

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA “SINIF MÜCADELESİ”

ÇAĞRI YAŞAYANCAN

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2023**

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA “SINIF MÜCADELESİ”

ÇAĞRI YAŞAYANCAN

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı, 2023

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2023

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA “SINIF MÜCADELESİ”

ÇAĞRI YAŞAYANCAN

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan Işık Üniversitesi _____
(Tez Danışmanı)

Dr. Öğr. Üyesi Rüştü Eroğlu Işık Üniversitesi _____

Dr. Öğr. Üyesi Ümmühan Molo Yeni Yüzyıl Üniversitesi _____

ONAY TARİHİ: ___/___/___

“CLASS STRUGGLE” IN THE NEW TURKISH CINEMA

ABSTRACT

Cinema has been an art form and a mass communication tool that contains all forms of art and draws inspiration from social events since its inception. The first screening that initiated the birth of cinema consisted of images captured by the Lumiere brothers, depicting slices of daily life. This screening took place in a café in Paris on December 28th, 1895. Directors who drew from various movements and theories included the class struggle, one of humanity's biggest problems, in their works. The social upheavals that occurred after World War I compelled directors to tackle current social problems. Directors like Sergei Mikhailovich Eisenstein and Fritz Lang led the way for future generations with their works that focused on class struggle, using different narrative styles. Today, directors like Bong Joon-Ho and Gallar Gaztelu Urrutia are among those who address class struggle. Turkey, like other countries around the world, entered a period of recovery after World War II, but until 1960, it did not make much of a presence in the film industry. Following the coup, directors turned their attention to social issues and made films that focused on class struggle. "Sleeping in Darkness," directed by Ertem Göreç in 1964, was one of the first films in Turkish cinema that addressed the class struggle. In the 1980s, Turkey was hit by another major coup, and a very stressful period began. With Eurimages' support for the New Wave of Turkish Cinema in the 1990s, the film industry in Turkey was revitalized, and directors such as Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, and Zeki Demirkubuz turned to independent art films. Themes such as social criticism, gender, and cultural identity have become more prominent in Turkish films. From here, an analysis of how class struggle is approached in the films of Emin Alper, Tolga Karaçelik, and Seren Yüce will be conducted within the context of Marxist theory.

Keywords: Marxist Theory, Class Struggle, New Turkish Cinema

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA “SINIF MÜCADELESİ”

ÖZET

Sinema, doğduğu ilk günden itibaren tüm sanat dallarını içinde barındıran ve toplumsal olaylardan beslenen bir sanat dalı ve kitlesel iletişim aracı olmuştur. Sinemanın doğuşunu başlatan ilk gösterim, Lumiere kardeşlerin çekmiş olduğu günlük hayattan kesitleri anlatan görüntülerdi ve bu gösterim 28 Aralık 1895 yılında Paris’te bir kafede yapılmıştır. Birçok akım ve teoremden beslenen yönetmenler, insanlık tarihinin en büyük sorunların birisi olan sınıf mücadelesine de eserlerinde yer vermiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan toplumsal yıkımlar yönetmenleri toplumların yaşadığı güncel sorunları ele almaya itmiştir. Sergei Mikhailovich Eisenstein, Fritz Lang gibi yönetmenler sınıf mücadelesini ele alan eserlerin ilk örneklerini vererek farklı anlatım tarzlarıyla onlardan sonra gelen kuşaklara öncülük etmişlerdir. Günümüzde ise Bong Joon-Ho ve Galler Gaztelu Urrutia sınıf mücadelesine değinen yönetmenler arasında yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası tüm dünya ülkeleri gibi toparlanma sürecine giren Türkiye, 1960 yılına kadar sinemada pek varlık gösterememiştir. Darbe sonrası değişen hayatla birlikte toplumsal konulara yönelen yönetmenler, sınıf mücadelesini ele alan filmler çekmişlerdir. 1964 yılında Ertem Göreç’in çekmiş olduğu “Karanlıkta Uyuyanlar” adlı film Türkiye Sineması’nda sınıf mücadelesine değinen ilk filmlerden bir tanesi olmuştur. 1980’lerde ise Türkiye yeniden büyük bir darbe ile karşılaşmış ve çok yıpratıcı bir süreç başlamıştır. 1990’larda Eurimages’in Yeni Dönem Türkiye Sineması’na desteği ile Türkiye’de sinema yeniden canlanmış, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler bağımsız sanat filmlerine yönelmişlerdir. Toplumsal eleştiri, cinsiyet ve kültürel kimlik gibi temalar Türk filmlerinde daha belirgin hale gelmeye başlamıştır. Buradan da yola çıkarak Marksist Kuram bağlamında Emin Alper, Tolga Karaçelik ve Seren Yüce’nin filmlerinde sınıf mücadelesinin nasıl ele alındığı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Marksist Kuram, Sınıf Mücadelesi, Yeni Türkiye Sineması

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konumda bana yardımcı olan ve büyük bir sabırla sorularımı yanıtlayarak geliőtirmemde yardımcı olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Seher ŞEYLAN'a, sonrasında üniversite yıllarımdan beri desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve her zaman bana inanan Prof. Dr. Ali Sait LİMAN'a teşekkürlerimi borç bilirim.

Çağrı YAŞAYANCAN

Babama, Anneme ve Kardeşime...

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İTHAF SAYFASI	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Hipotezi	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Çalışma Soruları	2
BÖLÜM 2	3
2. SİNEMA VE SINIF MÜCADELESİ	3
2.1. Sınıf Mücadelesinin Sinemaya Yansıması	3
2.2. Sinemada Sınıf Mücadelesi	5
2.3. Türkiye Sinemas'ında Sınıf Mücadelesi	16
2.3.1. 1960 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi	17
2.3.2. 1970 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi	18
2.3.3. 1980 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi	19
2.3.4. 1990 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi	19
BÖLÜM 3	23
3. MARKSİST KURAM.....	23
3.1. Marksist Kuramın Temelleri	24
3.2. Marksist Film Kuramı	32
BÖLÜM 4	37
4. ANALİZ VE BULGULAR.....	37

4.1. Yöntem	37
4.2. Filmlerin İncelenmesi.....	37
4.3. Filmlerin Hikayesi.....	37
4.3.1. Sarmaşık, Tolga Karaçelik.....	37
4.3.2. Çoğunluk, Seren Yüce.....	39
4.3.3. Kız Kardeşler, Emin Alper	40
4.4. Filmlerin Analizi	41
4.4.1. Sınıf Mücadelesi	41
4.4.2. Toplumsal Rol ve Cinsiyet	45
4.4.3. Göç.....	50
BÖLÜM 5	53
5. SONUÇ	53
KAYNAKÇA.....	57
EKLER	61
ÖZGEÇMİŞ	63

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. El Hoyo filmindeki hapisane sistemi.....	9
Şekil 2. El Hoyo filmindeki sınıfların temsili.....	9
Şekil 3. El Hoyo filmindeki yönetim	10
Şekil 4. Goreng ve Baharat'ın mesajı ulaştırma çabaları.....	11
Şekil 5. Parasite filmindeki Kim ailesi	12
Şekil 6. Parazit filmi Ki-Taek ile Park arasındaki sınıf ayrımı.....	13
Şekil 7. Parazit filmi Kii-Woo, evin hizmetçisi Moon-gwang ve evin hanımı arasındaki sınıf ayrımı.....	14
Şekil 8. Sarmaşık film karakterleri	38
Şekil 9. Kemal, Mertkan'a nasihat verirken	39
Şekil 10. Nurhan, Havva. Ve Reyhan.....	40
Şekil 11. Beybaba'nın kendini kaybedip Cenk'i tokatladığı sahne	43

BÖLÜM 1

1.GİRİŞ

Milyonlarca yıl öncesine dayanan insanlığın oluşumu, sürekli bir arayış içinde olarak yeniliklere ve gelişmelere her zaman açık olmuştur. Bilim, sanat gibi birçok alanda buluşlar ve yeni eserler ortaya koyulmuş, dolayısıyla insanlık tarihini etkileyen birçok element de bununla birlikte gelmiştir. Bunlardan bir tanesi de insanlığın erken safhalarında aletlerin bulunmasıyla birlikte ortaya çıkmaya başlayan sosyal statülerdir. Bu oluşum, insanlık tarihini boyunca devam edecek olan sınıf mücadelelerine de ön ayak olmuştur. Sanayi devrimi ile daha da belirginleşmeye başlayan sosyal statüler, sanayi kapitalizmiyle birlikte net olarak iki sınıfa ayrılmıştır: Burjuva ve Proletarya. Alman filozof ve bilimsel sosyalizmin kurucusu Karl Marx sınıf mücadelelerini şu şekilde dile getirmiştir;

Bu tarihe kadar var olmuş tüm toplumların tarihi sınıf çatışmaları tarihinin ta kendisidir. Özgür insan ve köle, lonca ustası ve kalfa, baron ve serf gibi daha niceleri bu karşıtlık içerisinde ezenler ve ezilenler olarak ayrılmışlardır. Kimi zaman üstü açık, kimi zaman ise üstü kapalı bir şekilde çatışan bir toplum içerisinde ya da devrimler ile sınıflar ortadan kalmış, yerine yeni sınıflar doğurarak aralıksız olarak devam eden bir savaş yürütmüşlerdir (Marx, Manifeste Communiste, 1963, s. 161).

Sanayinin gittikçe gelişmesi ve 19.yy. sonlarına doğru daha da yerine oturmaya başlayan bu sınıflar savaşımı, 20.yy. başlarında sinemanın doğuşuyla birlikte bu yolculukta kendine yer edinmiştir. Weimar Cumhuriyeti döneminde Fritz Lang'ın yönettiği *Metropolis* (1927), Sergei M. Eisenstein'in ilk uzun metraj filmi olan *Grev* (1925) filmleri sinemada sınıf mücadelelerine güzel birer örnek olup, sonrasında çekilen filmlere öncü olmuştur.

1.1. Araştırmanın Hipotezi

Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinden Emin Alper, Tolga Karaçelik ve Seren Yüce'nin filmlerinin toplumsal cinsiyet ve roller, g ve sınıf mücadelesi bağlamında filmlerin hikayelerine etkilerinin incelenmesini ele almaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, yönetmenler Emin Alper, Tolga Karaçelik ve Seren Yüce'nin filmlerinin Marksist Film Kuram bağlamında toplumsal rol ve cinsiyet, sınıf mücadelesi ve g başlıkları altında incelenmesidir.

1.3. Araştırmanın alışma Soruları

1. Sinema, tarih boyunca devam eden sınıf mücadelelerini nasıl ele almıştır?
2. Toplumsal oluşumlar ve sınıflar, Yeni Türkiye Sineması'nı nasıl etkilemiştir?
3. Yeni Türkiye Sineması, sınıf çatışmalarını, toplumsal sorunları nasıl ele almıştır?

BÖLÜM 2

2. SİNEMA VE SINIF MÜCADELESİ

2.1. Sınıf Mücadelesinin Sinemaya Yansıması

Sinema, doğduğu ilk günden itibaren tüm sanat dallarını içinde barındıran bir sanat dalı ve kitlesel bir iletişim aracı olmuştur. Sinemanın doğuşunu başlatan ilk gösterim, 28 Aralık 1895 günü Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin “Cinematographe” adını verdikleri aygıtlarıyla Paris’te “Grand Cafe” bodrumunda bulunan salonda yapılmıştır. Bu gösterimde, “Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler”, “Bir Trenin La Ciatot Garına Varışı” ve “Bahçesini Sulayın Bahçivan” gibi günlük hayattan kesitler taşıyan bu filmlerde hiçbir yazılı senaryo mevcut olmamıştır.

Kariyerine sihirbaz olarak başlayan George Melies, Lumiere kardeşler sayesinde sinema ile tanıştı. Lumiere kardeşler tarafından gösteriye davet edilen Melies gösteriden sonra şunları söylemiştir;

Benim ve öteki çağrılanların karşısında projeksiyonlar için kullandığımız perdeye benzer bir perde vardı. Bir süre sonra perdeye Lyon'daki Bellecour Alanı'nı gösteren bir fotoğraf yansıtıldı. Yanımda oturana, “Bizi bunun için mi çağırdılar buraya, 10 yıldır ben de aynı şeyi yapıyorum” diyordum ki, birden bir arabayı çekmekte olan bir at üstümüze doğru gelmeye başladı, onu başka arabalar, insanlar, kısaca sokağın kargaşası izledi. Gösteri herkesi şaşırtmıştı, hepimizin ağzı açık kalmıştı (Teksoy, 2005, s. 13).

1986 yılında kendisinin kurmuş olduğu “Star Film Company” adlı şirketinde film üretimlerine başlayan Melies, sihirbazlık geçmişini kullanarak eğlenceli, kısa filmler çekmeye başlamıştır. Lumiere kardeşlerden farklı olarak sinemanın teknik yönünden çok hikâye anlatımıyla da ilgilenen Melies, sinemada hikâye anlatımının temellerini atarak günümüz sinemasının gelişmesinde en büyük katkılardan birini sağlamıştır.

Sinema, iletişim araçları içerisinde ayrı bir yer edinerek günümüze kadar gelmiştir. Bu geliş içerisinde birçok konu değişik açılardan ele alınmış, iyi veya kötü yönleriyle işlenmiştir. Bu açıdan bakınca sinemanın etkin bir gücü olduğunu anlamak mümkündür (Çevirir & Yakışan, 1994, s. 131).

Sanayi devrimi ile tüm dünya büyük bir teknolojik atılım ile karşı karşıya kalmış, birçok alanda gelişmeler hızla devam ederken, sinemanın doğuşuna etki eden adımlar da atılmaya başlanmıştır. İki Fransız Jacques Mandé Daguerre ile Joseph-Nicephore Niépce'nin fotoğrafı bulması ile başlayan serüven, Thomas A. Edison'un hareketi çözmesi ve "Kinetoskop" adını verdiği aleti ile devam etmiştir. Bu aletin tek sorunu ise filmi sadece bir kere oynatabilmesi olmuştur. Bu sorunu yıllar sonra Lumiere kardeşler çözmüş ve sinemanın doğuşunu başlatmışlardır.

Birçok konuyu değişik açılardan ele alan sinema, Sanayi Devrimi'yle birlikte oluşan proletarya ve burjuva sınıfları arasındaki mücadelelere de yer vermiştir. Kentlerin büyümesi ve tüccarların özgürleşmesiyle birlikte kapitalizmin de önü açılmaya başlamıştır. Atölyeler ile gelen seri üretimin, feodal sistem içerisinde bulunan çatlaklarda kapitalizmin gelişmesine neden olmuştur. Giderek artan ticaretin boyutu ile yetersiz kalmaya başlayan atölyelerin yerini daha büyük üretim şekli olan sanayiler almaya başlamıştır. Maurice Hilton ve R.H. Hilton'a göre yapıları gereği kentler ve ticaret feodalizme karşıt olmamışlardır.

Aslında, ticaret ve kentler doğal yapıları gereği feodalizme hiç de karşıt değillerdi. Buna karşın kapitalizm, feodalizmin temel ilişkilerindeki içsel faktörler tarafından, bizzat, feodalizmdeki köylüler ve toprak sahipleri arasındaki sınıf mücadeleleri içinde çözülmesiyle kurulmuştu (Wood, 2003, s. 46).

Küçük meta üretiminin özgürleşmesi ve sınıf mücadelesi ile feodalizmi yavaş yavaş parçalanarak yerini kapitalizme bırakmıştır. Kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte yeni sınıf olan "burjuva" sınıfı ortaya çıkmaya başlamıştır. Burjuva sınıfı üst tabakayı oluşturmuştur. Feodal sistem içerisinde burjuvazinin ilk tohumlarının filizlendiğini görülmektedir. Ümit Burnu'nun dolaşılması, Amerika'nın keşfi, Doğu Hindistan ve Çin pazarlarının genişlemesiyle birlikte burjuvazinin gelişimi de bir hayli hızlı olmuştur. Burjuvazi, geliştiği her adımda siyasal bir ilerleme de kaydedilmiştir. Kapitalizmin çıkmaya başladığı ilk zamanlarda yönetimde söz hakkına sahip olmayan burjuva sınıfı, zamanla güçlenerek yönetim üzerinde baskı kurmuş ve siyasi bir güç elde etmiştir. Elde ettikleri bu siyasi güç, onların yerini daha da sağlama almasına ön ayak olmuştur. Proletarya ise belirli bir ücret karşılığında kapitalizm içerisindeki yerini almış, ücretli birer köle haline gelmiştir.

Feodal toplumun çatlaklarında hayat bulan modern burjuva toplumu da yıllardır süregelen sınıf düşmanlıklarını giderememiştir. Eski sınıflar yok olmuş, yerine sadece adları değişerek

yeni sınıflar gelmiştir. Çağımız, burjuvazinin çağı, gene de şu farklı özelliğe sahiptir: sınıf düşmanlıklarını yalınlaştırmıştır. Toplum, bütünsel bir yapıdan uzaklaşıp giderek daha fazla düşman kutuplara, birbiriyle daha fazla çarpışarak kavgasını devam ettiren iki sınıfa bölünmüştür; Burjuvazi ve Proletarya (Lenin, 2020, s. 22).

Sanayi devrimi ile değişen çalışma şekilleri, işçi sınıfının ürettikleri ürün üzerindeki hakimiyetini kaybetmesine ve gittikçe kötüleşen çalışma şartlarına dönüşmüştür. Kentlere göçlerin artması ile değişen işleyişin toplumsal sınıfları daha belirgin hale getirmesi ve iş gücünün değişmesi toplumsal sorunların artmasına neden olmuştur. Yaşadıkları toplum içerisindeki sorunları göz ardı etmeyen yönetmenler ise sınıf mücadelelerini filmlerinin ana konuları yaparak toplumsal sorunları dile getirmeye çalışmışlardır.

2.2. Sinemada Sınıf Mücadelesinin Temsili

Sanat, yaşadığı toplumdaki, dönemden, dinden vb. birçok olaydan etkilenerek gelişimini devam ettirmiştir. Sanatın 7. dalı olan sinemada ise durum hiç farklı olmamıştır. İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar olan tüm toplumsal olaylardan, çıktığı kültürlerden, bilimden hatta bilimsel spekülasyonlardan bile etkilenmiştir. Sanayi devrimi ile gelen sınıf mücadeleleri ise bu konulardan sadece biri olmuştur.

Sınıf mücadelelerinin sinemaya ilk yansıması ise Sergei M. Eisenstein'in 1925 yılında gösterime giren *Grev* filmi olmuştur. Film haksız yere suçlanıp intihar eden bir fabrika işçisinden sonra fabrikadaki çalışanların greve başlanmasını konu edinmektedir. Film, işçi sınıfının uyanışını, hak arayışlarını ve dayanışmalarını çarpıcı bir dille anlatarak sinema tarihine adını yazdırmayı başarmıştır. Çarlık tarafından görevlendirilen polislerin işçileri kovaladığı sahnede araya giren inek ve mezbaha görüntüleri ile işçileri kurbanlık birer hayvan gibi göstermesi, polis görüntülerinin aralarına da maymun, tilki ve baykuş gibi görüntüleri vermesi ile polisleri casusluk yapan ajanlara benzetmesi, insanların içlerinde bulundurduğu hayvanlara birer gönderme yapıldığı görülmektedir.

Proletkult'un sinema çalışmaları kapsamında tasarlanan *Grev*, devrimle sonuçlanan Rusya işçi tarihini ele almaktaydı. Bu proje "Diktatörlüğe Karşı" adı altında yedi dizilik bir film projesi içinde yer almaktaydı. Bu filmler, Cenevre-Rusya, Yeraltı, Mayıs Günü, 1905, *Grev*, Hapishane Ayaklanmaları ve Kaçışlar ile Ekim'den oluşuyordu. Eisenstein ve Pletniyev'in yönetiminde olduğu Proletkult Topluluğu, dizinin beşinci filmi olan *Grev*'le işe başladı ve bu film gerçekleşen tek filmi oldu. *Grev*, geleneksel öykülü film yapısına uzak, daha çok belgesel bir tutumla yola çıkılarak çekilmişti. Konusu ise Çarlık döneminde gerçekleşen bir grev olayını anlatıyordu (Eisenstein, 1985, s. 47).

Yönetmenin ikinci filmi olan *Potemkin Zırhlısı* Rus Devrimi'nin 20. yılına ithafen çekilmiştir. Film, savaş gemisi Potemkin'de dayanılmaz yaşam koşulları altına yaşayan ve bu durumdan bezmiş mürettebatın Çarlık askerlerine karşı ayaklanmasıyla birlikte geminin kontrolünü ele almasını konu edinmiştir. Gemideki kurtlanmış etlerin mürettebata yedirilmeye çalışılmasıyla gerginleşen ortam ile şehirdeki devam eden grev, bir süre sonra olayların büyümesi ile her iki grevinde Odesa Limanı'nda birleşmesiyle sonuçlanmaktadır. Halk, gemide öldürülen denizcilerin cenazesine katılmak için Odesa Limanı'na gelmiş ve Çarlık askerleri grevi bastırmak için halka ateş açmaya başlamıştır. Ateşin açılması ile halk Odesa merdivenlerinden aşağıya doğru koşmaya başlamıştır. Halkın kaçıışı genel planda aktarılırken yakın planlarda, bağırarak insanları, merdivende koşarken takılan ayaklar, korku dolu gözler gibi detay görüntüleri verilmiştir. Askerlerin tek bir sıra halinde yürüyüşü ile gerginlik artarken, akıllara sinemanın en unutulmaz sahnelerinden biri olan "Odesa Merdivenleri" sahnesi ortaya çıkmıştır. Eisenstein, çalışan sınıfın birlik ve isyanını "Grev" filminde olduğu gibi burada da devam ettirmiştir. Film, sanayi devriminin başladığı İngiltere'de çalışan sınıfları isyana teşvik edeceği düşüncesinden dolayı gösterim sertifikası verilmeyerek gösterimi yasaklanmıştır (Potemkin Zırhlısı, 1925, s. 13).

