T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

MUHALİF SİNEMA VE 2000'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASINDAN MUHALİF GÖRÜNÜMLER

ÖZGÜR İPEK

2502120275

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. HABİBE ÖNGÖREN ZAFER

İSTANBUL 2016

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	ÖZGÜR İPEK	**Numarası**	:	2502120275
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	RADYO TV SİNEMA / DOKTORA	**Danışmanı**	:	YRD. DOÇ. DR. HABİBE ÖNGÖREN
Tez Savunma Tarihi	:	19.07.2016	**Saati**	:	09.00
Tez Başlığı	:	MUHALİF SİNEMA VE 2000'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASINDAN MUHALİF GÖRÜNÜMLER			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. FÜSUN ALVER		KABUL
2- PROF. DR. HÜSEYİN KÖSE		KABUL
3- DOÇ. DR. AHSEN DENİZ MORVA KABLAMACI		KABUL
4- YRD. DOÇ. DR. HABİBE ÖNGÖREN		KABUL
5- YRD. DOÇ. DR. ÜMİT SARI	—	—

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. İSMAİL DEMİRBAĞ		
2- YRD. DOÇ. DR. ÖZLEM ARDA		KABUL

ÖZ

MUHALİF SİNEMA VE 2000'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASINDAN MUHALİF GÖRÜNÜMLER

ÖZGÜR İPEK

Muhalif sinema, huzursuzlukları, çarpıklıkları, yoksulluğu, açlığı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, çoğunluk karşısında sesini duyurmakta güçlük çeken azınlıkların yaşadığı sıkıntıları ve öteki sorunlu toplumsal hakikat alanlarını peliküle aktarırlar. Muhalif imgeler vasıtasıyla kimi zaman eşitsizlik, adaletsizlik ve dışlanmışlık gibi görünümler kendilerine yer bulurken; kimi zamansa işçi sınıfının var olma savaşı, toplumsal tabakalaşma ve her türlü özgürlük mücadelesi benzersiz bir ifade alanına sahip olur. Bu tez çalışması, 2000'li yıllar Türkiye sinemasındaki muhalif olarak tanımlanabilecek filmlerde hangi meselelerin ne tür eleştirel söylemler ve karşı-imajlardan hareketle ele alındığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda muhalif sinemacıların rehberliğindeki bir sinema evrenine adım atmadan evvel öncelikle iktidar, iktidar aygıtları, ulus devlet yapısı, küreselleşme, çokkültürlülük, çok kimliklilik, alternatif medya, karşı tarih ve toplumsal hareketler temel alınarak kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ardından da konvansiyonel sinema ve muhalif sinema arasındaki farklılıklar betimlenerek muhalif sinema geleneğinin temel belirleyenleri ortaya koyulmuştur. Muhalif sinemanın dünya genelindeki beliriş biçimleri ele alındıktan sonra meselenin Türkiye coğrafyasındaki görüntüsüne odaklanılmış ve en nihayetinde de Çoğunluk, Zerre, Küf, Zenne ve Babamın Sesi gibi 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasına ait filmler Foucaultcu söylem analizi ve göstergebilim yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonrasında 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının, içerisinde bulunulan siyasal konjonktüre uygun bir biçimde kimlik meselesini sorunsallaştıran pek çok filme evsahipliği yaptığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: "Muhalif sinema", "iktidar", "küreselleşme", "çok kültürlülük", "çok kimliklilik", "alternatif medya", "toplumsal hareketler", "karşı tarih", "karşı-imaj".

ABSTRACT

DISSIDENT CINEMA AND DISSIDENT IMAGES FROM THE CINEMA OF TURKEY IN 2000'S

ÖZGÜR İPEK

Dissident cinema transfers the poverty, hunger, racism, sexism, issues of minorities that experience obstacles in having their voice heard vis-à-vis the majority, to the pellicle. Through dissident images, aspects of inequality, injustice, and isolation gain visibility, as well as the existential strife of the working class, social stratification and any kind of struggle for liberation also achieve a unique domain of expression. This thesis aims to analyze films which can be defined as dissidents in Turkey's cinema during the 2000s in terms of what issues are included in which perspectives of critical discourses and counter-images. Prior to stepping in the cinematic universe of dissident filmmakers, firstly a theoretical frame is developed based on power, apparatuses of power, nation-state structure, globalisation, multiculturalism, multiple identities, alternative media, counter-history, and social movements. Then, the differences between the conventional cinema and dissident cinema are portrayed and main determiners of the dissident cinema are displayed. Alongside evaluating the diverse forms of dissident film in world cinema, the main focus is on its articulation in Turkey, and the case studies include dissident films in 2000's such as Çoğunluk, Zerre, Küf, Zenne, and Babamın Sesi. Each film is analysed through Foucauldian discourse analysis and semiotics. Based on findings it has been observed that Turkey's Dissident Cinema in 2000s include many films which problematize the issue of identity in an appropriate manner to the current political conjuncture in Turkey.

Keywords: **"**Dissident cinema", "power", "globalization", "multiculturalism", "multi identity", "alternative media", "social movements", "counter-history", "counter-image".

ÖNSÖZ

Geçmiş umutların anısı başka bir gelecek tahayyülünün bir parçasıdır hâlâ...
Andreas Huyssen

Sinemanın öykü anlatma ve enformasyon sunma özelliklerinden ziyade düşünce üretme yetisine yönelmem büyük bir oranda Ulus Baker'in yazdığı metinleri okumamla gerçekleşti. Ulus Baker'in Dziga Vertov, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Yılmaz Güney ve Jean-Luc Godard gibi sinemacılar üzerine kaleme aldığı bu metinler, sinemanın başkalığına ve dolayısıyla başka bir sinemanın mümkün olduğuna vurgu yapmaktaydı. *Muhalif Sinema* başlıklı bu tez çalışması da işte tam olarak "başka bir sinema mümkün" şeklinde formüle edilebilecek bu düşüncenin ürünü.

Muhalif sinema temel anlamda insanların özgür düşüncelere ulaşabilmelerini sağlayan, onlara farklı bir düşünce akış şebekesi sunan, tahakküme karşı direnen ve her türlü zorluğun karşısında durabilen bir sinemayı imliyor. Tezin ortaya çıkış sürecindeki desteğinden ötürü danışmanım Yrd. Doç. Dr. Habibe Öngören'e, birlikte güzel çalışmalar içinde yer almayı ümit ettiğim Doç. Dr. Ahsen Deniz Morva Kablamacı'ya ve önerileriyle yardımcı olan Prof. Dr. Füsun Alver'e çok teşekkür ederim.

Lisans dönemimden başlayarak her zaman yanımda olan, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve bu tez çalışmasında da önemli katkıları olan Prof. Dr. Hüseyin Köse'ye ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca çalışmaya fikirleriyle destek olan Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Daşlı'ya, bulamadığım kaynaklara ulaşabilmemi sağlayan Haydar Dolmacı'ya, Türkiye sinemasıyla ilgili düşüncelerini paylaşan Mazlum Vesek'e, filmlere erişimimi sağlayan Oğuz Selim Kobaza'ya, biçim ve düzenlemeler konusundaki yardımlarından dolayı Gökhan Gültekin'e, çeviri konusundaki desteği için Bulut Unvan'a ve yine çeviri konusundaki yönlendirmelerinden dolayı Ali Sadidi Heris'e çok teşekkür ederim. Umarım alana katkı sağlayabilecek nitelikte bir çalışma olmuştur...

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **II**
ABSTRACT ..... **III**
ÖNSÖZ ..... **IV**
İÇİNDEKİLER ..... **V**
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ ..... **VIII**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **IX**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
İKTİDARIN POSTYAPISALCI SURETİ, KÜRESELLEŞME VE DİRENİŞ ODAKLARI

1.1. İktidar Kavramı 13
1.1.1. İktidar ve Hegemonya: Fikirsel Tahakkümün Yer Edişi Üzerine 16
1.1.2. İdeoloji, İdeolojik Aygıtlar ve İtirazlar 17
1.2. Ulus Kavramı ve Ulus Devletlerin Ortaya Çıkışı 20
1.3. Türkiye'de Ulus İnşa Etme Süreci 24
1.4. Postyapısalcı Erk Yaklaşımı 29
1.4.1. Postmodernizm 29
1.4.2. Postyapısalcı Teori 31
1.4.3. Postyapısalcı İktidar Analizi 34
1.4.3.1. Panoptikon ve Disiplinci Toplumlar 37
1.4.3.2. Disiplin Toplumlarından Denetim Toplumlarına 40
1.5. Küreselleşmenin Kimlik ve Kültür Bağlamındaki Etkileri 45
1.5.1. Kimlik ve Postmodern Kimlik Anlayışı 48
1.5.2. Çokkültürlülük ve Yeni Bir Dünya Algısı 53
1.5.3. Gelişen Teknoloji ve Dönüşen Toplumlar 55
1.5.3.1. Bilginin Konumu ve Yayılımı 59
1.5.3.2. İnternet ve Sosyal Ağlar 61
1.6. Yerleşik Düşünceye Karşı Direniş Odakları 65
1.6.1. Alternatif Medyanın Yükselişi 66

1.6.2. Eski/Yeni Toplumsal Hareketler ve Sosyal Medyanın Toplumsal Hareketlerdeki Rolü 70
1.6.3. Karşı Tarih Kavramı 76
1.6.4. Muhalefet Olgusu Üzerine 79

İKİNCİ BÖLÜM
ANA AKIM SİNEMAYA KARŞI ÇIKIŞ: MUHALİF SİNEMA VE TÜRKİYE MUHALİF SİNEMASI

2.1. Anaakım Sinemanın İdeolojik İşlevi 86
2.1.1. Klasik Dramatik Yapı 91
2.1.2. "Her Şey Yolunda" Filmleri 95
2.1.3. Konvansiyonel Sinema ve Hareket-İmge Rejimi 97
2.2. Yeni Bir Sinemaya Doğru: Çağdaş Anlatı Sineması 100
2.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Zaman-İmge Rejimi 104
2.2.2. Fransız Yeni Dalga Sineması 108
2.2.3. Özgür Sinema 112
2.2.4. Dogma 95 113
2.2.5. Cinema Novo: Yeni Sinema 113
2.2.6. Amerikan Bağımsız Sineması 115
2.2.7. Üçüncü Sinema 117
2.3. Karşı Sinema ve Muhalif Görünümler 121
2.3.1. Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı 121
2.3.2. Kadın Sineması Olarak Karşı Sinema 124
2.3.3. Hegemonik Erkeklik Nosyonuna Yönelik Sinemasal Bir Eleştiri ve Queer Sinemanın Yükselişi 129
2.3.4. Muhalif Sinema: Bir Karşı Çıkış Denemesi 135
2.4. Türkiye'de Sinema ve Türkiye Sinemasında Muhalif İmgeler 138
2.4.1. Türkiye'de Sinema ve Yeşilçam 138
2.4.2. Toplumsal Gerçekçilik Akımı 144
2.4.3. Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi 145
2.4.4. Yılmaz Güney Sineması 147
2.4.5. 1970'lerden 2000'lere Türkiye Sineması 152
2.4.6. 2000'li Yıllar Türkiye Sineması ve Genel Özellikleri 158

2.4.7. 2000'li Yıllar Türkiye Muhalif Sineması: Temalar ve Yönelimler.....160

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
2000'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASINDAN MUHALİF FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Amaç 169
3.2. Araştırma Evreni ve Örneklem..... 170
3.3.Yöntem 170
3.4. Sınırlılıklar..... 171
3.5. Çözümlemeler ve Bulgular..... 172
3.5.1. Çoğunluk Filminin Çözümlenmesi 172
3.5.2. Zerre Filminin Çözümlenmesi 181
3.5.3. Küf Filminin Çözümlenmesi..... 190
3.5.4. Zenne Filminin Çözümlenmesi..... 199
3.5.5. Babamın Sesi Filminin Çözümlenmesi..... 207
SONUÇ..... 215
KAYNAKÇA 225
ÖZGEÇMİŞ..... 247

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: The Interpretation Of Dreams,.*Rene Magritte,* 33
Fotoğraf 2: *Yürüyüş Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.* 174
Fotoğraf 3: *Saunaya Giriş. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.* 174
Fotoğraf 4: *Namaz Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.* 175
Fotoğraf 5: *Tekme Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.* 176
Fotoğraf 6: *Nasihat Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.* 178
Fotoğraf 7: *Tepegöz'ün kamerasından İstanbul. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 183
Fotoğraf 8: *Çaresizlik içerisindeki birinin görüntüsü. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 184
Fotoğraf 9: *İstanbul: Yıkıntılarla dolu bir şehir. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 184
Fotoğraf 10: *Almanya Sıfır Yılı filminin başkarakteri Edmund.* 185
Fotoğraf 11: *Edmund ve Berlin. (Almanya Sıfır Yılı, Roberto Rossellini, 1948).* 186
Fotoğraf 12: *Kentteki çaresizliğin Edmund'un yüzüne yansıdığı an. (Almanya Sıfır Yılı, Roberto Rossellini, 1948).* 186
Fotoğraf 13: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 187
Fotoğraf 14: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 188
Fotoğraf 15: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012* 188
Fotoğraf 16: *Dışarıda hayat var. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 189
Fotoğraf 17: *Parıltılı Yaşamlar. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.* 190
Fotoğraf 18: *Basri ve Komiser Murat masa başında. Küf, Ali Aydın, 2013.* 192
Fotoğraf 19: *Tünel Sahnesi. Küf, Ali Aydın, 2013.* 194
Fotoğraf 20: *Sara Nöbeti. Küf, Ali Aydın, 2013.* 195
Fotoğraf 21: *Morg sahnesi. Küf, 2013, Ali Aydın.* 197
Fotoğraf 22: *Küf, Ali Aydın, 2013.* 198
Fotoğraf 23: *Annenin öfkesi. Zenne, Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.* 202
Fotoğraf 24: *Annenin kocasına yüklendiği sahne. Zenne, 2012.* 203
Fotoğraf 25: *Muayene sahnesi. Zenne, Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.* 205
Fotoğraf 26: *Heyet karşısında. Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.* 206
Fotoğraf 27: *Mehmet'in bavulu bulduğu an. Babamın Sesi, 2012.* 208
Fotoğraf 28: *Babamın Sesi, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012.* 210
Fotoğraf 29: *Mehmet'in saati tamir etmeye çalıştığı an. Babamın Sesi, 2012.* 213

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Editör

Haz.: Hazırlayan

Vb..: Ve benzeri

Vd.: Ve diğerleri

Vs.: Vesaire

GİRİŞ

Michel Foucault, Collège de France'da verdiği "*Güvenlik, Toprak ve Nüfus*" başlıklı derslerinde, Guillaume de la Perrière'in 1555 tarihli *Politik Ayna* (Le Miroir Politique) kitabının üzerinde önemle durur. Buna göre, söz konusu metinde Makyavel'in *Prens*'inde olduğu gibi, tek sesli bir erk biçiminden ziyade, evde aile reisinin, okulda eğitimbilimcinin, atölyede ustanın, kilisede en üst rütbeli dini yetkilinin uyguladığı yönetimsel pratikler dikkat çekmektedir. Perrière'in metninde serimlenen tüm bu hükmedenler, tıpkı devletin kendisine hükmeden prensin yaptığı gibi iktidar sahibidir ve bununla birlikte aynı devlete içkindir. *Politik Ayna* adlı eserin referans verdiği erk biçimine ait bu çoklu görünüm, Makyevel'in aşkın tekliliğine zıttır. Bu anlamda Michel Foucault, Ortaçağ'dan 16. yüzyıla kadar olan süreçte egemenlik için toprak ve tebaanın olması gerektiğini, ancak Guillaume de la Perrière'in metninde hükümetin bir toprak parçası için değil, şeyleri yönetmek için var olduğunu dile getirir. Fransız filozofa göre bu noktada egemenlik ve yönetim terimleri birbirlerinden ayrışmakta ve toprak üzerinde kurulan egemenliğin yerine insanları ve şeyleri yönetmek nevinden bir anlayış yerleşmektedir (2013: 83). Burada açıkça görülmektedir ki, toprak üzerinden kurulan bir tahakküm biçimi yerini insan bedeni üzerinden kurulan bir erk biçimine bırakmaktadır.

Michel Foucault'ya göre insan bedeni on yedinci yüzyıl itibariyle iktidarların yeni gözde mekânı olmuştur. Foucault, toprak üzerine kurulu tahakküm biçiminin beden üzerine kayması durumunu *biyopolitika* nosyonuyla açıklar. Ona göre biyopolitika kavramıyla birlikte bedenin kendisi, sürekli bir denetim ağının içine çekilmiş olur. Biyopolitika nosyonu, Hardt ve Negri'nin İmparatorluk eserinde bahsettikleri gibi, disiplin toplumlarının hemen arkasından gelen denetim toplumlarında daha etkili bir işleyişe sahip olur. Zira bu toplumlardaki erk, kurum içi bir sınırlamaya tabi tutulmaz ve yaşam alanlarının tümünde birden varlığını hissettirir.

Michel Foucault'nun iktidar mefhumu üzerine yaptığı değerlendirmeler, bizleri 17. yüzyıl rasyonalist düşünürlerinden Spinoza felsefesine kadar götürür. Zira Spinoza'nın kaleme aldığı metinlerde de iktidar kavramının çoklu bir karaktere sahip olduğu görülür. Spinoza'da iktidar, her an, her yerde, her durumda ortaya çıkan bir

form halini alır. Gücü, artan ve azalan bir değer olarak bir tür çizelgenin içerisine yerleştiren Spinoza, kudretli olanın varlığını koruduğu, insanların ve öteki şeylerin birer güç derecesi olarak salınımda olduğu bir yaşam sistematiğinden söz eder. Bu noktada Spinoza üzerine kaleme alınan bir anekdottan da bahsedilebilir. Tschirnhaus adlı bir düşünür, günlerden bir gün, Spinoza'yı heyecan içinde yatağının yanı başındaki bir örümcek ağını izlerken görür. Ağa takılan sinekler hayatta kalabilmek için can havliyle örümceğe karşı koymaktadır. Spinoza, uzun bir süre boyunca sineklerin ortaya koyduğu bu yaşam mücadelesini gözlemlemeyi sürdürür. Bu olay, varlığın kendi yaşamını sürdürebilmek adına ortaya koyduğu çaba olarak tarif edilebilecek "*conatus*" mefhumunu temellendirmekle birlikte, güç kavramına ilişkin daha farklı bir çözümleme de ortaya koyar. Bu bağlamda Ulus Baker'in (2009:17-21) Spinoza düşüncesinin anahtar kavramlarını ortaya koyarken ifade ettiği gibi, örümceğin sinekten yetkin olmasıyla, tanrı fikrinin örümcek fikrinden yetkin olması da aynı eksende düşünülebilir. Yani bir düşünce, başka bir düşünceden daha güçlü olabilir. Başka bir deyişle canlılar arasında görünen doğal güç farklılıkları gibi, fikirler de farklı kudret dereceleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Bu anlamda soyut veya somut her varlık kudret derecesi açısından birbirinden farklı ve ayrı bir karaktere sahiptir. Yine ikili bir karşılaşma halinde güçlü olan, bir diğerini geride bırakır veya alt eder. Yani Spinoza'nın güce dair yaptığı bu çözümleme üzerinden iktidarın her an her yerde ortaya çıkabileceği ve uygulanabileceği söylenebilir.

Günümüz iktidar yapıları, Foucault terminolojisinden ödünç alınabilecek bir kavram olan *kılcal damar* nosyonuyla karakterize edilebilir. Çalışmanın içerisinde detaylandırılacak olan postyapısalcı erk yaklaşımına göre, bugün görünürlük alanlarına dâhil olan tüm iktidar biçimleri, mikro düzeylerden başlayarak yaşam alanlarının tümüne birden sirayet etmiş durumdadır. Bu doğrultuda en ufak bir ilişki biçiminde dahi bir iktidar yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu iktidar mekanizmaları, başlarda modern devlet yapılarıyla beraber anılan atölye, okul, yurt, fabrika veya kışla gibi kurumlarda faaliyetlerini sürdürmekteyken bugün kurumsal sınırların dışına çıkmış ve toplumsal hayatın tümünü birden etkisi altına almıştır. Bu anlamda başa dönülürse, tıpkı Guillaume de la Perrière'in metnini hatırlatır biçimde, bir toplumun, yekpare bir iktidarın uygulandığı üniter bir gövdeden değil, birbirinden

farklı erk yapılarının bir arada olduğu bir bütünden meydana geldiğini söylemek mümkündür.

Gilles Deleuze, *Denetim Toplumları* metninde Foucault'nun "disiplin toplumu" olarak karakterize ettiği toplumsal yapıların yaygın kapatıp kuşatma mekânları aracılığıyla ayırt edilmekte olduğunu belirtir. Disiplin ediminin etkin bir biçimde yerini aldığı kurumsal mekânlar, birbirlerini andıran biçimsel niteliklerinin yanı sıra, yine bedenlerine içkin bir şekilde var olan bu disiplin söylemiyle benzeşmektedir. Başka bir deyişle, disiplinler, Foucault'nun "Napolyonik Kurumlar" olarak da tanımladığı hastane, hapishane, okul, kışla ve her biri bilimsel olma iddiası taşıyan psikiyatri, klinik tıp, psikoloji, sosyoloji nevinden alanları baştan sona kuşatmış vaziyettedir. Disiplin, itaatkâr bedenlerin üretimi için hayati bir unsur olarak disiplin toplumlarındaki yerini alır. Buradaki esas amaç düşünsel yetkinlikten uzak, itirazda bulunmayan, egemen sermaye yapılarının isteklerine biat edecek, sistemin işleyişi karşısında sorun çıkarmayacak bireylerin imalatıdır. Okul, hastane, kışla, atölye gibi kurumlarda aktif bir biçimde var olan yönetmelikler hep benzer anlayışlar doğrultusunda hazırlanıp uygulamaya koyulmaktadır.

Kurumsal yapılar, disiplinci yaklaşımlarının yanı sıra, bireylerde bir tür tedirginlik uyandırma halinin devamlılığını da tesis edebilmek adına görünürlük alanlarının içerisine inşa edilir. Bu tarz mekânların mimari karakteri, Jeremy Bentham'ın *Panoptikon* adını verdiği görünmeden görmeyi olanaklı kılan bir yapıya sahiptir. Bentham'ın bir hapishane planı olarak tanımladığı bu yapı, sadece hapishane değil, okul, kışla, hastane, akıl hastanesi, öksüzler yurdu kabilinden tüm kurumsal yapılar için de uygulanılan bir formüle dönüşür. Panoptikon adlı bu mimari biçim sayesinde insanlar mütemadiyen gözetim altında olduklarını düşündüklerinden dolayı kendilerini sürekli kontrol halinde tutarak hareketlerini gerçekleştirirler. Panoptikonun kurum içi yaygınlığı giderek kurumsal alanların sınırlarını aşıp disiplin toplumlarının oluşup yaygınlaşmasına zemin hazırlar.

Disiplin toplumlarındaki bireyler, bir kurumdaymışçasına gözetlendiklerini hissederek hareket etmek durumunda kalırlar. Özellikle David Lyon'un metinlerinde öne çıkardığı biçimiyle, bugünün toplumlarında teknolojik gözetim araçları sayesinde panoptikon, yani her daim gözetim altında tutulabilme durumu hali hazırda gerçekleşmiştir. İnsanlar, caddede, sokakta, apartman önlerinde, alışveriş

merkezlerinde, kütüphanelerde, hatta ev içlerinde, bilgisayarlarında sürekli olarak takip edilmektedir. Bu durum salt kurum içleriyle yetinmeyerek sosyal yaşamın tümüne birden hükmetmeye çalışan bir başka iktidar biçimine, yani denetim toplumuna göndermede bulunur. Şüphesiz denetim toplumunun işleyişindeki medyatik etkiler ve mobil teknolojilerden de söz etmek gerekir. Ali Akay *Konumlar* adlı kitabında, medyaya dikkat çekerek dışarıda hükmedenin gözünden, takibinden bağımsız bir şekilde hareket etme şansına sahip olamayan insanların, evlerinde de, kitle iletişim aygıtları tarafından yapılan yayınlar vasıtasıyla disipline edilmekte olduklarını ifade eder. Akay'a göre, bu bakımdan okullardaki öğretmenlerin rolü, ev içlerinde televizyon programcılarının eline geçmiş durumdadır. Bu noktada şunun altını özellikle çizmek gerekir ki, kitle iletişim aygıtları kanalıyla yayılımı gerçekleştirilen disiplin söylemi, doğrudan doğruya zihnin denetimine yönelir. Bu şekilde de iktidarın politik bedeni, kablolar içerisinden geçerek, hedeflenen kitlelere ulaşır. Televizyon cihazı, bir anlamda George Orwell'ın *1984* isimli eserinde dikkat çektiği gibi iktidar direktiflerinin en mahrem alanlara değin ulaşabilmesini sağlamaktadır.

Egemen ideolojinin sürekliliğini sağlamak adına faaliyet gösteren yapıları devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları olarak iki bölüme ayıran Louis Althusser de medyayı, okul ve sendika gibi yapılanmalarla birlikte ideolojik aygıtlar arasında konumlandırır. Bu aygıtlar, başat ideolojinin üretimini, insanların vicdanlarında kurdukları yollarla sağlamaktadır. Kaydedilen görüntüler, yapılan yayınlar, hatta kameranın konumlandığı açı bile, bir tür iktidar aracı olarak işlev görür. Kullanılan tüm bu teknikler yordamıyla devletin egemen ideolojisinin normalleştirilerek yaygınlaştırılması gerçekleştirilir.

Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* isimli doktora tezinde, bilginin varlığını arka plana iterek ön saflara yerleşen kanaatlerin, özellikle kitle iletişim araçları vasıtasıyla dolaşıma sokulan ve izler kitlenin bilincine ikame eden kalıplara dönüşmüş durumda olduklarını ifade eder. Baker'e göre bilginin geride kaldığı bu sosyal düzen, iktidarın biçimlendirdiği, uygun gördüğü kanı ve görüşleri benimseyen bir toplumsal yapıyı, "kanaat toplumu" fikrini inşa etmektedir. Baker'in doktora tezinde detaylı bir şekilde üzerinde durduğu gibi, söz konusu kalıpların yaygınlaşmasında televizyonun payı fazlasıyla büyüktür. Bu cihaz

kanalıyla yapılan yayınlarda, gerçekliğin rahatlıkla manipüle edilebildiği gibi, egemen ideolojiye ait görüşler de, izler kitlenin düşün dünyasını biçimlendirip belirlemektedir.

Ulus Baker, *Medyaya Nasıl Direnilir* isimli bir başka metninde ise iktidarın kendi söylemlerini, televizüel aygıt kanalıyla somut gerçekliklerin önüne geçirdiğini ifade ederek, yapay bir hakikat zemini oluşturduğunu belirtir. Bu bakımdan Baker'e göre medya, kamu tartışmaları, enformasyon yayılımı veya haber iletimine hasredilmiş bir alan değil, insanların nasıl düşünmeleri gerektiğini söyleyen bir yapılanmadır. Bu anlamda medya, yazılı ve görsel yayınlar aracılığıyla gündem oluşturarak ve aynı zamanda bu gündemlerin kalıcılığı üzerinde de etkilerde bulunarak insanların hangi olaylar hakkında, ne kadar düşünmeleri gerektiğini belirler. Dolayısıyla insanların konuştukları, tartıştıkları meseleler ve bunları ele alış biçimleri, doğrudan medyatik bakış açısının tesiri altındadır.

Tüm bunlar, insanların belirli kalıplar içerisine yerleştirilmesine ve farklılıkların ortadan kaldırılmasına hizmet etmektedir. Başka bir deyişle, iktidarların hedefinde tek tip, belli birtakım değerlerin ve alışkanlıkların dışına çıkmayan uysal bir bedenin inşası vardır. Ancak iktidar bu uysallıkla yetinmez ve postyapısalcı erk yaklaşımına göre aynı zamanda insanları üretim konusunda teşvik eder ve kişilerin kendilerini geliştirebilmeleri adına yeni yollar, yeni usüller geliştirir. Dolayısıyla bugünkü iktidar yapıları baskıcı yahut zorba değil, aksine, yaratıcı ve üretkendir. Bu anlamda bir tür olumluluğu da barındıran söz konusu iktidar formu, insanların yeteneklerinin gelişmesine destek çıkarak bir rekabet ortamının oluşumuna da zemin hazırlar.

Postyapısalcı erk yaklaşımının kökleri, Gramsci'nin "hegemonya" nosyonuna kadar götürülebilir. Zira esnek kapitalizmin postfordist uygulamalarının elinde, içsel bir denetim yoluyla gerçekleşen özsorumluluk ilkesi sonsuz sayıda avantaj sağlamaktadır. Bu yapı, erk sahibini, erkin görünür ve nahoş etkilerinin sorumluluğundan muaf kıldığı gibi, erke maruz kalan kişiyi boyun sunduğu güce karşı her türlü politik tavır alıştan da yoksunlaştırır. Postyapısalcı görüşe göre erk, tabi kılınan tarafın bizatihi otoriteyle işbirliği etmesi sayesinde varlığını sürdürür. İşverenin işçisi üzerinde uyguladığı otorite, işçinin gönüllü boyun sunması ve kendi

öz çıkarlarını bir tür yetki devriyle otorite figürüne aktarması yoluyla kendini yeniden üretir.

Bugün internet, sosyal ağlar, enformasyon sistemleri ve mobil aygıtlar gibi pek çok teknoloji ürünü insan hayatına eklemlenmiş durumdadır. Bu teknolojiler bireysel yaşamı kolaylaştırırken aynı zamanda yeni kontrol ve denetim mekanizmalarının da doğmasına yol açmıştır. Zira sanal mecrada yapılan her eylem, ip (internet protocol) adresleri aracılığıyla kontrol edilebilmekte ve bireyler her daim takip edilebilmektedir. Yani yeni bir özgürlük alanı vaadiyle ortaya çıkan tüm bu mecralar, aynı zamanda denetimi de beraberinde getirmektedir. Ancak *iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır* mottosundan hareketle her daim muteber bir çıkış yolunun bulunabileceği de unutulmamalıdır. Bu anlamda erkin kendisini gösterdiği herhangi bir yer, aynı zamanda elden alınmış özgürlüğün yeniden tesis edildiği bir yere dönüşebilir. Nitekim bugünkü iktidar biçimleri yeni teknolojilerden faydalanarak kendini nasıl geliştirmekteyse, bireyler de teknolojik gelişmelerden öyle faydalanmakta ve kendi direniş kanallarını oluşturmaktadırlar. Bununla birlikte günümüzde artık tektip bir yayıncılığa maruz kalınmamakta, alternatif medya olanaklarından yararlanılmakta, hatta twitter, facebook ve youtube gibi sosyal ağlar aracılığıyla gündelik yaşamda bastırılan birçok işbirliği ve dayanışma örüntüsüne ulaşılabilmektedir. Başka bir deyişle bugün twitter, facebook veya youtube gibi sosyal medya kanalları salt sohbet etmek, eğlenmek gibi niyetlerle değil, politik amaçlarla da kullanılmaktadır.

Arap Baharı, Gezi Parkı Eylemleri, Ukrayna'daki hükümet karşıtı protestolar gibi birçok toplumsal eylemde duygu, düşünce ve itirazlar sosyal mecralar aracılığıyla paylaşılmış ve çok çeşitli haber kanalları oluşturulmuştur. Bu bağlamda sosyal medya, çalışmanın ilk bölümünde de tartışmaya açılacağı gibi muhalifler için oldukça güçlü bir alternatif medya kaynağı olmuştur. Benzer şekilde televizyon, gazete, dergi veya bülten gibi araçlar da alternatif bir medya oluşturmak anlamında muhaliflerin önem vermeleri gereken unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Keza bu tez çalışmasında üzerinde durulacak olan sinema sanatı da bir tür nmuhalefet aracı olarak kullanılabilmektedir.

Sinemanın nasıl bir muhalefet aracı olduğunu serimlemeden evvel öncelikle bu sanatın doğasına kısaca göz atmakta fayda vardır. Bu tez çalışmasında anaakım ya

da konvansiyonel sinema olarak da nitelendirilen Hollywood usülü sinema pratikleri, genellikle üretilen söylemler aracılığıyla başat ideolojinin yaygınlaştırılmasına hizmet eden bir araç olarak ele alınmaktadır. Buna göre, hâkim kültürel ve ekonomik yapıların varlıklarını sürdürebilmeleri adına egemen sınıflar tarafından kullanılan konvasiyonel sinema filmlerinin, insanları politik oluşumların dışında tutmak gibi bir hedef doğrultusunda üretildiği söylenebilir. Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın *Politik Kamera* isimli kitaplarında da ortaya koydukları gibi, medyaya benzer şekilde, Amerikan sinema endüstrisi de ideolojik bir çerçeveleme içerisinde insanları belli birtakım davranış kalıplarını benimsemeye davet eder. Filmler, bir anlamda herhangi bir durumu yansıtmaktan ziyade söz konusu durumun daha evvel tasarlanmış bir biçimine ilişkin kimi tezler öne sürer. Bu yolla izleyiciye belirli bir bakış açısı telkin edilmiş olur. Ryan ve Kellner'a göre eril kahramanlık hikâyeleri, kadın melodramları, romantizm anlayışı, şiddete ve suça ilişkin görüngüler filmler aracılığıyla alternatifi bulunmayan bir dünyanın apaçık göstergeleriymişçesine sunulur. Hollywood sinema endüstrisinin özünü teşkil eden şey tamtamına budur işte: Tek tipçi bir hayat ve hikâye modeli vasıtasıyla benzer ideolojik yapının korunarak yüceltilmesi. Ne var ki, yine Politik Kamera kitabında belirtildiği üzere, topyekûn Hollywood sinemasını ve ona içkin bütün sinema tarzlarını tek bir yaklaşım temelinde değerlendirmek pek doğru olmaz. Bu, bir bakıma farklı dönemlerin atmosferlerini yansıtan, farklı toplumsal koşulları görünür kılan, kendine has bir işleyişle bu sektör içinde var olan kimi unsurları görmezden gelmek anlamına gelir. Bu doğrultuda yine aynı sektör içinde sol bir görüş muhafazasıyla kanalize olan, içerisinde bulunduğu yapıya eleştirel bakan Nicholas Ray, Robert Altman, Arthur Penn, Dennis Hopper ve Hal Ashby gibi çok sayıda yönetmenden de söz etmek mümkündür. Ancak bu isimlerin çektiği filmlerde, belirli formülatif yapılar, unsurlar ve biçimsellikler perdeye aktarılmış, toplumsal sorunlar, etraflı bir şekilde ele alınmamıştır. Başka bir deyişle, popüler kalıplar içerisine yerleştirilmiş bu bakış açıları, yeni tartışma alanlarının yaratılmasına zemin hazırlayıcı bir güç gösterememiştir. Bu tez çalışmasının ana dinamiğini oluşturan muhalif sinema yapılanması ise içerdiği eleştirel görüşlerle birlikte içinde bulunduğu film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliğe gitmeye çalışan, deneysel pek çok unsuru bir arada tutan bir sinema oluşumunu işaret etmektedir. Genel bir bakışın

esintisiyle toplumsal bağlamdan kopmadan oluşturulan bu muhalif imgeler, içinde yaşanılan, soluk alıp verilen dünyadaki huzursuzlukları, çarpıklıkları, yoksulluğu, açlığı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği, çoğunluk karşısında sesini duyurmakta güçlük çeken azınlıkların yaşadığı sıkıntıları ve öteki sorunlu toplumsal hakikat alanlarını peliküle aktarırlar. Muhalif sinemacılar, bunu yaparken de, evvela yaptıkları işi biçimlendirmeye çalışarak başlarlar. Bu anlamda muhalif sinema anlayışının kökenleri, Rus Devrim sinemasından, dramayı halkın afyonu olarak nitelendiren Dziga Vertov'a kadar götürülebilir. Sokaktaki insanları olduğu gibi, tarla başında, fabrikalarda, çalıştıkları öteki mekânlarda, gerçek hayatta ne yapmaktaysalar o şekilde çekmeyi amaçlayan Vertov gibi, daha sonraları İtalya'da ortaya çıkacak olan Yeni Gerçekçilik Akımı'ndan Luchino Visconti, Roberto Rosselini, Vittorio de Sica ya da Fransa'da kendisini gösterecek olan Yeni Dalga Akımı'ndan Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ve François Truffaut gibi sinemacılar, anlatılarını biçimsel yeniliklerle de çevreleyen üsluplarıyla öne çıkarlar. Diğer bir deyişle, muhalif sinemada içeriğin "farklı" olması kadar içerisinde bulunulan egemen sinema düzenine biçimsel düzeyde başkaldırmak, karşı çıkmak da önemlidir. Ki yine Fransız Yeni Dalga Sineması'ndan Godard'ın Gorin ile beraber kurduğu *Dziga Vertov* grubu da, gerek isim olarak gerekse ikilinin yaptıkları çalışmalar düşünüldüğünde hangi izleğin takip edildiğini açık bir şekilde ortaya koyar.

Muhalif sinema örneklerinde ekseriyetle ana akımın yanaşmadığı, yanaşsa bile romantize edip biricikleştirdiği, başka bir deyişle, masalsı bir biçimde formülatif anlayışın kalıpları içerisine yerleştirdiği temalar ele alınır. Bu tarz filmlerde yine çoğunlukla amatör oyuncular, doğaçlama mizansenler, farklı kurgu, kadraj ve çekim teknikleri kullanılır. Dağıtım ve bütçe gibi özellikleri bakımından da yine konvansiyonel biçimden uzaklaşırlar. Bu anlamda biçimsel bir karşı çıkış, ana-akıma kafa tutma, bir bakıma Deleuze terminolojisinden ödünç alınabilecek bir yersiz yurtsuzlaşma kavramına da göndermede bulunur. Dolayısıyla kök salmış yapıyı yersizyutsuzlaştırma girişiminin muhalif sinemanın özünde bulunduğu söylenebilir. Yine Foucault'nun karanlıkta kalanların söylemi olarak nitelediği "*karşı tarih*" kavramı da kimi muhalif sinema örneklerinin tam merkezine yerleşir. Bu kavram yalnızca hükümranın göz kamaştırıcılığını açık ederek onun gerçek yüzünü göstermekle iktifa etmez, onun devamlılığını yıkmaya yönelen bir tür saldırıyı da

içerir. Karşı tarih kavramının yanı sıra, Peter Wollen'ın *"karşı sinema"* nosyonu da muhalif sinemayı oluşturan ana damarlardan biridir. Wollen'ın bu kavramı, yine ana akım sinemaya karşı geliştirilen biçimsel ve içeriksel bir yapıyı imler. Bununla birlikte, muhalif sinemayı benimseyen sinemacıların tutumu, akıntıya karşı çekilen bir kürek misali, gücünü kendi varlığından alır ve genel geçer olanı yapıbozumuna uğratır.

Bu tez çalışmasında muhalif sinemayla ilişkilendirilen kimi kavram ve olgular ile muhalif siyasal bilinç oluşumlarına yataklık eden somut bazı filmlerin ana akımdan ayrılan sinematik özellikleri ele alındıktan sonra, meselenin 2000'li yıllardaki Türkiye görüntüsüne odaklanılacaktır. Dolayısıyla bu tezdeki amaç, farklı kimlikler ve farklı kültürlere ait unsurların tartışıldığı, toplumsal hareket tiplerinde pek çok yeniliğin ortaya çıktığı bir dönemde muhalif sinemanın sinema toplumbiliminde nasıl bir işleve sahip olduğunu ortaya koyabilmektir. Belirlenen bu amaç doğrultusunda, tezin ilk bölümünde evvela iktidar nosyonu üzerinde durularak medya-mülkiyet-üretim ilişkileri ve kurumsal yapılar gibi iktidar araçlarına yer verilecektir. Ardından da ulus devlet yapısı ve Türkiye'deki modern uluslaşma süreci ele alınarak küreselleşmenin kimlik ve kültür üzerindeki etkileri tartışmaya açılacaktır. Birinci bölümün son başlığında ise alternatif medya, toplumsal hareketler, karşı tarih kavramı, sosyal medya ve muhaliflik gibi olgular ele alınacaktır. İkinci bölümde öncelikle ana akım sinemanın genel ideolojik özelliklerinden ve hareket-imge rejiminin koşullayıcı etkilerinden bahsedilecek, ardından da pek çok muhalif yönetmenin eleştirel rehberliğinde politik sinema alanına girilecektir. Yine aynı bölümde muhalif sinema örneklerinin konvansiyonel yapımlardan nasıl farklılaştığı, hangi tematik evrenler dolayımıyla inşa edildikleri ve bu temaları ne tür "karşı-imaj" örnekleri bağlamında tartışmaya açtıkları serimlenmeye çalışılacaktır. Bölümün son altbaşlığından itibaren sinemanın Türkiye yolculuğundan söz edilecek, ardından da muhalif düşünce geleneğinin, Türkiye sinemasını hangi kanallar ve biçimler düzeyinde ziyaret ettiği üzerinde durulacaktır. Tezin üçüncü ve son bölümündeyse çekimleri 2000'li yıllarda gerçekleştirilen Seren Yüce imzalı *Çoğunluk,* Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre,* Ali Aydın'ın kamera arkasına geçtiği *Küf,* Mehmet Binay ve Caner Alper imzası taşıyan *Zenne* ve son

olarak da Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönettikleri *Babamın Sesi* filmleri çözümlenecektir.

2000'li yıllar Türkiye sinemasında muhalif olarak tanımlanabilecek filmlerde hangi meselelerin ne tür eleştirel söylemler ve karşı-imajlardan hareketle ele alındığını ortaya koymak, çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, analiz edilen filmler bağlamında yalnızca 2000'li yıllar Türkiye sinemasıyla sınırlıdır. Çalışmanın araştırma evrenini ise 2000'li yıllar ve sonrası Türkiye sinemasında çekilen tüm muhalif filmler oluşturmaktadır. Bu evren, kuşkusuz kapsama alanının genişliği bakımından çok belirsizdir, dolayısıyla, ikinci bölümde yer alan *Türkiye Muhalif Sineması: Temalar ve Yönelimler* altbaşlığında birbirinden farklı konulara, söylemlere, siyasal/kültürel yönelimlere ve karşı-imajlara sahip filmleri içeren genel bir toplama gidilmiştir. Oluşturulan bu araştırma evreni içerisinden tabakalı örnekleme yoluyla tezin amacına uygun biçimde farklı meseleleri tartışmaya açan beş film seçilmiştir. Bu filmler yukarıda anıldığı üzere, ayrımcılık, ötekileştirme ve sınıfsal tahakküm gibi meseleleri ele alan *Çoğunluk*, kentsel yoksulluğun yanı sıra, kadın olarak metropolde var olabilme mücadelesini de yansıtan *Zerre*, zorla kaybettirmeyi ve bireysel direnişi odağına alan *Küf,* eşcinselliğe yönelik farklı bakış açılarını karşı karşıya getirerek bir tür doğu-batı tartışması yaratmaya çalışan *Zenne* ve Maraş Katliamı'nı yaşamış Kürt bir ailenin başına gelen olayları konu edinen *Babamın Sesi* olarak belirlenmiştir. Ayrıca tezin ilk iki bölümünde literatür taramasına başvurularak kuramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümündeyse oluşturulan bu kuramsal çerçeve doğrultusunda ele alınan filmler, Foucaultcu söylem analizi ve göstergebilim yöntemlerine başvurularak çözümlenmiştir. Sözen'in Foucaultcu söylem analizini açımlarken ifade ettiği üzere; söylem, temel olarak içinde güç ve anlam ilişkileri barındıran bir dil pratiğidir. Daha genel bir ifadeyle ideoloji, "bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün değiş tokuşuyla eyleme dönüşen dil pratikleriyle alakalı süreçlerdir" (1999: 20). Yukarıdan aşağı doğru hareket eden söylemler hayatın tümüne birden nüfuz etmiş durumdadır. Diğer bir deyişle, söylemlerden soyutlanmış ne bir kültürel etkinlik bulunabilir ne de rutin bir hayat pratiği... Üstelik doğal bir durum edasıyla sunulan ve deneyimlenen "gerçeklikler" de

egemen söyleme içkin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Zira bir söylemi oluşturan sözcüklerin anlam taşıma işlevleri aynı zamanda onların güç taşına işlevleridir.

Foucault'ya göre birey yalnızca söylemler tarafından yaşamı kısıtlanan kişi değil, aynı zamanda genel geçer söylemlerin inşa sürecine katılan bir eyleyicidir. Onun rızası ve gayreti olmadan mevcut söylemsel yapıların işleyişi de etkin bir şekilde gerçekleşemez. Foucaultcu söylem analizi, bu doğrultuda bireylerin egemen söylemin inşasındaki rolünü açığa çıkaran ve insanlar arasındaki güç ilişkilerini görünür kılan bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerdeki muhtelif diyalog, tartışma ve eylemlerin arka planına yönelen bu yöntem, insanların söylemler üzerinden egemen yapılara ne şekilde bağlandığını ya da iktidar aygıtlarıyla nasıl bir çatışma içerisine girdiklerini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte filmlerden seçilen kimi imgeler göstergebilim yöntemiyle çözümlenmektedir. Bu yöntem, yönetmenin filmi sarmalayan temel söylemini oluştururken hangi imgelerden ne gibi anlamlar ürettiğini gözler önüne sermektedir. Diğer bir ifadeyle imgelerin içerdiği anlamlar ve bu anlamların filmin bütünü içerisinde neye tekabül ettiği göstergebilim yöntemi kullanılarak serimlenmektedir. Ayrıca görüntüler üzerinden yapılan bu tahliller, mikro-siyaset, biyopolitika, birey-iktidar ilişkisi, çarışma, tahakküm ve direniş gibi olguların ne şekilde imgeleştiğini/sinemalaştığını da ortaya koymaktadır.

Araştırmada yanıt aranan sorular ise şu şekildedir:

1- Muhalif sinemanın temel belirleyenleri nelerdir? Muhalif sinemanın konvansiyonel sinemadan ayrılan genel geçer özellikleri nasıl kategorize veya formüle edilebilir?
2- Muhalif sinemanın misyonu nedir ve muhalif sinema diğer muhalefet araçlarına ne şekilde katkı sağlamaktadır?
3- Muhalif sinema eğilimi-karşı tarih oluşumu arasındaki dolaysız korelasyon nasıl yorumlanmalıdır?
4- Muhalif sinemacılar hangi temaları veya çoğulcu değer iletilerini merkeze alan filmler çekmektedirler?
5- Dünya sinemasında muhalif olarak nitelendirilebilecek hangi sinema akım ve hareketleri ortaya çıkmıştır?

6- Türkiye sinemasında muhalif filmlerin ilksel örnekleri hangileridir ve bu filmlerde ne gibi meseleler ele alınmıştır?
7- 2000'li yıllar Türkiye sinemasını diğer dönemlerden ayıran belli başlı özellikler nelerdir?
8- 2000'li yıllar Türkiye sinemasında muhalif olarak nitelendirilebilecek yönetmenler genelde hangi konularda filmler yapmışlardır?
9- 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasına dâhil edilebilecek filmlerdeki tematik/biçimsel özgünlükler, baskın arketipler ve göze çarpan terkipler nelerdir?

Son olarak; yanıtı aranan bu sorulara bağlı olarak, çalışmanın genel varsayımları şu şekilde formüle edilmiştir:

1- Muhalif sinema eğilimi, sinemanın upuzun tarihsel gelişim serüveni boyunca resmi ana akım film yapma pratiğiyle biçimlenmiş baskın siyasal kanaat ikliminin dışında ve ondan farklı olarak, sınırları bir dizi eleştirel karşı-tarih söylemiyle tayin edilmiş muhalif bir karşı-bilinç oluşumuna aracılık etmiştir.
2- Muhalif sinemanın Türkiye'deki resmi söylemin dışında bir karşı-tarih bilinci oluşturmaya başlamasına, özellikle 2000'li yıllar sonrasında üretilen birtakım eleştirel dozu yüksek filmler katkı sağlamıştır.
3- Muhalif sinema eğilimi küresel kapitalist sistemin toplumsal dünyada ekmeye çalıştığı mütehakkim değer ve söylem biçimlerinin gözden düşürülmesinde ve ona karşı verilecek etkili mücadelede bariz biçimde kültürel direniş odaklarından biri haline gelmiştir.
4- Muhalif sinema anlayışı, Gramsci'nin "hegemonya" kavramı açısından düşünüldüğünde, Foucault'nun "karşı-tarih tezi"nin başarılmasında büyük ölçüde tarihsel süreci hızlandırıcı ve dikkate değer bir işleve sahiptir.
5- 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasında en fazla üzerinde durulan mesele kimlik sorunudur.
6- Nihai olarak; bu anlamda belirgin bir siyasal bilinç dönüşümü, alternatif ve çoğulcu değer iletilerine yaslanan bu türden muhalif bir sinema eğilimi olmadan düşünülemez.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDARIN POSTYAPISALCI SURETİ, KÜRESELLEŞME VE DİRENİŞ ODAKLARI

Bu tez çalışmasının İktidarın Postyapısalcı Sureti, Küreselleşme ve Direniş Odakları adını taşıyan ilk bölümünde öncelikle iktidar nosyonunun birbirinden farklı görüşler ışığında bir çözümlemesi yapılacaktır. Daha sonra iktidarın okul, hapishane, kışla ve medya gibi birimler aracılığıyla uysal bedenlerin inşasını ne şekilde gerçekleştirdiğinin üzerinde durulacaktır. İktidar ve ona tabi aygıtların serimlenmesinin ardından ulus kavramının nasıl ortaya çıktığı ve ulus devlet yapılarının varlıklarını korumak adına hangi yolları izledikleri tartışmaya açılacaktır. Nüfusunu tek bir kimlik altında toplamaya çalışan ulus devletlerin gerilemesine neden olan küreselleşme, postmodern kimlik ve çokkültürlülük gibi postmodern dönemde ortaya çıkan çoğulcu yaklaşımlar da yine bu bölümde irdelenecektir. Nihai olarak alternatif medya ve toplumsal hareketler gibi olgulara yer verilecek ve muhalefet kavramını ele alan bir tartışmayla beraber bölüm sona erdirilecektir.

1.1. İktidar Kavramı

İktidar kavramı, temel olarak etki alanı içerisinde bulunan insan ya da insanlar üzerinde egemenlik kurma fikrine dayanmaktadır. Bunun yanında iktidar teriminin etimolojik kökenlerine bakıldığındaysa, kelimenin “mülk, erk, saltanat, kontrol edebilme gücü” gibi anlamlara karşılık geldiği görülmektedir (Hançerlioğlu, 1986: 92). Raphael, iktidar kavramını en genel tabirle bir tür yetenek olarak tanımlamaktadır. Bu terime, “ehil olmak”, “beceri sahibi olmak” gibi anlamlara karşılık gelen Fransızca “pouvoir” ve Latince “protestas” ifadelerinden yola çıkılarak ulaşmak mümkündür. Yine aynı kelime, "irade" veya “siyasi güç” olarak da kullanılmaktadır (1990: 165). van Dijk ise toplumsal iktidarın, gruplar, sınıflar ya da öteki toplumsal biraradalıklar arasındaki ilişkilerden türediğini belirtir (1994: 272). Dolayısıyla iktidar kavramı temel olarak birey ile yaşam arasında hâsıl olan bütün ilişki biçimlerine doğrudan tesirde bulunan, onları düzenleyen bir oluş şekli olarak

karakterize edilebilir. Bu temel argüman doğrultusunda da iktidarın yaşamın kendisi üzerinde sürekli olarak etkisini hissettirdiği söylenebilir.

İktidar kavramı, Bertrand Russell'a göre çok yönlü bir karaktere sahiptir. Erk mefhumunun, servet, silahlı kuvvetler ve sivil makamlar gibi görüngüler dolayımıyla ortaya çıkabildiğini belirten Russell, buna karşın iktidarın hiçbir formunun bir diğerinden daha üstün olmadığını ve yine hiçbir iktidar yapısının öteki biçimlerden türemediğini ifade eder (1990: 12-3). Dolayısıyla iktidarlar bağımsız noktalarda ortaya çıkan ayrı ayrı oluşlar olarak düşünülmelidir. Bununla birlikte iktidar mefhumunun tanımlanması meselesini temel alan pek çok tartışma da yürütülmektedir. Bu tartışmalardan bir kısmı, iktidarı ele geçirilip ihtiyaç duyulduğunda kullanılan bir edinim olarak görenler ile iktidarın girilen ilişkilerden türediğini söyleyenler arasında gerçekleşmektedir. Bunun dışında yine iktidar ilişkilerini, zorun ürünü olarak görenler kadar, rızayla ilişkilendirenler de bulunmaktadır. İktidar mefhumu, bazıları için baskı ve sınırlayıcılığı temsil etmekle birlikte belli bir zümrenin diğerleri üzerindeki tahakkümü anlamına da gelmektedir. Nihai olarak iktidar kavramını, aktörlerin ortak bir hedefi gerçekleştirmek adına bir araya gelmeleri üzerinden değerlendirmek de olasıdır (Şengül, 2014: 41-2). Maurice Duverger ise, erk mefhumunun tanımlanması meselesinde birbirleriyle sürekli olarak çatışma halinde olan iki ana görüşün ortaya çıktığını ifade eder. Bunlardan ilki, iktidar nosyonunun belli bir düzeni, birliği ve uzlaşmayı tesis edebilmek adına ortaya çıktığı fikridir. Bunun tam karşı kutbunda yer alan öteki görüşe göre ise, iktidar olgusu, yalnızca azınlığın elinde bulundurduğu kaynakları koruma çabasından ileri gelmektedir. İktidarı elinde tutan bu azınlık, kurduğu baskı ve hukuk aygıtları yardımıyla kendi yararına sömürdüğü çoğunluğu tahakküm altında tutar. Çoğunluk ise eline geçen her fırsatta bu tahakkümden kurtulmaya çalışır (1995: 211). Azınlık burada gücü ve imkânları elinde bulunduran tebayı temsil ederken, çoğunluk ise iktidar edimlerine tabi olan zümreyi işaret etmektedir. Yani azınlık nicel bakımdan *az olan* iken güç bakımından *çok olan*'dır. Bu anlamda çoğunluk ve azınlık kavramlarını salt rakamlar üzerinden düşünmemek gerekir. Zira Deleuze'ün (2006: 69) belirttiği gibi çoğunluk yalnızca sayısal anlamda bir üstünlük fikrinden oluşmaz. Sözgelimi Avrupalı heteroseksüel beyaz bir erkek, bizzat o an bulunulan mekânda nicel bakımdan azınlıkta olsa dahi, yine de çoğunluğu teşkil eden bir statik, temel bir

sabit olarak kabul edilir. İktidar, ideolojisini onun konumu üzerinden yayarak faaliyetini sürdürürken; aynı mekanda bulunan kadınlar veya siyahi vatandaşlar ise çemberin dışarısında tutulur.

İktidar mekanizmasını, sosyal bir tehdit, bir tür tehlike unsuru olarak karakterize eden Bertrand Jouvenel, sözkonusu kavramın aklın ortaya çıkardığı bir şeyden ziyade, etki alanındaki insan yığınları tarafından ortaya konulmuş, belli amaçlar doğrultusunda harekete geçen bir bileşimden meydana geldiğini ifade eder (1997: 319). İktidar yapısı, kendisine uygun amaçları gerçekleştirmek adına var olan dinamizmini aktive ederek işlerliğini sürdürür. Bu durumun devlet nezdindeki karşılığı da yine benzer bir yapıyı harekete geçirmektedir. Zira Raphael'in ortaya koyduğu gibi "bir devlet mevcut yasa ve politikalarını, egemenliği altındaki insanlara daha etkili bir şekilde kabul ettirebilmek adına güç kullanımını devreye sokmaktadır" (1990: 164).

Güç ve gücün nasıl kullanıldığı meselesi iktidar yapılarını çözümlemede anahtar bir role sahiptir. Bu anlamda Elias Canetti, güç ile iktidar arasında hayati bir bağlantı bulunduğunu dile getirir. Güç kavramı, Canetti'ye göre kendisine zaman tanındığında iktidara dönüşmektedir ancak herhangi bir kriz anı veya geri dönüşü mümkün olmayan bir karar anı ortaya çıktığındaysa, bu defa "çıplak güç" yapısına geri dönmektedir. Canetti, iktidarın güçten daha genel bir karaktere sahip olduğunu ve yine güç olgusundan daha geniş bir uzam dâhilinde işlediğini ifade eder (Canetti, 2012: 283).

Güç kavramı, kişiler, kurumlar, hatta fikirler arası bir olgu olarak ortaya çıkar ve daha güçlü olanın öne çıktığı asimetrik bir durum meydana getirir. İktidar mekanizması ise çok daha farklı bağlantıların, yöntem ve tarzların, düşünce biçimlerinin aktif bir şekilde pratik edildiği bir alan yaratır. Bu anlamda iktidar olgusu, kendi varlığını tehdit eden bir durumla karşılaştığında, ona içkin bir şekilde var olan güç yapısını bekletmeksizin harekete geçirir ve doğrudan tüm tehdit edici unsurların üzerine yönlendirir. Ancak unutulmamalıdır ki iktidar yalnızca güç kullanarak değil zihin üzerinde egemenlik kurarak da etkinliğini sürdürebilmektedir.

1.1.1. İktidar ve Hegemonya: Fikirsel Tahakkümün Yer Edişi Üzerine

Hegemonya kavramı, Lenin tarafından yönetici zümre konumundaki proleterya sınıfı üzerine geliştirilen teze ve bu yönetim pratiğine karşılık gelmektedir. Gramsci, hegemonya kavramını, belirli bir grubun, diğer gruplar üzerinde tahakküm kurmaya çalışması şeklinde tarif etmektedir. (Moget, 1986: 73). Gramsci'ye göre insan topluluklarının bulunduğu her yerde siyasal iktidar; siyasal iktidarın bulunduğu her yerde de hegemonya kavramı bulunmaktadır. Gramsci, hegemonya kurgusunun temeline rıza faktörünü yerleştirir. Bu anlamda söz konusu kavrama içkin bir şekilde ortaya çıkan tahakküm biçimi, salt zor kullanma yahut şiddet uygulayımı gibi fiziksel öğeler üzerinden değil de sınıfların rızası aracığıyla gerçekleşmektedir. Tabi durumdaki insanların rızası, iktidarın sahip olduğu araçlar vasıtasıyla sağlanır ve bu araçlar sayesinde egemen ideoloji doğal bir söylem kılıfı içerisine sokularak yaygınlaştırılır. Barrett, hegemonya kavramının en yetkin bir şekilde rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılabileceğini dile getirir. Ona göre bağımlı bilinç biçimleri, hegemonyanın hüküm sürdüğü bir süreçte, şiddet ya da zor kullanımlara başvurulmadan inşa edilebilmektedir (1996: 65). Bu bağlamda Gramsci'nin İtalya'daki sınıf ilişkilerini analiz etmek için kullandığı hegemonya kavramı, kültürel süreçlerin ve özel yaşamın organize edilmesinde kaba güç mücadelelerin ötesine uzanan toplumal güçler arasında kazanılmış bir sosyal egemenliği imler (Connel, 1987: 184).

Gordon Marshall, hegemonyayı basit bir ifadeyle, rızanın imalatı şeklinde karakterize eder. Ona göre kültürel hegemonya kavramı ise, düşünme ve görme biçimlerinin üretimi ile alternatif bakış açıları ve retoriklerin dışlanmasını içermektedir. Marshall ayrıca hegemonya kavramının, Karl Marx'ın tarihsel materyalizmi çerçevesinde, yönetici sınıfın çıkarlarının idealleştirilerek evrensel yararlar şeklinde sunulması anlamına geldiğini ifade eder. Daha evvel ortaya konmuş düşüncelerin dönemler boyunca yığılarak birikmesi, her yönetici sınıfa ait hegemonya sınırlarının da genişlemesine neden olmaktadır. Bu durumla birlikte gözetilen menfaatler, şu an egemen olanlarla daha sonra egemen olacak yönetici sınıflar arasındaki çatışmayı da daha keskin bir seviyeye taşımaktadır. Zira mevcut dönem için geçerli olan faydalar ve bunlar üzerinden beden bulan düşünceler,

zamanla gelen diğer yönetici sınıflar için uzaklaşılması gereken, kabul edilemez fikirler şeklinde karşılık bulmaktadır. Ortaya çıkan bu anlaşmazlığın gerçekten evrensel çıkarı temsil eden bir sınıfın yani proletaryanın doğuşuna kadar sürdüğünü belirten Marshall, Marx'ın fikirlerinden hareketle her yönetici sınıfın kendinden önceki yönetici sınıfa göre daha geniş bir çıkarlar menzilini temsil ettiğini ifade eder. Bu anlamda yönetici sınıf, yalnızca ortak çıkar yanılsamasına değil, aynı zamanda bir öncekinden daha geniş bir çıkarlar yelpazesine hizmet ettiği için iktidara gelir (Marshall, 2005: 299-300).

Antonio Gramsci, ideolojik hegemonya isimli kuramında, erk yapısını kontrolünde bulunduran kesimlerin, kendi düşüncelerini, kültürel anlayışlarını ve etik değerlerini yaymak, zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını devam ettirmek maksadıyla bilhassa kitle iletişim araçlarına başvurduklarını dile getirir. Buna göre "hükmetmekte olan sınıf, başat ideolojinin baskı altında tuttuğu kitlelerin rızasını tesis ederken aynı zamanda bu ideolojinin kültürel kuramlarda ve ürünlerde yeniden üretilmesini sağlamaktadır" (Arsan ve Çoban, 2014: 11). Savaş Çoban (2014: 27), bu anlamda yönlendirilmiş ve istenildiği ölçüde şekillendirilmiş bilinç hallerinin aile, okul ve medya üçgeni tarafından tekrar ve tekrar üretildiğini dile getirir.

1.1.2. İdeoloji, İdeolojik Aygıtlar ve İtirazlar

Louis Althusser, *Kapitali Okumak* isimli eserinde ideoloji nosyonunu insanların öteki insanlarla ve dünyayla kurdukları ilişki biçimi şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre toplumsal bekanın sürdürülebilmesi, ideolojinin varlığına bağlıdır. Normlara uygun bir yaşam şekli ve bireylerin hayatlarını kuşatan bütün üretim tarzları, bizzat ideolojiler tarafından belirlenmektedir (1995: 280). Benzer şekilde ideolojiyi mevcut ilişki düzeylerinin tümünü birden kapsayan bütüncül bir yapı olarak adlandıran Stuart Hall, ideolojilerin toplumun en yüksek iktidar odaklarının yararına çalıştığını belirtir (2014: 98). van Dijk ise ideoloji kavramını bir grubun, sınıfın yahut öteki toplumsal yapıların üyeleri tarafından benimsenen bir toplumsal biliş şekli olarak karakterize eder. Dijk'ın yaklaşımına göre ideoloji mefhumu, bilgi, kanaat, önyargı ve diğer toplumsal biliş biçimlerinin meydana gelmesini ve uygulanmasını denetleyen bilişsel bir çerçevedir (1994: 279). Althusser, insanların içerisinde tüm devinimlerini gerçekleştirdikleri yaşam biçimlerinin, gerçek

olmayan ancak bir şekilde gerçekliği anıştıran "yanılsamalar" tarafından şekillendirildiğini öne sürer. Althusser'e göre somut gerçekliklere yalnızca bu yanılsamaların sundukları imgesel dünyaların çözümlenmesiyle birlikte ulaşılabilir (2006: 89-90).

Althusser, devlet yapısının egemenliğine devam edebilmesi adına belli birtakım araçlara gereksinim duyduğunu ifade eder. Bu araçlar, devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtlarıdır. Devletin baskı aygıtları, hükümet, idare, ordu, polis, mahkeme ve hapishane gibi zor kullanıma dayalı yapılarken; ideolojik aygıtlar ise kilise, okul, sendika, aile, hukuk, sanat, edebiyat, medya, vb. kurumsal yapılardan meydana gelmektedir. Devletin baskı aygıtları, isminden de anlaşılacağı gibi insanlar üzerinde baskı kurarak işlev görürken, ideolojik aygıtlar ise insanların vicdanlarını ele geçirmeye çalışan bir dizi zihin operasyonunu içermektedir (2006:168-9). Althusser, herhangi bir üretim merkezinde ustabaşı, mühendis, müdür yahut öteki erk figürlerinin, kimi zaman halkla ilişkiler ve toplum psikolojisi tekniklerini de kullanarak insanlar üzerinde egemenlik kurduklarını dile getirir. Amaç ücretli emekçilerin sömürülmesine kaldığı noktadan devam edilmesi ve yeniden üretimin sağlanmasıdır (2006: 119-120). Baskı aygıtları, çeşitli denetim, gözetim ve kuralcı yaklaşımlarla insanların normların içerisine tam anlamıyla dâhil olup olmadıklarını kontrol ederken ideolojik aygıtlar ise okullarda, kiliselerde ve günümüzdeki baskın haliyle medya kanallarında kendisine uygun bir işleyiş alanı bulmaktadır. Althusser'in konumlandırdığı şekilde ideolojik aygıtlar içerisinde yer edinen akademisyen, yazar ve gazeteci gibi "sembolik seçkinler", konumlarından dolayı medya ve okulların söylem tarzlarını ve içeriklerini belirleyerek ideolojik yeniden üretim aşamasında kısmi bir denetime sahip olurlar (van Dijk, 1994: 281).

Pierre Bourdieu ve Loic Wacquant ise Althusser'in okul, medya ve sendika gibi kurumların karakteristik yapısına ilişkin olarak öne sürdüğü bu aygıt terimini çok doğru bulmadıklarını ifade ederler. Zira aygıt kelimesi var olan ve var olabilmesi mümkün olan bir mücadele zemininin bütünüyle önünü tıkamakta, deyim yerindeyse, olayı kestirip atmaktadır. Bourdieu ve Wacquant, Althusser'e getirdikleri eleştiri ile aygıt kavramıyla sınırlandırılmış bir uzamın hemen yanı başında mücadelelerin ve dolayısıyla bir tarihin bulunduğunu dile getirirler. Bourdieu ve Wacquant, birlikte ele aldıkları *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* isimli kitapta karamsar

işlevselciliğin *Truva Atı* olarak konumlandırdıkları aygıt kavramına çok soğuk baktıklarını ifade ettikten sonra mevzubahis nosyonu birtakım amaçlara ulaşmaya programlanmış bir "cehennem makinesi" olarak adlandırırlar. Bu anlamda Bourdieu ile Wacquant, Althusser'in aygıt kavramının yerine yeni bir terim ikame ederler: Buna göre eğitim sistemi, devlet, kilise, siyasal parti veya sendika kabilinden yapılanmalar, aygıt değil birer "alan" olarak tanımlandırılmalıdır. Bourdieu ve Wacquant'ın ileri sürdükleri bu terim dâhilinde, alanın içerisine konumlandırılmış olan eyleyiciler ve kurumlar, oyun aracılığıyla kazanılması mümkün olan birtakım özgül yararlara sahip olabilmek adına, farklı derecelerdeki kuvvetleri ve elbette farklı kazanma şanslarıyla birlikte bu oyun alanını oluşturan kurallara uyarak mücadele etmektedirler. Bourdieu ve Wacquant'a göre belli bir alanda egemen olanlar, onu kendilerine uygun şekilde işletme imkânına sahiptir ancak her durumda ezilenlerin direnişini, muhalefetini ya da hak iddialarını, siyasal olan ya da olmayan karşı çıkışlarını hesaba katmak zorundadırlar (2007: 87).

Bourdieu ve Wacquant, bahsi geçen metinlerinde, ezen, ezilenin tepkisini ve direnişini yok etmeyi başardığında, bütün hareketler sadece yukarıdan aşağıya doğru geliştiğinde, alanı oluşturan mücadele ve diyalektiğin yok olmaya başladığını ifade ederler. Buna göre tarih, yalnızca insanlar başkaldırdıkları, direndikleri ve tepki gösterdikleri zaman vardır. Hapishaneler, toplama kampları, tımarhaneler veya diktatörlükle yönetilen devletler bir anlamda tarihe son verme denemeleridir. Şu halde aygıt olarak kodlanan yapılar, alanların bir sınır durumunu, hastalıklı bir hal olarak kabul edilebilecek bir şeyleri temsil etmektedirler. Ama bu durum, en baskıcı, "totaliter" denen rejimlerde bile varılamayan bir sınırdır (2007: 88). Şu halde Bourdieu ve Wacquant'ın neye karşı çıktıkları sarih bir biçimde anlaşılmaktadır. Zira Althusser'in söz konusu yapıları aygıt olarak nitelendirmesi bir anlamda egemenin hüküm sürdüğü alandaki insanların karşı çıkışlarını, savunma ve direnişlerini, hatta reddiyelerini göz ardı etmektedir. Oysa bu iki ismin aygıt kavramının yerine önerdikleri alan nosyonu ise şanslar, ihtimaller ve imkânları da gözeterek yapıyı sonlanmamış ve umutların hala sürdüğü bir zemin olarak yeniden inşa etmektedir. Aygıt kavramı, sözgelimi okulun tümden kaybedildiği şeklinde bir düşünceyi imlerken alan ise egemen ne kadar uğraşırsa uğraşsın mücadelenin hala sürmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Van Dijk ise (1994: 274), iktidar alanı ve kapsamı ne

kadar geniş olursa olsun ya da iktidar siyaset, ekonomi, derslik gibi kanalların hangisinde etkinliğini sürdürüyor olursa olsun bir direniş boyutundan her daim söz etmenin elzem olduğunu dile getirir. Zira tahakküm altındaki insanların bütünüyle güçten arındırılmış olmaları düşük bir ihtimaldir. Özgül ekonomik, siyasi yahut kültürel egemenlik altındaki kişiler, muhtelif direniş biçimleri göstererek bir tür karşı iktidarın oluşumuna girişebilirler.

1.2. Ulus Kavramı ve Ulus Devletlerin Ortaya Çıkışı

Temelini aydınlanma felsefesinden alan modernlik, toplumsal yaşamı baştan aşağı dönüşüme uğratan bir süreci içerir. Bu süreç, genel olarak sanayileşmenin hız kazanmasını, kapitalist ekonomiye geçişi, kentleşmeyi, sekülerleşmeyi, demokratikleşmeyi, eğitim ve medyanın yaygınlaşmasını ortaya çıkarır. Modernitenin siyasal alandaki etkileri ise Huntington'a göre üç başlık altında toplanabilir. Bunlar; otoritenin rasyonelleşmesi, siyasi yapıların ayrımlaşması ve yönetime kitlesel katılımın artmasıdır (1973: 34). İfadesini ulus devletlerde bulan bu değişimler, böylelikle modernitenin siyasal örgütlenme biçiminin temel aktörü haline gelir. Devlet ve ulus sözcüklerinin ise 18. yüzyıl sonlarındaki devrimlerden sonra ulus-devlet olarak birbiriyle kaynaştığı görülür (Habermas, 2012: 17-8).

Ulus devletin ortaya çıkması daha önceden müttefik olan kral ile burjuvazinin karşı karşıya gelerek burjuvazinin iktidarı kralın elinden almasıyla mümkün olur (Türe, 2008: 12). Burjuvazi, sahip olduğu malları güvence altına alma, üretim ve pazarlama sürecini istikrarlı bir şekilde sürdürme konusunda yeni bir siyasal oluşuma ihtiyaç duyar. Öyle ki eski sistemin unsurları olan derebeylik, imparatorluklar ve kilise burjuvazinin güçlenmesine engel teşkil etmektedir. Burjuvazinin ihtiyaç duyduğu bu siyasal oluşumu ise ulus-devlet sağlayacaktır (Bakan ve Tuncel, 2012: 52-3). Ulus devletle beraber egemenlik monarktan ulusun kendisine geçer. Daha önce özdeş olan kral ile devlette egemenlik kralın şahsında somutlaşırken yeni düzende egemenlik, kralın yerini alan ve yine devletle özdeşleşen soyut bir varlık olan ulusa devredilir. Yani egemenlik anlayışı öz itibariyle değil biçimsel olarak bir değişim geçirir. Böylelikle monarşik dönemde krala olan bağlılık yeni dönemle beraber yasalara yönelir. (Türe, 2008: 12). Hardt ve Negri de, yeni üretici güçlerin ortaya çıkmasıyla beraber mutlakiyetçi ve patrimonyal modelin aslında yıkılmadığını

sadece dönüşüme uğradığını ifade ederler. Artık kralın ilahi bedeni yoktur ancak ulusun tinsel kimliği vardır. Bir başka deyişle "modern ulus kavramı monarşik devletin patrimonyal bedenini miras almış ve onu başka bir biçimde yeniden icat etmiştir". Yani yeni iktidar bütünlüğünün, hem mutlakiyetçi yönetim mekanizmalarından hem de yeni kapitalist üretim süreçlerinden doğduğu söylenebilir (2012: 111-2).

İlkin 16. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan ulus fikri, Amerikan ve Fransız devrimleriyle evrensel bir siyasal örgütlenme haline gelir (Schnapper, 1995: 17). Schnapper'a göre uluslar çağında insanları bir arada tutan din ve hanedanlık gibi bağların yerini yeni bir tür bağlılık olan siyasallık alır. Bu anlamda ulus fikriyle beraber temel toplumsal değer, artık küçük bir zümreye tanınan ayrıcalıklar üzerinden değil yasalarla belirlenen eşitlikler üzerinden inşa edilir (1995: 18). Bir başka ifadeyle nüfus, artık tebaa değil yasal yükümlülük ve haklarla donatılmış yurttaşlar olarak algılanmaya başlar.

Anderson, ulusal bilincin nüvelerini kapitalist yayıncılıkta arar. Buna göre kapitalist yayıncılık, dile yeni bir sabitlik kazandırarak ortak bir iletişim alanı yaratması ve yeni bir iktidar dili oluşturması bakımından öznel millet anlayışının inşa edilmesine katkıda bulunur (1995: 59-60). Ulusun belirli bir siyasi topluluğu gerektirdiğini ifade eden A. D. Smith'e göre, bu siyasi topluluğun üyeleri özdeşlik kurabilecekleri, kendilerini ait hissedebilecekleri bir toplumsal mekânda ve sınırlanmış bir toprak parçasında yaşarlar. Smith'in söz ettiği bu toprak parçası sıradan bir yer değildir; soyun köklerini taşıyan, tarihi belleğin şekillenmesini sağlayan, ataların, kahramanların yani nesiller boyu yaşayanların varlıklarına işaret eden tarihi bir topraktır. Vatan kavramıyla özdeşleşen bu toprak parçası, nehirleriyle, denizleri ve dağlarıyla biricikleşerek kutsallaştırılır ve "yabancı"lardan korunmaya çalışılır (1994: 25). Ortak köken, dil ve tarih anlayışı çerçevesinde kristalleşen ulusun kendini olumlu yönde ilerletmesinde ise, yabancılardan korunma anlayışının yanında diğer ulusları değersizleştirme ve etnik/dini azınlıkları dışsallaştırma pratikleri önemli bir rol oynar (Habermas, 2012: 19).

Anderson, ulusun hem egemenliğe hem de sınırlılığa sahip hayal edilmiş bir siyasal topluluk olduğunu öne sürer. Ona göre ulusun hayal edilmişliği, üyelerin çoğunun birbirini tanımamasına, yüzyüze bir ilişki içerisinde olmamasına karşın

toplamlarının neye işaret ettiğine yönelik bir düşünceye sahip olmalarından ileri gelir (1995: 20). Anderson'a göre ulus devletler "yeni" ve "tarihsel" birer oluşum olmalarına rağmen, temsil ettikleri ulusların ezeli ve ebedi oldukları yönünde bir inanç sergilerler. Yani rastlantıyı birer yazgıya dönüştürme eğilimindedirler (1995: 25-6). Bu düşünceye paralel olarak Hobsbawm da ulusların, insanları sınıflandırmada kullanılan doğal bir yol ve doğuştan gelen politik bir kader olduğu düşüncesinin birer mitten ibaret olduğunu söyler. Yine Hobsbawm ulusçuluğun ulusu icat ettiğini, bir başka deyişle, ulusçuluğun ulustan önce geldiğini öne sürerek bu yolla genellikle daha önceden var olan kültürlerin tamamen yok edildiğinin altını çizer (1993: 24). Benzer şekilde Gellner de bir ulusun üyesi olmanın insanın doğuştan sahip olduğu bir özellik olmadığını ve ulusları insanların yarattığını söyler (1992: 27-8). Habermas ise "ulus buluşunun" ve böylelikle bir ulusa ait olma düşüncesinin birbirine yabancı olan kişiler arasında dayanışmacı bir ruh yarattığını ve onları siyasal anlamda aktif bir yurttaşa dönüştürdüğünü söyler. Aynı zamanda bu dönüşüm, Habermas'a göre hem *meşruluk* temelinin hem de *sosyal entegrasyonun* soyut bir biçimini olanıklı kılar (2012: 19). Benzer şekilde Hardt ve Negri de ulusun doğal ve kökensel bir oluşum olarak sunulmasına karşı çıkarak ulus kavramıyla beraber ulusun kökensel temeli olarak sunulan ve ancak onun ideolojik bağlamında varlığını sürdüren halk kavramının da üstünü örten haleyi kaldırmak gerektiğine inanırlar (2012: 118). Onlara göre ulus kavramını tamamlayan halk kavramının nasıl bir eylem kipi öngördüğü çokluk kavramıyla kıyaslanarak ortaya konulabilir. Bu anlamda tek bir iradenin ve eylem biçiminin çerçevesinde ele alınan halk, çeşitlilikler ve tekillikler alanı olan çokluk'tan bütünüyle ayrışır. Halk, farklılıkları dışlayarak kendi içinde özdeşliğe ve homojenliğe yönelirken çokluk, sonsuz ve açık bir ilişkiler takımı meydana getirir. Tam da bundan dolayı ulus fikri, her daim, çokluğu bir halk haline getirme eğilimi taşır ve böylelikle halk kimliği farklılıkları gizleyen veya dışlayan hayali bir düzlemde kurulup toplumsal arılaşmaya denk düşer (2012: 119).

Ulusları yaratan ulusçuluk akımı, sınırları büyük bir oranda çizilmiş bir ulusal kimliğin varlığından hareketle meşruiyetini sağlamaya çalışır. Smith'e göre ulusal kimliğin ne olduğuna dair beş madde sıralanabilir. Bunlar; "tarihi bir toprak/ülke ya da yurt, ortak mitler ve tarihi bellek, ortak bir kitlesel kamu kültürü, topluluğun tüm fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler, topluluk fertlerinin ülkede serbest

hareket imkânına sahip oldukları ortak bir ekonomidir" (1994: 31-2). Sıralanan bu maddeler ulusal kimliğin çok boyutlu yapısına işaret ederek bu kimliğin tek bir çerçevede ele alınabilmesini zorlaştırır. Bunun ötesinde milli kimlik devletle beraber düşünüldüğünde ise daha karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Öyle ki modern devletler kendilerini belirli bir milletin devleti olarak meşrulaştırmaya çalıştıklarında dahi sahip olunanla istenilenin çakışamama durumu her zaman mevcuttur. Bu bağlamda Connor'in 1970'lerin başında yaptığı çalışma, mevcut devletlerin ancak yüzde onunun gerçek anlamda "milli devlet" olma iddiasını taşıyabileceğini gözler önüne serer (Smith, 1994: 33).

Smith'e göre ulus devletler homojen bir ulus kimliği yaratmak isterler ve bunu da en fazla kamusal bir eğitim yoluyla gerçekleştirirler. Bu anlamda insanlara eğitim ile yaratılan ortak değerler ve gelenekler benimsetilir. Ardından da bayrak, para, marş ve anıt gibi sembollerle benimsetilen bu değerler ritüelleştirilerek pekiştirme yoluna gidilir. Böylelikle müşterek değerler, milli kimlikle özdeşleştirilirken; bu kimlik içerisinde eritilemeyen etnik, dinsel, ırksal azınlıkların hakları ise çiğnenmeye açık bir hâle getirilir (1994: 35-6).

Toplum, farklılıkların bir arada olduğu, içiçe geçtiği bir yapılanma biçimidir. İktidar, merkeziyetçi bir gücü elinde tutabilmek adına bu farklılıkları ortadan kaldırmaya çalışarak devletsel bir bütünlük kurmayı amaçlar. Bu doğrultuda inşa edilen ulus devlet yapılanması, çoğunluk ve tahakküm altında tutulan gruplardan meydana gelir. Çoğunluk, etnik, kültürel dilsel ve dinsel bir merkez olarak konumlandırılırken, bu özellikleri sağlamayan gruplar dışarı itilir, marjinalleştirilir ve asimile edilmeye çalışılır. Buradaki hedef, farklılıkların asimile edilmesi ve yanılsamalı bütünlüğün gerçeğe dönüştürülmesidir. Barış Çoban, çoğunluk ile ötekiler arasındaki gerilimin tam olarak bu noktada ortaya çıktığını dile getirir. Zira üzerlerine baskı uygulanan kimi gruplar asimile olmayı yok olmaya tercih ederken kimi gruplar ise varoluşlarını sürdürebilmek adına muhtelif direniş yöntemleri geliştirirerek iktidara karşı koyarlar. Bu direniş yöntemleri, bazen egemen yapıyı kabul edermiş gibi yapıp kültürel, dinsel ve dilsel unsurların gizli gizli yaşanması yoluyla bazen de bizzat açık direniş gösterip eylemlere katılma yoluyla gerçekleştirilir (Çoban, 2013: 49).

Hardt ve Negri'ye göre ulus kavramı hâkim ve madun olarak adlandırılabilecek kesimlerde farklı dinamikler ortaya çıkarır. Buna göre, hakim taraf için ulus kavramı hareketsizlik ve restorasyon sağlarken; madun kesim için bir değişim ve devrim yaratabilir. Yani ulus kavramı, madun kesimler açısından daha güçlü ulusların ekonomik, politik ve ideolojik tahakkümü karşısında ilerici bir unsuru oluşturur. Hâkim ulusların tahakkümünden kurtuluşu imleyen böylesi ulusal çıkışlar aynı zamanda tahakküme maruz kalan kesimin özsaygısını ve asaletini arttıracak, hâkim uluslar tarafından küçük düşürülmüş kimliğine yeniden bir değer katacak açılımlar yaratır. Ancak bu durum madalyonun sadece bir yüzüne işaret eder. Ulus kavramı, dışarıdan gelen tahakküme karşı bir mücadeleyi imlediği oranda ilericiyken kendi içerisinde yeniden bir tahakküm alanı yaratması bakımından da gericidir. Madun kesimin yürüttüğü ulusal mücadele kendi içerisinde ulusal kimlik, birlik, bütünlük ve güvenlik adına farklılıkları ve muhalefeti çeşitli yollarla bastırma veya yok etmeye yönelebilir. Hardt ve Negri bu durumu "iki tarafı keskin bir kılıç" olarak karakterize ederler (2012: 122). Madun kesimlerin tahayyül ettiği ulus özellikle bir egemenlik fikriyle yani devlet kurmayla maddileşme imkânı bulduğunda sahip olduğu ilerici dinamik yok olmaya mahkûm hâle gelir. Filistinlilerin ve Kara Panterlerin devrimci mücadelelerinden etkilenen Jean Genet buna yönelik olarak "Filistinliler kurumsallaştığı gün artık onların tarafını tutmayacağım. Filistinliler öteki uluslar gibi bir ulus haline geldiği gün ben orada olmayacağım" der (akt. Hardt ve Negri, 2012: 124-5). Yani ulus devlet, tahayyül olmaktan çıkıp maddileştiği zaman baskıcı unsurların ortaya çıkması da kaçınılmaz hale gelir. Bir başka deyişle ulusu temsil eden devlet, "ulusal kurtuluşun zehirli hediyesidir" (Hardt ve Negri, 2012: 147).

