

Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinemanın İdeolojik İşlevi: Babam ve Oğlum Filmi Üzerinden Bir Analiz

The Ideological Function of Cinema as a Tool of Mass Communication: An Analysis on the Movie "Babam ve Oğlum"

Mihrali Köselören

Arş. Gör. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi İletişim Fakültesi, Muş, Türkiye

ORCID: 0000-0001-7796-5634

ÖZET

Gündelik hayat, devingen yaşamsal deneyimlerle birlikte sürekli yenilenmeyi ve yabancılaşmayı ortadan kaldıracak farklı perspektifleri mümkün kılacak düşünme, direnme biçimlerinin de döngüsel olarak yaşandığı, nesnel gerçeklikler alanı olmaktadır. Yaşamsal pratiklerin gerçekleştiği bu alan içerisinde her sanat yapıtı gibi sinema da siyasal, soysal, politik, toplumsal birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Özellikle Amerika'nın sinema sanayisi üzerine yoğunlaşmasıyla birlikte sinema giderek insanların günlük yaşamlarının argümanı haline geldi. Sinema bir sanat ögesi olsa da aynı zamanda bir kitlenin ideolojik kültürü aracıdır. Bu bağlamda sinema politik modern gündelik hayattan ayrılmamaktadır. Çünkü sinema yarattığı dünya algısını yeniden kurgulayarak izleyiciye sunmaktadır. Böylelikle bireylerin kapitalist gündelik yaşam içerisindeki yoğunluktan kaçarak boş vakti değerlendirme unsuru olarak da görülmektedir. Ayrıca günlük yaşam içerisinde gerçekleştirilen tüketim olgusuna da katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada sinema ve gündelik hayat arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmış ve 1980 döneminin siyasal ve toplumsal yapısı "Babam ve Oğlum" filmindeki söylemler üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu araştırmada kullanılan yöntem eleştirel söylem analizidir. Araştırma kapsamında filmde "devlet 'baba – oğul' halk, dönemi yansıtan film ve solun 'halksız, geleceksiz' mücadelesi" gibi tematik özellikler ön plana çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gündelik Hayat, Kitle İletişim Araçlarının İşlevleri, Sinema, İdeoloji, Söylem Analizi

ABSTRACT

Daily life becomes the field of objective realities in which the forms of thinking and resistance that will enable different perspectives that will eliminate continuous renewal and alienation are experienced cyclically along with dynamic life experiences. In this area where vital practices take place, cinema, like every work of art, contains many political, social, political and social elements. Especially with America's focus on the cinema industry, cinema has increasingly become the argument of people's daily lives. Although cinema is an element of art, it is also a means of ideological culture of a mass. In this context, cinema is politically inseparable from modern everyday life. Because cinema reconstructs the perception of the world it creates and presents it to the audience. Thus, it is also seen as an element of individuals to escape from the intensity of capitalist daily life and to evaluate leisure time. It also contributes to the phenomenon of consumption in daily life. In this study, the relationship between cinema and daily life was tried to be revealed and the political and social structure of the 1980 period was tried to be analyzed through the discourses in the film "Babam ve Oğlum". The method used in this research is critical discourse analysis. Within the scope of the research, thematic features such as "the state, 'father-son' people, the film that does not

reflect the period and the left's struggle 'without people, without a future'" come to the fore in the film.

Keywords: Everyday Life, Mass Media Functions, Cinema, Ideology, Discourse Analysis

GİRİŞ

Bireyler, modern gündelik hayat içerisinde birçok temel gereksinimi gidermektedir. Ancak gündelik gereksinimler egemenler tarafından sistemleştirilmiş, programlanmış bir şekilde kendini göstermektedir. Bu anlamda bireylerin yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmek için kendi doğasına yabancılaştığı, egemenin istekleri doğrultusunda faaliyetlerini sürdürdüğü ve Lefebvre'nin de dediği gibi bir "mücadele" yeridir. Böylelikle gündelik hayat tahakküm ve direnişin sergilendiği politik ve sınıflı bir hayat alanı olmaktadır. Bu durumda gündelik hayat donuk, sade bir yaşamın ürünü olmayan, devingen yaşamsal tecrübelerin sergilendiği nesnel gerçekliklerin var olduğu bir yapıdır. Ancak gündelik hayat sadece mücadele veya tahakküm alanı değildir ayrıca boş zaman, eğlence ve sanat aracılığıyla gösteri toplumunun hâkim olduğu bir alanı da kapsamaktadır.

Gündelik hayatın sanatsal ve kültürel aktivitelerinin ana unsuru olarak sinema, yaşamın aynası görevini yerine getirerek kimi zaman yansıttığı yaşamı tekrardan kurgulayarak yarattığı sanal dünyayı bireylere göstermektedir. Ancak geniş kitlelere yönelik filmler yapma düşüncesiyle birlikte sinema yirminci yüzyılın tüketim toplumuyla birlikte gelişmiş ve sinema endüstrisi kapitalizmin kurallarına göre tekrardan yapılandırılmaktadır. Bu durum sinemanın gündelik hayatın içerisindeki politik yaşamı egemenlerin bakış açısına göre yeniden kurgulayarak ideolojik bir işlevi yerine getirmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda ideolojik sistemin branşlarından biri haline gelen sinema var olan iktidarı özgü ideolojiyi olarak 'gerçeğin izlenimini' perdeye yansıtmaktadır. Böylelikle sinema perdesinde gösterilen her şeyin herkes tarafından kabul edildiği anlamı çıkarılmaktadır.

Gündelik hayat ve sinema gibi içerisinde çok boyutlu argümanları taşıyan bu yapıların bütün boyutlarını bu çalışmanın sınırları içerisinde incelenmek olanaksızdır. Günlük hayattan kaynağını alan sinemanın ideolojik işlevlerini irdeleyebilmek için öncelikle gündelik hayat kavramını tartışmak gerekir. Çalışmada ilk bölümde günlük hayat kavramı, onun içerisinde yaşayan bireyin yabancılaşması, egemenin ve ezilenin yaşantısı, günlük yaşamın sistemleştirilmesi çerçevesinde incelenmiştir. Kaynağını günlük yaşamdan alan sinemanın günlük hayatla sinemanın gözlemlediği toplumla etkileşimi ve bu etkileşimde siyasal yapının sinemayı nasıl yönlendirdiğine bakılıp, sınırları belli olmayan ideolojiyle ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca sinema dilinin yeni bir anlam yaratma etkisi de değerlendirilmiştir. Çalışmada gündelik hayatı şekillendiren siyasi, toplumsal öğelerin ve gündelik hayat sinema ilişkisiyle ilgili düşüncelerin, kavramsal bir tartışmada zenginleştirilerek bu konuyla ilgili çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda yönetmenliğini Çağan Irmak'ın yaptığı "Babam ve Oğlum" adlı film çalışmada eleştirel söylem analiz yöntemi ile çözümlenmiş ve sinemanın ideolojik işleviyle gündelik hayat arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. Gündelik Hayat Kavramı

Gündelik hayat kavramını açıklamak için öncelikle, gündelik hayat kavramının bağlantılı olduğu "gündelik olan ve gündeliklik" kavramlarının açıklanması gerekir. Gündelik olan, yaşamı var eden bütün argümanların açıklanmasında yol gösterici bir rol oynar (Lefebvre,

2010: 40). Başka bir deyişle gündelik olan bize hayat tarzını öğretir, benimsetir ve haklılaştırır. Bize bugünkü yaşamı deneylerimizi, algılarımız çerçevesinde yaşadığımız hayatı “olabilecek tek toplumsal hayat” olarak gösterir (Brown,1989:9).Yeryüzünde yaşayan insanların varlığını sürdürebilmek için geliştirdiği yeme içme barınma güvenlik, soyun yeniden üretimi gibi etkinliklerden oluşur. Gündelik, rutinlerin, yığılmış bilgilerin, ritüellerin, toplumsal işbölümünün arasına dağılmış bir yığın işi kapsar. İnsan, bir işi yaparken o işi duyguları ve düşünceleri doğrultusunda yaptığından dolayı anlamlandırmayı, değerlendirmeyi, yerleşmiş ilişkileri “gündelik olan”ın dışında tutmak olanaklı olmayacaktır (Şahin ve Balta, 2001:185,186). Henri Lefebvre ve Regulier (2005: 79) göre gündelik olan, sürekli ortaya çıkan, sıradan ve planlı bir harekettir.

Aynı şekilde gündeliklik kavramı da, sınıflı bir politik “dünya görüşü” üretimine maddi zemin hazırlayan planlanmış bir yapıdır. Gündelik hayat içinde yer alan simgesel evrenin genişlemesiyle birlikte tüketim olgusunun bürokratik olarak yönlendirilmesi sonucu içinde yer alan bireyin, her geçen gün yabancılaşmış bilincini gündelik yaşamda yaptığı tercihlerle ya da mücadeleyle yeniden özgürleştirilmesi gerekir (Köse,2008: 23). Gündeliklik kavramını, görünüşte anlamsız olan olgular arasından ortaya çıkardıklarımızı sistemli bir şekilde dizayn ederek içinde bulunduğumuz toplumun perspektiflerine göre tanımlamak gerekir; çünkü gündeliklik sadece bir kavramla açıklanamaz, o içinde bulunduğumuz toplumu anlamak için ipucu olarak görülebilir (Lefebvre, 2010: 40).

