance*. Delhi : Cambridge University Press.
- Pansoldt, J. (Yöneten). (2017). *The Circle* [Sinema Filmi]. ABD: STX Entertainment.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara: De Ki.
- Sarup, M. (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Ark Yayınevi.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitapevi.
- Şentürk, R. (2007). *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul: İz Yayıncılık
- Tom, G., (2001). *Jeremy Bentham On Utilitarianism and Gvernment*, Wordsworth Classics of World Literature, Hertfordshire, London.
- Türk Dil Kurumu*. (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Weber, M. (2021). *Sosyoloji Yazıları*. (Taha Parla, Çev.). İstanbul
- Yılmaz, M. (2009). Enformasyon ve Bilgi Kavramları Bağlamında Enformasyon Yönetimi ve Bilgi Yönetimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*(49), s. 95-118.

BÖLÜM 4

**KENTLEŞMENİN İNGİLİZ
YENİ DALGA SİNEMASI'NA YANSIMASI**

Esra Kandemir⁴

Giriş

Kent ve sinema ilişkisi birkaç bağlamda sosyal bilimler çalışmalarının odağında olmuştur. Sinema salonlarında film izleme deneyiminin kente özgü bir eylem olmasının yanı sıra yönetmenlerin kent hayatına ilişkin hikâyeleri konu edinmeleri bu iki olgunun pek çok çalışmada birbirine yakınlaşmasına olanak sağlamıştır. Sinemadan önce var olan kent çalışmaları Marx'a ve Engels'e kadar uzansa da bu çalışmalar kapsamlı ve sistematik değildir. Kentin bilimsel bir nesne olarak ele alınması 1915'li yıllarda Chicago Okulu'nun çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Robert E. Park, Ernest Burgess ve Louis Wirth gibi isimler kent sosyolojisindeki araştırmaların ve teorilerin temellerini atarak alana katkı sağlamışlardır. Chicago Okulu üyeleri geliştirdikleri ekolojik kent kuramıyla kenti canlı bir organizma olarak değerlendirmiş, bu organizmanın oluşum ve gelişim süreçlerini mekân ve kültür bağlamında analiz etmişlerdir. 1960'larda dünyada yaşanan büyük toplumsal hareketle birlikte çağdaş/yeni kent kuramları doğmuş, kent sosyolojisinin yönü ekonomi politişe kaymıştır. Henry Lefebvre, Manuel Castells ve David

4 Esra Kandemir, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-4181-2000.

Harvey'in temsilcisi olduğu bu yaklaşım sanayi devrimini sonrası kent yaşamını yorumlama şeklinde gelişim göstermiştir. Sanayi Devrimi'ne kadar dünyada görülmemiş büyük göç hareketinin sonucu olarak sanayi kentlerinin oluşturduğu yeni yaşam şekilleri ve önemli toplumsal değişimlerin tamamının yaşandığı mekân olarak modern zaman kentleri, sağladığı imkânlar kadar zorluklarla da sosyologların araştırma nesnesidir.

19. ve 20. yüzyılda gitgide büyüyen kentler, sosyologlar kadar sanatçılarında odağındadır. Onlar için kentler, eski çağlarda da var olan yazılı ve resim kültürüyle birlikte kitlesel-görsel sanatların en önemli üretim alanları olmuştur. Sanatçılar kent ile sadece mekân bağlamında ilgilenmemiş onu modern yaşam tarzının uygulama alanı olarak değerlendirmiş ve bu uygulamanın öznesi olarak da modern insana odaklanmıştır. Öztürk'e göre (2014, s. 70-71), "modern insan için kent, yalnızca içinde yaşanıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkartır. Görsel bir karşılaşma ve deneyim yeridir. Modern kent yaşamı karşılaşma ve temaslarla yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır. Modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesidir"

Sinema sanatında bu eğilim, kameralarını modern zamanların dramına çevirmek isteyen yönetmenlerin kentleri doğal bir plato olarak kullanmalarıyla kendini göstermiştir. Fabrikaların etrafında kurulan şehirler ve burada oluşan yeni yaşantılar film konularını ve ifade biçimlerini yadsınamaz şekilde etkilemiştir. Film teknolojisindeki gelişmeler ekonomik açıdan ve uygulama bakımından stüdyonun sınırlarından çıkılmasına, canlı sahnelerin ve hikâyelerin fotoğraflanmasına imkân sağlamıştır. Orijinal aktör ve orijinal sahne, çağdaş dünyanın yorumlanması söz konusu olduğunda stüdyo filmlerine kıyasla daha iyi örneklerdir (Williams, 1980, s.

17). Fakat İngiliz Film Sansür Kurulu (BBFC), sosyal ya da siyasi meselelerin işlenmesine sınırlılıklar getirmiş geniş kapsamlı kurallar koymuştur. Savaş yıllarına kadar Sansür Kurulu bu tutumunu kararlı şekilde sürdürürken, 1937 yılında BBFC Başkanı Lord Tyrrell Londra'da toplumsal meselelerin hiçbir filmde gösterilmediğini memnuniyetle ilan edecektir (Pronay, 1982, s. 122). Bu tür sansürler filmlerin bir süre daha stüdyoda üretilmesine neden olsa da 1940'lı yılların sonlarında Avrupa'daki gençlik hareketlerinin etkisiyle devrimci sinemacılar ekiplerini stüdyo dışına çıkarmayı başarmışlardır. Paris'te Fransız Yeni Dalga, İtalya'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İngiltere'de İngiliz Yeni Dalga sinemasının yönetmenleri, Shalley'in "cehennem, Londra'yı andıran bir kenttir; dumanlı ve çok kalabalık bir kent" dediği, Balzac'ın ironik bir söylemle " Paris, içinde değişik sosyal avların sağladığı ürünle yaşayan yirmi çeşit vahşi halkın kaynaştığı bir Yeni Dünya ormanı gibidir..." şeklinde ifade ettiği buhranlı hayatların yaşandığı mekânların anlatıcıları olmuşlardır (Öztürk M. , 2014, s. 68).

İngiliz Yeni Dalga yönetmenleri sanayileşmeyle beraber kentleşmenin ilk etkilerini deneyimleyenlerdir. Film tekniği bakımından Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile farklı olmasalar da tematik eğilimiyle İngiliz sinemasında önemli bir yere sahiptir (Bayraktar N. , 2018, s. 94). Akımın yönetmenlerinin odak noktaları işçi sınıfının kentlerdeki artışı ve oluşan yeni yaşam biçimleridir. Bu bağlamda 1960'lı yıllarda sosyologların bakışlarını yönelttiği alan ile sinemacıların bakış açıları aynıdır. Her ikisi de kentsel yaşamı ve toplumsal hareketliliği ekonomi politik ve mekânın psikolojik etkileri bağlamında değerlendirmiştir. Bu bakımdan İngiliz Yeni Dalga Sineması'nı, anlatılan konular itibarıyla kent sosyolojisi kuramlarının estetize edilmiş biçimleri olarak görmek mümkündür. Örneğin Lindsay Anderson kamerasını Londra'nın kuzeyine kurulmuş pazara

yönelterek çektiği *Noel Harici Her Gün (Every Day Except Christmas, 1957)* filmiyle Marx'ın ve Engels'in "kent, kapitalizmin üretim ve sosyal eşitsizliklerin uygulama alanıdır" şeklinde ifade ettikleri teorilerini görsel olarak sunmuştur. Aynı şekilde Simmel'in kendine yabancılaşan, ilişkilerini çıkar ve faydacılık üzerine sürdüren kent insanı tasviri Jack Clayton'un *Tepedeki Oda (Room At The Top-1959)* filminin kahramanı Joe' nin karakterinde hayat bulmuştur.

Çalışmamızda kent sosyolojisi ve sinema arasında kurulan bağlantı, sanayileşmenin ilk etkilerinin görüldüğü yer olması bakımından İngiltere'de doğan İngiliz Yeni Dalga Sineması ile sınırlandırılmıştır. İngiliz Yeni Dalga filmleri 1959-1963 yılları arasında yapılmış yaklaşık on filminden oluşur. *Tepedeki Oda (Jack Clayton-1959)*, *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı (Tony Richardson-1962)*, *Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı (Karel Reisz-1960)*, *Noel Harici Her Gün (Lindsay Anderson-1957)* ve *Balın Tadı (Tony Richardson-1961)* filmleri tematik olarak kuramlarla bağlantı kurulabileceğinden örneklem olarak tercih edilmiştir. Akıma ait, *L Şeklinde Oda (Bryan Forbe- 1962)*, *Billy Liar (John Schlrsinger-1959)* ve *Bir Tür Aşk (John Schlesinger 1962)*, *Sporcu Hayatı Lindsay Anderson-1963)*, *Öfkeyle Bak Geçmişe (Tony Richardson 1959)* filmleri çalışma kapsamında ele alınmamıştır. Sinema sosyolojisi bağlamında ele alınan çalışmanın amacı, kent sosyoloji kuramlarının sinemayla olan ilişkisini kent hayatını konu alan İngiliz Yeni Dalga Sineması'na ait örneklerle açığa çıkarmaktır. Yorumlar, nitel araştırma yöntemlerinden olan sosyolojik film eleştirisi tekniği ile yapılmıştır.

1-Kentin Tanımı ve İlk Kentler

Kentlerin kökenine ve gelişimine ilişkin araştırmalar, geçmişten bugüne tüm aşamaları ile kentin oluşum sürecini anlamayı amaçlamaktadır. Geçmişe ilişkin bulgular, içinde

bulunduğumuz kent yaşamının da gelişim aşamalarını öğrenmeyi kolaylaştıracaktır. Hussain'a ve Imitiyaz'a (2018, s. 23514) göre en az beş yüz bin hatta bir milyon yıl boyunca insanların sabit bir yerleşim yerleri yoktur. Bununla beraber eski Taş Devri insanların sürekli yer değiştirdiklerini söylemek de mümkün değildir. Çünkü göçebelik, hayvanların evcilleştirilmesi ve geniş otlaklara ihtiyaç duyulana kadar gelişmemiştir. Nüfus arttıkça daha fazla yiyeceğe ihtiyaç hissedilmiş ve yeni yerleşim yerleri keşfedilmiştir. Neolitik dönemden sonra insanoğlunun gelişimi hız kazanmış, yeni teknolojik gelişmeler hayvancılık ve tarım gibi gelişimleri sağladığından sabit yerleşim olanağını da arttırmıştır.

Kentlerin Neolitik çağlara kadar uzanan hikâyesiyle pek çok disiplinin çalışma alanını oluşturan temel sosyoloji olgularından biri olduğu bir gerçektir. Fakat farklı disiplinlerin ortak nesnesi olması üzerinde anlaşılmış bir tanımın varlığını da güçleştirmektedir. Her disiplin kendi ilgilendiği konuları tanımın gerekli unsurları olarak sıralayabilir. *Tarih Boyunca Kent* kitabında Mumford (1961, s. 3) kentin tarihi değişimini de kapsayan bir bakış açısıyla, kentin geçirdiği dönüşümleri, değişimleri çekirdek döneminden itibaren kenti kendine konu edinen tüm alanları da kapsayabilecek bir tanımın olmadığından bahseder.

Kenti bir sosyoloji kavramı olarak ele aldığımız bu çalışmada kent sosyolojisinin kent tanımları çalışmamız için yeterli olacaktır. Fakat bu tanımlarda bile düşünürlerin kenti ele alış biçimlerine göre kenti kent yapan olguların farklılığı dikkat çekmektedir. Sjoberg (Pekdemir, 2019, s. 4) kenti 'toplum' ile birlikte tanımlamaktadır. Kentin oluşabilmesi için heterojen, teknolojik ve ekolojik bir yapıya ihtiyaç olduğunu söyler. Toplumlara bu özellikler bağlamında ele alarak sanayileşmiş toplum, feodal toplum ve ilkel toplum olarak ayırır. Kentin ise sadece feodal ve sanayileşmiş

toplumlarda olabileceğini ifade eder. Benzer şekilde Kıray (1998, s. 17) kenti “*tarımsal olmayan üretimin yapıldığı ve daha önemlisi hem tarımsal hem de tarım dışı üretimin dağıtımının kontrol fonksiyonlarının toplandığı, belirli teknolojik gelişme seviyelerine göre büyüklük, heterojenlik ve bütünlüşme düzeylerine varmış yerleşme biçimi*” olarak tanımlar. Sencer’e göre (Sencer, 1979, s. 7), “kent; karmaşık, ayrı cinsten farklılaşmış ve örgütlü bir toplumsal bütünlüşe sahip, yoğun nüfuslu bir yerleşmedir”. Keleş’in (Keleş, 1998, s. 75) tanımı ise sosyal yapıyı önceleyerek en genel anlamı oluşturur. Bu tanıma göre, “*sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun, yerleşme, barınma, gidiş geliş, dinlenme, elenme gibi gereksinimlerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşlarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi*” olarak ifade edilir.

Tarihten buyana kent olgusu değişik şekillerde var olmuş bazen toplumsal etkinin bir sonucu olarak şekillenmiş bazen de toplumsal kırılmaların ve oluşumların zemini hazırlamıştır. Tüm bu etkenler düşünüldüğünde, bazı tanımlarda nüfus büyüklüğü bazılarında ekonomik ve toplum bilimsel tarafı bazılarında ise yönetsel özellikleri dikkate alınarak yapılan pek çok yorumdan da bahsedilebilir. Bu yorumların hepsinin bu geniş toplumsal yapının bir kısmını açıkladığı doğrudur. Dinamik yapısıyla sürekli değişen kent, insanlık tarihindeki değişimleri anlamamız bakımından da önemlidir. Fakat bu yapılanmanın çok uzun zaman öncesine dayanması kent oluşumundaki sebeplere ulaşmayı zorlaştırmaktadır.

Çoğu yazılı dönem öncesine ait kentsel yaşama ait bilgilere arkeolojik kazılarla ulaşılmaktadır. Bu bilgilerin eksik ya da kayıp olması kazıda elde edilen bilgileri yoruma açık hale getirmektedir ve ilk dönem kentsel yaşama ancak

varsayımlarla yaklaşılmaktadır. Bu da demek oluyor ki, kentin oluşumuna ait teoriler bu yorumların çokluğu kadar farklılık göstermektedir. Kentin oluşumuyla ilgili ilk teori artı ürün teorisidir. Bookchin'e (1999, s. 45) göre tarım ürünlerindeki teknolojik gelişim ürünlerin fazla üretilmesine neden olmuştur. Neolitik çağa tekabül eden bu dönem öncesinde insanlar kendileri tüketecek kadar mahsul elde ediyorlar ve kendi yaşamlarını bu şekilde sürdürüyorlardı. Tarım faaliyetlerinin gelişmesi ürün fazlalığına, fazla olan bu ürünlerin de uzak bölgelere pazarlanmasına neden olmuştur. Tarım ürünleri üzerinden bir pazarın oluşumu insanların bir arada yaşamasını gerekli kılmıştır.

Bir diğer teori ise, kentlerin askeri örgütlenme sebebi ile oluşmasıdır. Begel (Şahinoğlu, 2017, s. 13) kentlerin mental çağda askeri silahların gelişmesiyle oluştuğundan bahseder. Güçlü silahlara sahip olan topluluklar bu silahlara sahip olmayan toplulukları hâkimiyeti altına almış ve hâkimiyetlerini devam ettirebilmek için etraflarında konuşlanmışlardır. Böylelikle çok sayıda insanın bir arada yaşadığı kentler yani yerleşim yerleri oluşmuştur. Bookchin'in (1999, s. 48-52) diğer bir teorisi ise kentin dini gerekçelerle ortaya çıkmış olabileceğidir. Çatalhöyük'teki kazı çalışmalarında kentin tapınakların etrafına kurulduğu bulgularından hareketle tapınmanın, ortak bir inanışa sahip olmanın bir arada yaşama ihtiyacını ortaya çıkardığından söz etmektedir. İnsanoğlunun farklı gelişim süreçlerinden geçtiği, her dönem farklı ihtiyaçlar sebebiyle toplumsal yapıyı şekillendirdiği düşünülürse tek bir etkenin kent oluşumuna neden olmayacağı açıktır. Bu bağlamda bu teorilerin hepsi kentsel yapılanmanın oluşumunda etken olduğu düşünülebilir.

Araştırmacıların kent hakkında farklı görüşe sahip oldukları diğer konu ise, kentsel örgütlenmenin tarihin hangi zamanlarına uzandığı konusudur. Bazı araştırmacılar yapılan

kazılarda ilk kentlerin M.Ö 3500’lü yıllarda Dicle ve Fırat nehirlerinin etrafında Mezopotamya bölgesinde, Pakistan’da İndus Nehri’nin çevresinde ve Mısır’da Nil Nehri’nin çevresinde oluştuğunu ifade eder (Giddens, 2012, s. 954). Aslanoglu (2000, s. 14) ilk yerleşim yerlerinin Mezopotamya’da M.Ö 3500, Mısır’da M.Ö 3000, Çin ve Hindistan’da M.Ö 2500’de ortaya çıkmaya başladığını söyler. İfade edilen bu bölgelerin tarıma elverişli olan nehirler etrafında olması tarımın kentin oluşumunda önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Tarım her ne kadar insanların bir arada yaşaması konusunda önemli bir etken olsa da yerleşik hayata geçen topluluklarda farklı meslek grupları da gelişim göstermiştir. İlk dönem kentleri olarak bilinen Antik Çağ ve Orta Çağ kentleri farklı sosyal katmanların görüldüğü kent sel yapılanmalardır.

2- Antik Çağ, Orta Çağ Kentleri ve Sanayi Devrimi Sonrası Kentleşme

Mısır, Mezopotamya, Çin, Hindistan, Antik Yunan Yarımadası, Ege ve Akdeniz kıyılarında oluşan ilk yerleşim yerleri Antik Çağ kentleri olarak bilinir. Keleş (1976, s. 32) göre, kentlerdeki nüfus yoğunluğu 1,5 milyon nüfusuyla Antik Roma kentindedir. Babil’in 350 bine, Syracuse’un ise 400 bine kadar ulaştığı sanılmaktadır. Antik kentler arasında sosyal yapılanma bakımından diğerlerinden farklı olan Antik Yunan kentleri batı kentlerinin gelişiminde önemli etkiye sahiptir. Antik Yunan kentlerine “*polis*” adı verilir, saldırılardan korunmak için kalelerle çevrili olan polislerin her biri özerk bir devlet olarak bilinirdi. Polislerde tapınaklar, pazarlar ve tiyatrolar bulunurdu. Kentte yaşayan halka *Civis* adı verilirdi (Rittersberger Tılıç, 2017, s. 3).

Antik Yunan kentlerinin insanlık medeniyeti için en önemli katkısı, ilk demokrasi örneğini uygulamalarıdır. Bu

bağlamda modern devletlerin ideolojik ve kuramsal kökenleri Antik Çağ devletlerine dayanmaktadır. Dinçkol (2017, s. 753-754) şu an demokrasi olarak ifade edilen yönetim şekline Eski Yunan'da *demos* denildiğini söylemektedir. Demokrasi halkın veya çokluğun egemenliği, gücü ve iktidarı elinde bulunduran halk anlamına gelmektedir. Fakat Antik Yunan'da gücü ve iktidarı elinde bulundurma yetkisi halkın tamamına verilmiyordu. Köleler, özgür ama siyasal özne olmayan metekler (yabancılar) ve yurttaş sayılmayan kadınlar *demos* hakkına sahip değillerdi.

Antik Yunan zamanla gücünü ve otoritesini kaybetmeye başlamıştır. Antik Yunan kentlerinin mirası olarak Akdeniz kıyısı boyunca uzanan küçük kentlerden oluşan Roma İmparatorluğu kurulmuştur. Roma imparatorluğunun kendine has bazı özellikleri vardır. Bu özellikler ilk çağlarda kent uygarlığının bir hayli yüksek seviyede olduğunun göstergesidir. Kurulan kentler dikdörtgen bir sınır içerisine çizilen birbirine paralel yol planları kentin mimari estetik yönünü sergiliyordu. Bu kentlerin en önemli özelliği bir meclisin mutlaka olmasıydı. Bunun yanı sıra hamamları, arenaları anıtsal yapıları kent yaşamına dair pek kamusal yapının varlığı biliniyordu. Uzun bir dönem gücünü koruyan Roma imparatorluğu kavimler göçü istilasıyla beraber önce Doğu ve Batı Roma olarak ikiye ayrılmış daha sonra ise tamamen dağılmıştır (Kaya, 2014, s. 30). Barbar kavimlerin Roma kent kültürünü yıkmasıyla daha çok toprağa dayalı üretimin gerçekleştiği feodal beylerin otoritesiyle varlığını sürdüren Orta Çağ kent yapılanmaları oluşmaya başlamıştır. Yıkılmış olan bir imparatorluğun kalıntılarından oluşan Orta Çağ kentleri çok biçimli yapısıyla dikkat çeker. Feodal yapının hâkim olduğu Orta Çağ kentleri Antik Yunan dönemine ait yapılanmadan çok uzaktaydı. Halkın ne kamu ne de özel hukuk açısından devlet yönetiminde herhangi bir etkisi yoktu.

Orta Çağ kentlerinde feodal yapı ekonomik faaliyetlerin yoğun olduğu bir sistem geliştirmiştir. Tacirler sınıfına önem verilmiş zanaat sınıfı biraz geride kalmıştır. Tarım ise, bu dönemde önemli bir ekonomik faaliyet olarak önemini sürdürmüştür. Pirenne (2014, s. 14), Orta Çağ kentlerinde ekonomik faaliyetin güçlü olmasının nedenini istilacıların Roma İmparatorluğu’nu yok etmek için değil nimetlerinden faydalanıp keyfini sürmek için istila ettiklerini söyler. Bu yüzden korudukları yıktıklarından daha fazladır ve özellikle Roma İmparatorluğu’nda Akdeniz kıyısında sürdürülen deniz ticareti bu dönemde de devam etmiştir. Felaketin, asayişsizliğin, sefaletin ve anarşinin yıktığı pek çok şey olmasına rağmen Roma kentlerinden geriye kalan bazı şeyler de muhafaza edilmiştir. Yine bu dönemde kilisenin önemi gittikçe artmıştır. İstilalar kilise yapısını değişikliğe uğratmamış yeni krallıklarda da yapılarını muhafaza etmişlerdi. Hatta bu dönemdeki kentlere “piskoposluk kenti” yani piskoposluğun merkezi adı verilmiştir. Aslanoğlu’na göre (2000, s. 34-35) Orta çağ kentlerinde sosyal yapıyı oluşturan en önemli kurumlar din, aile ve lonca örgütlenmeleridir. Kilisenin gücü bu yapılanmada en önemli etken olmakla beraber akrabalık ilişkileri ve meslek grupları arasındaki sıkı bağlar toplum yapısını belirleyen yapılardı. Lonca örgütlenmesinin üyesi olmak meslek seçiminde ve mesleği sürdürmenin önemli kriterlerindendi.

Ticari faaliyetlerin, haclı seferlerinin ve Doğu ve Batı toplumları arasındaki ilişkinin gelişmesi Batı kentlerinin tekrar eski canlılığına kavuşmasına neden olmuştur. Ayrıca ticaretin gelişmesi feodal yapının çözülmesine sebep olmakla beraber ticari kapitalizmin büyümesine yol açmıştır. Bu gelişim bugünkü kapitalist üretim şeklinin dolayısıyla kapitalist sistemin temelini atmıştır.

İnsanlık tarihinde Kavimler Göçü'nden sonra köklü değişimlerin yaşandığı başka bir tarihsel kırılma sanayi devrimidir. 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'de başlayan sanayileşme hareketi hızla tüm dünyaya yayılmış toplumsal yapıları değişime uğratmıştır. Sanayi öncesi topluluklarda üretim toprağa dayalıyken sanayi devrimi sonrası makineler üretimi devralmıştır. Üretimin çoğalması fabrikalarda istihdam ihtiyacını beraberinde getirmiş, gerekli makinelere sahip olmayan küçük üreticilerin şehirlere göçmesine neden olmuştur. Kırsal kesimden kentlere yoğun bir hareketlilik yaşanmış, doğal olmayan bir hızla yeni yerleşim yerleri inşa edilmeye başlanmıştır. Fishman (Şahinoğlu, 2017, s. 20) 19. yüzyılın sonunda Londra'nın nüfusunun 1 milyonu aştığını 1851'de ise 2,5 milyona ulaştığını belirtir. Bu rakamlar o zamana kadar dünyada görülen en büyük nüfusu ifade etmektedir.

Sajo'ya göre (2000, s. 77) şehirler, sanayileşmeden önce kültürel ve bölgesel özelliklerine göre ayrılırdı. Bu şehirler daha çok tarım, madencilik gibi birincil üretim kompleksleri üzerine inşa edilirdi. Sanayileşmeyle beraber kentleri ayıran özellikler metropollerde birleştirildi. Böylelikle hızla yapılan kent hayatı doğal gelişimin sınırlarını zorladığından hızla oluşan yeni yerleşim yerleriyle beraber konut sorununun da yaşanmasına neden oldu. Yoğun nüfusun ihtiyacını karşılamak için hızla yapılan konutlar kalitesizdi ve sağlıksız yaşam koşullarını beraberinde getirdi. Kentleşme, kent kavramından farklı olarak mevcut yerlere, doğal gelişim döngüleriyle oluşmuş kentlere eklenmeye çalışan yapıların ve mevcut kültüre eklenmeye çalışan daha doğrusu mecbur kalan kültürlerin oluşturduğu bir kavram olmuştur. Sanayileşme kentin sadece mekânsal değişimine neden olmamış aynı zamanda kültürel anlamda pek çok değişimi

tetiklemiştir. Kentlerde yeni sınıfsal farklılıkları ve bu farklılıklara özgü yaşam biçimleri şekillenmiştir.

3-Kent Sosyolojisi Kuramları

Sosyologlar, sanayileşmeyle beraber ortaya çıkan modern kentlerin hızla şekillenmesiyle insanlık tarihi için önemli olan bu değişimi konu alan çalışmalar yapmışlardır. Kent- sel tarihin incelenmesi sadece bireylerin incelenmesi anlamına gelmemektedir. Daha geniş tarihsel süreçlerin ve toplulukların incelenmesini gerekli kılmaktadır (Vries, 2007, s. 3). Mark Gottdiener ve Ray Hutchison (Gottdiener & Hutchison, 2011) bir çevresel oluşum olan kentin sınıf, cinsiyet, yaşam tarzı iktisat kültür, siyaset gibi faktörlerin sentezlenerek ele alınması gerektiğini önermiştir. Bu yüzden çalışmalar kent yaşamının ekonomik, politik, sosyolojik tüm yapılanmalarını, bu yapılanmaların insan yaşamına olan yansımalarını inceleyen çalışmalardır.

Kent kuramlarının ilk çalışmaları Marx ve Engels tarafından gerçekleştirilir. Bu çözümlerler sistematik şekilde olmasa da sonraki dönemlerde yapılacak eleştirel çalışmaların zeminini hazırlar. 20. yüzyılın başına gelindiğinde Chicago Okulu kenti nesnel bir araştırma nesnesi olarak ele alırken sonraki dönemlerde ise eleştirel diğer bir adıyla çağdaş/yeni kuramcılar kenti sermayenin mekânsallaşması olarak ele alırlar.

3.1. Klasik Kent Kuramları/Kavramsallaştırmaları

Klasik kent kuramcıları Marx, Engels, Weber, Durkheim, Simmel olarak bilinir. Güneş (2017, s. 29) bu kuramcılarının çalışmalarının iki açıdan önem arz ettiğinden bahseder. Birincisi, kent toplumsal çözümlerlerde önemli bir araçtır. Marx, Weber ve Durkheim için kent feodal üretim

tarzından kapitalist üretim tarzına geçişin ve de Batı Avrupa'nın geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde toplumu anlayanın tarihsel bir nesnesidir. Bu nesneyi incelerken asıl amaç kentin kuramını oluşturmak değil, kapitalizmin oluşturduğu toplumsal yapıyı ve ilişkileri çözümlenektir. İkincisi ise, bu çalışmalar kent sosyolojisinin gelişiminde doğrudan etkiye sahiptir. Durkheim'ın ve Simmel'in yaklaşımları Chicago Okulu'nun, Weber'in çalışmaları sosyal mekânsal sistem olarak kent yaklaşımı üzerine etkili olmuştur. Marx'ın ve Engel'in üretim ve kapitalizm arasında kurduğu ilişki ise yeni kent sosyolojisinin diğer bir deyişle eleştirel kent sosyolojisinin kuramsal tartışmalarını şekillendirmiştir.

Kent çalışmalarına kavramsal açıdan katkıda bulunan klasik sosyologlardan Durkheim, kenti toplumlarda faaliyet gösteren faktörlerin geniş şekilde analizini yaparak katkıda bulunmuştur. Durkheim bu analizlerinden hareketle kentleri ahlaki uyumun dağıldığı bir yer olarak tanımlamıştır. Ferdinand Tönnies (Waters, 2015) ise, sanayileşme sonrası endüstriyel toplumun ortaya çıkmasıyla beraber topluluk ve toplum kavramsallaştırmasıyla kent sosyolojisine katkıda bulunmuştur. Tönnies göre, sanayileşme öncesinde sosyal düzenlemeler aile tarafından belirlenirken sanayi sonrası dönemde yüz yüze iletişimin sosyal yaşamı belirlediği cemaatten/topluluktan, zayıf sosyal bağlarla karakterize edilen topluma geçilmiştir.

Marx'a göre kent bir araştırma nesnesi değildir; fakat kapitalist toplumun ortaya çıkışına kadar kırla karışıklık içinde olan bir mekândır. Kapitalist toplumun oluşumuyla beraber bu karışıklık form değiştirmiş kapitalist üretim ilişkilerinin çelişkilerine dönüşmüştür. Kent, kapitalist üretim ilişkilerinin şekillendirdiği işçi sınıfı ve burjuva sınıfı arasında gerçekleşen sınıf mücadelesinin alanıdır (Güneş, 2017, s. 30).

Saunders'e göre (2013, s. 25-27) Marx, kır kent karşıtlığını Antik kentlerdeki üretim şekillerinden sanayi devriminden sonra oluşan kentlerdeki endüstriyel üretim şekillerine uzanan bir analizle ele almıştır. Ona göre Antik dönem kentlerin, Orta Çağ kırım, modern dönem ise kırım kentleşmesinin tarihidir. Kentlerin varlığı belirli bir üretim şeklini benimsemiş olmakla doğrudan ilintiliydi. Örneğin, Roma antik bir kentti; fakat çoğu antik kentler gibi kapalı bir siyasal sistemi olduğu için kendine özgü bir üretim şekli geliştirememiş ve yok olmuştur. Feodal sistemin hâkim olduğu Orta Çağ'da ise Batı Avrupada tarıma dayalı bir üretim şeklinin olduğu ve kırım üstünlüğünün olduğu bir dönemdi. Sonraki dönem, kentlerin gelişimiyle tüccarların ekonomik faaliyetleri şekillendirdiği kır kent karşıtlığında kentin güçlenmeye başladığı ve kentte yeni meslek gruplarının oluşmaya başladığı döneme tekabül eder. Bu dönem aynı zamanda kapitalist dönemin temellerinin atıldığı zamanlardır. Üretim şekilleri kırlardan kentlere doğru evrilen bir gelişimle sanayi devrimi sonrası endüstriyel üretim şekliyle günümüzdeki son halini almıştır.

Engels ise, işçi sınıfının hayatını analiz ederken kent olgusuna değinmiştir. İlk kitabı *İngiltere'de Emekçi Sınıflarının Konumu* (Engels, 2013) eseri ve ikinci kitabı *Konut Sorunu* (Engels, 2013) eserleriyle kent sosyolojisine katkıda bulunmuştur. Bu kitaplarında Engels sanayi kentlerinin işçi sınıfına sunduğu yaşam şartlarını ve adaletsizliği ele alır. İngiltere'de bulunduğu dönemdeki analizlerini tüm açıklığıyla eserinde anlatır. Engels'e göre, işçi sınıfının sefalet ve yoksulluğunun nedeni kentler değil kapitalizmin bizzat kendisidir. Kapitalist sistem var olduğu sürece işçi sınıfının özellikle konut sorunu gibi sorunları çözülmez, hatta kapitalizm bir sorunu çözmeye çalışırsa başka bir yerden başka bir sorun tekrar ortaya çıkacaktır. Tüm sorunların kökten çözümü

kapitalist üretim şeklinin tamamen ortadan kalkmasıyla olacaktır. Marx için de Engels içinde sorun kentler değil kentleri şekillendiren kapitalist sistemdedir.

Weber (2000) *Şehir: Modern Kentin Oluşumu* isimli kitabında ideal kente dair düşüncelerine yer verir. Marx gibi kentin tarihsel sürecini üretim ve kapitalist ekseninde ele alır. Ona göre ideal kent Orta çağ kentlerine benzer şekilde olmalıdır. Kentlerin feodalizme karşı gücünün artması kentin düzeniyle alakalıdır. Tüccarların ve zanaatkârların varlığı, bireycilik anlayışı, kentleri ve dolayısıyla kent halkını güçlü kılan unsurlardır. Orta Çağ kentleri feodalizmi dönüştürme çabasının temsiliydi. Politik anlamda özerk olması, kentte yeni sınıfların oluşması feodalizmin altını oyan etkenlerdi. Ona göre, bugün de kapitalist düzenin ortadan kalkması ideal kentin varlığıyla olacaktır. Weber (2000, s. 91-92) için ideal kent “tam bir kentsel topluluk oluşturabilmek için bir kentsel topluluk, alışveriş ve ticaret ilişkilerinin görece hâkimiyetine sahip olmalı, bir bütün olarak yerleşim alanı da şu özellikleri sergileyebilmelidir. 1. Bir kale; 2. Bir pazar; 3. Kendine ait bir mahkeme en azından hiç değilse özerk bir hukuk; 4. İlgili bir birlik biçimi (örgütlenme) ve 5. En azından kısmi bir özerklik ve kendi kendini yönetebilme ve sonuçta seçilmelerinde şehir sakinlerinin katılımının gerçekleştiği yetkililerce yönetilme” özelliklerini kapsamalıdır.

Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (1950) adlı makalesinde metropol yaşantısının eleştirisini yapmıştır. Diğer düşünürlerden farklı olarak kentin oluşumundan ziyade kent yaşamının bireyler üzerindeki etkilerini analiz eder. Modern kentlerin kalabalığı, çeşitliliği ve karmaşası bireyler üzerinde güçlü etkilere sahiptir. Hızla değişen yaşam koşullarına ayak uydurmaya çalışan birey zamanla kendinden uzaklaşır. Bu adaptasyon süreci bireyin farklı kişilik yapıları oluşturmaya neden olur. Böylelikle zihinsel olarak yapay düşünce

şeklinin etkisi altında hayatını idame ettirir. Bu yapaylık hayatının tüm alanlarına yansır. Metropol kent para ekonomisinin merkezidir. Burada her şey para ile alınıp satılır. Kent yaşamın temel sorusu şudur: Kaça? Kent insanının “kim olduğu” sorusundan çok “neye sahip” olduğu sorusu önem taşır. Kentli insanın kim olduğu maddi imkânlarıyla ölçülebilir. Simmel (2005, s. 170) makalesinde bu durumu şöyle anlatır: “Para sadece herkese müşterek olanla ilgilenir. Mübadele değerini talep eder ve bütün nitelik ve bireyselliği “kaça?” sorusuna indirger. Kişiler arasındaki her türlü yakın duygusal ilişkiler temelini onların bireyselliğinde bulur, oysa rasyonel ilişkilerde insan bir sayı, kendi başına hiçbir farklılığı haiz olmayan bir unsurdur. Ancak nesnel olarak ölçülüp değerlendirilebilen başarı alakaya değerdir”

Kentin bir araştırma nesnesi olarak sistematik şekilde çözümlenmesi ve kuram çalışmalarının yapılması 1915-1940 yılları arasında Chicago Okulu tarafından gerçekleştirilmiştir. Onların bu çabaları hem sosyolojinin hem de kent sosyolojisinin bir disiplin olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Serter (2013, s. 67) Chicago Okulu’nun kenti, kendiliğinden dengelenecek bir ekosistem olarak ele aldığından söz eder. Bu kuramla beraber getto, çöküntü bölgeleri, lüks konutlar gibi kavramlar alana dâhil olmuştur. Darwin’in rekabet ve hâkimiyet kavramlarıyla kentsel ekosistemin mekân ve sosyal süreçlerle olan ilişkisi açıklanmıştır. Ekolojik kent kuramcıları nüfusun çevreye nasıl uyum sağladığını yine bu kavramlarla izah etmeye çalışmışlardır (Aslanoğlu, 2000, s. 61).

Park, *Human Ecology* (2013, s. 83-91) yazısında kenti uzun vadede dengeye oturacak bir ekosistem olarak görür. Ona göre, kent toplumu ekolojide ortaya çıkan *rekabet*, *istila* ve *yerine geçme* süreçleriyle evrimini tamamlar. Kent hayatı biyotik ve kültürel olmak üzere örgütlenmektedir. Biyotik

örgütlenme insanların tıpkı doğadaki canlılar gibi varlıklarını sürdürebilmek için kendilerine en uygun yerleri seçmeleridir. Konut ve toprağın kıt olması rekabeti beraberinde getirir. Konut iş ve ticaret alanları kette yerleşmiş insanların kıt kaynaklar üzerindeki rekabet ve çatışması sonucu oluşmuştur. Kültürel örgütlenme ise toplumun örf, adet, norm gibi değer yargılarıyla bir ara gelme halidir. Kent yaşamının ortak duyulara göre şekillenmesidir. Kentlilik ise, bu iki kavramın biyotik ve kültürel örgütlenmesiyle uyumlu şekilde bir araya gelmesiyle mümkündür.

Mckenzie, insan ekolojisini bitki ve hayvan ekolojisi ile ilişkilendirir. Bir topluluğun ilerlemesi ve gerilemesindeki ekolojik etkenleri belirler. Ekolojik değişikliklerin topluluğun örgütlenmesindeki etkilerini ve topluluğun içyapısını belirleyen nedenleri inceler. Ona göre (Güneş, 2017, s. 36), insanlar hayvanlardan farklı olarak hareket etme, akıl yürütme ve çevresini ihtiyaçlarına göre düzenleme yetisine sahiptir. Bu hareket etme ve amaç özelliği insan türünü bitki türlerinden ayıran en önemli özelliğidir. Hayvanlarla olan benzerliği ise sürü hayvanları gibi birlikte yaşama ihtiyacıdır. Bunun nedeni ise ev, yol, su ihtiyaçlarını karşılama çabasıdır. Yol ve su kaynakları, barınma ve gıda ihtiyaçları sebebiyle insan türü sabit yaşantıya geçmiştir. Bu ihtiyaçlar ve uğraşlar insan topluluklarının dört şekilde örgütlenmesine neden olmuştur. Birinci grup *tarım, madenci, balıkçı* gibi dağıtım sürecinin ilk basamağında bulunan gruptur. İkinci grup ise bunları tedarik eden ve dağıtan *ticaret topluluğudur*. Üçüncü grup *sanayi şehrinin* konumlandığı yerdir. Bu şehirler metaların üretildiği yerlerdir. Dördüncü grup ise belli bir ekonomiden yoksun boş zamanları değerlendirme yerleri, siyasi merkezler, eğitim merkezleridir. Bu topluluklar dönemsel olarak büyürler, yeni iletişim sistemi, yeni bir sanayi türü gibi etkenler nüfus ve kaynaklar arasındaki denge

durumunu bozabilir ve topluluk yeni aşamaya uyum sağlamaya çalışır. Günümüzde ise yeni sanayi kollarının kurulması, iş olanaklarına erişim, ulaşım gibi faktörler şehirlerin büyümesi ve gerilemesini etkilemektedir.

Kentlerin büyümesi önce *merkezileşme* ile olur. Bu merkezlerdeki iş alanlarında gerçekleşen uzmanlaşma merkezin genişleyerek büyümesini sağlar. Fakat bu topluluklar genişledikçe *farklılaşma* ve *ayrışma* başlar. Ayrışan ve farklılaşan topluluklar kendi içinde belirli ekonomik rekabete girerler. Bu mücadele ve rekabet yeni yerlerin oluşumunu mevcut yerlerin dağılımını beraberinde getirir. Bu durum *istila* ve *yerinden etme* ifadeleriyle açıklanır. Bu analiziyle McKenzie, topluluğun yapısal büyümesini doğadaki bitki türlerinin büyüüp çoğalmasına benzer bir şekilde ardışık olarak gerçekleştirdiğini vurgular. İnsan topluluklarının büyümesi sürecinde meydana gelen ayrışmalar ve yeni ilişki biçimleri bir istila sonucunda gerçekleşir. Ernest Burgess *Şehrin Büyümesi: Araştırmaya Giriş* (2013) yazısında bir kentin yayılma ve büyüme sürecini analiz eder. Yayılma, ardıllık ve yoğunlaşma bir kentin büyümesi ile ilgili temel kavramlardır. Ona göre, kentin büyümesi en iyi tek merkezli daireler kuramıyla açıklanabilir. Tek merkezli daireler kuramının ilk dairesini oluşturan birinci bölge iş ve ticaret aktivitelerin gerçekleştiği bölgedir. İkinci daire, göç edenlerin konakladığı çöküntü bölgesidir ve iş gücü pazarını oluşturur. Birinci bölge genişledikçe burada konaklayanlar burayı terk etmek zorunda kalırlar. Üçüncü bölge, ikinci kuşak göçmenler ve sanayi işçilerinin yaşadığı bölgedir. Dördüncü bölge üst sınıf insanların oturduğu lüks konutların bulunduğu yerdir. Beşinci bölgede ise, şehirden bir hayli uzak banliyölerin yaşadığı kısımdır. Burgess bu ayırım ile kentin doğal ekonomisi ve kültürel gruplara dayanan farklılıklarıyla kentin değişim ve gelişim sürecini takip eder (Burgess, 2013, s. 91-99).

Wirth'in *Bir Yaşam Biçimi Olarak Kent* yazısında tıpkı Simmel gibi kentteki yaşam biçimlerini incelediği görülür. Wirth kentin ne olduğunun ve kentteki yaşam biçimlerinin nasıl davranış modelleri oluşturduğunun analizini yapar. Wirth'e göre (2013, s. 32-41) kentlilik ya da bir yaşam biçimi olarak kentleşme bağımlı değişkenken, nüfus ve nüfusun çeşitliliğinin kentleşmeyi çözümlemede bağımsız değişkendir. Nüfusun yoğun olmasının kentteki yaşam biçimlerini doğrudan etkilediği düşüncesindedir. Nüfus arttıkça kültürel yaşam, meslek grupları, kişisel özellikler de farklılık ve çeşitlilik gösterecektir. Bu durum da kentte yaşayan kişilerin yaşam biçimlerini şekillendirecektir. Bu etkileri Wirth 'de Simmel gibi olumsuz yorumlamış kentte ilişkilerin kırdı olduğu gibi olmadığını vurgulamıştır. Örneğin, kentte kırdı olduğu gibi akrabalık ilişkileri yakın değildir. Kentteki nüfusun yoğunluğu ve kalabalığı ilişkileri zayıflatmıştır. Kentlerde daha çok insanla iletişim halinde olur; fakat onlar hakkında daha az bilgiye sahip oluruz. Kentteki nüfus çeşitliliği sınıf yapısı üzerinde de önemli etkiye sahiptir. Nüfus çeşitliliğinin artması daha önce var olan katı sınıfsal ayrımların kırılmasına neden olur. Böylelikle farklı yeni toplumsal gruplar oluşmaya başlar. Her oluşan yeni grup yeni yaşam biçimleri demektir ve bunlara adaptasyon kişileri çelişkili ve çatışmalı roller edinmesine neden olur. Wirth, bütün bu değişimleri nüfusun büyüklüğü, çeşitliliği, yoğunluğu ile ilişkilendirerek yorumlamış, bu üç kavramın birbiriyle iç içe olan ilişkileriyle toplumu dinamik şekilde yeniden yapılandığından söz etmiştir.

3.2. Çağdaş/Yeni Kent Sosyolojisi Kuramları

1960'larda meydana gelen büyük toplumsal değişim her alanda olduğu gibi kent çalışmalarını da etkilemiştir. Kadın, öğrenci, siyahi insanların sorunlarının gündeme gelmesi

gibi tüm bu sorunların görünür olduğu kentler, o dönemin kent kuramcıları için eleştirel şekilde ele alınması gereken mekânlardır. Henry Lefebvre, Manuel Castells ve David Harvey çağdaş kent sosyolojisinin temsilcileri olarak bilinir. Bu isimler Marx'ın kapitalist toplum kuramını oluşturan yeni toplumsal, ekonomik ve politik koşullara göre kent sosyolojisi için tekrar yorumlamışlardır. Yeni kent sosyolojisi bu bağlamda kenti sermaye birikim süreçleri temelinde analiz eder (Güneş, 2017, s. 40).

Lefebvre *Mekânın Üretimi* (2014) isimli kitapta mekânı üretimden, sermayeden, ideolojiden ve politikadan bağımsız şekilde ele almanın imkânsız olduğundan söz eder. Ona göre, mekân tasarlanan değil, “yaşanan” mekândır, mekân temsilinden ziyade temsil mekânıdır. Lefebvre (2014, s. 75) mekân üretim sürecini şu şekilde anlatır: “Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır. Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekân üretiminde-belirlenmesi gereken-bir role sahiptirler. Bir üretim tarzından diğerine geçiş çok büyük önem taşır; çünkü bu, mekânı altüst ederek mekâna dâhil olabilen toplumsal üretim ilişkileri içindeki etkisidir. Her üretim tarzı-hipotez gereği-kendine uygun mekâna sahip olduğundan, bu geçiş sırasında yeni bir mekân üretilir.” Lefebvre sermayedarların yatırım yapıp kar sağladığı mekânı soyut mekân, gündelik yaşam için kullanılan mekânı ise somut mekân olarak tanımlar. Kapitalizm için önemli olan kar sağlanan soyut mekânlardır. Lefebvre kapitalist sistem için mekân ve kentin sermaye açısından ne kadar önemli olduğuna vurgu yaparken, bu durumu iyi analiz edip sosyalist bir duruş sergilemek gerektiğini söylemiştir.

Castells 1960'larda yaşanan toplumsal değişimi kente özgü bir hareket olarak nitelendirmiş ve çalışmalarını kent sorunlarına odaklanarak sürdürmüştür. Kent sosyolojisine

olan eleştirisini, kentin tamamen bağımsız ve özerk olarak değerlendirmenin yanlış olduğunu, kenti içinde bulunduğu toplumsal oluşumla birlikte değerlendirmek gerektiğini söyleyerek ifade etmiştir (McKeown, 1980). *Kentsel Sorun* (1972), *Kent, Sınıf, iktidar* (1977), *Şehir ve Halk* (1983) oluşturduğu kent sosyolojisini topladığı kaynaklardır. Castells kent sosyolojisine katkıda bulunduğu çalışmalarını *kolektif tüketim* kavramıyla sorunsallaştırmıştır. Castells'e göre (Şengül, 2001) kolektif tüketim bir şeyin birlikte tüketilmesi demek değildir. Emegın yeniden üretimi için mal ve hizmetlerin devlet tarafından sağlanması demektir. İşçilerin ertesi gün çalışmaya hazır hale gelebilecek imkânlarla sahip olması anlamına gelmektedir. Fakat kapitalist sistemde sermayedarlar karlarından feragat etmedikleri için her zaman işçiye ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde ücret ödemezler. Castells (1997) burada devletin devreye girdiğini ve üretimin devamını sağlamak için çalışanların ihtiyaçlarını karşıladığını söyler. Örneğin ucuz konut, yol, eğitim ve temel sağlık sorunları gibi alanlarda olanaklar sağlayarak işçi sınıfının yaşamını kolaylaştırır. Bu ihtiyaçlar karşılanmadığı takdirde üretim sekteye uğrayacaktır. Bu analizleriyle Castells kenti kapitalist sistemde emek ve sermaye arasındaki sorunların devlet eliyle müdahale edilmesi ile tüketimin düzenlenmesi çerçevesinde değerlendirmiştir.