1.3.Türkiye'de Ulus İnşa Etme Süreci

Türk ulusunun inşası Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yer alan diğer topluluklara kıyasla daha geç bir dönemde ortaya çıkar. Buna göre millet sistemine dayanan imparatorlukta dinsel özelliklerini koruyabilmiş gayrimüslim topluluklar, imparatorluktan ayrılarak ulusa dayanan devletlerini kurmaya başlarlar. İmparatorluğu parçalanmaktan kurtarmaya çalışan Osmanlı seçkinleri ise, ilk olarak Osmanlıcılık ve daha sonra İslamcılık fikrine sarılırlar. Ancak bağımsız ulus devlet

kurmanın önüne geçilemediği bir dönemde bu fikirler imparatorluğu parçalanmaktan kurtaracak gücü ortaya koyamaz. Buna göre ilk olarak Jön Türkler tarafından biçimlenen ve ardından Kemalistlerce geliştirilen Türkçülük akımı çerçevesinde Anadolu topraklarıyla sınırlı bir Türk ulusu inşa etme gayreti ortaya çıkar (Akgönül, 2011: 110-3). Bu dönemde Anadolu'nun kültürel, etnik ve dinsel çoğulculuğu karşısında, sınırları çizilmiş bir Türk kimliği yaratılmaya çalışılır. Mevzubahis kimliğin merkezinde, etnik Türklerin yanı sıra Türk olmayan ama Müslüman olan diğer topluluklar da yer alır. Gayrimüslimler (Yahudi-Rum ve Ermeni) ise Lozan'da alınan kararla azınlık statüsünde bırakılır. Akgönül'e göre (2011: 120) gayrimüslimlerin dışarıda tutulmasının sebebi onların "gerçek" birer Türk olabileceklerine itimat edilmemesinden ileri gelir. Bundan dolayı Cumhuriyet döneminde gayrimüslimlere yönelik oluşturulan politikalar onları asimile etmeyi değil daha ziyade onları sessizleştirmeyi ve görünmez kılmayı amaçlar.

Türklük, Türkiye'de yaşayan Müslüman topluluklarla beraber Balkanlardan veya Kafkasya'dan göç edecek diğer Müslüman topluluklara da açık hâle getirilir. Büyük Mübadele'nin (1924) etnisite veya dil temelinde değil de dini açıdan yapılmış olması da dini inancın, Türk kimliğinin en kalın sınırını oluşturduğunu gösterir. Örneğin Türkçe konuşan Karaman Türkleri Hristiyan oldukları için Yunanistan'a gönderilirken, Türkçe bilmeyen Müslümanlar ise Yunanistan'dan Türkiye'ye getirtilir. Yani Türk kimliği gerek Arnavut, Boşnak, Pomak gibi göçmen olarak gelen gerekse de Arap, Kürt, Laz, Zaza gibi Türkiye'de yerleşik olan toplulukların asimile edilerek içerisine dâhil edilebileceği bir çerçeveye sahipken, gayrimüslimlere ise bu kimlik, asimilasyona ihtiyaç bırakmayacak bir şekilde kapalı tutulur (Aktürk, 2010: 92-3). Bu süreçle beraber dini özdeşliğe sahip bir Türklük çerçevesinde homojen bir ulus yaratımı hedeflenir. Öyle ki Aktar'a göre (2014) bu hedef, Balkan savaşları, Ermeni tehciri ve Yunanistan ile Türkiye arasındaki nüfus mübadelesiyle büyük bir oranda gerçekleşme olanağı bulur. Geriye kalan ve etnik olarak Türk olmayan topluluklar ise Akgönül'ün ifadesiyle "folklorizasyona" ve "asimilasyona" maruz bırakılmıştır. Özellikle Boşnak, Laz ve Çerkez kimlikleri zararsız birer folklorik öğe olarak ele alınmıştır. Ancak bu topluluklar içerisinde yer alan Kürt kimliği

asimilasyona tabi tutulmasına rağmen "Türklük potası" içerisinde eritilememiş ve birer folklorik unsura indirgenememiştir (2011: 128).

Türk kimliğinin kapsama alanını belirleme konusunda her ne kadar İslamiyet büyük bir rol oynamış olsa da daha sonraki süreçte İslami kültürel hegemonyaya karşı da mücadele edilir. Bu çerçevede Halifeliğin kaldırılması, tekke, zaviye ve medreselerin kapatılması, Latin alfabesinin kabulü, ezanın Türkçeleştirilmesi ve Soyadı Kanunu'nun çıkarılması gibi reformlar İslami yapılanmalardan ziyade Batı'nın referans alındığını gösterir (Georgeon, 2006: 10). Böylelikle Türk uluslaşma projesi yüzünü Batı'ya dönerek aynı zamanda bir modernleşme/Batılılaşma misyonuyla eş güdümlü olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Batı'nın izlediği yoldan gidilerek çağdaş medeniyet seviyesine mazhar olunacağına inanılır (Yıldız, 2001: 295). Erken dönem modernistler, bu nedenle İslami motiflerle bezenmiş Osmanlı geçmişini ötekileştirip "gerçek" Türklüğü Orta Asya'da ararlar. Bu arayışın somut örneklerinden birini de *Türk Tarih Tezi* oluşturur. Bora'ya göre (1998: 42) bu süreçte Osmanlı geçmişi, "Türk'ün cevherini baskı altında tutarak rüşdünü engelleyen bir heyula olarak algılanır".

Türk uluslaşma süreci Batılılaşma çizgisinde hayat bulurken aynı zamanda Batılıların sömürge ülkelerinde üstlendikleri "medenileştirme misyonu" da erken dönem modernistler tarafından ithal edilir. Burada medenileştirme söylemi, Türkleştirme işlevi zemininden hareket ederek yaşama geçirilir. Diğer bir ifadeyle insanların Türk kimliğine dahil edilişi, bir tür medenileştirme söylemi muhafazasında gerçekleştirilir. Yıldız bu bağlamda, Batılı sömürgecilerin yerini alan modernistlerin medenileştirme misyonunu üstlenerek halk karşısında "beyaz adam" konumunda yer aldıklarını ifade eder (2001: 116). Bir başka anlatımla Türk ulusunu inşa etme süreci, miras alınan tüm kimliklerin yok edilerek veya yok sayılarak sadece Türklük kimliği çerçevesinde oluşturulan bir modernleşme/Batılılaşma ve medenileştirme hareketiyle sağlanmaya çalışılır. Ernest Renan bu açıdan 1882 tarihli "*Ulus Nedir*" adlı makalesinde bir ulus yaratmada "unutmanın" çok önemli bir unsur olduğuna işaret eder. Buna göre homojen bir ulus yaratmak aynı zamanda bu homojeniteyi "bozacağı" düşünülen bazı kimliklerin "unutulmasıyla" sağlanır. Renan bu noktada ortaya çıkan unutma sürecini tarihsel bir hata olarak nitelendirir (1994).

Homojen bir ulus yaratmak adına geliştirilen politikalarda, özellikle 1925 Şeyh Said İsyanı'ndan sonra hazırlanan "Şark Islahat Planı", 1934 tarihli "İskân Kanunu" ve hem gayri Müslim azınlıkları hem de diğer Müslüman grupları hedef alan 1928 yılında Türk Ocakları tarafından başlatılan "Vatandaş Türkçe Konuş" kampanyası büyük bir önem arz eder (Yıldız, 2001: 286). Kamusal ve hatta özel alanda sadece Türk kimliği unsurlarının görünür hale gelmesine yönelik çabaların izleri, yer adlarının Türkçeleştirilmesinde ve Soyadı Kanunu'nda da görülebilir. Buna göre Türkçe olmayan yer adlarının Türkçeleştirilmesinde ilk siyasi irade 1913 yılında atılmasına rağmen bu bağlamda yapılan en kapsamlı girişim ise 1957 yılında kurulan ve içişleri bakanlığı bünyesinde üniversitelerin ve silahlı kuvvetlerin de yer aldığı "Yabancı Adları Değiştirme Komisyonu" adlı komisyon aracılığıyla gerçekleşir. Böylelikle 1965 yılına gelindiğinde Türkiye'deki tüm yer adlarının yaklaşık üçte biri değiştirilmiş olur. Bunlar arasında binlerce yıllık tarihe sahip olan on iki bin civarında köy ve dört bin civarında dağ, akarsu ve diğer coğrafi unsurlar da yer alır (Nişanyan, 2011: 13). Türkleştirmenin diğer bir ayağını oluşturan Soyadı Kanunu'yla da Türkçe olmayan isimler veya farklı mezhep ve kimliklere ait görünürlük ortadan kaldırılmaya çalışılır. Bu anlamda Türk etnisitesi dışında başka bir etnisiteyi imleyen Arnavutoğlu ve Kürdoğlu gibi soyadları yasaklanır (Yıldız, 2001: 236).

Ulus devlet yapısının işlerlik kazanarak güçlenmesi maksadıyla yürütülen tüm bu politikalar ve toplumsal yapıyı homojenleştirme çabaları, çoğu kez Türkiye'de yaşayan gayrimüslim azınlıkların zarar görmesine neden olmuştur. Bu anlamda sözgelimi 1942 yılında uygulamaya koyulan *Varlık Vergisi*, çok sayıda gayrimüslime ait malın el değiştirmesine ve binlerce insanın yerinden yurdundan edilmesine yol açmıştır. Tek parti döneminde ortaya çıkan bu uygulama, Ayhan Aktar'ın bahsettiği üzere, "Türk kimliğinin egemenliğini güçlendirme çabalarından biridir" (2014).[1] Keza 6-7 Eylül 1955 tarihlerinde de Kıbrıs sorunu öne sürülerek

[1]Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu, hükümetinin temel programını şu sözlerle açıklar*: "Biz Türküz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve laakal o kadar bir vicdan ve kültür meselesidir. Biz ne sarayın, ne sermayenin, ne de sınıfların saltanatını istiyoruz. İstediğimiz sadece Türk milletinin hâkimiyetidir*." Bu sözlerle bağlantılı olarak varlık vergisinin, toplumsal ve ticari hayattaki Türk egemenliğini güçlendirilmek maksadıyla uygulandığını söylemek mümkündür (Aktar, 2014).

Rumlara ait pek çok eve saldırılar gerçekleşmiş, binlerce insan ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır (Güven, 2014). Bu gelişmelerden yıllar sonra yani 2000'lere gelindiğinde de yine gayrimüslim vatandaşları hedef alan pek çok olayın yaşandığı görülmektedir. Bu bağlamda sözgelimi 5 Şubat 2006'da Trabzon'daki Santa Maria Kilisesi'nin Katolik Rahibi Andrea Santoro uğradığı silahlı saldırı neticesinde öldürülmüş, 18 Nisan 2007 tarihinde Malatya'daki Zirve Yayınevi'ne yapılan saldırı sonucu misyonerlik yaptıkları gerekçesiyle üç Hristiyan vatandaş katledilmiş, yine aynı yıl *Agos* gazetesi yazarı Hrant Dink, görüşleri nedeniyle gazete binasının hemen önünde suikaste uğramıştır.

Gayrimüslimler dışında -toplumsal çoğunluğu teşkil eden- Türk Sünni Müslüman yapısına uymayan Aleviler de Çorum, Kahramanmaraş ve Sivas gibi illerdeki katliamlardan nasibini almıştır.[2] Her ne kadar bahsi geçen olayların doğrudan devlet eliyle yapıldığı söylenemese bile, bu cinayetler farklılıklara ve farklı kimliklere ne kadar az tahammül edildiğini gösterir niteliktedir. Belki de var olan yaptırımların caydırıcı bir etki yaratmaması nedeniyle, ülke genelindeki cinayetlerin hala önüne geçilememiştir.[3]Etnik ve dini kimlik farklılığının yanı sıra cinsel yönelimleri itibariyle heteroseksüel yapının dışına çıkan insanlar da birçok kez tahammülsüz saldırılara hedef olmuştur. Bu anlamda pek çok kişi yalnızca verili cinsiyet normlarına uygun davranmadığı ve farklı bir cinsel kimliğe sahip olduğu gerekçesiyle öldürülmüştür.[4][5]

Erken Cumhuriyet döneminde başlayan Türklük ve birlik politikaları, ilerleyen dönemlerde de devam ederek 1980 askeri darbesiyle beraber çok daha yakıcı bir hâle gelmiştir. Ancak gerek dünya genelinde ulus devletlerce empoze edilen kimlikten farklı kimlik taleplerin yaygınlaşması ve bunun Türkiye özelinde de yankı bulması, gerekse de Türkiye'nin Aralık 1999 yılında Avrupa Birliği'ne aday olarak kabul edilmesi, eski politikaların sürdürülmesini daha zor bir hâle getirir. Bu

[2] Bkz. *Yakın Tarihimizde Kitlesel Katliamlar*, Nedim Şahhüseyinoğlu, Paragraf Yayınları, 2005.
[3]Bkz. http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3816/samatya-cinayeti-karanlikta-kalmasin (Erişim Tarihi: 12.09.2015).
[4]http://www.radikal.com.tr/turkiye/17-yasindaki-escinsel-r-cnin-babasi-cinayeti-itiraf-etti-peki-ya-amca-1134831/ (Erişim Tarihi: 13.10.2015)
[5]https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de_nefret_cinayeti_kurban%C4%B1_LGBT%27ler (Erişim Tarihi: 09.12. 2015)

nedenle kısmen de olsa farklı kimliklerin tanınmasını olanaklı kılacak politikaların ve yasal düzenlemelerin[6] önü açılır (Coşkun, Derince ve Uçarlar, 2010: 34). Bu yasal düzenlemelerle birlikte Türk kimliği dışındaki kimliklerin, üzerindeki baskılar görece azalır ve kamusal alandaki görünürlükleri artar. Ancak sözkonusu düzenlemeler, kimlik konusunda yaşanan tüm sorunları çözecek bir çerçeve yaratamamış ve hak ihlallerinin önüne geçememiştir.

1.4. Postyapısalcı Erk Yaklaşımı

Posyapısalcı erk yaklaşımı, giderek dönüşen, değişen bir dünyada iktidarın da basit bir kavrayışla ele alınamayacağını gözler önüne sermektedir. Onun tasvir ettiği yeni iktidar biçimi, çok katmanlı, geçişken ve yaratıcı bir erk formuna göndermede bulunur. Bu iktidar yapısını detaylı bir biçimde ele almadan önce onun ortaya çıktığı postmodern döneme dair bir değerlendirme yapılacak ardından da başta Foucault olmak üzere, Deleuze, Hardt ve Negri gibi düşünürlerin erk mefhumunu temel alan görüşlerine yer verilecektir.

1.4.1. Postmodernizm

Pek çok düşünür İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında yeni bir toplum biçiminin doğduğuna işaret eder. Tüketim toplumu, gösteri toplumu, sanayi sonrası toplum gibi kavramsallaştırmalar altında ele alınan bu yeni toplumsal görünümler, temel olarak modernliğin bir kriz içerisinde olduğuna ve yeni bir dönemin başladığına vurgu yapar. Bu noktada Sarup'un deyimiyle önemli olan, evrensel bir iyi ve doğru anlayışıyla öne çıkan Aydınlanma tasarısının başarısızlığa uğrayıp uğramadığı sorunudur. Zira on sekizinci yüzyıl Aydınlanma filozoflarında, nesnel bilim, evrensel ahlak, evrensel yasa ve özerk bir sanat anlayışının insanı mutluğa götüreceği kabilinden bir anlayış hâkimdir. Oysa süreç aydınlanmanın bu ülkülerinin tam tersi yönünde işlemiş ve olabilecek her alan kurumsallaşırken bilim ve sanat yaşamdan uzaklaşmıştır (Sarup, 2004: 205).

[6] Bu yasal düzenlemelerle ilgili detaylı bilgilere Coşkun, Derince ve Uçarlar'ın hazırlamış olduğu *Dil Yarası* adlı kitaptan ulaşılabilir.

David Harvey, yirminci yüzyıla bakıldığında modernliğin, daha doğrusu modernlikle beraber yayılan anlayışların, tekniklerin ve ideolojilerin insanı bir tür çöküşe götürdüğünü öne sürer. Zira bu yüzyılda iki dünya savaşı yaşanmış, faşizm ve soykırım kanlı bir şekilde kendisini göstermiş, Hitler Almanyası ve Sovyet Rejimi gibi baskıcı yönetimler sahneye çıkmıştır. Bununla birlikte aydınlamanın ilerletici gücü ve insanlığın kurtuluşu olarak görülen mimarlık, resim ve edebiyat gibi modernist sanatlar, tekelci kapitalist bir yapı içerisinde sistemin sanatı ve pratiği olmaya başlamıştır (1997: 50). Tüm bu yaşananlar, sanat, mimari, felsefe ve siyaset gibi alanlarda farklı bakış açılarının oluşarak yayılmasına zemin hazırlamıştır. Bu yeni ve farklı bakış açıları, bir dönemsellik etrafında toplanmaya çalışıldığında da *postmodern* terimi ortaya çıkmıştır.

1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçılar ve eleştirmenler tarafından öne sürülen Postmodernizm kavramı, birçok Avrupalı kuramcı tarafından da geliştirilmiştir. Bu kuramcılar arasında yer alan Jean François Lyotard, *Postmodern Durum* isimli yapıtında idealizm ve aydınlanma gibi büyük anlatılar adını verdiği modernliğin meşrulaştırıcı söylemlerini reddeder. Lyotard'a göre işçinin özgürleşmesi, refah toplumu ideali, sınıfsız bir dünya gibi evrensel nitelikli modernlik anlatıları tümden geçerliğini yitirmiştir (1997). Lyotard, modernlikle beraber yükselen bilimin kesinliğine, kuşku götürmezliğine ve insanları özgürleştirerek ilerleteceği düşüncesine karşı çıkar. Bununla birlikte felsefenin de, evrensel bir *doğru bilgi* etrafında insanları birleştiremeyeceğini savunur (Sarup, 2004: 188). Lyotard'a göre bilim hakikati aradıkça kendi konumunu ve kurallarını sürekli olarak meşru görmüş ve bu minvalde bir söylem üretmiştir (1997: 11). Başka bir ifadeyle bilime göre gerçeğe ulaşmak üzere uygulanan yöntemlerin ve bu yolda elde edilen bilgilerin tümü doğru ve geçerlidir. Bu söyleme karşı çıkan Lyotard ise kendi zemini sağlamlaştırmaya çalışan bilimin, eleştirelliğe kapalı bir yapı arz etmekte olduğunu ifade eder. Şu halde postmodern teori, karşıdaki bilim dahi olsa eleştirel yaklaşan bir oluşum olarak öne çıkar. Buradaki amaç sabitliğe ve kuşku götürmezliğe karşı çıkarak yerleşik olanı sarsıntıya uğratmaktır.

Postmodernizm, ismindeki "post" ibaresi itibariyle modernlikten sonra gelir ancak baştan sona yeni bir dönemden ziyade bir tür geçiş evresini işaret eder. Diğer

bir deyişle postmodernizm modernizmden kopuk bir şey değildir, onun kavramlarını sorgular, yetersizliklerini, eksiklerini gösterir ve var olan kimi durumların, daha farklı bakış açılarıyla ele alınabileceğini gözler önüne serer. David Campbell da benzer bir şekilde postmodernizm teriminin modernitenin bittiği anlamına gelmediğini ifade eder. Ona göre postmodernizm kavramı, modernite içerisinde ortaya çıkan siyasi, kültürel, sanatsal ve ekonomik değişimleri bir araya getirerek yeni bir dönsemselleştirme yapabilmek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır (2013: 231).

1.4.2. Postyapısalcı Teori

Postmodernizm içerisinde gelişen analitik bir yaklaşım olan postyapısalcılık, insanları hakikat olarak belirlenmiş kurallara uymaya çağıran yaklaşımların tümüne birden karşı çıkar. Postyapısalcılığa göre anlamlar kendi başlarına var olan şeyler değil, inşa edilen, üretilen olgulardır. Dahası var olan anlamların tümü insanları düzenin dışına çıkmamaya ve itaat etmeye zorlamaktadır (Belsey, 2013). Best ve Kellner da, postyapısalcılığı modern teorinin bir eleştirisi ve kimini daha sonraları postmodern teorinin üstlendiği yeni düşünce, yazım ve öznellik biçimlerinin üretimi olarak değerlendirirler. Postmodern teori bu anlamda, postyapısalcı eleştirileri içerir, radikalleştirir ve yeni teorik uzamlara doğru genişletir (2011: 43).

Postyapısalcı teorisyenler, karşılaşılan, ortaya konan hiçbir şeye kesin gözüyle bakılmaması gerektiğini ifade ederler. Derrida, Foucault, Lyotard ve Deleuze gibi postyapısalcı düşünürlere göre bilgi'nin kendisi de kuşkuyla yaklaşılması gereken olgulardan biridir. Zira aydınlanma felsefesinde insanın doğa karşısındaki gücünü arttırdığı söylenen bilgi, Foucault için sosyoloji, kriminoloji ve psikoloji gibi disiplinler altında daha evvel var olmamış insan tiplerini yaratan, sınıflandıran veya tanımlayan bir mefhumdur (Craib ve Benton, 2008: 209).

Batı düşünce tarihi, yapısalcılıkta da korunan 2500 yıllık bir ikili karşıtlık temeline dayanır. Her daim hiyerarşik bir düzeni tesis eden bu durum, birini yüceltirken diğerini noksan görmektedir. Ancak burada atlanmaması gereken şey, birinin anlamının ötekinin berlirtileri üzerinden tanımlandığıdır (Belsey, 2013: 103). Bu anlamda yapısalcılığın kurucusu olarak görülen Ferdinand de Saussure'ün

belirttiği gibi siyah ve beyaz, iyi ve kötü, kadın ve erkek, güzel ve çirkin, savaş ve barış gibi her şey yalnızca karşıtlarıyla birlikte vardır (2014). Dualist düşünce olarak da karakterize edilebilecek olan bu yapı, varlıklara yüklenen anlamları, bir başka anlam üzerinden ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Başka bir deyişle herhangi bir nesne ancak diğer nesnelerle kurduğu ilişki bağlamında bir anlam kazanabilmektedir. Yapısalcılıkta, yapı ve düzen özneden bağımsız bir şekilde bir bütün olarak vardır. Saussure'ün ortaya koyduğu gibi dilin kendisi de bireyin istencinin dışında var olan bütünsel bir karaktere sahiptir. Bununla birlikte tüm nesneler dilin sınırları içerisinde yani teoride var olur ve insanın dünya ile kurduğu ilişki yine dil üzerinden gerçekleşir. Her nesne ona tanımlanmış bir isimle anılır ve o isim zikredildiğinde de insanların zihninde ortak bir imge belirir. Bu şekilde kurulan gösterge ve anlam ilişkisi, insanı yeniden bütünsel bir yapıya gönderir (Swingewood, 1998: 347-50), (Belsey, 2013: 19-21).

Yapısalcılıkta beliren bu anlamsal ilişkiler düzenine karşı çıkan postyapısalcılık, bütüne karşı parçalılık ve tekliğe karşı da çokluğu önerir. Yalnız bu çokluk fikri tekillik içerisinde dahi ortaya çıkan bir çoğulluk anlamına gelir. Gabriel Tarde'ın *Monadoloji ve Sosyoloji* (2004) adlı eserinde öne sürdüğü "bir insan belki bir toplumdan bile daha karmaşıktır" ifadesinde olduğu gibi... Benzer şekilde dil meselesini de tartışmaya açan postyapısalcılar, dili var olan kültürü ve bilgileri iletmeye yarayan, yani denetimi kendi merkezine çekmeye çalışan bir olgu olarak ele alırlar. Bu nedenle onun da değiştirilmesi, kodlarıyla oynanması ve parçalanması gerekir (Belsey, 2013: 13).

Fotoğraf 1: *The Interpretation Of Dream, .Rene Magritte,* [7]



Rene Magritte imzalı yukarıdaki eserde yer alan nesnelerden yalnızca valiz doğru adlandırılırken geriye kalan tüm öğeler yanlış bir şekilde tanımlanmıştır. Buna göre at figürünün olduğu karede kapı, saatin bulunduğu çerçevede rüzgâr, sürahinin yer aldığı bölümdeyse kuş yazmaktadır. Verili kodlara karşı çıkarak sözcükler ve imgeleri birbirinden ayıran Magritte, bu yolla gösteren gösterilen ikililiğini de yapıbozumuna uğratmış olur. Başka bir deyişle, Magritte, burada onlara verilen isimlerle bütünleşen nesnelerin, başka türlü de anılabileceğini göstermeye çalışır (Belsey, 2013: 23-4).

[7] Rene Magritte'e ait olan bu resim *Images of Resemblance: Magritte's Semiotic Explorati*ons isimli araştırmanın bulunduğu https://courses.washington.edu/hypertxt/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html adresinden alınmıştır. (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 08.05.2016.

1.4.3. Postyapısalcı İktidar Analizi

Postyapısalcı iktidar analizinin temel olarak baskıcı ve tek tipli bir iktidar modelini dışarıda bıraktığı söylenebilir. Buna göre postyapısalcılıkta, sınırlayan, reddeden, yasaklayan ve/veya sansürleyen geleneksel iktidar modelinin yerine teknik ve stratejik bir erk yaklaşımına yer verilir (Sarup, 2004: 111). Postyapısalcılıkta yöneten/yönetilen sınıflar gibi ikili kutuplaştırmalar geride kalırken toplumsal yapı ise güç ilişkilerinin sürekli yer değiştirdiği, muhtelif dönüşümlerin yaşandığı akışkan bir form olarak ele alınır. Postyapısalcılığın ileri sürdüğü görüşler sınıfsal bir çerçeveyle sınırlı kalmaz ve çok kültürlülük, çok kimliklilik gibi durumlar da tartışma alanlarına dahil edilir. Yine kapitalizmin kendi sonunu kendisi getireceği gibi bir düşünceye sahip olan Marksizm de postyapısalcı eleştirilerden nasibini alır. Zira postyapısalcılara göre kapitalizm gibi araçları sürekli değişen, yeniliklere her daim ayak uyduran hatta yenilikleri ortaya çıkaran bir yapılanma, keskin çizgileri olan disiplinel bir yaklaşımdan ziyade ancak yenilikçi analizler yoluyla çözümlenebilir. Bu anlamda postyapısalcı teoride, iktidar salt olumsuz, kötücül bir kavram olarak değil aksine kimi zaman insanları gelişmeye teşvik eden, üretken bir mefhum olarak ele alınır. Bu açıdan bakıldığında "Foucault, Lyotard, Deleuze ve Guattari gibi postyapısalcı teoriyle özdeşleşen düşünürler, erki sadece baskı uygulayan bir yapı olarak görmeyi reddederler. Onların geliştirdiği şey esasında yeni bir tip anarşizmdir. Bu yeni anarşizm, birbirleriyle kesişen yerel mücadeleler ve toplumsal alanın kapalı bir bütün ya da bir hiyerarşi olarak değil de bir ağ olarak görülmesi fikrini öne sürer" (May, 2000: 105).

Bahsi geçen bu isimler arasında bulunan Foucault, yaptığı iktidar analizleriyle postyapısalcı erk yaklaşımının temelinde yer alır. Michel Foucault (2000), tabi durumdaki insanların zihinlerini denetleyerek onlar üzerinde etkinliğini sürdüren bu erk formunu betimleyebilmek adına on yedinci yüzyıl sonlarına yönelir. Ona göre, bu dönemde ortaya çıkan cezai pratiklerdeki dönüşüm, yeni sermaye biçimleri ve üretim koşulları, yaşam alanlarını baştan sona değiştirerek yeni bir devlet modelinin ve hayat biçiminin doğmasına sebebiyet vermiştir. Bu toplum biçimi Foucault terminolojisinde *disiplin toplumu* olarak tanımlanır. Disiplin toplumları, disiplin nosyonunu kullanarak, karşı çıkmayan, biat eden, düşünsellikten yoksun kitlelerin

üretimini gerçekleştirir. Bu toplumlarda ortaya çıkan hapishane, kışla, okul ve hastane gibi kurumsal yapılar iktidarların rahatlıkla işlev görebileceği alanlar yaratır. Disiplin toplumlarıyla beraber yaygınlaşan hapsetme cezası, ilk başlarda hümanizm ve rasyonalizm gibi akımların yarattıkları olumlu atmosferle birlikte daha insani bir cezalandırma şekli olarak nitelendirilir. Oysa Foucault, bunun tam tersi bir görüş ortaya atarak iktidarın bu cezalandırma biçimiyle birlikte daha insani olmadığını; aksine, daha karanlık ve kestirilemez bir görünüm kazandığını öne sürer. Foucault'ya göre hapsetme cezasının daha insani olduğu savı, bütünüyle bir aldatmacadan ibarettir. Zira kapatılmaya dayalı cezalandırma şekli, yalnızca egemen ideolojinin işlerliğini kolaylaştırmakta ve sermaye yapılarının önünde engel teşkil eden "sivil kaçakları" toplum dışı etmektedir.

Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* isimli kitabında Damiens isimli bir suçlunun başına gelenlerden başlayarak günümüz ceza pratiklerindeki değişimlere dikkat çeker. Damiens, 1757 tarihinde Fransa Kralı XV. Louis'ye suikast girişiminde bulunur. Olayın ardından yakalanıp tutuklanan Damiens, evvela suçunu kabul etmeye zorlanır ardından da halkın gözleri önünde uzun süreli işkencelerden geçirilir (2006: 33-6). Burada Damiens'e yapılan işkencelerin, halka bir tür gösteri şeklinde izlettirilmesiyle açık bir biçimde korku üzerinden iktidarın pekiştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Damiens özelinde o dönemlerde insan bedeninin işkencelerin kaydolduğu bir yüzey olarak kodlandığını vurgulayan Foucault, yeni ceza pratikleriyle birlikte görünür acıların tümden geride kaldığını ve insanların hapishanelere kapatılarak toplumdan uzaklaştırıldığını dile getirir. Hapsedilme cezasının ortaya çıkmasıyla beraber gücün kendisi bizzat karanlığın, duvarların arkasına gizlenir. Bu noktadan bakıldığında Damiens'in cezalandırılma şeklini kraliyet gücünün açık bir ifadesi olarak yorumlamak mümkünken; hapsetmeye dayalı cezalandırmadaysa iktidarın, etkinliğini kapalı kapılar ardında uygulama yoluna gittiği söylenebilir. Foucault'ya göre (2006) bu değişim, aynı zamanda iktidarın görünmez olduğu yerde etkisinin daha da artacağına ilişkin yargıyı kuvvetlendiren bir gelişme olarak değerlendirilmelidir. Dahası iktidar gücünün görünmezliği, onun sınırlarını ve etki alanını da belirsiz bir hale getirmektedir. Aynı görünmez etki, iktidarın beden içinde kat ettiği mesafeyle ilgilidir. Ağır cezayı gerektiren "her suç

için bin ölüm" biçiminde formüle edilen ve adeta cehennemi bir azabı andıran cezalandırma pratiklerinin görünür dehşeti, sonraki yüzyılda disiplin toplumu kavramıyla birlikte bedeni disipline eden pratiklere kayacaktır. Bu sebeple karşı karşıya olunan şey, görünmeyenin belirsizlikten elde ettiği bir güçtür. David Macey de (2005: 123), "hapsetme cezasıyla birlikte ortaya çıkan bu değişimi, erkin gerçekleştirdiği bir özgürleştirme süreci olarak değil de, daha az ama daha etkin bir cezalandırma biçimi" olarak değerlendirmek gerektiğini ifade eder.

Foucault'nun görüşlerinden yola çıkıldığı takdirde, modernlik vurgusuyla birlikte ortaya çıkan hapishane kurumunun, insanlığa değer atfeden bir yapı olarak değil, beden üzerinde daha kalıcı etkiler bırakan bir mekân olarak öne çıktığı söylenebilir. Dolayısıyla hapishanelerin, okul, kışla veya akıl hastanesi gibi kurumların bir nevi mikro kozmosunu teşkil ederek egemen ideolojinin öğretilerini zihinlere zerk ettiğini söylemek mümkündür. Bu tarz kurumsal yapılanmalar, dışarıya uyum sağlayamayan, politik anlamda genel geçer görüşlerin dışına çıkan veya sadece potansiyeliyle dahi tehdit edici bir unsur olarak algılanan kişilerin üzerine kapıları kapatarak işlev görmektedir. Hapishanelerdeki esas amaç, kişinin dışarının politik, ekonomik yönelimlerine uyum sağlayıncaya dek içeride tutulmasıdır.

Foucault, iktidar yapılarına ilişkin anlatılarında işkencelerin yaygın bir cezalandırma şekli olarak görüldüğü arkaik toplumlardaki toprak üzerinde kurulan tahakküm biçimlerinin, disiplin toplumlarının yaygınlaşmasıyla birlikte insan bedenini etki altına almaya başladığını belirtir. Bu eksen değişikliği, Foucault'nun *biyopolitika* olarak adlandırdığı, yani bedenin üzerinde hüküm süren bir erk biçiminde karşılığını bulur. Böylelikle insan bedeninin bizzat kendisi, iyileştirilmesi, geliştirilmesi ve sermayenin istediği şekilde işlevsel bir karaktere sahip olması gereken bir nesne olarak algılanmaya başlar. Lemke, biyopolitika kavramının, nüfuzu merkeze yerleştiren güncel bir politik teknoloji olmakla birlikte, günümüzde karşılaşılan pek çok sorun için bir nevi çözüm üretim aracı olarak da kullanılmakta olduğunu ifade eder. Ona göre biyopolitika nosyonu, kapatılma usulleri ve politikalarının değerlendirilmesi, demografik değişim unsurlarına dair problemlerin aydınlatılması, kök hücre tedavisi, AIDS ve benzeri ölümcül hastalıkların önüne

geçilmesi, kürtaj yasası gibi yasalarla ilgili yapılması planlanan düzenlemeler ve daha pek çok sağlık araştırmasında bir tür referans kaynağı olarak kullanılmaktadır (2013: 15).

1.4.3.1. Panoptikon ve Disiplinci Toplumlar

Foucault'nun iktidar analizinde gözetim meselesi önemli bir yer tutmaktadır. Bu konuda Jeremy Bentham'ın geliştirdiği panoptikon planına referans veren Foucault, tüm disiplinel kurumların ve onların bir arada olduğu kentlerin panoptikon biçimi baz alınarak kurulduğunu öne sürer. Bu plan, basit bir ifadeyle "görünmeden görme" eyleminin gerçekleşmesini mümkün kılan mimari bir biçim olarak karakterize edilebilir. Başlarda Panoptikon'u bir hapishane formu olarak düşünen Bentham, söz konusu yapının yalnızca hapishane için değil aynı zamanda öksüzler yurdu, hastane, akıl hastanesi, kışla hatta okul gibi kurumlar için bile uygulanabilir bir karaktere sahip olduğunu ifade eder (2008). Panoptik gözetimin temeli, caydırmanın önemine odaklanmıştır. Etraflarından tecrit edilmiş mahkûmların görünür varlıklarına fazladan şeffaflık kazandıran bu panoktik göz, denetimin mutlaklığını sağlar. Kuledeki gardiyanların öznesiz bir gözetimin işleyişine hayatiyet kazandıran varlıkları, her koşulda, işin iç yüzünü bilen, olup biten her şeyin farkında olan efendinin kudretli görme gücünün tezahürü gibidir.

Panoptikonun ortaya çıkışıyla beraber gözetleme ediminde çok keskin bir dönüşüm yaşanır. David Lyon'un sözleriyle bir tür devrim olarak nitelendirilebilecek olan bu teknoloji, bakışın yöneldiği bireyi gözetlemek ve teslimiyetini sağlamak adına belirsizliği itaat ettirmenin bir aracı olarak kullanılır (1997: 95). Başka bir ifadeyle Jeremy Bentham'ın tasarladığı panoptikon yapısı biçimsel özelliklerinden dolayı belirsizlikten güç kazanan bir gözetleme imkanı sağlar. Bu anlamda planın tam anlamıyla pratik edilmesiyle birlikte tam merkeze her yerden görülmesi mümkün olan bir kule yerleştirilerek ışık ve cam oyunları aracılığıyla o an içeride bulunup bulunulmadığına dair bir belirsizlik hissiyatı yaratılır. Böylelikle insanların, o an gözetlenip gözetlenmediklerini anlamaları tam olarak mümkün olmaz ve bakışa tabi olan kişilerde yaratılan kuşku sayesinde, gözetleme faaliyetini gerçekleştiren efendi,

patron, müdür veya öteki erk figürlerinin belirsizlikten güç kazanması sağlanır (Bentham, 2008: 23).

Bentham'ın planını değerlendiren Gilles Deleuze, panoptikon yapısının, hapishane modellemesi adı altında okuldan atölyeye, oradan da yeniden hapishaneye geçilen döngüsel bir mekanizma kurduğunu dile getirir (2009: 327). Dolayısıyla tüm bu kurumsal yapıların, gözetleme faaliyetinin etkin bir şekilde gerçekleştirilmesine imkân sağlayan planlar dâhilinde inşa edildiği söylenebilir. Bu bakımdan Bentham'ın mimari yapısı, bütün kurumsal yapıların işleyişine dair önemli veriler sunmaktadır. Zira herhangi bir kurumdan içeriye adımını atan hasta, öğrenci veya mahkûm, sürekli bir şekilde üzerine yönelen bakışın etkisi altına girerek hareketlerini kısıtlamak durumunda kalır.

Michel Foucault, Napolyon Fransası'ndan itibaren tüm Avrupa'ya yayılan kurumsal yapılarla ilgili değerlendirmelerinde, kurumların resmi söylemler dışındaki birtakım amaçlar doğrultusunda faaliyet gösterdiğini belirtir. Ona göre cezalandırma pratiklerindeki değişikliklere bağlı olarak geliştirilen hapishane sisteminin öncülük ettiği kurumlar, egemen ideoloji ve ekonomik yapıların, kısacası sermayenin bekasına hizmet etmektedir. Öyle ki Foucault, yaşamı baştan sona kuşatmış olan okul, hastane, kışla gibi kurumları, insan bedenini uysallaştıran, disipline eden yapılar olarak karakterize eder. Evde ailesinin baskılarıyla karşılaşan çocuk, okulda öğretmeni, kışlada komutanı, iş yerinde ise ustabaşı veya müdür yönetiminde hareketlerini sınırlandırarak davranışlarını kurallara uygun bir şekilde düzenlemek durumunda kalır. Elbette bireyin, bu sınırlandırılmışlıklar içerisinde hiçbir surette tam anlamıyla kendisini gerçekleştirebilmesi mümkün olmaz. Diğer bir deyişle kişi, ona sunulan bu çerçeve içerisinde asla kendisi olmayı başaramaz (2000).

Foucault'ya göre hapishaneler, çalışamayacak durumda olanları, çalışma hayatının önünde engel teşkil eden insanları ya da bir tür potansiyel taşıyan kişileri toplumdan tecrit ederek uzaklaştırmaktadır. Benzer şekilde hastanelerde tedavi altına alınan kişilerle ilgili olarak gerçekleştirilen sorgulama yöntemlerinin, alınan kayıtların ve uygulanan prosedürlerin salt tedavi amaçlı olmadığı ileri sürülebilir (Foucault, 2000). Akıl hastaneleri de yine on yedinci yüzyıl sonrası yaygınlaşan ve

asırlardır insanlar arasında özgürce yaşayan "deli" karakterini kapatan bir mekândır. Burada da bilimsel disiplinlerin ortaya çıkışıyla birlikte deliden ziyade birer akıl hastası olarak kodlanan insanlar ıslah edilmektedir. Sebep yine aynıdır Foucault'ya göre (2000b), başat üretim ve tüketim anlayışlarına dâhil olamayan bu kişiler bir fabrika gibi işleyen toplumdan uzaklaştırılmaktadır.

Michel Foucault, çocukların okullarda da yalnızca eğitilmediğini, egemen ideolojiler doğrultusunda biçimlendirildiğini ve rekabetçi piyasaya uygun bireyler haline getirildiğini ifade eder (2000). Burada görünürlük kazanan eğitsel yapı, somut güç uygulaması yoluyla gerçekleşmez ve doğrudan zihin üzerindeki bir denetim aracılığıyla kendisini gerçekleştirir. Eğitsel disiplinin görünmezliğinin etkisi, bizatihi maddi ve kültürel pratiklerin içine gömülüdür. Castells de bu bağlamda bedenlere işkence etmenin zihinleri şekillendirmek kadar etkili olmadığını ifade eder (2013: 20). İktidarlar, ortaya çıkan bu gibi mevcut kanallar vasıtasıyla güçlerini pekiştirerek varlıklarını tehdit edecek unsurları ortadan kaldırırlar.

Gözetleme edimi, yalnızca okul, kışla ve hapishane gibi kurumsal mekânlarda değil sokaklar, parklar ve öteki boş alanlarda da etkiliğini sürdürmektedir. Bu anlamda Bentham'ın panoptikon planının yalnızca benzer mimari karakterlere sahip kurumların yapımında değil; bizatihi toplumların inşasında da kullanıldığı söylenebilir. Bu sebeple modern toplumların sıklıkla "hapishane toplumları" olarak karakterize edildiğine rastlamak mümkündür.

David Lyon, modern toplumlardaki erk yapılarının, teknolojik materyalleri sonuna kadar kullanarak etkinliklerini sürdürdüklerini dile getirir. Modern şehir merkezleri, bilgisayar teknolojileri ve uydu sistemleri aracılığıyla "gözetimin" artık her yerde aktif bir şekilde uygulandığı mekânlara dönüşmüş durumdadır (Lyon, 1997: 82-85). Yine Lyon'un belirttiği gibi modern insan, sürekli takip edilen bir kişidir. Dahası takip etme eylemini, salt devletin resmi unsurları değil, büyük şirketler de arzu ettikleri şekilde gerçekleştirebilmektedir. Lyon'a göre gündelik hayatın içerisinde sıradan edimlerini yerine getiren her birey, mütemadiyen denetlenmekte ve kontrol altında tutulmaktadır. Bu anlamda bankamatikten para çekmek gibi rutin bir eylem, sağlık sigortasıyla ilgili işlemler, cep telefonu kullanımı,

anket veya broşür doldurma, kredi kartı harcamaları, internet işlemleri, insanların sürekli bir şekilde takip edildikleri alanlar olarak listelenebilir (Lyon, 1997: 16-7).

Modern toplumu disiplin toplumu olarak tanımlayan Foucault, öne sürdüğü söz konusu kavramla, toplumsal idarenin, var olan tüm alışkanlıkların ve geleneklerin yaygın bir aygıtlar şebekesi tarafından üretildiği bir toplum biçimine gönderme yapar. Bu toplumdaki işleyiş ve insanların itaati ise başta hapishane olmak üzere okul, hastane ve tımarhane gibi disiplin kurumları aracılığıyla sağlanır. Disiplin toplumunda hükmeden iktidar modeli, düşünce ve pratik sınırlarını belirleyip normal ve sapkın olanı tarif ederek yaptırıma tabi tutar. Bu toplumdan sonra gelerek kontrol toplumu veya denetim toplumu gibi nosyonlarla tanımlanan yeni toplum yapısı ise, daha "demokratik" ve toplumsal alana daha fazla içkin olan bir kontrol mekanizmasını gündeme getirir. Modernliğin son döneminde beliren bu erk biçimi, aynı zamanda postmodern bir döneme de işaret eder (Hardt ve Negri, 2012: 44). Bugünkü iktidar, marksizmde de öne sürüldüğü gibi makro yapılarda yahut yönetici sınıflarda demir atmış statik bir yapı değildir. O daha ziyade dağılgan, belirlenmemiş, başkalaşabilen, öznesiz, bireylerin bedenlerini ve kimliklerini oluşturabilen bir karaktere sahiptir (Best ve Kellner, 2011: 69). Kimliklerle birlikte esasında nasıl ve hangi direniş biçimleriyle iktidara karşı gelinebileceği de yine iktidarlar tarafından tayin edilir. Bu anlamda postyapısalcı yaklaşım, iktidarın her şeyden önce yaratıcı bir kudret olduğunu gözler önüne serer. Çünkü iktidar, toplumsal alanda kurduğu egemenlik dışında, olası karşı çıkışları da tahmin etmeye çalışarak kendini daha evvelden güvence altına almaya çalışır (May, 2000: 92). Dolayısıyla yapılacak ilk şey evvela iktidarın salt olumsuz bir varlık olduğunu düşünmekten uzaklaşmaktır. Ardından da onun aygıtlarına, araçlarına karşılık yeni ve özgün direniş biçimleri geliştirilmeli ve mücadelenin tektip bir yapı olarak şekillenmesinin önüne geçilmelidir.

1.4.3.2. Disiplin Toplumlarından Denetim Toplumlarına

Postyapısalcı erk yaklaşımının kökenleri, bir anlamda Gramsci'nin "hegemonya"nosyonuna kadar götürülebilir. Zira esnek kapitalizmin

postfordist[8]uygulamalarının elinde, içsel bir denetim yoluyla gerçekleşen özsorumluluk ilkesi sonsuz sayıda avantaj sağlamaktadır. Bu yapı, erk sahibini, erkin görünür ve nahoş etkilerinin sorumluluğundan muaf kıldığı gibi, erke maruz kalan kişiyi boyun sunduğu güce karşı her türlü politik tavır alıştan da yoksunlaştırır. Bu erk biçimi, tabi kılınan tarafın bizatihi otoriteyle işbirliği etmesi sayesinde ayakta kalır. İşverenin işçisi üzerinde uyguladığı otorite, işçinin gönüllü boyun sunması ve kendi öz çıkarlarını bir tür yetki devriyle otorite figürüne aktarması yoluyla kendini yeniden üretir. Aynı şekilde, postyapısalcı erk uygulayımında, gücün meşru doğasına yönelik algılamanın içselleştirilmesi söz konusudur. Erkin postyapısal görünümü, söz konusu erkin işleyişine tabi olan tarafların dikotomik niteliğini bozuma uğratmıştır. Deyim yerindeyse, erki uygulayan, erke maruz kalan kişiyle aynı kişidir. Postyapısalcı görüşe göre erk, bu nedenle "meşru güç"ün kabullenilmiş ve içselleştirilmiş biçimlerine karşılık gelir. Bu andan itibaren, artık organizasyon

[8] Fordizm, Taylor'ın ortaya koyduğu uyum, işbirliği ve maksimum verim ilkelerine dayanan bir üretim modelidir. İlkin Henry Ford tarafından bir otomobil fabrikasında uygulamaya koyulan bu yöntem, sipariş usulü üretimden kitle üretimine geçişi sağlamıştır. Ayrıntılı bir iş bölümü çerçevesinde işleyen fordizm, herkesin işinin ve uzmanlık alanının spesifik bir şekilde belli olduğu bir çalışma düzeni ortaya koyar. İdari anlamda katı bir hiyerarşik sistem öneren fordizm, işçileri karar verme mekanizmasının dışında tutarken yetkilerin tümü baştaki kişi ya da grupların eline geçer. Kabaca bu şekilde özetlenebilecek olan fordizm, daha sonra pek çok fabrikada uygulanmış ve üretimin çok büyük bir oranda artmasını sağlamıştır. 1970'li yıllar itibariyle değişen ve küreselleşen dünyada yeni yönetimsellikler ve yeni talepler ortaya çıkınca üretim tarzlarında da birtakım dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönemde günden güne yükselen rekabet ortamı, fordizmdeki disiplinciliğin de esnemesine yol açmış ve ortaya postfordizm çıkmıştır. Bilhassa Japonya firmalarının uyguladığı üretim pratikleri doğrultusunda gelişen postfordizm, dikey bir hiyerarşi biçimi yerine yatay bir hiyerarşi şekli önerir. Postfordizmde çalışanlar karar verme süreçlerine dahil olurlar ve yönetim kadrolarıyla aralarında yüzyüze bir iletişim bulunur. Bu şekilde çalışanlar kendilerini daha fazla motive ederek işlerine daha yoğun bir şekilde odaklanırlar ve fabrikanın üretim konusundaki başarısını kendi başarılarıymış gibi görmeye başlayarak sürekli olarak ürünlerini geliştirmeye çalışırlar. Onları işin içerisine her zamankinden daha fazla çeken bu sistem, prim ve geliştirme ödeneği gibi maddi desteklerle birlikte hem kendisini hem de geliştirilen fikirleri güvence altına alarak işlerliğini sürdürür. Çalışanlarla yöneticiler arasında kurulan bu iletişim ve uzlaşma hali, fikirlerde çeşitlilik yaratırken üretimlerin dışarıdan gelen talepler doğrultusunda gerçekleştirilmesinin de önü açılır (Harvey, 1997: 147-197).

özörgütlenmeye, sorumluluk özssorumluluk ilkesine, programlama ise özprogramlamaya dönüşmüştür. İşçi, ya da tabi konumda olan taraf, kendi suç ortaklığı olmaksızın asla varolamayacak bir bağımlılık ve denetim diyalektiği düzleminde soluklanır.

Denetimci erkin olumlu çağrışımlarla yüklü imajı, sıradan yetilere sahip bireyler üzerinde sıradışı bir güç ve özgürlük yanılsaması yarattığı içindir ki, gerçekten yıkıcılığı ölçüsünde bulduğu destek de muazzamdır. Dışa bağımlı görünümünden kurtulmak ve yoğun biçimde hissedilen özgürlük duygusu, farkında olmadan denetimin ağlarında atılan ilk ölümcül kulaçlardır. Tabi kılınmış olanın kendi gerçeklik durumuna karşı kayıtsızlığı, bir nevi şenlik havasında ölerek kurtuluş vaat eden belagatli söylemlerin çekiciliğine sahiptir. Zira özgür olduğun yerde, aslında kendini tümüyle sınırlamış olduğunu sana bildirecek hiçbir uyarıcı telkin mekanizması yoktur *içeride*... Aşırı bir ışık kaynağına maruz kalan gözlerin kamaşmış körlüğüdür burada söz konusu olan. Postyapısalcı bakış açısına göre erkin büyüsü de tam olarak buradan gelir: Yetkeye öz iradenin gönüllü devrinin gerçekleştirildiği tören alanı, en kalıcı ve en süreğen bağımlılık pratiklerinin yeşerdiği zeminin ta kendisidir… Ne var ki, her zaman mutlaka bir çıkış yolu vardır ve söz konusu erkin tecelli ettiği yer, aynı zamanda gasp edilmiş özgürlüğün de yeniden kazanıldığı yer olabilir. Nitekim bugünkü iktidar yapıları yeni teknolojilerden de faydalanarak kendini nasıl geliştirmekteyse, bireyler de teknolojik gelişmelerden öyle faydalanmakta ve kendi direniş kanallarını oluşturmaktadırlar. Zira günümüzde artık tektip bir yayıncılığa maruz kalınmamakta, alternatif medya olanaklarından yararlanılmakta, hatta daha sonraki başlıklarda değinilecek olan twitter, facebook, youtube gibi sosyal ağlar aracılığıyla gündelik yaşamda bastırılan birçok işbirliği ve dayanışma örüntüsüne ulaşılabilmektedir.

Gilles Deleuze, bugün yaşanan gelişmelere bakıldığında Foucault'nun kavramsallaştırdığı disiplin odaklı toplumun artık geride kaldığını ifade eder. Zira Foucault, disiplinci iktidar nosyonunun hemen arkasından yaptığı iktidar analizleriyle birlikte yeni ve başkalaşmış bir iktidar yapısının hayata geçtiğini öne sürmektedir. Bu iktidarın nasıl bir karaktere sahip olduğunu, başka bir deyişle denetim toplumu adı verilen bu toplumsal yapıya geçişin ne şekilde gerçekleştiğini

serimlemek adına da evvela içinden çıkılmakta olan disiplin toplumunu çözümlemeye koyulur. Yani Foucault, bugünü anlayabilmek için geçmişi daha farklı okumalar eşliğinde yorumlamaya çalışır (Deleuze, 2013: 187). Onun ulaştığı şey, mekânları aşarak toplumsal yaşamın bütününe yayılan, kontrol mekanizmaları sürekli bir biçimde dönüşen, elde tutulamaz bir iktidar varlığıdır. Foucault'nun bulguladığı bu temel nosyon, yaşamın hemen her anında etkisini göstermeye adanmış denetim olgusunun kendisidir.

Denetim öylesine geçişken ve sabit durmayan bir yapıya sahiptir ki, belki de insanlar, geleceğin açık alanlarında hüküm süren denetim mekanizmalarına tanık olduklarında, geçmişin kapatıp kuşatma mekânlarının daha iyi olduğunu düşüneceklerdir. Bu anlamda Deleuze, artık hapishane, hastane yahut okul gibi kapatıp kuşatma mekânlarıyla değil, sürekli denetimle ve anlık iletişimle işleyen bir toplumsal yapıya girilmekte olduğunu dile getirir. Elbette bugün hala bu kurumlar mevcuttur ancak hepsinin kriz içerisinde olduğu sarih bir şekilde ortadadır. Zira okul, hastane, hapishane gibi kurumların tümünde birden sürekli olarak reform yapılmakta olduğu görülür. Başka bir deyişle bu kurumlarda yapılan her şey, uygulamaya koyulan her yeni düzenleme, bir tür kriz ve değişim sürecine girildiğini gösterir gibidir. Dahil olunan bu yeni dönemdeki erk biçimi, sabit durmayarak mekânsal sınırları kateder ve yaşamın içerisine yönelir. Diğer bir ifadeyle yeni iktidarın tüm örüntüleri, yaşamın tümüne birden sirayet eden denetleme mekanizmaları halini alır (2013: 184-5; 188).

Denetim toplumu, kapatma mekânlarıyla sınırlı kalmayan, insanların kendi zihinlerini kapatmaya başladıkları bir dönemi işaret etmektedir. Hardt ve Negri, iktidarın enformasyon ve iletişim araçlarıyla birlikte artık doğrudan zihinleri kontrol altında tutmakta olduğunu dile getirirler. Keza refah sistemleri ve yaygın gözetleme ağlarıyla beraber bedenler de denetim altında tutulmaktadır. Bu noktada, yaşamak için verilebilecek bir savaşım yerine otonom bir yabancılaşma durumu ortaya çıkmaktadır. Şu halde kontrol toplumu, insanların ortak ve gündelik pratiklerini normalleştiren disiplin aygıtlarının güçlendirilmesi ve genelleştirilmesi olarak karakterize edilebilir (Hardt ve Negri, 2012: 44).

Denetim toplumu, biyo-iktidarın daha güçlü şekilde işlediği bir yerdir. Diğer bir deyişle insanların toplumsal hayatı izleyip yorumladıktan sonra massettikleri ve yeniden eklemlendikleri süreç, denetim toplumlarıyla daha fazla yakınlık göstermektedir. Biyo-iktidar modelinde, insanlar karşılaştıkları şeyleri önce benimseyip ardından hayatlarına pratik ederler ve böylece karşı koymadan iktidar kanallarına bağlanmış olurlar. Disiplin toplumlarındaki biyo-iktidar, kurum içerlerinde sabitlendiğinden dolayı dışarıya yeterince nüfuz edemez. Yani bireylerin bütün hayatlarını saran eylemleri ve bilinçleriyle birlikte kuşatılması mümkün olmaz. Disiplin toplumlarında iktidar ve insan arasında statik bir ilişki bulunur. Oysa denetim toplumlarında, toplumsal bünye tamamen biyo-iktidar tarafından tasarlanır ve kılcallarına kadar erişilen bir toplum da tek bir bünye gibi tepki gösterir (Hardt ve Negri, 2012: 45).

Denetim toplumlarının üretim alanlarında korporasyon sistemi bulunmaktadır. Bu sistem, bir tür işbirliğini işaret etmekle birlikte çalışanın fabrikanın kazancını kendi kazancıymış gibi algılamasına neden olur. Satış ve üretim merkezlerinde görülen prim benzeri uygulamalar, çalışanı daha hırslı bir şekilde çalışmaya yönlendirirken işçiler arasında da bir rekabet ortamının oluşmasının önünü açar. Bu anlamda yeteneğe göre ücret meselesi, eğitim kurumları içinde de ortaya çıkmakta ve kişi, gönüllü bir işbirliğinin içerisine girerek hem sürekli olarak kendini denetlemekte hem de yaptığı bu özdenetimle birlikte sistemin işleyişinin içerisine katılmaktadır (Deleuze, 2013: 189).

Deleuze'e göre disiplin toplumu ve denetim toplumu arasındaki farkı belki de en iyi gösteren şey paradır. Zira disiplin her zaman sayısal ölçü modeli olarak hep altın ihtiva eden kalıp paralarla ilgili olmuştur. Oysa denetim, rakam olarak farklı ölçü modelleri oluşturan paraların oranlarını işin içine sokan modülasyonlara, oynak kurlara göndermede bulunur. Deleuze, eski paranın köstebek yeni paranın ise yılan olduğunu öne sürer. Disiplin, insanı süreksiz bir enerji üreticisiyken denetim insanı yörüngeye oturtulmuş ve sürekli dalga üzerindedir. Denetim toplumlarında insan kapatılıp kuşatılmış insan değil, borçlandırılmış insandır (2013: 190-91).

Nihai olarak iktidarı çok katmanlı ve yaratıcı bir form olarak ele alan postyapısalcı düşünceyi daha geniş bir çerçevede düşünebilmek adına evvela uzun bir süredir tartışılmakta olan küreselleşme, kimlik, çok kimliklilik ve çokkültürlülük gibi kavramların üzerinde durmak gerekmektedir.

1.5. Küreselleşmenin Kimlik ve Kültür Bağlamındaki Etkileri

Küreselleşme mefhumu, basit bir ifadeyle toplumların ellerinde bulunan tecimsel ve kültürel kaynakların ülke sınırlarını aşarak tüm dünya geneline yayılması ve başka ülkelerin de dışarıdan gelen bu ürünleri benimseyerek kabul etmesi şeklinde tanımlanabilir. Robertson'ın (1999a: 21) "dünyayı bir bütün olarak düşünme bilincinin yoğunlaşması" şeklinde tarif ettiği kavram, Bauman (2010) tarafından da sabit bir kontol noktası bulunmayan, merkezsiz bir dünya biçimi olarak nitelendirilir. Küreselleşmeyle ilgili değerlendirmelerde iki farklı görüş ortaya çıkar. Bunlardan ilki küreselleşmenin demokrasinin tüm dünyaya yayılmasında etkili olduğu fikridir. İkincisi ise küreselleşmenin yalnızca tekelci kapitalizmin araçlarından biri olduğu görüşüdür.

Kökenleri çok daha eskilere dayanan küreselleşme, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren popülerlik kazanarak kapitalizm, kültür, medya ve ekonomi gibi çok sayıda olguyla bir arada değerlendirilmektedir. Evrensel ölçekte bir bütünlüğü ve bir aradalığı imlemekte olan küreselleşme kavramı, çalışma hayatı, kitle iletişim araçları, ekonomik, siyasi ve soyal yaşam alanları üzerinde doğrudan etkili olurken ulus devlet yapılarında da değişimler yaşanmasına neden olur. Zira farklılıklar ve çoğulluklar gibi politikalar üzerine kurulu olan küreselleşme, ulus devletin benzerlikleri temel alan karakterini aşar ve yerine çok veçheli bir toplum fikrini ikame eder. Bu nedenle aklın, düşünmenin öne çıktığı, humanizm ve rasyonalizm gibi akımların yükselişe geçtiği modernlikle beraber anılan ulus devlet fikri gerilemeye başlar.

Ulus devlet yapısı, kendi hudutları dâhilindeki dengenin korunabilmesi adına homojen bir nüfusa ihtiyaç duymuş ve farklılıkları ortadan kaldırarak insanların tektip olduğu bir ülke inşa etmeye çalışmıştır. Ulus devletlerin homojen bir toplum oluşturma ve insanları tek bir kimlik altında toplama fikrine karşılık küreselleşme,

çok kimlilikli, çok dilli, çok kültürlü bir toplumsal yapı önerir. Bu nedenle, modern ulus devlet, genelde "içe bakar"ken; küreselleşmeyle birlikte, dışa bakmaya zorlanır. Çünkü küreselleşme, toplumlar ve insanlar arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Değişime, dönüşüme ve yeniliklere açık bir insan modeli öne sürer. Harvey'in (1997) "zaman mekân sıkışması" olarak karakterize ettiği küreselleşme süreci, insan durumunun parametrelerinde seyreden çok yönlü bir değişime göndermede bulunur. Bu değişim evresindeyse, pragmatik anlamda değerlendirilebilecek her unsur kendisine yer bulabilirken dünyanın kendisi de bir pazar yeri halini alır. Yani küreselleşmeyle beraber, yerkürenin tamamı bir pazar mekanı olarak algılanmaya başlarken, kültürler küresel bir değer kazanırlar ve var olan tüm unsurların metaya dönüştürülmesi amaçlanır. Diğer bir ifadeyle küreselleşmeyle birlikte saklı kalan tüm kültürel öğelerin, birer tüketim nesnesine dönüşmesinin yolu açılır. Bu durum, Adorno ve Horkheimer'in *kültür endüstrisi* kavramıyla dikkat çektikleri bir üretim sürecini de doğrular niteliktedir. Zira bu iki düşünüre göre kültürel ürünler, endüstri ürünleriyle aynı koşullarda ve karlılık hesapları altında üretilmektedir. Bu şekilde de, müzik, resim veya edebiyat ürünleri meta olarak değerlendirilmekte ve sanatsal düşünüş etkisizleştirilmektedir (2010).

George Ritzer (2000), küreselleşme olgusuyla dünyanın hemen hemen her tarafında şubeleri bulunan Mcdonald's fast food restoran zinciri arasında bir paralellik kurar. Ritzer'e göre, bugün bahsi geçen fast-food lokantalarında karşılaşılan ilkelerin salt Amerikan toplumunda değil, dünyanın geri kalanında da etkileri görülmektedir. Ritzer'in mcdonaldslaşma yahut toplumun mcdonaldslaşması olarak tarif ettiği bu yapı, Mcdonald's şirketinin dünyanın her tarafında birbirini tekrarlayan standart üretim ve sunum ilkelerinden ileri gelmektedir. Zira bu fast food firması, aynı karakterdeki ürünlerini, aynı yeknesak görüntülere ve yine aynı yeknasak işleyiş biçimlerine sahip mekânlarda satışa sunmaktadır. Bir Mcdonald's lokantasında ne yiyeceğinizi ve yemeğinizin ne kadar süre içerisinde size teslim edileceğini her zaman bilirsiniz. Sunum şekilleri, kullanılan malzemeler ve yemeğin yanında sunulan içecekler değişmez bir biçimde birbirinin tıpatıp aynısıdır. Bu durum, müşterilerde beklemedikleri bir şeyle karşılaşmayacaklarına dair evrensel bir güvence oluşturur. Ritzer, Mcdonalds lokantalarında karşılaşılan bu özelliklerden

yola çıkarak günümüz toplumlarının da standartlaşmış ve tektipleşmiş olduklarını ifade eder. Ona göre bugün yayın yapmayı sürdüren medya organları da suya sabuna dokunmayan, kimseye ilişmeyen, muhalif ya da saldırganca bir tutum sergilemeyen içeriklerle doludur. Benzer şekilde müfredatlarını sürekli bir biçimde tekrarlayarak yeniliklere yer vermeyen üniversiteler de bu standartlaşmış yapının görüngülerinden birini oluşturmaktadır. Toplum mcdonaldslaşmaktadır, yani neyin ne kadar sürede elinize geçeceğini, nerede ne kadar kalacağınızı, okullarda size nelerin sunulacağını, bugünkü gazetelerin sayfalarında sizi nelerin beklediğini hep bilirsiniz. Bunların tamamı, bütünüyle öngörülebilir, standartlamış bir hayat kurgusunu ortaya çıkarmaktadır.

Küreselleşmeden bahsederken küresel ölçekli etkilerin yanı sıra yerel pratiklerden ve onların geçirdiği dönüşümlerden de söz etmek gerekir. Bu bağlamda *küreyelleşme* kavramı, yerel odaklı etkileri çözümleyebilmek adına önemli bir noktada durmaktadır. Bilhassa Robertson'ın (1999b) üzerinde durduğu küreyelleşme kavramı, yerel olanın küreselleştiği, küresel olanın ise yerelleştiği bir döngüyü işaret etmektedir. Küreselleşmenin çoğulluğu ortadan kaldırarak insanları birbirine benzetmeye çalıştığına yönelik iddialara karşı çıkan Robertson, insanların aynılaşma ve farklılaşma süreçlerini birlikte yaşadıklarını ifade eder. Buna göre dışarıdan gelen küresel ölçekli bir ürüne yerel motifler işlendiğinde sadece o bölgede görülen bir özgünlük elde edilebilmektedir. Yani, küresel çapta bilinen sözgelimi bir gıda ürünü yerel bir sunuş ve eklentilerle birlikte yerelleştirilebilmektedir. Mcdonalds ve Coca-Cola gibi dünya genelinde faaliyet gösteren şirketler de küreyelleşmenin bu özelliğinden faydalanarak yalnızca belirli bölgelerde görülen ürün ve sunum şekilleriyle kârlarını arttırmaya çalışmaktadırlar. Friedman, global ürünlerin muhtelif yönlerini yerel ürünlerle birleştirerek küreselleşme olgusundan faydalanılabileceğini dile getirir. Bu şekilde dışarıdan gelenin bir uyarlaması yapılarak çeşitlilik elde edilebilecektir (2000).

Küreselleşme piyasada rağbet gören tüm markalara, meşhur giyim-kuşam ve yiyecek firmalarına her an ulaşılabilecek bir alan yaratır. Yeni teknoloji ürünleri satan mağazalar hemen yanı başınızda yer alır. Kullanmak istediğiniz bir nesne kısa sürede elinizin altında olabilir. Dolayısıyla küreselleşmenin mal ve hizmetlere olan

erişimi kolaylaştırdığı ve uzaklık tabirini ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bauman ise toplumlar arasındaki kültürel ilişkileri kuvvetlendiren küreselleşmenin herkes için aynı anlama gelmediğini ifade eder. Ona göre bazıları için yeni kaynakların ve yeni özgürlüklerin elde edilmesi olarak görülen şey; bazıları içinse üzerlerine doğru kapanan kötü bir kader olarak değerlendirilmektedir. Zira küresel bazlı bu kaynaklara erişim toplumsal hiyerarşilerin fırsat verdiği ölçülerde gerçekleşmekte ve böylelikle her toplum, küreselleşmenin olumlu olarak nitelenen özelliklerinden aynı oranda yararlananamaktadır (2006: 9-10; 26). Sözün özü Filistinli bir çocukla Almanya veya İngilitere gibi gelişmiş bir ülke vatandaşı bir çocuk için aynı imkânları, aynı hayat kurgusunu sunmaz küreselleşme. Dolayısıyla bu durum, herkesin eşitlendiği ve özgürlüklerin yayıldığı nevinden bir söylemin tam tersine eşitsizliklerin giderek arttığı bir dünya yapısını da açığa çıkarmaktadır. Bu anlamda Bauman'ın sözlerinden hareket edildiği takdirde küreselleşmenin dünya ülkelerini birbirleriyle yakınlaştırmadığını, aksine uzaklaştırdığını söylemek mümkündür.

1.5.1. Kimlik ve Postmodern Kimlik Anlayışı

Latince'de aynılığı ve sürekliliği içeren *idem* kökünden türeyen *kimlik* (ing. identity), uzun bir geçmişe sahip olduğu halde yirminci yüzyıla kadar popüler bir terim olarak kullanılmaz (Marshall, 1999: 405). 1940'lı yıllardan itibaren Erik H. Erikson'un öncülüğünde başta psikoloji olmak üzere sosyal bilimlerin birçok alanında kullanılmaya başlanan *kimlik*, temel olarak kişinin sahip olduğu belirli bir niteliğe işaret eder. Weeks bu noktadan bakıldığında, kimliğin birtakım insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin ayırdığına ilişkin bir ait olma sorunu olduğunu ifade eder (1998: 85). Kimlik teriminin arkasında insanların ne olduğu, neye inandığı ve neyi arzu ettiği gibi bir takım sorulara verilmiş yanıtlar bulunur. Rutherford, bu bağlamda kimliğin geçmişin ve geleceğin izlerini taşıyan bir sözcük olduğunu belirtir (1998: 25).

Kimlikler bireysel ve kolektif kimlikler olmak üzere iki başlık altında ele alınabilir. Bireysel kimlikler Smith'in de ifade ettiği gibi çok yönlü ve durumsaldır. İnsanların karşılaştıkları koşullara bağlı olarak sürekli yer değiştiren ve birbirinin önüne geçen kimlikleri vardır. Buna göre bireysel kimliklerde bir insan, kimi zaman

etnik kimliğini kimi zamansa ailevi, bölgesel veya dinsel kimliğini ön plana çıkarabilmektedir. Yani bireysel kimlikte o an hissedilen duruma bağlı olarak değişen bir yapı söz konusudur. Kolektif kimlikler ise durumsal değil kapsayıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu kimlikler toplumsallaşma, iletişim ve bazen de baskı aracılığıyla kullanlan kimliklere dönüşürler ve doğumdan itibaren kişiyle birlikte var olurlar. Başka bir ifadeyle içerisinde bulunulan toplumsal yapı tarafından kişiye eklemlenen kolektif kimlikler, kendi bütünleşik yapılarını oluşturabilmek adına insanları diğer etnik ve ulusal kimliklerden ayırma yoluna giderler (Smith, 2002: 139). Kolektif kimlikler daha ziyade ulus devlet yapısına göndermede bulunur. Bugünkü duruma bakıldığındaysa kimliğin parçalı bir yapıda seyrettiği ve kişinin insiyatifine bağlı olarak değişim gösterdiği söylenebilir (Weeks, 1998: 85).

Toplumlar günbegün karmaşıklaşarak çeşitlilik gösterdikçe kimliklerde de değişken yapılar ortaya çıkar. Sözgelimi geleneksel toplumlarda kimlik, bireyin içinde bulunduğu topluluğun aidiyetlerine bağlı olarak değişim gösterirken modern toplumlarda bireyselliğin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Postmodern zamanda ise kimliğin aşırı parçalanmış, geçişken ve çok sesli bir karakteristiğe büründüğü görülür (Karaduman, 2010: 2887). Douglas Kellner, kimlik ve postmodern kimlik üzerine yürüttüğü tartışmalarda, modern öncesi toplumlarda kimliğin ne bir sorunsal ne bir eleştiri ne de bir tür tarışma konusu olduğunu öne sürer. Kellner'a göre bu dönemde yaşayan insanlar belli bir takım sınırlar ve dini inanışlar içerisinde kimliklere sahip olurlar ve bunlara bağlı kalarak hayatlarını idame ettirirler. Bu anlamda modern öncesi dönemde herhangi bir kimlik bunalımı görülmez ve hayatlar kimlik temelli tartışmalardan uzak bir şekilde sürdürülür (2004: 187-88).

Modern toplumlarda kimlik, üzerine düşünülen ve tartışılan bir kavram olarak ortaya çıkar. Kimlik, bu toplumlarda Bauman'ın da ifade ettiği gibi, nasıl inşa edileceği ve nasıl korunacağı hesaplanan bir konum olarak yer alır (2001: 112). Modern toplumlarda geleneksel toplumlardan farklı olarak yeni iş bölümleri, meslekler ve toplumsal roller gündeme gelir ancak insanlar tüm bu yenilikler içerisinde de temel bir sabite bağlı kalma eğilimini sürdürürler (Kellner, 2004:188). Çünkü modern toplumlarda kimlik, kolektif bir aidiyete göndermede bulunur ve doğal bir oluşum şeklinde sunulur. İnsanlar kimlik aracılığıyla bir araya getirilirler ya

da birbirlerinden ayrılırlar. Bu bakımdan kimlik, toplumsal rollerin çoğulluğu içerisinde sınırları belirlenmiş bir görüntü arz etmeye devam eder. Örneğin kişi bir yandan anne öte yandan avukat olarak farklı toplumsal rolleri icra etmesine rağmen yine de çoğunlukla ulusa göndermede bulunan tekil bir kolektif kimliğin taşıyıcısı olarak görülür. Dolayısıyla modernitede toprak temelli geleneksel kimlik anlayışından çok da uzaklaşıldığı söylenemez. Postmodernitede ise kimlikler doğal değil birer kurgu olarak kabul edilir. Buna göre postmodern kimlik, modern kimliğin aksine her an değişime açık, akışkan ve kendini yeniden kuran çoğulluklara yaslanır.

Postmodern dönemde mekana bağlı kimlik tanımlamaları geride kalır. Keza kan bağıyla da tanımlanan bir kimlik anlayışından uzaklaşılır. Daha evvel belirli bir milliyete tabi olma suretiyle açıklanan kimlik terimi bu dönemde etnisite, toplumsal cinsiyet, sınıf ekseniyle beraber sanal ortamdaki yeni varoluş biçimleri ve kimliklenme şekilleri ile değerlendirilmeye başlanır. Zira postmodern dönemde kimlik artık ulus devletler yahut milliyetler tarafından yaratılmamakta daha ziyade uzlaşımsal ve kültürel bir zeminden hareket etmektedir. Başka bir deyişle bir yere ait olma bilinci tarafından kurulan kimlik anlayışı terk edilirken herhangi bir yere sabitlenmeyen, akışkan ve geçişli bir kimlik yapısı ortaya çıkmıştır. Bu kimlik biçimi haliyle geleneksel kimlik tanımlamalarını ve ulus devlet kimliğini aşan bir karaktere sahiptir. Zira postmodern kimlikle beraber farklılık, çoğulculuk ve özgüllük gibi kavramlar ön plana çıkarken ulus devletlerin ortaya koyduğu bütünlükçü kavramlardan uzaklaşılır. Postmodern kimlik, herkesin farklılığını rahatlıkla yansıtabildiği ve bu farklılıkların anayasal bakımdan güvence altına alındığı bir düzeni temel alır. Bu durum aynı zamanda kültürel ve evrensel yurttaşlık gibi tanımlamaları da gündeme getirir.

Foucault'nun "günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir" şeklindeki itirazı, insanların üzerine yapışıp kalan, onları belirli yapılar ve milliyetler içerisine hapseden, belli bir konuma sabitleyen ve de tarihsel bir sürekliliğin içerisinde tanımlayan kimlik yapısını aşındırır. Dolayısıyla bu kimlik anlayışı, Foucault'nun tarihsel devamlılığı yıkan görüşlerinde de ortaya çıktığı gibi süreksizliğin, geçişkenliğin ve oluş halinde olmanın kimliğidir (2008). Geleneksel kimlik anlayışı, bir kimliğe hapsolmak ya da onda ısrar etmek nevinden

bir anlam ortaya koyarken değişebilme ya da koşullara göre kendini yeniden uyarlayabilme imkanını da insanların elinden almaktadır. Postmodern kimlikte ise esneklik bulunmaktadır. Nasıl ki postfordizmle birlikte esnek üretim, esnek istihdam, esnek işçilik ve esnek emek gibi kavramlar gündeme geldiyse kültürel olarak da kimliğin esnekleşmesi ortaya çıkar. Postmodern kimlik bu anlamda esnek kimlik olarak da tanımlanabilir. Bu kimlik tanımlaması, sımsıkı bağlı olunan bir tarihsel geçmişi ve kültürel bilinci içermez. Aksine sürekli olarak terk etmek durumunda olunan bir kimliği ortaya koyar.

Daha evvel bahsedildiği gibi küreselleşme politikalarıyla beraber ulus devlet sınırları aşılır. Medya ve sanal ortamlar sınırsız bir dünya tahayyülü inşa eder. Kültürel dayanaklarını ve tarihten gelen bilgi birikimlerini ortak kader anlatısı içerisinde üretme kudretini yitiren ulus devletler haliyle kimliklerini koruyamaz hale gelirler. Bugün ulusal, ekonomik ve kültürel sınırlar eleğe dönmüş durumdadır. Çok uluslu şirketler, küresel donanımda olan imgeler, anlamlar, markalar ve hayat tarzları ulus kimliğini sarsıntıya uğratır. Baudrillard (2002), tüketim toplumu eleştirilerinde ortaya çıkan bu yeni kimliğin oluşumuna dair muhtelif görüşler öne sürer. Ona göre tüketim, öteden beri kimliğin ve tutumun çoğullaşmasını önermektedir. Bu açıdan postmodern yapıya da uygun bir şekilde insan kendini ne kadar çok kimlik kombinasyonu içerisinde tanımlarsa o kadar iyi bir tüketici olabilmektedir. Diğer bir deyişle çoklu kimliğe sahip olmak, arz edilen hizmetlerin, anlamların ya da ürünlerin çoğunu tüketebilmek manasına gelmektedir. Baudrillard'ın tüketim toplumu eleştirisine yakın bir şekilde Roland Barthes (2015) da *moda*nın kişiye kendisini yitirmeksizin çoğaltma imkanı sunduğunu ifade eder. Zira modayla beraber bedenin görünümüne yapılan eklentiler sürekli olarak değişiklik göstermektedir. Moda, sportif, underground ve klasik gibi giyim tarzlarıyla insana görünümler arasında gezinme imkanı sağlamaktadır. Tüm bu değişimler istenildiği an bir çırpıda yapılabilmektedir. Şüphesiz Barthes'ın da ifade ettiği gibi insanlar arzu ettikleri görünüm değişikliklerini yaparken kendilerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmazlar. Zira Barthes bu ifadeyle, insanların istedikleri değişiklikleri yaparken sistemle köklü bir hesaplaşma içerisine girmediklerini ve düzen dışına çıkmadıklarını belirtir. Yani insanlar moda aracılığıyla farklılık sağlayabilecek yüzeysel

değişikliklere imza atabilirler ancak bu durum kişiyi kimliği ile beraber sisteme entegre eden yapının dışına taşımaz. Kişi yalnızca bir görünümden diğerine doğru seyahat eder ancak sistem tarafından ona uygun görülmüş konumuna isyan etmek gibi bir tavır içerisine girmez. Barthes'a göre modanın insanı radikal bir maceradan alıkoyan bir tarafı vardır. Moda, insanı, ontolojik, siyasal veya sınıfsal varlığa ilişkin bir sorgulamaya sevk etmez. Ona yalnızca avuntu düzeyinde farklı olduğunu hissettirecek yanılsamalı bir hava verir. Yani modada ideolojiden ziyade kozmetik bulunmaktadır. Moda ile farklı farklı rolleri canlandıran sinema ve dizi oyuncuları gibi istenilen kılığa girilebilir. Bu anlamda moda ile postmodern kimlik arasında da bir bağlantı kurulabilir. Zira Kellner'ın altını çizdiği gibi postmodern kimlik de rol yapma ve imaj oluşturma suretiyle sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulur. Dahası postmodern kimlikler tıpkı modaya benzer şekilde görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan boş zaman faaliyetleri çerçevesinde oluşur (2004: 199).

Nihai olarak postmodern kimlik, ulusal kimliğin gücünü sarsar ancak bir yandan da insanlara kendilerini anlamlı bir biçimde tanımlayabilecekleri bir kimlik sunmaz. Bugün büyük bir kitlesel harekete yol açmayacak şekilde ayrışmış, yan yana getirilemez, birbirine indirgenemez bir kimlik algılaması bulunmaktadır. Mevcut vaziyet insanlara belirli bir doğrultu sunmamakta, ortak bir gelecek tasavvuru oluşturulmasına da izin vermemektedir. Dolayısıyla Lyotard'ın (1997) bahsettiği üzere komünizm veya Marksizm gibi büyük anlatılar buharlaşmakta ve yerine minör politikalar devreye girmektedir. Bu durum şüphesiz ki ideolojilerin çöktüğü yahut tümden geçerliliğini yitirdiği anlamına gelmez. Zira yeni ve farklı stratejilerle tüm bunlar yeniden hayat bulabilir. Ancak tüm bu ideolojilerin verim alması gereken zemin türsel kimliklenme değil aksine ortaklıklara dayalı bir sistemdir. Bu anlamda farklılıklardan güç alan postmodern kimliğin egemen ideolojik yapının bekasına hizmet ettiği yönünde bir eleştiri yapmak da mümkündür. Zira farklılığı çok fazla öne çıkarmak, insanların ortaklıklar çerçevesinde yanyana gelerek mücadele etmesini güç bir hale getirebilmektedir.

1.5.2. Çokkültürlülük ve Yeni Bir Dünya Algısı

Çokkültürlülük kavramı, temel olarak kültürel çoğulculuk şeklinde tanımlanan liberal bir çoğulcu toplum fikrine göndermede bulunur. Çokkültürcülüğe göre var olan tüm kültürel örüntüler, kaynakları veya kökenleri her ne olursa olsun yaşatılmalı ve eşitliğe dayalı bir şekilde bir arada bulundurulmalıdır (Erdoğan, 1998: 185). Yani hiyerarşik bir düzen ortaya çıkmamalı ve insanlar kültürel ayrılıklar nedeniyle yalıtılmamalıdır. Bu bağlamda çokkültürlülük nosyonu, farklı sosyal çevrelerden, dini inançlardan, etnik kökenlerden ve milliyetlerden gelen insanların oluşturduğu bir toplumsal çeşitliliği imlemektedir (Doytcheva, 2013: 16). Dünyanın küresel bir hal alması, giderek merkezsiz ve geçişken bir yapıya bürünülmesi, çokkültürlülük tartışmalarının gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte kitle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler de azınlıkların kültürlerini duyurabilmesinde etkili olmuştur. Keza günümüz dünyasında, külürel çeşitlilik, sergilenen ve seyredilen bir olgu olarak da görünürlük alanındaki yerini almıştır.