Gündelik olan ve gündeliklik kavramlarından yola çıkarak gündelik hayat, egemenler ve ezilenler arasında hüküm süren gerilim yüklü ilişkinin sergilendiği bir sahne olarak klasik bir ‘mücadele’ yeridir. Lefebvre mücadeleyle kastettiği şey bireyin kendi yaşamını kendi kurguladığı şekilde yaşamasıdır. Başka bir deyişle gündelik yaşamda bireyin sürekli bir eleştirel tutum geliştirip praxisci davranış biçiminin gündelik pratiklere egemen kılınması gerektiğini anlatır. Modern dünyadan başlayarak devrimde artık gündelik hale gelmiş, tasarlanır ve yaşanır olmuştur (Köse, 2008:23). Yemek yeme, otobüse binmek, alışverişe çıkmak, oturup kalkmak gibi öğelerde bile gündelik hayatın yarattığı ideolojik algıyı bulmak mümkündür. Gündelik hayat toplumsal değerlerle özdeşleşmekte ve var olan düzenin, iktidar ilişkilerinin anlaşılması için incelenmesi gereken siyasal, kültürel ve ekonomik bir alanı ifade etmektedir (Brown, 1989:7,9). Gündelik hayatın dışına çıkmak olanaksızdır. Onun dışına çıktıklarını düşünenler bile ona kapılmıştır. Lefebvre gündelik hayatı, insanların yaşadığı hayatın denge yeri olarak tanımlar. Aynı zamanda tehdit edici dengesizliklerin olduğu bir alandır (Lefebvre, 2010: 44).

Lefebvre’nin gündelik hayatı sahne olarak tanımlamasının yanı sıra Sennet (2010: 403, 405), modern dünyada gündelik hayatı ‘oyun’ kavramıyla özdeşleştirmiştir. “Oyun, kamusal ifadeyi sağlayan enerjidir”. Burada oyun kavramıyla, anlatılmak istenen kamusal ilişkileri oluşturan tavır gelenek, jestlerle oynama ve roldür. Modern birey, gündelik oyun oynama becerisini yitirerek, durağanlaşmıştır. Hâlbuki düzenin kurallarını bir aktör gibi oynayıp kapitalist düzenin içinde kalması gerekir. Ancak modern birey bunu gerçekleştiremez. İşte bu nedenle günlük hayat içerisinde yaşayan kişilerin neler hissettiği konusundaki kaygı, gündelik yaşamın getirdiği koşullarla bağlantılıdır. Böylelikle kendilerini işleriyle özdeşleştirerek kimliklerini kuran bireyler için kapitalist düzenin yarattığı rekabetçi ve riskli tehlike karşısında başarılı olmak ve hayata karşı zafer kazanmak önemli bir mesele haline gelmiş durumdadır (Yetişkin, 2010:100). Kapitalist düzen algısı içerisinde gündelik yaşamda egemen olan iletişim tarzı, kişisel beklenti, çıkara bağlı olarak şekillenip, değişip ve dönüşmektedir. Böyle bir düzen içerisinde bireyler gündelik yaşam olgusu içerisinde geleneksel kimliklerin aşınması ve bireylerin psikolojik bakımdan belirsizlik altında kararlar almasına yol açmaktadır (Öcal, 2008: 28).

Sonuç itibariyle gündelik hayat, edilgen bir biçimde yaşayarak kavramak imkânsızdır. Gündeliklik, sadece eleştirel anlamda görülemez, o aynı zamanda ‘sürekli değişmeyi ve başkalaşmanın yeri’ olarak kavramsallaştırılır. Bu anlamda gündelik hayat, donuk, sade bir yaşamın ürünü olmayan, devingen yaşamsal deneyimlerle birlikte sürekli eskime ve yenilemenin, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak farklı perspektifleri mümkün kılacak düşünme, direnme biçimlerinin de döngüsel olarak yaşandığı, nesnel gerçeklikler alanıdır. Böyle bir gerçeklikteki bireyler, her zaman verili toplumsal gerçekliği ve var olma koşullarını değiştirme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Ortaya konulan gündelik hayat politik düşüncelerin yerine almış görünen üslupların ve hayat tarzlarının savaşı bile, gündelik yaşamda hüküm süren sınıfsal çatışmaların, kıyasıyla gün yüzüne çıkarılmasıyla geçerlilik kazanacak bir mücadele fikri ve gerçeğini asla değiştiremez (Köse, 2008: 24).

2. GÜNDELİK HAYAT VE KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMA

2.1. Sinemanın Sosyal ve Siyasal İşlevleri

Gündelik hayatın içerisinden doğan her sanat yapıtı gibi sinema da siyasal, soysal, politik, toplumsal birçok unsuru içerisinde barındırır. Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda sinemanın yaygınlaştığı görülür. Özellikle Amerika’nın sinema sanayisi üzerine yoğunlaşmasıyla birlikte sinema giderek insanların günlük yaşamlarının argümanı haline geldi. Sinema bir sanat ögesi olsa da aynı zamanda bir kitle kültürüdür. Çünkü birbirinden farklı olmayan bir seyirci grubunun zevkine hitap etmektedir (Yıldız, 2007: 226). Sinema insanların boş zamanlarını dolduran bir halk gösterisi, eğlencesi veya sanatı olarak nitelendirilir. Ancak geniş kitlelere yönelik filmler yapma düşüncesiyle birlikte sinema, yirminci yüzyılın tüketim toplumu ile birlikte gelişmiş ve sinema endüstrisi kapitalizm kurallarına göre yapılmıştır (Güçhan, 1991:1). Öte yandan sinema, insanları doğrudan etkileyebilen bir kitle iletişim aracıdır. İzleyenleri etkileme bazen herkesin anlayabileceği şekilde açık açık, bazen de izleyicinin bilinçaltını hedef alarak gizlice mesajlarını hedef kitleye aktarmaktadır. Özellikle kapitalist devletler sinemayı, tahakküm altındaki milletlere karşı kullanarak, kendi ideoloji ve dünya görüşünü ‘öteki’lere kabul ettirme çabası içerisinde kullanırlar (Karakoç, 2013: 281). Kapitalist toplum içerisindeki bireylerin, kazanlar veya kaybedenler olarak iki kutuplu dünyada varlığını sürdürebilmesi, egemenlerin sahip olduğu özel mülkiyet kavramının itirazsız bir şekilde kabul edilmesi gibi yapılarda kitle iletişim aracı olarak sinemanın etkisi büyüktür (Schiller, 2005: 12).

Sinema içinde izleyicilerin üzerinde etkili olan ve kamuoyu oluşturmak için yapılmış siyasal unsurlar taşır. İzleyiciler bu unsurlardan dolayı veya doğrudan etkilenebilirler. Sinema seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciyi belli bir konuma ya da bakış açısına telkin eder (Güçhan 1999: 226). Sinemanın izleyicileri yönlendirmesi ve siyasi konjonktürle ortak hareket etmesinin en iyi örneklerinden biri ABD’nin 40. başkanı olan Ronald Reagan ¹, tarafından uygulanan ve soğuk savaşın

¹ Reagan, 1983’te ABD’deki Protestan papazlar meclisinde yaptığı konuşmada “Şer İmparatorluğu”nu mağlup etme gereğini belirttiği konuşmayla Sovyet tehdidini yeniden ortaya koyuyordu. Reagan dünyayı, şeytan ve ortaklarının daima iş başında olduğunu ve erdemli kişilerin bunlarla mücadele etmesi gerektiğine dair görüşünü paylaşıyordu. Başkan Reagan, böylelikle kendisini dinleyenlerin zihinlerinde ‘dünya terörünün önde gelenlerinin Sovyet başkanlığı altında toplandıklarını ve Amerika’nın çöküşünü hazırlamak için komplo kurdukları imajını veriyordu’. Bu saldırı düşüncesine karşı, ABD’de karşı saldırı stratejisi geliştiriyordu. Bu saldırının hayata geçmesi için sinema büyük bir rol üstlendi. ABD başkanı tehditten bahsedince Hollywood bunu hemen görüntüye dökerek insanların beyinlerini hazırladı. Milli güvenlik mekanizmasını, Hollywood’u ve kamuoyunu büyük bir uzlaşmayla aynı noktada buluşturan filmlerden biri de John Milius’un yönetmenliğini yaptığı ‘Kızıl Şafak’ filmidir. Bu film Reagan’cı anlayışı yansıtan ilk filmidir ve açık bir şekilde Sovyetleri tehdit unsuru olarak

Washington lehine sonuçlanmasında etkili olduğu dönemdir. Bu dönemde Sovyet tehdidine karşı halkı bilinçlendirme görevi sinemaya düşmüştür. Özellikle ‘Kızıl Şafak’ ile “Amerika’yı İşgal” filmlerinde tehdit unsuru olarak Sovyetler ve Küba ön plana çıkarılır. Böylelikle tehditlere karşı halkın bütünleşmesinde sinema aktif bir rol oynar (Valattin, 2006:52,53). Filmler, tarihsel süreç içerisinde devlet adamlarının, siyasi yapıların politikalarını yıkıma uğratmış veya desteklemiştir. Bu nedenlerden dolayı ABD Başkanı Reagan gibi onu yönetenler sürekli sinemayı denetim altında tutmuştur. Troçki’nin sinemayla ilgili söylediği sözler de bunu destekler niteliktedir: “Sinema bir dayatma aracı ve iyi bir propaganda aracıdır. Kitlelerin siyasi yapı veya erklerin, kitleleri eğitmesi, yönlendirmesinde önemli bir dayanaaktır” (Ferro, 1995: 31, 119).