Kenti ekonomi politik bağlamında ele alan bir diğer düşünür de Harvey'dir. *Kentsel Adalet ve Kent* (2003), *Sermayenin Sınırları* (2012) isimli kitaplarıyla kent sosyolojisi alanına katkıda bulunmuştur. Harvey' e göre (Saunders, 2013, s. 294-297), kentler kapitalist ilişkilerin yürütüldüğü mekânlardır. Kentin yeniden yapılanması sermayenin artışına yönelik şekillenir. Harvey bunu sermayenin çevrim modeli ile açıklar. Bir firmanın yeni bir fabrika, yönetim merkezi araştırma ve geliştirme merkezi gibi yerleri açması çevrede başka

yapılanmalarında var olmasına neden olur. Bir mekâna yapılan yatırım diğer bir tüketim sektörünü ayakta tutar. Sanayi sektörünün başka bir yere taşınması özellikle kira bedelinin artışına neden olur. Yani toplumdaki rant, üretim ve sanayi bölgeleri üzerinden tekrar şekillenir.

Gottdiener (Gottdiener, 1994, s. 132-133) ise Harvey'in sermaye artış stratejisi analizinin iki aşamalı olduğundan söz eder. İlk aşama kapitalist sistemin belli dönemler bazı krizler yaşadığında bu krizlerden çıkmak için malları ucuza mal eder. Yeni teknolojilerin kullanımı, hammadde, emek ve piyasa ile ilgili yeni düzenlemeler bunları kolaylaştırır. İkinci adım ise, üretim sürecine yapılan girişimlerden vazgeçerek kentsel mekânlara yönelir. Kentlere yapılan gökdelemler, oteller, lüks konutlar, alışveriş merkezleri sermayenin karını yükseltmek için yapılan diğer yatırımlardır. Bu yatırımlar kenti yeniden yapılandırır ve gayrimenkul piyasası da bundan etkilenir.

4-Kentsel Yaşamın İngiliz Yeni Dalga Sineması'na Yansımaları

Sanayi Devrimi'nin ardından yoğun şekilde göç hareketi yaşayan İngiltere, kentleşmeyle beraber kapitalizmin yıkıcı etkilerinin görüldüğü ilk ülkedir. İngiltere'de sanayi üretimi büyük çoğunlukla ülkenin kuzeyinde yoğunlaştığından işçi sınıfı yaşamlarını bu bölgede sürdürür. Bu sebeple İngiliz Yeni Dalga Sineması, ülkenin kuzey bölgesindeki yerleşim yerlerine atıfta bulunan *kuzeyin öfkesi* ifadesiyle anılır. Bir sinema akımına ismini verecek kadar köklü değişimin sebebi olan sanayileşme ve beraberinde oluşan kentsel yaşam olgusunun yansımalarını konu alan filmler, kente adapte olmaya çalışan insanlardan mekânsal farklılıklara kadar toplumsal yaşama geniş ölçüde ayna tutar. Nitekim bu sosyolojik gerçekler sinemacıların hikâyelerine konu olduğu kadar sosyologların kuramlarının da çıkış noktasıdır. Kent

sosyolojisi kuramlarını sinema bağlamında incelemek ise bir bakıma kuramların gündelik rutine ve insan hikâyelerine yansımalarının izini sürmek olacaktır.

Bağımsız İngiliz Yeni Dalga Sineması'nın işçi sınıfının günlük rutinine kamerasını çeviren ilk filmi Lindsay Anderson tarafından yönetilen *Noel Harici Her Gün (Every Day Except Christmas-1957)* isimli belgesel filmidir. Film Londra'nın doğu yakasında bulunan Covent Garden'da satış yapan satıcıların bir gününü anlatır. Bugün Londra'nın batı yakasında olan Covent Garden alışveriş merkezi o dönemler doğu yakasındadır. Londra'da doğu ve batı ayrımı işçi ve burjuva sınıfını ayırmak için kullanılırken, bölgeyi ikiye ayıran Thames Nehri ise sınıfsal ayrımı netleştiren bir kırmızı çizgi görevi görür. Batı yakasında kültürel ve sanatsal aktiviteler ile meşgul zengin ailelerden farklı olarak doğuda gün ağarmadan ekmek parası için işe koyulan insanların yaşamının anlatıldığı bu film o dönem için bir kırılma noktasıdır (Bayraktar N. , 2018, s. 95).

Filmde işçi sınıfına ait bir mekânın ve doğuda yaşamın küçük bir bölümünün gösterimi Marx'ın ve Engels'in (Turut & Özgür, 2018, s. 2) kent tasvirlerinin yansıması gibidir. Marx ve Engels kapitalizmin mekânı olarak değerlendirdikleri kentlerde proletaryanın yaşam koşulları ile ilgili analizler yapmışlardır. Kent yaşamını ekonomi politik bağlamında incelerken dikkat çekilen husus, şehirlerin sınıfsal ayrımın uygulama alanlarından biri olduğudur. Marx'a göre, kapitalizmin feodalizmin yerine geçmesiyle imalata dayalı, merkezinde kent olan yeni bir bölgenin yapılanmasına ve bu bölgede yeni bir sınıfın yani proletaryanın oluşmasına neden olacaktır. Filmde işçi sınıfının bir bölgede konuşlanmış olması bu sınıfsal ayrımın en belirgin göstergesidir. Bu ayrım o kadar keskindir ki Covent Garden alışveriş merkezine batıdan kimsenin gelmediği görülür. Fakat burada

üretilen ürünler, batıdaki burjuva sınıfının da ihtiyacını gidereceğinden batıda satış yapan nispeten zengin giyimli bir tüccar tarafından zenginlere satılmak üzere alınır.

Yeni Dalga yönetmenleri kent hayatını ekonomik faaliyetler ile ilişkilendirir. Çünkü ekonomik kalkınma kent hayatını tetikleyen en önemli faktördür. Kent hayatı insanlara çeşitli olanaklar sunar. Bu durum insanların kente yönelmesini sağlar. İşçi sınıfının faaliyet gösterdiği yer olan alışveriş merkezi çeşitli meslek gruplarını da içinde barındırır. Chicago Okulu üyelerinden Park (2013, s. 51) kenti ekolojik olarak ele alır ve kentin ekonomik faaliyetlerle ilişkili olarak nasıl bir insan doğası yarattığı ve bu doğayı nasıl değiştirdiği gibi konular üzerinde durur. Ona göre, şehir hayatı sadece kent yaşamına özgü belli meslek grupları yaratır: Kadın satış elemanı, polis, seyyar satıcı, taksi şoförü, gece bekçisi, falcı, vodvil oyuncusu, şarlatan doktor, barmen, koğuş ağası, grev kırıcı, provokatör, öğretmen, muhabir, borsacı, tefeci... Filmde her yaş grubundan işçiye görmek mümkünken kadınların hamal olarak çalışması dikkat çekicidir. Kent hayatının oluşturduğu bu yeni meslek grubu o dönemin İngiltere'sinde hiç de garip karşılanmaz. Üstelik hamallık yapan kadınlar genellikle yaşça büyük kadınlardır. Kent hayatında burjuva ve işçi sınıfı ayrımı yapılırken işçi sınıfının içinde de belirli bir hiyerarşi ve emek dağılımı vardır. Park, kent analizi yaparken bu hiyerarşinin ne kadar ahlaklı ve insani olduğuyla ilgilenir.

Engels'in kentteki sınıfsal ayrımı mekândaki yansımaları bakımından değerlendirmesi kentte yaşam farklılıklarını ele alan filmlerin mekân tasvirleriyle benzerlik gösterir. Bu fark zenginlerin oturduğu şato görünümlü evlere göre yıkık, çöküntü evlerin gösterimi ile gözler önüne serilir. Jack Clayton'ın yönettiği *Tepedeki Oda (Room at the Top-1959)* filminin kahramanı Joe, şehrin fakir bölgesi Dufton'dan

şehir merkezine, belediyede muhasebeci olarak çalışmak üzere gelir. Doğduğu topraklara gittiği sahnelerde sınıfsal farklılıkları gösteren mekânsal farklılıklar da dikkat çekicidir. Çoğu savaş sebebiyle yıkılmış evler, çamur içinde yollar, sokaklara asılmış yamalı çamaşırlar, üstü başı kir içinde sokakta oynayan çocuk görüntüleriyle işçi sınıfına mensup yaşamların görünen tarafıdır. Engels (2013, s. 73) *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* isimli kitabında kenun alt sınıfına ait mekânları şöyle tasvir eder:



Görsel 1-2: “Kentın eski bölgelerinde birçok yer pis ve bakımsızdır; pislik yığınları ve su birikintileriyle doludur. Birmingham’da oldukça fazla olan avlu sayısı aşağı yukarı 2000’e ulaşmakta ve kent işçilerinin büyük bir kısmını barındırmaktadır. Bu avlular genellikle dar, çamurlu, kötü havalandırılmış, su tertibatı bulunmayan sekiz ila yirmi ev tarafından çevrilmiş yerlerdir. Bu evlerin arka duvarlarının ortak olması nedeniyle sade ve yan taraflarında pencere bulunur. Birmingham’da birkaç mahzen iş yeri olarak kullanılmasına rağmen mahzen konutlar pek fazla değildir. Proleterlerin kaldığı pansiyonlarsa çoktur ve avlulara ya da kentın merkezine yapılmışlardır. Bunların hemen hepsi iğrenç ve kötü koku yayar. Bu pansiyonlar, rahatlığı ya da ahlaki hiç önemsemeden, sadece bu aşağı yaratıkların dayanabilecekleri bir atmosfer içinde yemek yiyen, kafayı çeken, sigara içen ve uyuyan dilencileri, hırsızları ve fahişeleri barındırırlar.”

Filmde kent tasviri bir başka açıdan Chicago Okulu üyelerinden Burgess’in ekolojik kent kuramları bağlamında değerlendirilebilir. Burgess büyük şehirleri nüfus, sınıfsal yapı ve iktisadi yaşamsal aktiviteler temelinde ele alarak mekânsal örgütlenmenin modelini oluşturur. Burgess’in geliştirdiği

ortak merkezli daireler kuramına göre, büyük şehirler iç içe geçmiş beş farklı bölgeden oluşan bir oluşum sergiler. İlk daire şehir merkezinin tam ortasında bulunan ticaret bölgesini oluşturur ve halka buradan çevreye doğru genişler. İkinci halkada küçük ticaret ve imalathane bulunur. Üçüncü bölgede işlerine kolayca ulaşabilmeleri için işçilerin evleri bulunur. Dördüncü halkada üst sınıfın ailelerinin yaşadığı özel arazili yerleşim yerleri bulunur. Beşinci halkada ise şehir merkezine işlerine giden insanların yaşadığı banliyöler ve uydu kentler bulunur (Burgess, 2013). Filmde ise kahramanımız Joe, banliyöden şehir merkezine çalışmaya gelen işçi sınıfına mensup bir kişidir. Doğduğu banliyönün Şehrin dışında olduğu vurgusu yapılırken, bu bölge beşinci halkanın temsilidir, filme ismini veren tepedeki evlerse zenginlerin oturduğu muhit olarak anılır. Bu evler dördüncü halkadakilere tahsis edilerek, ticaret merkezinden görülecek uzaklıkta adeta şehre olan hâkimiyeti simgeler nitelikte tüm şehri görebilecek şekilde tepede konumlanmıştır. Kahramanımızın da dâhil olduğu işçi sınıfı ise, şehir merkezine yakın toplu taşıma araçları ile işe gidip gelebilecek şekilde ikinci halkada konaklamaktadır.



Görsel 3-4: Filmde tepedeki evlere sürekli gönderme yapılır. Özel insanların oturduğu bu evlere sahip olmanın güçlüğünden söz edilir. Belediye’de çalışan bir işçi en fazla vasat bir ev, ikinci el araba alabilir. Fakat kahramanımız Joe, tepeye tırmanma konusunda kararlıdır.

Klasik kent kuramcılarından Simmel’in kent insanının yabancılaşmasına yönelik tespitleri neredeyse tüm İngiliz

Yeni Dalga filmlerinde görülebilir. Simmel (2005) kent yaşamının bireylerin kişilikleri üzerinde yaptığı etkileri inceleyerek kenti çoğu kuramcıdan farklı olarak ele almıştır. Ona göre, çok çeşitli ve karmaşık ilişkilerin hâkim olduğu kent yaşamında birey sürekli değişen dış koşullara karşı kendisini koruyabileceği kişilik yapıları geliştirir. Bunun bu kadar hızlı ve değişken olması bireyin zamanla kendisine yabancılaşmasına sebep olur. Metropol insanı bezmişliği ile dikkat çeker. Bu bezmişlik daha fazlasına sahip olma duygusu ve haz peşinde koşmaktan kaynaklanır. Böylelikle insanların birbirleriyle olan ilişkileri de yapay, samimiyetsiz ve çıkar doğrultusunda ilerler. Kahramanımız Joe, Simmel'in kendine ve duygularına yabancılaşan insan tipolojisinin yansıması olarak dikkat çeker. Joe belediyede işe başladığı ilk gün büyük bir hırsla tepedeki evlerin çoğuna bir gün sahip olacağını söyler. Bunun en kestirme yolu evlilik ve şehrin en zenginlerinden olan bir fabrikatörün kızını hedefine alır. Halası her ne kadar gerçekte âşık olduğu şeyin kız değil para olduğunu söylese de kızla evlenmek konusunda kararlıdır. Bu esnada başka bir kadına gerçekten âşık olmasıyla kendi duygularına ne kadar yabancılaştığını, samimiyetsizliğiyle fabrikatörün kızını aslında aldattığını fark eder. Âşık olduğu kadının intihar etmesiyle ve sevmediği kadınla evlenmek zorunda kalmasıyla bu hırsının nelere mal olduğunu görmesi onun için son derece acı vericidir. Simmel'in de dediği gibi kendisine ve duygularına yabancılaşan insanın mutsuzluğu kaçınılmazdır.

Toplumun hetorejenliği ve bu farklı kültürlerin iç içe geçmiş hali sınıflar arası geçişlerde de hareketliliğe neden olur. Bu üst sınıf tarafından çoğu kez istenmese de alt sınıfın daha üstlere çıkma arzusu her zaman vardır. Ekolojik kent kuramcılarında Wirth (2013) bu geçişi analiz etmiş ve bu hareketliliğin olası sonuçlarıyla ilgili öngörülerde

bulunmuştur. Ona göre, birbirine karşıt yaşam tarzına sahip kişilerin bir araya gelmesi rasyonalitenin ve seküler bir dünya görüşünün temelini oluşturan bakış açılarındaki göreceleşme, farklılıklara karşı hoşgörüyü beraberinde getirir. Filmde kahramanımız Joe, üst sınıfa çıkma arzusuyla fabrikatörün kızıyla evlenmek isterken önceleri büyük bir mukavemetle karşılaşsa da kızını kıramayan babanın tavırları zamanla hoşgörüyü dönüşür. Birbiri ile iç içe yaşayan sınıfların zamanla kaynaşarak ayrımların yok olacağı düşüncesi Wirth'in kent yorumları içinde iyimser niteliği açısından diğer görüşlerinden ayrılır.



Görsel 5-6: Filmin açılış sahnesi Joe'nin trenin camlarına uzatılmış ayaklarının görünmesiyle başlar. Bu sahne filmin tüm hikâyesinin özetlendiği sahne niteliğindedir. Tren camından görülen sanayi kenti tüm gri, puslu ve kirli havasıyla kasvet doluyken cama uzanmış ayak bu kasvet dolu kentin sahibi değil bir parçası olabilecek alt sınıfa mensup işçi sınıfını temsil eder. Yine camdan, derme çatma yapılarıyla kent görüntüsü arka planda akarken Joe, eline aldığı üst sınıf temsili yeni ve şık ayakkabıyı giyerek sınıf atlama planları yapar.

Simmel (Simmel, 2005) şehir insanının yabancılaşmasını *kayıtsızlık* ve *ihtiyatlı olma* ile kendini gösterdiği düşüncesindedir. Metropol insanının sayısız etkileşim halindeyken bir bütün olarak kalabilmesi için taşralılara soğuk ve kalpsiz gözükebilecek bir kayıtsızlık içinde yaşamlarını sürdürürler. İngiliz Yeni Dalga filmlerinin kahramanları genel olarak kayıtsız tavırlarıyla dikkat çekerken bunun en

belirgin örneği Karel Reisz'in yönettiği *Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı* (*Saturday Night and Sunday Morning*-1960) filminin kahramanı Arthur'dur. Ele avuca sığmaz karakteriyle sadece eğlenmenin anlamlı olduğu bir hayat sürmenin hayalinde olan Arthur, tüm sorumluluklardan uzaklaşmayı bir şekilde başarır. Kayıtsızdır, pubda uzun vakit geçirir, kavga eder ama yenilmez, yenilse de umursamaz. İhtiyatlıdır, içer ama sarhoş olmaz, sevişir; fakat bağlanmaz (Bayraktar N. , 2018, s. 99). Evli bir kadınla olan birlikteliğinde kadının hamile kalmasıyla kaçtığı sorumluluk yakasına yapışır. Alışkın olduğu kayıtsızlık haliyle bu sorunu çözemediğini anladığında büyük bir bela ile karşı karşıya kaldığını fark eder. Kent hayatının içini boşalttığı her karakter kendini bir şekilde kurtarmayı başarsa da arkasında yıkıntı yaşayan insanları bırakır. Bu durum kendine yabancılaşan insanın geldiği son noktadır.



Görsel 7-8: Arthur İngiliz Yeni Dalga Sineması'nın kahramanlarının içinde bulunduğu kayıtsızlık halinin en üst örneğidir. Evli kadın ve erkeklerin birlikteliği kent yaşamında büyük bunalımlar yaşayan bireylerin davranışlarının bir parçası olarak sunulmuştur.

Simmel gibi kent yaşamında insan doğasını anlamaya çalışan Park, insan doğasının çelişkili yanından bahseder. Şehir bir taraftan modern ve özgür insanın yaşam alanıdır, diğer taraftan da suç ve ahlaki çöküntülerin ortaya çıktığı mekândır. Tony Richardson'un yönettiği *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (*The Loneliness of the Long-Distance*

Runner-1962) filminin kahramanı Colin içinde bulunduğu sisteme meydan okuyan yeni dalga film karakterlerinden biridir. Bu meydan okumaya karşın Colin'de tamamen masum değildir. Yaşadıkları para sıkıntısı sebebiyle hırsızlığı kendisi için meşru gören bir karakterdir. Onun karakterini Park'ın söylediği gibi özgür olarak nitelendirmek onu tam olarak tanımlamayacaktır. Colin oldukça serbest ve tüm İngiliz Yeni Dalga kahramanları gibi sorumluluk almak istemeyen bir kişiliktir. Bu serbest karakter bir taraftan şehir hayatının modernliğine öykünürken bir taraftan da hırsızlık yapmaktan çekinmez. Park'a göre modern ve özgür insan demek her zaman ahlaki değerleri üstün insan anlamına gelmez. En azından şehir hayatı paradoksunda bunu bu şekilde düşünmek doğru olmayacaktır.

Ekolojik kent kuramcılarından Wirth (Wirth, 2013) şehirleri nüfusun büyüklüğüne, yerleşim yoğunluğuna ve kentte yaşayan insanların heterojenliğine göre incelemeyi önerir. Nüfusun büyüklüğü, kent yaşamında gayri şahsi ilişkilerin yaygınlığı insanlar arası etkileşimin de karakterini belirler. Wirth'e göre bütün bunlar şizoid kent karakterinin açıklamasını sunar. Ona göre nüfus yoğunluğu arttıkça ilişkiler geçici, yüzeysel, kişisel olmayan parçalı bir karakter sergiler. Simmel'in kent insanına özgü kayıtsızlık ve ihtiyatlı olma halini ise bireylerin kendilerini koruma refleksi olarak tanımlar. Kent yaşamında ilişkiler araçsal bir faydacılık tarafından yönetilir. Colin'in annesi Wirth'in yorumladığı tipik bir şehir insanı örneğidir. Evlatlarıyla olan ilişkisi dâhil tüm ilişkileri faydaya dayanır. Hasta kocası artık işe yaramadığı için çok da ilgilenilmeye layık değildir. Kocası öldükten sonra fabrikadan aldığı tazminatla ilk yaptığı şey kendine kürk ve televizyon almak olur. Üst sınıflara çıkmanın kürkle olabileceğini düşünmesi faydacı aklın hezeyanı olarak görülebilir. Oğlu ile metresi tartıştığında oğluna para

kazanmadan eve gelmemesini söylemesi faydacılığın duyguları körelttiğinin göstergesidir.



Görsel 9-10: Colin'in annesi ile olan iletişimi, kent hayatındaki aile yapısını gösteren bir örnektir.

Tony Richardson tarafından yönetilen *Balın Tadı* (*Taste of Honey*- 1961) filmi benzer şekilde kent hayatındaki yozlaşmış aile ilişkileri üzerinden yabancılaşmayı konu edinir. Kahramanımız Jo, lise öğrencisidir. Belki yetenekli bir ressam olabilecekken annesinin onu terk edip evlenmesi üzerine okulu bırakıp çalışmak zorunda kalır. Film, anneliğin kentin lüks hayatını yaşamayı hayal eden ve tek başına hayatın üstesinden gelemeyen bir kadın için ne kadar zor olabileceğini anlatır. Jo, hiçbir zaman annesinden sevgi görmemiştir ve ilişkilerinde roller değişmiştir. Büyümemiş annesine ebeveynlik yapmak durumunda kalmıştır. Gece tek başına kalmaktan korkan bir kız olduğunu bilmesine rağmen annesi, zaman zaman arkadaşlarıyla eğlenmek için gece dışarı çıkar. Jo, küçük yaşta hamile kalarak benzer döngüyü kendi hayatında yaşar, annesinin onu istemediği gibi o da bebeğini istemez.

Chicago Okulu'nun mekânı merkeze alan bakış açısı kuramların şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Mekânın şekillenmesi, kentsel arazi kullanımı gibi faktörler farklı sosyal gruplar arasında rekabete neden olmuştur. Bu bakımdan düşünürler insan doğasını birbirleri arasındaki ekonomik münasebetleri incelerken bu münasebetin mekân ve

kentin tasarımıyla olan ilişkisini analiz etmişlerdir. İngiliz Yeni Dalga Sineması için ise kentsel mekânlar birinci derece önem arz eder. Filmlerin neredeyse tamamında şehrin genel plan çekilmiş görüntüleri hikâyeyi güçlendirecek şekilde sunulmuştur. Bacasından duman tüten fabrikalar şehrin genel görüntüsünün bir parçasıdır. Kent görüntüleri, İngiltere'nin yağmurlu gri atmosferiyle bütünleşmesiyle beraber hayatından bezmiş kahramanların ruh hallerini yansıtan bir olgu olarak kullanılır. Tüm yaşanan acılar bir şekilde döner doluşır kent hayatıyla ilişkilendirilir.



Görsel 11-12: Colin, ailesi ile ilgili tüm sorunlar da dâhil tüm dertlerini kentteki adaletsizlik ile ilişkilendirir. Babasının haftalık dokuz sterlinle çalışması, anne ve babasının kavgası hepsi bu düzeni kuranların suçudur. Kapitalist düzenin mekânsal temsili ise “çöplük” dediği kenttir.

Colin ve İngiliz Yeni Dalga Sineması filmlerinin kahramanları için kent hayatı bir hayal kırıklığından ibarettir. Modern hayat vaat edileni pek çok insana vermemiş gelişen teknolojik ve ekonomik imkânlar beklenildiği gibi bireylerin, en azından büyük bir kısmının, yaşamlarını iyileştirmemiştir. Yaşam standartları arasındaki makasın git gide açılması beraberinde mevcut halinden memnun olmayan tatminsiz ve mutsuz bireylerin artışına neden olmuştur.

Sonuç

Toplumsal değişimin izlerinin sürüldüğü mekânlar olarak kentler pek çok disiplin için temel çalışma alanıdır. Antik

kentlerle başladığı düşünülen kent kültürü zamanla istilalarla değişime uğramış Orta Çağ kentlerinde görülen feodalite sistemiyle yeni bir form kazanmıştır. Fakat kentleşme bağlamında en önemli kırılma Sanayi Devrimi'yle beraber gerçekleşmiştir.

Sanayi Devrimi'yle beraber oluşan büyük toplumsal değişiklikler o dönem düşünürlerin de odak noktasında olmuştur. Marx ve Engels yaptıkları analizlerde kenti kapitalizmin doğduğu yerler olarak değerlendirmiş, ekonomik etkenleri ve oluşan sınıfsal farklılıkları kentsel çalışmalarının temeline yerleştirmiştir. 1915'li yıllarda Chicago Okulu'yla beraber kent sosyolojisi çalışmaları bilimsel bir şekil almıştır. Bir canlı olarak nitelendirilen kentler doğan büyüyen ve zamanla yok olan bir olgu olarak düşünülmüştür. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise yeni kent kuramcıları kenti ekonomik ilişkilerin sürdürüldüğü alanlar olarak ele almıştır. Bu doğal bir yönelimdir. Zira bu dönemler fabrikaların kurulduğu, hayatların üretimle şekillendiği sanayileşme sonrası, ekonominin tüm yaşam alanlarına etki ettiği dönemlerdir.

1950'li ve 60'lı yıllar aynı zamanda toplumsal bu değişimin olumsuz etkilerine başkaldırıldığı yıllardır. Sinemada bu isyan Yeni Dalga hareketlerini doğurmuş kentin mekân olarak etkili bir biçimde kullanıldığı dönemler başlamıştır (Webb, 1987). Bu akımlardan İngiliz Yeni Dalga Sineması kent yaşamının kendine özgü rutinini, insan ilişkilerini eleştirel şekilde anlatmıştır. Onlara göre, ekonomik üretim şekillerine göre sürdürülen yaşamların sonunda öfkeli, mutsuz ve yozlaşmış insanlar oluşmaktadır.

Çalışmada, kent sosyolojisi ve sinemanın iç içe geçmiş konularına değinilmiş, bu iki alan birlikte ele alındığında çekilen filmlerin daha derinlikli yorumlanabileceği düşünülmüştür. Bu düşünceden hareketle kent kuramları ve İngiliz Yeni Dalga filmleriyle ilgili bağlantı şu şekilde kurulmuştur.

Noel Harici Her Gün filminde Marx'ın ve Engels'in sanayileşmeyle beraber oluşacağını öngördükleri proletaryanın yaşam koşulları anlatılmıştır. Günün erken saatinde çalışmaya başlayan insanlar kendileri için ayrılan bölgede uzun saatler çalışmaktadır. Alışveriş merkezinin özellikle kuzeyde olması filmde dikkat çekilen bir husustur. Şehirdeki kuzey-güney ayrımı aynı zamanda sınıfsal ayrımın da bir göstergesidir. *Tepedeki Oda* filminin kahramanı Joe, Simmel'in kendine yabancılaşan kent insanına, Wirth'in ise şizoid kent insanı yorumuna örnektir. Ayrıca filmde Burgess'in kenti bölgelere ayırdığı tek merkezli daireler teorisindeki tüm bölgeler ve bu bölgelerdeki yaşam biçimleri gösterilmiştir. *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı ve Balın Tadı* filminde aile ilişkilerinin yozlaşmasıyla yine Simmel'in kent yaşamında çıkar ilişkilerine vurgu yaptığı yorumlarına örnek bulunabilir. *Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı* filminin kahramanı Arthur ise Wirth'in kent insanında gözlemlediği kayıtsız ve ihtiyatlı olma hallerinin temsilidir. Filmlerdeki kent görüntüleri, Chicago Okulu üyelerinin mekân olarak kentin insan doğasının bir yansıması olarak ele aldıkları genel teorilerinin yansımasıdır. Şehir görüntüleri tıpkı karakterlerin ruh halleri gibi gri, puslu ve kirlidir.

Yapılan analizlerle görülmüştür ki kent sosyolojisi kuramcıları ile sinema sanatçılarının yöneldikleri nokta aynıdır. Sinema filmleri toplumsal yapının aynası olarak diğer disiplinlerle de bağlantılı şekilde yorumlanabilmekte, bilimsel çalışmalarla ilgilenenlerin ulaşacağı birtakım gerçekleri sanatsal bir yorumla sunabilmektedir. Bu bağlamda sinema ve sosyoloji ilişkisi toplumsal yapılar ve yaşamlar var olduğu sürece devam edecektir.

Kaynakça

- Öztürk, M. (2014). *Sine-Masal Kentler*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Aslanoğlu, R. A. (2000). *Kent kimlik ve Küreselleşme* (Cilt 2. Baskı). Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Bayraktar, N. (2018). İngiliz Yeni Dalga Akımı Kuzeyin Öfkesi. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, 94-101.
- Bookchin, M. (1999). *Kentsiz Kentleşme: Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Burgess, E. W. (2013). The Growth of the City: An Introduction to a Research Project. C. M. Jan Lin (Dü.) içinde, *The Urban Sociology Reader* (s. 91-99). USA, Canada, New York.
- Castells, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*. (A. Erendil, Dü.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Dinçkol, B. (2017). Atina Demokrasısından Roma Cumhuriyetine - “Demos”tan “Populus Romanus”a. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, 23(3), 751-765.
- Engels, F. (2013). *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Konumu*. (O. E. (Çev.), Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Engels, F. (2013). *Konut Sorunu*. (T. G. (çev.), Dü.) İstanbul: Alter Yayıncılık.
- Güneş, F. (2017). *Kent Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gottdiener, M. (1994). *The New Urban Sociology*. USA: McGraw-Hill College.
- Gottdiener, M., & Hutchison, R. (2011). *The New Urban Sociology*. Westview Press,.
- Hussain, M., & İmitiyaz, I. (2018). Urbanization Concepts, Dimensions And Factors. *International Journal of Recent Scientific Research*, 23513-23523.
- Kıray, M. (1998). *Örgütlemeyen Kent: İzmir*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kaya, G. (2014). *Kentleşmenin Toplumsal Boyutları: Adıyaman Örneği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Keleş, R. (1976). *Kentbilim İlkeleri*. Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- Keleş, R. (1998). *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi.

- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Dü.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- McKeown, K. (1980). The urban sociology of Manuel Castells: A critical examination of the central concepts. *The Economic and Social Review*, 257-280.
- Mumford, L. (1961). *The City in History Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York.
- Park, R. E. (2013). Human Ecology. C. M. Jan Lin (Dü.) içinde, *The Urban Sociology Reader* (s. 83-91). USA, Canada, New York.
- Pekdemir, Ş. (2019, Eylül). Türk Sinemasında Kent Simgelerinin Gösterimi "İstanbul Üzerinden Bir Değerlendirme". İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Pirenne, H. (2014). *Orta Çağ Kentleri*. (Ç. Ş. Karadeniz, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pronay, N. (1982). *The Political Censorship of Films in Britain Between The Wars. Propaganda, Politics and Film 1918-45*. London.
- Rittersberger Tılıç, H. (2017). Kavram olarak kent sosyolojisi. F. G. (Editör) içinde, *Kent sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Saunders, P. (2013). *Sosyal Teori: Kentsel Sosyoloji*. (N. E. Erkan, Dü.) İstanbul: İdeal Yayıncılık.
- Sencer, Y. (1979). *Türkiyede Kentleşme*. Kültür Bakanlığı.
- Serter, G. (2013). Şikago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram. *PLANLAMA*, 23 ((2)), 67-76.
- Simmel, G. (2005). Metropol ve Zihinsel Hayat. A. Aydoğan (Dü.) içinde, *Şehir ve Cemiyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis, Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Şahinoğlu, F. (2017). 2000 Yılı Sonrası Hollwood Sinemasında İstanbul Temsilleri. *Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi.
- Şengül, T. (2001). *Kentsel Çelişki ve Siyaset*. İstanbul: Demokrasi Kitaplığı Wald Yayını.
- Turut, H., & Özgür, E. M. (2018). Klasik Kent Kuramlarından Eleştirel Geçiş Bağlamında Kentleri Yeniden Okumak *Ege Coğrafya Der-gisi*, 1-19.
- Vries, J. D. (2007). *European Urbanisation 1500-1800*. London and New York: Methuen and Co. Ltd.

- Waters, T. (2015). *Gemeinschaft and Gesellschaft Societies*. Chico: Encyclopedia of Sociology.
- Webb, M. (1987). *The City in Film*. *Design Quarterly* 136.
- Weber, M. (2000). Şehir: Modern Kentin Oluşumu. M.Ceylan (Dü.). içinde İstanbul: Bakış Yayınları.
- Williams, C. (. (1980). *Realism and the Cinema: A Reader*. London: Routledge/ Kegan Paul.
- Wirth, L. (2013). Urbanism as a way of life,. C. M. Jan Lin (Dü.) içinde, *Urbanism as a way of life, The American Journal of Sociology*. USA,- Canada, New York.

BÖLÜM 5

BAUDRILLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI BAĞLAMINDA SİNEMADA İKTİDAR VE GERÇEK ARASINDAKİ İLİŞKİYİ OKUMAK

Hayati Demir⁵

Giriş

Gerçek nedir? Bu soru şüphesiz felsefe tarihinin en köklü sorularından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu soruya genel geçer bir yanıt vermek ise oldukça zordur. İnsanlık tarihinin hemen hemen her döneminde irdelenen gerçek kavramı çeşitli tanımlara sahiptir. TDK'ya göre (2022) gerçek *“el ile tutulup göz ile görülecek biçimde tam anlamıyla var olan, varlığı hiçbir biçimde yadsınamayan, bir durum, bir olgu, bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan”* şeklinde ifade edilmektedir. Antik Yunan düşünürü Anaksimandros (akt. Usta, 2015, ss. 2-3) gerçeği sonsuz olan, başı ve sonu bulunmayan aperion olarak tanımlamıştır. Baudrillard ise gerçeği (2016, s. 150) iktidar bağlamında rasyonel olandan hareketle benzetim yoluyla tasarlanabilen bir duruma evrilmiştir diyerek açıklar. Gerçek sınırlarını aşan, sınırlarını gizleyen ya da sınırları olmayan bir duruma da işaret edilmektedir. Dolayısıyla gündelik hayattan çok daha karmaşık noktalara uzanan bir yelpazede gerçekten söz etmek

5 Hayati Demir, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0001-7713-2501

mümkündür. Kimi zaman görünür bir şekilde açıklanan gerçek, kimi zaman görülmeyende, bilinmeyende ya da tahayyül sınırlarının çok daha ötesinde kendisine belirli bir varlık alanı bulabilmektedir. Gerçek bazen yakalanan, bazen ise kaçırılan anlamlar içerisinde yer alabilir. Tüm bunlara ek olarak Baudrillard'ın ifade ettiği gibi gerçek (2016, s. 43) tasarlanan ve yeniden üretilebilen bir dış müdahale ile rasyonel bağlamından koparılabilmektedir. Baudrillard'ın dış müdahaleden kastı ise iktidarın bizatihi kendisidir.

İktidarın, gerçeği etkilemesi üzerindeki süreci anlamak için ilk olarak iktidar kavramının anlaşılması gereklidir. İktidar, toplum halinde yaşamının getirdiği bir sonuçtur. Foucault'ya göre iktidar (2005, s. 234) maddi gücü elinde bulunduran ve siyasi olup olmadığına bakılmaksızın bir kişinin, sınıfın ya da zümrenin diğerleri üzerinde tahakküm kuran bir yapıdır. İktidarın odağında insan faktörü yer alır. İktidar, gerçek ile yakından ilgilenen, onu değiştiren, dönüştüren ve yeniden üreten bir konumdur. Baudrillard'ın simülasyon kuramı dahilinde bu kavramlar ontolojik ve rasyonel anlamda farklı şekillerde ele alınmaktadır. Simülasyon kuramında yer alan gerçek ve iktidar kavramlarının birbiriyle ilişkilendirilmesiyle hem iktidara hem de gerçeğe yönelik farklı bir bakış açısı kazanılmaktadır. Gerçeğin hem bilişsel hem de ontolojik anlamda rasyonel olandan farklılaşmasına neden olan iktidar, gerçeği belirli bir amaç doğrultusunda etkilemekten de geri kalmaz. Bu açıdan iktidarın gerçek ile olan ilişkisi, ideolojik temelli ve çok boyutlu bir yapı ile çevrilidir.

Gerçek ve iktidar kavramlarının ve bu kavramlar arasındaki ilişkinin etkisi insanın gündelik hayatında olduğu gibi şüphesiz sinemada da kendisini göstermektedir. Bunun asıl nedeni ise insanın gerçek ve iktidar kavramlarıyla olan kaçınılmaz etkileşimidir. Sinema anlatısının temelini

oluşturan insan, gündelik hayatta etkileşim içerisinde bulunduğu gerçek ve iktidar kavramlarını sinemaya bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde taşımıştır. Bahsi geçen taşımanın doğal bir sonucu olarak bu kavramlar aynı gündelik hayatta olduğu gibi kavramsal açıdan ayrı ayrı ya da bir bütün olarak gözlemlenebilir bir nitelik göstermektedir.

Çalışmanın temel sorunsalı sinema filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan gerçek ve iktidar arasındaki ilişkinin kapsamlı boyutudur. Bu çalışma sinemada gerçek ve iktidar kavramları arasında bir ilişkinin olduğu varsayımı üzerine temellenir. Araştırmanın varsayımına göre sinemada üretilen gerçek, iktidar tarafından kurgulanmakta ve sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Sinemada yer alan gerçek ve iktidar arasındaki ilişkinin derinliği ve bu ilişki çerçevesinde kurulan bağın Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile paralellik gösterip göstermediğini anlamaya çalışmak bu çalışmanın temel amacıdır. Sinemada gerçek ve iktidar kavramları arasında cereyan eden ilişkinin anlaşılması ile hem pozitif bilimlerin hem de ontolojinin sınırları içerisinde yer alan bu kavramlar üzerine daha derin bir tartışmanın ortaya konulabileceği düşünülmektedir. Buna ek olarak iktidar kavramının sinema anlatısında yer aldığı konum düşünüldüğünde sinema yapıtının gerçeği ve iktidarı işleyiş biçimini de bu açıdan değerlendirmek önemli olacaktır. Sinemada gerçek ve iktidar kavramları arasındaki ilişkiyi anlamak için çalışma kapsamında ilk olarak gerçek ve iktidar kavramları ele alınacak ve daha sonra Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde gerçek ve iktidar kavramları irdelenecektir. Kuramsal çerçeve özelinde bahsi geçen bu iki kavramla ilgili olduğu düşünülen diğer kavramlar da incelenecektir. Bahsi geçen ilgili kavramlar dışında kalan tüm bilgiler çalışma kapsamına dâhil edilmeyecektir.

Çalışmanın örneklemini *Matrix Revolutions* (2002), *Matrix Reloaded* (2003), *Truman Show* (1998) ve *Inception* (2010) isimli filmler oluşturmaktadır. Araştırma konusuna dahil edilen filmlerin örneklem içerisinde yer almasının ana nedeni simülasyon kuramı çerçevesinde gerçek ve iktidar kavramlarına yönelik bir tartışmanın yapılabilmesine olanak sağlayan olay örgülerine ve içerik yapılarına sahip olmalarıdır. Bu durum teori ile pratik arasında analitik bir ilişkinin kurulabilmesine olanak sağlamaktadır. Nitel bir araştırma yöntemi kullanılacak bu çalışmada gerçek ve iktidar kavramları üzerine bir tartışma yapabilmek amacıyla içerik analizi tekniğiyle örnekleme dâhil edilen filmlerin ilgili sahneleri incelenecektir.

Çalışmada varsayımı desteklemek amacıyla bazı araştırma soruları formüle edilmiştir. 1. Sinemada gerçek ve iktidar kavramları arasında nasıl bir ilişki vardır? 2. Sinema yapıtlarında gerçeğin yeniden üretimi sürecinde iktidarın rolü nedir? 3. Sinemada iktidarın ve gerçeğin ele alınış biçimi simülasyon kuramı ile ne denli bir paralellik göstermektedir? Filmlerin ilgili sahnelerinden elde edilen bulgular Baudrillard'ın simülasyon kuramı dahilinde ele alınacak ve elde edilen veriler ile birlikte çalışmanın araştırma sorularına yanıt aranacaktır.

1-Gerçek ve İktidar Kavramları

Gerçek, felsefenin ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren düşünürlerin üzerine en fazla kafa yorduğu kavramların başında gelir. Ontoloji ve epistomoloji dâhilinde gerçeğin ne olduğuna dair sorular, düşünürler tarafından sorulmuş ve bu soruya yanıtlar aranmıştır. Günümüzde gerçek, bilimsel açıdan duyu organlarımız ile algılayabildiğimiz deneyimi ifade eder (Kavuran, 2003, s.229). Bu ifade ile gerçeğin duyu organları ile algılanabilmesi bir ön koşul olarak

karşımıza çıkar. Meselenin hakikat düzleminde geçerli hale gelmesi, nesnenin duyu organları ile algılanabilmesini şart koşmaktadır.

Baudrillard (2016, ss.14-16) gerçek ile ifade edilenin özellikle fotoğraf ve hareketli fotoğrafın ortaya çıkmasıyla işlemsel bir hale geldiğini ve gerçek olandan uzaklaşarak bir simülakr haline dönüştüğünü ifade eder. Ona göre bu simülakrlar gerçek gibi davranan ancak rasyonel gerçekle bağdaşmayan bir yapıdadır. Bu da sonuç olarak bir hipergerçekliği doğurarak rasyonel gerçekle bir daha asla tam örtüşemeyecek bir şekilde gerçeği yeniden üretmektedir. Baudrillard, gerçeğin bahsi geçen icatlar sonrasında rasyonel anlamdaki haline ulaşmasının artık mümkün olmadığını ifade eder. Ona göre gerçek artık imkânsızdır. Gerçek sürekli olarak yeniden üretilmekte, rasyonel bağlamından koparılmaktadır.

Gerçek, bilimsel açıdan determinizm ve nedensellik ilkesi dahilinde cevaplandırılan bir deneyimi işaret eder. Bu da gerçek olanın bir neden sonuç ilişkisi sayesinde ortaya çıktığını, kendiliğinden asla var olamayacağını ve asla yadsınamayacağını gösterir (Bayraktar, 2017, ss.44-45). Bu tanıma karşı bir argüman olarak Antik Yunan düşünürü olan Anaksimandros'un tanımı örnek gösterilebilir. Anaksimandros'a göre gerçek ve dolayısıyla gerçeği içeren tüm evren *Aperi-on*'dur. *Aperion* kelimesi ise sonsuz olanı işaret etmektedir. Bu nedenle gerçek sonsuzdan gelip, sonsuza doğru ilerlemektedir. Anaksimandros'un bu ifadesi ise gerçeğin ortaya çıkışı hususunda bilimsel nedensellik ve determinizm ile çelişir. Her ne kadar sonsuzdan gelen gerçeğin bir diğer gerçekliğe neden olması determinizm ve nedensellik ilkeleri ile gerçeğin üretim ve dönüşüm süreçlerinde paralellik gösterse de gerçeğin ortaya çıkışı konusunda ciddi bir görüş ayrılığı bulunmaktadır (Usta, 2015, ss. 2-3).

Keyes'e göre (2017, s. 60) özellikle medya ve iletişim teknolojileri dolayısıyla aldatmaca ve yalan üretilebilmektedir. Bu da gerçeğin insan müdahalesi ile değiştirilebilir, çarpıtılabilir ve hatta tamamiyle yalan ile eşdeğer bir şekilde kurgulanabildiğini göstermektedir. Keyes'in bu görüşü Baudrillard'ın gerçek tanımı ile eşdeğer bir görünüm sergilemektedir. Aynı Baudrillard'da olduğu gibi Keyes'de gerçeğin rasyonel bağlamından koparılabildiğini ve insan müdahalesi ile çarpıtılabildiğini ifade eder.

Duyguların, düşüncelerin ve deneyimlerin gerçeğin algılanması hususunda önemli bir yerinin olduğu aşikârdır. Bu nedenle gerçeğin anlaşılması noktasında bu unsurlar tartışılması gerekmektedir. İnsan, gerçeği duyular yardımıyla deneyimlemektedir. Buna ek olarak tüm insan duyuları, duyguları ve düşünceleri nedensellik ilkesi nedeniyle değişime uğramakta, dönüşmekte ve gerçekleşmektedir. Sonuç olarak gerçek, her ne kadar nasıl ortaya çıktığı üzerine kesin bir görüş birliği olmasa da var oluşu işaret eder. İnsan duyuları, düşünceleri ve duyguları da bu gerçekliğin içerisinde gerçek olmakta ve gerçeğin algılanmasının bir sebebi olarak bu kavramın içerisinde değerlendirilebilen bir anlamı işaret etmektedir.

İktidar, genel olarak bir tarafın (ben/biz), diğer bir taraf (sen/siz) üzerinde kurduğu otoriteyi işaret eden bir kavramdır. İktidar, her ne kadar bu denli basit bir tanım içerse de bu kavramı oluşturan önemli etmenlerden söz edilmesi oldukça önemlidir. İktidar kavramı çoğunlukla siyasi sistemler içerisinde değerlendirilen bir kavram olması sebebiyle çoğunlukla otorite ile birlikte ele alınmaktadır. Foucault iktidarı tanımlarken (2014, ss. 234-235) onu devlet sistemi gibi daha anlaşılabilir bir sistemden ayrı tutarak yönetimi ve dolayısıyla otoriteyi elinde tutan bir yapıdan söz eder. Ona göre iktidarın yapısı ve işlevi karmaşıktır. Buna ek olarak

iktidar, yasa ve devlete göre yoğun bir şekilde gözlemlenebilir bir varlığa sahiptir.

İktidarın toplumlar içerisinde kabul görmesinin sebeplerini açıklayan Foucault (2014, s. 131) bu durumu, topluma yasa ya da devlet gibi kesin sınırlarla bir yaptırım gücü uygulamamasına ve daha çok topluma “yapmamalısın”, “tercih etmemelisin” şeklinde tavsiyeler şeklinde yaklaşmasına bağlar. Buna ek olarak Allen’e göre (2010, s.133) iktidar, üzerinde otorite kurduğu topluma açıkça hayır dememesi, iktidarın muhatabı olan insan üzerinde olumlu bir etki oluşturmaya neden olmaktadır. Foucault (2010, ss. 158-161) iktidarın, insanların birbiriyle olan karmaşık ilişkisi nedeniyle ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre iktidar, kendi kendine ortaya çıkmamıştır. Dolayısıyla iktidar toplum halinde yaşamanın bir sonucu olarak kendisini göstermektedir. Hacking’e göre (2002, s.58) bir gereksinim şeklinde ortaya çıkan iktidar, toplumsal yapının ve ilişkinin başat belirleyici unsurudur.

İktidarın işlevi dört farklı boyutta gerçekleşebilmektedir. İlk boyut iktidarın potansiyel ya da kullanımda oluşu, ikinci boyutta iktidarın resmi ve zorlayıcı ya da arabulucu rolü, son iki boyutta ise olumsuz ve olumlu oluşudur. Görüldüğü üzere tek boyutlu bir iktidar yapısından değil, aksine farklı aşamalarda farklı şekillerde tezahür edebilen bir yapıdan söz etmek mümkündür (Barnes vd, 1984, s. 55).

Weber (1995, s. 421) iktidarı kimlerin oluşturduğu konusuna dair “*her türlü örgütte seçkinlerin yönetimine rastlanır*” yorumunu yapar. Bu da iktidarın alelade kişiler tarafından oluşturulmadığını ve dolayısıyla iktidarın, iktidar olmadan önce de belirli bir otoriteyi bünyesinde barındırdığını işaret eder. İktidar her ne kadar devlet ve yasalar gibi keskin bir yaptırım sınırlarına sahip olmasa da Apalı’ya göre (2021, s.292) temsil ettiği toplumu üstün bir tahakküm ile

zapt eder. Bu da iktidar kavramının aslında otorite ile kuvvetli bir ilişki içerisinde olduğunu göstermek bakımından yeterlidir. İktidar ne bireysel ne de kolektif bir söylem içerisinde bulunamaz. Böylece kendine özgü bir söylemi benimser ve bu söylem çerçevesinde işlevsel olarak varlığını sürdürür. Baudrillard (2016, ss. 16- 21) gerçeğin yeniden üretilmesine neden olan temel eyleyeni iktidar olarak ifade eder. Ona göre iktidar, gerçeğin rasyonel olan halinden kopmasına ve rasyonel gerçeğin taklidini yapmasına neden olan bir yaptırım gücüne sahiptir. Yine Baudrillard'a göre (2016, ss. 16- 23) simülarkı ve hipergerçek olanı üreten simülatör de iktidarın denetimi ve tasarrufu altında çalışmakta ve iktidara hizmet etmektedir.

