



Electronic Cumhuriyet Journal of Communication

| ecider.cumhuriyet.edu.tr |

Founded: 2017

Available online, ISSN: 2667-4246

Publisher: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

The Classical Marxist Notion of Ideology: The Example of The Movie Arkadaş

Ertuğrul Akgün^{1,a,*}¹ Radio, Television and Cinema, İstanbul University, İstanbul, Türkiye

*Corresponding author

Research Article

History

Received: 30/11/2023

Accepted: 24/12/2023

ABSTRACT

The notion of ideology is considered by various ways and is subject of different fields. The notion of ideology is mostly considered within the scope of Marxism and via preminent Marxist figures within various difference and different level. Marxism bring the spesifical opinion with regard to notion of ideology and the notion of ideology become relatively systematical, holistic via Marxism. The considerations regarding to the notion of ideology undergo a fundamental change via notably Marx and Engels who are the founding father of classical Marxism and the notion of ideology become an intellectual object via aforementioned figures. The notion of ideology is also a subject of cinema and the notion of ideology become cinematic in various cinematographic level and within the scope of different cinematographic motives. The notion of ideology is also a subject of a cinematic universe which Yılmaz Güney construct via the film called Arkadaş and the notion of ideology become cinematic according to classical Marxist notion of ideology in the context of rhetoric, dialogue, character motivation at the level of content in this cinematic universe. In this study, the elements regarding to classical Marxist notion of ideology within the scope of the issue abovementioned will be traced in the cinematic universe which Yılmaz Güney construct via the film called Arkadaş and these motives will be reviewed in the context of rhetoric, dialogue, character motivation at the level of content.

Key Words: Ideology, Classical Marxist Notion Of Ideology, Yılmaz Güney, Arkadaş, Rhetoric, Dialogue.

Klasik Marksist İdeoloji Nosyonu Çerçevesinde Arkadaş Filmi Örneği

Süreç

Geliş: 30/11/2023

Kabul: 24/12/2023

Copyright



This work is licensed under
Creative Commons
Attribution 4.0
International License

Öz

İdeoloji kavramı muhtelif değerlendirmelere, farklı alanlara konu teşkil etmektedir. İdeoloji kavramı ekseriyetle Marksizm çerçevesinde önde gelen Marksist düşünsel figürler marifetiyle farklı ayrımlar, farklı düzeyler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Marksizm ideoloji kavramıyla ilintili spesifik fikirleri bir araya getirmekte, ideoloji kavramına nispeten sistematik, bütünsel bir karakter kazandırmaktadır. İdeoloji kavramına dair değerlendirmeler bilhassa klasik Marksizmin kurucu babaları Marks ve Engels vasıtasıyla mühim bir dönüşüme uğramakta, bu figürler ideoloji kavramına fikri planda bir nesne karakteri kazandırmaktadır. İdeoloji kavramı sinema alanına da konu teşkil etmekte; muhtelif sinematografik düzeylerde, farklı sinematografik motifler çerçevesinde sinematik bir karakter kazanmaktadır. İdeoloji kavramı Yılmaz Güney'in Arkadaş filminde inşa ettiği sinematik evrene de konu teşkil etmekte, bu evrende klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde sinematik bir karakter kazanmaktadır. Bu çalışmada temas edilen husus çerçevesinde Güney'in Arkadaş filmi vasıtasıyla inşa ettiği sinematik evrende klasik Marksist ideoloji kavramına dair unsurların izi sürülecek, bu unsurlar retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içeriğin nitel düzeyinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: İdeoloji, Klasik Marksist İdeoloji Kavramı, Yılmaz Güney, Arkadaş, Retorik, Diyalog.

"Ancak yanılısamalardan yakasını kurtarabilenler, yaşamlarını yönetme şansına kavuşur" (Brecht,1990:206).

^a akgun.ertugrul@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1684-0824>

Giriş

Komünizmin ve Berlin Duvarı'nın çöküşü yani Soğuk Savaş'ın sona ermek hususu ideoloji, tarih nosyonuna dair endizm temelinde bir paradigma değişimini ifade etmekte (Sarı, 2008, s.62) ve bu değişim bilhassa Francis Fukuyama'nın *The End of History* isimli meşhur makalesi, *The End of History and The Last Man* isimli meşhur eseri çerçevesinde karşılık bulmaktadır. Bu bakımdan, artık, tarih daha doğrusu Hegel, Marks hatta Augustinus gibi figürlerin temsil ettiği teleolojik tarih nosyonu yani tarihsel evrim ve bu hususla ilinti olarak ideoloji kavramı, insanlığın ideolojik evrimi sona ermekte (Fukuyama,1989, s. 2, Sim,1999:16), piyasa ekonomisi, liberal demokrasi nosyonu nihai zaferi ilan etmektedir (Fukuyama, 1992, s..xi; Morrice, 1996, s.15-20). Öte taraftan, Fukuyama'dan evvel, 2.Dünya savaşı akabinde post-endüstriyel toplum kavramı çerçevesinde Daniel Bell de benzer şekilde İdeolojinin Sonu isimli eserinde,19.ve erken 20.yy hümanizm temelli ideolojilerin sona ermek hususunu ilan etmekte (1988, s.393-407; Saklı, 2019, s.118); Edward Shils, Raymond Aron, Seymour M. Lipset gibi figürler¹ de Daniel Bell ile birlikte 1955 senesinde Milano'da Kültür ve Özgürlükler Kongresi'nde muhtelif yaklaşımlar çerçevesinde(Mardin,1992, s. 175-176) ideolojinin sona ermek hususuna tabiri caizse somut bir karakter kazandırmaktadır. Temas edilen paradigma değişimi bir yönüyle ideoloji kavramını, bu kavrama dair düşünmek hususunu askıya almakta, öteki yönüyle de ideoloji kavramının yerine başka kavramları, bilhassa post yapısalcılık, post-modernizm marifetiyle söylem kavramını ikame etmekte yani ideoloji kavramına karşı söylem kavramı tedavüle girmektedir.² Bununla birlikte, sözü geçen akımlar dil, özne ve söylem arasında bir münasebet tesis etmek, dil, özne ve söylemin inşa edilen karakterine dikkat çekmek suretiyle bir yönüyle ideoloji kavramına dair tartışmaları zenginleştirmekte, bu tartışmaların eksik bıraktığı hususları telafi etmekte, tartışma zeminini makro ölçekten mikro ölçğe transfer/kanalize etmektedir. Ancak, tarihin, ideolojinin sonunu ilan eden argümanlar bir yana, ideoloji sosyal bilimin netameli, ihtilafli,

anlaşılması, tanımlanması en güç kavramlarından biridir (Jost vd., 2009, s. 4). Teun Van Dijk'in de belirttiği üzere "Destutt de Tracy'nin kitabından beri ideoloji çalışmasına verilen büyük öneme rağmen, kavram sosyal bilimlerin en muğlak ve en tartışmalı kavramı olarak kalmıştır" (2003, s.15).

İdea (düşünce) ve logy (bilim) şeklinde iki Latince sözcüğün biresiminden meydana gelen (Kaya, 2004, s. 28) ideoloji kavramı ilk olarak 1796 senesinde bir Fransız filozof olan Antoine Destutt De Tracy tarafından kullanılmaktadır (Bell, 2013, s. 433). Tracy ideoloji kavramını, kavramın semantiğine koşut olarak düşüncebilimi, idea bilimi manasında kullanmakta ve ideoloji kavramı çerçevesinde düşüncenin doğasını anlamakta, düşünceye de tıpkı diğer pozitif bilimler gibi bir bilimsellik statüsü atfetmekte³, düşünceyi doğa bilimleri temelinde inşa etmektedir (Williams, 1977, s. 56). Daha doğrusu öznel, spekülative bir faaliyet şeklinde nitelendirilen düşünceyi aydınlanmacı, rasyonalist, pozitivist paradigma nezdinde Tracy kendi meşrebince bilimsel, nesnel bir temele kavuşturmakta⁴; bu bakımdan düşünceyi hakikat, doğruluk, kanıtlanabilirlik kriteri ile teşiz etmek suretiyle düşünceye bilimsel bir meşrubiyet kazandırmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Tracy düşünceyi sınırları, yöntemi, çerçevesi belli bir bilimsel disiplin şeklinde tesis etmekte, kurumsallaştırmaktadır. Yani Tracy uygarlık, ilerleme, Fransız Devrimi'nin temsil ettiği değerler önünde set teşkil eden pre modern, arkaik, metafizik, idealist kalıntıları, dini hurafe, ön yargıları, ancien regime'in temsil ettiği değerleri düşünce alanından rafine etmekte, bu yolla Fransız Devrimi'nde cisimleşen değerlere, paradigmaya ideoloji kavramı vasıtasıyla süreklilik kazandırmakta, ideoloji kavramına pozitif bir içerik yüklemektedir (Oskay,1980, s.200-201).İdeoloji kavramının başlangıçtaki bu pozitif içeriğine karşılık, kavram tarihsel, politik ve konjonktürel gelişimlere koşut olarak Napolyon marifetiyle negatif bir içerik yüklenmektedir.⁵ Aslında kavramın içeriğine dair Tracy ve Napolyon'un temsil ettiği bu iki zıt kutup, ideoloji

¹ Aron *The Opium of Intellectuals* isimli eserinde apokaliptik bir yaklaşım çerçevesinde ideoloji kavramını değerlendirmekte ve bilhassa Marksizm, proletarya ideolojisi bağlamında ideoloji kavramının sonunu ilan etmektedir. Bilhassa bkz., (1962, s.305-324). Yine benzer şekilde Lipset de *Political Man* isimli eserinde bir yönüyle liberal demokrasi kavramının nihai zaferi çerçevesinde ideoloji kavramının sonunu ifade etmektedir. Bihassa bkz., (1960, s. 403-417).

² Post yapısalcı düşüncenin ideoloji kavramına dönük eleştirisi ideoloji kavramının totaliter karakteri, kartezyen özne ve mutlak hakikat motiflerini çağrıştırmak münasebetiyledir. Bu bakımdan post sifatiyle anılan düşünsel akımlar ideoloji kavramı yerine göreliliğe, parçalılığa daha uygun düşen "ideolojisizleşmek kavramını" önermektedir. Bu hususta bkz. (Akay,2005, s.32-57). Ayrıca bkz., (Akay,2004). Öte taraftan, Marup tarafından post yapısalcı (Marup, 2019, s.16), Best ve Kellner tarafından post modern olarak nitelendirilen Foucault ideoloji değil, söylem kavramını tercih etmektedir(Mills,,2003,s.15-116). Ne var ki, Foucault'un söylem yönündeki tercihi, ideoloji kavramına dair tartışmalara yeni bir boyut da katmaktadır. Sara Mills'in ifade ettiği üzere "Foucault'un söylem üzerine çalışmalarının çoğu ideoloji terimiyle diyaloga ve tartışmaya açıktır." (Mills, 2003, s. 115).

³ Marksizm, Marksist kuramın önde gelen figürleri çerçevesinde bilim ve ideoloji münasebetine dair bir değerlendirme için bkz., (Lorrain, 1979, s. 172-211).

⁴ Tracy'nin temsil ettiği ideolojik nosyon ile klasik Marksist ideoloji kavramı arasında dini düşünce, dini hurafeler, arkaik, pre-modern, metafizik düşünsel tortular vb. çerçevesinde pozitivist ideolojik paradigma bağlamında bir paralellik tesis etmek, bu bakımdan klasik Marksist ideolojik kavramına pozitivist paradigmanın da etkide bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Her iki nosyon bakımından temas edilen tortular "düşüncenin saf gelişimine" set teşkil etmekte, aldatıcı, illüzyonist bir karakter taşımaktadır.

⁵ Tracy ve diğer ideologlar başlangıçta Fransız imparatoru Napolyon'dan ciddi destek görmekte, Napolyon "ideologların yer aldığı Institut de France adlı kuruluşa Aydınlanma felsefesinin ilkelerine dayanan bir eğitim sistemi geliştirme görevi" vermektedir (Atılğan,2001, s.13). Fakat Napolyon Fransız Devrimi'nin mahsulü olan dini kurumlara eğitim yapma yasağını ilga etmekte, din adamlarına sosyal yapı çerçevesinde imtiyaz tanımakta, din adamları sınıfı ile iktidar çerçevesinde ittifak tesis etmektedir. Temas edilen hususlar, Napolyon ile ideologlar arasında tesis edilen ittifakı çatlatmakta ve Napolyon ideologları dinsizlikle, gerçeklikten kopuk olmakla itham etmektedir. Tracy'nin aksine kavrama yüklenen negatif içeriğin arka planında bu tarihsel, politik, konjonktürel gelişmeler bulunmaktadır.

kavramının kuramsal serencamını, kavrama dair ana çerçeveyi şekillendirmektedir. Bu çalışmaya bir yönüyle konu teşkil eden Marksist ideoloji nosyonu da temas edilen gerilim çerçevesinde şekillenmekte, Marks'ın ideolojiye dair negatif yaklaşımı Mark sonrası Marksizm çerçevesinde bilhassa Althusser'in pozitif yaklaşımı çerçevesinde revize edilmektedir. Bu çalışma çerçevesinde Marksist ideoloji nosyonuna dair ana hususlara, klasik Marksist ideoloji nosyonuna⁶ temas edilecek ve klasik Marksist ideoloji kavramı bağlamında Yılmaz Güney'in Arkadaş isimli filmi, bu filmdeki klasik Marksist ideolojik motifler sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde değerlendirilecek, bu filmdeki klasik Marksist ideolojik motiflerin izi takip edilecektir. Yukarıda ifade edilenler yanında, sinema ve ideoloji münasebetine form, stil içerik, anlam düzeyinde, sinematografik, dramatik düzeyde, sosyolojik, iktisadi, tarihsel, teknolojik, semiyolojik, yapısal, kültürel birçok pencereden yaklaşmak; sinema ve ideoloji arasında, sinematik üretim sürecinin, sinematik imgenin ideolojik karakteri, sinematik konvansiyonların ideolojik etkisi çerçevesinde bir münasebet tesis etmek de mümkündür. Bu cümleden olarak, sinemanın, filmin ideoloji üreten bir fabrika, aygıt, silah olmak (Mc. Gowan & Kunkle, 2014, s.12), gerçekliği yeniden üretmek, ideolojik söylemi tahkim etmek (Comolli, 2009, s.254), özneyi çağırarak, inşa etmek bağlamında bizatihi ideolojik bir karakter taşıdığını, ideoloji ile belirlendiğini (Hill, 1979, s.112) hatta sinemanın, filmin tarihsel olarak burjuva ideolojisi marifetiyle üst belirlendiğini ifade etmek de mümkündür (Fairfax, 2009, s.31). Yani sinema sadece tedavüldeki ideolojileri temsil etmek değil, bizatihi mahiyeti itibarıyla, kendi spesifik ideolojisini üretmek bağlamında ideolojik bir karakter taşımakta (Akt., Hill, 1979, s. 115) ve Althusseryen bir perspektif çerçevesinde filmin özü icabı bu ideolojik karakteri vurgulanmaktadır (Carrol, 1996, s.277). Ne var ki, çalışmanın kısıtları çerçevesinde temas edilen hususları tafsilatıyla değerlendirmek mümkün değildir. Zira, çalışma kapsamını, evrenini klasik Marksist ideoloji kavramına dair ana hususlar, klasik Marksist ideoloji kavramı ve klasik Marksist ideoloji kavramına dair motiflerin karakter motivasyonu, diyalog bağlamında içerik düzeyinde sinematik bir karakter kazandığı Yılmaz Güney'in Arkadaş filmi teşkil etmektedir. Bu manada, çalışmada sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içeriğin nitel düzeyinde Yılmaz Güney'in Arkadaş filmi ana hatlarıyla değerlendirilmekte, klasik Marksist ideolojik kavramına dair motiflerin çalışma evrenini teşkil eden bu filmde açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Yukarıda ifade

edilenler ışığında, klasik Marksist ideoloji kavramına, bu kavrama katkıda bulunan figürlere, Yılmaz Güney sinemasına ana hatlarıyla temas edilmekte ve Arkadaş filmi temas edilen hususlar çerçevesinde retorik⁷, karakter motivasyonu, diyalog bağlamında içeriğin nitel düzeyinde değerlendirilmektedir.