"Potemkin Zırhlısı" filmi iki ana özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Bu film sinema alanında devrim yaratan, devrimci bir filmdir ve bu özelliği filmin başından sonuna kadar filmin tamamını kapsamaktadır. Çarlık Rusya'sının insani koşullara aykırı, adeta insanı hiçe sayan yöntemlerine karşı direnişi anlatır. Yaşamaz koşullar altındaki baskıyı anlatan film, baskı sürecinin nasıl büyük bir devrime evrildiğini konu edinir (Eisenstein, 1999, s. 13).

Fritz Lang'ın 1927 yapımı yenilikçi filmi *Metropolis*, gelecekteki ütopyik ya da distopik olasılıkları büyük bir kent üzerinden seyirciye gösteren en önemli filmlerden biri olmuştur. 1920'ler Almanya'sındaki burjuva sınıfın, yükselen proleter bilinç karşısında artan endişeleri ve geleceğe dair güvensizliğini filmde belirgin biçimde görülmektedir. 1920'lerin başındaki kentsel metropolisi tanımlayan sınıf çelişkisi gibi diğer toplumsal problemler de filmde mekânsal olarak ifade bulunmaktadır. Lang'ın *Metropolis*'inde dikey fütüristik bir kent, fabrika sahibinin yukarıdaki dünyası ile işçilerin aşağıdaki dünyasına bölünmüş kentsel modernliğin distopyası olarak resmedilmiştir. Lang filminde, temalaştırmaya çalıştığı sınıfsal sömürü sorununa politik çözüm arayacak gibi olsa da mesele birden görünüm değiştirmiştir. Film aşk ve din temasına dönüştürülerek son bulmuştur.

Film, Alman dışavurumcu sinemasının fantastik öğeleri ile anlatılırken, kişilerin iç çatışmalarına da değinmektedir. Gerçek dünya ile bireyin iç dünyası

arasındaki çatışmalar, dönemin geleceğe dair kuşku ve korkularından bağımsız değildir. Yoğun sanayileşme ve kentsel dünyada vücut bulan sınıfsal gerilimler, filmde, kurgusal bir kent dekoruyla anlatılmaya çalışılmıştır. Filmdeki görüntüler, olaylar ve karşıtlıklar Berlin'e ait modern kentselliğin de temsili olmuştur. Modern Metropolis, görsel algıyı da değiştirmiştir. Estetik sunumlar ve biçimlerin yeni anlatımları oluşmuştur. *Metropolis* filminde mekânsal boyutun kendisi iktidar ve kontrolün, çalışma hayatı üzerindeki baskısını tasarlanmış bir set içerisinde vermektedir. Filmde kent ve işçi sınıfı görünüşleri oldukça tekdüze ve monoton iken, karakterlerin ırk ve dilleri de ilginç biçimde tekçi olmuştur. Bu distopik imgeler, filmin çekildiği dönemin Almanya'sının politik yönelimi ile düşünüldüğünde oldukça ürkütücü bir gelecek imgesinin akıllarda olduğunu göstermektedir. Bu katı ve otoriter düzen ile filmin sonunda din aracılığı ile bir uzlaşmanın sağlanması ise oldukça çarpıcı olmuştur.

Filmde sınıfsal ayırım aynı zamanda iki farklı mekânsal uzamla temsil edilmektedir. Aşağıda işçilerin, mekânsal olarak donuk tekdüze işyeri ve evlerinde yine tek tip kıyafetler giymiş olarak gösterilmesine karşı, burjuvalar yukarıdaki mekanlarında gösterilmiştir. Burjuvaların mekanları ise güzel bahçeler ve konforlu büyük ofisleri ile gösterilmektedir. Kısacası, işçi sınıfının kenti üzerinde yükselen ve devasa binaları, gökdelenleri, bahçeleri ve zengin mimari öğeleriyle Metropolis kenti yer almaktadır. Ayrıca film yaklaşan Faşizm tasavvuruna da tavır almamıştır. *Metropolis* nazizmin isteklerine çok değilse bile epeyce uygun görünmektedir. Nitekim *Metropolis*'i izleyen Goebels'in, Lang'e Nazi rejiminin resmi sinemacısı olmayı teklif ettiği bilinmektedir.

Thomas Elsaesser bir yazısında film için "Film bir felaket olan 1. Dünya Savaşı ve bu savaşın yarattığı siyasal konjonktürün arkasında bıraktığı enkazın tüm fiziksel ve ideolojik kalıtını sünger misali soğurmuştur. Film sosyokültürel arka planını neredeyse tümüyle bu bellekten devşirmiştir." yorumunu yapmıştır (Demirel, 2017, s. 40).

Günümüzde ise sınıf mücadelesini anlatan binlerce film çekilmiştir. Dijital platformların artmasıyla birlikte bu tür filmlere ulaşmak ve yayımlamak çok daha kolay bir hal almıştır. Meta üretimi ve tüketiminin anlatılamaz bir şekilde artması ile günümüz yapımcı ve yönetmenleri alt ve üst sınıf mücadelelerini anlatırken metaforik anlatımlara yönelmeyi tercih etmişlerdir. Ana sebebi ise izleyicinin dikkatini çekerek kapitalist düzen içerisinde kendi yapımlarını ön plana çıkarabilmektir. Gelişen

teknoloji ile sinemanın büyük bir endüstri haline gelmesi, günümüzde iliklerimize kadar işlemiş olan kapitalist düzen içinde bu filmlerin diğer filmlerden sıyrılarak bir adım öne çıkmasına, daha çok konuşulmasına ve asıl anlatmak istedikleri konuyu izleyicinin de izlerken hem eğlenmesine hem de düşünmesine yol açmıştır.

Son dönemlerde ön plana çıkan filmlerden bir tanesi ise *Gartel Gaztelu-Urrutia'nın El Hoyo (2019)* adlı yapımı olmuştur. Film El Hoyo adlı bir hapisanede geçmektedir. Hapishane 200 kattan oluşan ve her katta 2 kişinin bulunduğu, ortasında bir deliğin olduğu ve bu delik içinden her kata günde bir kere bir platform sayesinde yemek verildiği bir hapisanedir. Yemek birinci katta verilir ve en alt kata kadar iner. Kahramanımız Goreng, El Hoyo'ya sigarayı bırakmak ve Don Kişot'u okumak için başvuruda bulunur ve anlaştıkları süre boyunca orada ikamet etmek ister. Goreng gözlerini 47. katta açar ve aynı katta bulunan Trimagasi ile tanışır. Trimagasi ona üsttekilerle ya da alttakilerle iletişime geçmemesi gerektiğini, kimsenin onunla ilgilenmeyeceğini, sadece kendine odaklanmasını söyler. Goreng aynı zamanda her ay kat değiştirdiklerini ve farklı bir kata gidebileceklerini öğrenir. İlk katlarda olanlar şanslıdır çünkü yemek her zaman onlara gelir ve istedikleri kadar yiyebilirler. Alt katta kalanlar ise onların artıkları ile beslenirler. Hapishanenin en alt katlarında olanlar ise tüm ay boyunca açlıkla mücadele etmek ve akıl sağlıklarını kaybetmemeye uğraşırlar. Bu aslında günümüz dünyasını çok iyi özetleyen bir göndermedir. En üst katlarda olanlar -yani burjuvalar- istedikleri gibi yiyip içebilirken, alt katlarda bulunanlar -yani proletarya- onların artıkları ile beslenmeye çalışırlar.

Film, insanlık tarihinde toplumların oluşumdan beri süregelen toplumsal sınıfları, bu sınıflar arasındaki savaşmaları ve sınıf bilincini basit bir şekilde izleyicilere aktarmıştır. Alt ve üst tabakayı 200'den fazla kattan oluşan bir hapisane üzerinden anlatan filmin tek ayrıcalığı, alt tabakalarda yaşayan mahkumların üst tabakalara geçme ihtimalinin olmasıdır.



Şekil 1 El Hoyo filmindeki hapisane sistemi (*El Hoyo*, 2019)

Her ay sürekli olarak yerleri değiştirilen mahkûmlar – her katta iki mahkûm bulunur – bir ay 170. katta bulunabilirken, diğer ay 3. kata geçebilmektedir. Ama bu geçişler sırasında hiçbir mahkûm alt katlarda yaşadığı zorlukların hiçbirini düşünmüyor, kendi yerine geçmiş olan mahkûmun ne yaşadığını umursamıyor ve alt katlarda yaşadığı zorlukların acısını çıkarır bir şekilde yemek yiyor hatta yediği yemeklere pisleyerek alt kattakilere bu şekilde göndermektedir. Üst katlara geçen her mahkûm hegemonyayı eline geçirerek üstünlüğü bir ay boyunca belli etmektedir.



Şekil 1 El Hoyo filmindeki sınıfların temsili (*El Hoyo*, 2019)

Şekil 2'ye baktığımızda Goreng ve Trimagasi arasında geçen konuşmada

hapishane içerisinde oluşan sınıfları çok rahat görülmektedir. Filmin geneline baktığımızda ise hapishanede aslında tek bir hegemonya var o da yönetim sınıfıdır. Tüm hapishaneyi kontrol eden yönetim, mahkumlara platform üzerinde yemek gönderen ve bunun titizlikle yapıldığı yerdir.



Şekil 2 El Hoyo filmindeki yönetim (*El Hoyo*, 2019)

Yönetim, her gün titiz bir şekilde yemekleri hazırlamakta ve mahkumlara platform aracılığıyla iletmektedir. Yönetim içerisinde her şey düzen içerisinde ilerlemektedir. Hatta bir sahnede yemeğin içinden saç teli çıkmakta ve yönetici şefleri etrafına toplayarak kontrol etmektedir. Yöneticinin her şeyin mahkumlara mükemmel bir şekilde ulaşmasını istemektedir. Burada yönetici ve aşçılara birer dini gönderme yapıldığını da gösterilmiştir. Yönetici- Tanrı, Şefler-Baş Melekler, Hapishane-Dünya, Mahkumlar-İnsanlar. Tanrı yani yönetici, hapishanedeki her şeyi eşit bir şekilde yaratmıştır. Örneğin; Film içerisinde hapishaneye giren her mahkûma sevdiği yemek sorulmaktadır. Mahkumların sevdiği yemekler yapılıp, platform aracılığıyla onlara iletilmektedir. Örneğe baktığımızda aslında yönetici herkese sevdiği şeyleri sunmaktadır. Ama insanoğlunun doyumsuzluğu ve daha fazlasını istemesi, insanlar arasında bir kaos oluşmasını ve sınıf mücadelelerinin oluşmasına sebep olmaktadır. İnsanlar sadece onlara yetecek şekilde sadece sevdiği yemekleri yemiş olsalardı, herkesin karnı doymuş olacak ve cezalarını tamamlayarak hapishaneden çıkacaklardı.

Filmde, Goreng'in hapishaneye girmesi ve Imoguri'den aldığı bilgiler

sayesinde bunun farkına varır ve yönetime mesaj yollamaya çalışmaktadır. Aslında mesajı yönetime değil, hapisanedeki mahkumlara vermesi gerektiğinin de farkındadır ama mahkumlar arasında bir sınıf bilinci oluşturmak zordur. Sınıf bilinci insanlık tarihinde zaman zaman ortaya çıkmış olsa da, yine de yerini başka bir sömürü şekli almıştır. Örneğin; Tarih içerisinde yer alan en büyük köle ayaklanması ve Spartacus'un buna öncülük etmesi sınıf bilincine güzel bir örnektir. Spartacus başarılı bir savaşçı ve komutandır ama bir gün üstüne karşı geldiği için köleliğe mahkûm edilmiştir. Roma İmparatorluğu içerisinde köleliğin de gerçek yüzünü gören Spartacus, gladyatör arkadaşları ile bir isyan başlatır. Başarılı olan bu isyan tüm imparatorluğa yayılır ve giderek büyür. Bu isyan her ne kadar başarılı bir sonuca ulaşamamış olsa da büyük bir ses getirir. Filmde ise Goreng böyle bir işe girişerek isyan başlatmayı amaçlamıştır. Amacını tüm yemeklerin her kata ulaşması ve herkesin karnını doyurmasını sağlamaktır. Ama bu isyan, Spartacus örneğindeki gibi bir başarıya ulaşamamıştır. Çünkü hapisanedeki mahkumlarda sınıf bilinci oturmamış, onların gözlerini körelten en büyük şey ise açlıklarıdır.



Şekil 3 Goreng ve Baharat'ın mesajı ulaştırma çabaları (*El Hoyo*, 2019)

Goreng'in tüm olaylar içerisindeki rolüne baktığımızda Hazreti İsa rolünü üstlendiği görülmektedir. Yönetimden gelen Imoguirri'den bilgileri almıştır ve bu bilgiler doğrultusunda mahkumları kurtarmayı, hapisane içerisindeki düzeni sağlamayı amaçlamıştır.

Marx sınıflar savaşımı teorisini ortaya atmış, bu savaş sonucunda proletarya diktatörlüğü oluşacağını ve bu diktatörlüğün sonucunun ise özgür bir dünya ve toplumsal eşitlik getireceğini söylemiştir (Marx & Engels, 2020, s. 76). Filmin sonları doğru Goreng'in amacı ise bu toplumsal eşitliği sağlamak ve hapisanede içerisinde

oluşan sınıf savaşımını yıkmak olmuştur. “Burjuvazi, en güzel dünyanın kendi egemenliğinde olan dünya olduğunu savunur. Burjuva sosyalizmi de bu düşünce etrafında şekillenir. Proleter sınıftan bir sistem oluşturmasını ama sistemi oluştururken kendi toplum sınıfları içinde kalmasını, kendilerine karşı olan tüm düşmanca tavırları bir kenara atmasını ve toplumsal cennete yürümesini ister” (Marx & Engels, 2020, s. 85). Burjuvazinin bu isteği filmin geneline baktığımızda tam uymaktadır ama hapishanedeki mahkumlar aralarındaki tüm düşmanca tavırları göz ardı edememiştir. Film bize vermek istediği ana mesajı buradan yola çıkarak çok kolay bir şekilde anlatmıştır. Eğer ki proleter sınıf arasındaki tüm çekişmeleri bir kenara bırakıp birlik olmaya başladığı zaman hep hayal ettiği cenneti yakalayacaktır.

Son dönemlerde göz atabileceğimiz ve çok konuşulan filmlerden bir diğeri de *Bong Joon-Ho'nun Parasite* (2019) filmi olmuştur. Film, Seoul'da yaşayan iki farklı sınıfın -burjuva ve proleterya- arasındaki sınıf mücadelesini ele almaktadır. Film, Kim ailesinden erkek çocuğu olan Kii-Woo'nun Park ailesinin evinde İngilizce öğretmeni olmasıyla başlamaktadır. Kim ailesi Seoul'un altyapısı dahil olmayan bir gecekondu mahallesinde yaşarken, Park ailesi ise zengin bir muhitte yaşamını sürdürmektedir. Kim ailesinin tamamı işsizdir ve yaşamlarını pizza kutusu katlama gibi birçok gündelik işle devam ettirmektedirler.



Şekil 4 Parasite filmindeki Kim ailesi (*Parasite*, 2019)

Park ailesinin babası ise *Another Brick* adlı bir firmada yöneticilik yapmaktadır. Şirketin adına dikkat ettiğimizde filmin ana temasına bir gönderme

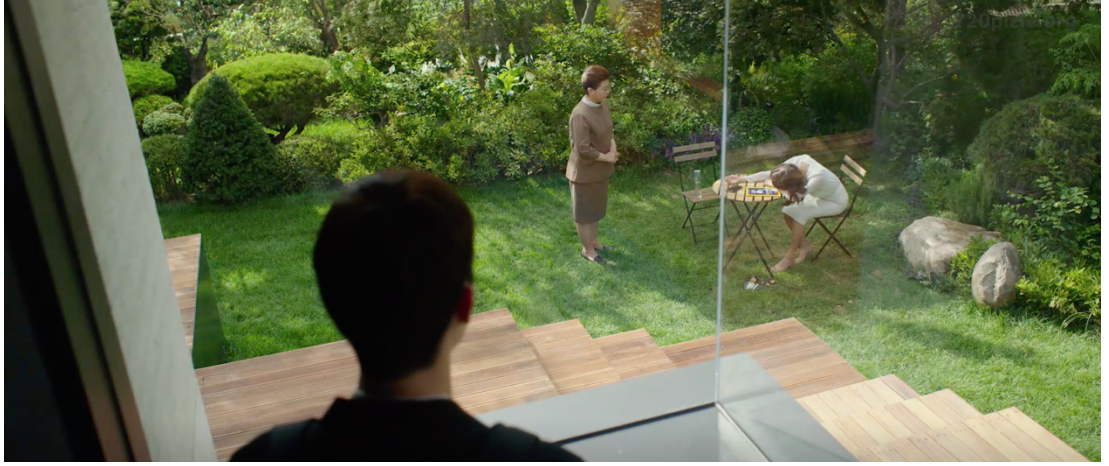
yapılmıştır. *Pink Floyd'un Another Brick on the Wall* şarkısının sözlerine baktığımızda, *kimse sınıfta küçük düşürülmesin, sonuçta sen de duvardaki bir tuğladan ibaretsin*, sözleri dikkat çekmektedir. Bu sözler herkesin aynı toplum içerisinde yaşadığını ve sınıf ayrımcılığının gereksiz bir düşünce olduğunu vurgulamaktadır.

Kii'woo'nun işe girmesiyle birlikte Kim ailesinin diğer üyeleri de yaptıkları plan ile Park ailesinin evinde çalışmaya başlarlar. Ki-jung evin küçük çocuğuna sanat dersi veren öğretmen, baba Ki-taek Park ailesinin özel şoförü ve anne Chung-sook ise ailenin hizmetçisi olarak eve sızmışlardır. Kendileri gibi alt sınıfta olan evin çalışanlarını pek de etik olmayan planlar ile işlerini ellerinden almışlardır. Bir önceki incelediğimiz "The Platform" filmindeki gibi bu filmde de sınıf bilincinin gelişmediğini görülmektedir. "Sınıf bilincinin gelişmediği toplumlarda alt sınıfa dahil insanlar buldukları mevcut durumları sorgulamaksızın birbirlerini ezerek ve karşısındakileri birer tehdit olarak gördükleri için bu tür durumlarla karşı karşıya kalmak onlar için kaçınılmazdır" (Kaçar, 2021, s. 1331). Parazit filmi de sınıf bilinci yoksunluğundan ve kendi çıkarları için başka ailelerin hayatlarını karartan bir ailenin hikayesini anlatmaktadır.



Şekil 5 Parazit filmi Ki-Taek ile Park arasındaki sınıf ayrımı (*Parasite*, 2019)

Şekil 6'da gördüğümüz üzere yönetmen sınıf ayrıcalıklarını görsel anlatımda kullandığı çizgiler ile belirtmiş, alt sınıf ile üst sınıf arasına birer çizgi çekmiştir. Film boyunca süregelen bu çizgiler zaman içerisinde aşılmış, alt sınıf üst sınıfın sınırlarını geçerek onların hayatlarına müdahalelerde bulunmuştur.



Şekil 7 Parazit filmi Kii-Woo, evin hizmetçisi Moon-gwang ve evin hanımı arasındaki sınıf ayrımı (*Parasite*, 2019)

Yönetmen, film içerisinde sınıflar arasındaki farklılıkları görsel anlatımın yanı sıra hikaye içerisinde diyaloglar ile de ön plana çıkarmıştır. Örneğin; filmin ortalarında kenti büyük bir sağanak yağmur sarmıştır ve Kim ailesi evlerine ulaşmak adına çaba sarf ederler. Evlerine vardıklarında ise evlerini su bastığını ve yaşanamaz halde olduğunu görülmektedir. Geceyi bir spor salonunda geçiren Kim ailesi ertesi gün işe geri dönerler. Ertesi gün evin küçük çocuğu Da-song'un doğum günüdür ve Ki-taek ile evin hanımı Yeon-kyo evden alışveriş için ayrılırlar. Araç içinde ayaklarını uzatmış telefonda arkadaşı ile konuşan Yeon-kyo “Hava bugün güneşli ve çok berrak, dün geceki yağmur tüm kirliliği götürdü” diye bir cümle kurar ve Ki-taek'in surat ifadesi bir anda değişir. Yönetmen sınıfsal ayrıcalıkları yağmur metaforu ile çok güzel bir şekilde açıklamaktadır. Yağmur alt sınıf için hayatta kalma mücadelesini temsil ederken, üst sınıf için ise sokaktaki pisliklerin temizlenmesini temsil etmektedir.

Sınıf yoksunluğunu anlatan bir diğer sahnemiz ise yağmurun yağdığı gecenin erken saatlerinde yaşanan olay olmuştur. Park ailesi kamp için şehir dışına çıkmıştır ve Kim ailesi bu fırsattan yararlanarak tüm geceyi Park ailesinin evinde geçirmiştir. Kim ailesi doyumsuz ve sınır bilmeyen bir şekilde evdeki her yiyeceği tüketmiş, hatta farkında olmadan köpek mamasını bile yemişlerdir. Bir geceliğine de olsa sınıf atlayan Kim ailesi, statülerinin getirdiği değişiklik ile ne yaptıkları bilmeksizin hareket ettikleri sırada, evin eski hizmetçisi Moon-gwang kapıyı çalar ve evde eşyalarını unuttuğunu söyleyerek eve girmeye çalışmaktadır. Ama asıl amacı evin gizli bodrum katında kalan kocasını Geun-sae'yi kurtarmaktır. Bunun farkına varan Kim ailesi ile aralarında arbede çıkar. Moon-gwang merdivenden yuvarlanarak kafasını vurmuş kafa

travması geçirmiştir. Filmin bu kısmında aynı sınıftan olan kişilerin kendileri arasındaki hınca hınç bir şekilde kavgaları ve üstünlük kurmaları görülür. Her ne kadar her iki aile de aynı yerden gelmiş olsa da kendi yaşadıklarını, aynı durumda olduklarını düşünmezler. Tek düşündükleri üstünlük kurmak ve elde edilebilecek her şeyi kendi amaçları için kullanmaktır. Marx, “işçi sınıfın kendileri gibi olanlar ile karşılaştığı işyerlerinde, üretim araçlarına sahip olan burjuva sınıfına karşı örgütlenmeleri ve sınıf bilincine kavuşmaları için en uygun ortam olduğunu öne sürmüştür” (Urry, 1999, s. 95). Marx’ın bu söylemi filmin bu sahnesi ile uyuşmamaktadır. Her ne kadar işçi sınıfının bu tür ortamda sınıf bilincine ulaşacağını savunsa da işçi sınıfı bu sahnede kendilerine üstünlük kurmaya çalışmaktadır.