Sonuç olarak gerçek, temelde duyu organları yardımıyla algılanan bir deneyimi işaret eder. Her ne kadar gerçeğin bu şekilde deneyimlenebilmesi mümkün olsa da gerçek kavramının işaret ettiği anlam çoğu düşünür tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Gerçeğin manası noktasında oluşan farklı düşünceler aslında gerçeğin başlı başına kurgulanabilir, değiştirilebilir ve nihayet yeniden üretilebilir oluşuna dair bir ipucu olarak görülebilir. İktidar ise toplumsal alanda otoriteyi elinde tutan bir biçimdir. Toplumsal halde yaşamının bir zorunluluğu olarak ortaya çıkmıştır. Toplum tarafından kabul görüyor olması da iktidarı gelip geçici bir otorite olarak değil, düzenli ve kendisine ihtiyaç duyulan bir yapı haline getirmektedir. Bu açıdan iktidar, gerçek gibi yeniden üretilebilen ve kurgulanabilen bir yapıya sahiptir.

2-Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı

2.1. Gerçek, Hipergerçek ve Simülakr

Baudrillard'ın ortaya koyduğu simülasyon kuramının temel argümanı gerçek kavramı etrafında şekillenmektedir. Gerçek kavramı Baudrillard tarafından belirli aşamalarca

sınıflandırılır. Bu sınıflandırma her ne kadar düzensiz olsa da rasyonel gerçekten, gerçeği göstergesel anlamda taklit eden yeniden üretilmiş gerçeğe yani simülakra doğru ilerler. Baudrillard'a göre (2016, s.14) rasyonel gerçek, hakikata özgü olarak kabul edilen perspektifin sınırlarını aşar ve farklı bir uzama geçiş yapar. Gerçek, artık makineler tarafından sürekli olarak üretilen ve bu yüzden de rasyonel olan öz haline dönemeyecek kadar imkânsızlaşmıştır.

Gerçekliğin kendi özsel, rasyonel yapısını kaybettiği simülasyon evreni, bir tekrarlanma evrenidir. Bu evrende her zaman gerçek yeniden üretilerek sonsuz bir tekrara dönüşmektedir (Tekinalp ve Uzun, 2006,s. 145). Baudrillard, gerçeğin makineler tarafından dönüşüme uğratılmasından sonra öz haline asla dönemeyeceğinin sebebi olarak bir takım teknolojik gelişim süreçlere işaret eder. Örneğin Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkan perspektif sanatı içerisinde yer alan imge, rasyonel gerçeğe benzemeye çalışan ama tam olarak rasyonel gerçeği yansıtamayan bir özellik gösterir. Bu tarihi takip eden dönemlerde ise fotoğrafın icadıyla rasyonel gerçeğin sınırları değişir ve artık görsel açıdan rasyonel olanı ile benzerlik seviyesi artmaya başlar. Baudrillard (2016, ss. 19-20) bu aşamaları dört farklı kategoride sınıflandırmaktadır. İlk aşama olarak derin bir gerçekliğin yansıması olarak imgeden söz eder. Bu ilk aşamadaki imge, bahsi geçen derin yani rasyonel bir gerçekliğe sahip olanın sanki ayın yapar bir şekilde tekrarlanmasıdır. Bu durumun daha açık olarak anlaşılabilmesi için tarihi bir olayın ya da benzer önemli bir gerçeğin tiyatro ve benzeri eylemlerle canlandırılması olarak açıklamak mümkündür. Bu aşamada imge, gerçeklik açısından olumlu bir etkiye sahiptir. Yeniden canlandırılması yapılan rasyonel gerçek ile ilk aşamadaki imgenin arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Sonuç olarak ilk aşamadaki imge ile gerçekte yaşanmış rasyonel realitenin

arasındaki farkları anlamak herkes için oldukça kolay olacaktır. Buna rağmen gerçeklik rasyonel açıdan Baudrillard'a göre (1998, s.20) yok olsa da yeniden üretilen gerçek, rasyonel gerçeğin bir temsili olarak kalmaktadır.

İkinci aşamada yer alan imgeyi Baudrillard bir kara büyü benzetmesi ile açıklar. İmgenin ikinci aşamasında rasyonel gerçek ile imgenin benzerlik oranında ciddi bir artış mümkün olmaktadır. Bu duruma örnek olarak daha önce çalışmada bahsedilen Rönesans Dönemi'nde gerçekleştirilen perspektif sanatı örnekleri verilebilir. Bu aşama diğer aşamaya oranla içerisinde belirli bir miktarda gözbağcılık içermektedir. İmgenin üçüncü aşamasında imge, gerçek olanın yerini almaya çalışmaktadır. Buna örnek olarak fotoğraf sanatı gösterilebilir. Bir elmanın yıllar önce çekilmiş fotoğrafıyla rasyonel akılla algılanan elmanın kendisi arasında farklılık bulmak zorlaşacaktır. Baudrillard (2016, ss. 20-21) endüstriyel değer yasasının egemen olmasıyla fotoğraf, video ve diğer teknolojik görsel sanatların gelişimini imgenin üçüncü aşamasında değerlendirmektedir. Bu da sonuç olarak imgenin artık bu aşamadan itibaren geri döndürülemez bir gerçeklik üretimine tabi tutulduğunu göstermektedir. Baudrillard imgenin dördüncü ve son aşamasına geldiğinde simülasyonun gerçekleştiğini ifade eder. Bu son aşamada ise imge artık rasyonel gerçek ile algılanan orijinalinden ayırt edilemeyecek kadar benzerlik taşımaktadır. Bu da gerçeğin sürekli ve yeniden bir üretim sürecine girdiğini ve bir daha asla gerçek olanın geriye dönemeyeceğini açıklar. Son aşamanın daha iyi anlaşılması için modellerin gerçeğe egemen olduğu şeklinde bir açıklama getirebilir. Yani bir elmanın fotoğrafından ve hatta kendisinden daha 'gerçekçi' görünen üç boyutlu bir elma modellemesi bu aşamada örnek gösterilebilecek değişimlerden birisidir. Simülasyonun bu son aşamasında Baudrillard'a göre (2011, s. 145) artık

rasyonel gerçek anlamında bir çaresizlik söz konusudur. Yeniden üretilen gerçeğin ve dolayısıyla hipergerçeğin eleştirisi de toplum tarafından yeniden üretilmiş gerçekliğin illüzyonu üzerinden yapılabilmektedir ki bu kendi içerisinde bir paradoksa sebep olmaktadır.

Gerçeğin yeniden üretilmesi Baudrillard'a göre (2015, s. 86) temelinde bir baştan çıkarma, ayartma durumu olarak da nitelenmektedir. Buna neden olarak ise insanların hayal kurma edimi işaret edilmekte ve gerçeğin yeniden üretimindeki şaşırtıcı imgeler, gerçeküstü ifadeler kitlelere her zaman cazip görünmektedir. Bu açıdan cazibesini arttıran ancak rasyonaliteden uzaklaşan yeniden üretim artık modern sistemlerin içerisindeki en güçlü gerçeğe dönüşmektedir.

Aydoğan'a göre (2019, s. 85) sermaye küreselleşerek aklın özgürlüğüne karşı kendi gerçekliğini inşa etmektedir. İktidar ise tedirgin kitleleri rahatlatmak ve onları istedikleri özgürlüğe kavuşturma iddiası ile kendi gerçekliklerini üretmekte ve bunu topluma kabul ettirmektedir. Bu yorumdan da anlaşılacağı üzere iktidar hem çift akışlı, paradoksal bir söylem ile kendi gerçekliğini üretmekte hem de bu gerçekliği topluma kabul ettirmektedir. Gerçeğin yeniden üretimi Baudrillard'a göre (2016, ss. 14-15) kaçınılmaz bir şekilde süreklilik içermektedir. Gerçeğin yeniden üretilmesi artık teknolojinin gelişimi ile bir ivme yakalamıştır ve rasyonel gerçeği geçersiz hale getirmektedir. Bu durumu daha iyi açıklamak adına Baudrillard'ın şu sözlerinden yararlanılabilir:

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira “gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir; çünkü onu

sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir. Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak, tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karşıtlıklarla tüm eşdeğerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamdan daha da esnek (ductile) hâle gelmektedirler. Burada bir taklit, sûret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kususuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir. Bir ölüm daha doğrusu ölmenin imkânsızlaştığı bir “ölür ölmez dirilme” sistemine özgü model böyle bir hayati işleve sahiptir. Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz” (Baudrillard, 2016, ss. 13-14).

Baudrillard’ın yukarıdaki ifadelerinde gerçeğin yeniden üretiminin neden gerçekleştiği ve nasıl olduğu açıklanmaktadır. Gerçeklik bu perspektiften bakıldığında sürekli olarak bir dönüşüm içerisindedir. Bu dönüşüm her ne kadar rasyonel gerçeği simüle edebilse de aslında öz olan realitenin kendisi olamayacaktır. Bu noktada Baudrillard’ın ifade ettiği hipergerçek kavramı önem kazanmaktadır. Baudrillard (2014a, s.16) hipergerçeğin hızlı bir şekilde toplum hayatına yayılmasını birey arzusunun öznenen ziyade nesneden

başlamasına bağlamaktadır. Daha açık bir ifade ile gerçeğin yeniden üretimi ve hipergerçek toplumsal bir ayartma ile insanların yönelimlerine etkide bulunmaktadır. Simülasyonun insanları oldukça etkili bir şekilde yönlendirmesinin sebebi de tam olarak budur (2016b, s.5). Hipergerçek ise gerçeğin yerini alan ve rasyonel gerçeği geçersiz kılan bir başka boyuttur. İletişim devrimiyle kitle iletişiminin ve sanal kodların dünyaya hâkim olmasıyla başlayan süreç, Dağ'ın yorumuyla (2011, s.179) “*teknolojinin belirleyiciliği ve hâkimiyeti altında olduğumuz evredir*” Dağ, hipergerçek kavramının ne zaman hayatımıza girdiğini “*sanatta gerçeküstücülüğün yerini gerçeğin kendisi, gösterge değeri, medya ve bilgisayar modelleri aracılığıyla gerçekliğin estetikleştirilmesinde hipergerçek hale gelmiş olan şeyler alır*” diyerek gerçeğin yeniden üretimini ve sonuç olarak hipergerçek boyutu açıklar. Buna ek olarak “*metastaz yapan kanserli bir hücre*” gibi çoğalarak devam eder diyerek hipergerçeğin dünyada var olduğu alanın boyutunu ifade eder. Tüm bunlara rağmen hipergerçek, rasyonel gerçekle arasındaki farkı gösterecek göstergeler bütününden tamamiyle yoksundur.

Aktaş'a göre (2018, s. 368) insanın içerisinde bulunduğu 21. yy, toplumun kendi varoluşu ve gerçekliği üzerine düşündüğü bir dönemdir. Fakat 21. yüzyıl toplumları gerçeği, bir simülasyon içerisinde yeniden üretilen ve şekillenen gerçekler aracılığı ile düşünmeye devam etmektedir. Hipergerçek ve simülasyon kavramları özünde aynı anlama işaret etmektedir. Hipergerçek, gerçeğin yeniden üretildiği ve üretilen yeni gerçeğin kümelenerek rasyonel gerçeği taklit eden ve hatta onun yerine geçen olguları işaret eder. Gerçeği taklit etmeye çalışan sanal kodların gerçeğin yerine geçmesi Baudrillard (2016, s. 14) tarafından *simülakr* olarak adlandırılmaktadır. Simülakr gerçeğin yerini alırken tarihte belirli aşamalardan geçmiş ve bu aşamalar dünyada gerçekleşen

teknolojik atılımlar sayesinde şekillenmektedir. Baudrillard (2003, ss. 15- 18) simülakrın gelişim sürecinde teknolojiye atıfta bulunarak, miş gibi yapmak olgusuna dayanarak simülakrın ne olduğuna dair örnekler vermektedir. Baudrillard hasta olmadığı halde miş gibi yaparak hasta taklidi yapan birisinin gerçekten hasta olup olmadığını hasta olmanın gerçek, ayırt edici gösterenleri mevcut olmadığına durumun gerçekliğini anlamamızın mümkün olamayacağını ifade etmektedir. Gerçek ile sahte arasındaki bu ayrımın belirlenmesinde hastalığın simüle edilmesi, dolayısıyla hastalık gerçeğinin taklit edilmesini simülakr kavramı özelinde açıklamaktadır. Bu açıdan gerçeği taklit eden simülakrın hakiki görünmesi şartına dikkat çekmektedir. Buna ek olarak simülakrın gerçeği taklit etmesi sadece imgesel anlamda gerçekleşmemektedir. Bu noktada Baudrillard (2016, ss. 28-29) Disneyland örneğini işaret etmektedir. Amerika'da yer alan Disneyland ona göre gerçek bir simülakr örneğidir. Belirli bir sınır içerisinde konumlanan Disneyland, içerisinde rasyonel gerçeklikte rastlanılmayacak bir şekilde bir rüya mekânı oluşturmaktadır. Bu mekan içerisinde yer alan simülakrlar ile gerek sıcak bir içtenlik gerekse oyun oynamaya izin veren materyalleri ile gerçek bir simülasyon örneğidir. Bu örnekten hareketle simülakrın ve dolayısı ile simülasyonun sadece imgesel anlamda olması gerekmediğini söylemek mümkündür.

Simülasyon veya hipergerçekliğin üretilmesinin en elverişli aracının kitle iletişim araçları olduğunu ifade eden Tambaş (2011, s.34) insanın günlük hayatta en çok maruz kaldığı kitle iletişim araçlarının simülasyonu çok daha etkin bir şekilde icra ettiğinden söz etmektedir. Sonuç olarak gerçek kavramı çevresinde şekillenen bu kurama göre gerçek sadece imkânsız hale gelmemiş, sürekli olarak bir yenden üretim sürecine girmiştir. Böylece yeniden üretilen gerçek, ana bağlamından kopmakta ancak rasyonel olandan

ayırt edilemeyecek düzeyde illüzyonunu korumaktadır. Bu nedenle göstergelerden yoksun bir yeniden üretim, gerçeğin anlam üretim süreçleri boyunca değişmekte ve hakikatini yeniden üretmektedir.

2.2. Simülasyon Kuramında İktidarın Rolü

Baudrillard simülasyon kuramı çerçevesinde iktidar kavramına yer vermekte ve bu kavramı simülasyonu oluşturan diğer kavramlar özelinde incelemektedir. Baudrillard'ın simülasyon kuramı temelini Batı'nın sosyokültürel ve egemen bir anlayış olan kapital sistemin eleştirisinden almaktadır. Baudrillard'ın Batı toplumuna bakışını açıklayan Şah (2015, s. 12), günümüz Batı toplumlarının neredeyse tamamında egemen anlayışın sunduğu tüketim nesnelerinin bireyler üzerinde ciddi bir etkisinin olduğunu vurgulamaktadır. Tükettikleri nesnelere dönüşen kitlelerin, tükettikleri nesnelere dönüşerek varoluşsal anlamda değişim ve dönüşüm yaşadıklarından söz eder. Metalar tarafından oluşturulan bu tüketim toplumunun en üst basamağında iktidarın yer aldığından söz eder ve bireylerin sistemin devamlılığı için kullanıldığına dikkat çeker. Böylece insanlar artık yaşamak için tüketmekten ziyade tüketmek için yaşamaktadır. Tüketmek için yaşamın sırrını, yolunu ve hatta mecburiyetinin kurallarını koyan sistem/yapı ise iktidardır.

“Hipergerçek ve simülasyon, insanı her türlü ilke ve amaçtan caydırabildiği gibi, bu caydırma yeteneğini uzun süre kendisinden yararlanmış olan iktidara karşı da kullanabilmektedir. Zaten bugüne kadar kapital her türlü gönderen sistemiyle, insancıl amaçların yok oluşuna katkıda bulunmuş ve bu fırsattan ilk önce o yararlanmıştır. Bu şekilde davranarak doğruyla yanlış, iyiyle kötü arasındaki ayrımları ortadan kaldırmıştır. Üstelik bütün bunları iktidarın temel taşı hâline getirdiği radikal bir değiş tokuş ve eşdeğerlik yasası oluşturabilmek için

yapmıştır. İlk kez kapital soyutlayıcı, caydırıcı, bağları kopartıcı ve toprak bütünlüğünü bozmaya yönelik bir rol üstlenmiştir. Gerçeklikle gerçeklik ilkesini birbirine karıştıran kapital aynı zamanda bu gerçekliği, her türlü kullanım değeri, gerçek eşdeğerlik ilkesi, üretim ve zenginliği ortadan kaldırarak yok etmiştir. Uğruna mücadele edilen şeylerin sahip oldukları gerçek dışılık ve güdümlenmenin gücü sayesinde güya bir gerçekliğin ortadan nasıl kaldırılmış olduğunu gördük. Kapitali yok etmek isteyen mantığın bugün ondan bir farkı yoktur. Son iktidar kırıntısı da, yaratmış olduğu bu felâket sarmalını (spiralini), kalan son gerçeklik ışığıyla yok etmeye çalışırken, aslında, bu felâketin gösterge sayısını arttırmak ve simülasyon oyununu hızlandırmaktan başka bir şey yapamamaktadır” (Baudrillard, 2016, s. 43)

Baudrillard’ın simülasyon ve iktidar arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğu bu sözlerle aslında iktidarı çeşitli aşamalara göre sınıflandırdığı görülmektedir. Ona göre simülasyonu bir enstrüman olarak kullanan görünür iktidar bile simülasyonun kendisinden etkilenmektedir. Simülasyonu, kapitalin elinde yoğrulan, onun amaçlarını taşıyan ve insanların hayatlarında yaşanan gerçekleri eğip bükmeyi sağlayan bir kavram olarak nitelendirmektedir. Burada bahsedilen kapitalden kasıt yine iktidarın bir başka türünü işaret etmektedir. Baudrillard’ın bu sözlerinin arka planında tartışmasız bir üst bilincin yani otoriteyi elinde tutan iktidarın egemenliği söz konusudur. Önk’e göre (2009, s. 204) bu durum iktidar tarafından tasarlanan simülasyon dünyasındaki her şey, sistemin sürekli olarak ayakta kalması amacıyla topluma dayatılmaktadır. İktidarın simülasyondaki bu etkisiyle dolaylı dayatılan her şey, toplumun en kılcal damarlarına nüfuz edecek bir biçimde tasarlanmaktadır. Buna rağmen toplum, iktidar eli ve simülasyon aracılığıyla kendisine dayatılan bu dayatmaları fark edecek bilinçten yoksundur. Bu yoksunluk nedeniyle toplum, simülasyonun yarattığı

üretime sıkı sıkıya bağlı kalarak iktidarın arzusunu yerine getirerek simülasyonu ayakta tutmaya ve bu yapının varlığını devam ettirmesine yardımcı olmaktadır.

Simülasyonun iktidar ile bağlantısını tüketim toplumu üzerinden değerlendiren Ritzer (2000, s.85-86), tüketicinin doğal ihtiyaçlar ile değil, belirli kod ve kurallar çerçevesinde gerçekleştiğinin altını çizer. Bu sayede tüketici toplumun kapital yani iktidar tarafından ele geçirildiğini ve simülasyon aracılığı ile yönetildiğini ifade eder. Bu yorumdan da anlaşılacağı üzere iktidar simülasyon ile toplumları kendilerine bağımlı kılmakta, toplumları istedikleri gibi değiştirmekte ve gerçeklik algılarını dizayn etmektedir. Baudrillard (2016, s.4) kapitalin artık üretim düzenine ait olmaktan çıkıp bir simülasyon modeline dönüştüğünü vurgular. Ona göre ticari değer artık çok daha geniş bir düzenle yapısal değer tarafından özümşenerek üçüncü bir basamağa çıkmaktadır. Bu durum daha açık bir ifadeyle artık tüketicinin üretim ihtiyacı nedeniyle gerçekleştiğini değil üretime olan zorunluluk ile açıklanabilir. Toplum artık kapitalin elinde yoğrulan simülasyon nedeniyle bir pil gibi tüketim yolu ile şarj edilebilmekte ve bunun dışında herhangi bir varlık alanının olamayacağına işaret edilmektedir. İktidar kitleleri, benliğini ve gerçeklik algılarını yitirmiş bir yığın olarak işlemekte ve bunun sonucunda rasyonel gerçeğe giden yolların artık imkânsızlık ile örüldüğünü ifade etmektedir. Buna ek olarak Batı'nın bugüne kadar aslında hiçbir şey başaramadığını Baudrillard'dan yorumlayan Adanır (2008, s.19) rasyonel gerçeğe ulaşmak için simülasyona bir son vermek gerektiğini ifade eder.

Baudrillard'ı kitleler üzerinden yorumlayan Aydın'a göre (2019, ss. 356-357) kitleler artık blok şeklinde kendilerine gönderilen gösterilere yani simülasyonlara göre hareket etmek zorundadır. Toplumu oluşturan kitleler artık anlam ya da rasyonel gerçek gibi endişeler taşımadıkları için kendilerine

gönderilen dolayısıyla onlar için yeniden üretilen gerçekliklere boyun eğip, direnç gösteremeyeceklerdir. Bu yorumdan da anlaşıldığı üzere iktidar, kitleleri simülasyon aracılığı ile durağanlaştırmakta ve tepkisizleştirmektedir. Simülasyonu iktidar açısından tüketim kültürü özelinde değerlendiren Cengiz'e göre (2005, s. 123) simülasyon ve benzeri modeller gerçek ile taklit arasındaki ilişkiyi yok etmektedir. Toplum artık rasyonel değerde gerçekliği deneyimlemekten ziyade hipergerçek olanı döngüsel bir biçimde tüketmektedir.

Baudrillard'a göre (2016a, s. 168) modern toplumlarda birey kendi hayatından sorumlu değildir. Bu sorumluluk birey adına gerçeği yeniden üreten ve toplumun gerçeklik ile imtihanını sürekli olarak kodlayan egemen güç olan iktidardadır. Ona göre iktidar bu şekilde bireyin gerçeklik algısını yok ederek toplum ve dolayısıyla bireyler adına denetimsel bir deneyim sunmaktadır. Bunun bir sonucu olarak insanlar her ne kadar kendilerinin yaşadıkları sorumluluk bilincini yerine getiremediklerini bilmelerine rağmen simülasyon düzenine ayak uydurmaktan başka bir çözüm yolu bulamamışlardır. Baudrillard (2012: 116) bu ayak uydurmanın ilk aşamasını kitle iletişim araçlarının oluşturduğunu ileri sürerek insanların kendi yaratıcılıklarından umutlarını kestiğini ve üçüncü bir şahıs olan makinelerden medet umacak bir duruma geldiklerini ifade etmektedir. Böylece insanlar makinelere akıllarını kullanmalarına izin vermiş ve dolayısıyla makineleri kullanan iktidara da dolaylı yönden teslim olmuşlardır.

3-Sinemada Gerçek ve İktidar Kavramları

Sinema sanatı dâhilinde gerçek kavramının etkisini anlamak için sorulabilecek ilk soru bir bütün olarak sinemanın ne kadar gerçek olduğudur. Bazin'e göre (1967; akt. Bunker, 1989, s. 106) sinemanın temel taşı gerçekliğin değil,

gerçeğin bıraktığı izdir. Bazin, Baudrillard'ın simülakr kavramına denk düşen bir yorumla sinemada görüntüyü modelin yani rasyonel gerçeğin yeniden üretilmiş bir hali olarak nitelendirir. Dolayısıyla sinema nesnel dünyaya benzer bir şekilde, duyularımız ile algılayamadığımız nesnel gerçeklik üzerine bir fikir verir.

Sinemada gerçeğin etkisini anlamak için peşine düşülecek önemli bir aygıt olarak kameradan söz edilebilir. “Bütün görüntülere özgü hareketlerden genel olarak hareket denebilecek, soyut ve basit bir hareket oluşturmak ve görüntüleri bir oynatıcıya koyarak her özel hareketin tekliğini, bu genel hareketin bireysel duruşlarla karşılaştırılması aracılığı ile yeniden oluşturmaktan başka bir şey değildir.” (Bergson 1998, s. 305) Bergson bu ifadesiyle kamera ve kameranin elde ettiği imajın, sinemada gerçeği yeniden ürettiğini açıklar. Baudrillard'ın simülakr kavramına işaret eden bir işlevsellikle çalışan kamera, sinemada rasyonel gerçeğin yerini alan ve gerçekmiş gibi davranan görüntüyü oluşturur. Bu nedenle kamera daha önce Baudrillard'ın da bahsettiği üzere rasyonel gerçeğin yerini alan ve ona tıpatıp benzeyen bir simülakra dönüşür. Kamera sayesinde yeniden üretilen gerçek ise doğal olarak sinemayı bir simülasyona çevirir.

“Sinemanın büyüülü söylemsel ögesi -bilimsel-teknik tarafına karşıt biçimde- gerçeğin çifte yüzünü içerir. Bir film gerçek bir olayın izlenimini verebilir -günlük yaşamımız içinde varlığını kabul ettiğimiz gerçek bir olaydan bahsediyordur. Ancak bir film aynı zamanda üstün-gerçek izlenimini verir - bu da günlük yaşantımızın bir parçası konumuyla kabullendiğimiz düşlerin ortamıdır- ancak bu gerçek olandan daha gerçek bir etkiyle inandırıcı görünür”(Wrigth, akt. Hockley,2004, s. 73).

Wright'ın ifadesinde yer alan sinemanın üstün-gerçek izlenimi, Baudrillard'ın hipergerçek kavramıyla denk bir anlama işaret eder. Üstün-gerçekten kasıt, sinemanın rasyonel bağlamda var olan gerçeğin yeniden üretilmesiyle rasyonel olandan daha gerçekçi bir izlenim vermesidir. Bu şekilde sinema, gerçeği rasyonel gerçekten daha etkili bir şekilde sunar. Sinema eliyle üretilen gerçek, insan duyularına rasyonel olandan daha etkili bir şekilde ulaşır.

Sinemada gerçeğin ele alınış biçimi ve yeniden üretimine neden olan bir diğer araç ise montajdır. Bazin'e göre (1967; akt. Büker, 1989) montaj sinemada gerçeği yeniden tertip eder ve dolayısıyla onu yeniden üretir. Sinemada ham görüntünün gerçek algısı üzerindeki yetersizlik hissinin tamamlanması için montaj, Bazin'in ifade ettiği gibi gerçeğin yeniden üretilmesini sağlayan bir araç görevi görür. Böylece kamera ve montaj ile yeniden üretilen gerçek, sinema dâhilinde tıpkı Baudrillard'ın ifade ettiği gibi hipergerçek bir görünüm sunar.

Sinema ve iktidar arasındaki ilişkinin çok boyutlu bir şekilde anlaşılması için ilk olarak ideoloji kavramını anlamak gerekir. İdeoloji, disiplinlerarası bir ilgi neticesinde tanım açısından farklılıklar içermektedir. Medin ve Kaymak'a göre ideoloji (2021, s. 156) maddi üretim araçlarını elinde bulunduran bir sınıfın, zümrenin ya da akımın, muktedir olduğu maddi üretim kuvvetiyle diğer sınıflar üzerinde kurduğu tahakkümün bir sonucudur. İktidar ise elinde bulundurduğu maddi güçle ideolojisini diğer sınıflar üzerinde tahakküme dönüştürür. Sinema ise iktidarın ideolojisini yaymada sıklıkla kullandığı bir enstrüman olarak göze çarpar.

“İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında,

bedenlerine varıncaya kadar işleyen giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yapıyorum” (Foucault, 2012, s. 48)

Foucault’nun bu ifadeleri incelendiğinde iktidarın başat ideolojisi ile diğer sınıflar üzerindeki tahakkümün boyutları gözler önüne serilmektedir. Yine bu ifadeye göre iktidar, gündelik hayatın her noktasına sirayet eden bir görünüm sergiler. İktidarın gündelik hayatta sirayet ettiği alanlardan biri de şüphesiz sinemadır. İktidar sinema yoluyla ideolojisini izleyiciye ulaştırır. Sinema yoluyla propagandasını gerçekleştiren iktidar denildiğinde akla sadece siyasi, devlet aygıtı bünyesinde bulunan tahakküm odakları gelmemelidir. Sinemada iktidarın etkisi yönetmenin, senaristin etkisinde de gelişebilir. Doğal olarak sinema anlatısı yaratıcısının elinden çıkmakta ve yaratıcısının ideolojisini de yansıtmaktadır. Sinemada bu şekilde yansıtılan ideoloji her ne kadar bilinçli bir şekilde yapılsa da bilinçaltında yer alan itkilerin sayesinde de gerçekleşebilmektedir. Örneğin bir sinema eserin yaratım sürecinde gerçeği bilinçli bir şekilde ele alan, yeniden üretmek için tasarlayan anlatıda bilinçdışı faktörler sayesinde şekillenen bir ideolojiden de söz edilebilir. Bu noktada bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde anlatıya hâkim olan ideoloji, yine iktidarın eliyle şekillenir.

Sonuç olarak iktidar, sinemada gerçeği yeniden üreten yegâne unsurdur. Bunu da sahip olduğu ideoloji ve maddi kuvvet yoluyla gerçekleştirir. Gerçeği rasyonel bağlamından kopararak yeniden üreten iktidar, yeniden ürettiği gerçeği sinema gibi hipergerçek bir araçla gerçeküstü bir izlenim ile izleyiciye deneyimletir. Bu deneyimin doğal bir sonucu olarak izleyicide birer simülakra dönüşmüş gerçeklik vurgusunu, rasyonel olandan daha etkili bir şekilde hissettirir.

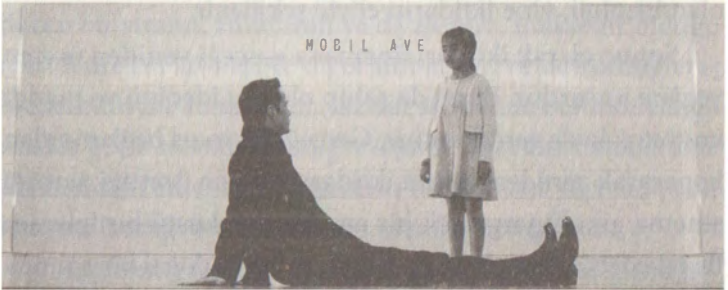
Böylece sinemanın başlı başına iktidarın ideolojisini yaymada oldukça etkili bir yöntem olduğu kabul edilebilir.

4-Film İncelemeleri

Baudrillard'ın simülasyon kuramı ekseninde gerçek ve iktidar arasındaki ilişkiyi anlamak amacıyla *Matrix Revolutions* (2002), *Matrix Reloaded* (2003), *Truman Show* (1998) ve *Inception* (2010) isimli filmler, ilgili sahneler bağlamında analiz edilecektir.

4.1. Matrix: Revolutions Film İncelemesi

Matrix: Revolutions filmi anlatı bakımından simülasyonu işaret eden Matrix adı altında sanal gerçeklik ile kurgulanmış bir dünyada geçmektedir. Filmde Matrix adı verilen boyut, sanal gerçekliğin içerisinde yaşayan ve doğal olarak sürekli olarak gerçeklik bağlamında yeniden üretilen bir uzamdır. Matrix boyutundaki gerçeği yeniden üreten konumdaki başlıca özne “Mimar” adı verilen karakterdir. Mimar karakteri, gerçeği yeniden üretme noktasında en önemli ve en güçlü özne olarak karşımıza çıkar. Bu da sonuç olarak bu karakterin bir iktidar temsili olduğunu ve iktidarla organik bir bağının olduğunu göstermektedir.



Görsel 1: Ana karakter simülakrı temsil eden bir mekân ve bir insan modellemesi ile karşı karşıyadır.

Neo, Merovingian isimli bir program tarafından gerçek dünya ile simülasyon olarak kabul edilen Matrix'in arasında konumlanan bir bölgede mahsur kalmıştır. Neo'nun bu bölgede mahsur kalmasının nedeni Merovingian karakteriyken, buradan kurtulması yine bu karaktere bağlıdır. Merovingian, Matrix yani simülasyona müdahalede bulunabilen önemli bir karakterdir. Merovingian'ın bu şekilde simülasyona müdahale edebilmesi onu Matrix içerisinde yer alan diğer insanlara göre daha özel kılmaktadır. Merovingian, Baudrillard'ın iktidar aşamalarında bahsettiği alt tabaka türden bir otoritedir. Her ne kadar simülasyona etkide bulunabilecek türden bir karakter olup onu bir nevi iktidar olarak gösterse de simülasyonun tamamında tasarruf yetkisini kullanabilecek etkiden yoksundur. Yine de bu durum sonuç olarak Baudrillard'ın simülasyon ve iktidar arasındaki zincirin alt tabakasında yer alan Merovingian'nin iktidar kavramı dahilinde yer alması için yeterlidir. İktidar denildiğinde gerçeği değiştirme, dönüştürme ve nihayet yeniden üretme gücüne sahip bir mekanizmadan söz edilebilir. Bu noktada iktidarın diğer iktidar biçimleri ile kıyaslanması doğru bir yaklaşım olmayacaktır, zira burada temel ölçüt iktidarın gerçeği yeniden üretme kudretine sahip olup olmadığıdır.



Görsel 2: Neo, mahsur kaldığı alanda insan görünümünde ve insana tipatıp benzeyen bilgisayar kodlarıyla yani “simülakrlar” ile karşılaşır.

Neo, mahsur bulunduğu alanda insan benzeri programlar ile karşılaşır. Birer simülakr örneği olarak gerçeğe tıpatıp benzeyen ve bir hipergerçeklik içeren bu programlar ile konuşur. Simülakr örnekleri Neo'ya buradan kendilerinin çıkabileceklerini ancak Neo'nun çıkamayacağını söyler. Görsel 2'deki sahneye bakıldığında rasyonel gerçek bir bilince sahip olan Neo ile gerçeğe benzemeye çalışan simülakrların insan formunda oldukları görülmektedir. Bu da Baudrillard'ın ifade ettiği rasyonel gerçekle, hipergerçeğin arasındaki farkın göstergelerden yoksun olduğunu doğrular. İktidar konumundaki Merovingian, simülakrların mekândan ve zamandan sınırsız bir şekilde hareket etmelerine olanak tanırken, rasyonel gerçekliğe sahip olan Neo'nun çıkışına olanak vermemektedir. Bu da iktidarın simülasyon üzerindeki tasarruf gücü dahilinde, karar mekanizması ile etkide bulunduğu açık bir kanıttır.



Görsel 3: Matrix adı verilen simülasyonda alt sınıf iktidarın temsili.

Neo'nun hapsedildiği alandan çıkabilmesi için Merovingian'ın onayı gerekmektedir. Merovingian, Neo'yu sanal gerçekliğe uyum sağlamayan ve Matrix'e tehdit oluşturan biri olarak kabul etmektedir. Merovingian, simülasyon içerisinde açık bir iktidar örneği olduğundan elinde tuttuğu sınırlı otoriteyi kaybetmek istememektedir. Merovingian'nın elindeki otoriteyi kaybetmesi demek onun kontrol

edebildiği kısmi hipergerçek düzenin çökmesi ve sonuç olarak otoritesinin sonu anlamına gelmektedir. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi gerçeğin yeniden üretilmesi ve toplumlar üzerinde etkin bir şekilde kullanılabilmesi, iktidar/kapital için bir zorunluluktur.



Görsel 4: Gerçeğin yeniden üretilmesi bağlamında yeniden üretilen gerçeğin rasyonel gerçek ile mücadelesi.

Ajan Smith isimli karakterin kendisini sürekli olarak klonladığı ve filmin final sahnesinde Neo ile savaştığı görülmektedir. Ajan Smith rasyonel gerçeğe ait olan Zion isimli şehri ve dolayısıyla o şehrin insanlarını yok etmek için tasarlanmış bir programdır. Bu mantıkla Neo'da onun için hizmet verdiği simülasyona yönelik bir tehdittir. Sahnede kendisini klonlamış Ajan Smith'e dair birçok örnek bulunmaktadır. Bu klonlama Baudrillard'ın gerçeğin yeniden üretilmesi kapsamında değerlendirilebilecek bir durumdur. Nitekim her ne kadar simülakr ve hatta simülakrların oluşturduğu hipergerçek rasyonel olanla benzer görünse de aslında rasyonel olan gerçeğin kendisi değildir. Yeniden üretilen gerçeğin rasyonel gerçeğin karşısında açığa çıkması simülasyon ve simülasyonu yönlendiren kapital/iktidar açısından bir yıkım olacaktır. Bu yüzden filmde yeniden üretilen gerçeklik, rasyonel gerçeklik karşısında bir mücadele vermektedir.

“Neden, Bay Anderson neden? Neden, neden, neden? Bunu neden yapıyorsun? Niye? Ayağa kalkmak niye? Kavga etmek niye? İnandığın şeyler için kavga ettiğini mi sanıyorsun? Sağ kalmadan öte bir şeyler için mi? Bana söyleyebilir misin, biliyor musun? Özgürlük mü? Gerçek mi? Belki de barış ya da sevgi olabilir mi? Yanılsamalar Bay Anderson, algılamada aldanmalar... Herhangi bir anlama ya da amacı olmayan bir varoluşu ümitsizce haklı göstermeye uğraşan zayıf insan zekâsının ürettiği geçici kuruntular ve bunların hepsi de Matrix kadar yapay. Zaten, sevgi gibi zavallı bir kavramı insan zekâsı icat edebilir. Bunu görebilirsin Bay Anderson, artık bunu anlamaman gerek! Kazanamazsın! Kavga etmen boşuna! Neden, Bay Anderson neden? Niye inat ediyorsun?”

Yukarıda yer alan diyalog incelendiğinde Ajan Smith’in Neo’ya rasyonel gerçek adına savaşmasının mantıksızlığından söz ettiği görülmektedir. Diyalogun içeriği incelendiğinde bu söylemin aslında iktidarın elinde bulundurduğu simülasyona dair bir güzelleme olduğu görülmektedir. Buna ek olarak Ajan Smith tarafından gerçeğin yeniden üretimine, simülakra ve nihayet hipergerçek olana dair bir sap-tama yapılarak rasyonel gerçeğin simülasyon karşısında şansının olmadığı belirtilmiştir. İktidar, Ajan Smith aracılığıyla amaçladığı şekilde kurgusal olanı gerçekleştirip yeniden üretirken bu sanal uzam dâhilinde rasyonel gerçekliğe yer olmadığını ifade eder.

4.2. Matrix: Reloaded Film İncelemesi

Matrix: Reloaded, Matrix ismi verilen bir simülasyon evreninde ana karakterin özgürlük için verdiği mücadeleyi konu alır. Film ana karakterin bulunduğu simülasyonu tahakküm alanından çıkarmak adına iktidar ve alt sınıf iktidar odakları arasındaki mücadeleye odaklanır.



Görsel 5: Ajan Smith (gerçeğin yeniden üretimi/simülakr) Neo'yu (rasyonel gerçeği) yok etmeye çalışır.

Ajan Smith'in yine Neo'yu yok etmeye çalıştığı görülmektedir. Yeniden üretilen bir gerçeklik olarak rasyonel gerçeği yok edip imkânsız hale getirmeye çalışan Ajan Smith'in *“Özgür olduğumuz için burada değiliz. Özgür olmadığımız için buradayız. Kaçmak için bir nedenimiz yok. Bunu inkâr edemeyiz. Çünkü ikimiz de biliyoruz ki, amaç olmazsa biz de var olmayız. Bizi yaratan işte o amaç. Amaç bizi birleştiriyor. Amaç bizi çekiyor. Yol gösteriyor. Harekete geçiriyor. Hareketlerimizi tanımlıyor. Birbirimize bağlıyor”* sözü ile simülasyonu yöneten iktidar söylemine paralel bir açıklamada bulunduğu görülmektedir.



Görsel 6-7: Neo, simülasyonun dışında kalan ve bu yapıyı biçimlendiren Mimar ile buluşur. Kapı, düz anlamının ötesinde yan anlamsal bağlamda iki ayrı evrenin ayrımına karşılık gelmektedir.

Neo, Ajan Smith ile zorlu mücadeleler sonrasında Mimar adı verilen mutlak iktidara ulaşmayı başarmıştır. Kapı ve kapının ardında kalan her şey simülasyonun ve hatta

rasyonel gerçeğin daha da ilerisinde olan mutlak hakikatı simgeler. Kapının ardında artık simülasyon içerisinde yetki sahibi olan iktidar odaklarından daha kudretli ve daha güçlü bir gerçek bulunmaktadır. Mimar ismi ile anılan bu varlık aslında sembolik olarak yaratıcıya tekabül etmektedir. Baudrillard simülasyon kuramında iktidarın muhteviyatından bahsederken dünyadaki egemen gücün kapital olduğunu ve bunun üzerinde ise henüz deneyimleyemediğimiz, anlamlandıramadığımız başka bir iktidarın olduğundan söz eder. Baudrillard bu söylemi üretirken tanrısal gücü taklit eden imgeden söz eder. Tanrısal gücü taklit eden imge simülasyonu yaratan iktidardır. Dolayısıyla bu noktada Mimar olarak kabul edilen özne, simülasyonu yaratan ve onun üzerinde tam bir tasarrufa sahip olan kapital düzendir. Neo'nun Mimar ile görüşmek adına içinden geçtiği kapı ise simülasyonun dışında kalan rasyonel gerçeğe giden yoldur. Buna ek olarak filmde iktidarın rasyonel gerçekle eş değer tutulması, aslında gerçeğin iktidar tarafından değiştirilme ve yeniden üretilmesine dair en net kanıttır.



Görsel 8-9: Neo, simülasyonun/Matrix'in kurucusu olan Mimar'la (İktidarla) buluşur.

Neo, Matrix adı verilen simülasyonun kurucusu yani iktidarla tanışır. Sahnede Neo'nun, Mimar'a Matrix'in neden var olduğuna dair sorular sorduğu görülmektedir. Mimar/ iktidar ise bu soruya dolaylı yünden cevap vererek Matrix simülasyonunun mükemmel olmadığını ve iktidarın tüm gücüne rağmen mutlak başarılı bir hipergerçek düzeni yaratamadığını itiraf eder. Sahnenin ilerleyen konuşmalarında Mimar daha önce altı kez Matrix'i/simülasyonu kurduğunu

ifade etmiştir. Buna rağmen beş kez başarısız olduğunu ve artık insan aklının daha kısıtlı ve daha tutarsız çalışacağı bir deneme gerçekleştirdiğini söylemiştir. Baudrillard'ın simülasyon kuramını aslında bir Batı eleştirisi olarak oluşturduğunu ve Batı'nın tüketim kültürü ve ahlak seviyesinin aslında kendisini yok etmeye programladığını ifade etmesi bu diyalogla eşdeğer bir görünüme sahiptir. Sahne içerisinde Mimar'ın Neo'ya sarfettiği “*insan tepkileri içerisinde en belirgin olanı gerçeği reddetmektir*” ifadesiyle Mimar, insanların rasyonel gerçeği reddetme ve simülakrı kabul etme eğiliminde olduğunu ifade etmektedir. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi bu durum toplumun yeniden üretilen gerçekliğe hızlı adapte olduğu fikrine eşdeğer bir yaklaşımdır.

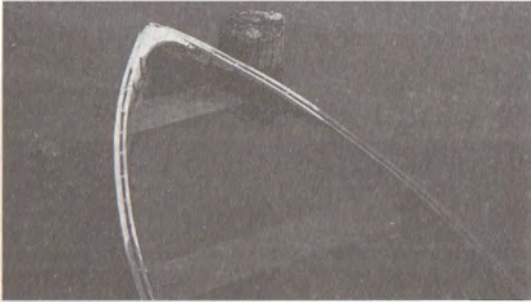
4.3. Truman Show Film İncelemesi

Truman, şov dünyası içinde doğmuş ve içinde yaşadığı simülatif evrenin farkına varamayan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Truman rasyonel gerçeğe ulaşmaması adına sürekli olarak iktidar tarafından engellenir. Film boyunca Truman'ın içinde bulunduğu hipergerçek mekânın dışına çıkması ve rasyonel gerçeğe ulaşmaması adına sürekli olarak gerçeğin yeniden üretildiği görülür. Truman'ın içinde yaşadığı simülasyonda gerçeğin yeniden üretilmesinin yegâne sorumlusu metaforik olarak iktidarı imleyen prodüksiyon şirkettir.



Görsel 10: İktidarın kitle iletişim araçları yoluyla simülasyonun aktif olarak yaşandığı “Seahaven” şehrine yönelik yapılan güzelleme.

Görsel 10'da yer alan sahnede Seahaven isimli şehre, kitle iletişim aracı olan gazete yoluyla güzelleme yapıldığı görülmektedir. Gazetede yer alan manşette "*Dünyadaki en güzel yer*" olarak isimlendirilen Seahaven, Truman'ın yaşadığı ve aktif bir simülasyon örneği olarak kabul edilen yere verilen isimdir. Truman Fiji Adaları'na gitmek için telefon yoluyla gizli bir şekilde bilgi almaya çalışırken bu güzellemenin yapılması oldukça manidardır. Telefonla bilgi almak istediği Fiji Adaları rasyonel gerçeği temsil etmektedir. İktidar yoluyla Seaheaven şehri özelinde simülasyona yönelik bu güzelleme aslında rasyonel gerçeği imkânsız kılmak ve yeniden üretilen gerçek içerisinde karakteri tutma amacı taşır. Gerçekte Seahaven diye bir mekân yoktur. Rasyonel gerçeğe simülasyon evreninde ulaşmanın imkânsız olmasına rağmen iktidar gerçeği istediği gibi çarpıtabilmekte ve onu yeniden üretebilmektedir. Filmde iktidar, gerçeğin yeniden üretildiği alana sürekli olarak vurgu yapar. Bu şekilde hem izleyiciyi hem de filmin ana karakterini simülasyonun sınırları içerisinde tutmaya çalışır. Bu da iktidarın simülasyonu, ideolojik bir araç olarak kullandığının bir kanıtıdır.



Görsel 11: Gerçeklik birtakım yol ve yöntemlerle inşa edilebilir, hatta eğilip bükülebilir. Bu film anlatısında da gerçeğin iktidar konumundaki yapı tarafından şekillendirildiği ortadadır. Truman'ın tekin görünen fakat son derece distopik özelliklere sahip olan bu uzamdan çıkma teşebbüsleri iktidar tarafından defalarca engellenmekte, batmış tekne üzerinden çocukluk travmaları yaratılmaktadır.

Truman'ın babası bir tekne kazasında boğularak can vermiştir. Bu her ne kadar gerçekte doğru olmasa da Truman için yeniden üretilmiş/gerçekleşmiş bir hatıradır. Çocukluğunda yaşadığı bu travma yüzünden Truman denizden ve dolayısıyla deniz üzerinde yüzen araçlardan rahatsız olmakta hatta korku yaşamaktadır. Bu sahne ve sahnenin ardındaki anlatı, simülasyon ve iktidar açısından değerlendirildiğinde ortaya daha farklı bir görüntü çıkmaktadır. Truman'ın Seahaven ismi verilen simülatif yerleşim biriminden ayrılmaması gerekmektedir. Tekne travması ve simülasyondan çıkış engeli bilinçli bir şekilde Truman'ın hayatına simülasyonu yöneten iktidar tarafından eklenmiştir. Truman'ın hayatına yönelik dramatik bir etkiye bulunan bu durum Baudrillard'ın ifade ettiği gibi iktidarın gerçeği yeniden üretim sürecinin bir parçası haline getirmesi ifadesi ile paralellik taşımaktadır. Görüldüğü üzere gerçek üretilebilen ve eğilip bükülebilen bir yapıya sahiptir.



Görsel 12-13: İktidar konumunda olan prodüksiyon şirketi, filmsel anlatıda ay içinde konumlandırılmaktadır. Burada düz anlamın ötesinde yan anlamsal bağlamda metaforik bir anlamın olduğu aşikârdır. İktidar hem ışık saçan ve aydınlatan hem de her şeyi panoptik bir şekilde denetleyen bir yapıya sahip olarak takdim edilmektedir.