Amaç, Yöntem, Kapsam

İdeoloji kavramı farklı mülahazalara, muhtelif değerlendirmelere konu teşkil etmektedir. Ne var ki, ideoloji kavramı klasik Marksizm çerçevesinde nispeten bütünsel, sistematik, spesifik bir karakter kazanmakta; fikri planda bir nesne formuna bürünmektedir. Klasik Marksist ideoloji nosyonu maddi hayat, maddi koşul ve ideoloji kavramı çerçevesinde bir münasebet tesis etmektedir. Bu bakımdan ideoloji kavramı bir epifenomen karakter kazanmakta; çarpık, yanlış bilinç kavramsallaştırması vasıtasıyla da negatif bir forma bürünmektedir.

İdeoloji kavramı sinema alanına da konu teşkil etmekte; muhtelif sinematografik düzeylerde, farklı sinematografik motifler çerçevesinde sinematik bir karakter kazanmaktadır. İdeoloji kavramı, çalışmaya konu teşkil eden klasik Marksist ideoloji kavramı da Yılmaz Güney'in Arkadaş filminde inşa ettiği sinematik evrende retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde açığa çıkmaktadır. Bu suretle, bu çalışmanın kapsamını Arkadaş filmi teşkil etmekte ve çalışma Güney'in söz konusu film vasıtasıyla inşa ettiği sinematik evrende klasik Marksist ideoloji kavramını retorik, diyalog, karakter motivasyonu⁸ bağlamında içeriğin nitel düzeyinde açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Yukarıda ifade edildiği üzere, klasik Marksist ideoloji kavramı Arkadaş filminde karakter motivasyonu, retorik, diyalog bağlamında içerik düzeyinde sinematik karakter kazanmaktadır. Bu bakımdan Güney'in Arkadaş filminde inşa ettiği sinematik evreni görsel retorik değil, sözel retorik, diyalog düzeyinde motifler şekillendirmekte; sözel retorik filmin karakterini diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde tayin etmektedir. Bu suretle, bu çalışmada Arkadaş filmi, karakter motivasyonu, sözel retorik, diyalog bağlamında içeriğin nitel düzeyinde değerlendirilecektir. Temas edilen husus çerçevesinde çalışmada ideoloji kavramına, klasik Marksist ideoloji kavramına ana hatlarıyla temas edilecek, klasik Marksist ideoloji kavramının Arkadaş filmindeki iz düşümleri takip edilecek ve bu film klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca karakter motivasyonu, sözel retorik, diyalog bağlamında içeriğin nitel düzeyinde değerlendirilecektir⁹.

⁶ Marks ideoloji kavramına dair bütünlüklü yaklaşım geliştiren ilk figürlerden biridir. Bu bakımdan ideoloji kavramının spesifik ve bütünsel unsurları millik defa Marksizm marifetiyle kaynaşmaktadır (Mannheim, 1979, s. 66).

⁷ Anlatı bağlamında karakterin mimetik, tematik ve sentetik olmak üzere üç unsuru bulunmaktadır. Mimetik motifi kişi olarak karakteri, tematik motifi bir idea olarak karakteri, sentetik motifi ise sanatsal bir inşa olarak karakteri ifade etmektedir (Phelan, 1996, s.29)

⁸ Retorik, bir düşüncüyü empoze etmek, muhtelif enstrümanlar vasıtasıyla seyirciyi belirli bir yargıya yönlendirmek hususu ile ilintili bir kavramdır (Carrol, 1996, s.280).

⁹ Sinema çerçevesinde ideoloji kavramını form düzeyinde değerlendirmek; Althusseryen film teorisinde olduğu üzere içerikten ziyade forma, kamera, projeksiyon aygıtı, perspektif gibi formel enstrümanlara (Carroll, 1996, s.276) odaklanmak da mümkündür. Ancak çalışmaya konu teşkil eden Arkadaş filminde ideoloji kavramı form düzeyinde, formel enstrümanlar marifetiyle değil, retorik, sözel söylem, diyalog bağlamında içerik düzeyinde sinematik bir karakter kazanmaktadır.

Çalışmanın kısıtları çerçevesinde retorik kavramını tafsilatıyla değerlendirmek mümkün değildir.¹⁰ Bununla birlikte retorik kavramına dair birkaç hususa temas etmek gerekmektedir. Aristoteles'ten temellenen retorik kavramı ethos, pathos ve logos temelinde iknaya matuf (Burke, 1969, s. 49-55) bir karakter taşımakta ve bu ikna motifi çerçevesinde sadece sözel değil, performatif motifler de açığa çıkmaktadır.¹¹ Yani sözel, konuşma (Bordwell, 1991, s.35) temelli karakter yanında retorik kavramını şekillendiren performatif motifler de mevcuttur.

Retorik kavramı çerçevesinde temas edilen husus inandırıcılık motifi çerçevesinde film retoriğinde de varittir (Blakesley, 2004, s.111-118& Chisholm,2003, s.37-55). Yani film retoriğini de inandırıcılık motifi çerçevesinde farklı düzeylerde sözel retorik, sözel konuşma motifi ve performatif motifler şekillendirmektedir. Bu bakımdan film retoriği ana hatlarıyla sembolik temsil, görsel retorik ve sözel retorik temelinde şekillenmektedir. Dolayısıyla, film retoriği kavramı sadece içerik, sözel söylem düzeyinde değil; görsel motifler düzeyinde de şekillenmektedir. Bu bakımdan film retoriğine dair bir analizi, görsel motifler, görsel unsurlar da şekillendirmektedir.¹² Bununla birlikte, çalışmaya klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde konu teşkil eden Arkadaş filminin diyalog, konuşma temelinde şekillenen retorik karakteri çalışmanın ölçeğini retorik düzeyin tüm veçheleri uyarınca değil; spesifik bir retorik düzey uyarınca yani sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu çerçevesinde tayin etmektedir. Yani çalışma, Arkadaş filminde karakter motivasyonuna ve Arkadaş filmi çerçevesinde bu motivasyonu tayin eden diyalog, konuşma motifine ekseriyetle odaklanmakta, filmi temas edilen bu husus çerçevesinde değerlendirmektedir. Arkadaş filmi klasik Marksist ideoloji kavramına ve bu kavramın sinematik temsiline dair sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde derinlemesine, zengin veriler ihtiva etmektedir. Bu bakımdan Arkadaş filmi aşırı veya aykırı durum örneklemesine uygun bir biçimde Türk sinemasının özgün eserlerinden biridir. Dolayısıyla klasik Marksist ideoloji kavramı ve bu kavramın sinematik temsili hususunda literatüre katkı yapmak gayesi taşıyan bu çalışmaya Arkadaş filmi amaçlı örnekleme yöntemi çerçevesinde konu teşkil etmektedir.

Ana Hatlarıyla Klasik Marksist İdeoloji Nosyonu

Realite ile tesis edilen münasebet, iktisadi, politik, toplumsal, sanatsal, kültürel etki, işlev türünden unsurlar,

ideoloji kavramını farklı ayrımlara, farklı düzeylere tabi kılmaktadır. Bu manada ideoloji kavramını sosyolojik, politik, felsefi, iktisadi, kültürel, sanatsal vb. birçok pencereden veya kültürel ya da yapısal düzeyde değerlendirmek; farklı düzeylerde, farklı kavramsal liflerle bir doku halinde örülmüş ideoloji kavramsallaştırmalarına temas etmek mümkündür (Eagleton, 2020, s.17). Bununla birlikte ideoloji kavramı ekseriyetle Marksizm çerçevesinde ifade bulmakta, önde gelen Marksist düşünsel figürlere farklı ayrımlar, farklı düzeyler çerçevesinde konu teşkil etmektedir. Öte taraftan ideoloji sadece Marksizme özgü, Marksizm kaynaklı bir kavram da değildir (Williams, 1977, s. 55). Ancak Marksizmin ideoloji literatürüne, kavramına dair katkısı, ideoloji kavramıyla ilintili spesifik ve total fikirleri bir araya getirmek uyarınca şekillenmekte (Mannheim 1979, s.66); ideoloji kavramına dair değerlendirmeler klasik Marksizmin kurucu babaları Marks ve Engels vasıtasıyla mühim bir dönüşüme uğramakta (Oskay,1980, s. 205), bu figürler marifetiyle ideoloji kavramı fikri planda bir nesne karakteri kazanmaktadır. Marks-Engels yanında, Lukacs sınıf bilinci (Tuckfeld, 1997: 223-255), Gramsci hegemonya (Tuckfeld, 1997, s.269-323), Althusser devletin ideolojik aygıtları kavramı; Lenin de sınıf ve ideoloji ayrımı (Tuckfeld, 1997, s.143-222), çerçevesinde Marksist ideoloji literatürüne mühim bir katkıda bulunmakta, ideoloji kavramını farklı düzeylerde değerlendirmektedir.

Yukarıda ifade edilenler yanında, klasik Marksist ideoloji nosyonu bütünsel ve sistematik bir perspektif çerçevesinde değil(Geniş ve Akman, 2007:120, Tuckfeld, 1997:57), ekseriyetle altyapı-üstyapı münasebeti bağlamında açığa çıkan kimi karakteristik motifler, Yahudi Sorunu, Bonaparte'in 18 Brumaire'i, Kapital, Ekonomik ve Felsefe El Yazmaları, Kutsal Aile, Hegelin Hukuk Felsefesinin Eleştirisi, Ekonomi Politikin Eleştirisine Önsöz gibi kimi eserlere dağılan muhtelif pasajlar(Oskay, 1980, s.205) ama esas olarak düşünceyi gökten yere indiren ve yerden göğe doğru yükselen yeni bir düşünce teşkil eden Alman İdeolojisi isimli eser¹³, kavramlar çerçevesinde şekillenmektedir. Bununla birlikte, klasik Marksist ideoloji kavramına dair kimi çıkarımlarda, değerlendirmelerde bulunmak; klasik Marksist ideoloji kavramını yukarıda temas edilen hususlar, temel eserler çerçevesinde ana hatlarıyla tasvir etmek mümkündür. Bu manada klasik Marksist ideoloji kavramını ideoloji ve maddi yapı, maddi koşullar, üretim ilişkileri yani maddi boyutun tezahürü, bir epifenomen olarak ideoloji¹⁴; hâkim, tabi sınıflar ve ideoloji arasında tesis edilen münasebet, yanlış bilinç

¹⁰ Retorik kolaylıkla tanımlanabilecek bir kavram değildir (Chatman, 1990, s.184). Retorik kavramı farklı perspektifler çerçevesinde değerlendirilmekte, muhtelif düşünürlerle konu teşkil etmektedir. Bu hususta bkz., (Herrick, 2020).

¹¹ Kamuoyunu ikna etmek çerçevesinde retorik kavramı bizatihi bir ideolojik analiz formunu da ifade etmektedir (Blakesley,2003, s.125). Öte taraftan, film retoriği kavramı da klasik retorik kavramı ve çağdaş iletişim modeli çerçevesinde ikna etmek motifi temelinde şekillenmekte yani film retoriği muhtelif enstrümanlar, inandırıcılığı temin eden muhtelif elemanlar marifetiyle izleyiciyi mantıksal çıkarım, duygusal organizasyon, mesaj niteliği, kaynak-mesaj- kanal- alıcı neviden motifler çerçevesinde iknaya matuf bir karakter taşımaktadır (Hendrix & A. Wood, 1973, s. 105-122). Dolayısıyla retorik kavramı yanında film retoriği kavramının da bu zaviyeden ideolojik bir karakter taşıdığını ifade etmek mümkündür.

¹² Retorik kavramı sadece sözel söylem, içerik düzeyinde değil; görsel düzeyde de açığa çıkmaktadır. Bu hususa koşut olarak sadece filmsel retorik ile ilintili bir analiz değil; genel olarak retorik analiz aynı zamanda görsel motifleri de ihtiva etmektedir (Sever, 2015, s. 322).

¹³ Alman İdeolojisi isimli esere kadar Marks ve Engels doksografik bir usul çerçevesinde Hegel ve Feurbach öncesi, kendilerinden evvelki ideolojileri eleştiriye tabi tutmakta (Oskay, 1980, s.205) ve bir yönüyle bu eleştiriden yola çıkmak suretiyle kendi ideolojilerini inşa etmektedir.

¹⁴ Bu fasılda kimi hususa temas etmek gerekmektedir. Şöyle ki, bir fenomenolog olarak Hegel tinin fenomenolojisi kavramı marifetiyle tinin,bilincin mutlak bilgiye erişmek tecrübesini aşkın bir pozisyon çerçevesinde tasvir etmektedir. Zira tin, bilinç tarihsel uğrak münasebetiyle mutlak bilgiye

kavramsallaştırması türünden motifler karakterize etmektedir. Öte taraftan, klasik Marksizm ideoloji hususunda esas olarak Napolyon'u takip etmekte ve yanlış bilinç nosyonu¹⁵ çerçevesinde ideoloji kavramına negatif bir içerik yüklemektedir. Klasik Marksizmin yanlış bilinç nosyonuna dair çerçeveyi Marks'ın Kapital isimli eserinden temellenen suret ve öz¹⁶, Kantçı terimlerle numen-fenomen hatta Platoncu terimlerle episteme-doxa şeklindeki ikili karşıtlıklar¹⁷ çizmekte ama esas olarak klasik Marksist ideoloji kavramını bilim ve ideoloji arasında tesis edilen bir ana ikili karşıtlık¹⁸ uyarınca şekillenmektedir (Sayer,1979, s.9). Bu bakımdan ideoloji kavramı karşısında bilim kavramı hakikati temsil etmekte, bilim kavramı ideoloji kavramına negatif bir tesirde bulunmaktadır (Williams, 1977, s.64). Yukarıda ifade edilenler yanında, yanlış bilinç nosyonu sınıfsal çıkarlar, sınıfsal kompozisyon vasıtasıyla şekillenmekte, sınıfsal çıkarlardan temellenmektedir yani yanlış bilinç nosyonu aslında sınıfsal çıkarlar, sınıfsal kompozisyonla ilintili bir husustur (Plamenatz, 1971, s.26). Bu bakımdan aldatıcı, illüzyonist bir nitelik taşıyan egemen burjuva ideolojisi yanlış bilinç modunu; aldatıcı, illüzyonist nitelikten azade proletarya ideolojisi ise doğru bilinç modunu ifade etmektedir (Plamenatz, 1971, s.124). Klasik Marksizmin yanlış bilinç nosyonuna dair hususları Lukacs sınıf bilinci, bilhassa proletarya bilinci kavramı çerçevesinde derinleştirmekte; bu bakımdan Lukacs üstün sınıf bilincini iki temel sınıfa yani proletarya ve burjuvaziye özgülemekte ancak burjuva sınıf bilincine illüzyonist bir karakter atfetmektedir (Plamenatz, 1971, s.116-117), proletarya sınıf bilincinin burjuvazi ideolojisinden epistemolojik düzeyde daha üstün olduğunu ifade etmektedir (Morrice, 1996, s.42).