Sinema, toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biridir. Sinema sembollerle ilişkili olarak kamuoyunda etkisi büyüktür. Toplum içerisindeki iyi kötü yaşantı, moda, ırk, ulus ve sınıflara karşı olan tutumları değiştirmede önemli bir rol oynamaktadır. Sinema bir nevi toplumsal yapının nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder. Sinema toplum üzerine fikir sunmakla kalmaz ayrıca resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema, halk eğitimi açısından önemli bir argümandır (Tezcan, 1994: 174). Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir uğraşıdır. Toplumsal yaşam içerisindeki sosyal varlık olan insanı gösteren sinema, bireyi kendisinden ayırıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Toplumsal hayali derinleştirirken, kimi zamanda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olarak sanal gösterinin toplumun geleceği olacağına vurgu yapar (Diken ve Carsten, 2007:19, 23). Diyalektik bir anlayış içerisinde sinema, sadece hayali ilişkileri gelecek algısı içerisinde vermekle kalmaz, aynı zamanda geçmişle ilgili de topluma yön gösterir. Toplumun geçmişine ışık tutması ve siyasal bir delil olarak sinemanın nasıl yansıtıldığını Amerikan sinemasının Vietnam savaşına karşı gösterdiği reaksiyonda görülür. Amerikan sineması Vietnam savaşıdan sonra ürettiği filmlerle² “basit süper güç” algısını yıkmış ve tarihinin negatif noktalarını tersine çevirerek hem siyasal hemde sosyal bütünlüğü sağlamıştır (Valantin,2006:45). Kısacası sinema ticari, popüler film üretirken, ters bilinci de üretir. Ayrıca egemenin hakim görüşünü üretirken diğer taraftan da toplumu bir arada tutan kültürel, politik, etnik, ekonomik değerleri de oluşturur (Yılmaz, 2008: 63).

Yaşamın ve kültürlerin biçimlenmesinde etkili olan sinemanın kaynağı, gözlemlediği toplumun yaşam biçimidir. Benjamin’in (1995: 51) dizayn edilen dünya algısı, gerçeğin kitlelere, kitlelerinde gerçeğe göre dizayn edilmesi olarak tanımlanan sınırsız bir boyuttur. Sinema bu boyutta toplumu gözetleyerek gerçekliği kendi süzgecinden geçirerek sergiler. Böylelikle çağdaş birey, dış gerçekliğini kendisi yerine beyaz perdede sergileyen sinema

tanımlar. Aynı şekilde yönetmenliğini Joseph Zito’nun yaptığı Amerika’yı İşgal filminde de düşman ve tehdit unsuru olarak Sovyet ve Küba ön plana çıkarılır. Bu filmlerin birer propaganda filmi olduğu unutulmamalıdır. Ancak bu filmler Beyaz Saray veya Pentagon tarafından sipariş edilen filmler de değildir. Böylelikle siyasi yapının, tehditlere karşı halkla bütünleşmesi görevinde sinemanın da aktif bir rol oynadığına vurgu vardır (Valattin, 2006:52,53).

² Amerika 17. yüzyıldan itibaren “seçkin halk” olarak dünyayı kurtuluşa erdirmeye amacındadır. Ancak yaşadığı Vietnam travması onların amaçlarında büyük bir yara bırakmıştır. Bu yarayı temizlemek için Amerikan sineması Vietnam Savaşı’nın ardından oluşan “basit süper güç” algısını yaptırdığı filmlerle yıkmıştır. Bu filmlerden biri Ted Kotcheff’in “Olağanüstü Cesaret” filmiyle canlanır. Filmde verilmek istenen mesaj 1975’te kesintiye uğrayan Amerikan tarihi için dönüm noktasıdır. ABD askerlerinin Vietnam’dan çekilse de savaşın öyle kolay bitmediğini, askıya alındığını ve daha sonra zaferle sona erdirildiğini açıklamaya çalışılmaktadır. Böylelikle Amerikan sineması tarihi sıkıntıya karşı, tarihindeki negatif noktaları tersine çevirerek bir görüntü, siyasal fikir evreni yaratarak hem siyasal hemde sosyal bütünlüğü sağlamada önemli argümandır (Valantin, 2006: 45,46).

yoluyla değerlendirir. Sinemanın manipüle ettiğine, gösterilenin kendi dizayn algısı içerisinde anlamlandırılması istediğine büyük vurgu vardır. Bu açıdan bakıldığında sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin gerçekliğini anlatır (Diken ve Carsten, 2007: 21).

2.2. Sinemanın İdeoloji İşlevi

İdeoloji hakkında şimdiye kadar net bir tanımlama yapılmamıştır. Bu durum, ideoloji teriminin kullanışlı, ama birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olan birçok anlamı olmasından kaynaklanır. İdeoloji kelimesi farklı kavramlarla çok karmaşık yapıları içine alan bir alandır; farklı tarihlerde yoğrulmuş ve hangi tarihsel yapıda neyin değerli, neyin işe yaramaz olduğuna karar vermek, bütün bunları zorla küresel bir kuram altında birleştirmekten daha önemlidir (Eagleton, 2011: 17). İdeolojinin tanımlanması konusundaki çeşitliliğe baktığımızda ise ideoloji kavramını ilk ortaya atan Destutt de Tracy ideolojiyi, doğru düşünme bilimi olarak tanımlar. Napoleon ise bir takım acayip adamların acayip fikirleridir derken Marx ise ideoloji yanlış bilinç der. Bir sınıfın dünya görüşü olarak ideolojiyi tanımlayan Lenin'in yanı sıra Gramsci ise ideoloji, toplumu bir arada tutan sıvadır derken, Althusser ise ideolojiyi maddi bir pratik olarak tanımlamıştır. Kuşkusuz burada sadece düşünürlerin yazdıkları kastedilmiyor, ayrıca ideolojinin geniş bir yelpaze olduğu da gösterilmeye çalışılıyor (Yılmaz, 2008: 63).

Marx'ın ideoloji algısı, düşünce ve bilincin oluşumuyla alakalı tartışmaları insan psikolojisi üzerindeki tartışmalardan toplumsal gelişmenin dinamiklerine kaydırmasıdır. Bilincin oluşumunun temellerini insanı toplumsal pratiklerinde arama tezi Marx'ındır. Bu tez ile yanlış bilginin doğru bilgiye dönüştürülmesi sorunu, düşüncenin kendi içinde tartışmayla elde edilebilecek bir dönüşüm olarak yorumlanmaktan kurtulmuştur. Toplumsal pratikle insan bilinci arasında kurulan ilişki Marx'ın yazılarında tekil bir açıklama içinde bulunmaz. Bu nedenle Marx'ın konuya ilişkin çeşitli yaklaşımlar üzerinde durmak gerekir (Sancar, 2008: 11). İdeoloji Marx'a göre yönetici sınıfın düşüncelerinin, alt sınıfta doğal ve normal görünmesini sağlamaktır. Sınıf temellidir; sınıflar içinde yaşadıkları sınıfın özelliklerini taşırlar ve çıkarlarını ona göre şekillendirirler. Sınıflı toplum anlayışı içerisinde alt sınıf olan işçi sınıfı, toplumsal deneyimlerini, ilişkilerini ve kendilerini, hakim sınıfa ait olan düşünceler aracılığıyla anlamaya yönlendirilmişlerdir. Ancak bu düşünceler üst sınıfın düşünceleridir. Marx'a göre burjuva ideolojisi, işçileri yanlış bilinç durumu içinde tutmuştur (Güçhan, 1999: 164).

Marx'ın yanlış bilinç teorisi çok yönlü ve anlaşılması zor bir teoridir. Mardin (2012: 34)'e göre yanlış bilinç, buğulu gözlükler arkasından dünyayı algılamaktır. Burada anlatılmak istenen; soysal yaşam şartları içinde insanların o şartların içinde gömülü olduğunu ve bu şartların elverdiği kadar dünyayı görebilmesidir. Sonuç olarak bu şartların altında ezilen işçiler, kaçınılmaz olarak burjuvaziyi yıkacak sınıf tahakkümünün olmadığı ve bir sınıfın çoğunluğu sömürmediği bir toplum yaratacaklardı. Böylece yanlış bilinç ortadan kalkmış olacaktı. Ancak yirminci yüzyılda kapitalizmin içsel bir mücadeleyle yıkılmayacağı ve Rusya'daki devrimin Avrupa'ya ve Batı dünyasına yayılmayacağı ortaya çıktı.

Marx'ın yanlış bilinç teorisini yanı sıra, Althusser gibi Marksist düşünürler daha gelişkin bir ideoloji kuramı geliştirmişler. Althusser, (2003: 75) ideolojiyi tarihi olmayan, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımı olarak tanımlar. Okul, sendika, din, hukuk, aile, haberleşme gibi kurumların devletin ideolojik aygıtları olarak; hükümet, ordu, polis de devletin baskı aygıtları olarak nitelendirilir.

Gramsci'nin ideolojiyi toplumu bir arada tutan bir sıva olarak gördüğünden bahsetmiştik. Gramsci'nin ideoloji kuramında temel kavram hegemonyadır. Egemen sınıfın iktidarını sürdürmesinde güç ve rıza üretimi etkindir. İdeoloji, egemen sınıfın güç ve baskı kullanmadan

rıza elde edilmesidir. Ona göre ideoloji gündelik hayatın bilincini oluşturan bir gerçekliktir. İdeoloji sayesinde toplumsal denetimi sağlar. Gramsci'ye göre ideolojinin işe yarana biçimini aydınlar gerçekleştirir. Aydınlar sayesinde hegemonyanın ideolojik düzenlemesine katkı sağlanır. Devrimci aydınlar ise işçi sınıfının karşı ideolojisini üretmektedirler. Gramsci böylelikle, başat gruplarla toplumdaki öteki grupların egemen ideolojiyi benimsemiş görünmelerini “hegemonya” kavramıyla açıklar (Oskay, 1980: 222). Hegemonya kavramını Lenin tarafından sınıflar arası bir siyasal ittifak olarak kavramsallaştırılırken Gramsci, bu kavramda bazı değişiklikler, dönüşümler gerçekleştirmiştir. Hegemonya kavramı ilk kez Gramsci tarafından egemen sınıfın bir egemen olma pratiği olarak tanımlanmıştır (Sancar, 2008: 33).