Bugün 184 ülkede, 600 farklı dil grubu ve 5000 etnik grup bulunmaktadır. Bu rakamlar sarih bir biçimde çok az ülkenin aynı etnik ulusal kimliğe sahip olduğunu göstermektedir. Dünya genelinde görülen tüm bu farklı etnik gruplar kendi dillerinin ve kültürel özelliklerinin yaşatılması adına özerklik ve özyönetim biçimleri talep etmektedirler. Ancak onların istediği esas şey kendilerine hoşgörülü davranılması değil eşit şartlarda bir yaşamın paylaşılmasıdır (Kymlicka, 2015. 26-7). Zira herhangi bir kültürel pratiğe üst bir bakış açısıyla izin verilmesi, hiyerarşik piramidin yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Ancak çokkültürlülük, bunun tam tersine mesafelerin olmadığı ve eşitliğin deneyimlendiği bir toplumsal yapı fikrini ortaya koymaktadır.

Çokkültürlülük meselesi, bilhassa Kanada, Avustralya ve Amerika gibi ülkelerde yoğunlukla tartışılan ve üzerine düşünülen bir konu olmuştur. Bu ülkelerde başlarda ulusal azınlıklar ve göçmenler üzerinde asimilasyon politikaları uygulansa da özellikle 70'li yıllardan itibaren birtakım farklı siyaset biçimleri uygulanmaya başlamıştır. Kymlicka, *Çokkültürlü Yurttaşlık* adlı eserinde, bu uygulamaların ve uygulamaların yarattığı tartışmaların üzerinde durur. Kymlicka'ya göre Amerika ve

Kanada gibi ülkelerde yaşam süren pek çok azınlık grup, üniter yapıdan çekilmeye değil, federasyon içindeki özerkliklerini arttırmaya çalışmıştır. Bununla birlikte söz konusu ülkelerde çok uluslu yapıların görülmesi, buralarda yaşayan insanların kendilerini tek bir halk olarak görmedikleri anlamına da gelmemektedir. Kymlicka, bu bağlamda İsviçre örneğini gündeme getirerek İsviçrelilerin kültürel ve dilsel farklılıklara rağmen kudretli bir ortak bağlılık duygusuna sahip olduklarını dile getirir. Yani Kymlicka'ya göre çokkültürlülük, ayrışma yahut kopma değil aksine farklılıklarla dolu bir biraradalık düşüncesi ileri sürmektedir (2015: 43-7).

İsviçre'de görülen durumun ayrıntılarına değinen Kymlicka, yurtseverlikle herhangi bir ulusal kimliğe ait olmanın farklı şeyler olduğunu dile getirir. Zira Kymlicka'ya göre mebzul miktardaki çok uluslu devlette olduğu gibi İsviçre'de de ulusal gruplar, büyük devlet kendi varlıklarını tanıdığı ve saygı gösterdiği için devlete bağlılık duyarlar. Bundan dolayı farklı halkların federasyonu olarak İsviçre, yarattığı ortak bağlılık duygusu bakımından ulusal kimliği değil, paylaşılan bir yurtseverliği ortaya koymaktadır (Kymlicka, 2015: 44).

Toplumlar, yüzyıllardır külütrel, etnik, dilsel veya ırksal çeşitlilikler içermiştir. Başka bir ifadeyle insan toplulukları her daim çoğul olmuş ve külütrel açıdan çeşitlilikler arz etmiştir. Ancak bu çeşitliliklere farklı dönemlerde farklı siyasi cevaplar verilmiştir (Doytcheva, 2013: 25). Yani doğası itibariyle zaten çokkültürlü bir yapıya sahip olan toplumlar, kimi zaman ari, saf bir nüfus uygulamasına giden iktidarların etkisine maruz kalırken kimi zamansa kültürel farklılıkları kabul eden hatta teşvik eden hükümetler tarafından yönetilir. Kymlicka bu anlamda, özellikle 70'li yıllardaki çokkültürcü siyaset programlarına geçilmeden evvel iktidarların saf ve homojen bir ulus yaratabilmek adına külürel azınlıklara yönelik çok farklı siyaset biçimleri geliştirdiklerini ifade eder. Zira pek çok ülkede yaşayan azınlıklar ya sürgün edilmiş ya da soykırım yoluyla fiziksel olarak ortadan kaldırılmıştır. Kimi zaman belirli birtakım azınlıklar çoğunluğun dilini, dinini ve geleneklerini benimsemek zorunda bırakılarak asimile edilmiştir. Kimi zamansa tecrit ve ekonomik ayrımcılık gibi ayrıştırma yöntemleri kullanılarak insanlar yabancı statüsünde tutulmuştur (Kymlicka, 2015: 28).

Ortaya konulan tüm bu asimilasyon pratikleri, azınlıkların sahip olduğu ayrı bir ulus olma duygusunu ortadan kaldırmaya yöneliktir. Ancak Kymlicka, devletlerin sergiledikleri tahakküm, inkar ve görmezden gelme gibi politikalara rağmen ayrı bir ulus olma hissiyatının oldukça kalıcı bir durum olduğunu ifade eder. Zira pek çok hükümet, kendi iktidarlarının olduğu topraklardaki ayrı kimlik duygusunu yok etmek maksadıyla kabile adetlerinin yasaklanması ve azınlık dillerinde eğitim veren kurumların kapatılması gibi önlemler almış olsa da çoğunlukla bu duyguyu ortadan kaldırmayı başaramamıştır. Kimi yerlerde asırlar süren yasal ayrımcılığa, sosyal ön yargılara ve ilgisizliğe rağmen azınlıkların ayrı ulus olma duygusunun ortadan kalkmadığına işaret eden Kymlicka, devletin hoşgörülü bir tutum sergilemek yerine azınlıklara saldırmayı tercih ettiği durumlarda ise sadakatsizliğin arttığını belirtir (Kymlicka, 2015:17). Bu nedenle pek çok devlet, yok etmek ve yok saymak gibi politikalar yerine farklılıkları tanıyan, çok kültürcü politikalar geliştirme yoluna gitmiştir. Ancak burada hatırlatılması gereken şey –tıpkı postmodern kimliğe dair eleştirilerde de olduğu gibi- çok fazla ayrıştırma yapmak, insanların büyük bir kitle olarak bir araya gelebilmelerinin ve egemen sistemin değiştirilmesi yönünde mücadele edebilmelerinin önünde engel teşkil edebilmektedir.

1.5.3. Gelişen Teknoloji ve Dönüşen Toplumlar

Robertson, iletişim ve ulaşım araçlarında yaşanan ilerlemelere paralel olarak dünyanın günden güne küçüldüğünü ve tek bir mekâna doğru evrildiğini ifade eder (1999a: 21). İnsanlar, ulaşım ve iletişim biçimlerinde yaşanan gelişmeler sayesinde rahatlıkla dünyanın herhangi bir bölgesine gidebilmekte ve daha evvel hiç duyulmamış kültürel yapılar hakkında çarpıcı bilgiler edinebilmektedir. Deniz taşıtları ve karasal ulaşım araçları ile çok uzun süren mesafeler şimdi son model uçaklar sayesinde oldukça kısa bir sürede katedilebilmektedir. Buna göre, insanlar diledikleri an hızlı ve konforlu ulaşım araçlarıyla kıtalararası yolculuk yapabilirlerken; gelişen iletişim teknolojileri ise dünyanın herhangi bir bölgesinde yaşanan bir olayı anında gündeme getirebilmektedir. Dünya böylelikle McLuhan'ın tabiriyle, giderek "küresel bir köy"e dönüşmektedir. McLuhan, *Gutenberg Galaksisi* isimli yapıtında yaygınlaşan kitle iletişim araçları vesilesiyle dünyanın giderek daraldığını ve insanlarla toplumlar arasındaki mesafelerin ortadan kaybolduğunu dile

getirir. McLuhan'a göre (2001) yeryüzündeki herkesi birbirinden haberdar eden ve benzerlikler yaratmaya çalışan kitle iletişim aygıtları, dünyayı küresel bir köye dönüştürmektedir.

Sermaye yapıları, dünyayı ortak bir pazar olarak yeniden inşa ederken; kitle iletişim araçları da boş durmamakta ve dünyayı insanların ayağına getirmektedir. Bugün insanlar, televizyonun, cep telefonunun, uydu cihazlarının ve hiç kuşkusuz internetin sağlamış olduğu olanaklarla dünyayı algısal düzeyde de olsa çok daha küçük ve ulaşılabilir görmektedirler. Küreselleşmeyle birlikte gelen bu teknolojik ilerleme olgusu, insanın zaman-mekân algısında büyük değişimlere yol açarken, bahsedildiği gibi ulus-devlet sınırlarının aşılmasında da önemli bir rol oynamıştır. Buna göre ulus devletler içerisinde saklı kalmış kültürel özelliklerin, başka ülkeler ve hatta kıtalar tarafından bilinmeyen pratiklerin, kitle iletişim araçları kanalıyla ulus ötesine taşınması bir anlamda sınırsızlık hissiyatı yaratmıştır.

Kitle iletişim araçlarının bu denli gelişimi ve yaygınlaşması, toplumsal yapıları da baştan sona biçimlendirmekte ve dönüştürmektedir. Castells (2008), bugünkü toplum biçimini betimleyebilmek adına "*ağ toplumu*" kavramını ortaya atar. Castells'in öne sürdüğü bu kavram tek bir merkezin bulunmadığı, insanların ve kurumlarının birbirlerine ağlarla bağlı olduğu bir toplum modeline göndermede bulunur. Bu toplum biçiminin temelinde, sermayenin, kültürel öğelerin, işgücünün ve insanların karşılıklı bağımlılık içerisine girmeleri yatmaktadır.

Castells'in ağ toplumu, Foucault'nun iktidar yaklaşımına paralel bir şekilde çok boyutlu bir iktidar yapısına göndermede bulunur. Ağ toplumunda iktidar da ağ temellinde örgütlenmiştir; yani, tek merkezli değildir. Ağ toplumuyla birlikte artık, bir tek noktadan kontrol edilebilir toplum yapısı imkânsız hale gelmiştir. Burada iktidarlar, artık insan faaliyetinin her alanında yetkilendirilen aktörlerin çıkarları ve değerlerine göre programlanmış ağlar etrafında örgütlenir. İktidar ağları da kendi aralarında başka ağlar oluştururlar, finans ağları ve küresel multimedya ağları birbirleriyle yakından bağlıdır. Bu iki ağ, siyasi ağlara, askeri/güvenlik ağlarına, kültürel üretim ağına, küresel suç ağına ve bilim, teknoloji ve bilgi yönetiminin üretim ve uygulanmasıyla ilgili önemli bir belirleyen konumundaki küresel ağa

bağlıdır. Birbirleriyle kaynaşmayan bu ağlar, belli projeler çerçevesinde ortaklık ve rekabet içerisine girerler. Yalnız tüm bu ağların ortak paydada buluştukları bir şey vardır ki o da; toplumun kuralları ve normlarının kendi çıkarlarına uygun bir şekilde üretilip üretilmediğini denetlemektir (Castels, 2013: 22).

Her bir ağda görünürlük kazanan iktidar ilişkilerinin yeniden üretimi, nihai olarak devletin düzenleme ve koordinasyon işlevlerine dayanmaktadır. Bununla birlikte muhtelif toplumsal alanlardaki iktidarın farklı biçimlerinin son çare olarak şiddet tekeliyle ilişkisi bulunmaktadır. Bu anlamda iletişim ağları, iktidarın dayandığı anlam inşa etme sürecini sağlasa bile son kertede devlet bütün ağların düzenli bir şekilde işlemesi için gerekli ağı meydana getirir (Castells, 2013: 22).

Mobil teknolojiler, günümüzde her an her yere bağlanabilmenin yolunu açmış durumdadır. Her yer ve herkes günün herhangi bir anında erişilebilir, ulaşılabilir bir haldedir. İstenilen her vakit dünyanın herhangi bir yerindeki insanlarla görüşülebilmekte ve mobil aygıtlar aracılığıyla dünyanın uzak bir bölgesindeki toplantıya katılınabilmektedir. Dahası insanlar, kısa bir süre öncesine kadar hiç var olmayan bu cihazların bulunmadığı bir dünya tahayyül edememektedirler. Bu da bir bağımlılık duygusu ortaya çıkarmakta ve dünya bu aygıtlar üzerinden tanımlanan bir yer haline gelmektedir. Bugün cep telefonu ve internet gibi yeni iletişim teknolojileri, dünyayı "yakın" hale getirirken bir yandan da insanların birbirlerinden uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Bugün bir metroda, otobüste veya öteki kamusal mekânlarda yanlarındaki kişilerle iletişim kurmaktan imtina eden insanlar, tüm dikkatlerini ellerindeki cihazlara yöneltmektedirler. Dolayısıyla iletişim teknolojileri gelişirken, hatta içinde yaşanılan çağa *iletişim çağı* veya *enformasyon çağı* gibi adlar verilirken, kişiler arası iletişimin formları değişmekte ve yüzyüze iletişim günden güne güç kaybetmektedir.

İnsanların diğer insanlarla olan ilişkilerini ağlar üzerine işleyen bu yeni düzen, kişiler arası iletişime yeni şekiller vermekle birlikte, bireylerin evlerinden hiç çıkmadan iş sahibi olabilmelerine de imkân tanımaktadır. Yani, evden dışarı adım atmadan, bir mekâna gitmeden yalnızca bilgisayar başında oturarak para kazanılabilmektedir. Dolayısıyla bu düzenin hareket halindeyken hareketsizleştirdiği

ve insanlar arasındaki mesafeyi arttırdığı söylenebilir. Yine bununla birlikte söz konusu iletişim teknolojilerinin göndermiş olduğu uydu frekansları aracılığıyla kontrol ve denetim mekanizmalarına alan açtığı da belirtilmelidir. Kullanıcıların her an nerede olduklarını kayıt altına alan bu sistem, Jeremy Bentham'ın *panoptikon*unu en mahrem alanlara değin sokabilmekte ve insanların her daim kontrol altında tutulabilmelerine zemin hazırlamaktadır. Nihai olarak bu teknolojilerin sağladığı olumlu bir özellikten de söz etmek gerekir. Kellner'ın *aşağıdan küreselleşme* kavramıyla işaret ettiği siyasal, sınıfsal, etnik, cinsel veya dini gruplar, bu teknolojileri kullanarak ortak görüşler ve hedefler doğrultusunda ulus aşırı örgütlenmeler oluşturabilmektedir. Buna göre insanlar, salt kendi ülke sınırları dâhilinde değil, çok uzak noktalardaki öteki insanların da kendileri gibi düşündüğünü görebilmekte ve fikirleri evrensel bir düzeye taşıyabilmektedirler. İnternetin olanaklarından istifade eden bu birliktelikler, muhalif ve *yatay* örgütlenme biçimleri geliştirerek kudretli iktidar odakları karşısında durabilmekte ve direniş gösterebilmektedir (2002).

Ekonomik faaliyetlerini ulusal sınırların dışına taşıyarak küresel bir konuma erişmeye çalışan şirketler, ulus-devlertlerin zayıflamasında etkili olurlar. Bugün dünya genelinde ekonomik güç bakımından kimi devletlerden bile daha ileride olan uluslararası şirketler bulunmaktadır. Ne var ki ulus devletleri geriye düşüren yalnızca bahsi geçen şirketler değil aynı zamanda küresel ölçekte örgütlenen, aynı politik karakterlere sahip insanları bir araya getiren ve birbirleriyle mütemadiyen bağlantı içinde olan sivil toplum örgütleridir. Bu örgütler kimi zaman kadın hakları savunucularını, kimi zaman LGBTİ (lezbiyen, gey, travesti, biseksüel, trans birey, intersex) destekçilerini, kimi zamansa çevreci duyarlığa sahip insanları bir araya getirerek onlarla beraber ortak çalışmalar yürütürler. Yapılan faaliyetler doğrultusunda da küresel ortak bir bilinç oluşturularak tahakküm uygulayanlara karşı durulmakta ve iktidarlara karşı direniş gösterilmektedir.

Bahsedildiği gibi küreselleşme, çok farklı kimliklerin ve kültürlerin bir araya geldiği bir *küresel toplum* fikrine gönderme yapar. Başka bir ifadeyle küreselleşme sürecinde birbirinden farklı kültürler ve farklı kimlikler kaynaşmakta ve birbirine eklemlenmektedir. Ancak bu süreç yaşanırken, diğer yandan da, tüm insanların

aynılaştırılmasına yönelik bir siyasi/ekonomik çaba da göze çarpmaktadır. Bundan dolayı küreselleşmenin yeni ve ulusaşırı bir tektipleştirme politikası yürüttüğü de ileri sürülebilir. Keza aynı ürünleri tüketen, aynı hayat görüşüne ve aynı zevklere sahip insanların dünya geneline yayılması, kuşkusuz ulus ötesi şirketlerin de işine gelmekte ve onlar da dünyanın her köşesinde ürünlerini satabilmektedirler. Ancak sermaye sahiplerinin bu gayesi, kimi zaman küreselleşme sürecinin paradoksal içerimlerinden ötürü sekteye uğrayabilmektedir. Zira küreselleşme, akışkan ve değişime dayalı yapısıyla çok kimlikli ve sabitlenmeyen bir oluş biçimine göndermede bulunur.[9] Diğer bir deyişle, muktedirler ne kadar uğarşırlarsa uğraşsınlar yeni medya biçimlerini ve yeni teknolojileri kullanan insanlar, küreselliğin kaygan zemininden faydalanarak kendilerine muteber kaçış çizgileri oluşturabilmektedirler. İşin özü, bu yeni teknolojiler, insanlara kendi farklılıklarını ve kimliklerini serimleyebilecekleri bir alan yaratmaktadır.

1.5.3.1. Bilginin Konumu ve Yayılımı

Kimlik alanında yaşanan değişimlere paralel bir şekilde kolektif toplumsal özneye dair oluşturulan söylemlerin yerini bireysel özneye duyulan ilgi almaya başlamıştır. 1968 olayları, öğrenci hareketleri, "kişisel olan poltiktir" sözünü yaygınlaştıran feminizm, Michel Foucault, Jacques Derrida ve Ronald Barthes gibi isimlerin ortaya koydukları çalışmalar, kimlik meselesinin politik bir bağlam kazanmasında etkili olmuştur (Ulusay, 2008: 20). Şüphesiz adı geçen bu düşünürler ve toplumsal hareketlerle beraber, modernizmin kalıplarının dışına çıkan postmodern düşüncenin etkiselliğinden de söz etmek gerekir. Zira postmodernizm bahsedildiği gibi inanç ve kabuller meselesinde muhtelif dönüşümlerin yaşandığı yeni bir döneme gönderme yapmaktadır. Bu dönemde, küreselleşmenin etkileri, kültürel değişimler, her türlü bilgiye erişim konusundaki rahatlık ve gelişen kitle iletişim araçları, insanların modernliğin pek çok kavramına süpheyle yaklaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla modernlikle beraber anılan bilimsellik, gerçeklik, rasyonalizm, pozitivizm, nesnellik gibi pek çok kavram sorgulanmış ve yeni bir düşünsel evreye

[9]Söz konusu akışkanlık, bir tür göçebe oluş biçiminde de okunabilir. Nitekim bu anlamda Bauman'ın küreselleşmeyi "göçebelerin intikamı" şeklinde tanımlaması boşuna değildir (Bauman, 2005: 49).

adım atılmıştır. Postmodern düşüncede daha evvel ortaya çıkan her türlü kabule karşı çıkılmış ve pek çok konudaki kesinliklerin yerini belirsizlikler almıştır. Postmodern dönemde bilgi ve iktidar ilişkisi de değişim göstermiş ve bilgi yalnızca belirli bir zümrenin kontrolünde olmaktan çıkarak herkesin erişebileceği bir konuma gelmiştir. Toffler, bu durumu örneklendirebilmek adına doktorlar ve tıp biliminin yaşadığı dönüşümlere göz atmanın yeterli olduğunu ifade eder. Buna göre kısa bir süre öncesine kadar beyaz önlük giymiş tanrılar olarak görülen doktorlar bugün her taraftan bir kuşatma altındadır. Toffler'a göre bu değişimin gerçekleşmesinin en önemli nedenlerinden biri bilgi ve güç arasındaki dengelerin farklılaşmasıdır. Zira insanlar günümüzde bilgisayarlar aracılığıyla tıp endeksi gibi veri tabanlarına girebilmekte, bilimsel raporlar okuyabilmekte, tıp kitapları satın alabilmekte, televizyondan tıbbi programlar izleyebilmektedir. Dolayısıyla tıp bilgilerinin tekeli artık yalnızca doktorların elinde değildir ve artık doktorlar beyaz önlüklü tanrı pozisyonunundan uzaklaşmıştır. Tıp alanıyla beraber birçok başka alanda da eskiden bir sır gibi saklı tutulan uzmanlık bilgileri artık sıradan vatandaşın çok kolay ulaşabileceği bir hale gelmiştir. Yani bilginin dağılımı yeniden düzenlenmektedir ve bu durum da bilgiye dayalı gücün yeniden yapılandığı anlamına gelir (1992: 20-23).

Drucker da *Kapitalist Ötesi Toplum* (1993) adlı eserinde, bilginin yeniden yapılandığını, üstelik toplumların bu faktör üzerinden yeniden biçimlendiğini öne sürer. Drucker'a göre bu değişim, salt Batı'ya özgü bir durum olmamakla beraber, değişimin başlangıcı kimine göre İkinci Dünya Savaşı sonrası, kimine göreyse bilgisayarların gelişimiyle beraber enformasyonun ağırlık kazanmasıdır. Drucker, yeni toplumun sosyalist olmadığı gibi kapitalizmi de aşan bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. Bu toplumlar, son hızla yeni sınıfların oluştuğu ve yeni bir merkezi kaynak çevresinde örgütlenmiş toplumlardır. Bu toplumlarda üretim faktörü artık ne kapital, ne toprak ne de emektir. Böyle bir toplumun en büyük kaynağı şüphesiz bilginin kendisidir. Drucker'a göre tek güç kaynağının bilgi olduğu toplumlar kapitalist ötesi toplumlardır. Bu durum, bilginin kaynaklardan biri olmasından ziyade tek kaynak haline gelmesidir. Başka bir deyişle, temel üretim girdisi olarak bilginin değer taşımasıdır. Bilginin yegâne egemenliği, toplumun yapısını temelden değiştirerek yeni sosyal dinamikler ve yeni politikalar yaratmasında göze çarpar.

1.5.3.2. İnternet ve Sosyal Ağlar

İnternet temelli sosyal ağlar, kanaatler ve yaşam tarzı bakımından marjda olanın temsil olanağı bulduğu kurgusal bir özgürlük mekânını simgeler. Diğer bir ifadeyle, "İnternet, sıradan bir insan için hâkim medyanın belirlediği alanlar dışına belli kaçış çizgileri oluşturan, ana akım düşünce iklimi içerisinde barınma olanağı bulamayan kimi radikal ve siyasal söylemlerin buluştuğu bir alandır" (Köse, 2008: 84). İnternette potansiyel olarak sınırsız sayıda düğüm noktası bulunmakta ve *zaman-mekâna* bağımlı kalınmadan iletişim kurulabilmektedir. Herhangi bir merkezi noktası bulunmayan internetin hemen hemen tüm parçaları otonom bir şekilde faaliyet göstermektedir. Sanal ortamın sahip olduğu bu merkezsiz yapı, aynı zamanda kontrol ve denetimini de güç bir hale getirmektedir (Yüksek, 2015: 61-2).

İnternet ortamı, çeşitli haber, eğlence, magazin ve sosyal medya sitelerini bir araya getiren bir tür sanal medya havuzu şeklinde tanımlanabilir. İnternet, holdingleşen ana akım medya kuruluşları karşısında, yeni ve farklılıkların bir arada olduğu bir iletişim biçimi sunmaktadır. İnsanlar, hangi etnisiteye ya da hangi dünya görüşüne sahip olurlarsa olsunlar internet üzerinden takip edebilecekleri bir yayın bulabilmektedirler. İnternet, içeriği merkeziyetçi bir yapının etkisiyle belirlenen radyo, televizyon ve gazete gibi geleneksel kitle iletişim araçlarınının tersine çeşitlilik ve parçalanmaşlık yaratmaktadır. Onun bu özelliği, tekelci kontrol mekanizmasını aşındırarak çok merkezli yeni bir alan meydana getirir (Timisi, 2003: 83-4). Şu halde artık bilgi üretiminin tek bir merkezi yapı tarafından yürütülmediğini söylemek mümkündür. Sanal ortamların yaygın bir şekilde kullanılması, neredeyse yeryüzünde yaşayan insan sayısı kadar bilgi üretim merkezinin oluşmasını sağlamıştır. Bu anlamda Timisi'nin vurguladığı gibi radyo, televizyon ve gazete gibi medyanın geleneksel araçları sürekli bir biçimde güç kaybederken sosyal ağlar ise giderek güçlenmektedir.

İnternet, tüm kullanıcıları bir çeşit haber kaynağına çevirirken oluşturulan bu sanal alan içerisinde salt bireysel karşı çıkışlardan ve muhalif tavırlardan müteşekkil kişisel haber siteleri dahi oluşturulabilmektedir. İnternet bu özelliği bakımından bireysel haber merkezlerinin kurulmasında ve haber kaynaklarının çeşitlenmesinde

önemli bir işleve sahiptir. Bununla birlikte internetin, yazılı ve görsel medya araçlarının aksine izleyiciyi aktive eden ve insanların geri bildirimlerde bulunmalarına fırsat veren bir yanı da vardır. Zira internet havuzunun içerisinde yer alan pek çok web sayfası, sıradan insanların haber yapmalarına, düşüncelerini paylaşmalarına ve dolayısıyla veri akışının içerisine girmelerine olanak tanımaktadır. Bu sayfalar arasında bulunan *webblog*'lar veya *forum*lar, dışarıdan katılım sağlanabilen ve herkesin görüşünü paylaşabileceği bir sanal ortam sunmaktadır. Bir tür günlük mahiyetinde işlev gören bloglar, güncel gelişmelerin anı anına değerlendirilmesine fırsat vermektedir. Keza forumlar da çok sayıda insanın bir araya gelerek düşüncelerini paylaştıkları, bilgi alışverişinde bulundukları mecralar olarak öne çıkmaktadır. Muhtelif haber siteleri de kendi blog sayfalarını ve forumlarını oluşturarak okuyucuların kişisel görüşlerini paylaşabilecekleri bir alan tesis etmektedir. Yine tüm haber sitelerinin verdikleri yayınların hemen alt kısımlarında okuyucuların yorum yapmalarına imkân veren kutucuklar bulunmaktadır. İnsanlar bu yorum kutularında ve bloglarda çeşitli karşıt düşünceleri bir araya getirerek birbirleriyle tartışma olanağı bulabilmektedirler. Tüm bu olanaklar, okuyucuyu veya izleyiciyi edilgen konumdan çıkararak gelişmelerin dağıtımı ve yayılımı meselesinde aktif bir pozisyona getirmektedir. Keza wikipedia gibi bir site de ansiklopedivari işleyişini, katılımcıların yaptığı katkılar aracılığıyla sürdürmektedir.

Wikipedia sitesi, kolektif ve işbirliğine dayalı bir iletişim ortamı sunmaktadır. Düzenlenmesi, yeni bilgilerin eklenmesi pek çok insan ve topululuk tarafından gerçekleştirilmektedir. Yani aynı zamanda metin yazarı olan okuyucular sitenin sürekli bir biçimde güncellenmesini sağlamaktadır. Wikipedia, kolektif bazı amaçlar üzerinde işbirliği yapmak, eylemde bulunmak ve enformasyon akışını hızlandırmak maksadıyla kullanılmaktadır. Onun bu dışarıdan, yani sıradan insanlardan destek alma özelliği, merkezi olmayan ve bir ölçüde denetim dışı kalabilen bir enformasyon ağı yaratmaktadır (Köse, 2008: 90-91).

Bahsi geçen bu sanal oluşumlar dışında, özellikle *sosyal medya* olarak tanımlanan *facebook* ve *twitter* gibi mecraların üzerinde de durmak gerekir. Bu sayfalar, insanların duygu ve düşüncelerini, zevklerini, hatta o an ne yediklerini, nerede bulunduklarını, kimlerle görüştüklerini dahi paylaştıkları sanal ortamlardır.

Hayatlar bilhassa facebook'la birlikte tam anlamıyla deşifre edilmiş, yaşanan her şey gerek yazınsal gerekse görsel olarak başkalarının bakışına sunulmuştur. Bu tarz sanal ortamlar, paylaşımların aldığı beğeni oranı, yorum sayısı veya *retweet* adı verilen yeniden paylaşma rakamları üzerinden kullanıcıların haz almasını amaçlamaktadır. Bu anlamda pek çok insan, daha fazla takdir toplayabilmek adına çok beğenileceğini düşündüğü görseller veya metinler bulup paylaşmakta ve sürekli olarak yaptığı paylaşımın ne kadar beğenildiğini kontrol etmektedir. Hal Niedzviecki, insanların bu davranışlarını *abartılı paylaşım* adını verdiği bir kavramsalaştırma adı altında ele alır. Buna göre abartılı paylaşım; "şahsi bilgileri ortaya sermek; kişinin bir blogda veya başka bir yayın organında özel hayatını teşhir etmesi; teşhire maruz kalan kişiden ısrarla onay beklemesi" şeklinde tanımlanmaktadır. Niedzviecki teşhir olgusunun merkeze yerleştiği bu yeni döneme "Dikizleme Kültürü Çağı" adını verir (2010: 7).

Dikizleme kültürü, sosyal paylaşım ağlarında yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Bu alanlarda mahrem olanın kamusallaştığı, denetlenmenin ve gözetlenmenin meşru kılındığı ve kişilerin çoğu zaman bir röntgenciye dönüştüğü görülür. Yani yaşanılan bu çağda artık hemen hemen herkes dikizleme kültürünün bir parçası durumuna gelmiştir. Niedzviecki'ye göre dikizleme kültürü, 21. yüzyılın teknoloji toplumunu, bedenleri ve ruhları ile sürekli soyunan ve bitmek bilmeyen bir striptiz gösterisini seyreden büyük bir kalabalığa dönüştürmektedir (2010: 27).

İnsanlar, eskiden ünlüleri, söylem seçkinlerini takip ederlerken şimdi herkes bu siteler aracılığıyla izlenir, gözetlenir olmuştur. İnsanların paylaşımlarını çok hızlı bir şekilde yapabilmelerine imkân tanıyan sosyal medya ortamları, her gün milyonlarca kişi tarafından ziyaret edilmektedir. Hatta günümüz toplumlarında facebook veya twitter hesabı olmayan insanların şaşkınlıkla karşılandığı bile olmuştur. İnsanlar, facebook'ta kendilerine özel hesaplar açarak çocukluk arkadaşlarını, eski öğretmenlerini, yakın dostlarını ve akrabalarını bu hesaplara ekleyebilmektedir. Yapılan paylaşımlar da haliyle bu kişilere yöneliktir. Bunun dışında facebook üzerinden pek çok haber sitesi, magazin, sanat veya spor yayını incelenebilmekte ve ortak zevkler, düşünceler doğrultusunda da muhtelif facebook gruplarına üye olunabilmektedir. Twitter'da ise sadece eş dost eklenmemekte,

sevilen bir sanatçı, hayran olunan bir yazar veya gözde bir siyasetçi takip edilebilmektedir. Yine twiter sitesinde *Trendig Topics* (TT) şeklindeki uygulamayla seçilen kritere göre o gün Türkiye'deki veya dünyadaki en popüler konular hakkında hemen bilgi sahini olunabilmektedir.

Facebook ve Twitter gibi sosyal medya siteleri, yaşanan gelişmeleri çok kısa bir süre içerisinde insanlara ulaştırmaktadır. Esasında salt bu iki site değil, internet kullanımı arttığından beri haberler o kadar kısa süre içerisinde yayılmaktadır ki, enformasyonun hızına yetişilememektedir. İnsanlar bu nedenle, gözleri önünde sürekli değişen gündem maddelerine ayak uyduramamakta ve yaşanan olaylar hakkında yeterince düşünmeye vakit bulamamaktadırlar. İletişim teknolojilerinde yaşanan bu gelişmeler, kişiler arası ilişki biçimlerinde ve insanların dünyayı algılama tarzlarında köklü değişimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsanların sosyal medya kullanımına yönelik ilgileri günden güne artarken, yüzyüze iletişim ise giderek değer kaybetmektedir. Zira bu tarz mecraların kullanıcıları, diğer insanlarla olan ilişkilerini ekseriyetle internet üzerinden yürütmektedirler. Bundan dolayı yüzyüze ilişkiler üzerinden oluşturulan cemaat yapılarının yerini sanal ortamı mesken tutan sanal cemaatler almaya başlamıştır. Bilhassa mobil iletişim araçlarının yaygın bir şekilde kullanılmasıyla beraber enformasyon akışının önündeki zamansal ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Yine siyasi düşünceler ve muhalif bakış açıları da facebook ve twitter gibi sosyal medya siteleri aracılığıyla paylaşılmaktadır. Ancak bu paylaşımların yapıldığı mecra, Habermas'ın (2010) kamusal alan olarak tarif ettiği yapıyla uyumluluk göstermemektedir. Zira facebook ve twitter paylaşımları, farklılıklar üzerine kurulu bir çevreye değil, benzerliklere dayalı bir ortama sunulmaktadır. Yani kişilerin kendilerine benzer yahut az çok ortak bir noktada buluşabilecekleri kişilerle yaptıkları bu paylaşımlar, etkili bir tartışma ortamının doğmasına zemin hazırlamamaktadır. Dolayısıyla facebook ve twitter'ın yakın bakış açılarına sahip insanlarla kurulu çevreler yarattığı söylenebilir. Oysa Habermas'ın kamusal alanı, baştan sona karşıtlıklar ve çoğulluklar üzerine kuruludur. Keza *sanal cemaatlerin* de interneti bir tür kamusal alan olarak kullanmadığını söylemek mümkündür. İnternet üzerinde oluşturulan birliktelikleri tanımlayabilmek adına Howard Rheingold tarafından literatüre sokulan sanal cemaat

kavramı, ilişkiler ağını fiziksel mekân yerine siber uzayda oluşturan bir grup insana göndermede bulunur (2000). Sanal cemaatler insana bedenini dışarıda tutarak yalnızca bilişsel yollarla dahil olabileceği bir dünya sunar. Orada belki fiziksel temasta bulunabilme imkânı yoktur ama yine de insanların pek çok şeyi gerçekleştirebilecekleri sanal bir ortam bulunmaktadır. Zira insanlar kurulan bu sanal topluluklar içerisinde arkadaş edinebilirler, sevgili olabilirler, kültürel ya da bilimsel anlamda kendilerini geliştirebilirler veya siyasi örgütlenmeler içerisine dâhil olabilirler.

Bugün internet üzerinde çevrecilerden, eşcinsel aktivistlere, sosyalistlerden dini kesimlere kadar pek çok sanal örgütlenme biçimine rastlamak mümkündür. Ne var ki bu tarz topluluklar da salt benzerliğe dayalı bir ilişki biçimini gündeme getirerek farklı olanları dışarıda bırakmaktadırlar. Bu durum, siber dünyanın sonsuzluğu içerisinde bir sınırlılık halinin kurulması anlamına gelir ve haliyle burada yürütülen fikir alışverişleri de uzaklıklar veya çeşitlilikler üzerinden değil yakınlıkları temel alarak gerçekleştirilir. Ancak tüm bunların dışında, seslerini duyuramayan etnik, dilsel, siyasi ve cinsel azınlıkların facebook ve twitter benzeri sanal kanalları kullanarak bir araya geldikleri ve bu birliktelikten güç kazandıkları da göz ardı edilmemelidir.

1.6. Yerleşik Düşünceye Karşı Direniş Odakları

Bu başlık altında iktidarlar tarafından üretilerek doğal bir durum edasıyla sunulan yerleşik değer yargılarını ve hiyerarşik düzen anlayışını sarsan direniş odaklarından söz edilecektir. Bunun için öncelikle yerleşik düşünce ve kanaatlerin bekası adına önemli bir işlev gören ana akım medyayla ilgili bir değerlendirme yapılacak, ardından ana akım medya karşısında direnç gösteren alternatif medyanın üzerinde durulacaktır. Alternatif medyanın nasıl bir rol üstlendiğini ele alan bu ilk altbaşlığın sonrasında eski ve yeni toplumsal hareketler arasındaki farklılıkları içeren bir değerlendirme metnine yer verilerek Gezi Direnişi, Arap Baharı ve Wall Street İşgali gibi yeni toplumsal hareketlere değinilecektir. Bir sonraki altbaşlıkta Michel

Foucault'nun "gölgede kalanların tarihi" olarak tasvir ettiği *karşı tarih* kavramı ele alınacak ve son olarak da "muhalefet" olgusu tartışmaya açılacaktır.

1.6.1. Alternatif Medyanın Yükselişi

İktidar ile medya arasında hâsıl olan ilişki, basın yayın organlarının ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri gündemdedir. Medya kuruluşlarının yaygınlaştığı ilk günlerden başlayarak günümüze kadar süren bu ilişki, hükmedenlerin edimleri çerçevesinde muhtelif formlar alarak varlığını sürdürmüştür. Kimi medya kuruluşlarının çeşitli olaylar ve durumlar karşısında sıradan insanların yanında konumlandığı görülürken; kimi yayın organlarının ise, iktidarların bir nevi sözcülüğünü üstlendiği de gözlemlenmiştir. Ancak şu ya da bu şekilde bir medya organının bekasını sürdürebilmesi, doğrudan belirli bir gücün kanatları altına girmekten geçmektedir. Bu anlamda tüm kitle iletişim araçlarının farklı farklı iktidar odaklarının etkisi altında olduğu söylenebilir. Yalnız tüm bu medya kanalları arasında sesi en fazla duyulanlar ise egemen ideolojiyle uyum içerisinde olan ana akım medya kuruluşlarıdır. Bu tarz yayın kuruluşları, en genel ifadeyle biçimlendirici, sınırlayıcı ve aynılaştırıcı bir aygıt olarak işlev görerek egemen ekonomik, kültürel ve ideolojik yapıların hizmetinde faaliyet gösterirler. Dahası bu araçlar kanalıyla yapılan yayınların, kişilerin kendi düşüncelerinin oluşumunda ciddi bir belirleyiciliğe ve öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir ifadeyle, tabi durumdaki insanların rızalarının sağlanması ve ideolojik yeniden üretimin devamlılığı adına kitle iletişim araçları anahtar bir rol üstlenmektedir.

Ulus Baker televizyonun işleyişini ele alan bir metninde, iktidarın kendi söylemlerini, televizüel aygıt yayınları aracılığıyla somut gerçekliklerin önüne geçirerek, yapay bir hakikat zemini oluşturduğunu ifade eder. Baker'e göre medya olgusu, kamu tartışmaları, enformasyon yayılımı veya haber iletimine hasredilmiş bir alan değil, insanların nasıl düşünmeleri gerektiğini söyleyen bir yapılanmadır (1995: 16). Dolayısıyla medya yayınları hem bir bakıma insanların ne hakkında düşünmeleri gerektiğine dair bir tür gündem oluştururken hem de o olay hakkında nasıl düşünmeleri gerektiğine dair bir söylem de üretmektedir. Pierre Bourdieu, televizyon

aygıtının, nüfusun çok büyük bir bölümünün beyinlerinin oluşturulmasında bir tür fiili tekele sahip olduğunu öne sürer. Ona göre bu mecrada ciddi anlamda hiçbir işe yaramayan olaylara fazlasıyla yer verilirken, insanların demokratik haklarını kullanmak adına sahip olması gereken asıl önemli olan enformasyonlar ise dışlanmaktadır (1997: 22-23). Bu bağlamda Neil Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence* adlı kitabında televizyonda en kritik olayların dahi bir tür eğlence mahiyetinde sunulduğunu belirtir. Postman'a göre şu an içinde bulunduğumuz dönem, bir gösteri çağını imlemektedir ve her şey birer gösteriden ibarettir. Dolayısıyla televizyonda yayınlanan içeriklerin büyük bir bölümü değersizleştirilmekte ve salt birer görüntü olarak kalmaktadır (2010). Televizyon düşünsellikten yoksun bir kuşağın yetişmesinde pay sahibi olmaktadır. Postman, gösteri çağında hakikate ulaşma derdinin yerini imajların aldığını ifade eder. İnsanlar çok yoğun bir enformasyon bombardımanı karşısında tepkisizleşmekte, bellek de giderek yok olmaktadır. Postman'a göre pek çok insanın en yakın dostu yoldaşı ve öğretmeni televizyon olmuştur. Hiçbir yoksunluk, sıkıntı, televizyona ulaşabilmenin önüne geçmemektedir. Yetişkinler, okul çocukları, ev hanımları, kahvelerde oturan işsizler… Hiç kimse televizyon yayınlarından uzakta kalmamaktadır. Postman, din, cinsellik, eğitim, siyaset gibi konuların tümüne birden el atan televizyonun artık yalnızca meseleleri belirlenmiş yayınlar dâhilinde sunmakla kalmadığını insanların kitap, gazete, dergi, radyo gibi diğer kitle iletişim araçlarını nasıl kullanacağını da bildirdiğini ifade eder. Postman'a göre televizyon cihazı bir çeşit üst araç statüsüne erişmiş durumdadır. O yalnızca dünyaya ilişkin bilgileri değil bilme yollarına ilişkin bilgileri de yönlendirmektedir (2010: 91-3). Ancak akıntıya karşı bir şekilde hareket eden, kimi zaman kişisel bir başkaldırı düzeyinde varlık gösteren kimi zamansa grup ve örgütler tarafından ortaya konulan medyatik unsurların varlığı da gözden kaçmamalıdır. Alternatif medya olarak da tanımlanan bu yayın şekli, yerleşik kurumsal siyaseti ve kök salmış değer yargılarını ya tümden reddeden ya da onlarla amansız bir mücadele içerisine giren bir kitle iletişim biçimine gönderme yapar (Mutlu, 1998: 35). Alternatif medya, egemen medya anlayışının hegemonyasına karşı yürütülen bir mücadeleyi imlemektedir (Atton, 2002: 15). Ana akımın görmezden geldiği ya da bizzat gizlediği sorunlu toplumsal hakikat alanlarını deşifre eder alternatif medya. Ötekilerin, dışlananların, göz ardı edilenlerin sesi olur. Tek

sesliliği yıkarak yerine çok sesli, demokratik bir yapı ikame eder. Alternatif medya, geleneksel basın yayın organlarında kendilerine yer bulamayan insanların birbirleriyle iletişim içine girebildikleri ve tüm farklılıkların sergilenebildiği bir alan yaratır. Bu alan, salt onlar için değil çoğunluk için de daha demokratik ve barışçı bir toplumsal yapının oluşturulmasına destek olur (Çoban, 2013: 55-59).

Alternatif medya, küresel düzenin hâkim ideolojik yapısının ve konvansiyonel medyadaki ticari habercilik anlayışının dışarısında yer alır. Ana akımın aksine, herhangi bir ticari kaygısı olmayan alternatif medya organları, bu nedenle ifade özgürlüğü konusunda da hiçbir sınırlandırıcı etkiyle karşılaşmaz. Alternatif medya, geleneksel medyadaki ekonomik, siyasal yahut simgesel seçkinlerin yerine, söylem düşkünü olarak adlandırılabiliecek çekinikliklere; işçi, öğrenci ve çiftçi gibi sıradan insanlara öncelik verir (Köse, 2007: 2). Alternatif medya, çok sesliliğin, çok kültürlülüğün içerisinden çıkar. Temel hedefi, bölgesel ve küresel tüm iktidar organlarına karşı çıkmak, sıradan insanın yaşadıklarını, deneyimlerini diğer insanlara aktarmaktır. Bu aktarım hali, belki de ortak sorunlarla mücadele ederek var olmaya çalışan insanların birleşebilmelerini sağlayacaktır.

Bir alternatif medya kuruluşu, ana akım medyanın sahip olduğu olanaklara sahip olmasa da, yani süreç daha en baştan itibaren aleyhine işlese de, elindeki tüm imkânlardan maksimum düzeyde faydalanarak yayınlarını gerçekleştirir. Sınıfsal, etnik, dinsel veya cinsel hareketler, alternatif medyanın oluşmasına destek çıkar ve onu besleyerek daha güçlü, daha fazla kişiye ulaşabilir bir hale getirir. Alternatif medya da, bu tarz hareketleri daha güçlü kılabilecek yayınlara imza atarak karşılıklı bir ilişki biçimi geliştirir. Keza toplumsal hareketlerin aktarılmasında ve arşivlenmesinde alternatif medyanın önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu anlamda alternatif medya, toplumsal mücadelelerin içerisinde var olur ve yine toplumsal yaşam alanlarında toplumsal hareketlerle birlikte değişir ve dönüşür. Alternatif medyanın değişime açık olan bu karakteri salt kendi üzerinde etkili olmaz ve onun yaptığı yayınlar giderek ana akım medya üzerinde de etkili olur ve kimi zaman ana akım medya yayıncılığında da birtakım dönüşümler yaşandığı görülür (Çoban, 2010: 12). Bu durum, küçük bütçelerle bile toplumsal düzeyde etkin bir güç oluşturulabileceğinin göstergesi gibidir.

Ana akım medya ve özellikle televizyon aygıtı, Guy Debord'un kitabına referansla var olan her şeyi bir tür gösteri unsuru olarak kodlar ve içini boşaltarak izleyicisine sunar. Politika, sanat, siyaset veya ekonomi ile ilgili her şey gösteri dünyasının bir bileşeni haline gelir (2006). Oysa alternatif medya, sistemin sorunlu alanlarını bularak gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda alternatif medya, "dünyayı bir çeşit problem algılama ve çözme yeri olarak görmekte ve tüm söylemlerini de bu temel üzerine inşa etmektedir" (Köse, 2007).

Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla* isimli metinlerinde rizom-köksap kavramına dikkat çekerler. Bu kavram, merkezsiz bir yapıya sahip olmakla birlikte, yerleşik/ağaçvari yapıyı karşısına alarak onu kırmaya, yerinden yurdundan etmeye odaklanır. Rizomatik yapı, farklılıklar ve çoklu bağlantılar üzerine kuruludur. Birbirinden farklı yapılarla sürekli olarak ilişki halindedir. Onun tam karşı kutbunda yer alan ağaçvari fizyonomi ise yerleşikliği ve hiyerarşik düzeni temsil etmektedir. Ağaçvari yapı bu haliyle değişim ve dönüşümlere kapalı bir yapı arz eder; rizom ise tüm varlığını, değişimin kendisine adamış gibidir (1987). Bu anlamda egemenin ağaçvari yerleşikliğine saldıran, onu sarsıntıya uğratarak farklı bağlantıların hayata geçmesini amaçlayan alternatif medyayı, kurumsal/konumsal hiyerarşik yapıları yıkan, daha yatay ve katılımı maksimize eden niteliğinden dolayı, rizomatik bir düşünüş biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla alternatif medyayı, yalnızca bir grup insana belirli bir konuyla ilgili bilgi veren bir oluşum olarak düşünmemek gerekir. O daha ziyade çoğulculuk yoluyla tarafsızlığın yeniden tesis edilmesine ve eşitliği sağlayabilmek adına farklı mücadeleler içerisinde yer alan insanları bir araya getirmeye çalışır (Yüksek, 2015: 60).

Bir alternatif medya aygıtı, dergi, gazete, broşür veya bülten gibi basılı yayın suretinde de olabilir, egemen söylemlerin dışarısında yayıncılık yapan bir televizyon kanalı biçiminde de... Ancak günümüzde, en yüksek sayıda alternatif medya kaynağı sunan uzam kuşkusuz internettir.

1.6.2. Eski/Yeni Toplumsal Hareketler ve Sosyal Medyanın Toplumsal Hareketlerdeki Rolü

Toplumsal hareketler, nüfusun belirli bir kısmının çeşitli sivil haklar elde etmek adına kamusal meselelerde değişim gerçekleştirmek istemelerinden doğan hareketlerdir (Giddens, 2012: 917). Toplumsal hareketler, parçası olduğu toplumda bir değişim meydana getirmeyi hedefleyen veya değişmeye direnme amacını taşıyan kollektif bir çabadır. Bu hareketler aynı zamanda mevcut siyasal sistemin kısmen veya bütüncül bir şekilde meşruiyetini sorgulayarak farklı alternatiflerin hayata geçirilmesini sağlayacak siyasal değişikliklerin önünü açar. Modern anlamda toplumsal hareketler deyimi, ilk olarak on dokuzuncu yüzyılda Batı Avrupa'da kullanılıp daha çok sanayileşmenin yarattığı sosyal adaletsizliklere karşı bir direniş sergileyen işçi hareketleriyle beraber anılmaya başlar (Bottomore, 1987: 22-23).

Emek-sermaye çelişkisinden doğan ve aktörlerini işçilerin oluşturduğu bu tarz hareketler "eski" olarak nitelendirilirken 1968'den sonra dar ekonomik çıkarlardan öte daha çok yaşam tarzlarının ve kimliklerin ön plâna çıktığı "yeni" toplumsal hareketlerin varlığı gündeme gelmeye başlar. Kısmen Yeni Sol'la ve onunla ilişkili olarak 60'lı yıllardaki öğrenci eylemlilikleriyle gelişme bulan bu hareketlerin "yeniliği", ilgilendikleri meselelerden, hareket biçimlerinden ve aktörlerinden ileri gelir. Yeni toplumsal hareketler, "eski" olarak nitelendirilen ve merkezinde sınıf kavramının olduğu, aynı zamanda politik ekonomik dönüşümün tek başına tüm toplumsal sorunlara çözüm getirebileceğine inanılan işçi hareketlerinden farklılaşır. Keza bu yeni hareketler, geleneksel liberalizmin varsaydığı verili kimliklere de bir direniş sergiler (Calhoun, 1993: 385).

Yeni toplumsal hareketler, sağ ve sol olarak bölünmüş geleneksel siyasetle mücadele ederek bu siyasetin sınırlarını genişletir ve siyasi eylemin egemenliği dışında varsayılan meseleleri bünyesine dâhil eder (akt. Calhoun, 1993: 386). Crossley'e göre eski tip toplumsal hareketler, geleneksel bir biçimde devlete ve devrime odaklanırken buna karşın yeni toplumsal hareketler kültürel, sembolik ve alt-siyasal (sub-politics) alanlara nüfuz ederek bir değişim gerçekleştirmeye çalışır. Bu değişim talepleri ise "kişisel olanın politikliğini" yansıtır (2002: 151-2). Bu

bağlamda genel olarak kimlik hareketleri olarak anılan feminist hareketi, LGBTİ hareketleri, ekoloji hareketi, barış hareketleri, azınlık hareketleri ve nükleer karşıtı hareketler gibi oluşumlar, yeni toplumsal hareketler olarak nitelendirilir.

Yeni toplumsal hareketlerin özgün yapısı ekonomik çıkardan ziyade kimlik ve kültür alanında yaşanan eşitsizliklere karşı direniş göstermesinden, ulus-ötesi oluşundan, herhangi bir din, ırk veya ideolojiye indirgenememesinden ve daha çok eğitimli orta-sınıf aktörlerden oluşmasından ileri gelir (Şentürk, 2006: 32).

Offe (1999: 67), eski ve yeni paradigmaya özgü yaklaşımları aktörler, temalar, değerler ve hareket biçimleri olmak üzere dört farklı başlıkta ele alır. Buna göre eski paradigmanın aktörleri, gelir dağılımı çatışmasından doğan ve grup olarak hareket eden sosyo-ekonomik gruplardan müteşekkil iken yeni paradigmanın aktörleri grup gibi davranmayan ve belli temalar etrafında bir araya gelen topluluklardır. Eski paradigmanın temalarını refahın dağılımı, ekonomik büyüme, askeri ve toplumsal güvenlik gibi meseleler oluştururken yeni paradigmanın temalarını ise barış, çevre ve insan hakları oluşturur. Eski paradigmadaki değerler özgürlük, maddi kazanç ve tüketim güvenliği iken yeni paradigmanın değerleri ise kişisel özerklik ve kimliktir. Son olarak eski paradigmanın hareket biçimini içsel açıdan resmi örgütlenmeler ve büyük ölçekli temsil birlikleri ile dışsal açıdan siyasi parti rekabeti ve çoğunluk oyu oluştururken yeni paradigmanın hareket biçimini ise içsel açıdan düşük düzeyde dikey ve yatay farklılaşma, dışsal açıdan da protesto politikaları oluşturur.

Yeni toplumsal hareketler, literatürde sıklıkla iki farklı perspektif dolayımıyla ele alınır. Bunlardan ilki, postmodern ve post-endüstriyel kavramlarının imkân verdiği tartışma çerçevesinde bu hareketlerin, çeşitlilik, farklılık ve parçalanmışlık sergilediğini öne süren kopuş tezidir. Bu tez sınıf politikasının aşıldığını ve bunun yerine artık doğrudan doğruya emek-sermaye çelişkisinden kaynaklanmayan "kimlik" kavramının ön plânda olduğu taleplerin yaygınlaştığını iddia eder. Bir başka deyişle kopuş tezi, üretim ve toplumun diğer alanları arasındaki bağlantıların üzerinde durmayı pek tercih etmez. Bunun tersine süreklilik tezi olarak adlandırılan ikinci yaklaşım ise, yeni toplumsal hareketlerin eski hareketlerden tamamen bir

kopuşa işaret etmediğini savunur. Buna göre kapitalizmin kendi değişim dinamiklerine cevap olarak ortaya çıkan farklı evreler, toplumsal hareketleri de paralel bir biçimde değişime maruz bırakmıştır. Bu bakış açısının temsilcileri, yeni çelişkilerin emek-sermaye çelişkisinin bir dolayımı olduğu gibi bu çelişkilere direniş gösteren yeni toplumsal hareketlerin de sınıf hareketlerinin bir dolayımı olduğunu öne sürerler (Savran, 1992: 8-9).

Şüphesiz bugünkü toplumsal harektelerin en ayırt edici özelliklerinden biri de, eylemler süresince internet ve mobil teknolojilerin kullanılıyor olmasıdır. Yani bugün internet üzerinden sosyalleşme platformları olarak görülen *facebook, twitter* ve youtube gibi siteler, yalnızca sohbet etmek, eski dostlarla bir araya gelmek, video izleyip müzik dinlemek amacıyla değil, politik paylaşımlarda bulunmak ve örgütlenmek maksadıyla da kullanılmaktadır. Bunun yanında mobil cihazlara yüklenen *Zello* gibi çeşitli programlar da eylemlerin biçimlenişi ve insanların eylem esnasında yaşananlardan anında haberdar olmalarını sağlamaktadır. Elbette sadece eyleme fiziksel olarak katılanlar değil evde bilgisayar başında oturanlar da, olayların seyrini anı anına takip edebilmekte, eylemcileri nerelerde hangi tehlikelerin beklediği, çatışmanın daha çok hangi bölgelerde gerçekleştiği gibi bilgiler edinebilmektedirler.

Türkiye'deki insanların özellikle İstanbul'dan başlayarak ülkenin dört bir tarafına yayılan Gezi Parkı protestoları aracılığıyla yakinen tanık oldukları gibi, ana akım medya yaşananları aktarmazken; facebook, twitter veya youtube gibi sosyal medya siteleri o an esasında başka bir gündemin yaşanmakta olduğunu gözler önüne sermiştir.[10] Yine bu tarz sanal platformlar, pek çok direniş ve gösterinin ulus

[10]*Gezi Parkı eylemlerin başlangıç günü olan İstanbul'daki en büyük sokak muharebesinin yaşandığı, ilk yoğun polis şiddetinin ve ilk kitlesel direnişin meydana geldiği 31 Mayıs 2013 akşamı, özellikle "haber" ön sıfatlı kanalların olağanüstü herhangi bir durum yaşanmıyormuşçasına yayınlamaya devam ettikleri belgeseller, penguenlerin hayatından ziyade medyanın hal-i pür melali hakkında hayli bilgilendirici olmuştur. Böylece geniş kesimler açısından otosansürü canlı yayında deneyimlemek mümkün olmuş, nitelikli gazetecilik yapan, yapmaya çalışan, en azından ortalamanın üzerinde birhabercilik sergileyen unsurları budandıktan sonra "ciddiyet" namı zaten sarsılan NTV'nin haber kanalı olma iddiası da bu vesileyle külliyen çökmüştür.Grup bünyesinde çıkan, alanında hayli nitelikli ve çok satan bir dergi olan NTV Tarih'in de Gezi direnişini konu alması hasebiyle yayımına son verilmiştir. CNN Türk ise 31 Mayıs akşamı ve gecesi yaşananlara karşı gösterdiği yoğun ilgisizlikten dolayı aldığı eleştirileri telafi etmeye çalışmışsa da,yine direnişin kilit anlarında sessizliğe bürünmeyi tercih etmiştir* (Aydın, 2015: 12).

sınırlarını aşarak küresel ölçekte takip edilmesini sağlamıştır. Bu anlamda özellikle 2000'li yıllar sonrasında meydana gelen Gezi Parkı protestoları, Ukrayna'daki hükümet karşıtı eylemler, Wall Street İşgali, Arap Baharı olarak da adlandırılan Tunus, Fas, Mısır ve Libya gibi ülkelerdeki halk ayaklanmaları vb. olaylar, sosyal medyanın sıklıkla kullanıldığı toplumsal hareketler olarak öne çıkmaktadır.

Medyanın direnişe, eylemlere yönelik etkisi salt sosyal medya kullanımıyla sınırlanamaz elbette. Sözgelimi daha twitter, facebook veya youtube gibi mecralar kurulmadan evvel 1997 yılında Türkiye'de gerçekleşen *Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık Eylemi*, medyanın etkisinin görüldüğü bir sivil itaatsizlik eylemi olarak değerlendirilmektedir.[11] Ancak sosyal medya özellikle *dijital aktivizm* adı verilen yeni bir eylemcilik biçimini ortaya çıkarmıştır. Dijital aktvizm temel olarak bireylerin, ifade özgürlüğü, insan hakları, çevre sorunları ve diğer politik meselelerle ilgili görüş ve tepkilerini sosyal ağlar ve bilgi teknolojilerini kullanarak ortaya koymasıdır. Bu yöntem merkezden bağımsız bir biçimde ve parçalı bir şekilde büyüyebilme özelliğine sahiptir. Ayrıca kullanılan uygulama, program ve teknolojiler aracılığıyla yaşananlara dair her türlü görsel ve yazınsal veri diğer insanlara ve toplumlara ulaştırılabilmekte, mevcut sorunlar da başka meselelere eklemlenebilmektedir. Dijital aktivizmde temel amaç eldeki bilgilerin geniş kitlelere ulaştırılması ve güçlü bir kamuoyunun oluşturulmasıdır (Pişkin, 2015).

İnternet faktörünü, eylemlerinin asli bir unsuru olarak kullanan ilk grup Zapatistalardır. Ülkeyi yöneten hükümetin kendilerini ekonomik bakımdan zor duruma soktuğunu öne süren bir grup çiftçi, *Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu*'nu kurarak Meksika'da iktidar karşıtı bir eylem başlatır. Gruptakiler direnişlerini sanal

---

[11] *Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık Eylemi*, 1 Şubat 1997'de Avukat Ergin Cinmen ve Sürekli Aydınlık İçin Yurttaş Girişimi öncülüğünde başlatılan sivil itaatsizlik eylemidir. Susurluk Kazası ile birlikte kimi devlet kurumlarının ve yasal görevli kişilerin yasadışı gruplarla ve aranmakta olan kimi isimlerle işbirliği yaptığının ortaya çıkması üzerine Sürekli Aydınlık İçin Yurttaş Girişimi, mafya ile ilişkisi olan milletvekilleri yargı önüne çıkana kadar tüm yurttaşları her akşam saat 21:00'da evlerindeki ışıkları bir dakikalığına kapatmaya çağırdı. Eylem kimi medya kuruluşlarının da desteğiyle zaman zaman kendiliğinden örgütlenen kitle gösterilerine dönüştü.(https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCrekli_Ayd%C4%B1nl%C4%B1k_%C4%B0%C3%A7in_Bir_Dakika_Karanl%C4%B1k_Eylemi) (Erişim Tarihi, 10.09.2015).

ortama da taşıyarak yaşadıklarını ve savundukları görüşleri internet aracılığıyla tüm dünyaya duyururlar. Yaşanan bu olaylar, internet kullanımı sayesinde dünyadaki pek çok insanın ve toplum örgütünün dikkatini çeker. Bu doğrultuda birçok ülkede Meksika hükümeti aleyhine protesto gösterileri yapılır, durumdan haberdar olan birçok tanınmış gazeteci, insan hakları savunucusu ve muhtelif delegasyonlar isyancıları desteklemek üzere Meksika'ya gelir (Castells, 2006; Kellner, 2004: 726). Pek çok ülkede gerçekleşen eylemlere esin kaynağı olan Zapatistalar, daha sonraları küreselleşme ve neoliberal ekonomi karşıtlığını ifade eden "*başka bir dünya mümkün*" mottosunun oluşmasına da zemin hazırlarlar (McNally, 2013).

İnternet, toplumsal hareketlerin ulus sınırları aşarak küresel bir boyut kazanmasında etkili olur. Ana akım medyanın göstermekten imtina ettiği, manipüle ettiği ya da yeteri kadar yer vermediği çevre sorunları, ırkçılık, AIDS aktivizmi, kadın, azınlık ve LGBTİ hakları gibi çok sayıdaki problemin küresel ve yerel siyaset çizgisine taşınmasında sosyal medyanın önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekir (Sayımer, 2014: 110). Bununla birlikte kimi eylemlerde kullanılan birtakım yöntem ve araçlar, internet aracılığıyla yayılır ve farklı ülkelerin hareketlerinde de kendilerine yer bulur. Sözgelimi İzlanda'dadaki eylemlerde kullanılan tencere ve tavalar[12] Gezi Parkı protestolarında da kullanılır. Keza yine Gezi Parkı protestolarında gerçekleştirilen *duran adam* eylemi, Ukrayna'daki hükümet karşıtı eylemlerdeyse *yatan adam* şeklinde karşılık bulur. [13]

Paolo Gerbaudo, *Twitler ve Sokaklar* isimli incelemesinde, sosyal medyanın, kitelelerin biraraya gelişlerindeki düzenleyici unsur olarak ele alınması gerektiğini dile getirir (2014). Buna göre, nerede, ne zaman, hangi araçlarla birlikte alana gelinecek ve bu alanda nasıl br eylemlilik gerçekleştirilecektir gibi meseleler internet üzerinde tartışılarak alanlara gelinmektedir. Şu halde sosyal medyayı, siyasal örgütlenme bakımından insanların tartışmalarını gerçekleştirdikleri ve bir tür düzen içerisine girdikleri bir yer olarak tanımlamak mümkündür. Başka bir deyişle sosyal

[12]Bkz. http://bianet.org/biamag/ekonomi/165794-izlanda-dan-dersler-tutuklayin-bankacilari (Erişim Tarihi: 10.09.2015)
[13]Bkz. http://www.radikal.com.tr/dunya/ukraynada_yatan_adam_eylemi-1165399 (Erişim Tarihi: 10.09.2015).

medya, buluşma yerinin ve koşullarının belirlendiği, eylemlerden elde edilen görüntülerin ve bilgilerin tüm dünyaya yayıldığı bir alan olarak öne çıkmaktadır.

Sosyal medyanın yoğunlukla kullanıldığı toplumsal olaylardan biri de Arap Baharı'dır. Tunus, Fas, Libya ve Mısır gibi ülkelerde yaşanan olayları değerlendiren Hussain ve Howard, bu olaylar esnasında insanların internet üzerinde etkileşim halinde olduklarını ve toplumlar arası ortak noktalar üzerinde tartışma yürüttüklerini ifade ederler. Özellikle egemen sistem tarafından dışarıya itildiklerini hisseden gençler, birbirlerinin deneyimlerinden çok şey öğrenirler ve facebook, twitter gibi mecralarda video paylaşımlarında bulunurlar. El Cezire ve BBC gibi uluslararası haber sitelerinin forum sayfalarında muhtelif tartışmalar içerisine giren gençler, bölge halkları arasında ağların oluşmasına katkıda bulunurlar (Akt. Castells, 2013: 100-101). Keza Gezi olaylarında da sosyal medya, tüm detayların aktarıldığı, insanların yaşanan gelişmeler hakkında her türlü bilgiyi edindiği bir mecra olarak kullanılır. Bu olaylar sırasında facebook ve twitter gibi adresler üzerinden haberleşerek örgütlenen insanlar, Taksim'in yolunu tutar. Orada bir sınıf mücadelesinden ziyade özgürlük için, yaşam hakları için tüm muktedirlere karşı bir direniş yürütülür. "Liseli, üniversiteli gençler, işsizler, çalışanlar, taraftar grupları, çocuklarını yanlarında getiren anne-babalar, avukat, mimar, mühendis, doktor, öğretmen, akademisyen...vb. gibi beyaz yakalılar, Anti-kapitalist müslümanlar, LGBTİ bireyleri bu direnişin birer parçası olurlar (Çoban, 2014: 199).

Ana akım medya, Gezi Parkı olaylarının ilk günlerinde direnişle ilgili haberleri ekrana getirmeye yanaşmaz. Hatta CNN Türk televizyonu, olayların yoğun bir şekilde yaşandığı bir anda penguen belgeseline yer verir[14]. Direnişin habercisi olarak sosyal medya, direnişi göstermeyen ana akım medya karşısında alternatif bir medya meydana getirir. Facebook, twitter ve youtube gibi siteler, Tüm Türkiye'de etkileri görülen direnişin haber kaynağı olarak belirirler. Direnenler aynı zamanda sosyal medya aracılığıyla direnişin gönüllü muhabirleri olurlar. Bu süreç içerisinde

[14] Söz konusu belgeselin gösterildiği sırada CNN International ise İstanbul'da yaşanan olaylara yer vermektedir.http://www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media/ (Erişim Tarihi: 12.09.2015).

ortaya çıkan Çapul TV de direnişi daha doğru ve düzenli bir şekilde aktarabilmek için kurulur (Çoban, 2014: 201).

Gezi Parkı Eylemleri sırasında sosyal medya öylesine güçlü bir şekilde çalışmıştır ki; dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, eylemcileri birer anarşist ve terörist, sosyal ağları toplum için bir tehdit ve twitter'ı da düşman ilan etmiştir (Castells, 2013: 301). Özetle sosyal medya, tek başına bir devrim aygıtı olmasa bile, *başka bir dünya mümkün* şiarını benimsemiş milyonlarca insanın haberleşme, örgütlenme ve eyleme geçme süreçlerine destek sağlamıştır.

1.6.3. Karşı Tarih Kavramı

Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir* isimli eserinde, resmi tarih anlayışının iktidar söylemleri üzerine kurulu olan bir yapıdan meydana geldiğini ifade eder. Buna göre resmi tarih formu, sürekli olarak iktidar etkileri taşıyan ve aynı zamanda onun onaylanmasını sağlamak zorunda olan sözlü ya da yazılı bir tür seremoni şeklinde düşünülebilir. Foucault'ya göre resmi tarih yazımının geleneksel vazifesi, her ne surette olursa olsun iktidarların olumlanmasını sağlamak ve onun büyüleyiciliğini arttırmaktır. Tarihsel söylemin yerine getirdiği bu görev, bir yandan yasanın sürekliliği temelinde insanları hukuksal olarak iktidara bağımlı kılarken diğer yandan da kahramanlıkların aktarılması yoluyla insanların büyülenmesine hizmet etmektedir (Foucault, 2008: 78). Resmi tarihin bu işlevi, insanların iktidarlara karşı çıkmalarının, başkaldırmalarının önüne geçmektedir. Dolayısıyla bu tarz bir tarihçilik biçiminin, tıpkı kurumsal söylemler veya medya kanalıyla yapılan yayınlar gibi insanlarda devinimsizlik hali yaratarak mevcut düzenin devam etmesine yaradığı söylenebilir.

Resmi tarih, tek sesliliğin tarihidir. Büyünün, parıltının, ihtişamın tarihidir. Bu tarihte her şey, bir tür süreklilik teziyle birbirini izler ve her olay neden sonuç ilişkisi çerçevesinde bir diğer olayı tetikleyerek ortaya çıkarır. Bu yüzden günün meşruiyeti, bugünün dayanakları mütemadiyen geçmişe dönülerek aranır. Arada asırlar boyu birbirleriyle bağlanan olaylarla dolu bir kaçınılmazlık çizgisi vardır. Resmi tarihte geçmiş, "epistemolojik masumiyet" ilkesi altında sanki hakikati sunuyormuş gibi aktarılır (Poster, 2008: 83-4). Yine aynı şekilde resmi tarih,

hakikatin tek boyutlu veçhesiymiş gibi ele alınarak birtakım değerlendirmelerde bulunulur. Oysa bu hakikat gerçekte kimin hakikatidir? Onu üretenler kimlerdir? Foucault, işte tam olarak bu noktada hakikatin herkes tarafından aynı şekilde deneyimlenmediği düşüncesinden hareketle bir tür ayrışıklık ilkesi ortaya koyar. Ona göre birilerinin tarihi, esasında herkesin tarihi değildir... Yani çoğunluğun, baskın olanın tarihi, azınlık durumunda olup sesini duyuramayan insanların tarihini içermemektedir. Sözgelimi bir savaşta mağlup olanların tarihi, galip gelenlerin tarihiyle bir arada düşünülemez. Zira zafer elde edenin cephesinde yeni bir söylem, yasa ve yükümlülüğün işleyişe geçtiği bu süreç, diğer tarafta kölelik, haraç ve boyunduruk altına girme gibi bedeller düzeyinde karşılık bulmaktadır. Foucault bu durumu örneklendirmek adına Hastings savaşından bahseder. Bu savaşta yenik düşen Saksonların tarihi ile aynı savaşta galip gelen Normanların tarihi aynı değildir. Benzer şekilde Franklar ve Clovis'in zaferini, Galya Kökenli Romalıların yenilgisi ve esir düşmesi şeklinde tersten okumak gerekir (Foucault, 2008: 81). İşin özü birilerinin galibiyeti olarak resmedilen bir sonucun başka birilerinin boyun eğmesi anlamına geldiği hiçbir biçimde unutulmamalıdır. Karşı tarih kavramı, tam anlamıyla bunu yapar ve yenilgiye uğrayanların, seslerini duyuramayanların sesleri olur. Deneyimleri ve hafızaları resmi tarihe eklemlenmeyen insanların tarihini aktarır.

Karşı tarih kavramı, resmi tarihin tekelleşmiş bilgi üretim faaliyetlerinin ve tek taraflı yorumlama şeklinin yerine mevcut tarihsel anlatılara uymayan hafızaları yerleştirir. Empoze edilmiş bir ortak geçmişe ve tarihsel bütünlüğe karşı çıkan karşı tarih, bu kavramların altını oyarak tarihsel bir süreksizliğin yolunu açar. Karşı tarih aracılığıyla, resmi ideolojinin anlattığının tam tersini hatırlayanlar otaya çıkar ve alternatif tarih yorumlama şekilleri gündeme gelir. Mevcut tarihsel anlatılara uymayan hafızalara sahip olanlar karşı tarih aracılığıyla konuşur, seslerini duyurabilecekleri bir alan bulur. Onların aktardıkları, kendileri gibi başka belleklerin de canlanmasını ve beslenmesini sağlar. Tüm hafızaların, resmi ideolojilerin kapattığı alanların özgürleşmesidir karşı tarih. Foucault, bu bağlamda bilgi üretim pratiklerinin tekelleşmesine karşı olan bu mücadeleyi boyun eğdirilmiş bilgilerin başkaldırması olarak karakterize eder (Medina, 2011: 12-4). İhmal eden, tahrip eden resmi tarihe karşı verilen bir mücadeledir bu. Yalnız buradaki ihmal ediş ve

toplumsal yapının bir bölümünü karanlıkta bırakma hali bir tür yetersizlikten değil bile isteye gerçekleştirlmiş bir faaliyetten ileri gelmektedir. Zira iktidar dışlayarak, tehdit unsuru olarak gördüğü kalabalıkları sessizliğe iterek yükselir. Bu sessizlik onun kurucu bileşenlerinden biridir.

Karşı tarih, bütünlük bozucu etkiselliğiyle baskın ideolojinin normatif beklentilerine direnir ve bu beklentileri geçersiz kılacak bir karşı perspektif sunarak kurallarla belirlenmiş düzeni istikrarsızlaştırma potansiyeline sahip oluır (Medina, 2011: 15). Karşı tarihle birlikte, tarihin hükümranlığın ihtişamını dile getiren zorunlu formu bozulur ve yasanın ikiyüzlü bir gerçeklik olarak belirdiği ortaya çıkar. Bununla beraber karşı tarih hükümran yasanın birliğini bozmakla yetinmeyerek ihtişamının devamlılığını da kırar. Diğer bir deyişle göz kamaştırıcılığına sahip ışığın, toplumsal yapıyı düzen içinde tutan bir şey olmaktan ziyade bölüştüren, bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan bir şey olduğunu ortaya koyar (Foucault, 2008: 82).

Gölgelerin içinden konuşan bir tarih, gölgede tutulan insanların karanlık tarihidir karşı tarih. Resmi tarih, bir grup insanın yaşamlarını ve deneyimlerini karanlığa ve sessizliğe mahkûm ederken karşı tarih insanlara tam olarak bu sessiz ve karanlık dakikaları nasıl dinleyebileceklerini öğretir. Dışlamalara karşı duyarlı olma ve sessizlikleri dinleme insanları hem söylemsel pratiklerin tuzağına düşmekten alıkoyar hem de karşı söylemler geliştirebilmenin yollarını açar. Tarihsel anlatıları tartışmaya açarak geçmişle ilgili empoze edilen yorumlara direnç göstermek gerçekte bir karşı tarih geliştirmek anlamına gelir (Medina, 2011: 15-17).

Karşı tarih yazımı, belgesel filmler, sözlü tarih çalışmaları, alternatif medya veya sosyal medya araçları ile muhalif sinema geleneğine sahip kurgusal filmler aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bugünkü teknolojik gelişmeler, videoların kaydedilerek yayılabilmesini oldukça rahat bir hale getirmiştir. Bu anlamda hemen hemen herkes yaşanan herhangi bir olaya dair elde ettiği görüntüleri internet üzerinden yayına sokabilmektedir. İnsanların yaptığı bu işlem, ana akım medya dışındaki haber yazım kaynaklarını güçlendirirken, esasında orada başka bir tarihin yaşanmakta olduğunu da gözler önüne serer.

1.6.4. Muhalefet Olgusu Üzerine

Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı *Büyük Türkçe Sözlük*'te bir tutuma, bir görüşe veya herhangi bir davranışa aykırı olma durumu olarak nitelendirilen *muhalefet* kavramı, aynı zamanda karşıt görüşte olan insan topluluğunu da imlemektedir. Yine aynı sözlükte muhalefet eden kişi yani *muhalif* ise bir tutuma, bir görüşe veya bir davranışa aykırı olan kimse şeklinde tanımlanmaktadır (1998: 1584-5). Bu anlamda muhalefet kavramı bu tez çalışmasında, yukarıda yer verilen tanımlamadan hareketle yaygın bir şekilde kabul gören kanı, inanç ve kurallara karşı çıkan, onları ayrıntılı bir şekilde sorgulayan kişilerin üstlendikleri rol olarak ele alınmaktadır.

Muhalif, iktidarların meşrulaştırdığı, çoğunluk tarafından doğal bir yaşayış biçimi olarak kabul edilen yaşam pratikleri de dâhil olmak üzere, dogmatik yapıları, öğretileri, doğru olmadığını düşündüğü davranış ve düşünce tarzlarını eleştiren kişidir. Toplum içinde insanların kendilerini daha özgür hissedebilmeleri adına uğraş verir. Dönüşümden, değişimden yanadır. Kuralcılığa, kısıtlamalara karşı gelir. Mütemadiyen toplum için daha iyi olduğuna inandığı bir hayat kurgusunu tasavvur eder. Muhalif birey, verili olan, hakikatın kendisi olarak sunulan tüm yapılara karşı kendi düşündüklerini söyleyen, ürettiği fikirleri insanlarla paylaşma yoluna giden kişidir. Amacı var olanla iktifa etmeyerek toplumdan saklanan, gizlenen ne varsa açığa çıkarmak ve bulgularını insanlarla paylaşmaktır. Tüm farklı görüşleri, bakış açılarını ve ihmal edilen ayrıntıları sergilemek muhalifin en temel görevidir. İktidarların değil toplumun, halkın yanındadır. Yeni bir iktidar yaratmaya çalışmaktan ziyade daha fazla özgürlük alanına sahip olan bir dünyanın kurulabilmesi için çaba gösterir.

Muhalifin derdi daha ziyade iktidarlar tarafından hakikat olarak sunulan şeylerle ilgilidir. Ya da kendisini bizatihi hakikat olarak sunanlarla. Dolayısıyla onun verdiği savaşım, doğal bir yasaymış edasıyla sunulan, gerçeklik formu iliştirilmiş yaşamsal pratikler ve söylemlerin tümüne karşıdır. Bu anlamda hakikat denilen şeyin kendisi de bir üretimdir ve egemen sistemin bekasını sürdürebilmesi adına kullanılmaktadır. Foucault, hakikatin ne iktidarın dışında ne de iktidardan yoksun bir

şey olduğunu dile getirir. Ona göre hakikat, özgür ruhların erişebildiği bir ödül veya kendilerini özgürleştirmeyi başarmış olan insanların ayrıcalığı değildir. Hakikat, bu dünyaya ait olan bir şeydir ve zorlama aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. En önemli özelliklerinden biri de düzenli olarak iktidar etkileri yaratmaktır (2005: 50-1).

Foucault, hakikat ve iktidarın iç içe geçmiş iki kavram olduğunu ifade eder. Tabi durumdaki insanların yaşam biçimlerini, düşünüş şekillerini biçimlendirip belirlemeye adanmış olan bu iki kavram toplumsal yapının kılcallarına nüfuz etmiş bir haldedir. Foucault'ya göre muhalif bir entelektüelin bu noktadaki görevi, egemen olan hakikat rejiminin dönüştürülebilmesi için uğraşmaktır. Yani bir muhalif, "var olan yegâne yaşam biçimi budur, başka alternatif hayat modelleri hiç var olmadı ve var olmayacaktır, insan için en iyisi ve en doğrusu şu an içerisinde bulunulan koşullardır" kabilinden söylemlerin yerine yaşama dair yeni düşünüş biçimleri ileri sürmelidir.

Muhalif, en başta etrafı köşe bucak saran hakikat rejimine karşı bir kavga yürütmelidir. Ancak belirtilmelidir ki Foucault nazarında hakikat; "keşfedilecek ve kabul edilecek hakikatler bütünü değil, doğruyla yanlışın birbirinden ayrıldığı ve doğruya birtakım spesifik iktidar etkilerinin yüklendiği bir kurallar bütünüdür (Foucault, 2005: 52).Yani hakikat rejimi olarak nitelendirilen şey, sistemin bizzat kendisi ve varlığını sürdürmekte olan uygulamaların tümüdür. Bu anlamda muhalif, Foucault'nun bahsettiği gibi hakikat olarak sunulan ancak esasında egemenlerin yararına işleyen şeylerin arkasında neler olabileceğini gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Söylemin ve pratiğin nasıl oluştuğu, ne şekilde bir araya geldiği yahut hangi farklarla birbirinden ayrıldığı muhalifin yanıtlamaya çalıştığı sorular arasındadır.

"Karşılaşılan herhangi bir durumun veya bir olayın kuşku götürmez sonucu budur ya da kabul edilebilecek yegâne kavrayış biçimi budur" minvalindeki söylemler, hakikat rejiminin aurasını mesafeli bir konuma yerleştirirken eleştirel bakışı ise dışarıda tutmaktadır. Bu durum yalnızca var olan, kabul gören gerçeklikten yararlanan ya da mevcut şartlardan nemalanan toplulukların işine gelmektedir. Oysa Nietzsche'nin *Ecce Homo* adlı eserinde belirttiği gibi "şüphe değil, kesinliktir insanı

deli eden" (2006: 36)... Zira hakikat ve kesinlik nevinden yapılar, bilgi ile pratiğin alanına korunmalı bir şekilde yerleşirler. Muhalif ise vicdanının sesini dinleyerek karşısına çıkan her şeyi evvela akıl süzgecinden geçirir. Ardından da ulaştığı fikirleri insanlarla paylaşarak onların da yeni düşünceler geliştirebilmelerine vesile olur. Bu bağlamda muhalifliğin en önemli görevlerinden biri de, tek sesliliğin kırılması ve çok sesli bir yapının hüküm sürmesini sağlamaktır.

Muhalif birey, Albert Camus'nün *Başkaldıran İnsan* (2009) eserinde bahsettiği gibi tahakküme hayır demekten öte bir an evvel eyleme geçmelidir. İnsan, inandığı değerler doğrultusunda gerekirse tüm varlığını ortaya koyabilmelidir. Hardt ve Negri'ye göre muhalif olma istenci, gerçekte hiçbir biçimde buyruk altına giremeyen bir bedene ihtiyaç duymaktadır. Bu istenç, ne geleneksel aile yapısının getirmiş olduğu kurallara ne de fabrika-eğitim kurumlarının disiplinel yöntemlerine uyarlanamaz bir bedeni gereksinir. Ancak bu bedenin, normalleştirilmeye karşı olduğu ölçüde yeni bir yaşamın yollarını araması da gerekmektedir (2012: 224). Yani bir muhalif var olana, ona sunulana, uygun görmediğine karşı çıkmalı ancak yerine neyi ikame edebileceğini de düşünmelidir.

Jean Paul Sartre, *Aydınlar Üzerine* isimli metninde, aydın olarak karakterize edilen kişinin, sonsuz bir şekilde doğumu gerçekleşen ideolojiye karşı bir savaş vermesi gerektiğini ifade eder. Zira insan var olduğu müddetçe ideolojiler de var olacak ve kimi gruplar onları kullanarak diğer insanlar üzerinde iktidar kurmayı sürdürecektir. Sartre'a göre aydınlar evvela halkların kültürel yapılarını geliştirmekle işe başlamalıdır. Onların mental anlamda yükselmesi, bir anlamda toplumun kendi üzerinde erk operasyonları gerçekleştiren toplulukları daha iyi çözümleyebilmesini sağlayacaktır. Bu, entelektüelin asli görevlerinden biridir. Zira zihnen gelişen birey, yanındakinin, çevresindekinin de gelişimine destek olacak ve tüm insanlar var olan egemen sistemin değiştirilebilmesi adına bir araya gelebilecektir. Sartre aydının her türlü iktidar yapısına karşı çıkması gerektiğini ifade eder (2010: 56-57). Buradaki amaç birinin yerine başka birinin gelmesi değil, fikirlerin özgürce dolaştığı, kimsenin bir diğerinin üzerinde baskı, otorite kurmadığı bir alanın inşa edilmesidir.