Klasik Marksizmin yanlış bilinç nosyonuna dair birkaç hususa daha temas etmek gerekmektedir. Yanlış bilinç nosyonu çerçevesinde klasik Marksizm ideoloji kavramına negatif bir içerik yüklemekte, bu bakımdan ideoloji kavramı negatif, kısıtlı bir karakter kazanmaktadır

(Morrice, 1996, s.40). İdeolojinin negatif karakteri yukarıda ifade edilen ana ikili karşıtlık yani bilim ve ideoloji arasında tesis edilen ikili karşıtlık temelinde şekillenmekte, ikili karşıtlığın ana terimi yani Marksizm hakim pozitivist paradigma çerçevesinde bilimi, tali terim ise sahte, aldatıcı, illüzyonist nitelikteki ideolojiyi temsil etmektedir.¹⁹ Klasik Marksizm zaviyesinden bakıldığında, ideolojinin negatif karakteri bir yönüyle gerçekliği ters yüz etmek, tersine çevirmek yani tahrif etmek çerçevesinde açığa çıkmakta ve klasik Marksizm bu bakımdan Hegel'i takip etmektedir. Klasik Marksizmin ideolojiye dair negatif yaklaşımını Marks ve Engels'in şu sözcükleri sarıh bir biçimde ifade etmektedir: "İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki camera obscuradaymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir" (Marks-Engels, 1999, s.45).

Yukarıda ifade edilen hususlar klasik Marksist ideoloji kavramına dair bir başka pencere daha açmaktadır. Şöyle ki, illüzyonist, aldatıcı, sahte fikirlere, hurafelere, arkaik, metafizik, pre-modern düşünsel tortulara insan zihni değil, toplumsal, iktisadi yani maddi koşullar köken teşkil etmektedir. Dolayısıyla temas edilen unsurların her düzeyde tahakkümünü lağvetmek yani kurtuluşa, tarihin sonuna erişmek motifi, bir fikri, zihinsel mücadele neticesinde değil ancak bu fikirlere köken teşkil eden maddi koşulları dönüştürmek suretiyle mümkündür. Marks ve Engels şöyle diyor: "Kurtuluş zihinsel değil tarihsel bir iştir ve bu tarihsel koşullar sanayinin, ticaretin, tarımın, karşılıklı ilişkinin durumu tarafından gerçekleştirilir. Oysaki Genç Hegelciler, Hegel ve Feurbach türünden kaba materyalist ve idealist filozoflar kurtuluşu fikirler aleminde aradılar" (Marks-Engels, 1999, s.52). Temas edilen hususla ilinti olarak, klasik Marksizm zaviyesinden bakıldığında, ideoloji aynı zamanda politik bir

erişmek mutlak bilgiyi tecrübe etmek yetkinliğinde değildir. Bu suretle tin filozofun yani Hegel'in aşkın müdahalesine tabidir. İşte klasik Marksist ideoloji kavramı Hegel ve genç Hegelciler tarafından ifade edilen bu husus çerçevesinde şekillenmektedir. Bu cümleden olarak, Hegelyen düşüncede mühim bir unsur teşkil eden tinin, bilincin tarih çerçevesinde ilerlemek tecrübesi yani tinin, bilincin mutlak bilgiye matuf kapalı, soyut, metafizik, fenomenolojik serüveni klasik Marksizm ile birlikte toplumsal, iktisadi, tarihsel, kısacası somut, maddi bir forma bürünmektedir. İşte, klasik Marksist ideoloji kavramını şekillendiren esas motiflerden birini de temas edilen bu somut, maddi çerçeve teşkil etmektedir. Öte taraftan, Marks, bir yönüyle Hegel'in Descartes tandansı, etkisinde kartezyen özne kavramını; bilinen nesne ile bilen özne, bilinç ile bilgi arasında bir ikiliğe indirgenen bilme sürecini; bu cihetle yani klasik Marksist ideoloji kavramı marifetiyle hükümsüz kılmakta ve bilen özneyi nesneye dışarıdan bakan aşkın bir konumdan çıkarmak suretiyle bir yönüyle bilme sürecine dahil etmektedir. Temas edilen hususa dair ayrıca farklı bir perspektif için bkz., (Kibar, 2008, s. 334-339).

¹⁵ Yanlış bilinç nosyonu esasında Marks'a değil, ideoloji ve bilimi birbirinden ayıran Engels'e atfedilmektedir. Öte taraftan, yanlış bilinç nosyonu Marksist olmayan başka figürleri de cezbetmektedir (Plamenatz,1971, s.24). Pareto'nun derivasyon ve Sorel'in mit kavramını bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür ancak Pareto ve Sorel yanlış bilinç nosyonunu sadece bir sınıfa özgülemez, bütün sınıf ya da gruplara mal eder (Plamenatz,1971, s.124).

¹⁶ Bu zaviyeden bakıldığında, suret yani görünen ideolojik olanı, öz yani görünenin ardındaki ise hakikati temsil etmektedir.

¹⁷ Klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde Platon, Kant tesiri teşhis etmek, Platon, Kant izine tesadüf etmek mümkündür. Şöyle ki, Platonist mağara metaforunu, Kantçı numen-fenomen ikiliğini daha doğrusu bu metafor ve ikilik marifetiyle ifade edilen hususları yani hakikatin tahrifatı; duyuların, görünenin, illüzyonist karakteri; öz ve görünen, fenomen ikili karşıtlığı türünden motifleri klasik Marksist yanlış bilinç nosyonu çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, temas edilen hususu metaforik düzeyde değerlendirmek, bu bakımdan hem Platonist hem de klasik Marksist yaklaşımın aşkın bir siyasi nosyon uyarınca şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Yani fenomen ve bu hususla ilintili olarak doxa mevcut düzeni, statükonun illüzyonist karakterini; numen ve bu hususla ilinti olarak episteme ise aşkın bir ideali, yeni bir düzeni temsil etmektedir.

¹⁸ Bu manada Marksizm ve sosyalizm ayrımı bağlamında şekillenen Hilferding yaklaşımına temas etmek mümkündür. Hilferding Marksizmi değer yargılarından arındırmakta, nedensel ilişkileri izah eden bir bilim olarak nitelendirmekte; sosyalizmi ise bir son, erek motifi çerçevesinde objektif politik irade ve eylem ile ilintilendirmektedir (Colletti, 1973, s. 370). Öte taraftan, Althusser de farklı düzeyde bilim ve ideoloji arasında bir ayırım tesis etmektedir (Althusser, 2005, s. 263; Fairfax, 2009, s.27; Morrice, 1996, s. 46).

¹⁹ Klasik Marksizmin hakikati temellük eden bu olumsuzlamacı yaklaşımı fikri, kuramsal tartışmalara set teşkil etmektedir. Bu bakımdan Marksizm bağlamında ideolojiye dair fikri, kuramsal tartışmalar ideoloji kavramına pozitif nitelik atfeden düşünürler marifetiyle zenginleşmekte, bu düşünürler Marksist literatüre ideoloji hususunda mühim katkıda bulunmakta ve ideolojiye dair Marksist külliyyatı zenginleştirmektedir.

kategori (Morrice, 1996, s.39), somut, politik bir mücadele sahası şeklinde değerlendirilmektedir. Bu bakımdan ideoloji kavramını politika ve politik mücadele ile ilintilendirmek, ideoloji ve sınıf, daha doğrusu ideoloji ve hâkim, tabi sınıflar arasında bir münasebet tesis etmek mümkündür. Bu manada sınıflı bir toplumda ideoloji bir sınıfın diğer sınıflar üzerindeki tahakkümünü kolaylaştırmakta, bir sınıfın kısmi maddi çıkarlarını gerçekliğin bütünsel, nesnel, genel çıkarı şeklinde temsil etmek suretiyle sınıfsal çatışmaları perdelemekte, sınıflı bir toplumda bir sınıfın çıkarlarını diğer sınıflar nezdinde meşrulaştırmakta, hâkim kılmaktadır (Morrice, 1996, s. 38-39). Konunun dışına taşmak pahasına, Gramsci'nin ideoloji ve hegemonya kavramları çerçevesinde temas edilen hususun izini takip etmek mümkündür.

Yukarıda ifade edilenler ışığında temas etmek gereken bir diğer husus ise egemen ideoloji kavramıdır. Marks ve Engels'in Alman ideolojisi eserinde yer alan kimi pasajları, ifade ettiği kimi hususları egemen ideoloji kavramı ve egemen ideoloji kavramını da toplumsal gerçekliği tahrif etmek, çarpıtmak çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Egemen ideoloji kavramı bağlamında hâkim sınıfın kısmi maddi çıkarları toplumsal planda genelleşmekte, müşterek bir karakter kazanmakta, tabi sınıflar nezdinde meşru bir forma bürünmektedir. Marks ve Engels'in ifade ettiği şu sözcükleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür: "Gerçekten de, kendisinden önce egemen olan sınıfın yerini alan her yeni sınıf, kendi amaçlarına ulaşmak için de olsa, kendi çıkarını, toplumun bütün üyelerinin ortak çıkarı olarak göstermek zorundadır ya da şeyleri fikir planında açıklamak istersek: bu sınıf, kendi düşüncelerine evrensellik biçimi vermek ve onları tek mantıklı, evrensel olarak geçerli düşünceler olarak göstermek zorundadır" (Marks-Engels, 1999, s.77). Öte taraftan, egemen ideoloji kavramı, ideoloji kavramını maddi üretim araçları, maddi koşullar, maddi hayat, maddi ilişkilere eklemekte ve ideoloji kavramının bütünsel, özdeş, homojen karakteri hakim-tabii sınıflar ayrımı çerçevesinde hükmünü yitirmekte, böylelikle ideoloji kavramını sınıfsal bir ayrım çerçevesinde görelî bir karakter kazanmaktadır. Bu hususta Marks ve Engels şöyle diyor: "Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden başka bir şey değildir, egemen düşünceler fikirler biçiminde kavranan, maddi, egemen ilişkilere, şu halde bir sınıfı egemen sınıf yapan

ilişkilerin ifadesidirler; başka bir deyişle bu fikirler onun egemenliğinin fikirleridir" (Marks-Engels, 1999, s.75). Yukarıda bir yönüyle ifade edildiği üzere, egemen ideoloji kavramı çerçevesinde ideoloji alanında maddi hayat kavramı çerçevesinde güç, iktidar, çatışma motifi hüküm sürmektedir. Bu bakımdan klasik Marksist ideoloji kavramı, egemen ideoloji kavramı çerçevesinde yeni bir kapı aralamakta, bir epistemolojik kopuş gerçekleştirmektedir. Şöyle ki, farklı düzeylerde Descartes, Kant, Hegel gibi figürler marifetiyle, en veciz ifadeye kavuşan Tin'in yani bir nevi düşüncenin hakikate matuf, kapalı, soyut, metafizik yolculuğu klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde artık somut bir forma bürünmekte, ideoloji kavramı maddi üretim araçları, maddi koşullar, maddi hayat, maddi ilişkilere hassas bir karakter kazanmaktadır. Yani ideolojinin hapsediği metafizik evren sınırları parçalanmakta, ideoloji zihinsel, fikri bir faaliyet niteliğini yitirmekte, böylelikle maddi hayat ve ideoloji arasında camera obscura metaforu vasıtasıyla veciz bir biçimde tesis edilen baş aşağı münasebet de tersine çevrilmektedir. Artık ideoloji maddi hayata tabidir, bir epifenomendir yani maddi hayatın bir tür yan etkisi, gölgesi ve tezahürüdür.²⁰ Bu hususta Marks ve Engels'in şu sözcüklerini nakletmek mümkündür: "Fikirlerin, anlayışların ve bilincin üretimi her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine (Verkehr), gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanların anlayışları, düşünceleri, karşılıklı zihinsel ilişkileri (geistige Verkehr), bu noktada onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, yasalarının, ahlakının, dininin, metafiziğinin vb. dilinde ifadesini bulan zihinsel üretim içinde aynı şey geçerlidir. Sahip oldukları anlayışları, fikirleri vb. üretenler insanların kendileridir, ama bu insanlar, sahip oldukları üretici güçlerin belirli düzeydeki gelişmişliğinin ve gelişkinlik düzeyine tekabül eden- ve alabilecekleri en geniş biçimlere varıncaya kadar- karşılıklı ilişkilerinin (Verkehr) koşullandığı gerçek, faal insanlarıdır. Bilinç hiçbir zaman bilinçli varlıktan (das bewusste Sein) başka bir şey olamaz ve insanların varlığı, onların gerçek yaşam süreçleridir" (Marks-Engels, 1999, s.44-45). Alman ideolojisi isimli eserde nakledilen bu uzun pasaj, bu pasajda öne sürülen argüman hem ideoloji kavramına genel düzeyde temel bir katkıda bulunmakta hem de spesifik olarak klasik Marksist ideoloji kavramını, bu kavramın karakteristiklerini veciz bir biçimde ifade etmektedir. Öte taraftan bu pasaj hem öznenin çelişik yani iradi ve yapısal düzeyde parçalanmış karakterini açığa çıkarmakta hem de bu pasaj klasik Marksizm sonrası yapı-özne, ideoloji-maddi hayat münasebetine dair tartışmaları şekillendiren hususlara kapı aralamaktadır.²¹

²⁰ Klasik Marksist ideoloji kavramı, egemen ideoloji kavramı çerçevesinde ideoloji kavramı konjonktürel, tarihsel bir karakter kazanmakta; maddi hayat, üretim tarzı kavramı çerçevesinde tarihsel, konjonktürel evrelere özgülendirilmektedir. Yani her evre, uğrak kendi egemen ideolojisini inşa etmekte, söz gelimi feodal üretim tarzı çerçevesinde egemen ideoloji olarak dini düşünce ve namus, onur, şan, şeref gibi feodal ahlaki değerler ön plana çıkmakta, kapitalist üretim tarzı çerçevesinde ise dini düşünce yerini aydınlanma paradigmasına, burjuva ideolojisine ve kapitalin egemen olduğu ahlaki değerlere bırakmaktadır. Özce, ideoloji, ahlak, düşünce kendilerine özgü tarihi yitirmektedir.

²¹ Yansımacı argümanlar, ideolojiyi bir epifenomen şeklinde ifade eden yaklaşımlar ideoloji ve maddi hayat münasebeti çerçevesinde şekillenmektedir.