Doğum günü sahnesine tekrar döndüğümüzde Kim ailesinin oğlu Kii-woo filmin başında arkadaşının ona hediye ettiği taşla birlikte bodrum katına iner. Bodrum katında ilerlerken Geun-sae’yi ölen eşinin başında beklerken görür. Geun-sae ani bir hareket ile Kii-woo’nun üzerine atlar ve elindeki taşı alarak Kii-woo’nun kafasına taş ile vurarak ezer. Bu sırada dışarıda doğum gününün tadını çıkaran kişileri görürüz. Park ailesinin babası Dong-ik ve Ki-taek yan yanadır ve bir önceki geceden sırlılıklam olan ve kokan Ki-taek’in kokusunu alır. Bunu fark eden Ki-taek’in yüz ifadesi değişir. Bu sırada Geun-sae elinde bir bıçak ile dışarı fırlayarak Ki-jung’u bıçaklar. Filmin bu sahnesinde tüm sınıflar alt-üst olmuş ve herkes eşitlenmiştir. Ki-taek’in kızı gözleri önünde bıçaklanmış can çekişirken, Dong-ik’de bayılan oğlu için telaşlanır. Dong-ik kısa bir sessizlikten sonra Ki-taek’e oğlunu kurtarması için emir verir ve üst üste gelen olaylarla birlikte Ki-taek daha fazla dayanamayarak Dong-ik’i bıçaklar ve kalabalık arasına karışarak oradan uzaklaşır. Parazit olarak görülen alt sınıf, konağını öldürmüş ve kendi yaşam kaynağını bitirmiştir. Bundan sonra onları daha acılı bir süreç beklemektedir.

Filmin finalinde ise Ki-taek’i kaçarken evin garajından girerek gizli bodruma kaçtığını görürüz. Kii-woo başına aldığı darbeden dolayı uzun bir süre komada kalmış, Ki-jung ölmüş ve anne Chung-sook ise dolandırıcılıktan göz altına alınmıştır. Evin bodrumunda saklanarak yaşamını sürdürmeye devam eden Ki-taek ise içindeki suçluluk duygusu ile hareket ederek Moon-gwang’ı bir gece gömmüş ve ona uygun bir cenaze töreni düzenlemiştir. Oğlu Kii-woo’nun göreceğini düşünerek ona her gece ışıkları kullanarak mors alfabesi ile yaşadığı mesajını iletmeyi de unutmamıştır. Kii-woo bir gece bu mesajı alır ve koşa koşa evine döner. Babasını kurtarma planı yapmaya başlayan Kii-woo babasına bir mektup yazmaya başlar ve mektubu yazarken

uyuya kalır. Rüyasında hala sınıf atlama çabası içinde olduğunu ve babasının mahsur kaldığı ve her şeyin başladığı evi satın aldığını, annesi ile bahçede mutlu bir şekilde beklerken babasının bodrumdan çıkarak yanlarına geldiğini görürüz. Her ne kadar başlarına gelen kötü olaylar tüm hayatlarını değiştirmiş ve üç ailenin de canını yakmış olsa da sınıf atlama çabası hiçbir zaman eksilmemiştir.

“Sinema bulunuşunun ilk gününden itibaren insanlığın kendini ve toplumsal sorunlarını ifade etmesi açısından önemli bir kitle iletişim aracı olmuştur. İçerisinde birden çok fikri ve bakış açısını bulunduran sinema, son dönemlerde artan sınıf eşitsizlikleri ve kapitalizmin yansımalarını anlatan birden çok filmi izleyiciler ile buluşturmuş ve sınıf mücadelelerine değinmiştir” (Yüksel, 2021, s. 106). Kapitalizmde sınıf bilinçsizliğinin güzel birer örnekleri olan bu filmler, ait oldukları sınıfın çıkarlarından çok kendi çıkarlarını ön plana koyarak kendilerini koruma altına almışlardır. “Kapitalizmle birlikte en üst seviyeye çıkan sınıf eşitsizliği, değişen dünya şartlarıyla sadece ekonomik olarak değil, kültürel ve sosyal alanlarda da eşitsizliğe yol açmıştır” (Karademir & Meltem Kaya, 2020, s. 644).

2.3. Türkiye Sineması’nda Sınıf Mücadelesi

Türkiye Sineması, 27 Mayıs 1960 darbesine kadar pek bir varlık gösterememiştir. Darbe sonrası ise sinemalara yansıyan ilk film örnekleri ise “Toplumsal Gerçekçilik “izlerini taşımaktadır. Çok partili düzene geçiş ile yaşam tarzı tamamen değişmiş, köyden kente göçler artmış ve tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalizmin etkileri Türkiye’de görülmeye başlamıştır. 1961 Anayasası’nın getirdiği yeni düzen tüm iş güçlerini kentlere toplamış ve işçi sınıfının oluşmasına ön ayak olmuştur. “Kapitalizmin gerçek yüzüyle tanışmaya başlayan Türkiye, batı ülkelerinden geri kalmamak adına birçok reform yapmıştır. Yapılan bu reformlar karşısında yeni oluşan işçi sınıfı hızlı bir şekilde yoksullaşmaya başlamıştır” (Ünal, 2016, s. 1).

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra diğer tüm dünya ülkeleri gibi Türkiye’de bir toparlanma sürecine girmiştir. Kalkınma planlarıyla birlikte Türkiye yavaş yavaş refah düzeyini arttırmış, ekonomik canlılık topluma da yansiyarak sendika ve dernekler kurulmuştur” (Birand, Dündar, & Çaplı, 2011, s. 159). Toplumsal gerçekçilik gibi yeni bir anlatıma kavuşan Türkiye Sineması, dönemin gecekondulaşma, emeği sömürülen proleter sınıf gibi birçok konuya değinerek

toplumsal hayatın derinliklerine inmiş ve filmlerde bu konuları işleyerek Yeşilçam'da oturmuş olan komedi, aksiyon ve melodramatik konuların dışında çıkmıştır. Esen'e göre 1960'lı yıllar Türkiye devletinin ve toplumun yaşadığı en çağdaş yıllar olmuştur (Esen, 2010, s. 68). "27 Mayıs 1960 darbesinden sonra ortaya çıkan genç yönetmen kuşağı, ulusal bir sinema dili yaratarak Batının eksik kurallarını deneyerek cesur bir adım atmışlardır" (Kasım & Atayeter, 2012, s. 23).

2.3.1. 1960 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi

Darbe sonrası değişen toplumsal hayat ile Türk Sineması, daha önce sırtını döndüğü toplumsal olaylar filmlerde konu olarak yer edinmeye başlamıştır. Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney gibi yönetmenler, anayasanın getirdiği özgürlükler ile ortaya çıkan yeni sinema ortamı içerisinde kendi dillerini oluşturmaya başlamışlardır.

Özön'e göre, 1961 Anayasası topluma büyük bir umut kapısı aralamıştır. Bu umutla birlikte o zamana kadar baskı ve polis devleti yöntemiyle kontrol altında tutulmaya çalışılan tüm sorunlar tek tek gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. 1950-1960 yılları arasında tüm bildiklerini yüzeyler konulara harcayan sinemacılar için bu durum çok değerli bir kaynağa dönüşmüştür. Bu fırsatla birlikte sinemacılar artık toplumsal sorunlara yönelmiş ve eserlerinde bu konulara değinmişlerdir. Sinemacılar açısından meselelerin nasıl anlatılacağı sorunu çözülmüş, artık neyin anlatılacağı sorunu üzerinde tartışılmaktadır. Böylece 1960 öncesi yönetmenlerle 1960 sonrası ise başlayan yönetmenler, iyi niyetlerle bir şeyler yapma cabası içinde, toplumsal sorunlara odaklanmaya başlamıştır. Böylece bu dönemde Türk Sinemasında ilk defa toplumsal sorunları perdeye yansıtmaya çalışan filmler çevrilmiştir (Ünal, 2016, s. 43).

Bu dönemde baskıdan ve sansürden kurtulan filmler, hayatın gerçek sorunları dile getirmiş ve beyaz perdede kendilerine yer edinmişlerdir. Yapımcılığını Lütfi Ö. Akad, yönetmenliğini ise Ertem Göreç'in yaptığı 1964 yapımı "Karanlıkta Uyuyanlar" adlı film, dönemin toplumsal sorunlarını dile getiren filmlerden bir tanesidir. Film, bir boya fabrikasında çalışan işçilerin hayatlarını konu alır. Patronlarının verdiği zam sözünü yerine getirmemesi sonucu bazı işçilerin isyan etmesi ve işten çıkarılması sonucu diğer işçilerin greve gitmesini anlatır. "İşçinin sömürü mekanizmasından, ülkenin dışa bağımlılığına, fabrika yönetimi içinde dönen oyunlardan, sıradan insanların ekonomik sıkıntılarına dek birçok konuya değinir" (Koncavar, 2013, s. 12).

Bir diğer film ise Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından uyarlanan ve Metin Erksan'ın yönettiği 1963 "Susuz Yaz" filmidir. Toprak ve su mülkiyeti mücadelesini merkezine alan film, Osman, Hasan ve Hasan'ın karısı Bahar üçgeninde geçmektedir. Osman, topraklarında çıkan suyu çevreleyerek köylüler ile paylaşmaz. Hasan ise suyun köylüler ile paylaşılmasından yanadır. Abisinin işlediği cinayetin suçunu üstlenen Hasan, hapiste olduğu süre boyunca abisi Osman'ın, karısı Bahar'ın aklına

girdiğinden ve onunla evlendiğinden habersizdir. Hapisten çıktığında bu durumu öğrenen Hasan deliye dönerek abisi Osman'ı köylülere vermediği su içerisinde boğarak öldürür ve suyun önüne açarak köylülere dağıtır. Bulduğu su ile birlikte sosyal statüsü güçlenen Osman'ın, sıradan bir köylü iken yaşadığı zorlukları statüsü değişince unuttur ve hegemonyayı ele geçirerek diğer insanlara üstünlük kurmaya çalışır. Osman'ın tüm köylülerden sakladığı su, filmin sonunda onun mezarı olmuştur. Ayrıca film 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde en iyi film ödülü olan Altın Ayı ödülünü alarak Türkiye'ye ilk uluslararası başarısını kazandırmıştır.

2.3.2. 1970 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi

1970 yılına gelindiğinde ise Yılmaz Güney'in "Umut" adlı filmi ön plana çıkmaktadır. Film, Cabbar ve ailesinin taksiler arasında faytonları ile hayatta kalma mücadelesini anlatır. Atına araba çarpması ile kendini umutsuz bir durumun içinde Cabbar, çareyi arkadaşının bahsettiği defineyi aramakta bulmuştur. "Film boyunca sınıfsal adaletsizliği, zengin-fakir ayrımını net bir şekilde görebiliriz. Filmin açılış sahnelerinden birisi olan, Cabbar'ın arabasında uyanıp tuvaletini yapmaya gittiği sahne çok manidardır. Çünkü Cabbar'ın tuvaletini yaptığı yer bir Sümerbank reklam panosu ve üzerinde de "Birikmiş paranızın teminatıdır." yazıyor. Burada Yılmaz Güney parasal sistem üzerine oturtulan bankacılığa ve yoksulu dışlayıp onun sırtından geçinen sisteme bir eleştiri getiriyor. Beş kuruşu olmayan Cabbar'ın bankayla tek ilişkisi levhasına işemek olabiliyor veya bir tepki olarak işiyor" (Tokul, 2017).

Sınıfsal eşitsizliği karakol sahnesinde net bir şekilde gösterilmiştir. Cabbar, atına çarpan kişiyi şikâyet etmiştir fakat atına çarpan kişi zengin ve önemli bir kişidir. Cabbar karakolda elleri birleşmiş iki büklüm bir şekilde ayakta dururken, zengin olan kişi oturmakta ve rahat bir şekilde ifade vermektedir. Cabbar her ne kadar haklı bir konumda olsa da alt sınıftan olduğu için dikkate bile alınmamıştır. Yılmaz Güney bu sahnede zenginlerin ayrıcalıklarına ve devletin bile sınıfsal ayrıcalıkları uyguladığını göstermiştir.

1970'lere girilmesi ile köyden kente göçler artmaya devam etmiş ve bu dönemde Türk Sineması'nın ana konularından en önemlisi göç ve gecekondu olmuştur. 70'lerin ortalarına doğru başlayan arabesk furyası sinemalardaki yerini almış, arabesk/göç temasını merkezine alan ve gecekonducularda geçen dramatik filmler çekilmeye başlanmıştır. Gecekondu konusu Türkiye için bir kırılması noktası olmuş

ve kimlik arayışı içerisindeki toplum, işsizlik, eğitim gibi toplumsal birçok sorun ön plana çıkmıştır.

Bu dönemde Türkiye'nin televizyon ile tanışması sinemaya büyük bir darbe vurmuştur. Ekonomik koşulları kötü olan toplumun televizyondan birden çok film izleme şansı yakalaması ve çok daha ekonomik oluşu insanları televizyon almaya ya da evinde televizyon olanların evinde toplanıp filmler izlemeye yönlendirmiştir. Türkan Şoray o dönemler ile ilgili şunları dile getirmiştir;

“Sinemamız 1974'ten sonra maalesef büyük bir bunalıma girdi. Bunun birçok nedeni vardı. 1968'den sonra deneme yayınlarına başlayan TRT televizyonu, sonraki yıllarda yayının haftanın belli günleri saatlerini arttırarak devam etmiş, ve 1974 yılında haftanın yedi günü yayın yapmaya başlamıştı. Artık ülke çapında seyirciye ulaşıyordu. Seyirci de evine kapanıp merakla TRT'nin bütün film, dizi ve eğlence programlarını hiç kaçırmadan seyretmeye koyuldu. Ayrıca o yıllarda, ham film maliyetinin yükselmesi yüzünden sinemamızda iyi film yapımının azalması, politik nedenlerden dolayı Amerika'nın Hollywood filmlerine ambargo koymasıyla sinemaların gösterişli Amerikan filmlerinden mahrum kalması, ucuz yabancı filmlerin oynaması gibi nedenlerden seyircimiz yavaş, yavaş sinemadan uzaklaşmaya başladı. Ve sinemamızda üretilen film sayısı birden düştü. Yılda 10–12 film çevirirken 1975'te tek bir film, 1976 ve 77 yıllarında üçer film ve 1978 yılında da dört film çekebildim.” (Şoray, 2012).

2.3.3. 1980 Dönemi Türkiye Sineması ve Sınıf Mücadelesi

80'lere geldiğimizde ise Türkiye yeni bir askeri darbe ile karşı karşıya kalmıştır. 61 anayasasının çok esnek olduğunu düşünen yeni yönetim yeni bir anayasa çıkarmışlardır. Sırf yeni hazırladıkları anayasa kimse tarafından reddedilmesin diye binlerce kişiyi gözaltına almış ve bu gözaltına alınan kişiler işkencelere maruz kalmışlardır. Yeni yönetim tüm zorbalığı ile anayasayı zorla kabul ettirmiştir. Bu dönem tüm kısıtlamaları ile gelmiş, birçok sinema salonu kapatılmış, arabesk filmler ile insanlar sinemalara çekilmeye çalışılmış ama hiçbir sonuç alınamamıştır. Dönemin getirdiği baskılardan dolayı Türk sinemasında evini geçindirmeye çalışan, yuva yıkan, iyi kadın kötü kadın gibi konular işlenmeye başlanmış ve toplumsal sorunlar kadınlar üzerinden aktarılmaya başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde Hollywood filmleri Türkiye'ye giriş yaparak Türk sinemasının önüne kesmiş, birçok yapım şirketi kapanmış, fon bulmak için çabalayan Türk yapımcılar Amerikan şirketlerinin kapısını çalmaya başlamışlardır.

2.3.4. 1990 Dönemi Yeni Türkiye Sinemasının Doğuşu ve Sınıf Mücadelesi

90'lı yıllara geldiğimizde ise Türk sineması bu dönemde adeta durma noktasına gelmiş, Türk sinemasını “Eurimages” adlı yardım fonu kurtarmıştır. “Eurimages, Avrupa sinemasını kalkındırmak, pazarda endüstrinin payını arttırmış, filmlere ve

sinema salonlarına destek sağlamak amaçlı kurulan bir destek fonudur” (Turan, 2020, s. 76). Eurimages sayesinde Türk sineması ikinci bir şansı yakalamış ve Yeni Türkiye Sineması temellerini bu dönemde atmaya başlamıştır.

1990'larda Türk toplumu, ülkenin modernleşmeye, ekonomisini ve siyasi sistemini liberalleştirmeye başlamasıyla birlikte önemli değişimler geçirmiştir. Bilgiye erişimin artması ve orta sınıfın büyümesiyle birlikte Türk toplumu daha çeşitli ve kozmopolit bir hale gelmiş ve bu da kültürel manzaranın değişmesine yol açmıştır. Bu süre zarfında Türkiye'deki film endüstrisi de değişime uğramıştır. Bir Avrupa ortak yapım fonu olan Eurimages'ın kurulmasının Türk Sineması üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Eurimages, Türk filmlerinin yapımını desteklemiş ve Avrupa ülkelerinde görünürlüklerinin ve dağıtımlarının artmasına yardımcı olmuştur. Bu durum, Türk film yapımcılarının uluslararası pazarlara ve finansmana erişimini sağlayarak daha zorlu sosyal ve siyasi konuları ele alan daha kaliteli filmlerin yapımında artışa yol açmıştır.

Eurimages'ın artan görünürlüğü ve desteği, Türk film yapımcılarının yeni tarzlar ve temalar denemesine olanak sağlayarak film endüstrisinin çeşitlenmesine yol açmıştır. Toplumsal eleştiri, cinsiyet ve cinsellik ve kültürel kimlik temaları Türk filmlerinde daha belirgin hale geldi ve Türk toplumunun değişen tutum ve değerlerini yansıtmıştır.

Sonuç olarak, 1990'lar Türk toplumu ve kültüründe büyük bir değişim ve büyüme dönemiydi ve Eurimages'ın etkisi Türk Sineması'nın dönüşümünde kilit bir rol oynadı. Eurimages'ın sağladığı artan destek ve teşhir, Türk film yapımcılarının daha çeşitli ve zorlu temaları ele almalarına olanak tanıyarak film endüstrisinin büyümesine ve çeşitlenmesine yol açmıştır.

”Yeni Türk Sineması” genel anlamıyla, 90'ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, daha bireysel filmlerin yapıldığı, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından yararlanan (1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkması ve bu yasa ile özel radyo ve televizyon kanallarının artması sonucu bu durum daha da ilerlemiştir) ve kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır (Sevinç, 2000 Sonrası Türkiye Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme., 2014, s. 99).

Jameson, “Yeni Türk sinemasının gelenekselin, modernin ve post modernin eşsiz bir bileşimiyle kayda geçtiğini söyler” (Jameson, 2007). Yönetmen merkezli olan bu dönem sineması “Yönetmen Sineması” olarak da adlandırılmıştır. Minimalist bir çalışma ile kendi sinema dillerini oluşturan bu yönetmenler, estetik ve etik kaygıları ön plana koyarak düşük bütçelere filmler çekmişlerdir. Çektikleri bu filmler ile ulusal

ve uluslararası birçok festivalde ödül alarak kendi filmlerini finanse etmelerini sağlamıştır.

Yeşilçam döneminde seyirci sinemaya daha çok sevdiği oyuncuyu izlemeye gidiyordu. Bunlar popüler filmlerdi. Daha sonraki yıllarda “Yönetmen Sineması” başladı. Seyirci daha çok yönetmenin ismine göre filmlere filmleri izlemeye başladı. Giderek daha da nitelikli, sanatsal içerikli filmler ve bunları çeken yönetmenler önem kazanmaya başladı (Şoray, 2012).

Asuman Suner’e göre, “Yeni Türk Sineması kavramı Yavuz Turgul’un “Eşkîya” filmi ile başlar. Ama Zahit Atam ise Yeni Türkiye Sineması’nın “Eşkîya” ile değil “Tabutta Röveşata” ile başladığını savunur” (Sevinç, 2014, s. 99). Farklı bir anlatım diline sahip olan “Tabutta Röveşata” Yeni Türkiye Sineması’nda öncüler arasında yer alsada, yaklaşık iki milyon izleyiciye ulaşması ile tekrardan seyircileri sinemaya çekmeyi başaran “Eşkîya” Yeni Türkiye Sineması’nı başlatan film olarak kabul edilmektedir.

Her anlamda minimalist bir anlatım tarzı seçen yönetmenler, Yeni Türkiye Sineması içerisinde “bağımsız” sanat filmlerine yönelmişlerdir. “Bağımsız filmlerin finansal olarak bağımsız olduğu akla gelen ilk düşünce olsa da aslında sanatsal kaygılar ile yapılan filmler olarak adlandırabiliriz” (Önal, 2018, s. 98). Bu dönemde, *Derviş Zaim “Tabutta Röveşata (1996)”*, *Nuri Bilge Ceylan “Kasaba (1997)”* ve *“Mayıs Sıkıntısı (1999)”*, *Yeşim Ustaoglu “Güneşe Yolculuk (1998)”*, *Serdar Akar “Gemide (1998)”* ve *Zeki Demirkubuz “Masumiyet (1996)”* gibi filmler ile bağımsız sinemanın ilk örneklerini çekmişlerdir.