Mevcut bir olgunun alternatifi nedir, daha iyisi nasıl gerçekleşir, var olan şartlar ne şekilde değişir, yaşanan bir olayın arkasında ne var, sunulanın tamamı gerçekten ama gerçekten salt doğrulardan mı oluşmaktadır? Bu minvalde sorular sorar muhalif birey. En kestirme tabirle verilenle yetinmez ve perde arkasına yönelir. Sözgelimi bir kurumsal yapıda var olagelen kuralların tümü, gerçekten insanlar daha iyi eğitilsin, daha iyi tedavi edilsin veya daha iyi bakılsın diye mi vardır? Yine bir kurumdaki gözetim faaliyetleri veya denetim araçları yalnızca kişilerin güvenliklerini sağlamak için mi kullanılmaktadır? Bu soruların resmi ve kurumsal söylemlerdeki karşılığı "evet" ise o evetin arkasında ne gibi başka niyetler gizlenmiştir? Esasında insanlardan saklanan nedir? Muhalifin derdi, bir yerde hasıraltı edilen herhangi bir şey varsa muhakkak onu bularak açığa çıkarmak ve insanlarla paylaşmaktır. Muhalifin bu çabası sonuç verdiği takdirdeyse yeni bir hakikat siyasetinden söz etmek mümkün olmaktadır. Başka bir deyişle muhalifin ortaya koyduğu emek ve mücadele, inandığı doğruların ortaya çıkmasını sağlamakta ve yeni bir düzenin kurulmasına hizmet etmektedir...

Muhalif olmanın Frankfurt Okulu düşünürlerinin eserlerinde aldığı biçim, eleştirel aydının portresini gözler önüne serer. Özünde eleştirel düşünme ve eleştirel teori üzerinden kurgulanan muhalif entelektüel tavır, en uç örneğini, ortaya koyduğu eseri ve düşünceleriyle arınmadan fazlasını, verili olanı aşmayı hedefleyen özcü nitelikli bir sanatta ve sanatçıda bulur. Sanat, bu bakış açısından, "aktüel olanın negatif bilgisi"dir ve mutlak bir eleştirel bilinçle donanmış olan yazarçizer takımı da, deyim yerindeyse kendi çağının düşünsel negatif ara yüzeyini temsil eder. Tavrı, uzlaşmaz karşıtlık üzerine kurulu değil; aksine, her tür düşünsel karşıtlığın anlamını yitirdiği bir tür negatif diyalektiğe takabül eder, yeni değer ve düşünüş biçimlerinin imalatına yönelir. Bu nedenle, Frankfurt Okulu düşünürlerinin nazarında sanatçı en radikal muhalif figürdür. Sadece verili gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda onu aşar ve yeni bir tarihsel/toplumsal bağlam yaratır. Ütopyasının esinini bu sonsuz aşma duygusu oluşturur. Çallkantılı ve öngürülemez niyeti her tür belirlenmiş kader öğretisini ve yerleşik hakikat rejimini darmadağın eder (Dellaloğlu, 2007; Horkheimer ve Adorno, 2010).

Herhangi bir mekânda etkinliğini sürdüren bir hakikat rejimi, tek tek iktidar etkileri taşıyan bilgilerden meydana gelir. Diğer bir deyişle, onu bir araya getiren bilgiler, iktidarların amaçları doğrultusunda üretilen, dönemsel geçerlilikleri olan varlıklardır. Bu anlamda iktidarları doğuran ve dönüşümlü olarak da yine iktidarlar tarafından üretilen bilgiler, hükmedebilmenin, başkaları üzerinde egemenlik kurabilmenin yöntemlerini ve kurallarını içermektedir. Dolayısıyla neyin doğru olup neyin yanlış olduğu, neyin kabul edilip neyin kabul edilmediği iktidar direktifleri uyarınca belirlenerek yaşamın içerisine yerleştirilmektedir. İnsanlar, meşru bir geçerliliği olan bu bilgiler aracılığıyla dışlanır, cezalandırılır veya tam tersine takdir edilip ödüllendirilir. Bu anlamda Foucault sosyolojisinde de yer aldığı gibi bilgi ve iktidar arasında organik bir ilişki bulunmaktadır. Foucault'ya göre bilginin sürekliliği, bir bakıma iktidarın da sürekliliği manasına gelmektedir. Foucault, iktidarların işleyiş mekanizmasında muhtelif bilgilere ihtiyaç duyulduğu savıyla yetinilmemesi gerektiğini ifade eder. Zira iktidarların aynı zamanda bilgi nesneleri ürettiği, enformasyon biriktirdiği ve bunları yeri geldiğinde kullandığı da unutulmamalıdır (Foucault, 2003a: 35-6). Lyotard da Foucault ile paralel görüşler ortaya koyarak, bilginin araçsallaştığını ve bizzat onun geçerliliğinden rant sağlayanlar tarafından biçimlendirildiğini ifade eder. Lyotard'a göre hükmü geçen bilgiler, pragmatist anlamda işe yarayan, daha fazla kar elde edilmesini sağlayan ve her şeyden öte sistemin bekasını sürdürmeye yarayan verilerden oluşmaktadır (1997). Bu noktadan hareketle sermayeyi yani gücü elinde bulunduranların konumlarında bir değişim veya kırılma yaşanmaması adına tüm bilgilerin biçimlendirildiği veya sınırlandırmaya tabi tutulduğu söylenebilir. Böylelikle hem bireysel hem de kurumsal sermayedarlar (tecimsel ortaklıklara ve anlaşmalara imza atan resmi kurumlar, ticari müesseseler, medya kuruluşları vs.) olası negatif etkilerin dışında tutulmaya çalışılmaktadır.

Hardt ve Negri, endüstriyel kapitalizmin, muazzam servetleri kontrol eden küçük bir azınlık grup ile güçsüzlük sınırlarında yaşayan yoksul çokluk arasındaki mesafeyi giderek arttırdığını belirtirler. İnsanlık şu ya da bu ölçüde kapitalist sömürü ağları tarafından yutulmuş bir haldedir. Muhalifler, bu iki düşünüre göre, evvela enerjilerini devinim halinde olan küresel süreçlerin somut belirlenimlerine

yönlendirmelidir. Zira ancak bu yolla sürecin çellişkileri, devreleri ve krizleri açığa çıkarılabilecektir (2012: 65; 69). Hardt ve Negri, bu eleştirelliğin, salt metinsel birtakım analizler veya görünümler üzerine değil bizzat yaşamda vuku bulan somut olaylar ve pratikler üzerine yöneltilmesi gerektiğini ifade ederler. Yani bizzat kurumların, kuralların, yasaların, yönetmeliklerin nasıl işlediği, nasıl açık verdiği dikkatli bir şekilde gözden geçirilmelidir. Sistemin eksiklikleri ve sorunlu alanları tespit edildikten sonra da elde edilen veriler insanlarla paylaşılmalıdır. Bu doğrultuda en muteber çözüm, yalnızca sorun olarak görülenin üzerine gidilmesi ve geliştirilen fikirlerin insanlara aktarılmasıyla sağlanabilir. Elbette muhalif, daha evvel de belirtildiği üzere, sözkonusu sorunu teşhis edip insanlara aktarmakla yetinmemeli onlara yeni bir bakış açısı da sunabilmelidir.

Muhalifler, kendi örgütlenmeleri içerisinde ötekileştirme eğilimlerinden arınarak çok sesliliği temel alan bir kültür yaratmalıdır. Bu anlamda muhaliflerin mücadelenin daha en başından itibaren kendilerini egemen ideolojinin olumsuz etki ve özelliklerinden soyutlamaları gerekir. Zira dünyayı değiştirmek evvela kişinin kendisini değiştirmesiyle başlar. Muhalif birey, kendisini tüm ezilenlerin ve ötekilerin temsilcisi olarak görüp onlar yerine konuşmamalıdır. Bu noktada muhalifin yapabileceği en muteber şey, tüm ezilenlerin ve ötekilerin katılabileceği bir örgütlenme oluşturmak ve insanların kendi söylemlerini ve eylemlerini üretebilecekleri demokratik bir ortam kurmaktır. Diğer bir ifadeyle, muhalif başkasının yerine söz almamalı, iktidar düzenekleriyle çevrili anti-demokratik alanı sesi kısılmış olanlara açmalıdır (Çoban, 2014: 58). Bu anlamda muhalif birey eline geçen tüm araçları kullanarak söz konusu demokratik alanı açabilmek için mücadele etmek durumundadır. Bu araçlar, internet ve sosyal medya gibi mobil teknolojiler de olabilir bizzat sinemanın kendisi de. Ancak bu tez çalışması adına konuşulursa muhalif sinemanın da öncelikli olarak bunu yapması, yani demokratik bir ortamın oluşmasına hizmet etmesi gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

ANA AKIM SİNEMAYA KARŞI ÇIKIŞ: MUHALİF SİNEMA VE TÜRKİYE MUHALİF SİNEMASI

Bir sinema filmi, hali hazırda bulunan ekonomik ve ticari ilişkiler çerçevesinde üretilen bir üründür. Bu ürünün ortaya konulabilmesi için, en başta emek ve işçilik gerekir. Yani tamamlanmış bir filmde seyircinin bakışından soyutlanan sesçi, ışıkçı, kameraman ve kablocu gibi pek çok kişinin emeği vardır. Şüphesiz bu durum, yalnızca ana akım sinema filmleri için değil bu tezin esas meselesini teşkil eden muhalif sinema filmleri ve öteki bağımsız yapımlar için de geçerlidir. Bu nedenle tarzı her ne olursa olsun yapılan herhangi bir filmin, evvela bir grup işçinin bir araya gelerek ürettiği ekonomik bir ürün olduğunu söylemek gerekir.

Çekim, montaj ve diğer yapım sonrası aşamalardan geçen her film, son olarak ticari kazanç sağlamak maksadıyla tüketicinin beğenisine sunulur. Bu durum, üretim kademesinin ardından dağıtım ve gösterim gibi alanlarda da muhtelif ticari hamlelerin devreye sokulması anlamına gelir. Yani çekilen filmin daha fazla kişiye ulaşabilmesi adına türlü pazarlama stratejileri geliştirilir, kitle iletişim araçlarında filme dair görüntülerin bulunduğu reklamlar yayınlanır, gazete sütunlarında film tanıtım ve değerlendirme yazıları kaleme alınır ve böylelikle film tecimsel bir ürün olarak pazardaki yerini alır. Bu doğrultuda sinemanın ticari yönünü öne çıkaran Comolli ve Narboni de, filmlerin bilet satışları ve anlaşmalarla değişim değeri kazanan, içinde bulunulan pazarın kuralları tarafından belirlenen diğer meta ürünlerinden ayrı düşünülemeyeceğini ifade ederler (2010: 99).

Şu halde herhangi bir sinema yapıtı, Comolli ve Narboni'nin de altını çizdikleri üzere yapım ve dağıtım gibi koşullar nedeniyle öteki ticari mallardan farklı değildir. Ancak sinema filminin aynı zamanda ideolojik bir yapıya sahip olması onu diğer pek çok ticari üründen farklı bir noktaya yerleştirir. Bu bölümde öncelikle ana akım sinemanın nasıl bir ideolojik işlev gördüğünün üzerinde durulmuş ardından da muhalif sinemanın konvansiyonel yapıdan farklılaşan yönleri betimlenmeye çalışılmıştır.

2.1. Ana Akım Sinemanın İdeolojik İşlevi

Ana akım sinema ya da konvansiyonel sinema olarak tanımlanan sinema biçimi, belirli birtakım sinematik formüllerin, anlatı kalıplarının ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Tıpkı bir önceki bölümde ele alınan ideolojik kurumlar ve/veya medya organları gibi ana akım sinema da, kitlelerin bilinçlerinin kontrol edilmesine destek olmaktadır. Bu bakımdan iktidar talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırma yoluna giden konvansiyonel sinema, egemen yapının bekasını sürdürebilmesi adına önemli bir işlev görür. Başka bir deyişle hakim ekonomik yapıların işleyişine uygun, muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçen, hep birbirine benzeyen öyküler anlatır ana akım sinema. "Kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır"(Johnston, 2008: 289).

Ana akım filmlerin çekim ve yapım sonrası aşamalarına çok büyük paralar yatırıldığından dolayı pek fazla riske girilmez. Dolayısıyla gerek hikaye bakımından gerekse biçimsel bakımdan ne tutmuşsa ya da kapitalizm diliyle ifade edilirse "ne para ediyorsa" yeniden o yapılır. Ortaya çıkan bu durum yaratıcı zihnin hareket alanını kısıtlarken sinemanın eğlence ve gösteri işlevlerinin ise ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu bakımdan ana akım sinema evreninde, insan ile egemen sistem arasına girmeye çalışan, toplumsal sorunları görünür kılan, insanların çevrelerini yenilenmiş gözlerle görmelerine vesile olan anlatılara neredeyse yer yoktur.

Ana akım sinema, toplumu oluşturan bireylerin aynı şekilde düşünmelerini, aynı şekilde tüketmelerini kısacası yaşamı aynı şekilde algılamalarını talep eder. Bu sebeple anlatılan hikayeler dünyayı her daim aynı gözlerle gören bir öykü anlatıcısının ürünü gibidir. Sürekli bir biçimde tekdüze, standartlaşmış bir hayat kurgusu aşılar konvansiyonel sinema. Marcuse'ün *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde dikkat çektiği gibi "mücadele kudretini yitirmiş, tüketmekten başka bir dünyası kalmamış insanı yaratmayı amaçlar" (Marcuse, 1997). Her şeyin birbirine benzediği bir dünyada da haliyle itirazlar, muhalif düşünceler ve farklı renkler kendilerine yer bulamaz, bulsalar dahi bir şekilde onların da giderek sistemin diğer renklerine nasıl benzedikleri gösterilmeye çalışılır. Kuşkusuz bu tutum, bir tür yanlı anlatım yolu ve farklılıkları görmezden gelme biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Anlatılan tüm konvansiyonel öykülerin özüne inildiği takdirde birlik ve beraberlik vurgusunun ne kadar yoğun bir şekilde yapıldığının farkına varılır. Bu doğrultuda pek çok Hollywood filminde çoğu zaman doğrudan Amerikan milliyetçiliğinin yapıldığı göze çarpar. Bunu anlamak için sözgelimi Clint Eastwood imzalı *Atalarımızın Bayrakları*[15] (Flags of Our Fathers, 2006) veya Paul Greengrass'ın yönettiği *United 93* (2006) gibi filmlere bakmak yeterlidir. Greengrass, United 93'te 11 Eylül olayları üzerinden milliyetçi bir damar tuttururken Eastwood ise Atalarımızın Bayrakları filminde militarizm ekseninde bir milliyetçilik vurgusu yapar. Yalnız Eastwood için milliyetçilik vurgusu militarizmle de sınırlı değildir. Bu açıdan bakıldığında yönetmenin sözgelimi *Trouble With The Curve* (2012) filmiyle beyzbol, *Yenilmez* (Invictus, 2009) filmiyle de rugby sporu üzerinden milliyetçi bir zemin kurguladığı söylenebilir. Bahsi geçen bu filmler dışında pek çok Hollywood yapımında da rastgele Amerikan bayraklarının sallandığı görülür. Bir tür bayrak fetişizmi olarak nitelendirilebilecek bu durumun yanı sıra dünyayı kötülüklerden, yok olmaktan kurtaran da her daim Amerika olur. Ölümcül tehlike bazen bir salgın suretinde bazense bir tür uzaylı istilası olarak karşımıza çıksa da sonuç hiç değişmez: Amerika'nın yenilmez halklarını temsil eden bir avuç insan, türlü mücadeleler sonrasında dünyanın yok olmasını engeller.

Tüm Amerikan vatandaşlarının sıhhatinin yerinde olması, Hollywood için büyük bir önem arz etmektedir. Bu anlamda zor durumdaki herhangi birinin kurtulabilmesi, iyi olabilmesi için herkes seferber olur ve var gücüyle uğraşır. Hatta tehlikedeki kişi iyi olsun, sağsalim hayatına devam edebilsin diye gerekirse *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998) filminde olduğu gibi geriye kalan herkesin ölmesi herhangi bir sorun teşkil etmez. Ne var ki bu bakış açısının tam tersine korku sinemasının alt türlerinden biri olan *slasher* filmlerinde evlilik dışı cinsel ilişkinin sürekli olarak cezalandırıldığını, bu eylemi gerçekleştiren gençlerin mütemadiyen öldürüldüğünü söylemek de mümkündür. [16]

[15]Bu tez çalışmasında bahsi geçen yabancı filmler, ilk olarak Türkçe adları ile yazılmıştır. Ardından da parantez içerisinde, filmin orijinal ismine, yönetmenin adına ve yapım yılına yer verilmiştir.

[16] Bkz. *Yabancı* (Halloween, John Carpenter, 1978),*13.Cuma* (Friday The 13th, Sean S. Cunningham, 1980) *Sorority House Massacre* (Carol Frank, 1986) ve *Maniac* (William Lustig, 1980) filmleri.

Ana akım sinema, alttan alta içerisinde bulunulan sistemin tek ve alternatifi olmayan bir yapı olduğunu sürekli olarak vurgulayıp durur. Ryan ve Kellner bu noktada, konvansiyonel filmlerde yer alan unsurların, değişmez ve doğal bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulduğunu ifade ederler. Ana akım sinemanın bu özelliği, "izleyicileri belirli bir düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların ihtiva ettiği adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırır" (Ryan ve Kellner, 2010: 18) Ana akım sinema işte tam olarak bu şekilde faaliyet gösterir ve insanların zihinlerini etki altına almaya çalışarak onlardan her ne olursa olsun rıza göstermelerini talep eder. Hollywood'a göre eğer muktedir ve zenginlik sahibi insanların durumlarını tehdit eder bir vaziyet söz konusu değilse içinde bulunulan düzen son derece iyi ve ahlaklıdır.

Ana akım sinema evreni yaygın bir biçimde kabul görmüş duygu ve düşüncelere dair methiyelerle doludur. İnsanlar için neyin "doğru", neyin daha "önemli" olduğunu söylemek onun vazifelerinden biridir. Bu tarz bir sinemacılık anlayışında egemen düşünüş biçimlerinden ayrılmak, karşı görüşlere sahip olmak, toplum içinde ayrıksı duruşlar sergilemek, genel geçer kabul ve kurallara biat etmemek toplumsal huzuru bozan ya da kişiye kötülük getiren eylemler olarak resmedilir. Bu şekilde toplumu sarmalayan kapitalist işleyişin herhangi bir yara almaması ve sermaye sahiplerinin gelir kazanmaya devam etmesi amaçlanır. Böylelikle onlar kârlarını arttırdıkça giderek eğlence ekonomisinin en önemli unsurlarından biri haline gelen sinema endüstrisi de bu kazançlardan nasiplenebilecektir.

Daha yüksek maddi kazançlara ulaşma çabası ve yüksek gişe beklentisi Hollywood'un doğasında vardır denilebilir. Bu nedenle Hollywood içinde kapitalizmi eleştiren yönetmenlerin sayısı bir elin parmağını geçmez. Ryan ve Kellner, ingiliz sinemacılardan Ridley Scott ve Amerika'dan Peter Hyams, John Sayles ve Warren Beatty gibi isimler dışında bu mayınlı bölgeye pek yaklaşılamadığını ileri sürerler.[17] Dahası kapitalizm eleştirisi dışında buna alternatif

[17] Yine Amerika dışından bir isim olan Güney Koreli yönetmen Joon-ho Bong, Amerika'da çektiği 2013 tarihli *Kar Küreyici* (Snowpiercer) adlı ilk ingilizce filmiyle dikkate değer bir kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisine imza atmıştır.

olarak gösterilebilecek sosyalizmden ise hiç bahsedilmemektedir bile. Serbest piyasa ekonomisi, rekabet ortamı ve özel mülkiyetin korunması gibi göstergelerle dolu olan ana akım sinema filmleri, sosyalizmin bireysel özgürlüklerin tümden reddedilişi anlamına geldiğini öne süren liberal bireyci yaklaşımı pekiştirirler (Ryan ve Kellner, 2010: 408).

Sosyalizm, Hollywood düzeninde bir tür öcü gibi dışarıda tutulurken, içinde bulunulan dünya var olabilecek dünyalar içerisindeki en mükemmeli olarak resmedilir. Ana akım sinemaya göre kurulan bu hayali dünyada insanlar refah içerisindedir, sistem kişiye daha iyi şartlar altında yaşayabilmesi için olanaklar sunmaktadır, herkesin her şeye sahip olma hakkı vardır vs... Bu bakış açısından yola çıkarak ana akım sinemanın bütünüyle fantezi sattığı, izleyenlerin de bu parıltılı yaşamdan kendilerine eklemlenen düşlerle salondan ayrıldığı söylenebilir. Oysa bu sinemacılık anlayışı, toplumsal yapının nasıl olması gerektiği hususunda egemen söylemlerin dağıtıcılığını yapmak ve halkı eleştirel bakış açılarının uzağında tutmak dışında başka bir rol üstlenmemektedir. Karakterler ölçeğinde de kadın nasıl olmalı, iktidar kimin elinde olmalı, çocukların aile içi konumları, ilişki şekilleri hep düzenin bekası adına özenle seçilerek izleyenlerin bakışına sunulmaktadır.[18] Buna göre aile kutsal bir kurum olarak orada sağlıklı bir şekilde durmalı ve tüm kötülüklerden, zararlı etkilerden uzak tutulmalıdır. Hollywood ekseriyetle insanların başına her ne gelirse gelsin ailenin dağılmadığı bir dünyanın resmini yapar. İktidar sahibi olan orta yahut orta-üst sınıf beyaz erkek karakter, kötülüklere karşı gelerek ailesini kurtarmayı muhakkak başarır[19].

Kahraman erkek karakterin yanında yer alan kadın karakter ise çoğunlukla edilgen bir rol dahilinde beyaz perdeye yansıtılır. Kadın karakter, bir şeyler yapan, mücadele eden, başaran kişi değil de genellikle maruz kalan, tehlikede olandır. Kimi

[18]Hikaye, Maya uygarlığında geçse bile aile yapısı bugünkü roller ve bakış açıları temel alınarak yeniden inşa edilir. Bkz. *Apokalipto* (Apocalypto, Mel Gibson 2005).
[19]Bkz. *Kaçış Yok* (No Escape, John Erick Dowdle, 2015), *Dünyalar Savaşı* (War Of The Worlds, Steven Spielberg, 2005) ve *Kıyamet Günü* (Lo Imposible, J.A. Bayona, 2012) gibi daha pek çok olağanüstü hal içeren filmde, erkek karakter ailesini kurtarabilmek için insanüstü bir performans sergiler.

zamansa gerçek bir nifak tohumu; asıl kötülüğün kaynağıdır kadın.[20] Çocuklar ise kadına göre daha da bağımlı varlıklardır. Hollywood bu şekilde özetlenebilecek bir karakter tablosuyla çekirdek ailenin korunmasına büyük bir önem verir. Zira çekirdek ailenin savunusu bir anlamda egemen sistemin devam etmesi gerektiğine dair temel bir vurguyu da ön plana çıkarmaktadır. Konvansiyonel sinemaya göre aile korunmalı, egemen sistem içerisinde, ona tahsis edilecek "ayrıcalıklı, bol fırsatlı" konumdan ziyadesiyle faydalanmaya devam etmelidir. Ki bu tarz bir sinemacılık aracılığıyla kurulan dünyada, iyiler daima kazanırken kötüler önünde sonunda kaybetmeye mahkumdur. Bu anlamda Hollywood yapımlarının, tıpkı peri masallarında olduğu gibi, ekseriyetle "mutlu son"larla bittiği söylenebilir. Mutlu son, çekirdek ailenin veya sevgililerin kazanımını işaret ederken, mikro düzeyden başlayarak giderek tüm topluma yayılan "birlikte ne kadar mutluyuz" şeklinde bir mesaj da iletmektedir. Bununla beraber bir diğer birleştirici unsur olan kilise ve İncil gibi dini göstergelerin de Hollywood sinemasında sıklıkla yer aldıkları söylenebilir. İnsanları, içinde bulunulan dünyaya ve düzene inanmaya çağıran inanç temelli unsurlar, salt doğrudan değil kimi zaman da *Kehanet,* (Knowing, Alex Proyas, 2009) *Pi'nin Yaşamı* (Life of Pi, Ang Lee, 2012) veya E.T. (E.T. The Extra Terrestrial Steven Spielberg, 1982) gibi filmlerde olduğu gibi bilimkurgu ve fantastik hikayeler dolayımıyla anlatılır. Dahası, kutsal kitap ve kutsiyet arz eden kimi sembol ve motiflerin *Şeytan* (Exorcist, William Friedkin, 1973) veya *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) gibi filmlerde "kötülük savuşturan" ve "ruhu ebedi kurtuluşa eriştiren" işlevlerine de tanık olunur.

Klasik dramatik yapı başlığında daha detaylı bir biçimde üzerinde durulacağı gibi Hollywood sineması ile benzer senaryo ve anlatım formüllerini kullanan öteki ülke sinemaları, özdeşleşmeye dayanan, insanı içerisinde bulunduğu dünyadan soyutlayan film çalışmalarıyla çevrilidir. Filmlerde ekseriyetle ün sahibi, yıldız isimlere yer verilir. Zira bu durum tanıdık isimler üzerinden özdeşleşmenin daha kolay gerçekleşebileceği bir atmosfer yaratır. Bununla birlikte yakışıklılık, güzellik

[20] Bkz. *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston,1941), *Çifte Tazminat* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

ve elbette popülerlik gibi kıstaslarla belirlenen oyuncu kadrosu, filmlerin daha fazla izlenmesini sağlayan en önemli etkenlerden biridir.

Süalp, ana akım sinemanın, toplumsal birliği sağlayabilecek dünya algısını yeniden ve yeniden üreten, herkes adına konuşan bir sinema biçimi olduğunu ifade eder. Sualp'e göre konvansiyonel sinema, iyi bir vatandaş nasıl olunur, iyi bir eş, iyi bir baba ve elbette iyi bir anne olabilmenin koşulları nelerdir, kimler kötüdür, hatta kötü kadının belirleyici özellikleri nelerdir kabilinden sorulara yanıtlar vermektedir (2011: 116-7). Hollywood öykülerinin büyük bir çoğunluğu, gerek mekanlar gerekse karakterler ne kadar farklılık gösterirse göstersin temel olarak bu soruların cevaplandığı bir mecra yaratır. Bu sebeple ana akım sinemayı, birey ve hayat arasındaki ilişkiyi düzenleyen, insanı disipline eden diğer ideolojik yapılar arasında konumlandırmak mümkündür. Özetle ana akım sinemada milliyetçilik, birlik-bütünlük, aile sevgisi ve heteroseksüel aşk gibi temalar etrafında seyircilerden herkesle aynı duygulanımlar içerisine girmeleri ve film bittiğinde de içinde bulunulan yaşam şeklinden bir kez daha keyif almaları beklenir.

2.1.1. Klasik Dramatik Yapı

Ana akıma dahil olan sinema filmleri, belirli kalıpların, tercihlerin ve alışılmış, diğer bir deyişle "tutmuş" kimi sinematik unsurların yerli yerine konulmasıyla oluşan yapımları kapsamaktadır. Daha evvel denenmiş ve tecimsel manada kazanç sağlamış formüller, başta Hollywood sinemasında olmak üzere tüm dünyada uzun yıllardan bu yana yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Artık klasikleşmiş tüm bu sinemasal unsurların ilk örnekleri, Amerikalı yönetmen Griffith filmlerine kadar götürülebilir. Griffith sinemasında, klasik yapının oluşumunu da sağlayacak ilk uygulamalar ortaya çıkar ve günümüzde dahi benzer yöntemlerin kullanılmasına devam edilir. Geleneksel sinema filmlerinde evvela akıcı bir sinema diline başvurulur ve her şey sarih bir şekilde seyircinin önüne serilir. Başka bir deyişle duru bir anlatımsallığın tercih edildiği bu tarz filmlerde seyirciye ne bilmesi gerekiyorsa ancak o kadarı verilir ve tüm öykü ayrıntılarıyla birlikte izleyenin bakışına sunulur.

Gişeyi düşünme hali, diğer bir ifadeyle ticari getirinin sürekli olarak hesaba katılması, bu sinemacılık biçiminin doğasında vardır. Dolayısıyla tıpkı bir meta gibi üretilerek kitlelerin tüketimine sunulan klasik anlatı biçimlerinde, izleyiciye sunulan görev yalnızca tüketmekten ibarettir. Ondan filme zihinsel bağlamda bir şeyler eklemesi veya filmi geniş okumalar ekseninde değerlendirmesi beklenmez. Film böylesi bir derinlik, okuma alanı sunmaz. İzleyici, eğlence kültürü içerisinde bir yere konumlandırılmış olan filmi izlemeli, tüketmeli sonra temelde aynı hikayenin bir başka versiyonunu da yine benzer şekilde tüketmeli ardından da geriye çekilmelidir. Klasik anlatı yapısı, izleyicilerin politikleşmesinin, dünyayı farklı gözlerle algılamasının ya da en basit şekliyle kendisine, çevresine yenilenmiş bir gözle bakabilmesinin önünü kapatır. Ona yapay bir dünya verir ve kurulan bu dünya sanki gerçekmiş gibi gösterilir. Hollywood filmleriyle başlayıp gelişen bu temel yaklaşım, öncelikle anlatılan hikayeyi gerçeklikten ayrıştırmayarak, diğer bir deyişle anlatılanın esasında kurmaca bir olay örgüsü olduğunu gizleyerek faaliyet gösterir. Filmi sarmalayan kurgusal devamlılık, zamansal ve mekansal bir bütünlük yaratarak izleyicinin önünden ayrılamadığı bir atmosferin kurulmasına aracı olur. Bu yapıya sahip filmlerde, seyirci öyküdeki karakterle özdeşleştirilerek eylemleri sanki film kişisi değil de o yapıyormuş gibi bir atmosfer içerisine çekilir. Film dünyasında yer bulan olaylar, anlatı biçimleri, kurgu teknikleri, karakterler, mekanlar, hep izleyicinin kurgusal dünyanın içerisine kolaylıkla girebilmesi adına uygun bir şekilde düzenlenir. Kamera ise dışarıdan bir göz edasıyla ve bilhassa hissettirmeden öyküye dahil olur. Böylelikle seyirci ile film karakterinin arasındaki mesafe en aza indirgenmiş olur. Bu durum bir bakıma filmi izleyen seyircinin bir süreliğine de olsa içinde bulunduğu gerçeklikten kopmasına sebebiyet verir. İnsanların, *drama halkın afyonudur* diyen Vertov'un (2007) söylediği gibi uyuşturularak kurmaca bir dünyanın içerisine çekilmesi, yalnızca Amerikan sineması için değil, benzer trükleri uygulayan pek çok ülke sineması için de geçerlidir. Sözgelimi Yeşilçam sineması veya Bollywood filmleri, baştan sona Hollywood ile çok yakın formülleri uygulayan filmlerle çevrilidir. Buradaki amaç seyirciyi birkaç saatliğine kendi gerçekliğinden soyutlayarak, önce germek veya bir maceranın içerisine sokmak ardından da rahatlatmaktır. Bu minvalde işleyen konvansiyonel sinemanın esas meziyeti, söylendiği üzere anlatılanın kurgusal bir hikaye olduğunun daha en başından itibaren

saklanmasıdır. Hollywood sineması bu temel ilkeyi günümüze kadar getirmiştir. Yine bunun yanı sıra özdeşleşmeye dayalı bir filmcilik anlayışının, hemen hemen hiç değişmeyen senaryo kurallarından meydana geldiği de söylenebilir. Bu kurallar, "geçmişten bu yana geçerliliğini sürdüren, üzerinde toplumsal olarak fikir birliğine varılmış, değerler, adetler, normlar ve anlatımı şekillendiren uylaşımlardan oluşmaktadır" (Oluk, 2008: 77).

Konvansiyonel sinemanın anadamarını teşkil eden klasik dramatik yapı, serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm adlı bölümlerden meydana gelir. Serim bölümünde öykü için bir başlangıç çizilir, seyircilere bilmeleri gereken bilgiler verilir. Düğüm bölümünde esas karakter muhtelif problemlerle karşılaşır, ufak çaplı gerilimler yaşanır. Hemen ardından gelen çatışma bölümüyse daha kapsamlı bir çatışmayı içerir. Doruk nokta adlı bölümde, bu çatışmaların en yüksek dozajda sunulduğu an yaşanır. Son bölüm olan çözüm kısmında ise yaşananların tümü nihai bir sonuca vardırılır. İşte tam olarak böyle işleyen konvansiyonel sinema formu, klasik dramatik yapıyı kullanarak kendi karakterini oluşturur. "Filmleri meydana getiren türlü optik kurallar, çekim çeşitleri, dekor, kostüm, oyunculuk ve bakış açısı gibi pek çok yapım unsuru, dramatik yapıyı hayata geçirecek atmosferin sağlanması için bir araya getirilir" (Süzen, 2012: 24).

Klasik dramatik anlatının kökenleri, kadim Yunan kültürüne ait tragedyalara[21]kadar götürülebilir. Bu bağlamda Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri, klasik dramatik yapıyı detaylı bir şekilde açımlayabilmek adına önemlidir. Aristoteles, tragedyaların, başı ve sonu belli olan ve belli bir uzunluğu bulunan eylemin taklidi olarak tanımlanabileceğini belirtir. Aristoteles'e göre tragedyanın asli görevi, katharsisin[22] sağlanmasıdır. Tragedya anlatısına göre evvela bir karakter

[21] "Trajedi / tragedya kelimesi Yunan dilindeki *tragoidia* ifadesinden gelmektedir. Kelime, Tragos (keçi) ve oidie (türkü) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle "keçilerin türküsü" manasında kullanılır. Yunan tragedyalarının doğuşunda, ritüellerin önemli bir rolü bulunmaktadır. Özellikle Dionysos şenlikleri tragedyanın çıkış noktası olarak kabul edilir. Bu şenliklerde gerçekleşen ritüellere göre önceleri insanlar kurban edilirken, bu yöntem ilerleyen dönemlerde yerini hayvanların ve bilhassa tekelerin kurban edilmesine bırakmıştır. Bu bakımdan tragedya kavramı da, "tekenin türküsü" anlamına gelmektedir (T. Ayhan Çıkın http://blog.radikal.com.tr/kent-kulturu/sanat-ve-edebiyatta-keci-71578, Erişim Tarihi 04.06.2015).

[22] Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinde karakterize ettiği katharsis mefhumu, izleyicinin seyredilen oyundaki korku ve acıma unsurlarını, kendi başına geliyormuş gibi hissederek bu duygulardan arınması anlamına gelir.

ahlaksal olarak iyi olmalıdır. İkinci özellik ise karakterlerin uygun birtakım davranışlar sergilemesi gerektiğidir. Sözgelimi cesaret olgusu salt erkeğe mahsustur ve kadın karakter için uygun değildir. Bu kurala bilhassa dikkat edilmelidir, yoksa izleyenler aktarılan olayların içerisine arzu edildiği ölçüde çekilemez. Gerçeğe benzeyiş olarak adlandırılabilecek üçüncü özelliğe göre inşa edilen gerçeklik ve olay örgüsü seyirciyi ikna edebilmelidir. Bu tarz metinlerde gözlemlenen son özellik ise anlatıda yer edinen bütün karakterlerin tutarlı olması gerektiğidir. Tagedyalara dair serimlenen tüm bu özelliklerin yanı sıra metinde yer alan erdemli kişiler, mutluluktan bir çeşit felakete sürüklenmiş olarak resmedilmemeli; benzer şekilde kötü karakterler de mutluluğa ulaşmış bir halde gösterilmemelidir. Zira bu gibi durumlar, Aristoteles'e göre kişide ahlaksal bir tatmin, acıma ve korku duygusu uyandırmamaktadır (2012: 22-43).

Klasik anlatıma sahip olan filmlerde evvela, hal ve hareketleriyle kusursuza yakın, başarılı ya da bir mucizeyi gerçekleştirebilecek denli saf, ancak parıltısını içerisinde barındıran, temiz, iyi niyetli bir karakter çizilir. Yanına da onun bu meziyetlerine uygun bir sevgili ya da eş yerleştirilir. Çizilen bu iki karakter üzerinden sadakat, ahlak, sevgi, başarı, inanç ve kutsal aile gibi yüceltilmiş birtakım değerlere göndermede bulunulur. Kısacası ana akım sinema filmlerinde gerek karakterler üzerinden gerekse çevresel unsurlar üzerinden ideal bir düzen kurulur. Bu şekilde gerçekte var olmayan bir dünyaya övgü yapılarak iyiliğin galip geldiği, çıkarcılığın ve kötülüğün son bulduğu bir evren resmi ortaya koyulur. Yine bu tarz filmlerin henüz daha en başında, esas karakterin motivasyonu eksiksiz bir şekilde betimlenerek tüm boşluklar doldurulur (Bu anlamda tüm kafa karıştırabilecek veya seyirciyi ikna etmekten uzak unsurlar dışarıda tutulur). Belirlenen hedef doğrultusunda da film kişilerinin bu hedefe yönelişi gerçekleşir. Filmik dünya içerisine Aristoteles'in tasvir ettiği gibi izleyenlerin aynı duygulanımları yaşayacağı türden karakterler ikame edilir. Bu karakterler, siyah ve beyaz, zengin ve fakir ya da iyi ve kötü gibi birbirlerinden kolaylıkla ayırt edilebilmelidir. Konvansiyonel anlatı biçiminde ara tonlara, tersyüz edişlere pek yer yoktur. Her şey, oldukça net bir şekilde seçilebilmeli ve taraflar açıkça belli olmalıdır. Bir tarafta cesur, kendinden emin bir karakter öte tarafta ise kötü ve adil olmayan güçlere başvuran diğer bir

karakter. Bu şekilde iki zıt kutup oluşturulur ve gerilimin dozu an be an artarak final bölümüne kadar yükselir. Başka bir deyişle filmik evrenin tamamı, bu çatışma ekseninde inşa edilir. İnsanların özdeşlik kurmaları beklenen başkarakter, kötülere yakıştırılan duygu, hareket ve düşüncelerden uzak durmalıdır. Zira klasik yapının mütemadiyen resmettiği gibi "kötü daima ötekidir". İşte bu tablo içerisinde karakterin hayatında her şey yolunda giderken beklenmedik bir olay ile karşılaşılır. Bu olayın yarattığı sonuçlar nedeniyle başta kendisi olmak üzere ailesi ve çevresi zarar görür. Ardından da sondaki çözüm evresine kadarki süreç büyük mücadelelere sahne olur. Nihai olarak beklenen tatmin gerçekleşir ve baştan beri "iyi" olarak resmedilen karakter, kötülere karşı koyarak kendisini ve çevresini tehlikelerden kurtarır. Bu anlamda Michael Chion, kötü bir olayla karşılaşan bir karaktere ne kadar çok hayranlık uyandırıcı özellik eklenirse özdeşleşmenin de o kadar kolay tesis edilebileceğini dile getirir (2003: 134).

2.1.2. "Her Şey Yolunda" Filmleri

Anaakım sinema filmleri, bahsedildiği üzere insanların politikleşmesinin önünde engel teşkil eden aygıtlardan biri olarak düşünülebilir. Bu anlamda insanları salt eğlendirmenin yollarından biri olarak öne çıkan konvansiyonel sinema yaklaşımı, idare altındaki sınıfların yönetime kendi rızalarıyla katılmalarına bir biçimde aracı olur. Filmik çatışma evreninde hâsıl olan gerilimler yumuşatılır, gerçekler gizlenir ve hiç olmayacak, beklenmedik uzlaşımlar ortaya koyulur. Bu şekilde "her şey yolunda" mesajı verilerek seyirci rahatlatılır ve muhtemel bir toplumsal muhalefetin önüne geçilir. Dahası popüler anlatı kalıplarının içerisine hapsolmuş durumdaki politik hikâyeler de, öne sürülen uylaşımlar dolayımıyla seyircileri istenilen ideolojik çerçevenin içerisine yerleştirmeyi amaçlar. Bu minvaldeki dramatik yapılar, anlattıkları öyküler aracılığıyla insanların toplumsal düzenin temel önermelerini kabul etmelerini hedefler (Kablamacı, 2011: 266-7). Yani klasik dramatik yapı içerisine yerleşmiş bir siyasal hikayenin, insanları düşünmeye sevk eden, onları politize olmaya iten bir görüngüye sahip olması beklenmez. Politik unsurlar, sözgelimi grevler, eylemler, sınıf ilişkileri veya yoksulluk benzeri temalar, popüler filmler için yalnızca öykülerinin fonu olarak kalır. Film kişileri hedefe yönelişlerini gerçekleştirirken bu gibi politik ortamlar

onların yalnızca yaşadıkları bir durum veya alt edilmesi gereken süreçler olarak belirir. Karakter de karşısına çıkan engelleri aşar ve baştaki isteğine ulaşır. Bu şekilde filmik evrende ortaya çıkan tüm toplumsal sorunlar, çözüme ulaştırılarak insanların rahatlaması sağlanır. Böylesi bir kurgusal yapı vesilesiyle de, tüm problemler çözüldü kabilinden bir algı yaratılarak olası politize yaklaşımlar bir bakıma savuşturulmuş olur. Bu tutumun örneklerine salt Hollywood filmlerinde değil benzer formüllerin uygulandığı Yeşilçam filmlerinde de rastlanılır. Sözgelimi Ertem Eğilmez'in 1973 tarihinde çektiği *Oh Olsun* adlı filmde Kablamacı'nın da işaret ettiği gibi işçilerin sorunları kişisel bir meseleye indirgenmiş ve hiçbir biçimde genel bir değerlendirmeye veya bir tür sınıf analizine yer verilmemiştir (2011: 267). Benzer şekilde *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) adlı Yeşilçam filminde de parayla ve hırsla kamçılanan zengin bir fabrikatörün, Yaşar Usta adlı karakterin kendisine tirat atmasıyla sermayenin aslında ne kadar da önemsiz bir şey olduğunu anlaması mümkün olur. İnandırıcılıktan oldukça uzak olan bu dönüşüm, fakirliği yüceltirken, emek - sermaye ilişkisinin ya da sınıflar arası eşitsizlik bloklarının görmezden gelinmesine neden olur. Her iki filmde de toplumsal gerçeklikler olarak beliren eşitsizlik, adaletsizlik ve yoksulluk gibi kavramlar, popüler aile filmi kalıplarının içerisinde eritilirken, sorunların etraflıca tartışılabileceği bir zemin oluşturulmaz. Dahası her iki filmin de "mutlu son"la nihayete ermesi, var olan sorunların toplumsal nazardan saklanmasına yardımcı olur. Comolli ve Narboni de bu değerlendirmelere paralel olarak politik bir meseleyi ele alan filmlerin sinema dili ve imgesel düzen bakımından çoğunlukla ana akımdan farklı olmayan anlatı biçimlerine yer verdiklerini dile getirirler. Bu anlamda sözgelimi Bernard Paul'un yönettiği *Le temps de Vivre* (1969) veya Costa Gavras imzası taşıyan *Ölümsüz* (Z - 1969) gibi filmler, siyasi içeriklerine rağmen anlatı trükleri bakımından hakim yapıya ayak uyduran, ideolojik sisteme etkili eleştiriler getirmeyen yapımlardır (2010: 102). Adı geçen filmlere benzer şekilde pek çok politik sinema örneğinde akış tıpkı ana akım filmlerde olduğu gibi esas karaktere odaklanır. Filmin tüm hareket ekseni bu karakter ve onun eylemleri dolayımıyla aktarılır. Kameranın odağında sürekli olarak ana karakter ve onun karşılaştığı durumlar bulunmaktadır. O da karşısına çıkan bu engelleri aşarak baştan beri belirlenmiş durumdaki hedefine ulaşır. Karakter tüm bu eylemleri gerçekleştirirken filme hakim olan görsellik, çekim açıları, müzik

kullanımı ve sahne düzeni gibi sinematik unsurlar, izleyicinin alışmış olduğu kalıpların etkiselliğini taşır. Diğer bir ifadeyle tartışılan siyasi mesele yeni yollar, yeni anlatım biçimleri denenmeden ve içerisinde bulunulan havuzdan faydalanılarak yansıtılır.[23] Bu anlamda bahsi geçen filmlerde izleyicinin algısını açık tutabilmek adına konvansiyonel yöntemler denenir, kovalamaca, takip sahnelerine yer verilir, muhtelif gerilimler yaşatılır ve silahlı çatışma anları görüntüye getirilir. Amaç tıpkı öteki ana akım filmlerde olduğu gibi izleyiciyi diken üstünde tutmak veya ona türlü dramlar yaşatmaktır. Bununla birlikte hızlı bir kurgusallıktan nasibini almış pek çok siyasi içerikli film, genel bir durum değerlendirmesine yer vermezken, izleyicinin karşılaşılan olaylarla ilgili düşünebilmesine de imkan tanımaz. İzleyici belki salondan sıkı bir gerilim filmi seyrettiğine dair bir hissiyatla ayrılır ancak farklı alanlara yöneltebileceği bir düşünce akış şebekesi ondan esirgenir.

2.1.3. Konvansiyonel Sinema ve Hareket-İmge Rejimi

Klasik anlatı filmlerinde yer alan olaylar, karakterler ve imgeler hep birbirlerine bağlanırlar. Bu filmlerde kendisine yer bulan bir imge bir sonraki imgeye bağlanırken bir olay bir diğerinin nedeni olur ve onu bir bakıma ortaya çıkarır. Klasik anlatı sinemasında neden sonuç ilişkisinin hayati bir önemi vardır. Bu açıdan imgeler birbirlerinin varoluşsal zeminini kurarken her olayın bütünsel bir anlama ve bu anlamda yaşanan olası değişimlere tesir ettiği söylenebilir.

Klasik anlatı sinemasında yer alan imgesel neden sonuç bağı, başka bir düzeydeyse Deleuze'ün hareket-imge olarak karakterize ettiği sinema kategorizasyonunu işaret etmektedir. Deleuze'ün altını çizdiği üzere özellikle klasik Amerikan sinemasında görünür olan bu dizgesel yapı, seyirciyi rasyonel bir etki alanının içerisindeki bir noktaya yerleştirir. Vuku bulan tüm eylemler, hareketler, geri dönüşler hep bu bağıntı şemasının işleyişini destekleyerek tek bir anlamın

[23] Bu yapıya dair verilebilecek en muteber örneklerden biri kuşkusuz Costa Gavras'ın yönettiği *Kayıp* (Missing, 1982) adlı filmdir. Zira Costa Gavras bu filmde tıpkı ana akım filmlerde olduğu gibi tek bir karaktere odaklanan bir çatışma evreni kurarak önce karakterini ardından da izleyicisini ikna etmeye çalışır. Sistemin kendisini eleştirmek yerine kişilere yüklenen film, Amerika'nın darbeci yönetimle yaptığı işbirliğini, firmaların çıkarları uğruna öldürülen insanları ve diğer katliamları bir fon olarak kullanır. Gavras'ın filmi, bir noktadan sonra öyle bir hal alır ki; Ed isimli karakterin oğlunu arayışı, yaşanan tüm cinayetlerin ve kötülüklerin tümüyle önüne geçer. Bu anlamda sanki aranan kişi bulunsa tüm sorunlar çözülecekmiş gibi bir algı yaratılır.

bütüne yayılmasını sağlarlar (Deleuze, 2014). Hareket-imge sineması ya da bizatihi hareketle birlikte görünür olan imge biçimi, insan bedenine ait duyusal motor şemasının çalışan bir ünite olduğunu kavrar ve oluşturduğu bir zincir vasıtasıyla algıları duygulara, duyguları duygulanımlara ve duygulanımları eylemlere iliştirerek insanı hareketin merkezindeki bir fail olarak konumlandırır (Elsaesser ve Hagener, 2014: 287).

Deleuze'ün tarihlendirdiği üzere 1940'lı yılların ortalarına kadar tek başına varlığını koruyan hareket-imge sineması, dolaysız bir şekilde harekete odaklanmış bir görüngüye sahiptir. Hareket-imge rejiminde zamanın geçişi dolaylı yollardan, diğer bir deyişle harekete tabi kılınarak aktarılır. Yine bu tarz bir imgesel sistematiğin egemen olduğu filmlerde, kamera, doğrudan ana karaktere ve onun eylemlerine odaklanır. Başka bir ifadeyle filmik akış, etki-tepki zinciri üzerine kurulu bir şemayı takip eder ve görüntü kaydedici de hareketin peşine düşer. Hareket-imgenin belirleyiciliği, çekim planları ve kurgusal yapılar dolayımıyla da görünürlük alanına dahil olur (Deleuze, 2014). Değinildiği gibi hareket-imge sinemasında imgeler nedensellik zinciriyle birbirlerine bağlanırken bütünde yaşanacak temel bir değişime de göndermede bulunur. Yani bir imge bir diğerinin oluşumunu, ortaya çıkışını desteklerken anlamsal bir bütünün meydana gelmesine de zemin hazırlar. Başka bir deyişle imgeler bütünsel, temel bir anlamı tek tek kurulan bağlarla oluştururlar. Ayrıca bütünde mantıksal bakımdan yaşanacak değişimler de bir anlamda Deleuze'ün vurguladığı gibi parçaların yahut kesitlerin birbirlerine mantıksal bir hat dahilinde bağlanmış olmalarını öngerektirir. Bu imgesel düzen, Deleuze'ün *organik rejim* adını verdiği görüntülerin birbirine nedensellikle bağlı olduğu bir sahnelendirme biçimidir. Hareket-imge filmlerindeki anlamsal bütünlük, organik rejimin işlemesiyle ya da bahsedildiği üzere tüm parçaların eksiksiz bir şekilde bir araya gelişiyle elde edilir (Deleuze, 2014).

Deleuze'ün özellikle üzerinde durduğu Alfred Hitchcock filmleri, imgeler arası bağ ve bu bağın bütünsel bir anlama ne şekilde tesir ettiğinin göstergeleriyle doludur. Elbette hareket-imge rejiminin nasıl işlerlik gösterdiğinin de... Sözgelimi yönetmenin 1940 tarihli *Rebecca* adlı filmi, tam da bunu yapar ve imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik zinciriyle bağlı olduğu bir anlatı formu sunar. İngiliz

yazar Daphne Du Maurier'in romanından uyarlanan filmde, Rebecca isimli bir kadının ölümünün arkasındaki gizem son ana kadar saklı tutulur. İtiraf anı ve meşakkatli bir tahkikat süreciyle beraber kadının ölümüyle ilgili detaylar açığa çıkarken, imgelerin içkin bağıntısı, hareketini film sonlanana kadar sürdürür. Bu doğrultuda filmin final bölümünde evvela öykünün geçtiği Manderlay isimli tarihi köşkün dış cephesi görüntüye getirilir, ardından da gecenin karanlığında köşk odalarının sırasıyla aydınlandığı görülür. Kamera az sonra, mekanın içerisine girerek film süresince bir şeyler gizlediği hissettirilen köşk görevlisi Danvers'a odaklanır. Danvers, elindeki şamdanla birlikte odaları dolaşmaktadır. Kadının yüzündeki tekinsiz ifade, bakışları, hatta elindeki usul usul yanan mum dahi bir şeyler yapmayı planladığının habercisi gibidir. Manderlay ve Danvers'ı yansıtan bu iki sahnenin arkasından o sıralarda evine dönmekte olan Maxim adlı başkarakter görünür. Bu sahnede Maxim köşkün bulunduğu bölgeden alevlerin yükselmekte olduğunu fark eder. Nitekim onun da tahmin ettiği üzere yanan yer Manderlay köşküdür. Görüntüler birbirine bağlanır ve elindeki şamdanla yürüdüğü gözlemlenen Danvers'ın evi yaktığı anlaşılır.

Rebecca filminde, Manderlay köşkü ölü bir kadın ile özdeşleştirilir. Bu duyguyu kuvvetlendirmek adına da, evin her tarafının ona ait izler ve hatıralarla çevrili olduğu sürekli bir biçimde vurgulanır. Dolayısıyla köşkteki yangının, bir bakıma Rebecca karakterinin bütünüyle geride kalması anlamına geldiği söylenebilir. Gerçekten de öyle olur ve filmin son anlarında Rebecca'ya ait eşyalar bir bir yanarken yeni bir hayatı ve mutluluğu simgeleyen aşıklar ise hayatta kalır. Hitchcock, Rebecca filminde en baştan beri ölü olduğu bilinen bir kadın karakter üzerinden film boyu etkisini sürdüren bir gerilim atmosferi yaratır. Bunu da hep birbirlerini tetikleyen, birbirlerini zorunlu kılan imgeler yordamıyla gerçekleştirir. Filmin başlangıcından beri ortaya konan her imge, tıpkı Deleuze'ün betimlediği şekilde mantıksal bir hat dahilinde diğer bir imgeye bağlanarak duygusal bir bütünün oluşmasını sağlar.

2.2. Yeni Bir Sinemaya Doğru: Çağdaş Anlatı Sineması

Yeni sinema ya da çağdaş sinema olarak nitelendirilebilecek olan filmcilik tarzı, ilk olarak Sovyet sinemasında kendisini gösterir. 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi'yle birlikte iktidara gelen Vladimir Lenin sinemayı kitleleri etkileme gücüne sahip bir propaganda aracı olarak görür. Bu doğrultuda sinema tekniklerini geliştirmek maksadıyla Devlet Film Okulu kurulur ardından da Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko ve Dziga Vertov gibi yönetmenlere önemli imkanlar tanınır. Onlardan beklenen şey kitleleri bir arada tutabilecek ve insanlarda bilinç yükselmesini sağlayabilecek bir sinemanın yaratımıdır. Şüphesiz sovyet yönetmenlere tanınan imkanların yanı sıra sanatçıyı aktif bir biçimde toplumsal inşa sürecine katılan bir birey olarak konumlandıran konstrüktivizm de sovyet sinemasının düşünsel zemininin oluşmasında etkili olmuştur (Petric, 2000).

Yirmili yılların başında gerek Amerika'da gerekse Avrupa'da filmler insanları eğlendirmek amacıyla yapılırken Sovyet yönetmenler ise filmlerini düşünceleri yaymak amacıyla çekerler. Zira devletin kendilerine tanımış olduğu maddi olanaklardan sınırsız bir şekilde faydalanma şansına sahip olan Sovyet sinemacılar bu fırsatı değerlendirerek birbirinden farklı temalar ve anlatısal özellikler içeren filmler ortaya koyarlar. Pudovkin muhtelif montaj teorileri geliştirip uygulama yoluna giderken Eisenstein ise diyalektik montaj adı verilen özgül bir montaj türü geliştirir. Yönetmen bu montaj biçimi aracılığıyla tez ve anti tezi çatıştırarak senteze ulaşır. Bu anlamda diyalektik montaj, Griffith'in etkili bir şekilde kullandığı neden sonuç ilişkisine dayalı devamlılık kurgusu yerine görüntülerin birbiriyle çarpıştırıldığı çatışma kavramını içerir. Bilhassa yönetmenin *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) isimli filminde izleri takip edilebilecek bu kurgu modeli, bağımsız iki görüntünün karşı karşıya getirilerek anlam üretmesine dayanır. Seyircinin zihinsel katılımını gerektiren bu türden imgeler, Amerikan sinemasındaki edilgen izleyici anlayışının da karşısında yer alır (Özarslan, 2015: 52-54).

Grev (Stachka, 1925), *Potemkin Zırhlısı ve Ekim* (Oktyabr, 1928) gibi filmlerinde "kitle düşüncesinin temsiline odaklanan Eisenstein, bu üç filminde hiçbir şekilde soyutlanmış bir karaktere veya bireysel bir tutuma yer vermez" (Coşkun,

2003: 50). Başka bir deyişle onun sinemasında Amerikan sinemasındaki tekil kahramanlık hikayelerinden ziyade tüm bir topluma yayılan bir cesaret öyküsü anlatılır. "Eisenstein'ın bu üç filminde yıldız sistemi yapıbozumuna uğratılarak halkın kendisi bir yıldız gibi sunulur" (Özarslan, 2015: 54). Önemli Sovyet yönetmenlerden biri olan Dziga Vertov'un sine-göz isimli manifestosu da çağdaş sinemanın kurucu bileşenleri arasında gösterilebilir.[24] Bu anlamda Vertov'un *Kameralı Adam* (Tchelovek s Kinoapparatom, 1929) filmi, klasik anlatı sinemasına dair özelliklerin ne şekilde ortadan kalktığının emareleriyle doludur. Bu filmin ve adı geçen manifestonun ortaya koyduğu üzere sinema öykücülükten soyutlanmalı ve yalnızca içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğine odaklanmalıdır. Vertov'a göre mizansen, dekor, oyunculuk gibi klasik dramatik yapıya ait unsurlar, gerçekliği ortadan kaldırmakta ve hiç yaşanmamış hayatlara göndermede bulunmaktadır (2007). Vertov, öne sürdüğü bu sinematik yaklaşımla birlikte kamerasını sokağa çıkararak insanları ne yapıyorlarsa "olduğu gibi" kayda alır. Vertov'un filminde çizgisel ilerleme anlayışı terk edilirken, akış kimi noktalarda sekteye uğrayarak özdeşleşme olgusu tamamen geride bırakılır. Sinemada yenilikçi yaklaşımlardan biri olarak gösterilebilecek olan bu sinema eğilimi, daha sonraki dönemlerde farklı sanat dallarında da kendine karşılık bulur. Sözgelimi Brecht tiyatrosunda oyun birdenbire kesilirken seyircilerden oyuna dahil olmaları beklenir ve doğaçlama bir kurgu yaratılır. Yine farklı farklı kesmelerden, birleştirmelerden oluşan çağdaş video çalışmalarında da klasik akışın, özdeşleşmenin ve öteki sinema konvansiyonlarının tümden terk edildiği gözlemlenir. Bu noktadan hareketle çağdaş anlatı sinemasında seyirciye salt edilgen bir izleyen konumunun verilmediği ve filmleri seyreden insanların kendi düşünümsellikleri ile başbaşa bırakıldığı söylenebilir.

Çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve insanlar da bu boşlukları kendi zihinsel pratikleriyle doldurmaya çalışırlar. Yenilikçi sinemacıların ortaya koyduğu üzere herhangi bir film klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir tür varış noktası değil; tam tersine bir çeşit hareket noktasıdır. Dolayısıyla yeni sinemacıların elinden çıkan bir çağdaş film örneği, izleyenin

[24] Keza Sovyet yönetmenlere yakın bir dönemde filmler çekmeye başlayan Luis Bunuel'in Salavador Dali ile birlikte gerçekleştirdiği 1929 tarihli *Bir Endülüs Köpeği* (Un chien andalou) filmi de sürrealist öğeler barındıran yenilikçi bir yapım olarak nitelendirilebilir.

dünyasında bir yerlere temas ederek muhtelif duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına imkan tanır. Ortaya çıkan bu yeni duygu ve düşünceler de insanların kendi hayatlarına alternatif bakış açılarıyla bakabilmelerine imkan sağlar.

Konvansiyonel filmlerde öne çıkan karakterler kendilerine "toplumun değerlerine bağlı kalmak için ne yapmalıyım, nasıl davranmam gerekir" kabilinden bir soru yöneltirler. Çağdaş anlatı filmlerindeki karakterler ise bu değerler nelerdir, onlar olmadan nasıl bir hayat sürerim? şeklinde bir soru sorarlar. Çağdaş sinemadaki tiplemeler ya egemen toplumsal yapıya eleştiri getirirler ya da hakim düzeni tümüyle reddederler. Çağdaş anlatı sinemasının karakterleri, somut bir olaydan ziyade soyut bir sorunu çözebilmek için uğraşırlar. Sözgelimi geleneksel sinemada bir suçlu yakalanır ve cezasını çeker. Böylelikle adalet sağlanmış olur. Oysa çağdaş anlatı filmlerinde bir kavram olarak adaletin kendisi sorguya çekilir[25] (Büker, 1985: 101-102).

Çağdaş sinema, konvansiyonel biçimin aksine izlenilen şeyin bir film olduğunu sürekli olarak vurgulayan unsurlarla doludur. Hayward, bu bakımdan pek çok yeni sinema örneğinde özdeşleşmenin kırılabilmesi adına yabancılaştırma öğelerinin kullanıldığını dile getirir. Sıçramalı kurgu, birbirleriyle bağlantısız geçişler, bütünlükten uzak ara yazılar ve gözü yoran çekim planları gibi modern sinema trükleri, seyircilerin film karakterleriyle özdeşleşmelerinin önüne

[25] F. Gary Gray'in yönettiği *Adalet Peşinde* (Law Abiding Citizen, 2009) adlı film adalet kavramı ve onun ele alınışı bakımından birtakım anahtar veriler sunar. Bu filmde Clyde isimli karakterin eşi ve çocuğu hemen filmin başlarında öldürülür. Filmin bu ilk bölümünde sıradan bir vatandaş olarak resmedilen Clyde, mahkemeden umduğu kararlar çıkmayınca kendi adaletini kendisi sağlamaya karar verir. Yani film bu noktadan itibaren bireysel yaşamı ve ona hükmeden kural ve yasaları sorgular gibi görünür. Clyde, eylemlerini gerçekleştirebilmek adına yıllar süren hummalı bir çalışma içerisine girer, türlü teknolojiler ve silahlar edinir. Amacı sistemin kendisini egemenlerle birlikte ortadan kaldırmaktır. Clyde, bu doğrultuda militanvari eylemler gerçekleştirerek karar mercilerinde eli olan insanları yok etmeye başlar. Ancak filmin sonunda Clyde'a karşı bizzat hukuksuzluk yapacaklarını söyleyen başkan ve adamları, yani sistemin temsilcileri hayatta kalırken Clyde ise onları yok etmek için hazırladığı bir bombanın patlaması sonucu ölür. Adalet Peşinde filmi, adalet, hukuk ve hukuksuzluk gibi kavramların popüler filmlerde ne şekilde ele alındığına dair iyi bir örnektir. Film, açıkça tartışma yapmak yerine olası düşüncelerin önünü kapamakta ve sistemin bekasını savunmaktadır. Bu anlamda adaleti sorgulayan, var olan sisteme yönelik eleştiriler getiren kişi ölürken sistemden nemalananlar, yani hükmedenler ise hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler.

geçmektedir (1996: 70-1). Ayrıca yenilikçi sinema filmlerinde izleyiciyle iletişim kurmaya çalışan, onlara gidişat hakkında bilgiler veren karakterler de mevcuttur.[26]

Çağdaş sinema, bu anlamda ana akım sinemanın yaptığı gibi izleyenin kendisini kaptırıp gidebileceği hayali bir atmosfer yaratmaya çalışmaz. Daha doğru bir ifadeyle bunu temel bir dert haline getirmez. O daha ziyade kimi zaman özdeşleşmeleri de kırarak insanın içinde bulunduğu dünyayı daha farklı gözlerle algılayabilmesinin yolunu açar. Çağdaş sinema, büyüleyici bir dünya yerine yeni bir dünyanın pürüzlü bedenini görüntüye getirir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.

Geleneksel anlatı sinemasına ait kalıpların tümüyle karşı kutbunda yer alan çağdaş sinema, öncelikle klasik anlatının sahip olduğu imgesel ve kurgusal yapıların hepsine birden karşı çıkar. Zira bu sinemada hareket odaklı bir kurgu biçimi yerini gözlemci bir kameranın etkiselliğine bırakır. Bununla birlikte pek çok çağdaş sinema örneğinde akış ağır ağır ilerlerken görüntülerin neden sonuç zinciri içerisinde birbirlerine bağlanmadığı anlar olur[27]. Yine bu tarz filmlerin birçoğunda ekseriyetle açık uçlu sonlara yer verilir. Yeni sinema filmlerinde yer alan karakterler ise çoğu kez üstün meziyetleriyle değil yetersizlikleri, eksiklikleriyle görünür olurlar.[28] Ayrıca bu tarz filmlerde bütünüyle uylaşımlara yaslanılmayarak alternatif bakış açılarına da yer verilmektedir. Kimi çağdaş sinema örnekleri, deneysel çalışmalar olarak da anılmaktadır. Ki Kaliç'e göre esasında her yenilik getirmiş film bir deneysel filmdir (Kaliç, 1992: 12). Bu anlamda sözgelimi Andy Warhol'un yönettiği ve yaklaşık altı saat boyunca uyuyan bir adam dışında herhangi bir şey göstermeyen *Uyku* (Sleep, 1964) adlı film kayda değer bir deneysel sinema örneğidir. Warhol, sineması aracılığıyla perdedeki zamanla gerçek zamanı çakıştırarak zaman mefhumuna dair özgün bir imgelem ortaya koyar (Kaliç, 1992: 77). Keza yine Warhol'un kamera arkasına geçtiği üç saatlik *Chelsea Kızları* (Chelsea Girls, 1966) filmi de çift

[26] Bkz. *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, Michael Haneke, 1997) ve *Me, Earl and Dying Girl* (Alfonzo Gomez Rejon, 2015) filmleri.
[27] Bkz. *Haftasonu* (Weekend, Jean Luc Godard, 1967) ve *Macera* (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) filmleri.
[28] Bkz. *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, Roberto Rosselini, 1948) filmleri.

ekranlılık ve değişken ses bandı gibi özellikleriyle oldukça farklı bir sinema deneyimi sunmaktadır. [29]

Çağdaş sinemaya ait farklılıkları daha açık bir şekilde ortaya koyabilmek için Deleuze'ün *zaman-imge* nosyonunun üzerinde durmak gerekir. İmgeyi görsel-işitsel bir blok olarak ele alan Gilles Deleuze'e göre, zaman-imge kavramı baştan sona yeni bir sinemacılık tarzına gönderme yapmaktadır. Sinema sanatı Deleuze'ün vurguladığı üzere daha evvel de muhtelif biçimsel ve tematik yeniliklere sahne olmuştur. Ancak bu yeni imge biçimi ve onun işaret ettiği yeni sinema şekli, sistematik olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde ortaya çıkmıştır.

2.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Zaman-İmge Rejimi

Çağdaş anlatı sinemasının tarihine bakıldığında Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi Sovyet yönetmenlerin yanı sıra Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatıya dair unsurların dışına çıkıldığı ve teknik anlamda da yeniliklerin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.[30] Ancak Gilles Deleuze, modern sinema yapısının yani kendi deyimiyle zaman-imge sinemasının sistematik bir biçimde bilhassa İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda ortaya çıktığını ileri sürer. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen sinema kavrayışında büyük bir kopuşun yaşandığını dile getiren Deleuze, *İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'*nın yeni bir filmcilik anlayışı ve yeni bir öyküleme biçimi ortaya koyduğunu ifade eder (2014). Roberto Rosselini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti gibi yönetmenler tarafından ortaya koyulan bu yeni sinema yaklaşımı, baskılarla, ekonomik krizlerle ve muhtelif yoksunluk biçimleriyle yüzleşen halkların, yeni bir sinemacılık anlayışıyla yansıtılması gerektiğini gözler önüne serer. Çünkü insanlar, savaş sonrasının

[29] George Mêliês, sinemayı bir tür panayır eğlencesi olarak kabul eden Lumierê kardeşlerin aksine ona yaratıcı bir sanat dalı olarak yaklaşır. Bu anlamda Mêliês'yi ilk deneysel sinemacı olarak nitelendirmek mümkündür (Kaliç, 1992: 9). Ayrıca öncül deneysel sinema örnekleri için Bkz. *Suçluyorum* (J'accuse, Abel Gance, 1919), *Çapraz Senfoni* (Diagrol symphanien, Viking Eggeling, 1921), *Mekanik Bale* (Le Balet Mecanique, Fernand Legêr, 1924), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (Berlin Die Sinfonie Der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927).

[30] Bkz. Todake no Kyodai (Yasujiro Ozu, 1941), *Muhteşem Ambersonlar* (The Magnificient Ambersons, Orson Welles, 1942) ve *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941).

dağılmış, yıkılmış Avrupası'nda, eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine dair inançlarını kaybederler. Bu nedenle Amerikan sinemasının hareketleriyle çevresini değiştiren karakterleri de geçerliliğini yitirir.

Deleuze'ün işaret ettiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda klasik bakış açısının aksine yönetmenin serbestliğine ilişkin esaslı bir vurguya rastlanır. Akıma ait filmlerde kamera stüdyolardan alınarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve olabildiğince doğal bir mizansen oluşturulur. Belgeselvari bir estetiğin tutturulduğu yeni gerçekçilik filmlerinde, hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşılır ve tamamen sıradan insanların yaşamlarına odaklanılır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik ve yoksulluk gibi temaları görüntüye getiren yeni gerçekçi filmler, tüm bu zor durumların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler yarattığını masaya yatırırlar. Sözün kısası İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir. Yeni gerçekçilik akımıyla birlikte ortaya çıkan sinemacılara göre imgeleri hareketlerle birbirine bağlayan, diğer bir deyişle imgeyi harekete tabi kılan klasik sinema düzeni artık işlemez bir haldedir. "Bu nedenle kurulacak olan yeni sinemanın ve doğal olarak yeni imge tipinin, klasik yaklaşımları terk ederek insanların dünyaya olan inançlarını yeniden tesis etmesi gerekmektedir. Deleuze, bundan dolayı çağdaş sinemanın budalaların da bir parçası olduğu bu dünyaya olan inancı sağlamak amacıyla kurulduğunu belirtir" (1997: 172).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı'nın içerisinden çıkan Vittorio de Sica imzalı *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di Biciclette, 1948) veya Roberto Rosselini'nin yönettiği *Avrupa 51'* (Europa 51', 1952) tarzı filmlerde yer alan karakterler, hareket-imge sinemasındaki tiplemelerden ayrılarak karşılaştıkları olaylarla ilgili net bir tavır ortaya koymayı başaramazlar. Zira bu yeni rejimde kişinin tüm eylemlerini etkisiz kılan bir durum söz konusudur ve haliyle odağa alınan insanların, üzerlerindeki baskıyı hissederek hareket ettikleri görülür. Bu durum, hareket-imge sinemasının edimlerini rasyonel bir hat dahilinde gerçekleştiren, olayların akışını daima ileriye taşıyan karakterlerinin bir anlamda devre dışı kaldığının göstergesi gibidir. Deleuze'ün *Müzakereler* ve *Zaman-İmge* adlı eserlerinde söz ettiği *Avrupa 51'* filminde olduğu gibi başına gelen yıkıcı bir olay sonrasında çevresiyle olan ilişkilerini tümden değiştiren Irene adlı bir kadın, burjuva hayatından uzaklaşarak

yoksul insanların sorunlarıyla ilgilenmeye başlar. Yakınlık kurduğu bu yeni insanlar aracılığıyla bambaşka bir dünyayı keşfeden Irene için gördüğü her şey yeni ve hayret vericidir. Yine Rosselini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, 1948) filmindeki karakterler, yıkık dökük binalarla çevrili Berlin'de, hayata nasıl tutunabileceklerini bilmez bir halde görünürler. Tam anlamıyla bir belirsizlik coğrafyası üzerine kurulan film, geleceğe dair hiçbir fikri olmayan bir grup insanı, benzersiz durumlarla ve yerle bir olmuş kentsel bir peyzajla bir araya getirir.[31] Bu anlamda Rosselini'nin her iki filminde de görünen karakterler, edimlerini belli bir süreklilik içerisinde gerçekleştiren, güçlü, kararlı, kendinden emin kişiler değildir. Onlar daha çok duraksayan, şaşkınlıkla etrafı seyreden, nasıl tepkiler vermeleri gerektiğini kestiremeyen tiplemelerdir. "Kendilerini eylemlerden ziyade betimlemelere bırakırlar" (Sauvagnargues, 2010: 179).

Deleuze, ortaya çıkan yeni imge tipiyle birlikte yeni bir karakter ırkının doğduğundan bahseder. Buna göre öncenin sonrayla bağlantılı bir minvalde ilerlemediğini gösteren bu yeni sinema oluşumu, sarih bir biçimde "insanlar eksik, insanlar orada değil" diyecektir (Rajchman, 2013: 127). Deleuze'e göre insanlar artık o imgelerde değil daha farklı bir imgenin içerisine yerleşmişlerdir. Arayış içerisindedirler. Bazen kendi doğalarını veya dünyanın kendisini daha iyi kavrayabilmek adına bazen de yalnızca çevrelerinde olan biteni gözlemleyebilmek adına yolculuklara çıkarlar. Bu yolculuk çoğu zaman uzun uzadıya yolda olmayı gerektirmez, hatta karakterlerin zaman-imge sinemasında sıklıkla içsel yolculuklar yaptıkları, uzun uzun önlerinde akıp giden manzarayı, yıkık dökük, metruk evleri veya boşluğu seyrettikleri görülür. Tarkovski imzalı *Kurban* (Offret, 1986), yine Tarkovski'nin yönettiği *Ayna* (Zerkalo, 1975) veya Ömer Kavur'un imzasını taşıyan *Gece Yolculuğu* (1987) gibi filmler bu tarz imgelerle doludur.

Deleuze'ün zaman-imgesi, hareket-imgenin dışına çıkarak zamanı herhangi bir yere sabitlemeden, mekanlaştırmadan, diğer bir ifadeyle dolaysızca verir. Bu anlamda zaman-imge sineması Bergson'un süre kavramına göndermede bulunur.

[31] Benzer şekilde Vittorio de Sica'nın yönettiği *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946) isimli film de savaş sonrasının Roma kentine dair gözlemlerde bulunur. "Oldukça kötü yaşam şartlarını, yoksulluğu ve açlığı görüntüye getiren film, iyileşmeye çalışan savaş mağlubu bir şehrin ve insanlarının psikolojisini yansıtır" (Biryıldız, 2002: 84-5).

Zira Bergson'un süre mefhumuna göre bir insan, belleği aracılığıyla geçmişi ve şimdiyi birarada, içiçe yaşayabilir. Bergson bu bakımdan, geçmişin asla yitip gitmediğini, aksine bellek sayesinde kendisini sürekli muhafaza ettiğini dile getirir (Bergson, 1997: 9). Aynı şekilde Deleuze de geçmişin, belki eylemde olmayı ya da yararlı olmayı bıraktığını ancak belleğin kendisinden bir şeyler alıp şimdiki zamana taşımasıyla varoluşunu sürdürdüğünü ifade eder. Bununla birlikte geçmişi ve şimdiyi, iki ardışık zamansallık olarak düşünmemek gerekir. Çünkü onlar, doğrusal bir hat dahilinde birbirini takip eden iki farklı teşekkülden ziyade daima bir arada olan, biri şimdi olan ve mütemadiyen geçen, dolayısıyla hep var olan iki unsurdur (Deleuze, 2010: 95-9).

Bergson, sürenin bilim icadı ölçekler tarafından değerlendirilip hesaplanamayacağını dile getirir. Zira bilimin saatler, dakikalar ve saniyelere böldüğü maddi dünyaya ait "ölçülebilir" bir zaman algısı, insan ruhunda var olan zaman kavrayışla ters düşer. İnsan, tıpkı sürenin kendisi gibi sürekli bir değişim içerisindedir. Oysa bilim, zamanı çizgisel bir yapı olarak ele alır ve onu statikleştirerek kendi uydurması olan rakamlarla ifade eder. Yani bilim, zamanda ve insanda gerçekleşen değişimleri hesaba katmaz ve her şeyi değişmez bir bütünün parçası olarak görür. Bu anlamda bilimin, yalnızca zamanın matematiksel bir ölçümünü yapmaya çalıştığı söylenebilir (Bergson, 1959: 6). Bergson'un süresi ise her şeyden evvel kesintisiz bir akışı ve değişimi ihtiva eder. İnsanın içinde bulunduğu, hareket ettiği evren, bilimin konumlandırdığı gibi stabil değil aksine sürekli oluş halindedir. Bu nedenle bir bekleyiş anının uzunluğu ya da kısalığı, kişinin o sıradaki psikolojisine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bir çaydaki şekerin erime süresi, bitmek bilmeyen sıkıcı bir toplantı veya dinlendiği anda insanı yıllar öncesine götüren tanıdık bir melodi. Tüm bunlar sürenin hissedilen zamanın kendisi olduğu yargısını destekleyen örneklerdir. Sinemanın zaman-imgesi de, sürenin bu saf haldeki varoluşunu alarak bir şekilde onun kendi formunda ortaya çıkmasını sağlar. Bu bakımdan zaman-imgenin mekanik bir zaman kavrayışını dışarıda bırakarak saf haldeki süreyi verdiğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla zaman-imge sinemasının, zamanın işleyişini ağır ağır hissettiren bir dünya kurduğunu söylemek mümkündür. Tarkovski veya Sokurov gibi yönetmenlerin filmlerinde

görülebileceği üzere akışın hızlanması için herhangi bir olayın gerçekleşmesi beklenmez.

Sinemanın çağdaş görüngüsü, parçaların birbirine bağlanmadığı, imgelerin ayrı ayrı oluşlar olarak öne çıktığı bir görsel rejim meydana getirir. Bu anlamda Deleuze'ün yeni sinema olarak tanımladığı zaman-imge sinemasının hareket-imge sinemasına özgü olan organik düzeni terk ederek yerine *kristal rejim*i ikame ettiği söylenebilir. Bu yeni imge düzenine göre imgeler birbirine bir tür nedensellik bağı ile bağlanmaz ve bütünsel bir anlama hizmet etmez. Zira kristal rejimde bir düzensizlik havası hakimdir ve imgeler tek bir bütünün parçaları olarak değil ayrı ayrı oluşlar şeklinde değerlendirilir. Sözgelimi Alain Resnais'nin bilhassa *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour, 1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année Dernière à Marienbad, 1961) isimli filmleri, kristal rejimin zaman-imge sinemasına nasıl yerleştiğini gösterir niteliktedir. Resnais'nin sözkonusu her iki filminde de imgeler ardışık bir şekilde birbirine bağlanmazlar ve doğrusal olmayan bir akış meydana getirirler. Geçmiş zaman, süreyi sarmalvari bir oluş biçimi olarak kavrayan Resnais filmlerinde, arkada bırakılan, geride kalan bir olgu olarak yer almaz. Zira her iki filmde de görüldüğü gibi herhangi bir hatıra, onu bulunduğu noktadan alarak şimdiki zamanın devinimi içerisine yerleştirir. Başka bir deyişle "bütün nesneler ve işaretler geçmiş ile yüklüdür ve herhangi bir karşılaşma hali bile onun canlanarak an'a nüfuz etmesine yeter" (Biro, 2011: 121). Bununla birlikte Resnais'nin de anlatısını kurarken başvurduğu *geriye dönüş* (flashback) yöntemi, hareket-imge filmlerinde öykünün ilerleyişine ilişkin anahtar birtakım veriler sunabilirken zaman-imge filmlerindeyse sıklıkla daha fazla karmaşa yaratır. Zaman-imgenin geriye dönüşlerle ve tekrarlarla örülü bu irrasyonel yapısı, Baker'in de ifade ettiği gibi bir bakıma imgenin yersizyurtsuzlaştığı anlamına gelir (2011: 38).

2.2.2. Fransız Yeni Dalga Sineması

Fransız Yeni Dalga Sineması, tıpkı Yeni Gerçekçilik sineması gibi ikinci dünya savaşı sonrasındaki film yapma pratiklerine bir tepki olarak doğmuştur. *Cahiers du Cinema* isimli bir sinema dergisi etrafında toplanan bir grup eleştirmenin başlattığı Yeni Dalga Sineması, Hollywood konvansiyonlarıyla oynayan, kimi yer

değiştirmeler ve dönüşümler yapan, bununla birlikte klasik sinemaya dair de mebzul miktarda referans içeren bir filmcilik anlayışına gönderme yapar. [32]

Yeni Dalga akımını başlatan Jean Luc-Godard, François Truffaut ve Claude Chabrol gibi isimler çektikleri *Serseri Aşıklar* (À bout de souffle, 1960), *400 Darbe* (Les Quatre Cent Coups, 1959), *Yakışıklı Serge* (La Beau Serge, 1958) gibi filmlerle klasik anlatı kalıplarını reddeden, sahnelerin birbirine bağlanmadığı, farklı kurgu tekniklerinin benimsendiği anlatılar oluştururlar. Klasik dramatik yapıya karşı çıkan bu tarz filmler, farklı öykü anlatma biçimlerinin yanı sıra yıldız sistemini de terkederler ve kamerayı stüdyodan alarak sokağa, yani yaşamın içerisine yerleştirirler. Zira yeni dalgacılara göre hayatın gerçek devinimi ancak böylesi bir yolla yakalanabilir.

Akımın en dikkate değer filmlerinden biri olarak öne çıkan *Serseri Aşıklar,* bir aylık kısa bir süre içerisinde oldukça kısıtlı bir bütçeyle çekilir. Godard'ın yönetmenlik koltuğunda oturduğu filmin öyküsü ise bir başka yeni dalga sinemacısı François Truffaut'ya aittir. Truffaut, filme kaynaklık eden bu öyküyü, gazetede okuduğu bir habere dayanarak yazmıştır. Filmin tümü Paris sokaklarında çekilirken tripot ve şaryo gibi klasik sinemaya dair teknik unsurların kullanımından da kaçınılmıştır. Godard, yerleşik teknik unsurların yerine tekerlekli sandalye, omuz çekim ve hareketli planlar kullanmayı tercih etmiştir. Bununla beraber sıçramalı kurguya yer verilen filmde, birtakım süreksizlikler ve tekrarlar da göze çarpar. Yani bir plandan sonra karakterlerin birkaç dakika önceki yürüyüşlerinin veya bakışlarının bizzat aynı imgelerle yenilendiği görülür. "Polis memuru öldürdüğü gerekçesiyle aranan bir adam ile Amerikalı sevgilisi arasındaki ilişkiye odaklanan Serseri Aşıklar, Amerikan gangster sinemasının bir tür parodisi gibidir" (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 49).

[32] Yeni Dalga Akımı, aynı zamanda yaratıcı yönetmen olarak tanımlanabilecek olan auteur kuramın ortaya çıkışına da zemin hazırlar. Astruc ve Bazin gibi kuramcılardan beslenen yeni dalgacılar, auteur kuram uyarınca filmleriyle özgün bir dünya kuran yönetmenlere vurgu yaparlar. Buna göre Zahit Atam'ın da belirttiği gibi auteur yönetmen, "karakterini, deyiş tarzını, dünya görüşünü diğer sinemacılardan farklı bir şekilde" eserine işleyen kişidir (Atam, 2015: 11). Başka bir ifadeyle yaratıcı yönetmen geliştirdiği biçimsel tarzla eserini ayırt edilebilir kılabilmektedir. Bu anlamda birbirinden farklı üsluplara sahip olan Howard Hawks, William Wyler, Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi isimler, kamerayı bir kalem edasıyla kullanan, çektikleri filmlere imza atmayı başarmış auteur yönetmenler olarak kabul edilirler.