Yukarıda klasik Marksizmin ideoloji nosyonuna dair ifade edilen hususlara ekseriyetle Alman ideolojisi isimli eser konu teşkil etmektedir. Zira, klasik Marksist ideoloji kavramı Alman İdeolojisi isimli eserde sistematik ve kapsamlı bir biçimde değerlendirilmekte, klasik Marksist ideoloji nosyonunun temel çerçevesi, iskeleti bu eserde açığa çıkmakta, sadece bu eserde ideoloji kavramı bir araştırma nesnesi haline gelmekte, bu bakımdan bu eser Marksist literatürde ideoloji kavramına dair tartışmalara yol açan temel pasajları da ihtiva etmektedir. Alman ideolojisi isimli eser yanlış bilinç, negatif ideoloji, egemen ideoloji motifi çerçevesinde şekillenmekte, ideoloji ve maddi hayat, maddi ilişkiler arasında tayin edici bir münasebet tesis etmektedir. Ancak Alman İdeolojisi isimli eser kendinden evvelki klasik Marksist külliyata dair eserlerde inşa edilen bir fikri patikayı yani teolojik ya da seküler her nevi düşüncüyü düşüncenin kendi iç hareketi, evrimiyle değil, maddi hayat, maddi ilişkilerle ilintilendiren, maddi hayatın, maddi ilişkilerin bir neticesi, yan etkisi şeklinde takdim eden bir fikri patikayı takip etmektedir. Bu bakımdan, Alman ideolojisi isimli eserden evvelki eserlerde de, klasik Marksist ideoloji kavramına dair kimi hususlar, ideoloji kavramını değerlendiren kimi pasajlar açığa çıkmakta hatta Engels ve Marks'ın gençlik dönemi eserlerinin mühim bir kısmı ideoloji ve fikirlerin tarihsel hareketteki rolü hususuna odaklanmaktadır (Pierre Durand, 2008, s.92). Öte taraftan, 1844 Elyazmaları²², Feurbach Üzerine Tezler²³,

Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi²⁴ ve Yahudi Sorunu²⁵ gibi ilk dönem eserlerde klasik Marksist ideoloji kavramına dair değerlendirmeler insanın özü, din, yabancılaşma gibi başka kavramlar dolayısıyla açığa çıkmakta, ideoloji ancak bu kavramlar dolayısıyla bir araştırma nesnesi haline gelmektedir. Bu bakımdan ilk dönem eserler, Feurbach felsefesinden ve bu felsefeye özgü din, yabancılaşma, insanın özü gibi kavramlardan bilinçli, kesin bir kopuşu ifade eden Alman ideolojisi isimli eserde (Althusser, 2005, s.39) inşa edilen ideoloji kavramına dair bir girizgah, mukaddime niteliği taşımakta; bu eserlerde eskizi, konturları çizilen ideoloji kavramı, Alman İdeolojisi isimli eserle birlikte somut bir karakter kazanmaktadır. Nitekim Alman İdeolojisi, ideoloji kavramını bir araştırma nesnesi kılan son eserdir ve 1852 tarihinden sonra ideoloji kavramı da bu bakımdan tedavülde değildir. Artık, ideoloji kavramı bir tür magnum opus addedilen Kapital isimli eserle birlikte fetişizm

kavramına yerini bırakmaktadır. Kuşkusuz ki, ideoloji ve fetişizm kavramları sınıflı bir toplum çerçevesinde gerçekliği tahrif etmek, maskelemek bakımından aynı fonksiyonu farklı bir içerikle ifa etmektedir. Bu cümleden olarak, camera obscura metaforu çerçevesinde veciz bir biçimde görüleceği üzere ideoloji kavramı gerçekliği tersine çevirmekte (Tuckfeld, 1997, s.30), meta fetişizmi kavramı ise gerçekliği görünenin, fenomenlerin arkasına gizlemek suretiyle maskelemektedir. Bu suretle Kapital isimli eserde en yalın iktisadi öge olan metanın kullanım ve değişim değeri yani işlevsel ve sosyal boyut ayrımı çerçevesinde, meta fetişizmi kavramı marifetiyle kapitalist üretim tarzının ideolojik karakteri analiz edilmektedir (Bilgi, 1992, s.65). Bu manada meta değişim değeri, sosyal boyut marifetiyle fetişistik bir forma bürünmekte yani meta fiziki, nesnel karakteri yitirmekte (Marks, 2010:82), bu husus metayı mistik bir hale ile kuşatmak suretiyle sosyal realiteyi, realite-fenomen ayrımı çerçevesinde bir mistifikasyona tabi kılmaktadır (Marks, 2011, s.83; Sayer, 1979, s.33). Yani ideoloji realiteyi perdeleyen, maskeleyen bir işlev ifa etmektedir, bu perdeyi, örtüyü aralamak ise sosyal realite ile en yalın biçimde karşılaşmak manasına gelmektedir.

Yukarıda klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde ifade edilenler yanında, Marksist ideoloji nosyonunda kırılma yaratan, bu bakımdan klasik Marksist negatif ideoloji nosyonuna karşı farklı düzeylerde pozitif, üretken bir Marksist ideoloji nosyonu inşa eden Lenin, Gramsci, Lukacs ve Althusser gibi önde gelen figürlere de temas etmek gerekmektedir (Tuckfeld, 1997, s. 21; s.220). İlk defa Lenin ile birlikte klasik Marksist ideoloji nosyonu pozitif, üretken bir karakter kazanmakta (Tuckfeld, 1997, s.161)²⁶, bu bakımdan Lenin Marksist ideoloji nosyonu çerçevesinde bir kırılma yaratmakta, sosyal gerçekliğin tahrifatı manasında klasik Marksist negatif ideoloji nosyonundan epistemolojik, politik düzeyde bir kopuş gerçekleştirmektedir. Lenin sosyal gerçeklik ve yanlış bilinç değil, ideoloji, sosyal gerçeklik ve politik mücadele çerçevesinde bir münasebet tesis etmekte; bu bakımdan Lenin'in ideoloji kavramı sosyal gerçekliğin tahrifatı motifi karşısında somut politik mücadele bağlamında şekillenmektedir. Öte taraftan, Lenin Ne Yapmalı isimli eserde ideoloji nosyonuna dair temel fikirlerini ifade etmekte, bu eser vasıtasıyla klasik Marksist ideoloji

²² Bu eserde ekseriyetle Marks emek, sermaye, para, özel mülkiyet, rant nevinden iktisadi kavramlarla, politik iktisatla ilintili kavramlarla dışlaştırılmış emek, dışlaştırılmış insan, yabancılaşmış emek, yabancılaşmış hayat, yabancılaşmış insan, bilinç nevinden sosyolojik, felsefi kavramlar arasında bir paralellik tesis etmekte, bu bakımdan ideoloji kavramını dolaylı bir biçimde değerlendirmekte daha doğrusu ideoloji kavramına giden yolu döşemektedir (2013).

²³ Engels bu eserde özne-nesne, düşünce-varlık nevinden kadim felsefik ikilikler ve Hegel, Kant gibi önde gelen figürler çerçevesinde ideoloji kavramını dolaylı bir biçimde değerlendirmektedir. Engels bu eserde, Alman İdeolojisi isimli esere konu teşkil eden ideoloji ve maddi yapı, maddi koşul ikiliğini, düşünce ve maddi yapı ikiliği şeklinde tesis etmekte (1992, s.23) ve klasik Marksist ideoloji nosyonuna giden yolu döşemektedir.

²⁴ Bu eserde Marks devlet, egemenlik, bürokrasi, kamusal bilinç, genel çıkar nevinden hukuki, siyasi kavramlar çerçevesinde Hegel felsefesini, Hegel hukuk nosyonunu eleştirmekte, ideoloji nosyonuna dolaylı bir biçimde temas etmektedir. Hatta devlete üyelik, katılım unsuru çerçevesinde bilinç kavramı ve insan arasında bir paralellik tesis etmekte, bir yönüyle bilinç kavramını insan ile ilintilendirmektedir (2009, s.172).

²⁵ Bu eserde Marks ideoloji kavramını doğrudan değil, Yahudi sorunu vasıtasıyla politik devrim, sivil toplum ve özgürleşme nevinden kavramlar çerçevesinde dolaylı bir biçimde değerlendirmektedir (2014).

²⁶ Lenin klasik bir Marksist değildir (Tuckfeld, 1997, s.144).

nosyonu üretken, pozitif bir karakter kazanmaktadır.²⁷ Lenin bu eserde Marksizmin ekonomist yorumlarını eleştirmekte, bu eleştiri temelinde politik bir çerçevede, burjuva ideolojisi ve sosyalist ideoloji temel ayrımı²⁸ çerçevesinde yeni bir Marksist ideoloji nosyonu inşa etmektedir.²⁹ Bu bakımdan Lenin'e göre proletarya kendiliğinden değil, parti ya da proletarya ideolojisi ile mücehhez öncü kadrolar yani siyasi bir rehberlik, proletaryaya dışarıdan taşınan bilinç marifetiyle bilinçlenmektedir(Lenin,1995,s.90). Marksist estetik kuramcısı Lukacs da Lenin ile benzer şekilde ideoloji kavramını proletarya ideolojisi, sınıf bilinci nosyonu çerçevesinde değerlendirmekte³⁰ , bir yönüyle ideoloji kavramına pozitif bir içerik yüklemekte (Topakkaya,2007, s.171), sınıf bilinci ile sınıfsal durum arasında bir bağıntı tesis etmektedir (Lukacs, 1998, s.142). Öte taraftan, Lukacs'ın ideoloji nosyonu Hegelyen motifler vasıtasıyla şekillenmekte, bu bakımdan Lukacs ideoloji kavramını tarihsel bütünlük, tarihsel moment ve ideoloji, sınıf bilinci ve şeyleşme hususu çerçevesinde değerlendirmektedir. İdeoloji kavramına, pozitif ideoloji yaklaşımına dair temas etmek gereken figürlerden biri de Gramsci'dir. Gramsci ideoloji kavramını sağduyu (common sense), tarihsel blok, hegemonya, organik aydın gibi başka kavramlar dolayısıyla değerlendirmekte (Johnson,1979, s.73); hatta oldukça geniş kapsamlı ideoloji tanımı sebebiyle din, kültür, dünya görüşü, ideoloji kavramları arasındaki ayrımlar hükmünü yitirmektedir (Tuckfeld, 1997, s.287). Öte taraftan, Gramsci'nin ideoloji nosyonu dinamik bir karakter marifetiyle ezeli bir oyun, strateji, çatışma motifi çerçevesinde şekillenmekte (Tuckfeld, 1997,s. 288),bir çatışma alanına, kuvvet mücadelesine işaret etmekte (Perkins, 1979, s.137), bu bakımdan klasik Marksist ideoloji kavramı özdeş, homojen karakteri yitirmektedir. Gramsci ayrıca ekonomizme karşı Leninist bir izlegi takip etmek suretiyle klasik Marksist altyapı-üstyapı şemasını, bu bakımdan klasik Marksist ideoloji nosyonunu tersine çevirmekte (Tuckfeld, 1997, s.50) yani maddi hayat ve ideoloji arasındaki illiyet bağıntı koparmaktadır. İdeoloji, pozitif ideoloji kavramı çerçevesinde son olarak temas etmek gereken figürlerden biri de hem bilgi sosyolojisi hem de genel olarak ideoloji, spesifik olarak Marksist ideoloji literatürü bakımından mühim bir kuramsal katkıda bulunan, çığır açan Althusser'dir. Althusser her düzeyde sistematik bir ideoloji kavramı hatta bir ideoloji kuramı inşa etmekte, bu bakımdan ideoloji kavramını, ideolojinin

muhtelif suretini her düzeyde bir araştırma nesnesi haline getirmektedir.³¹ Marks'ın metinlerini otantik bir tarzda okuyan Althusser'in (Althusser, 2005, s. 31) ideoloji, Marksist ideoloji kavramına dair en mühim katkısı maddi hayat ve ideoloji arasında tesis edilen doğrusal, özdeş münasebeti yıkıma uğratmak hususudur. Bu bakımdan Althusser ideoloji kavramını maddi hayatın bir yansıması (Althusser, 1995, s.43), bir tür maddi hayat aynası, bir epifenomen değil (Balibar,1995: X); bilhassa ikna motifi temelinde şekillenen Devletin İdeolojik Aygıtları (D.İ.A)³² kavramı vasıtasıyla kurumsal, maddi düzeyde üretim, işlemek, ideolojinin maddileşmek, pratikleşmek motifi yani ideoloji kavramının bizatihi maddi, kurumsal karakteri çerçevesinde değerlendirmektedir. Dolayısıyla Althusser'in ideoloji kavramı çerçevesinde ideoloji kavramı dolaysız, özdeş, pasif karakteri yitirmekte; aktif, karmaşık bir karakter kazanmaktadır. Bu manada, Althusser zaviyesinden bakıldığında, ideoloji kavramı pasif bir ayna değil; aktif, kurucu, inşa eden bir motif hatta appellation (adlandırma) motifi marifetiyle tüm özneli şekillendiren, kuşatan kadir-i mutlak bir heyuladır. Özce, Althusser, Gramsci gibi klasik Marksist altyapı-üstyapı şemasını tersine çevirmekte; ideolojik, politik ve iktisadi kerteler marifetiyle şekillenen toplumsal formasyonu karşılıklı bir etkileşime hatta ideolojik kertenin kurucu, fail karakterine tabi kılmaktadır. Böylece Althusser'in ideoloji kavramı çerçevesinde klasik Marksist yanlış bilinç, negatif ideoloji motifi hükmünü yitirmekte (Morrice ,1996, s.49), ideoloji kavramı pozitif, kurucu bir karakter kazanmaktadır. Artık ideoloji gerçekliği tahrif eden, çarpık biçimde yansıtan bir camera obscura ya da gerçekliği maddi hayatın, maddi ilişkilerin arkasına gizleyen harici bir perde değil; öznelin maddi hayat ve gerçeklikle tesis ettiği muhayyel, karşılıklı, ezeli ilişkiler dolayısıyla şekillenen içkin bir motif (Althusser,1989, s. 43; Fairfax, 2009, s.26), özneyi somut, maddi düzeyde inşa eden pratik bir faaliyetir (Morrice ,1996, s.47). Temas edilen husus çerçevesinde Althusser ideoloji ve maddi hayat, maddi ilişkiler arasındaki illiyet bağıntı tıpkı Gramsci gibi koparmakta, bu bakımdan ideoloji kavramını mit, imge, kavram motifleri çerçevesinde bir temsil sistemi şeklinde tanımlamaktadır (Althusser, 2005, s.238-239). Öte taraftan Althusser ideoloji kavramını sınıflı, sınıfsız her toplumsal bütünlüğün organik bir parçası olarak değerlendirmekte (Fairfax, 2009, s. 25-26); bu bakımdan ideoloji kavramını sadece sınıflı toplumla değil, sınıfsız,

²⁷ Temas edilen hususu Alman İdeolojisi isimli eserin Ne Yapmalı isimli eserin yayımlanmasından sonra gün yüzüne çıkmak hususu ile irtibatlandırılan değerlendirmeler de mevcuttur.