Ancak Gramsci'nin ortaya koyduğu hegemonya kavramı, egemen iktidarın kendi yönetimi içindeki insanlara, zor kullanarak değil aksine rızanın üretilmesi veya ikna edilmesinde başvurduğu bütün pratik stratejiler alanı olarak tanımlanabilir. Gramsci'ye göre görüşünce, hegemonya oluşturmak, toplumsal yaşamda birisinin kendi “dünya görüşü”nü bir bütün olarak toplumun geneline yayarak böylece kendi çıkarı ile toplumun çıkarını büyük ölçüde eşitleyerek, ahlaki, siyasi bir liderlik kurması demektir (Eagleton, 2011: 164).

İdeolojiyle ilgili kuramların hepsine yer vermek sinema - ideoloji ilişkisi tartışmasını aştığı için bu kısımda ideoloji konusundaki temel düşüncelere değinilmiştir. İdeolojinin temel gayesinin “anlam üretme yolu” olduğu söylenebilir. Kuramlardan da anlaşıldığı gibi ideolojiler hayatımızın her alanında ve ondan kaçmanın mümkün olmadığına büyük vurgu vardır (Güçhan, 1999: 168). Toplumsal yaşam içerisinde yer alan sinema, ideolojik biçimlerden doğar ve ideolojik olarak işlev görür. Sinema gerektiğinde ideoloji veya anlamlarla egemenin ideolojisinin yeniden üretilmesine katkı sağlar. Sinema hem temsil hem de gösteridir. İdeolojinin bulunmadığı bir film düşünülemez. İzleyici çoğunlukla yaratılan ideolojiyi göremez. Böylelikle sinema yanlış bilinci üreterek, egemen düşünceye göre dünyanın ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini ortaya koyarak; egemenin istediği birey profillerinin ortaya çıkmasına yardımcı olur (Monaco, 2001: 249)

Sinema ve kamera gerçekliği veya ideolojiyi yeniden üretir. Gerçeklik egemen ideolojinin kendisidir. Film çekmeye başladığımız andan itibaren var olan gerçeklik değil, ideolojinin yeniden ürettiği gerçeklik anlatılır. Bu üretilen gerçeklik sadece kamera ile sınırlı kalmaz, aynı zamanda konular, stiller, biçimler, gelenekler ve sinemada kullanılan diğer argümanlar ideolojik söylemi vurgular. Film kendisini sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir (Yılmaz, 2008: 66). Sinemada gösterilen filmler ister ticari isterse büyük işler peşinde olsun, ‘modern’ ya da ‘geleneksel’ olsun, ister sanat sinemalarında gösterilecek türden ister ‘gösterişli’ sinemalar için olsun ‘eski’ sinemaya ya da ‘yeni’ sinemaya bağlı olsun bunların tümünde ideolojinin hâkim olduğu görülmektedir (Büker ve Topçu, 2010: 102).

İnsanlar sinemaya, daha çok günlük hayatın yorucu atmosferinden kurtulmak, hoşnut olmak için giderler. Oysa hoşnut olmak tabi olmak demektir. Aslında egemenin istediği de budur. Sinemada izleyici, egemenin onay verdiği kapalı bir dünyanın içine kapatılmalı, düşünmemelidir. İzleyiciden egemenin istediği tepkiler alınmalı, böylece egemenin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir (Yılmaz, 2008: 79). Yapılan filmlerde birey başarısız oluyorsa bu egemenin yarattığı başarısızlık değil tamamen bireyin kendi yetersizliğiyle alakalıdır. Her film ekonomik bir sistemin unsurudur. Böylelikle ideolojik sistemin de parçasıdır; sinema ve sanat ideolojik sistemin branşlarıdır (Büker ve Topçu, 2010: 100). Sinema var olan ideolojileri temsil ederek bunların yaygınlaşmasını sağlar ve iktidara özgü bir ideoloji olarak ‘gerçeğin izlenimini’ perdeye yansıtır. Böylece seyirci perdede

kendini görür ve tanır. Seyirci böylelikle egemen ideoloji, tarafından perdeye yansıtılanın doğru ve herkes tarafından kabul edildiği anlamını çıkarır.

2.3. Sinema Dil ve Söylem İlişkisi

Söylem kavramı, modern toplum kuramlarında dilsel pratiklere artan ilginin ışığında toplumsal deneyimin ve öznelere oluşumunda temel rolü oynayan dilsel ve göstergesel pratiklerin incelenmesi için önerilen kavramdır (Sancar, 2008:129). Dil kullanımı sadece, dil bilimiyle ilgili değildir. Söylem, sosyal, siyasi ve kültürel ekonomik alanlar gibi sosyal hayatın diğer yönleriyle de ilişkilidir. Buradan yola çıkarak söylem bir dil pratiğidir; ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir (Sözen, 1999: 20).

Söylemle ilgili bir başka ifade ise, dil kullanımının toplumsal ve kültürel bağlamda ele alınmasıdır. Yani söylem sayesinde dilin toplum içinde kendini tanımlamasına ve başkalarının algılayabileceği biçimde belirli bir rol almak nasıl davranacağını gösteren bir kılavuza benzetilir. Söylem ideolojiktir çünkü; belirli görüşleri ve değerleri ifade eder. Belirli görüşleri ortaya konurken diğer görüşleri ötekileştirir. Söylem sosyal olarak güçtür. Söylem öteki üzerinden kurulan söylemdir (Kocaman, 2003: 10, 11, 27). Toplum içinde egemen karakterler ve karşıt anlamlar toplum içinde var olur. Dolayısıyla dil bir toplumdaki güç ilişkilerinin içinde kurulan ve sürdürülen düşünsel ve ideolojik farklılıkların yansıdığı bir mücadele alanıdır (İnal, 1996:102,119).

Van Dijk'a göre bireysel diller olmadığı gibi bireysel ideolojilerimizde yoktur. Öyleyse ideolojiler kişisel düşünceler değil aksine toplumsal inançlardır. Van Dijk ve Wodak, bireyin, toplumsallaşma sürecinde içinde bulunduğu toplumun ideolojisini söylem aracılığıyla, paylaşılan toplumsal temsiller sayesinde benimsediğini söyler (2000: 20; akt: Yağcıoğlu, 2002:13) Dilin bütün bileşenleri ideolojiden etkilenmektedir. Söylemin bir dil pratiği olduğu gibi ideolojilerde kendilerini dil ile ifade edip biçimlendirirler. Egemenler, dili ve ideolojiyi kullanarak, seçtikleri sözcükleri, sözcük öbekleri, konuşma biçimi, anlatımı ve hatta cümle kurma yetileriyle söylemin oluşumunda büyük etken oluştururlar yani dilin kullanımıyla hem söylem hem de ideoloji oluşur (İnceoğlu ve Çomak, 2009: 35).

Söyleme hakim olmak bir takım ayrıcalıklara sahip olmak anlamına gelir. Toplum bireyin söyleyeceği söylemleri ortaya çıkarır. Bu sayede birey üyesi olduğu toplum sayesinde nasıl bir söyleme sahip olacağı algısına hizmet eder (Kocaman, 2003: 35). Söylemler inşa edicidir ve dünyayı temsil eden bir pratik değil, dünyayı işaret eden dünyayı gösteren bir pratiktir (Sözen, 1999:40).

Günlük yaşam içerisinde bu pratiklerden biri de sinemadır. Sinema, egemen söylemin yeniden üretilmesinde önemli bir işlev görür. Kameranın icadıyla sinemanın ilk deneme çekimlerini yapan Lumiere Kardeşlerin trenin beyaz perdeden fırlayıp kendilerini ezmeyeceğini anladıktan sonra, izleyiciler gerçek ya da hayal ürünü görüntüleri kavramaya başladı. Film yapımcıları filmi oluşturan görüntüleri birbirlerinden koparıp farklı kompozisyonlarda tekrar bir araya getirmiş ve film yapımında “plan” fikrini ortaya koymuşlardır (Carriere,1995: 12). Böylelikle sinemadaki görüntülerin birleştirilmesiyle ile bu görüntülerin birbiriyle ilişkilendirilerek istenilen düşüncenin ortaya konulmasının film yapımcıları tarafından fark edilmesiyle film dili ortaya çıktı. Film yapımcıları iki değişik simgenin birleştirilmesiyle bunların yeni bir anlam yarattıklarını ve diğer iletişim sistemlerinde olduğu gibi duyguyu, düşünceyi, olguyu ve siyasi iletiyi iletmede yeni bir yöntem olarak sinema dilinin farkına vardılar (Arijon, 1993: 2).

Sinema dili, İngilizce, Fransızca yada matematik anlamında bir dil değildir. Her şeyden önce sinemada gramer kuralına uymak mümkün değildir. Sözcük bilgisi öğrenmek gerekmez. Film dili duyguları imgeleri yansıtan bir dildir. Böylelikle film dili, filmi izleyiciye ulaştıran ve kurgulayan kişinin duyarlılığının, verilmek istenen mesajın yansımasıdır. Bu yansıma aynı zamanda hareketin oluşturduğu küçük görüntülere anlam yüklemekte, onları birleştirerek duyguyu, olguyu ve düşünceyi anlatmada kullanılan yöntemdir (Monaco, 2013:149). Sinemada da düzyazıda olduğu gibi yan anlamalarda mevcuttur. Örneğin, günlük hayat içerisinde “Güneş” kelimesi hem gezegen anlamına gelirken hem de yan anlam olarak sıcaklık anlamına gelir. Sinemada ise bu yan anlamın yansıtılmasında ise kameranın önemli bir rolü vardır. Kamera, görüntülerin izleyiciye nasıl aktarılmasıyla ilgili aktaranın, sinemacının seçimi, onun çevresine, dünyaya, olaylara “nasıl”, “nereden” baktığıyla ilişkilidir, dolayısıyla ideolojiktir (Güçhan,1999: 226).