Seahaven kasabasının üzerinde parlayan ay, aslında Truman'ın yaşadığı simülatif yerleşim yerini inşa eden ve bu simülasyonu panoptik bir şekilde denetleyen ve üreten prodüksiyon şirketidir/iktidardır. Bu yapı, şehrin dört bir yanını geçilmez su birikintileri, yıkılmış köprüler ve kapatılmış

yollar ile çevrelemektedir. Bu durum aslında Seahaven'a dışarıdan ve içeriden giriş çıkışları engellemek adına yapılmıştır. Böylece rasyonel gerçeğe ulaşım tamamıyla engellenmiştir. Bu durumu Baudrillard'ın ifadesiyle (2016d, s. 42) nesnenin ön plana yerleştiği ve insanın seçim yapma özgürlüğüne vurulan bir ket olarak ifade etmek mümkündür. Böylece simülasyon evreninde ay temsiliyle konumlanan iktidar, simülasyon üzerinde kesin bir tasarrufa sahiptir. Truman için filmin final sahnesine dek şehirden ayrılmak mümkün olamamıştır.



Görsel 14: İktidar, bir kitle iletişim aracı olarak televizyon yoluyla simülasyonu öven içerikler üretmektedir.

İlgili sahnede yer alan (Görsel 14) “evin en güzel yeridir”, “daima evine dön” şeklindeki vurgularla televizyon aracılığıyla iktidar tarafından simülasyonun bir nevi güzellemesi yapılmaktadır. Bunun amacı Truman'ın Fiji Adaları'na, dolayısıyla rasyonel gerçeğe ulaşmamasıdır. Bunun için iktidar tarafından çeşitli söylemler oluşturulmaktadır. Baudrillard'ın kitle iletişim araçları ile simülasyonun etkin bir şekilde kullanılması ve iktidarın simülasyon üzerindeki etkisi söylemi, bu sahne ile paralel bir şekilde eşleşmektedir.

Simülasyonun gerçekleştiği Seahaven'dan ayrılmak isteyen Truman ilk olarak afişler yoluyla fiktisel ve daha sonra kapatılan yollar ile fiziksel bir şekilde engellenmiştir. İktidarın

kişiyi rasyonel gerçeğe giden yolda engellemesi temsiliyle gerçekleşen bu sahnede Baudrillard'ın ifade ettiği gibi iktidar yani simülasyonu üreten kapital, toplumun sadece kendisinin ürettiği gerçekler ile çevrelenmesini amaçlamaktadır. Bu sayede var olan yapı, hem kitle iletişim araçlarını kullanmakta hem de gerçeğin anlamını yeniden üreterek bu amacına ulaşmaktadır.



Görsel 15-16: İktidar rasyonel gerçeğe ulaşmayı engellemek adına gerçeği yeniden üretir ve rasyonel gerçeğe giden yolları tıkar.



Görsel 17-18: Truman'ın çocukluğunda iktidarın rasyonel gerçeği anlamsızlaştırma çabaları sıklıkla tekrarlanır.

“Kâşif olmak istediğini” belirten Truman, yaşadığı simülasyonda üretilen hipergerçeklik içerisinde mahkûm kalması adına öğretmen tarafından “*geç kaldın, keşfedilecek hiçbir şey kalmadı*” denilerek engellenmek istenir. Anlatıda simülasyonu kuran iktidar konumundaki prodüksiyon, Truman’a rasyonel gerçeğin imkânsızlığını ve deneyimlenebilecek tek şeyin simülakrlar ile donatılmış ve gerçeğin yeniden üretilmiş hali olan simülasyonlar olduğunu çeşitli yollarla anlatmaya çalışır.



Görsel 19-20: Prodüksiyon şefi olan Cristof'un/iktidarın, gerçeklik hakkındaki yorumu.

Prodüksiyon şefi olan Cristof *“Truman’ın bir simülasyon içerisinde yer aldığını ve rasyonel gerçeğe ulaşmasının an meselesi olduğu”* yorumuna *“dünyanın gerçekliğini bize sunulan haliyle kabul ederiz”* diyerek karşılık verir. İktidar konumundaki Cristof, bu söylemle gerçekliğin yeniden üretildiğinin ve bu gerçekliği yaşayan insanların bunu sorgulamayarak sunulan gerçekliği olduğu gibi kabul ettiğinin altını çizerek. Baudrillard’a göre toplum, kendileri için en iyisini düşünen iktidarın ürettiği sanal gerçekliği kabul etme eğilimi içindedir. Baudrillard’ın ifadesi ile sahnedeki iktidar konumundaki öznenin söyleminin uyduğu görülmektedir.



Görsel 21: Truman’ın simülasyonun ötesine geçişi ve rasyonel gerçekle sanal gerçeğin arasındaki gösterenleri fark etmesi, anlatıdaki önemli bir an olarak karşımıza çıkar.

Truman nihayet deniz korkusunu yenip bir yelkenli ile kıyıdan uzaklaşmayı başarır. Belirli bir süre sonra simülasyonu

oluşturan alanın sonuna gelir ve simülakr ile rasyonel gerçeğe benzetilmeye çalışılan sanal gerçeğin farkına varır. Baudrillard'ın ifadesiyle simülasyonu geçip, rasyonel olana ulaşmak için tüketim endüstrisinin yani iktidarın tahakkümünden kurtulmak zorundadır. Bu sahne de bu yoruma paralel bir anlatı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.



Görsel 22-23: İktidar/Cristof, Truman'ı simülasyon içerisinde kalmaya ikna etmeye çalışır. Kültür endüstrisine içkin olan ve bu yapıya artık eklemlenmiş olan kahramanın dışarı çıkması, yapının arzu etmediği bir durumdur.

Truman, iktidarın yönettiği ve içinde yaşadığı simülasyonu fark ettikten sonra iktidarın öznesi olan Cristof, Truman'ı simülasyon içerisinde kalmaya ikna etmeye çalışır. “*Dışarıda sana sunduğum gerçeklikten daha fazlası yok*” yorumunu yapan iktidar yürütücüsü Cristof, Baudrillard'ın “*rasyonel gerçeğe dönmek artık imkânsızdır*” şeklindeki yorumuna denk bir ifade üretir. Buna rağmen simülasyondan çıktığını düşünen Truman, simülasyonun bir başka aşamasına geçiş yapmıştır.

Truman'ın simülasyondan ayrılışını televizyondan izleyen insanlar bu durumu oldukça sevinçli bir şekilde karşılamıştır. Görsel 24'te yer alan sahnede izleyiciler *Truman Show* isimli programın sona ermesinden hemen sonra bu duruma alışmış ve tekrar “*başka bir program izleyelim, televizyon rehberi nerede*” diyerek ana iktidar öznesi olan kapitalin onlar için sunduğu bir başka hipergerçekliği deneyimlemeye devam etmiştir. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi

Truman ve diğer insanlar ana iktidar öznesi olan kapital tarafından çepeçevre kuşatılmış ve gerçeğin özüne giden yoldan ebediyen mahrum bırakılmışlardır.



Görsel 24: Truman'ın kendisi için simüle edilmiş ortamdan ayrılması sonrasında toplum, simüle edilmiş başka bir ortama geçiş yapar. Kültür endüstrisinin ürünleri her yerdedir ve insanlar herhangi bir kaçış hatına sahip değildir. Bir metanın tüketimi, bir başka metaya ulaşmayı beraberinde getirmektedir. Sinoptik bir şekilde eğlence üzerinden iktidarın işlediği ortadadır.

4.4. Inception Film İncelemesi

Rüya konusunda oldukça başarılı bir hırsız olan Cobb, insanların bilinçaltının en derinlerindeki bilgileri öğrenme ve onları yozlaştırma yeteneğine sahip bir fikir hırsızıdır. Bu kural dışı yeteneği nedeniyle Interpol tarafından aranmakta olan Cobb'un karşısına kolay kolay reddedemeyeceği bir teklif çıkar. Çok varlıklı bir iş adamı tarafından Cobb'a yapılan bu teklif iş adamının rakibinin bilinçaltına rüyayla girip ona bir fikir aşılamaştır.



Görsel 25-26: Saito'nun rasyonel gerçekliği rüya yoluyla simüle edilir.

Saito isimli karakterin rasyonel gerçeğe dair algısı rüya yoluyla simüle edilmektedir. Saito'nun rüyası film içerisindeki bir başka karakterin kurguladığı haliyle deneyimlenmektedir. Mimar olarak rüyayı simüle eden ve bilinçaltı sürecini hipergerçek bir şekilde yürüten karakter aslında iktidarın bizatihi kendisidir. Rüya bir şeylerin ters gittiğini anlayan Saito rüya gördüğü izlenimine kapılır ancak gördüğü rüya kendi bilinçaltı düzeyine ait değildir. Dolayısıyla Saito, rüya yoluyla yaşadığı simülasyonun kendi bilinçaltına ait olmadığını bilemeyecek kadar rasyonel gerçeklikten uzaktır. Saito'nun iktidar eliyle tasarlanan ve rüyasında gördüğü gerçeğe tıpatıp benzeyen simülakrlar ona içinde yaşadığı dünya kadar gerçek gelmektedir. Bu yüzden gördüğü rüyanın bile kendisine ait olup olmadığı konusunda çelişki yaşamaktadır.



Görsel 27: Ariadne, içinde bulunduğu simülasyonun farkına vardığında farklı bir role geçiş yapar.

İçinde bulundukları ortamın bir rüya simülasyonu olduğu söylendiğinde Ariadne korku ve endişeyle tepki gösterir. Bu endişe ve tepkinin sebebi rasyonel gerçekten kopuştur. Ariadne, Cobb ile bir kafede buluşur, etraftaki insanların farkına varır ve Cobb ile sohbet eder. Ariadne için her şey rasyonel gerçeğe uygun bir şekilde cereyan etmektedir. Karakterlerin etrafında yaşanan her şey aslında birer simülakrlardır. Cobb, Ariadne'ye aslında bir rüya simülasyonunda

olduğunu söylemesi üzerine bulundukları mekân ve mekân içerisindeki tüm gerçeklik bozuma uğrar.



Görsel 28-29: Simülakrın bozumu ve Baudrillard'ın ifade ettiği rasyonel gerçeğin imkânsızlaşması.

Cobb, Ariadne'ye paylaşımlı bir rüya içerisinde olduklarını ve bu rüya simülasyonunun Ariadne'nin bilinçaltında gerçekleştiğini söyler. Ariadne simülasyondan çıkamaz, ancak bu simülasyonun kendi bilinçaltında gerçekleştiğini fark ettiğinden dolayı istemsiz tepkiler verir. Etrafta rasyonel gerçeğe benzer bir şekilde simüle edilen tüm hipergerçeği endişe dolu bir tepkiyle yeniden üretir. Kendi simülasyonunda etrafı parçalayarak simülakrı dönüşüme ve yeniden üretime sokmasının asıl sebebi ideolojidir. Baudrillard'ın ifade ettiği üzere ideoloji bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde gerçeğin yeniden üretim sürecinde kendisini hissettirir. Bu noktada Ariadne'nin kendi rüya simülasyonunda etkin olan ideoloji, endişedir. Bu yüzden kendi rüya simülasyonunda gerçeği yeniden üretme noktasında verdiği ilk tepki yıkımdır. Baudrillard'a göre simülasyonda etkin bir rol oynamanın tek yolu simülasyonun mekânı anlamaktan geçer. Buna rağmen rasyonel gerçek hala imkânsızdır. Bu açıdan Ariadne rüya simülasyonunda olduğunu bilmesine rağmen rasyonel gerçeğe dönemez. Sadece içinde bulunduğu simülasyondaki gerçeği yeniden üretebilir bir hale gelerek iktidar boyutuna ulaşır.



Görsel 30-31: İktidar, simülasyonda gerçeğin yeniden üretimi noktasında karar verici bir pozisyonadadır.

Kendi rüya simülasyonunda oluşunun şokunu atlatan Ariadne, iktidar boyutuna geçişini daha gelişmiş bir şekilde sınamaya karar verir. Etrafında bulunan simülakrları yeniden üretir. Onları rasyonel bağlamına olan benzerliğinden koparmadan dilediği gibi değiştirir. Bu da sinemada iktidar rolündeki kişinin ya da sınıfın gerçeğin üretimi konusunda eşsiz bir özellik gösterdiğini resmeder. Kurulan simülasyonda kurallarla oynayabilenin, gerçeği yeniden üretebilenin sadece ama sadece iktidar olduğu vurgulanır. İktidar gerçeği yeniden üretirken simülakrı öz görüntüsünden koparamaz, yeni bir imge icat edemez ancak rasyonel olan gerçeğin sınırlarını değiştirir.



Görsel 32: İktidar, gerçeklik algısını geliştirmek adına hipergerçeği sürekli olarak inşa eder.

Cobb ve Eames arasında rüya simülasyonundaki gerçeklik algısına dair bir konuşma geçer:

Cobb: Sana bir şey soracağım. Daha önce hiç yaptın mı?

Eames: Daha önce denedik. Fikri beyne yerleştirdik ama kabul etmedi.

Cobb: Yeterince derine yerleştirmediniz mi?

Eames: Sadece derinlikle ilgisi yok. Kişinin zihninde doğal yolla gelişmesini istiyorsan düşüncenin en sade haline ihtiyacın var. Bu ince bir sanat.

İktidar sınıfını temsil eden karakterlerin kendi aralarında gerçekleştirdiği bu diyalog, rüya simülasyonunda gerçeklik algısı konusuna yoğunlaşmaktadır. Diyalog içerisinde yer alan fikir vurgusu, aslında rasyonel gerçeği taklit eden simülakra yapılmış bir atıftır. Rüya simülasyonu ile bir gerçeğin/fikrin kişinin zihinsel sürecine kabul ettirilebilmesi için gerçeğin olabilecek en sade ve en gerçekçi yolla işlenmesi gerekliliği vurgulanır. Baudrillard'a göre simülakr, rasyonel gerçekten ayırt edilemez bir şekilde kurgulanmıştır. Baudrillard, simüle etmenin –mış gibi yapmak olmadığını, bunun tam aksine rasyonel gerçek ile simülasyon arasında göstergesel açıdan gözlemlenebilecek bir fark olmadığını vurgular.



Görsel 33: Hipergerçek, rasyonel gerçeğin yerini alır. Bunun sebebi ise artık gerçekten “çok daha gerçek” hissettiren simülasyonun rasyonel gerçeğin etkisini gölgede bırakması ve onu artık imkânsız hale getirmesidir.

İktidar rolündeki Cobb, Eames ve Saito rüya simülasyonu için gerekli olan maddi gücü elde etmek amacıyla çoklu rüya simülasyonunun gerçekleştirdiği bir mekâna gider. Mekânda insanların rüya simülasyonuna bağlı oldukları görülür. Cobb bu mekândaki insanların ne süreyle rüya simülasyonunda olduklarını sorar. Bu soruya cevaben rüya

simülasyonundaki insanların günde yaklaşık üç-dört saat bu deneyimi yaşadıkları ifade edilir. Saito “*bunu neden yapıyorlar?*” sorusunu sormaktan kendini alamaz. Bu soruya cevaben simülasyonu kuran iktidar rolündeki bir başka karakterden “*uyanmak için geliyorlar, rüyalar artık onların tek gerçeği*” şeklinde bir açıklama duyarlar. İnsanların rüya simülasyonuna istekli bir şekilde girmeleri bir süre sonra bu durumun adeta mecburiyete dönüşmüş olduğunun bir kanıtıdır. Bu da film dahilinde Baudrillard’ın hipergerçek tanımına eşdeğer bir şekilde simülakrın yani rasyonel gerçeğin yerini alması ve rasyonel gerçeğin artık insana yetmediği fikrini doğrular. Simülasyonda iktidar dışında kalan herkes artık simülasyona mecburdur. Simülasyonun oluşturduğu hipergerçek, rasyonel olandan daha etkili ve daha gerçekçidir. Bu nedenle izleyicinin/deneyimleyicinin gerçeklik algısı yerle bir olur. Simülasyonda izleyici konumundaki özne için artık gerçeklik ilkesinin yerini simülasyonun sunduğu yeniden üretilen gerçek alır.



Görsel 34: Rasyonel gerçeğin yerini alan simülakrın üreticisi daima iktidardır. Bu nedenle rasyonel gerçekle simülakr arasında göstergesel anlamda fark bulunamayacağı için artık gerçek imkânsızlaşmıştır.

Rüya simülasyonunda yer alan öznenin, yani simülasyonu deneyimleyen izleyici/deneyimleyici karakterin gerçeklik algısıyla ilgili kararı alan mekanizmanın iktidar olduğu anlaşılmaktadır. Görsel 34’te görüldüğü gibi iktidar rolündeki Eames, simülasyonda gerçeklik algısının değiştirilmesi

hedeflenen öznenin amcası gibi görülmektedir. Aynadaki bu ikili yansıma hem rasyonel gerçeğe hem de simülakra işaret etmektedir. Rasyonel gerçek ve simülakr arasındaki farkı bilen onu üretendir. İktidar da simülasyon içerisindeki yegane üretici otorite olduğundan dolayı iktidar dışında gerçek algısını çözümleyebilen bir başka erk bulunmamaktadır. Filmde iktidarın gerçeği yeniden üretim sürecindeki etkisi gözler önüne serilmektedir. Böylece iktidar dışında simülakr ve rasyonel arasındaki farkın anlaşılamayacağı da vurgulanmaktadır.



Görsel 35-36: Rasyonel gerçeğin hipergerçek karşısında gerçeklik etkisinin kayboluşu ve hipergerçeğin gerçekten daha gerçek hissettirmesinin bir sonucu olarak simülasyona duyulan aidiyet hissi.

Cobb ve eski karısı kendilerine rüya temelli bir simülasyon kurarlar. Bir süre bu simülasyonda yaşayan çift bir süre sonra simülasyondan çıkarlar. Cobb'un eski karısı rasyonel düzlemde gerçeği yeterli bulmaz; çünkü o gerçeği hipergerçek düzlemde deneyimlemiş ve rasyonel olandan daha gerçek ve daha çekici bulmuştur. Bu nedenle tekrar simülasyona dönmek ister. Filmde hipergerçek olana duyulan bu isteğin Baudrillard'ın ifade ettiği gibi gerçeğin yeniden üretimi bir hastalık haline dönüşmüştür. Bu noktada iktidarın simülasyonda arzulara yönelik gerçeğin yeniden yaratım imkânı, izleyiciye/deneyimleyiciye anlaşılmaz, görünmez bir şekilde tesir eder. Gerçeğin yeniden üretimiyle hipergerçek bir şekilde arzunun deneyimlenmesine olanak sağlayan iktidarın, simülasyonu rasyonel gerçekten çok daha gerçekçi bir şekilde inşa ettiği görülür.



Görsel 37-38-39-40: Rasyonel gerçeğin anlam açısından bir simülakra dönüşerek üretilen yeni gerçeğin özünde yarattığı duygu Baudrillard'ın ifadesiyle radikal bir anlam değişikliğine uğrar.

Simülasyonda izleyici/deneyimleyici olarak yer alan Fischer, simülasyonu yaratan iktidar tarafından simülakr ile anlam değişikliğine zorlanır. Fischer'ın babası rasyonel düzlemde hayatını kaybetmiştir; ancak rüya simülasyonunda hipergerçek bir şekilde hayatta olduğu izlenimi verilir. Fischer, babasının onunla ilgili duygu ve düşüncelerini öğrenmek amacıyla anlamı yeniden üretilen ve rasyonel düzlemde de var olan kasayı açmaya yönelir. Fischer, kasanın içerisinde çocukluğundan kalma bir rüzgârgülüne rastlar. Rasyonel düzlemde aslında kasada olmayan ve iktidar tarafından yeniden üretilen bu rüzgârgülü Fischer'ın babasının kendisine bakış şeklini sorgular. Burada önemli olan husus aslında Fischer'ın babasının bakış açısının iktidar tarafından bilinçli bir şekilde yapılması ve var olan bir gerçekliği iktidarın ideolojisi bağlamında anlam değişikliğine uğratmasıdır. Filmde, iktidarın sadece rasyonel olanı birer simülakr olarak yeniden üretilmesine değinilmez buna ek olarak iktidarın üretilen yeni gerçeği belirli bir amaç doğrultusunda kullanabildiği de vurgulanır. Bu da Baudrillard'ın ifade ettiği üzere iktidar, kurgusal olanı gerçekleştirirken gerçek olanı da kurgusallaştırmaktadır.



Görsel 41: Filmin son sahnesinde filmde anlatılan simülasyon içerisindeki hipergerçeğin dahi iktidar (yönetmen-senarist) bağlamında yeniden üretilebileceğinin kanıtı sunulur.

Filmin son sahnesinde film boyunca bir iktidar temsili olan Cobb'un simülasyonda olup olmadığını anlamak için kullandığı bir deney olan topaç gösterilmiştir. Topaç simülasyon evreninde sürekli olarak dönmekte ve fizik yasalarına karşı çıkmaktadır. Topacın görüntüsü, yapısı ve işlevi rasyonel düzlemde olduğu gibi simülasyon evreninde de aynıdır. Buna rağmen iktidar simülasyon evreninde topacın yeniden üretilen gerçekliği bağlamında sonsuza dek dönebilme işlevi sunulmuştur. Cobb'da rasyonel düzlem ile simülasyon arasındaki farkı bu şekilde anlayabilmektedir. Buna rağmen filmin son sahnesinde simülasyon evreninden çıkılmasına rağmen Cobb, topacı bir kez daha çevirir. Filmde gerçekleşen anlatıya göre simülasyon evreni içerisinde bulunulmamasına rağmen topacın dönmeye devam ettiği ve durmadığı gözlemlenirken film sona erer.

Baudrillard'a göre simülasyonun ilk evresi perspektif sanatıyla başlamıştır. Simülasyonun fotoğraf ve hareketli resim ile bir üst boyuta ulaştığı fikri ile filmin son sahnesi birlikte düşünüldüğü zaman akıllara farklı bir çıkarım gelmektedir. Sinema anlatısının yaratıcısı ve doğal olarak sinema filmi ile kurulan simülasyonda iktidar konumunda olan yönetmen-senarist, film boyunca iktidar eliyle yeniden üretilen gerçeği bir kez daha üretmiştir. Topacın rasyonel düzlemde

durmaması ve dönmeye devam etmesi fikri aslında filmin tamamen bir simülasyonda geçtiğine yönelik bir atıftır. Dolayısıyla iktidar, izleyiciyi simülasyon dışında, rasyonel düzlemde bir üçüncü göz olmaktan çıkarır, bunun yerine izleyiciyi de simülasyona bir deneyimleyici olarak dahil eder. Böylece gerçekmiş gibi algılanan film, anlatısını komple bir simülakra çevirerek izleyiciyi rasyonel gerçeğe ulaşma bakımından çaresiz bırakır ve Baudrillard'ın rasyonel gerçeğin nasıl imkânsız hale geldiğinin sinematografik bir temsiline olanak sağlar.

Sonuç

Bu çalışma, sinemada Baudrillard'ın simülasyon kuramı bağlamında gerçek ve iktidar arasındaki ilişkiyi anlamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Örneklem içerisine dâhil edilen sinema filmleri içerik analizi tekniğiyle incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda elde edilen veriler sayesinde bu çalışmanın varsayımı sınanmıştır.

Matrix Revolutions filmi simülasyon kuramı çerçevesinde gerçek ve iktidar bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde yer alan iktidar ve gerçek kavramlarının karşılığı olabilecek birtakım verilere ulaşılmıştır. *Matrix Revolutions* filminde Mimar isimli karakter, iktidarı temsil etmektedir. Gerçeği yeniden üreten, simülasyon üzerinden simülakrlar ve hipergerçeği tasarlayan iktidar gerçek kavramı üzerinde tam bir kontrol ve tasarrufa sahiptir. Buna ek olarak iktidar, *Matrix* isimli simülasyonun içerisinde ve dışarısında yer alan tüm üretim süreçlerinde etkin bir konumdadır. İktidarın ilgili filmde simülasyonu oluşturma ve gerçeği yeniden üretme bakımından bu çalışmada Baudrillard'ın ifadelerine paralel bir konumda olduğu görülmektedir.

Matrix Reloaded isimli filmde Mimar karakteri yine bir iktidar öznesi olarak yer almıştır. Gerçeğin yeniden üretimi bağlamında iktidar, filmde yer alan yapım-yıkım süreçleri yardımıyla Matrix adı verilen simülasyon düzeninde yaratıcı bir işleve sahiptir. Buna ek olarak Merovingian isimli iktidar öznelerinden birisi olan bir karakter ile ürettiği simülakrların gerçeği taklit ettiği ve bu taklitlerin de kendileri gibi başka gerçeklikleri ürettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Sonuç olarak film dâhilinde iktidar ve gerçek arasında bir ilişki görülmüştür. Bu ilişkide iktidar gerçeği yeniden üreten ve onu düzenleyen bir konumdadır.

Truman Show isimli filmde iktidar öznesi olarak Cristof isimli karakter ön plana çıkmıştır. Bir televizyon programının yıldızı olan Truman için simülatif bir dünya hazırlandığı görülmüştür. Bu dünya içerisinde yer alan her şey ve herkes Truman dışında rasyonel gerçeği taklit eden bir yapıya sahiptir. Simülakr adı verilen bu taklitler, iktidar tarafından yerleştirilmiş ve rasyonel gerçeğe uygun bir yapıyla hizmet vermişlerdir. Buna ek olarak filmde simülasyonun fark edilmesine rağmen hipergerçeğin varlığını sürdürmesi de ana iktidar öznesi denilen tüketim temelli kapital/iktidar sayesinde gerçekleşmiştir. Filmde simülakrların ve dolayısıyla yaratılan hipergerçekliğin, Baudrillard temelli oluşturulan simülasyon kuramı ile paralel göstergeler içerdiği tespit edilmiştir. Film boyunca iktidarın kurulan simülasyonda gerçeği düzenli olarak yeniden ürettiği ve üretilen gerçeğin rasyonel olanla benzer bir şekilde sunulduğu gözlemlenmiştir. Buna ek olarak iktidarın rasyonel gerçeğe ulaşma konusunda engelleyici bir tavır takındığı ve kurulan simülasyonun devamına yönelik bir eylem içerisinde olduğu görülmüştür. İktidarın, simülasyon yoluyla ideolojisini simülasyona maruz kalanlara aktardığı anlaşılmıştır.

Inception örneğinde ise rüya temelli bir simülasyondan söz etmek mümkündür. Filmde rüya simülasyonu kuran ve bu simülasyon içerisinde yer alan ve iktidar dışında kalan izleyici/deneyimleyici karakterlerin gerçeklik algısına müdahale edildiği görülmüştür. Simülasyonu kuran, gerçeği yeniden üreten iktidar filmde rasyonel gerçeği simülasyon dahilinde geçersiz kılmış ve rasyonel gerçeği imkansız bir hale dönüştürmüştür. Gerçeğin üretimi konusunda filmde iktidar dışında başka bir otoritenin olmadığı da anlaşılmıştır. Tüm bunlarla birlikte izleyici konumundaki özne, iktidarın yeniden ürettiği gerçeği sorgusuz sualsiz bir şekilde kabul ettiği ve rasyonel olan gerçekten daha gerçekçi bir hissiyatla deneyimlediği görülmüştür.

İncelemeye tabi tutulan dört filmde de iktidarın simülatif evrende gerçeği yeniden ürettiği ve yeniden üretilen gerçeği rasyonel bağlamından kopararak bir hipergerçeklik inşa ettiği görülmektedir. Buna ek olarak bu dört film özelinde iktidar ve gerçek arasında sürekli değişen, aktif bir ilişkiye işaret edilmektedir. Son olarak içerik analizine tabi tutulan bu dört filmde de Baudrillard'ın simülasyon kuramı dahilinde ifade ettiği kuramsala uygun verilere rastlanmıştır. Tüm bunlar sonucunda Baudrillard'ın simülasyon kuramı bağlamında sinemada iktidar ve gerçek kavramları arasında analitik bir ilişkinin olduğu varsayımı doğrulanmıştır.

Kaynakça

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Aktaş, S. (2018). New Social Practices of Audiences: Community Engagement in Filmmaking. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 4, 365- 379.
- Allen, A. (2010). Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault, *International Journal of Philosophical Studies*, 10 (2), 131-149.

- Apalı, Y. (2021). Michel Foucault'da İktidar ve Güç. *MAKÜ Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 5 (2), 290-304.
- Aydın, H. (2019). Baudrillard'ın Simülasyon Kuramında Kitle İletişim Araçlarının Yeri. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5 (11), 347-358.
- Aydoğan, D. (2019). Hakikat Yitimi Koşullarında Sanat ve Sinema: Simülasyon, Post Truth ve Gerçekçilik. *E-Kurgu Dergisi*, 27 (4), 79-98.
- Barnes, J., F. M. Carter and M. J. Skidmore (1984). *The World of Politics*, New York: St. Martin's Press.
- Baudrillard, J. (1998). *Üretimin Aynası*. (Çev. O. Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Çaresiz Stratejiler*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *İmkânsız Takas*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014a). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, J. (2016a). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016b). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016d). *Tüketim Toplumu*. (Çev. H. Deliceçaylı- F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktar, L. (2018). Gerçeklik Üzerine. *Bizim Külliye*, 74, 44-45.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Cengiz, A. (2005). Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ve Küresel Evrensel İnsanın Çıkmazları. *İletişim Dergisi*, 21, 117-125.
- Dağ, A. (2011). *Ölümçül Şiddet*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Foucault M (2005) *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault M (2012) *İktidarın Gözü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergiden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Hacking, I. (2002). *Foucault'un Arkeolojisi, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*. (Çev. V. Urhan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev. S. Gündes). İstanbul: Es Yayıncılık
- Kavuran, T. (2003). Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (2), 225,237.
- Keyes, R. (2017). *Hakikat Sonrası Çağ, Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma*. (Çev. D. Özçetin). İzmir: Tudem.
- Medin, B & Kaymak, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8 (1), 153-175.
- Önk, Ü. Y. (2009). Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon. *Selçuk İletişim*, 5 (4), 201-218.
- Ritzer, G. (2010). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Çev. Ş. S. Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi
- Şah. U. (2015). Jean Baudrillard ve Simülasyon Kuramı. *Onto-Online Psikoloji Dergisi*, 17 (38), 12-17.
- Tambaş, U. (2011). Baudrillard'ı Anlamak. *Özne: Baudrillard Sayısı*, 14. Kitap, 23-38
- Tekinalp, Ş. & Uzun, R. (2006). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Weber, M. (1995). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. (Çev. Ö. Ozankaya). Ankara: İmge Kitabevi.

Filmler

- Nolan, C. (Yönetmen). (2010). *Inception*. (Film). United States: Warner Bros.
- Wachowski, L. & Wachowski, L. (2003). *Matrix: Reloaded*. (Film). United States: Warner Bros.
- Wachowski, L. & Wachowski, L. (2003). *Matrix: Revolutions*. (Film). United States: Warner Bros.
- Weir, P. (1998). *Truman Show*. (Film). United States: Paramount Pictures.

SİNEMADA MEKÂN OLGUSU: AHLAT AĞACI FİLMİNİN TAŞRA KAVRAMI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Ali Kaymak⁶

Giriş

Zaman-mekân birlikteliğinden oluşan sinemada mekân yaratımında ve mekânın gösteriminde sinematografik araçlardan yararlanılmaktadır. Bu bağlamda öncelikle bu araçlar kullanılarak iki boyutlu yüzey olan perdede üçüncü boyut algısı yaratılır. Görsel bir sanat olan sinemada mekânın kurgulanmasında; mekân içinde yer alan öğelerin birbirleriyle olan uyumları, mekânda yer alan objelerin anlatı ile olan etkileşimleri, mekânın ışığı gibi kavramlar filmin anlatısı açısından önem taşır. Kökleri bakımından tiyatro ve resim ile ilişkisi bulunan sinema, kullandığı teknik ve sinematografik araçlar aracılığıyla hikâye mekânını izleyiciye aktarmada daha yetkin bir sanattır. Sinematik evren farklı kamera hareketleri ve çekim teknikleri kullanılarak izleyicilere aktarılır. Kamera hareketleri ile sinemasal mekân izleyicinin gözüne ve algısına uygun şekilde biçimlendirilir. Gerçek mekânlarda yapılan çekimlerde kameranın gördüğü alan çerçeve olarak sınırlandırılmakta ve kayıt altına alınan mekân artık sinemasal mekân olarak işlev görmektedir. Bir hikâye etkisini belli bir mekân içinde, o mekâna özgü kodlar

6 Ali Kaymak, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0003-2044-2837

aracılığıyla gösterir bu bağlamda her mekânın, her hikâyeye için uygun olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Kentte orta sınıf bir yaşam hikâyesine odaklanan filmde kullanılacak mekânlar ile üst sınıf yaşam hikâyesinin anlatılacağı bir filmde kullanılacak mekânlar çok farklı olacaktır. Bu bağlamda sinematografik tercihlerin, anlatının içeriğine uygun olarak mekânın algılanmasında etkili olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bireyin büyükşehirde, dikey yapılaşma içindeki sıkışmışlığını vurgulamak isteyen yönetmen mekân/birey ilişkisini aktarmak için buna uygun bir sinematografik tercih yapacaktır. Mekân algısı genel olarak filmin genel atmosferine uygun şekilde oluşturulur. Genellikle filmlerin açılış sahnelerinde tercih edilen uzak/geniş planlar izleyiciye ilk adımda hikâyenin geçeceği mekân hakkında bilgi verme amaçlıdır.

Türk sinemasına mekân kullanımı bağlamında bakıldığında uzun süre, özellikle Yeşilçam filmleri döneminde, kentsel mekân olarak çoğunlukla İstanbul'da çekilen filmler öne çıkar. Bu filmlerde İstanbul'un bazı mekânlarının öne çıkarıldığı görülür. Köyden kente geçişin simgelendiği Haydarpaşa Tren Garı ya da zenginliği temsil eden Boğaz kıyısında yalıların mekân olarak kullandığı filmler bunlara örnek olarak verilebilir. Sinema anlayışları çerçevesinde Yeşilçam melodramları dışında film üreten Metin Erksan, Yılmaz Güney gibi yönetmenler İstanbul dışında da filmler çekmiş ve anlatı yönünden farklılıkları mekân bağlamında da desteklemiştir. Türk sinemasında mekân kullanımında genel olarak film mekânlarının sadece filmin geçtiği yer çerçevesinde görünür olduğu dikkat çeker. Mekânın bu şekilde kullanımında anlatı ile ilişkisi olmadan, sadece dekor amaçlı bir kullanım amacı olduğu söylenebilir. Türk sinemasında mekânın keşfinin 1990 sonrasında doğduğu, özellikle Yeni Türk Sineması anlayışı çerçevesinde üretilen filmlerde mekânın özel bir anlam taşıyacak şekilde ele alındığı görülür. Bu

dönemde bağımsız yönetmenler tarafından üretilen filmlerde mekânsal olarak taşranın öne çıktığı hatta “taşra filmleri” kavramının yine bu üretimler sonucu doğduğu ifade edilebilir. 1990 sonrası Türk sinemasında bağımsız yönetmenlerin filmleriyle farklı bir mekân olarak ele alınan taşranın temsili çalışmamızın ana sorunsallarından biridir. Erken dönem Türk sinemasından itibaren bir mekân olarak taşranın kullanıldığı filmler çekilmiş olsa da yakın dönemde taşra farklı bir kimliğe bürünmüş, sinemada daha farklı şekillerde görünür kılınmıştır.

Türk sinemasında kendine has dili ile 1990 sonrası dönemde öne çıkan yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasında taşra ilk filmlerinden itibaren önemli yer tutmuştur. Sinemasında taşrayı alışlagelmiş yapıdan farklı bir şekilde ele alan yönetmen, mekân-hikâye birlikteliğinde yakaladığı uyum sayesinde başarılı filmlere imza atmıştır. Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan’ın 2018 yapımı *Ahlat Ağacı* filmi, taşra ve taşra sosyolojisi gibi kavramlar aracılığıyla, sosyolojik film eleştirisi ve sinematografik yaklaşım kullanılarak analiz edilecektir.

1-Mekân Kavramı ve Sinemada Mekân

Farklı disiplinlerde çok farklı tanımlamalar yapılan mekân kavramı genel olarak bulunulan yer, ev yurt gibi anlamlara gelmektedir (sozluk.gov.tr, 2020) Tarihsel süreç içinde sosyoloji, mimari, felsefe gibi çalışma alanları mekâna farklı açılardan yaklaşarak insan-mekân etkileşimi bağlamında mekâna dair çeşitli tanımlamalarda bulunmuşlardır.

Mekân kavramının tarihsel bağlamda insanlık tarihi ile eşdeğer olduğu söylenebilir. Yüzyıllar önce dahi insanlar bulundukları yerleri kişisel mekânları olarak sınırlandırmış, kendilerine göre düzenlemişlerdir. Mekâna olan aidiyet duygusu ile çevrilen topraklar, çizilen sınırlar insan-mekân

etkileşiminin en önemli göstergelerindendir. Sahip olduğu toprak parçası üzerinde düzenlemeler yapan insanlar bu düzenleme sürecinde iklime, yaşanan bölgenin coğrafi yapısına ve üretim koşulları gibi çok farklı etmenlere dikkate ederek farklı mekânsal düzenlemelerde bulunmuşlardır. Günümüzden örnek verecek olursak; Karadeniz'in dağlık yapısı nedeniyle o bölgede dağınık bir yaşam tarzı bulunurken İç Anadolu gibi düzlük bölgelerde yaşam mekânları birbirine daha yakındır. İnsanın mekâna olan hâkimiyeti ve kendi bölgesinin sınırlarını çizmesi sosyal çerçevede biz ve öteki kavramlarını da doğuran eylemlerden biri olmuştur. Edward Said, bu durumu şu şekilde açıklar:

“Birkaç dönümlük arazi üstünde yaşayan bir grup insan kendi toprakları ile bitişik arazi ve onun ötesindeki ‘barbarların toprağı’ dedikleri saha, arasında, sınırlar tayin edeceklerdir. Yani, kişinin aklında ‘bizim’ dediği aşına bir mekân ve ‘onların’ dediği yabancı bir mekân tayin etmesi şeklindeki bu evrensel teamül son derece rastgele olabilen bir ‘coğrafi ayırımlar ihdas etme’ biçimidir” (Said, 1989, s. 34).

Kendi mekânını ötekilerden ayıran insan için mekân ayrı bir önem kazanır ve koruma içgüdüleriyle sınırlarını korumaya başlar. Bu etkileşimler sonucu mekân algısı da değişiklik gösterir ve birey için kendi mekânı toprak parçasından daha öte anlamlar ifade eder. Bireylerin üzerinde yaşadığı yer olan mekânlar sosyolojik, iletişimsel ve kültürel açıdan da önem taşımaktadır. Aynı coğrafik mekânda bir arada yaşama, paylaşımda bulunma ve tarihsel süreç içinde yaşanan eylemlerin ürünü olarak ortaya çıkan kültür de mekânla yakından ilişkilidir. Toplumsallaşmayı ortaya çıkaran bireyler arası iletişim, mekânın iletişimsel boyutu aracılığıyla gerçekleşir. Öztürk (2012, s.14) iletişimsel boyut kavramını şu şekilde açıklar:

“Bu boyuta girdiğimizde ise ‘yer’ ile ‘mekân’ kaçınılmaz şekilde birbirinden ayrılır. Bir ‘yer’in ‘yer’likten çıkabilmesi ve ‘mekân’ olarak nitelenmesi için ‘iletişim’in bir uğrak noktası olması gerekir. Mekân, ancak, en temel bir insani deneyim olan iletişim ile ilişkisi halinde bir mekân olur; aksi halde bir ‘yer’ olarak kalır”

Modernleşmeyle birlikte özellikle sanayi devrimi sonrası yaşanan gelişmelerden sonra mekânlar, ekonomik faaliyetleri niteliğinde de ayrışma göstermiştir. Kentler büyük fabrikalara, üretim tesislerine ev sahipliği yaparken tarımsal faaliyetler ve hayvancılık faaliyetleri daha çok kırdaki gerçekleştirmiştir. Bu tür ekonomik faaliyetler, içinde bulundukları mekânların düzenlenmesinde etkili olmuştur. Kentte yerleşim yerleri daha çok ekonomik faaliyetlerin yapıldığı yerler merkez alınarak belirlenmiştir. Kent ortamında bireyler daha çok bir arada yaşayıp çalışmışlar, boş zaman faaliyetlerini birlikte geçirmişler; kırdaki ise birbirleriyle daha seyrek bir şekilde iletişim halinde olmuşlardır. Sosyolojik çerçevede bakıldığında kent ve kır ortamı iki farklı mekân olarak içinde yaşayan bireyler üzerinde farklı etkiler yaratmıştır.

Kendine ait bir dili olan sinemada mekân kullanımı anlatı ile olan ilişkisi bakımından büyük önem taşımaktadır. Sinemada yönetmen hikâyesini anlatırken bir yandan insan, mekân, toplum öğelerinden yararlanır; diğer yandan sinemaya has sunum gücüyle mekân olgusu, derinliği olan bir şekilde görünür kılınır. Yedinci sanat olarak isimlendirilen sinema, diğer sanatların sunum şekillerinden etkilenmiştir. Tüm sanat dallarında zaman-mekân ve öykü ilişkisi o sanatın kendine özgü biçimleriyle var olur. Sinema, kendine has anlatım dili ile mekân-zaman ve kullandığı imgeler ile kendi iç ilişkilerini oluşturur (Adiloğlu, 2001, s. 7-13). Kamera hareketlerindeki sınırsız özgürlük, insan gözünün kaydettiği görüntüye yakın olduğu kadar, çok daha farklı açı

denemeleri ile anlamın gerçekliğin ötesine geçmesini sağlar. (Özer, 2013, s. 50).

Zaman ve mekân uyumunun yakalanmadığı filmler görüntülerin ve diyalogların art arda sıralandığı ilkel bir sinematografik anlatımın ötesine geçemez. Bu tür filmlerde kişilerin mekânlar ve diğer kişilerle olan ilişkileri sıradandır (Adanır, 2003, s. 9). Mekân ve mekânın diğer öğeler ile olan ilişkisi anlatının oluşumunda önemli bir noktadır. Çekimler hikâyedeki karakter ve nesneler arasındaki mekânsal ilişkileri ortaya çıkarırken bu noktada izleyici özne olarak konumlandırılır ve mizansen izleyicinin gördüklerinden anlam çıkarabilmesini sağlayacak şekilde düzenlenir. Bir çekim içinde mekânın kurulumu anlam üretimini sağlar (Hayward, 2012, s. 279).

Mekânın sinemada önemli bir işlevi de toplumsal anlamdadır. Mekânlar, toplumsal yaşamın bir yansıması olmakla birlikte, toplumsal yaşamı biçimlendiren, kültürü şekillendiren bir güce de sahip olabilir. Sinemada karakterlerin duyguları, söylemleri, hareketleri mekân bağlamından ayrı ele alınamaz. Mekân toplumsal yaşamdan etkilenen, onu yansıtan içeriğe sahip olmakla birlikte onu etkileyen bir yapıya da sahiptir. Karakter toplumsal bir grubun yansıması ise mekân da o toplumsal grubun ait olduğu yerleri gösterir (Kaya, 2018, s. 21). Mekânın toplumsal olan ile ilişkisine değinen Öztürk (2012, s.26 bu ilişkiyi şu şekilde açıklar: “*Mekân, sadece toplumsal ilişkilerin pasif yansıtıcısı değildir, toplumsal ilişkilere de etki eder aynı zamanda*” Bu bağlamda mekân toplumsal ilişkileri etkileyen yönüyle de var olmaktadır.

Bordwell ve Thompson (2012, s. 148-155) sinemada mekânı, ekran mekânı ve sahne mekânı olarak iki kategori altında inceler. Ekran mekânı, filmin görüntüsel düzenlemesiyle resme benzeyen yapısını işaret eder. İzleyici görüntüyü

üç boyutlu bir mekân olarak okumaya başlamadan önce, çerçeve içindeki öğeleri vurgulamak ve izleyicinin dikkatini çekmek için mizansenden yararlanılır. Yönetmenler genellikle çerçevenin orta noktasına, merkezine tek bir figür yerleştirir ve çerçevenin geri kalan kısmında ise dikkat dağıtıcı öğeler ya en aza indirilir ya da dengeli bir yerleştirme yapılır. Bu şekilde kurulan dengeli bir kompozisyonla izleyicinin sahnedeki görsel düzenlemeyi kısa sürede algılaması sağlanır. Sahne mekânında ise, iki boyutlu mekân derinlik ipuçları aracılığıyla üç boyutlu olarak algılanır. Derinlik ipuçları bir mekânın hem hacmi hem de farklı düzlemlere sahip olduğu anlamını taşır. İzleyicinin derinlik ipuçlarına dair anlayışı gerçek mekân bilgisinden ve görüntülü medya tecrübesi sayesinde gelişir. Sinemada derinlik algısı ışık, dekor, kostüm ve sahnelemeyle sağlanır. Bu bağlamda kompozisyon öğeleri ve derinlik ipuçları ile yapılmak istenen temel şey izleyicilerin dikkatini anlatının öğelerine çekmektir.

Sinemada mekân, gerçekliği yakalamak için kullanılan en önemli unsurlardan biridir. Mekân, sinemada iki şekilde var olur. İlk olarak var olan mevcut mekânlar kullanılabilir ya da kurgusal bir mekân yaratımı gerçekleştirilir (İnce, 2007, s. 44). Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar mevcut mekân kullanımı genel olarak tercih edilen seçenek olmuştur. Mevcut mekân kullanımıyla hikâyede gerçekçilik yakalanmakta, öykünün geçtiği kentlerin görünmesiyle kimi zaman şehirler de bir oyuncu gibi anlatıya destek sağlamaktadır. Woody Allen filmleri şehirlerin anlatının ana unsurlarından biri olarak kullanılmasıyla örnek verilebilir. Kurgusal mekân yaratımına ise genel olarak tarihi filmler, fantastik filmler veya bilim-kurgu filmlerinde rastlanır. Tarihi filmlerde, çekilen film hangi döneme ait ise o dönemle ilgili yapılan araştırmalar doğrultusunda mekân düzenlemeleri ve çevresel koşullar düzenlenir. Örneğin, Eski Yunan'da

geçen bir hikâyenin anlatıldığı *Troy* (Truva, 2004) filminde mekânlar, hikâyenin geçtiği dönem esas alınarak tasarlanmış ve böylece hikâyenin inandırıcılığı sağlanmıştır. Fantastik veya bilim-kurgu türü filmlerde ise öykünün geçtiği evrene göre günümüz teknolojisinde bilgisayarlar aracılığıyla anlatı mekânı tasarlanır.

Türk sinemasında mekân kullanımına bakıldığında, sinemanın Türkiye'deki ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un öncüsü olduğu Tiyatrocular Dönemi boyunca mekân yönünden birbirine benzer özellikte filmler üretildiği görülür. Bu dönemde mekân kullanımı sinemasal değerden uzak, filme alınmış tiyatro eserlerini gösteren yüzeysel tarzda olmuştur (Özer, 2013, s. 101-102). Tiyatrocular Dönemi'nin ardından yaşanan gelişmeler sonucu doğan Sinemacılar Dönemi'nde sinema dilinde yaşanan değişim mekân kullanımını da etkilemiş ve mekân ile anlatı arasında bir ilişki kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı *Kanun Namına* (1952) filminde, kamera o dönemde genel olarak tercih edilen iç mekânların yerine sokağa taşınır ve İstanbul'un sokaklarında yaşanan kovalamaca sahneleriyle mekân da öykünün bir unsuru olarak kullanılır.

Türk sinemasında, özellikle Yeşilçam döneminde üretilen filmlerde İstanbul her zaman özel bir konumda olmuştur: *1950'lerden 60'ların ortalarına kadar, klasik Yeşilçam sinemasının başat türleri olan melodram ve romantik komedilerde, İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda filmin kurucu ögesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturur. Klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir. Farklı dönemlerde öykülerin kente yaklaşımı değişse de, Türk sinemasında değişmeyen tek şey İstanbul'un ayrıcalıklı konumudur* (Suner, 2006, s. 217-223).