“Kısıtlı bütçelerin getirdiği zorlukları ile kendi imkanları dahilinde minimalist filmler çeken bu yönetmenler ticari bir başarı yakalayamamış olsalar da, maddi imkanların getirmiş olduğu kısıtlılıklardan dolayı uluslararası anlaşmalar yaparak festivallere katılımlarını kolaylaştırmış ve festivallerden ödüller alarak kendilerini finanse etme şansı yakalamışlardır” (Sevinç, 2013, s. 68).

Zahit Atam’a göre Yeni Türkiye Sineması pek çok unsur değişmiş ve bunu “Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması” adlı kitabında maddeler halinde şu şekilde açıklamıştır:

1. Genel izleyici davranışları köklü olarak değişmiştir. Son dönemlerde düşüş gösteren yerli sinema seyircisi çok daha ileri boyutlarda artış göstererek Avrupa’da satılan bilet sayısında en yüksek oranı alan ülke konumuna gelmiştir.
2. Basın Türk Sineması’na daha fazla yer verilerek yönetmenler ile yapılan söyleşiler artmış, film eleştirileri yapısal olarak değişmiştir.

3. Ödül sistemleri tamamen farklı bir yörüngeye girmiştir. 1996 yılında Antalya Film Festivalinde en iyi film ödülünü Tabutta Rövaşata'nın (Derviş Zaim, 1996) almasının ardından, genel olarak yeni ve genç yönetmenlerin filmlerine verilen ödüller meşrulaşmış ve sayısal olarak da doruk noktasına ulaşmıştır.
4. Klasik yapımcı olgusu ortadan kalkmış, yönetmenler artık süreçlerini kendilerini yönetmeye başlamışlardır. Yapımcı görevini yürüten insan, maaşlı birer çalışana dönmüştür.
5. Sinemada usta çırak ilişkisinin sonuna gelinmiş ve yönetmenler kendilerini eğitmeye başlamıştır.
6. Günümüz Türkiye Sineması içerisinde aktif olarak üretimde bulunan yönetmenlerin çoğu 1990 sonrasında film üretmeye başlayan yönetmenlerdir ve 1959 sonrası doğmuşlardır (Atam, 2011, s. 83).

Bu dönemdeki üretilen filmlerde yönetmenler toplumsal sorunları bireyler üzerinden anlatmayı tercih etmişlerdir. Karakterin içe dönük dünyasını, kimlik arayışını ya da insanın karanlık doğasını ele alarak karakter ile seyirci arasında bir bağ oluşturmuş ve toplumun gerçek problemlerine bireyler aracılığıyla ayna tutmuşlardır.

BÖLÜM 3

3. MARKSİST KURAM

Gellner, milliyetçilik meselesini endüstriyelleşme yani sanayi devrimi üzerinden tanımlamaktadır. Sanayileşme mevzusunun önce var olan sınıfsal mesele; üstte bir yönetici sınıf, altta ise köylüler ve tüccarlardan oluşmaktaydı. Monarşi sınıfının kültürü ile köylü sınıfının kültürü birbiriyle uyumsuz ve kesişmemekteydi. Zamanla, özellikle endüstriyelleşmeyle birlikte, bu ortadan kalkmaya başlamıştır. Gellner'a göre köylü kesim şehre göç ederek proleter sınıfı oluşturmuş ve proleter sınıf gittikçe büyümeye başlamıştır. Bununla birlikte ortaya "burjuva" adıyla yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır. Burjuvazi endüstriyel kapitalizm ile daha da zenginleşerek büyümüştür. Bu sırada tüm dünyada sınıfsal, kültürel, siyasal, toplumsal bir kaos ortamı oluşmuştur. Eskiden monarşinin sahip olduğu ve meşrulaştırdığı dinsel ideolojik alan artık işlevini yitirmiştir. Çünkü toplumsal alanın kendisi çok daha sofistike bir hale gelmiştir. Aynı zamanda sınıfsal çatışmalar ve taleplerde gittikçe artmıştır. Sanayileşme ile gittikçe zenginleşen burjuva sınıfı kendini güçten yoksun hissederek politik bir güç arayışı içindeydi. Bunun yanı sıra gittikçe büyüyen bir proleter sınıf ve onların talepleri de giderek korkutucu olmaya başlamıştır. Üst sınıflar eskisi gibi var olan dinsel ideolojik alanla kendilerini meşrulaştıramadıkları için milliyetçilik ile meşrulaştırmaya başlamışlardır. Çünkü milliyetçilik 19.yy'da bir nevi laik bir din olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu demek değildi ki din bir anda gidip yerini milliyetçilik almıştı. 19.yy. bu kavgaların, keskinliklerin ve sınıfsal mücadelelerin yaşandığı bir dönemdi ve yavaş yavaş milliyetçilik yerini almaya başlamıştır.

3.1.Marksist Kuramın Temelleri

Marksizm, Marx'ın görüş ve öğretilerinin sistemidir. "Kapitalizmin, diyalektik materyalist bir yoruma dayanarak, toplumsal ve ekonomik açıdan çözümlenmesini anlatan bir dünya görüşüdür. Kapitalizm ise; büyük ekonomik faktörlerin piyasaya bağlı olduğu, hayatın en temel gereksinimlerinin kar amacı elde edilerek üretildiği, insanın gücünün bile alınıp satıldığı bir sistemdir" (Wood, 2003, s. 10). Marx'ın karşı çıktığı şey ise kapitalist sistemin ta kendisidir. Kapitalist sistemi tam olarak anlayabilmemiz için ise kökenlerine inmemiz gerekmektedir.

İnsanın oluşumu, bilimsel araştırmalar sonucunda yaklaşık bir milyon yıl öncesine kadar uzandığı tespit edilmiştir. İnsanlığın ortaya çıkışı ise doğayı alt üst eden en önemli unsurdur. İnsanlığı alt üst eden en önemli unsur ise aletlerin icat edilmesidir. İlkel toplumlar insanlar işlerini daha kolay yapabilmek adına zamanla el aletlerini icat etmeye başlamıştır. İnsanların ilk ürettikleri aletler taş ve sopalardan oluşmaktadır. Zamanla fiziksel ve zihinsel olarak evrimleşmeye başlamaları ile aletler de gelişmeye başlamıştır. Bu aletler ilk zamanlarda kendilerini dış tehlikelerden korumak amacıyla icat edilmiş olsalar da zamanla evrimleşerek avcılığa, yiyecek toplamaya gibi alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. İnsanlar ilk zamanlarda küçük topluluklar halinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Dış koşulların kötüleşmesi ve insanın sosyal bir varlık olması nedeniyle bir araya toplanarak kabileleri oluşturmaya başlamışlardır.

İlkel topluluğun temel ekonomik yasası şöyle formüle edilebilir: İnsanların son derece kısıtlı yaşam koşulları, bir komün çerçevesi içinde ortaklaşa çalışma yoluyla ilkel üretim aletlerinin yardımıyla ve ürünlerin eşit dağılımıyla güvence altına almaktır. Üretimin gelişmesi ile iş bölümü doğar. Bunun en basit biçimi, kendinden bitme iş bölümü idi, yani işin cinsiyete ve yaşa göre bölünmesi: Kadınlarla erkekler arasında, yetişkinler, çocuklar ve yaşlılar arasında (SSCB Ekonomi Enstitüsü Bilimler Akademisi, 1996, s. 34).

Ortaklaşa çalışma ve iş bölümü ilkel toplumlarda hayati önem taşımıştır. Bir hayvanı avlamak ya da bir tarlayı ekip biçmek hiçbir zaman birkaç kişi ile halledilebilecek işler olmamıştır. Her zaman büyük bir oradan insan gücü ve iş gücüne ihtiyaç duyulmuştur. Aletlerin ikelliği bir arada yaşamlarını zorunlu kılmıştır. Bu işleri başarmak ve hayatta kalabilmek için bir arada kalmak zorunda kalmışlardır. Bu yüzden insanoğlu bir araya gelerek ve sürekli göç ederek ilk toplumları oluşturmaya başlamıştır. Üretim aletlerinin gelişmesiyle birlikte bir tarlayı bir aile tek başına idare edebilmiş, birkaç kişi ava çıkıp avlanabilmiştir. İnsanlar arasında yapılan iş bölümleri

insanların yaptıkları işleri kategorilere ayırmaya başlamıştır. Bu iş bölümleri zamanla meslekleri, bu meslekler ise zamanla yaptıkları işlerin karşılığını alabilmek adına değiş tokuşun doğmasına sebep olmuştur. Değiş tokuşun ortaya çıkması ile insanlar eksiklerini takas yoluyla gidermeye başlamıştır. Bu değiş tokuşlar daha adaletli yapılabilmesi adına toplumların ihtiyarları ya da reisleri tarafından yönetilmiştir. Değiş tokuş görüşmelerinden bunlar, topluluğun temsilcileri olarak ortaya çıkmıştır. “Toplumsal iş bölümünün gerçekleşmesi ve değiş tokuşun genişlemesiyle değiş tokuş ettikleri şey özel mülkiyetlere evrildi. Reisler zamanla bu mülkiyetleri kendi özel mülkiyetleri olarak görmeye başladılar” (SSCB Ekonomi Enstitüsü Bilimler Akademisi, 1996, s. 38).

Özel mülkiyet kavramının ihtiyarlar ve patriarklar gözetimi altında gerçekleşmesiyle birlikte servet farklılıkları oluşmaya başlamıştır. Bu farklılık gün geçtikçe artmaya başlayınca, özel mülkiyeti eline geçiren toplumun reisleri daha da zenginleşmeye başlamıştır. Toplumdaki ihtiyarlar, ordu önderleri gibi insanlar da toplum içerisindeki konumlarını ve saygınlıklarını kullanarak ortak mülkiyetlerin birçoğunu kendi zimmetlerine geçirmeye başlamıştır. Zaman içerisinde kendilerini toplumdan soyutlayarak zengin ve üst tabakayı oluşturmuşlardır. Toplum içerisinde elinde toprak veya başka bir mülkiyet bulunduran insanların mülklerine el koyan patriarklar, insanları kendilerine borçlandırmaya başlamışlardır. Borçlarını ödeyemeyen bu insanlar ise onlar için çalışmalara başladı ve bu da köleliğin doğmasına sebep olmuştur.

Üretimin artmaya başlaması ile takas da hızla gelişmeye başlamıştır. İnsanlar artık ihtiyaç fazlası üretime başladı ve ürettikleri ürünler ise metayı oluşturmuştur. Metanın oluşması ve ticaretin gelişmesi ile takas yetersiz kalmaya başlamıştır. Zamanla gelişen bu ikili paranın bulunmasına öncülük etmiştir. Artık takas yerini satın almaya bırakmaya başlamıştır. Ticaretin gelişmesi ise aynı zamanda göçün artmasına ve aynı zamanda şehirlerin temellerinin atılmasına sebep olmuştur. Köylerin nüfusu, ticaretin gelişmesi ile göç almaya, göç alan köyler ise köyleri geliştirerek şehirleri oluşturmaya başlamıştır. Bu gelişmeler ile birlikte toplumun üst tabakası daha da zenginleşmeye, alt tabakası ile daha da fakirleşmeye başlamıştır. Bu zenginleşme ise ellerindeki paranın, işin ve üretim aletleri gibi birçok metanın fazlalaşmasına sebep olmuştur. Alt tabaka ise çareyi üst tabakadan borç almakta bulmuştur. Faiz ile borç veren zenginler, bankaların temellerini de bu dönemlerde atmaya başlamıştır. Köylüler himaye altına alınmış ve borçları karşılığında çalıştırılmaya başlatılmıştır.

Toplumlarda artık sınıflar net olarak belirginleşmeye başlamıştır; özgür insanlar ve köleler. Özgür insanlar da alt ve üst tabaka olarak aslında ikiye ayrılmıştır. Alt tabakanın kölelerden tek farkı haklarının (mülk edinme hakkı, vatandaşlık hakkı vb.) hala elinde olması olmuştur. Köleler tüm bu haklardan muaf edilmiştir. Sınıfların bu kadar netleşmesi ile devlet oluşumu kaçınılmaz bir hale gelmiştir. Üst tabakayı oluşturan ihtiyarlar ve ordu komutanları dönemin kralları ve prensleri olmaya başlamışlardır. Artık devlet ve şehir düzeni yavaş yavaş yerine oturmaya, üst tabakayı oluşturan zengin kısım daha da zenginleşmiş ve devlet içerisindeki koltuklarını sağlama almaya başlamıştır. Gittikçe fakirleşen ve yaşam koşulları kötüleşen köleler ise bu dayanılmaz durumdan bir çıkış yolu aramaya başlamıştır. Bu arayış ayaklanmalara ve isyanlara yol açmıştır. Bu isyanlar köleci düzenin çökmesine sebep olarak yerini feodal sisteme bırakmıştır.

Feodal sistemde, krallar ve prensler tarafından savaşlarda elde edilen toprakların önemi büyüktü olmuştur. Savaş sonucu elde edilen topraklar, soylular tarafından yakınlarına hediye edilmeye başlanmıştır. Soylular ve vassallar (toprak sahibi) arasında bir sözleşme imzalanmaya başlanmıştır. Bu sözleşme sonucunda soylular vassalları koruması altına almış, vassallar ise bu koruma karşılığında toprağı çalıştırıp üreterek, soylulara kazandıkları karşılığında vergi vermiştir. Sözleşme gereği soylular bu toprak ile vassallara çalışan köylü de temin etmek zorunda kalmıştır. Vassallar için çalışan köylülere ise “serf” adı verilmiştir. Serfler, toprak ile alınıp satılabilmştir. Serfler, gıda ve giyecek ihtiyaçlarını karşılayabilecek kadar ürünü kendine ayırmış, geri kalanını ise vassallarına vermiştir.

Feodal sistem ile üretim artmaya, üretimin artması ile tüccarlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Tüccarlar, üretim fazlası ürünleri zanaatkarlardan almış ve başka şehirlere götürerek satmıştır. Zanaatkarların işlerinde giderek ustalaşmasıyla birlikte ortaya güzel ürünler çıkmaya başlamış ve tüccarlar daha aktif bir rol almıştır. Tüccarların giderek para kazanmaya başlamasıyla işlerini büyütmek için atölyeler kurmaya başlamıştır. Zanaatkarlar ürettikleri ürünleri sadece sınırlı sayılarda satabilmiş ve daha az para kazanmıştır. Bu az kazanç onların ürünlerini şehir dışına götürüp satmalarını kısıtlamıştır. Bu sırada tüccarlar devreye girmiş ve onların ürettikleri ürünleri alarak şehir dışında satmaya başlamıştır. Tüccarlar bundan yararlanarak işlerini büyütmiş ve büyük paralar kazanmaya başlamıştır. “Henri Pierenne’ye göre ticaret, kentlerin büyümesi ve tüccarların özgürleşmeyi ile canlanmıştır” (Wood, 2003, s. 21). Kentlerin büyümesi ve tüccarların özgürleşmesi ile kapitalizmde önu açılmaya başlamıştır.

Atölyeler ile gelen seri üretim, feodal sistem içerisinde bulunan çatlarda kapitalizmin gelişmesine sebep olmuştur. Üretimin artık yeterli olmayışı ve atölyelerin yetersiz kalışı insanları sanayi devriminin kapısına kadar götürmüştür. “Kapitalizmin soyağacı ilk Babilli tüccarlardan başlar, orta çağın kentlisinden geçer ve erken dönem modern burjuvaya ve nihayetinde sanayi kapitalistine dek uzanır” (Wood, 2003, s. 13).

Pierenne’ye göre; “Kentler benzeri görülmemiş bir şekilde özgürlüklerine kavuştuklarını ve siyasi sınırlamaların zincirlerinden kurtularak bağımsız kentlinin- yani burjuva sınıfının- himayesi altına girdiğini savunur” (Wood, 2003, s. 21). Kent sakini olan bu sınıflar, zenginliklerinin getirdiği artıları kullanarak geçimini sağlamak adına onlar yerine çalışacak kişileri bulmuşlar ve ellerini kirletmeden para kazanmışlardır. Gelişen teknoloji ve artan ticaret sayesinde kapitalizm, geniş ticaret ağlarına ulaşarak dünyanın her yerine ulaşmış, global etkiyi kısa sürede yaratmıştır. Sonuçta, “sanayi devrimi insanlığı ve doğayı metalaştırarak toplumu radikal bir devrime sürükleyen sürecin başlangıcıydı” (Wood, 2003, s. 33).

Bu sürecin başlangıcı ile ortaya iki sınıf çıkmıştır; burjuva ve proleterya. Burjuva, toplumsal üretim araçlarının sahibi olan ve ücretli olarak emekçi çalıştıran, proleterya ise hiçbir toplumsal üretim aracına sahip olmayıp sadece iş gücünü satarak geçimini sağlayan sınıf olmuştur. Tarih boyunca toprak sahibi ve köleler, vassallar ve serfler, burjuva ve proleterya sürekli bir savaş içinde olmuşlardır. Adlandırmalar değişmiş ama aralarındaki savaş hiçbir zaman değişmemiştir.

Meta üretiminin özgürleşmesi ve köylülerin aşırı sömürülmesi sınıf çatışmalarının artmasına neden olmuştur. Bu çatışmaların giderek güçlenmesi, ticaret ve göçün büyümesi ile kapitalizm feodal yönetim içindeki çatlaklardan doğmayı başarmıştır. “Feodal toplumda, insanların daha çok doğuştan kazandığına inandığı ve değişmeyeceğini düşündüğü özellikler (soyluluk, kölelik vb.) söz konusu iken kapitalizm toplumda ise asıl belirleyici olan, üretim ve mülkiyet ilişkilerinden kaynaklanan iktisadi güç olgusudur” (Başaran, 2017, s. 216).

Sınıf kavramının kökenine bakıldığında ise 16.yy’dan sonra askeri grupları ifade etmek için kullanıldığını görülmektedir. Latince’de “ayırma, bölme” gibi anlamlara gelen “classis” sözcüğünden türemiştir. “Toplumun statülere ayrılması” anlamıyla kullanılmaya başlanması ise 18.yy’dan itibaren sanayi devriminin başladığı İngiltere’de kullanılmaya başlanmıştır” (Başaran, 2017, s. 216).

Sanayi devriminin gerçekleşmesiyle birlikte büyük bir işçi açığı oluşmuş ve köyde yaşayan insanlar kentlere göç ederek işçi sınıfının temellerini atmışlardır. Adam

Smith'e göre zenginliklerin artması, işçi sınıfına duyulan ihtiyacı da arttıracaktır. Burjuva sınıfının düşük ücret ödeme istemesi, işçi sınıfının ise daha fazla ücret talep etmesi bu iki sınıf arasındaki çatışmanın ana sebeplerinden bir tanesidir. A. Smith'e göre, "düşük verimliliğin en büyük sebebi ise düşük ücretlerdir. İşçinin yaptığı işi daha motive ve verimli yapabilmesi adına yüksek ücret alması gerektiğini savunur. Ama burjuva sınıfı ile kendi kazançlarının düştüğünü ifade ettiği için yüksek ücretler vermekten kaçındığını söyler" (Smith, 2012, s. 108).

Smith'in toplumsal gelişme teorisinde toplum dördüncü aşamaya ulaştığında, yani ticaret aşamasına ulaştığı anda; soylu sınıfı gereksiz hale gelmiş ve insanlar daha bireyselci bir karaktere bürünmüştür. Bu aşama toplumun en gelişmiş aşamasıdır. Ancak toplumun iktisadi anlamda gelişmişliğini gösteren en önemli olan nokta, üretim tarzının tarım ve imalat sektörleri halinde ikiye bölünmüş olmasıdır (Başaran, 2017, s. 224).

Proleter sınıf ile burjuva sınıf arasındaki mücadelede her zaman güçlü taraf burjuva sınıfı olmuştur. Burjuvazinin elindeki servet bu mücadelede daha fazla dayanmalarına neden olmuştur. Bu serveti doğru kullanarak kamuoyunu ve toplumu istedikleri gibi yönlendirmişler ve devlet yönetimini bu servetlerini kullanarak istedikleri zaman yanına çekerek proleter sınıf üzerinde yaptırımlar uygulatarak birlik olmalarına engel olmanın yollarını bulmuşlardır. Her ne kadar proleter sınıf bu mücadeleden vazgeçmemiş olsa da kaynakları sınırlı olduğu için yıpranan taraf olmuştur.

Marx, 19.yy. kapitalist toplumunu İngiltere'de incelemiştir. "İngiltere'deki ekonomik gelişmeler toplumu iki sınıfa bölmüştü; burjuva ve proletarya. Bu sınıflardan burjuva gittikçe zenginleşen ufak bir kapitalist sınıf, proletarya ise mülkiyetten mahrum, gittikçe fakirleşen işçilerdi. İşçi hareketlerinin sendikalar ve sosyalist siyasi partiler aracılığıyla gelişmesiyle birlikte kapitalizmi yıkacak mücadelede büyük rol oynayacaklardı" (Bottomore, Moden Cemiyette Sosyal Sınıflar, 1961, s. 78). Feodal çatlakların arasından doğan kapitalizm, sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldıramamış, sadece adlarını değiştirerek yeni koşullarda ve yeni mücadelelerde ortaya çıkmıştır. Bu iki sınıf arasındaki en önemli mücadele ise ücret pazarlığı olmuştur. Marx, kapitalizmin ilk olarak tarımda, daha sonra da sanayide ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Köy toplumunun mülksüzleştirilmesi ve köy halkını ücretli birer köleye çeviren süreç, kapitalistlerin ortaya çıkışını şekillendirmiştir (Başaran, 2017, s. 229).