Yeni dalga filmlerinde doğaçlama çekilmiş pek çok sahneye rastlamak mümkündür. Godard, yine aynı filmde, oyunculara senaryoyu kesintisiz bir metin olarak vermez ve onlardan boşlukları doldurmalarını talep eder. Yani oyuncular, mevcut sahneyi kendi yaratıcılıkları üzerinden geliştirmeye çalışırlar (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 49).

Serseri Aşıklar filmine metinsel düzeyde katkı sağlayan François Truffaut da yönetmenliğe soyunur ve birçok uzun metraj filme imza atar. Yönetmen, bu filmlerden ilki olan *400 Darbe'de,* Antoine isimli bir çocuğun etrafını köşe bucak saran mutsuzluk halesinden kaçışını konu edinir. Film, önce huzursuz ailesinden sonra okulundan ardından da kapatıldığı ıslahevinden kaçan Antoine karakteri üzerinden, kent dokusuna nüfuz eden sıkışmışlık hissiyatını perdeye yansıtır. Son derece gerçekçi bir sinema diline sahip olan 400 Darbe, Truffaut'ya Cannes Film Festivali'nden en iyi yönetmen ödülünü kazandırır. Truffaut, başka bir uzun metraj film çalışması olan *Unutulmayan Sevgili'de* (Jules et Jim, 1961) ise uzun yıllara yayılan bir dostluk ve aşk hikayesini özgün bir sinema diliyle peliküle aktarır.

Deleuze'ün zaman-imge ve kristal rejim gibi sinematik kavramlar dolayımıyla gündeme getirdiği Alain Resnais de Yeni Dalga yönetmenlerinden biri olarak anılmaktadır. Resnais'nin Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim gibi filmlerinin yanı sıra 1955 yılında çektiği *Gece ve Sis* (Nuit et Brouillard) isimli belgesel film çalışması da yönetmenin en önemli filmlerinden biri olarak gösterilmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasındaki toplama kamplarında yaşananlara odaklanan Gece ve Sis, arşiv görüntüleri ile Nazilerin elinden kurtulmayı başaran Jean Cayrol'un tanıklığı üzerine kuruludur. Tıpkı Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmi gibi geçmişin hayaletlerini imgeleştirerek günümüze getiren Gece ve Sis, Yahudi soykırımını konu alan en etkileyici belgesel çalışmalardan biridir. Resnais, Gece ve Sis filminde Hiroşima Sevgilim'de yaptığına benzer şekilde hatırlama ediminin kendisini merkeze yerleştirir ve sinema aracılığıyla görsel bir hafıza inşa etmeye çalışır.

Hemen hemen tüm Yeni Dalga sinemacılarının film yapma tarzları birbirlerinden farklıdır. Ancak yönetmenlerin itiraz ettikleri noktalar itibariyle bir

araya geldikleri söylenebilir. Bu itiraz noktaları, salt teknik detaylarla sınırlı kalmayarak filmlerin anlam dünyasına da sirayet eder ve imgeler arası bir bağın oluşmasına zemin hazırlar. İnşa edilen bu bağ, bir başka düzeydeyse *özgürleşen sinema* ve *özgürleşen seyirci*ye işaret eder. Diğer bir ifadeyle teknik ve anlamsal bir sınırlandırmanın, klasik geçişlerin, alışılmış öykü yapılarının ve karakter şablonlarının terk edildiği bir evren kurar Yeni Dalga sineması. Seyirci ona verilenlerle yetinmez ve kendisi de düşünsel pratiklerini filmik işleyişin içerisine yerleştirir.

Hiç kuşku yok ki film yapımlarında tercih edilen yahut dışarıda bırakılan teknik unsurlar, en çok göze batan öğeler arasındadır. Başka bir deyişle hareketli kamera ve alışılmamış çekim açıları izleyiciler tarafından hemen fark edilir. Bu bakımdan Yeni Dalga filmlerinde, klasik sinemada pek fazla tercih edilmeyen teknik detayların kullanıldığı görülür. Örneğin pek çok Yeni Dalga filminde gerek sokak sahnelerinde gerekse mekan içi çekimlerde stüdyo ışıklandırmalarından ziyade doğal aydınlatmalardan faydalanıldığı söylenebilir. Yine bahsedildiği üzere pek çok filmde sıçramalı kurguya yer verilir ve sahneler arası atlamalara rastlanılır. Kurgu, ses, mizansen gibi sinematik öğelerle oynayan yeni dalgacılar, konvansiyonel sinema izleyicisinin garip bulacağı sahnelere imza atarlar. "Bu bağlamda örneğin François Truffaut'nun *Piyanisti Vurun!* (Tirez sur le pianiste!, 1960) adlı filminde karakterlerden biri çıkarak "yalan söylüyorsam annem" ölsün der. Hemen arkasından gelen bir sahnede ise filmin bütünsel akışı içerisinde yer almayan yaşlı bir kadının düşerek öldüğü görülür. Yeni dalga filmlerinde buna benzer pek çok bağlantısız geçiş anından söz edilebilir. Bununla birlikte filmik işleyiş bakımından sahnelerin birbirini tetiklemediği ve kimi zaman bir komedi sahnesinin cinayetle tamamlandığı da gözlemlenir" (Biryıldız, 2002: 96-7).

Özdeşleşmeye dayalı film biçimini de reddeden Yeni Dalga sineması, izlenilenin bir film olduğunu sürekli olarak hatırlatan anlara yer verir. Bu bakımdan seyircinin kendi dünyasından soyutlanmasına izin verilmez. Sözgelimi Jean Luc Godard'ın *Haftasonu* (Week End, 1967) isimli filmi, düz bir akıştan, anlam ve anlatım trafiğinden çıkıldığı anda nasıl bir kargaşayla yüzleşildiğine dair göstergelerle doludur. Godard'ın filmi bu anlamda, karakterlerle özdeşlik

kurulabilecek, herhangi bir şekilde rahatlama yaşanabilecek kısa bir anın oluşmasına dahi müsaade etmez. Filmi sarmalayan her imge bunun tam tersine içinden çıkılamaz bir kaos hali yaratır.

2.2.3. Özgür Sinema

Özgür Sinema hareketi, 1956 ile 1960 yılları arasında etkileri görülmüş bir sinema oluşumudur. İngiliz Sinema Enstitüsü tarafından da desteklenen bu hareket, ana akım sinemanın pek üzerinde durmadığı temalara ve sıradan insanların yaşamlarına odaklanır. Bu hareket içerisinde yer alan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimler, ilk etapta *Sequence* isimli dergi aracılığıyla sinemaya ilişkin görüşlerini paylaşırlar. Onlara göre çekilecek olan herhangi bir belgesel film, öncelikle demokratik yapıların ve özgürlüklerin gelişimine katkı sağlamalıdır. Görkemli İngiltere kentlerinin kenar mahallelerine yönelen özgür sinemacılar, buralardan yoksulluğa ve imkansızlığa dair imgeler çıkarırlar. İşçi sınıfının yaşadığı sorunlar, Yeni Gerçekçi yönetmenler gibi onların da gündemindedir. Özgür sinema hareketi yalnızca ortaya çıktığı dönemdeki mevcut sinema pratiklerini etkilemekle kalmamış daha sonraki yıllar sinemasına da muhtelif etkilerde bulunmuştur.

Özgür sinema hareketinin öne çıkan isimlerinden biri olan Tony Richardson, *Bir Tadım Bal* (A Taste Of Honey, 1961) ve *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (The Loneliness Of A Long Distance Runner, 1962) gibi dikkate değer filmlere imza atar. Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı filmi, Colin adlı bir gencin türlü yoksulluklar, imkansızlıklar ve otorite figürleriyle çatışmasını konu edinir. Bir Tadım Bal ise iktidar direktifleriyle sorunları olan ve kendi tercihleri doğrultusunda seçimler yapan genç bir kadının hikayesini anlatır. Film, Jo adlı bu kadının öyküsü üzerinden ırkçılık, sınıf bilinci ve kadının toplum içindeki yeri gibi meselelere de temas eder.

Hareketin diğer yönetmeni Lindsay Anderson ise *Perşembenin Çocukları* (Thursday's Children, 1953), *Sporcunun Hayatı* (The Sporting Life, 1963) *Eğer* (If, 1968) gibi filmlerde yönetmenlik koltuğuna oturur. Perşembenin Çocukları filmiyle Oscar ödülüne mazhar olan Anderson, Sporcunun Hayatı'nda sınıf ilişkilerine

odaklanır, Eğer filminde ise baskıcı ve disiplinel eğitim kurumlarına eleştirel bir gözle yaklaşır.

2.2.4. Dogma 95

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması ve Özgür Sinema ile birlikte yine Avrupa'da ortaya çıkan Dogme 95 de sinemaya yenilikler getirmek amacıyla oluşturulan bir sinema akımıdır. Bu akımın manifestosuna göre filmlerde yönetmen adı geçmemeli, kamera stüdyoların dışına taşınmalı, sinema ana akıma benzer şekilde korku, komedi ve macera gibi türlere ayrılmamalı ve kamera sabit olmamalıdır.

Danimarkalı sinemacılar Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından Kopenhag'da yazılan bu manifesto, "*Bekaret Yemini*" olarak da adlandırılmaktadır. Yönetmenlerin söz konusu metin aracılığıyla önerdikleri sinema biçimi, bir anlamda Fransız Yeni Dalga Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'na da yakın durmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasına muhalif bir pencereden yaklaşan Dogma 95 manifestosu, salt metin olarak kalmayarak *Şölen* (Festen, Thomas Vinterberg, 1998) ve *Gerizekalılar* (Idiots, Lars von Trier, 1998) gibi filmlerle pratik alanda da yaşam şansı bulmuştur.

Thomas Vinterberg'in Şölen filminde, aile sırlarının ortaya çıkışı üzerinden burjuva ahlakının ikiyüzlülüğü gözler önüne serilir. Lars von Trier'in Gerizekalılar filminde ise birlikte yaşayan bir grup zeki insanın zihinsel engelli taklidi yaparak, toplumsal normları ve değerleri yıkmayı amaçladığı görülür. Her iki filmin de teknik açıdan Dogma 95 akımının genel sinematik özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Ne var ki Danimarka sinemasında doğan bu akım çok uzun süre etkili olamamış ve manifestoya imza atan yönetmenler daha sonra farklı tarzlarda filmler çekmişlerdir.[33]

2.2.5. Cinema Novo: Yeni Sinema

Cinema Novo, yoksulluk, açlık, eşitsizlik, adaletsizlik ve azgelişmişlik gibi temaları filmlere yansıtan Brezilya menşeli bir sinema akımıdır. Hollywood tarzı

[33] Bkz. *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From The Madding Crowd, Thomas Vinterberg, 2015), *Deccal* (2009, Lars von Trier) ve *Emret Patronum* (Direktøren for det hele, Lars von Trier, 2006).

film yapım şirketleri ile büyük dağıtım firmalarına bir tür tepki olarak doğmuştur. Akımın en önemli yönetmenleri Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ve Ruy Guerra'dır. Cinema Novo, yine bir Güney Amerika ülkesi olan Arjantin'de ortaya çıkan üçüncü sinema hareketinin de öncülü sayılmaktadır. Alim Şerif Onaran, cinema novo'yu ekonomik bakımdan geri kalmış ülkelerin sorunlarını yalın fakat çarpıcı görüntülerle yansıtan bir sinema anlayışı olarak tarif eder. Ona göre Cinema Novo, İtalya'nın savaş sonrası sorunlarını anlatan yeni gerçekçi sinemaya oldukça yakın bir karaktere sahiptir (1986: 154). Roy Armes da cinema novo'nun İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ve Fransız Yeni Dalga Sineması'ndan beslendiğini ifade eder. Armes Brezilya'nın sessiz sinema günlerinden beri film yapımında sürekli bir geleneğe sahip olduğunu belirtir. Ancak genel anlamda Brezilya'da üretilen filmler uluslararası alanda adlarını duyurabilecek çalışmalar değildir. Bu nedenle dışarıdan bir tetikleyiciye ihtiyaç duyulur ve bu tetikleyiciler bahsedildiği gibi İtalya ve Fransa'da ortaya çıkan yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarıdır (Armes, 2011: 469).

Cinema Novo yönetmenlerinden Glauber Rocha, *Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması* adıyla kaleme aldığı metninde Cinema Novo'nun genel sinemasal özelliklerinden söz eder. Buna göre cinema novo, yalnızca Brezilya için değil her yer ve herkes için geçerli olan bir sinemadır. Hakikatin filmini yapmak isteyen bir yönetmen neredeyse Cinema Novo oradadır. Yine kamerasını eline alan bir yönetmen eğer çağın kayda değer sorunlarından birini aydınlatmak istiyorsa cinema novo da onunla birliktedir. Cinema Novo sarih bir biçimde endüstriyel sinemadan yani ana akımdan ayrılmaktadır. Zira Cinema Novo'culara göre bu tarz bir sinema yaklaşımı yalnızca gerçekleri gizlemek, yalan söylemek ve sömürü için yapılmaktadır. Cinema Novo, Latin Amerika'nın özgürleşmesi fikrine gönülden bağlıdır. Cinema Novo'nun içerisindeki bütün yönetmenler kendilerini özgürleşmeye adamışlardır. Ortaya konan tüm çalışmalarda aranacak en temel argüman budur. Cinema novo filmleri, halkların kendi sefaletlerini ve yoksulluklarını görmelerini sağlayacaktır (Rocha, 2013: 212-3).

Rocha'nın ilk uzun metrajlı filmi *Barravento'*dur[34] (1962). Armes'a göre bu film ne var ne yok dile getiren, açık sözlü bir yapımdır. Bahia'nın uzak kıyı bölgelerindeki balıkçıları ele alan Barravento, Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (La terra trema, 1948) adlı çalışmasıyla da paralellik göstermektedir. Zira her iki filmde de, balıkçı toplulukları üzerinden siyasal bir farkındalık durumu yansıtılmaya çalışılmaktadır (2011: 473).

Belgeselvari bir görsel dokunun bulunduğu Barravento filminde mebzul miktarda yerel örüntü ve folklorik detay görüntüye getirilir. Rocha, bu ilk uzun metraj çalışmasında, birey ve onun yaşantısına hükmeden geleneksel yapıyı karşı karşıya getirerek bölge insanının hangi problemlerle yüzleştiğini gözler önüne serer. Rocha bu şekilde, otorite figürlerine karşı gelmeyen, kaderlerine razı olan insanlarda bir tür karşı bilinç yaratmayı amaçlar. Rocha'nın bir sonraki filmi *Siyah Tanrı, Beyaz Seytan'*dır (Deus E o Diabo naTerra do Sol, 1964). Akımın diğer yönetmenlerinden Nelson Perreira Dos Santos, *Kıraç Hayatlar* (Vidas Secas, 1963) adlı filmi çekerken Ruy Guerra ise *Tüfekler* (Oz Fuzis, 1964) isimli filmi yapar.

Rocha'nın Siyah Tanrı Beyaz Şeytan filminde, sosyal eşitsizlik, göç ve yoksulluk gibi olgular mitsel unsurlarla içiçe geçirilerek anlatılır. Santos ve Guerra'nın filmlerinde ise etnik azınlıklar, işçiler ve köylüler gibi toplulukların sorunlarına odaklanılarak adaletsizlik, göç, şiddet ve fakirlik gibi temalar perdeye yansıtılır.

2.2.6. Amerikan Bağımsız Sineması

Avrupa dışında 1940'lı yıllar sonrasının Amerikası'na bakıldığındaysa ana akım söylemlerin dışına çıkarak sisteme eleştirel gözle bakan, biçimsel anlamda yeniliklere giden ve içerisinde bulunulan dünyayı kritize eden birçok yönetmen de ortaya çıkmıştır. Sözgelimi Watergate skandalını konu edinen *Başkanın Bütün Adamları* (All The President's Men, Alan J. Pakula, 1976), medya eleştirisine soyunan *Şebeke* (Network, Sdney Lumet, 1976) ve ABD hükümetinin yürüttüğü gizli faaliyetleri sorgulayan *Akbabanın Üç Günü* (Three Days Of Condor, Sydney Pollack,

[34]Film birbirinden farklı Türkçe kaynaklarda *Dönen Rüzgar, Dönüştüren Rüzgar ve Fırtına* gibi isimlerle anılmaktadır.

1975) gibi filmler sisteme eleştirel bir açıdan yaklaşmışlardır. Ancak bu filmler, her ne kadar politik meseleleri ele alsalar da izledikleri yöntemler ve tercih ettikleri anlatı biçimleri bakımından tür sineması kalıplarının dışına çıkamamıştır. Zira bahsi geçen her üç film de, büyük stüdyolar tarafından çekilen, gerilim yüklü atmosferler taşıyan, içerisinde duygusal yoğunlukların, aşkın, bağlılığın, kahramanlığın ve bol miktarda aksiyonun bulunduğu yapımlardır. Bu filmlerde öteki ana akım sinema örneklerinde olduğu gibi kamera birkaç karakterin üzerine odaklanmakta ve ortaya çıkan tüm sorunlar bu karakterlerin kahramanlıkları aracılığıyla çözülmektedir. Yani herhangi bir gerilim veya aksiyon filminde kurulan çatışma evrenine benzer şekilde bu filmlerde de politik meseleler aşılması gereken problemler olarak belirmekte ve kahramanların mücadelesi sonrasında yaşanan her şey geride kalmaktadır.

Nihai olarak Akbabanın Üç Günü, Şebeke ve Başkanın Bütün Adamları gibi filmlerin sistem içerisinde yer alan ancak söylem bakımından çok güçlü olmasa bile egemen anlayışlara karşı çıkan filmler olduğu söylenebilir. Ne var ki bunu yaparken ana akıma ait görsel ve biçimsel kodları aynen uygulama yoluna giden bu filmler, izleyenlerin ezbere bildiği kalıpları tekrar etmiştir. Yani söz konusu filmlerde, seyircilerin aşina olduğu görsel zemin, olay örgüsü, karakter yaratımı ve sinema dili aynen korunmuştur. Ancak Amerikan sineması içerisinde farklı temaları ele alarak özgün anlatılar oluşturmaya çalışan pek çok yönetmen de bulunmaktadır. Bu yönetmenlerin yaptığı filmler, genel olarak Amerikan bağımsız sineması adı altında ele alınmaktadır.

Film dünyasına Steven Soderbegh, Abel Ferrara, Jim Jarmusch ve Coen Kardeşler gibi birçok yönetmen kazandıran Amerikan bağımsız sineması, hakim sinema anlayışından bütünüyle uzaklaşan bir imajlar rejimine dayanmaktadır. Düşük bütçe ve set imkanlarıyla, Amerikan ticari sinemasının pek yanaşmadığı meseleleri ve coğrafyaları peliküle aktaran bağımsız sinemacılar, siyahlar, göçmenler, azınlıklar, mülteciler, fahişeler veya eşcinseller gibi topluluklara ait sorunları hikâyelerine yansıtarak, onların "görünür" olmalarını sağlarlar. Bağımsız yapımlar, ana akıma göre çoğunlukla farklı türlerde hikâyeleri konu edinirler, daha fazla cesaret gerektiren meselelere eğilirler, tür sineması kalıpları, yıldız sistemi veya aksiyon yapılarının bütünüyle uzağında konumlanırlar, özgül görüntü çalışmalarıyla

ayırt edilebilirler, yine kurgu ve anlatım tarzlarıyla da konvansiyonel sinemadan farklılaşırlar (Hillier, 2006: 248).

Amerikan bağımsız sinemasının kökenleri, 1920'li yıllara kadar uzanmaktadır. Zira bu dönemde Oscar Micheaux adlı Afro-Amerikalı bir yönetmen, *Beden ve Ruh* (Body and Soul, 1925), *Birthright* (1924) gibi filmler çekerek ayrımcılık ve ırkçılık gibi meseleleri özgün bir sinema diliyle masaya yatırır. Bununla beraber John Cassavetes de 1959 yılında yönettiği *Gölgeler* (Shadows) isimli filmden itibaren Hollywood kalıplarının tamamen dışında yer alan çalışmalara imza atar. Seksenli yılların sonuna gelindiğindeyse; Steven Soderbergh'in çektiği *Seks Yalanları* (Sex, Lies and Videotape, 1989) filmi, pek çok başka sinemacıyı etkiler ve bağımsız sinema ekolü büyük bir ivme kazanır. "Başka bir deyişle Cannes Film Festivali'nde büyük ödüle mazhar olan Seks Yalanları filmi, hatırı sayılır bir gişe geliri elde edince, aynı koldan ilerleyen başka sinemacılar da büyük stüdyoların standart bütçelerine kıyasla çok daha az paralara mal olan filmler çekmeye koyulurlar. Böylelikle tüm dünya, Hollywood'un dışında da bir Amerikan sinemasının varlığından haberdar olur" (Kutlu, 2011: 87-9).

Bağımsız filmler, stüdyoların baskısından uzakta duran, düşük ölçekte bütçelerle üretilen ve kesif bir biçimde kişisel etkiler taşıyan yapımlardır. Bu anlamda örneğin *Return Of The Secaucus Seven* (John Sayles,1979), *Poison* (Todd Haynes,1991), *Cennetten de Garip* (Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, 1984), *She's Gotta Have It* (Spike Lee,1986) ve *Clerks* (Kevin Smith,1994) gibi filmler bağımsız sinema içerisinde yer almaktadır (Tzioumakis, 2006: 1-2).

2.2.7. Üçüncü Sinema

Üçüncü sinema, Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yazılan ve *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* adlı manifestoya dayanan bir sinema hareketidir. Solanas ve Getino, ilk olarak *Kızgın Fırınların Saati* (La Hora de los Hornos, 1968) adlı bir film çekerler ardından da ne yapmaya çalıştıklarını, sinemayı nasıl konumlandırdıklarını içeren bu manifestoyu yayınlarlar. Buna göre üçüncü sinema, proleteryanın ve ezilen halkların sineması olarak nitelendirilebilir. İdeoloik anlamda marksizmden beslenen bu hareket, üçüncü dünya ülkelerinde yapılan filmlerle sınırlı

kalmayan, aksine dünyanın her yerinde ortaya çıkabilecek bir sinemacılık biçimine gönderme yapar. Üçüncü sinemacılar, geliştirdikleri kuram ve fikirleri doğrudan imgesel bir düzlemde hayata geçirmeye çalışırlar. Sinema onlar için olası bir devrimde kullanılabilecek en etkili araçlardan biridir.

Üçüncü sinema, öncelikle aktif bir izleyicinin varlığına ihtiyaç duyar. Yani bakışına sunulan imgeler karşısında harekete geçen, eylemde bulunan bir izleyiciye... Bu anlamda üçüncü sinema filmleri rahatlamak için değil; tam tersine huzursuz olmak için yapılır ve seyredilir. Solanas ve Getino'nun kaleme aldıkları manifestoya göre birinci sinema olarak adlandırılan ana akım sinema yani popüler sinemadır. Yalnız burada söz edilen sinema, sadece Amerika ile sınırlı kalmayan, aynı biçimsel özellikleri ve anlatı kalıplarını kullanan tüm ülke sinemalarını kapsamaktadır. Bu tarz popüler filmler, tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi sosyalist olarak öne çıkan ülkelerde de görülmektedir (Odabaş, 2013: 16).

İkinci sinema ise Avrupa sanat sinemasını, yani yönetmen sinemasını kapsayan bir sinemacılık biçimine göndermede bulunur. Konvansiyonel imgeler karşısında alternatif bir yol gösteren ikinci sinema, yönetmenin standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğünü talep ettiğinden dolayı alternatif bir girişim olarak değerlendirilebilir. Hatta bu sinemacılık tarzının kültürel sömürgeciliğe de bir nebze karşı koyduğu söylenebilir. Ancak Solanas ve Getino'ya göre ikinci sinema olarak kodlanan bu sinema, sınırları belli olan, daha ileriye gidemeyen ve halka gerçekleri göstermek konusunda yeterli olmayan bir sinemadır. Sanatsal yaklaşımların hesaba katıldığı, göndermelerin ve metaforların olduğu bir sinemadır ikinci sinema. Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Amerikan Bağımsız Sineması hatta Cinema Novo bile bu gruba dahil edilebilir. Solanas ve Getino'ya göre ikinci sinema, anti-emperyalist mücadele sürecine beklenildiği ölçüde katkı koymayı başaramamıştır. Bu anlamda Solanas ve Getino'nun kavramsallaştırdıkları üçüncü sinema, salt tecimsel sinemaya karşı çıkmakla iktifa etmez ve ikinci sinemayı da karşısına alır (Solanas ve Getino: 2013: 175-176). İmalara yanaşmayarak olanı, görüneni apaçık söyleyen üçüncü sinema, "ilk iki sinemanın dışında kolektif bir şekilde üretilen, kolektif bir şekilde izlenen ve tartışma yaratmayı amaçlayan bir sinemadır" (Odabaş, 2013: 20).

Üçüncü sinema, bütünüyle muhalif bir güç oluşturmaya adanmış bir sinemadır. Kamera cihazı, üçüncü sinemacılar için deyim yerindeyse bir tür silah konumundadır. Üstelik salt yönetmen veya filmin yapımına emek verenler değil seyirci de filmin bir parçasıdır. Bu bakımdan kimi üçüncü sinema örneklerinde sorular ortaya atılarak izleyiciler tartışmaya davet edilir. Buradaki amaç seyircinin filme yapıcı bir kudret olarak katılmasını sağlamaktır. Böylelikle gördükleri karşısında farkındalığı artan izleyici, filme zihnen yerleşecek ve bizatihi görüntülerle beraber düşünür hale gelecektir. Üçüncü sinemacılar, filmleri birer eylem biçimi olarak görürler. Militanca bir tarzda üretilen üçüncü sinema filmleri, başat ideoloji ve emperyalist yapıların tam karşısına yerleşir. Solanas'a göre üçüncü sinema için herhangi bir konu sınırlandırması bulunmamaktadır. Dolayısıyla herhangi bir üçüncü sinema örneği, egemen söylem karşıtı, ırkçılık karşıtı, burjuva ideolojisi karşıtı veya sömürü karşıtı olabilir (akt. Odabaş, 2013: 26). Üçüncü sinema, siyasi bakımdan egemen sinema anlayışlarına karşı olduğu halde; biçim ve sinema dili açısından sinemayı yeniden yaratmaya çalışmaz. O, birinci ve ikinci sinemayı tümden reddetmek yerine baskın olanı dönüştürmeye çalışır. Bu anlamda üçüncü sinemanın temel derdi, birinci ve ikinci sinemada gömülü olan potansiyelleri bularak ortaya çıkarmaktır (Wayne, 2011: 20).

Solanas ve Getino'nun üçüncü sinema hareketini başlatan Kızgın Fırınların Saati (1968) adlı filmleri, özgürlük mücadelelerinin yoğun bir şekilde yaşandığı bir döneme aittir. Bu dönemde üçüncü dünyanın sömürgeleri ve yeni sömürgelerde görülen bağımsızlık hareketleri, Amerika ve Batı Avrupa'da gerçekleşen öğrenci ayaklanmaları ve Çekoslavakların Sovyetler rejimi aleyhine giriştikleri protestolar söz konusu sürecin ruhunu oluşturur. Yani dünyanın dört bir yanında vuku bulan bu gelişmelerin, Kızgın Fırınların Saati filmi için politik bir zemin hazırladığı söylenebilir. Bununla birlikte Arjantin'in toplumsal devrime yakınlaştığı bir süreçte ortaya çıkan film, bu hareketin de bir tür ifadesine dönüşür (Odabaş, 2013: 36).

Yaklaşık dört saat yirmi dakikalık bir süreye sahip olan Kızgın Fırınların Saati, *Yeni Kolonyalizm ve Şiddet*, *Özgürleşme Eylemi* ile *Şiddet* ve *Özgürleşme* adlı üç bölümden meydana gelmektedir. İlk başta şu an ülkenin içinde bulunduğu duruma dair tespitlerde bulunan film, daha evvel İngilizlerin ve İspanyolların sömürgesi olan

Arjantin'in yeni sömürgeleşme döneminde de her bakımdan Amerikan işgali altında olduğunu gözler önüne serer. Bu dönemde ülkede açlık, yoksulluk ve hastalık gibi pek çok sorun görülmektedir. Ancak tüm ülkeyi ve özellikle de kırsal kesimleri etkisi altına alan bu sıkıntılar, Arjantin burjuvazisini hiçbir surette etkilememektedir. Zira toplumsal sınıflar arasında keskin uçurumlar bulunmaktadır ve kimileri ülkedeki bu kaosvari ortamdan olabildiğince faydalanmaktadır. Birinci bölümün son kısmında Che Guevara'nın ölü bedenine ait bir fotoğraf birkaç dakika boyunca görüntüye getirilir. Filmin ikinci bölümü, Peron ve Peronist harekete ayrılır. Bu bölümde altınçağ olarak nitelendirilen Peron döneminde gerçekleştirilen faaliyetlere odaklanılarak 1950'li ve 1960'lı yıllardaki peronist hareketlerden söz edilir. Üçüncü ve son bölüm ise Latin Amerika'da beklenen olası bir devrim düşüncesine ve bu hareket esnasında doğacak olan *yeni insan*a adanır.

Köylülerin, işçilerin, öğrencilerin, aydınların ve devrimcilerin katkılarıyla gerçekleşen Kızgın Fırınların Saati filmi, gizlice çekilmesi, gizli bir şekilde gösterilmesi ve içerdiği yapısal farklılıklar bakımından radikal bir konuma sahiptir. Filmde üçüncü sinemayla ilgili olarak bahsedilen seyirciye sorular sorma özelliği de yer almaktadır. Kendilerini Özgür Sinema Grubu (Grupo Cine Liberacion) olarak tanıtan iki kişinin yani Solanas ve Getino'nun cesur ve mücadeleci tavırları sayesinde gerçekleştirilen film, dünya genelinde büyük bir yankı uyandırır. İzleyici ise el altından yürütülen tüm bu filmsel çalışmalara ve seyre katıldığı andan itibaren egemen yapı karşısındaki yerini almış olur. Solanas ve Getino'nun büyük bir kararlılık ve özveriyle ortaya koydukları Kızgın Fırınları Saati ve bu filmle beraber kaleme aldıkları Üçüncü Bir Sinemaya Doğru adlı manifesto, pek çok yönetmenin film yapma tarzı üzerinde doğrudan etkili olmuştur.

Kızgın Fırınları Saati dışında *Cezayir Savaşı* (La Battaglia di Algeri, 1966) adlı film de, üçüncü sinemanın en önemli filmlerinden biri olarak gösterilmektedir. Gillo Pontecorvo'nun yönettiği film, Cezayir halkının Fransızlara karşı verdiği bağımsızlık mücadelesini konu edinmektedir. Patricio Guzman'ın çektiği *Şili Savaşı* (La Batalla De Chile, 1974-1976-1979) adlı üç bölümlük belgesel de, Şili'de gerçekleşen askeri darbe ve sonrasında yaşananları belgelemesi açısından önemli bir üçüncü sinema örneğidir.

2.3. Karşı Sinema ve Muhalif Görünümler

İlk kez 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından kullanılan *karşı sinema* (counter cinema) kavramı, konvansiyonel sinema yapısına karşı çıkan, bununla birlikte onun kodları ve kurallarıyla bir tür mücadele içerisine giren bir sinemacılık anlayışına göndermede bulunur. Bu başlık altında Wollen'in söz konusu kavramından başlayarak kadın sinemasına, hegemonik erkeklik anlayışına eleştirel yaklaşan filmlere ve queer sinema örneklerine yer verilecek; ardından da muhalif bir filmin nasıl olması gerektiğinin üzerinde durulacaktır.

2.3.1. Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı

Karşı sinema kavramı, basit bir anlatımla ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden ve yeni yollar, yeni anlatım modelleri deneyen bir yapıya karşılık gelmektedir. Bu tarz bir sinemacılık şekli, içerimle beraber biçimsel bakımdan da değişikler olması gerektiğine işaret eder. Dolayısıyla onu *karşı kültürün* bir aygıtı olarak konumlandırmak mümkündür. Zira tıpkı toplum içerisinde egemen olan tüm geleneklere, alışkanlıklara ve kurallara başkaldıran karşı kültür gibi karşı sinema da hakim olan sinemasal peyzajı yeniden biçimlendirmek amacı taşır. Bununla birlikte karşı kültürde esas hedef belirli kalıpların içerisine hapsolmuş insanların gerçek anlamda özgürleşerek istediklerini serbest bir şekilde yapabilmesidir. Baskın bir şekilde kabul gören unsurların karşısında durarak yeni, özgül yaşam pratiklerine alan açar karşı kültür. İktidarın tektipçiliğine karşı hippilik tarzı yaşam biçimleri üreterek karşılık verir. Kısacası karşı kültür, alternatif, verili olmayan yaşam biçimleri tesis eder ve onları egemenin karşısına yerleştirir. Bu bağlamda karşı sinema da tıpkı karşı kültür gibi "egemene bir seçenek olma savındadır" (Gürkan, 2015: 24).

Peter Wollen, karşı sinemanın, ana akım sinemanın "yedi ölümcül günahını" yapıbozumuna uğrattığını savunur. *Godard ve Karşı Sinema* isimli makalesinde bu günahların ve karşı sinemanın imal ettiği farklılıkların üzerinde duran Wollen, evvela anlatı geçişkenliği meselesini ele alır. Wollen'e göre, Hollywood sineması, imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik bağıyla bağlı olduğu bir anlatı formu kurmaktadır[35].

[35] Wollen'in konvansiyonel sinemaya dair yaptığı bu çıkarım ile bu tez çalışmasında da yer verilen Deleuze'ün *organik rejim* kavramı arasında bir paralellik kurulabilir.

Anlatı geçişkenliği olarak da karakterize edilebilecek bu yapı, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bir olay örgüsünden oluşur. Karşı sinema ise anlatı geçişsizliğini bunun karşısına koyarak filmik akışı kesintiye uğratır (Wollen, 2012: 121). Buna göre sözgelimi *Zor Ölüm* (Die Hard, 1988) gibi sıradan bir Hollywood aksiyonunda, ana karakterin hareketlerine odaklanan kamera, olayları hep birbirine bağlanan imgeler aracılığıyla verir. Filmin ana karakteri, kurşun yağmuru altındaki bir mekandan ötekine geçerken hikaye yalnızca ona odaklıdır ve "filmik zamanın işleyişi onun giderek hırpalanan bedeni aracılığıyla görünür olur" (Jones, 2013: 110). Oysa Wollen'in karşı sinema olarak tanımladığı *Nefret* (Le Mepris, 1963) veya *Hafta Sonu* (Week End - 1967) gibi Godard filmlerinde olaylar Hollywood yapımlarında olduğu gibi birbirlerini tetiklemez, kronolojik bir bağlantı görülmez. Diğer bir deyişle Godard sinemasında zamansal akış pek çok kez sekteye uğrar. Bu anlamda karşı sinemaya dahil olan filmler, yaşamın kendisini hatırlatır bir şekilde araya belli belirsiz anların, imgelerin veya sahnelerin girdiği evrenler inşa ederler. İzleyici de bu nedenle filmle arasına bir mesafe koyar ve sonuç olarak izlediğinin bir film olduğunun bilincinde olur. Bu durum, bir bakıma ana akım sinemada görülen kapılıp gitme hissiyatının da son bulduğu anlamına gelir. Dolayısıyla karşı sinema, Hollywood filmlerinin oluşturduğu bu duygusal bağı koparark izleyiciye filme değil kendine dönebilmesi, düşünebilmesi ve gördüklerini sorgulayabilmesi adına yeni bir alan açar.

Karşı sinema, özdeşleşme yerine tıpkı Brecht tiyatrosunda olduğu gibi yabancılaşma duygusunu merkeze yerleştirir. Dolayısıyla karşı sinema filmlerinde yer alan karakterlerin gelişimi izleyici ile arasında duygusal bir yakınlığın oluşabilmesine izin vermez. Pek çoğu tutarsızlaşır, ana akım filmlerindeki tiplemelere göre farklı hareketler gerçekleştirirler ve izleyicinin kendileriyle özdeşleşebilmesinin bir anlamda önünü tıkarlar. Dahası hikaye akışından ayrılarak seyirciyle doğrudan iletişime geçen ve ona sorular soran karakterlerden de söz etmek gerekir. Sözgelimi Michael Haneke'nin yönettiği *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997) adlı filmde Arno Frisch'in canlandırdığı karakter, seyirciye dönerek yaşanılanlara yönelik kendi görüşlerini aktarır. Bununla birlikte yine aynı filmde esas karakterin seyircilerin rahatlamasına fırsat vermeyerek kumandayla filmi geriye

sardırdığı görülür. Öte yandan Godard'ın Fransız Yeni Dalga Akımı'nın da en önemli filmlerinden bir olarak görülen *Serseri Aşıklar* (A bout de souffle, 1960) isimli filmden itibaren özdeşleşme duygusunu yıkan karakter çizimlerine imza attığı söylenebilir.

Peter Wollen'in Godard ve Karşı Sinema isimli makalesindeki bir başka vurgu da dil üzerinedir. Buna göre 17. yüzyıl resim sanatından beri eseri yaratan dil olgusu bir şekilde saklanması, gizlenmesi gereken bir şey olagelmiştir. Godard sineması ise bunun tam tersine *Vietnamdan Uzakta* (Loin Du Vietnam, 1967) gibi kimi filmlerinde prodüksiyon ve çekim araçlarını da görüntüye getirmekten geri durmaz (2012: 123). Zira Godard sineması izlenilenin bir film olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatıp durur. Üstelik bunu salt çekim ekipmanlarını görünür kılarak değil bahsedildiği gibi kullanılan çekim teknikleri ve karakter edimleri aracılığıyla da yapar. Wollen'in değindiği bir başka nokta da Godard sinemasında ortaya çıkan sinematik alıntılar meselesidir. Zira *Kadın Kadındır* (Une Femme est Une Femme, 1961), *Küçük Asker* (Le petit Soldat, 1963) ve *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1963) gibi Godard filmlerinde başka filmlerdeki sahnelere göndermeler yapıldığı ve bu filmlerden kimi anların tekrarlandığı görülmektedir (Wollen, 2012: 125-26).

Sinematik göndermeler veya pastiş olarak tanımlanan öykünmeler, Godard sinemasının dışında özellikle postmodern sinemada sıklıkla rastlanan bir metinlerarasılığı da ortaya çıkarmaktadır. Yani özellikle 70'li yıllar sinemasından itibaren sinema sanatının ustalarına, sinema tarihinde yer etmiş pek çok filme çeşitli sahneler, planlar hatta isimler aracılığıyla bile referanslar verilmektedir. Bu anlamda sözgelimi Mel Brooks, *Yükseklik Korkusu* (High Anxiety, 1977) adlı çalışmasında Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) filmine muhtelif görüntülerin aynen tekrar edilmesi suretiyle saygı duruşunda bulunur. Yine Brian de Palma, *Patlama* (Blow Out, 1981) filmiyle Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, 1966) filmine, *Dokunulmazlar* (Untouchables, 1987) filmiyle de Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925 *)* adlı filmine selam gönderir.

Wollen'in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmamasıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema,

duygusal bir boşalımın, özdeşleşmenin veya rahatlamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmden ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlamaktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmesinin yolu açılmış olacaktır. Bu anlamda Yılmaz Güney'in yönettiği *Umut* (1970), Vittorio De Sica imzası taşıyan *Bisiklet Hırsızları*, Roberto Rosselini imzalı *Almanya Sıfır Yılı* veya Pier Paolo Passoli'nin yönettiği *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) gibi filmler, insanların gördüklerinden rahatsız olmalarını sağlamaya çalışırlar.

Peter Wolen nihai olarak makyaj, dekor gibi yapay unsurların karşı sinemada terkedildiğini ifade eder (2012: 128-9). Dolayısıyla herhangi bir karşı sinema yapıtının, hayatın kendisine ne kadar yakınsa o kadar başarılı olduğu söylenebilir. Bu yakınlık da filme samimiyet ve dürüstlük gibi iki erdem kazandırır.

2.3.2. Kadın Sineması Olarak Karşı Sinema

Cinsel eşitsizliğin hakim olduğu bir dünyada, sinema da eril iktidarı pekiştirici bir kuvvet olarak işlev görmektedir. Diğer bir ifadeyle dışarıda doğal bir gerçeklik olarak sunulan ataerkil yapıyı sinema da onaylayarak yeniden üretir ve bu doğrultuda kadınlara yalnızca baskın ideoloji tarafından uygun görülen birtakım roller verilir. Bunlar kimi zaman özverili bir anne kimi zaman sadık bir eş veya sevgili kimi zamansa yardımsever bir kızkardeş gibi aşırıya kaçmayan, kafa karışıklığı yaratmayacak, basmakalıp tiplemelerdir. Claire Johnston'a göre (2008: 283) sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji sebebiyledir. Bu cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarih içerisinde konumlandırırken kadını ise tarih dışı, ebedi ve değişmez bir varlık olarak konumlandırmıştır.

1960'lı yılların sonlarından itibaren gelişen feminist politikalar ve teorileri temel alan feminist film kuramı, hakim toplumsal yapının sinematik izdüşümlerini

masaya yatırır. Feminist kurama göre kadınlar filmlerde merkezi bir unsur olarak yer alırlar. Ancak pek çok konvansiyonel sinema örneğinde temel özne, yani eyleyici karakter erkekken; kadın varlığı ise yalnızca imgesel bir düzeyde kalmaktadır (Timisi, 2011: 157-8). Ana akım sinema filmlerindeki kadınlar, ekseriyetle kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları dahilinde çizilirler. Bağımsız bir şekilde resmedilen kadınlar ise *Aşk Yolcuları* (Now Voyager, Irving Rapper, 1942) gibi filmlerde görüldüğü üzere evcilleştirilirler. Gelenekselci anlayışla çekilen filmlerde, ev'e büyük bir önem verilir ve belki de kadınlar için ondan öte bir anlam olmadığı ifade edilir. Kadın karakterden beklenen şeyler öncelikle bir yuvaya sahip olması, erkeğine bağlı kalması, ataerkil yapıya sadık kalarak çocuklarını büyütmesi ve evle ilgili işleri halletmesidir. Kadının konvansiyonel sunumunda, karşılaşılan olaylar ve diyaloglar çoğunlukla ev içlerinde, mahrem alanlarda gerçekleşmektedir. Mekanlar sıklıkla, ailesel sınırları ortaya koyacak şekilde kapatılmıştır. Dahası kamera çerçevelemeleri, kadını tek başına değil, ilişkilere bağımlı olarak resmeder (Ryan ve Kellner, 2010: 220-1).

Laura Mulvey bir temsil şekli olarak gördüğü sinemanın, yalnızca etrafı sarıp sarmalayan nesnel gerçeklik veya bilince ait olmadığını ifade eder. Mulvey'e göre sinema aynı zamanda başat ideoloji ve eril iktidar tarafından biçimlendirilen bilinçdışından da izler taşımaktadır. Mulvey, sözkonusu patriarkal bilinçdışının serimlenmesiyle beraber penis sahibi olmayan kadınların erkeklerde hadım edilmeye dair bir korku uyandırdığını öne sürer.[36] Mulvey'in altını çizdiği üzere ana akım sinemaya yansıyan kadın karakterler ya suçlu gösterilerek değersizleştirilmekte ya da

[36]Kadınların ekseriyetle bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü öne süren Mulvey, eril iktidarın sinema üzerindeki etkisini psikanalizi kullanarak açıklamaya çalışır. Bahsedildiği üzere kadının fallusu yoktur ve iğdiş edilmiştir. Freudyen kuram bundan dolayı kadının eksik ve değersiz olarak görüldüğünü ileri sürer. Sinemaya yansıyan kadın karakterler ise söz konusu eksik nedeniyle güçsüz, zayıf ve pasif olarak resmedilirler (Öğüt, 2009: 206). Benzer şekilde Ryan ve Kellner da, kadınların sınır ihlalcileri olarak görüldüğünü ifade ederler. Zira kadınlar, erkeklerin toplumsal iktidarlarının bekası adına muhafaza etmek durumunda oldukları meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit ederler. Bu anlamda kadın karakterlerin cinsel fetiş nesnesine indirgenmesi, erkeklerin, narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zarar görmemesi için reddetmeye çalıştıkları, kadının farklı cinselliğinden, yani fallusun eksikliğinden kaynaklanan tehditkâr bir cinsel gücün varlığı nedeniyledir" (2010: 219). Konvansiyonel sinema işte tam olarak bunu yapar ve kadınların olası bağımsız yaşama taleplerini ve karşı çıkışlarını bastırarak onların en mutlu olacakları yerin ev ve aile olduğunu gösterir. Bkz. *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From The Madding Crowd, Thomas Vinterberg, 2015), *Arkadaştan Öte* (Friends For Benefits, Will Gluck, 2011), *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, Gary Marshall, 1990) ve daha pek çok film...

birer fetiş objesine dönüştürülmektedir. Başka bir deyişle kadın, anlamsal üretimin bir parçası olmaktan ziyade eril bakışın yöneldiği bir teşhir unsuru olarak öne çıkmaktadır (Mulvey, 2010: 214-8). İzleyici, erkek karakterle özdeşleşerek bakışını ona, yani vekiline teslim eder. Böylelikle erkek karakterin olayları denetleyici gücü ile erotik bakış bir araya gelir ve iktidar sahibi olma duygusu perdeden izleyiciye geçer (Öğüt, 2009: 209).[37]

Mulvey'in belirttiği gibi sinemada erkek etkin bir konumda yer alırken bakışın nesnesi olarak sunulan kadın karakter ise edilgen bir konumda yer almaktadır. Başka bir deyişle olayların gidişatının yegane belirleyicisi erkek karakterdir. Kadın karakter ise yalnızca eyleyicinin edimlerini seyreden, kimi zaman yardımlarda bulunan ancak çoğunlukla erkekten yardım bekleyen bir tipleme olarak belirmektedir.

Mulvey ve Johnston, kaleme aldıkları makalelerde kadınların ataerkil sinemadan kurtulmaları gerektiğini ifade ederler. Johnston'a göre kadının bir haz nesnesi olmaktan uzaklaştırılması, bir anlamda Peter Wollen'in karşı sinema kavramıyla açıkladığı bir sinemacılık biçimini gündeme getirmektedir. Diğer bir deyişle Wollen'in kavramını feminist sinemaya uyarlayan Johnston'a göre egemen sinema pratiklerini ve erkek egemen temeli sorguya çeken filmler birer karşı sinema örneğidir. Johnston, kurulacak olan bu yeni anlayışın, yalnızca Avrupa filmleri veya sanatsal yapımlarla sınırlı kalmaması gerektiğini, ticari filmlerden ve eğlence odaklı çalışmalardan da yararlanılmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir (Johnston, 2008: 292). Yani Johnston'ın altını çizdiği gibi koca bir sistem tümüyle dışarıda bırakılmamalı; onun taşıdığı potansiyeller araştırılıp bulunarak baştan sona yeni bir sinema inşa edilmelidir.

Johnston, "Hollywood'u bütünüyle çöpe atmama" görüşünü desteklemek üzere, egemen sinema pratikleri içerisinde yer almış Dorothy Arzner ve Ida Lupino

[37] Laura Mulvey, "Peki, izleyenler arasındaki kadınlar ne olacak?" sorusu karşısında, King Vidor'un *Kanlı Aşk* (Duel In The Sun, 1946) adlı filmini temel alarak çeşitli yorumlarda bulunur. Mulvey'e göre belirlediği özne konumu salt erkeğe değil kadına da hitap etmektedir. Zira kadın bakışına sunulan film dolayımıyla geçici bir süre de olsa erilleşmeyi kabul eder ve erkekle kadın arasındaki travesti kimliğini üzerine alır. Mulvey, kadının bu kimlik altında bulunmaktan dolayı tedirgin olsa bile eril bakış açısıyla bakmaktan keyif aldığını dile getirir (Mulvey, 2010: 230-242).

gibi kadın yönetmenlerin filmlerini mercek altına alır. Arzner'in son dönem filmlerinden biri olan *Dance, Girl, Dance* (1940)'a odaklanan Johnston, filmdeki bir sahnenin özellikle üzerinde durur. Bu sahnede hayatını erkekler için dans ederek kazanan Judy adlı kadın, yaptığı gösterilerin birinde kızgınlıkla izleyicisine döner ve kendisinin onları nasıl gördüğünü anlatmaya başlar. Judy'nin ortaya koyduğu bu hareketle birlikte, tek yönlü sürecin yani erkek egemen bakışın kırılması gerçekleşir. Arzner bu sahneyle *seyirlik kadın* kavramına meydan okur. Johnston, Ida Lupino'nun da ilk yönetmenlik deneyimi olan *Not Wanted* (1949)'da erkek egemen sinema pratiklerinin dışında birtakım işlere imza attığını söyler (Johnston, 2008: 290-1). Elmer Clifton tarafından çekilmesi öngörülen bu film, Clifton'ın kalp krizi geçirmesi nedeniyle Lupino'ya kalır. Ortak yapımcı ve yazar olarak filmde yer alan Lupino, böylece ilk kez yönetmenlik koltuğuna oturmuş olur ancak film jeneriğinde yönetmen olarak isminin geçmesini istemez. Söz konusu filmin final sahnesi, güçlü bir erkek karakter yerine kızın arkasından koşmaktan yorgun düşmüş bir adamı görüntüye getirir. Bu sahnede Sally adlı başkarakterin intihar etmesini önleyen adam uzun bir süre boyunca kadının peşinde koşar ve çok yorulduğu bir anda artık pes ederek kendini yere bırakır. Yerde yatan adamın haykırışlarını duyan Sally ise geri döner ve adamı yerden kaldırır. Ida Lupino, Not Wanted'daki bu sahne üzerinden daha güçlü ve kararlı bir kadın karakter çizerken *mutlu son* nosyonuna dair farklı bir yorumlama da gerçekleştirir.

Claire Johnston ve Laura Mulvey'in ortak noktaları eril tahakkümü, toplumsal cinsiyeti kuran söylemleri yerinden etmeye çalışan bir sinema biçimi önermeleridir. Bu bağlamda Öğüt'e göre kadın filmleri açısından en önemli olan şey, kadınların yok sayıldıkları alanlarda gösterilmesi veya erkeklerle kimi düzeylerde eşitlenmesi değil, hakim olan cinsiyetçi yapının istikrarsızlaştırılmasıdır (2009: 203). Bu anlamda Dance, Girl, Dance ve Not Wanted adlı Amerikan stüdyo sistemi içerisinde gerçekleştirilen bu iki filmin, erkek egemen söyleme ve sinema diline karşı çıkan sahnelere sahip olduğu ve klasik sinema şablonlarının dışında yer alan kadın karakterlere imza attığı söylenebilir.[38] Yine Karin Kay'in özellikle üzerinde durduğu

[38]Ryan ve Kellner'ın üzerinde durdukları *Fahişe* (Klute, Alan J. Pakula, 1971) ve *Alice Artık Burada Oturmuyor* (Alice Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, 1974) adlı filmler özgürlüğüne

Damgalı Kadın (Marked Woman, Llyod Bacon, 1937) adlı film de, yaratılan kadın karakterler bakımından Hollywood menşeli en ilerici filmlerden biri olarak nitelendirilebilir. Kay, söz konusu filmin, 1930'lu yıllardaki cinsel temaları ele alan yapımların tümünü birden aştığını dile getirir. Kay'in vurguladığı bu film, en kestirme anlatımla buhran dönemindeki ekonomik yoksunluklar nedeniyle fahişelik yapmak durumunda kalan bir grup kadının hikayesini anlatır. Oldukça gerçekçi bir olay örgüsüne yer veren film, kadınları yüceltmeye veya iyi ve kötü kalpli gibi ayrıştırmalar yapmaya çalışmaz. O daha ziyade, klasik filmlerdeki düşmüş, güvensiz fahişe tiplemelerinin aksine onurlu davranışlar sergileyen, kendinden emin ve güçlü kadın portreleri sunar. Alışılagelmiş stereotipleri ve beklentileri yıkan Damgalı Kadın, evlilik ve aşkla birlikte ortaya çıkan *kurtuluş'*a da yer vermez (Kay, 2008: 252). Benzer şekilde Godard'ın yönettiği *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filmi de fahişelik yapmak zorunda kalan bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Nana adlı bu kadın, başka bir çıkış yolu bulmaya çalışsa da karşılaştığı olaylar ve kişiler onu fahişe olmaya sürükler.

Kadın filmleri, klasik bakış açılarını ve kadınlardan beklenen geleneksel rolleri ters yüz eden filmlerdir. Hande Öğüt bu bağlamda, Chantal Akerman'ın *Yarın Taşınıyoruz* (Demain on déménage, 2004) ve *Saute ma ville* (kısa film, 1968) isimli filmlerini anarak yönetmenin sinemasına dair muhtelif saptamalarda bulunur. Öğüt'e göre (2009: 202-3) Akerman, mutfak ve evin kullanımı bakımından burjuvazi anlayışı yıkmaktadır. Zira her iki mekan da genel düzen anlayışından uzak görünmekle birlikte buralarda ortaya çıkan karakterler ise onlardan beklenen vazifeleri yerine getirmezler. Akerman filmleri eril toplumsallaşmaya ait örüntüleri yapıbozumuna uğratır. Onun filmlerinde yer alan karakterlerin bağlamsal ve ilişkisel bağımlılıkları yoktur. Kamera, klasik sinemadaki gibi kadın karakterleri birer fetiş nesnesine dönüştürmez. Ya da yine ana akım imgelerde görüldüğü gibi başına buyruk kadınların evcilleştirilmesine rastlanılmaz.

---

düşkün kadın tiplemelerine yer verirler. Ancak bu filmler, tek başınalık halini sürdürmeyerek kadınları birileriyle bir araya getirirler. Başka bir ifadeyle her iki film de, bağımsızlık girişiminin başarısızlıkla sonuçlanışını anlatır (2010: 222-224).

2.3.3. Hegemonik Erkeklik Nosyonuna Yönelik Sinemasal Bir Eleştiri ve Queer Sinemanın Yükselişi

Raewyn Connel tarafından ortaya atılan *hegemonik erkeklik* nosyonu, Gramsci'nin hegemonya kavramından beslenmektedir (1987: 183-186). Hegemonik erkeklik kavramı, erk nosyonunu elinde tutan erkeklerin sahip oldukları erkeklik imgesi olarak betimlenebilir (Sancar, 2009: 30). Hegemonik erkeklik, her zaman baskı altında tutulmuş efemine yahut homoseksüel gibi muhtelif erkeklik formları ile kadınlarla kurulan ilişkiler çerçevesinde inşa edilir. Bu anlamda erkekliğin farklı formları arasındaki etkileşim, ataerkil sosyal düzenin nasıl işlediğinin önemli bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır (Connel: 1987: 184).

Tıpkı hegemonya mefhumunun kendisi gibi rıza üretiminden hareket eden hegemonik erkeklik nosyonu, bir grup erkeğin bir başka grup üzerinde silahla veya işsizlik tehdidiyle elde ettiği egemenlik biçimi olarak düşünülmemelidir. O daha ziyade dini doktrinlerde ve pratiklerde, kitlesel medya içeriklerinde, ücret yapılarında, ev tasarımlarında, refah-vergi politikalarında gömülü bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Connel hegemonya nosyonunu tanımlarken kavramın topyekün bir kültürel egemenliğe, alternatiflerin yok edilmesi fikrine dayanmadığını ifade eder. Ona göre hegemonyada, diğer motifler veya gruplar elimine edilmez ancak baskı altında tutulur (1987: 184). Kısacası hegemonik erkeklik *diğerleri* içerisinde öne çıkan baskın bir erkeklik formuna gönderme yapmaktadır. Bu form Sancar'a göre "genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarından en az birini başarılı bir şekilde yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip olan erkekleri" imlemektedir (Sancar, 2009: 30).

Hegemonik erkeklik kavramı, bahsedildiği gibi kadınlar üzerinde kurulan bir tahakküm biçimini işaret etmekle birlikte hakim erkeklik imgesinin dışında kalan efemine veya homoseksüel erkekler üzerindeki bir baskıyı da gündeme getirmektedir. Hanke bu bağlamda, hegemonik erkekliği, erkekliğin belirli bir formunun çeşitli kurumların da desteğini alarak ve rızaya dayanarak oluşturduğu egemenlik biçimi şeklinde karakterize etmektedir (1992: 190). Connel ise söz konusu kavramın, evlilik kurumuyla yakından ilişkili olan heteroseksüellikle ilgili olduğunu

dile getirir. Dolayısıyla burada baskı altında tutulan temel şey homoseksüelliktir (1987:186).

Hegemonik erkeklik nosyonu, tam manasıyla eksiksiz bir bedene ihtiyaç duyar. Başka bir deyişle kavramı karşılayabilmek için vücutta herhangi bir noksanın olmaması gerekir. Bu bakımdan henüz tam olgunlaşmamış, evrimini tamamlayamamış genç erkekler, güçsüz, yaşlı erkekler, sakat ya da sağlıksız erkekler hegemonik erkekliğe dair birer imge oluşturamazlar (Özbay, 2013: 190). Konu itibariyle söz konusu kavramın sinemasal tezahürlerine bakılacak olursa, ana akım sinema filmlerinin ilk dönemlerden itibaren hegemonik erkeklik kavramını yeniden ürettiği söylenebilir. Bu anlamda konvansiyonel sinemaya ait pek çok filmde hegemonik erkeklik nosyonuna fazlasıyla uygun düşen karakterlerin yer aldığı görülmektedir. Örneğin *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1946*), Çöl Aslanı* (The Searchers, John Ford, 1956) *Görevimiz Tehlike* (Mission Impossible, Brian de Palma, 1996), *Zor Ölüm* (Die Hard, John McTiernan, 1988), *İlk Kan* (First Blood, Ted Kotcheff, 1982), *Rocky (John G. Avildsen, 1976)* ve *Terminator (James Cameron, 1984)*, gibi pek çok filmde karşılaşılan Humphrey Bogart, John Wayne, Tom Cruise, Bruce Willis, Sylvester Stalllone ve Arnold Schwarzenegger gibi oyuncular hegemonik erkeklik kavramıyla özdeşleştirilebilirler. Bu tarz oyuncular, bedenleri üzerinden ideal birer erkeklik imgesi meydana getirirler. Elbette bu karakterleri sarıp sarmalayan hayat kurguları da, onların idealize edilmiş görünümlerini pekiştirir. Buna karşın pek çok çağdaş sinema örneğindeyse oluşturulan bu imgeyi yıkan, diğer bir ifadeyle hegemonik erkeklik kavramını sarsan erkek tiplemeleri gözlemlenir. Örneğin Vittorio de Sica'nın yönettiği 1952 tarihli *Umberto D*. adlı filmde, yaşlı, parasız ve yapayalnız bir adamın başına gelen olaylar anlatılır. Roma şehrinde bir pansiyonda kalan bu adam, ev sahibi tarafından kirasını ödemediği gerekçesiyle sürekli olarak evden dışarı atılmakla tehdit edilir. Yapabileceği yegane şeyin intihar etmek olduğunu anlayan adam, tek dostu olan köpeği Flike'yi de kaybeder... Theo Angelopoulos'un kamera arkasına geçtiği *Sonsuzluk ve Bir Gün* (Eternity and Day, 1998) adlı film de, hastalık pençesindeki yaşlı bir yazarın son zamanlarını görüntüye getirir. Keza Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (Smultronstallet, 1957) isimli filmi ise oldukça yaşlı bir profesörün merkeze

yerleştiği bir geçmişe dönüş ve hayatı sorgulama öyküsü anlatır. Bahsi geçen bu filmlerde, eksikleri, yetersizlikleri ve hatalarıyla hegemonik erkeklik kavramının oldukça uzağında yer alan karakterlere yer verildiği söylenebilir. Diğer bir deyişle bu filmler, idealize edilenin dışında da farklı hayat kurgularının ve farklı erkeklik formlarının olduğuna dair imgeler sunarlar.

Hegemonik erkeklik kavramın karşısına aldığı homoseksüel erkek karakterlere bakıldığındaysa; bilhassa 80'li, 90'lı yıllara kadar pek çok gey karakterin dalga geçilen, alay edilen tiplemeler olarak çizildiği gözlemlenir.[39]William Dickson'ın çektiği, meseleye yalnızca imalar üzerinden yaklaşan ve iki erkeğin birlikte vals yapmalarını gösteren *The Gay Brothers* (1895) adlı filmden itibaren, eşcinseller sinemada bir çeşit güldürü unsuru olarak yer almışlardır (Ulusay, 2011: 2). Konvansiyonel imgelerde görünen bu basmakalıp yapı, kimi zaman karşı çıkışlar ve itirazlar yaşansa da belirli dönemlerde kendisini yeniden üreterek ortaya çıkmıştır. Zira Hanke'ye göre hegemonik ideoloji, gey erkekleri dışlayarak veya sembolik anlamda yok ederek çalışmaktadır. Bu anlamda gey'lerin sıradan, kendi kimlikleri halinde resmedilişi gerek medyatik düzeyde gerekse beyazperdede oldukça nadir bir durum olarak görülmüştür. Yani konvansiyonel sinemada yer alan eşcinsel erkek karakterler, çoğunlukla erkeklik kimliğinin birer olumsuz sembolü olarak belirmiştir (Hanke, 1992: 194-5).[40] Hatta Ulusay'ın

[39]Bkz. *Staircase* (Stanley Donen, 1969), *Kirli Adam* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971) ve *Blacula* (William Crain, 1972).

[40] Bu yargının görece dışında kalan Jonathan Demme'nin yönettiği *Philadelphia* (1993) filmi, eşcinsellik kimliğinin dikkate alındığı, hatta tutucu bakış açılarının karşısına yerleştirildiği nadir ana akım sinema örneklerinden biridir. Ancak bu filmde madun konumdaki eşcinsel karakterin heteroseksüel çevresinden yalıtılmış bir şekilde gösterildiği de öne sürülebilir. Yine 70'li yılların önemli yapımlarından biri olarak değerlendirilen *Köpeklerin Günü* (Sdney Lumet, 1974), adlı filme bakıldığında da eşcinselliğin olumsuzlanmaya maruz kalmadan aktarıldığı görülür. Banka soygunu öyküsünün içerisine eşcinsel bir birlikteliği yerleştiren film, medyatik bir serüvene doğru evrilerek başkarakterini halkın gözünde bir kahramana dönüştürür. Bu iki filmle birlikte Ang Lee'nin kamera arkasına geçtiği *Brokeback Dağı* (Brokeback Mountain, 2005) adlı filmin de, eşcinsellik ayrımını keskin bir şekilde yapmadan yalnızca kudretli bir aşk hikayesi anlatmaya çalıştığı söylenebilir. Üstelik filmin yönetmeni bunu "erkeklik" olgusuyla özdeşleştirilen bir türü yani western'i yapıbozumuna uğratarak gerçekleştirir. Burada adı geçen yapımlara benzer şekilde ana akım sinema içerisinde yer alan ve farklı cinsel kimliklerin sunumu bakımından olumlu eleştiriler alan başka filmlerden de söz edilebilir. Ancak bu filmler, karakterlerini merkeze yaklaştırdıkları yönünde bir eleştiriyle de karşılaşmaktadırlar. Zira bu filmlerde kendine yer bulan gey, lezbiyen veya biseksüel karakterler, çoğu zaman –elbette heteroseksüel olmamaları dışında- ulusal ve ailevi değerlere bağlı olarak resmedilirler. Ana akım sinema bu şekilde farklı cinsel tercihleri normalize ederken ortak çıkarlar ve idealleri de yüceltmeye devam eder. Konvansiyonel anlatıları aşındıran bağımsız yapımlar ya da

belirttiği gibi Harold Lloyd güldürüleri veya Ralph Ceder imzalı *The Soilers* (1923) gibi filmlerde görünen eşcinsel karakterler genellikle, çevrelerindeki erkeklerin erilliklerinin ölçülmesinde ölçüt olmuşlardır (2011: 3).

Eşcinselliği mizahla bir araya getiren sorunlu bir anlayışın yanı sıra pek çok Hollywood filminde homofobik bir tutumun benimsendiği de görülmektedir.[41] Öyle ki bilhassa 1950'li yıllar itibariyle çekilen birçok filmde bu duruma örnek teşkil eden kimi temsiller ortaya çıkmaktadır.[42] 1960'lı yıllar ise eşcinselliğin bir insan hakları meselesi olduğuna dair farkındalığın artmaya başladığı bir döneme tekabül eder. Sorunun bu şekilde algılanmasında kuşkusuz Amerika ve Avrupa'da öğrencilerin, kadınların, siyahların sürdürdükleri eşitlik ve demokrasi mücadelelerinin önemli bir payı bulunmaktadır (Ulusay, 2011: 5). 70'li ve 80'li yıllarda ekseriyetle olumsuz ve yer yer kötücül tiplemeler -hatta vampir[43]- olarak resmedilen farklı cinsel kimlikler, özellikle 80'li yıllardan başlayarak olumlu temsillerde kendilerine yer bulmaya başlarlar (Arcan, 2011: 226). Ortaya çıkan bu yeni bakış açısı, şüphesiz küreselleşme, çok kültürlülük ve çok kimliklilik gibi kavramların yaygınlaştığı postmodern bir düşünce ikliminden beslenmektedir. Bununla birlikte mevcut tartışmalara yeni alanlar açan ve yeni başvuru kaynakları sunan Michel Foucault ve Judith Butler gibi postyapısalcı düşünürler LGBTİ bireylerin tümünü birden kapsayan queer kuramın gelişmesinde etkili olmuştur.[44]

çağdaş sinema örnekleri ise bu çerçevenin dışına çıkarak ailevi ve toplumsal değerlere uyum göstermeyen, sistemle sorunları olan karakterlere yer verirler.

[41]Dahası *Devriye* (Cruising, William Friedkin, 1980) adlı filmde homoseksüel erkekleri öldüren bir seri katil ortaya çıkmaktadır. Yapımcılığını Warner Bros'un üstlendiği Devriye, döneminde pek çok tartışmaya neden olmuştur. Öyle ki bir grup queer filmi protesto ederken diğer bir grup queer ise filmi protesto edenleri protesto etmiştir. Bu durum da sinemadaki eşcinsellik temsilinin adil olması gerektiğine dair bir tartışma ortamı oluşmasına vesile olmuştur (Arcan, 2011: 226).

[42] Bkz. *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) ve *The Strange One* (Jack Garfein, 1957).

[43] *Korkusuz Vampir Avcıları* (Fearless Vampire Killers, Roman Polanski, 1967), *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lezbiyen Vampirler* (Vampyros Lesbos, Jesus Franco) ve *The Hunger* (Tony Scott, 1983).

[44]Butler, *Cinsiyet Belası* adlı kitabında cinsiyeti doğal bir kimlik olarak sunan anlayışı eleştirir. Zira ona göre, cinsel kimlik de tıpkı toplumsal cinsiyet gibi egemen ideolojiler tarafından inşa edilmektedir. Butler, kadın erkek ikiliğini temel alan yaklaşımların, cinsel kimliği oluşturan faktörlere yönelik etraflı bir çözümleme sunmadığını dile getirir. Butler bu nedenle, kadın ve erkek kimliklerinin sabit yapılar olarak değil de değişken formlar olarak ele alınması gerektiğini ifade eder. Butler'ın bu yaklaşımı, alternatif cinsel kimlik performanslarını da mümkün kılar (2008). Foucault ise *Cinselliğin Tarihi* adlı metninde Butler'la paralel görüşler ortaya koyarak cinselliğin sabit bir yapı olmadığını aksine performe edilebilir bir değişkenliğe sahip olduğunu öne sürer (2003b).

Queer kuram, heteroseksüel olmayan insanların toplumsal olarak kısıtlanan özgürlüğünün önündeki zihinsel engelleri aşmayı hedefleyen bir yaklaşımı temel almaktadır. Kuramın karşısına aldığı en temel sorun heteroseksüelliğin zorunlu tutulmasıdır. Buna göre heteroseksüelliğe bir varoluş şekli ya da kişisel bir tercih olarak saygı duyulmalıdır ancak heteroseksüelliği destekleyen normların tahakkümü, farklı seçimlerin ve yönelimlerin özgürce yaşanmasını engellemekteyse; bu normlarla mücadele edilmesi gerekmektedir (Direk, 2013).

Queer hareketle birlikte 1990'lardan itibaren gelişim gösteren queer kuram, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin doğal olmadığı, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak inşa edildiği, bu nedenle de iktidar ilişkilerinden bağımsız bir şekilde düşünülemeyeceği görüşüne dayanmaktadır (Erkılıç, 2013: 226). Queer sinema, işte tam anlamıyla bu noktadan hareket ederek ana akım sinema içinde yer alan cinsiyet sınırlamalarını sarsıntıya uğratır. Toplumsal normlar tarafından baskı altında tutulan, dışlanan gey, lezbiyen, transeksüel veya biseksüel gibi cinsel kimliklerin görünür olmalarını sağlayan queer sinema, "eşcinsel azınlığın heteroseksüel çoğunluk tarafından kabul görmesi için çalışmaktan ziyade heteronormatif alanın ta kendisine yönelik eleştirel bir bakış açısı geliştirir"[45] (Erkılıç, 2013: 235).

Değinildiği gibi 1980'li yıllar farklı cinsel kimliklerin sinemada daha olumlu bir şekilde sunulmaya başlandığı bir döneme tekabül eder. Bu dönemde sözgelimi Rainer Werner Fassbinder, Jean Genet'nin[46] kitabından uyarladığı *Querelle* (1982) adlı çalışmada, sürrealist bir atmosfer yaratarak oldukça ilginç bir eşcinsel temalı

[45] Sınırlayıcı, tasnif eden ve etiketleyen bir alandır burası. Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde (2003b) bu alanın yaratımını modernizmle ilişkilendirir. Buna göre modernizm öncesinde ayrı cinsel kimlikler olarak sınıflandırılmayan homoseksüel bireyler bu dönemden itibaren etiketlenerek normal kabul edilen cinsel kimliklerin dışında tutulur. Dolayısıyla queer kuram ve queer sinema, heteronormatif yapının yani biyolojik cinselliğin yegane normal cinsel kimlik olarak kabul edildiği anlayışın karşısında muhalif bir tavır ortaya koyar. Nitekim Gayle S. Rubin, heteronormatif olmayan tüm cinsel kimlikleri *muhalif cinsellik* kavramı altında ele alır. Buna göre gey, lezbiyen, travesti, transeksüel ve biseksüel gibi cinsel kimlikler, kendilerini yok sayan, cinselliği salt biyolojik bir sınırlandırmaya tabi tutan anlayışın karşısına yerleşerek muhalif bir oluşum sergilerler (1993).

[46] Jean Genet de, ilk ve tek yönetmenlik deneyimi olan *Bir Aşk Şarkısı* (Un Chant D'amour, 1950) adlı filmde, hücreleri bir duvarla ayrılan ve birbirlerini hiç görmeyen iki mahkum arasında gelişen eşcinsel bir ilişkiyi anlatır. Tensel bir temasın bulunmadığı filmde, gardiyan da bir nevi izleyici hatta röntgenci pozisyonu alarak mahkumların kendi bedenlerine dokunmalarını, delikten birbirlerine sigara dumanı üflemelerini ve mastürbasyon yapmalarını seyreder.

filme imza atar. İngiliz yönetmen Derek Jarman, Caravaggio (1986) filmi ile aykırı ressamın yaşamına odaklanır. "Amerikada ise *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982) ve *Maurice* (James Ivory, 1987) gibi büyük stüdyolar tarafından çekilen olumlu örnekler ortaya çıkar" (Arcan, 2011: 226).

90'lı yılların başından itibaren çekilen pek çok filmle birlikte büyük bir ivme kazanan queer sinema, doksanlı yıllarda yaşanılan bu zenginlik hasebiyle "yeni queer sinema" olarak da adlandırılır.[47] Bu filmler kimi zaman hegemonik erkekliği karşısına alan kimi zamansa lezbiyenlik ve biseksüellik gibi farklı cinsel kimliklere yer veren anlatıları içerirler. Yeni queer sinemacılar arasında gösterilen Gus van Sant bu dönemde önce *Benim Güzel Idaho'm* (My Own Private Idaho, 1991) ile erkek fahişelerin dünyasına yönelir. Ardından da *Milk* (2005) filmiyle eşcinsel hakları savunucusu Harvey Milk'in hayatını beyazperdeye aktarır. İspanyol sinemacı Pedro Almodovar, *Kötü Eğitim* (La mala Educacion, 2004) adlı filminde yıllara yayılan bir eşcinsel aşkı konu edinir. Öğrencilik yıllarında yakınlaşan iki erkek çocuğun yıllar sonra yeniden bir araya gelişini anlatan Almodovar filmi, fazlasıyla gerçekçi ve mutsuz bir atmosfere sahiptir. İtalya'dan Ferzan Özpetek'in *Serseri Mayınlar* (Mine vaganti, 2010) adlı filminde, ailesine bir homoseksüel olduğunu itiraf eden Antonio'nun hikayesi anlatılır. Yine Ferzan Özpetek imzalı *Cahil Periler* (Le Fate Ignoranti 2001) ve Andrew Haigh'ın yönettiği *Haftasonu* **(**Weekend, 2011) da Queer sinemaya çeşitlilik getiren yapımlar olarak öne çıkmaktadır.

Yeni kuşaktan Kanadalı sinemacı Xavier Dolan ise *Annemi Öldürdüm (J'ai* tué ma mère, 2009), *Hayali Aşıklar (*Les Amours Imaginaires, 2010), *Laurence Anyways* (2012) ve *Tom Çiftlikte* (Tom à la ferme, 2013) adlı filmleriyle alana yeni ve özgün yapımlar kazandırır. Bu filmlerde yer alan gey karakterler, hegemonik

[47] Bu tanımlama, ilk olarak B. Ruby Rich tarafından kaleme alınan 1992 tarihli bir Sight &Sound makalesinde geçer. Rich daha sonraki yayınlarında da üzerinde durduğu mevzuyu şu şekilde detaylandırır: Doksanlar başında *Temel İçgüdü* (Basic Instinct, Paul Verhoeven, 1992) *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1992) gibi farklı cinsel yönelimlere yer veren filmler gösterime girer. Rich'e göre bu filmler, görsellik, estetik ve biçim bakımından farklılaşsalar da kimi ortak noktalarda buluşmaktadırlar. Evvela pastiş ve parodiye yer vermektedirler, saygılı oldukları söylenemez, enerjik, delidolu ve abartılı sahneler içermektedirler. Rich, bahsi geçen filmlerin dağıtımcılar tarafından kapışılmasına ve ana akım film festivallerinde gösterilmesine de vurgu yaparak sinemada farklı cinsel kimliklere yönelik bakış açısında bir değişim yaşandığına işaret eder (Akt. Ulusay, 2011: 9).

erkekliğin baskı uyguladığı tiplemelere örnek teşkil ederler. Adı geçen filmlerin dışında *Carol* (Tod Haynes, 2015), *Mavi En Sıcak Renktir* (La vie d'Adele, Abdellatif Kechiche, 2013) **ve** *Pariah* (Dee Rees, 2011) gibi yapımlar da lezbiyen karakterlerin yer aldığı yeni queer filmlere örnek olarak gösterilebilir.

2.3.4. Muhalif Sinema: Bir Karşı Çıkış Denemesi

Çağdaş sinema yapısı, Deleuze'ün bahsettiği üzere ikinci dünya savaşı sonrasından itibaren ilk olarak sistematik bir şekilde İtalya'da kendisini göstermiştir. Bu sinema yapısı, açık uçlu oluşu, imgelerin ardışık bir şekilde birbirine bağlanmayışı, zamanın sunumu, inşa edilen tematik evrenler ve karakterlerin özellikleri bakımından klasik anlatıdan uzaklaşmaktadır. Ne var ki güncel sinemayı belirleyen yalnızca bu tarz bir filmcilik anlayışı değildir. Çünkü bugün hala klasik yapının formüllerini uygulayan çok sayıda film gösterime girmekte ve büyük gişe gelirleri elde etmektedir. Kaldı ki sinemanın bu çağdaş çehresi, gişelerde değil de daha ziyade festivaller dolayımıyla izleyici kitlesine ulaşabilmektedir. Zira gişe gelirlerine bakıldığında hala Hollywood ve onun anlatı özelliklerini uygulayan filmlerin, pastadan en büyük payı almayı sürdürdüğü gözlemlenir.

Çağdaş sinema, eğlenceye değil düşünceye yatırım yapar. Onun için salt film zamanı değil filmden sonrası da önemlidir. Bu anlamda bir çağdaş sinema yapıtı, izleyenin düşünce dünyasına yerleşerek onunla birlikte dışarı çıkmayı amaçlar. Dolayısıyla çağdaş sinema filmlerinin, temel olarak izleyiciye alternatif bir bakış açısı kazandırmaya çalıştığı söylenebilir. Bu tez çalışmasında muhalif sinema olarak karakterize edilen sinema biçimi de, dil, anlatım, karakter dinamiği ve tartışmaya açılan meseleler itibariyle çağdaş sinema içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla biçim ve içerik açısından alternatif bir oluşum sergileyen her filmin muhalif bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle klasik şablonların dışına çıkan, dayatmacı bir mutlu sonla nihayete ermeyen, gerçeklikten uzak uylaşımlara yer vermeyen ve özdeşleşmeyi yıkarak yerine yabancılaşmayı ikame eden her filmde muhalif bir damarın bulunduğu ileri sürülebilir.

Muhalif sinema filmleri, ihtiva ettikleri eleştirel görüşlerle birlikte içerisinde bulunulan film yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliklere giden,

deneysel pek çok unsuru bir araya getiren yapımlardır. Bu çalışmada öne çıkan Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, Özgür Sinema, Dogme 95, Cinema Novo ve Üçüncü Sinema gibi sinema hareketleri, evvela bunu yaparlar ve genelgeçer sinema anlayışlarında birtakım değişikliklere imza atarlar. Yani bir filmi muhalif yapan başlıca nitelik, içerikte olduğu gibi biçimde de bir karşı çıkışın ortaya koyulmasıdır. Peter Wollen, öne sürdüğü karşı sinema nosyonuyla beraber tam olarak bunu ifade eder ve ana akım karşısında geliştirilen biçimsel ve içeriksel bir imge rejimine göndermede bulunur. Şu halde muhalif sinemanın, film dünyasında Deleuze'ün (1987) rizom (köksap) dediği şeye karşılık geldiğini de söylemek mümkündür. Tamamen yerleşik olan anlayışı yerinden yurdundan etmeye adanmış böylesi bir çabayı en yetkin şekilde betimleyen terim de kuşkusuz bu olmalıdır.

Yerleşik hiyerarşik düzeni ve iktidar kalıplarını yıkan bir kavramsallaştırma olarak "köksap" ya da rizomatik alan, varoluşsal bir olanaklar evrenidir. Zira Deleuze'yen rizomun kavramsal kapsama alanı, sosyal ileti ve duyarlık çeşitliliğini ve yatay ilişki örüntülerinin hümanistik formunu örnekler. Alternatif düşünme becerisinin sınırlarını ana düşünsel ve duyuşsal arterlerin dışarısına taşıyan rizom, mevcut politika biçimlerinin ötesindeki bir durağı simgeler. Söz konusu kavramın sinemadaki tezahürü ise ana akıma ait klişeleri baştan sona hükümsüz kılmaktadır. Bu anlamda sinemada, rizomun devreye girmesiyle birlikte biçimsel manada yeniliklere gidilirken; kadın, çocuk, özürlü, eşcinsel, anarşist, sosyalist, fahişe gibi çekiniklere de kendi varlıklarını ortaya koyabilecekleri bir hareket alanı açılır.

Bahsedildiği gibi ana akım sinema, egemen ideolojilerin söylemlerini yeniden üreten ve bu söylemlerin yaygınlaşmasını sağlayan araçlardan biridir. Örneğin bir toplumsal yapıda kadına hangi roller yüklenirse ana akım sinema da o rolleri pek bir farklılığa gitmeden imal etmeye koyulur. Başka bir deyişle ana akım sinema, ataerkil yapıyı yeniden üreterek kadınlara çoğunlukla sadık bir eş, yardıma muhtaç bir sevgili, evinin hanımefendisi veya bakıma muhtaç bir varlık gibi roller verir. Konvansiyonel imgeleri arada bir ziyaret eden bağımsız kadın, özgür kadın gibi tiplemelerin ise eninde sonunda bir erkeğin mülkiyetine girdiği görülür. Muhalif

sinema, işte tam anlamıyla buna karşı çıkarak kadınların kendi başlarına var olabilecekleri bir alanın yaratılmasını talep eder.

Muhalif sinema filmlerinde kadınların hayatını kurgulayan eril bakış açısı imgesel düzlemden uzaklaştırılır. Bir film bu bakış açısını uzak tutmayı başardığı ölçüde muhalif bir tavır ortaya koyar. Benzer şekilde gey, lezbiyen, biseksüel, travesti, transeksüel ve intersex gibi bastırılan cinsel kimlikler de kendi varoluşları ve özgünlükleri içerisinde resmedilmeli, basmakalıp yapılar kullanılmamalıdır. Muhalif sinema bu bakımdan her alanda özgürleşmeyi savunan, sınırlandırmalara biat etmeyen, yeniliklere sonuna kadar açık olan bir sinema düzeni yaratmayı amaçlar. Muhalif sinemanın temel gayesi sistemin bekasına hizmet etmekten ziyade bireylerin haklarını savunmaktır.

Muhalif sinema, bazen Foucault'nun "karanlıkta kalanların söylemi" olarak nitelendirdiği karşı tarih kavramını da imgesel bir düzeye taşır. Muhalif sinema, bu özelliğiyle sesleri ve görüntüleri baskın ideolojiler tarafından engellenen insanların sesleri ve görüntüleri olur. Diğer bir deyişle deneyimleri ve hafızaları resmi tarihe eklemlenmeyen insanların gerçekte neler yaşadıkları muhalif sinema aracılığıyla görünür olur.[48] Marc Ferro (1995: 10-11) da, bu düşünceye paralel bir şekilde sinemanın çoğunlukla kurumların korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan resmi tarih dışında bir tür karşı tarih yazımına hizmet ettiğini ifade eder. Sinema bu şekilde resmi tarih karşısında etkin bir denge rolü üstlenerek bir bilinçlenme faaliyetine destek olduğu oranda tarihin de bir edimcisi olabilmektedir. Bu anlamda sözgelimi Kayalık dağların Kızılderilileri gibi biat ettirilmiş bir halkın resmini yapan *The Black Hills Are Not To Sell* (Sandra Osawa, 1980) veya Auschwitz toplama kampında yaşanılanları, sadece tanıkların anlattığı hikayelerden yola çıkarak aktaran *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) gibi filmler karşı tarih anlatımına soyunurlar.