Yeşilçam sineması birtakım ekonomik kısıtlar nedeniyle genel olarak gerçek mekânlara bağımlı olmuştur. Üretilen filmlerin geneline bakıldığında iç mekân kullanımı açısından ilk sırada evlerin geldiği görülür. Ev dışında, filmin anlatısına göre değişiklik gösteren mahkeme, gar, hapishane, pavyon, gazino, fabrika, tamirhane gibi mekânlar da kullanılmıştır. Dış mekânlar ise İstanbul'un imgesi olarak Yeşilçam'da tanıdık bir yüze dönüşen arka planlardır. Rumeli Hisarı, İstanbul Boğazı, Haliç, Sirkeci, Kapalı Çarşı, Sultanaahmet, Kız Kulesi gibi İstanbul'un önemli mekânları en çok kullanılan yerlerdir. Tercih edilen mekânlar ile zengin-fakir, kent-kır, apartman-gecekondu karşıtlığı güçlü bir şekilde vurgulanır. Geleneksel yaşam ve olumlu değerler mekânsal olarak gecekondu mahalleleri ile özdeşleştirilirken; modern yaşam ve olumsuz değerler ise, konaklar ve villalar ile görünür kılınmıştır (Akyol Altun & Uzun, 2012).

İstanbul, Türk sinemasında uzun yıllar boyunca ayrıcalıklı bir konumda yer almıştır. Gerek Yeşilçam melodramlarında kente has mekânların birer imge olarak kullanılmasıyla gerekse göç filmlerinde son durak olarak "taşı toprağı altın" olan bir şehir olarak ele alınmasıyla bu özel konum uzun süre devam etmiştir. Göç hikâyesinin anlatıldığı filmlerde kahramanlar görünürde şehre varmış olsa bile, onların zamanının hâlâ taşra zamanı olduğu, kendi mekânlarını sırtladıkları bir bavul gibi yanlarında getirdikleri hissedilir (Çiçekçioğlu, 2007, s. 85). Taşradan kente gelen karakterlerin yer aldığı filmlerde genelde taşra gösterilmez, film Haydarpaşa gibi kentin imgesi olmuş bir mekândan başlar ve izleyici karakterin taşıdıklarından, kent karşısında büyülenmiş davranışlarından, konuşmalarından taşradan geldiğini anlar. Taşra uzun bir süre boyunca bu şekilde karakterler üzerinden hissettirilmiş; fakat bir mekân olarak sınırlı sayıda filme ev sahipliği yapmıştır. İstanbul'un sinemadaki

ağırlığı 1990'larla birlikte kesintiye uğrar. Yeni Türk sineması anlayışının gelişmesiyle birlikte sinema taşraya yönelir ve 1990'ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik anlamda yavaş yavaş perdeden silinmeye başlar. Yeni dönemde filmlerin büyük bölümü kasaba veya taşra kentlerini mekân edinir. İstanbul'u mekân olarak kullanan filmler olsa dahi bu öykülerde İstanbul büyük bir taşra olarak ele alınır ve genel olarak iç mekânlarda çekilen filmler üretilir. Yeni Türk sinemasında İstanbul mekânsal bağlamda sıradanlaşır ve kent artık taşranın tezahürü olarak görünür kılınır (Suner, 2006, s. 223-224).

2-Taşraya Bakış

Bu bölümde öncelikle taşraya sosyolojik çerçeveden bakılarak kavram üzerine kuramsal bağlamda bir tartışma yapılacaktır. Sosyolojik anlamda taşra kavramının ele alınmasının ardından, genel olarak Türk sinemasında taşra temsilleri ve özelde çalışmanın araştırma nesnesi *Ahlat Ağacı* filminin yönetmeni Nuri Bilge Ceylan'ın kişisel sinemasında taşranın ele alınışına bakılacaktır.

Kelime anlamı olarak “*Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarılık*” (sozluk.gov.tr, 2020) şeklinde tanımlanan taşra merkezin kenarında, dışında olma halini belirtir. Taşra, merkezle doğrudan ilişkili olarak kaçınılmaz şekilde merkezin bakışıyla tanımlanmış, bu ilişkinin bir sonucu olarak da iktidar ilişkilerinin dayatmalarına maruz kalmıştır (Susam, 2015, s. 65). Bu bağlamda taşranın dışarılıklı hali Osmanlı İmparatorluğu'nun idari yapısına da gönderme yapar. Osmanlı'da başkent dışındaki kalan tüm yerleşim birimleri taşra olarak görülmüş ve bunun sonucu olarak da idari yapılanma merkez ve taşra teşkilatları olarak iki şekilde yapılanmıştır. Taşranın göreceli haline değinen Pekdemir'e göre (2016, s. 79) taşra vardır,

bir de taşranın taşrası vardır. Her şehirlinin taşrasına göre, kasabalılar taşralıdır; kasabalılara göre de köylüler. Bu sebeple taşra tanımı çerçevesine giren coğrafi bölgelerin taşraları tek kalıpta düşünülmemelidir. Nitekim Argın da bu düşünceye paralel olarak taşranın dar bir coğrafyada düşünülmemesi gerektiğini şu şekilde ifade eder: “*Dinar Afyon’un, Afyon İzmir’in, İzmir Ankara’nın, Ankara İstanbul’un, İstanbul Londra’nın taşrası değil midir? [...] Çerçevesini daima başkalarının çizmiş olduğu bir tablonun parçasıdır. Varlığını, kendi dışındaki bir ‘merkez’in varlığına borçlu olan bir ‘dış’tır çünkü*” (Argın, 2016, s. 274). Taşra dediğimiz şey, sadece bir ikamet yeri, sosyolojik bir mekân veya coğrafi bir parça değil tüm bunların ötesinde yalnızlığın ve sıkıntının, kaçıp uzaklaşmakla geçmeyen bir hali ve üslubu ifade eder (Çiğdem, 2016, s. 104; Ergülen, 2016, s. 218) Nurdan Gürbilek, “*Taşra Sıkıntısı*” isimli makalesinde taşrayı mekânın ötesine geçecek şekilde, geniş anlamıyla ele alarak, taşranın bir ruh halini işaret eden yönüne dikkat çeker (Gürbilek, 2014, s. 55-56).

“Taşra sıkıntısı adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. [...] Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenerin anlayabileceği bir sıkıntı”

Taşranın idari anlamda merkezle olan ilişkisinde nasıl ki başkent dışındaki her yer taşra olarak görülmüşse, bu perspektifle bakıldığında İstanbul dışında çekilen filmler de

genelde taşra filmleri olarak kategorilendirilmiştir. Türk sinemasında 1990'lar öncesinde de taşrada geçen filmler yapılmış olsa da o dönemlerin taşraya bakışıyla Yeni Türk sineması yönetmenlerinin taşraya bakışları farklılık gösterir. Türk sinemasında erken dönemlerde taşra genel olarak yoksunluğun, geri kalmışlığın mekânı olarak var olmuştur. Bu filmlerde köylülerin yaşamsal zorlukları, köy ağalığı gibi sorunlar ele alınmıştır. 1980'lerle beraber başka bir hâl almaya başlayan taşra anlatısı 1990'lardan sonra evrilir ve artık taşra sıkıntının mekânına dönüşür (Barış, 2013, s. 143). 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında üretim ilişkilerinde yaşanan birtakım değişiklikler ile farklı bir tarzda film üretimi gerçekleşmeye başlar. Bağımsız yönetmenlerin öne çıktığı bu dönemde, film yapımının ekonomik giderleri sistem içindeki yapımcılardan değil Eurimages destek fonu, Kültür Bakanlığı desteği veya ortak yabancı yapımcılardan sağlanır. Değişen koşullarla beraber Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin öncüsü olduğu yeni bir sinema anlayışı doğar. Bu dönemde doğan sinema zaman içinde 'Yeni Türk Sineması' ismiyle anılmaya başlar. Yeni Türk Sineması ifadesi ilk olarak 1996 yılında Diana Shugart isimli bir eleştirmen tarafından Türk filmleri üzerine yazmış olduğu bir eleştiri yazısında kullanılır (Cerrahoğlu Zıraman, 2015, s. 69). Rıza Kıracı, Türk sinemasında taşraya bakışta yaşanan sinemasal anlamda farklılığın ilk olarak Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı *Gizli Yüz* (1991) filmiyle başladığını belirtir. Film zaman, mekân kullanımı, olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi ve varılan nokta bakımından bir dönemi işaret ederek, taşraya o güne kadar yapılan filmlerden farklı bir bakışla yaklaşır (Kıracı, 2019, s. 277).

Asuman Suner, yeni dönem Türk sinemasının ortaya çıkışında iki farklı düzlem olduğunu belirtir. Bu iki farklı yaklaşımın popüler kanadında 1996 yılında Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Eşkîya* filmi varken, diğer tarafta yaratıcı yönetmenler tarafından çekilen düşük bütçeli, genelde amatör/tanınmamış oyuncuların olduğu Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filminin temsil ettiği sanat sineması olarak tanımlanan filmler yer alır (Suner, 2006, s. 33-37). Yeni doğan sinema anlayışında taşra temel bir mesele olarak öne çıkar. Bu dönemde taşra kavramı mekân olarak yer almanın ötesinde Nurdan Gürbilek'in değindiği şekilde geniş anlamıyla ele alınır. Bu sinema anlayışında taşra daha çok yaşam biçimi, bireyler arası iletişim, yabancılaşma, taşra bürokrasisi, aidiyet ve varoluş gibi kavramlar çerçevesinde görünür kılınır. Genel olarak taşra ile bireysel bir geçmişleri de bulunan yönetmenlerin filmlerinde taşra temsilleri nostaljik ve romantik bir bakıştan uzak bir şekilde yer alır. Yeni Türk sinemasında taşranın başarılı bir şekilde geniş anlamıyla temsil edilmesinde bu yönetmenlerin taşra ile kesişmiş geçmişlerinin önemli bir yeri vardır. Bu filmlerde taşraya dışarıdan bir bakış değil içeriden bir tanık olma durumunun yer aldığı, taşranın gündelik hayatının filmlerin anlatısına önemli bir katkı sunduğu ve taşra gerçekliğinin apaçık bir şekilde sunulduğu dikkat çeker.

Sinema yolculuğuna 1995 yılında çektiği *Koza* isimli kısa filmle başlayan Nuri Bilge Ceylan, Yeni Türk Sineması'nda kendine has anlatım dili ile ön plana çıkar. Çocukluğunun bir dönemini Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçiren yönetmenin taşra hayatını tecrübe etmesi sinemasında taşranın özel bir yer edinmesinde etkili olur. Asuman Suner, Ceylan'ın taşrayı ele alışındaki farklılığı şu şekilde özetler:

“Nuri Bilge Ceylan filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde ‘nostaljik’ değildir. Bu

filmlerin temel ekseninde yer alan ‘taşra’, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan’ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür ‘karşı-nostalji’ olduğunu bile söyleyebiliriz” (Suner, 2006, s. 106).

Suner’in değindiği şekilde taşra temsili yönetmenin filmlerinde geride bırakılamayan bir mekân olarak yer alır, birey mekân olarak taşradan uzaklaşsa dahi Gürbilek’in geniş anlamda taşra tanımında değindiği gibi taşra bir ruh hali şeklinde kişinin hayatında her daim var olmaya devam eder. Yine Ceylan’ın taşraya bakışındaki farklılığa değinen Şükrü Argın ise bu farklılıkta yönetmenin taşraya olan yerleşik bakışı kırdığını belirtir (Argın, 2016, s. 293): “Görmeyi ve göstermeyi temel derdi olarak alan yerleşik bakışın tersine, taşranın kendisinin görünmesini dert edindi. Başka bir deyişle, sadece taşraya bakmakla yetinmek yerine, taşranın bakışını da görünür kılmayı hedefledi. İzleyicilerin taşrayı gözetleme lüksünü elinden alarak, izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini mümkün kıldı; sadece izleyicilerin filme değil, aynı zaman da filmin de izleyicilere bakmasını, bakabilmesini mümkün kıldı” Ceylan’ın ilk uzun metrajlı filmi “taşra üçlemesi” olarak adlandırılan filmlerin de başlangıcı sayılan *Kasaba*’dır. Taşradan kente doğru giden bir yolculuğu anlatan ve *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinin oluşturduğu üçlemede yönetmen anlatısını taşra, taşralı olma hali, taşra sıkıntısı ve taşra-kent karşıtlığı gibi kavramlar üzerine kurar. *Kasaba* filminde hikâyenin merkezinde Saffet karakteri yer alır. Saffet yaşadığı yeri hapisten farksız, sağı solu ağaç olan bir yer olarak tanımlar. Sürekli olarak kasabadan, kasabanın sıkıcılığından

kaçıp gitmek isteğini dile getirir. Kasaba yaşamını ve kasaba ilişkilerini ruhuna boğucu ve sıkıcı bulduğunu ifade eder. Onun için kasaba kaçılıp, uzaklaşıp kurtulunması gereken bir mekândır, tek istediği büyükşehre gidip kurtulmaktır. *Kasaba* filmi, Saffet'in yaşadığı yeri sıkıcı bulduğunu desteklercesine siyah/beyaz çekilmiştir. Yönetmen filmde mizanseni, anlatıyı destekleyecek şekilde düzenleyerek taşra sıkıntısını görünür kılmayı amaçlamıştır. Saffet, kasaba içinde dolaşırken görüldüğü sahnelerde kimseyle konuşmaz, bir şey paylaşmaz bu sahneler karakterin yaşadığı sıkıntıyı görünür kılar. Tekdüze, değişmez ve sıkıcılığı çağrıştıran taşra yaşamı (Büker & Akbulut, 2009, s. 32) karakterlerin hep aynı işleri yapıyormuşçasına rutinleşmiş eylemleriyle gösterilir. Kasabanın bu rutinliği *Mayıs Sıkıntısı* filminde açık bir şekilde görülür. Emin karakteri bisikletle ormana doğru giderken, kıraathanenin önünden geçer. Kıraathane önünde oturan yaşlı bir adama, kadastrocuların geçip geçmediğini sorar. Adam, “Geçmedi.” der ama sonra ekler “Dün mü?” Emin hafifçe kızarak “Bugün bugün, bütün gün burada mıydın sen?” diye tekrar sorar. Yaşlı adam “Buradaydım.” der. Taşra için dün de, bugün de aynıdır, hayatın rutinliği günlerin aynılığını beraberinde getirir. *Mayıs Sıkıntısı* ismi itibariyle de taşranın sıkıntıyı çağrıştıran halini işaret eder. Üçlemenin ikinci filmi olan bu filmde sıkıntı yine Saffet karakteri üzerinden görünür kılınır. Üniversite sınavını kazanamayan ve böylece üniversite için kasaba dışına çıkma hayallerinden uzaklaşan Saffet'in tek düşüncesi bir şekilde İstanbul'a “kapak atmak”tır. Saffet, kendini sıkışmış olarak hissettiği taşra kasabasında İstanbul'a gitme düşüncesine tutulur. Saffet'in yaşadığı sıkıntı Gürbilek'in cümlelerinde açığa çıkar: “Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun

karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşra'nın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar" (Gürbilek, 2014, s. 57). Gürbilek'in değindiği şekilde Saffet'in ufku büyükşehirdir. Saffet bir yandan taşra sıkıntısını çekerken diğer yandan o sıkıntıyı giderebileceği yer olarak da İstanbul'u görür.

Taşra, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde hem bir mekân olarak var olmuştur hem de mekânsal bağlamda sıkıntının kaynağı olarak ele alınmıştır. Taşra Üçlemesi'nin son filmi olan *Uzak*, İstanbul'u mekân olarak kullanmasıyla öncüllerinden ayrılır. Taşra, *Uzak*'ta daha çok bir kavram olarak ele alınır. Taşradan çıkıp sonunda çok istediği İstanbul'a gelen Yusuf (üçlemenin son filminde Saffet karakterinin ismi Yusuf olmuştur) memleketlisi Mahmut'un yanına yerleşir. Filmde Yusuf'un bu misafir olma süreci ve şehirde yaşadıkları anlatılır. Filmde hikâye, Yusuf ve Mahmut karakterleri arasında "taşralılık" üzerinden oluşturulan çatışma üzerinden ilerler. Taşra-merkez çatışması filmin her sahnesinde rahatlıkla görülür. Taşradan gelen Yusuf'un, kısa süre de olsa Mahmut'un hayatına dâhil olması Mahmut'a geride bırakmak, unutmak istediği taşralı yönünü hatırlattığı için, Yusuf'un varlığı evde huzursuzluk yaratır. *Uzak*, anlatısını bir yandan 'merkez' ve 'taşra' kavramları üzerinden inşa ederken, diğer yandan merkezin taşrayı görmezden gelen hali, birbirleriyle yaklaştıkça aralarında gerçekleşen uzaklık, derinleşen uçurum hissedilir. Yusuf'un uzayan misafirliğinden sıkılan Mahmut, unutmak istediği taşra günlerini, şehre ilk geldiği anlarda yaşadıklarını hatırlatan Yusuf'a sinirlenmeye başlar ve misafirliğinin bir an önce son bulmasını ister. İkili arasında geçen bir konuşmada, Mahmut'tan

iş konusunda yardım isteyen Yusuf'a, Mahmut sert bir şekilde şu cümlelerle cevap verir:

“Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf falan bulmak diye bir derdiniz yok. Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, cart curt... Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz! Ben bugün işe başladığımda kimse yardım etmedi bana, her şeyi tırnaklarımla kazandım! Bir bok öğrenmeden, plansız programsız geliyorsunuz İstanbul'a. Ondan sonra kalakalıyorsunuz ortalıkta”

Konuşmadan da anlaşıldığı üzere Mahmut, Yusuf'u taşralı kimliğinden dolayı ötekileştirir, bir anlamda artık taşra ile bağıni koparma düşüncesini cümlelere döker. Taşra Üçlemesi'nin ardından *İklimler* (2006) ve *Üç Maymun* (2008) filmlerini çeken Ceylan, bu filmlerden sonra çektiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi ile bu kez taşra bürokrasisinin ön planda olduğu bir hikâye anlatır. Daha önce bireyler üzerinden ele aldığı taşra ve taşralılık hallerine bu defa bir grup insan üzerinden bakar. Bir taşra kasabasında geçen filmde anlatı merkez-taşra karşıtlığından uzak bir şekilde kurulur ve film taşrayı içeriden bir bakışla anlatır. Türkiye'yi dünyanın taşrasında olarak tanımlayan yönetmen (Ceylan, 2016, s. 103) filmde genel bir bakışla Anadolu coğrafyasını Türkiye'nin taşrası olarak ele alır. Filmde mekân kullanımı ilk sahneden itibaren öne çıkmakta, tercih edilen mekânlar aracılığıyla hikâyenin gerçekçiliği sağlanmaktadır. Temelinde bir ceset arama hikâyesinin ele alındığı filmin yarısına yakın bir bölümü gece karanlığında yollarda geçmektedir. Yolculuk boyunca tanık olunan yollar, yol kenarında bulunan çeşmeler, bozkırda tek tük görünen ağaçlar hep birbirinin aynısı gibidir. Cesedi arama çalışmaları boyunca gidilen her noktanın birbirinin aynı olması, filmdeki karakterlerin benzer bir daire içinde dönüp durduğunu, taşranın her yerdeliğini gösterir. Bu bağlamda yönetmen filmde taşrayı

fiziksel bir mekân olarak ele almaktan ziyade bireylerin taşralılık halini kendileriyle birlikte taşıdığını vurgular gibidir. Tanık olunan hikâyede yer alan savcı, komiser, doktor gibi karakterlerin taşra bürokrasisini temsil etmeleri ve aralarında yaşanan çekişmeler de filmin anlatısında önemli bir yer tutar. Ceylan 2014 yılında vizyona giren *Kış Uykusu* filminde kamerasını yine taşraya çevirir. Kapadokya'da geçen filmde Aydın karakterinin merkezde olduğu hikâye ile taşradaki statü farklılıkları görünür kılınır. İstanbul'dan taşraya, işlerinin başına gelen ve otel işleten Aydın ile taşranın yerleşik insanları arasında bir çatışma kurulur. Taşrada yaşamasına rağmen, taşra hayatını içselleştiremeyen Aydın film boyunca yöre insanına üstten bir bakışla bakar, hareketlerini yargılar.

3-Ahlat Ağacı Filmine Sosyolojik Bir Yaklaşım

3.1.Filmin Hikâyesi

Ahlat Ağacı, Çanakkale'de üniversite okuyan Sinan'ın mezun olduktan sonra, ailesinin yanına Çanakkale'nin Çan ilçesine dönmesiyle başlar. Sınıf öğretmeniği okuyan Sinan bir yandan atanmayla ilgili konuları düşünürken diğer yandan en büyük hayali olan kitabını bastırmakla uğraşır. Sinan'ın babası İdris ise at yarışları nedeniyle tüm parasını kaybeden, kasabalıdan aldığı borçlarla uğraşan bir öğretmendir. İdris'in at yarışları dışındaki diğer uğraşı ise babasının bahçesindeki kuyuyu kazarak suya ulaşmaktır. Hikâye Sinan'ın kitabını bastırmak için verdiği uğraş ve babasıyla yaşadığı çatışmalar düzleminde ilerler.

3.2.Film Çözümlemesi

Film, deniz kenarında bir kafede bir eli gazetede olan, düşünceli bir şekilde uzaklara bakan Sinan'ın görüntüsüyle

başlar. Sinan sabit bir şekilde, fotoğraf karesi gibi durmaktadır. İzleyici Sinan'ı camın ardından görür, karakter sabit bir şekilde dururken cama yansıyan denizin görüntüsü Sinan'ın aksine hareketlidir, dalgalı bir deniz görüntüsü vardır. Karakterin ve cama yansıyan manzaranın görüntüsü birbirine karışmıştır. Sinan'ın düşünceli duruşu ve manzaranın karışık hâli aynı çerçevede buluşmuş, bir anlamda Sinan'ın iç dünyasının karmaşıklığı bu çerçeve ile görünür kılınmıştır. Saatine bakıp kafeden çıkan Sinan, elinde bavul ve poşetlerle yürürken görünür. Bu yürüyüşü esnasında Truva Atı görünür. Truva Atı bir kent imgesi olarak izleyicinin zihnine mekânı çağrıştırır ve öykünün Çanakkale'de geçtiği bilgisi bu imge ile verilir.



Görsel 1-2: Sinan karakterinin kafasının karışıklığı, geleceğinin belirsizliği daha ilk sahneden görünür kılınır. Filmin başında gösterilen bu sahneyle seyirciye Sinan'ın filmin gidişatında yaşayacağı belirsizliklerin ipucu verilir gibidir. Ayrıca kameranın Sinan'a mesafeli duruşu film boyunca devam edecek karakter ne kahramanlaştırılacaktır ne de değersizleştirilecektir. Kamera sadece Sinan'ı tüm gerçekliğiyle yansıtacaktır. Çanakkale'de geçen filmde mekân bilgisi mitolojik bir hikâyeye dayanan Truva Atı görseliyle verilir.

Çanakkale'den, yaşadığı yere Çan'a geçen Sinan, otogar-dan çıktıktan sonra eve doğru giderken kendisine seslenen kuyumcu ile konuşmaya başlar. Kuyumcunun sorduğu “*Ne var ne yok oralarda hayat var mı?*” sorusuna “*Parasız adama hayat nerede var?*” diyerek karşılık verir. Taşralı kuyumcu, Çanakkale'den gelen Sinan'a merkezde hayat olup olmadığını sorar. Taşranın yoksunluğunu yaşayan kuyumcu, merkezdeki hayatı merak eder; fakat Sinan için neresi olursa olsun para

yoksa hayat da yoktur. Merkezdeki yaşamı tecrübe eden Sinan belli ki merkezin “nimetlerinden” faydalanamamış, üniversite okuduğu yıllarda hayatını yaşayamamıştır. Samimi bir şekilde konuşmaya başlayıp, Sinan’a yakınlık gösteren kuyumcunun asıl derdi konuşma ilerleyince ortaya çıkar. Sinan’ın babası, kuyumcudan borç almıştır kuyumcu da Sinan’a bundan bahsederek babasına hatırlatmasını söyler. Sinan yıllar sonra yaşadığı yere, doğup büyüdüğü yere dönmüştür ve ilk olarak konuştuğu kişi babasının borçlusudur. Bu karşılaşma ve konuşma Sinan’ın babası İdris hakkında izleyiciye bilgi vermesi açısından önemlidir. Kuyumcu, İdris’in cins bir av köpeği olduğunu, onu verirse borcun kapanacağını söyler; fakat Sinan “*Onu milyon versen vermez, bir bağları var.*” diye cevap verir. Köpeğin bu sahnede bu şekilde vurgulanması hikâyenin seyrinde yaşanacak eylemler için önem taşımaktadır.

Eve gelen Sinan, evin önünde arabanın arka camında “*Öğretmenden Satılık*” yazan arabayı görür. Öğretmenden satılık ibaresi, satan kişinin okumuş, eğitilmiş biri olduğunu ona güvenilebileceğini belirten ve klişeleşmiş bir cümledir. İdris, yaşam tarzı nedeniyle kalıplaşmış öğretmen davranışlarından uzak olsa da taşrada öğretmenlik itibarlı bir meslektir ve arabasını satabilmek için mesleğini yazmak onun için önemli bir detaydır. Akşam eve gelen İdris, salonda eşi ve kızını televizyon izlerken görür ve yemek yiyip, yemediklerini sorar ama onlar yemiştir. İdris, mutfığa gider küçük bir tepsiye tek başına yiyeceği bir şey hazırlar, salona gelir. Yemeğini yemeye başlayan İdris, kızından ceketini getirmesini ister, kızı “*kalkıp sen alsana.*” diye cevap verir. İdris’in eve geldiği ilk andan itibaren, ailesi üzerinde bir iktidarının olmadığı hissettirilir. Ailesi yemek için onu beklemez, sofraya birlikte oturmazlar. Ailece birlikte yemek yeme eylemi özellikle taşrada dikkat edilen, evin reisi olarak kabul

edilen baba gelmeden yemek yememe, hatta sofrada baba yemeğine başlamadan yemeğe başlamama davranışları neredeyse gelenekselleşmiştir. Fakat filmde görüldüğü üzere İdris yemeğini tek başına yiyen, ceketini istediği kızından beklenmeyen yanıt alan bir babadır. İdris'in karakter olarak silikliği, ailesi üzerinde söz geçmez hali bu sahnelerle birlikte vurgulanır.

Ertesi gün Sinan ile babası köylerine giderek, babasının büyük umutlarla, neredeyse tutku derecesinde uğraşı olan kuyu kazımı ile uğraşırlar. Pascal Bonitzer (2011, s. 34-35), sinemada görünen bir deliğin her zaman için dramatik olduğunu belirtir. Bu bazen bir kuyudur, bazen röntgencinin gözünün kaydığı anahtar deliğidir, bazen kanın döne döne içine aktığı banyo deliğidir, bazense çılgılık atmak için açılan ağızdır. Filmde kuyu olarak karşımıza çıkan dramatik imge İdris'in temel uğraşlarından biridir. Kuyuda denk geldikleri büyük bir kaya parçası kazma işini engellemekte, daha derine inmenin karşısında durmaktadır. Sinan, babası ve dedesiyle bu kayayı kuyudan çıkarmak için uğraşırlar. Kayaya bir halat bağlanır ve üçü çekmeye başlar, kaya tam kuyudan çıktığı, kuyunun ağzını aştığı anda tekrar kuyunun içine düşer. Bu durum akıllara Sisifos'un hikâyesini getirir. Yunan Mitolojisi'nde geçen hikâyede tanrılar Sisifos'u bir kayayı durmadan bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdir. Fakat Sisifos kayayı tam tepeye kadar getirdiğinde, kaya kendi ağırlığıyla aşağı düşer. Bu yararsız ve umutsuz cezadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşler ve Sisifos'u bu şekilde cezalandırmışlardır (Camus, 2013, s. 137). Sisifos'un cezası gibi İdris'in uğraşı da umutsuzdur aslında, kendisi dışında herkes bunun farkındadır ama o inatla bu eylemine devam eder.



Görsel 3: En arkada Sinan, onun önünde babası, en önde ise dede hep birlikte kuyudan kayayı çıkarmak için uğraşırlar ama kaya tepe noktadayken gerisin geri aşağı, kuyunun dibine düşer. Boşa giden bir uğraş olarak ekranlara yansır bu durum. Tekrar kaya bağlanacak, yukarı çekilecek, aynı emek tekrar tekrar verilecek. Mitolojideki hikâyenin kuyu halini andıran bir tekrarlar silsilesi. Karakterlerin sahne içi konumlanmasına bakıldığında dededen toruna giden bir düzenleme ya da tam tersinden bakıldığında torunun önce babaya, sonra dedeye dönüşümü şeklinde okuma yapılabilir.

Baba ve oğul ilişkisinin önemli bir yer tuttuğu filmde Ceylan oğlun, babaya dönüşme seyrini şu şekilde açıklar:

“Babanın gizlediği şey, oğulda ortaya çıkar demişler. İnsan istese de istemese de babasından bazı özelliklerin kendisine miras olarak geçmesine engel olamaz. Birtakım zayıflıklar, huylar, tikler ve bir sürü başka şey. Bu filmde, sevemediği, benimseyemediği bir kadere, yani babasının kaderine doğru sürüklenmekte olduğunu suçluluk duyguları eşliğinde duyumsayan bir gencin dünyasını, acı verici deneyimlerle yüklü bir olay örgüsü eşliğinde ortaya koymaya çalıştık” (Ceylan, 2018).

Filmin ilerleyen sahnelerinde Sinan bastırmak istediği kitaba maddi destek sağlamak için ilçenin belediye başkanı ile görüşmeye gider. Başkana kitap dosyasını uzatır ve belediye başkanı ile kısa bir tanışma konuşması gerçekleşir. Başkan, Sinan’a *“Baban kim? Ne iş yapar?”* diye sorar, taşra coğrafyasında herkes birbirini tanımakta özellikle meslek özel bir önem göstermektedir. Kentin birbirinden uzak

ilişkilerinden ziyade taşrada birincil ve birbirini ismen tanıyacak kadar yakın ilişkiler bulunmaktadır. Başkan Sinan'ın uzattığı dosyayı yüzeysel bir şekilde okumaya başlar, kitapta geçen ahlat kelimesini ağaç olan anlamından uzak bir şekilde mekânsal bağlamda Bitlis'in Ahlat ilçesi olarak yorumlar. Sinan kitabını *"İlhamını bu topraklardan alan ama belli bir edebi kaygıyla dramatize edilmiş kişisel metinler. Hiçbir inancın, ideolojinin, otoritenin etkisinde kalınmadan yazılmış samimi itiraflar"* şeklinde tanımlar. Bu tanıtım akıllara Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* eserini getirir. Film-lerinde edebiyattan sıkça yararlanan Ceylan için özellikle Çehov ve Dostoyevski gibi Rus edebiyatçılar büyük önem taşımaktadır. Belediye başkanına kitabın basımı için 2.000 lira lazım olduğunu söyleyen Sinan *"Matbaada kalıp ustası bizim köylü çıkınca baya indirim yaptırdık"* diyerek ekler. Burada vurgulanan hemşericilik ve yardımlaşma ilişkisi taşra-nın yakın ilişki durumunu işaret eder. Belediye başkanı birtakım bürokratik nedenlerden dolayı kitaba doğrudan bir maddi destek veremeyeceklerini söyleyerek Sinan'ı bölgede kum ocağı işleten İlhami'ye yönlendirir.

Belediye binasından çıkıp, kum ocağı işletmesine giden Sinan, İlhami'nin o gün orada olmadığını öğrenir. Düşünceli bir şekilde kasabanın yoluna düşüp, başı önde yürürken kendisine seslenen Hatice'nin sesi duyulur. Eski arkadaş olan Sinan ve Hatice arasında görüşemedikleri yıllar üzerine başlayan konuşmanın seyri taşra, taşralılık, gelecek kaygısı gibi konular üzerine ilerler. Bu konuşmada yer alan diyaloglar filmin temel sorunsallarından biri olan taşra meselesini anlamak için önem taşımaktadır. Sinan'ın üniversiteden mezun olduğunu duyan Hatice'nin, gelecek planlarını sorması üzerine Sinan: *"Burada kalmaya pek niyetim yok. Sevmiyorum buraları, dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye"*

niyetim yok yani ”diyerek cevap verir. Sinan’ın yaşadığı yer hakkında söylediği bu sözler bizleri yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*’ya ve Saffet karakterine götürür. Kişisel bir sineması olan yönetmenin filmlerini karşılaştırmalı olarak okuduğumuzda ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*’da yer alan Saffet ile son filmi *Ahlat Ağacı*’nın Sinan karakteri düşünce yapısı ve taşrada hissettikleri bakımından birbirinin aynısı gibidir. Yönetmenin *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde yer verdiği Saffet yaşadığı yer ile ilgili olarak şunları söyler: “*Ben ömrümün sonuna kadar buralarda çürüyüp gitmek istemiyorum. Gençliğimin en verimli çağında bu kasabaya kısıldım kaldım. Bu kasabada yaşayan insanları ve onların küçük hesaplarını anlamıyor, ruhuma yabancı ve boşucu buluyorum.*” *Kasaba*’dan, *Ahlat Ağacı*’na kadar geçen yirmi bir yılda taşrada değişen bir şey olmamış, taşra hala karakterlerin bunaldığı bir yer, yaşanacak değil ömür çürütülecek bir yer olarak görünmektedir. Hatice de Sinan gibi uzakların, aslında birebir görmediği yerlerin özlemi içindedir. O da çekip gitmek duygusu içinde “*kalabalık ışıklı caddeler, rüzgârlı tepeler, güzel yemekler, uzaklara giden gemiler, ılık akşamlar, aşklar, sarhoşluklar...*” olarak tanımladığı farklı dünyaları deneyimlemek ister. Sinan’ın “*ben hepsini gördüm, bir numara yok hiçbirinde*” demesi üzerine Hatice “*hep siz mi gideceksiniz ya biraz da biz gidelim*” diyerek karşılık verir. Hatice’nin uzaklara olan özleminin bir eşine yıllar önce *Uzak* filminde Yusuf’un Mahmut’la olan konuşmasında rastlanır. İş bulmak için taşradan şehre gelen ve akrabası Mahmut’un evinde kalan Yusuf gemicilik işinde hem iyi para olduğunu hem de bütün dünyayı gezme imkânı olduğunu belirterek “*hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı, biraz da biz gezelim*” der, Mahmut’un cevabı ise “*her yer aynı, hiçbir yerin birbirinden farkı yok*” şeklinde cevap

verir. Mahmut ve Sinan'ın cevapları ile Yusuf ve Hatice'nin özlemleri bu noktada kesişir.



Görsel 4: Filmin görsel anlamda en etkileyici sahnelerinden biri Sinan ve Hatice'nin karşılaşma sahnesidir. Karşıdan vuran ışıkla ağacın yapraklarının belirginliği, taşra ile özdeşleştirilebilecek sarı tonlar sahnenin etkileyciliğini arttıran unsurlardır.

İlerleyen sahnelerde telefonda okul arkadaşıyla konuşan Sinan, yaşadığı kasabadan bahsederken “*diktatör olsam buraya atom bombası atarım sevabına*” diyerek yaşadığı coğrafyaya olan nefretini dile getirir. Film boyunca Sinan ve taşra arasında antagonist bir ilişki olduğu söylenebilir (Demir, 2020, s. 73). Antagonizm, Ahmet Cevizcinin tanımına göre (1999, s. 59) “*kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar, öğreti ya da ideolojiler arasında söz konusu olan, uzlaşmaz, üstesinden gelinemez çelişki ya da karşıtlık durumu için kullanılan terim. İki süreç, yapı ya da organizma arasında ortaya çıkan ve eylemlerinin sonuçlarının birbirlerine tümüyle karşıt olmasıyla belirlenen uyumsuzluk ya da çatışma durumu*” anlamına gelir. Sinan bulunduğu kasabadan nefret eden, “*bezelye tanesi*” olarak nitelendirdiği insanlardan uzağa gitmek isteyen, gidemese bile atom bombası atarak yaşadığı coğrafyayı yok etmek isteyen biridir. Sınırları çoktan belirlenmiş bir hayatı kabul etmemekte, kendini taşranın tüm yargılarından koparma arzusu içindedir.

Sınava girmek için Çanakkale merkeze giden Sinan, burada sınavdan çıktıktan sonra kitapçıya giderek dedesinin mahzeninde bulduğu eski kitabı satmak ister. Kitabını bastırabilmek için para arayışına devam eden Sinan, bulduğu kitabın el yazması olmadığını, el yazması görüntüsü verilmiş matbaa baskısı kitap olduğunu öğrenince şaşırır. Sonuç olarak kitabı beklediğinden düşük bir fiyata kitapçıya satarak, kendi kitabı bastırma hayallerine bir adım daha yaklaşır. Daha önce taşra edebiyatı sempozyumunda denk geldiği bölgenin en tanınmış yazarı Süleyman'la kitapçada karşılaşan Sinan, onunla konuşmaya başlar. Konuşmanın seyri genel olarak edebiyat ve taşra üzerine olur. Sinan, Süleyman'a yazdığı kitaptan bahseder, yazar olmak istediğini söyler. Sinan'ın yazdıklarının içeriğini merak eden Süleyman'ın “*buralarla ilgili öyle tanıtıcı şeyler falan mı?*” diye sorması üzerine Sinan “*zihnimi ve emeğimi o denli yerele saplayacak biri değilim*” şeklinde cevap vererek kendini taşra dışında konumlandırma çabası içine girer ve kendi benliğini merkeze taşıma isteğini karşı tarafa açıkça belli eder. Sinan konuşmaları ve tavırla Süleyman'ın karşısında ezilmez, hatta onu neredeyse tahrik edecek konulara değinir. Kitapçada başlayan konuşma Süleyman'ın kalkmasıyla yol üstü sohbeti şeklinde devam eder. Edebiyatın taşrası-merkezi konusunda Süleyman'ın fikrini merak eden Sinan, konuşmayı edebiyat sempozyumuna katılmak istemeyen taşralı yazarın gönderdiği mektuba ⁷ getirir. 18-19 Mayıs 2013 tarihlerinde Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlenen “*Taşra ve Edebiyat Sempozyumu*”na davet edilen Polat Onat isimli yazar, sempozyum düzenleme kuruluna bir mektup göndererek prensipleri gereği sempozyuma katılmayacağını bildirir. Mektubun yazarının görüşlerini savunan Sinan, sempozyuma

7 Bahsedilen mektubun tam metni için: Varlık, M. (2015). *Edebiyatın Taşradan Manifestosu* içinde (23-27). İstanbul: İletişim.

katılanları “*etkinlikçi, kültür kumkumaları*” olarak tanımlar. Sinan hayalleri peşinde olan, kitabını bastırmak isteyen, yazar olma hayali kuran biri, konuştuğu kişi ise Sinan’ın hayallerini gerçekleştirmiş, hatta bölgenin en tanınmış yazarı olmuş Süleyman’dır. Sinan konuşma boyunca kendinden emin, kimi zaman alaycı bir tavırla konuşur. Sinan, sanki hayallerine ulaşamamanın sıkıntısını, hissettiği o eksikliğin acısını konuşması ve tavırlarıyla Süleyman’dan çıkarmak ister gibidir. Kitapçada başlayan ve uzun bir süre devam eden konuşma tam anlamıyla fikirlerin çatıştığı bir savaş gibidir. Yoğun alıntı içeren edebiyat içerikli bu konuşma sonunda Sinan kitabın taslağını Süleyman’a vermek ister ama Süleyman bu teklifi reddeder. Bu konuşmanın ardından düş ile gerçeğin birbirine girdiği sahnede, köprü üstündeki heykelin kırık parçasını denize atan Sinan, peşindekilerden kaçarak Truva Atı’na sığınır. Truva Atı’nın içinde Sinan’a uzanan bir el Sinan’ı köşeye sıkıştırır. Kesit değişir. Minibüs muavini uyuyakalan Sinan’ı uyandırmak için elini Sinan’a uzatmıştır.



Görsel 5-6: Düş ile gerçeğin bir kesişimi olan sahneler yönetmenin filmlerinde genellikle kullandığı bir yanılsama olarak dikkat çeker. Genel sinema anlayışında rüyaya dalış, rüyadan uyanış gibi anlar kararma/açılma, renk düzenlemesi gibi tekniklerle belli edilirken Ceylan filmlerinde rüya sahneleri hakkında açık bilgi vermekten ziyade yorumu izleyiciye bırakır.

Çan’a dönen Sinan’a yolda karşılaştığı babasının arkadaşı Muharrem Hoca “*ganyan bayiine git, seni görünce utansın biraz. Öğretmen dediğin topluma örnek olur, ne biçim öğretmen bu ya!*” diyerek babasını şikâyet edercesine konuşur. Babasının yanına giden Sinan, babasına tepki göstererek öğretmenler evine gitmesini, batakhane dediği bu yerden

uzak durmasını söyler. Her geldiğimde borçlu olduğun birileri yolumu kesiyor diyerek babasıyla ilgili sıkıntılarını dile getirir. Herkesin birbirini tanıdığı bu küçük taşra coğrafyasında Sinan babasının yaptıklarının cezasını çekiyor gibidir. Babasının alacaklıları hep Sinan'a denk gelir ya da babasının arkadaşları Sinan'a denk gelerek şikâyetlerini dile getirir.

Kitabı için hâlâ yeterli desteği bulamayan Sinan, kum ocağı işleten İlhami'ye giderek ondan destek ister. Sinan için bastırmak istediği kitap, onun bulunduğu coğrafyada farklılaşmasını sağlayacak, onu bulunduğu yerden koparacak, uzaklaşmasını sağlayacak bir dayanaktır. Bu amaçla yeterli maddi desteği bulmak için arayışlarına devam eder. İlhami okumayı sevdiğini söyleyerek ofisindeki kitaplığı gösterir. Kitaplıkta bir zamanlar gazetelerin kuponla dağıttığı ansiklopediler dikkat çeker. Ansiklopediler birer dekor gibi ofiste durmaktadır. Büyük umutlarla İlhami'nin yanına giden Sinan tekrar tekrar aynı umutla yazdıklarını anlatır. Sinan ve İlhami arasında uzun bir konuşma gerçekleşir. İlhami, Sinan'a destek vermekten ziyade akıl verir. Konuşmanın başında okumayı sevdiğini söyleyen İlhami sonradan *“ben okumam, lise 1'den terkim, ama böyle olduğu için de hiçbir zaman pişman olmadım; çünkü ben hislerime çok değer veririm”* diyerek konuşmasını devam ettirir. Bir zamanlar üniversite okuyan arkadaşlarından kimi şimdi İlhami'nin yanında çalışıyordur, kimi üç kuruş maaşla başka yerlerde çalışmaktadır, kiminin ailesi parçalanmıştır, kimi de intihar etmiştir. İlhami, eğitimin güzel olduğunu ama bu ülkede hayatta kalmanın yolunun değişime ayak uydurmak olduğunu söyleyerek Sinan'a akıl vermeye devam eder. Konuyu tekrar kitabı için yardım isteğine getiren Sinan, İlhami'ye kültürel faaliyetlere destek olduğunu duyduğu için geldiğini söyler. Birçok faaliyette, posterde İlhami'nin firmasının adının yazdığını belirtir, İlhami ise zamanında belediyeye kum verdiklerini

o nedenle anlaşma gereği yardımcı olduklarını söyler. Aslında yardımın asıl amacı İlhami'nin şirketinin çıkarlarıdır, kültürel faaliyet bir araç olarak kullanılmıştır. Sinan'ın önce belediye başkanı, sonrasında İlhami ile yaptığı konuşmalar sonrası bulamadığı maddi destek onu farklı yollar aramaya iter. Karakterin yaşadığı değişim ve verdiği kararlarda bu konuşmaların etkisi olur.

Sinan, eli boş döndüğü yardım isteklerinden sonra babasının çok sevdiği ve aralarında güçlü bağ bulunan av köpeğini satarak kitabını bastırır. Okulda babasını ziyarete giden Sinan, elinde kitabı sınıfa girerek babasından elektrik borcu için para ister; fakat babası ek ders ücreti yatmadığı için parasının olmadığını söyler. Sinan ve babası arasında geçen konuşmalar sırasında sınıf içinde çocuklar kendi aralarında konuşmaya başlar. İdris, bu konuşmalara sert tepki göstererek çocuklara bağırır. Bu sahnede İdris, Sinan'a güç gösterisi yapar gibidir. Okul dışında hiçbir yerde görünmeyen, hissedilmeyen iktidarını bu sahnede olanca gücüyle gösterir. Belki de gücünü gösterebildiği tek yerde bu fırsat eline geçmişken bunu kaçırmak istemez.

İlerleyen sahnelerde annesi ile konuşan Sinan'a, annesi evlilik konusunu açar ve *“yok mu kimse?”* diye sorar, Sinan *“köylü, fakir ve işsiz”* olduğu için hayatında kimsenin olmadığını söyler. Köylüyüm sözüne takılan annesi *“köylüyüm de ne demek, sanki saraydan kız alacaksın, buralarda herkes köylü zaten”* deyince Sinan *“evlenecek olsam buralardan biriyle evlenecek halim yok herhâlde”* şeklinde cevap verir. Sinan'ın düşüncesi hâlâ, bu nefret ettiği coğrafyadan uzaklaşmak, buraları geride bırakmaktır.

Askere gidip dönen Sinan, eve gelince bir köşede duran ve üstü küflenmiş paketli halde kitaplarını görür. Kitaplar ayakaltında durmasın diye, evin bodrumuna taşınmış pencereden giren su kitapları ıslatmıştır. Bastırmak için büyük

uğraş verdiği, her fırsatta destek istediği, hayali olan kitaplar kenara köşeye atılmıştır ama Sinan, bastırması için o kadar emek gösterip kenara atılan kitapları gördüğünde bir tepki vermez, sinirlenmez. Kitaplardan öyle laf arasında bahsedilir, geçilir. Sinan'ın annesi ve kız kardeşi bile okumamıştır kitabını. Askerden önce satılması için kitap bıraktığı kitapçıya giden Sinan, kitabının uzun zaman sergilendiğini ama hiç satılmadığını öğrenir. Kitabını bastırmak için heyecanlı bir uğraş içinde olan Sinan, kitabın basılmasından sonra tüm heyecanını kaybetmiş gibidir. Sinan'ın içinde bulunduğu bu durum Dostoyevski'nin satırlarında kendine şu şekilde yer bulur:

“Ah inanın, Kolomb Amerika'yı keşfettiği anda değil, onu keşfederken mutluydu. İnanın, mutluluğu belki de Yeni Dünya'yı keşfetmeden üç gün önce doruğa çıkmıştı, umutsuzluğa kapılan adamlarını gemiyi Avrupa'ya döndürmek üzereyken kararlarından vazgeçirdiği anda... Önemli olan yaşamdır, yalnızca yaşam... onun keşif süreci, sürekli ve bitmek tükenmek bilmeden yaşamı keşfetme çabası, yoksa keşfetmiş olmak değil...” (Dostoyevski, 2017, s. 500).

Emekli olan İdris köye yerleşmiş, eve pek gelmez olmuştur. Köyde babasının evinin mahzeninde kalmaya başlamıştır. İdris, taşranın taşrasına köye gitmiş köyde de evin bir anlamda taşrası mahzende yaşamaya başlamıştır. İyice gözden uzak, kenarda bir yaşam sürmektedir. Köye, babasının yanına giden Sinan mahzene girer, babası yoktur. Babasının yatağına bakar, etrafa bir göz atar. Sonra bir sandalyeye oturur, düşünceli bir halde durur. Tüm yaşadıklarını kabullenmiş şekilde başı önde durur. Babasının yanına gelmesi, köye yaptığı bu yolculuk bir anlamda karakterin dönüşümünün gerçekleştiği andır. Odada babasının eşyalarını karıştıran Sinan, babasının cep telefonuna, cüzdanına bakar. Cüzdanı karıştıran Sinan, cüzdanda para olmadığını

görür, babasının kimliğinin altında sakladığı gazete parçası dikkatini çeker. Gazeteden kesilmiş parçayı açan Sinan, gazetede kitabı ile ilgili çıkan haberi babasının sakladığını görür. Gördüğü gazete kupürü Sinan'ı duygulandırır, her fırsatta yargıladığı kimi zaman utandığı babası Sinan'ın hayali olan kitap ile ilgili haberi saklamıştır. Babası oğluya gurur duyduğunun bir göstergesi olarak bu gazete kupürünü yanında taşımaktadır.