Marx'ın toplumsal teorisinin merkezinde yer alan sınıf ayrımı ve sınıf mücadelelerinin merkezine 19.yy Britanya'sını alsa da, aslında Fransa ve Avrupa'daki 1848 ayaklanmaları sonucu oluşan bir sınıf çatışması olarak nitelendirmiştir.

Marx'a göre toplumdaki temel üretim araçlarına sahip olanlardan meydana gelen üst sınıf zorunlu olarak yönetici sınıftır; yani, bu sınıf ayrıca siyasal egemenlik araçlarına olan yasama kurumu, mahkemeler, yönetim, askeri güç ve entelektüel ikna aygıtlarını kontrol eder. Bu egemenliği çeşitli tabi olan diğer sınıflar siyasal muhalefetin, yeni toplumsal öğretilerin ve nihayetinde yeni bir yönetici sınıfın kaynağıdır. Bununla beraber, sadece modern kapitalist ülkelerde çatışan sınıfların toplumu sınırları açıkça belirli iki gruba böldüğü bir durum ortaya çıkar: bu gruplardan biri olan işçi sınıfı kendi bünyesinde kayda değer hiçbir önemli yeni toplumsal ayrışma içermediği için eşitlikçi bir inancı benimser ve sınıfsız bir toplum kurulması için siyasal bir mücadeleye girer (Bottomore, 2018, s. 73).

Kapitalizm aslında her zaman orada olmuştur ve feodal sistem içerisinde öne çıkmak için beklemiştir Sanayi kapitalizmi öncesi en büyük işgücü tarım üzerinde olmuştur. Toprağı elinde tutan sahipler gücü de üretimi de elinde tutmuştur. Feodal dönemde üretken bir tarım sektörü olmasaydı, sanayi kapitalizmine evrilen bir süreç büyük ihtimalle olmazdı. İngiltere'nin tarım kapitalizmi olmasaydı, mülksüzleştirilen ve sanayi kapitalizmine iş gücü olan proleter sınıf olmazdı. "Proletarya hem büyük bir üretim gücüyken hem de büyük bir tüketim gücüydü. Bu durum ise gücü elinde bulunduran kapitalist sistemin gelişimini biçimlendirerek hem geçim hem de yeniden üretim araçlarının piyasaya bağlı olmasını sağladı" (Wood, 2003, s. 152).

Marx, Komünist Manifesto'da burjuvazi'nin yönetimi ele geçirdiği yerlerde tüm feodal, ataerkil ve kırsal ilişkileri son verdiğine değinmiştir. Marx'a göre burjuvazi, insanlar arasındaki tüm bağları koparıp atmış, sadece "nakit ödeme"den başka bir bağ bırakmadığını söylemiştir. Bugüne kadar el üstünde tutulan tüm mesleklerin saygınlığını kaybettirmiştir; şairi de bilimi adamı da bu sistem içerisinde kendisine birer ücretli emekçi olarak yer bulmuştur. "Marx'a göre burjuvazi, ailesel yapıyı ve duyguları da en basite indirgeyerek aile arasındaki ilişkileri basit bir para ilişkisine indirgediğini savunmuştur. Eski üretim biçimlerinin olduğu gibi korunması ve üretimin durmadan değişip gelişmesi, toplumsal koşulların altüst olması ile burjuvazi var olmaya devam etmiştir" (Marx & Engels, 2020, s. 52).

"Marx ve Engels proletaryanın, burjuvazi ile karşı karşıya gelip devrimci olan tek sınıf olduğunu savunmaktadırlar. Diğer tüm sınıflar modern sanayi karşısında yok olmuşlardır. Küçük imalatçı, köylü, zanaatçı gibi orta sınıflar varlıklarını sürdürebilmek adına burjuvazi ile karşı karşıya gelmişlerdir. Bu sınıfların devrimci değil tutucu olduklarını savunmaktadırlar" (Lenin, 2020, s. 23). Teknolojinin gelişmesi, iletişim ve ulaşımın kolaylaşması ile burjuvazi, tüm ulusları hatta medeniyetin uğramadığı milletleri bile uygarlığın merkezine çekmeyi başarmıştır. "Burjuvazi, kendisinin hükmettiği bir dünya yaratabilmek için ulusları burjuvazinin yarattığı üretimin biçimini

kullanmaya zorlamakta ve tüm ulusları burjuvallaştırmaktadır” (Marx & Engels, 2020, s. 54).

Kapitalizmde, burjuvazi sermaye biriktirerek üretim yapmış ve para kazanmıştır. Kazandığı para ile daha fazla sermaye biriktirmiş ve bu sermaye ile aynı döngüyü devam ettirmiştir. Burjuvazi aynı zamanda toplumu ve ekonomik yapıyı etkileyen bir güç haline gelmiştir. Özel mülkiyetlerin çoğunu sahiplenen burjuvazi, tüm üretim ve tüketim aşamalarını elinde bulundurarak tüm ekonomik sürecin takibini istediği gibi sağlar. Burjuvazinin kazandığı sermaye ile yatırımlar yaparak sermayesini daha da arttırır. Bu süre üretimin ve ekonominin canlanması sebep olsa da aynı zamanda ekonomik ve toplumsal eşitsizliklerin artmasına sebep olmuştur.

Kapitalist sistemin hızla yayılmasına sebep olan sanayi devrimi ayrıca sınıfsal mücadelelerinde büyük ölçüde değişmesine neden olmuştur. Sanayi devrimi ile değişen üretim hızı ve verimlilikteki artış insanlar için birçok para kazanma imkânı yaratmıştır. Her ne kadar imkanlar artmış olsa da çalışma şartlarının zorlaşması ile proleter sınıfın hakları ihlal edilmeye başlanmıştır. Hakları ihlal edilen proleter sınıf ise çareyi mücadele etmekte bulmuştur. Proleter sınıf haklarını aramak için sendikalar kurup grevler yapmaya başlamıştır. Zamanla artan sendikaların gücü ile proleter sınıfın da çalışma şartları iyileşmeye başlamıştır. Sınıfsal mücadele olarak adlandırılan bu süreçte “sosyalizm” adı verilen bir hareket proleter sınıfın haklarını savundur ve bu hareketin etkisi zamanla şartların iyileşmesine sebep olmuştur. Sosyalizm, özel mülkiyetin kaldırılması, üretimin faaliyetlerinin toplumsal olarak yararlar doğrultusunda kullanılması ve toplumsal eşitlik gibi ilkelere dayanan toplumsal bir ideolojidir. Çalışanların haklarını savunmak öncelikleri arasındadır. Ayrıca toplumda sınıfların ortadan kaldırılmasını ve tüm bireylerin eşit haklara sahip olmasını da savunmuştur. Engels, Marx’ın sosyalizm iktidarına dair görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir;

İktidara geçtiğimizde, büyük toprak sahipleri için yapmak zorunda kalacağımız gibi, küçük köylüleri (karşılığını ister ödeyerek, ister ödemeyerek) zorla kamulaştırmayı aklımızdan bile geçiremeyeceğimiz de bir o kadar açık. Küçük köylü karşısındaki ödevimiz, ilkin onu buna zorlayarak değil, ama örnekler aracıyla buna götürerek ve toplumun yardımını onun buyruğu altına koyarak, onun bireysel mülkiyeti ve işletmesini, kooperatif işletmeye dönüştürmektedir. Ve bu konuda, daha bugünden gözlerine çaracak üstünlüklerini, küçük köylüye belli belirsiz de olsa gösterme amaçlarımız eksik değil (Lenin, 2020, s. 40).

Marx’a ve Engels’e göre proletarya, siyasal egemenliğini kullanabilmek adına sermayeyi himayesinde bulunduran burjuvazinin elinden söktüp almak, tüm üretim araçlarını devletin elinde toplamak ve üretim güçlerini arttırmak için kullanacağını

belirtmişlerdir. Bunu becerebilmek içinse bazı önlemler alınması gerektiğini şu maddeler halinde belirtmişlerdir;

1. Toprak mülkiyeti kaldırılacak ve her türlü toprak geliri kamu yararına kullanılacak.
2. Vergi oranı ağır bir şekilde artacak.
3. Her türlü siyasi miras hakkı ortadan kaldırılacak.
4. Tüm göçmenlerin ve asilerin mülküne el konulacak.
5. Kredilerin, devlet sermayesi ile işletilen ve kesin bir tekel uygulayan bir ulusal banka aracılığıyla devlet elinde toplanacak.
6. Haberleşme ve ulaştırma araçları devlet elinde toplanacak.
7. Devlete ait toprak ve üretim araçları çoğaltılacak, kurak topraklar tarıma elverişli duruma getirilecek ve ortak bir plan dahilinde topraklar ıslah edilecek.
8. Herkes için eşit iş fırsatı sunulacak.
9. Tarımsa sanayi orduları oluşturulacak.
10. Tarım, sanayi işletmeleri ile birleştirilecek, bütün ülkede daha dengeli bir nüfus dağılımı sağlanarak kent ve köy arasındaki ayırım giderek ortadan kaldırılacak.
11. Tüm çocuklar için devlet okullarında ücretsiz eğitim sağlanacak. Çocuk işçi çalıştıranların önüne geçilecek (Marx & Engels, 2020, s. 76).

İşçi sınıfının oluşturacağı bir siyasi güç, işçi sınıfının ekonomik ve toplumsal koşullarını değiştirmeyi amaçlayan bir güç olacaktır. Bu nedenle, işçi sınıfının siyasi gücü, işçi sınıfının ekonomik ve toplumsal koşullarını değiştirmeyi hedefleyen politik hareketlerle ortaya çıkmıştır.

Avrupa’da sadece ülke sınıfları içerisinde faaliyet gösteren kapitalizm, sanayi devrimi ile gelen yenilikler ile birlikte artık bu şekilde sınırlı kalmamıştır. Yavaş yavaş uluslararası bir ticaret sistemi içinde de gelişmeye başlayan kapitalizm, geliştikçe yanında zorunluluklar getirmeye başlamıştır. Bu zorunlulukların en büyüğü ise emperyalizm olmuştur. Kapitalizmin gelişmesi yeni emperyalist ihtiyaçlar doğurmaya başlamıştır. Ticaret için denizlere açılan tüccarları, teknolojinin getirdiği yenilikler ile de yeni yerleri keşif ruhu sarmıştır. “Yeni toprakların keşfedilmesi ve insan oğlunun doyumsuzluğu ile emperyalist sömürü sistemi hızlı bir şekilde kapitalizm ile iç içe olmaya başladı. Avrupa’daki devlet sistemi, kapitalizmin dışa doğru ilk hareketi için

güzel bir araç oldu ve kapitalizm, hem emperyalizm yoluyla hem de ekonomik zorunluluklar sayesinde Avrupa dışına doğru yayıldı” (Wood, 2003, s. 189).

Kapitalizmin gelişmesi ve tüm dünyaya yayılması, emperyalist sömürünün de giderek artmasına sebep olmuştur. Emperyalist sömürü, bir ülkenin başka ülkelerin topraklarını, insanlarını ve tüm kaynaklarını kendi amaçları için tüketen sisteme verilen addır. Güçlü ülkelerin zayıf ülkeler üzerinde gerçekleştirdiği bu sistem, zayıf ülkeleri sosyal ve ekonomik açıdan sömürmek için kullanılmıştır. “Emperyalist sömürü, Avrupa’yı daha ileri sıçratabilmek adına tüm kaynakları tüketmeye başladı ve Avrupalı olmayan tüm ülkelerin ekonomik gelişimlerini durdurarak zenginliklerini zenginlik kattı” (Wood, 2003, s. 159).

Emperyalizm ve daha sonraki sanayi kapitalizminin gelişimi arasındaki bağı çözmek kolay bir iş değildir. Marksist tarihçilere göre, Avrupa imparatorluğunun en büyük suçunun, sanayi kapitalizminin gelişmesine büyük katkı sağlayan etmen köleciliktir. Britanya ve diğer Avrupa ülkeleri kölecilikten ve insan ticaretini körüklediği iddia edilen uyuşturucu maddelerin ticaretinden büyük zenginlikler elde ederek sömürgeleri ve zenginliklerini daha da büyüttüler (Wood, 2003, s. 161).

Emperyalizm, sınıf mücadelesi üzerinde olumsuz etkilere de neden olmuştur. Örnek vermek gerekirse; Emperyalizm, zengin ülkelerin daha zayıf ülkeleri sömürmesine ve burjuvazinin daha fazla güç ve zenginliğe sahip olmasına neden olurken, zayıf ülkelerde ise yaşam standartlarının düşmesine, çalışma koşullarının kötüleşmesine ve düşük ücret almalarına neden olmuştur. Bu durumlar sonucunda ise sınıf mücadelesi sömürülen ülkelerde artmaya devam ederken, sömüren emperyalist devletler ise gücüne güç katarak yeni sömürgeler peşinde koşmaya devam etmiştir.

Marksist kuramın ana amacı ise kapitalizmle birlikte gelen tüm sınıf ayrımcılıklarını, sosyal ve ekonomik eşitsizlikleri ortadan kaldırmak ve tüm bireylerin eşit şartlarda yaşamasını sağlamaktır. Bunun olabilmesi için ise proleter sınıfın gözünü açması ve kapitalizmin getirdiği sınıf ayrıcalıklarını fark etmesidir. Emperyalist güçleri ortadan kaldırabilmek adına proleter sınıfın birleşmesi ve buna karşı bir mücadele vermesi gerektiğini savunur. Marksizm’de, emperyalist sistemin ortadan kaldırılması için bir devrim yapılması gerektiği ileri sürülür. Bu devrim, özel mülkiyetin kapitalist sistem tarafından kullanılmasının önüne geçilmesini ve toplumun özel mülkiyeti olan üretim araçlarının kolektif olarak yönetimi ile gerçekleştirileceğini söyler. Böylece emperyalist sistem ortadan kalkar ve sınıfsız bir toplum oluşur.

3.2.Marksist Film Kuramı

Marksist film kuramı, filmlerin yapım sürecine, konusuna ve toplumsal yansımalarına odaklanır. Odaklandığı bu filmlerin sosyoekonomik ve politik koşullar altında nasıl etkilendiğini inceler. Marksist film kuramına göre filmler birer eğlence aracı olmasının yanı sıra toplumun aynası da olması gerektiğini savunur. Herhangi bir film çekildiği ülkenin ekonomik durumunu, bu ekonomik durumun filmin çekim sürecine nasıl yansıdığını ve filmin konusunu nasıl etkilediğini inceler. Marksist film kuramı, ayrıca filmlerin izleyicileri nasıl etkilediğini ve filmlerin toplumsal etkisini de araştırır. Bu filmler izleyicilerin düşüncelerini, görüşlerini etkileyebilir hatta yönlendirebilir. Marksist film kuramı önceden de bahsettiğim gibi filmlerin birer eğlence olarak değil, aynı zamanda toplum üzerinde etki yaratan birer araç olarak görülmesini önerir. Örnek vermek gerekirse; İkinci Dünya Savaşı sırasında Adolf Hitler sinemanın toplum üzerindeki etkisinin farkındaydı ve J. Goebbels önderliğinde propaganda filmleri üzerine yoğunlaşarak toplumun nabzını istediği gibi yönlendirebiliyordu. Goebbels ülkedeki sıkı yönetimden faydalanarak tüm kitle iletişim araçlarını Nazi rejimi için rahatça kullanabiliyordu. Goebbels önderliğinde *NSDAP (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi)*'nin ideolojisini destekleyen ve bu ideolojiyi yaymak için filmler çekildi. 1933 yılında çekilen ve Nazi propagandasının ilk filmi olan *Der Sieg des Glaubens (İnanç Zaferi)* Adolf Hitler'in iktidara geldiği ilk resmi mitingi anlatır ve Almanya'da yapılan çeşitli etkinlikleri anlatarak Nazi Partisi'nin ideolojisini yansıtır.

“Marx’a göre sanat dünyayı algılama biçimlerinden bir tanesidir ve özünde bir bilgi biçimidir. Sanatı bir bilgi biçimi olarak kabul ettiğimizde ise sanata hayatı yansıtma görevi yüklemiş oluruz. Sanatın hayatı yansıttığını kabul ettiğimiz anda ise hayatın sanatta nasıl yansıtıldığını incelememiz gerektiğini söyler” (Belge, 1997, s. 41). Marx, sanatın toplumun ekonomik yapısını yansıttığını ve bu yapıyı değiştirme potansiyelinin olduğunu, sanatın üretici güçlerin gelişimine paralel olarak değiştiğini ve bu değişimin toplumun ekonomik yapısının da etkilediğini savunmuştur. Örneğin feodal toplumlarda, sanatın estetik değeri feodal sınıfın ideolojisini yansıtmak üzere yapıldı. Ancak modern toplumlarda, sanatın estetik değeri üretici güçlerin gelişimine paralel olarak değişir ve toplumun ekonomik yapısını yansıtır.

“Marksizm, kendisini temellendirecek iki yapı ilk karşımıza çıkar. Bunlar “alt yapı” ve “üst yapı”dır. Her türlü ekonomik ve üretimi alt yapı üstlenirken, bilim, sanat ve felsefe gibi oluşumlarda üretim yapan kesin ise üst yapıdır. Bu da bize maddi ve ekonomik koşulların, üretim ve tüketim ilişkilerinin ürünlerini ortaya çıkarır”

(Taşdelen, 2010, s. 593). 1917’de Çarlık Rusya’sında gerçekleşen devrim sonucunda ortaya çıkan kültürel patlama modernizm ve marksizmi bir araya getirmiştir. Sovyetlerde özellikle Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi devrimcilerin yarattığı modernist ve marksist dil ön plana çıkmıştır. “Ancak bu birleşim kendini Almanya’da G. Lukacs, B. Brecht ve W. Benjamin gibi düşünürlerin çalışmalarında ön plana çıkmıştır. Bu dönemde sinemanın da yaygınlaşmasıyla kitleleri ne kadar etkileyebileceğini saptamışlardır” (Yaren, 2010, s. 109). Brecht, sanatın toplumun ekonomik yapısını yansıtmasını ve bu yapıyı da gerektiği zaman değiştirme potansiyeline sahip olması gerektiğini savunmuştur. Brecht’in Marksist teorik düşüncüleri, sanatın toplumu düşündürmeyi amaçlaması ve toplumda düşüncelerin değiştirilmesine yardımcı olmasına gerektiğine inanmıştır. Brecht, bu amaçla tiyatro oyunlarını yazarken izleyicilerin düşüncelerini sorgulamasını hedeflemiştir.

“Marksist gelenekte sanatın amacı hiçbir zaman öncelikli olarak haz olmamıştır ve sanat toplumsal gerçeklere ayna tutmalıdır. Buna göre sanat ve estetik değer yanında, politik ve sosyolojik nitelik de taşınmalıdır” (Taşdelen, 2010, s. 593). Başka bir deyişle, sanat, estetik kaygıları da içinde barındırarak yansıttığı topluma ayna tutması gerekmektedir. Eğer ki sanat, ortaya çıktığı toplumu tam anlamıyla yansıtamıyor ve kültüründen bazı parçaları içinde bulunduramıyorsa, bazı noktalarda eksik olduğu anlamına gelmektedir.

Sınıf mücadelesi örneklerini sanat içerisinde “Marksizm” kavramından çok önce de görmek mümkündür. Örneklendirmek gerekirse; W. Shakespeare’in oyunlarında insan davranışlarını, düşüncelerini ve ilişkilerini derin ve zengin bir anlatımla görmek mümkündür. “Kral Lear” oyununda sınıf mücadelesi temasının işleyişini görülmektedir. Kral Lear’ın kendi kızları arasında servet paylaşımı yaparken kızlarından birine hiçbir mal varlığını bırakmazken bu durum kızının statüsünü bir anda düşürür ve tüm oyun boyunca bu konunun işlendiğini görülmektedir. Bir diğer oyunu “Romeo ve Juliet”te ise Romeo ve Juliet’in ailesi arasındaki sınıf farklılıkları sonucunda oluşan çatışmalar, genç aşkların aşklarına adeta bir darbe vurmuştur. “Macbeth” ve “Hamlet” oyunlarında ise alt sınıflardan olan “Claudius” ve “Macbeth” kralları öldürerek yerlerine geçmiş ve kendi sınıf mücadelelerinde sınıf atlayarak kraliyet ailesi makamına erişmişlerdir. “Fırtınalı denizlerin tüm suları bile, krala sürülen kutsal yağı çıkartamaz, hiçbir ölümlü Tanrının vekilini tahttan indiremez” (Shakespeare, 2010, s. 68). Bu sözlerle Kral Richard’ın tanrının bir vekili olduğunu ve

tahtını kaybetmeyeceğini vurgulayarak sınıflar arasındaki ayrımı net bir şekilde dile getirmiştir.

Sınıf mücadeleleri geçmişten günümüze dek hala devam ettiği için tarih içerisinde yer alan bilim, sanat vb. birçok alan içerisinde yer alan kişiler tarafından eserlerinde ya da hareketlerinde yer verilmiştir. Rusya'daki devrimden sonra ortaya çıkan, çoğunlukla kapitalizmin ve sınıf mücadelelerinin eleştirisi üzerine kurulan olan "Sosyal realizm", dünya çapında bir etki yaratarak sanatçılar tarafından resim, heykel ve sinema gibi sanat formlarında sınıf mücadelesini anlatmayı amaçlamıştır. "Sosyal realizm, sanatta bir partiye ya da politikalarına bağlı kalmadan, toplumsal ve sosyal sorunları sanatçının gerçekçi bakış açısına bırakarak betimleme anlayışıdır" (karcin.com, 2021).