Muhalif sinema, kimi zaman yoksulluk, dışlanmışlık ve çaresizlik gibi sorunları dile getirirken kimi zamansa Ken Loach gibi bir yönetmenin elinde işçi

[48] "Resmi tarih yalanların tarihidir!" Arjantin yapımı *Resmi Tarih* (La Historia Oficial, Luis Puenzo, 1985) adlı filmde dillendirilen bir itirazdır bu. Pek çok sahnesi bir okulda geçen filmde, öğrenciler ve tarih öğretmeni karşı karşıya gelerek resmi tarihin esasında ne olduğuna dair bir tartışma içerisine girerler. Öğrenciler, bu tartışmalar sırasında Arjantin tarihinin esasında derste anlatıldığı gibi olmadığını ve resmi tarihin katiller tarafından yazıldığını ifade ederler.

sınıfının yaşadığı sıkıntıların, toplumsal tabakalaşmanın ve özgürlük mücadelelerinin ele alındığı bir filmografiye dönüşür.[49] Özetle muhalif sinema, tüm güçlerini demokratik bir ortamın oluşabilmesi için kullanan bir sinema anlayışı ortaya koyar. İktidar-birey ilişkisinin nasıl görüldüğü, insanlar üzerinde hangi tahakküm biçimlerinin uygulandığı ve bireysel yaşamın nasıl bir işgale maruz kaldığı muhalif imgeler aracılığıyla görüntü diline aktarılır. İnsanların ortaya koyduğu mücadelelere ve direniş biçimlerine destek olan muhalif sinema, halktan gördüğü destek oranında varlığını sürdürebilmektedir.

2.4. Türkiye'de Sinema ve Türkiye Sinemasında Muhalif İmgeler

Türkiye'de Sinema ve Türkiye Sinemasında Muhalif İmgeler başlığı altında öncelikle sinemanın Türkiye'de nasıl bir gelişim gösterdiğinin üzerinde durulacaktır. Bu doğrultuda çekilen ilk filmler ve yönetmenler ele alındıktan sonra Toplumsal Gerçekçilik Akımı, Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi gibi yerli sinemaya yön veren oluşumlardan bahsedilecektir. Daha sonra muhalif sinema denildiğinde akla gelen ilk yönetmenlerden biri olan Yılmaz Güney'e yer verilecek ve Güney sinemasının genel özelliklerinden söz edilecektir. Türkiye sinemasında LGBTİ Bireylerin Sunumu adını taşıyan bir sonraki alt başlıkta ise farklı cinsel kimliklerin yerli sinemadaki görünüş biçimlerine değinilecek ve son olarak da Türkiye sinemasıyla ilgili dönemsel bir analiz yapılacaktır. 1980'lerden 2000'li yıllara kadar uzanan bu analiz bölümünde öncelikle genel bir dönem değerlendirmesi yapılacak ardından da 2000'li yıllarda film çeken muhalif sinemacıların odaklandıkları meseleler ve bu meseleleri ele alış biçimleri değerlendirilecektir.

2.4.1. Türkiye'de Sinema ve Yeşilçam

Pek çok kaynak Ali Fuat Uzkınay'ın yönettiği *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (14 Kasım 1914) adlı filmi Türk sinema tarihinin başlangıcı olarak gösterir.[50] Belgesel (daha doğru bir ifadeyle belge-film) formatındaki bu film, Yeşilköy'deki bir Rus anıtının yıkılışını peliküle aktarır. Bu tarihten hemen sonra

[49] Bkz. *Kerkenez* (Kes, 1969), *Ülke ve Özgürlük* (Land and Freedom,1995), *Ayak Takımı* (Riff-Raff, 1991) ve diğerleri...

[50] Kimi sinema tarihçileri ise Osmanlı vatandaşı olan Manaki Kardeşler'in çektiği *Yün Eğiren Kadınlar* (1905) adlı filmi Türk sinemasını başlatan film olarak gösterirler. Bkz. http://www.otekisinema.com/yun-egiren-kadinlar/. (Erişim Tarihi: 01.04.2016)

aynı zamanda gazeteci de olan Sedat Simavi, *Casus* (1917) ve *Pençe* (1917) adlarıyla ilk konulu filmleri çeker.[51] Sözkonusu filmlerin ardından 1922 yılında Nijat Özön'ün *Tiyatrocular Dönemi* adıyla andığı bir dönem başlar. Tiyatrocular Dönemi'nde zamanın önde gelen tiyatrocularından biri olan Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde çok sayıda film çekilmeye başlanır ve bu dönem Özön'e göre 1939'a kadar sürer. Sıklıkla tiyatro dekorlarının kullanıldığı, teknik detaylar ve sinematografik unsurların pek dikkate alınmadığı bir dönemdir bu (2010). 1939 yılı itibariyle Türkiye sinemasında bir tür geçiş evresine girilir. Bu süreçte Muhsin Ertuğrul ile ekibi dışında da filmler çeken Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi ve Turgut Demirağ gibi yönetmenler ortaya çıkar. "Pek çok kaynakta Geçiş Dönemi'ni başlatan yönetmen olarak geçen Faruk Kenç, Türk sinemasının melodram, polisiye ve köy filmi gibi türlerdeki ilk örneklerini çeker. Kenç, aynı zamanda sessiz filmler yaparak dublaj sektörünün oluşmasına da zemin hazırlar" (Tırpan, 2015: 83).

Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığını sarsan Faruk Kenç ve Şadan Kamil gibi yönetmenler, Ertuğrul'un ekseriyetle Avrupa sahnelerinde seyrettiği oyunları temel alan teatral yaklaşımını eleştirirler. Ancak 1940'lı yılların hiçbir sinemacısı İpek Film'in Muhsin Eruğrul'a sağladığı teknik imkanlara sahip olamaz. Onlar da bu konudaki eksikliklerini içerik bakımından yenilikler ortaya koymak suretiyle aşmaya çalışırlar (Berktaş, 2009: 239). Ne var ki kısıtlı olanaklarla film çekmeye çalışan bu yeni sinemacılar, çoğu zaman yabancı oyun ve filmlerin tekrarlarını yapmaktan öteye gidemezler (Erus, 2015: 38). Nijat Özön bu dönemde ortaya çıkan birtakım yeni çabalara rağmen sinemanın geçiş evresinde de tiyatrocuların etkisinden tam anlamıyla kurtulamadığını ifade eder. Özön'e göre hem Tiyatrocular Dönemi'nde hem de Geçiş Dönemi'nde Türk sineması özgün bir sinema dilinden mahrum olarak yaşamıştır. Zira kullanılan dil, her iki dönemde de sinema dilinden ziyade tiyatrolaştırılmış bir sinema dilidir (2010: 194-95).

1949 yılında Türk sinema tarihi adına önemli bir gelişme yaşanır ve Ömer Lütfi Akad *Vurun Kahpeye* (1949) adlı filmini çeker. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan film, alan derinliği, perspektif, karakter yaratımı, kurgu, mizansen ve mekan kullanımı gibi özellikler bakımından gerçek bir sinema yapıtı

[51] Bahsi geçen filmlerin günümüze kadar ulaşan kopyaları bulunmamaktadır.

görüntüsüne sahiptir. Ömer Lütfi Akad Vurun Kahpeye ve bu filmden birkaç yıl sonra çektiği *Kanun Namına* (1952) filmleriyle beraber kamerayı tiyatro sahnelerinden alarak dışarıya taşır. Başka bir deyişle bu iki film aracılığıyla sinemanın içerisine hapsolduğu yapay uzam parçalanarak görüntü kaydedici gerçek yaşam alanlarına temas eder. Dışarısı, Lütfi Akad'a tiyatro sahnesinin sınırlılığını aşan bir fırsatlar alanı sunar. Bu şekilde gündelik hayat pratiklerinin deneyimlendiği pek çok farklı mekan görüntüye getirilir, mebzul miktarda yan karakter yaratılır ve her şeyden evvel imgelerle daha geniş bir çerçevede düşünebilmenin yolu açılır.

1950 yılında Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve kültürel yaşamında birtakım değişiklikler baş göstermeye başlar. Bu dönemde Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidara gelir gelmez, liberal ekonomi anlayışını ortaya koyarak üretim kadar tüketimi de teşvik eder. Şehirleşme ve kalkınma girişimlerine ağırlık veren hükümet, sosyo-kültürel alandaki değişimlerin de önünü açar. Sinema sektörü ve sanatı doğal olarak bu yeni ortamdan etkilenir. İkinci Dünya savaşının nihayete ermesi, yerli filmlere yapılan vergi indirimi, ekonomik ve teknolojik gelişmeler Türk sinemasının gelişmesine vesile olur. Bununla birlikte karayolları yapımının artması ve elektriğin yaygınlaşması Anadolu'ya ulaşımı kolay bir hale getirmiş, bu da sinema izleyicisinin nicelik ve nitelik bakımından değişmesini sağlamıştır (Erus, 2015: 38).

1950'li yılların başından itibaren seyircinin artan talebine paralel bir şekilde çekilen film sayısında da artış yaşanır. Kuşkusuz sayısal anlamda görülen bu artış, filmlerin içeriğine de aynı şekilde yansır ve önceki dönemlerde görülmemiş konularda filmler çekilmeye başlanır. Akad, 1952 yılında çektiği Kanun Namına filmiyle Sinemacılar Dönemi'ni başlatır. Akad'ın bu filmiyle beraber yeni sinematografik deneyimlerin ve yeni bir yönetmenler kuşağının ortaya çıktığı bir dönem başlar. Özellikle Metin Erksan, Muharrem Gürses, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akdad ve Menduh Ün gibi yönetmenler çektikleri filmlerle yeni bir arayış ortamının oluşmasını sağlarlar. Nijat Özön, Türkiye'de sinema dilinin Lütfi Ömer Akad, Osman F. Seden, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin öne çıktığı bu dönemde dikkate değer bir gelişim kaydettiğini belirtir. Özön'e göre Sinemacılar Dönemi'nde tiyatrocuların etkisiyle şekillenen önceki filmcilik anlayışından bütünüyle uzaklaşılmıştır (1985: 346-351).

Sinemacılar Dönemi'nde Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatına odaklandığı *Karanlık Dünya* (1952) adlı filmi vesilesiyle sansürle de tanışılır. Türkiye'yi çorak bir coğrafya olarak resmettiği gerekçesiyle yasaklanan film daha sonra yeniden gösterim şansı elde eder. Ancak bu uygulama belki de yönetmenlerin daha gerçekçi hikayelerden ziyade melodram, komedi veya fantezi gibi türlere yönelmesine sebebiyet verir. Zamanla hikayesi neredeyse birbirinin aynısı olan çok sayıda film çekilir. Bunda "sansürün payı oldukça büyüktür. Zira Sansür Kurulu'ndan neyin geçip neyin geçmeyeceğini bilen senaristler bu olguyu akıllarında tutarak yeni işlere imza atarlar. Böylesi bir ortamda senaryo yazarları hem seyircinin beklentisini karşılamak hem de sansür kurulunun dikkatini çekmemek adına uğraşır" (Erus, 2015: 46). Ortaya çıkan filmler de doğal olarak aynı formülleri aynı zaman aralıklarında kullanan, birbirine benzer karakterlerle dolu öykülere yer verirler. Hiç kuşkusuz melodram ve komedi gibi türlerin seyirciler tarafından rağbet görmesi de yönetmenlerin ve yapımcıların kararlarında etkili olur. Böylelikle 1950'li yıllarda Yeşilçam sinemasının bir bakıma temelleri atılır.

Yeşilçam sineması, ekseriyetle iyi ile kötü, zengin ile yoksul, geleneksel ile modern gibi ikili çatışmalar ekseninde inşa edilen filmlerden oluşur. Yeşilçam filmlerinde yer alan karakterler, keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılırlar. Zira bu tarz filmlerde derinlikli karakter analizlerine ve psikolojik tahlillere pek rastlanılmaz. Bu anlamda sözgelimi yoksullarla zenginler arasındaki çatışma etrafında dönen bir hikayede, yoksullar erdemli, yardımsever ve aile bağları kuvvetli kişiler olarak çizilirken zenginler ise acımasız, bencil ve adaletsiz insanlar olarak gösterilir. Bu şekilde seyirci daha en baştan itibaren yoksulların tarafında olmaya zorlanır. Bununla birlikte yoksulluk problemi, *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman Seden, 1961), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) ve *Aile Şerefi* (1976) gibi pek çok Yeşilçam filminde toplumsal bir mesele olarak ele alınmaz ve bu sorunu kronikleştirerek yayılımını gerçekleştiren devletin kapitalist yapısı bir biçimde saklı tutulur. "Yeşilçam filmlerinde zenginlik, yalılarda yaşamak, manikür-pedikür yaptırmak, içkili dans partileri düzenlemek gibi tüketim alışkanlıkları çerçevesinde sunulurken yoksullukla tam bir zıtlık içeren bu davranışların ekonomik temelleri tartışmaya açılmaz. Zenginliği, yaşam biçimi ve tüketim alışkanlıkları dolayımıyla görüntüye getiren Yeşilçam, yoksulların maddi eksikliklerini ise manevi zenginlikle

eşitleme yoluna gider. Böylelikle sözgelimi zengin fakir aşkını konu alan bir filmde kaybedenin zengin olması, biriken sınıfsal öfkenin sembolik evrende boşaltılmasını sağlar" (Koca, 2015: 81-2).

Tıpkı Hollywood sineması gibi Yeşilçam için de aile önemli bir toplumsal kurum olarak öne çıkar. Bu bakımdan Yeşilçam filmlerinde gençler aile kurmaları yönünde özendirilir. Düzenin göstergesi, büyük bir oranda ailedeki birlik ve beraberlikle ilişkilendirilir. Yeşilçam filmlerinde yer alan karakterler, ailevi düzenlerinin bozulmaması için mücadele verirler. Bu mücadele, çoğunlukla filmin öyküsel uzamından da destek görür ve "temiz ilişkiler" yüceltilerek seyircilerin bakışına sunulur (Abisel, 1994: 73). Kadının sunumunda ise dışarıdaki dünyanın erkek egemen kodlarını yeniden üreten bir yapı sözkonusudur. Bu anlamda patriarkal düzeni yeniden inşa eden Yeşilçam filmleri ekseriyetle kalıplaşmış kadın tasvirlerine yer verir. Ailesine bağlı, hizmet eden, çalışan, kendi istek ve arzularından vazgeçmiş, tek hedefi evlenip yuva kurmak olan tiplemelerdir bunlar. Kadın-erkek kutupsallığını yeniden üreten bu tarz filmler, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü de doğal bir durum olarak sunar. Feminist bir çerçeveden bakıldığındaysa Yeşilçam sinemasına ait pek çok filmde kadının eril bakışın arzu nesnesine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Belirli şablonlar etrafında kurulan Yeşilçam filmleri, toplumun önyargılarını yeniden üreten milliyetçi söylemler içerir. Bu bağlamda Yeşilçam filmlerini ziyaret eden gayrimüslim karakterlerin ekseriyetle derinliksiz tiplemeler olarak çizildikleri ve bir tür güldürü unsuru olmaktan öteye gidemedikleri söylenebilir. Dahası birçok Yeşilçam filminde gayrimüslimlerin baskın grup olan müslüman Türkler için bir çeşit tehdit oluşturdukları görülür.[52] Bu filmlerde hiçbir biçimde Türkiye'de gayrimüslim olmak veya gayrimüslimlerin gündelik hayatta karşılaştığı sıkıntılar üzerine düşünülmediği açıktır (Gülpınar; 2016: 214).

Yeşilçam sineması, tecimsel karakteri hasebiyle en ucuz maliyetle en çok insana ulaşmayı amaçlayan bir film anlayışı ortaya koyar. Bu yaklaşıma göre insanlar izledikleri filmler aracılığıyla eğlenerek rahatlayabilmeli ve sorunlarından

[52] *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) adlı filmde yer alan Despina adlı karakter bu tarz tiplemelere örnek olarak gösterilebilir. Yine *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1984) adlı filmdeki Solomon ve Mesut Uçakan'ın yönettiği *Öç* (1984) filmindeki Melayin isimli karakterler de kötücül tiplemeler olarak resmedilmiştir (Yaşartürk, 2012: 45-47).

uzaklaşabilmedir. Yeşilçam sinemasının genel karakteristiği eleştiriden hoşlanmayan siyasal yönetimler için de ziyadesiyle uygundur (Esen, 2007: 314). Tüm bu olumsuz niteliklerin dışında sinemanın profesyonel bir meslek olarak edinilmesinde Yeşilçam'ın büyük bir rol oynadığı söylenebilir. Zira film sayısı arttıkça yönetmen, oyuncu ve teknik eleman yetiştirilmesi daha organize bir şekilde yapılmaya başlanır. Bununla birlikte Yeşilçam'ın birbirini kopya eden filmleri ve kullanılan sterotipik temalar zamanla ülkede bir sinema alışkanlığı yaratmış, kötü Yeşilçam filmleri, kendi antitezini yaratarak iyi filmlerin varlığına yönelik ihtiyacı da arttırmıştır (Daldal, 2005: 64).

1950'li yıllar bu anlamda sinemanın bir gelir kaynağı olarak yükselişe geçtiği bir dönemdir. Hâl böyle olunca sanat yapmakla uzaktan yakından alakası olmayan pek çok tüccar para kazanmak maksadıyla İstanbul'a gelerek film işine girer. Bu durum da ortaya sinema duygusu olmayan, üzerine fazla düşünülmemiş pek çok klişe film çıkarır. Aslı Daldal, 1950'ler Yeşilçam sinemasının büyük bir ideolojik işleve sahip olan Hollywood ile kıyaslandığında halkın beğenilerine hitap ederek "ürününü" en uygun şekilde değerlendirmek isteyen pragmatik ve bir ölçüde naif tüccarlardan meydana geldiğini ifade eder (2005: 66). Bununla birlikte sansürün etkisini gösterdiği, sektörden gelmeyen insanların sözünün geçtiği bir ortamda yalnızca kötü filmler değil; *Yalnızlar Rıhtımı* (Ömer Lütfi Akad, 1959), *Alageyik* (Atıf Yılmaz, 1959), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958) ve *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1958) gibi daha dikkate değer filmler de çekilir.

Bu dönemin genel sinemacılık eğilimlerini kategorize etmek ve dolayısıyla söz konusu tarihsel süreci daha okunaklı kılmak bakımından 60'lı yıllardan itibaren belirginlik kazanmaya başlayan ve kısa sürede her biri kendine özgü kanonik bir evren ve duyarlık yaratarak uzantıları günümüze dek gelen belli başlı birkaç film hareketini ve kendi başına özgül, tekil bir örnek oluşturan Yılmaz Güney'in sinemasal tutumunu ana hatlarıyla özetlemekte yarar vardır.[53]

[53] Bu tez çalışmasında muhalif etkiler dolayımıyla ele alınan Toplumsal Gerçekçilik Akımı, Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi'nin yanı sıra Halit Refiğ'in teorik boyutunu *Ulusal Sinema Kavgası* (2013) isimli kitabında tartıştığı *Ulusal Sinema* anlayışından da söz etmek gerekir. Kitabında 60'lı yıllar sinemasındaki Batı eksenli yaklaşımları eleştiren Refiğ, Ulusal Sinema'nın yerel değerlerden ve kültürel motiflerden beslenen karakterine dikkati çeker. Ulusal Sinema yaklaşımı özellikle *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) filminde yansısını bulur. Bu filmde Alman bir kadının Türkiye'nin kırsal bölgelerinden birine gelerek Türk örf ve adetlerini benimsemesi ve

2.4.2. Toplumsal Gerçekçilik Akımı

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, iktidarda olan Demokrat Parti'nin, Vatan Cephesi, Tahkikat Komisyonları, medya ve üniversiteler gibi kurumlara yönelik artan baskısı ile laiklik karşıtı faaliyetleri gibi gerekçeler öne sürülerek yapılır. Aslı Daldal, öne çıkan bu durumlar dışında, askeri elitin liberal-tutucu kesime karşı Jakoben Kemalist siyasal geleneği sürdürmek istemesinin de darbenin yapılmasında etkili olduğunu belirtir (2005: 73). Darbenin ardından öğretim üyelerinin de olduğu komisyonlar tarafından 27 Mayıs 1961 tarihinde yeni bir anayasa hazırlanır. Bu anayasa bir önceki döneme göre daha "ilerici" bir anayasa olarak kabul edilir ve bununla bağlantılı olarak Türkiye'nin toplumsal hayatında birtakım değişimler yaşanmaya başlar.

27 Mayıs 1961 Anayasası, yeni hak ve özgürlükler getirir ve işçi sınıfının örgütlenmesinin önü açılır. Geniş bir sosyalist entelektüel tabaka yaratmayı amaçlayan Yön Hareketi ortaya çıkar. Yine bu dönemde Türkiye İşçi Partisi kurulur. Oluşan bu yeni ortam, sansür tarafından sıkıştırılan sinemacıların da daha rahat çalışabilmelerine ve filmlerini özgürce kurgulayabilmelerine olanak sağlar. Ülkenin siyasal ve sosyal yaşamındaki gelişmelere bağlı olarak çalışmalarını daha eleştirel bir perspektife oturtma şansı yakalayan Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ gibi yönetmenler *Toplumsal Gerçekçilik* olarak anılan bir sinema akımı başlatırlar. Sinemada 1960 ile 1965 yılları arasında etkisini gösteren akım, *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi filmlerle temsil edilir. Bu filmlerde, işsizlik, yoksulluk, yabancılaşma, kültürel yozlaşma ve mülkiyet gibi meseleler tartışmaya açılır. Toplumsal Gerçekçilik akımı, Daldal'ın ifade ettiği gibi genç bir yönetmen kuşağının, hem ulusal bir sinema yaratmak hem de Batı'nın

müslümanlığa geçmesi anlatılır. Refiğ, bahsi geçen filmin yanı sıra Metin Erksan'ın yönettiği *Kuyu* (1968) ve *Sevmek Zamanı* (1965) gibi filmlerin de Ulusal Sinema anlayışı içerisinde yer aldığını öne sürer. Ulusal Sinema'nın dışında Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı ve İsmail Güneş gibi isimlerin yer aldığı ve dini ritüellerin ön plana çıktığı *Milli Sinema* da değinilmesi gereken sinema akımlarından biridir. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği *Birleşen Yollar* (1970) isimli film, Milli Sinema'nın ilk örneklerinden biridir.

estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır (2005: 58).

Toplumsal Gerçekçilik öncesinde gerek sinema diliyle ilgili gecikmişlikler gerekse Sansür Kurulu'nun kararları nedeniyle pek çok modernist tema yansısını bulamamıştır. Keza oluşturulan karakterler de toplumun çoğu kesiminin uzağında kalmıştır. Gevgilili'ye göre, daha önceki sinema -ki 60 sonrası da büyük bir hızla büyümeye devam eden Yeşilçam sineması- uydurma delikanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü karakterlerle uydurma iyi kişilerin sinemasıdır. Bu sinema, toplumun panoramasını sunmakta yetersiz kalırken aynı zamanda şematik bir tekrara da mahkum olmuştur (2014: 171). Bu açıdan toplumsal gerçekçilik, var olan sinemada yeni ve bambaşka bir pencere açarak, farklı bir sinemanın da mümkün olabileceğini gözler önüne serer. Dolayısıyla kurulan bu yeni imge rejiminde temalar da değişir karakterler de... Sinema artık salt eğlence aracı olarak değil insanların sıkıntılarını gözler önüne serebilecek bir platform olarak da görülmeye başlanır. Bu anlamda sözgelimi Halit Refiğ *Gurbet Kuşları*'nda (1964) insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğuna tanıklık ederken Metin Erksan ise *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) gibi filmlerinde modernizmin uyumsuzluk, kaos ve savaş vurgusuyla öne çıktığını ifade eder (Daldal, 2005: 60-1). Yine Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filmi, daha 60 darbesi yapılmadan evvel Menderes Dönemi hükümetinin Amerika yanlısı politikalarını eleştirerek bu dönemde ortaya çıkan "her mahallede bir milyoner yaratacağız" söyleminin karşısına yerleşir (Esen, 2004: 66). Akımın bir diğer filmi Karanlıkta Uyananlar, o güne değin beyazperdede kendisine pek yer bulamayan işçi sınıfının yaşadığı sorunları masaya yatırır. İşçi direnişi, sendikal haklar ve grev gibi meseleler filmin odağında yer alır. Duygu Sağıroğlu ise Bitmeyen Yol adlı filminde yine işçi sınıfının yaşadığı sıkıntıları ve suç işlemeye itilen yoksul insanların öyküsünü anlatır.

2.4.3. Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi

1960'lı yıllarda Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı ve Hüseyin Baş, Fransa'daki Sinematek'te pek çok ülke sinemasına ait filmler izleme şansına sahip olurlar. Türkiye'ye dönen bu üç isim Fransız Sinemateği'nin kurucusu Henri Langlois'nın da desteğini alarak 25 Ağustos 1965 tarihinde Türk Sinematek Derneği'ni hayata

geçirir. Tuncan Okan, Cevat Çapan, Muhsin Ertuğrul ve Nijat Özön gibi birçok isim kurucu kadroda yer alır. Zamanla Ankara, Eskişehir, İzmir ve Trabzon gibi şehirlerde de şubeleri açılan Sinematek Derneği, Türkiye'de henüz gösterim şansı elde edememiş birçok filmin gösterilmesini sağlar. Dernekte izlenilen filmlerle ilgili tartışma ortamları oluşturulurken ülke sinemasını da içine alan panel ve söyleşi gibi etkinlikler düzenlenir. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte kapatılan derneğin bir de 1966 ile 1970 yılları arasında yayınlanarak 30 sayı çıkan *Yeni Sinema* isimli bir dergisi bulunur. Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Jak Şalom, Ali Gevgilili ve Engin Ayça gibi isimlerin katkıda bulunduğu dergide, ağırlıklı olarak Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Passolini, Federico Fellini ve Orson Welles gibi auteur yönetmenlere yer verilir. Yeşilçam sineması ise sert eleştirilere tabi tutulur.

1968 yılında Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan bir grup radikal sinemacı *Genç Sinema Hareketi* isimli bir akım başlatır. Artun Yeres, Ahmet Soner, Jak Şalom ve Engin Ayça gibi isimlerden oluşan genç sinemacılar hareketle aynı adı taşıyan bir de sinema dergisi yayınlamaya başlarlar. Derginin basılması ve abonelere ulaşması gibi işlemlerle bizzat kendileri uğraşırlar. Hatta stant kurarak dergi satışı yaparlar. Dergi kapaklarına ise ana akım sinemaya alternatif olacak şekilde kendi çektikleri filmlerden görseller yerleştirirler. Amaç insanları başka bir sinemanın mümkün olabileceğine ikna etmektir. Bu bağlamda tıpkı Yeni Dalga sinemacıları gibi Sinematek'te bol bol film izleyerek kendilerini geliştiren genç sinemacılar nasıl bir sinema inşa etmeli, sinemayı kapitalist etkilerden ne şekilde soyutlamalı gibi sorular etrafında muhtelif tartışmalar yürütürler. Genç sinemacılara göre öncelikle Yeşilçam sineması ve dünyadaki tüm Yeşilçam benzeri sinemaların yıkılması gerekmektedir. Zira bu tarz bir filmcilik anlayışı kapitalizmin işleyişine hizmet etmek dışında başka hiçbir işe yaramamaktadır. Halkı yansıtmayan, insanları kendi gerçekliklerinden uzaklaştıran mevcut sinema düzeni ortadan kaldırılmalı ve yerine devrimci sinema anlayışı inşa edilmelidir. Genç sinemacılar "biz bobinleri sırtımıza alarak çektiğimiz filmleri işçilere ve köylülere ulaştıracağız" şiarıyla hareket ederler. Devrimci etkilerle donatılmış, halka kolay ulaşan ve gerçekleri anlatan bir sinema yaratmayı amaçlarlar.

Şükran Kuyucak Esen, anti emperyalist ve antikapitalist bir yapıya sahip olan Genç Sinema Hareketi'nin Türk sinema tarihinde üçüncü sinemaya en yakın sinema

hareketi olduğunu ifade eder. Marksist sosyalist ideolojiyi topluma benimsetmek maksadıyla doğrudan eylemler içerisinde yer alan genç sinemacılar, sinemayı ezilen halkların yararına kullanmak amacıyla yola koyulurlar. Bunu da tıpkı Solanas ve Getino'nun yaptığına benzer şekilde bir manifestoyla duyururlar. Ardından da imece usulüyle gerçekleştirdikleri filmlerini belirli aralıklarla lokal ve sendika gibi farklı mekanlarda göstererek tartışma ortamı yaratmaya çalışırlar (2007: 332). Genç sinemacılar, çekim, oyunculuk ve kurgu gibi aşamalarda birbirlerinin projelerinde görev alarak maliyeti en aza indirmeye çalışırlar.

Maddi imkansızlıklar ve yetersiz ekipmanlarla çalışmalarını yürüten genç sinemacılar, belki de İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullar altında film çekmeye çalışan Yeni Gerçekçilik yönetmenleri gibi sahip oldukları malzemenin kalitesine bakmadan toplumsal çelişkileri, emekçi, köylü ve öğrenci gibi kesimlerin sorunlarını kaydederek yaşadıkları döneme tanıklık ederler (Erus, 2015: 102). Genç sinemacıların temel derdi insanlara alternatif bir bakış açısı kazandırmaktır. *Çirkin Ares, Kanlı Pazar, Gerze Tütün Mitingi, Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni* ve *Asayiş Berkemal* gibi genç sinemacılar tarafından çekilen filmlerde böylesi bir yaklaşımın izlerine rastlanılır. Bu filmler temel olarak insanları, bir araya gelmeye ve iktidarlar karşısında ortak bir ses oluşturabilmeye çağırır. Sözkonusu filmlerden biri olan Artun Yeres imzalı Çirkin Ares, Amerika Vietnam savaşını konu edinen kısa metraj bir filmdir. 8 mm formatında çekilen film, silahın yalnızca Vietnam için doğrulmadığını; esasında herkesin namlunun ucunda olduğunu öne sürer. Filminde sert bir Amerikan emperyalizmi eleştirisi yapan Yeres, her şeye rağmen umudun yitirilmediğine dair bir vurgu yapmayı da ihmal etmez. Ahmet Soner'in yönettiği Asayiş Berkemal isimli kısa film ise bir yoksullukla yüzleşme hikayesi anlatır. Bu filmler dışında eylemleri, devrimci tiyatroları ve sokak gösterilerini kayıt altına alan genç sinemacılar çektikleri filmlerle yakın dönemi belgelemeye çalışırlar. 12 Mart 1971'deki askeri muhtıraya kadar bir şekilde faaliyetlerini sürdüren genç sinemacılar; bu tarihten sonra dağılırlar.

2.4.4. Yılmaz Güney Sineması

Sinemacılık kariyerine Atıf Yılmaz'ın çektiği *Bu Vatanın Çocukları* (1958) ve *Alageyik* (1958) adlı filmlerde yönetmen asistanlığı yaparak başlayan Yılmaz

Güney, tüm yaşamı boyunca politik mücadelelerin içerisinde yer alır. Güney, sinemacılığına eylemliliği de katmış, "politik olan kişisel; kişisel olan da poltiktir" söylemini bir şiar olarak benimsemiştir. 14 yaşından beri polis takibinde yaşadığını belirten Yılmaz Güney, gerek yazdığı metinler gerekse çektiği filmler dolayısıyla sürekli olarak siyasi iktidar ve onun aygıtlarıyla karşı karşıya gelmiş, ömrünün pek çok yılını *içeride* geçirmiştir. Sinema sektörüne girişinin ardından öncelikle var olan sinema düzeninin kodlarını çözmek için uğraşan Güney, Deleuze'ün rizom kavramını hatırlatır bir şekilde yerleşik olan -ağaçvari- yapıyı yerinden yurdundan etmeye çalışan bir yaklaşım geliştirir. Öyle ki Yılmaz Güney, evvela Yeşilçam'ın kitleleri bir araya getiren, insanları güldüren, ağlatan ve kahramanına alkış tutturan bir sinema olduğunu bilerek yola koyulur. Bu anlamda insanları etkilemenin yolunun kitlesel sinema örnekleri sergilemekten geçtiğini düşünen Güney, öncelikle avantür filmlerde boy gösterir. Her daim haklıdan yana olarak haksızlığa karşı çıkan karakterler canlandırır. Yeşilçam'ın sömürü düzenini devam ettiren filmlerdir bunlar. Güney, beraber çalıştığı yapımcıların çıkarlarını korumak adına *Üçünüzü de Mıhlarım* (Bilge Olgaç, 1965), *Kahreden Kurşun* (Yılmaz Atadeniz, 1965), *Haracıma Dokunma* (Hasan Kazankaya, 1965) gibi birçok filmde yerleşik yapıların yeniden üretilmesine aracı olur. Agah Özgüç, Yeşilçam'ın mevcut kodlarını aynı şekilde uygulama yoluna giden söz konusu filmlerin, yine de sistemden bir nebze uzaklaşarak gerçeği yansıtmaya çalıştığını ifade eder. Özgüç'e göre Yılmaz Güney, klişe öğelerle bezenmiş bu tarz filmlerde dahi varlığını ortaya koyabilmiş ve gerçeği dolaysız bir şekilde izleyiciye sunabilmiştir (1974: 37).

Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın yakışıklı jönlerinin aksine halka yakın duran ve her an karşılaşılabilecek, tanıdık bir görünüme sahiptir. Onun bu özelliği, belki de insanlar tarafından daha çok sevilerek bir tür ikon haline gelmesinde etkili olur. Yılmaz Güney de bu popülerliği kullanarak kısa bir süre içerisinde *Çirkin Kral* olarak anılan bir tipleme oluşturur. Güney'le özdeşleşen bu tipleme, "halktan herhangi biri gibi, sıradan ve yoksul bir yaşam sürerken ekmeğini elinden alan yahut sevdiğinden ayıran kötülere karşı zorlu bir mücadele içerisine girer. Kimi zaman zengin ve kötü insanlara kimi zamansa köylülere zulüm eden ağaya karşı ayaklanan Çirkin Kral, öykünün sonunda düşmanlarını öldürerek hem kendi intikamını hem de halkın intikamını alır" (Esen, 2007: 340).

Yılmaz Güney rol aldığı filmlerden önemli maddi kazançlar elde eder ve 1960'lı yılların sonlarından itibaren kimi filmlerde yönetmenlik yapmaya başlar. Ancak Güney'in yönettiği filmler, rol aldığı Yeşilçam filmlerinin sınırlarını aşan, o güne kadar görülmemiş sertlikte bir politik sinema anlayışı ortaya koyar. Yılmaz Güney bu şekilde içeriden bir müdahale geliştirerek Yeşilçam sinemasını yapıbozumuna uğratmış olur. Tıpkı bir rizomun ağaçvari yapıyı aşındırarak onu yersizyurtsuz etmesi gibi. Halit Refiğ, Yılmaz Güney'in bu tutumunu değerlendirirken sanatçının bir anlamda takım değiştirdiğini öne sürer. Ona göre Güney, öncelikle Çirkin Kral tiplemesiyle kendisini kabul ettirmiş daha sonra da sistemin kendisini dönüştürmeye çalışmıştır. Refiğ, o güne kadar herkes mevcut sistemle uyum içerisinde ve dayanışma halindeyken Güney'in ortaya çıkarak sistemi içeriden parçaladığını ifade eder. Refiğ'e göre Yılmaz Güney sinemasının ortaya çıkmasıyla beraber sistem perişan olmuş tutunacak bir tarafı kalmamıştır (Hristidis, 2007: 150).

Yılmaz Güney'in yönetmenliğini yaptığı filmler arasında en fazla dikkat çeken yapımlardan biri şüphesiz *Umut*'tur. Güney'in 1970 yılında Çukurova ve çevresinde çektiği Umut, bir yoksulluk ve çaresizlik öyküsü anlatır. Filmin başkarakteri Cabbar, gözüpek ve kahraman bir karakter olan Çirkin Kral'ın aksine ailesini geçindirmekte zorlanan ve elini nereye uzatırsa uzatsın hiçbir çıkış yolu bulamayan bir tiplemedir. Faytonculuk yapan Cabbar, arabasıyla çalıştığı bir sırada kaza geçirir. Daha doğrusu, bir otomobilin arabasına çarpması sonucu tek geçim kaynağı olan atını kaybeder.

Sistem zenginden ve güçlüden yana olduğu için Cabbar haklı olmasına rağmen kaybeden taraf olur. Biriken borçları nedeniyle günden güne bataklığın içerisine sürüklenen Cabbar, sürekli piyango oynar hatta define aramaya koyulur. Ancak onu bekleyen şey, mutluluk değil amansız bir cinnet ve çıldırıştır. İnsanların yaşamlarını kuşatan yoksulluk, adaletsizlik ve eşitsizliği oldukça sert ve gerçekçi bir sinema diliyle perdeye yansıtan Umut, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından izler taşır. Özellikle küçük bir arayış hikayesi üzerinden bütün bir İtalya'nın içinde bulunduğu sefaleti gözler önüne seren Vittorio de Sica imzalı Bisiklet Hırsızları'nın Umut üzerinde kesif bir etkisi bulunmaktadır. Yılmaz Güney'in filmi hiçbir anında kurtuluşa yahut başka bir yaşam olasılığına yer vermez. Umut Tümay Arslan'ın da

ifade ettiği gibi yönetmen mazlumluğu acıma duygusuyla, masumiyetle, erdemle ve iyilikle perdelemek yerine yoksulluğun içindeyken başka bir yerde yaşam hayal ettiren bakışın yokluğuyla yüzleştirir seyirciyi. Yılmaz Güney film diline içkin bir şekilde işleyen yapıbozumcu imgesel trükler dolayımıyla izleyicinin kendisini en rahat hissettiği mutlu ve masum yoksulluk konumuyla bağlarını koparır (2015: 213-4).

Umut filmi sahip olduğu sinema dili sayesinde klasik sinema konvansiyonlarını yıkar ve seyircinin özdeşleşme kurarak katharsise ulaşmasının önüne geçer. Güney Umut'tan sonra da kimi zaman yönettiği kimi zamansa senaryosunu yazıp içeriden yönlendirmek durumunda kaldığı birçok muhalif sinema örneğine imza atar. Bu filmler arasında yer alan *Arkadaş* (1974) Yılmaz Güney'in en dikkate değer çalışmalarından biridir. Güney bu filmde yönetmenlik ve senaristliğin yanı sıra başrol oyuncusu olarak da yer alır. Ortak bir geçmişe sahip olan Cemil ve Azem adlı iki eski arkadaşın yıllar sonra yeniden bir araya gelişini anlatan film, sınıf ilişkileri üzerine kurulu bir hikaye yapısına sahiptir. Öğrencilik zamanında toplumsal mücadelelerin içinde yer almış bu iki arkadaştan Cemil, İstanbul'da kendisine bir hayli zengin bir çevre edinmiş ve eski düşüncelerinden uzak bir hayat kurmuştur. Cemil'in aksine fikirlerinden uzaklaşmayan Azem ise hala insanların gelişmesi adına bir şeyler yapmaya çalışmaktadır. İstanbul'da karşılaştığı yozlaşmış ilişki biçimleri ve yaşam şekilleri sonrasında Cemil ile hararetli bir tartışma içerisine giren Azem, arkadaşının bakış açısını değiştirmek için elinden gelen her şeyi yapar.

Cemil ve Azem'in konumları üzerinden sınıf çatışmasını ele alan Yılmaz Güney, politik mesajlarını bizatihi kendisinin canlandırdığı Azem aracılığıyla iletir. Yöredeki işçiler, hizmetçiler ve köylülerle görüşmeler yapan Azem, disiplin ile çalışmanın gerekli olduğunu belirterek yeni toplumsal örgütlenme biçimlerinin oluşturulabileceğini ifade eder (Armes, 2011: 498). Bu filmle birlikte yine aynı yıl içerisinde çekilen Endişe filmi de üzerinde durulması gereken önemli Yılmaz Güney filmlerinden biridir. Güney'in bir cinayet olayına karışması nedeniyle yarım kalan film yönetmenin asistanlığını yapan Şerif Gören tarafından tamamlanır. Çukurova'daki pamuk işçilerinin yaşamlarına odaklanan Endişe, işçilerin yoksulluk, kan davası ve endüstrileşme ile mücadelesini gözler önüne serer. Yönetmenin filmografisi içerisindeki en önemli filmlerinden biri de *Sürü*'dür. Yılmaz Güney'in

senaryosunu hapishanede yazdığı film, Zeki Ökten tarafından 1978 yılında çekilir. Güneydoğu Anadolu'daki göçerlerin koyunlarını satmak için trenle Ankara'ya yaptıkları yolculuğu anlatan Sürü, feodal yapının dışına çıktıkları anda çağdaş kapitalist ilişkilerle yüzyüze gelen insanların durumunu mercek altına alır (Esen, 2016: 154-55).

Yılmaz Güney ismiyle özdeşleşen fiilmlerden bir diğeri de şüphesiz ki *Yol*'dur. İlk kez Türkiyeli bir yönetmenin Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ödülüyle dönmesini sağlayan Yol, Güney'in hapishanede olması nedeniyle Şerif Gören tarafından çekilir. Ancak Güney yapım sonrası aşamasına dahil olur ve Cannes'daki gösterimlerle ödül töreninde yer alır. Bayram iznine çıkan beş mahkumun hikayesine odaklanan film, sıkıyönetimin insanlar üzerindeki tahakkümü, töreler ve cahillikle ilgili eleştiriler içerir. Yol filmi temel olarak Armes'ın da ifade ettiği gibi "kadınları hala birer nesneye indirgeyen, manasız kan davaları ve intikam cinayetlerini meşrulaştıran geleneksel patriarkal değerler ve eril onur yasalarıyla çevrelenmiş bir toplum tasviri yapar. Elbette bu toplumu duygusuzca yöneten darbeci bir ordunun tasvirini de" (2011: 501). Güney'in filmi bu anlamda 1980 askeri darbesinin ve onun arkasında bıraktığı toplumsal yıkımın da anlatısına dönüşür.

Ulus Baker Yılmaz Güney üzerine kaleme aldığı metinlerde, Güney sinemasının özel yaşam ile politik yaşamı birbirinden ayıran anlayışın tam karşı kutbunda yer aldığını dile getirir. Ona göre Güney sineması, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat olarak tasvir ettikleri ve kişisel olanın politik politik olanın da kişisel olduğu bir alandan hareket etmektedir. Minör edebiyatta aile ve birey, Kafka romanlarında görüldüğü üzere devlet ve bürokrasi aygıtlarıyla eş uzamlı bir alana taşınabilir. Zira Kafka eserlerinde bürokrasinin tüm aygıtları aileye, babaya ve onun tüm sembollerine göbekten bağlıdır. Benzer şekilde Virginia Woolf, bir kadının kişisel dünyasının, bir kentin, metropolün ve hatta öteki başkentlerin tüm noktalarıyla birlikte nasıl titreşebildiğini gösterir (2011: 148). Özetle minör edebiyatın dünyasında politik olan gündelik yaşam pratiklerinden kopuk değildir. Bu anlamda kişi, gündelik yaşamının her anında iktidarın mikro aygıtlarıyla karşı karşıya gelmektedir. Minör edebiyatın sinema dilindeki ifadesi ise Deleuze'ün bahsettiği gibi Yılmaz Güney sineması üzerinden takip edilebilir (1997: 218). Zira Güney sineması klasik politik sinema olarak tarif edilen bir alanın dışına

çıkmaktadır. Baker, grevler, eylemler ve gösterilerle donatılmış klasik politik sinemanın çoğu zaman zihne bir yumruk indirerek insanların bilince yükselmesini sağladığını belirtir. Sözgelimi Vsevolod Pudovkin'in *Ana* (1926) filmindeki gündelik yaşamındaki bilinçsiz bir kadının oğlunu kaybettikten sonra bilinçlenmesi gibi. Oysa Güney sineması, "bir ulusun doğuşu"yla ya da bilincin anlık yükselişiyle ilgilenmez. O artçı şoklarla filmin tamamını sarmalar ve yaşamın her anını politize eder. Güney sinemasında günlük yaşamın her görünümü, ailevi hayattan dışlanmışlık, otogarda bilet alırken, jandarmalar tarafından insanların üstü aranırken, trenle sürüyü büyük şehre doğru güderken vb. karşılaşılan her şey politik bir bilincin izlerini taşır (2011: 154-56). Başka bir deyişle Yılmaz Güney imzalı filmlerde, "sıradan bireysel edimlerin siyasal nitelikler dolayımıyla aktarıldığı bir yapı sözkonusudur" (Deleuze, 1997: 217-8). Bu anlamda Güney'in Sürü ve Yol filmleri, grev, eylem, lokavt benzeri görünümlere yer vermeden siyasal iktidar ve onun aygıtlarıyla yaşamın içerisinde nasıl karşılaşıldığına ve insanların bunlarla ne şekilde mücadele ettiklerine dair göstergelerle doludur. Bu iki film belki de politik söylemleri Arkadaş filminde olduğu gibi bir karakter dolayımıyla söze dökmez ancak onu yaşamın pratiğe dökülüşü aracılığıyla gözler önüne serer.

2.4.5. 1970'lerden 2000'lere Türkiye Sineması

1970'ler Türkiye sinemasında ciddi bir sektörel kriz yaşanır. Bu dönemde ortaya çıkan sokak çatışmaları, gergin atmosfer ve siyasi iktidarın baskıcı tutumu nedeniyle aileler sinema salonlarına gitmez olur. Zarar eden film şirketleri de erkekleri salonlara çekmek amacıyla erotik ve porno filmler çekmeye başlar. Böylelikle 70'ler çoğunlukla seks filmlerinin çekildiği ve "iki film birden", "üç film devamlı" vb. şeklinde gösterimlerin düzenlendiği bir dönem olur.[54] Sektörün yaşadığı bu kriz hali, doğal olarak nitelikli filmlerin de önünü keser. Ancak yine de sinemasal düzey bakımından 70'li yılların tümünü birden gözden çıkarmamak gerekir. Zira bu dönemde Yılmaz Güney, *Umut, Arkadaş, Endişe* ve *Sürü* gibi önemli filmlerini gerçekleştirir. Tunç Okan'ın yönettiği 1974 tarihli *Otobüs* adlı film de, dönemin en öne çıkan yapımlarından biridir. Stockholm'e kaçak işçi olarak götürülen

[54] *Parayla Değil Sırayla* (Taner Oğuz, 1975), *Çukulata Tarlası* (Günay Kosova, 1975), Kayıkçının Küreği (Çetin İnanç, 1976) ve *Öttür Kuşu Ömer* (Yücel Uçanoğlu, 1979) gibi pek çok film...

bir otobüs dolusu insanın hikayesini anlatan film, uzun bir süre boyunca yasaklı filmler arasında yer alır. Film, yakıcı toplumsal gerçekliği absürtlük boyutuna varıncaya dek belirginleştirmesiyle, Türkiye sinemasının ilk sürreal film örneği olarak anılır. Yine bu dönemde film çekmeye başlayan Ömer Kavur'un ilk filmi *Yatık Emine* de 70'li yılların bir diğer dikkate değer yapımıdır. 1974 yılında Refik Halit Karay'ın aynı adlı eserinden uyarlanan filmde, fahişelik yaptığı gerekçesiyle küçük bir Anadolu kasabasına sürülen bir kadının öyküsü anlatılır. Yerleşik normları çiğnemekle suçlanarak toplum dışına itilen kadın, kasabalıların son derece hoşgörüsüz davranışlarıyla karşılaşır. Film, ayrıca kasabalı erkeklerin çaresiz ve damgalı kadını eşlerinden gizli ziyaret edişleri üzerinden somutlaştırdığı ciddi bir toplumsal ahlak eleştirisini de içerisinde barındırır.

Ömer Kavur, sinemacılık kariyerinin başlangıcını teşkil eden Yatık Emine filminde, kadının toplumsal konumunu sorgulamakla beraber, muhafazakarlığın yaşam alanlarını çevreleyen etkilerini ve insanların iki yüzlü doğasını da gözler önüne serer. Yönetmen, ikinci uzun metraj çalışması olan *Yusuf ile Kenan* (1979) isimli filminde, kan davası nedeniyle köylerinden kaçarak İstanbul'a gelen iki kardeşin hayata tutunma çabasını hikaye eder. Şehri klostrofobik bir atmosfer üzerinden resmeden film, kalabalıklar içerisinde giderek silikleşen karakterlerin öyküsünü anlatır.

Yavuz Özkan, Tarık Akan ve Cüneyt Arkın'ı bir araya getirdiği *Maden* (1978) adlı filminde, maden işçileri üzerinden işçi sınıfının yaşadığı sorunları görüntüye getirir. Atıf Yılmaz, 1978 yapımı *Kibar Feyzo* filminde ağalık sistemi ve faşizmi ürkek, mizahi bir dille eleştirir. Dönemin önde gelen yönetmenlerinden biri olan Ömer Lütfi Akad ise 70'li yılların ilk yarısında *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesini çeker. Göç sorununu değişik veçheleriyle birlikte ele alan Akad, her filmde ayrı bir ailenin hikayesini anlatmasına rağmen öyküler arası bir süreklilik yakalayarak filmleri birbirine bağlar. Üçlemenin ilk filmi olan *Gelin*'de Yozgat'tan göç ederek İstanbul'a yerleşen bir ailenin yaşadığı ekonomik ve kültürel çatışmaya yer verilir. *Düğün* adlı ikinci filmde Urfa'dan İstanbul'a göç eden bir ailedeki yozlaşma ve kopuş öyküsü anlatılır. Son film *Diyet*'te ise "emekçi olmanın sorumluluğuyla karşılaştıklarında zor yoldan bilinçlenen bir karı kocanın hikayesine odaklanılır" (Scognamillo, 2010: 199).

12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri darbenin ardından ülkedeki sosyal, kültürel ve siyasal yaşam sekteye uğrar. Darbenin birkaç yıl sonrasındaysa Türkiye'de politik, ekonomik ve kültürel değişimler yaşanmaya başlar. Bu dönemde bir yandan da feminist hareketin etkisiyle cinsel kimlik meselesi kamusal alanda daha fazla konuşulur bir hale gelir. Elbette hegemonik heteroseksist anlayışa karşı dikkate değer bir muhalif tutum da ortaya çıkar. Sinema da doğal olarak bu atmosferden etkilenir ve filmlerde yer alan kadın karakterler, cinsel isteklerini daha açık bir şekilde dışavururlar (Güven, 2016: 292). Bu bağlamda 1980'li yıllarda kadın eşcinselliğinin yer aldığı ilk film 1983 yapımı *İhtiras Fırtınası* olur. Halit Refiğ'in yönettiği filmde birbirlerinden uzaklaşamayan iki kadın karakter güçlü birer özne olarak yer alır. Atıf Yılmaz 1985 yapımı *Dul Bir Kadın* ve 1992 yılında gösterime giren *Düş Gezginleri* adlı filmlerde de kadın eşcinselliğine odaklanmayı sürdürür (Şensöz, 2015: 117). Erkek eşcinselliği meselesi üzerine düşünen ilk film ise 1980 yapımı *Beddua* adlı yapımdır.[55] Yönetmenliğini Osman F. Seden'in yaptığı filmde

[55] Türkiye sinemasında erkek eşcinselliği 1990'lı yıllara varıncaya kadar çoğunlukla olgunun ihtiva ettiği anlamsal gerilimden arındırılmış olarak bir tür güldürü unsuru şeklinde kullanılır. Bu çerçevede değerlendirilebilecek tiplemeler kimi zaman feminen davranışları kimi zamansa kadınsı görüntüleri nedeniyle alay konusu olurlar. *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman F. Seden, 1961) ve *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) gibi pek çok filmde feminen davranışları nedeniyle alay edilen, küçük görülen karakterlere rastlanılır. Dahası eşcinselliğe ve eşcinsel sinemaya dair herhangi bir düşünce üretilmeden evvel *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) ve *Avanta Kemal* (Cevat Okçugil, 1964) gibi filmlerde erkek karakterlerin vaziyeti kurtarabilmek adına kadın kılığına girdikleri görülür. 1989 yılında çekilen *Acılar Paylaşılmaz* (Eser Zorlu) adlı filmde oğlunu eşcinsellikten vazgeçirmeye çalışan bir babanın öyküsü anlatılır. 1990'lı yıllardaki ilk eşcinsellik temalı filmlerden biri olan *Dönersen Islık Çal*'da (Orhan Oğuz, 1993) bir cüce ile travestinin dostluğuna yer verilir. Atıf Yılmaz da yine 1994 yapımı *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* isimli filminde travestiler ile diğer seks işçilerinin yaşamlarına odaklanır. Ferzan Özpetek imzalı *Hamam* (1997) filminde, Francesco adlı İtalyan bir mimarın Mehmet isimli bir Türk'le yaşadığı ilişki anlatılır. Son olarak Kutluğ Ataman'ın çektiği *Lola ve Bilidikid* (1999) adlı filmde de eşcinsel olduğu gerekçesiyle ailesinden baskı ve şiddet gören Murat isimli bir gencin öyküsüne yer verilir. Türkiye sinemasında kadın eşcinselliğine dair ilk izlere ise erkek eşcinselliğine oranla çok daha erken bir dönemde rastlanılır. Bu bakımdan Türkiye sinemasında iki kadın karakter arasındaki yakınlaşmanın görüldüğü ilk film, Aydın Arakon'un yönettiği 1962 yapımı *Ver Elini İstanbul* adlı yapımdır. Filmde Mualla Kavur'un Leyla Sayar'ı öpebilmesi için erkek kılığına girmesi gerekir. Bu

Bülent Ersoy'un yaşadığı cinsel kimlik bunalımına yer verilir. Yine Bülent Ersoy'un oynadığı *Şöhretin Sonu* (Orhan Aksoy, 1981) adlı filmde de benzer bir konuya değinilir. "Her iki filmde de anakarakterin eşcinselliği, tecavüz ve dayak gibi çocukluk travmalarıyla açıklanmaya çalışılsa da filmlerin cinsel kimlik üzerine kafa yorması Türkiye sinemasında yeni bir bakış açısı ortaya çıkarır" (Şensöz, 2015: 79).

1970'li yıllardaki seks filmleri furyasının ardından 1980'li yıllarda da arabesk şarkı sözlerinden beslenen, mebzul miktarda arabesk şarkıya yer veren filmler çekilir. Gözyaşının hiç eksik olmadığı bu tarz filmler, sinemacıların tutunduğu yeni bir dal olur. 1970'li yıllarda Sansür Kurulu'nun etkisine rağmen bir şekilde filmlerini gösterme imkanı bulan muhalif sinemacılar ise darbecilerin yasakçı tutumu nedeniyle daha bireysel hikayelere yönelirler. Sanatta yaratım sorunu, bunalım ve kadının merkeze yerleştiği hikayeler bu dönemin popüler konuları arasındadır (Esen, 2016: 179-80),

1980'li yıllardaki en önemli filmlerden biri olarak kabul edilen *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982) filmi, Ferit Edgü'nün aynı adlı romanından Erden Kıral tarafından sinemaya uyarlanır. Filmin senaristliğini Türk Sinematek Derneği'nin kurucusu Onat Kutlar üstlenirken başrolde de Genco Erkal vardır. Hakkari'nin bir köyünde kış mevsimi boyunca öğretmenlik yapan batılı bir öğretmenin hikayesini anlatan film, dil yasağı nedeniyle baştan sona Türkçe çekilir. Yani filmde yöre halkının konuştuğu dil olan Kürtçe hiç yer almaz. Bu anlamda yöre halkı bir bakıma sessizlikle ve suskunlukla özdeşleştirilir.

Erden Kıral (2014: 26), kendisiyle yapılan bir söyleşide şaheser bir Kürtçe ağıt bulduğunu ancak yasak yüzünden sözlerini atmak zorunda kaldıklarını anlatır. Kız ağıtı bu nedenle sözsüz olarak söyler. Bununla birlikte filmde yalnızca tek bir Kürtçe ifade duyulur. O da HAYIR anlamına gelen NA'dır. Bir sahnede öğretmen

---

filmle yakın bir dönemde çekilen *Haremde Dört Kadın* (1965) adlı filmde erkeklerin dünyasından uzaklaşarak birbirlerine yaklaşan harem kadınlarının hikayesi anlatılır. Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı film, lezbiyenliği bir tür sömürü unsuru olarak değil çağın gizli kalmış cinsel gerçekliği olarak ele alır. Atıf Yılmaz'ın kamera arkasına geçtiği *İki Gemi Yanyana* (1963) adlı filmdeyse iki kadın karakterin öpüşme sahnesine yer verilir. Özgüç'e göre bu sahne, henüz cinsel özgürlüğüne kavuşmamış bir toplumun sinemasındaki belki de bilinçli bir şekilde yapılan bir tür nabız yoklamasıdır (1988: 108-9).

sınıftaki çocuklara "anladınız mı diye sorar" çocuklar da hep bir ağızdan "NA!" diye bağırırlar. Bu sahnenin Sansür Kurulu'na takılmaması için ilginç bir yol izlenir. Filmi Sansür Kurulu'yla beraber izleyen Genco Erkal, tam o sahnenin geçtiği anda öksürük krizine tutulur ve Sansür Kurulu bu kelimeyi duymaz.

1986 yılı itibariyle de 12 Eylül askeri darbesini ele alan filmler çekilmeye başlanır. Bu filmlerde keskin sistem eleştirilerinden ziyade tutukluların dışarı çıktıklarında yaşadıkları yabancılaşma duygusunun üzerinde durulur (Esen, 2016: 179-82). 80'li yılların sonlarına doğru da *72. Koğuş* (Erdoğan Tokatlı, 1987), *Karılar Koğuşu* (Halit Refiğ, 1989) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) gibi hapishanelerde geçen filmlere imza atan sinemacılar, mahkumların yaşantıları üzerinden var olan eşitsizliklere ve adaletsizliklere değinirler.

1980'li yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'nin siyaset ve ekonomi dünyasında da küresel etkilerle şekillenen birtakım yeni politikalar uygulanmaya başlanır. Bu anlamda 1987 yılında Özal Hükümeti tarafından yabancı sermaye mevzuatında birtakım değişiklikler yapılarak yabancı sanayi kuruluşları gibi İngiliz ve Amerikan film şirketlerinin de ülkeye girişine izin verilir. Türkiye sinema tarihine "1987 Hollywood Darbesi" olarak geçen bu durum, Türk filmlerinin üretilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz bir hale gelmesine neden olur. Bu nedenle özellikle doksanların ilk yarısına kadarki süreçte bir nevi can çekişen hatta bitkisel hayata girmiş bir yerli sinemayla karşılaşılır (Esen, 2016: 184-6). Öyle ki 1990 ile 96 yılları arasında çekilen toplam 311 yerli filmden ancak 74 tanesi gösterim şansı elde edebilir (Pösteki, 2005: 10). Bu rakamlar geçmiş yıllardaki film üretim ve gösterim rakamlarının bir hayli aşağısındadır. Doksanlı yılların ikinci yarısında çekilen *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) ve *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmler yerli sinema piyasasına yeniden hareket getirir ve bu dönem itibariyle daha fazla yerli film gösterim şansı elde eder.

Türkiye sinemasında 90'lı yılların ortalarından bu yana daha evvel tabu olarak görülen ve pek yanaşılamayan eşcinsellik, etnik kimlik tartışmaları, Güneydoğu sorunu, siyasi mahkumlara uygulanan şiddet ve gayrimüslimleri hedef alan ağır yaptırımlar gibi çok sayıda mesele hakkında filmler çekilmeye başlanır. Üstelik yönetmenler eski filmlerdeki ima düzeyini aşarak daha cesurca davranma imkanına erişirler. Zira Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne giriş süreciyle ilgili yaşanan

gelişmeler sansürün de görece hafiflemesini sağlamıştır. Yine bu dönemde Eurimages kuruluşundan alınan destekler, festival yardımları ve Kültür Bakanlığı'nın yaptığı katkılar sayesinde pek çok yönetmen film çekebilme şansına sahip olur.

Doksanlı yıllarda film çekmeye başlayan Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler daha bireysel hikayelere yönelirken Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde bir Türk gencinin Kürt arkadaşını defnetmek isterken yaşadığı aydınlanma sürecine odaklanır. Reis Çelik, *Işıklar Sönmesin* (1996) adlı filminde Güneydoğu'da yaşanan çatışmaları, baskınları, boşaltılan köylerde yersizyurtsuz kalan insanları görüntüye getirir. Var olan çatışmaların hem Kürt tarafında hem de Türk tarafında ağır tahribatlara ve travmalara neden olduğunu öne süren film, tüm bunlara neden olan ayrışma ve düşmanlığın sebeplerini sorgulamaktadır. Ancak Sönmez'in de belirttiği gibi alternatif bir bakış açısı oluşturmaya çalışan *Işıklar Sönmesin*, resmi söylem ve klişelerden kendisini bir türlü kurtaramayan bir filmdir (2015: 75-6). Burada değinilen bireysel çabaların ve daha kişisel sinema anlayışlarının yanı sıra Yeşilçam kodlarından çok da uzakta durmayan ve ticari sinemayı devam ettiren Sinan Çetin, Ferdi Eğilmez ve Mustafa Altıoklar gibi isimler de film çekerek sektörün gelişmesine katkıda bulunurlar.

Nigar Pösteki, doksanlı yılların ortalarından itibaren ortaya çıkan Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerin ticari sinemadan uzaklaşmak, bütçe, konu, mekan ve oyuncu kullanımı bakımından minimal seviyede kalmak, Tv sektöründen veya sinemadan elde edilen gelirleri tekrar sinemaya aktarmak ve çektikleri filmleri festivallere göndermek gibi birtakım ortak özellikleri olduğunu ifade eder (2005: 11). Bu isimler arasında yer alan Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996) adlı filmiyle pek çok festivalden ödül alır ve kendisinden sonra gelen birçok yönetmeni etkiler. Zaim söz konusu filminde, yoksullar ve evsizler gibi toplumsal yaşamın dışına itilmiş madunların dünyasına bakarken 2001 yapımı *Filler ve Çimen*'de ise siyasi hayatta meydana gelen çarpıklıklara odaklanır. 2000'li yıllarda *Kış Uykusu* (2014) filmiyle Altın Palmiye ödülünü de kazanacak olan Nuri Bilge Ceylan da *Koza* (1996, kısa film), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleriyle Cannes Film Festivali'nde adından söz ettirir. Hatta Uzak filmiyle jüri büyük ödülüne de sahip olur.

Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve *Uzak* filmlerinde yabancılaşma, yalnızlık ve taşra sıkıntısı gibi konuları ele alan Ceylan, *İklimler* (2006) filmindeyse bir ilişkinin birbirinden farklı veçheleriyle birlikte karakterlerin yaşadığı tereddütleri ve çelişkileri görüntüye getirir. Bu filmlerde diyaloglardan ziyade imgeler üzerine düşünen Ceylan, özellikle *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* gibi filmlerinde ise daha fazla diyaloğa yer veren görsel bir yapı kurar. Keza Zeki Demirkubuz da *Masumiyet* (1997) filmini çekerek yönetmen sineması olarak anılan yeni bir dönemin ortaya çıkmasına katkı sağlar. Demirkubuz bu filminde ve 2006 yılında çektiği *Kader* adlı yapımda *aşkı*, *tutkuyu* ve *saplantıyı* özgün bir sinemasal dille anlatır.

Türkiye sineması ekseninde yaşanan tüm bu değişimler, kimi zaman Yeni Türk Sineması kimi zaman Yeni Sinemacılar kimi zamansa Yeni Türkiye Sineması ismiyle beraber anılmaktadır. Ancak özellikle bu sonuncusu doğrudan çok uluslu ve çok-kültürlü bu toprakların gerçeklerine referans vermektedir. Sönmez'e göre bu yeni sinema, ana akımdan bir kopuş ve yıllarca görmezden gelinen meselelerin görünmesi anlamına gelir. 90'lı yılların ortalarından itibaren yükselişe geçen bu yeni sinema, milliyetçi, ataerkil ve ayrımcı düşünceleri sorgulayan, etnik ayrımcılığa, travmalara el atan, azınlıkların acılarına ışık tutan bir sinemadır (2015: 13-14).

2.4.6. 2000'li Yıllar Türkiye Sineması ve Genel Özellikleri

2000'li yıllar, Türkiye sineması için Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem ve Derviş Zaim gibi yönetmenlerin başını çektiği yeni bir sinema döneminin başlangıcı sayılabilir. Zira bu dönemde bahsi geçen yönetmenlerin yanı sıra pek çok yeni isim de film çekip ulusal ve uluslararası festivallere katılarak ödüller kazanır. Dolayısıyla 2000'li yıllar Türkiye sinemasını, festivallerden ödüllerle dönen bir yönetmen kuşağının ağırlığını koyduğu bir dönem olarak nitelendirmek mümkündür. 2000'li yıllarda teknik imkanların ve dijital teknolojinin gelişmesi, sinema okullarının artması, yapım maliyetlerinin düşmesi, film çekmeyi teşvik eden uluslararası fonlar ve Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekler üretilen film sayısının artmasında etkili olur. Yaşanan bu artışa paralel olarak filmlerde ele alınan temalarda da gözle görülebilir değişimler ve yenilikler ortaya çıkar. Gayrimüslimlerin yaşadığı sorunlar, ırkçılık, mezhepçilik, Kürt sorunu,

Ermeni meselesi ve eşcinsellik gibi pek çok konu sinema aracılığıyla tartışmaya açılır. 2000'ler bu bakımdan sinema alanında pek çok yeni ve farklı bakış açısının ortaya çıktığı bir sürece karşılık gelir. Bu anlamda gerek Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Kutluğ Ataman ve Handan İpekçi gibi deneyimli yönetmenler gerekse bu isimleri takip eden Seren Yüce, Özcan Alper, Ali Aydın, Emin Alper ve Tolga Karaçelik gibi yeni kuşak sinemacılar gözlemlerini, düşüncelerini, sitem ve kaygılarını muhtelif kurumlardan destek de alarak sinema yoluyla ifade etmeye başlarlar. Mevcut sinema ortamının oluşmasında; yani daha evvel tabu olarak kabul edilen meselelerin görece daha özgür bir şekilde tartışılabilir hale gelmesinde kuşkusuz Türkiye'nin Avrupa Birliği ile ilşkilerinin de rolü bulunmaktadır. 1987 yılında AB'ye tam üyelik başvurusu yapan Türkiye devleti, Avrupa Birliği üyeleri tarafından 1999 yılında aday ülke olarak kabul edilir ve 2005 senesinde üyelik müzakereleri başlar. Bu, Türkiye için yeni bir dönemin başlangıcı gibidir. Müzakereler kapsamında AB uyum paketleri görüşülür ve Türkiye, etnik azınlık haklarının güvence altına alınması, ifade özgürlüğü alanının genişletilmesiyle daha evvel yasaklanmış dillerde yayın yapılması gibi konularda yasal düzenlemelere imza atar. Bu yasal düzenlemelere paralel bir şekilde, dönemin AKP Hükümeti Kürt açılımı, Roman açılımı, Ermeni açılımı ve Alevi açılımı gibi politik hamleler yaparak etnik azınlıkların anayasal ve kültürel haklarını daha rahat bir biçimde kullanabilmelerinin önünü açar.[56] Hatta dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, sinemacılar ve sanatçılarla yaptığı bir toplantıda açılım politikalarının gerekliliğini vurguladıktan sonra anadilde eğitim meselesini tartışan *İki Dil Bir Bavul* ve gayrimüslüm vatandaşlara yapılan kötü muameleleri gözler önüne seren *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) ile *Salkım Hanımın Taneleri*

[56] Açılımların hedeflediği toplumsal barış ortamı ve Güneydoğu bölgesindeki çatışmasızlık hali, 2015 yılı itibariyle geçerliliğini yitirmiş ve PKK ile Türk Silahlı Kuvvetleri arasındaki çatışmalar 2015 Haziran seçimlerinin ardından yeniden başlamıştır. Bununla birlikte Suruç, Ankara ve İstanbul'da İŞİD ve PKK kaynaklı bombalı saldırılar gerçekleşmiş ve iki yüze yakın sivil vatandaş hayatını kaybetmiştir. Keza Güneydoğudaki operasyonlar sırasında da pek çok insan yerinden yurdundan edilirken çocuklar okullarına devam edememiştir. Mevcut siyasal ortama eleştiriler yönelterek bir barış bildirisi imzalayan akademisyenler de süreçten etkilenmiş ve haklarında soruşturma başlatılmıştır. Sinema cephesinde ise 34. İstanbul Film Festivali'nde gösterilmesi gereken *Bakur* (Çayan Demirel, Ertuğrul Mavioğlu, 2015) adlı Kürt gerillaların bulunduğu bir kampı görüntüye getiren belgesel film, kayıt ve tescil belgesi olmadığı gerekçesiyle gösterimden bir gün önce festival programından çıkarılır. *Bakur*'un maruz kaldığı bu sansürü protesto eden birçok yönetmen de bildiri yayınlayarak festivalden çekildiğini ilan eder.

(Tomris Giritlioğlu, 1999) gibi filmlere dikkat çeker. Erdoğan, adı geçen filmlerin, yaşanan sorunları aktarma konusunda büyük bir başarı elde ettiğini öne sürer. Dolayısıyla Erdoğan'a göre AB uyum paketleri çerçevesinde gerçekleştirilen tüm yasal düzenlemeler de bu acıların yeniden yaşanmamasını sağlama amacındadır.[57]Hükümetin uyguladığı bu açılım politikalarının yanı sıra azınlıkların uzun yıllardır verdiği mücadeleler de sürece katkı sağlamıştır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığındaysa küreselleşme, çokkimliklilik ve çokkültürlülük gibi evrensel politikaların önüne geçilemez bir şekilde ülke yönetimlerine etkide bulunduğu söylenebilir. Şüphesiz sınırsız bir dünya tahayyülü yaratan yeni medya teknolojileri ile sosyal medya araçları da düşünce ortamının yaygınlaşıp gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tüm bu gelişmelerin ışığında 2000'li yıllardaki sosyal, siyasal ve kültürel atmosferin Türkiye sinemasına ne şekilde tezahür ettiği ve yönetmenlerin hangi konuları nasıl ele aldığına bakmak önem kazanmaktadır. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelemek için seçilen filmler yalnızca etnik kimlik meselesiyle sınırlandırılmamış, kentsel yoksulluk, kadın kimliği, iktidarların bireysel yaşam üzerindeki mütehakkim etkileri, toplumsal cinsiyet meselesi ve siyasi kayıplar gibi konuları ele alan filmler de çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda öncelikle 2000'li yıllar Türkiye sinemasında hangi temaların öne çıktığına bakılacak ardından da seçilen filmler bir sonraki bölümde Foucaultcu söylem analizi metodu ve göstergebilim yöntemi kullanılarak çözümlenecektir.

2.4.7. 2000'li Yıllar Türkiye Muhalif Sineması: Temalar ve Yönelimler

2000'li yıllar Türkiye sinemasının niceliksel bakımdan atak yaptığı bir dönemdir. Zira bu dönemde pek çok yerli film, ülke içi gösterimlerde yabancı rakiplerini geride bırakmış ve hasılat rekorları kırmıştır. Ekseriyetle *Recep İvedik* gibi kaba komedi (fars) türünde olan bu tarz filmlerin dışında *Kurtlar Vadisi* gibi

[57] Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, "Azınlıklarla ilgili sıkıntılar hiçbir zaman ciddiyetle ele alınmadı, hep hasıraltı edildi. Burada sayın Tomris Giritlioğlu'na *Salkım Hanımın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmlerinden dolayı ayrıca şükranlarımı sunuyorum. Tomris Hanım'ın cesaretle dile getirdiği, adeta 'Kral Çıplak' dediği bu meseleye şimdiye kadar hiçbir başkanın sahip çıkmadığı kadar sahip çıkmaya gayret ettim. Devletin bin yıldır birlikte yaşadığımız azınlıklara hoyratça davrandığını ifade ettim. 6-7 Eylül olaylarının yakın tarihimizin omuzlarımıza yüklediği ağır bir yük olduğunu ilk kez ben ifade ettim" şeklinde konuşur. Daha fazlası için bkz. http://www.haberturk.com/gundem/haber/502012-dolmabahcede-ikinci-acilim-toplantisi (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 14.03.2016).

hamasi duygularla çekilmiş filmler de hatırı sayılır bir izleyici sayısına ulaşmıştır. Bu filmlerle birlikte Çağan Irmak gibi Yeşilçam nostaljisi içeren filmler yapan bir yönetmen de *Babam ve Oğlum* (2005), *Dedemin İnsanları* (2011) ve *Issız Adam* (2008) gibi sinemada çok fazla seyredilen filmler yapmıştır. 2000'li yıllardaki bu yükseliş, var olan düzenle derdi olan ve bir şeyleri değiştirmek isteyen yönetmenlerin cephesinde de karşılığını bulmuş ve muhalif olarak nitelendirilebilecek çok sayıda film çekilmiştir. Sözkonusu filmlerde ele aldıkları meselenin yanı sıra biçimsel yenilikler de yapmaya çalışan yönetmenler, klasik hikaye sinemasının dışına çıkan anlatılar oluşturmuşlardır. Zira bu tarz filmlerde kimi zaman belgeselle kurmaca yapı iç içe geçirilirken kimi zamansa bir ses kaydının anlatının tümüne hükmettiği ve filmin merkezine yerleştiği görülür. Yerli muhalif sinema örneklerinde tanıklıklar ön plandadır. Konuşmasına izin verilmeyenler, medya ve öteki iktidar aygıtlarınca susturulan, bastırılan insanlar kameranın karşısına geçerek resmi söylemin dışına çıkan, yaygın bir biçimde bilinenin, kabul edilenin dışında hikayeler anlatmaya başlarlar. Türkiye muhalif sineması bu anlamda Foucault terminolojisinden ödünç alınabilecek bir *karşı tarih*in sinemasıdır. Muhalif Sinema konulu bu tez çalışmasında bu minvalde hareket edilerek ele alınacak kimi filmlerin bunu nasıl gerçekleştirdiği üzerinde durulacaktır.

Türkiye muhalif sineması içerisinde Kürt sorununu ele alan filmler, bir anlamda hükümetin açılım politikalarından da destek bularak Kürt halkının yaşadığı sorunların daha geniş bir çerçevede tartışılmasına katkı sağlarlar. Bu filmlerde faili meçhul cinayetler, Kürt basını üzerine uygulanan tahakküm, kamusal alanda yaşanan kimlik problemleri ve anadil sorunu gibi birbirinden farklı meseleler üzerinde durulur. Bahsedildiği gibi Kürt sorununa dikkat çeken ilk uzun metraj çalışmalar, Reis Çelik'in yönettiği *Işıklar Sönmesin* ve Yeşim Ustaoğlu'nun çektiği *Güneşe Yolculuk*'tur. Bu iki filmin ardından 2000'li yılların hemen başında Handan İpekçi de Kürt meselesi üzerine düşünen yeni bir film çeker. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) adlı bu film, mevzuya dil problemi üzerinden yaklaşır. Hakim emeklisi yaşlı bir cumhuriyetçi olan Rıfat Bey ile küçük Kürt kızı Hejar arasındaki ilişkiye odaklanan Büyük Adam Küçük Aşk, "sembolik bir dille devlet ve Kürt vatandaşlar arasındaki mesafeye ve bu mesafenin nasıl bir yaklaşımla çözülebileceğine dikkat çeker" (Tezcan, 2013: 56). *Ben Gördüm* (Mın Dît, Miraz Bezar, 2009) filminde, annesi ve

babası JİTEM[58] tarafından katledilen Gülistan ve Fırat adlı iki çocuğun Diyarbakır sokaklarındaki hayatta kalma mücadelesi konu edilir. Tayfun Aydın imzalı *İz* (Reç, 2011) filminde, zorunlu göçle İstanbul'a taşınmak durumunda kalan Şeristan adlı yaşlı bir kadının yıllar sonra oğlu ve torunuyla beraber doğduğu topraklara yaptığı yolculuk anlatılır. Bu yolculuk, aynı zamanda Şeristan'ın etnik kimliğiyle ilgili gerçeklerin açığa çıktığı bir keşfe dönüşür.

Dersim'de 1938 yılında binlerce insanın öldüğü ve on binin üzerinde insanın sürgün edildiği olayları konu edinen *İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) ve *Fecira* (Piran Baydemir, 2013) gibi belgeseller, tanıklıklar üzerinden işleyen yapılarıyla resmi tarih kayıtlarının dışına çıkan tarihsel bir anlatıya hayat verirler. Bu filmler, Dersim'de patlak veren isyan sonrasında yapılan harekatın barış ve huzur getirmediğini aksine acı, ayrılık ve hala kapanmayan yaralar açtığını gözler önüne serer.

Kürt meselesini ele alan kimi filmlerin doğrudan doğruya kişisel hayattan izler taşıdığı görülür. Bu anlamda sözgelimi Mijgin Müjde Arslan, *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Ez Firiyam Tu Ma Li Ci, 2012) isimli filminde yıllar önce öldürülen babasından izler bulmak umuduyla Mahmur sınır kampına doğru yol alır. Arslan'ın kamerasını da yanına alarak yaptığı bu yolculuk hem kendi geçmişine hem de ülke geçmişinde yaşananlara bir ölçüde ışık tutar. Ailevi geçmişin saklandığı yerden açığa çıktığı bir başka film ise Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği *Babamın Sesi*'dir (2012). Zeynel Doğan, bu filmde ses kayıtları aracılığıyla Maraş katliamının ailesi üzerinde bıraktığı etkileri gözler önüne serer. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın kamera arkasına geçtiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) adlı film de meseleye yine dil mevzusu üzerinden yaklaşır.[59] Ayrıca *İki Dil Bir Bavul, Ben Uçtum Sen Kaldın* ve *Babamın Sesi* gibi filmler, belgesel ve kurmaca film arasında bir tür evliliğe giderek melez bir film çeşidi ortaya koyarlar. Bu filmler belgesel formatını kullanarak belki

[58] JİTEM, Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele ya da kısaca JİTEM, İçişleri Bakanlığı'nın onayı olmadan ve Genelkurmay Başkanlığı'ndan görüş alınmadan Jandarma Genel Komutanlığı'nın kendi inisiyatifiyle kurulan ve terörle mücadele kapsamında faaliyet yürüten bir oluşumdur. Kurumun Güneydoğu'daki pek çok faili meçhul cinayetten sorumlu olduğu da iddialar arasındadır. Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/J%C4%B0TEM (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 28.03.2016.

[59] Anadil meselesi üzerinde duran bir başka film de Veli Kahraman'ın yönettiği *Ana Dilim Nerede* (2012) isimli belgeseldir. Filmde, ana dili Zazaca'yı çocuklarına öğretemediği için suçluluk duyan Mustafa dedenin öyküsü anlatılır.

de “kemikleşmiş ideolojik yargıları kırabilmek ve inandırıcılık sorunsalını aşıp Türkiye’deki kitlelerle iletişime geçebilmek” amacıyla belgesel formatına başvururlar (Çiftçi, 2012: 26).

Türkiye sinemasındaki muhalif etkilerden söz ederken Mezopotamya Kültür Merkezi’nin (MKM) üzerinde özellikle durmak gerekir. 1991 yılında İstanbul’da kurulan merkez, Kürtlerin, siyasal bilinçlenmelerinin yanı sıra içerisinde sinema çalışmalarını da barındıran çeşitli kültürel pratiklerin üretimine yönelmelerini sağlar. Muhalif bir dille beslenen ve kültürel belleğin oluşmasına katkı sağlayan bu pratikler, Kürt kimliğinin siyasal yapılanmalarını içeren bir direniş kültürüne dayanır. Bu aynı zamanda sömürgecilik kültürüyle, ötekileşme ve asimilasyon pratikleriyle de bir hesaplaşmaya göndermede bulunur (Sustam, 2014). Merkezin sinema bölümünde kendilerini geliştirme fırsatı bulan Hüseyin Karabey, Kazım Öz ve Özcan Alper gibi isimler bugünün Türkiye sinemasının muhalif damarına katkı sağlayan filmler yapmayı sürdürürler. Bu isimler arasında yer alan Hüseyin Karabey, 1999 yılında çektiği *Boran* filminde gözaltında kaybedilen insanların hikayesini anlatır. Karabey, 2001 yılında yönettiği *Sessiz Ölüm* isimli belgeselinde ise F tipi cezaevlerine odaklanır. Tanıklıklar üzerinden ilerleyen belgesel, Türkiye’deki ticari sinemalarda gösterime giren ilk belgesel unvanına sahiptir. Son olarak 2008 yılında gösterilen *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* adlı filmini çeken Karabey, bu filmiyle de birçok festivalden ödülle dönmeyi başarır.

İlk olarak MKM bünyesinde çalışmalar yürüten fakat daha sonra tıpkı Hüseyin Karabey gibi kendi yapım şirketini kuran Özcan Alper de *Sonbahar* (2008) isimli ilk uzun metraj filminde hapishaneden “ağır hasarlı” çıkan ve birkaç aylık ömrü kalan Yusuf’un hikayesini anlatır. Ölüm oruçlarına ve Hayata Dönüş Operasyonu’na[60] da değinen film ağır ağır ölüme yaklaşan bir beden üzerinden toplumsal çürümüşlüğün dokunaklı bir betimlemesini yapar. Filmin yan öykülerinden birisi de, tükenen ütopyanın yarattığı derin hayal kırıklığıyla ilgilidir.

[60] Hayata Dönüş Operasyonu, Türkiye'de cezaevlerindeki bazı tutuklu ve hükümlülerinin F tipi hücre sistemine ve tecrit uygulamasına direnmek için 20 Ekim'de başlattıkları açlık grevi ve ölüm orucu eylemlerine karşı, 19 Aralık 2000 tarihinde, 20 cezaevine birden yapılan, 2'si asker 30'u tutuklu 32 kişinin öldüğü, yüzlerce kişinin yaralandığı, yaklaşık 10000 güvenlik görevlisi tarafından gerçekleştirilen operasyonlara verilen resmi addır. Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hayata_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F_Operasyonu (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 25. 03. 2016.

Filmde, devrim gerçekleştirmek uğruna hayatlarını heba eden gencecik insanlarla, gerçekleşmiş bir devrimin yarattığı ütopyanın -bir bakıma muhayyel bir geleceğin- enkazı içinden çıkıp gelen Doğu Bloku ülkesinden bir kadının azgın dalgaların dövdüğü bir rıhtımda yan yana gelişlerinin yarattığı yaman çelişkiler üzerinden aktarılır söz konusu travma...