Görsel 7-8: Sinan'ın duruşu, başı önde, omuzları düşük hâli kaçmaya çalıştığı şeyleri kabullendiğinin, uzaklaşmak istediği dünyadan aslında uzaklaşamayacağını anladığını gösterir. Görsel düzenleme ile babasının yaşadığı zorlu hayat görünür kılınır. Gazete kupürü Sinan'ın babasına karşı düşüncelerini değiştirmede önemli bir yer oynar.

Filmin sonuna doğru Sinan ile babası arasında geçen konuşmada, babası Sinan'ın kitabını okuduğunu hatta hoşuna gittiğini bazı bölümleri iki kez okuduğunu söyler. Babasının, kitabını okumasına şaşırın Sinan şaşırır, ilk kez kitabını okuyan biriyle konuşuyordur. Sinan kendisini, babasını ve dedesini ahlata ağacına benzettiğini söyler. “*Uyumsuz, yalnız, şekilsiz*” bir ağaçtır ahlata, genelden farklıdır. Babası ahlata meyvesi de şekilsizdir derken üç kuşağı kasteder gibidir. Dede yalnızdır, baba mahzene yerleşmiştir yalnızdır, artık Sinan da kaderini kabullenmiş, çok istediği uzaklara gitmekten vazgeçmiş bir yalnızlık içindedir. Sinan'dan dedeye kadar giden bu yalnızlık akıllara Hasan Ali Toptaş'ın “*babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır*” (Toptaş, 2017, s. 194) cümlesini getirir.

Filmin son sahnesinde yönetmen, İdris'in gördüğü bir rüya sahnesiyle izleyicinin zihniyle oynayarak Sinan'ın intihar ettiği izlenimi yaratır. İntihar için İdris'in büyük uğraş verdiği ama sonuç alamadığı kuyu seçimi ironik bir imgedir. Kuyu ile amaçlanan suya ulaşmak, yaşanılan yeri canlandırmaktır; ama kuyu bu sahnede intihar için çok tezat bir mekân olarak görünür. Bir anlamda mezarı da çağrıştıran derin bir boşluktur.



Görsel 9-10: İlk olarak Sinan'ın intihar ettiği gösterilir. Yönetmen, tüm uğraşları sonucu istediğine kavuşamayan karakterin çözümü intiharda bulduğunu izleyiciye düşündürtmek ister. Oysa bu sahne babasının rüyasıdır. Arazinin bahçesinde kısa bir dalgınlık yaşayan İdris uyanınca kuyudan gelen sese yönelir ve burada kuyuyu kazmakla uğraşan Sinan'ı görür. Sinan, babasının bıraktığı işi devam ettirmektedir.

Filmin en başından beri Sinan'ın her fırsatta dile getirdiği gitme isteği, köklerinin olduğu coğrafyadan kopma arzusu filmin sonunda köklerini daha derine salma eylemiyle son bulur. Özellikle babasından kaçmak, onun gibi olmamak için çabaladığı bu coğrafyada Sinan çıktığı yolda bir çember çizmiş ve bu çemberin sonunda babasına dönüşmüştür. Taşra, Sinan'a uzaklaşma, merkeze yerleşme fırsatı vermemiş tam aksine kuyu kazma eyleminde görüldüğü gibi taşra coğrafyasında dipsiz bir geleceği yaşama duygusunu kabul ettirmiştir. Sinan'ın teslimiyeti aynı zamanda onun yüzünü, merkezden geleneğe çevirmesi anlamına gelir (Kıraç, 2019, s. 343). Sinan köklerinin bulunduğu coğrafya dışında bir hayat imkânı olmadığına farkına varmış ve yazgısını kabullenmiştir.

Sonuç

Sinemada mekânın sadece dekor oluşturma, fon olarak kullanılması dışında film anlatısına destek vermek gibi önemli bir rolü bulunur. Anlatının izleyiciler üzerinde etki oluşturmada, yönetmenin asıl anlatmak istediğini izleyiciye aktarmasında mekânın önemli yeri vardır. Mekânın anlatıya sağladığı katkı düşüncesi Türk sinemasında uzun yıllar görmezden gelinmiş; fakat 1990'lardan sonra gelişen yeni anlayışla bir anlamda mekân anlatıda hak ettiği yeri bulmuştur. Her mekân kendine özgü şekilde var olur ve özellikle yaşam coğrafyaları mekâna bağlı olarak farklı toplumsal süreçler ile içinde yaşayan bireyleri etkiler. Çalışmanın merkezini oluşturan *Ahlat Ağacı* filmi taşrada geçen bir hikâyeyi anlatmasıyla taşra, taşralılık ve taşra sosyolojisi kavramlarını gerek diyaloglar aracılığıyla gerekse gündelik hayat pratikleri ile görünür kılar.

Nuri Bilge Ceylan taşra ve taşralılık kavramlarını ele alışı, hikâyelerini bu kavramların üzerine oturtması ve temel bir izlek gibi bu kavramların etrafında dönerek ortaya çıkardığı filmler ile Türk sinemasında öne çıkan isimlerden biridir. Yönetmen, filmlerinde bir sosyolog gibi toplumun farklı kesimlerine dair gözlemleriyle anlatısını oluşturur. Mekân kullanımı bağlamında taşrada yaşamış olmanın da vermiş olduğu tecrübeyle hem görsel anlamda taşra coğrafyasını başarılı bir şekilde kullanır hem de bu coğrafyayı hikâyesine başarılı bir şekilde eklemler.

Ahlat Ağacı filminde anlatı taşralı bir karakter olan Sinan üzerinden ilerler. Sinan karakteri üzerinden merkez-taşra gerilimi ele alınır, karakterin arada kalmışlığı, arada kalmışlığın getirdiği gerginlik başarılı bir şekilde hissettirilir. Filmde birden fazla taşra görülmekte, bu taşra mekânları birbirine bakan aynalar gibi kendi içinde çoğalmaktadır. Çanakkale'de üniversite okuyan Sinan bakıldığında merkez olarak kabul edilen bir mekânda, kentte üniversite okumuş

olsa da Çanakkale merkezi anlamda bir İstanbul gibi değildir. Bir nevi Çanakkale, İstanbul'un taşrasıdır. Sinan en fazla Çanakkale'ye kadar gidebilmiş ötesine geçip farklı bir hayatı tecrübe etme şansı bulamamıştır. Üniversite sonrası yaşadığı ilçeye Çan'a dönen Sinan, döndüğü andan itibaren bulunduğu yerden uzaklaşma isteğini dile getirir. İmkânı olsa atom bombası atacağı, küfür ile andığı bu ilçede ömrünü çürütmeye niyeti yoktur. Sinan'ın tutunduğu tek dal bastıracağı kitabıdır, kitabını bastırarak ünlü bir yazar olarak taşradan kurtularak merkez olarak gördüğü coğrafyada yaşayacaktır. Film boyunca bu isteği doğrultusunda eylemlerde bulunan Sinan kitabını bastırır; fakat kaçıp gitme arzusu yerini farklı bir dünyayı tecrübe edemeyeceğini kabullenmeye bırakır.

Hikâyede Sinan'ın taşra-merkez arasında arada kalmışlığın yarattığı gerilimden başka, diğer bir gerilim de Sinan ile babası İdris arasında yaşanır. Öğretmen olan İdris, at yarışlarına meraklı, elinde para tutamayan, birçok kişiye borcu olan biridir. Sinan da babası gibi öğretmenlik okur, bu bağlamda Sinan'ın geçmiş dönemde babasını rol model aldığı değerlendirilmesi yapılabilir. Fakat Sinan üniversiteden mezun olup eve döndükten, babasının gündelik hayatına tanık olduktan sonra onu her fırsatta eleştirir yeri gelir bir çocuk gibi azarlar. İdris hem aile içinde hem toplum nezdinde iktidarını kaybetmiş bir bireydir. Sinan, belki de en çok da babası gibi olmamak için kaçmanın, uzaklaşmanın peşindedir. Hikâye ilerledikçe babasından kaçamadığını anlayan Sinan, filmin sonuna doğru babasını olduğu gibi kabullenmeye başlar. Merkeze gitme isteğinden uzaklaşan Sinan filmin sonunda taşraların en uzağında köydedir artık.

Sonuç olarak *Ahlat Ağacı* filminde mekân salt coğrafi bir yer olmanın çok ötesinde karakter üzerinde yaşattığı değişim ve dönüşümle öne çıkmaktadır. Yönetmen sinematografik araçları ustaca kullanarak taşra coğrafyasını anlatısını

destekleyecek şekilde görünür kılar. Sosyolojik çerçeveden değerlendirmek gerekirse taşra tüm bileşenleriyle görünmez bir duvar gibi karakterin etrafını sarar, arzuladığı hayatı yaşamasına engel olur ve en nihayetinde seçimlerini değiştirmesine yol açar. Sinan'ın kabullendiği bu yeni dünyada en yakın arkadaşı babası olur, babasından kaçmak için çıktığı yolda kendini onun kuyusunda bulur.

Kaynakça

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa.
- Adiloğlu, F. (2001). *Türk Sineması: Mekân Üzerinden Bir Çözümleme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Akad, L. Ö. (Yöneten). (1952). *Kanun Namına* [Sinema Filmi].
- Akyol Altun, D., & Uzun, İ. (2012, Temmuz - Ağustos). Mekân ve Sinema Yeşilçam Sineması'nda Mekân Kullanımı. *Mimarlık Dergisi*(366).
- Argın, Ş. (2016). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür? T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 271-297). İstanbul: İletişim.
- Barış, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Kent ve Taşra Melankolisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İstanbul: Metis.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki.
- Büker, S., & Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot.
- Camus, A. (2013). *Sisifos Söyleni*. İstanbul: Can.
- Cerrahoğlu Zıraman, Z. (2015, Ağustos, Eylül, Ekim). 1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(74), s. 67-87.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (1997). *Kasaba* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2002). *Uzak* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2006). *İklimler* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2008). *Üç Maymun* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (2016). *Söyleşiler*. (M. Eryılmaz, Dü.) İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2018). *Ahlat Ağacı* [Sinema Filmi].

- Ceylan, N. B. (2018, Haziran). Her Yerde Yabancı. *Arka Pencere Mecmua*. (E. Küçüktepepınar, Röportaj Yapan)
- Çiçekçioğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.
- Çiğdem, A. (2016). Taşra Karalaması Küçük Bir Sosyolojik Deneme. T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 101-115). İstanbul: İletişim.
- Demir, S. T. (2020). “Ahlat Ağacı”nın Gölgesinde, Kentin ve Taşranın Ötesinde: Modern Gündelik Yaşamda Bıkkınlık Ruh Halinin Yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80.
- Dostoyevski, F. (2017). *Budala*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ergülen, H. (2016). Şiir Taşraya Aittir! T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 213-245). İstanbul: İletişim.
- Gürbilek, N. (2014). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es.
- İnce, T. E. (2007). *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelemesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kavur, Ö. (Yöneten). (1991). *Gizli Yüz* [Sinema Filmi].
- Kaya, A. (2018). *1990 Sonrası Türk Çağdaş Anlatı Sinemasında Taşraya Dönüş Sinemasının İnsan ve Mekân Odaklı Analizi*. İstanbul: Maltepe.
- Kıraç, R. (2019). *Kıfayetsiz Pastoral*. İstanbul: İthaki.
- Özer, Y. (2013). *Sinemasal Anlamların Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar - Filmlerle İletişim Mekânlarının Alt-politikası*. Ankara: Phoenix.
- Pekdemir, M. (2016). Taşranın “Taşı Toprağı Altın”da Ne Var? T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 77-101). İstanbul: İletişim.
- Petersen, W. (Yöneten). (2004). *Troy* [Sinema Filmi].
- Said, E. (1989). *Oryantalizm - Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. İstanbul: Pınar.
- sozluk.gov.tr. (2020, Haziran 10). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Susam, A. (2015). “Radikal Demokratik Bir Teknopolitika” Bağlamında Taşrayı Yeniden Düşünmek. M. Varlık içinde, *Edebiyatın Taşradan Manifestosu* (s. 65-81). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2017). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest.
- Turgul, Y. (Yöneten). (1996). *Eşkya* [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (Yöneten). (1996). *Tabutta Rövaşata* [Sinema Filmi].

BÖLÜM 7

DİSTOPIK FİLMLERDE İKTİDAR VE BİYO-İKTİDAR: *THE ISLAND, IN TIME VE WHAT HAPPENED TO MONDAY* FİMLERİ ÖRNEĞİ

Yeliz Balcı⁸

Giriş

Ütopya terimi ilk olarak Thomas More tarafından 1516'da Yunanca, “*ou-topos*” ve “*eu-topos*”, “yok yer” ve “iyi yer” anlamına gelen iki kelimenin birleştirilmesinden türetilmiştir (Çokay Nebioğlu, 2018, s. 17). Gerçekte var olmayan ideal bir toplumun yer aldığı bir ada devletini anlatan *Ütopya*'da More (2014), kendi toplumuna ayna tutmaya çalışır ve toplumu eleştirir, bu eleştiriler distopya olarak adlandırılan bir alt türün de oluşmasına katkı sağlar (Akkoyun, 2016, s. 18, 19). Distopya ilk kez 1868'de İngiliz ekonomist ve filozof John Stuart Mill tarafından, Avam Kamarası'nda yaptığı bir konuşma sırasında dile getirilir (Atasoy, 2019, s. 245). Kavram, More'un ütopyasının karşısı olarak “kötü bir yer” anlamında karşımıza çıkar (Geetha, 2017, s. 117). Distopyalar ilk örneklerini edebiyatta verir. Daha sonra mimari, resim ve sinema gibi farklı sanatsal faaliyetlerde yer alır. Günümüzde yaygın anlamıyla distopya, otoriter veya baskıcı rejimleri tanımlamak için kullanılır.

8 Yeliz Balcı, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID:0000-0003-0933-7294.

Edebiyattaki ilk örneği H. G. Wells'in 1899'da yayımlanan "*Efendi Uyanıyor*" adlı eseridir. Edebi bir tür olarak yaygınlaşması, Hiroşima'ya atılan bomba sonrası İkinci Dünya Savaşı'nın bitimidir. Distopik edebiyat çoğunlukla ütopyaların eleştirisidir ve ütopyanın tersine problemler, endişeler ve kaygılar yer alır. En ünlü distopik eser ise George Orwell'in 1948 yılında yayımlanan "*1984*" adlı eseridir (Akkoyun, 2016, s. 30, 31). Orwell (2021), savaşların sürekli devam ettiği bir dünyada totaliter bir devletin, insanlar ve düşünceler üzerindeki baskısını anlatır. Ancak esasında Orwell'in 1984'ü, Stalin tarafından Sovyet Rusya'da uygulanan *Komünist Manifesto*'da açıklanan Marksist ütopyaya saldırıdır (Boşnak, 2004, s. 92). Distopya edebiyatı ile bilim kurgu edebiyatı arasında büyük bir örtüşme olduğunu ifade eden Akkoyun (2016, s. 32), distopyaların bilim kurgulardan kasıtlı olarak toplumsal ve siyasi eleştiriye odaklanması ile ayrıldığını ifade eder.

Distopyalar sinemada genellikle bilim-kurgu türünün bir alt türü olarak karşımıza çıkar. Yinelenen konuları arasında şunlar yer alır: bir dünya savaşından sağ çıkan insanlar, teknoloji ve gözetim yoluyla kitleleri kontrol eden totaliter seçkinler, insanlığın kontrolünü ele geçiren makineler, bireysel özgürlüğün kaybı, insan iletişiminin azalması, yabancılaşma, manevi veya etik değerlerin bozulması ve medeniyetin ölümü (Suljic & Öztürk, 2013, s. 206). Tüm bu yinelenen konular temelde iktidarın bireyin yaşamına müdahale etmesi ile sonuçlanır. İktidarın yaşama müdahale etme sorunsalından hareketle, açık bir iktidar pratiği sergileyen distopik filmlerde güç ve iktidar unsurlarının incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturur. Araştırmanın evrenini distopik filmler oluştururken, araştırma nesnesi olarak ise *The Island* (Michael Bay, 2005), *In Time* (Andrew Niccol, 2011) ve *What Happened to Monday* (Tommy Wirkola, 2017) filmleri seçildi. Söz konusu filmlerde, iktidar

pratiklerinin mekân ve beden üzerinde işleyişi Foucault'nun görüşleri doğrultusunda incelenecektir.

Disiplinlerarası bir konu olarak karşımıza çıkan distopya ile ilgili edebiyat, mimari ve sinema gibi çeşitli alanlarda pek çok çalışma yapıldı. Edebi metinlerde uzun yıllardır var olan distopya, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) filmiyle başlayan sinema macerasını bugün de çeşitli filmlerle sürdürür. Gerek edebi gerek sinemasal anlatı açısından hazırlanmış distopik eserlerle ilgili pek çok çalışma mevcuttur. Türkçe alanyazına bakıldığında sinemada distopya konusunda sadece sinemacıların değil mimari, ekonomi ve dilbilim gibi farklı disiplinlerden de yazılmış makale ve tezlerden oluşan çok sayıda çalışma bulunur. Mustafa Yarımbaş'ın 2021 yılında hazırladığı “*Bilim Kurgu Sinemasında İktidar ve Teknoloji İlişkileri*” adlı yüksek lisans çalışması, *Metropolis* (1927), *THX 1138* (1971), *A Clockwork Orange* (1971) ve *Videodrome* (1983) adlı distopik filmler bağlamında iktidar ve teknoloji arasında bir ilişki olduğunu varsaymaktadır. 2019 yılında Emrah Kurt'un hazırladığı “*Bilim Kurgu Sinemasında Kadının Temsili*” adlı yüksek lisans çalışmasında 1920'lerden günümüze dek distopik türde çekilen çok sayıda bilim kurgu filmi üzerinden kadın temsiline değinilmiştir. Filiz Bal'ın 2016 yılında hazırladığı yüksek lisans tezi “*Sinemada Distopyanın İnşası*”, ütopya ve distopya kavramlarına çeşitli yönden değinmekle beraber çok sayıda distopik filmin, distopik öğeler içeren filmlerin ve post apokaliptik filmlerin kısa incelemesini içermektedir. Mehmet Selçuk Bilge (2015) *Children Of Men* ve Azime Candaş (2017) Terry Gilliam sinemasına ait olan *Brazil*, *12 Maymun* ve *Sıfır Teorisi* filmlerini göstergebilimsel yöntemle tezlerinde incelemişlerdir. Caner Yamaç'ın (2013), “*Sinemada Gözetleyen İktidar Distopyaları*” yüksek lisans çalışmasında ise Foucault'nun iktidar eleştirisi bağlamında gözetim toplumuna değinilir. Bu

kapsamda *Fahrenheit 451*, *Equilibrium* ve *I, Robot* adlı filmler panoptik iktidar ve distopya bağlamında çözümlenmiştir. İktidarların sürekli denetimi ve kontrolünün, toplumsal yapı, benlik, varoluş ve yaşam üzerinde yarattığı yoğun baskı incelenmiştir. Set ve Lekesiz'in "*Sinemada Distopya ve 'Şarküteri' Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi*" (2019), Mehmet Ceyhan'ın "*Sinemada Özgün Bir Distopik Anlatı İncelemesi: Alphaville Örneği*" (2019), Ali Emre Bilis'in "*Yorgos Lanthimos Filmlerinde Distopyan Temsiller*" (2018) ve Mısırcı'nın "*Distopik Filmlerde Kadının Temsili: Bir Âdem İle Havva Hikâyesi*" (2017) adlı makale çalışmaları filmlerdeki distopyanın nasıl tezahür ettiğine odaklanmıştır.

Distopya filmleri ile ilgili çalışmalar daha çok gözetim olgusu ve sinemada distopyanın inşası konusuna eğilmiş olmakla birlikte, sinema dışında yapılan film değerlendirmeleri mimari ve tüketim gibi olgulara odaklanmıştır. Bu çalışmada ise distopya filmleri, iktidar ve biyo-iktidar kavramları özelinde bireylerin yaşamlarına ve bedenlerine yapılan müdahaleyi sosyolojik bir ekseninde incelemektedir. Bu durum çalışmayı farklı kılmaktadır. Çalışmada çeşitli araştırma soruları oluşturulmuş ve çözümleme boyunca bu sorulara cevap aranmıştır: 1) İktidar söylemi distopik filmlerde hangi bağlamda yer almaktadır? 2) Distopyalarda denetim unsurları hangi yollarla görünür kılınmıştır? 3) Distopya filmlerinde iktidarın birey ve toplum üzerindeki tahakkümüne karşı sergilenen direniş unsurları hangi yollarla açığa çıkar? Üretilen bu araştırma sorularına cevap verebilmek için film eleştirisinde sıklıkla tercih edilen sosyolojik film eleştirisinden/yaklaşımından faydalanılmıştır.

1-İktidar ve Biyo-İktidar

Tarih boyunca pek çok düşünür iktidar hakkında tartıştı ve yazdı. İktidar konusu hakkında en kapsamlı görüşlerden

biri Foucault'nun iktidar ve biyo-iktidar kavramlarıdır. İktidar konusuna değinmeden önce bazı temel kavramların açıklanması gerekir. Bu kavramlardan *hegemonya* Gramsci ile özdeşleşmiş bir terimdir. Gramsci'den önce hegemonya, “*dost müttefikler arasında, bir ulusun diğerlerine üstünlüğünü*” ifade etmekteydi (Ives, 2011, s. 18). Ancak kavram Gramsci'nin çalışmaları sonucunda “*sadece sınıflararası üstünlük değil, politikanın özgüllüğü, siyaseti yapma ve şekillendirme ilişkisiyle de ilgili*” hale geldi. Bu minvalde hegemonyanın egemen sınıfın, diğerlerinin rızası ile gücü elinde bulundurmasına gönderme yapılır (Dural, 2012, s. 312). Karşılıklı onaya dayanan bir iktidar alanı olması nedeniyle *rıza* kavramı önem kazanmaktadır.

Weber'in güç, egemenlik ve disiplin hakkındaki görüşleri şu şekildedir: “*Güç (Macht), bir sosyal ilişki içinde, bir aktörün hangi temele dayanırsa dayansın, direnmeyle karşılaşsa bile istediğini yapabilme konumunda olma ihtimalini ifade eder. Egemenlik (Herrschaft) belli içerikteki bir emre belli bir grup insanın itaat etme ihtimalini anlatır. Disiplin belli bir grup insanın kazanılmış bir alışkanlık sonucu, anında, kendiliğinden ve kalıplaşmış bir şekilde itaat etmeleri ihtimalidir*” (Weber, 2005, s. 28-29). Baskı ve güç kullanarak hükmetmek anlamına gelen tahakküm, Scott'un tablosuna göre üçe ayrılır: maddi tahakküm, statü tahakkümü ve ideolojik tahakküm. Maddi tahakküm, tahıl, vergi ve işgücünün temellüğüdür. Statü tahakkümü, aşağılama, ayrıcalıkların elinden alınması, hakaret ve onura yönelik saldırıları kapsar. İdeolojik tahakküm ise egemen grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı gerekçelendirmelerini içerir (Scott, 1995, s. 268).

İktidar hakkında farklı görüşler bildirilmesi çok sayıda iktidar anlayışını da beraberinde getirir. Weber'e göre iktidar, bireyin iradesini bir direnişe rağmen kabul ettirme şansıdır (Dilthey'den akt Özlem, 1990, s. 167). Marx iktidarı devlet

boyutuyla ele alır ve üretim araçlarına sahip olanların iktidarından bahseder, ona göre bu iktidar toplumun nasıl düşünmesi gerektiğini de belirler (Yalçın, 2021, s. 94). Giddens (1994, s. 58), modernliğin dört kuramsal boyutu olduğunu söyler ve bunları; endüstriyalizm, kapitalizm, gözetleme ve askeri iktidar olarak ayırır. Ona göre askeri iktidar, savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolüdür. Giddens (1994, s. 158), “*iktidar, modernliğin düşünümseelliğinin yayılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan sorunları kaçınılmaz olarak bir çözüme bağlamaz*” ifadesini kullanır. Gramsci’nin iktidar anlayışı Foucault’ya yakındır hatta bu yüzden birbirleri ile karşılaştırılırlar. Onlara göre iktidar “*siyasi olmayan alanlar içerisinde karmaşık biçimlerde iş gören bir şey*”dir (Ives, 2011, s. 222).

Birbirinden farklı iktidar türlerinin sınıflandırılması konusunda Thompson’ın dört kategorisi vardır: ekonomik, siyasi, zorlayıcı ve sembolik (kültürel) iktidar. Ekonomik iktidar, insanların maddi ve finansal kaynakların yaratılması ve kullanılmasını sağlayan üretici eylemlerinden kaynaklanır. Siyasal iktidar, genellikle devleti içerir. Devlet veya devlet benzeri kurumlarsa otorite sistemleridir. Bu kurumlar, yargı tarafından idare edilen ve egemenler tarafından oluşturulan yasalar ile bireyleri belli yönde davranmaya yönelten kurallar ve uygulama sistemini içerir. Zorlayıcı iktidar fiziksel ve tehditkâr güç içeren bir iktidar türüdür. Fiziksel güç sadece insan gücüyle değil bunun yanı sıra silah gibi ekipmanlarla da gerçekleşebilir. Zorlayıcı iktidarın yansıması askeri iktidarla sembolik iktidarın yansıması ise üretim, iletim ve alımlama ile ortaya çıkar. Medya, okul gibi kültürel kurumlar aracılığı ile faaliyetini gösterir (Thompson, 2008, s. 30-36).

Fransız düşünür Michel Foucault çalışmalarında özne ve iktidar arasındaki ilişkileri konu edinir. Foucault’ya göre

iktidar “*bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder*” (Foucault, 2014, s. 63). Canpolat (2005, s. 98), Foucault’nun iktidarı sahip olunan bir şey olarak görmediğini belirtir ve Foucault’ya göre iktidar her yerdedir. Foucault’nun iktidar anlayışında iktidar biçimleri egemen iktidar, disiplinci iktidar ve biyo-iktidar olarak ayrılır. Egemenlik, bir emre belli bir grup insanın itaat etme ihtimalidir, disiplin ise direnme ve eleştiri olmaksızın toplu itaattir (Weber, 2005, s. 28-29). Egemen iktidar, insanlık tarihi boyunca var olan bir güç türüdür. Bir bölgenin sınırları içinde kullanılan ve egemene dayanan bir yetki türüdür (Demirbaş, 2019, s. 60). Egemen iktidarda mutlak itaat söz konusudur (Kutlu, 2021, s. 30). Disiplinci iktidar kavramının özelliklerini belirttiği *Hapishanelerin Doğuşu* adlı eserde (Foucault, 1992, s. 248) “iktidarın hiyerarşik ve sürekli bir biçimi” olarak insanların kapatıldığı -hapishane ve tımarhane- kurumlardan bahseder. Bireyleri içinde yaşadıkları disiplin toplumu ile uyumlu hale getirmek için okul gibi kurumlar ya da aile/polis gibi diğer iktidar mekanizmaları mevcuttur (Demirbaş, 2019, s. 62). İktidar, Foucault’nun disiplinci iktidar tanımında olumsuz ve bastırıcıdır ancak sadece baskıcı değil üretken olduğunu da önerir. Disiplinci iktidar anlayışında yaşam üzerinde inşacı iktidar pratikleri hâkimdir. Disiplin bedeni politik itaate yerleştirerek özgür bir iktidar oluşturur (Özdemir, 2021, s. 122-123). Egemenin emrinin itaati zorlayamadığı alanlarda, uzmanın gerçek bilgisi normalleşir. Modern rejimde mücadeleye açık hale gelen insan birlikteliği alanlarını çoğaltır. Bir başka deyişle, normalleşmenin diğer yanı, mücadeledir ya da Foucault’nun sloganlaştırdığı haliyle “iktidarın olduğu yerde direniş vardır” (Dolan, 2005, s. 375).

Foucault'ya göre bedenler de iktidar nesnesidir ve bunu biyo-iktidar ile açıklar. Biyo-iktidar, farklı teknik ve stratejiler kullanarak bedenlerin ve nüfusun kontrolü anlamına gelir (Aydoğmuş Ördem, 2020, s. 33). Foucault'nun biyo-iktidar kavramı ilk kez *Cinselliğin Tarihi* (2007) adlı kitabında ortaya çıkar. Bu kitapta iktidarın öldürme ve yaşatma hakkına sahip olduğu, yaşam üzerindeki iktidarın on yedinci yüzyıldan itibaren iki gelişim kutbu olduğu ifade edilir. İlki, insan bedenini makine olarak ele alan anatomo-politiktir. Buna göre bedeninin yeteneklerinin artması, itaatkâr olması ve daha verimli olması amaçlanır. İkincisi ise biyo-politiktir ve insan bedenini doğal tür olarak ele alır (Foucault, 2007, s. 102-103). "Foucault, biyo-iktidar kavramıyla modern toplumlarda değişen iktidar yapısının bireyi yaşatan kontrol mekanizmaları geliştirdiğini düşünür. Bu kontrol mekanizmaları bedene ilişkin alınan yasalar, kararlar ve politikalar olarak tezahür eder" (Elpeze Ergeç, 2015, s. 184). İktidar ve bilgi arasındaki ilişki oldukça eskidir. İnsanların bilgiyi nasıl kullandıklarıyla ilgilenen Foucault bilginin bir güç biçimi olduğuna inanırdı (Durak Asker, 2014, s. 54). Foucault'ya göre iktidar ve bilgi ilişkileri, bedenleri kuşatıp onlara boyun eğdirerek onu nesneye dönüştürerek özneyi oluşturur. Beden-politikanın iktidar ve bilgi ilişkileriyle ortaya çıktığını söyledikten sonra biyo-iktidar, iktidarını yaşam üzerinde uygular. (Kaynak, 2016, s. 29). Başlangıçta cezalandırma ile kendini gösteren bu iktidar hapishane, tımarhane gibi disiplinin esas alındığı mekânlarda da kendini göstermiştir (Foucault, 2007, s. 106). Canpolat (2005, s. 101), bu yeni iktidar teknolojisindeki amacın, düzene ve kurallara boyun eğen, otoriteyi içselleştirmiş bir birey yaratılması olduğunu ifade eder.

2-Mekân ve İktidar

Sosyolog Erwin Goffman total kurum olarak adlandırdığı mekânların beşe ayrıldığını ifade eder ve bu kurumları şöyle tanımlar: yaşlılar ve yetimler gibi aciz ve zararsız kimselerin bakımı için oluşturulan kurumlar, kendilerine bakmaktan aciz olan ve kasıtlı olmaksızın topluma zararlı olduğu düşünülen bireylerin bakımı için kurulan akıl hastaneleri gibi kurumlar, topluluğa kasıtlı olarak zararı olan kişilerin kapatıldığı hapisane ve ıslahevi gibi kurumlar, herhangi bir teknik işin daha iyi yapılması için kurulmuş yatılı okullar ve çalışma kampları, inzivaya çekilmek ya da dindarların talimi için oluşturulan manastır gibi kurumlar (Goffman, 2014, s. 34). Total kurumların genel özelliğine bakıldığında sadece kendisine ve topluma zararlı olanlar veya kendi bakımını sürdüremeyecek kimselerin kalmadığı, eğitim ve ibadet gibi amaçlarla da insanların bu mekânlarda kaldığı görülür. Bu total mekânların fiziksel özelliği olarak Goffman (2014, s. 33) dışarıyla toplumsal ilişkiyi kesmesine yarayan bariyerlere sahip olduğunu vurgular. Bu bariyerler ise kilitli kapılar, yüksek duvarlar, dikenli teller, sarp kayalıklar ve su gibi unsurlardır.

Goffman (2014, s. 35) totalistik özellikleri ele alırken yaşamın üç alanını oluşturan uyuma, eğlenme ve çalışma eylemlerinin total kurumlardaki kopuşundan bahseder. İlk olarak yaşamın tüm alanları tek bir yerde ve tek bir otorite altında geçirilir. İkinci olarak bireylerin günlük faaliyetleri büyük insan kitleleri arasında geçer. Son olarak bütün faaliyetler sıkı bir şekilde programlıdır. Bu program, kurallar ve kurum çalışanları tarafından dayatılır.

Michel Foucault'nun *"büyük kapatılma olarak tanımlandığı tarihsel süreçle beraber hapisane, suç, ceza ve kapatılma kavramları farklı boyutlar kazanmıştır. Foucault'ya göre büyük kapatılma genel olarak kapitalist toplumda uygulanmaya*

başlamıştır ve kapatılma kavramı bu ekseninde farklı bir nitelik kazanma sürecine girer” (Gökalp Yılmaz, 2020, s. 127). Foucault, on yedinci yüzyıl Fransa’sında kapatılanların yersiz yurtsuzlar, sabit işi ve evi olmayanlar olduğunu ve bu yüzden insanların kapatılmamak için bir meslek sahibi olmaya çalıştığını ifade eder (2011, s. 105-106). Paris halkının ne kadarının ne kadar süreyle tutulduğuna dair veri olmasa da “*mutlak iktidarın mühürlü mektuplar kullandığı ve keyfi hapsetmelere başvurduğu iyi bilinmektedir*” der (Foucault, 2006, s. 89).

Öztürk (2012, s. 36), Foucault’nun hapishane konusundaki konumlanmasını şu ifadelerle aktarır: “*Foucault’nun çalışmalarına bakıldığında zaman ve mekânın iktidar tarafından denetim altına alınmasının merkezi olduğu görülür*” Foucault hapishaneler ile ilgili ele aldığı *Hapishanelerin Doğuşu* adlı eserde (1992, s. 248) iktidarın hiyerarşik ve sürekli bir biçimi olarak insanların kapatıldığı kurumlardan bahseder. Başlangıçta “azap” olarak tanımlanan, suçluların bedenlerinin parçalarının koparılmak suretiyle cezalandırılması ve cezanın seyirlik bir unsur haline gelmesi zamanla ortadan kalkmış ve yerini suçluların kapatılmasına bırakmıştır (Foucault, 1992, s. 5, 9, 11). Bu kapatma yerleri ise “panoptikon” olarak adlandırılan bir yapıya sahiptir. Bu yapının temeli, faydacılık ile ilgili görüşleriyle de bilinen, İngiliz filozof Jeremy Bentham’ın ağabeyi Samuel Bentham’ın tasarımlarına dayanır.

Jeremy Bentham’ın 1787’de yazdığı bir mektuba göre binanın kullanım amaçları şu şekilde aktarılır: “*Bina, endüstrinin her alanındaki iş kollarındaki ıslah edilemeyenlerin cezalandırılması, delilerin denetim altında tutulması, ahlaksızların ıslah edilmesi, şüphelilerin hapsedilmesi, tembellerin çalıştırılması, acizlerin bakılması, hastaların tedavi edilmesi, gönüllülerin yönlendirilmesi ya da eğitim alanında*

yeni neslin eğitilmesinde olsun tek kelimeyle, ölüm odalarında hükümlülerin kaldığı cezaevlerinin ya da yargılanma öncesi sanıkların tutulduğu nezarethanelerin ya da azılı suçluların kaldığı hapisanelerin, ya da ıslahevlerinin ya da düşkünlerin, ya da imalathanelerin, ya da akıl hastanesinin, ya da hastanelerin, ya da okulların amaçlarına uygulanabilir” (Bentham, 2016, s. 12).

Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanan panoptikon, Türkçede “bütünü gözetlemek” olarak geçen, bütün anlamına gelen *pan* ile gözetlemek anlamına gelen *opticon* kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşturulur (Özdel, 2012, s. 23). Dairesel bir şekilde düzenlenen hücreler, gözetleme kulesindeki nöbetçiler tarafından gözetlenebilmelerine imkân vermekte, ancak kuledeki perde nedeniyle mahkûmlar ne zaman gözetlendiklerini bilememektedir. Devamlı gözetim altında olabileceklerini bildikleri için mahkûmlar eylemlerini buna göre gerçekleştirmek zorundadır (Öztürk, 2012, s. 138). Bu nedenle panoptikonda her şey gözlem altındadır ve mahreme yer verilmez. Foucault’nun ifadesiyle (1992, s. 252) “*tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik hali yaratmak panoptikonun büyük etkisidir*”

Bir diğer kapatma kurumu olan tımarhaneler, bireyler üzerinde tahakküm uygulanan mekânlardan biridir. Bentham (2016, s. 62), tımarhaneler ile ilgili yazdığı bir mektupta, gelecekte binaların gözetime uygun bir biçimde yapılması gerektiğini ve sağlık amacına da hizmet etmesi gerektiğini belirtir. Akıl hastalarının kendilerine ve etraftakilere zarar verebilecek güçte olduğuna dikkat çekerken, buradaki hastaların zincirlenmesinin, gözetim altına alınmasının ya da ayrı hücrelerde tutulmasının gereksiz olduğundan söz eder. Bunun yerine gardiyanların denetiminde hastaların gözetim altında tutulması gerektiğinin daha etkili olduğunu belirtir.

3-Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup film incelemelerinde sosyolojik film eleştirisinden faydalanılmıştır. Diken ve Laustsen “*sinema sosyolojik açıdan aydınlatılmayı bekleyen ikincil bir meşgaledir*” der. Sosyoloji hem sinemadan önce hem de sinemadan sonra her daim temsil sorunu ve temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı üzerine düşünmüştür. “*Sinema toplumsal yaşamı ancak dolaylı, sanatsal bir şekilde yansıtır*” (Diken & Laustsen, 2010, s. 23). Çünkü “*sinemacılar toplumsal yaşamın profesyonel gözlemcileri değildir. Bu durum sinemayı, sosyolojinin bir alt dalına sinema sosyolojisine indirger*” (Öksüz, 2022, s. 22-23).

Sinema sosyolojisi beş yaklaşımla incelenebilir: “*Endüstri olarak sinema ve sinema sosyolojisi, kitle iletişim aracı olarak sinema ve sinema sosyolojisi, bir sanat dalı olarak sinema ve sinema sosyolojisi, bir üst yapı unsuru olarak kültür endüstrisi açısından sinema sosyolojisi, kamusal seyircilik ve bireysel izleyicilik açısından sinema sosyolojisi*” (Parlayandemir, 2022, s. 11). Sosyolojik film anlayışının temelinde filmler sınıf, ırk, cinsiyet veya ulus gibi etmenler etrafında değerlendirilir (Uğur, 2016, s. 920). Sosyolojik film eleştirisi, filmin üretildiği veya ele aldığı dönemin sosyal koşullarını öne çıkarır. Filmler türden ve tarihsel zamandan bağımsız olarak sosyolojik belge niteliğindedir (Özden, 2004, s. 154). Kabadayı (2013, s. 55), sosyolojik eleştiri bir filme uygulanırken eleştirilecek olan filmin ait olduğu ülkenin, eleştirmenin iyi tanıdığı bir ülke olması gerektiğini ifade eder. Söz konusu ifade eleştirmenin bilmediği veya az bilgi sahibi olduğu bir kültür hakkında yanlış çözümleme yapmasının önüne geçebilecektir. Özden (2004, s. 160), sosyolojik film eleştirisi ile kültür üretilebildiğini belirtir. “*Sosyolojik eleştiri yapabilmek için gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller,*

mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kö-tülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok yaklaşıma ihtiyaç duyulacak ve bunlardan yararlanılacaktır. Bu kavramların çoğu diğer eleştiri türlerinde de karşımıza çıkar” (Kabadayı, 2013, s. 57).

Sosyolojik yaklaşım kullanılırken, filmlerin yer aldığı tarihsel koşulları incelemek için tarihsel eleştiriden, temsil edilen düşünceleri kavrayabilmek için de ideolojik eleştiriden faydalanılabilir. Sosyolojik yaklaşımın iki işlevi vardır: “1) *Sosyolojik film eleştirisi filmlerin ticari işleyişine katkıda bulunmak üzere filmleri kendi yaklaşım ölçütlerine uygunluk-ları içinde ele alarak seyircinin filmlere çekilmesine yardımcı olmaktadır.* 2) *Filmleri bir araç olarak kullanarak sanat, toplum ve kültür üzerine düşünceler üretilmesini sağlayacak bir zeminden yararlanmaktadır*” (Uğur, 2016, s. 921).

4-Film İncelemeleri

Bu bölümde *The Island*, *In Time* ve *What Happened to Monday* adlı distopik filmlerde mekân ve iktidar, ekonomik iktidar ve biyo-iktidar kavramları tartışılmakta, bu kavram-ların filmsel imajlara tezahürü ve işleyişi incelenmekte ve sonuç olarak bu iktidar türleriyle mücadele anlaşılmaya çalışılmaktadır. Çözümleme sosyolojik film eleştirisi üzerine temellenmektedir.

4.1. The Island Film İncelemesi

Yakın bir gelecekte hava kirliliği nedeniyle insanlar kolonileşerek hiyerarşik bir düzen içerisinde yaşamlarını sürdürmeye başlar. Kirlilikten sağ kurtulan ve “Cennet” adı

verilen tesiste yaşayan Lincoln Six-Echo (Ewan McGregor) ve Jordan Two-Delta (Scarlett Johansson), yaşadıkları yerin bir “beden-üretim” alanı olduğunu keşfeder ve gerçek dünyaya adım atarak gerçekleri açığa çıkarmaya çalışır.

Cennet adı verilen tesiste sözde kirlilikten kurtulanlar yaşar. Bu klonların tüm hayatları önceden programlıdır. Kendine ait bir bölmede uyumakta ve kendilerine verilen işleri yapmaktadır. Herkesin tek umudu yeryüzünün son temiz alanı “Ada”ya gidebilmektir. Adaya gidebilmek için haftalık düzenlenen çekilişi kazanmaları gerekir.

Yaşanan bu tesis insanların kendilerine verilen teknik işlerde çalışmaları nedeniyle çalışma kamplarının, sürekli gözetlenmeleri ve herhangi bir şekilde dışarı çıkışların yasaklanması nedeniyle hapishanelerin ve sağlık durumlarının sürekli denetlenmesi ile hastanelerin yer aldığı Goffman’ın total kurumlarını anımsatır. Yaşadıkları tesis yine Goffman’ın belirttiği üzere (2014, s. 35), dış dünyadan yalıtılmış olması nedeniyle total kurum özelliği taşır. Benzer şekilde idealize edilmiş, arzulanan ütöpik bir mekân olan ada da yalıtılmış bir mekân olması nedeniyle total kurum olarak adlandırılabilir. Tesiste yaşayan insanlar, adeta bir hapishanedeymiş gibi tek tip giysi giymektedir.



Görsel 1-2: Tesiste yaşayanlar tek tip beyaz giysi, çalışanlar ise farklı renkte giysi giymektedir. Gözetleyen baskı aygıtları siyah, teknikerler gri renk üniforma giyer. Renkler, hiyerarşik düzeni ve total kurumu imler niteliktedir.

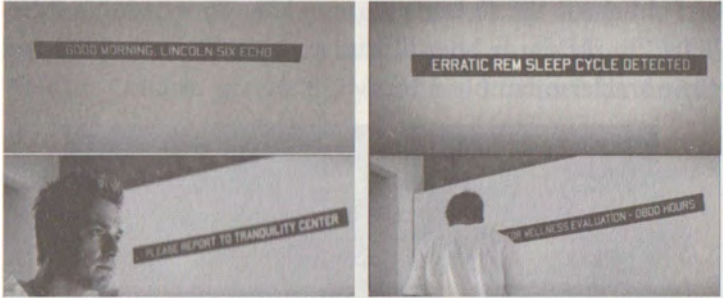
Hiyerarşik bir yapı göze çarpar. Tesisin kurucuları iktidarı temsil ederken, tesisteki görevliler Althusser’in belirttiği

üzere devletin baskı aygıtlarını temsil eder. Althusser hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. kurumlara “Baskıcı Devlet Aygıtı” adını verir (Althusser, 2014, s. 51). Tesisin yapısı panoptikonu anımsatır. İnsanlar kişisel bölmelerinde, asansörde, yemekhanede sürekli gözetim altında tutulmakta ve kontrol edilmektedir. İki farklı cinsin yakınlaşmalarına müsaade edilmemekte, herhangi bir fiziksel temasta baskı aygıtları devreye girmektedir.



Görsel 3-4: Tesiste yaşayanlar sürekli gözetlenmektedir. Gözetlenme durumu içselleştirilmiş ve her an denetleniyormuş hissiyatı her alana sızmıştır.

İnsanların tüm yaşamının programlamasına sağlık ile ilgili durumlar da dâhildir. Fiziksel ve mental sağlıkları için ne yiyip içeceklerine kadar her şey programlanmıştır.



Görsel 5-6-7-8: Kâbus gördüğü gecenin ardından Lincoln'un uyku düzenine ilişkin bilgi veren duvar mesajları görünür kılınır. Bedenler adeta enformasyon koridorlarındaki verilere dönüştürülmüş, insanın her anı sistem tarafından gözetlenir ve kayıt altına alınır olmuştur.

Tesiste kadın erkek ilişkileri sınırlandırılmıştır. Jordan ve Lincoln'un baş başa her konuşması görevlilerin uyarısı

sonucu kesilir. Tesisin kurucusu Dr. Merrick dosyasına baktıktan sonra Lincoln ile aralarında şu diyalog geçer:

Dr. Merrick: Jordan Two-Delta ile düzenli görüştüğün yazıyor.

Lincoln Six-Echo: Arkadaşlığa karşı bir yasak yok.

Dr. Merrick: Hayır, hatta destekliyoruz. Ancak açıkçası yakınlaşma sorun yaratabilir.

Lincoln Six-Echo: Yakınlaşma hakkındaki kuralı biliyorum.



Görsel 9-10: Kadın ve erkek arasındaki fiziksel temas tamamen yasaklanmıştır. En ufak bir temasta iktidar kişileri uyarmaktadır.

Tesis, arkadaşlığa izin verirken bu dostluğun daha ileri bir ilişkiye dönüşmesine izin vermez. Dr. Merrick aynı zamanda Lincoln'un işinde başarılı, düzenli egzersiz yapan biri olduğunu ancak buna rağmen kâbuslar gördüğünü belirtir. Bu iktidarın biyo-iktidar yoluyla bedenleri kontrol etme araçlarından birisidir.



Görsel 11: Dr. Merrick'in odasında Lincoln sistemi sorgulamaya başlar. Ne yenip içileceğine kimin karar verdiği, neden herkesin beyaz giydiği, giydiği çamaşırları kimin yıkadığı gibi sorular sorar ve daha fazla sorusu olduğunu Dr. Merrick'e açık eder.

İktidarın yürütücüsü Dr. Merrick, Lincoln'un kâbuslarından bahseder. Lincoln her gece aynı rüyayı ve aynı tekneyi gördüğünü belirtir. Aslında bu gördüğü tekne "sponsor"una, bedeninin gerçek sahibine ait olan bir teknedir. Teknede, Lincoln'a öğretilmeyen, Latince *renovatio*⁹ yazmaktadır. Lincoln Six-Echo bir şekilde sponsoru Tom Lincoln'un anılarına erişebilmiştir. Bu da Dr. Merrick için şaşırtıcı bir unsurdur. Bu nedenle bazı testler yapmak ister ve Lincoln Six-Echo'nun beynini tarayacak ve gözetleyecek vericiler yerleştirir.

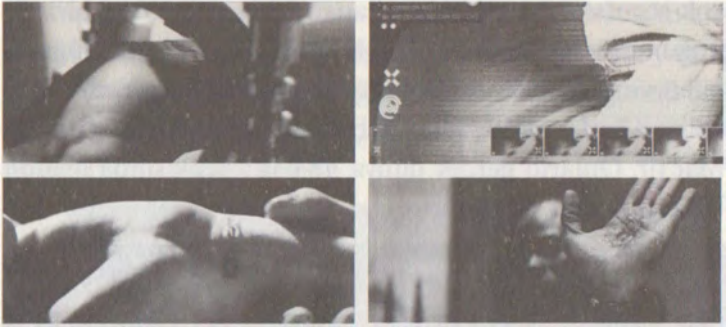
Lincoln çevresindeki klonlara göre daha çok soru sormakta, çevresini sorgulamakta ve zaman zaman iktidarı yok sayacak hareketlerde bulunmaktadır. Bilgisayarı çalıştığı halde çalışmıyormuş gibi davranır ve bu yolla tekniker Mac ile görüşür. Mac'i arkadaşı gibi görmekte ve onunla pek çok konuyu konuşabilmektedir. Dr. Merrick hakkında Mac'in görüşü ise "Tanrı kompleksi" olduğudur. Lincoln'un çok soru sormasından hayıflanan Mac, onun özel biri olduğunu söyler. Aslında Mac, Lincoln'un bir klon olduğunu bilen ve gerçek dünyada yaşayan gerçek bir insandır. Lincoln ve Jordan, Cennet'ten kaçtıklarında bulacakları ilk kişi Mac'tir. Onların gerçek dünya ile bağ kurmasında önemli bir rolü vardır.