Sınıf mücadelelerinin en büyük sonuçlarını doğuran olaylardan bir tanesi ise dünya savaşları olmuştur. Her iki dünya savaşı sanat alanını derinden etkilemiştir. Bu dünya savaşları sonrasında birçok sanatçı savaşın getirdiği yıkım ve büyük travmayı bu ana sanat akım dallarında kullanarak dile getirmiştir. Örnek vermek gerekirse; Birinci Dünya Savaşı sonrasında büyük bir travma atlatan Almanya, toplumda oluşan baskıyı "dışavurumculuk" akımıyla birlikte sinema, tiyatro, resim gibi alanlarda eserler vererek anlatmışlardır. Fritz Lang'ın "Metropolis"i dışavurumculuk akımının ve sınıf mücadelesini yansıtan en iyi örneklerden bir tanesi olmuştur.

"İrkçi baskıların yüksek olduğu dönemde kölelikten azat olan siyahiler "Harlem Rönesansı" ya da "Yeni Siyah Hareketi" olarak da adlandırılan eşitlik için mücadele veren bir ayaklanma başlattı" (Akçay, 2020). Şarkıcı ve aktivist "Nina Simone" gibi birçok sanatçı bu harekete destek vermiş ve eserleriyle siyahi insanların haklarını savunmuşlardır. Bu hareketlenme sırasında "Black Arts Movement (Siyah Sanat Harekâtı)" ortaya çıkmış ve bu akım dahilinde siyahilerin kültürlerini ve siyahi haklarının önemine dikkat çekmek için eserler ortaya çıkarmışlardır.

Sınıf mücadelelerinin sanat alanına etkisi düşündüğümüzden daha fazla olmuş ve zaman içerisinde değişiklik göstererek birçok akımın ortaya çıkmasını neden olmuştur. Bu akımlardan bir tanesi "Pop Art"tır. "Popüler Sanat" olarak da adlandırılan bu akım, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kitle iletişim araçlarının tüm dünya üzerinde yaygınlaşması ile hem İngiltere hem de Amerika'da aynı anda doğmuştur. Sınıf mücadelelerini, kapitalizmin ürünlerini ve reklamlarını eleştirmiştir. "Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir" (Fiske, Popüler Kültürü Anlamak, 1999, s. 159).

Sınıf mücadelelerini merkezine alarak, sanat içerisinde “Pop Art”, “Sosyal Realizm”, “Harlem Rönesansı” gibi birçok akım ön plana çıkmıştır. Her biri kendi anlatım tarzına ya da kendi sınıfsal mücadelelerine göre şekil almışlardır. Ama her birinin temelinde indiğimizde Marksist Kuram’ın temellerinden yola çıkarak kendi mücadelelerini verdiğini görülmektedir.

BÖLÜM 4

4. ANALİZ VE BULGULAR

4.1.Yöntem

Bu çalışma Marksist Film Kuramı'nı temel almaktadır. Çalışmada uygulanacak yöntem, 2000 sonrası Yeni Türkiye Sineması'ndaki filmleri kapsamaktadır. Marksist Film Kuramı ile inceleyeceğimiz bu filmleri üç ana temada; (i) sınıf mücadelesi, (ii) toplumsal rol ve cinsiyet, (iii) göç kapsamında çözümlenecektir. Toplumsal cinsiyet ve rollerinin aile ve toplum yapısını nasıl etkilediğini, toplum ve kişiler arasında nasıl bir sınıf çatışması yarattığını ve toplumsal rollerini kabullenmeyip değiştirmek isteyen insanların göç olgusuna doğru nasıl itildiği tartışılacaktır.

4.2.Filmlerin İncelenmesi

Bu çalışmada Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015), Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) ve Emin Alper'in *Kız Kardeşler* (2019) filmleri incelenecektir.¹

4.3.Filmlerin Hikayesi

4.3.1. Sarmaşık, Tolga Karaçelik

2015 yılında çekilen filmin yönetmenliğini Tolga Karaçelik yapmıştır. Film bir armatörün iflası sonrasında gemide zorunlu olarak kalan 6 denizcinin gemide yaşadıklarını anlatmaktadır. Yük aldıktan sonra Angola'ya gidecek olan gemi, Mısır açıklarında armatörün iflası ve limana para ödememesiyle birlikte Mısır açıklarında

¹ Filmlerin analizlerine dair özet şablonu EK.A'da yer almaktadır.

demir atar. Herhangi bir durumda gemideki işleri idame edecek 6 adet kişinin kalması gerektiği için karakterlerimiz; Kaptan Beybaba, Cenk, İsmail, Nadir, Alper ve Kürt diğer gidenlere göre para almaları daha kolay olduğu için gemide kalmayı kabul etmişlerdir.



Şekil 6 Sarmaşık Film Karakterleri (*Sarmaşık*, 2015)

Üç ana bölümden oluşan filmin her bölüm başlangıcında Samuel T. Coliredge'nin *Yaşlı Gemici* adlı şiirinden dizeler verilmektedir. Filmin başlangıç sekansında karakterlerimizin gemi öncesinde hayatından birer sahne görülmektedir. Nadir'i işsizlikten bunalmış bitkin bir şekilde evinde televizyon izlerken, Cenk'i dayak yemiş yerde yatarken, İsmail'i cemaatle birlikte namaz kılarken, Alper'i taksicilik yaparken, Kürt'ü bir gece kulübünde korumayken, Beybaba'yı da bir meyhanede rakı içerken görülmektedir.

İkinci bölümde ise karakterlerimiz artık gemide bir başlarına kalmışlardır ve tüm geminin otoritesi Beybaba'nın ellerindedir. Beybaba'nın verdiği yanlış kararlar ve İsmail'i sağ kolu yapmasıyla birlikte gemideki gerginlik giderek artmıştır. Beybaba tüm otoritesini kaybetmeye başlamış ve kendisini odasına kilitlemiştir. İsmail ise Beybaba'yı bahane ederek gemideki çalışanlara baskı kurup iş yaptırmaya çalışmaktadır. İsmail'in bu tavırları zaten gergin ve aç olan ekibi daha da germeye başlamıştır. Gemiye gelmeden önce uyuşturucu bağımlısı olan Cenk, gemide geçirdiği günler sonunda uyuşturucu yoksunluğu çekmeye başlamıştır. Bu durum ise onu daha gergin ve agresif yapmıştır. İsmail ile arasında oluşan gerginlik fiziksel şiddete dönüşmüştür. Bir gün kavgaları sırasında Kürt, Cenk ve İsmail'i ayırmıştır. Cenk ise

Kürt'e, İsmail'in yanında olduğu için kızmış ve Kürt ile tartışmıştır. O geceden sonra Kürt kaybolmuş ve Kürt'ün kaybolmasıyla birlikte gemideki gerginlik seviye katlanmıştır.

Üçüncü bölüme geldiğimizde ise karakterlerimiz Kürt'ü bulamamış ve onun öldüğünü hatta Cenk tarafından öldürüldüğünü düşünürler. Bir gece İsmail duş alırken Kürt'ün hayaletini gördüğünü sanarak onu takip eder, koridorda yürürken kafasına bir darbe alır ve koridorda baygın şekilde yatar. Nadir ise odasında psikolojisi iyice bozulduğu için bileklerini keserek intihar eder. Cenk ise revirin anahtarını bir şekilde İsmail'den alır ve uyuşturucu etkisi altında güvertede salyangozlar ile konuşur. Bu sırada Alper ise tüm ekibi kurtarmaya çalışırken Beybaba'ya seslenir ama Beybaba odasından hiçbir şekilde çıkmaz. Finalde ise Alper tüm ekibi kurtarmış ve Cenk İsmail'e Beybaba'nın kamarasının anahtarının onda olup olmadığını sormuştur.

4.3.2. Çoğunluk, Seren Yüce

2010 yılında çekilen filmin yönetmenliğini Seren Yüce yapmıştır. Basit bir hayatı olan Mertkan, babası Kemal'in inşaat firmasında onun gündelik getir götür işleri ile uğraşmaktadır. Filmin ilk açılış sekansında ormanlık bir alanda Kemal ile Mertkan'ın çocukluğunu görülmektedir. Kemal önde yürürken Mertkan onu takip eder. Aslında filmin tüm ana teması burada verilmiştir. Yönetmen bizi babasının ayak izlerini takip eden bir çocuğun hikayesini izlemeye hazırlar. Tüm film boyunca babasının boyunduruğu altında olan Mertkan, babasının yaşamasını istediği hayat için yönlendirilmektedir. Çevresi tarafından saygın bir iş adamı olarak görülen Kemal, Mertkan'ın da onun gibi olmasını ister.



Şekil 7 Kemal, Mertkan'a nasihat verirken (*Çoğunluk*, 2010)

Mertkan gittiği her yerde babası gibi baskı gören, bir an önce askerliğini yapmasını, vatan ve millet için hayırlı bir vatandaş olmasını isteyen insanlar ile doludur. Bu isteklerin ve baskıların hiçbirini yapmak istemeyen Mertkan bir gün Gül ile tanışır. Gül ile sevgili olan Mertkan, Gül'ü bir kaçış noktası olarak görse de babası onun benliğine o kadar işlemiştir ki onun gibi hareket etmektedir. Bir gün Gül ile tanışan Kemal, Mertkan'dan ondan ayrılmasını ve ailelerine yakışmadığını söyler. Babasına Gül'den ayrıldığını söyleyen Mertkan, gizli gizli onunla görüşmeye bir süre daha devam eder. Gül'ün geçmişi yüzünden başının belaya gireceğini fark eden Mertkan, Gül'den ayrılır ve hayatına devam etmeye çalışır. Bir akşam arkadaşları ile eğlenmeye giden Mertkan, alkollü bir şekilde trafik kazası yapar. Kemal, bir türlü istediği gibi olmayan Mertkan'ı cezalandırarak Gebze'de bulunan inşaatta çalışması için oraya gönderir. Tüm film boyunca babasının boyunduruğundan kurtulmak için hamleler yapan Mertkan, filmin sonunda babasına boyun eğer ve onun izinde ilerlemek için ilk adımını atar.

4.3.3. Kız Kardeşler, Emin Alper

2019 yılında çekilen filmin yönetmenliği Emin Alper yapmıştır. Film, küçük yaşta annelerini kaybeden ve babaları Şevket tarafından bakımları zor olacağı için kasabaya besleme olarak verilen üç kız kardeşin hikayesini anlatır. Film, Havva'nın bir aracın arkasında köye doğru ilerlemesi ile başlar. Havva kasaba bir ailenin yanında kalmaktadır ve ailenin çocuğu vefat ettiği için köye geri getirilmiştir. Ablası Reyhan ise yıllar önce kasabada Necati Bey'in yanında kalmış ve sorunlu bir süreç geçirdiği için köye geri gönderilmiştir. Köye geri gönderilen Reyhan ise köyde kimsenin kaale bile almadığı Veysel ile evlendirilmiş ve Gökhan adından bir çocuğu vardır.



Şekil 8 Nurhan, Havva. Ve Reyhan (*Kız Kardeşler*, 2019)

Reyhan köye gönderildikten sonra ortanca kardeşleri olan Nurhan, Necati Bey'in yanına gider. Necati Bey kasabada doktordur ve köy halkı tarafından büyük kurtarıcı olarak görülmektedir. Nurhan ise onların yanında çocuklarına bakar ve ev işlerine yardımcı olur. Bir süre sonra Nurhan evin çocuğu Ömer'i dövdüğü için köye Necati Bey tarafından bırakılır. Üç kız kardeşin de amacı köyden ayrılıp kasabaya yerleşmektir. Nurhan yaptığından pişman olur ve Necati Bey'in evine dönmeye çalışır, Reyhan ise çocuğunu köyde büyütmek istemez ve teyzesinin yanına Ankara'ya gitmeyi kafasına koymuştur. Veysel ve Necati Bey arasındaki konuşmadan Reyhan'ın çocuğu Gökhan'ın Necati Bey'e ait olduğunu anlarız. Baba Şevket ise küçük kızı Havva'yı Necati beylere göndermek için uğraşır. Necati Bey, Şevket ve köyün muhtarı bir akşam otururlarken Veysel yanlarına gelir ve Necati Bey'e ona kasaba iş bulması için baskı kurar. Bu baskı karşısında sinirlenen Necati Bey, Veysel'i oradan kovar. Şevket, Veysel'in deli olduğunu ve babasına benzediğini, babasının da bir süre sonra kendini köyün girişinde astığını anlatır. Veysel eve gider ve Reyhan'dan da habersiz iş yaptığı için azar yer. Veysel'i kimse umursamadığı ve düşüncelerine önem vermediği için Veysel evde sinirli sinirli ateşi karıştırırken, ateşin üstünde bulunan kazan Gökhan'ın üstüne devrilir ve onun ölümüne sebep olur. Aradan bir süre geçer ve köye kış gelir. Veysel uzun bir süre ortalıkta görünmemiştir ve bir gün Reyhan'ın karşısına çıkar. Olanlardan pişman olduğunu ve jandarmaya teslim olacağını söyler. Reyhan ise onun çocuğuna hamile olduğunu ama doğurmayacağını söyledikten sonra Veysel oradan ayrılır. Nurhan ise çok hasta bir şekilde evde yatmaktadır. Babası Şevket, Necati Bey'in yakında geleceğini ve onu tedavi edeceğini söyler. Veysel ise köyün girişinde bulunan bir ağaca kendini asarak intihar eder.

4.4.Filmlerin Analizleri

4.4.1. Sınıf Mücadelesi

Sınıf mücadelesi, Karl Marx ve Friedrich Engels gibi düşünürler tarafından ileri sürülen bir kavramdır. Bu kavram, toplumsal yapıyı sınıflar arası çelişkiler ve mücadelelerin belirlediği bir görüşü ifade eder. Teoriye göre, toplum sınıflara ayrılır ve bu sınıflar arasında ekonomik ve siyasi güç mücadelesi yaşanır.

Marx'a göre, sınıf mücadelesi, işçi sınıfı ve kapitalist sınıf arasındaki mücadeleye dayanır. Kapitalist sınıf, üretilen değerin büyük bir kısmını elde ederken,

işçi sınıfı sadece emeği satmakla yetinir ve üretilen değerin sadece bir kısmını alır. Bu nedenle, işçi sınıfı yoksullaşırken, kapitalist sınıf zenginleşir.

Sınıf mücadelesi, işçi sınıfının haklarını korumak için mücadele etmesiyle ortaya çıkar. Bu mücadele, bazen barışçıl yollarla gerçekleşirken bazen de şiddetli bir şekilde ortaya çıkabilir. Bugün, sınıf mücadelesi hala birçok ülkede önemli bir konu olarak kabul edilir ve işçi hakları ve adalet konusunda tartışmaları da beraberinde getirir.

Filmde Tolga Karaçelik'in mekân olarak gemiyi seçmesinin en büyük sebeplerinden bir tanesi o dönem Türkiye'sinde yaşanan olayları ve toplumu gemi üzerinden anlatmaya çalışmasıdır. Gemi ise burada metaforlaştırılarak küçük bir "devlet" olarak gösterilmek amaçlanmıştır ve Beybaba ise bu gemideki tek otoritedir. "Her sınıf politik iktidarı ele geçirmek için mücadele etmek zorundadır. Ancak egemenliklerini sağlamak için, proletaryanın durumunda olduğu gibi, eski toplumun yapısını tamamen ortadan kaldırmaları gerekmektedir. Bu, genel olarak egemenliğin ortadan kaldırılmasını gerektirir (Marx & Engels, 2013, s. 9)." Beybaba'nın otoritesini armatörün iflası öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırabiliriz. Öncesinde gemideki her şey yolunda giderken, iflası sonrasında ise beklenmedik bir durum ortaya çıkmıştır ve gemide Beybaba ile birlikte sadece 6 kişi kalmıştır. Beybaba otoritesini üzerinde büyük bir yükü devam ettirmeye çalışırken aldığı yanlış kararlar sonrasında işçi sınıfını çığ gibi büyüyen bir isyanın eşiğine sürüklemiştir. "Beybaba'nın aldığı kararlar otoritenin sağlanması için ahlaki değerleri çiğnemektedir. Onun için düzenin sorunsuz devam etmesi için herkesin hayatı tehlikeye atılabilir" (Özçınar, 2017, s. 83).

Otoriter bir yaklaşımla mürettebatı yöneten Beybaba, birçok kararını kapalı kapılar arkasında alır. Sakladığı tüm bu bilgiler bir süre sonra ortaya çıktığında ise otoritesi zedelenir. İsmail ve Nadir gibi karakterleri her ne kadar yanına çekmeye çalışsa da otoritesini kurmakta zorlanır. Otoritesini kaybedeceğini anladığı zaman ise hiddetlenerek şiddete başvurur. Bunun en iyi örneği ise Cenk'e attığı tokattır. Çünkü Cenk onun için büyük bir tehdittir ve otoritesini sarsmaktadır. Cenk'e attığı tokat ise tüm mürettebata verdiği bir mesajdır.



Şekil 9 Beybaba'nın kendini kaybedip Cenk'i tokatladığı sahne (*Sarmaşık*, 2015)

İsmail'e geldiğimizde ise Beybaba'dan gelen yetki ile işçi sınıfından sıyrılmış, ona verilen güçle birlikte kendisini ötekileştirerek mevcut iktidara karşı gelen herkese acımasız bir şekilde davranmıştır. Bu davranışları ile eskiden dahil olduğu işçi sınıfı ile aralarında sorunlar çıkarmış ve Cenk ile tüm film boyunca süren çatışmaları filmin sonlarında başına darbe alarak ölümden dönmesine sebep olmuştur.

Cenk ise gemideki tüm sorunları dile getiren ve iktidarın tutumunu eleştiren tek kişidir. Uyuşturucu bağımlısı olduğu, gemide yoksunluk çektiği için sürekli sorunlar yaşamaktadır ve İsmail'de bulunan revirin anahtarını almaya çalışır. Cenk filmin işçi sınıfını örgütlemeye çalışan ve iktidarın baskısını kırmaya uğraşan kişidir. Cenk armatör ile gerçekleri öğrendiğinde ise bunu iktidara yakın olan İsmail'i yanına çekmek için kullanır ve ona açıklar. Cenk, iktidarı sömürgeci bir yapı olarak görür ve her fırsatta başkaldırarak bunu dile getirir.

Halkın yani mürettebatın iktidara ihtiyaç duyduğu anlarda iktidarın halka sırtını dönerek kendini odasına kilitlemesi ve tüm yardım çağrılarına rağmen odasından çıkmaması ise proleter sınıfın kendini kaybetmesine ve isyana doğru sürüklenmesine sebep olmuştur. Karl Marx'ın, tarihin sınıf mücadeleleri tarihi olduğunu söylediğini daha önce belirtmiştim. Bu sözle proleter sınıf ve burjuva sınıfı arasındaki çekişmelerin tarihe yön verdiğini ve tarih boyunca farklı sınıflar arasındaki çatışmaların, toplumsal değişimlere ve ilerlemelere sebep olmuştur. *Sarmaşık* filminde de mürettebat ve Beybaba arasındaki çatışma, her ne kadar film içerisinde büyük kaoslara yol açsa da sonunda değişime ve ilerlemeye başlanılacağına mesajı verilmiştir.

Çoğunluk filmindeki sınıf mücadelesi ise Sarmaşık filmine göre daha farklıdır. Mertkan ve ailesi orta-üst bir burjuva ailedir. Burada sınıf mücadelesi veren kişiler ise Gül ve diğerleridir. Babasının gölgesi altında büyüyen ve babası tarafından kendisi gibi yetiştirilen Mertkan'ın, babası gibi iktidar sahibi bir burjuva erkeği olması istenmektedir. "Mertkan, ergenlik ve yetişkinlik arasında veya erkeğin iktidar sahibi olup olmaması arasında sıkışıp kalmıştır" (Oktan & Akyol, 2016, s. 105).

Orta-üst burjuva bir ailede büyüyen Mertkan, babasının otoritesinden her ne kadar kaçmak istese de buna hiçbir zaman cesaret edemez. Babasının haberi olmadan attığı ilk adımda ise alt sınıftan Gül ile birlikte olur. Gül ise bu ailenin tam zıttı bir kişiliğe sahiptir. Mertkan'a göre alt sınıf olan Gül, üniversitede sosyoloji bölümü okumaktadır. Gül, Mertkan'ın arkadaşları tarafından "çingene" olarak görülür ve Mertkan ise Gül ile yaşadıklarını utandığı için gizler. Kemal ise Gül'ü öğrendiğinde sorduğu ilk soru ise Gül'ün nereli olduğu ve ailesinin ne iş yaptığıdır. Mertkan kaçamak cevaplar verir ama babası peşini bırakmaz. Bir gün inşaata gittiklerinde tekrar aynı soruyu sorar ve Mertkan kızın Van'lı olduğunu söyler. Sinirlenen Kemal "Kızın nereli olduğu, ailesinin kim olduğu belli değil. Benim bu kızı gözüm tutmadı sepetle gitsin" der. Kemal'in bu söylemlerinde kendini üst sınıf olarak gördüğü ve Mertkan'ın da artık öyle davranması gerektiğini anlarız. Bir akşam evdeyken Mertkan'ın odasına gelir ve "Oğlum, sen artık daha ciddi kararlar alacak, sorumlu olacak yaşa geldin. Bir gün askere gideceksin, döneceksin ve döndüğünden işinin başına geçip evleneceksin. O yüzden takıldığın insanlara dikkat et. Sen kendin gibiler ile olmaya dikkat et" diyerek Mertkan'a nasihat verir. Kemal, Gül'ü kendilerine denk görmemekte ve ona üst çitadan bakmaktadır. Gül ile birlikte olmak Kemal için bir saygısızlıktır.