²⁸ Lenin'e göre ideoloji, politik mücadelenin, sınıf savaşımın mühim enstrümanlarından biridir. Bu bakımdan ideoloji iki temel sınıfa yani burjuvazi ve proleterya özgüdür, bu iki temel sınıf ideolojisi ötesinde, bu iki temel sınıfa aşkın bir ideoloji mevcut değildir: tertium non datur, bir başka deyişle üçüncü bir hal imkansızdır, üçüncü bir yol yoktur (Tuckfeld, 1997, s.164).

²⁹ Bütün politik düşünce sosyalist ve burjuva ideolojisi şeklinde ayrılmaktadır, bu iki temel ideolojinin haricinde farklı bir ideoloji mevcut değildir (Morrice, 1996, s. 41).

³⁰ Lukacs Tarih ve Sınıf Bilinci isimli eserine sonradan yazdığı bir önsözde, ideoloji ve tarih felsefesine dair bu eserde öne sürülen argümanların mühim bir kısmını değiştirmektedir.

³¹ İdeolojiye negatif içerik yüklemek, ideolojinin bir epifenomen olduğunu öne sürmek hususu; ideolojiye dair düşünmek, ideoloji kavramını kuramsal düzeyde derinleştirmek hususuna ket vurmaktadır. Öte taraftan, ideolojiye pozitif bir içerik yüklemek, ideolojinin maddi karakterini vurgulamak hususu ise farklı bir pencere açmakta, bu bakımdan Althusser'i ideolojinin üretimini, işleyişini, ne'liğini araştırmak hususuna sevk etmektedir.

³² Althusser DİA'ların yanında bir de Devletin Baskı Aygıtlarından(DBA) söz etmektedir. DİA'lar "ikna" metodunu, DBA'lar ise zor ve baskı metodunu icra etmektedir. Ancak bu husus, DBA'ların ideolojisi ve ikna metodunu bir kenara bırakmak suretiyle salt zora ve baskıya dayanan aygıtları temsil ettiği manasına da gelmez.

komünist toplumla da ilintilendirmektedir (Geras, 1973, s. 302). Ancak Althusser ideolojik fonksiyon bakımından sınıflı ve sınıfsız toplumu bir ayrıma tabi kılmaktadır (Althusser, 2005, s. 242). Dolayısıyla Althusser zaviyesinden bakıldığında, ideoloji kavramına her toplum ihtiyaç duymakta (Morrice,1996, s. 49) ve ideoloji kavramı bir yönüyle sonu gelmez, ebedi bir süreci ifade etmektedir.

Yukarıda temas edilen hususlar ışığında Arkadaş filmi ana hatlarıyla değerlendirildiğinde, Arkadaş filminde sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde klasik Marksist ideoloji kavramına dair motifler teşhis etmek; Arkadaş filminin içerik, sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu planında klasik Marksist ideolojik motifler uyarınca şekillendiğini, ifade etmek mümkündür. Bu manada aşağıda kısaca Yılmaz Güney sinemasına, Güney filmografisi bakımından önem taşıyan kimi filmlere kimi karakteristik unsurlar çerçevesinde temas edilecek, esas olarak ise klasik Marksist ideolojik motifler çerçevesinde Arkadaş filmi sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu çerçevesinde içeriksel nitelik düzeyinde ana hatlarıyla değerlendirilecektir.

Klasik Marksist İdeoloji Nosyonu Çerçevesinde Arkadaş Film

Yılmaz Güney gerek kişisel ve politik gerekse de sanatsal yaşamı bakımından Türkiye sinemasının en mühim figürlerinden biridir. Güney sinematik kariyere aktör olarak adım atmakta, sinematik kariyere daha sonra yönetmen, senarist ve cezaevi yılları münasebetiyle de mecburi senarist olarak devam etmektedir. Güney'in gerek oyuncu olarak gerekse kamera arkasında yer aldığı filmler yalnızca ticari bakımdan, gişe başarısı bakımından değil; politik, sanatsal tesir bakımından sansasyonel bir karakter taşımakta ve bu husus neticesinde Güney filmleri uzun yıllar yasaklamalara, sansüre maruz kalmaktadır. Güney filmleri her düzeyde Türk siyasi hayatına, Türk modernleşme sürecine mağdurların ve madunların penceresinden ışık tutmaktadır (Yeğen, 2001, s. 49). Bu bakımdan Güney'in inşa ettiği sinematik evreni muhalif sinema, politik sinema, 3. Sinema, militan sinema kavramı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür (Wayne, 2001, s. 108-156). Ne var ki, çalışmanın kısıtları çerçevesinde bu hususa tafsilatıyla temas etmek mümkün değildir.

Güney, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini üstlendiği Bu Vatanın Çocukları (1959) isimli filmle sinematik kariyere

başlamakta, bu filmde hem senaryo ekibinde yer almakta hem de aktörlük ve reji asistanlığını üstlenmektedir. Güney At Avrat Silah (1966) isimli filmde yönetmen koltuğuna oturmakta, sinematografik bakımdan eleştirmenlerin dikkatini ise Seyyit Han isimli filmle çekmektedir. Seyyit Han isimli film Yeşilçam sinemasına özgü sinematografik, dramatik kimi klişe, kalıplar uyarınca şekillenmekte ancak Güney'in müstakbel sineması bakımından sinematografik, dramatik bir umut vaat etmektedir (Kutlar,1997:9). Bu cümleden olarak hem Türk sineması hem de Güney sineması bakımından Umut isimli film sadece sinematografik, dramatik değil; politik düzeyde, politik sinema düzeyinde radikal bir kopuşu imlemekte,³³ bir kırılma noktası, bir kilometre taşı teşkil etmektedir. Umut filmi Güney'e uluslararası Grenoble Film Şenliği'nde Büyük Jüri Özel Ödülü'nü kazandırmakta, aynı zamanda müstakbel Güney sinemasına dair mühim ipucu ihtiva etmektedir. Bu cümleden olarak, Güney, Endişe (1974), Arkadaş (1975), Sürü (1979), Yol (1982), Duvar (1983) filmleri vasıtasıyla form ve içerik düzeyinde, sinematografik ve dramatik düzeyde klasik Türk sinemasından farklı bir sinematik evren inşa etmekte; bu bakımdan Güney'in inşa ettiği sinematik evren politik motifler uyarınca şekillenmekte yani Güney, Cioffi'nin çizdiği çerçeveye uygun bir biçimde (2022:15) esas olarak mesaj, konu³⁴, içerik ve karakter motivasyonu düzeyinde politik bir sinema, politik bir sinematik evren, politik bir tür inşa etmektedir. Kuşkusuz ki, Arkadaş filmi klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde değerlendiren bu çalışmanın kısıtları çerçevesinde Güney'in inşa ettiği bu politik sinematik evrenin tüm karakteristiklerine, ayrımlarına, farkına temas etmek mümkün değildir.³⁵ Yukarıda ifade edilenler ışığında, Arkadaş filmi aşağıda değerlendirilecektir.

Arkadaş, hem Güney sinemasında hem de Türk sinemasında hüküm süren klasik sinematografik, dramatik klişe ve kalıpları,³⁶ seyirci ile tesis edilen münasebeti³⁷ aşındırmakta, melodram formuna dair motifleri kimi düzeyde bilhassa Melike Demirağ'ın minimalist aktristik stili marifetiyle yıkıma uğratmaktadır (Kuyucak Esen, 2002, s.96-97). Öte taraftan Arkadaş filminde her düzeyde imge, politik sinemanın retorik fonksiyonu (Cioffi, 2022, s.50), angaje karakteri (O'Shaughnessy,2007, s.15) bağlamında temsili, pedagojik, ajitatif bir forma

³³ Bu radikal kopuş izini bilhassa ana kahraman, karakter yani Faytoncu Cabbar inşası vasıtasıyla teşhis etmek mümkündür (Esen,2002, s.89).

³⁴ Cioffi politik bir meseleyi, konuyu sinematikleştiren filmleri politik sinema çerçevesinde değerlendirmektedir (2022, s.23). Bu bakımdan Cioffi politik sinemayı form, stil değil; konu, içerik temelinde tanımlamaktadır. Sulgi Lie ise Cioffi'den bütünüyle farklı olarak politik sinemayı form çerçevesinde değerlendirmektedir (2020, s. 9). Yine post-Brechtien bir çerçevede Koutsourakis Lars Von Triers'in inşa ettiği sinematik formu bir politika, politik sinema olarak değerlendirmektedir (2013).

³⁵ Kuşkusuz ki, politik sinema karakteristikleri bakımından Güney'in inşa ettiği sinematik evreni değerlendirmek hem başka bir çalışmaya konu teşkil etmekte hem de politik sinema kavramının mahiyeti, günümüzde politik sinema kavramını tanımlamak hususu (Cioffi, 2022, s.29) bakımından güçlükler taşımaktadır. Bu manada kolonyalizm, sınıf çatışması gibi motifler vasıtasıyla kolaylıkla Marksizmle, sol kanat ideolojilerle ilintilendirilen politik sinema kavramını aslında sinema ve politika tanımının, sinema ve politika münasebetinin, sinema ve politikayı sınıflandırmanın komplike, karmaşık karakteri bakımından dar bir çerçeveye hapsedmek mümkün değildir. Temas edilen husus, ayrıca politik sinema kavramına dair tanımları, bakış açılarını zenginleştirmektedir (Cioffi,2022, s.9).

³⁶ Bu bakımdan Arkadaş filminde aşk dramatik, sinematografik düzeyde ana motif değil; tali, müphem bir motif şeklinde sinematikleşmektedir. Öte taraftan, klasik dramatik yapı bu filmde aşınmakta, film iç aksiyon, kurgu ritmi bakımından klasik klişe ve kalıplardan uzaklaşmaktadır.

³⁷ Arkadaş filminde kapalı anlatı yapısı kimi yönüyle aşınmakta, filmin final sahnesinin müphem karakteri Eco'nun açık yapıt kavramına koşut olarak izleyiciye bir aralık bırakılmaktadır.

bürünmekte,³⁸ bu bakımdan film ikili karşıtlıklar temelinde dost-düşman, negatif-pozitif ayrımı çerçevesinde klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca propagandatif militan bir karakter (Grant, 2016, s. 12) kazanmaktadır. Temas edilen hususu filmin ana karakterleri arasında tesis edilen ikili karşıtlık, ana karakterlerin motivasyonu, politik film türüne koşut olarak karakterlerin tedricen bilince erişmek motifi marifetiyle diyalog, sözel retorik bağlamında içerik düzeyinde teşhis etmek mümkündür.

Arkadaş filminin yönetmenliğini Yılmaz Güney üstlenmekte, başrol oyuncularını ise Yılmaz Güney (Azem), Melike Demirağ (Melike), Kerim Afşar (Cemil), Azra Balkan (Necibe) paylaşmaktadır. Arkadaş filminde dramatik yapı Azem'in 1 aylık yaz tatilini geçirmek üzere üniversite arkadaşı Cemil'i ziyaret motifi ve Azem ile Cemil arasında ideolojik planda tesis edilen karşıtlık çerçevesinde şekillenmekte; bu ziyaret ve ideolojik karşıtlık motifi marifetiyle inşaat mühendisliği alanında birlikte üniversite eğitimi alan Azem ve Cemil isimli iki arkadaşın ideolojik aidiyetini, ideolojik ve sınıfsal konumu, içinde buldukları maddi hayat ve bu maddi hayatın ideolojik tezahürleri, ideolojik plandaki karşıtlıkları açığa çıkarmaktadır. Yani Azem ve Cemil isimli iki arkadaş motifi, iki ana karakter daha doğrusu tipoloji çerçevesinde Güney bir ikili karşıtlık inşa etmekte, bu bakımdan Azem ve Cemil isimli ana karakterler ideoloji kavramı, bu kavramın sinematik karakteri bağlamında bir diyalektik karşıtlığı temsil etmektedir. Dolayısıyla Güney Arkadaş filminde iki karşıtlıklar, daha doğrusu esas olarak karakter düzeyinde iki karşıtlıklar temelinde şekillenen bir sinematik evren inşa etmektedir. Bu manada Azem ve Cemil isimli ana karakterleri, bu ana karakterlere dramatik, sinematografik düzeyde tabi yan karakterleri; ana karakter, yan karakter motivasyonunu, bu motivasyonla ilintili olarak sarf edilen sözcükleri, bir yönüyle retorik ve söylemi Azem ile Cemil'in ideolojik aidiyetleri, ideolojik tercihleri, ideolojik karşıtlıkları çerçevesinde klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca negatif ideoloji motifi şekillendirmektedir. Bu cümleden olarak, Cemil inşaat mühendisliği eğitimi ardından bir müddet Karayollarında mühendis olarak çalışmakta, daha sonra öteden beri hayalini kurduğu zengin olmak ideali doğrultusunda Karayollarındaki görevinden istifa etmek suretiyle müteahhitliğe adım atmakta ve bu tercihe koşut olarak zengin olmak idealini gerçekleştirmektedir. Azem ise Anadolu'nun ücra köşelerinde, Karayollarında mühendislik şeklinde bir mesleki tercihte bulunmakta, mesleki ideallere sadık kalmaktadır. Temas edilen mesleki tercih ve mesleki sadakat motifi Cemil ile Azem'in içinde bulunduğu maddi hayatı, maddi koşulları ve bu hususla ilintili olarak ideolojik aidiyeti, ideolojik tercihi daha doğrusu her karakterin bilincini tayin etmektedir. Yani, Azem ve Cemil'in gerçekleştirdiği mesleki tercih ve bu hususla ilintili mesleki sadakat motifleriyle ideolojik aidiyet, ideolojik tercih, bilinç

motifi arasında bir paralellik tesis etmek mümkündür. Bu manada, mesleki tercih ve mesleki sadakat motifi, ideolojik bir tercih, bilinç motifini temsil etmekte; bu temsiliyet bağlamında ideolojik planda Azem pozitif, Cemil ise negatif niteliklerle ve bu hususa koşut olarak Azem pozitif bir bilinç, Cemil ise negatif bir bilinç ile ilintilendirilmektedir. Yani, maddi koşullar, maddi hayat, mesleki tercih motifi marifetiyle Azem gerçek, doğru bilinç, hakikat çerçevesinde; Cemil ise yanlış, çarpık bilinç nosyonu çerçevesinde sinematik bir karakter kazanmaktadır. Dolayısıyla klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde camera obscura metaforuna paralel bir biçimde maddi hayat, maddi koşullar Azem ve Cemil'in bilinç motifi ile tesis ettiği münasebeti de şekillendirmektedir. Temas edilen husus çerçevesinde Azem doğru, gerçek bilinçle, hakikatle mücehhez; gerçek, doğru bilinçten, hakikatten mahrum olan Cemil ise çarpık, yanlış bilinçle malul bir karakter formuna bürünmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında, Güney'in inşa ettiği sinematik evrende klasik Marksist ideoloji nosyonu çerçevesinde bilinç maddi hayata, maddi koşullara tabi kılınmakta; bilinç ve maddi hayat, maddi koşullar arasındaki münasebet nedensellik ilkesi doğrultusunda şekillendirilmektedir. Bu bakımdan Arkadaş filminde bilinç, ideoloji kavramı maddi hayatın, maddi koşulların bir yansıması şeklinde değerlendirilmekte, bilinç, ideoloji kavramı bir epifenomen karakteri kazanmaktadır. Filmin giriş çekimini temas edilen husus çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