Sonuç olarak film dili her zaman anlatım biçimleri, anlam, yan anlam ilişkisi içerisinde gerçekleşmez. Filmde kullanılan kameranın yansıtıklarıyla birlikte ses, müzik, oyuncunun replikleri gibi sinemada kullanılan argümanlar, film yapımcısının izleyicide uyandırmasını istediği seslerin çok ötesinde işlevi olan bir film dili unsurudur. Filmde kullanılan ve film dilinde etkili olan anlatım biçimleri, filmi kurgulayanlar tarafından bir anlatı, bir ideoloji veya bir aktarım olarak görülebilir.

2. 4. Günlük Hayat ve Sinema İlişkisi

Bireyler beslenme, giyinme, boş zamanlarını değerlendirme gibi yaşamsal faaliyetlerini programlanmış bir biçimde gündelik hayat içerisinde sürdürür. Bu durum gündelik hayatın manipüle edildiğinin göstergesidir. Günlük hayat sadece üretim tarzı değil, aynı zamanda toplumu yönetme tarzıdır. Her iki durumda da tekrarlanmalı olanın hayat biçimidir. O halde gündelik hayat, kapitalist toplumlardaki yabancılaşma kavramını yeninde düşünme ürünüdür. Yabancılaşma sadece gündelik yaşam içerisindeki bireyin iş faaliyetlerinde değil boş zamanlarda bile kendini göstermektedir (Lefebvre ve Regulier, 2005: 81). Kapitalist gündelik hayat içerisinde bireyin gösterdiği çalışma performansına karşılık boş zaman ihtiyacı da ortaya çıkar. Günlük hayattaki boş zaman içerisinde, kaygılar, yükümlülükler, zorunluluklar olmamalıdır, rahatlama ve zevk boş zamanın temel alanı olmalıdır. Birey boş zamanı yaşasa bile günlük hayattan kopmamaktadır (Lefebvre, 2012: 38).

Boş zaman etkinliği olan sinema, günlük yaşam içerisinde bireyin rahatlmasına, kaygılardan uzaklaşmasına yardımcı olur. Böylelikle bireyle günlük hayat içerisinde tahakküme, yabancılaşmaya neden olan dünya algısından uzaklaşıp sinemanın yarattığı sahte dünya algısını keşfeder. Günlük hayatın içindeki mutsuzlukların, stresin yerine mutluluğu ortaya koyarak bireyin mutluluk ihtiyacını kurguladığı sahte günlük yaşamla tatmin eder (Morva, 2006: 124). Sinema ayrıca günlük yaşam içerisinde çıkardığı mitleri, hikâyelerdeki düşünceleri, inançları, kahramanları daha renkli ve abartılı olarak sunarak (Şeşen, 2008: 78) bireyin kapitalist günlük yaşam içerisinde rahatlmasına neden oluyor.

Sinema sadece bireylerin günlük hayat içerisinde rahatlmasına yardımcı olmakla kalmaz ayrıca boş zaman içerisinde yabancılaşmaya da neden olur. Lefebvre (2010: 66, 67), boş zaman algısını kapitalist toplum içerisinde var olan işten ayrı tutmamaktadır. Böylelikle daha çok çalışarak gelecek kuşaklara daha çok boş zaman sağlanıp yeni bir toplum inşa edilmektedir. Bu topluma “tüketim toplumu” ismi verilmiştir. Tüketim toplumunda refah çok tüketebilmekle özdeşleştirilmiştir. Bu sayede metanın günlük hayat içerisinde daha fazla tüketiminin önü açılmıştır. Birey kendini, satın aldıklarıyla tanımlarken satın aldıkça kendini kapitalist sistem içerisinde mutlu hissetmektedir (Yılmaz, 1998:291). Tüketim toplumu içerisindeki birey alışveriş yapma, eğlenme, sinemaya gitme gibi davranışlar içerisinde.

Tüketim, bireyin toplum içerisinde bir statü sahibi olmasını sağlar. Tüketim toplumundaki birey hayata başkasının gözünden bakarak, başkası gibi yaşamayı öğrenir. Böylelikle modern günlük hayat içerisindeki birey kendi doğasına yabancılaşır (Çoşgun, 2012: 838). Eğlence sanatı olarak nitelendirilen sinema, kitlelere yönelik filmlerle yirminci yüzyılın tüketim toplumu içerisinde kapitalizm kurallarına göre yapılandırılarak bireyin yabancılaşmasında büyük rol oynamıştır (Güchan, 1991:1). Birey tüketim toplumunun temelinde yer alan yabancılaşmayı, sinemaya giderek herkes gibi olma isteğiyle gerçekleştirir. Bu yabancılaşma sinema dışında olduğu gibi; filmdeki kahramanla özdeşleşmeyle de gerçekleşir. Modern gündelik hayat içerisinde yer alan yabancılaşma, sadece sinemaya gitmek veya filmdeki kahramanla özdeşleşmekle kalmaz. Ayrıca filmdeki oyuncuların giyim tarzlarına, kullandıkları eşyalara sahip olmakla da bireyin kendi doğasına yabancılaşmasını bir kez daha gösterir. Filmin temel amacı izlenirliktir. Böylelikle daha fazla izleyici daha fazla tüketici anlamına gelmektedir (Şeşen, 2008: 84, 85).

Gündelik hayat ve içerisinde yer alan sinema çok farklı alanlarda, çok farklı nedenleri ele alan bir yolculuktur. Sinema gündelik hayat içerisindeki yabancılaşmayı ortaya koyduğu gibi politik mücadeleyi de ortaya koymaktadır. Gündelik hayat, egemen ezilen ilişkisi, kamusal bilinç, ulusa ve sınıf bilinci gibi unsurların taşıdığı bir yer olarak politik yaşamı içerir. Politik yaşam, devlet düzleminde kendine yer bulur. Günlük hayat içerisinde yer alan birey, politik bir topluluk içerisinde de yer alır. Günlük yaşam, egemen tarafından dizayn edilmiş politik kurguları içerisinde barındırır (Lefebvre, 2012: 94, 95). Gündelik hayat sınıf stratejisine dayalı politik bir dünya görüşünün üretimine zemin hazırlar. Günlük hayat içerisinde egemenlerin ve tabi olanları arasında hüküm süren gerilim yüklü ilişkilerin zorlama ve uyum sağlama biçiminde kendini ele veren başlıca iki karşıt kutbun stratejisinin sergilendiği bir sahnedir (Köse,2008: 23). Bu sahne içerisinde sinemada gündelik hayat gibi politik olup toplumun aynası konumundadır. Sinema, toplumun ortak deneyimi olup gündelik hayat içerisindeki yaşayış onun için önemli bir ilham kaynağıdır (Monaco,2013: 253).

Bireyin, politik gündelik hayat içerisinde umudunu kaybettiği dünyaya karşı olan inanç sinema ile yeniden kurulmaktadır. Ancak bireyin umudunu kaybettiği dünya günlük hayat içerisinde olduğu gibi egemenin yarattığı dünyadır. Politik bir işlev gören sinema böylelikle bireyin yeniden düşünme ve eyleme geçmesini sağlanarak hayal ettiği umuda kavuşması amaçlanır (Yetişkin, 2010:107,108). Böylelikle sinema hayat kaynağı olan politik modern gündelik hayattan ayıramaz. Onun yarattığı dünya algısını göstererek veya yeniden kurgulayarak izleyiciye sunar. Bireylerin kapitalist gündelik yaşam içerisindeki yoğunluktan kaçarak boş vakti değerlendirme unsuru olarak da görülebilir. Ayrıca günlük yaşam içerisinde gerçekleştirilen tüketim olgusuna da katkı sağlar.

3. METODOLOJİ

Bu çalışmada sinema ve gündelik hayat arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmış ve 1980 döneminin siyasal ve toplumsal yapısı “Babam ve Oğlum” filmindeki söylemler üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada kullanılan yöntem eleştirel söylem analizidir. Eleştirel söylem analizi önemi sürekli artan bir çözümleme yöntemi olarak birçok farklı bilim dalında ve çalışmada kullanılmaktadır. Eleştirel söylem analizi, tarihsel olması ve betimsellikten uzak olmasıyla birlikte ideolojinin inşasına yönelik ilgiyi ön plana çıkarması nedeniyle diğer söylem türlerinden ayrılır. Bu analiz tekniği, verili tarihsel ana ait söylemsel pratikler, olgular ve metinlerle, toplumsal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasında gizli olan nedensellik ve belirleyicilik bağlantılarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Böylelikle iktidar ilişkilerini oluşturan hegemonyanın, toplumdaki kurduğu gerçekliğin

altında yatan söylemlerin açık ya da gizli ideolojik anlamları ortaya çıkarmaktadır (Foucault, 1999: 15). Bu bağlamda ideoloji, güç ve toplumsal bakış açısı gibi kavramlar da doğrudan sürece ortak olur. Başka bir deyişle eleştirel söylem çözümlemesi, söylemin ardındaki ideolojiyi dilbilim temelinde ortaya çıkarma yöntemidir (Vardar, 1998: 179). İdeolojiler en yaygın şekilde iktidar ve egemenlik gibi grup ilişkileri açısından tanımlanır. Yani ideolojiler egemen grup üyelerinin pratiklerini temelidir. Dolayısıyla grubun ve grubun iktidarının yeniden üretimi doğrultusunda yüklemleşir (Van Dijk, 2003: 48). Eleştirel söylem analizi, egemen söylemin bizzat kendisinin bir güç veya hegemonya aracı olduğunu açıklamayı amaçlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında söylemi, tarih, toplum ve politikadan bağımsız ele alınamayacağı söylenmektedir (Yagcıoğlu, 2002:6).