Kemal'in aile içinde otoriter olduğu gibi çevresinde de büyük bir otoriteye sahiptir. Etrafındaki kişiler tarafından sevilen, saygı duyulan bir insandır. Konumunun getirdiği avantajları günlük işlerini halletmekte kullanmakta ve kullanırken hiçbir zaman çekinmemektedir. Mertkan'ın sarhoş kaza yaptığı gecenin ertesi günü, kaskodan parayı alabilmek için Mertkan'a polis memurundan tutanağı değiştirmesini istemesini bile söylemiştir. Çünkü onun için bu tür şeyler normaldir. Kanundan bile üstün görür kendi çıkarlarını. Mertkan'ın bunu beceremeyeceğini bile bile polisin yanına gönderir ve Mertkan düşündüğü gibi beceremeden geri döner. Kemal beceremediğini anlar ve bir telefon ile kendisi halleder. Kazaya karışan taksici aracın tamiri için ofise geldiğinde ise Kemal üstüne para fırlatır ve taksiciyi döverek ofisten attırır. Kemal için alt sınıf bireyleri birer parazitir ve istediklerini alana kadar peşlerini

bırakmayacaklardır. Tüm film boyunca Mertkan'ı dahil olduğu sınıfın avantajlarını kullanmaya iten ve sürekli başarısız olan Kemal, en sonunda çareyi oğlunu uzağa sürerek bulur.

Kız kardeşler filminde ise en göze batan sınıf mücadelesini Doktor Necati Bey ile çoban Veysel arasında görülmektedir. Necati Bey kasabalı olduğu için köy halkı tarafından tanrı gibi görülmektedir. Her işlerini halledeceklerini, onları koruyan ve kollayanın Necati Bey olduklarını düşünmektedirler. Veysel ise ailesi, karısı hatta köylü tarafından ne düşündüğü umursanmayan ve köylülerin tabiri ile “yarım akıllı” biridir. Necati Bey, köy halkının onu bu şekilde görmesinden faydalanarak onlara her istediğini yaptırır ve bir nevi köyü avucunun içinde tutmaktadır. Necati Bey'in otoritesine karşı gelebilen tek kişi ise Veysel'dir. “Herkesin “yarım akıllı” olarak nitelendirdiği Veysel, kimsenin cesaret edip söylemekte çekindiği şeyleri rahatlıkla Necati Bey'in yüzünü vurur hatta köy halkının konuştuğu Reyhan'ın çocuğunun ona ait olduğu dedikodusunu bile hiçbir geri adım atmadan direk söyler” (Aygün, 2022, s. 18).

Necati Bey, Şevket ve muhtardan rakı sofrası kurmasını ister. Akşam rafı sofrasında muhabbet ettikleri sırada Veysel gelir ve Necati Bey'den iş ister. Ailesi tarafından bile dışlanan Veysel, ailesini ve çocuğunu düşünerek büyük bir adım atar ama Necati Bey onun okuma yazma dahi bilmediğini, elinin iş tutmadığını söyleyerek geri çevirir. Çünkü Veysel çobandır ve her zaman çoban olarak kalacaktır. “Konuşma sırasında Necati Bey'in Veysel'e özendiğini ifade etmesinin ardından muhtar “olur mu öyle şey” der ve Necati Bey gibi bir kurtarıcının Veysel'e özenmesi onları için kabul edilemez bir şeydir” (Şeylan, 2021, s. 1756).

Annelerinin vefatından sonra kasabaya sürekli besleme olarak verilen ve geri dönen kızlar hem kasaba hayatı hem de köy hayatı arasında gidip gelmektedirler. Olmak istedikleri sınıftan ayak uyduramadıkları için koparılmaları ve sürekli şekilde kaçmak istedikleri sınıfa dönmeleri artık onları için çekilmez bir hal almıştır. “Kızlar, aslında besleme olarak gönderildikleri ailenin ebeveynlerine "anne" ve "baba" diye hitap ederler. Ancak, gerçek kızları gibi muamele görmezler. Hizmetçi gibi davranılan bu kızlar ev işlerini yaparlar, çocuk bakarlar ve yemek yaparlar. Bu durum, filmdeki arada kalmışlık ve zıtlığın bir göstergesi olarak görülebilir. Buna rağmen, bu kızlar, hizmet ettikleri ailelere geri dönmek isterler” (Şeylan, 2021, s. 1757).

4.4.2. Toplumsal Rol ve Cinsiyet

Toplumsal rol, bir bireyin toplum içindeki konumuna ve o konumun gerektirdiği davranışlara uygun olarak oynadığı rollerdir. Toplumsal normlar, beklentiler ve değerler tarafından belirlenen bu roller, cinsiyet, yaş, etnik köken, sosyal sınıf ve diğer faktörlere bağlı olarak değişebilir.

Cinsiyet kavramı ise, biyolojik olarak belirlenen cinsiyetin yanı sıra toplumsal olarak belirlenen cinsiyeti de ifade eder. Biyolojik cinsiyet kromozomlara ve üreme organlarına dayanırken, toplumsal cinsiyet, bir kişinin toplumda erkek veya kadın olarak algılanmasına göre şekillenir ve giyim tarzı, davranışları, ilgi alanları, iş seçimleri gibi konularda farklılık gösterir. Toplumsal cinsiyet, toplumdaki cinsiyet rollerinin belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir.

“Tolga Karaçelik’in anlatmak istediği olay örgüsünü gemi üzerinden seçmesinin nedeni, hükmeden, yöneten, idare eden, yönetilen kişi, ortak yaşam, takip edilme, gizlice gözetlenme, otorite gibi kavramların ele alınabilmesine olanak sağlamıştır” (Anlar, 2020, s. 28). Filmdeki her bir karakter toplumun farklı kesimini yansıtmaktadır. Gemideki iktidar konumunda yer alan Beybaba, gemiye bindikleri ilk günden beri kendi otoritesini korumaya çalışırken onu sorgulayanları ise cezalandırmış ve verdiği yanlış kararlar doğrultusunda gemide çalışanlar birbirine düşmeye başlamıştır. Farklı geçmişlere ve düşüncelere sahip karakterlerimizin her birinin gemide temsil ettiği rolleri göze çarpar. “İktidar olarak Beybaba, iktidarın dindar destekçisi İsmail, bastırılmış bir halkın sessizliğini yansıtan Kürt, sıkışmışlık ve çaresizliğin temsili Nadir, kararsızlığın imgesi Alper ve sosyalizmin savaşçısı Cenk” (Kara, 2021).

“İnsanın vazifesi yoktur; ama var oldukları yerde kendilerini dışa vuran güçleri vardır; zira onların yegâne varoluşu kendilerini dışa vurmaktan ibarettir ve yaşam nasıl âtil kalmazsa onlarda âtil kalmaz. Herkes her an, sahip olduğu kadar güç kullanır” (Marx & Engels, 2013, s. 363). Beybaba karakterine baktığımızda Marx ve Engels’in söylediği sözler ile arasında rahatça bağlantı kurabiliriz. Beybaba karakteri gemideki tek otoritedir ve armatörden aldığı cevaplara göre hareket etmektedir. Her ne kadar kendisi de gemideki diğer 5 kişi gibi orada mahsur kalsa da ona verilen otoriteyi yanlış kararlar alarak kullanmış ve gemide kalan herkesin hayatını etkilemiştir.

Kürt karakterinin etnik kökeni dışında film içerisinde adının bir önemi olmadığını görebiliriz. Gemiye geldiği ilk sahnede “Selamünaleyküm Ben Kürt” diye kendini tanıtır ve tüm film boyunca bir daha sesini duymayız. Yönetmen burada, dönemin Kürt halkının sessizliğini ve bastırılmışlığını Kürt karakterini üzerinden

yansıttığı görülmektedir. “Kürt’ün hiç konuşmamasıyla ilgili Cenk “Açılım mı yapsak, konuşman için ne yapsak?” şeklinde bir şaka yapar ve bu şaka Kürt açılımı girişimiyle ilgili alay eden kesimi temsil etmektedir” (Kara, 2021). Kürt’ün kaybolmasıyla birlikte gemideki kaosun artması, gemi içerisindeki güç dengelerinin de değişmesine neden olmuştur.

İsmail ise iktidarın yanında olan ve ona verilen gücü kullanan dindar kesim olarak lanse edilmiştir. Gücün eline geçmesi ve bunu kullanmakta hiç çekinmeyen İsmail, zor bir durum ile karşı karşıya kaldığında ise bunu isteyen iktidar yani Beybaba olduğunu dile getirmekten de çekinmemektedir. Cenk’in Beybaba’yı sorgulamaya başlamasıyla birlikte İsmail’de saldırganlaşmaya başlar. Çünkü iktidarın sarsılması demek İsmail’in elindeki güçlerini kaybetmesi demektir.

Cenk ise geminin sosyalist kesimini temsil etmektedir. Her sorunda iktidarın karşısında duran ve sesini çıkararak tek kişidir. Uyuşturucu bağımlısı olması ve yoksunluk çekmesi bu başkaldırıları çok daha fazla körüklese de asıl amacı gemi içerisindeki rahatını düşünmesidir. İktidara karşı gelmekten iktidarın güç verdiği kişiye yani İsmail’e karşı olan tepkileri gittikçe artar ve çözüm bulamayacağını anladığı an iktidarın karşısına dikilir ama Beybaba ise burada ona sert çıkışarak geri savurur ve Cenk sesini bile çıkaramadan odayı terk eder. Buradaki karşılaşma ile aslında Cenk’in amacının gemi içerisindeki düzeni ve eşitliği sağlamak olmadığını, sadece kendi rahatını düşündüğü görülmektedir.

Nadir ve Alper’e geldiğimizde ise Nadir geminin yoksul kesimini temsil etmektedir. Filmin başlarında evinde yatarken gördüğümüz Nadir, ikinci bölüme geçilmesiyle birlikte evinin yıkılacağı haberini alır. Beybaba’dan gemiden ayrılmak için izin istediğinde ise “Devlet evini neden yıksın oğlum” tepkisini alır. Gemideki kaosla birlikte kendini kaybeden Nadir, intiharın eşiğindedir ve üçüncü bölümde bunu daha fazla kaldıramayan Nadir intihar eder. “Nadir, yoksul kesimi seçip illegal bir ortamda yaşamını sürdürerek kendisini harcayacaktır ya da sürekli çabalayıp hala yoksul olduğunu görüp intiharı seçecektir. Nadir, ikinci seçenek olan intiharı seçmiş ama bunda da başarılı olamamıştır” (Kara, 2021). Alper ise gemide etliye sütlüye pek karışmayan, mürettebat içerisinde barışı ve huzuru korumayı amaçlayan, sürekli bunu dile getiren ama bir türlü aksiyon almayan kişidir. Bunlar için adım atıp aksiyon almak onun rahatının bozulması anlamına gelmektedir.

Çoğunluk filminin ana teması ise orta sınıf hayatı ve geleneksel aile yapısını örnekleyerek, ailenin tamamen babanın sözüne göre hareket ettiğini ve kararları onun

verdiğini göstermektedir. “Anne ev işlerinde her ne kadar etkin olsa da karar alma süreçlerinde söz sahibi değildir. Mertkan ise babasının baskısı altında, eve bağımlı ve babasının tüm kararlarına uymak zorundadır. Başka bir deyişle, evin tek otoritesi babadır” (Deniz & Akmeşe, 2015, s. 89). Kemal, tüm hayatı boyunca Mertkan’ı ait olduğu sınıfa göre yetiştirir ve bu yönde onu hem cezalandırıcı hem de eğitici bir şekilde şekillendirir. Mertkan ise bu durumdan her ne kadar hoşnut olmasa da babasına boyun eğmiştir.

“Gül ise kökeni, etnik kimliği ve alt sınıfa ait olması nedeniyle sistem tarafından “öteki” olarak nitelendirilirken, Mertkan ise orta sınıf bir aileden gelmesine rağmen o da bir “öteki” olarak nitelendirilir. Mertkan’ın öteki deneyimi, sınıfına, ailesine ve sisteme uyum sağlayamamasından kaynaklanmaktadır” (Akmeşe E. , 2020, s. 61). Gül, nereli olduğu ve yaşadığı yer öğrenildikten sonra Mertkan’ın çevresi tarafından “çingene” olarak adlandırılmış ve Mertkan’a ondan uzak durulması için baskı yapılmıştır. Çünkü Mertkan alt sınıflardan biri ile olmamak zorundadır ve aile yapısına zarar verildiği düşünülmektedir. Gül, her ne kadar ailesinin yanından kaçıp İstanbul’a gelmiş ve sosyoloji bölümü okuyan bir üniversitede öğrencisi olsa da hayali yakışıklı bir erkek bulup evlenmektir. Kendi yazgısı dışına çıkmak için çabalayan Gül, hayallerinde bile çocukluğundan beri onun için planlanan hayatın dışına çıkamamaktadır.

Kemal’in Mertkan üzerinden kurduğu otorite, Mertkan’ın onu kırmaya çalışmasını zorlaştırmıştır. Mertkan her otoriteden çıkmaya çalıştığında başına bela gelmiş ve babası tarafından her zaman kurtarılmıştır. “Kemal, oğluna sürekli yol gösteren, ait olduğu sınıfının değerlerini, yaşam tarzını ve erkeklik ritüellerini ona öğretmektedir. Mertkan ise bu eğitimi tamamladıktan sonra babasının istediği kıvama ulaşacak ve onun yerini alacaktır” (Akmeşe & Deniz, 2015, s. 89). Kemal, iktidarını hiçbir zaman sorgulatmaz ve sorgulandığı zamanlarda ise cezalandırma yöntemine başvurur. Örneğin; Kemal, Mertkan’ın onun verdiği eğitime ayak uydurmaması ve sürekli başını belaya sokması sonucunda Mertkan’ı Gebze’ye sürmüş ve akli başına gelene kadar orada kalmasını sağlamıştır. Mertkan ise babasının istediği “erkek” olmanın ilk adımlarını burada atmaya başlamıştır. Gramsci’ye göre “başat ideoloji toplumsal düzeni ilerletmeye çalışırken insanların rızasını kazanmak için karşılaştığı direnç ile sürekli mücadele eder. Bu dirençler ise ortadan kaldırılamasa da kırılabilirler. Bu nedenle, hegemonyanın kazandığı rıza ve zafer istikrarsızdır ve sürekli olarak kazanılması, korunması gerekmektedir” (Fiske, 2003, s. 225).

Kemal, ait oldukları sınıf dışındakileri hor görür ve onlar ile sürekli bir çatışma halindedir. Bu çatışma ise zaman zaman fiziksel şiddete kadar ilerler. Filmin başında gündelikçi kadına tekme atan Mertkan, hakkını aramak için ofise gelen taksiciyi hırpalayan ve garajın önüne park edilen aracın aynasını kıran Kemal bu durum için örneklendirebilir. “Mertkan, alkollü araç kullanırken çarptığı taksi şoförüne karşı duyduğu yakınlık, sınıfsal dönüşümün en güçlü noktası olarak görülebilir. Mertkan, rüyasında babası tarafından tartaklanan taksici tarafından affedilir. Ancak bu durum gerçek hayatta olumlu bir durum yaratmaz çünkü Mertkan’ın sınıfsal bir bilinci yoktur. Onun tek kurtuluş yolu ise bulunduğu sınıfı kabul etmektir” (Akmeşe & Deniz, 2015, s. 92).

Film tamamen erkek egemen bir dünya üzerinde kurulmuş ve onların toplum üzerindeki etkilerinden yararlanmıştı. Mertkan, babası gibi karşı cinse karşı kaba, iletişim kurmasını beceremeyen ve Gül’ü sadece cinsel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kullanan bir birey haline gelmiştir. Annenin, ev otoritesinde ve alınan kararların hiçbirinde hükmü yoktur. Kemal için Nazan’ın gününün bile nasıl geçtiği önemli değildir. Nazan “bir güler yüz” göstersen yeter dediğinde ise Kemal sinirlenir ve huzur bozduğunu söyler. Kemal için huzur, kadının ev işlerini yapması ve onu hiçbir zaman sorgulamaması demektir.

Kız Kardeşler filminde de erkek egemen bir toplum görülmektedir ve bu toplumun iktidarı ise Doktor Necati Bey’dir. Necati’yi diğer karakterlerden ayıran ise kasabalı olması ve tüm köylünün kurtuluş yolu olarak Necati’yi benimsemesidir. Necati zamanında köyden kaçıp kendini kurtarmıştır ve köylüler için başarılması zor bir işi başarmıştır. Bu yüzden tüm köylüler ona itaat etmekte ve Necati ise bunu kendi amaçları için kullanmaktadır. Veysel ise her ne kadar diğerleri gibi köylü olsa da köylüler tarafından “yarım akıllı” olarak lanse edildiği için kendi sınıfı tarafından dışlanmıştır. Bu da Veysel’i film içerisinde diğerlerinden ötekileştiren unsurdur.

Filmdeki kadınlar ise erkeklerin kontrolü altında olan, istedikleri zaman besleme olarak kasabaya gönderilen, istedikleri zaman ise köye geri gönderilen birer araçtır. “Toplumdaki erkekler, kızları köyden alıp kasabaya götürdükleri gibi geri getiren kişilerdir. Necati Bey’in evinden ayrılmak zorunda kalan Reyhan, Ankara’ya teyzesinin yanına gitmek istediğinde ise babası ona izin vermez ve Reyhan köyde kalarak Veysel ile evlenir. Filmde, kadınların geleceklerine karar veren kişilerde erkeklerdir” (Şeylan, 2021, s. 1757).

Filmde üst sınıf olarak konumlandırılan Necati, farklı sınıfa mensup olan kadınlara farklı davranış sergilediği görülmektedir. Eşi ile aynı sınıftan olan Necati, eşinin onayı olmadan herhangi bir işte karar vermezken, alt sınıfa ait olan Reyhan'ı hamile bıraktığında ise onu ve çocuğunu evinden kovarak köye geri gönderir. Necati sadece kendi dengi olan yani kendi sınıfına ait olan insanların fikirlerine önem vermektedir. “Kızlar, babaları ile konuşurlarken kendi fikirlerini rahatça beyan edebilirken, Necati karşısında daha çekingen ve saygılı davranmaktadırlar” (Şeylan, 2021, s. 1758). Aynı durumu Veysel'e karşı da yapmaktadırlar. Veysel filmde tüm erkekler tarafından dışlanıp fikirlerine saygı duyulmazken, kızlar tarafından da Veysel'e üstünlük kurulmakta ve söylemlerinin hiçbiri dikkate alınmamaktadır. Çünkü Veysel kızlar içinde iktidar sahibi olabilecek biri değildir ve ona karşı saygı duymamaktadırlar. Örneğin; Veysel sarhoş bir şekilde evin bahçesinde yerde yatarken Reyhan onunla cinsel ilişkiye girer ama eliyle ağzını kapatmaktadır. Çünkü Reyhan o sırada Veysel ile olmaktan utanmakta ve bunu gizlemeye çalışmaktadır. Veysel ile sadece zevk için cinsel ilişkiye girmektedir.

4.4.3. Göç

Göç, insanların yaşadıkları yerden farklı bir yere taşınmasıdır. Göç, ülkeler, kıtalar, şehirler veya kırsal alanlar arasında gerçekleşebilir. Göç, genellikle sosyal, ekonomik, politik veya çevresel nedenlerden kaynaklanır.

Göç, iki ana kategoriye ayrılır: iç göç ve dış göç. İç göç, bir ülke veya bölge içinde gerçekleşen göç hareketleridir. Örneğin, bir kişinin bir eyaletten başka bir eyalete taşınması iç göç olarak kabul edilir. Dış göç ise, bir ülkeden başka bir ülkeye veya bir kıtadan başka bir kıtaya gerçekleşen göç hareketleridir. Örneğin, bir kişinin Türkiye'den Almanya'ya taşınması dış göç olarak kabul edilir.

Göç hareketleri, birçok farklı nedenle gerçekleşebilir. Örneğin, insanlar ekonomik nedenlerle daha iyi iş veya gelir fırsatı aramak için göç edebilirler. Politik nedenler, savaş, iç çatışmalar, baskıcı hükümetler veya insan hakları ihlalleri gibi nedenlerle göç hareketlerine yol açabilir. Çevresel faktörler, doğal afetler, iklim değişikliği veya çevresel kirlilik gibi nedenlerle de göç hareketlerine neden olabilir. Marksizm, göç kavramına ekonomik, politik ve sosyal faktörleri dahil ederek, göçün kapitalist sisteme özgü sorunlarına odaklanır. Marksist yaklaşıma göre, göç, kapitalist sistem tarafından yaratılan sömürü nedeniyle ortaya çıkan bir sonuçtur.

Göç, kapitalizmin gelişiminde önemli bir rol oynar. Kapitalist ülkeler, ucuz emek gücüne ihtiyaç duyarlar ve bu nedenle, daha yüksek ücretlerle işler sunan ülkelere işçileri çekmeye çalışırlar. Bu, işçilerin ülkeleri arasında taşınmasıyla gerçekleşir. Göç eden işçiler, daha yüksek ücretlerle çalışabilirler, ancak aynı zamanda daha düşük ücretlerle çalışan yerli işçilerin ücretlerini düşürebilirler.

Marksizm, göçün kapitalist ülkelerde yerli işçilerle göçmenler arasında bir bölünmeye neden olduğunu savunur. Göçmen işçiler, ucuz işgücü olarak kullanılırken, yerli işçiler işsiz kalabilir veya daha düşük ücretlerle çalışmak zorunda kalabilirler. Bu nedenle, Marksist teori, göçün kapitalist sisteme özgü sorunlarını vurgular ve kapitalist sistemin işçi sınıfı üzerindeki baskısını ortadan kaldırmanın önemini vurgular.

Sarmaşık filmindeki göç unsuruna baktığımızda karakterlerimiz önceki hayatlarından kurtulmak ve problemlerinden kaçabilmek adına gemiye göç etmeyi tercih ederler. Gemi onlar için yeni bir başlangıç sayılmaktadır. Ama hiçbirinin hayali istediği gibi gitmez ve bu göç onları için büyük sorunlar yaratır.