Yukarıda ifade edilenler yanında, sadece Cemil ana karakteri değil, maddi koşullar, maddi hayat motifi marifetiyle yanlış, çarpık bilinç nosyonu filmdeki yan karakterleri de şekillendirmektedir. Bu bakımdan maddi koşullar, maddi hayat motifi Azem haricindeki tüm karakterleri yanlış, çarpık bilinç esaretine tabi kılmaktadır. Temas edilen husus çerçevesinde Azem ile Cemil ve yan karakterler arasında ideolojik planda tesis edilen münasebet Azem'e pedagojik bir karakter kazandırmakta; bir başka deyişle doğru, gerçek bilinç, hakikat dolayısıyla Azem ile Cemil ve yan karakterler arasında epistemolojik bir hiyerarşi inşa edilmekte, bu hususa koşut olarak Azem karakteri pedagojik bir forma bürünmektedir. Bu manada Azem, Cemil'i ve diğer yan karakterleri gerçek, doğru bilince, hakikate davet etmekte, Cemil tedricen bilince erişmek motifi marifetiyle bu davete icabet etmekte, bu suretle Cemil içinde bulunduğu maddi hayatın, maddi koşulların aldatici, illüzyonist karakterini idrak etmekte ve Cemil doxa esaretinden azade olmak suretiyle epistemeye erişmektedir. Cemil'in Azem ile birlikte köye gerçekleştirdiği yolculuğu temas edilen husus çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla Azem maddi hayat, maddi koşullar ve bilinç arasında tesis edilen çarpık, yanlış münasebeti, bu münasebetten kaynaklanan yanlış, çarpık bilinci tashih etmekte; camera

³⁸ Baker Güney sinemasını klasik politik sinemadan ayırt etmekte, bu bakımdan Baker'e göre Güney, majör siyasi, tarihsel olaylar, anlatılar ve politik bilinç taşıyan temsili karakterler vasıtasıyla şekillenen klasik politik sinemadan farklı olarak, gündelik hayatı ajitatif kılmak, gündelik hayatı politikleştirmek, gündelik realiteyi görselleştirmek suretiyle politik bir sinema inşa etmektedir (2010, s.272). Ne var ki, Baker'in temas ettiği husus çerçevesinde Arkadaş filmini değil, daha ziyade Güney'in *Endişe*, *Sürü*, *Yol*, *Duvar* isimli filmlerini değerlendirmek mümkündür. Bu manada Arkadaş filmi imgenin temsili, pedagojik karakteri, retorik fonksiyon münasebetiyle klasik politik sinema klişe, kalıpları uyarınca şekillendirilmektedir.

obscura metaforu çerçevesinde ifade edilen, baş aşağı hakikat kipini, tersine çevrilen gerçekliği ayaklar üzerine oturtmaktadır. Öte taraftan, Azem'in bu pedagojik misyonunu Leninist ideoloji nosyonu çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bu manada, Azem yanlış, çarpık bilinç tashih etmek yanında dışarıdan gerçek, doğru bilinç taşımak misyonu üstlenmekte; illüzyonist, aldatıcı bir ideolojinin esaretini bu sayede etkisiz kılmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, Arkadaş filminde Azem'in pedagojik misyonu çerçevesinde ideoloji kavramı pozitif bir karakter kazanmakta, filmsel retoriğe hâkim olan negatif ideoloji motifi yanında retorik bir unsur olarak pozitif ideoloji motifi de açığa çıkmaktadır.

Arkadaş filmi çerçevesinde ideoloji kavramına dair temas etmek gereken bir husus da meta fetişizmi kavramsallaştırmasıdır. Bu cümleden olarak, Azem pedagojik misyon marifetiyle tersine çevrilen gerçekliği ayaklar üzerine oturtmak yanında, fenomenlerin ardına gizlenen, maskelenen, perdelenen gerçekliği ifşa etmekte, bu bakımdan filmik evrendeki karakterler Azem vasıtasıyla muhtelif düzeylerde gerçeklikle karşılaşmakta, fenomenlerin ardına gizlenen gerçekliği tecrübe etmektedir. Yani Azem maskelenen, gizlenen, perdelenen gerçekliğin üstündeki örtüyü kaldırmakta, bu suretle fenomenlerin aldatıcı, illüzyonist, sahte karakteri açığa çıkmakta ve Azem fenomenler ötesi gerçekliğe tabiri caizse numenal aleme davette bulunmaktadır.

Yukarıda ifade edilen hususları karakter motivasyonu, filmsel sözel retorik, diyalog düzeyinde teşhis etmek, sahne ve sekanslar marifetiyle değerlendirmek mümkündür. Aşağıda bu hususa çalışmanın kısıtları çerçevesinde ana hatlarıyla temas edilecektir. Azem'in Cemil'i ziyaret vesilesiyle gerçekleştirdiği yolculuk Azem ve Cemil bağlamında maddi hayat, maddi koşullar ve bu hususa koşut olarak ideolojik, aidiyet ideolojik tercih düzeyinde bir dikotomi inşa etmektedir. Bu bakımdan maddi hayat, maddi koşul çerçevesinde Cemil tersine çevrilen gerçekliği, yanlış, çarpık bir bilinci yani yanlış, çarpık bir ideolojiyi, Azem ise gerçekliği temsil etmekte; Cemil'i illüzyonist, aldatıcı, sahte fenomenler alemine tabiiyet; Azem'i ise tabiri caizse numenal alemin özgürlük motifi şekillendirmektedir. Bu cümleden olarak, filmin giriş çekimini, giriş sekansını maddi hayat, maddi koşullar ve ideolojik aidiyet, ideolojik tercih düzeyinde tesis edilen dikotomi bağlamında değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki, temas edilen çekimi, sekansı bir sayfiye mekanında neşe içinde koşuşturan, gülen, eğlenen, tekne ile gezinen, keyfince yiyip içen insan figürleri ve Cemil, Cemil'in karısı Nebahat, Cemil'in baldızı Melike arasında inşa edilen bir dikotomi daha doğrusu karşıtlık şekillendirmektedir. Bu manada, mutluluğu temsil eden figürlere karşı Cemil ile Nebahat kavga etmekte, Melike ise bu kavgaya umursamaz bir tavırla kayıtsız kalmaktadır. Yani meta fetişizmi kavramsallaştırmasına paralel olarak fenomenal gerçekliğin ardında başka bir gerçeklik bulunmakta, fenomenal gerçeklik asıl gerçekliği perdelemek, gizlemek, maskeleyen fonksiyonu ifa etmekte ya da maddi koşullar, maddi hayat gerçekliği tersine çevirmektedir. Dolayısıyla bu çekimi hem meta fetişizmi hem de negatif ideoloji

kavramsallaştırması çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Çekim bağlamında Melike karakterinin umursamaz tavrına ayrıca temas etmek gerekmektedir. Zira Melike karakteri maddi koşullar, maddi hayat ve ideoloji münasebeti çerçevesinde epistemolojik bir engeli (Bachelard,1947, s. 13-22) temsil etmektedir. Semra ve Azem arasında vuku bulan bir diyalogu bu çerçevede nakletmek mümkündür:

Azem: "Melike için ne düşünüyorsun?"

Semra: "Güzel bir kız ama o kadar. Dünyadan habersiz bir bülbül kuşu. Başka türlü de olamaz zaten. Olabilir mi?"

Semra ve Azem arasında vuku bulan bu diyalog maddi hayat, maddi koşul ve ideoloji bağlamında, bir başka deyişle ontoloji ve epistemoloji bağlamında klasik Marksizm uyarınca tesis edilen nedensellik, illiyet motifini ifade etmektedir. Yani Melike'nin maddi hayatı, maddi koşulu, bir başka deyişle Melike'nin ontolojik daha doğrusu ontik karakteri hakikate erişmek, yanlış, çarpık bir ideolojinin esaretinden azade olmak ve dünyadan haberdar olmak bağlamında Melike'ye epistemolojik bir engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla Melike bağlamında epistemoloji ve ontoloji arasındaki özdeşlik hükmünü yitirmekte ve bu husus Azem'in pedagojik misyonunu gerektirmektedir. Temas edilen husus çerçevesinde Azem ve Melike arasında vuku bulan bir diyalogu nakletmek mümkündür:

Azem: "Çalışanların halinden çalışmayanlar anlamaz Melike. Bugüne kadar hiç para kazandın mı? Yani bir iş yapıp karşılığında para aldın mı?"

Melike: "Hayır."

Görülmektedir ki, maddi hayat, maddi koşul motifi Melike'ye epistemolojik bir engel teşkil etmektedir. Bu suretle Melike gerçekliği ayaklar üzerine oturtmak ve fenomenal alem tarafından gizlenen, maskelenen, perdelenen gerçekliğin ötesine erişmek kudretinden mahrumdur. Öte taraftan, maddi hayat, maddi koşul, ideoloji motifi çerçevesinde Cemil ile Azem arasında tesis edilen dikotomi hususunu Cemil ve Azem'in öğrencilik yıllarında birlikte gittikleri meyhaneyi tekrar ziyaretleri çerçevesinde teşhis etmek de mümkündür. Bu meyhane ziyareti mazideki hayata sadakat ve ihanet motifi çerçevesinde Azem ile Cemil'in ideolojik aidiyet; klasik Marksist ideoloji kavramına koşut olarak maddi hayatın, maddi koşulun ideolojik aidiyet çerçevesinde tayin edici etki; Cemil'in aldatıcı, illüzyonist bir ideolojiye esaret motifini sinematikleştirmektedir. Şöyle ki, Cemil, Azem ve meyhaneci Remzi arasında bir diyalog vuku bulmakta ve bu diyalog Cemil'in yedi senedir meyhaneye uğramadığı enformasyonunu iletmektedir. Bu manada, meyhaneden uzaklaşmak motifini Cemil'in mazideki hayata ihanet etmek suretiyle aldatıcı, illüzyonist, yanlış, çarpık bir ideolojiye tabi hale gelmek hususu çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Cemil'in temas edilen ideolojik aidiyeti gerçekliği tersine çevirmekte, fenomenler aleminin aldatıcı, illüzyonist karakteri çerçevesinde gerçekliği perdelemekte, gizlemekte, maskeleyen fonksiyonu ifa etmektedir. Cemil'in maddi koşul, maddi hayat, ideolojik aidiyet motifine dair bu illüzyonist, aldatıcı karakter Azem'in pedagojik misyonu çerçevesinde Azem

ile Cemil arasında vuku bulan bir diyalog marifetiyle açığa çıkmaktadır. Temas edilen husus şu sözcükler çerçevesinde vuku bulmaktadır:

Cemil: "...hiç beğenmezdim beni. Oysa ben bütün yanlışlarıma rağmen kendimi ispatladım. Ne amaçladıysam hepsini kazandım. Ben Kadırga Öğrenci Yurdu'ndaki, Tabiat Ana'daki Cemil değilim artık. Bugün servetim, şöhretim her şeyim var."

Azem: "Mutlu musun? Memnun musun hayatından?"

Cemil: "Güzel bir işim, çok sevdiğim bir karım var. Hiçbir sıkıntım da yok."

Azem: "Hatırlar mısın? Eskiden çok yalan söyledin. Kendini aldatmakta da birinciydin. Yine yalan söylüyorsun Cemil."

Cemil: "Niye yalan söyleyeyim?"

Azem: "Sen mutlu değil, sarhoşsun."

Yukarıda nakledilen diyalog çerçevesinde mutluluk, sarhoşluk sözcükleri gerçekliği tersine çevirmek, gizlemek, perdelemek, maskelemek ve aldatıcı, illüzyonist ideolojiye tabiiyet hususunu ifade etmektedir. Bu manada Cemil'i kuşatan maddi hayat, maddi koşul gerçekliği tahrif etmekte, Cemil'i sarhoş etmekte ve Cemil'i mutluluktan, gerçeklikten uzaklaştırmak suretiyle bir illüzyona, yanılsamaya tabi kılmaktadır. Yani Cemil mutlu değildir, mutluluk zehabına kapılmaktadır. Tıpkı camera obscura metaforu çerçevesinde ifade edildiği üzere, Cemil gerçekliği bir sarhoş gibi çarpık, bulanık bir biçimde tecrübe etmekte daha doğrusu görmektedir. Öte taraftan, Azem maddi koşul, maddi hayat motifi çerçevesinde gerçekliği temsil eden bir ideolojik aidiyete tabidir ve Azem bu bakımdan Cemil'in ideolojik aidiyetini eleştirmekte, bir başka deyişle Cemil'in hayatını, mutluluğunu yargılamaktadır. Bu suretle Azem pedagojik bir forma bürünmekte, aşkın bir karakter kazanmakta, tıpkı akıl mahkemesinin bir yargıcı gibi Azem ideolojik aidiyetleri yani başka hayatları yargılamaktadır.³⁹

Yukarıda ifade edilen hususlar yanında Cemil'in ideolojik aidiyetine dair sahte, aldatıcı, illüzyonist karakteri daha doğrusu Cemil'in mutsuzluğunu ya da mutluluğunun sahte, aldatıcı, illüzyonist karakterini sinematikleştiren muhtelif sahne ve motifler mevcuttur. Nebahat'ın Cemil'i başka bir erkekle aldatma motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Öte taraftan, taraftan sadece Cemil değil, Cemil'in maddi hayatını, maddi koşulunu ve ideolojik aidiyetini ifade eden Cemil ile ilintili yan karakterler de bir mutsuzluk ya da sahte, aldatıcı, illüzyonist mutluluk motifi çerçevesinde⁴⁰ yanlış, çarpık bir ideolojik aidiyete tabidir. Buna mukabil, Azem ile ilintili yan karakterler mutluluk, dayanışma, birlik

nevinden pozitif erdem, değer ifade eden motifler çerçevesinde sinematikleşmekte, bu bakımdan maddi koşul, maddi hayat ve ideolojik aidiyet bağlamında gerçekliği temsil etmektedir. Temas edilen hususu, Azem'in sayfiye mekânında işçilerle, köylülerle sohbet motifi ve Azem'in Kadırga Yurdu'ndaki okul arkadaşlarıyla piknik sahnesi vasıtasıyla teşhis etmek mümkündür. Dolayısıyla Cemil ve Azem ile ilintili yan karakterler de bu iki ana karakter çerçevesinde tesis edilen dikotominin bir parçası olarak şekillenmekte, bu dikotomiyi temsil etmektedir.

Maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet çerçevesinde klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca tesis edilen münasebet Semra ve Cemil arasında vuku bulan aşağıdaki diyalog çerçevesinde de açığa çıkmaktadır.

Cemil: "Kimin bu kitaplar?"

Semra: "Benim."

Cemil: "Çok tehlikeli değil mi?"

Semra: "Evet sizin için tehlikeli olabilir."

Cemil: "Niye bizim için?"

Semra: "Çünkü sen 10 yıl öncesinin Cemil abisi değilsin. Sen artık Cemil beysin."