4. GÜNDELİK HAYAT VE SINEMA İLİŞKİSİNİN “BABAM VE OĞLUM” FİLMİ ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

Bu çalışmada eleştirel söylem analizinin ortaya koyduğu ilişkiler çerçevesinde film üzerinden üretilen söylemler belirlenen temalar çerçevesinde analiz edilmiştir.

4.1. Solun ‘Halksız, Geleceksiz’ Mücadelesi

Filmde solun verdiği mücadelenin halktan kopuk bir şekilde gerçekleştirildiği ve mücadelenin geçmişte kaldığına, gelecekte olmayacağına dair söylem dikkat çekmektedir. Filmin başkahramanı Sadık, kasabalarındaki eski arkadaşlarıyla rakı sofrasında gerçekleştirdiği sohbette 80 darbesi öncesi sol içerisinde verdiği mücadeleyi sorgulayan bir tavır sergilemektedir. Sadık, kasabadan ayrılmayan arkadaşı Özkan’a, “memleket, ev, yurt” kavramlarını bir kez daha sorguladığını ve “memleket için savaştığını ancak bu savaşın memleketin umurunda bile değildi” şeklindeki söylemiyle darbe öncesi sol içerisinde mücadele verenlerin, darbe sonrasında bir iç hesaplaşma içerisine girdiğini ortaya koyuyor. Solun, hayal kırıklığı ve başarısızlığının en büyük temel sebebi olarak halkın, solun verdiği mücadelenin arkasında durmadığı iddiasıdır.

1980 sonrasında sol yenilmenin vermiş olduğu psikolojiyle birlikte rakı sofralarında ortaya çıkan söylem şudur; biz kanımızı canımızı vererek mücadele ettik, ama bütün bunlar bu toplumun umurunda değildi. Sinan Çetin’in ünlü dönemlik filminde “Sen bu insanları kurtarmak istiyorsun ama bu insanlar kurtulmak istiyor mu bakalım?” şeklinde geçen konuşmada, solun halk için yaptığı mücadelenin halktan kopuk yapıldığı ve sonrasında bu toplumun kendisi için mücadele eden insanları çok çabuk unuttuğu söyleniyor (Bostan ve Atam, 2006: 133).

Ancak filmde, 1980 öncesinin Türkiye’si için söylenecek en son söz solun verdiği mücadelenin halka yayılmadığıdır. Oysaki darbe öncesinin Türkiye’si bu mücadelenin içindeydi, siyaset ve mücadele ruhu toplumun damarlarına kadar işlemişti. Mücadele yaşı hem düşmüş hem de büyümüşü, toplumun büyük kesimleri politize olmuştu. Dolayısıyla halktan kopukluk önermesi ya da halkın mücadeleyi önemsemediği, mücadelenin halkın umurunda olmadığı söylemi büyük bir yalandır. Sol içerisinde mücadele verenlerin darbe sonrasında hapse girmesi, işkence görmesi, tutuklanması, mücadele liderlerinin birçoğunun yurt dışına çıkmasıyla askeri darbenin de eskisiyle toplumda sola karşı bir güvensizlik ilkesi oluşmaya başlanmıştır. Bu yüzden filmin başkahramanı Sadık’ın sol içerisinde verdiği mücadeleyi darbe sonrasında sorgulamasına ve halktan kopuk bir şekilde gerçekleştirildiği iddiasında bulunmasına sebep olmuştur.

Filmde solun sözde sessizleşmesiyle birlikte yaşadığı bir yenilgi vardır. Ancak unutulmamalıdır ki ideolojik öncüller hala evrenseldir, yenilgi örgütsel düzlemde yaşanmıştır.

Dönemin baskısı yıllara yayılmış mücadelenin neferleri ile halk arasında bir kopukluk olmuştur. Ancak bu demek değildir ki sol mücadele sırasında halkın desteğini almadı. Yukarıda da belirtildiği gibi halkın sola desteği büyüktür (Akınhay, 2005:48).

Sol mücadele içerisinde yer alan insanların verdiği mücadeleyi sorgulamasında ulusal ve uluslararası siyasal konjonktürün etkili olduğu görülüyor. Özellikle Türkiye’de darbenin etkilerinin uzun yıllar devam etmesi ve yaşanan kimliksizleşmenin global hale gelmesidir. Özellikle 1980’lerden sonra Türkiye’de sağ ideolojilerin hakim olmasıyla birlikte yukarıda belirtildiği gibi ABD’li başkan Reagan’ın da Sovyetlere ve Küba’ya karşı bir politika izlemesiyle sağ ideoloji ve kapitalizmin ülkelerin tek kurtuluşu haline gelerek sol ideolojinin sistem dışı kalmasına neden oldu.

Filmde solun geçmişte yaşanmış bir mücadele olarak kalacağını ve artık ideolojik olarak gelecekte yer alamayacağına dair bir kurgu vardır. Rakı sofrasının ardından babasıyla konuşmaya giden Sadık babasına, “Bir zamanlar aynı yola baş koyduğum arkadaşlarım reklam şirketlerinde. İktidar borazanı çalan adamlar, acıyıp bana iş verdiler. Köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkartmak için” söylemiyle solun artık geçmişte yaşanan işkenceler, yalnızlıklar ve yenilmişliğin içinde kaldığını ve artık günümüz solun ülkenin geleceğinde olamayacağı olanların ise sistemin içinde rol alacağına dair bir söylem ortaya konuluyor.

Geçmişin bir döneminde yaşanıp bitmiş, bugün yenilgisinin hesabını vermeye ve bedelini ödemeye mahkum edilmiş bir sol tanımı yapılıyor. Solculuk, yaşama bir bakış biçimi olarak değil de, gelip geçmiş bir tarihsel dönemin siyasal özelliği olarak tanımlandığında ortaya rahatsız edici bir durum çıkıyor (Sancar, 2005: 51). Darbe sonrası karanlık yıllarda toplumda sessiz ve itaatkar çoğunluğun içinde bir yandan geçim kavgası verilirken, öbür yandan iğneyle kuyu kazarak örgütlü mücadeleyi südremeye çalışan mücadeleciler grupları vardır. Anarşist Sadık tahliye olduktan sonra, cesaret aşılayıp destek verecek yoldaşları da olmamıştır. Yönetmen filmde daha çok solun gelecek mücadelesi içerisinde var olma mücadelesini vermekten çok solun içerisinden gelip kapitalist sistem içerisinde ruhlarını temize çıkartmak için sisteme çanak tutanları göstermeyi tercih etmiştir (Akınhay, 2005: 49).

4.2. Devlet ‘Baba – Oğul’ Halk

Filmde devlet ve halk arasındaki ilişki ataerkil aile üzerinden dönemin sosyal ilişkileriyle açıklanmaya çalışılıyor. Filmin genelinde Sadık ile babası arasında bir çeşit hesaplaşma görülüyor. Sadık, kendi dünya görüşünü anlamayan, hatta kendisini dinlemeyen, gelecek planlarıyla ilgili seçme imkanı tanımayan devletle özdeşleştirilen babasına karşı isyankardır. Babası ise oğlunu, hem ataerkil düzene hem de egemen ideolojiye karşı gelen biri olarak onu “anarşist” olarak tanımlamaktadır.

Sadık’ın babasına karşı göstermiş olduğu davranışlar ataerkil ailenin reisine karşı itaatsizliktir. Babası Sadık’ı evlatlıktan reddederek ve onu ailesinden uzaklaştırarak cezalandırmıştır. Aynı şekilde Sadık, devlet otoritesine karşı geldiği için de, devlet tarafından hapse atılarak cezalandırılmıştır. Foucault’un (2005:104) belirttiği gibi, normal dışı davranan birey, egemen güç tarafından normalleştirilmek üzere cezaevine gönderilmiştir. Sadık’ın hem babasının istediklerini yapmaması sonucu aileden uzaklaştırılması hem de devlet düzenine karşı gelmesi nedeniyle hapse atılıp işkence görmesi Foucault’un dediği gibi, bireyin egemen tarafından normalleştirilmesinin göstergesidir. Böylelikle egemen ideolojiye karşı gelenlerin sistem tarafından şiddetle cezalandırılacağına dair bir söylem oluşturuluyor.

Filmde baba, devleti; oğul ise halkı simgelemektedir. Baba oğul ilişkisindeki çatışma, devlet ile halk arasındaki özgürlük-tahakküm ilişkisine göndermedir (Sancar, 2005: 51). Babaya

itaat, devlete itaatle ilişkilendirilirken, iki sisteme karşı gelenlerinde cezasız kalmadığına vurgu vardır. Aynı mesaj darbeye de ortaya konulmuştur. Devletin var ettiği düzenin bozulması durumunda devlet, hükümeti askeri darbeye cezalandırmıştır. Ancak filmin sonunda baba evine dönen Anarşist Sadık'ın devlet karşısında “yenilmiş kahraman”ın hikayesini ve oğlunun geleceğini geçmişte isyan ettiği babasına emanet eder. “Baba ona bir oda ver”³ söylemiyle oğlunun kendisi gibi özgürlük ve aile arasında bir seçim yapma durumunda kalmasına engel olmaya çalışmıştır.

Filmde devlet figürünü temsil eden Hüseyin efendinin, oğlunun ölümünde sonra yaşadığı pişmanlık devletin pişmanlığıyla da özdeşleştiriliyor. Darbeden sonrada yapılan açıklamalarda ve özellikle günümüz siyaset dünyasında 12 Eylül darbesinin birçok ailenin içinde yara olduğu hatta darbe yapanların bile yargılandığı günümüzde devletin pişmanlığı ortaya konuluyor. Filmde bu durum Anarşist Sadık'ın, yıllar önce üniversite okumak için İstanbul'a giderken Hüseyin Efendinin Ege şivesiyle “Bırak gitsin deyyöz” derken oğlunu kaybettikten sonra ise “ ... Gitme diyeydim. Gitmezdi o vakit... Kalırdı... Ağzım dili lal olaydı. Git diyen dilim kopaydı. Benim yüzümden ...” şeklindeki konuşması da bunu destekler niteliktedir.