Özcan Alper, bir sonraki filmi *Gelecek Uzun Sürer*'de (2011) kamerasını Güneydoğu bölgesine çevirerek bu bölgede yaşanan kayıplara ve travmalara odaklanır. "Bir tür tanıklıklar stratejisi üzerinden ilerleyen film, resmi ideolojinin söylemleri içerisinde sessizleştirilmiş insanların sesi ve soluğu olarak vuku bulmuş birçok acıyı gün yüzüne çıkarır (Sönmez, 2015: 38). Özcan Alper 2015 yapımı *Rüzgarın Hatıraları*'nda ise ödeyemeyeceği bir miktardaki varlık vergisi yüzünden yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalan Aram'ın öyküsünü anlatır. MKM'nin bir diğer yönetmeni olan Kazım Öz evvela terör gerekçesiyle boşaltılan köyünde bir başına kalan Zelo'nun hikayesini anlattığı *Toprak* isimli kısa filmini çeker. Bu film, bölücülük yaptığı gerekçesiyle kültür bakanlığı tarafından yasaklanır ve yine aynı gerekçeyle Kazım Öz hakkında da bir dava açılır. O yıl Ankara Film Festivali filmi önce programına dahil eder ancak yoğun baskı nedeniyle film daha sonra programdan çıkarılır. Kazım Öz bu kısa filmin ardından *Güneşe Yolculuk* filminde Yeşim Ustaoğlu'na asistanlık yapar. 2001 yılında *Fotoğraf* isimli ilk uzun metraj çalışmasına imza atan Öz, bu filmde de biri gerilla olarak dağa çıkacak diğeri ise askere gidecek iki genç üzerinden yeniden Kürt meselesine değinir. Yönetmen bahsi geçen bu filmlerin ardından çektiği *Fırtına'*da (Bahoz) ise üniversiteli bir grup Kürt öğrencinin öyküsüne odaklanır.

Ruhi Karadağ'ın yönettiği *Simurg* belgeseli (2011) 1996 yılındaki 69 günlük ölüm orucu sırasında Wernicke Korsakoff hastalığına yakalanan altı mahkumun öyküsünü anlatır. Mahkumlar yıllar sonra kaybettikleri arkadaşlarının mezarında bir araya gelerek geçmişe ve geleceğe dair bir bakış atarlar: İnançlarını ve mücadele ruhlarını hala korumaktadırlar... Yine *5 No'lu Cezaevi* ve *F Tipi* gibi belgeseller de hapishanelerde mahkumlara uygulanan kötü muameleleri görüntüye getirir. Bu filmlerden Çayan Demirel'in çektiği *5 No'lu Cezaevi* (2009) belgeseli, mahkumlara yapılan işkenceleri tanıklıklar ve canlandırmalar aracılığıyla gözler önüne serer. Film İpek'in de belirttiği gibi, temel olarak Diyarbakır'daki cezaevinde kalan ama şu anda

konuşamayan, yani orada ölmüş olan insanların varlığını yoğun bir şekilde hissettirir. Hatta Demirel'in filmi Yahudi soykırımını konu alan ve soykırımın yapıldığı mekanların bugünkü metruk halini görüntüye getiren Shoah belgeseli gibi cezaevinin boş duvarlarıyla koridorları göstererek bir anlamda varlık yerine yokluğu, anlatım yerine suskunluğu ve bir kurtuluş hikayesi yerine ölümü belgelemeye çalışır (2016: 327). Hapishanelerde karşılaşılan durumları sinemaya aktaran bir başka film de Grup Yorum'un öncülüğünde çekilen *F Tipi Film*'dir. 2012 yılında Hüseyin Karabey, Sırrı Süreyya Önder, Ezel Akay, Reis Çelik ve Barış Pirhasan gibi yönetmenlerin katılımıyla gerçekleştirilen proje, dokuz kısa film üzerinden Hayata Dönüş Operasyonu sonrasında F tipi cezaevlerinde yaşananları konu alır.

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönettikleri *Babamın Sesi* filmi gibi Ahmet Haluk Ünal'ın *Saklı Hayatlar* (2011), Soner Yalçın'ın *Menekşe'den Önce* (2013) ve Ulaş Bahadır'ın *Madımak: Carina'nın Günlüğü* filmleri de Alevilere yapılan saldırı ve katliamları sinemaya aktarır. Saklı Hayatlar 1980 yılında Çorum'da yaşanan olaylardan kaçarak İstanbul'a yerleşen Alevi bir ailenin yaşadıklarına odaklanırken, Menekşe'den Önce ve Madımak: Carina'nın Günlüğü filmleri ise Sivas Madımak otelinde yaşanan ve 35 vatandaşın yakılarak öldürüldüğü katliamı konu edinir.

Seren Yüce, *Çoğunluk* (2012) filminde, çoğunluk kavramını sayısal bakımdan üstün olmak yerine güç olarak baskın olmak şeklinde ele alır. Film de bu anlamda gücü elinde bulunduranların yani muktedir azınlığın, kimi zaman işçiler kimi zaman kadınlar kimi zamansa Kürtler üzerinde uyguladığı tahakkümü ortaya koyar. Seren Yüce gibi genel bir ülke portresi çizmeye çalışan Emin Alper de, *Tepenin Ardı* (2012) filminde, hemen hemen her coğrafyaya uyarlanabilecek bir ötekileştirme mevzusunu konu edinir. Alegorik bir sinema diline sahip olan film, kendi birlikteliklerini sağlamlaştırmak adına bir azınlık gruba suçlar yükleyen ve onları komplocu bir zihniyetle itham eden bir grup erkeğin hikayesini anlatır. Aralarındaki tek kadın ise suskunluk ve bastırılmışlıkla çevrilidir.

Tepenin Ardı'nda suçlu olarak kodlanan yörükler imgeleriyle birlikte ortaya çıkmazlar. Hatta film boyunca varlıklarına dair en ufak bir görüntüyle dahi karşılaşılmaz. Ancak yine de musibetlerin onlardan kaynaklandığına dair genel bir sû-izan vardır. Silahı ateşleyen de kavak ağaçlarına zarar veren de hayvanları telef

eden de hep yörüklerdir. Esasında failler apaçık ortadadır ama zihinlerde yaratılan bu düşmandan daha etkilisi yoktur. Tepenin Ardı filmiyle çoğunluğun kendini korumak amacıyla bir azınlık grubu nasıl düşman ilan ettiğini gösteren Emin Alper, "böylelikle maduniyetin de her kılık ve eşkal altında ve her yerde olabileceğini gözler önüne serer. Bu şekilde konumlandırılan düşman, egemen toplumsal bilinçte neden olduğu ürküntüyle beraber varlığını mütemadiyen hissettirir. Türkiye özelinde bakılığında sıfatları değişşe de adları hiç değişmeden gündeme gelip durur: Kürtler, Aleviler, Eşcinseller, Ateistler, Ermeniler, Yahudiler, Fahişeler ve Komünistler. Yani sünni müslüman çoğunluğun dışında kalan herkes... Yapılan her kötülük onların başının altından çıkar" (Köse, 2016: 140). Emin Alper'in çizdiği bu tabloda insan kendine dair bir tefekküre yönelmez, ne yaptığı veya kime nasıl zarar verdiği üzerine hiç düşünmez. Onun için yalnızca suçlayacağı, öcü olarak gösterebileceği bir düşman gerekir. Zira kötü daima ötekidir.

1990'lı yıllar Türkiyesine odaklanan Sedat Yılmaz imzalı *Press* filmi (2010), doksanların başında Özgür Gündem gazetesinin Diyarbakır bürosunda çalışan bir grup gazetecinin yaşadıklarını konu edinir. Gazetecilere yapılan baskıları, işkenceleri ve işlenen faili meçhul cinayetleri görüntüye getiren film, yine MKM destekli bir projedir. 2000'li yıllarda Tomris Giritlioğlu ise 6-7 Eylül olaylarına uzanan *Güz Sancısı* adlı filmini çeker. 1955 yılının Eylül ayında gerçekleşen olaylarda, Kıbrıs'ta yaşanan sorunlar ve Türkiye ile Yunanistan arasındaki gerilim bahane edilerek gayrimüslimlere ait evler, işyerleri, kiliseler ve okullara yönelik saldırılar düzenlenir. Dönemin hükümeti Demokrat Parti ve Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin etkisiyle toplanan insanlar, gayrimüslimlerin cephesinde can ve mal kayıplarına yol açarlar. Asıl hedef Rumlar olsa da Ermeniler ve Yahudiler de bu saldırılardan nasibini alır. *Güz Sancısı* filmi bu olayları "milliyetçi duyguları yükselen insanların galeyana gelerek gerçekleştiği saldırılar" olarak kabul eden resmi tezin dışına çıkarak anlatır. Zira filme göre 6-7 Eylül olayları bir tür derin devlet operasyonudur ve bu olayların baş sorumluları, Aydın Menderes'in başbakanlık yaptığı Demokrat Parti Hükümeti ile Kıbrıs Türktür Cemiyeti'dir (Gülpınar, 2016: 225-26).

Yeşilçam sineması değinildiği üzere her daim basmakalıp kadın tiplemeler yaratmıştır. Kocasının sözünden çıkmayan, sadakat duygusu yüksek, kolaylıkla affeden, yardıma muhtaç, kendi geleceğine karar verme kudretinden yoksun, güçsüz

karakterlerdir bunlar... Bir erkeğin ortaya çıkarak onları savunması ve onlar adına söz alması gerekir. Gerek 1990'larda gerekse 2000'li yıllarda çekilen birçok popüler filmde de bu yaklaşımdan uzaklaşılmamış ve yine aynı tarzda kadın karakterlerin yaratımına devam edilmiştir. Ne var ki muhalif olarak nitelenebilecek filmlerde bu yapının dışına çıkılarak daha farklı kadın tiplemelerine yer verilmiştir. Bu yapımlardan biri olan *Geriye Kalan* (2012) filmi, bir aldatma hikayesine odaklanır. Ancak Çiğdem Vitrinel'in yönettiği bu film, klasik öykülerdeki gibi aldatılan kadını mağdur göstermek yerine evlilik müessesesini bir tür çıkar ilişkisi olarak konumlandırır. Zira evli kadın yalnızca hayat standardı ve yaşam kalitesinden ödün vermemek adına evliliğini kurtarmaya çalışırken kocasının birlikte olduğu kadın ise kendi ayakları üzerinde duran bağımsız bir kadın görüntüsü verir. Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar (*2015) adlı filmde de mücadeleci ve sorumluluk sahibi bir kadın tiplemesi görülür. Bu filmdeki Serap isimli karakter, kocasının sözünden çıkmayan ablasına ve sürekli yalan söyleyen babasına karşı gelerek kendi başına var olma savaşı verir. Yine Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2012) filmi de annesi ve hasta kızına yalnız başına bakmaya çalışan mücadeleci bir kadın tasviri yapar.

2000'li yıllar aynı zamanda hegemonik heteroseksist toplumsal yapıyı sorgulayan filmlerin daha cesur imgelere ve anlatılara yer verdikleri bir dönem olarak öne çıkar. Kutluğ Ataman'ın Perihan Mağden'in kitabından uyarladığı *İki Genç Kız* adlı film, bu tarz filmlere örnek olarak gösterilebilir. Filmde farklı toplumsal konumlara mensup Behiye ve Handan adlı iki kızın yakınlaşması konu edinir. Aile düzenine, eril tahakküme ve toplumsal beklentilere karşı çıkarak özgürlük arayışını gündeme getiren Behiye ve Handan, mikro direniş örnekleri sergileyerek öznelliklerini korumaya çalışırlar. Bu filmle birlikte Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yönettiği *Zenne* (2012) de kalıplaşmış yargıları ve muhafazakar bakış açısını tartışmaya açması bakımından dikkate değer bir filmdir. Alman bir fotoğrafçı olan Daniel, zennelik yapan Can ve muhafazakar bir aileden gelen Ahmet'in hikayesine odaklanan film, bu üç farklı kimliğin yakınlaşması üzerinden doğu batı tartışması ve militarizm gibi olguları masaya yatırır. Yine 2013 yılında çekilen *Benim Çoçuğum* belgeseli de, cinselliği egemen heteroseksist yapıya ait sınırların dışına taşır. Can Candan'ın yönettiği film, "kadın ve erkek varlığına

odaklanarak başka varoluş biçimlerini görmezden gelen, reddeden yahut hastalıklı bir alana itmeyi tercih eden anlayışın karşısında yer alır" (Yılmaz, 2016: 86). Çocukları gey, lezbiyen, biseksüel ya da transeksüel olan ailelerin bu gerçekle yaşama biçimlerini konu edinen belgesel, insanların hangi ahlaki ve toplumsal önyargılarla karşılaştıklarını gözler önüne sermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
2000'Lİ YILLAR TÜRKİYE SİNEMASINDAN MUHALİF FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

2000'li yıllar Türkiye muhalif sineması bir önceki bölümde ele alındığı gibi tematik bağlamda oldukça geniş bir yelpaze sunmaktadır. Bu tematik zenginliği oluşturan kimi filmlerde yalnızca tek bir mesele ele alınırken kimi filmlerdeyse aynı anda birbirinden farklı meselelere değinildiği görülmektedir. 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasında özellikle etnik kimlikle ilgili meselelere yer verildiği öne sürülebilir. Diğer bir deyişle bilhassa Türkiye'de yaşayan Kürt, Rum ve Ermeni vatandaşların karşılaştıkları tahakküm, dışlanma ve yok sayma pratiklerinin muhalif imgeler aracılığıyla görünürlük alanına taşındığı söylenebilir. Bu anlamda bir önceki bölümde bahsedildiği üzere Kürt meselesiyle ilgili filmlerde anadil sorunu, zorunlu göç ve faali meçhul cinayetler gibi konular ele alınırken gayrimüslimlerin yaşadıklarına odaklanan çalışmalarda ise 6-7 Eylül olayları ve Varlık Vergisi gibi yakın dönemdeki siyasi gelişmeler tartışmaya açılmaktadır.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasında, etnik kimlik dışında da pek çok mesele ele alınır. Bu bağlamda sözgelimi hapishanelerde siyasi mahkumlara uygulanan işkenceler, ölüm oruçları, 1938 yılında Dersim'e yapılan ve binlerce insanın ölümüyle sonuçlanan askeri harekat, Maraş, Sivas ve Çorum'da Alevilerin hedef alındığı katliamlar, basına uygulanan tahakküm, hegemonik erkeklik, eşcinselliğe yönelik önyargılar, cinsiyetçi ideoloji, kadın kimliğinin kendi başına var olma mücadelesi, ötekilik ve ayrımcılık gibi çok sayıda mesele 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının yörüngesinde yer almaktadır. Bu bölümde öncelikle çalışmanın amaç, araştıma evreni, örneklem, yöntem, sınırlılıklar ve bulgular gibi başlıklarına yer verilecek ardından da araştırma evreni içerisinden seçilen filmlerin çözümlenmesine geçilecektir.

3.1. Amaç

Bu tez çalışmasında küreselleşme, postmodernizm, çok kimliklilik, çok kültürlülük ve denetim toplumu gibi güncel tartışmaların sürdüğü bir ortamda 2000'li

yıllar Türkiye muhalif sinemasının ne gibi bir misyona sahip olduğunu ortaya koyabilmek amaçlanmaktadır. 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının hakim ideolojinin yayılımını gerçekleştiren konvansiyonel imgeler karşısında nasıl bir rol üstlendiği ve bu rolü gerçekleştirirken hangi anlatılara başvurduğu bu bölümde açımlanmaya çalışılacaktır. Ortaya koyulan bu amaç doğrultusunda 2000'li yıllar Türkiye sinemasında muhalif olarak tanımlanabilecek filmlerde hangi meselelerin ne tür eleştirel söylemler ve karşı-imajlardan hareketle ele alındığı seçilen beş film üzerinden değerlendirilecektir.

3.2. Araştırma Evreni ve Örneklem

Çalışmanın araştırma evreni 2000'li yıllar ve sonrası Türkiye sinemasında çekilen tüm muhalif filmler oluşturmaktadır. Bu evren, kuşkusuz kapsama alanının genişliği bakımından çok belirsizdir, dolayısıyla, ikinci bölümde yer alan *Türkiye Muhalif Sineması: Temalar ve Yönelimler* altbaşlığında birbirinden farklı konulara, söylemlere, siyasal/kültürel yönelimlere ve karşı-imajlara sahip filmleri içeren genel bir toplama gidilmiştir. Oluşturulan bu araştırma evreni içerisinden tabakalı örnekleme yoluyla birbirinden farklı meselelere değinen beş film seçilmiştir. Bu anlamda tabakalı örneklem usulünün filmlerin içeriklerini ayırt etmeye imkan tanıyan yönü, araştırma evrenin çeşitliliğine yaklaşmayı da daha olanaklı bir hale getirmektedir.

Tezin amacına uygun biçimde farklı meseleleri tartışmaya açan bu beş film; ayrımcılık, ötekileştirme ve sınıfsal tahakküm gibi meseleleri ele alan *Çoğunluk*, kentsel yoksulluğun yanı sıra, kadın olarak metropolde var olabilme mücadelesini de yansıtan *Zerre*, zorla kaybettirme ve bireysel direnişi odağına alan *Küf,* eşcinselliğe yönelik farklı bakış açılarını karşı karşıya getirerek bir tür doğu-batı tartışması yaratmaya çalışan *Zenne* ve Maraş Katliamı'nı yaşamış Kürt bir ailenin başına gelen olayları konu edinen *Babamın Sesi* olarak belirlenmiştir.

3.3. Yöntem

Seçilen filmlerin çözümlenmesinde Foucaultcu söylem analizi ile göstergebilim yöntemlerine başvurulmuştur. Foucaultcu söylem analizi, söylemin içerdiği anlam, kimlik, iktidar ve güç ilişkilerini görünür kılan bir yöntemdir. Zira

sözcüklerin anlam taşıma işlevleri aynı zamanda onların güç taşıma işlevleridir. Dolayısıyla burada filmleri ele alırken kullanılan söylem analizi yöntemi, toplumdaki güç ilişkilerini yapılandıran dil kullanımının mikro ve makro temellerini de gün yüzüne çıkarmaktadır. Yani bireyi siyasal iktidara, siyasal iktidarı da bireye bağlayan ve içerisinde çoklu güç ilişkileri barındıran bu geniş kapsamlı ağ söylem analizi metoduyla deşifre edilir.

Foucault'ya göre birey yalnızca söylemler tarafından yaşamı sınırlandırılan kişi değil, aynı zamanda bu söylemlerin inşa sürecine katılan bir eyleyicidir. Onun rızası ve çabası olmadan mütehakkim söylemin ve her türlü iktidar dispozitifinin işleyişi de mümkün olmaz. Foucaultcu söylem analizi, bu doğrultuda bireylerin egemen söylemin inşasındaki rolünü açığa çıkaran ve insanlar arasındaki iktidar ilişkilerini görünür kılan bir yöntem olarak nitelendirilebilir. Bu anlamda çalışma kapsamında çözümlenen filmlerdeki muhtelif diyalog, tartışma ve eylemlerin arka planına yönelen söylem analizi yöntemi, insanların söylemler üzerinden egemen yapılara ne şekilde bağlandığını ya da iktidar aygıtlarıyla nasıl bir çatışma içerisine girdiklerini göstermektedir. Bununla birlikte filmlerden seçilen kimi imgeler göstergebilim yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Bu yöntem de, yönetmenin eleştirel söylemini oluştururken hangi imgelerden nasıl anlamlar ürettiğini ortaya koymaktadır. Diğer bir ifadeyle imgelerin içerdiği anlamlar ve bu anlamların filmin bütünü içerisinde neye tekabül ettiği göstergebilim yöntemi kullanılarak açığa çıkarılmaktadır. Ayrıca görüntüler üzerinden yapılan bu okuma denemeleri, mikro-siyaset, biyopolitika, birey-iktidar ilişkisi, tahakküm, çatışma ve direniş gibi olguların ne şekilde imgeleştiğini de gözler önüne sermektedir.

3.4. Sınırlılıklar

Bu tez çalışması, analiz edilen filmler bağlamında yalnızca 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasıyla sınırlıdır. Seçilen filmlerde ele alınan sınıfsal tahakküm, ayrımcılık, ötekileştirme, ırkçılık, militarizm, cinsiyetçi ideoloji, zorla kaybettirme, kentsel yoksulluk, kadın kimliği ve mezhepçilik gibi meseleler muhalif sinemanın tematik açıdan birbirinden farklı yönlerini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında oldukça geniş bir tematik evrene sahip olan muhalif sinemanın yalnızca seçilen filmlerdeki sorunsallar bağlamında bir değerlendirmesi yapılmıştır.

3.5. Çözümlemeler ve Bulgular

Tez kapsamında çözümlenen *Çoğunluk, Zerre, Küf, Zenne* ve *Babamın Sesi* filmleri bir arada düşünüldüğünde, kimlik sorununun, tematik bağlamda 2000'li yıllar muhalif Türkiye sinemasının genel karakteristiğini teşkil ettiği söylenebilir. Bu anlamda 2000'li yıllar Türkiye muhalif sineması, içerisinde bulunulan siyasal konjonktüre uygun bir biçimde kimlik meselesini sorunsallaştıran pek çok filme evsahipliği yapmaktadır. Dinsel kimlik, mezhepsel kimlik, kadın kimliği, sosyalist kimliği, eşcinsel kimliği ve etnik kimlikler gibi... Çoğunluğun dayatmacılığı, tahakkümü ve şiddeti karşısında kendi özgüllüklerini korumak isteyen tüm bu kimlikler, 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının en fazla gündeme gelen konuklarıdır.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının diğer bir özgün veçhesini ise bireysel direniş öyküleri meydana getirmektedir. Bu anlamda çözümlenen her filmde ayrı bir bireysel direniş hikayesi öne çıkmaktadır. *Çoğunluk* filminde Gül, *Zerre* filminde Zeynep, *Küf* filminde Basri, *Zenne* filminde Ahmet ve Can, *Babamın Sesi*'nde ise Basê, tüm yaşam alanlarını kuşatan iktidar etkilerine karşı koyarak bireysel bir mücadelenin içerisine girerler.

3.5.1. Çoğunluk Filminin Çözümlenmesi

Seren Yüce'nin yönetmenliğini yaptığı *Çoğunluk*, 2010 yapımı bir filmdir. Serdar Akar ve Özer Kızıltan gibi isimlerin yer aldığı Yeni Sinemacılar grubundan yapım desteği alan *Çoğunluk*, aynı zamanda Seren Yüce'nin ilk uzun metraj çalışmasıdır. Filmin başrollerinde Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esme Madra ve Nihal Koldaş gibi isimler bulunmaktadır. Sınıfsal farklılıklar, eşitsizlik, adaletsizlik, ırkçılık ve ayrımcılık gibi meseleler etrafında inşa edilen film, üst orta sınıf bir aile portresi üzerinden bütün bir toplumu tasvir etmeye çalışmaktadır. Seren Yüce'nin odaklandığı bu aile üç kişiden oluşmaktadır.

Baba yani Kemal karakteri, otoriter, baskıcı, para hırsıyla kamçılanmış, insanları aşağılamaktan çekinmeyen, karısı ve çocuğuyla diyalog kurmaktan uzak, muhafazakar ve milliyetçi biridir. Karısı Nazan, yaşadığı hayattan sürekli şikayet eden, kocası ve oğlunu duygusuz olmakla suçlayan ancak edilgen ve ataerkil düzeni

kabullenici tavırlarıyla geleneksel kadın rollerini yeniden üreten ve kocasının söylemlerinden dışarı çıkmayan bir tiplemedir. Günlerini ekseriyetle mutfakta sigara içip yemek hazırlayarak geçirir. Kemal ve Nazan'ın oğlu Mertkan ise hayatta hiçbir hayali ya da hedefi olmayan, bugüne kadar hiçbir kitap okumamış, herhangi bir konu hakkında hiçbir fikri bulunmayan, arabayla turlamak, kafayı çekmek, arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde takılmak ve doyumsuzca yiyip içmek dışında özel zevki olmayan, kayıtsız bir karakterdir. Mertkan, Gül adlı karakterle tanışıncaya kadar duygusuz ve ruhsuz bir şekilde yaşamaya devam eder. Ancak ikisi arasında gerçekleşen bu tanışma, Mertkan'da kısa süreli de olsa bir değişim ve bocalama süreci yaratır. Diğer bir deyişle Gül sayesinde aslında ne kadar büyük bir boşlukta ve karanlıkta bulunduğunun farkına varır Mertkan. Ne var ki babası kendi bildiği yöntemi yani cezalandırma pratiklerini devreye sokarak onu bu ruh halinden uzaklaştırmayı başarır.

Çoğunluk filminin hemen başlarında Mertkan'ın çocukluk haliyle karşılaşılır. Bu sahnelerde baba ve oğul ormanlık bir alanda yürüyüş yapmaktadır. Baba, geride kalan yorgunluktan bitap düşmüş oğluna "hadi oğlum" diye seslenir. Ancak yürümeye dermanı kalmayan Mertkan ağzını açıp tek bir söz söyleme cesareti gösteremez ve zorlansa da babasının peşinden gitmeye devam eder. Babanın önde oğlun arkada olduğu bu sahne film boyu farklı mekanlarda tekrarlanır.

Fotoğraf 2: *Yürüyüş Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.*



Fotoğraf 3: *Saunaya Giriş. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.*



Fotoğraf 4: *Namaz Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.*



Cami, sauna ve orman gibi birbirinden farklı mekanlarda çekilen bu görüntülerde baba mütemadiyen öndeyken oğul hep arkadadır. Bu anlamda söz konusu kareleri babanın ısrarla Mertkan'ı kendine benzetmeye çalıştığı şeklinde yorumlamak mümkündür. O katıksız bir izci olacaktır, inanmış bir tilmiz, bir sürdürücü, biat geleneğinin kaynağı tükenmez yakıtı... Mertkan'a kendisinin sahip olduğu dünya dışında başka bir dünya, farklı bir bakış açısı ve rol modeli yoktur. Onun gibi olmalı ve yalnızca onun çizdiği sınırlar dahilinde hareket etmelidir. Başka bir deyişle, o, ancak kendi özgür iradesinin çoğunluk lehine ilgası koşuluyla var olabilir.

Baba oğul ormanda yaptıkları yürüyüşün ardından eve dönerler. Evde temizlikçi kadın elektrikli süpürgeyle koridoru süpürmektedir. Kadının varlığından rahatsız olan Kemal karısına "ne işi var bunun burada" diye çıkışır. Kemal bu söylem ile birlikte üst sınıfsal ağırlığını ortaya koyarken alt sınıfa mensup insanları nesneleştiren bakışını da ilk kez fırlatmış olur. Bu bakış daha sonra yanlarında çalışan Kürt bir inşaat işçisine, bir taksiciye ve en nihayetinde de Gül'e yönelecektir. Babasının yolundan giden Mertkan da önce temizlikçi kadına eziyet olsun diye elektrik süpürgesinin fişini çekip çıkarır. Ardından da tekme atarak kadını yere düşürür.

Fotoğraf 5: *Tekme Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.*



Bu sahne, alt sınıfları hedef alan küçümseme ve aşağılama duygusunun babadan oğula geçtiğini gösterir niteliktedir. Keza babanın oğluyla ilgili temel motivasyonun da böylesi bir aktarma süreci üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Ona göre Mertkan, kime nasıl davranacağını, kime eziyet edeceğini, kimleri dışlayacağını ve kimlerle işbirliği yapacağını bilmeli ve o da bu sınıfsal genetik tutumu kendi çocuğuna aktarmalıdır. Bu anlamda 2, 3, 4 ve 5 numaralı fotoğraflarda yer alan görüntüler, Ahıska'nın da belirttiği gibi genç bir erkeğin büyümesiyle ilgili yegane bir örnek üzerinden çoğunluğun nasıl inşa edildiğini gözler önüne serer (2012: 223).

Mertkan, Gül ile ilişkisinden dolayı ufak bir sendeleme yaşasa da, nihai olarak babasının uygun gördüğü adımları bir bir atarak çoğunluğa katılacaktır. Filmde resmedilen bu çoğunluk, muhafazakarlığı milliyetçilik ve piyasa ekonomisiyle birleştiren bir anlayışa göndermede bulunur. Meltem Ahıska, burada görüntüye gelen aile üzerinden dindar ya da laik yerli ya da batıcı yaşam tarzları arasındaki farklılıklara rağmen üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen kalabalık orta sınıfların ekonomik çıkar sağlama ve ötekileri dışlama yönünden bir araya geldiklerini ifade eder (2012: 225). Dolayısıyla dünyaya bakış şekli ve sahip olunan inanç sistemi her ne kadar farklılık gösterse de sermaye sahipleri mevcut düzene ait dinamiklerin benimsenmesi ve korunması bakımından ortak bir noktada buluşmaktadır. Bu anlamda sahip olma, çıkar sağlama ve bunlardan hareketle

toplumsal sınıf bakımından üst konumda yer alma arzusu çoğunluğu oluşturan en temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Filmin tasvir ettiği çoğunluk, yanında çalışan işçilerini ezen, camiye giden, polis ve iktidarın öteki aygıtlarıyla anlaşarak kimi zaman kolaylıkla suçlarını örtbas eden, militarizmi yücelten ve Gül özelinde temsil edilen etnik azınlıkları ötekileştiren büyük bir kalabalığı işaret etmektedir. Karakaşlı da burada resmedilen çoğunluğun, gücünü sayıdan değil ortak özelliklerden alan bir kesim olduğunu ifade eder. Ona göre çoğunluğu oluşturan en önemli yapı harcı da muhafazakarlıktır. Soru sormayan, karşı çıkmayan, çocuğu görmezden gelen, kadını ezen ve muktedire itaat etmekten bir an bile tereddüt etmeyen bu insanlar, iktidarın bekasının da teminatıdır (2012: 138). Düzenin ve sabitliğin diğer adıdır Çoğunluk. Her akşam aynı vestiyerin önünde aynı şekilde çıkarılan ayakkabılar, hiçbir diyaloğa girilmeden otomatça yenilen yemekler, televizyonun önünde sessizce oturan kalabalıklardır çoğunluk. Ya da farklı olanın dışlandığı griye boyanmış bir tuval...

Mertkan'da kısa süreli de olsa bir değişime sebep olan Gül ise bir yandan Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki eğitimine devam eden diğer yandan da büfede garsonluk yaparak geçimini sağlayan bir karakterdir. Zor şartlarda yaşadığı Kuştepe'deki evinde ailesinden şiddet gören küçük bir kız çocuğuna da yardımcı olmaktadır. Mertkan'ın aksine hayata dair fikirleri olan ve yaşama tüm gücüyle tutunmaya çalışan Gül, kendisini memlekete geri götürme derdinde olan ailesine de karşı gelmekte, kendi ayakları üzerinde durmak için direniş göstermektedir. Bu bakımdan ekonomik yoksunlukla birlikte tutucu ailesiyle de mücadele etmek durumunda kalan Gül, kendisine destek verecek kişi olarak da çalıştığı büfede tanıştığı Mertkan'ı seçer. Mertkan, Gül ile mutludur ancak babası bu birlikteliğe karşı çıkar. İlk iş olarak kızın nereli olduğunu öğrenmeye çalışan Kemal, Gül'ün Vanlı olduğunu öğrenir öğrenmez Mertkan'dan kızı "defetmesini" ister. Bir süre sonra ilişkinin devam ettiğini öğrenen Kemal, film boyunca ilk kez oğlunu yanına alarak ona nasihat vermeye başlar:

"*... Bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar daha büyük sorumluluklar alacak yaşa geldin. Yarın, öbür gün askere gideceksin. Sonra gelecek evleneceksin. İşinin başına geçeceksin. O yüzden takıldığın adamlara dikkat etmelisin. Onları çok dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah*

Müslümanız. Türküz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Tabii gezeceksin tozacaksın; etrafa havanı da atacaksın. Ama takıldığın adamlara dikkat edeceksin. Bak ben her gün sizin için vatan için en şereflisi hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın karın için, çocuğun için çalışacaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin. Kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeyelim. Bu gibi tipler vatanı bölme derdindedir.[61] *Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir...*"

Fotoğraf 6: *Nasihat Sahnesi. Çoğunluk, Seren Yüce, 2010.*



Bu sahne, filmin başından beri Mertkan'a mesafeli duran Kemal'in oğluna yakınlaştığı ilk andır. Ancak bu ilk anda dahi çocuğu istediği gibi yönlendirmeye çalışan baba, oğlunun hizaya girebilmesi için aklına gelen her şeyi sıralayıp durur. Söylemleri adeta bu sahneye kadarki görüntülerin bir tür özeti gibidir. Açıkça "bana

[61] Kemal, etnik kimliği dışında hiçbir bilgiye vakıf olmadığı Gül hakkında rahatlıkla bölücü yakıştırması yapar. Ona göre Gül, vatanı bölmeyi kendine dert edinen "bu gibi tipler"dendir. Keza Mertkan'ın arkadaşı da Gül ile ilgili benzer dışlayıcı söylemlerde bulunarak onu "leş karı, çingene ve komünist" olarak nitelendirir. "Gül gibilerin hepsi birbirine benzemektedir ve bu tarz kadınlarla uzun süreli bir ilişki yaşamaya gerek yoktur". Bu anlamda Kemal'in söylemleriyle Mertkan'ın arkadaşının söylemlerinin paralellik göstermesi, çoğunluğun dışlayıcı kategorizasyonlarının ne kadar temelsizce ve kolaylıkla oluşturulabildiğinin göstergesi gibidir.

benzemelisin, senin için belirlediğim güzergah dışında başka hiçbir yola sapmamalısın" demektedir Kemal. Mertkan babasının kendisi için tasarladığı bu hayatta yalnızca onun uygun gördüğü insanlarla beraber olacak ve onun istediği düzeni devam ettirecektir. Kemal'in bölücü olarak nitelendirdiği Gül ise elbette ki oğlu için çizdiği çemberin dışında kalmaktadır. "Gül, Kemal için hem etnik hem de sınıfsal bir korku nesnesidir" (Thwaites, 2012: 170).

Kemal'in bu ilişkiye temel itiraz noktası, Gül'ün Kürt kökenli bir kız oluşudur. Zira Kürt meselesine bakışının, resmi devlet ideolojisinin bakışından hiçbir farkı yoktur ve Gül, onun gözünde ülkeye nifak tohumları serpen ayrılıkçı bir hareketin kendi evinin içine kadar girmiş ayrık otsu bir tezahürü gibidir. Kemal'e göre Mertkan Gül'den ziyade kendi gibi çoğunluğun içinden biriyle beraber olmalı ve evlerinde de çoğunluğun ideolojisine uygun bireyler yetiştirmelidir.

Aile kurumunun işlevleriyle ilgili olarak Kafka metinlerine dikkat çeken Ulus Baker, bu yapıtlarda ailenin ve babaya ait sembollerin tüm bürokratik aygıtlara göbekten bağlı olduğunu ifade eder. Baker'in altını çizdiği gibi "bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır" (2011: 154). Burada Kemal de tam olarak bunu yapar ve oğlunun olası farklı yönelimleriyle düşüncelerinin önüne geçerek onu çoğunluğa entegre etmeye çalışır. Zira çoğunluğu oluşturan şey farklılıklar değil yok edilmiş farklılıklardan arta kalan benzerliklerdir.

Anne ise öncelikli olarak Gül'ün ailesinin ne iş yaptığıyla yani statüleriyle ilgilenir. Belki de içinde bulunduğu mutsuz evliliği sırf statü kaybetmemek uğruna devam ettiren kadın, Gül konusunda "baban birlikte olmanı istemiyorsa vardır bir bildiği" diyerek babanın konumunu ve iktidarını yeniden üreten söylemsel düzeneğe dahil olur. "Bu anlamda babayla suç ortaklığı içinde şekillenen anne karakteri, yaşamakta olduğu hayatla ilgili tüm şikayetlerine rağmen iktidarın buyruğunu sağlama alan en önemli etkendir. İktidarın bir tür zorbalık görünümünün dışına çıkarak hegemonik bir dünya yaratabilmesi Nazan gibi kadınların fedakârlığı sayesinde gerçekleşir" (Ahıska, 2012: 229).

Tüm bu söylemler bir arada düşünüldüğünde; *Çoğunluk* filmi aile kurumunu, çocuğu düzene uyduran ve disipline eden kurumlardan biri olarak tasvir eder. Filmin en baştan beri geliştirdiği bu tutum da Foucault'nun disiplinci kurumlarla ilgili görüşleriyle paralellik içerisindedir (2000). Zira insanların biçimlendiği ve

törpülendiği ilk yer aile kurumudur. Aileden sonra okul ve kışla gibi kurumlar da bu biçimlendirme sürecine dahil olarak kişiyi var olan düzene ayak uydurmaya çalışır.

Foucault, kadın-erkek, öğretmen-öğrenci, doktor-hasta, patron-işçi veya bilen-bilmeyen arasında yaşanan iktidar ilişkilerini hükümran olan büyük iktidarın bir yansıması olarak görmez; bunun yerine, bu iktidar ilişkilerini büyük iktidarın köklerini saldığı bir toprak, onun işlev görmesini mümkün kılan koşullar olarak yorumlar. Bir başka deyişle tabanda var olan küçük iktidar ilişkileri büyük iktidarın iyi bir şekilde işleyebilmesini sağlar. Yani her bireyin etrafında onu ebeveynlerine, öğretmenlerine, işverenine bağlayan tüm iktidar ilişkileri demeti olmadan devlet iktidarı mümkün olmaz. Örneğin en basitinden devlet, diğer tüm iktidar ilişkileri olmaksızın askerlik görevini dayatamaz. Bu anlamda devlet, insanları kuşatan yerel ve bireysel tüm taktikleri kullanarak büyük bir strateji ortaya çıkarır (2003a: 110; 176). *Çoğunluk* filmi bu bağlamda aile içinde üretilen söylemlerin devletin bekasıyla nasıl ilişkilendirildiğini gözler önüne sermektedir. Bilhassa Kemal'in Mertkan'ı alıp nasihatlerde bulunduğu sahne bu açıdan önemlidir. Oğlunu hizaya sokmak adına kimlerle ne şekilde ilişkiler kurması gerektiğini anlatan baba, Mertkan'a sırasıyla "askere gideceksin, evleneceksin, işinin başına geçeceksin ve kendisi gibi vatan için, hep daha fazlası için çalışacaksın" der. Askerlik, evlilik, işyeri ve veraset rejiminin düzen algısına sabitlenişi...Verilen nasihatin bu dört sac ayağı, adeta çoğunlukçu düzenin var oluşunun da temel ön koşulları gibidir. Nihai olarak Mertkan'ın Vatan'ı bölme derdinde olan "Gül gibi tiplerden" de uzak durması gerekir. Bu anlamda Kemal'in oğlu ve ailesi için uygun görmediği Gül Vatan için de uygun değildir.

Kemal, filmin son bölümlerinde kendisini toparlaması için Mertkan'ı uzaktaki bir şantiyede görevlendirir. Şantiyede burada çalışan işçilerle vakit geçirmeye başlayan Mertkan, bir süre sonra işçilerden beraber yemek yeme teklifi alınca adeta deliye döner. Sinirli bir şekilde yemek yemekte olan işçilerin yanına gelen Mertkan yok yere bir Kürt işçiye hakaret eder. Bu şekilde işçilere kendi üst konumunu hatırlatan Mertkan aynı zamanda babasının kendisi için tahsis ettiği ayrıcalıklı bölgeye de yeniden dahil olur. Hatta filmin sonunda hem kendi güvenliğini hem de şantiyenin yani sermayenin güvenliğini sağlamak amacıyla babasından silah isteyince belki de ilk kez ondan saygı görür. Sistem, sonunda, Mertkan'ı babasının

yolundan gitmesi koşuluyla çoğunluğun ortak yazgısıyla buluşturmuş, böylelikle beklenen dönüşüm tamamlanmıştır.

Özetle *Çoğunluk* filmi, statükonun, hiyerarşilerin, dışlamaların ve farklılıkları horgörmenin toplumun çekirdeği olan aile kurumunda ne şekilde yeniden üretildiğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle, Althusser'in kapitalist toplumda aile kurumunun devletin ideolojik bir aygıtı olduğu yollu saptamasını da mükemmelen doğrulamaktadır. Film her ne kadar bu üretimin merkezine iktidar konumuyla özdeşleşen baba figürünü yerleştirse de iktidarı durmadan besleyen "suskunluklar"a da dikkat çeker.

3.5.2. Zerre Filminin Çözümlenmesi

2012 yapımı *Zerre* filmi, kentsel dönüşüm projesiyle gündeme gelen ve ağırlıkla yoksul insanların barındığı Tarlabaşı semtini mesken tutmaktadır. Erdem Tepegöz'ün yönetmenlik yaptığı filmde Jale Arıkan, Rüşhan Çalışkur, Özay Fecht, Remzi Pamukçu ve Dilay Demirok gibi isimler yer alır. Erdem Tepegöz *Zerre'*de yoksulların, evsizlerin, ufak tefek odalara tıkıştırılmış kalabalıkların dünyasını ele alır. Kentin kültürel ve sosyal alanları içerisinde kendilerine yer bulamamış, izole edilmiş insanlardır bunlar. Günü kurtarmak dışında hiçbir dilekleri yoktur. Yönetmen hep birbirine benzeyen, aynı sıkıntılardan mustarip, yoksulluğun karşısında günden güne karanlık bir tarafa sürüklenen bu insanlar içerisinde Zeynep adlı bir karaktere ve onun çevresindeki birkaç kişiye odaklanır. Ancak bu odaklanma mikro bir düzeyden başlayıp makro seviyeye ulaşarak genel bir toplumsal tasvir ortaya çıkarır. Yani nihai olarak Zerre filmi, hikayenin biricik olmadığına ve farklı mekanlarda da benzer yaşam mücadelelerinin verilmekte olduğuna dikkati çeker. Nitekim yönetmen, film boyunca bu yargıyı destekler nitelikteki pek çok imgeye yer verir.

Erdem Tepegöz yoksulluğun deneyimleniş biçimine dair ortaya koyduğu bu imgelemin yanı sıra alt sınıfa mensup bir kadının metropolde var olabilme mücadelesini de gözler önüne serer. Filmin baş karakteri Zeynep, evvela bir konfeksiyon atölyesinde çalışırken görüntüye gelir. Yemek arasında birkaç kadının işten çıkarmalara karşı grev yapacağını öğrenen Zeynep az sonra çalıştığı makinenin başından zorla alınarak işten çıkarılır. Üstelik henüz parasını da alamamıştır. İşten çıkarıldıktan sonra sokaklarda çaresiz ve bitkin bir şekilde dolaşan Zeynep, annesi ve

engelli kızıyla beraber yaşadığı Tarlabaşı'ndaki evine gelir. Kendisiyle beraber kızının ve annesinin de geçimini sağlayan Zeynep, her sala okunduğunda cenazenin kaldırıldığı camiye koşarak burada bulunan insanlara lavanta kokulu küçük bohçalardan satmaya çalışır. Bu anlamda birilerinin ölümü onun için küçük bir umut ışığına dönüşmektedir.

Erdem Tepegöz filmdeki bu sahneler aracılığıyla Zeynep'i sonuna kadar mücadele eden, savaşan, yılmaz bir karakter olarak tasvir eder. Kimi zaman içinden çıkılmaz işler vardır karşısında kimi zamansa ustabaşının mütecaviz davranışları. Ancak Zeynep yine de devam edecek kudreti kendisinde bulur ve var gücüyle hayat mücadelesini sürdürür. Tepegöz'ün bu tutumu, Zeynep'i klasik hikayelerdeki kadın tasvirlerinden ayırır. Zira klasik hikayelerde olayların akışının tek belirleyicisi erkek karakterdir. Kadın karakter ise yalnızca eyleyicinin hareketlerini ve kararlarını izleyen, kimi zaman yardımlarda bulunan ancak genellikle erkekten yardım bekleyen bir tipleme olarak görülmektedir. Zeynep ise bu yaklaşımın tam aksine kendi başına var olabilme çabası gösteren, kimseye biat etmeyen ve sorumluluk sahibi bir kişi olarak resmedilir.

Zeynep parası olmadığı için oturdukları bakımsız evin[62] kirasını da ödeyememektedir. Bu durum nedeniyle Zeynep'i tehdit eden evsahibi "git kendini sat, babanın evi mi bura?" diye serzenişlerde bulunur. Zeynep için tek çıkış yolunun fahişelik olduğunu ima ederek... Ancak organ mafyasıyla işbirliği yapan evsahibinin Zeynep için düşündüğü bir çözüm yolu daha vardır. Buna göre eğer kadın istenilen organını satmaya razı olursa evde kalmalarına izin verecektir. Kendisi de hasta olan ve sürekli burnu kanayan Zeynep, evsahibine karşı koyarak ne olursa olsun mücadele etmeye kararlı bir şekilde sokak sokak dolaşarak iş aramaya koyulur. Belediyede işe girmek için bu kurumdaki bir tanıdığıyla konuşan Zeynep, burada bir iş bulmak için de içeriden birine para yedirmek zorundadır....

Zeynep'e yardım etmeye çalışan yegane kişi ise lokantadan arta kalan yemekleri kadına veren Remzi'dir...Tıpkı Zeynep gibi hayata tutunma mücadelesi

[62] Bu ev Yaşartürk ve İlbuğa'nın da tarif ettikleri gibi; emniyet, güvenlik gibi özelliklere sahip değildir. Bilakis her türlü saldırıya sonuna kadar açıktır. Başka bir deyişle dışarının gürültüsü ve kavgası her daim evin içerisine nüfuz etmektedir. Bu durum bir bakıma dışarısı ile içerisi arasındaki sınırların ortadan kalktığı anlamına gelmektedir (2014: 70). Dahası ev sahibi sinirlendiği bir anda kapının kilidini de kırarak evi büsbütün dışarıya açar. Çatal ve ip yardımıyla tutturulan kapı nedeniyle ev artık daha da güvensiz bir hal alır .

veren Remzi, bir yandan lokantada karın tokluğuna çalışırken diğer yandan da yurtdışına gitme hayalleri kurmaktadır. Zeynep, İstanbul'da iş bulamayınca yatılı bir iş için Trakya'ya gider ancak evsahibi ve organ mafyasının kızından kan aldığını öğrenir öğrenmez İstanbul'a geri döner. En nihayetinde başka bir çıkış yolu bulunmadığına kani olan Zeynep, ev sahibinin yanına giderek organını satmaya karar verdiğini açıklar. Zeynep'in bu kararı bir anlamda "İstanbul'un parçalara ayrılarak tarihi ve kültürel anlamda tükenmesine benzer bir biçimde bu kentte yaşayan insanların da parçalara ayrılarak tükenmesi olarak yorumlanabilir" (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014: 70).

Erdem Tepegöz, aynı zamanda ilk yönetmenlik deneyimini teşkil eden *Zerre*'de, belki de Tayfun Pirselimoğlu'nun Rıza filminde yaptığına benzer şekilde İstanbul kentinin alışıldık tarihi ve turistik dokusundan ziyade başka bir İstanbul kenti resmeder. Bu anlamda Tepegöz'ün yaptığı gözlemler büyüleyici bir İstanbul görüntüsü yerine yıkık dökük binalar, metruk evler, kirli lokantalar, pis yemekhaneler, karanlık izbe odalar, loş koridorlar ve basık atölyelerle dolu bir kent haritası ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle Tepegöz'ün kamerası "metropolün bakımlılığından kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan bir görsel izlek meydana getirir" (Süalp, 2010: 110).

Fotoğraf 7: *Tepegöz'ün kamerasından İstanbul. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 8: *Çaresizlik içerisindeki birinin görüntüsü. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 9: *İstanbul: Yıkıntılarla dolu bir şehir. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 8 ve 9'a yansıyan görüntüler, Zeynep'in iş ararken yaptığı yürüyüşler üzerinden yani kameranın başkarakteri takip ettiği bir esnada kaydedilir. Yönetmen, bu yolla bir tür gözlemci kamera etkisi oluşturarak kenti sarmalayan yoksulluğu ve çıkışsızlığı gerçekçi bir şekilde imgeleştirmeye çalışmaktadır. Zeynep, yönetmenin görüntülediği bu gerçeklik içerisinde kendisi gibi çaresiz bir biçimde

oradan oraya sürüklenen, ne yapacağını kestiremeyen ve umutsuzlukla etrafı seyreden bir yığın insana temas eder. Onun yaptığı bu gözlemler, yoksulluğun bireysel bir hikayenin dışına taşınmasına aracı olur. Zira yoksulluk nosyonu filmde bu gibi sahnelerden beslenerek tüm kente yayılmış toplumsal bir sorun alanı olarak görüntüye getirilir. Tepegöz'ün Zeynep'in yolculuğu boyunca elde ettiği bu görüntüler, filmi aynı zamanda İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ait filmlere yakın bir noktaya getirir. Bu bağlamda sözgelimi Roberto Rosselli'nin yönettiği *Almanya Sıfır Yılı* adlı filmde yer alan aşağıdaki imgelerle *Zerre*'nin görüntüleri arasında bir paralellik kurmak mümkündür.

Fotoğraf 10: *Almanya Sıfır Yılı filminin başkarakteri Edmund. (Roberto Rossellini, 1948).*



Fotoğraf 11: *Edmund ve Berlin. (Almanya Sıfır Yılı, Roberto Rossellini, 1948).*



Fotoğraf 12: *Kentteki çaresizliğin Edmund'un yüzüne yansıdığı an. (Almanya Sıfır Yılı, Roberto Rossellini, 1948).*



Almanya Sıfır Yılı filminde, savaştan yeni çıkmış Berlin kentini odağına alan Roberto Rosselini, Edmund adlı başkarakteri aracılığıyla fazlasıyla umutsuz ve yok oluşa sürüklenen bir dünyayı resmeder. Aynı şekilde Tepegöz'ün filminde de"zerre" kadar umut yoktur. Tepegöz filminde yoksul ailesine katkı sağlamak için didinen Edmund'un çaresizliğine yaklaşarak insanların muteber bir çıkış yolu bulabileceklerine olan inançsızlığını ortaya koyar. Zira onun filmini kuşatan görüntüler hiçbir an bir ışık ya da başka bir hayat tasavvuruna dair bir işaret taşımaz. Bu anlamda film devamlı surette kesif bir karanlığa ve karamsarlığa yer vererek bu iki duygu durumu tarafından oluşturulan dünyanın dışına çıkmaz.

Filmdeki karakter dinamiği de tıpkı yıkık dökük mekanlar gibi toparlanamaz bir haldedir. Zira Tepegöz kimi resmetse orada bir yalnızlık ve soyutlanmışlıkla karşılaşılır. Hep birbirlerini anımsatan yoksul insanlardır bunlar: göçmenler, evsizler, kağıt toplayıcıları, işe yarar bir şeyler bulma umuduyla çöpleri karıştıranlar, sabahtan akşama kadar karın tokluğuna çalışan insanlar ve farelerin cirit attığı hangarlarda yere serilmiş bir sünger üzerinde yatmak zorunda olan emekçi kadınlar... Tüm bu insanlar kentin kültürel alanlarından yalıtılmış bir şekilde, yalnızca kendilerine benzeyen insanlara temas ederek hayatlarını sürdürürler.

Fotoğraf 13: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 14: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 15: *Zerre, Erdem Tepegöz, 2012*



Erdem Tepegöz filmin başından beri inşa etmeye çalıştığı "ortaklıklar dünyası"na ait imgelemi pekiştirebilmek adına 13 -14 ve 15 numaralı fotoğraflarda serimlenen bu görüntüleri izleyenlerin bakışına sunar. Bu anlamda ilk karede kamera Zeynep'in oturduğu odadan dışarı çıkarak içeriden dışarıya yansıyan ışığın nasıl görüldüğünü gösterir. Ardından bir başka eve yönelen kamera buradan da benzer

imajlar kaydeder. Daha sonra kamera açısı genişler ve pek çok evin bir aradaki görüntüsüne yer verilir. Evler odalardan dışarı sızan ışıklarla birlikte adeta ateş böcekleri gibi parlamaktadır. Karanlıkta hayat vardır ama başkalarının bol kazançları uğruna kısa süreli dinlenmeye çekilmiş insanların hayatıdır bu. Henüz güneş doğmadan, karanlıkta uyandıkları bir güne daha başlayacak bu insanlar, ömürlerinden bir günü daha tüketirken yarına dair bir umut taşımadan yataklarına yönelecektir. Bu bakımdan Tepegöz'ün evlerin dışına taşan ışıklar aracılığıyla elde ettiği bu görüntüler, sıkıntıların, yalnızlıkların, tükenmişliklerin ve yoksunlukların hep benzer deneyimlerle yaşandığının göstergesi gibidir.

Fotoğraf 16: *Dışarıda hayat var. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Fotoğraf 17: *Parıltılı Yaşamlar. Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.*



Tepegöz, 16 ve 17 numaralı fotoğraflarda serimlenen havai fişek görüntüleri ile esasında aynı şehirde başka hayatların da var olduğunu vurgulamakta gibidir. Ancak onun resmettiği insanlar bu hayatın tam anlamıyla dışarısına itilmiş ve başka bir yaşamı düşleyemez olmuşlardır. Bu anlamda havai fişeklerin çağrıştırdığı canlılık hali, fiziksel olarak Tarlabaşı'nda yaşayan insanlara yakın olsa da belki de hiç erişilemeyecek bir mesafededir. Tepegöz'ün tüm bu dışlanmışlıklar ve karamsarlıklar üzerinden betimlediği yaşam tasviri, yine karakterlerine hiçbir kurtuluş yolu sunmayan Yılmaz Güney'in *Umut* filmini akıllara getirir. Zira her iki film de, "başka bir dünya mümkün" şiarını çoktan terk ederken insanları yalnızca yoğun bir umutsuzluk halesiyle baş başa bırakır. Tepegöz bu anlamda *Umut* filmine yakın durarak kendi filmini de oldukça karamsar bir şekilde nihayete erdirir.

3.5.3. Küf Filminin Çözümlenmesi

Çoğunluk filminden sonra Venedik Film Festivali'nden Türkiye'ye ikinci kez Geleceğin Aslanı ödülünü getiren *Küf*, Ali Aydın'ın ilk uzun metraj çalışmasıdır. Filmin başrollerinde Ercan Kesal, Muhammet Uzuner ve Tansu Biçer gibi isimler yer

alır. *Küf*'ü oluştururken Cumartesi Anneleri'nin[63] yıllardır süren acılı bekleyişinden esinlenen Ali Aydın, odağına aldığı başkarakter aracılığıyla faili meçhul cinayetlerle dolu karanlık bir geçmişe ışık tutar. Kayıp meselesi üzerinden ilerleyen film, bir babanın bu kaybın yarattığı travmayla ne şekilde mücadele ettiğini ve oğluna dair herhangi bir bilgiye ulaşabilmek adına nasıl bir direniş sergilediğini gözler önüne serer. Filmin başkarakteri Basri, Adana'nın Pozantı ilçesindeki Devlet Demiryolları'nda yol bekçisi olarak görev yapmaktadır. On sekiz yıl önce İstanbul'da üniversitede okuyan oğlu bir eylem esnasında gözaltına alınmış ve kendisinden bir daha haber alınamamıştır. Üstelik yaşanan bu acıya daha fazla dayanamayan eşi de oğlunun kayboluşundan birkaç yıl sonra vefat etmiş ve Basri yapayalnız kalmıştır.

Başına gelen bu hadiseler nedeniyle tamamen sessizleşerek iç dünyasına kapanan Basri, hayata yalnızca oğlundan bir haber alabilme umuduyla tutunur. Bunun için de tam on sekiz yıldır düzenli bir şekilde yetkili kurumlara dilekçe yazıp oğlu hakkında bilgi istemektedir. Basri kararlılıkla yazdığı bu dilekçeler yüzünden emniyet mensupları tarafından hoyratça muamelelerle karşılaşmış hatta işkence görmüştür. Ancak tüm bunlar Basri'yi yıldırmamış ve dilekçe yazmayı sürdürmüştür. İlçeye yeni atanan komiser Murat da bu dilekçelerden haberdar olur olmaz Basri'yi yanına çağırır ve ikili karakoldaki bir masanın karşısına geçerek konuşmaya başlarlar.

[63] Cumartesi Anneleri, 27 Mayıs 1995'ten bu yana her Cumartesi günü Galatasaray Meydanında oturma eylemleri düzenleyerek, gözaltında kaybolan ve faili meçhul cinayetlere kurban giden yakınlarının faillerini arayanlardan oluşan bir topluluktur. Daha fazla bilgi için bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Cumartesi_Anneleri (Erişim tarihi: 03.04.2016).

Fotoğraf 18: *Basri ve Komiser Murat masa başında. Küf, Ali Aydın, 2013.*



Tek plan çekilen ve yaklaşık olarak 11 dakika süren bu sahne, izleyenlere Basri karakteri hakkında bilgiler sunmakla birlikte onun maruz kaldığı tutum ve davranışların da detaylı bir biçimde serimlenmesine olanak sağlar. Buna göre Basri daha evvel de karakola gelmiş ve önceki komiserlerle de aynı masanın etrafında benzer nitelikte konuşmalar gerçekleştirmiştir. Bu anlamda masanın Basri tarafı tam 18 yıl boyunca değişmezken; değişen taraf hep masanın diğer ucu yani komiserin bulunduğu bölüm olmuştur. "Bu sahne yıllarca çocuklarından veya eşlerinden bir haber bekleyen kayıp yakınları için hiçbir şeyin değişmediğini ve her şeyin aynı kaldığını ima etmektedir. Devleti temsil edenler değişse bile devlet sürekli olarak orada durmakta ve failleri korumayı sürdürmektedir" (Baskın, 2013: 52-53).

Basri'yi karşısına alan komiser peş peşe sigara yakarak ve rahat hareketler sergileyerek onu etki altına almaya çalışır. Uzun ve kayıtsız bakışlarla Basri'yi gözlemleyen komiser kendince onu tanıyabilmek ve karakterini çözebilmek için uğraşır. Bununla birlikte komiserin bakışlarında Basri'yi suçlayan bir taraf da bulunmaktadır. Bu bakışlar zorla kaybetme veya öldürme eylemini suç kategorisinin dışında tutmaya yararken Basri'nin mücadelesini ise bu kategorinin içerisine yerleştirir. Uzun süren sessizlik anı komiserin birbiri ardına gelen sorularıyla son

bulur. Basri'ye tren garında ne iş yaptığını, herhangi bir derneğe üye olup olmadığını ve hangi partiye oy verdiğini sorar komiser. Amacı onu kafasında çizdiği bir şablona uydurmak ve belirli bir kalıp içerisinde değerlendirmektir. Komiserin bu sorularının ardından yaptığı işi ağır ağır detaylarıyla anlatan Basri, gar lokali dışında herhangi bir derneğe gitmediğini ve hiç oy kullanmadığını ifade eder. Basri'yi siyasal anlamda bir noktaya kilitlemeye çalışan komiser ise tüm bu sorulardan umduğu yanıtları alamayınca ona bir de "nereli" olduğunu sorar. "Nerelisin sen?"sorusu, yalnız başına kişiyi belirli bir noktaya, bir prototipe sabitlemekle birlikte ona verili bir kimlik ve anlam da yüklemektedir. Bu bakımdan komiserin "nerelisin?" sorusunun arkasında itiraz, karşı çıkış ya da direniş gibi eylemlerin yalnızca belirli bir bölgenin insanı tarafından gerçekleştirilebileceğine dair bir ima bulunmaktadır.

Bu girizgahın ardından Basri'ye kaybolan oğlu Seyfi'yle ilgili sorular sormaya başlayan komiser, umutla oğlundan bir haber alabilmek için dilekçe yazan, belki bir haber çıkar diye sürekli olarak yanından hiç eksik etmediği radyosunu dinleyen Basri'ye "ne biçim bir adamsın sen lan, tam 18 yıl olmuş, sen neyin haberini bekliyorsun" diye çıkışır. Tamamen duygusuzca ve Basri'yi hiç anlamaya çalışmayan bir yaklaşımdır bu. Devlet aygıtlarının ve bürokrasinin takındığı soğuk ve mekanik tavrı ortaya koyar. Basri de alışık olduğu bu tavır karşısında belki onuncu kez sebeplerini anlatmaya koyulur: " *... yaşıyor diyen birisi çıkar diye bekliyorum, hiç olmazsa ölüsünü verirler belki diye bekliyorum, öldü aha burada derlerse gider mezarının etrafını çeviririm. Fatiha okurum, ot filan bitmişse onları temizlerim. Hiç olmazsa öldü diyen birisi çıkar diye bekliyorum. Ne sağ diyen var ne öldü diyen...*" Ölü de olsa oğlundan bir haber alabilmek, ruhunu saran bu karanlıktan ve belirsizlikten kurtulmak istemektedir Basri. Başına ne gelirse gelsin, ömrü vefa ettikçe dilekçe yazmaya devam edecek ve kararlı bekleyişini sürdürecektir.

Yıllar evvel oğluyla iletişimi kesildiğinde İstanbul'a giden Basri kimseden oğlu hakkında bir bilgi alamadığını ifade eder. Kendisine yalnızca oğlunun devlete karşı geldiği söylenmiştir. Devlete karşı olmak ve onun varlığına yönelik bir tehdit unsuru oluşturmak mevcut yasal düzenin ve kuralların da dışına çıkmak anlamına gelir. Zira Foucault'ya göre devlet yalnızca kendisine bağlıdır ve kendi selametinin peşindedir. Devlet aklının kendisi hiçbir surette bir yasallık veya meşruluk söylemiyle türdeşlik göstermez. Devlet aklını yasalar yönetmez bilakis o yasaları

yönetir. Bu anlamda devlet aklı, olağan hallerde yasalara saygı gösterir ancak yalnızca kendi uygun gördüğü koşullar altında geçerliliğini sürdüren bir saygıdır bu. Eğer devletin selametini zedeleyen, varlığını tehdit eden bir durum hasıl olursa devlet bu yasalardan kurtulmaya çalışır ve bu yasaların buyurduğu hükümleri geçersiz kılar. Bu durumda da ortaya şiddet çıkar (Foucault, 2013: 228-252). Seyfi gibi siyasi şubede gözaltındayken kaybolan ve hakkında hiçbir bilgiye ulaşılamayan pek çok kişi devletin işte tam olarak bu yüzüyle karşılaşmıştır.

Komiser de o soğuk ve umursamaz tavrıyla Basri'ye oğlunun ölüp gittiğini ve ondan geriye hiçbir şey kalmadığını söyler. Olayın üzerinden tam 18 yıl geçmesine rağmen Basri'nin hala neden direndiğine anlam veremez. Oysa direnmek Basri için daha doğmadan evvel başlamıştır. Babası Basri daha dünyaya gelmeden evvel o da diğer kardeşleri gibi ölür diye mezarını kazmıştır. Doğduktan sonra ise annesi hasta olan çocuğun can çekişmeden bir an evvel ölebilmesi için oğlunu sütten kesmiştir. Ancak Basri yine ölmemiş; çocukluğunda ve gençliğinde de başına ne gelirse gelsin direnmeye yani hayatta kalmaya devam etmiştir. Dün nasılsa bugün de bu mücadeleci tavrını sürdüreceğini söyleyen Basri, oğlundan bir haber almak için elinden gelen her şeyi yapmaya devam edeceğini ifade ederek komiserin odasından ayrılır.

Fotoğraf 19: *Tünel Sahnesi. Küf, Ali Aydın, 2013.*



Basri'nin tünelin içinden geçerek ışığa doğru ilerleyişini gösteren yukarıdaki kare, bir anlamda karakterin içinde taşıdığı umuda ve inanca da görsel bir zemin kazandırmaktadır. Basri bu doğrultuda, etrafını köşe bucak saran karanlığa karşı gelip ağır ve emin adımlarla ilerleyerek aydınlığa ulaşmaya çalışır. Bu anlamda Basri'nin yürüyüşü, kararlı bir mücadelenin ve umutsuzluğa direnişin bir tür gösterenine dönüşür.

Fotoğraf 20: *Sara Nöbeti. Küf, Ali Aydın, 2013.*



Basri, karısının ölümünün ardından tamamen içe kapanık bir dünya kurmuş ve bu dünyaya kimseyi dahil etmemiştir. Konuştuğu, paylaşımda bulunduğu hiç kimsesi yoktur. Vaktini, evinde sessizlik içinde ve çoğunlukla haber dinleyerek geçirmektedir. Acılarını suskunlukla kurduğu bu görünmez duvarlar arasında yaşamaktadır. Ancak kaybın Basri'nin bedeninde açtığı yaralar, o ne yaparsa yapsın, nasıl gizlemeye çalışırsa çalışsın bir biçimde açığa çıkacak bir yol bulmakta ve Basri'nin geçirdiği sara nöbetleri aracılığıyla görünür olmaktadır. Bu sara nöbetleri, acının, hüznün, söylenmemiş olanın, paylaşılmayanın bir anlamda dışavurumu yani

iç dünyanın bedenin sınırlarını aşarak dışarı taşmasıdır. Basri kimi zaman evde yalnızken kimi zaman da rayları kontrol ettiği sıralarda sara nöbetine tutulur ve ölümle yaşam arasındaki o ince çizginin üzerinde gidip gelir.

Basri'nin konuştuğu kimsesi yoktur ama bulduğu her fırsatta onunla uğraşan, kayıp oğluyla ve yaşantısıyla dalga geçen Cemil adlı bir iş arkadaşı vardır. Cemil filmik düzlemde dağınıklığı ve özensizliği sembolize etmektedir. Basri'nin aksine hayatta hiçbir hedefi olmayan Cemil, bir gece yarısı sarhoş olduğu için fark etmediği bir trenin altında kalarak ölür. Bu kaza anı, filme ve karakterlere dair daha farklı bir okuma yapılmasına da imkan tanımaktadır. Zira kazanın olduğu anda orada bulunan Basri, ses çıkarmayarak bir anlamda Cemil'in ölmesine göz yumar. Tıpkı oğlunun öldürülmesine göz yuman insanlar gibi Basri de acısına, kaybına saygı duymayan hatta bu durumla acımasız bir şekilde kafa bulmaya çalışan Cemil'in ölümünü umursamamıştır. Basri bu anlamda devletin yaptığını tekrarlayarak devlet mekanizmasının hangi duygular etrafında inşa edildiğini de bireysel bir edim dolayısıyla gözler önüne serer. Öyle ki Foucault'ya göre devlet iktidarının bekasını sağlayan mekanizmalar tam da bu bireysel edimler dolayımıyla gerçekleşir. Yani burada mikro eylemler devlet aygıtının bir yansımasından ziyade bu aygıtı mümkün kılan bir çerçeve oluşturur (2003a: 110).

Basri'nin kendi oğlu için kararlı bir şekilde verdiği mücadele başka birinin oğlu söz konusu olduğunda devre dışı kalmıştır. Her ne kadar kaza sahnesinin oluşmasında iki karakter arasındaki anlaşmazlık ve gerginlik gibi durumlar belirleyici olsa da, nihai olarak var olan düzenin dışına çıkan iki kişi ölürken birileri sessiz kalmayı tercih etmiştir. Burada Basri'nin oğlu Seyfi, devletin düzenini ihlal ederken Cemil ise Basri'nin yaratmış olduğu kişisel düzene müdahale etmeye çalışmıştır. Sonuç olarak birisi öldürülürken öbürünün ise ölümüne göz yumulmuştur. Ortaya çıkan bu tablo, gerek mikro gerekse makro düzeyde işleyen iktidarların ilişkiselliklerini veya ortaklıklarını gözler önüne sermektedir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Basri'nin oğlu Seyfi'ye ait olduğu düşünülen bir cenaze bulunur. Komiser Murat, Basri'yi ziyaret ederek haberi bildirir. Basri de kimlik tespiti yapmak üzere İstanbul'a gider. Buradaki işlemlerin ardından cenazenin Seyfi'ye ait olduğu anlaşılır. Adli tıp raporunu getiren hemşire Basri'ye duygusuz bir tonda "başınız sağ olsun" dedikten sonra orada bulunan arkadaşına akşamki yemek

programından söz etmeye başlar. Ölüm'ü soğuk ve mesafeli bir tıp dilinin içerisine yerleştiren hemşire ardından da beklemeksizin özel yaşantısına geri döner.

Fotoğraf 21: *Morg sahnesi. Küf, 2013, Ali Aydın.*



Morg görevlisi de benzer bir şekilde "başınız sağ olsun" dedikten sonra içerisinde Seyfi'ye ait kemiklerin bulunduğu sandığı Basri'ye teslim eder. Basri'nin tam 18 yıldır umutla beklediği oğlu Seyfi küçük bir sandığın içerisine sığdırılmış ve eline tutuşturulmuştur. Bu an belki de Emek Erez'in (2014) de ifade ettiği gibi Basri için bir nevi ölüm anıdır. Ancak Basri'nin ve devlete karşı geldiği için öldürülen oğlunun ne karakolda bir değeri vardır ne de hastanede. Komiser ceset bilgisine ulaşıp Basri'ye bildirmiş, hemşire bir rapor tutmuş, morg görevlisi de küçük bir sandığa sığdırdığı kemikleri teslim etmiştir. Böylece bürokratik işlemlerin tümü gerektiği şekilde tamamlanmıştır. Acısıyla koca bir adaletsizliğin ortasında yalnız başına kalan Basri için artık yapabilecek başka bir şey yoktur.

Fotoğraf 22: *Küf, Ali Aydın, 2013*



.

Cenazesini aldıktan sonra eve dönen Basri, sandığı gelişigüzel bir şekilde salondaki masanın üzerine bırakır. Sandığın bu masa üzerindeki eğreti vaziyeti, bir anlamda baştan beri insanlıktan uzak bir muamele gören Basri ve öldürülen oğlunun içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Bu bağlamda yönetmen Ali Aydın'ın da belirttiği gibi (2013) söz konusu imge alelade bir şekilde gözaltına alındıktan sonra alelade bir biçimde öldürülen Seyfi'nin başına gelen her şeyin temsili gibidir.

Nihai olarak *Küf* filmi adından da anlaşılacağı üzere, devlet mekanizmasının küflenmiş ve kokuşmuş halini gözler önüne serer. Filmde görüldüğü gibi devlet aygıtlarının işleyiş sürecine dahil olan temsilciler değişse bile mevcut yaklaşımlar aynen korunur. Bu şekilde de birbirine benzer anlayışlar tarafından yönetilen kurumlar arası bir bağ oluşturulur. Basri, hastane veya polis karakolu gibi kurumlarda, bir insandan ziyade nesne olarak olarak görülür ve bu tarz bir ilişkiye maruz kalır. Basri'nin öldürülen oğlu Seyfi'nin de kimsenin umurunda olmadığı yoğun bir biçimde hissettirilir. Tüm bu mekanikleşmiş süreç işleyişini tamamladığında sorun çözülmüş gibi bir hava yaratılır. Buna göre cenaze bulunmuş, adli tıp bilimsel çalışmasını tamamlamış ve cenaze defnedilmek üzere Basri'ye teslim edilmiştir. Kağıt üzerinde her şey olması gerektiği gibi, kusursuz bir şekilde gerçekleşmiş, geriye resmi evraklara yansımayan birkaç kısa dipnot kalmıştır sadece. Bunlar da; evinin salonunda oğlunun kemiklerinin bulunduğu bir sandıkla beraber

oturan acılı bir baba, bekleyişle tüketilmiş bir hayat ve oğlunu yitirmenin acısına dayanamayarak genç yaşta ölen bir annedir. [64]

3.5.4. Zenne Filminin Çözümlenmesi

Eşcinsel olduğu gerekçesiyle babası tarafından öldürülen Ahmet Yıldız, kayıtlara ilk eşcinsel töre cinayeti kurbanı olarak geçer. Zira burada namus ve töreler uğruna öldürülen kişi bir kadın ya da heteroseksüel bir erkek değil; homoseksüel biridir. Uluslararası basında da yankı bulan bu olaydan esinlenen Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012 yılında Zenne filmini çekerek eşcinselliğe yönelen farklı bakış açılarını görüntüye getirirler. Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh, Jale Arıkan ve Esme Madra gibi isimlerin rol aldığı Zenne, eşcinsellik temasının yanı sıra doğu batı tartışması, hegemonik erkeklik ve militarizm gibi meselelere de değinir. Üç farklı karakterin birbirleriyle kesişen öyküsünü anlatan film, Alman fotoğrafçı Daniel'a ait görüntülerle açılır. Savaşın yarattığı yıkımı görüntülemek üzere bulunduğu Afganistan'da büyük bir hata yaparak bir grup çocuğun ölmesine neden olan Daniel, savaşın coğrafyasından ayrılarak İstanbul'a gelir. Burada "beynine ve gözlerine dolan ateş ve tozdan uzaklaşarak" yalnız başına kalmak istemektedir.

Batılı bir gezgin edasıyla İstanbul'da dolaşıp egzotik ve gizemli mekanların fotoğraflarını çeken Daniel, gittiği bir gece kulübünde Can ve Ahmet ile tanışır. Bu gece kulübünde zenne olarak çalışan Can, aynı zamanda gündüzleri fal bakarak geçimini sağlamaktadır. Teyzesi ve teyzesinin sevgilisiyle beraber yaşayan Can, bir süre sonra işinden kovulur ve maddi açıdan sıkıntılı günler yaşamaya başlar. Düzenli bir işe girebilmesi için öncelikle askerlik sorununu halletmesi gerekir. Asker kaçağı durumundaki Can'ın binbaşı olan babası Güneydoğu'daki bir çatışma sırasında hayatını kaybetmiş, ağabeyi ise askerden ruhen hasarlı dönmüştür. Annesi bu nedenle Can'ın askere gitmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. İçinde bulunduğu bu sıkıntılı durumdan kurtulmak isteyen Can, askerlikten muaf sayılmak için eşcinsellik raporu almak zorundadır.

Tanıştıktan kısa bir süre sonra Daniel ile sevgili olan Ahmet ise Urfalı tutucu bir ailenin oğludur. Üniversitede son sınıf öğrencisi olan Ahmet, İstanbul'da kız

[64] Basri'nin bir sahnede karısının mezarına gittiği görülür. Bu mezarda yer alan 19 Ocak ve 20 Eylül tarihleri Hrant Dink ile Musa Anter adlı gazeteci ve yazarların öldürülüş tarihlerini işaret etmektedir.

kardeşiyle beraber yaşamaktadır. Ahmet okul bittikten sonra da İstanbul'da yaşamaya devam etmek isterken ailesi ve özellikle de annesi Kezban, bu duruma karşı çıkmaktadır. Oğlunun bir an evvel askere gitmesini ve ardından da Urfa'ya dönmesini isteyen kadın, davranışlarından şüphelendiği oğlunu takip etmesi için bir de adam tutar. Annesinin baskısına daha fazla dayanamayan Ahmet, babasını arayarak eşcinsel olduğunu itiraf eder ve ardından da Daniel ile Almanya'ya gitmek için hazırlıklara başlar. Fakat bunun için öncelikle Ahmet'in de askeri heyete eşcinselliğini kanıtlaması gerekir.

Zenne'nin temel olarak birbirinden farklı erkeklik formlarına ve bunlar arasındaki iktidar mücadelelerine odaklanan bir film olduğu söylenebilir. Filmin bir tarafında askerler, polisler, doktorlar ve Ahmet'i takip eden Zindan gibi baskın erkeklik söyleminin içerisinde yer alan karakterler göze çarparken diğer tarafta ise hegemonik erkekliğin şiddetine ve aşağılamasına maruz kalan karakterler dikkat çeker. Bu bağlamda öykünün merkezinde yer alan Ahmet, Can ve Daniel adlı eşcinsel karakterler ve bunların yaşam pratikleri düşünüldüğünde filmin hegemonik heteroseksist yapının karşısında konumlandığı görülmektedir. Bu anlayış Foucault'nun (2003b) cinselliği kavrayışıyla da uyumluluk içerisindedir. Zira Foucault'ya göre cinsellik, arzunun dizginlenemez doğasının açığa çıktığı sınırsız bir yaratım alanıdır. Foucault'nun yaklaşımı cinselliği performatif bir uzamın içerisine yerleştirir ve burada her şey özgür bir şekilde yaşanarak cinsellikten beslenen farklı yaratılar ortaya çıkar. Ancak filmin başkarakteri Ahmet, annesinin üzerinde uyguladığı tahakküm nedeniyle arzularını dilediği gibi yaşayamaz. Kezban'ın ona dayattığı ruh hali neticesinde hissettiklerinin pis arzulardan ibaret olduğunu düşünen Ahmet bu nedenle "temiz olmadığını" ifade eder. Ahmet, Daniel'ın da desteğiyle kendi doğasına ilişkin bu olumsuz hissiyatı aşacak ve arzularını özgürce yaşayabileceği bir konuma gelecektir.

Zenne, Ahmet özelinde okunabilecek arzunun özgürleşmesi meselesinin yanı sıra eşcinselliğin farklı coğrafyalarda nasıl karşılandığına ilişkin değişik bakış açılarını da serimlemeye çalışmaktadır. Film bu anlamda, İzmirli bir ailenin çocuğu olan Can, Kürt bir genç olan Ahmet ve Alman vatandaşı Daniel'ı bir araya getirerek aileler ve yaşanılan çevre üzerinden bir doğu-batı tartışması yapar. Buna göre Batı'yı temsil eden Daniel'ın ailesi "açık fikirli olduğundan" dolayı oğullarının eşcinsel

olması onlar için bir sorun teşkil etmez. Daniel, Ahmet ile yaptıkları bir konuşmada eşcinsel olduğunu ailesine rahatlıkla ifade edebildiğini dile getirir. Nitekim doğunun batısını, yani İzmir'i temsil eden Can'ın annesi de oğlunun cinsel kimliğiyle ilgili herhangi bir olumsuz yargıya sahip değildir. Onun için önemli olan yalnızca çocuğunun sağlıklı ve iyi durumda olmasıdır. Ne var ki eşcinsellik Ahmet'in doğu kökenli ailesi için asla kabul edilebilir bir durum değildir. Bu bakımdan doğu heteroseksist bir söylemle eşleştirilir ve bunun dışına çıkan erkeklik formlarına yönelik düşmanca bir tavır sergilenir. Ancak filmin yaptığı bu ilişkilendirme biçimi oldukça sorunludur. Zira homofobiyi yalnızca doğuda görülen bir tutum olarak sunmak batının en merkezi noktalarında bu bağlamda gerçekleşen nefret söyleminin ve nefret suçlarının gözardı edilmesine sebebiyet verebilmektedir. Filmin gösterdiğinin aksine şiddet ve bilhassa cinsiyete dayalı şiddet, sadece doğuda değil bu ülkenin genelinde gözlemlenen en önemli problemlerden biridir. Güven'in ifade ettiği gibi namus ve töre cinayetlerini bir başka kültüre ait ilkel, gaddar bir uygulama olarak görmek "biz" ve "onlar" ayrımını keskinleştirmektedir (2016: 308-9). Bununla birlikte Daniel'ın dürüst ol ve ailene gerçek kimliğini açıkla demesinin ardından Ahmet'in korkuyla "dürüstlük beni öldürecek" şeklinde dile getirdiği söylem üzerinde de durulmalıdır. Çünkü Türkölmez'in (2011: 85) de ifade ettiği gibi Ahmet'i dürüstlük değil nefret öldürmüştür. Ahmet ona farklılığını yaşama imkanı tanımayan, ondan nefret eden babası tarafından yaşadığı evin hemen önünde öldürülmüştür. Bu nefret, "her Türk asker doğar" söyleminden başlayarak Türk olmayana, güçsüze, kadına, çocuğa, gayrimüslime yönelen nefretle aynıdır. Hrant Dink de eski kocası tarafından yakılarak öldürülen Tuğba Özbek de tecavüze direnirken öldürülen Özgecan Aslan da hep aynı nefretin kurbanı olmuştur.

Fotoğraf 23: *Annenin öfkesi. Zenne, Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.*



Ahmet henüz daha çocukken geleneklerine ve dinine koyu bir şekilde bağlı olan annesinin nefretini üzerine çekmiştir. Daniel'a yaşamıyla ilgili itiraflarda bulunduğu sırada hafızasının derinlerinden bir anıyı çıkarıp anlatmaya koyulan Ahmet, daha o zamanlarda farklı bir çocuk olduğunu ama annesinin bu farklılığı yaşatmamak için elinden geleni yaptığını ifade eder. Bu sahnede kız kardeşinin dans kostümünü giyen Ahmet, mutlulukla dans etmektedir. Hemen yanı başında duran babası da sevinçle oynayan çocukları alkışlamaktadır. Ancak tam bu sırada içeri giren annesi, Ahmet'i saçından çekerek diğer odaya götürür. Hışımla çocuğun üzerindekileri çıkaran kadın önce elbiseleri yırtar ardından da oğlunu cezalandırır. O günden beri sürekli olarak Ahmet'i gözetlemeye başlayan kadın, okul çıkışında, sokakta yürürken, yalnız başına otururken hiç durmadan Ahmet'i takip eder. Oğlu üniversite eğitimi için İstanbul'a gittiğinde de peşine Zindan adlı kişiyi takan kadın, kendi yaptığı gözetleme görevini bir anlamda ona devreder. Günün her anında Ahmet'i takip eden Zindan, Foucault'nun özellikle üzerinde durduğu panoptikon aygıtı gibi bir işlev görmektedir. Zindan'ın gerçekleştirdiği bu aralıksız gözetleme faaliyeti, Ahmet'in mütemadiyen tedirginlik içerisinde yaşamasına neden olur. Sürekli olarak gözetlendiğini hisseden Ahmet asla dilediği gibi, özgürce davranamaz ve bu nedenle de Zindan'dan kurtulduğu ana kadar kendisini gerçekleştirebilmesi

mümkün olmaz. Bununla birlikte Aydemir'in bahsettiği gibi peşindeki bu adamın isminin Zindan olması tesadüf değildir. Zira Aydemir'e göre Zindan karakteri bir anlamda nerede ne yapıldığını bilen, kişinin peşini bir türlü bırakmayan, hayatın tadının çıkarıldığı anlarda karşı karşıya gelinen hegemonik erkekliktir. Zindan'ın temsil ettiği baskın erkeklik biçimi o kadar geniş bir yelpazede etkili olmaktadır ki diğer erkeklik hallerini devamlı olarak hapsetmektedir (2015: 113).