Yukarıda nakledilen diyalog Cemil'in maziye sadakatini yani Cemil'in karakter düzeyinde gerçekleştirdiği yolculuğu veciz bir biçimde ifade etmektedir. Bu manada Cemil'i çerçeveleyen maddi hayat, maddi koşul dönüşüme uğramakta, bu hususa koşut olarak Cemil ideolojik aidiyet planında bir dönüşüme maruz kalmaktadır. Temas edilen hususa dair Azem ve Semra arasında vuku bulan şu diyalogu da nakletmek mümkündür:

Semra: "Cemil çürümenin, yozlaşmanın, en yoğun biçimini yaşıyor."

Azem: "Arkadaşım bu adam. Onu o bataklıkta içinde bırakmak elimden gelmiyor...Özünde o da bir köylü değil mi?"

Semra: "Bakalım, onun için de bataklık mı orası? O yaşadığı hayattan memnundur. Sonra niye değişsin? Cemil niçin değişsin? Bence senin tavrın yanlıştır arkadaş. Adamı kendi haline bıraksan iyi edersin. Çünkü bir adamı şartlarından soyutlayıp düşünemezsin. Onun şartları yaratmıştır çünkü Cemil'i ve ancak şartlarının değişimiyle Cemil'in değişimi mümkündür. Fakat senin anladığın gibi bir değişimi Cemil'den beklemek yanlış olur. Cemil kurtulamayacaktır. Sonra Cemil ile uğraşmak bizim işimiz de değildir. Kimdir bugün Cemil? Sınıf değiştirmiş, çürümüş bir adam. Biraz gerçekçi ol, eski alışkanlıklarından kurtul. Sınıf açısından bak olaylara."

Yukarıda nakledilen diyalog vasıtasıyla hem Cemil nezdinde klasik Marksist ideoloji kavramı ve bu kavrama

³⁹ Azem'in tıpkı bir mehdi gibi, Leninist öncü misyona, dışarıdan bilinç taşımak misyonuna koşut olarak hem sayfiye mekânında hem de Cemil'in köyünde halkı aydınlatmak, bilinçlendirmek çerçevesinde gerçekleştirdiği pedagojik faaliyetleri bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Ne var ki, Azem ile aynı maddi koşul, maddi hayat motifini paylaşan köylülerin gerçeklikten mahrumiyet hususu hem klasik Marksist ideoloji kuramı hem de Arkadaş filmi bakımından bir çelişki teşkil etmektedir. Öte taraftan, klasik Marksist ideoloji nosyonu uyarınca maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet çerçevesinde bir özdeşlik söz konusudur. Marks sonrası Marksist ideoloji kuramında bu özdeşlik Leninist öncü parti, Gramscien hegemonya kavramı gibi motifler çerçevesinde muhtelif düzeylerde kesintiye uğramaktadır. Arkadaş filmi ise klasik Marksist ideoloji nosyonu şekillendirmekte, bu filmde maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet çerçevesinde bir özdeşlik açığa çıkmaktadır. Ancak Azem karakterinin pedagojik misyonu temas edilen özdeşlik bakımından bir boşluğa da işaret etmektedir.

⁴⁰ Arkadaş filminin inşa ettiği sinematik evren zaviyesinden bakıldığında, Cemil ve Cemil ile ilintili yan karakterler; dönemin politik jargonuna da koşut olarak dejenere, çürümüş bir hayat sürmekte ve sahte güllükler, mutluluk illüzyonu ise bu dejenere, çürümüş hayatı ideolojinin işlevine uygun bir biçimde perdelemektedir.

koşut olarak şekillenen yansıma motifi sinematik bir karakter kazanmakta, hem de yukarıda nakledilen diyalog Cemil nezdinde maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet çerçevesinde bir dikotomi, hiyerarşi tesis etmektedir. Temas edilen husus uyarınca, Cemil tali bir terimi temsil etmektedir. Bu bakımdan Cemil negatif değerlerle, erdemlerle ilintilendirilmekte ve yozlaşma, çürüme nevinden sözcükler Cemil'e atfedilen bu negatif değerleri, erdemleri ifade etmektedir. Öte taraftan Nebahat'ın Cemil'i aldatma motifini, Cemil'in Nebahat vasıtasıyla arkadaşlarıyla gerçekleştirdiği diyalogları, Nebahat'ı arkadaşlarına öptürmek nevinden motifleri, mizansenleri yozlaşmak, çürümek şeklinde değerlendirmek mümkündür. Cemil'e atfedilen bu negatif değer ve erdemlerin eril bir nosyon uyarınca şekillendiğini, eril bir karakter taşıdığını ifade etmek mümkündür.⁴¹ Bu hususta Azem'in Cemil'e sarf ettiği şu sözcükleri nakletmek mümkündür:

Azem: "Nereden geldin sen buraya Cemil? Eskiden 500 metre uzaktan yanındaki kadına baksalar sen bozulurdun?"

Yukarıda temas edilen eril nosyon Cemil karakterinin yolculuğu çerçevesinde bir dönüşüme işaret etmekte, bir kırılma noktası teşkil etmektedir. Bu manada Azem Cemil'e Nebahat'ın Cemil'i aldatma enformasyonunu iletmekte ve bu enformasyon neticesinde Cemil kardeşi Muhittin'i ziyaret amacıyla köye bir yolculuk gerçekleştirmektedir. Bu metaforik yolculuk Cemil nezdinde karakter düzeyinde ve bu hususla ilintili maziye sadakat motifi çerçevesinde maddi koşul, maddi hayat, ideolojik aidiyet düzeyinde bir dönüşümü temsil etmektedir. Bu manada Cemil'in maddi koşul, maddi hayat, ideolojik aidiyet çerçevesinde maruz kaldığı dönüşümü aile efradı ve köy ile tesis ettiği münasebet vasıtasıyla teşhis etmek mümkündür. Şöyle ki, Cemil maziden farklı bir maddi koşul, maddi hayat, ideolojik aidiyet çerçevesinde maziye dair tüm unsurlarla köprüleri atmakta, bu bakımdan maziye simgeleyen anne, baba, kardeş ve köy Cemil nezdinde bir unutmak motifine konu teşkil etmektedir. Dolayısıyla Cemil'in karakter düzeyindeki yolculuğu bakımından sinematik evrende köye gerçekleştirilen bu fiziki yolculuk bir nirengi noktası teşkil etmektedir. Öte taraftan, ideolojik aidiyet bağlamında Cemil nezdinde dönüşüm içsel, soyut, zihinsel bir çaba vasıtasıyla değil, klasik Marksist ideoloji kavramına koşut olarak maddi hayat, maddi koşul çerçevesinde açığa çıkan bir yüzleşme, karşılaşma çerçevesinde gerçekleşmektedir. Temas edilen hususu köye gerçekleşen yolculuk neticesinde Cemil ile Azem arasında vuku bulan şu diyalog vasıtasıyla teşhis etmek mümkündür:

Cemil: "İçimde bir şeylerin sarsıldığını hissediyorum. Sanki yer sarsılıyor."

Azem: "Yer sarsılmıyor. Sen sarsılıyorsun."

Yukarıda maddi koşul, maddi hayat ve ideolojik aidiyet çerçevesinde temas edilen hususlara Arkadaş filmi çerçevesinde Muhittin isimli yan karakter bir nevi örneklem teşkil etmektedir. Bu manada maddi koşul, maddi hayat ve ideolojik aidiyet çerçevesinde klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca tesis edilen nedensellik motifinin izlerini Muhittin karakteri vasıtasıyla sarıh bir biçimde teşhis etmek mümkündür. Şöyle ki, Muhittin arkaik ideolojik katmanlar ile köyde mücadele etmekte ve bu mücadele neticesinde tüm engellemelere rağmen yerin 32 metre derinliğinden su çıkarmakta, böylece tarlasını su ile buluşturmakta; su sayesinde her tarafı çorak topraklarla kaplı köyde Muhittin'in tarlası tabiri caizse bir vahaya dönüşmekte; Muhittin köydeki tarlasında istediği her şeyi yetiştirmekte; refaha, zenginliğe erişmektedir. Muhittin'in tarlası aslında metaforik düzeyde sefaletten kurtuluş, refaha erişmek motifini temsil etmektedir. Bu manada Muhittin yan karakterini ve bu yan karakterle ilintili motifleri; klasik Marksist ideoloji kavramının Arkadaş filminde retorik, diyalog bağlamında içerik düzeyinde sinematik bir karakter kazanmak hususu yanında, bizatihi filmin ideolojik mesajı⁴² zaviyesinden değerlendirmek de mümkündür. Yani Muhittin'in su sayesinde değişen maddi hayatı, maddi koşulu ideolojik aidiyet çerçevesinde bir dönüşümü temsil etmektedir. Temas edilen dönüşüm Muhittin nezdinde sakal ve bıyık kesmek motifi çerçevesinde sinematik bir karakter kazanmakta yani Muhittin arkaik ideolojiyi temsil eden unsurları etkisiz kılmaktadır.⁴³ Öte taraftan, bir nevi ilerlilik-gericilik motifi çerçevesinde daha doğrusu ilerlilik-gericilik motifi çerçevesinde tesis edilen bir dikotomi çerçevesinde şekillenen Muhittin karakteri yanında temas edilen hususu Azem ve Cemil karakteri çerçevesinde de teşhis etmek mümkündür. Bu manada Azem ve Cemil çerçevesinde mazi ve istikbal şeklindeki zaman kipleri marifetiyle ideolojik aidiyetler bağlamında bir dikotomi tesis edilmektedir. Şöyle ki, ideolojik aidiyet planında Azem istikbale, yeniye, Cemil ise maziye yani dejenerasyona, çürümeye matuftur. Temas edilen hususu Azem ve Cemil arasında vuku bulan şu diyalog çerçevesinde teşhis etmek mümkündür:

Cemil: "Eski güzel günlerimiz için"

Azem: "Hayır yarınlar için. Yarının güzel günleri için."

Cemil: "Ne güzel şey insanın yarınının olması. Benim için yarın hep karanlıktır Azem. Ama senin için yarın bugünlerden güzel demektir."

Yukarıda nakledilen diyalogu klasik Marksist ideoloji kavramına dair ilerlemeci, pozitivist paradigma tesiri, izleri

⁴¹ Cemil'e atfedilen negatif değer, erdemler karşısında Azem'e atfedilen pozitif değer, erdemler de eril bir nosyon, karakter uyarınca şekillenmekte, Azem karakterini eril bir nosyon şekillendirmektedir. Azem'in silah taşımak, Nebahat nezdinde kadına şiddet uygulamak, sayfiye mekanında bireysel öfkesini lastik patlatmak suretiyle sergileyen köylü gence saç kestirmek, kadına karşı güvensizlik motifini bu zaviyeden değerlendirmek mümkündür. Bu manada, Arkadaş filminde maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet çerçevesinde tesis edilen münasebet eril bir karakter taşımakta, eril bir nosyon çerçevesinde şekillenmektedir.

⁴² Bu hususta Onat Kutlar'ın yönelttiği bir soruya yönelik bizzat Yılmaz Güney şu sözcükleri sarf etmektedir: "Bir şey çökerken, tükenirken, öte yanda yeni bir şey doğar. Arkadaş bir tükenişin ve yeşeren yeni şeylerin filmidir" (Güney, 1976, s.13).

⁴³ Muhittin'in temas edilen dönüşümünü ilerlilik-gericilik motifi daha doğrusu ilerlilik-gericilik motifi çerçevesinde tesis edilen bir dikotomi çerçevesinde şekillenen resmi ideoloji, resmi tarih anlatısı zaviyesinden değerlendirmek de mümkündür.

hatta klasik Marksist ilerlemeci tarih nosyonu⁴⁴ zaviyesinden de ayrıca değerlendirmek mümkündür. Bu manada Cemil ve Azem karakteri maddi koşul, maddi hayat ve ideolojik aidiyet; ilerlemeci, pozitivist motifler çerçevesinde şekillenmektedir. Yukarıda da ifade edildiği üzere Cemil bu bakımdan maziye matuf arkaik bir ideolojik aidiyeti, Azem ise istikbale yani yarına, yarının güzel günlerine matuf bir ideolojik aidiyeti temsil etmektedir. Öte taraftan, ilerlemeci motifler çerçevesinde Azem ve Cemil arasında vuku bulan şu diyalogu da nakletmek mümkündür:

Cemil: “Her şeye yeniden başlayacağım. İstersen köye döneriz.”

Azem: “Bırak bu şehirli romantizmini. Herkes şehre akmak isterken sen ne yapacaksın köyde? Geriye dönüş yok hep ileriye.”

Görülmektedir ki, Cemil’in maziye matuf romantik, nostaljik özlemine karşılık Azem ilerlemeci motifler çerçevesinde ileriye, istikbale matuf modernist bir rota tayin etmektedir. Öte taraftan, Arkadaş filminde inşa edilen sinematik evreni yukarıda ifade edildiği üzere karakter motivasyonu, diyalog, sözel retorik bağlamında içerik düzeyinde maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet özdeşliği çerçevesinde klasik Marksist ideoloji kavramını şekillendirmektedir. Bu bakımdan ana ve yan karakterler ideolojik aidiyet uyarınca tesis edilen bir karşıtlık, dikotomi motifi ve bu hususla ilintili hiyerarşik bir motif çerçevesinde temsili bir form marifetiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla, ideolojik aidiyet çerçevesinde pozitif değer ve erdemlerle ilintili ana ve yan karakterler hiyerarşik düzeyde üst bir mevki işgal etmekte, dikotomi çerçevesinde ise ana terimi teşkil etmekte, bu hususa karşılık negatif değer ve erdemlerle ilintili ana ve yan karakterler ise hiyerarşik düzeyde alt bir mevki işgal etmekte, dikotomi çerçevesinde ise tali terimi teşkil etmektedir. Temas edilen husus çerçevesinde Azem ve Semra nezdinde teşhis edildiği üzere pozitif değer ve erdemlerle ilintili ana ve yan karakterler⁴⁵ pedagojik bir forma bürünmekte; negatif değer ve erdemlerle ilintili ana ve yan karakterleri de bu pozitif değer ve erdemlerle ilintili ana ve yan karakterlerin pedagojisine⁴⁶, didaktik müdahaleye tabi kılmaktadır.

SONUÇ

İdeoloji kavramı felsefi, iktisadi, siyasi, sosyolojik, kültürel, sanatsal düzeylerde farklı alanlara, bu bakımdan farklı ayrımlar,

farklı düzeyler çerçevesinde düşünce tarihine, muhtelif düşünürlere konu teşkil etmektedir. Bununla birlikte, ideoloji kavramı fikri planda bir nesne olmak karakterine klasik Marksizm ve post klasik Marksist düşünsel figürler vasıtasıyla kavuşmaktadır. Ancak ideoloji Marksizme özgü, Marksizm’den neşet eden bir kavram değildir. İdeoloji kavramının Marksizm öncesi tarihsel, fikri düzeyde bir arka planı bulunmakta, ideoloji kavramını Marksizm haricinde farklı, muhtelif düşünsel akımlar farklı, muhtelif düzeylerde şekillendirmektedir. Ne var ki, ideoloji kavramı Marksizm çerçevesinde nispeten daha bütünsel, sistematik, spesifik bir karakter kazanmakta; klasik Marksizmin kurucu babaları Marks ve Engels vasıtasıyla mühim bir dönüşüme uğramaktadır. Bu cümleden olarak, klasik Marksizm bağlamında ideoloji kavramı negatif ideoloji, yanlış bilinç motifi marifetiyle maddi hayat, maddi koşul çerçevesinde şekillenmekte, bu bakımdan bir epifomen karakter kazanmakta, negatif bir forma bürünmektedir. Post klasik Marksist düşünürler ve akımlar ise muhtelif düzeylerde, farklı kavramsallaştırmalar çerçevesinde bu klasik Marksist ideoloji kavramını revize etmekte ve ideoloji kavramına pozitif bir karakter kazandırmaktadır.