Filmde bu sahnenin ardından saf amca olan Salim'in babasını yıkıp geçmesinin ardından Gülbeyaz teyzenin, “Görüyon mu? Hüseyin Efendi... Gitem denilen adamın önünde dağ bile duramaz”. Söylemiyle zihinsel engelli olan amcanın babasını yıkıp geçmesi darbe döneminde yaşanan solun, sağın veya başka ideolojiler için mücadele verenlerin darbe öncesi verdiği mücadelenin önünde hiçbir şeyin duramayacağını bunların sonucunda darbenin ortaya çıktığına vurgu vardır.

Darbeye nasıl dönemin siyasal aktörleri engel olamadığı gibi Sadık'ın da darbe döneminde gördüğü işkence sonucu kötü hastalığa yakalanıp ölmesine engel olunamayacağına vurgu vardır.

Devletin devamlılığını sağlayabilmek için devlet tarafından kullanılan ve Althusser'in⁴ (2003: 55) devlet tanımında da belirttiği gibi, devlet aygıtı olan hükümet, ordu, polis, mahkeme ve hapishaneler “Babam ve Oğlum” filmde kullanılan baskı aygıtlarıdır. Sadık'ın işkence görmesi, sorgulanması, hapse girmesi gibi geçmişte yaşadıkları baskı aygıtı olan askerle devlet otoritesinin tekrardan sağlanmasına yönelik söylem izleyiciye gösterilmiştir.

Özellikle Sadık'ın darbeden sonra oğluyla baba evine dönerken trendeki kimlik kontrolünde yaşadıkları baskı aygıtlarının darbeden sonrada devlet otoritesini sağladığına yönelik söylem oluşturulmuştur. Yolculukta trenin kimlik kontrolü nedeniyle durmasının ardından Deniz'in “Polisler gelmiş” şeklindeki söylemiyle Sadık'ın yediği yemeği yiyememesi, biran duraksaması ve darbe sırasında gördüğü işkencelerin tekrardan hatırlaması baskı aygıtlarının

³ Sadık babasıyla gerçekleştirdiği konuşmada babası ve geçmişle hesaplaşırken yaptığı konuşma şu şekilde gerçekleşir. “....Sadık efendi: Ya gördüm evlat de demek zor geldi dimi? Sadık: Gördüm baba. Görmem hiç... Peki, sen hiçbir çocuğun büyüyeceğini görmemek ne demek bunu bildin mi? Hiç bilir misin bu duyguyu? Hayat devam edecek, birileri yeni kitaplar yazacak okuyamayacaksın, yeni filmler çekilecek izleyemeyeceksin, sevdiğin bir şarkıyı bir daha dinlemek isterken dinleyemeyeceksin... Bunlara kolay alışır insan; ama onu büyürken izleyememek yanında olmamak, ilk kız arkadaşını göremeyecek olmak. Gözü arkada kalmak böyle bir şey galiba. Kaç gündür onu itmek istiyorum bana sarılınca, beni sevmesin diye kaç gündür uğraşıyorum ama yapamıyorum. Onun hayatında yutkunamadığı bir yumru olacağım için de kendimden nefret ediyorum. Ona bir oda ver baba. Bi evi olsun, ama zaman zaman da çıkıp gidebileceği bir ev. Ona söylemek istediğim o kadar çok şey var ki sen ona söyle ona baba... Ona deki...” Şeklinde geçen konuşma “ona bir oda ver” söylemi vurgulanıyor.

⁴ Althusser'in belirttiği gibi devlet, burjuvazinin proletaryaya karşı verdiği sınıf mücadelesinde, “egemen sınıfların hizmetindeki” baskıcı müdahale ve yürütme olarak tanımlanan devlet aygıtı, devletin kendisidir (Althusser, 2003: 57).

80 darbesini yaşayan insanların hayatlarında travmaya neden olduğu izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.

4.3. Dönemi Yansıtan Film

“Babam ve Oğlum” filminde ön plana çıkartılmak istenen konulardan biri de, izleyiciye yansıtılan dönemin tam olarak anlatılıp anlatılmadığıdır. Dönem filmi çekmek, o dönemin ayırt edici özelliklerini yansıtan karakterlerle birlikte karakterlerin oluşmasındaki toplumsal ortamının da izleyiciye aktarılmasıdır. Filmde incelediğimiz dönem olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin meydana getirdiği siyasal, sosyal, ekonomik ve toplumsal dönüşümün izleyiciye birkaç boyutuyla anlatılması gerekmektedir (Akınhay, 2005: 48). Bu bağlamda filmde dönemin anlatılmasında önemli bir unsur olan Sadık’ın bıyıkları, giyimi azda olsa söylemleri dönemle ilgili özelliklere yer verilmektedir. Ayrıca 12 Eylül darbesinde birçok insan toplumsal olaylara karışmaktan, banka soygunlarından, siyasi faaliyetlerden dolayı (Femen, 2005: 37) işkence görüp, hapis yataırken, Sadık’ın da Filistin askısına maruz kalması dönemin bir başka göstergesi konumundadır. Bu bağlamda 1980 öncesinde yaşanan toplumsal olayları kontrol altına alan konumda olan devletin baskı aygıtı konumunda olan askeriye filmde 12 Eylül sabahı yoldan geçen sıradan bir askerin “darbe oldu hemşerim” ifadesiyle izleyiciye anlatılmaktadır. Bu durum militarist yapıların dönem içerisindeki etkinliğini göstermesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Öte yandan film darbe sonrasındaki sosyal, ekonomik ve siyasal değişimler izleyiciye hem Sadık’ın hem de babasının ekonomik krizden etkilenmesi aracılığıyla sunulmaktadır. Böylelikle film “dönem filmi” olma özelliğinin yanı sıra bir ailenin o dönemde yaşadığı travmayı da yansıtmaktadır.

4.4. İdeallerin Çatışması ve Gelecek

Filmin başkarakteri olan Sadık (Fikret Kuşkan), Ege’li olup kasabasından, İstanbul’a üniversitede gazetecilik eğitimi görmek için ayrılmıştır. Oysa babası Hüseyin (Çetin Tekindor), onun ziraat mühendisi olup kasabalarındaki çiftliğin idaresini eline almasını istemektedir. Sadık üniversite yıllarında politikayla ilgilenmesi ve babasının istediği fakülteyi okumamasından dolayı evlatlıktan reddedilmiştir. 12 Eylül askeri darbesi, filmin kahramanı olan Sadık’ın yaşamında çok dramatik bir kırılmaya neden olur. 1980 yılının 12 Eylül günü sabah erken saatlerde, karısı Aysun’un (Tuba Büyüküstün), doğum sancılarının başlamasıyla çift, hastaneye gitmek için dışarı çıkar; ama araç bulamazlar. Çünkü ülkede darbe olmuş ve sokağa çıkma yasağı vardır. Bunun üzerine Sadık karısını hastaneye yetiştiremez ve karısı yoğun kan kaybından dolayı ölür. Sadık yeni doğan bebeği Deniz’le hayata yeni bir başlangıç yapar.

12 Eylül 1980 darbesinin yarattığı hegemonya, politik olarak sağ ve sol ideolojileri benimseyen insanları hapse atıp, işkence yapmıştır. İşkence görenlerin arasında sol ideolojiyi benimseyen Sadık da vardır. Hapiste yattığı süre ve gördüğü işkenceler yüzünden sağlığı bozulan Sadık, hastalığının ölümcül olduğunu anladığında oğlu Deniz’i Ege’deki çiftliğe, annesinin ve konuşmadığı babasının yanına götürmekten başka bir yol bulamamıştır. Okuduğu çizgi romanların hikayelerine kapılıp günlük yaşam içerisindeki gerçek kahramanlarla özdeşleştiren Deniz için, evin yavaşmalarından, Gülbeyaz teyze (Şerif Sezer), traktör kullanan ve telsizle konuşan babaanne Nuran (Hümeysra), bileğinden boğazına kadar bilezikle dolaşan gelin Hanife (Binnur Kaya) ve saf bir amca olan Salim (Yetkin Dikinciler) ile tanışmak, onun için oldukça farklı deneyim, olacaktır. Deniz, kendini tam anlamıyla hafif kaçık ve tatlı bir ailenin ortasında bulur. Ancak Sadık ve Hüseyin’in geçmişten kalan hesaplaşmaları ise oldukça sıkıntılı gelişmelere gebe. Sadık uğruna savaştığı bir Türkiye tutkusu ve terk ettiği sevgilisiyle birlikte kendiyi de kasabada yüzleşir. Oğlu Deniz sayesinde Sadık, babası Hüseyin’le arasındaki buzları eritir.

Film, Sadık'ın hastalığından dolayı, oğluna 'bir oda' vermesi için baba evine dönüşünü, darbenin yarattığı travmanın insanlar üzerinde ne gibi etkileri olduğunu ve babasıyla yaşanan gerilimi anlatır. Darbenin Sadık'ın hastalığında büyük etkisi olduğu bilinirken, film onun hazin sonu ile biter. Filmdeki hüznün ortaya çıkması ise küçük Deniz'in hayallerindeki değişimle kendini gösterir. Deniz, dedesinin ona verdiği film makinesiyle babasını hayalinde canlandırır. Hayal kurmak yalnızca çocukluğa özgü bir durum değildir. Sonuçta filmde bir hayali gerçekleştirmektedir.