Çoğunluk filminde ise göç olgusu bir cezalandırma sistemi ve bir kaçış olarak kullanılmaktadır. Kemal, oğlu Mertkan'ı yola getirebilmek ve hareketlerini dizginleyebilmek adına onu Gebze'ye sürgün eder. Mertkan'ın elinden tüm imkanları bu sürgün ile alınır ve hiç istemediği bir hayatı yaşamak zorunda kalır. Bu zorunlu göç onun sınavıdır ve bu sınavı babasının olmasını istediği kişiye doğru evrilerek geçer. Bir diğer göç unsuru ise Gül'ün memleketi Van'dan kaçarak İstanbul'a gelmesidir. Gül, aile baskısından kaçarak İstanbul'a sığınır ve kendi hayatını kurmaya çalışırken bir yandan da üniversiteye devam eder. İstanbul'da hayatına devam ederken ailesi tarafından bulunan Gül, zorunlu bir göç yaşayarak ailesi tarafından memleketine geri götürülür.

Kız kardeşler filmindeki göç unsuru ise yine bir kurtuluş olarak gösterilir. Göç, alt sınıfın daha kaliteli bir yaşam standartlarına ulaşabilmek adına kullandığı bir çözümdür. Daha kaliteli yaşama ve daha çok imkana ulaşabileceği düşüncesi vardır. Bu yüzden üç filmde de – Mertkan olayı hariç – göç tamamen kurtuluş yolu olarak görülmektedir. Kızların babası Şevket, kızlarının hayatını kurtarabilmek adına onları besleme olarak kasabaya, Necati Bey'in yanına gönderir. Kızlar için köyden kurtuluşun tek yolu besleme olarak birilerinin yanında olmaktır. Önce Reyhan gider, geri gönderilir. Daha sonra Reyhan'ın yerine Nurhan gider ve o da sorunlar yaşadığı için geri gönderilir. Baba tarafından en son olarak Havva önerilir ve filmin sonunda o

da besleme olarak gitmeye hazırlanır. Köy hayatındaki yaşam artık kızlar için çok sıkıcı ve itici geldiği için ilk fırsatta kaçmaya çalışırlar. Nurhan, geri gönderilmesinden sadece birkaç saat sonra Necati ile yüzleşir ve kendisini tekrar kasabaya götürmesi için yalvarır. Reyhan ise köyden kurtuluş yolunu teyzesinin yanına Ankara'ya gitmekte arar.

Sınıf mücadelesinin en büyük unsurlarından biri olan göç, alt sınıfın daha iyi bir yaşam standardına ulaşabilmek adına verdiği mücadelelerden biridir. Göçle birlikte yaşanan kültürel değişim ve kapitalist ekonomiye geçiş süreci alt sınıf için sancılı olabilir. Nurhan'ın Ömer'i döverek eğitmeye çalışması, Reyhan'ın sadece zevk için cinsel ilişkiyi deneyimlemesi ve Nurhan'ın bunu yadırgaması, sınıf mücadelesi kapsamında göç eden karakterlerimizin uyum süreçlerinde yaşadığı sorunlara birer örnek olarak gösterilebilir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

İnsanlık tarihinin oluşumuna göz attığımızda verilen sınıf mücadelelerinin tarihin oluşmasında büyük bir yer kapladığını rahatlıkla görülmektedir. Sanat dallarından, bilime kadar her alanda etkili olan bu sınıf mücadelelerinin izleri sinemanın doğuşuyla birlikte kendisine bu sanat dalında da yer edinmeye başlamıştır. 28 Aralık 1895 günü Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin “Cinematographe” adını verdikleri aygıtlarıyla Paris’te “Grand Cafe” bodrumunda ilk gösterimi yapılan sinema, kitle iletişim araçları içerisinde en etkililerinden bir tanesi olmuştur.

Her yönetmenin farklı anlatım şekillerine başvurarak anlattığı sınıf mücadelesinin ilk örneği Sergie M. Eisenstein’ın 1925 yılında çektiği *Grev* filmi olmuştur. İlk örneklerde proleter sınıfın, burjuvazi tarafından ezilmesini ve proletaryanın haklarını arayışlarına dair konular işlenmiştir. Sinemada konu anlatımının gelişmesi ve yönetmenlerin farklı teknik ve metaforlar kullanmaya başlamasıyla birlikte günümüzde çok daha farklı anlatım biçimleri ile filmler çekilmiş, birçoğu ulusal ve uluslararası platformlarda başarılı örnekler olarak nitelendirilmiştir. Gelişen teknoloji ile online platformların artması, kapitalist sistem içerisinde daha fazla üretime giren sinemada rekabetin kızışmasıyla platformlar daha fazla film üretimine girmiş ve sınıf mücadelesi konularını ele alan filmler ise kendilerine bu tür yapımlar arasında daha fazla yer bularak büyük bir ironi sebep olmuştur. Kapitalist sistemin en büyük düşmanı olan sınıf mücadelesi, dünya çapındaki büyük bir atılım yapan bu platformlarda yer edinmiştir.

Günümüzün başarılı yönetmenlerinden olan Bong Joon-Ho’nun 2019 yılında yönettiği *Parazit* adlı film sınıf mücadelesini anlatan en çarpıcı filmlerin başında gelir.

Film, Kim ailesinin Park ailesinin evine adım adım yerleşmesini ve onların sistem içerisinde kazanmış olduğu ayrıcalıklardan yararlanmasını konu almaktadır. Kapitalist sistemi büyük bir eleştiri olan filmde Kim ailesi “parazit” olarak lanse edilmiş olsa da asıl parazitin sistem içerisinde rahat bir yaşam sürerek alt sınıfı dışlayan Park ailesi olduğu da tartışmalara açık bırakılmıştır.

Bir diğer başarılı örnek ise Netflix yapımı *El Hoyo* filmidir. Galder Gaztelu-Urrutia'nın yönettiği film sınıf mücadelesine ve sınıflar arası savaşıma çok farklı bir bakış açısıyla incelemiştir. 200 katlı bir hapisanede geçen film, proleter sınıf arasındaki mücadeleyi ele almaktadır. Bir platform aracılığıyla yemek her kata gitmekte ve ilk katta olan mahkumlar diğerlerine göre daha şanslı sayılmaktadır. Çünkü yemek alt katlara inene kadar üst katlardaki mahkumlar tarafından talan edilmekte ve diğer mahkumlar aç kalmaktadır. Yönetmen aslında proleter sınıfın kendi içinde bulunan sınıf bilinçsizliğini ön plana bu şekilde çıkarmaktadır. Proleter sınıfın, sınıf bilinci olmadığı için bu durumda olduğunu anlatır. Aslında proleter sınıf birlik olabilmemiş ve sınıf bilincine ulaşmış olsa, herkes karnını doyurmuş olacak ve kimse aç kalmayacaktır ama insanoğlunun her zaman daha fazlasını istemesi ve kapitalist sisteme ayak uydurarak kendi sınıfından olanları ezmesi durumu bu filmde çok güzel bir şekilde aktarılmıştır.

Çalışmada ele alınan Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015), Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) ve Emin Alper'in *Kız Kardeşler* (2019) adlı filmleri ile Yeni Türkiye Sinemasına sınıf mücadelesinin yansıması incelenmiştir. Bu filmler (i) sınıf mücadelesi, (ii) toplumsal rol ve cinsiyet ve (iii) göç olarak üç ana başlık altında incelenmiştir.

Sınıf mücadelesi kapsamında filmlere baktığımızda, *Sarmaşık* filminde iktidar ve halk arasındaki mücadelenin ön plana çıktığını görülmektedir. İktidar olan Beybaba, aldığı yanlış kararlar ile gemi içerisindeki huzuru bozmuş ve mürettebatı kaosa sürüklemiştir. Konum ile gelen güç İsmail'i yoldan çıkarmış, geldiği sınıfı unutarak mürettebata sancılı günler yaşatmıştır ve bu da onun başına işler açarak sürekli şiddete maruz kalmasına neden olmuştur. Bulduğu sınıfın haklarını savunan ve sınıf bilincine sahip olan Cenk ise mürettebatın birlik olarak hareket etmesi için çabalayan tek kişidir. Hatta Kürt'e İsmail'in yanında olduğu için çıkmış ve bu tartışmadan sonra Kürt'ün kaybolmasıyla birlikte gemideki kaos üst seviyeye çıkmıştır. *Çoğunluk*'ta ise kendi sınıfına uyum sağlamaya çalışan ve babası tarafından sınıfının gereksinimlerini yerine getirilmesi için eğitilen Mertkan vardır. Orta-üst

burjuva sınıfına mensup olan Mertkan her ne kadar bu durumu kabullenmek istemese ve babasına karşı çıksa da, Kemal'in baskıları karşısında daha fazla dayanamayarak ona boyun eğdi. Alt sınıftan olan Gül ile bir kaçış yolu olarak kullanan Mertkan, babasının ve arkadaşlarının baskısı ile Gül'ü ortada bırakarak ilişkiye son verir. Babası Kemal'e göre Gül anarşist bir kişidir ve onların ailesine layık bir kişi değildir. *Kız Kardeşler* filminde ise en göze çarpan sınıf mücadelesi Doktor Necati Bey ile çoban Veysel arasındadır. Veysel hem Necati tarafından hem de kendi sınıfı tarafından dışlanan ve fikirlerine saygı duyulmayan delinin – köylülerin tabiri ile – biridir. Necati ise köylüler tarafından bir iktidar olarak görülür ve ne istenirse yapılır. Bir dediği iki edilmez. Filmde Necati'ye karşı çıkan ve ne istediğini tam olarak dile getiren kişi ise Veysel'in ta kendisidir. Veysel, çocuğu ve eşi için Necati'den iş istese de, Necati hiçbir vasfı olmadığını dile getirerek Veysel'e çıkışır.

Toplumsal rol ve cinsiyet kapsamına ise her üç filmde de erkek egemen bir toplumun olduğunu rahatlıkla görülmektedir. *Sarmaşık* filminde, gemide çalışan altı erkeğin birbirine üstünlük kurmak çabalarının yanı sıra iktidar savaşı ana konusunu belirler. *Çoğunluk*'ta ise yine evin ve etrafındaki kişiler tarafından iktidar sahibi olarak görülen Kemal'in oğlu Mertkan'a nasıl erkek olunması gerektiği beyaz perdeye aktarılır. Kemal, sınıflarına layık bir erkek olabilmesi için Mertkan'ı eğitir, yeri gelir cezalandırır ve filmin sonunda ise istediğini elde eder. *Kız Kardeşler*'de ise istisnai bir durum söz konusudur. Üst sınıfa mensup olan Necati'ye kızlar da köylülerde saygı ile yaklaşır ama kızların babaları ile olan diyalogu ve Veysel'e duydukları saygı arasında sağlar kadar fark vardır. Çünkü Necati onlar için de bir iktidar figürüdür ve onları şu anki hayatlarından kurtarabilecek tek kişidir.

Her üç filmde de göç olgusu geçmiş hayatlarından kaçış olarak kullanılmıştır. *Sarmaşık*'ta mürettebatın eski hayattaki sorunların kaçarak gemiye gelmesi, *Çoğunluk*'ta Gül'ün ailesinden kaçarak İstanbul'a gelmesi ve yeni bir hayat kurmaya çalışması, *Kız Kardeşler*'de ise kızların ve Veysel'in kasabaya yerleşerek köy hayatından kurtulmaya çalışmaları en iyi örnekleridir. *Çoğunluk*'ta ise istisnai bir durum ile Kemal oğlu Mertkan'ı cezalandırmak amacıyla onu Gebze'ye sürgün eder ve bu durumu zorunlu bir göç olarak adlandırabiliriz.

Marksist kuram bağlamında incelenen filmlerde sınıf mücadelesi, toplumsal rol ve cinsiyet ve göç kavramlarının her birinin filmlerde anlatıldığını gözlemlenmiştir. Filmlere tek tek baktığımızda ise temel ve yan çatışmalar şeklinde ayırabiliriz. *Sarmaşık*'ta temel çatışma sınıf mücadelesi iken, toplumsal cinsiyet ve rol ile göç ise

yan çatışmalar olmuştur. *Çoğunluk*'ta temel çatışmalar sınıf mücadelesi ve toplumsal rol ve cinsiyet iken, yan çatışma göç olarak nitelendirilebilir. *Kız Kardeşler*'de ise temel çatışma toplumsal rol ve cinsiyet iken, yan çatışmalar sınıf mücadelesi ve göç olmuştur. Yönetmenler, dönemin toplumsal sorunlarını, kültürel ve ekonomik yansımalarını karakterlerine başarılı bir şekilde aktararak, vermek istedikleri mesajı başarılı bir şekilde verdiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akçay, A. S. (2020, 18 Aralık). *Harlem Rönesansı ya da Yeni Siyah Hareketi. Independent Türkçe*. <https://www.indyturk.com/node/287161/turkiyeden-sesler/harlem-ronesansi-ya-da-yeni-siyah-hareketi>.
- Akmeşe , Z., & Deniz, K. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: “Çoğunluk” Filmi Örneği. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 86-96. doi:[10.17680/akademia.v4i1.5000015889](https://doi.org/10.17680/akademia.v4i1.5000015889)
- Akmeşe, E. (2020). Ötekileştirmenin Diyalektiği Bağlamında Bireyin Varoluşsal Bunalımı Üzerine Bir Analiz: Çoğunluk. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5, 57-64.
- Anlar, S. C. (2020). *Tolga Karaçelik'in "Sarmaşık" Filminin Gösterge Bilimsel Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). Beykent Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*. Ankara: Cadde.
- Aygün, P. (2022, Nisan). René Girard'ın "Kurban" Kavramının Yol Göstericiliğinden Emin Alper'in "Kız Kardeşler" Film İçin Bir Okumu. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 4, 11-21. doi: 10.47956/bmsd.1049417
- Başaran, A. (2017). Sınıf Kavramının Kökeni ve Politik Ekonomik Bir Mukayese. *Politik Ekonomik Kurum*, 1, 214-237.
- Belge, M. (1997). *Marksist Estetik, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Birikim.
- Birand, M. A., DüNDAR, C., & ÇAPLI, B. (2011). *12 Mart İhtilali'nin Pençesinde Demokrasi*. Ankara: İmge.
- Bottomore, T. (1961). Moden Cemiyette Sosyal Sınıflar. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 18, 71-99.

- Bottomore, T. (2018). *Modern Toplumlarda Sosyal Sınıflar*. Bursa: Sentez.
- Çevirir, Y. D., & Yakışan, Y. D. (1994, Nisan). Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*, 6, 131-141.
- Demirel, R. (2017). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2, 31-42.
- Deniz, K., & Akmeşe, Z. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: "Çoğunluk" Filmi Örneği. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 86-96. doi:[10.17680/akademia.v4i1.5000015889](https://doi.org/10.17680/akademia.v4i1.5000015889)
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Potemkin Zırhlısı / Renoit Harp Okulu Esirleri / Cehennemden Dönüş*. Nijat Özön (Çev.). Ankara: Bilgi.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2.Basım). İstanbul: Agora.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Ankara: ARK.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Potemkin_Zırhlısı_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Potemkin_Zırhlısı_(film))
- Jameson, F. (2007). "Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar", *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost.
- Kaçar, E. (2021). İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu. *Sinefilozofi Dergisi*, 6, 1131-1142. doi: 10.31122/sinefilozofi.928748
- Kara, E. (2021, 15 Mart). *Bir "Türkiye" Eleştirisi: Sarmaşık. Bağımsız Sinema*: <https://www.bagimsizsinema.com/bir-turkiye-elestirisi-sarmasik.html>
- Karademir, C. Ö., & Meltem Kaya. (2020, Temmuz). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 5, 644-667.
- karcin.com. (2021). karcin.com: <https://www.karcin.com/content/sosyal-realizm>
- Kasım, M., & Atayeter, D. (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 19-33.
- Koncavar, A. (2013). *Sinema, İletişim, Edebiyat*. İstanbul, Bahçelievler: Agora.
- Kılınç, B. (2012). *Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Lenin, V. I. (2020). *Marksizmin Üç Kaynağı*. Vahap Erdoğan (Çev.). Ankara: Sol.

- Marx, K. (1963). *Manifeste Communiste*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Marx, K., & Engels, F. (2020). *Komünist Manifesto*. İstanbul. Can Sanat.
- Oktan, A., & Akyol, K. (2016). Metinden İmgeye Metinler Arası Bir Figür Olarak "Arafta Olmak": "Babama Mektup" ve "Çoğunluk" Örneğinde Baba-Oğul İlişkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 4, 95-112. doi: [10.9761/JASSS3441](https://doi.org/10.9761/JASSS3441)
- Önal, G. (2018). *2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Türler Arasındaki Etkileşim*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özçınar, M. (2017). Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı. *Sinefilozofi Dergisi*, 2, 73-93.
- Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). Dumlupınar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Sevinç, Z. (2014). *2000 Sonrası Türkiye Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme*. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 91-118.
- Shakespeare, W. (2010). *II. Richard*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Smith, A. (2012). *Milletlerin Zenginliği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- SSCB Ekonomi Enstitüsü Bilimler Akademisi. (1996). *Politik Ekonomi*. İstanbul: İnter.
- Şeylan, S. (2021). Film Okur Yazarlığı: Kız Kardeşleri Okumak. *Turkish Studies*, 16, 1740-1761. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.52326>
- Şoray, T. (2012). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV.
- Taşdelen, V. (2010). *Marksist Estetik Üzerine Değıniler*. Ankara: Hece.
- Teksoy, R. (2005). *Dünya Sinema Tarihi* (Cilt 1-2). İstanbul: Oğlak.
- Tokul, A. (2017). *Umut. Film Eleştirisi*. <http://www.filmelestirisi.com/elestiri/umut>
- Turan, S. (2020). *Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Urry, J. (1999). *Mekanları Tüketmek*. İstanbul: Ayrıntı.

- Ünal, S. (2016, Ocak). *1960 Dönemi Türkiye Sinemasında İşçi Sınıfının Temsili ve İlk İşçi Sınıfı Filmi Örneği Olarak "Karanlıkta Uyuyanlar"*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Wood, E. M. (2003). *Kapitalizmin Kökeni*. Cevket Aşkın (Çev.). Ankara: Epos.
- Yaren, Ö. (2010, Ekim). Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar. *Alternatif Politika*,2,106-125.
- Yüksel, M. A. (2021). *Bong Joon-Hoo Sinemasında Farklı Sınıfların Mekan ve Atmosfer Yaratımları Açıklarından Temsilleri: Snowpiercer ve Parasite Film Örnekleri*. (Yayınlanmamış yüksek lisan tezi). Okan Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

EKLER

EK A. Özellikler

Sınıf Mücadelesi	Toplumsal Rol ve Cinsiyet	Göç
<i>Sarmaşık</i>	<i>Sarmaşık</i>	<i>Sarmaşık</i>
<p>Gemi metaforlaştırılarak devlet olarak gösterilmiş ve o dönemdeki Türkiye toplumunun sorunları ele alınmıştır.</p> <p>Geminin iktidarı dönemin iktidarını temsil etmektedir.</p> <p>Beybaba ve mürettebat arasındaki çatışma, dönemin toplumsal sınıf mücadelesini temsil etmektedir.</p>	<p>Mürettebattaki karakterler, toplum içerisinde yaşayan toplulukları ve etnik kökenleri temsil etmektedir.</p> <p>İktidar; Beybaba Dindar Yandaş; İsmail Bastırılmış Halk; Kürt Sosyalist; Cenk Sıkışmış Halk: Nadir Kararsız Halk: Alper</p>	<p>Eski hayatlarından kaçan karakterlerimiz, gemiye göç ederek bir kaçış yolu aramaktadır.</p>
<i>Çoğunluk</i>	<i>Çoğunluk</i>	<i>Çoğunluk</i>
<p>Mertkan'ın ait olduğu sınıfı içerisinde kendisini "öteki" olarak hissetmesi ve babasının bunu hissederek onu eğiterek sınıfına laik bir erkek yapmaya çalışması.</p> <p>Mertkan'ın babası Kemal ve arkadaş çevresinin Gül'ü alt sınıf olduğu için hor görmesi.</p>	<p>Erkek egemen bir toplumda Kemal'in gerçek bir erkek gibi Mertkan'ı eğitmesi ve yetiştirmesi.</p> <p>Üniversitede sosyoloji bölümünde okuyan Gül'ün en büyük hayalinin yakışıklı bir koca bularak evlenmek istemesi, onun toplumsal baskılardan kurtulamadığını gösterir.</p> <p>Nazan'ın evde alınan kararlarda hiçbir hükmünün olmaması, kadın olarak fikrinin hiçbir değerinin olmadığını gösterir.</p>	<p>Gül, ailesinin baskısından kurtulmak ve daha Rahat bir hayat yaşayabilmek için köyden kaçarak İstanbul'a yerleşir.</p> <p>Mertkan, babasının onu akli başına gelsin diye cezalandırarak Gebze'ye sürgün etmesi.</p>
<i>Kız Kardeşler</i>	<i>Kız Kardeşler</i>	<i>Kız Kardeşler</i>

<p>Doktor Necati bey ve çoban Veysel arasındaki çatışma en belirgin sınıf çatışmasıdır.</p> <p>Veysel'in çocuğu ve eşi için köyü terketmeye çalışması ama Necati'nin onu eğitimsiz olduğu için geri çevirmesi.</p>	<p>Necati, üst sınıftan bir doctor olduğu için köylü tarafından iktidar olarak görülür.</p> <p>Erkek egemen bir toplumda kızların hayatlarına erkeklerin karar vermesi, onların besleme olarak kasabaya gönderilmesi ve yaptıkları bir hatada köye tekrar geri gönderilmesi kararı erkeklerin elindedir.</p>	<p>Kızlar,köy hayatından kurtulmak için kasabada Necati'nin evinde besleme olmayı göze alır.</p> <p>Veysel, çocuğunun da kendisi gibi olmasını istemediği için Necati Bey'den iş ister ve kasabaya göç etmek ister.</p>
--	--	---

Şekil A.1. Sarmaşık, Kız Kardeşler ve Çoğunluk filmlerinin toplumsal rol ve cinsiyet, sınıf mücadelesi ve göç analizleri.

ÖZGEÇMİŞ