İdeoloji kavramı sinema alanına, sinematik evrene de farklı ayrımlar, farklı düzeyler çerçevesinde konu teşkil etmekte; sinematik alanı ve evreni form, içerik, yapı düzeyinde şekillendirmektedir. Bu cümleden olarak, klasik Marksist ideoloji kavramı Arkadaş filminde Yılmaz Güney’in inşa ettiği sinematik evrene konu teşkil etmekte, bu evreni diyalog, sözel retorik, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde şekillendirmektedir. Güney’in Arkadaş filmi vasıtasıyla inşa ettiği sinematik evrende ideoloji kavramı klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet özdeşliği çerçevesinde yanlış, çarpık bilinç motifi marifetiyle sinematik karakter kazanmakta; Güney maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet özdeşliği çerçevesinde ana ve yan karakterler ve içerik, diyalog, retorik, düzeyinde ana ve yan karakterlerle ilintili motifler bakımından bir dikotomi, hiyerarşi tesis etmektedir. Temas edilen husus ana ve yan karakterlere atfedilen erdem ve değerleri, ana ve yan karakterlerin hakikat ile arasındaki mesafeyi de şekillendirmekte; bu bakımdan pozitif değer ve erdemler marifetiyle şekillenen ana ve yan karakterler hakikate matuf, negatif değer ve erdemlerle şekillenen ana ve yan karakterler ise hakikatten mahrum bir karakter kazanmaktadır. Bu bakımdan hakikate matuf ana ve yan karakterler pozitif değer ve erdemler çerçevesinde, çarpık bilinç ile malul ana ve yan karakterler ise negatif değer ve erdemler çerçevesinde şekillenmekte; negatif değer ve erdemler ile malul ana ve yan

⁴⁴ Klasik Marksist tarih felsefesi Augustinus’çu, Hegelyen tarih nosyonu çerçevesinde bir başlangıç ve son motifi uyarınca teleolojik, lineer bir karakter taşımakta; ileriye matuf bir tarihsel istikamet uyarınca şekillenmekte ve mütemadiyen ileriye matuf bu tarihin motorunu ise sınıf savaşımı teşkil etmektedir. Bu bakımdan tarih sınıf savaşımı katalizörlüğünde muhtelif evreler, uğraklar çerçevesinde ilerlemekte, bu uğrak ve evrelerin karakterini ise hakim üretim tarzı tayin etmektedir. Yani tarih ilerlemeci bir motif uyarınca üretim tarzı silsilesi çerçevesinde şekillenmektedir. Öte taraftan, bu neviden bir tarih nosyonu aynı zamanda ilerlemeci motifler çerçevesinde üretim tarzları arasında tarihsel evreler ve uğraklara paralel olarak bir hiyerarşik form da inşa etmektedir.

⁴⁵ Temas edilen ana ve yan karakterler iyiye, güzele, istikbale, yarının güzel günlerine matuftur.

⁴⁶ Temas edilen ana karakterler dejenerasyona, çürümeye, maziye matuftur.

karakterler, pozitif değer, erdemler çerçevesinde şekillenen hakikate matuf ana ve yan karakterlerin maddi hayat, maddi koşul ve ideolojik aidiyet planında pedagojik, didaktik bir müdahalesine maruz kalmaktadır. Bir başka deyişle, Güney Arkadaş filminde politik sinema klişe ve kalıpları uyarınca şekillenen bir sinematik evren inşa etmekte; bu sinematik evrende, bu bakımdan her düzeyde sinematografik unsurlar, politik sinemanın retorik fonksiyonu, angaje karakteri bağlamında temsili, pedagojik, ajitatif bir forma bürünmektedir. Bu manada Güney'in Arkadaş filminde inşa ettiği sinematik evrende ideolojik aidiyet planında klasik Marksist ideoloji kavramı uyarınca şekillenen, pozitif değer ve erdemler ile mücehhez, hakikate matuf ana ve yan karakterler; negatif değer ve erdemler ile malul ana ve yan karakterleri Sokratik bir at sineği gibi maddi koşul, maddi hayat, ideolojik aidiyet düzeyinde hakikate davet etmekte, bu bakımdan hakikate matuf, hakikat ödevi ile yükümlü ana ve yan karakterler angaje bir forma bürünmektedir. Bu ödev, angajman marifetiyle Arkadaş filmi pedagojik diyaloglar, retorik bağlamında şekillenmekte; içerik çerçevesinde sözel düzeyde retorik bir karakter kazanmaktadır. Bu bakımdan filmdeki ana ve yan karakterleri, karakterlerin motivasyonunu klasik Marksist ideoloji kavramı çerçevesinde hakikate adamak motifi, hakikat ile tesis edilen hiyerarşi şekillendirmektedir. Yukarıda ifade edilenler ışığında, klasik Marksist ideoloji kavramı Arkadaş filminde sözel retorik, diyalog, karakter motivasyonu bağlamında içerik düzeyinde sinematik bir karakter kazanmaktadır. Bu bakımdan Arkadaş filminde klasik Marksist ideolojik kavramına dair motifler hem ana ve yan karakterler arasında gerçekleşen diyaloglar hem de karakter motivasyonlarını şekillendiren karşıtlıklar ve mizansenler çerçevesinde açığa çıkmaktadır

Kaynakça

- Akay, A. (2005). Postmodernizm, L&M Yayınları.
 Akay, A. (2004). Tekil Düşünce, Bağlam Yayınları.
 Althusser, L. (1989). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, (Çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık) İletişim Yayınları.
 Althusser, L. (1995). Kapital'i Okumak, (Çev. Celal A. Kanat), Belge Yayınları.
 Althusser, L. (2005). Pour Marx, La Découverte.
 Aron, R. (1962). The Opium of The Intellectuals, (Çev. Terence Kilmartin), The Norton Library.
 Atılgan, G. (2001). Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanğı. Praksis, (4), s.11-34.
 Bachelard, G. (1947). La Formation De L'Esprit Scientifique, Librairie Philosophique J. Vrin.
 Baker, U. (2010). Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru, (Çev. Harun Abuşoğlu), Birikim Yayınları.
 Balibar, É. (2005). Avant-Propos Pour La Réédition De 1996, Pour Marx, Althusser, Louis, La Découverte, pp. I-XIV.
 Bell, D. (1988). The End of Ideology On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties, Harvard University Press.
 Bell, D. (2013). İdeolojinin Sonu, (Çev. Volkan Hacıoğlu), Sentez Yayıncılık.
 Bilgi, A. (1992). Karl Marx, Kapital Özet Ve Kılavuz, Yurt Kitap-Yayın.
 Blakesley, D. (2003). Rhetorical Perspectives on Film and Culture,

- The Terministic Screen, (Eds. David Blakesley) Southern Illinois University Press, pp.125-127.
 Blakesley, D. (2004). Defining Film Rhetoric: The Case of Hitchcock's Vertigo", Defining Visual Rhetorics, (Eds. Charles A. Hill ve Marguerite Helmers) Routledge, pp. 111-118.
 Boordwell, D. (1991). Making Meaning, Massachusetts. Harvard University Press.
 Brecht, B. (1990). Epik Tiyatro, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi.
 Burke, K. (1969). A Rhetoric of Motives, University of California Press.
 Carroll, N. (1996). Theorizing The Moving Image, Cambridge University Press.
 Chatman, S. (1990). Coming To Terms The Rhetoric Of Narrative In Fiction And Film, Cornell University Press.
 Chisholm, A. (2003). Rhetoric and the Early Work of Christian Metz: Augmenting Ideological Inquiry in Rhetorical Film Theory and Criticism. The Terministic Screen, (Ed. David Blakesley), Southern Illinois University Press, pp.37-55.
 Cioffi, A. E. (2022). Philosophical Theories Of Political Cinema, Routledge.
 Colletti, L. (1973). "Marxism: Science or Revolution?", Ideology In Social Science, Ed. by. Robin Blackburn, Vintage Books, pp. 369-378.
 Dijk, T. V. (2003). Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım," Çev. Nurcan Ateş, Söylem ve İdeoloji, (Ed. Barış Çoban- Zeynep Özarslan) Su Yayınları, ss.13-109.
 Durand, J.P. (2008) Marx'ın Sosyolojisi, Çev. Ali Aktaş, İletişim Yayınları.
 Eagleton, T. (2020). İdeoloji, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları.
 Engels, F. (1992). Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, İstanbul, Sol Yayınları.
 Fairfax, D. (2009). Introduction, Cinema Against Spectacle Technique And Ideology Revisited, Comolli, Jean-Louis, (Çev. Daniel Fairfax), Amsterdam University Press, ss.17-46.
 Fukuyama, F. (1989). The End of History, The National Interest, (16), pp.3-18.
 Fukuyama, F. (1992). The End Of History and the Last Man, New York, The Free Press.
 Geniş, Şerife & Akman, Kubilay (2007). "İdeoloji ve Söylem: Bilgi Sosyolojisinde Tartışmalı İki Kavram", Eğitim Bilim Toplum Dergisi, Cilt 5, (20), s.117-141.
 Geras, N. (1973). Marx And The Critique Of Political Economy, Ideology In Social Science, (Ed. by. Robin Blackburn), Vintage Books, pp.284-306.
 Grant, P. D. (2016). Cinéma Militant, Wallflower Press.
 Güney, Y. (1976). Arkadaş, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları.
 Hendrix, J. & Wood, J. A. (1973). "The Rhetoric Of Film: Toward Critical Methodology", The Southern Speech Communication Journal, (39), Winter, pp. 105-122.
 Herrick, J. A. (2020). The History and Theory of Rhetoric, Routledge.
 Hill, J. (1979). Ideology, Economy and the British Cinema, Ideology And Cultural Production, (Eds Barret, Michele, Corrigan, Philip vd.) Routledge, pp.112-135.
 Johnson, R. (1979). "Histories Of Culture/Theories Of Ideology: Notes On An Impasse", Ideology And Cultural Production, Ed. by. Michele Barret, Philip Corrigan vd., Routledge, pp.49-78.
 Jost, J. T., Kay, A. C. & Thorisdottir, H. (2009) Social And Psychological Bases Of Ideology And System Justification", Social And Psychological Bases Of Ideology And System Justification, (Ed. by. John T. Jost -Aaron C. Kay C.-Hulda Thorisdottir), Oxford University Press.
 Kaya, A. (2004). İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşüncebilimden Kimlikbilime, Doğu Batı, (28),2004, s.67-82.

- Kibar, S. (2008). Hegel’de Tin Kavramı Ne Anlama Gelir, MonoKL, (4-5), s.334-339.
- Kuyucak Esen, Ş. (2002). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Naos.
- Koutsourakis, A. (2013). Politics As Form İn Lars Von Trier: A Post-Brechtian Reading, Bloomsbury Publishing.
- Lenin, V. İ. (1995). Ne Yapmalı, (Çev. Muzaffer Erdost), Sol Yayınları.
- Lie, S. (2020). Preface, Towards A Political Aesthetics Of Cinema, (Çev. Daniel Fair Fax), Amsterdam University Press, pp. 9-10.
- Lipset, S. M. (1960). Political Man, Doubleday&Company.
- Lorrain, J. (1979). The Concept of Ideology, Hutchinson&Co. Publishers.
- Lukacs, G. (1998). Tarih ve Sınıf Bilinci, (Çev. Yılmaz Öner), Belge Yayınları.
- Mannheim, K. (1979). Ideology And Utopia, Routledge&Kegan Paul.
- Mardin, Ş. (1992). İdeoloji, İletişim Yayınları.
- Marup, S. (2019). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Pharmakon Yayınevi.
- Marx, K. (2009). Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi, (Çev. Kenan Somer), Sol Yayınları.
- Marx, K. (2014). 1844 El Yazmaları, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2014). Yahudi Sorunu, (Çev. Sol Yayınları Yayın Kurulu), Sol Yayınları.
- Marx, K. & Engels, F. (1999). Alman İdeolojisi, (Çev. Sevim Belli), Sol Yayınları.
- Marx, K. (2011). Kapital 1. Cilt, Çev. Nail Satlıgan-Mehmet Selik, Yordam Kitap.
- Mc Gowan, T. & Kunkle, S. (2014). Giriş: Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz, Lacan ve Çağdaş Sinema, (Eds. Mc Gowan, Todd & Kunkle, Sheila) (Çev. Yasemin Ertuğrul-Caner Turan), Say Yayınları.
- Mills, S. (2003). Söylem ve İdeoloji, Söylem ve İdeoloji, (Çev. Zeynep Özarlan) (Ed. Barış Çoban & Zeynep Özarlan), Su Yayınları, ss. 113-131.
- Morrice, D. (1996). Philosophy, Science and Ideology in Political Thought, Macmillian Press.
- O’Shaughnessy, M. (2007). The New Face Of Political Cinema, Berghahn Books, 2007.
- Oskay, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından İdeoloji Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 35, (1-4), ss.197-253.
- Perkins, T. E. (1979). “Rethinking Stereotypes”, Ideology And Cultural Production, (Ed. Michele Barret), Philip Corrigan, vd., Routledge, pp.135-160.
- Phelan, J. (1996). Narrative as Rhetoric Technique Audiences, Ethics, Ideology, Ohio State University Press.
- Plamenatz, J. (1971). Ideology, Palgrave Macmillan.
- Saklı, A. R. (2019). İnsana ve Topluma Etkisi Bakımından İdeolojiyi Anlamak, Uluslararası Ekonomi, İşletme ve Politika Dergisi, Cilt: 3, (1), ss. 109-130.
- Sarı, M.A. (2004). Hegelci Özne Tasarımı: Bilincin Kendi (Tarih) İçindeki Yolculuğu, MonoKL, Sayı:4-5, ss. 298-304
- Sayer, D. (1979). Marx’s Method Ideology, Science And Critique İn Capital, The Harvester Press.
- Sever, S. (2015). Retorik Analiz ve Reklamlarda Kullanımı, İletişim Araştırmalarında Yöntemler, (Ed. Besim Yıldırım), Literatürk.
- Sim, S. (1999). Derrida and the End of History, Icon Books.
- Topakkaya, A. (2007). İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişim Sürecine Bir Bakış, Erzincan Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt:11, (1-2,), ss. 164-180.
- Tuckfeld, M. (1997). Politik, Hegemonie und Ideologie im Marxismus, Springer.
- Wayne, M. (2001). Political Film, Pluto Press.
- Williams, R. (1977). Marxism And Literature, Oxford University Press.
- Yeğen, M. (2001). Yılmaz Güney’in Hayaletleri ve Dönekliğin Ekonomisi, Murekkep Dergisi, ss.48-55.