Görsel 12-13: Mac, klonlara yaşadıklarının sahte olduğunu ve ekonomik iktidara sahip olanların uzun süre yaşaması için üretilen birer ürün olduklarını açıklar. Söz konusu durumu "Yeni Amerikan Rüyası" olarak adlandırır.

9 Lat. Yeniden doğmak. Lincoln'un rüyasında aynı kelimeyi tekrar tekrar görmesi, kaçması ve kendi hayatını elde etmesi de bir nevi onun yeniden doğuşudur.

Lincoln tesiste bulduğu bir kelebeğin peşinden gider ve gerçek dünyaya ulaşır. Tesisin bir düzmece olduğunu fark eder ve Jordan'ı uyarmaya çalışır. Onun gerçeği öğrendiğini fark eden Dr. Merrick de adamlarını silahlandırıp Lincoln'ü bulmaya çalışır. İktidar baskı ve şiddet kullanarak kendini gösterir. Tesisi terk eden kaçakları bulmak için özel bir güvenlik şirketinden Albert Laurent adlı biri görevlendirilir. Babası, *Kukenabi* direnişçisi olan karakter de tıpkı klonlar gibi damgalanmıştır. Laurent bu durumu “*böylece diğerleri kadar değerimiz olmayacaktı*” diye açıklar. Klonlar gerçek insan değildir ve Dr. Merrick tarafından insan kadar değer verilmez, bu sebeple damgalama “değersizlik” imgesi olarak kullanılmıştır. Klonların hatıraları da *hafıza damgaları* adı verilen bir yöntemle işlenmiştir. Aynı hikâyenin farklı varyantları ile klonların anıları oluşturulmuştur.



Görsel 14-15-16-17: Bu imajlarda çeşitli damgalanma görüntüleri ekrana yansır. Görsel 14'te dünyaya yeni gelen klonun damgalanması, görsel 15'te Lincoln Six-Echo'nun damgası aracılığıyla kimliğinin tespit edilmesi, görsel 16'da Jordan Two-Delta'nın damga izi ve son olarak görsel 17'de Albert Laurent'in babasının ölümünden sonra damgalanan eli izleyiciye gösterilir. Tüm bu damgalama faaliyetleri azınlık bir kesimin, toplumun geri kalanından farklı olduğunu göstermek içindir. Bu tarz edimler distopik dünyalara içkin birtakım iktidar pratikleri olarak karşımıza sıklıkla çıkar.

Laurent ve ekibi iki kaçağı yakalamak için Lincoln'ün vücuduna daha önceden yerleştirilen vericileri kullanır. Mac'i öldürürler, görevlerini tamamlamak için polise saldırmaktan, silah ve şiddet kullanmaktan, bütün bir şehri kaosa sürüklemekten çekinmezler, zorlayıcı bir iktidar sergilenir. Laurent tarafından öldürülen Tom Lincoln'ün yerine geçen, oymuş gibi davranan Lincoln Six-Echo, tesise ulaştığında bir ayaklanma başlatır. İktidara karşı sergilenen bu direnişte Laurent taraf değiştirir. Kendisi gibi damgalanmış ve değersizleştirilmiş klonların yanında olmayı tercih eder. Lincoln Six-Echo da son mücadelesini iktidara karşı verir. Kendisine model adı/damgası olan Six-Echo olarak seslenen Dr. Merrick'e "*benim adım Lincoln!*" diyerek Cennet'teki egemen iktidarın belirttiğinin aksine, birer kopya, makine veya donör olmadıklarını birer birey olduklarını böylece kanıtlar.

4.2. In Time Film İncelemesi

2169 yılında geçen filmde, genetik bilimindeki gelişmelerle insanların yaşı yirmi beşe sabitlenmiştir. Fiziksel görünümünün asla değişmediği bedenler, yaşamak için zamana ihtiyaç duymaktadır. Film, yeterli zamanı kalmadığı için annesini kaybeden Will Salas (Justin Timberlake)'ın mevcut düzeni değiştirmek için çabaladığı başkaldırıyı anlatır.

Film Will Salas'ın zamanın para birimi haline nasıl geldiğini anlattığı ifadelerle dış sesle başlar. İnsanlar emek karşılığı zaman kazanır ve ihtiyaçları için kazandıkları bu zamanı harcar. Zamanın nakit olduğu dönemde sosyal statüdeki ayırım keskinleşmiş durumdadır. Zenginlerin sonsuza kadar yaşadığı diğerlerinin ise birkaç günle günü kurtarmaya çalıştığı bir dönemdir. İnsanların kollarında yer alan dijital yeşil saat, onların kalan zamanını göstermektedir. Film boyunca zaman kavramı paranın eğretilmesi konumundadır. Will'in sevgili için zamanı olmadığını belirtmesi, annesine

sende ne var derken ne kadar zamanı olduğunu kastetmesi gibi durumlar bu durumu imlemektedir.



Görsel 18-19: Yeni bir güne başlarken Will Salas'ın ve annesi Rachel Salas'ın kalan zamanını gösteren saat.

İnsanlar kazandıkları ücretleri günlük ihtiyaçlarını gidermek için kullanır, ancak her gün bir önceki günden daha zordur. Enflasyon hızlı bir biçimde artmakta, insanların elindeki zamanın değeri günden güne azalmaktadır. Yaşam hakkının egemenlerin elinde bulunması hayatta kalmayı gittikçe zorlaştırır. Ekonomik iktidar kendisini tüketilecek ürünlerin ücretinin artması ve emek için ödenen ücretin azalması yoluyla gösterir. Will bar kavgası esnasında zamanının çalınıp öldürülmek istenen ve yüz yılı olan Henry Hamilton'u kurtarır. Hamilton, sonsuza kadar yaşamanın anlamsız olduğunu ve bir gün ölmesi gerektiği konusunda konuşur. Will için bu şımarıklıktan başka bir şey değildir.



Görsel 20-21: Will ve Hamilton yaşama hakkının kimin elinde olduğu üzerine tartışır.

Gerçekte yüz beş yaşında olduğunu söyleyen Hamilton “birkaç kişinin ölümsüzlüğü için diğerleri ölmeli” der. Will bu cümleye anlam veremez, Hamilton da ona “herkes sonsuza kadar yaşayamaz, o kadar yer yok” yanıtını verir.

Zaman dilimlerinin neden var olduğu ve gettoda vergilerin ve fiyatların neden günlük arttığını açıklar: *“İnsanların ölmesini sağlamak için yaşamsal harcamaların değeri artıyor. Yoksa nasıl birilerinin milyonlarca yılı olurken diğerlerinin yok? Ama gerçek şu ki herkese yetecek zaman var.”* Caillé’ye göre (2007, s. 24-25), zenginliklerin eşitlenmesi ortak refahı artırır; çünkü en fakirlerin gelirindeki artışın getirdiğı haz, en zenginlerin gelirindeki azalmanın getirdiğı acıdan daha fazladır. Bu nedenle daha sonra işbirlikçisi olacak olan Sylvia, sınıf çatışmasının ve eşitsizliklerin azaltılabilmesi için, babasına ait olan zamanı yoksullarla paylaşır.



Görsel 22-23: Hamilton tüm zamanını Will’e bağışlar. Will onu yeniden kurtarmaya çalışır, ancak geç kalmıştır. O esnada onu gözetleyen bir göz ekrana yansır. Distopik evrenlerin temel ikonografilerinden biri şüphesiz panoptik gözetim sistemleridir.

Zamanı elde eden Will, annesini New Greenwich’e yani 4. Bölge’ye götürmenin hayalini kurar. Ancak yüksek ücretlendirme nedeniyle otobüse binemeyen annesine vaktinde yetişemez ve onu kaybeder. Yaşanan bu sosyal adaletsizlikten ötürü Will, zenginlerin yaşadığı 4. Bölge’ye geçmeye karar verir. Bu adaletsizliğin en belirgin olduğu noktalardan biri insanların yaşadığı yerdir. 1’den 12’ye kadar ayrılmış bölgelerde geçiş de zamana tabidir. Geçiş esnasında her bir bölgede geçiş ücreti katlanarak artar. Güç ve zaman sahibi 4. Bölge vatandaşları için herhangi bir engel bulunmazken 12. Bölge vatandaşlarının 4. Bölge’ye geçmeleri mümkün değildir.



Görsel 24-25: 12. ve 4. Bölge arasında geçiş noktaları bariyerlerle kapatılmıştır. Her iki bölgede kullanılan sinematografik özellikler de sınıf farklılığını göstermektedir. 12. Bölge’de sarı tonları hâkimken, 4. Bölge’de mavi tonları hâkimdir.

Benzer bir olay örgüsüne 2013 yılında Bong Jon Ho tarafından çekilen *Snowpiercer* filminde de rastlanır. Distopik bir kurgusu olan *Snowpiercer* filminde, küresel soğumanın ardından yeryüzünde yaşayan tüm insanlar durmaksızın hareket halinde olan bir trende, sınıfsal farklılıklarına göre vagonlarda seyahat etmektedir. En son vagonda yer alan insanlar, *In Time* filminde 12. Bölge’de yaşayanlar gibi, ekonomik anlamda zor durumda olan, hayatta kalmak için mücadele etmek zorunda olan ve günü kurtarmaya çalışan insanlardan oluşur. Her iki filmde de ekonomik gücü olmayanlar sosyal sınıfın en arkasına atılmıştır.



Görsel 26: *Snowpiercer* filminde ekonomik güce sahip olan kesimin, yoksullar üzerinde uyguladığı iktidar, hegemonya ve tahakküm hem içeriğe hem de sinematografik tercihlere sıklıkla tezahür eder. Tren gibi bir iletişim mekânı içinde bulunulan koşullara göre hiyerarşinin ve despotik iktidarın uzamı haline gelebilir.

Filmde ekonomik iktidar sahipleri her geçen gün daha da zenginleşmekle birlikte yoksul halkın, yaşamın devamı

açısından bir külfet olduğunu düşünür. Kumar masasında Philippe Weis ile Salas arasında şu diyalog geçer:

Weis: *Benim gibi 85 yıldır 25 yaşında olunca, insanın tesadüfi bir şiddet olayında ölebileceğini görüp zamanının değerini daha iyi anlıyor.*

Salas: *Değerini anlayacak çok zamanınız var gibi.*

Weis: *Elbette bazıları için bu durum adaletsizdir. Zaman dilimleri arasındaki varlık farkı ama mantiken evrimin bir sonraki aşaması bu değil mi? Evrim ne zaman adil olmuştur ki? En başından beri gücünün kazanmasıdır.*



Görsel 27-28: Zenginlerin yaşamı için yoksulların ölümü basit bir kayıp olarak gözükmektedir. Doğal seleksiyon sayesinde güçlü olanın kazanacağı, hayatta kalacağı bir sistem vardır.

Vakit günlük kazanıldığı için Will sürekli acele etmektedir. 12. Bölge'den 4. Bölge'ye geçtiğinde de koşmaya, hızlı yemek yemeğe devam etmektedir. Bu nedenle tüm dikkatleri üzerine çeker. Sadece gettoda kalma davranışları nedeniyle değil, Hamilton'un ölümü nedeniyle de dikkatler üzerindedir. İktidarın uzantısı olan "Zaman Polisi" Raymond Leon, bu ölümün bir cinayet olduğunu düşünür ve Will'i yakın takibe alır. Weis'lerin verdiği bir parti esnasında Will'i yakalar.

Sorgu esnasında Hamilton'un kendisine zamanı hediye ettiğini söyler; ancak Leon buna inanmaz. Ona göre Hamilton binlerce yılı olan, sonsuza kadar yaşayabilecek birisidir ve ölümü arzulaması için bir gerekçesi yoktur. Hırsızlıkla itham edilen Will, gerçek hırsızın oradaki zenginler olduğunu söyler. Will polisten, yanına zengin bir milyarderin

kızı olan Sylvia'yı da kaçırarak 12. Bölge'ye döner. Ekonomik gücün belli bir kesimin elinde olması, gelir dağılımında adaletsizliğe yol açar.



Görsel 29-30: Filmde gözetim unsuru olarak güvenlik kameraları ve sokak kameraları kullanılmıştır. Panoptik sistemler, yani film ekseninde ifade edecek olursak iktidarın dijital gözleri Will'in polis tarafından yakalanmasında önemli bir yere sahiptir.

Will, rehinesi Sylvia'yı bırakmak için yoksullara dağıtılmak üzere bin yıl ister; ancak bu talebi gerçekleşmez. Buna rağmen kızı evine göndermek ister. Hayatı karşılığı bin yıl vermeyen babasına öfkelenen genç kız, Will'i kurtarmak için anlaşma yapmaya çalışır. Sylvia açısından 12. Bölge'deki yaşam şartları bir farkındalık oluşturur, başlangıçta Will tarafından kaçırılmışken sonraları Will'in işbirlikçisi olur. Babasına ait olan zaman bankalarını soyan Sylvia, babasının ekonomik gücünü yoksullara dağıtır. Büyük kırılma ise babasına ait olan bir milyon yılı çalmasıyla gerçekleşir. 12. Bölge'de dağıtılan bir milyon yıl, sınıf farkının ortadan kalkmasına neden olmuştur.

Filmde baskı unsuru olarak mafya kullanılmıştır. Mafya, zengin fakir fark etmeksizin başkalarının zamanını alan taraftır. Bir tür maddi tahakküm uygulanır. Gerek Hamilton'a saldıranlar gerekse Will'e saldıranlar aynı kişilerdir. Silahlıdırlar ve kanun tanımazdırlar. Zorlama ve baskı yoluyla başkalarının zamanını ele geçirirler. Tam karşı konumlandırılmasında ise kanun adamları yer alır. Zaman polisi Raymond Leon ve ekibi düzenin koruyucuları olarak takdim edilir.



Görsel 31-32: Güç gösterisinde bulunan kanun adamları ve mafya.

4.3. What Happened to Monday Film İncelemesi

2034 yılında nüfus artışı kontrolden çıkar. Artan nüfus artışı dünyadaki kaynakların yetersiz kalmasına neden olur ve bilim insanları genetiği değiştirilmiş yiyecekler ile kısıtlı önlemeye çalışır; ancak bu gıdalar insanların çoklu doğum gerçekleştirmesine neden olur. Bunun için de yetkililer “tek çocuk” politikasını uygulamaya koyar. Herkesin tek bir çocuğa sahip olacağı, diğer çocukların ileride yeniden hayatlarına devam etmek kaydıyla dondurulacağını ön gören bir yasa “Çocuk Tahsis Kanunu” kabul edilir.

Karen Settman adlı hamile bir kadın, yedi kız çocuğu dünyaya getirir ve doğumda hayatını kaybeder. Çocukların babası belli değildir ancak dedeleri Terrence Settman (Willem Dafoe) çocuklara sahip çıkar. Yedi çocuğa haftanın günlerinden ilham alarak isimlerini verir ancak resmi kayıtlarda sadece adını ölen annelerinden alan Karen Settman (Noomi Rapace) kayıtlıdır. Film, dünya nüfusu kontrolden çıkarsa ne gibi önlemler alınabilir sorusunu sormakta ve bu önlemlerle nasıl başa çıkılacağına cevap vermeye çalışmaktadır.

İktidar, insanların çocuklarını gizlice büyütmelerini engellemek ve tüm hareketlerini kontrol altına almak için ülkenin her köşesine kontrol noktası inşa eder ve her vatandaşı bileklik takar, bu sayede her şey kayıt altına alınır. Eğer yöneticiler bir ailenin birden fazla çocuk yetiştirdiğini öğrenirse çocuklardan birisini aile ile bırakıp diğerlerini

alır ve “kriyo uyku” adı verilen yöntemle dondurma işlemine tabi tutar.

Terrence Setzman, doğumda kızını kaybedince, iktidara karşı bir direniş sergiler ve torunlarına bakmaya karar verir. Terrence Setzman’ın torunlarını tek çocukmuş gibi yetiştirdiği flashback sahneleriyle ilerleyen filmde 30 yıl sonrası Sunday ile anlatılmaya başlanır. Artık genç birer kadın olan yedizler adlarını aldıkları haftanın günü dışarıya çıkar. Böylelikle yetkililerden saklanmayı başarabilirler. Kontrol noktasından bilekliğini okutarak geçen Sunday burada küçük bir çocuğun ailesinden alındığı ana şahit olur ve yaşananları kardeşlerine izletebilmek için bilekliği aracılığı ile kaydede. Kolundaki bileklik para ödeme, kapı açma gibi işlevleri yerine getir. Bileklikler insanların harcama alışkanlıklarını ve bulundukları mekânı kayıt altına alma işlevini yürütür.



Görsel 33-34: Kontrol noktaları silahlı yetkililer tarafından sürekli denetlenmektedir. Sunday’ın geçiş yaptığı sektörde duvarlarda “zengin aileler”, “küçük aileler” ve anne, baba ve tek çocuk görseli üzerine yazılmış “birlikte hayatta kaldık” yazılı afişler dikkat çekmektedir.

Dede Terrence Setzman, küçüklüklerinden itibaren çocukları egemen iktidardan nasıl kaçacakları konusunda eğitir. Evde gizli bir bölme inşa eder ve çocukların acil bir durumda nasıl saklanacağını provasını yapar. Çocuklar büyümeye başladıklarında her birinin yalnızca adını aldıkları gün dışarı çıkabileceğini ve gün sonunda birbirleri ile her türlü bilgiyi paylaşmaları gerektiğini öğütler. Kardeşlerden Thursday dedesinin sözünün aksine evden kaçar ve yaralı bir şekilde geri döner. Parmağı kopan çocuğun bu davranışı

diğer kardeşleri de etkiler ve dedeleri “birinize olan hepinize olur” düsturu ile diğer çocukların da parmağını keser. Bu davranışın amacı çocukların birbirine benzemelerini sağlayarak iktidardan kaçmalarını sağlamaktır.



Görsel 35: Gün içerisinde edindiği bütün bilgiyi birbirleriyle paylaşan kardeşler bu sayede her şeye hazırlıklı olabilmektedir. İktidarın ve tahakkümün sert ve zorlayıcı olduğu anlarda bu yapıya maruz kalanların ürettiği taktik ve strateji de bir o kadar sessiz ve yaratıcı olmak zorundadır. İktidarın arzuladığı yıkıcı bilgiyi gizlemek adına bireyler toplumsal metin temelli birtakım performanslar sergilemek durumundadır. İzlenim yönetimi, iktidarın karşısında sürekli olmak zorundadır. Aksi takdirde bireyler, despotik iktidarın tahakkümünü derinden yaşamak durumunda kalacaktır.

Yetişkin kardeşler ne yapmaları gerektiği konusunda tartışır. Kardeşlerden biri kriyo uyku adı verilen dondurulma işlemine sıcak bakarken bir diğeri içinde yaşadığı durumun gerçek olduğunu ve süregelmesi gerektiğini ve kriyo uykunun baskıcı rejimin bir politikası olduğunu savunur. Çocuk Tahsis Kanunu’nun mimarı Dr. Cayman’ın parlamento yönetmesinin baskıyı daha da arttırdığını ileri sürerler. Kardeşlerden Monday, pazartesi günü akşamı eve gelmez. Kardeşler taktik ve strateji gereği kendi gözetim ağlarını ve savunma mekanizmalarını kurmuştur: eve retina tarayıcısı ile giriş yapmak, bilekliklerdeki gps sinyali ile birbirlerinin anlık olarak nerede olduğunu takip etmek, kulaklıklar ve mini kameralar gibi. Monday’i sahip olduğu bileklik aracılığı ile takip etmek isterler ancak ona ulaşamazlar. Tuesday, salı günü işe gittiğinde kardeşleri anlık olarak onu takip

eder. Tuesday, Çocuk Tahsis Kurumu görevlilerince alıkonulur. İkinci kardeşlerinin de sinyalinin kesilmesi kardeşlerde gerginlik oluşturur. Çocuk Tahsis Kurumuna götürülen Thursday'e Cayman, birden fazla çocuğun kaynaklar için risk olduğunu söyler.



Görsel 36-37: Çocuk Tahsis Kurumu görevlisi konuşmaksızın yetkili olduğunu gösteren rozetini sergiler. Statü üzerinden tahakküm kurmak ve kendi ideolojisini meşru bir zemine oturtmak ister. Yüksek duvarlarla çevrelenmiş, korumaların olduğu ve içerisinin her zaman gözetlendiği Çocuk Tahsis Kurumu binası, bir total kurum olarak karşımıza çıkar. Mekânın soğuk yapısı gözetimi ve iktidarı somutlaştırır.

Kiralık katiller Tuesday'in göz merceğini kullanarak eve baskın düzenler, kardeşleri öldürmeyi dener ama kardeşler direnirler. İktidar ile ilk mücadele bu yolla gerçekleşir. Kiralık katiller resmi iktidarın gayri resmi baskı aygıtlarıdır. Cayman, uzun yıllar kanunları atlatarak büyüyen yedi kardeşi kriyo uyku ile uyutmak veya kanuna teslim etmek yerine tamamen yok etmek istemektedir. Wednesday, Monday'in yok olmasında parmağı olduğunu düşündüğü iş arkadaşı Jerry'nin evine gider. Monday'in Cayman ile sözleşme yaptığını öğrenirler. Kardeşlerden Saturday ise Monday'in Çocuk Tahsis Kurumu'nda çalışan bir polis olan Adrian ile uzun süreli bir ilişkisi olduğunu açığa çıkarır.

Hem Adrian'ın hem de kardeşlerin evine düzenlenen eşzamanlı saldırıların ardından sadece Tuesday sağ kurtulur. Adrian ile yollarının kesişmesi ile gerçekler açığa çıkar ve büroya gidip bir plan yapılır. Büroda şahit oldukları olay Monday'in Cayman ile iş birliği yaptığı ve Cayman'ın yalan



Görsel 38: Kiralık katillerin kamerasından gözetlenen Jerry.

söylediğidir. O güne kadar toplanan çocuklar aslında hiçbir zaman dondurulmamıştır, hepsi yakılarak öldürülmüştür. Bu gerçeği açıklamak için Cayman'ın senatörlük için aday olacağını açıklayacağı toplantı salonuna gidip ellerindeki video görüntülerini servis ederler. Olayın ardından Cayman tutuklanır ve Çocuk Tahsis Kurumu feshedilir. Söylemler aracılığı ile kadın bedeni üzerinde iktidar kurulabilmektedir (Aydoğmuş Ördem, 2020, s. 33). Çocuk Tahsis Kurumu'nun tek çocuk politikası hamile pek çok kadının da saklanması veya doğurduğu çocuklarını gizlemesine neden olmuştur. Kurumun feshedilmesiyle kadınlar gizlendikleri yerden çıkabilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada distopik filmlerde güç ve iktidar unsurları incelendi. Distopik filmlerde var olan iktidar unsurları ve iktidara karşı sergilenen direniş unsurları açıklanmaya çalışıldı. *The Island* filminde mekân en önemli iktidar unsurlarındandır. Birer birey olduğunu zanneden klonlar *Cennet* adı verilen, dış dünyadan tamamen yalıtılmış tesiste varlıklarını sürdürür. Filmde baskıcı bir iktidar hâkimdir. İktidar tesisin başındaki Dr. Merrick aracılığıyla devam eder. Polisler ve özel güvenlik ekibiye iktidarın işleyişine yardım eden unsurlardır. *In Time* filminde ekonomik iktidar

yaygındır. Mekânsal boyutta ise farklı sosyo-ekonomik sınıflardaki insanlar bariyerler aracılığıyla birbirinden ayrılır. Benzer bir mekân ayırımına *What Happened to Monday* filminde de rastlanır. *In Time* filminde farklı bölgelere geçmek için “zaman” kullanmak gerekirken, *What Happened to Monday* filminde bileklik kullanılır.

Distopik filmlerde yaygın olan gözetim unsurları da dikkat çeken bir başka konudur. Örneklem seçilen filmlerin tamamında gözetim için öncelikli olarak kameralar seçilmiştir. Oda bölmelerinde, sokaklarda veya karakterin üzerine yerleştirilmiş şekillerde tezahür edebilmektedir. Bunun dışında kredi kartları veya yoğun para akışı gibi takip edilebilir durumlar da gözetim olgusunda yer almıştır. Bir diğer önemli husus ise insanların işaretlenmesidir. *The Island* filminde klonlar bileklerinde onları tanıttacak bir damga ve bileklik ile görünürler. *In Time* filminde ise insanların kollarında yer alan dijital saat bir işaretlenme/damgalanma yöntemidir. *What Happened to Monday* filminde ise kişileri birbirinden ayırt etmeye yarayan bileklikler birer damgalama unsurudur.

Filmlerde iktidara karşı bir direniş sergilenmektedir. *The Island*’da Lincoln ve Jordon tesisin bir aldatmaca olduğunu, aslında Ada diye bir yerin olmadığını ve kendileri dahil te sistte yaşayan herkesin klon olduğunu keşfeder. İçinde bulundukları durumdan kurtulmak için bir ayaklanma çıkarır ve Cennet’teki egemen iktidarın belirttiğinin aksine, birer kopya olmadıklarını birer birey olduklarını kanıtlar. *In Time* filminde Will Salas, yoksulluk nedeniyle annesini kaybeder, yoksulluğun sebebiyse ekonomik gücü elinde bulunduranların yeryüzündeki toplam gelirin büyük bölümüne sahip olması ve nüfus açısından çoğunluk olan yoksulların bu gelirden düşük bir pay elde edebilmesidir. Bu yüzden Will, annesinin ölümüne sebep olan zenginlerden intikam almak

için onların gelirini modern bir “Robin Hood” gibi yoksullara dağıtır. *What Happened to Monday* filmde ise dede Terrence Setzman, iktidarın belirttiğinin aksine bütün çocuklara sahip çıkar. Çocuklar da büyüdüklerinde kendilerini iktidardan koruyabilmek için saklanır ve gerekirse yumruk yumruğa dövüşür.

Sonuç olarak çalışmaya konu olan filmlerdeki despotik iktidarın baskı ve şiddet yoluyla egemenliğini sürdürdüğü görülmektedir. Gözetim yoluyla sadece dış dünyanın değil insan bedenlerinin de birer hapishaneye dönüştüğü ortadadır. Film karakterleri iktidarla yüzleşmenin ardından özgürlüklerine kavuşmakta, var olan düzeni değiştirmenin bir yolunu bularak kendileri özelinde büyük insan kitlelerine umut olmaktadır. Tabiki bu durum her distopik film anlatısı için geçerli değildir. Çoğu distopyen tema üzerine inşa edilen film anlatılarının tekinsiz ve karanlık bittiği de aşikârdır. Bu noktada önemli olan bu tarz tür sinemasının (bilim kurgu/fantastik) ikonografilerini ve uylaşımalarını kullanan ve genel olarak tekinsiz bir yapıyı izleyiciye takdim eden film anlatılarının izleyiciyi var olan sistemler ya da gelecek yapıları hakkında düşündürtebilme potansiyelleridir. İzleyici bu tarz distopik temelli karanlık anlatıları daha aktif bir katılım içinde izlemeli, film-metinle beraber içinde bulunduğu yapı üzerinde çeşitli sorular üretebilmelidir.

Kaynakça

- Akkoyun, T. (2016). *Ütopya/Distopya*. Ankara: Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümerekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Atasoy, E. (2019). Quest For Utopian Impulse In Twentieth-Century Dystopian Narrative: P. D. James’s Critical Dystopia, The Children Of Men. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler dergisi*, 17(1), 243-264.

- Aydoğmuş Ördem, Ö. (2020). Kadın Bedeni ve Biyo-İktidar/Biyo-Politika Söylem Düzeni. *Fe Dergi*, 12, 32-44.
- Bay, M. (Yönetmen). (2005). *The Island* [Sinema Filmi].
- Bentham, J. (2016). Panoptikon ya da Gözetim-Evi. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (s. 9-75). İstanbul: Su Yayınları.
- Boşnak, M. (2004). Cinematizing Dystopia: Mad Max I. Alternatives: *Turkish Journal of International Relations*, 3(4), 92-119.
- Caillé, A. (2007). *Faydacı Aklın Eleştirisi*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canpolat, N. (2005). Foucault. N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan, & B. Çoban içinde, *Kadife Karanlık* (s. 75-138). İstanbul: Su Yayınları.
- Çokay Nebioğlu, R. (2018). *Deleuze and Contemporary Dystopia*. Ankara: Middle East Technical University The Graduate School of Social Sciences.
- Demirbaş, E. (2019). *Structural Violence and Bio-Power*. Ankara: Middle East Technical University Graduate School of Social Sciences.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dolan, F. M. (2005). The Paradoxical Liberty of Bio-Power Hannah Arendt and Michel Foucault on Modern Politics. *Philosophy Social Criticism*(31), 369-380.
- Durak Asker, D. (2014). *The Intertopian Elements in Terry Gilliam's Brazil*. İstanbul: Kadir Has University Graduate School of Social Sciences.
- Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- Elpeze Ergeç, N. (2015). Kürtaj Haberleri Söyleminde Şiddetin İktidarı. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2(2), 179-201.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, & O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Gökalp Yılmaz, G. (2020). Goffman'ın Total Kurumlarına Bir Örnek Olarak Kibbutzlar ve Değişen Denetleme Biçimleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(49), 125-136.
- Geetha, M. (2017). Theory of Dystopia Unfolded - A Bird's-eye View of Shirshendu Mukhopadhyay's "The Insect". *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 19(7), 117-119.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (2014). Total Kurumların Özellikleri. *Teorik Bakış*(4), 33-57.
- Ives, P. (2011). *Gramsci'de Dil ve Hegemonya*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaynak, M. (2016). *Bio-Politics of the AKP Rule: Women, Sexuality and Reproduction*. İstanbul: İstanbul Bilgi University The Institute of Social Sciences.
- Kutlu, T. (2021). *2000 Sonrası Türkiye Sinemasında İktidar İlişkileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- More, T. (2014). *Ütopya*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Niccol, A. (Yönetmen). (2011). In Time [Sinema Filmi].
- Orwell, G. (2021). *Nineteen Eighty-Four*. London: HarperCollins Publishers.
- Öksüz, İ. (2022). Sinema Sosyolojisi Bağlamında Sosyal ve Ekonomik Yapılar, Örnek Olarak Toz Bezi Filminin İncelenmesi. G. Parlayandemir içinde, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* (s. 21-36). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(1), 22-29.
- Özdemir, M. (2021). Foucault Sosyolojisinde İktidarın Serüveni: Pastoral İktidar, Disiplinci İktidar, Biyo-İktidar. *Türkiye Siyaset Bilimi Dergisi*, 4(1), 109-133.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*. Ankara: Phoenix Kitap.
- Parlayandemir, G. (2022). Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması. G. Parlayandemir içinde, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* (s. 9-19). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Suljic, V., & Öztürk, A. S. (2013). Utopia and Dystopia in Literature and Cinema. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(34), 204-223.
- Thompson, J. (2008). *Medya ve Modernite*. (S. Öztürk, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Uğur, U. (2016). “Gurbet Kuşları” Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açıdan İncelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 917-926.
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve Otorite*. (H. Akın, Çev.) Ankara: Adres Yayınları.
- Wirkola, T. (Yönetmen). (2017). What Happened To Monday [Sinema Filmi].
- Yalçın, H. (2021). Karl Marx ve Michel Foucault’da İktidar, Özgürlük ve Mücadele Kavramları: Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Esam Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 89-108.

KÜRESEL İDEOLOJİNİN GELENEKSELLE SAVAŞI: AHLAT AĞACI ÖRNEĞİ

Şemsettin Yalçınkaya¹⁰

Giriş

Toplumsal bir dünyaya doğan insan, sosyalleştikçe içine doğmuş olduğu sosyal yapı tarafından biçimlendirilir. Bu biçimlendirmeyi ideolojik yönden gerçekleştiren araçlara Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları adını verir. Söz konusu aygıtlar hâkim ideolojinin hüküm sürmesi için sürdürülen biçimlendirme faaliyetiyle insanları özne olarak üretir. Özne olma sürecinde bireyin sosyal yaşamı, düşünce sistemi, tutum ve davranışları gibi pek çok faaliyeti kontrolü dışında değişir. Özneleşme derinleştikçe insanın özgür düşünme ve davranma olasılıkları ortadan kalkar. İnsanın bu mahrum edilmesi hali, kitlesel örgütlenmelerle vb. değiştirilebilir; fakat mahrum kalma durumunda pek bir değişiklik olmaz. Zira kaldırılan sistemin yerini bir yenisinin kendi enstrümanları ile alması kaçınılmazdır.

Özneleşmiş bireylerle yaratılmış toplumsal sistemlerden biri de kapitalizmdir. Kolay yıkılamayan hatta güçlenerek genişleyen bu sistem, esas itibarıyla krize yatkındır. Fakat her şeye rağmen varlığını sürdürebilmektedir. Dağılmaya hazır

10 Şemsettin Yalçınkaya, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi, ORCID: 0000-0002-0703-0726

çelişkilerle dolu olmasına karşın varlığını yeniden üretebiliyor olmasının sebeplerini sadece ekonomik alanda aramak, arka planda işleyen çarkların görmezden gelinmesi anlamına geleceğinden boşa bir arayış olacaktır. Asıl odaklanılması gereken nokta, kapitalizmin görünmeyen gücü olan ideolojik yapılanmasıdır. Kapitalizm sadece ekonomik düzeyde ele alındığında, sistemi yıkımdan koruyabilecek herhangi bir çelişkisizliğinin olmadığı görülecektir. Ekonomik anlamdaki kriz ihtimali, egemen sınıfın çıkarlarıyla bağımlı sınıfın çıkarlarını ideolojik süreçlerle dengelemezse sistem kendisini yok edecektir. Bu anlamda ideoloji, kapitalist sistemin kurtarıcı meleği gibidir. Eğer sistem kendisini ayakta tutup topluma hâkim olacak bir ideoloji yaratmazsa, çelişkili yapısını gizleyemez ve krizden kurtulamaz. Bu yüzden de tüm toplumsal sisteme hâkim, egemen ideolojik bir yapı kurulması gerekir ve egemen ideoloji sürekli kendisini yeniden üretiyor olmalıdır.

Egemen ideolojik yapının kurulması hegemonyanın oluşumu demektir (Sancar, 2008, s. 27-30). Hegemonya kavramı toplumsal yaşam, kültür ve ideoloji konularında anahtar niteliğinde bir kavramdır ve topluma yön veren elit azınlığın, çoğunluğa karşılık gelen insan kalabalığını zor kullanmadan rızalarını alarak yönetmesidir. Toplumsal yapıya hâkim olan sınıfın dünya görüşü olarak da ifade edilebilen hegemonya, ideolojik kontrol mekanizmaları ve toplumsallaştırıcı kurumları sayesinde gündelik yaşamın her alanını etkisi altında tutabilmektedir (Yaylagül, 2008, s. 97). Gramsci'ye göre (Akt. Sancar, 2008, s. 47-48) hegemonya açıktan değil, arka planda işleyen ideolojik süreçlerle kurulur. İdeolojik süreçler, toplumsal yaşamda çoğunluğa karşılık gelen kitlenin kendi yaşam dinamiklerine razı gelmeleri üzerinedir. İdeolojik süreçler, toplumsal bütünlüğü yeniden üretir. Bu durum, toplumun parçası olan insanları ideoloji duvarlarıyla

kaplı bir fanus içine alır ve onları birer köleye dönüştürür (Sucu, 2012, s. 35). İnsanların özgürlüklerinden yalıtılması hali içinde yaşadıkları toplumun ideolojik yapılanmasıyla ilgilidir. Bir toplumsal yapı göz önünde bulundurulduğunda pek çok farklı enstrümanın olduğu ve bu enstrümanların toplumsal yapının temel çarkları olduğu görülecektir. Toplumsal yapıya daha analitik yaklaşan Althusser bu konuyu Devletin İdeolojik Aygıtları çalışmasında ele almıştır. Burada anıldığı şekliyle (Althusser, 2015) devlet, baskı ve ideoloji enstrümanlarıyla topluma yön vermektedir. Althusser bu enstrümanları Devletin Baskı Aygıtları (DBA) ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) şeklinde formüle etmiştir. Zora, güce yönelik işleyişte DBA'lar devrededir, iknaya dayalı işlerde ise DİA'lar devrededir. Her iki aygıtın ortak olduğu nokta egemen ideolojiyi yeniden üretmektir. Çalışmamız kapsamında, üzerinde durulacak aygıt ideolojik aygıtlardır ki, bunlar ideoloji üretimi, ideolojinin yeniden üretimi ve dağıtımını sağlayan okul, din, aile, medya gibi araçlardır.

Althusser'e (2015, s. 50-59) göre okul, devletin ideolojik aygıtları içinde egemen olan aygıttır ve okula yüklediği bu özel anlamı şu şekilde açıklar: 19. Yüzyıl boyunca devam eden, toprak aristokrasisi ve sanayi burjuvazisinin egemenlik mücadelesini sanayi burjuvazisi kazanır. Siyasal ve ideolojik anlamda süren bu sınıf mücadelesinin galibi olan burjuvazi, aristokrasinin ideolojik aygıtı olan geleneksel din DİA'sının yerine kendi egemenliğini yeniden üretmek için kullanacağı okul DİA'sını yerleştirir. Böylece aristokrasinin kendi egemen ideolojisini yeniden üretmek için kullanageldiği dinsel öğeler yerini burjuvazinin egemen ideolojisinin yeniden üretimini sağlayacak okul öğelerine bırakmıştır. Böylece okul kapitalist oluşumlarda, eski egemen ideolojik devlet aygıtına karşı verilen şiddetli bir siyasal ve ideolojik sınıf mücadelesi sonunda egemen kılınan ideolojik devlet

aygıtına dönüşür. Burjuvazi, eski egemen Kilise-Aile DİA'sının yerine Okul'u getirerek Okul-Aile çiftini, egemen ideolojinin yeniden üretimindeki egemen DİA'a dönüştürmüştür (Althusser, 2015, s. 59-60). Bu anlamıyla modern toplumsal yaşamda egemen ideolojinin yeniden üretimine yönelik faaliyet alanı olan okul DİA'sı üzerine fikir yürütülmesi gereken kurumlardan biri haline gelmektedir.

Althusser'in İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları kuramı çerçevesinde ele alınan bu çalışmanın temel sorunsalını, “bir toplumsal formasyonu yeniden üreten ideolojik aygıtlar zamanla yerini başka ideolojik aygıtlara bırakmak zorunda kalsa da hegemonik ilişkiler her daim devam edecektir” düşüncesi oluşturur. Çalışmanın amacı ise toplumsal yapıdaki hegemonik yapılanmanın yeniden üretimini sağlayan ideolojik aygıtların formundaki değişikliği *Ahlat Ağacı* filmi örneğinde görünür kılmaktır. Bu doğrultuda çalışmanın amacına yönelik üç tane araştırma sorusu oluşturulmuştur. Bu sorulara aranan cevaplar çalışmanın izleyeceği yolu da belirlemektedir: 1. Toplumsal bir yapıyı var eden temel dinamikler nasıl bir işleyiş içindedir? 2. Din, okul, aile ve medya DİA'ları egemen ideolojik yapılanmanın işlevselliğinde ne tür görevler üstlenmektedir? 3. *Ahlat Ağacı* filmi, topluma hâkim olan ideolojiyi çürümüş gibi göstererek, filmin kendisinin ürettiği ideolojiyle egemen ideolojiyi nasıl yeniden üretmektedir?

Araştırma sorularının belirlediği kapsama göre literatür taraması yapılmıştır. Buna göre ideolojiye dair çalışmaların çoğunluğunu ticari kaygıyla çekilmiş popüler filmlere yönelik olduğu, bununla beraber bağımsız filmlerin ideolojik konumlanmalarına yönelik çalışmaların sınırlı kaldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle bu çalışma, sinema endüstrisinin kodlarından bağımsız üretim dinamikleriyle çekilmiş olduğunu varsaydığım “*Ahlat Ağacı*” filmine eleştirel bir bakış

yönelterek önemli hale gelmektedir. Yönetmenin içinde yaşıyor olduğu toplumsal yapının dinamiklerinden beslenerek sanatsal bir ürüne dönüştürdüğü film, hem toplumsal dinamiklerin kültürel bir nesnesi hem de izleyicisini etkileme gücüne sahip ideolojik bir yeniden üretim mekanizmasıdır. Bu yönüyle kültürün hem oluşturucusu hem de yansıtıcısı olduğu için *Ahlat Ağacı* filmi, sosyolojik bir araştırma nesnesine dönüşür. Bu sebeple en az iki yönü olan filmsel evrenin “kültürel olarak niteliği nedir?” sorusuna yanıt arayan (Kabadayı, 2018, Özden, 2020) sosyolojik film eleştirisi, çalışmanın veri analiz tekniği olarak seçilmiştir. Yapılan analiz sonucunda okul DİA’sının ürettiği küresel egemen ideolojinin, din DİA’sının sembolize ettiği yerel egemen ideolojiyle mücadelesini okul DİA’sının kazanmasıyla, filmin izleyicisini küresel egemen ideolojinin öznelerinden birine dönüştürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

1-İdeoloji

Eagleton (Eagleton, 2011, s. 52)’a göre ideoloji, “toplumsal hayat içindeki fikir, inanç ve değerleri üreten/yöneten bir süreçtir.” İnançların ve siyasal sistemlerin arka planında işleyen düşünsel alt yapıya karşılık gelen ideoloji, toplumsal dinamiklerle bütünleşen insanın, kendisi ve yaşamıyla ilgili düşüncelerini oluşturan bilme, anlama ve hissetme yapısıdır (Erdoğan & Alemdar, 2010, s. 243). Toplumsal bir dünyaya doğan insan, toplumsallığın üzerine yüklediği görünmez yüklerle, kimliklerle büyüyerek yaşamını sürdürür. İçine doğulan ve her an biraz daha rengine boyanılan bu sistemin farkına varılması için, arka planda durmaksızın çalışan yapının analiz edilmesi gerekir. İdeolojik yapının bu anlamıyla deşifre edilebilmesi, mevcut haldeki toplumsal yapının işleyişi ve anlamlarının nasıl çalıştığını daha anlaşılır kılacaktır.

Kavramsal yapısı incelendiğinde ideolojinin Antik Dönem'den beri insanoğlunun gündemini meşgul ettiği görülmektedir. Ancak pozitif bilimin alanına taşımak Destutt de Tracy'e kalmıştır. Tracy insanın düşünsel yetilerini bilimsel çözümlemeye konu ederek, insanın düşünsel ve fikirsel yapının da biyolojik ve psikolojik özellikleri gibi bilimsel incelemenin konusu olabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda da ideoloji kavramını geliştirmiştir. Ona göre insanın zihinsel özellikleri de biyolojik ve psikolojik özellikleri gibi deney ve gözlemle incelenebilir. Bu yüzden fikir ya da idea şeklinde ifade edilen şey insanın ölçümlenebilir özellikleriyle ilişkilidir. Bu argümana dayanarak idea ve loji sözcüklerini bir araya getirerek ideoloji (fikirbilim) sözcüğünü üretip pozitif bilim dünyasına kazandırmıştır (Güngör N. , 2016, s. 276).

İdeoloji kuramı için önemli kuramcılardan bir diğeri ise Karl Marx'tır. Marx'ın yaklaşımı Tracy'nin yaklaşımının tam tersi yöndedir. O, ideolojiye yönelik olguları psikolojik ya da biyolojik olarak değil doğrudan doğruya kültürel olarak ele alır (Güngör N. , 2016, s. 276). Marx'ın yaklaşımında insan bilincinin oluşumu, psikolojik düzeyden toplumsal dinamikler düzeyine kaymasıyla gerçekleşir. O zaman şöyle de denebilir, insan bilincini toplumsal pratikler yaratır (Sancar, 2008, s. 15). Bu anlamıyla (Marx ve Engels, 1975, Akt. Erdoğan & Alemdar, 2010, s. 243) ideoloji, gerçeğin çarpıtılmış yansımasıdır; insanın beyinde şekillenmiş hayallerdir. Buradaki anlamı üzerinden ideoloji ikiye de bölünebilir. Bunlardan birincisi, düşünceyi oluşturan, ona yön veren fikirler ağıdır. İkincisi ise birinci anlamın yapısını incelemesidir. Yani, nasıl ki sosyoloji sosyal olanın incelemesidir, ideoloji de fikirsel olanın incelenmesidir. Daha kolay anlamak için kavram iki farklı anlama bölünebilse de çoğunlukla ideolojinin bu iki anlamı iç içe ele alınır ve fikirsel ağ ve de fikirsel ağ yapısının incelenmesidir şeklinde de

tanımlanabilir. Kavrama sosyoloji perspektiften bakmış olan Marx ve Engels Alman İdeolojisi'nde konuyu şöyle ele alır:

Toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden başka şey değildir, egemen düşünceler, fikirler biçiminde kavranan maddi, egemen ilişkilerdir, şu hâlde bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerin ifadesidirler. (Marks & Engels, 2004, s. 50-51)

Fikirler ağı ve yapısı bakımından buradaki üretim araçlarının sahipliği vurgusu çok önemlidir. Üretim araçlarının sahipliğini elinde bulunduran, onları kontrol edenler ideoloji üreten zihinsel araçları da kontrol ederler. Çünkü zihinsel araçların kontrolü egemen sınıfa, kendi ideolojisini toplumun tabanına yayabilme imkânı sağlar. Bunun sonucunda da egemen sınıf, kendi menfaatine yönelik işleyen düşüncüyü toplumun tüm katmanlarına yayıp bu düşüncenin toplumdaki hâkim düşünce haline gelmesini sağlar. Marx ideolojinin bu şekildeki işlevselliğini yanlış bilinç olarak açıklar. Yanlış bilinç kuramına göre ideoloji, somut toplumsal formasyonun ve de pratiğin yanılsamalı bilgisi şeklinde tanımlanır. Bu tanımlamaya göre ideoloji, kapital sistemin taşıdığı çelişkilerin üstünü örten ve özellikle bu çelişkileri görünmez kılan yapı olarak ele alınmış olur (Sancar, 2008, s. 27-30). Bu yüzden de kapitalizmi komplike bir toplumsal sistem olarak düşünmek ve onu ele alırken kendisini yenilemede ideolojik alanın işlevlerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü kapitalizmi sadece ekonomik düzeyde ele almak, kendisini yeniden üreten mekanizmalarına bakmamak

demektir. Bu yüzden de sistemin iki ucu olan egemen sınıfın çıkarları ile bağımlı sınıfların çıkarlarının bağdaştırıcı dengeleme unsurları incelenmelidir. İdeolojik düzeyde bu denge kurulmadığı müddetçe sistemin kendisini sürekli kılması olanaksızdır (Sancar, 2008, s. 27-30). Sistemin kendisini sürekli kılabilmesi ise egemen ideolojinin yaratılmasıyla mümkündür. Egemen ideoloji baskıya, şiddete, zora başvurmadan toplumu manipüle edebilen hâkim sistem anlamını taşımaktadır. Sisteminin çalışmasında ve yaygınlaşmasında bilişsel ya da kültürel üretim yapan endüstriyel kurumlar geniş kapsamlı bir işleyişle en önemli rolü üstlenir (Güngör N. , 2016, s. 277). Günlük rutininde bilişsel ve kültürel etkinliğini devam ettiren insan kitlesi, işleyişten bihaber olarak ideolojik yapılanmanın tam da hedeflediği gibi egemen ideolojiyi yeniden üretiyor olabilirler. Bu insanların bir kusuru değildir; daha çok ideolojik yapılanmanın kendisini kamufle etmesiyle ilgilidir. Zaten ideolojik yapılanmanın gerçek amacı, toplumu var eden insan kalabalığının rastlantısal gibi görünen ilişkileri içinde gizlenerek işlevini yerine getirmektir. Bu anlamıyla ideoloji, toplumsal yaşamda dolaşımdaki kontrolle ilgili fikirlerdir. Egemen ideoloji ise yönetici sınıfın çıkarına uygun olarak yaratılmış ve yeniden üretilen fikir kümeleridir (Erdoğan & Alemdar, 2010, s. 45). Egemen ideolojinin yaratılması demek hegemonyanın da yaratılmasından bahsetmek demektir.