Fotoğraf 24: *Annenin kocasına yüklendiği sahne. Zenne, Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.*



Kezban'a göre Ahmet'in "gerçek bir erkek" olmamasının tek sorumlusu kocasıdır. Karşısına aldığı kocasını aşağılayan kadın, eşinin cinsel organına elini uzatarak onun eksikliğini ve yetersizliğini vurgular: *"... Ahmet'e bak, oğlan doğdu erkek olamadı. Hayra dönmedi. Allah belanı vere ibne. Armut dibine düştü işte. Ne var burada. Gücün eksik, sesin kısık. Allah belanı versin. Uğursuzsun uğursuz. Bak orada oğlun kimlerle geziyor. Ne b.klar yiyor. Haysiyetsizsin ulan şerefsizsin..."*

Kadına göre tıpkı oğlu gibi kocası da "gerçek anlamda erkek" değildir. Kezban bu söylemleriyle erkeklik konumunu cinsel açıdan yeterli işleve sahip, güçlü, hayırlı, uğurlu, haysiyet ve şeref sahibi olarak inşa etmektedir (Aydemir, 2015: 115). Ona göre kocası da bu tanımlamaların bütünüyle dışında yer almaktadır. Bununla

beraber Kezban, kocasına hakaret ederken babadan oğula geçen bir hayırsızlığa da işaret eder. Zira Delaney'e göre erkekler hayat kıvılcımının taşıyıcısı olarak görülür ve bu kıvılcım babadan oğula aktarılır. Bu nedenle bir oğul sahibi olmayan erkekler, tam anlamıyla yetişkin olarak kabul edilmezler. Hatta ocağı sönmüş, soyu tükenmiş olarak adlandırılırlar. Erkek çocuğu olan biri ise "gerçek" bir erkek olduğunu diğer bir deyişle var edebilme gücüne sahip olduğunu kanıtlamış olur (2001: 55-6). Kocasının gerçek bir oğul sahibi olamadığından dolayı maddi sıkıntılar yaşadıklarını ifade eden Kezban, "bak işte iflas ettin. Hayırsızlık soframızda. Dişini bile sattın" diyerek başlarına gelen her şeyin Ahmet'in hala hayatta olmasından kaynaklandığını ima eder. Kocası, "gerçek bir erkek" gibi davranarak gereğini yapmalı ve Ahmet'i öldürmelidir. Anne o kadar nefret doludur ki sanki söz ettiği kendi çocuğu değilmiş gibi "Bacak kadardı zenne olacak dedim dinlemedin. Yok et dedim" şeklinde konuşarak oğlunun daha çocukken öldürülmesini talep ettiğini hatırlatır.

Filmin son bölümlerinde Ahmet ve Can'ın eşcinsellik raporu almak adına hazırlık yaptıkları görülür. Bunun için öncelikle eşcinsellik kimliğini açık edebilecek görüntülere ihtiyaç duyulmaktadır. Yalnız bu görüntülerde erkeğin cinsel birleşme anında pasif konumda bulunması gerekir. Yani bu görüntülerde erkek bizzat kadın konumunda yer almalıdır. "Zira hegemonik erkekliği tehdit eden şey cinsel ilişki esnasında 'kadın' konumunda olmaktır. Yoksa 'aktif' konumda olup bir erkekle birlikte olmak hegemonik erkeklik için bir tehdit unsuru oluşturmamaktadır. Bu anlamda hegemonik erkekliğin esas derdi kadınlara yakıştırılan her çeşit konum ve nitelikten ne kadar uzak durulduğudur" (Aydemir, 2015: 115). Askeri kurumlar bu bağlamda toplumun güvenlik ve savunmasından kadınların ve kadınsılığın dışarıda tutulduğu yerler olarak adlandırılabilir. Diğer bir ifadeyle bu tarz kurumlarda kadınsı olan her şey dışlanıp aşağılanmaktadır. Şüphesiz kadınların dışında farklı cinsel eğilimi olan erkekler de bu kurumun dışında tutulur. Bu bakımdan militarist değerlere dayalı savaşçılığın bütünüyle cinsiyetlendirilmiş pratikler olarak yaşandığı görülür. Askeri kurumlara kabul edilen genç heteroseksüel erkekler ise, kahraman koruyucular olarak hegemonik erkeklik değerleriyle uyum sağlayacakları "kışla" eğitiminden geçirilerek savaşa uygun hale getirilirler (Sancar, 2009: 153-5).

Askeri kurumlarda heteroseksüel erkekler "sağlam" olarak kodlanırken eşcinsel erkekler ise "çürük" olarak tanımlanırlar ve hemen kurumdan

uzaklaştırılırlar. Askeriyenin cinsiyetçi kapsama alanının dışına çıkan Ahmet ve Can da çürük olduklarını kanıtlamak için yaptıkları hazırlıklardan sonra bu kurumun yolunu tutarlar.

Fotoğraf 25: *Muayene sahnesi. Zenne, Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.*



Buraya vardıklarında çok sayıda eşcinselin çürük raporu alabilmek için beklediği görülür. İçlerinde askeri personelden tokat yiyenler ve ağlayarak oradan uzaklaşanlar vardır. Ellerinde fotoğrafları olanlar yani ibne olduklarına dair bir kanıt bulunduranlar heyetin karşısına geçip görüntülerini gösterirken fotoğrafı olmayanlar ise sert bir muayeneye tabi tutulurlar. Bu muayene aşamasında çırılçıplak soyulan insanlar muhtelif aşağılamalar eşliğinde rektal bir kontrolden geçirilirler. Biraz bekledikten sonra heyet karşısına geçme sırası Ahmet ve Can'a gelir. Kapıdan içeri giren Ahmet'e sorulan ilk soru "nerelisin" olur.

Fotoğraf 26: *Heyet karşısında. Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012.*



Ahmet'in "-Urfa" yanıtını duyan askeri personel, "bölücü değil bu alıcı" diyerek onun hem cinsel kimliğiyle hem de Kürt oluşuyla dalga geçer. Bu anlamda ikili bir dışlama mekanizmasıyla karşı karşıya kalan Ahmet erkekliklerinden ve kurum içi iktidarlarından güç alan bu kişiler karşısında sesini kısarak konuşur. Zira hegemonik erkeklik onun varlığını silikleştirmekte ve sembolik olarak yok ederek işlemektedir. Oldukça rahat tavırlarıyla dikkat çeken görevliler, "erkek adam dans eder mi", "askere gel aç açа da çıkarsın" gibi söylemlerle Ahmet'le alay etmeyi sürdürürler. Bu hareketlerin ve söylemlerin tümü bir bakıma kendi erkekliklerini Ahmet üzerinden tescillendirdikleri anlamına gelmektedir. Nihai olarak Ahmet'in getirdiği fotoğrafları inceleyen görevliler çürük raporunu hazırlayarak ona verirler.

Ahmet'in ardından içeri giren Can da benzer bir muameleye maruz kalır. Ancak o askeri görevlilerin kendisinden beklediği fotoğraflar yerine onlara ilgisiz bir zarf verir. Muayenede başına gelecekleri bilmesine rağmen askeriyenin istediğini yapmayarak bir tür direniş örneği sergileyen Can, Foucault'nun görüşlerini yansıtır bir şekilde iktidar ilişkilerini güç ilişkileri olarak yeniden kurar ve bu ilişkinin her zaman tersine dönme ihtimali olduğunu gözler önüne serer. Zira Foucault'ya göre (2003a: 176-7) bütünüyle muzaffer olan yani tahakkümü sınırlandırılamayan bir iktidar yoktur. Yani iktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe de yer açar. Bu

iktidarın tektipleştirici, donuk ve istikrarlı olmamasından ziyade sürekli ve çok biçimli mücadeleleri içermesinden ileri gelir. Burada Can da tam olarak bunu yapar ve kendisine bir direniş alanı yaratarak iktidarın tahakkümüne karşı çıkar.

Sonuç olarak *Zenne* filminin kimi söylemsel sorunlara rağmen eşcinselliği muhtelif rahatsızlıklara ve travmalara bağlamadan anlattığını söylemek mümkündür. Filmin bu özelliği onu daha evvelki pek çok örnekten ayırmaktadır. Bununla birlikte film salt hegemonik heteroseksist yapıya yönelttiği eleştirilerle iktifa etmeyerek askerlik kurumunun sorgulanmasına da zemin hazırlar.

3.5.5. Babamın Sesi Filminin Çözümlenmesi

19 Aralık ve 26 Aralık 1978 tarihleri arasında Kahramanmaraş'ta Alevileri hedef alan bir toplu katliam gerçekleştirilir. Bir kısım siyasi aktör, yazar ve din adamının Sünni muhafazakar halkı kışkırtması sonucu gerçekleşen bu katliamda Alevilerin bulunduğu pek çok ev ve işyeri basılarak resmi kayıtlara göre 111 Alevi vatandaş öldürülür. Bilhassa Ülkü Ocakları eliyle gerçekleşen bu saldırılarda yüzlerce insan da yaralanır. CHP'nin iktidarda olduğu bir dönemde gerçekleşen bu katliam, Sünni - Alevi kutuplaşmasının da körüklenmesine sebebiyet verir. Toplumda hala kapanmayan yaralar açan Maraş Katliamı, 1980 askeri darbesinin gerçekleşmesinde de etkili olur. Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın birlikte yönettikleri *Babamın Sesi* (2012) adlı film de işte bu karanlık döneme bir ailenin yaşadıkları üzerinden ışık tutmaktadır. Bizzat Zeynel Doğan'ın ailesinin deneyimlerinden hareket eden film, ses kayıtlarının yaratıcı bir şekilde kullanımıyla biçimsel anlamda da özgünlük taşımaktadır.

Zeynel Doğan'ın canlandırdığı Mehmet, eşiyle birlikte yaşadığı Diyarbakır'daki evlerinde bir ses kaydı dinlerken görülür. Bu ses kaydında uzakta olduğu anlaşılan bir babaya seslenilmekte ve ondan bir şeyler istenmektedir. Yıllar önce annesiyle beraber yaptıkları bu ses kaydı, onda geçmişe yönelik bir merak duygusu uyandırır. Duvara yaslanıp geçmişle ilgili düşüncelere dalan Mehmet, hem ses kayıtlarının devamını bulabilmek hem de annesi Basê'yi Diyarbakır'a getirmek için Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesine doğru yola koyulur. Elbistan'daki evinde yalnız başına yaşayan Basê, eşi Mustafa'yı yıllar evvel bir iş kazasında kaybetmiş, oğlu Hasan ise "hatırladıklarının öfkesine kapılarak" PKK'ye katılmak üzere dağa

çıkmıştır. Oğlu Hasan'ın bir gün eve döneceği umuduyla yaşayan kadın, bu nedenle Elbistan'dan ayrılmak istememektedir. Eve, annesinin yanına gelen Mehmet, bir taraftan kadını Diyarbakır'a gelmesi konusunda ikna etmeye çalışırken diğer taraftan da ses kayıtlarını bulabilmek için uğraşır.

Basê, kocası Mustafa'nın tembihiyle yıllar evvel başlarına gelen travmatik olayları çocuklardan gizlemeye çalışmıştır. Mehmet bu nedenle ailesinin yaşadıklarına dair hiçbir bilgiye sahip değildir. Ancak yaşça ondan daha büyük olan Hasan, maruz kaldığı olayları bir türlü unutamamış ve çareyi evden uzaklaşmakta bulmuştur.

Fotoğraf 27: *Mehmet'in bavulu bulduğu an. Babamın Sesi, 2012.*



Bir yandan evdeki tamirat işleriyle ilgilenen Mehmet, diğer yandan da kaset arayışını sürdürür. Bir süre sonra içinde eski gazetelerin olduğu bir bavul bulur. Mehmet, bavulun içinde Maraş Katliamı'na yer veren gazeteleri görünce annesine bunları neden sakladığını sorar. Kadın ise "ne yapacaksın" diyerek yerdeki gazeteleri alır ve tekrar katlayarak bavulun içerisine yerleştirir. Ne var ki Mehmet ısrarlı bir şekilde annesinin bu gazeteleri neden sakladığını öğrenmeye çalışır ve gazeteleri yeniden bavuldan alarak kadının önüne koyar. Mehmet'in yoğun ısrarına daha fazla dayanamayan Basê, ailenin başından geçen olayları anlatmaya koyulur. Yıllar evvel

“Müslüman Türkiye! Müslüman Türkiye!” diye bağıran kalabalık bir grubun Alevileri öldürdüğünü öğrenen Basê hemen eve gelerek durumu kocasına anlatır. Ancak Mustafa kaçmak yerine evde kalmayı tercih eder. Bir süre sonra kalabalıktan birileri onların da evine gelir. Basê, korkuyla kapıyı açar. Kapıdakiler “bunlar da Alevi, bunları da öldürüp sevap işleyelim” derler. Bu sırada araya giren Mustafa, eline aldığı Kuran-ı Kerim’i göstererek “biz de sizdeniz” der. Onlar da “eğer bizdenseniz bir dua oku da görelim” diye karşılık verirler. Dua okumayı bilen Mustafa, Kuran-ı Kerim’i açarak içinden rastgele bölümler okumaya başlar. Nihai olarak Mustafa ve ailesinin Alevi olmadığına kani olan bu kişiler, Mustafa’ya “madem bizdensin hadi gidip Alevileri öldürelim” diye seslenirler. Eline aldığı tüfekle dışarı çıkan Mustafa birkaç saat sonra gruptan uzaklaşmayı başararak eve geri döner... Basê’nin ifade ettiği gibi bu olaylar sonrasında onlar sağ kalmıştır belki ama pek çok masum insan yalnızca alevi olduğu için öldürülmüştür. Mehmet, annesinin anlattığı şeylerden sonra hayli etkilenmiş bir şekilde etrafta dolaşır. Yüzünde bazı şeylerin yeni farkına vardığına dair kuvvetli bir hissiyat vardır.

Basê, yaşadıkları neticesinde sessizliğe bürünmüş ketum bir karakterdir. Mehmet’in ısrarlı çabalarına rağmen ailesinin başına gelenleri anlatmaya yanaşmaz. Oğluna karşı koyar, direniş gösterir. Zira yıllardır içinde tuttuğu şeyleri dile getirdiğinde nasıl bir ruh hali içerisine gireceği konusunda hiçbir fikri yoktur. Bununla beraber oğlunun bu yaşananları öğrendiğinde ne şekilde tepki vereceğini de kestiremez. Onun tek derdi büyük oğlu Hasan’ın bir an evvel eve geri dönüp burada bir yuva kurmasıdır. Aklı fikri ondadır. Duvardan sökülüp düşen taşta da Hasan vardır; telefonun her çalışında da. Oğlundan gelen bir mektuba onun da parmaklarının değmiş olduğu düşüncesiyle uzun uzun dokunur. “Hasan bu anlamda öykü dünyasındaki karakterlerin hayatında eksik olan, dolayısıyla öyküde de eksik olan, ancak eksikliği her daim hissedilen bir karakterdir. Yokluğuyla öykünün merkezine yerleşen Hasan, hikayedeki her şeyi etkileyen bir tür gizli özne gibidir” (Çiftçi, 2016: 43).

Fotoğraf 28: *Babamın Sesi, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012.*



Oğlunun belki bir gün çıkıp döneceği umuduyla hayata tutunan Basê, bir tepedeki ziyaretgâha giderek burada adakta bulunur. Bir süre önünde uzayıp giden uçsuz bucaksız dağları seyreden Basê, daha sonra yalnızlığıyla çevrelediği evine döner. Kanepeye uzanıp televizyondan Yılmaz Güney'in *Umut* filmini seyreder. Ardından hikayenin ikinci kayıp kişisi Mustafa'nın ses kaydı duyulur. Film bu ses kayıtlarını aralıklarla kullanarak biçimsel bir özgünlük yakalar. Zira imgeler Basê'nin dünyasını ve yaşadıklarından arta kalanları gösterirken sesler de olup biten her şeyi açığa çıkarır. Diğer bir ifadeyle tüm o sıradan yaşam pratiklerinin arkasında sadece kayıtlardan anlaşılan devasa bir yıkım bulunmaktadır. Şüphesiz bu yıkım, sesler aracılığıyla izleyicilerin alımlamasına ve tahayyülüne bırakılarak onlardan yaşananları kendi zihinlerinde kurmaları beklenir. Bu kurgusal yapının oluşmasıyla beraber Basê ve ailesinin gerçek öyküsü de çıkar ortaya.

Babamın Sesi filmi bu anlamda, imgelerden bağımsız bir şekilde işleyen ses kayıtları aracılığıyla, gayri resmi bir tarih anlatısı oluşturur. 1978 yılında yaşananlara tanıklık eden kişiler tarafından oluşturulan bu ses kayıtları, Foucault'nun (2008) karşı tarih olarak adlandırdığı "gölgeler içinden konuşan" bir tarihsel anlatıya karşılık gelir. Bu bir anlamda sessizliğe mahkum edilenlerin, dışlananların ve şiddete maruz kalanların resmi tarihe eklemlenmeyen gerçek hikayesidir. Hakikatin herkes tarafından aynı şekilde deneyimlenmediğini belirten Foucault, insanların karşı tarih

sayesinde seslerini duyurabilecekleri bir alan elde ettiklerini ifade eder. Bu, *Babamın Sesi*'nde filmin tüm anlatısal yapısını çevreleyen ses kayıtları aracılığıyla gerçekleşir. Babamın Sesi'nde yer alan bu kayıtlar, bütünlük bozucu bir etkiyle başat ideolojinin normatif beklentilerine direnerek alternatif bir bakış açısı ortaya koyar. Yaşamı ve deneyimleri sessizliğe mahkum edilen Basê, ses kayıtları sayesinde bu sessiz ve karanlık dakikaları nasıl dinleyebileceğini öğrenir (Medina, 2011: 15-17). Bu da onu, yaşanan her şey karşısında daha dirençli bir hale getirir.

Uzaklardan gönderdiği ilk ses kaydında özlemle çocuklarının ve Basê'nin nasıl olduğunu soran Mustafa, birkaç rutin sorunun ardından Basê'ye seslenir: *"seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê çocukları böyle yetiştiremezsin. Kendini yetiştirmiyorsun. Okuma yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora bile götüremeyeceksin. Neyse sen şimdi bu dediklerime de kırılırsın. En iyi bildiğin şey... Sen bana aldırma Basê. Beni yerimden yurdumdan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralim çok bozuk. Başımıza gelenleri düşündüğümde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?."* Mustafa bu söylemlerinde bilhassa Türkçe meselesinin üzerinde durur. Basê'nin özellikle resmi dairelerdeki işlerini yürütebilmesi için Türkçe öğrenmesi, çocuklara da öğretmesi gerekmektedir. Karısından çocuklara hiçbir şey anlatmamasını isteyen Mustafa çocukların zarar görmemesi adına bunun zorunlu olduğunu dile getirir. Basê ise kocasına gönderdiği ses kaydında Hasan'ın okula gittiğini ama Türkçe bilmediğinden dolayı sıkıntı çektiğini anlatır. Hasan anadilde eğitim imkanı olmadığı için ikinci bir dile alışmakta güçlük çekerken kendi anadillerinde eğitim gören sınıf arkadaşlarıyla arasında da bir mesafe oluşmaktadır.

Bu ilk ses kayıtlarında Maraş Katliamı sırasında yaşananlar ima edildikten sonra dil mevzusunun üzerinde durulur. Anadil konusu başka bir sahnede daha gündeme gelir ancak bu sahnede ses kayıtlarının yerini televizyondan yapılan bir yayın alır. Bu yayında dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, Almanya'da yaşayan Türkler için anadilde eğitim hakkı talep ederken asimilasyonun bir insanlık suçu olduğunu ifade eder. Oysa Türkiye'de yaşayan Kürtler için anadilde eğitim gibi bir imkan yoktur. Film bu şekilde izleyiciye kendi ülkesinin gerçeğini görmezden gelen bir başbakan sunar.

Mustafa, bundan sonraki ses kayıtlarında ağırlıkla çocuklarının durumlarıyla ilgili konuşur. Onlardan dersleri dışında hiçbir işle ilgilenmemelerini isteyen Mustafa, bu dileğini fasılalarla tekrarlar: "*Hiçbir olaya karışmayın, okula gidip eve dönün, topluma ayak uydurun, kendinizi belli etmeyin*". Mustafa'nın bu söylemlerinde çocuklara zarar gelebileceğine dair bir korku ve endişe vardır. Bu anlamda Mustafa, kendi deneyimlerinden yola çıkarak farklı olmanın ve farklı düşünmenin tepkiyle karşılaşacağına inanmaktadır. Hasan ise gördüklerinin ve yaşadıklarının etkisiyle her şeye öfkeyle yaklaşmaktadır. Annesinin sözünü dinlemez, sesinin kaydedilmesine karşı çıkar, babasıyla tartışır, okuldaki arkadaşlarıyla kavga eder, babasının hiç hoşlanmadığı, hep uzak durmasını telkin ettiği kitapları okur ve taş atarak sokak lambalarını kırar. Onun sokak lambasını kırıp sokağı karanlıkta bıraktığı an, Ergenç'in (2016: 115) de belirttiği gibi resmi tarihin bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan ışığının da kırılması anlamına gelir. Zira onun fırlattığı taş, bir bakıma hiçbir şeyi aydınlatmayan yapay ışığa verilmiş bir tepkidir. Hasan'ın tüm bu tavırlarından rahatsız olan Mustafa, oğlunu iyi yetiştiremediği için Basê'yi suçlayarak "o mu değiştirecek bu dünyayı?" diye sorar. Zira Mustafa, her ne olursa olsun ve nasıl bir direniş gösterilse gösterilsin düzenin hiçbir şekilde değişmeyeceğine çaresizce ikna olmuştur. Bu nedenle çocuklarından kavga etmek yerine mevcut sistemle uyum içerisinde yaşamalarını talep eder.

Ne var ki Hasan, maruz kalmaya devam ettiği olaylar nedeniyle onulmaz bir şekilde yaralanmıştır. Ailesi, Alevi kimliğinden ötürü ölümle burun buruna gelirken kendisi de gittiği okulda Kürt kimliği sebebiyle dışlanmaktadır. Bu durumun en bariz örneği bizzat annesinin ismi üzerinden gerçekleşir. Basê'nin Mehmet'e anlattığı bu hikaye şu şekilde gelişir: Sınıf öğretmeni Hasan'a annesinin ve babasının ismini sorar. Hasan da "Mustafa ve Basê" diye cevap verir. Annesinin ismini duyan öğretmen ve öğrenciler, Hasan'la alay ederler. Bu duruma çok sinirlenen Hasan, öfke içinde eve gelir ve annesinin kimliğini alarak nüfus müdürlüğüne gider. Burada yapılan işlemlerin ardından kadının ismi Asiye olarak değiştirilir. Okuma yazma bilmediğinden dolayı hangi evrakları onayladığından haberi olmayan Basê ise isminin Asiye olarak değiştirildiğini daha sonra gittiği bir hastanede tesadüfen öğrenir.

Fotoğraf 29: *Mehmet'in saati tamir etmeye çalıştığı an. Babamın Sesi, 2012*



Mehmet, 30 numaralı fotoğrafta görülen sahnede evdeki bozuk saati tamir etmeye çalışmaktadır. Ancak onun tüm uğraşlarına rağmen saat bir türlü çalışmaz. Bu görüntü bir anlamda Basê için zamanın durduğuna işaret etmektedir. Film bu bakımdan Bergson'un süre mefhumuyla paralellik kurarak geçmişin asla yitip gitmediğini aksine bellek sayesinde kendisini sürekli muhafaza ettiğini ortaya koyar. Zira zamanın çizgisel ilerleyişini reddeden Bergson, insanın, Basê örneğinde görüldüğü üzere belleği aracılığıyla geçmişi ve şimdiyi bir arada yaşayabileceğini belirtir (1997: 9). Deleuze'ün de altını çizdiği gibi geçmiş belki eylemde olmayı bırakmıştır ancak belleğin kendisinden bir şeyler alarak şimdiki zamana taşımasıyla varlığını sürdürmektedir (2010: 95-9). Bu bağlamda Orhan Eskiköy'ün (2012: 35) bir söyleşisinde dediği gibi "orada kalan, bekleyen ve kafasının içinde hala kocasıyla konuşmaya devam eden, evinin içinde, bahçede çocuklarıyla konuşmayı sürdüren bir kadın vardır. Onun için otuz yıldır hiçbir şey değişmemiştir". Dolayısıyla çalışmayan saatin bu durumun bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu anlamda Basê için zamanın mekanik işleyişi durmuş ve geçmiş bütünüyle şimdiki zamana nüfuz etmiştir.

Babamın Sesi filmi, kamusal yaşamla özel yaşamı birbirinden ayıran klasik sinemanın aksine bu iki alanı birleştirerek politikleştirme yoluna gider. Diğer bir ifadeyle filmin kurduğu dünyada politik olan gündelik yaşam pratiklerinden kopuk

bir şekilde gösterilmez. İnsanlar rutin hayatlarını sürdürürken iktidarın mikro aygıtlarıyla karşı karşıya gelirler. Bu anlamda Hasan'ın sınıf arkadaşlarıyla kurduğu ilişkide, öğretmenin sorduğu soruda, tüm sınıfın müstehzi gülümseyişinde ve bahçeye gelen polis memurunun sorguya çekişinde iktidarın mütemadiyen yaşamın her alanına sızan sesi bulunmaktadır. *Babamın Sesi* filmi ise bu sese bir tür karşı tarih aygıtı olarak ses kayıtları aracılığıyla karşılık verir.

Sonuç olarak *Babamın Sesi* filmi, Alevi ve Kürt kimliğine sahip olan bir ailenin toplumsal yaşamda hangi sıkıntılarla ve dışlanma pratikleriyle karşılaştığını gözler önüne serer. Kablamacı'nın da ifade ettiği gibi ses kayıtlarından ailenin yaşamına ilişkin öğrenilenlere Maraş Katliamı gibi ülkenin yaşadığı travmalardan biri de eklenir. Film bu noktadan itibaren salt bir ailenin öyküsü olmaktan çıkarak Kürt ve Alevi olarak çocuk olmanın, anadili konuşamamanın, eğitim sistemiyle çatışmanın ve emek göçmenlerinin de filmi olur. Bu bakımdan bir ailenin yaşadıklarına tanıklık etmek aynı zamanda bir döneme de tanıklık etmek manasına gelir (2016: 257). *Babamın Sesi* filmi bununla beraber özgün biçimsel yapısı sayesinde ana akım film yapma pratikleri karşısında da muhalif bir konumda yer alır.

SONUÇ

Ana akım sinema, ekseriyetle mütehakkim ideolojinin yaygınlaştırılmasına hizmet eden bir araç olarak işlev görmektedir. Bu anlamda başat kültürel, sosyal ve ekonomik yapıların varlıklarını koruyabilmesi adına egemen sınıflar tarafından kullanılan konvasiyonel sinema filmlerinin, insanları muhalif oluşumların dışında tutmak ve alternatif siyasal hareketlerin önünü kesmek gibi hedefler doğrultusunda üretildiği söylenebilir. Amerikan sinema endüstrisi ve şüphesiz bu sinemada uygulana gelen formulatif yapıları tekrar eden diğer ülke sinemaları, insanları belli birtakım davranış kalıplarını benimsemeye davet eder.

Konvansiyonel sinema, bir anlamda Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın belirttikleri gibi herhangi bir durumu yansıtmaktan ziyade mevcut durumun daha evvel tasarlanmış bir biçimine ilişkin kimi tezler öne sürer. Mevcut yapıyı olduğu şekliyle koruyarak kapitalist sistemin edilgenleştirici değerlerini ve söz konusu mütehakkim bakışın bu değerler içinde güvenilir kılınmış yorumlarını yeniden üretir. Bu şekilde izleyiciye problemsiz bir dünya algısı izlenimi veren bir dizi perspektif zerk edilmiş olur. Ryan ve Kellner'a göre konvansiyonel filmlerde yer edinen, eril kahramanlık hikâyeleri, kadın melodramları, romantizm anlayışı, şiddet ve suçla ilgili görüngüler devamlı olarak değişmez bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulur. Özcü, sabit, doğallaştırılmış, dokunulmaz ve yerinden edilmesinin hayli güç olduğu bir düşünsel yapıdır bu.

Ana akım sinema, belirli birtakım senaryo formüllerinin, biçimsel yapıların ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Tıpkı Foucault ve Althusser gibi düşünürlerin üzerinde durduğu ideolojik kurumlar ve öteki medya aygıtları gibi ana akım sinema da, kitlelerin bilinçlerinin kontrol edilmesine aracı olur. Bu bakımdan iktidar talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırma yoluna giden konvansiyonel sinema, salt eğlence fonksiyonuyla dahi muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçer. Claire Johnston'un ifade ettiği gibi kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır. Dolayısıyla ana akım sinema, pek fazla yenilik ve maddi kayba neden olabilecek bir risk içermeyen, egemen değer yargılarının yeniden üretildiği bir sinemadır. Köklü ve yerleşik bir endüstri olarak

işleyen ana akım sinema, doğası gereği egemen sistemle uyum içerisindedir ve izleyicilere alternatif bir bakış açısı sunmakla ilgilenmez.

Ana akım sinema karakter sunumu açısından da, genellikle eril egemen dünyanın bir resmini yapar. Bu anlamda eyleyici ve karar alan figür olarak ekseriyetle erkek kahraman öne çıkarken kadınlar ise edilgen ve yardım bekleyen tiplemeler olarak çizilir. Onlar için en kutsal yer evleri ve kocalarının yanıdır. Kadınlar kimi zaman da kötülüğün kaynağı ve şeytani figürler olarak resmedilirler. Bu tarz basmakalıp yapılar etrafında inşa edilen bir sinemacılık yaklaşımı, neredeyse sinemayı bir sanat dalı ve öykü anlatma aracı olarak kuran David Griffith'ten beri sürdürülmektedir. Zira 2000'li yıllarda bile en fazla sayıda gösterim imkanı bulan ve en yüksek gişe geliri elde eden filmler ana akım sinema filmleridir. Bu filmlerin üretimi için dikkate alınan temel motivasyon, hemen her zaman geniş kitleler tarafından kolayca anlaşılır, genel beğeni yargısı açısından uygun ve satışı garantileyen yapımlar olmalarıdır.

Ana akım sinemanın tam anlamıyla karşı kutbunda yer alan, onun tüm karakteristik unsurlarıyla oynayan, çoğunlukla bozuma uğratan, biçimsel ve tematik yeniliklere giden sinema anlayışı ise Deleuze'ün *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarında da bahsettiği gibi yeni sinema veya çağdaş sinemadır. Bu yeni sinemaya dair ilksel örneklerin Sovyet Rusya'da ortaya çıktığı söylenebilir. Sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkında olan Lenin, öncelikle Devlet Film Okulu'nun kurulmasına ön ayak olur ardından da Eisenstein, Kuleshov, Vertov ve Dovzhenko gibi sovyet yönetmenlerin kurgusal deneyler yapabilmelerine olanak sağlar. Bu anlamda Sovyet Devrim Sineması'nın *Potemkin Zırhlısı* ve *Kameralı Adam* gibi filmlerinde ana akım sinemaya hiç de yakın olmayan muhtelif sinema trükleri ve biçimsel deneyler göze çarpmaktadır. İsmi geçen bu yönetmenler gibi auteur sinemanın öncülleri sayılabilecek Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatı yapısına dair unsurların dışına çıkıldığı ve teknik anlamda birçok yeniliğin görüldüğü söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.

Klasik anlatı sinemasında seyirciye düşünsel bir perspektif sunulmazken çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve izleyicilerden

bunları doldurmaları beklenir. Bu anlatım tarzı, ayrıca, izleyiciyi filmin içine çekmeyi, onu zihinsel açıdan aktive etmeyi ve katartik etkiye kapamayı amaçlar. Dolayısıyla yeni sinemada edilgen izleyicinin yerini filme düşünceleriyle bağlanan, filmden sonra da izledikleri üzerine tefekkür etmeyi sürdüren bir seyirci alır. Deleuze'e göre biçimsel ve tematik farklılıklar içeren, yeni bir dünya algısı ve karakter skalası sunan bu yeni sinema anlayışı, sistematik bir şekilde İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nda ortaya çıkmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda yönetmenin serbestliğine ilişkin esaslı bir vurguya rastlanır. Akım içerisinde yer alan filmlerde kamera stüdyolardan alınarak sokaklara taşınır. Serbest çekim tekniklerine yer verilir ve mümkün olduğunca doğal bir mizansen meydana getirilir. Belgeselleri hatırlatan bir sinema estetiğinin görüldüğü Yeni Gerçekçilik filmlerinde, hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşılır ve bütünüyle sıradan insanların gündelik yaşam pratiklerine odaklanılır.

Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik, yoksulluk, çaresizlik ve sıkışmışlık gibi temaları beyazperdeye aktaran Yeni Gerçekçi filmler, tüm bu zor koşulların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler yarattığını tartışmaya açarlar. Özetle Vittorio de Sica, Roberto Rosselini, Luchino Visconti ve Giuseppe de Santis gibi yönetmenlerin yer aldığı İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir. Bu anlamda sözgelimi *Bisiklet Hırsızları, Yer Sarsılıyor, Almanya Sıfır Yılı, Umberto D., Roma Açık Şehir* ve *Acı Pirinç* gibi birçok Yeni Gerçekçilik filmi ortaya çıkan bu yeni sinemanın örnekleri arasındadır.

Yeni Gerçekçilik sinemasının ardından Fransız Yeni Dalga Sineması, Özgür Sinema, Cinema Novo, Dogme 95 ve Üçüncü Sinema gibi pek çok sinema oluşumu, ana akım sinema anlayışından uzaklaşan bir perspektif sunmuştur. Tüm bu yenilikçi akım ve hareketler esasında bu tez çalışmasında ele alınan muhalif sinemanın bir bakıma yapısal çerçevesini oluşturmaktadır. Zira klasik şablonların, genel geçer kabullerin, gerçeklikten uzak uylaşımların ve Hollywood'da sıklıkla rastlanılan dayatmacı mutlu sonların dışına çıkan her filmde muhalif bir tavrın olduğu söylenebilir.

Bu araştırmanın giriş bölümünde yanıt aranan dokuz sorunun tümüne birden yanıt verilmiştir. Giriş bölümünde oluşturulan bu sorulara cevaben öncelikle ana akım sinemayla muhalif sinema arasındaki farklılıklar serimlenmiş ve muhalif

sinemanın kavramsal olarak neye karşılık geldiğinin üzerinde durulmuştur. Bu anlamda muhalif sinema, tüm güçlerini demokratik ve özgürlükçü bir yaşamın tesis edilebilmesi için kullanan, endüstrinin yerleşik film yapım kurallarına biat etmeyen, her türlü iktidar oluşumunun karşısında duran bir anlayışa göndermede bulunur. Muhalif sinema yalnızca egemen sisteme eleşiriler yönelten bir kurguyla sınırlı kalmaz ve içinde bulunduğu film yapım ve dağıtım süreçlerine de karşı gelir. Bu anlamda muhalif sinemanın kavramsal çerçevesini oluştururken başvurulması gereken üç anahtar mefhum belirlenmiştir. Bunlardan ilki Peter Wollen'in *karşı sinema* kavramıdır. Wollen bu kavramla, ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden, yeni yollar ve yeni anlatım modelleri ileri süren bir yapıya işaret eder. Karşı sinema kavramı, muhalif sinema olarak nitelendirdiğimiz film biçiminde de görüldüğü üzere yalnızca içeriksel anlamda bir farklılık değil aynı zamanda biçimsel anlamda bir değişiklik ve yenilik fikrinden hareket eder. Bir film içinde bu iki aykırılığın sağlanması, tam olarak karşı sinemanın oluştuğunun göstergesidir. Sinema dili, dekor, makyaj, mizansen ve özdeşleşme gibi sinematik unsurların Godard sinemasındaki beliriş biçimlerine değinen Wollen, karşı sinemanın söz konusu yönetmenin filmlerinde tam olarak gerçekleştiğini ifade eder.

Foucault'nun *karşı tarih* nosyonu, muhalif sinemanın kavramsal çerçevesini oluşturan ikinci mefhum olarak belirlenmiştir. Foucault'nun gölgede kalanların, seslerini duyuramayanların tarihi olarak nitelendirdiği karşı tarih kavramı, resmi tarihin tekelleşmiş bilgi üretim faaliyetlerinin ve tek taraflı yorumlama şeklinin yerine mevcut tarihsel anlatılara uymayan hafızaları ikame eder. Zorla kabul ettirilen bir ortak geçmişe ve tarihsel bütünlüğe savaş açan karşı tarih, mevcut yapının altını oyarak tarihsel bir süreksizliğin yolunu açar. Diğer bir deyişle karşı tarih kavramı bütünlük bozucu karakteri sayesinde mütehakkim ideolojinin normatif beklentilerine direnir ve dahası bu beklentileri geçersiz kılacak bir karşı düşünce ortaya koyarak kurallarla belirlenmiş düzeni istikrarsızlaştırma potansiyeli gösterir.

İstikrarsızlaştırma edimi, bütün iktidar biçimlerinin sürekliliğini bozan radikal bir müdahaledir. Bir yerinden etme edimidir bu. Başka bir deyişle istikrarsızlaştırma, iktidarın zemin kaymasına uğratılmasıdır. Bu duruma, tarihin beklenmedik baskını da denilebilir. Karşı tarih, her dönemde bu baskını yapacak olan muhalif güçleri yardıma çağırır. Sosyal medya, web sitesi, tv kanalı, radyo, gazete ve bülten gibi

medya araçları suretinde görülebilecek karşı tarih aygıtları kimi zaman da muhalif sinema yoluyla resmi tarihin bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan yapay ışığına karşı çıkar.

Deleuze'ün rizom yani köksap mefhumu, muhalif sinemanın altyapısını oluşturan üçüncü ve son element olarak belirlenmiştir. Yerleşik hiyerarşik düzeni ve iktidar kalıplarını yıkmaya odaklanan köksap, çoğulcu bir varoluşsal olanaklar evrenine gönderme yapar. Hiyerarşik olmayan ve merkezsiz bir yapı ortaya koyan rizom, ağaçvari yapıyı karşısına alarak onu kırmaya, yerinden yurdundan etmeye yönelir. Bu anlamda muhalif sinemaya iliştireceğimiz rizom kavramı, biçimsel açıdan yenilikler önermekle birlikte; kadın, çocuk, özürlü, eşcinsel, anarşist, sosyalist, fahişe gibi çekiniklere de kendi varlıklarını ortaya koyabilecekleri bir hareket alanı açar.

Bu tez çalışmasında muhalif sinemanın terminolojik çerçevesini meydana getirtiği öne sürülen köksap, karşı tarih ve karşı sinema gibi yapıcı unsurların betimlenmesinin sonrasında söz konusu sinema anlayışının nasıl bir işleve sahip olduğuna dair cevaplara ulaşılmıştır: Buna göre alternatif medya, toplumsal hareketler ve karşı tarih yazımını gerçekleştiren diğer bütün aygıtlar gibi muhalif sinema da toplumun bilinçlenmesinde ve tahakküme karşı gelinmesinde anahtar bir rol üstlenmektedir. Bir başka soruya cevaben muhalif sinemanın, eşitsizlik, adaletsizlik, dışlanmışlık, ötekileştirme, ayrımcılık, cinsiyetçi ideoloji, mezhepçilik ve sınıfsal tahakküm gibi temaları veya çoğulculuğa dayalı değer iletilerini merkeze aldığı da yine tez kapsamında ortaya koyulmuştur. Daha sonra yine bir bir başka soruya karşılık olarak muhalif sinemanın hem dünya sinemasındaki hem de Türkiye sinemasındaki ilksel örneklerine değinilmiştir. Bu temel sorulara verilen yanıtların ardından tezin dönemsel açıdan esas meselesini teşkil eden 2000'li yıllara gelinmiş ve 2000'li yıllar Türkiye sinemasının diğer dönemlerden ayrılan belli başlı özelliklerine yer verilmiştir. Bu anlamda 2000'li yıllar Türkiye Sineması, festivallerden ödüllerle dönen bir yönetmen kuşağının ağırlığını hissettirdiği bir dönem olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemde teknik imkanların ve dijital teknolojinin gelişmesi, sinema okullarının artması, yapım maliyetlerinin düşmesi, film çekmeyi teşvik eden uluslararası fonlar ve Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekler üretilen film

sayısının artmasında rol oynamıştır. Ayrıca Türkiye'nin Avrupa Birliği ile ilişkileri, azınlıklara yönelik açılımlar ve küreselleşmenin çok kimlikliliği öneren politikaları muhalif yönetmenlerin kimlikleri ele alan filmler çekmesinde etkili olmuştur.

2000'li yıllar Türkiye sinemasında muhalif olarak nitelendirilebilecek yönetmenlerin ele aldıkları ana dil sorunu, zorunlu göç, faali meçhul cinayetler, hoşgörüsüzlük, ötekileştirme ve kentsel yoksulluk gibi temalara değinildikten sonra nihai olarak seçilen filmlerdeki ortak özellikler ortaya çıkarılmıştır. Ancak seçilen filmler arasında yalnızca Babamın Sesi'nin muhalif sinemayla ilişkilendirilen rizom, karşı tarih ve karşı sinema nosyonlarının tümünü birden içerdiği gözlemlenmiştir. Zira Babamın Sesi tematik ve biçimsel farklılığıyla karşı sinema örneği oluştururken yerleşik sinema anlayışını da bir köksap gibi yerinden yurdundan etmeye çalışmaktadır. Bununla birlikte film ayrıca gerek kişisel deneyimler üzerinden hareket eden belgeselvari yapısı gerekse ses kayıtları aracılığıyla bir tür karşı tarih aygıtı olarak işlev görmektedir. Seçilen diğer filmlerden Çoğunluk, Küf ve Zerre de rizom ve karşı sinema kavramlarını karşılayan anlatılara yer verirler. Ancak çözümlenen filmler arasında yer alan Zenne filminin tercih edilen biçimsel yapı, meselenin ele alınışı ve söylemsel problemler nedeniyle karşı sinema kavramını tam anlamıyla karşılayamadığı ve güçlü bir muhalif yaklaşım ortaya koyamadığı görülmüştür.

Çalışmanın giriş bölümünde yer verilen varsayımlar arasından üç tanesi doğrulanmış diğer üç varsayımın doğrulanması ise mümkün olmamıştır. Buna göre bir numaralı varsayımda ifade edildiği gibi muhalif sinema eğilimi, sinemanın upuzun tarihsel gelişim serüveni boyunca resmi ana akım film yapma pratiğiyle biçimlenmiş baskın siyasal kanaat ikliminin dışında ve ondan farklı olarak, sınırları bir dizi eleştirel karşı-tarih söylemiyle tayin edilmiş muhalif bir karşı-bilinç oluşumuna aracılık etmiştir. Yine üç numaralı varsayımda değinildiği üzere muhalif sinema, küresel kapitalist sistemin toplumsal dünyada ekmeye çalıştığı mütehakkim değer ve söylem biçimlerinin gözden düşürülmesinde ve ona karşı verilecek etkili mücadelede kültürel direniş araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Son olarak beş numaralı varsayımda ifade edildiği gibi 2000'li yıllar muhalif Türkiye sinemasında en çok tartışmaya açılan meselenin kimlik sorunu olduğu gözlemlenmiştir.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sineması keskin disiplinel öğretilerde yer alan olumsuz ve kötücül iktidar tasvirlerinden oldukça uzaklaşıldığını göstermiştir. Zira bugünkü iktidar yapıları, yaşamın her anında, her ilişkinin içerisinde ortaya çıkabilen, sürekli biçim ve konum değiştirme özelliğine sahip bir iktidar yapısıdır. Bu anlamda mevcut iktidar yapısı, Foucault terminolojisinden ödünç alınabilecek bir kavram olan *kılcal damar* nosyonuyla karakterize edilmiştir. Postyapısalcı bir düşünce evreninde gelişen bu iktidar yaklaşımı, iktidarı salt olumsuzlukla eşleştirmeyerek onun çok nitelikli ve yaratıcı karakterine de göndermede bulunmuştur.

Post yapısalcı erk yaklaşımı, kısaca gün be gün değişmekte olan bir dünyada iktidarın da basit bir kavrayışla ele alınamayacağını öne sürerek çok katmanlı ve geçişken bir iktidar tasviri yapar. Bu erk formu sadece sınıfsal bir tahakkümü temel almaz. Dünyanın içerisinde bulunduğu değişimlere paralel olarak hem kendini değiştirir hem de nemalanmayı düşündüğü bedenlerin gelişimine katkı sağlar. Bu bağlamda 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının karşısına aldığı ve eleştirel söylemlerini yönelttiği iktidar yapısı, en sıradan ailevi ilişkilerde dahi ortaya çıkabilen ve sürekli değişim gösterebilen bir erk biçimidir. Dahası iktidar bu çok biçimli fizyonomisini aynı anda birbirinden farklı alanlara yansıtabilmektedir. Öyle ki küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan çokkültürlülük ve çok kimliklilik gibi birey odaklı yeni toplumsal kavrayış biçimleri de iktidarın bu çok yönlü formuyla karşı karşıya kalabilmektedir. 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının böylesi bir siyasal perspektifin izinden giderek birbirinden farklı kimliklere sahip insanların maruz kaldığı iktidar etkilerini görüntü diline aktartığı saptanmıştır. Bu anlamda Milan Kundera'nın "iktidar sizi nerenizden yaralıyorsa orası sizin kimliğiniz olur" sözüyle ifade ettiği gibi muhalif imgelere yansıyan insanların "ateş altındaki" kendi kimliklerini koruyabilmek adına bireysel bir savaşım içerisine girdikleri tespit edilmiştir.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sineması, küresel politikalarla birlikte görünürlük kazanan türsel kimliklenmeye uygun bir şekilde kimlik meselesini sorunsallaştıran pek çok filmle gündeme gelmektedir. Dinsel kimlik, kadın kimliği, sosyalist kimliği, eşcinsel kimliği ve etnik kimlikler gibi... Çoğunluğun dayatmacılığı

ve tahakkümü karşısında kendi farklılıklarını yaşatmak isteyen tüm bu kimlikler, 2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının da en belirgin konukları olurlar. Bu tezi desteklemek adına seçilen filmlerde tam anlamıyla böylesi bir ortaklıktan söz etmek mümkündür. Sözgelimi çözümlenen filmlerden ilki olan *Çoğunluk*'ta Kemal karakteri yalnızca etnik kimliğinden dolayı Gül'ü dışlar. Gül onun için hem sınıfsal hem de etnik bir korku nesnesidir. Gül'ün salt Kürt oluşu bile onu bölücü yapmaya yetmektedir. Hatta yine aynı filmdeki başka bir karakter de Gül'e kimlikler üzerinden aşağılayıcı söylemlerde bulunur. Sınıfsal tahakküm, ayrımcılık ve ötekileştirme gibi meseleleri ele alan film, çoğunluğu gücü ve imkânları elinde bulunduran bir azınlık olarak resmeder. Yani azınlık burada nicel bakımdan *az olan* iken güç bakımından *çok olan*'dır.

Ele alınan filmlerden Zerre'de tek başına mücadeleci bir kadın olarak boyun eğmeden ve hiçbir erkeğin mülkiyetine girmeden yaşama tutunmaya çalışan Zeynep adlı bir kadının tasviri yapılır. Çalıştığı işyerlerindeki kadınlar onu kendilerine benzetmeye çalışsa da Zeynep ısrarlı bir şekilde kendi farklı kimliğini ortaya koymaya devam eder. Yoksulluğu bireysel bir hikaye içerisine hapsetmeyerek genel bir kentsel sorun portresi çıkaran Zerre, kurduğu imaj rejimi üzerinden adeta Marx'ın *de te fabula narratur!* (anlatılan senin hikayendir!) sözünü hatırlatmakta gibidir. *Küf* filminde de yine kimlikle ilişkilendirilebilecek bir yapı kurulur. Zira burada da Basri adlı karakteri sorguya çeken komiser onu bir kimlikle ilişkilendirip suçlama derdindedir.

Çözümlemeye tabi tutulan dördüncü film olan *Zenne*'de de bu kez eşcinsel kimliğe yönelen birbirinden farklı bakış açıları masaya yatırılır. Üç farklı kültürden gelen Ahmet, Can ve Daniel adlı karakterlerin öyküsüne odaklanan *Zenne*, söylemsel açıdan kimi sıkıntılar ihtiva etmesine karşın ele aldığı mesele nedeniyle dikkate değer bir filmdir. Ayrıca bu filmin esas karakteri olan Ahmet hem eşcinsel hem de Kürt kimliklerine sahip olması sebebiyle ikili bir dışlama mekanizmasına maruz kalır. Ele alınan son film olan *Babamın Sesi*'nde ise Alevi ve Kürt kimliklerine sahip olan bir ailenin karşılaştığı travmalar anlatılır.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasının kimlik meselesi dışındaki bir başka belirleyenini ise bireysel direniş öyküleri oluşturmaktadır. Çoğunluğu meydana getiren ve farklılıklara müsamaha göstermeyen kudret, insanları birbirine benzetmeye çalışarak farklılıkları yok etmek için uğraştıkça karşısında da farklılığını yaşamak adına mücadele veren, dahası yeni ve özgül direniş yolları geliştiren insanları bulmaktadır. Sözgelimi yalnızca eşcinsellik meselesine değinmekle iktifa etmeyerek aynı zamanda militarizm eleştirisine de soyunan Zenne filmi, bu duruma örnek olarak gösterilebilecek sahneler içermektedir. Ahmet'in töreler nedeniyle onu kabul etmeyen ailesine gösterdiği bireysel direnişin yanı sıra Can karakterinin çürük raporu almak için gittiği askeri kurumda sergilediği bireysel direniş de bu anlamda önemlidir. Can, askeri personellerle dalga geçerek güç ilişkisini yeniden düzenler ve bu ilişkinin her daim tersine dönme ihtimali olduğunu gözler önüne serer.

Küf filmindeki Basri karakteri de, yıllar süren bireysel bir direniş örneği sergiler. Devlete karşı geldiği için gözaltına alınan ve ardından kayıplara karışan oğlunu bulabilmek umuduyla tam on sekiz yıl boyunca ilgili kurumlara mektup yazar. Ona artık durmasını emreden güvenlik personeline karşı çıkan Basri, işkence görmesine rağmen kararlı direnişinden vazgeçmez. Basri'nin direnişi boyunca serimlenen hastane ve karakol gibi kurumlar, Foucault'nun görüşlerini yansıtır bir şekilde bireyden ziyade mevcut sisteme önem verirler ve onun bekasına uygun bir biçimde faaliyet gösterirler.

Bireysel direnişlerden söz ederken Babamın Sesi filmindeki Basê karakterine de değinmek gerekir. Umutla yıllar evvel dağa çıkan oğlunu bekleyen Basê, ailesinin başına gelen onca şeye rağmen dirayetli duruşundan bir şey kaybetmez. Geçmişin hayaletleri her daim varlıklarını hissettirse de, o yine tutunacak bir şeyler bularak güçlü direnişini sürdürür. Çoğunluk filmindeki Gül karakteri de yine böylesi bir bireysel direniş örneğinin öznesidir. Gül, kendisini okulundan alarak memlekete götürmek isteyen ailesine karşı gelir ve İstanbul'da kendi başına var olabilmek adına zorlu bir mücadelenin içerisine girer. Üstelik ailesinden şiddet gören bir çocuğa da bakabilmek için seferber olur. Yine bahsedildiği gibi Zerre filmindeki Zeynep karakteri de kimseye biat etmeyerek hayatta kalma savaşı verir. Zeynep, bir yandan da annesi ve kızının geçimini sağlamaya çalışır.

Özetle farklı anlarda ve farklı suretlerde görünürlük alanlarına dahil olan iktidar mekanizmalarına karşın muhalif kimlikleriyle öne çıkan insanların değişik bireysel direniş örnekleri sergiledikleri görülmektedir. Zira Foucault'ya göre *iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır*. Direnişi mümkün kılansa, görünüşte her ne kadar güçlü bir kararlılığa sahip olsa da, iktidar dispozitiflerinin kırılganlığıdır. Bu durum, *hiçbir diktatör itilmezse düşmez* diyen Eduardo Galeano'nun sözünü hatırlatır. Gerçekten de tarih boyunca en acımasız iktidarları bile sendeleten şey, sınırsız güç uygulayımlarının içinde üreyen antidot düşüncelerdir. İktidarın bilgisinden yoksun olduğu şey, kendini içeriden göçertecek ayrıksı tohumları da iktidarıyla birlikte her yere serpmiş olduğudur.

2000'li yıllar Türkiye muhalif sinemasına dair serimlenen tüm bu görünümler, Deleuze'ün her neyle karşılaşılırsa karşılaşılsın insanların kaçış çizgisi oluşturabileceklerine ilişkin yargısını da destekler niteliktedir. Kaçış çizgisi, özgürlüğün önünde açılmış bir yoldur. Mevcutların bunaltıcı hükümranlığına karşı yeni bir düşünce olanağının varlığını haber verir. Verili olanı içermez, aksine; dışlananı kapsamaya yönelir. Kaçış çizgisi, mütehakkim düşüncenin kapsayamadığı bir *patika* gibidir. Muhalif Türkiye sineması da, bu patikaların mebzul miktardaki örnekleriyle doludur. Sonuç olarak muhalif imgeler aracılığıyla görüntüye gelen insanlar, Deleuze'ün toplumu tanımlarken ortaya koyduğu *gaz* fikrine uygun bir biçimde muhakkak sızabilecek bir aralık bulabilmektedirler.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.

Abisel, N&Eryılmaz, T: Sinemanın Çağdaşlaşması. Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Ahıska, Meltem: İktidar ve Taşlaşma: Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri, **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler içinde**, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.

Akay, Ali: **Konumlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991.

Akgönül, Samim: **Azınlık: Türk Bağlamında Azınlık Kavramına Çapraz Bakışlar**, bgst yayınları, İstanbul, 2011.

Aktar, Ayhan: **Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Aktürk, Şener: Türkiye'de Kürt Kimliğinin Siyasallaşma Süreci 1918-2008, **Türkiye'de Kesişen - Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler** içinde, ed. Rasim Özgür Dönmez, Pınar Enneli, Nezahat Altuntaş, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 4.bs., çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.

Althusser, Louis: **Kapitali Okumak**, çev. Celal A. Kanat, Belge Yayınları, İstanbul, 1995.

Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması,** 2. bs., çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

Arcan, H. Esra: Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar,**

Kavramlar, Yaklaşımlar içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Armes, Roy: **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Aristo: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.

Arsan, E ve Çoban, S: **Medya ve İktidar: Hegemonya, Statüko, Direniş**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2014.

Arslan, Umut Tümay: Umut'a Bakış, **Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü**: 150. Özel Sayı içinde, İstanbul, 2015.

Atam, Zahit: Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler, **Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz** içinde, Ian Aitken, çev. Zahit Atam, Selin Akgül, Başak Erzi, Doruk Yayınevi, İstanbul, 2015.

Atton, Chris: **Alternative Media**, Sage Publications, Londra, 2002.

Aydemir, Aslı: Erkeklik Söyleminin Sunduğu Özne Konumları: Zenne ve İki Genç Kız Filmlerinde Erkeklik Halleri, **Eleştirel Psikoloji Bülteni** sayı 6 içinde , İstanbul, Nisan 2009.

Aydın, Ali: **Küf**, Beleza Film, Motiva Film, 2012.

Aydın, Uraz: **Neoliberal Muhafazakar Medya**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

Bakan, S ve Tuncel, G: **Küreselleşmenin Ulus Devlet Üzerindeki Etkisi, Birey ve Toplum** içinde, Cilt:2, Sayı: 3, 2012.

Baker, Ulus: **Beyin Ekran**, (der.) Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011.

Baker, Ulus: Medyaya Nasıl Direnilir? **Birikim Dergisi** içinde, Aralık-Ocak, İstanbul, 1995.

Baker, Ulus: **Dolaylı Eylem**, (der.) Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2013.

Baker, Ulus: **Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru**, çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul,

2010.

Baker, Ulus: **Yüzeybilim Fragmanlar**, (der.) Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2009.

Barkot, Zeynep Özen: Caniko, **Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü**: 150. Özel Sayı içinde, İstanbul, 2015.

Barret, Michele: **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**, çev. Ahmet Fethi, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996.

Barthes, Roland: **Yazı ve Yorum**, 4.bs., çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınevi, İstanbul, 2015.

Baskın, Çetin: Dünyanın En Ağır Sandığı, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** içinde, İstanbul, Mayıs 2013.

Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

Bauman, Zygmunt: ***Bireyselleşmiş Toplum***, çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Bauman, Zygmunt: **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**, çev. Abdullah Yılmaz, 2.bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Bauman, Zygmunt: **Parçalanmış Hayat Postmodern Ahlak Denemeleri**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Belsey, Catherine: **Postyapısalcılık**, çev. Hursu Örge, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013.

Bentham, Jeremy: **Panoptikon ya da Gözetim-Evi, Panoptikon: Gözün İktidarı** içinde, ed. / çev. Zeynep Özarslan ve Barış Çoban, Su Yayınevi, İstanbul, 2008.

Bergson, Henri: **Düşünce ve Devingen**, çev. Miraç Katırcıoğlu, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959.

Bergson, Henri: Zaman ve Özgür İstenç, **Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi**: Zaman 12'ye 1 Var içinde, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Berktaş, Esin: 1940'lı Yıllarda Türk Sineması, **Kebikeç** Sayı 27 içinde, Ankara, 2009.

Best, Steven ve

Kellner, Douglas: **Postmodern Teori**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Binay, M. ve Alper, M. Caner: **Zenne**, Cam Films, 2012.

Biro, Yvette: **Sinemada Zaman**, çev. Anıl Ceren Altunkkanat, Doruk Yayınevi, İstanbul, 2011.

Biryıldız, Esra: **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.

Bora, Tanıl: **Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1998.

Bottomore, Tom: **Siyaset Sosyolojisi**, çev. Erol Mutlu, Teori Yayınları, Ankara, 1987.

Bourdieu, Pierre: **Televizyon Üzerine**, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loic: **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Butler, Judith: **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

Calhoun, Craig: New Social Movements of the Early Nineteenth Century, **Social Science History** içinde, Vol. 17, No.3, Autumn, 1993.

Campbell, David: Poststructuralism, **International Relations Theories: Discipline and Diversity** içinde, der. Tim Dunne, Milja Kurki and Steve Smith, New York, Oxford University Press, 2007.

Camus, Albert: **Başkaldıran İnsan**, çev. Tahsin Yücel, Can Yaınları, İstanbul, 2009.

Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Castells, Manuel: **Ağ Toplumunun Yükselişi: Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür 1.Cilt**, 2.bs., çev. Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

Castells, Manuel: Kimliğin **Gücü Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, 2. Cilt**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.

Castells, Manuel: **İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler**, çev. Ebru Kılıç, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

Chion, Michael: **Bir Senaryo Yazmak**, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Comolli, Jean Luc ve Narboni, Jean: **Sinema, İdeoloji, Eleştiri,** çev. Mustafa Temiztaş, Sinema: **Tarih, Kuram, Eleştiri** içinde, ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Connel, Raewyn: **Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics**, Cambridge, Polity Press, 1987.

Coşkun, Esin: **Dünya Sinemasında Akımlar**, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2003.

Coşkun, V., Derince, M. Şerif ve Uçarlar, N: **Türkiye'de Eğitimde Anadilinin Kullanılmaması Sorunu ve Kürt Öğrencilerin Deneyimler**i, DİSA Yayınları, Diyarbakır, 2010.

Crossley, Nick: **Making Sense Of Social Movements**, Open University Press, Buckingham- Philadelphia, 2002.

Çiftçi, Ayça: Kuzey'e Giden Yol, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** içinde, Sayı 153, İstanbul, Eylül 2015.

Çiftçi, Ayça: Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** içinde, Sayı 122, İstanbul, Kasım 2012.

Çoban, Barış: Toplumsal Çatışma, Demokratik İletişim ve Alternatif Medya, **Marmara İletişim Dergisi** sayı:17 içinde, İstanbul, 2010.

Çoban, Barış: Ötekiler ve Alternatif Medya, **Azınlıklar ve Medya** içinde der. Suat Sungur, Derin Yayınları, İstanbul, 2013.

Craib, I. ve Benton, T.: **Sosyal Bilim Felsefesi: Toplumsal Düşüncenin Felsefi Temelleri**, çev. Ümit Tatlıcan, Berivan Binay, Sentez Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2015.

Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, 2bs., çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Deleuze, Gilles: **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2010.

Deleuze, Giles. ve Guattari, Felix: **A Thousand Plateaus**, çev. Brian Massumi University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Deleuze, Gilles: Felsefe ve Azınlık, **Toplumbilim Dergisi** Sayı 5, 2.bs. içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

Deleuze, Gilles: **Issız Ada ve Diğer Metinler**, çev. Ferhat Taylan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.

Deleuze, Gilles: **Müzakereler**, çev. İnci Uysal, 2.bs., Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Deleuze, Gilles: **Sinema I - Hareket-İmge**, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Deleuze, Gilles: **Cinema 2 – Time-Image**, çev. HughTomlinson ve Robert Caleta, 5.bs, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Deleuze, Gilles: **Spinoza Üzerine 11 Ders**, çev. Ulus Baker, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Dellaloğlu, Besim: **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Say Yayınları, İstanbul, 2007.

Dijk, van: Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları, **Medya, İktidar, İdeoloji** içinde, der./çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları,

Ankara, 1994.

Doytcheva, Milena: **Çokkültürlülük**, çev. Tuba Akıncılar Onmuş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Drucker, Peter F.: **Kapitalist Ötesi Toplum**, çev. Belkıs Çorakçı, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993.

Duverger, Maurice: **Siyaset Sosyolojisi**, çev. Şirin Tekeli, 4.bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

Elsaesser, T. ve Hagener, M: **Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş**, çev. Barış Yıldırım, Berhan Soner, Dipnot Yayınevi, Ankara, 2014.

Erdoğan, Mustafa: **Liberal Toplum Liberal Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Ergenç, Ahmet: Azınlık Sinemasının Gör Dediği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Erkılıç, S. A. Duruel: Queer Sinema, **Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar** içinde, ed. Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul, 2013.

Erus, Zeynep Çetin: **Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri**, Es Yayınları, İstanbul, 2015.

Esen, Şükran Kuyucak: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler**, 3.bs., Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.

Esen, Şükran: Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi** Sayı 15 içinde, İstanbul, 2004.

Esen, Şükran: Türkiye'de Üçüncü Sinema, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması** içinde, der. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, İstanbul, 2007.

Eskiköy, Orhan: Babamın Sesi: Bir Dönemin Kaydı, söy. Fırat Yücel, Senem Aytaç, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** içinde, Sayı 122,

İstanbul, Kasım 2012.

Eskiköy, Orhan. ve Doğan, Zeynel: **Babamın Sesi**, Perişan Film, 2012.

Ferro, Marc: **Sinema ve Tarih**, çev. Tufan Ilgaz ve Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Foucault, Michel: **Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3,** çev. Işık Ergüden - Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003b.

Foucault, Michel: **Güvenlik, Toprak, Nüfus**, çev. Ferhat Taylan, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Foucault, Michel: **İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003a.

Foucault, Michel: **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, 2.bs., çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Foucault, Michel: **Toplumu Savunmak Gerekir**, çev. Şeyhsuvar Aktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

Friedman, Thomas: **Küreselleşmenin Geleceği: Lexus ve Zeytin Ağacı**, çev. Elif Özsayar, Boyner Holding Yayınları, İstanbul, 2000.

Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, çev. Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksu Özdoğan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

Georgeon, François: **Osmanlı - Türk Modernleşmesi 1900-1930**, çev. Ali Berktay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Gerbaudo, Paolo: **Twitler ve Sokaklar**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014.

Gevgilili, Ali: **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları 2.bs, İstanbul, 2014.

Giddens Anthony: **Sosyoloji,** Yay. Haz. Cemal Güzel, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2012.

Gramsci, Antonio: **Hapishane Defterleri**: **Seçmeler**, çev. Kenan Somer, Onur Yayınları, İstanbul, 1986.

Gülpınar, Dilara Balcı: Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Gürkan, Hasan: **Karşı Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2015.

Güven, Dilek: **Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında 6-7 Eylül Olayları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Güven, Sevgi Kesim: Zenne: Erkek(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Habermas, Jürgen: **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, çev. Mithat Sancar, Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Habermas, Jürgen: **Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak**, çev. İlknur Aka, 6. bs, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

Hançerlioğlu, Orhan: **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1986.

Hanke, Robert: **Redesigning Man: Hegemonic Masculinity in Transition, Men, Masculinity and the Media** içinde, ed. Steve Craig, Sage Publications, Londra, 1992.

Hardt, Michael
ve Negri, Antonio: **İmparatorluk**, çev. Abdullah Yılmaz, 7. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

Hassanpour, Amir: **Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil** (1918-1985), çev. İbrahim Bingöl, Cemil Gündoğan, Avesta Yayınları, İstanbul, 1997.

Hayward, Susan: **Key Concepts In Cinema Studies**, Routhledge, Londra ve

New York, 1996.

Hillier, Jim: US Independent Cinema since the 1980s, **Contemporary American Cinema** içinde, ed. Linda Ruth Williams ve Michael Hammond, Open University Press, Berkshire, 2006.

Hobsbawm, J. Eric: **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik**, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993.

Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor: **Aydınlanmanın Diyalektiği,** çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.

Hristidis, Şengül Kılıç: **Sinemada Ulusal Tavır**: Halit Refiğ Kitabı, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

Huntington, P. Samuel: **Political Order in Changing Societies**, 7. bs, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1973.

İpek, Delal: Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Johnston, Claire: Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması, çev. A. Aygün Atalay, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal, Nirengi Kitap,İstanbul, 2008.

Jones, David Martin: Sinemada Hareket İmgeler, Zaman İmgeler ve Melez İmgeler, **Yeni Bir Bakışla Deleuze** içinde, Damian Sutton ve David Martin Jones, Çev: Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap, İstanbul, 2013.

Jouvenel, de Bertrand: **İktidarın Temelleri**, çev. Nejat Muallimoğlu, Birleşik Yayıncılık, Ankara, 1997.

Kablamacı, A.

Deniz Morva: Bir Ustabaşının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili, **Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?**, haz. M. Nedim Süalp, Aslı Güneş ve Z. T. Akbal Süalp, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011.

Kablamacı, A.

Deniz Morva: Geçmiş, Ne Şimdi Ne Gelecekte Babamın Sesi'nde, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Kaliç, Sabri: **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.

Karaduman, Sibel: Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, **Journal Of Yaşar University** 17/5 içinde, İstanbul, 2010.

Karakaşlı, Karin: Çoğunluk Olarak Az, **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler** içinde, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.

Kay, Karin: Gecenin Kızkardeşleri, çev. Ertan Yılmaz, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.

Kellner, Douglas: **Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası**, çev. Gülcan Seçkin, Doğu Batı Dergisi içinde,Sayı:15, İstanbul, 2004.

Kellner, Douglas: Tabandan Küreselleşme: Radikal Demokratik Bir Teknopolitikaya Doğru, **Kamusal Alan** içinde, der. Meral Özbek, Hil Yayınları, İstanbul, 2004.

Kellner, Douglas: Theorizing Globalization, **Sociological Theory** volume: 20, issue: 3 içinde, 2002.

Kıral, Erden: Organize Kaos, Söy. Berke Göl ve Fırat Yücel, **Altyazı**

Aylık Sinema Dergisi Sayı 144 içinde, İstanbul, Kasım 2014.

Koca, Serhat: "Zengin Kız ve Fakir Oğlan"a Ne Oldu?, **Sinema ve Politika** içinde, ed. Barış Kılınç, Literatürk Yayınevi, Konya, 2015.

Köse, Hüseyin: **Alternatif Medya: Küresel "Akıntıya Karşı" Sivil Arayışlar**, Yirmidört Yayınevi, İstanbul, 2007.

Köse, Hüseyin: İnternette "Açık" ve Demokratik Yayıncılık: "Sanal Ortam Günlükleri" ve "Wiki"ler, **Marmara İletişim Dergisi** içinde, sayı: 13, İstanbul, 2008.

Köse, Hüseyin: Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretme Düzeneği Olarak Tepenin Ardı, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Kutlu, Kutlukhan: Hayat ve Sinema Üzerine Bir Dürüstlük Araştırması, **Sinema Turkuvaz Dergisi** içinde, İstanbul, Ekim 2011.

Kymlicka, Will: **Çokkültürlü Yurttaşlık**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

Lemke, Thomas: **Biyopolitika**, çev, Utku Özmakas, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Lyon, David: **Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi**, çev. Dilek Hattatoğlu, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997.

Lyon, David: **Gözetlenen Toplum: Günlük Hayatı Kontrol Etmek**, çev. Gözde Soykan, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Lyotard, Jean François: **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.

Macey, David: **Michel Foucault: Muhalif Yaşamlar**, çev. Zeynep Okan, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2005.

Marcuse, Herbert: **Tek Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.

Marshall, Gordon: **Sosyoloji Sözlüğü**, 2.bs.,çev. Osman Akınhay, Derya

Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005.

Marshall, Gordon: **Sosyoloji Sözlüğü**, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

May, Todd: **Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi**, çev. Rahmi C. Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

McLuhan, Marshall: **Gutenberg Galaksisi**, çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

McNally, David: **Başka Bir Dünya Mümkün: Küreselleşme ve Antikapitalizm**, çev. Oya Köymen, Yordam Kitap, İstanbul, 2013.

Medina, Jose: Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-Memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism, **Foucault Studies** No: 12 içinde, 2011.

Moget, Gilbert: **Hapishane Defterleri** içinde, çev. Ferhat Taylan, Onur Yayınları, İstanbul, 1986.

Mulvey, Laura: Görsel Haz ve Anlatı Sineması, çev. Nilgün Abisel, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri** içinde, ed. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Mulvey, Laura: Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel In The Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler, çev. Nilgün Abisel, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri** içinde, ed. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998.

Neuman W, Lawrence: **Toplumsal Araştırma Yöntemleri**: **Nitel ve Nicel Yaklaşımlar,** 1.C., çev. Sedef Özge, Yayınodası Yayınevi, 7. Bs., Ankara, 2014.

Niedzviecki, Hal: **Dikizleme Günlüğü**, çev. Gökçe Gündüç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: **Ecce Homo**, çev. Can Alkor, İthaki Yayınları, İstanbul,

2006.

Nişanyan, Sevan: **Hayali Coğrafyalar: Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Değiştirilen Yeradları**, Tesev Yayınları, İstanbul, 2011.

Odabaş, Battal: **Üçüncü Sinema**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Offe, Claus: Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması, **Yeni Sosyal Hareketler: Teorik Açılımlar** içinde, ed. Kenan Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.

Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Onaran, Alim Şerif: **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.

Orwell, George: **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, çev. Celal Üster, 35. bs. Can Yayınları, İstanbul, 2012.

Öğüt, Hande: Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, **Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi**: Feminizm sayı: 58 içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Özarslan, Zeynep: Biçimci Film Kuramcıları, **Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar: Sinema Kuramları 1** içinde, Su Yayınevi, İstanbul, 2015.

Özbay, Cenk: Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak, **Doğu Batı Dergisi** içinde, No: 63. 2013.

Özgüç, Agah: **Neden! Yılmaz Güney**, Göl Yayınları, İstanbul, 1974.

Özgüç, Agah: **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, Broy Yayınları, İstanbul, 1988.

Özön, Nijat: **Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.

Özön, Nijat: **Türk Sineması Tarihi: 1896-1960**, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010.

Petric, Vlada: **Sinemada Konstruktivizm**, çev. Güzin Yamaner, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

Poster, Mark: **Foucault, Marksizm ve Tarih**, çev. Feride Güder, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Postman, Neil: **Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal**

Söylem, çev: Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Pösteki, Nigar: **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**, Es Yayınevi, İstanbul, 2005.

Rajchman, John: **Deleuze Bağlantıları**, çev. Barış Şannnan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Raphael, D.D.: **Problems Of Political Philosophy**, Macmillan, Londra, 1990.

Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası,** Dergah Yayınları, İstanbul, 2013.

Renan, Ernest: Qu' est-ce qu'une nation?, **Nationalism** içinde, der. John Hutchinson ve Anthony D. Smith, New York, Oxford University Press, 1994.

Rheingold, Howard: **The Virtual Community: Homesteading On The Electronic Frontier**, The MIT Press, Londra, 2000.

Robertson, Roland: **Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür**, çev. Ümit Hüsrev Yolsal,Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999a.

Robertson, Roland: Glokalleşme: Zaman-Mekan ve Homojenlik-Heterojenlik, çev. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, **Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm** içinde, der. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, Vadi Yayınları, Ankara, 1999b.

Rocha, Glauber: Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması, çev. Zahit Atam, **Üçüncü Sinema** içinde, Battal Odabaş, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Rubin, Gayle: Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, **The Lesbian and Gay Studies Reader** içinde, ed. Henry Abelove; Michele Aina Barale; David M. Halperin, Routledge, New York, 1993.

Russell, Bertrand: ***İktidar***, çev. Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul, *1990.*

Rutherford, Jonathan: Yuva Denilen Yer: Kimlik ve Farklılığın Kültürel

Politikaları, **Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık** içerisinde, çev. İrem Sağlamer, İrem Sağlamer, İstanbul, 1998.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas: **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev. Elif Özsayar, 2.bs, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Sancar, Serpil: **Erkeklik: İmkansız İktidar**, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

Sartre, Jean Paul: **Aydınlar Üzerine,** çev. Aysel Bora, 3.bs., Can Yayınları, İstanbul, 2010.

Sarup, Madan: **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.

Saussure, Ferdinand de: **Genel Dilbilim Yazıları**, çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.

Sauvagnargues, Anne: **Deleuze ve Sanat**, çev. Nurten Sanca, Deki Yayınevi, Ankara, 2010.

Savran, Gülnur: Marksizm ve "Yeni Toplumsal Hareketler" Tartışması, **Sınıf Bilinci** içinde sayı: 11, Ekim, İstanbul, 1992.

Sayımer, İdil: Yeni Medya Ortamlarında Ağlar Oluşturan Toplumsal Hareket Deneyimleri, **Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi** (EJOIR) içinde, Cilt: 2, Ağustos 2014.

Schiller, Herbert: **Zihin Yönlendirenler**, Pınar Yayıncılık, İstanbul, 2005.

Schnapper, Dominique: **Yurttaşlar Cemaati: Modern Ulus Fikrine Dair**, çev. Özlem Okur, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, 3.bs., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.

Sencer, Muzaffer ve Irmak, Yakut: **Toplumbilimlerinde Yöntem**, Say Yayınevi, İstanbul, 1984.

Smith, D. Anthony: **Milli Kimlik**, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları,

İstanbul, 1994.

Solanas ve Getino: **Üçüncü Bir Sinemaya Doğru**, çev. Ertan Yılmaz, Üçüncü Sinema içinde, Battal Odabaş, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Sönmez, Sevcan: **Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi**, Metis Yayınevi, İstanbul, 2015.

Sözen, Edibe: **Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite**, Paradigma Yayınevi, İstanbul, 1999.

Sustam, Engin: Mahlul Özneden Maduna: Kürt Kültürel Çalışmaları ve Bellek, **Türkiye'nin Demokratikleşmesi: Etnik-Dini Kesimler Üzerinden Değişimin Analizi** içinde, Çizgi Yayınları, Konya, 2014.

Süalp, Tül Akbal: Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Süalp, Zeynep Tül Akbal: Taşrada Saklı Zaman - Geri Dönülemeyen, **Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar** içinde, haz. Zeynep Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, Çitlembik Yayınevi, Ankara, 2010.

Süzen, İ. Rana: Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, Volume: 2 Issue: 2, 2012.

Swingewood, Alan: **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.

Şahhüseyinoğlu, Nedim H.: **Yakın Tarihimizde Kitlesel Katliamlar**, Paragraf Yayınları, Ankara, 2005.

Şengül, H. Tarık: **İktidar, Siyaset Bilimi** içinde, haz. Gökhan Atılgan, E. Atilla Aytekin, Yordam Kitap, İstanbul, 2014.

Şensöz, Ali Deniz: Kadın Kadına, **Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli**

Türkiye Sinema Sözlüğü: 150. Özel Sayı içinde, İstanbul, 2015.

Şensöz, Ali Deniz: Erkek Erkeğe, **Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü**: 150. Özel Sayı içinde, İstanbul, 2015.

Şentürk, Ünal: Küresel Yeni Sosyal Hareketler ve Savaş Karşıtlığı", **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi** içinde, Mayıs, Cilt 30, No:1, Sivas, 2006.

Tarde, Gabriel: **Sosyoloji ve Monadoloji**, çev. Özcan Doğan, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.

TDK: **Büyük Türkçe Sözlük**, Ankara, 1998.

Tepegöz, Erdem: **Zerre,** Kule Film, 2012.

Tezcan, Gülcan: Büyük Adam Küçük Aşk ya da Yarayı Kanatmadan Tedavi Etmenin Yolu, **Film Arası Dergisi** Yıl: 3, s. 29 içinde, Sepya Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Thwaites, Ebru Çiğdem: Çoğunluktaki Hayalet, **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler** içinde, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.

Tırpan, Murat: Faruk Kenç, **Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü**: 150. Özel Sayı içinde, İstanbul, 2015.

Timisi, Nilüfer: **Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.

Timisi, Nilüfer: Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Toffler, Alvin: **Yeni Güçler Yeni Şoklar**, çev. Belkıs Çorakçı, Altın Kitaplar, İstanbul, 1992.

Türe, Fatih: Egemenlik, Temsili Demokrasi ve Ulus-Devlet, **Ekonomik Yorumlar Dergisi** içinde, Yıl: 45, Sayı: 518, 2008.

Türkölmez, Elif: Zenne: Niyet Neydi Akıbet Ne oldu, **Altyazı Aylık Sinema**

Dergisi içinde, İstanbul, Şubat 2012.

Tzioumakis, Yannis: **American Independent Cinema An Introduction**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

Uğur, Aydın: **Kültür Kıtası Atlası: Kültür, İletişim, Demokrasi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1991.

Ulusay, Nejat: **Melez İmgeler**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.

Vertov, Dziga: **Sine-Göz**, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Wayne, Mike: **Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, 2011.

Weeks, Jeffrey: Farklılığın Değeri, **Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık** içerisinde, çev. İrem Sağlamer, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1998.

Wollen, Peter: Godard ve Karşı Sinema, **İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi** içinde, çev. Hasan Gürkan, İstanbul, 2012.

Yaşartürk, Gül: **Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.

Yaşartürk, Gül ve İlbuğa, Emine Uçar: Üç Maymun, Pandoranın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu, **Gazi İletişim Dergisi** Sayı 39 içinde, Ankara, 2014.

Yeğen, Mesut: **Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

Yeğen, Mesut: Kemalizm ve Hegemonya, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm** içerisinde, Cilt II, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Yeğen, Mesut: **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.

Yıldız, Kerim ve Düzgören, Koray: **Bir Dilin İnkârı: Türkiye'de Kürtçe Hakkı**, Kurdish

Human Rigths Project Yayınları, Londra, 2002.

Yıldız, Ahmet: **Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno- Seküler Sınırları (1919-1938)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Yılmaz, Sıdıka: Parçalanmış Hayatların Arenası Olarak Belgesel Film ya da "Belge'sele Giden Hayatlar", **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri** içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

Yüce, Seren: **Çoğunluk**, Yeni Sinemacılar, 2010.

Yüksek, Derya: Alternatif Medya ve Direniş Kültürü: Sosyal Hareketlerde Birleştirici Güç Olarak Alternatif Medya, **Direniş Çağında Türkiye'de Alternatif Medya** içinde, der. Barış Çoban ve Bora Ataman, Kafka Kitap, İstanbul, 2015.

Zizek, Slavoj: **Kırılgan Temas**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2006.

Çevrimiçi Kaynakça

Aydın, Ali: Ali Aydın ile Röportaj, söyleşi: Seda Pekçelen, Mayıs 2013, (Çevrimiçi) http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/3107/Ali-Ayd%C4%B1n--R%C3%B6portaj#comments, Erişim Tarihi: 23.03.2016.

Direk, Zeynep: Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı, (2013). (Çevrimiçi) https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/queer-kuram-ve-cinsiyet-farkliligi/. Erişim Tarihi: 09.10.2015.

Erez, Emek: Gelmeyen Adaletin Soğuk Sesli Temsili, 09.14.2014, (Çevrimiçi), https://emekerez.wordpress.com/2014/09/14/kuf-gelmeyen-adaletin-soguk-sesli-temsili/, Erişim Tarihi: 07.04.2016.

Pişkin, Mehmet: Dijital Aktivzm, (Çevrimiçi), http://inettr.org.tr/inetconf15/bildiri/50.pdf, Erişim Tarihi: 09.08.2015.

(T. Ayhan Çıkın http://blog.radikal.com.tr/kent-kulturu/sanat-ve-edebiyatta-keci-71578, (Çevrimiçi) Erişim Tarihi 04.06.2015).

Ulusay, Nejat: Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası, Fe Dergi 3, no. 1, (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 08.07.2015,http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html, 2011.

http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3816/samatya-cinayeti-karanlikta-kalmasin (Çevrimiçi) (Erişim Tarihi: 12.09.2015).

.(https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCrekli_Ayd%C4%B1nl%C4%B1k_%C4%B0%C3%A7in_Bir_Dakika_Karanl%C4%B1k_Eylemi) (Erişim Tarihi, 10.09.2015).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Atat%C3%BCrk%C3%A7%C3%BCl%C3%BCk(Çevrimiçi) (Erişim Tarihi: 15. 09.2015)

http://www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media/ (Çevrimiçi) (Erişim Tarihi: 12.09.2015).

http://bianet.org/biamag/ekonomi/165794-izlanda-dan-dersler-tutuklayin-bankacilari (Çevrimiçi) (Erişim Tarihi: 10.09.2015)

http://www.radikal.com.tr/dunya/ukraynada_yatan_adam_eylemi-1165399 (Çevrimiçi) (Erişim Tarihi: 10.09.2015).

http://www.rotahaber.com/davutoglu-cizre-de-ekmek-sorusunda-kekeledi-video,25771.html (Çverimiçi) (Erişim tarihi, 15.09.2015).

http://www.haberler.com/sokaga-cikma-yasaginin-3-gununde-cizre-de-olu-7667793-haberi/ (Erişim tarihi, 15.09.2015) (Erişim tarihi, 15.09.2015).

http://www.haberturk.com/gundem/haber/502012-dolmabahcede-ikinci-acilim-toplantisi (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 14.03.2016).
https://tr.wikipedia.org/wiki/Hayata_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F_Operasyonu (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 25. 03. 2016.
https://tr.wikipedia.org/wiki/J%C4%B0TEM (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 28.03.2016.

ÖZGEÇMİŞ

8 Eylül 1986'da Girne/KKTC'de doğdu. Girne 19 Mayıs Türk Maarif Koleji ile Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilimdalı'nda tamamladı. *Flanör Düşünce* (Ayrıntı Yayınları, 2012), *Kara Perde* (Ayrıntı Yayınları, 2014) ve *Skolastik Fantazya* (Ayrıntı Yayınları, 2015) kitaplarının yazarları arasındadır. Özgür İpek'in ayrıca *Tanıklıklar Sineması* (Agora Kitaplığı, 2014) *ve* Prof. Dr. Hüseyin Köse ile birlikte hazırladığı *Gözdeki Kıymık* (Metis Yayınları, 2016) isimli iki derleme kitap çalışması bulunmaktadır.