SONUÇ

Gündelik hayat, egemenler tarafından kontrol altında tutulan, sade bir yaşamın ürünü olmayan mücadelenin sürekli hüküm sürdüğü, bireyin çalışma zamanıyla birlikte boş zamanların da bile kendi doğasına yabancılaştığı, direnme ve tabi olanın var olduğu sınıflı bir toplumun hâkim olduğu çok boyutlu yaşamdır. Günlük hayatın içerisinde doğan sinema, günlük yaşam gibi çok boyutlu, kurgulanmış sanal bir gösteri dünyasıdır. Sinema kurguladığı dünyayla izleyiciye gösterilenin gerçek olduğu algısını hissettirir.

Günlük hayat içerisinde sinema sadece gerçeklikle açıklanamaz. Ayrıca yaşamın politik bir devrim yeri olması nedeniyle sinemada bu politik unsurları izleyiciye kimi zaman gerçeklikten uzaklaşmayarak kimi zamanda yarattığı sinema diliyle sunar. Sinema yarattığı ideolojik algı kimi zaman izleyici tarafından fark edilmez. Bu sayede sinema, egemenin istediği dünyanın yaratılmasına hizmet ederek bireylerin zihinlerinde yanlış bilinç üretir. Üretilen yanlış bilinçle egemenin arzuladığı bireyleri ortaya çıkartır.

Ürettiği yanlış bilinçle kamuoyu oluşturmada da etkili bir araç olan sinema ayrıca yönetilenler tarafından önemli bir siyasal unsurdur. Sinema kamuoyu oluştururken seçilmiş ve birleştirilmiş öğeleri ileri sürerken yanlış bilinç oluşturduğu izleyicileri ulaşmak istediği bakış açısına yönlendirir. Bu yönlendirme siyasal aktörlerin dikkatini çekmesiyle sinema önemli bir propaganda aracı haline getirildi. Özellikle ABD Başkanı Reagan'ın Sovyet Rusya'sına karşı halkı yönlendirmesinde sinema etkin rol oynaması bunun göstergesidir.

Sinema siyasal konjonktürle hareket ederek halkı yönlendirirken, ayrıca toplumların tarihsel bilincinin oluşmasında önemli bir etkidir. Sinema oluşturduğu tarihsel bilinç devletlerin, toplumların çıkarlarıyla uyumlu bir şekilde yanlış bilinç oluşturur. Sinema var olan ideolojileri temsil ederek bunların yaygınlaşmasını sağlar. Toplumu eğitmek için de kullanılan bir araç görevi gören sinema ayrıca bireyin gündelik hayat içerisinde ürettiği boş zaman algısı içerisindeki eğlence aracıdır.

Gündelik hayat ve sinema arasındaki ilişkiyi "Babam ve Oğlum" filmi çerçevesinde analiz eden bu çalışmada filmin 12 Eylül 1980 döneminin siyasal olaylarının topluma olan etkisini izleyiciye kimi yanlarıyla göstererek "dönem filmi" olma özelliğinin yanı sıra bir ailenin yaşadığı dramı da anlatmaktadır. Çözümleme de Althusser'in baskı aygıtlarından olan polis, jandarma, hapishane ve işkence figürlerinin filmde kullanılarak devletin egemenliğinin darbe öncesinde olduğu gibi darbe sonrasında da hakim olduğu gözlenmektedir.

Film de 80 döneminde verilen siyasi mücadele içerisinde yer alan solcuların mücadelesinin, halkın desteğinden yoksun bir şekilde gerçekleştirildiğine dair bir izlenim oluşturulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte verilen mücadelenin geçmişte kaldığı ve gelecek içerisinde solun mücadelesinin darbe öncesindeki gibi toplum içerisinde etkinliğinin olmayacağıyla ilgili bir algının izleyiciye yansıtıldığı da dikkat çekicidir.

KAYNAKLAR

- Akınhay, Osman, (2005), Bir 12 Eylül Film: “Babam ve Oğlum” Acemi Masal, İstismar Korkusu, Express Dergisi (56), 46 – 50.
- Althusser, Louis, (2003), **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Alp Tümertekin (Çev.) İthaki Yayınları, İstanbul.
- Arıjon, Daniel, (1993), **Film Dilinin Grameri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Benjamin, Walter, (1993), **Pasajlar**, Ahmet Cemal (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Brown, Bruce, (1989), **Marks, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi**, Yavuz Alogan (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bostan, Erman ve Atam, Zahit, (2006), Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi (18-19) 132 -140.
- Büker, Seçil ve Topçu, Gürhan, (2010), **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Carriere, Claude, (1995), **Sinemanın Gizli Dili**, Simten Gündeş (Çev.), Der Yayınları, İstanbul.
- Çoşgun, Melek, (2012), Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, (1), 830 – 850.
- Diken, Bülent ve Carsten, Lausten, (2010), **Filmlerle Sosyoloji**, Sona Ertekin (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, Terry, (2011), **İdeoloji**, Muttalip Özcan (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michell, (1999), **Bilginin Arkeolojisi**, Veli Urhan (Çev.), Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Fairclough, Norman, (2003), **Dil ve İdeoloji**, Barış Çoban (Çev.), Barış Çoban ve Zeynep Özarslan, Söylem ve İdeoloji Mitoloji-Din- İdeoloji içinde (s.155-112), Su Yayınevi, İstanbul.
- Femen, Nermin, (2005), Kurtuluştan 12 Eylül’e Yakın Tarihimize Kısa Bir Bakış, ODTÜ’lüler Bülteni, Ankara.
- Foucault, Michell, (2005), **Kadife Karanlık**, Rigel, Nurdoğan (Çev.), Su Yayınları, İstanbul.
- Ferro, Marc, (1995), **Sinema ve Tarih**, Turhan Ilgaz (Çev.), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Güçhan, Gülseren, (1999), **Türk Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- İnceoğlu, Yasemin ve Çomak, Nebahat (2009), **Metin Çözümlemeleri**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İnal, Ayşe, (1996), **Haberi Okumak**, Temuçin Yayınları, İstanbul.
- Kocaman, Ahmet, (2003), **Söylem Üzerine**, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara
- Köse, Hüseyin, (2008), Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırmaları Dergisi, (27), 7.
- Lefebvre, Henri, (2012), **Gündelik Hayatın Eleştirisi 1**, Işık Ergüden (Çev.) Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Lefebvre, Henri ve Regulier, Katherine, 1999, Gündelik Hayat ve Ritimleri, Birikim Dergisi, (191), 79 – 85.

- Lefebvre, Henri, (2010), **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Işın Gürbüz (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Morva, Ahsen Deniz, (2006), Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (27), 113 – 124.
- Monaca, James, (2011), **Bir Film Nasıl Okunur?**, Ertan Yılmaz (Çev.), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Mardin, Şerif, (2012), **İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ünsal, (1980), Popüler Kültür Açısından İdeoloji Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, (1), 197 – 253.
- Özer, Ömer, (2011), **Haber Söylem İdeoloji Eleştirel Haber Çözümlemeleri**, Literatürk Yayıncılık, Konya.
- Öcal, Derya, (2008), Gündelik Yaşamın Üretimi ve Reklamlar, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırmaları Dergisi, (27), 27.
- Öztürk, Şinasi, Nas, Fethi ve İçöz Ergün, (2008), 24 Ocak Kararları, Neo- Liberal Politikalar ve Türkiye Tarımı, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (1/2), 15 – 32.
- Sancar, Serpil, (2005), Tefrika: “Babam ve Oğlum” Tartışmaları Devletin Kökeni, Ailenin Mülkiyeti, Express Dergisi (55), 50 – 52.
- Sözen, Edibe, (1999), **Söylem Belirsizlik, Mübadele, Bilgi Güç ve Refleksivite**, Paradigma Yayınevi, İstanbul.
- Sancar, Serpil, (2008), **İdeolojinin Serüveni**, İmge Kitapevi, İstanbul.
- Sennet, Richard, (2010), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Serpil Dura, Abdullah Yılmaz (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Schiller, Herbert, (2005), **Zihin Yönlendirenler**, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Şahin, Özlem ve Balta, Ecehan, (2001), Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce, Praksis Dergisi, (4), 185 – 217.
- Şeşen, Elif, (2008), Büyüklere Masallar: Fantastik Filmler ve Gündelik Yaşamda Büyünün Yeniden Keşfi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırmaları Dergisi (27), 7.
- Tezcan, Mahmut, (1994), Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, (3), 171 – 202.
- Valattin, Michel, (2006), **Küresel stratejinin üç aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington**, Babıali Kültür Yayınları, İstanbul.
- Van Dijk, Teun, (2003), **Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım**, Nurcan Ateş (Çev.), Barış Çoban ve Zeynep Özarslan, Söylem ve İdeoloji Mitoloji- Din – İdeoloji içinde (s.13-112), Su Yayınevi, İstanbul.
- Vardar, Berke, (1998), **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC Kitabevi, İstanbul.
- Yağcıoğlu, Semiramis, (2002), **1990 Sonrası Laik Antilaik Çatışmasında Farklı Söylemler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Yetişkin, Ebru, (2010), Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek, Sakarya Üniversitesi Akademik İncelemeler Dergisi, 5(2)

Yıldız, Pelin, (2007), Film Sahnelerinde Sosyo – Kültürel Yansımalarla İlişkin Türkiye’den Seçilen Örneklerle Analiz Çalışması, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, (1), 261 – 275.

Yılmaz, Ertan, (2008), **Sinema İdeoloji Politika**, Orient Yayıncılık, Ankara.

Yılmaz, Ayhan, (1998), Tüketim Kültüründe İki Sunum Biçimi: Reklam ve Moda, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, (8), 285 – 292.