Hegemonya, Avrupalı ikinci kuşak Marxistler'den olan Antonio Gramsci'nin bu alana kazandırdığı bir terimdir (Fiske, 2003, s. 224-225). Hegemonya, ideoloji ve kültürle ilgili çalışmaların en önemli kavramlarındanıdır. Hegemonya, toplumun büyük çoğunluğuna karşılık gelen insan kitlesinin, manipülasyonla kontrol edilmesini ifade eder. Toplumdaki hâkim ideolojik sistem, bir avuç elit azınlık tarafından yürütülmektedir ve sayısal olarak çoğunluktaki grup bu işleyişin

farkında değildir. Gramsci, bu durumu “bir avuç elit azınlığın nasıl oluyor da şiddete başvurmadan insan kalabalığını kontrol edebiliyor? sorusuyla düşünür. Odaklandığı bu sorunun cevabını ise “rıza” kavramında bulur. Ona göre rıza, egemen sınıfın ideolojisinin çoğunluğa kabul ettirilmesidir. Peki, ama gerçekten de elit azınlık kitlelerin rızasını, yönetilme onayını nasıl alıyor? Bu kilit sorunun cevabı ise okullar, dini kurumlar, sivil toplum kuruluşları gibi kurumların işleyişinde saklıdır.

İdeoloji kavramının çeşitli kuramcılarda farklı detaylarıyla ön plana çıkıyor olması Hall (Hall S. , 2010)’ün de dediği gibi “İdeoloji Marksist Kuram’daki gibi toplumu oluşturan tek bir dinamikle (üretim araçlarının sahipliğiyle) açıklanamaz. Zira toplum tek bir yapısal dinamikten müteşekkil değildir. Bununla beraber, içinde bulunulan zaman ve mekânla da sınırlı değildir. İdeoloji dil gibi dinamik yapıdır ve her bir yeniliği menfaatine yönelik işlevsellik kazandırmada mahirdir.” İdeolojiye dair yaptığımız tanımlamalar ve evrimsel süreç bizi Althusser’in İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları çalışmasına götürmektedir. Bu çalışmasında Althusser, ideolojinin yeniden üretiminin nasıl gerçekleştiğini analitik bir kavramsallaştırmayla cevaplar aramıştır. Fakat Güngör (Güngör S. , 2001)’e göre Althusser’in bu çalışmasındaki kategorizasyon Gramsci’den alınmadır. Her iki kuramcının da egemen ideolojiyi yeniden üretmede özellikle okul aygıtını merkezde konumlandırmaları ve egemen ideolojinin işlevine yönelik paralel düşünceleri bunu kanıtlar niteliktedir. Althusser’in pratik olarak ideoloji kuramı, Marx’ın “yanlış bilinç” olarak ideoloji kuramının ileri bir aşamasıdır, ancak Althusser’in ideoloji kuramı, azınlığın çoğunluk üzerindeki iktidarının baskıcı olmayan araçlarla sürdürülmesinde ideolojinin rolünü vurgular (Fiske, 2003, s. 224-225).

2-İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Althusser'in kuramsal çabası kapitalist sistem içinde ideoloji ve iktidar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktır (Sancar, 2008, s. 47). Çalışmalarında Marksist kuramdan faydalanmıştır; fakat olduğu gibi de kullanmamıştır. Marksist kuramda “maddi üretim araçlarını kontrol edenler, zihinsel üretim araçlarını da kontrol ederler (Marks & Engels, 2004, s. 50).” Toplumsal yapıya dair Marksist kuramın bu tezinin tam tersini iddia eden Althusser(2015, s. 11-31)'e göreyse, “üstyapısal öğeleri (zihinsel üretim araçlarını), kontrol edenler kapitalist sistemlerin işleyişini de belirlerler”. Kuramını bu temel teze dayandıran “Althusser, yapısını anlamaya çalıştığı toplumu da birbirinden bağımsız ekonomik, politik ve de ideolojik düzeylere ayrıştırır (Hall S. , 2010).” İdeoloji ise tek başına toplumsal sistemi yeniden üretir. Bu gibi sebeplerden dolayı diyebiliriz ki Althusser ilgisini egemen ideolojinin zora dayanmayan yönetme süreçlerinin nasıl gerçekleştiğine yöneltir.

Althusser ideolojinin, toplumsal bir varlık olarak gördüğü “özne”yi nasıl kurduğunu/ürettiğini merak eder. İdeolojik düzeyin sahip olduğu mekanizmalar, bireylerin de sistemle uyumlu hale gelmesine yani özneleşmelerine imkân verir. İdeolojik aygıtlar aracılığıyla kurulan özneler, kapitalist sistemin yeniden üretimi için çalışan toplumsal yapının en alt birimidir. Yapısalcı-işlevselci ideoloji kuramı olarak adlandırılan bu yaklaşıma göre ideoloji, özneye dışsaldır ve özne bu dışsal etmenler ile kurulur. Yani yapısalcı kurama göre ideoloji, yapının insan üzerinde oluşturduğu etkidir. Bu anlamda ideoloji, bireye egemen değerleri benimsetir, onu sistemle uyumlu hale getirir ve bunun sonucunda birey, içinde yaşadığı sistemin yeniden üreticisi olan bir “özne”ye dönüşmüş olur (Sancar, 2008, s. 47-50). İdeoloji bu anlamıyla, özneleşmiş bireyin zihninin işleyişinin ürünü

olan tasarımlarıdır (Güngör N. , 2016, s. 262). Bu tasarımsal üretim ve de yeniden üretim, devletin ideolojik aygıtları ile gerçekleştirilmektedir. Burada Althusser'in devletin ideolojik aygıtları şeklinde kavramlaştırdığı toplumsal dinamiklere yön veren organları daha iyi anlayabilmek için onun “devlet” tanımına bakmak gerekmektedir.

Althusser (2015, s. 44)'e göre devlet, “işçi sınıfının kapitalist sömürüye boyun eğmesi için, egemen sınıfların işçi sınıfı üzerindeki egemenliğini güvence altına almasını sağlayan bir baskı makinesidir”. Marksist gelenek buna “devlet aygıtı” adını verir ve bu kavram polis, mahkeme, hapisane, ordu ve bunların hepsinin üzerinde konumlandığı şekliyle devlet başkanı, hükümet ve idare gibi kurumları kapsamaktadır. Egemen sınıfların hizmetindeki baskıcı müdahale ve yürütme gücü olarak tanımlanan bu aygıtlar devletin ta kendisidir. Aynı zamanda da devletin işlevini tanımlamaktadırlar. Ancak Althusser, klasik Marksist teorideki bu kavram-sallaştırmanın karmaşık olduğunu düşünür. Bu yüzden de devletin iktidarı ile devlet aygıtını birbirinden ayırmak gerektiğine dikkat çeker. Bu amaçla da Marksist teorideki devlet aygıtı olarak anılan polis, ordu, mahkeme gibi yönetilen sınıf üzerinde doğrudan baskı kurmak için kullanılan araçlara “baskıcı devlet aygıtları” adını verir (Althusser, 2015, s. 44-50). Bu aygıtlar doğrudan “şiddet kullanarak” devletin iktidarını yeniden üretebilmek için başvurduğu baskı aygıtlarıdır. Fakat bunlar tek başına, karmaşık bir yapılanma olan toplumu kontrol etmek için yeterli enstrümanlar değildir. Güç, ikincil düzeyde tutulur ve gerektiğinde kullanılır. Bu yüzden devlet yapılanmasının baskı aygıtlarına henüz başvurmasına gerek duymadan işlettiği başka aygıtları da vardır.

Devlet teorisini ileri götürmek için, yalnızca devlet ile devlet iktidarı arasındaki ayrımı değil, açıkça (baskıcı) devlet aygıtının tarafında bulunan, ancak onunla karıştırılmaması

gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur. Bu gerçeğe kendi kavramının adını vereceğiz: devletin ideolojik aygıtları (Althusser, 2015, s. 50). Althusser'in şiddete dayalı baskıcı devlet aygıtlarından farklı bir kategoride ele aldığı "devletin ideolojik aygıtları (DİA'lar): din(kilise), okul, aile, hukuk, siyaset, sendika, kültür, medya (Althusser, 2015, s. 50-51)" gibi ideoloji üretimi, yeniden üretimi ve dağıtımı yapan araçlardır. Devletin baskı ve ideolojik aygıtları ayırımı işlevsel bir ayrımdır; çünkü her ikisinde de gerçekleşenler karşılaşılabılır. DİA'larda şiddet ve baskıya yer verilmesi; aynı şekilde okullardaki disiplin cezaları veya aile içinde kadın ve çocuklara yönelik şiddet (Sancar, 2008, s. 51); hatta günümüzde medya içeriklerinde yer alan şiddet ve onların sunumları da birer baskı aygıtı olarak anılabilecek içeriklerdir. Örneklerden de anlaşılabilceği gibi birbirinden farklı ve dağınıkmış gibi görünmelerine karşın her bir DİA, kendi özellikleriyle egemen ideolojiye yönelik bir işleyiş içindedir; fakat yönetilenler, yani toplumsal çoğunluğa karşılık gelen işçi sınıfının gözünden bakıldığında bu kurumların aralarında herhangi bir bağ yokmuş gibi görünmektedir (Althusser, 2015, s. 52-55). Ancak her birine ideolojik aygıt bakış açısıyla bakıldığında hepsinin aynı amaca hizmet eden farklı enstrümanlar olduğu sonucuna ulaşılabilir.

İdeolojinin yeniden üretim yönü, kapitalizme çok önemli bir güç sunmaktadır. Aile, dini kurumlar, eğitim kurumları (okul), medya gibi DİA'larla egemen ideolojinin durmaksızın yeniden üretimi, sistemin var olan gücünü korumasına hatta daha da artırmasına yöneliktir. Modern demokratik toplumlarda egemen ideolojinin iktidarını muhafaza etmek ve yeniden üretebilmek için kullandığı aygıtlar çoğunlukla ideolojik aygıtlardır. Günümüzde bireyler, gerçekten de özgürmüş gibi hissederek yaşadıkları hayatlarını sorgulamadan, eleştirmeden, içinde yaşıyor oldukları düzenle uyumlu

ve bulundukları yerden memnun olarak yaşamlarını devam ettirmeleri için sürekli olarak ideoloji ile beslenmeleri gerekir. Böylece toplumdaki güç ilişkilerini, insanları zorlayarak gerçekleştirmek yerine onları kendi istekleriyle razı ederek hegemonik işleyişi sürdürürler (Güngör, 2016, s. 262).

Egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden DİA'lar, ya bu sınıfın ideolojilerini kitlelere aktarma işlevini gerçekleştirir ya da egemen sınıfın kitlelerde oluşmasını istediği değerleri, yaşam biçimini yani egemenin ideolojisini empoze ederler. Bu doğrultuda çalışma için seçilen örneklemde üç tür DİA önemli hale gelmektedir. Bunlar film-evrenin temel toplumsal dinamiklerinde önemli rolü olması sebebiyle din ve okul DİA'ları; içinde de yaşıyor olduğumuz gerçek yaşamda toplumsal yapıyı manipüle edebilme potansiyeli yönüyle de kitle iletişim araçları içindeki sinemadır.

Athusser (2015, s. 57-58)'e göre "okul, olgun kapitalist oluşumlarda DİA'lar arasındaki egemen olan aygıttır. Okul bu egemenlik gücünü, kapitalizm öncesi toplumsal formasyonda hâkim olan din (Kilise) DİA'sından almıştır. Kapitalizm öncesi dönemde, yalnızca dinsel işlevleri değil, okulun, kültürün, medyanın işlevlerini de kendinde toplayan egemen ideolojik aygıt Kilise'ydi. Fransız Devrimi'nin amacı ve sonucu, devlet iktidarını kilise aracılığıyla elinde tutabilmiş feodal aristokrasiden tüccar-kapitalist burjuvaziye aktarmaktır."

Burjuvazinin Kilise'ye karşı giriştiği mücadeleyi sürdürmek ve kilisenin ideolojik işlevlerini ele geçirmek için, kısacası yalnız siyasal hegemonyasını sağlamak için değil, kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi için vazgeçilmez olan ideolojik hegemonyasını sağlamak için de. Devrim'in ilk yıllarında kurulmuş, şiddetli mücadeleler sonunda ... yeni siyasal ideolojik devlet aygıtına, parlamenter demokratik aygıtı dayandığı söylenebilir. İşte bunun içindir ki olgun kapitalist

oluşumlarda, eski egemen devlet aygıtına karşı verilen şiddetli siyasal ve ideolojik sınıf mücadelesi sonunda, egemen kılınan ideolojik devlet aygıtının, İdeolojik okul aygıtının olduğu düşüncesindeyiz (Althusser, 2015, s. 58-59).

Okul DİA'sı, bir zamanlar Kilise'nin yaptığı gibi, tüm toplumsal sınıfların çocuklarını ta anasınıfı seviyesindeyken alır, yıllar boyunca, çocuğun “etkiye en açık” olduğu çağlarda, aile DİA'sı ve okul DİA'sı arasında sıkıştığı yıllar boyunca, egemen ideoloji ile kaplanmış çok çeşitli branşlardan bilgi ve becerileri ya da saf egemen ideolojiyi çocukların zihnine yerleştirir. Ne kadar etkili olursa olsun, kapitalist toplumsal oluşumun okul dışındaki hiçbir DİA'sı, yıllar boyunca haftanın beş-altı günü sekizer saat, bütün çocukları zorunlu birer dinleyici yapamaz (Althusser, 2015, s. 61-62). Buna göre artık okul, egemen ideolojinin egemen ideolojik aygıtıdır.

“Kapitalist bir toplumsal oluşumdaki üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, egemen sınıfın ideolojisiyle kaplanmış birkaç becerinin öğrenilmesiyle sağlanmaktadır. Bu beceriler kapitalist sistem içinde evrensel çapta etkili, tarafsız ve ideolojiden arınmış olarak gösterilen okuldan edinilmektedir. Okulda çocuklar, yetişkinlerin ahlak ve sorumluluk gibi anlayışlarını almakta ve kendilerini “özgürleştirecek” erdemlerle tanışmaktadırlar (Althusser, 2015, s. 63)”

Çalışmamız kapsamında ele aldığımız bir diğer ideolojik aygıt olan medya, egemen sınıfın uygun gördüğü kültürel formları, geniş halk kitlesine ulaştırmada önemli bir role sahiptir. Egemen sınıf kitle üzerindeki iktidarını güçlendirmeye yönelik ideolojisini, bir meta gibi üretilen kültürel ürünlere yedirerek medya aracılığıyla kitleye sunar. Onlar da çoğunlukla, kendileri için allanıp pullanarak üretilmiş bu kültür ürünlerini, nasıl bir ideoloji içerdiğinin farkına varmadan tüketir. Bu şekilde sunulan kültürel ürünlere sürekli

maruz kalan kitle, egemen ideolojik değerleri farkında olmadan yaşamlarına dâhil etmiş olur ve onları kendi değeri haline getirir. Sonuç olarak da geniş halk kitleleri, kendilerine altın tepside sunulan bu kültürel ürünlerin lezzetleri ile kendilerinden geçerek farkında bile olmadan egemen sınıfın değerleri ile düşünmeye, yeme-içmeye, eğlenmeye hatta çalışmaya vb. başlarlar. Medya ile kuşatılmış böylesi bir dünyaya doğan, böyle bir hayatta yaşayan toplumsal canlılar, kapitalist sistemi eleştirme, sorgulama, değiştirmeye yönelik en ufak bir girişimde bile bulunamazlar. Sembolik anlamda bir nevi gözü-kulağı, eli-kolu bağlı bir halde yaşayan geniş halk kitleleri, güce dayalı herhangi bir devlet aygıtıyla karşılaşmadan, kendi rızalarıyla, egemen sınıfın ideolojisine dâhil olur. Medya DİA'sıyla durmaksızın devam ettirilen bu hegemonik faaliyetler, geniş halk kitlelerinin kontrolünü yeniden yeniden üretmektedir (Güngör N. , 2016, s. 350). Güngör'e ait bu düşünceyi kültür teorisyeni olan R. Williams (Akt. Golding & Murdock, 2008, s. 29) desteklemektedir: görsel işitsel medya, "tüm toplumsal süreçleri etkilemek, değiştirmek ve bazı durumlarda denetlemek için kullanır. Bunlar etkili iletişimin iyileştirilmesinin çağdaş araçlarıdır." Bir medya mecrası olarak sinema, kendi teknik özellikleriyle çeşitli ideolojik belirlenimlere ulaşılabilir. Sinemadaki politik yöne ışık tutan bazı sinema teorisyenleri (Ryan & Kellner, 2010) sinemanın ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu söylemektedir. Temsil göreneklerinin biçim düzeyinde de ideolojik işlevleri vardır. Biçimsel görenekler, perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir

durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimine oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konum ya da bakış açısını telkin ederler (Ryan & Kellner, 2010, s. 17-18). Vurgulandığı gibi filmler hem işledikleri konu hem de bu konunun işleniş şekli itibarıyla ideoloji ile yüklüdürler. Bununla izleyicilerin kültürel çıkarımları film tasarımcısının ideolojisince manipüle edilebilir olmaktadır. Bu durumda film içeriğine gizlenmiş ideoloji, film tasarımcısının ideolojik konumlanma noktasına göre anlam kazanmaktadır. Esasında anaakım medya sahipliğinin ve yapılanmasının örgütlenme ve faaliyet biçiminin sonucu olarak, kültür endüstrisinin ürünlerini özetleyen bu açıklama, bağımsız film yapımcılarını bu alana dâhil etmemeyi gerektirir. Fakat, ekonomi politik açıdan endüstriyel yapılanmanın her ne kadar dışında bir yapım olsa da “*Ahlat Ağacı*” filmi dramatik yapısında barındırdığı öğelerle egemen ideoloji bağlamında ele alınmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda sıradaki bölüm de ele alınacak film analizinde kullanılacak sosyolojik film çözümlemesinden Özden (2020, s. 154) özetle şu şekilde bahsetmektedir: “Filmler, üretilmiş olduğu tarihsel dönemin ya da filmin içinde geçiyor olduğu dönemin sosyal koşullarında ele alınmaktadır. Bu yaklaşımın değerlendirme alanında, sosyal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, bununla beraber filmlerin gerçek yaşam içindeki sosyal değerler üzerine nasıl etki ettiği, bu sosyal değerleri güçlendirme ya da değiştirmedeki gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır.” Bir sinema filmi, içinde üretildiği toplumun kültürüne dair bilgiler içerirken yansıtıcı görevindedir. Fakat aynı zamanda toplumsal yapıyı da üretmekte/yeniden üretmektedir. Yani izleyici ile buluşabilmiş bir film,

bir toplumsal yapının nesnesiyken yeni veya yeniden kurulmakta olan toplumsal yapının da öznesidir. “Bir filmin sosyolojik yöntemle incelenmesindeki birkaç nedenden en önemlisi, ekonomik ve sosyal ilişkilerin öneminin bilinmesi motivasyonudur. Filmin üretimindeki ekonomik belirlenimi ve sosyolojik verileri için bir yargıda bulunabilmek adına ideolojik eleştiriye başvurulabilmektedir (Özden, 2020, s. 158). Buna göre, çalışmanın örneklemini olan “*Ahlat Ağacı*” filmi, ideolojik eleştirinin desteklediği “sosyolojik film çözümleme” tekniğiyle ele alınmaktadır.

3-Ahlat Ağacı Filminin Analizi

Ahlat Ağacı filmi, Çanakkale’de okuduğu üniversiteden mezun olduktan sonra memleketine (aynı şehrin ilçesi Çan’a) dönen Sinan’ın etrafında döner. Filmin önemli bir bölümü, Sinan’ın öğrenciyken yazmış olduğu kitabını bastırma gayretleriyle geçer. Kitabın adı Ahlat Ağacı’dır ve babasının çocukken Ahlat Ağacı’na yönelik sembolik göndermelerle yaptığı bir konuşmasına dayanmaktadır. Sinan’ın babası İdris Öğretmen, emekliliğine az kalmış bir sınıf öğretmeni- dir. İdris Öğretmen filmdeki neredeyse tüm etkileşimlerin ana kaynağıdır; fakat başrolde oğlu Sinan vardır. İdris hoca, içinde yaşıyor olduğu toplumda, çoğunluk tarafından problemli biri olarak tanımlanır. Kasabanın kuyumcusu, öğretmen bir arkadaşı, kendi babası, kaynana-kayınbabası, karısı, kızı, en çok da oğlu Sinan’a göre sorunlu biridir. Çünkü İdris Öğretmen, sahip olduğu tüm maddi varlığını ve buna bağlı olan itibarını kumarda (at yarışı) kaybetmiştir. İdris Öğretmen’in evinde bile itibarı kalmamıştır. Karısı, İdris Öğretmen’den nefret etmektedir. Annesi gibi Sinan da babasından nefret etmektedir (babasına karşı bu olumsuz duygusu filmin tamamına hâkim değildir). İdris hoca oğlunun gözünde ne kadar itibarsızlaşabilirse o kadar itibarsızlaşmıştır.

Bir yerde kendiliğinden ölecek olsa, Sinan babasını oracıkta bırakıp ölüsünden kaçacak kadar nefret etmektedir. Sinan, babası gibi eğitimini tamamladıktan sonra memleketi Çan'a geri döner. Çan, herkesin birbirini tanıdığı, aynılığın sürekli olarak dönüp durduğu küçük bir ilçe yerleşkesidir. Sinan' göre "buradaki herkes bezelye taneleri gibi birbirinin aynıdır." Tam da bu nedenle Sinan, Çan'dan nefret etmektedir. Ama gitmek için hayalini kurduğu bir yer de yoktur.

Sinan, film izleyicisi için özdeşlik kurulacak temsil öznesidir. Sinan'la özdeşleşen izleyici, içine girdiği film-evreninde (yapıntı) çoğunluğu oluşturan toplumsal sınıfa karşı mesafelidir. Sinan, içinde yaşamak zorunda olduğu bu evrene dışarıdan, sanki bir yapıntıyı izliyormuş gibi yabancılaşarak bakar. Sanki film seyircisinin koltuğunda oturan odur. Seyirci filmdeki her şeyi Sinan perspektifinden deneyimlediği için onun duyguları, tutum ve davranışlarıyla filmi seyretmektedir. İzleyiciye sunulan Sinan gözlüğü, filmin ideolojisine yönelik çok yönlü veriler elde etmeye de yardımcı olmaktadır.

Filme sosyolojik açıdan baktığımızda iki farklı toplumsal sınıf görülmektedir. Bunlardan birincisi "*Ahlat Ağacı*" filminin de tarafını tuttuğu bilimin, okulun, eğitimlinin temsili İdris Öğretmen ve finalde onunla özdeşlik kurarak bu sınıfa katılan Sinan'dan ibaret azınlıktaki bir toplumsal sınıftır. Bu azınlığın karşısında ise kendisi küçük ama köklü olmasından dolayı güçlü olan Çan ilçesinin diğer sakinleri vardır. Belediye Başkanı'ndan sanayicisine, cami imamından köylüsüne, esnafından aşk acısı çekenine, gencinden yaşlısına kadar herkes Çan'ın toplumsal formasyonunu var eden, yeniden üreten birer öznedir. İçinde yaşadıkları toplumsal formasyon tarafından üretilmiş ve erişkinlik dönemlerinde ise o formasyonu yeniden üreten öznelere dönüşmüşlerdir. Çan'daki bu toplumsal yapı gizil bir şekilde

işleyen egemen ideolojinin farklı aygıtlarıyla yeniden üretilmektedir. Bu aygıtlar şu şekilde sıralanabilir: Din kurumunun temsilcisi olarak imam, cami, Kur'an-ı Kerim; ikincil düzeyde de aile, medya, geleneksel ritüeller vb. Bu aygıtlar, içerisinde yaşanan toplumdaki anlamlandırma sistemini üretir ve yeniden üretir. İdris hoca'dan (ve filmin sonunda ona eklemlenecek olan oğlu Sinan) müteşekkil olan azınlık sınıfı, çoğunluğun oluşturduğu egemen sınıfın anlamlandırma sistemine göre kusurludur. Bu anlamlandırma zemini öylesine etkili olmaktadır ki en yakınları bile İdris Öğretmen'e yabancılaşmıştır.

Çan toplumunun anlamlandırma sistemi egemen ideolojik kodlarla işlemektedir. Kod üretimini yapan aygıtlardan en öne çıkanı din kurumudur. Yani *Ahlat Ağacı* filmindeki sunum şekliyle cami, imam ve Kur'an-ı kerim gibi dini semboller, topluma hâkim olan ideolojik yapılanmanın birer DİA'sıdır. Din DİA'sı olarak sınıflandırılacak bu semboller, filmin içinde önemli miktarda yer almaktadır ve toplumsal formasyonun arka planında işleyen sisteme dair bilgiler sunmaktadır. Bunlardan biri, bir telefonla konuşma sahnesinde açıkça gerçekleşmektedir. Telefon görüşme esnasındaki Sinan'ın bir görüntüsü ve repliği, din kurumuna, onun ürettiği anlamlandırma sistemine karşı olduğunu gösteren bir veri setidir. Söz konusu sahneki konuşma, bu çalışmanın kapsamı bağlamında önemli görsel-işitsel verilere sahiptir. Sinan'ın elinde cep telefonu vardır; Sinan konuşarak yürür. Konuştuğu kişi polis¹¹ olan arkadaşıdır. Sinan ve arkadaşının sesi telefon görüşmesi boyunca tüm detaylarıyla izleyiciye sunulur. Bu konuşma, içinde yaşanan koşullara yönelik küfür içermektedir ve Sinan'ın yaşadığı taşraya yö-

11 Althusser'e göre polis, devletin bir baskı aygıtıdır ve öğretmen adayı olan Sinan da işlevsel bir devlet aygıtının parçası olarak arkadaşına hiç itiraz etmemekte, onun şiddet içeren davranışlarını eleştirmemektedir.

nelik olumsuz düşünceler açık bir şekilde söylemlere sirayet eder: “*Diktatör olsam buraya atom bombası atarım yemin ediyorum sevabına...*”.



Görsel 1: *Ahlat Ağacı* filminin 38-41. dakikaları arasında Sinan karakterinin öğretmenlik okumuş bir arkadaşıyla yaptığı telefon konuşması Çan ilçesindeki toplumsal düzenle ilgili düşüncelerini açıkça sergiler.

Sinan, Görsel 1’deki yere geldiğinde duraklar. Durduğu yer, Çan’a yukarıdan bakan hâkim bir tepedir ve buradan ilçedeki binalara, yapılanmaya doğru bakar. Burası Sinan’ın ilçe merkezine kestirmeden gittiği patikalardan herhangi birinin herhangi bir yeri gibi görünür. Fakat Sinan’ın küfürlü repliği ve bunu üç kez vurgulu tekrar edişi, bu tepeyi, Çan’ı hâkim olarak gören bu tepeyi herhangi bir yer olmaktan çıkarır. Sinan’ın yürüyüşünü duraklattığı bu yer, ilçe merkezini camiyle birlikte gören bir tepedir. Caminin kadradaki yeri, odak merkezindeki Sinan’la ortalama aynı bölgededir. Kadrâj içinde pek çok irili ufaklı, uzaklı yakınlı başka yapılar varsa da caminin farkı hemen anlaşılır düzeydedir. Sinan’ın bu repliği ilçeyi daha kolay tanıtabilecek farklı bir simge önünde geçebilirdi. Fakat görüldüğü üzere Sinan’ın Çan’a yönelik isyanı, bir cami önünde gerçekleşmektedir. Bir kasabanın çoğunluktaki toplumsal sınıfını ifade eden Çan, o sınıfın anlamlandırma, temsil ve ideolojilerini yeniden üreten cami ile özdeşleştirilmiştir. Cami, Sinan’ın isyan ettiği toplumsal sınıfın temsilcilerini üreten egemen bir DİA olduğu için Sinan’ın bilinçaltının hedefindedir. Bu yüzden de

eğer Çan'a yönelik herhangi bir olumsuzlama yapılacaksa, bu illa üreticisi olan dine de dokunmalıdır.



Görsel 2: Sinan dedesinin evindeki eski eşyalar içinde bulup çaldığı, manevi yönü somut gerçekliğinden daha değerli olan Kur'an-ı Kerimi bir kitapçıya inceletir. Kitapçı kutsal kitabın sadece somut yönlerine yorum yapar ve onun bir değeri olmadığını ifade eder.

Çan'a egemen olan ideolojik yapılanmanın yeniden üreticisi olan Din DİA'sının bir diğer simgesi Kur'an-ı Kerim'dir. Bu toplumsal yapılanmanın davranış kalıplarının temeli ayet, hadis, peygamber, sahabe atıflarıyla kutsal bir kitapta yazılı olan reçeteye dayandığı sonucu çıkmaktadır. Yani Çan'daki toplumsal formasyonun temel dayanağı din kurallarının en somut hali olan ilahi bir kitaptır. Bu kitap Kur'an-ı Kerim'dir. Çan'daki yaşayan toplumda egemen olan ideoloji, Kur'an-ı Kerime dayanır. Egemen sınıfın dayanağı olan bu kitap o toplumda önemli bir değer olduğu için, azınlıktaki eğitilmiş insanlar arasında yer alan Sinan tarafından itibarsızlaştırılmaktadır. Görsel 2, soyut göndermeleri olan bir dini referans kaynağı Kur'an-ı Kerim'in somut yönünü ön plana çıkarıp paha biçilebilir bir meta olduğu anlamını çıkaran bir sahnedir.

Sinan, el yazması zannederek dedesinin evinden çaldığı (paha biçilebilir nesne) Kur'an-ı Kerim'i kitapçıya satar. Buradaki çalma ve satma edimleri manevi bir değer olan kutsal kitabı daha çok kütleli yönden ele alma yöntemi olduğu için manevi yönünü itibarsızlaştırmaya yöneliktir. Böylece, o

kutsal kitaptaki değerler sistemiyle inşa olmuş toplumsal yapı da itibarsızlaştırılmıştır. Sinan ve babasından oluşan azınlık sınıfı, topluma egemen olan sınıfın değerlerini “çalınabilir ve satılabilir” basitlikte bir yapılanmaya dönüştürmektedir. Aralarındaki topluma egemen olma yönündeki sınıf mücadelesinde azınlık sınıf, çoğunluğun değerlerini seyircinin gözünde itibarsızlaştırmaktadır. Cami ve Kur'an-ı Kerim gibi toplumsal yapının egemen değerlerini yeniden üreten semboller, sınıf çatışmasındaki azınlık tarafından yapı bozuma uğratılmaktadır. Çünkü filmdeki toplumsal sınıflardan çoğunluğa karşılık gelen grup cami, Kur'an ve imam gibi inanç temelli DİA'larla kurulmuştur ve de yeniden üretilmektedir. Bu yüzden de böylesi bir ideolojik yapılanmayı yeniden üreten tüm DİA'lar, yerel kültürün birer dinamiğidir. Yerelin kültür yapılanmasına düşman olan azınlık sınıfını oluşturan İdris Öğretmen ve Sinan, yerel yapılanmaya ve onun yeniden üreticilerine savaş açmıştır. Bu savaş azınlıktaki bir toplumsal sınıfla çoğunluktaki bir toplumsal sınıfın egemenlik mücadelesidir. Azınlıktaki sınıf, küresel ideolojiyi benimsediğini gösterir. Okul DİA'sıyla, Din DİA'sını kendisine ideolojik aygıt olarak seçmiş yereldeki çoğunluğa savaş açmıştır. “*Ahlat Ağacı*” filmindeki bu duruma benzeyen tarihte yaşanmış mücadeleleri Althusser (2015, s. 58) şöyle özetler: “Kapitalizm öncesi dönemde, dinsel işlevleriyle birlikte pek çok diğer ideolojik işlevleri de yerine getiren Kilise'ydi. 16. Yüzyıl'dan başlayarak iki yüzyıl süren tüm ideolojik mücadele, din ve onu simgeleyen ruhban sınıfına karşı yoğunlaştıysa bu Devletin dinsel ideolojik aygıtının egemen konumuna bağlı bir durumdur.”

Cami ve Kur'an-ı Kerim dışındaki dini sembollerden bir diğeri ise imamlardır. Filmde ikisi genç, biri yaşlı toplamda üç tane imam vardır ve bunlardan biri Sinan'ın dedesidir. Diğerleri Sinan yaşlarında, komşu iki köyün imamlarıdır.

Görsel 3'teki yaşlı adam, Sinan'ın annesinin babası olan dedesidir. Dedesi emekli bir imamdır ve köyün genç hocasının (tabiriyle) “çırağı” gibi kullanılmaktadır. Emekli imam çok yaşlanmıştır, kıyafetlerini bile kendi başına giyememektedir ve kulakları ağır işitmektedir. İmam olan dede, babasının babası olan dedesi gibi güçlü ve akli başında değildir. İmam olan dede kusurludur, hata yapma potansiyeliyle doludur. Buradan hareketle dede, simgesi olduğu dinin çarpık olduğunu da imlemektedir. Burada toplumsal cinsiyete açılan bir kapı daha bulunmaktadır. Bu kapı, Sinan'ın kız kardeşi, annesi ve anneannesinin bulunduğu karanlık odaya açılan bir kapıdır ve şöyle anlamlar barındırır: toplum özetinde ailede dışıl olanlar ve dışillik, Sinan ve babasından oluşan azınlık sınıfın, iktidar mücadelesinde savaş verdiği cephelerden biridir. Bu cephe topluma hâkim olan çoğunluğun egemen ideolojisini yeniden üreten bir DİA gibidir. Bu fikri destekleyen bir veri ise filmde Sinan'ın babaannesine yer verilmemiş olması ve filmin sonunda sadece babası ve de onun babasından övgüyle söz etmektedir. Azınlıktaki eril kimlik, topluma hâkim olan dışıl kimlikle mücadele etmektedir. Bu cephe çalışmayı farklı yönlerle götüreceğinden dolayı buraya kadarki söylenenlerle sınırlandırılmıştır.



Görsel 3: Sinan'ın emekli olmuş eski köy imamı olan dedesi, yaşlılık ve işitme problemleriyle olumsuz olarak çizilmiş bir dini semboldür.

Filmdeki diğer imam sembolleri Veysel ve Nazmi hocadır. Görsel 4'te, Sinan'ın karşısında duran bu iki kişiden

soldaki Veysel Hoca, elma yiyen ise Nazmi hocadır. Sinan, onları başkasına ait bir elma ağacından habersizce elma çalarlarken yakalamıştır. Taşlayarak onları ağaçtan indirir. “Nabıyonuz, bizi dünyadan da mı kovduracaksınız? Sen de mi yasak elmanın peşinde dolanıyorsun?” gibi sorularla cennetten (dişil nedenlerle) kovulmaya atıf yaparak hocalarla alay ederek utandırır. Onları itibarsızlaştıracak sözler söyleyerek kakhaha atar. Hocalarla uzun konuşmalar yapar. Çeşitli argümanlarla hocaların fikirlerini çürütmeye çalışsa da hiçbir değişiklik yapamaz ve bu durum iki genç hocanın ahlaklarına yönelik olumsuz bir imaj yaratır. Bununla beraber hocalar sadece ahlaki problemliler olarak çizilmemiştir. Filmdeki tüm imamlar ayrıca fizyolojik olarak da problemlidir. Veysel ve Nazmi hocalar da Sinan’ın dedesi olan emekli imam kadar kusurludur. Biri peltek konuşur ve pısırıktır. Diğeri hızlı konuşur ve çokbilmiştir. Her ikisi de olumsuz çizilmiş, iki ama aynı karakterdir: çirkin imam figürü.



Görsel 4: Veysel Hoca ve Nazmi Hoca, komşu iki köyün imamıdır. Ağaçtan elma çalarlarken Sinan’ın attığı taşlarla aşağıya inerler. Ahlat Ağacı filmindeki din temelli yaratılmış olumsuz imajlardan ikisine karşılık gelir.

Filmde olumsuz olarak sunulan dini simgeler, karşısına konulan olumlu simgelerle filmin ideolojisine yönelik veriler sunarak daha anlamlı hale gelmektedir. Filmin ideolojik konumlanma yerine göre belirlenmiş simgeleri sırasıyla Okul, İdris Öğretmen, Öğretmen adayı Sinan’dır.

Kurmaca bir evren olarak yaratılmış *Ahlat Ağacı* filmi, kültürel bir nesne olma önemine sahiptir. Bu yönüyle de

sosyolojik bir araştırmanın nesnesine dönüşür. Bu yüzden de Sinan karakteri ve onunla özdeşleşmesi dolayısıyla seyircinin, İdris Öğretmen'e yönelik tutum değişikliğine parantez açmak gerekmektedir. Çünkü bu tutum değişikliği filmin omurgasını oluşturmaktadır.

Askerden dönene kadar Sinan, babasından nefret etmektedir. Çünkü İdris Öğretmen kumarbazdır; rezildir; umursamazdır; yalancıdır... Özetle, Çan'ın en problemli insanı İdris Öğretmen'dir. Fakat tutum değişikliği sonunda anlaşılmaktadır ki İdris Öğretmen sadece, kendisine bu yakıştırmaları yapan tüm kültürel öznelerin geleneksel dayatmalarından farklı düşünen, akılla, bilimle, fenle karşılarında durmaya çalışan Çan'daki tek kişidir. Toplumsal dayatmalara ayak direyen, nedenlerini açıklayamayacağı işlere girmeyen, yamuk yumuk da olsa bir Ahlat Ağacı gibi uyumsuzca yaşayabilme becerisi ve dirayetine sahip bir azınlıktır. Çoğunluğa karşı tek başına cephe alabilen bir azınlıktır.

"Ahlat Ağacı" filmi, İdris Öğretmen ve onun tek başına oluşturduğu azınlıktaki toplumsal sınıfın tarafındadır. Film İdris Öğretmen'i okul DİA'sının tek simgesi olarak kurmuştur. Ancak İdris Öğretmen'inin erkek çocuğu olan Sinan'ın bilinçdışında ise azınlıktaki bu toplumsal sınıfın tüm değerleri kendiliğinden oluşmuştur. İdris Öğretmen ve oğlunun ilişkisi, Sinan'ın askerlik dönüşüne kadar ödipal evre önce-sindeki gibi rekabetçidir. Bu evrede baba, çocuğunun annesi ile bütünleşme arzusunu engelleyici olarak algılandığı için nefret edilendir. Ödipal dönemdeyse insan yavrusu, arzuladığı karşı cins ebeveynine ulaşmanın yolunu, hem cins ebeveyniyle özdeşleşmede bulmuştur (Tura, 2010, s. 174). Seyirci filmde, insan yavrusunun ruhsal gelişim evrelerinden birinden diğerine geçiş sürecine şahit olduğu için Sinan gibi İdris Öğretmen'le özdeşleşmektedir.

Sinan askerden döndüğünde, babasının ideolojik mücadelesini yenilip bıraktığını öğrenir. Fakat Sinan'ın babasıyla özdeşleşmesi, İdris'in ringi Sinan'a terk etmesi gibi basit bir devir teslim törenidir. Filmdeki Sinan'ın bu ruhsal gelişim süreci babasına yönelik tutum değişikliğine gitmesine sebep olmaktadır. İdris hocaya yönelik anlamlandırma sistemindeki bu değişikliğin Sinan'ın üzerinden gerçekleşiyor olması, Sinan'la özdeşlik kuran seyirci üzerinde de gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Bu anlamda film, dini sembollerin egemen DİA'lar olarak görev aldığı toplumsal sistemde, okul DİA'sıyla savaşmalıdır. Okul evrensel bir ideolojik aygıt olması dolayısıyla da film tarafında izleyiciyi küresel yapılanmayı başlatacak mücadele alanına taşımaktadır. Çarpık yerel ideolojik yapılanmaya karşı, küresel ideolojik yapılanma “*Ahlat Ağacı*” filmi tarafından üretilmiştir. Bu filme verilen ödüller, yapılan gösterimler, reklamlar, izlemeler ise bir yeniden üretimdir. Özetle, film taze bir ideolojik fikri üretmiştir, filmle yapılan her türlü etkileşim ise onu yeniden üretmektedir.

“*Ahlat Ağacı*” filmi üzerinde sosyolojik film analizi ile yapılan bu çalışma ile filmi bir toplumsal formasyonun (Çağdaki yerel kültürel yapılanmanın) ürettiğini; fakat filmin de küreseli önceleyen özneler ürettiği sonucuna varılmıştır.

Sonuç

Toplumsal bir dünyaya doğan insan, içine doğduğu sosyal yapı tarafından biçimlendirilir ve toplumsal bir özneye dönüşür. İnsan yavrusunu toplumsal özneye dönüştüren yapı komplekstir. Althusser'e göre toplumsal sistem temelde iki tür dinamikten oluşmaktadır. Bunlar Devletin Baskı Aygıtları ve Devletin İdeoloji Aygıtları'dır. Bu aygıtlar hâkim ideolojinin hüküm sürmesi için, insanları toplumsal birer özne olarak üretmektedir. İnsan özneleştikçe sosyal yapılar

içinde hareket edebilir hale gelmektedir. Özneleşmiş bireyin bu düzende sosyal yaşamı, düşünce sistemi, inanç ve daha pek çok faaliyeti kontrolü dışında değişmektedir. Bu haliyle insan, özgür düşünme ve özgür hareket etme olanağından uzaklaştırılıp tarafsız düşünme yeteneğinden de mahrum bırakılmıştır. Bireyin özneleşerek mahrum edilmesi hali, büyük toplumsal değişimlerle dönüşüme uğratılabilir; fakat mahrum kalma durumunda hiçbir değişiklik yaşamaz.

Toplumsal bir yapılanma olan kapitalizm, krize yatkın bir sistemdir. Kriz yaşamadan varlığını sürdürebiliyor olması ideolojik alanda aranmalıdır. Eğer kapitalist sistem, kriz potansiyelini egemen sınıfın çıkarları ile bağımlı sınıfın çıkarlarını bağdaştırarak ideolojik süreçlerle dengeleyemezse kendisini yeniden üretemez. Bu yüzden de sistem, ancak bir egemen ideolojiyi yaratmasıyla krizden kurtulabilmektedir. Egemen ideoloji ancak “hegemonya” ile kurulabilir ve yaşayabilir. Hegemonya, topluma yön veren elit azınlığın, çoğunluğa karşılık gelen büyük insan kalabalığını zora başvurmada, onları razı ederek yönetmesidir. Egemen sınıfın dünya görüşü olan hegemonya, ideolojik devlet aygıtlarıyla gündelik yaşamın her alanını etkisi altına alır.

İdeoloji, toplumsal bütünlüğü yeniden üretme işlevine sahiptir ve ideolojik aygıtlar aracılığıyla bir üstyapı pratiği olarak gerçekleşir. İdeolojinin sürdürülmesi ve gerçekliklerin farkına varılmasını imkânsız kılmak için, ideolojik aygıtlar tüm gücünü sonuna kadar kullanır. Bu durum, yaşanan evreni ideoloji duvarlarıyla kaplı bir fanus haline getirir ve içindekileri birer köleye dönüştürür. İnsanları özgürlüklerinden yalıtın DİA’lar, ideoloji üretimi, ideolojinin yeniden üretimi ve dağıtımını sağlayan okul, din, aile, medya gibi araçlarıdır. DİA’lar içindeki okul ve din ideolojik devlet aygıtlarının egemen ideolojik aygıtlarıdır.

Ahlat Ağacı filminde küreselin DİA'sı olan okulun, yerelin DİA'sı dine yönelik açtığı egemenlik savaşını film evreni içinde galip gelemese de bu durum izleyicinin zihnine bir tohum olarak ekilmiştir. Bu yönüyle de film kapalı bir evren olmaktan öteye geçmektedir. Siyasal ve ideolojik bu sınıf mücadelesini kazanmak için küreselin sembolü Sinan, babası gibi tek başına bile olsa yıllarca ve nesillerce mücadele edecektir. Filmdeki bu savaşta henüz bir başarı elde edilmemiş olsa da asıl amaç gerçekleşmiştir. Azınlıktaki sınıfın ideolojisi, uğruna ömür feda edilebilecek küreselin ideolojisi, izleyicilerin zihinlerine bir tohum olarak ekilmiştir. Yapılan kuramsal araştırmalar sonucunda analiz edilen *Ahlat Ağacı* filminin, ideolojik bir kültür nesnesi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Althusser, L. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2018). *Ahlat Ağacı* [Sinema Filmi]. 06 28, 2021 tarihinde <https://mubi.com/films/wild-pear-tree/player> adresinden alındı
- Ceylan, N. B. (2018, 06 01). *Ahlat Ağacı Filmi*. 06 28, 2021 tarihinde Nuri Bilge Ceylan: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/story.php?mid=3> adresinden alındı
- David Bordwell, K. T. (2010). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram: Kitle İletişim ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Kadir Erdoğan.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Golding, P., & Murdock, G. (2008). *İdeoloji ve Kitle İletişim Araçları: Belirlenim Sorunu*. L. Yaylagül, & N. Korkmaz içinde, *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* (s. 23-58). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Güngör, N. (2016). *İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Yayınevi-Ünal Sevindik.
- Güngör, S. (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Bilimler Fakültesi*, 221-231.
- Hall, S. (1999). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. M. Küçük içinde, *Medya, İktidar, İdeoloji* (s. 73-122). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2010). Anlamlandırma, Temsil, İdeoloji. E. MUTLU içinde, *Kitle İletişim Kuramları* (s. 359-394). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marks, K., & Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi* (Feuerbach). Ankara: Sol Yayınları.
- Medin, B., & Kaymak, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 153-175.
- Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları Kavramlar, Okullar, Modeller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, Z. (2020). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Salman, S. (5/2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmler. *Sinefilozofi*, 145-159.
- Sancar, S. (2008). *İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tuğcu, M. S. (2016, 1(3)). Althusser'in İdeoloji Kavramı Bağlamında "Operasyon Argo" Filminin Analizi. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (ISR)*, s. 55-71.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Yaylagül, L. (2008). Kapitalizm ve Kitle İletişimi. L. Yaylagül, & N. Korkmaz içinde, *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* (s. 7-22). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Sinema ve Sosyoloji

Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar

Editör: Burak Medin

Sinema sanatı zorunlu olarak toplumsallıktan beslenir ve kendi enstrümanlarıyla bu toplumsal gerçekliği yeniden üretmektedir. Bu nedenle toplumsal gerçekliği yansıtan sinema, sosyolojik bir araştırma sahası ve sosyolojinin araştırma nesnesi konumundadır. Sinema ve sosyoloji, toplumsal temsilleri anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır. Bir sosyolog sinemayı bir çalışma alanı olarak görmekte ve filmsel imajlar sosyoloji yapmaktadır. Bir sinemacı da toplumsaldan beslenerek sinemasal bir toplumsallık inşa etmektedir. Sinema ve sosyoloji arasındaki çok boyutlu ve kapsamlı ilişkiyi ortaya koymak amacıyla ortaya çıkan bu çalışmada, iki alan arasında önemli bir ilişkinin olduğu düşüncesinden hareketle ve bir alanı diğeri üzerinde üstün görmeyen bir yaklaşımla çeşitli sosyolojik kavramlar üzerinden sinemasal evrenlere yolculuk yapıldı. En temelde toplumsal gerçekliğin kurgusal yeniden inşası konumunda olan film-dünyaların toplum üzerine ve toplum hakkında neler sunabileceği, toplumsal gerçeklik üzerine hangi kapıları açabileceği ve toplumsal gerçekliğin filmler dolayısıyla yeniden üretilerek nasıl yansıtıldığı sosyolojik birtakım kavramlar ile ortaya konulmaya çalışıldı.



dorukyayinlari.com
@ dorukyayintari

