

KIRDAN KENTE GÖÇ ANLATILARININ TERS YÜZÜ: ALİ ÖZGENTÜRK'ÜN HAZAL FİLMİNDE DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI

REVERSING RURAL-TO-URBAN MIGRATION NARRATIVES: IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES IN ALI OZGENTURK'S HAZAL

GONCA ÜNAL*

ÖZET

Türk sineması kent olgusu ile tanıştığı dönemden itibaren kent, uzunca bir süre hem umut verici hem de cezalandırıcı bir mekân olarak temsil edilmiştir. Sinemaya yansıyan kırdan kente göç anlatıları, çokluk köylünün kentle yüzleşmesi ve bu yüzleşmenin yıkıcı sonuçları ile karşı karşıya kalması üzerine kurulmuştur. Bu yerleşik anlatıyı tersine çeviren *Hazal* (1979) filmi ise göçün kent çeperinde başarısızlıkla sonuçlanmasından ziyade göç fikrinin kırdaki ideolojik odaklar tarafından daha başlangıçta bastırılmasını seyircisine göstermektedir. Film düzleminde kent, doğrudan görünmeyen ancak köye yaklaşmakta olan yol aracılığıyla sızmakta olan bir ufuk olarak belirmektedir. Bu ufuk çeşitli kırdan kente göç anlatılarında olduğu gibi bireyin kendini ekonomik olarak ispat etme fırsatı ile birlikte devletin kurumsal ve ideolojik aygıtlarının köye sızma ihtimalini de taşımaktadır. Althusser'in devletin baskı aygıtı ve ideolojik aygıtları ayrımı çerçevesinde okunduğunda film, merkezî devlet kurumlarının yokluğunda dahi aile, din ve töre aracılığıyla güçlü bir rıza rejiminin işlediğini göstermektedir. Göçün cezalandırılması, ahlaki bir sapmadan ziyade yerel iktidarın ideolojik tekeli kaybetme korkusunun sonucudur. Böylece *Hazal*, göçü hem mekânsal hem de ideolojik ve siyasal bir mücadele olarak yeniden düşünmeye imkân vermektedir.

ANAHTAR KELİMELELER: Kırdan Kente Göç, Althusser, İdeolojik Aygıtlar, Yerel İktidar, *Hazal* (1979)

* Hitit Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü, Uluslararası Hukuk Anabilim Dalı, gonca.unal@lexmaris.org, ORCID: orcid.org/0000-0001-6228-9098
Makale Gönderim Tarihi / Received on: 4 Mart 2026
Makale Kabul Tarihi / Accepted on: 3 Ağustos 2026

ABSTRACT

Turkish cinema has long represented the city as both a site of hope and a space of punishment. Rural-to-urban migration narratives have largely centered on the villager's confrontation with the city and the destructive consequences of that encounter. Reversing this pattern, *Hazal* (1979) does not depict migration as a failed experience at the urban margins; instead, it portrays the suppression of migration at its very inception by ideological forces within the village. In the film, the city does not appear directly but emerges as an approaching horizon through the motif of the road. This horizon signifies not only the possibility of economic self-realization, as in many migration narratives, but also the potential intrusion of the state's institutional and ideological apparatuses into the village. Read through Althusser's distinction between repressive and ideological state apparatuses, the film reveals that a powerful regime of consent operates through family, religion, and custom even in the absence of state institutions. Migration is punished as a moral deviation and a threat to the local authority's ideological monopoly. Thus, *Hazal* makes it possible to rethink migration as both a spatial and an ideological and political struggle.

KEYWORDS: Rural-to-Urban Migration, Althusser, Ideological Apparatuses, Local Authority, *Hazal* (1979)

GİRİŞ

Sinema; estetik bir anlatı formu olmasının yanında toplumsal yapının, ideolojik çatışmaların ve tarihsel dönüşümlerin temsil edildiği bir düşünsel alandır. Film metinleri, toplumsal gerçekliği bire bir yansıtmaları da belirli bir tarihsel momentin gerilimlerini, güç ilişkilerini ve hegemonik düzenini yeniden üretmekte ya da sorgulamaktadır. Bu yönüyle sinema, yalnızca bir temsil pratiği değil, anlam üretiminin ve ideolojik yeniden üretimin etkin bir zemini olarak değerlendirilmektedir. Özellikle toplumsal değişim, göç, modernleşme ve otorite gibi meseleleri odağına alan filmler, içinde üretildikleri dönemin siyasal ve kültürel atmosferiyle çift yönlü bir ilişki kurmaktadır.

Türk sinemasında kırdan/köyden kente göç teması, 1960'lı ve 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçi yönelimin etkisiyle belirgin bir anlatı ekseni hâline gelmiştir. Bu anlatı düzeninde göç, çoğunlukla ekonomik zorunluluk, sınıfsal yükselme arzusu ya da modernleşme beklentisiyle ilişkilendirilmektedir. Kent ise disipline edici ve çoğu zaman cezalandırıcı bir mekân olarak konumlandırılmaktadır. Göç eden özne, kentin sert yapısı karşısında sınanmakta ve çoğunlukla edilgen bir konuma itilmektedir. Bu yerleşik anlatı şeması, göçü başlangıçta bir imkân, süreç içinde ise bir hayal kırıklığı olarak kurgulamaktadır.

Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmi ise bu yerleşik göç pedagojisini ters yüz etmektedir. Filmde göç, kentte başarısızlıkla sonuçlanan bir deneyimden ziyade kırım kendi ideolojik düzeni tarafından daha baştan bastırılan bir ihtimal olarak inşa edilmektedir. Göç fikri, ekonomik bir tercih ya da bireysel bir özgürleşme arayışı olarak betimlenmemiş, bilakis düzen bozucu bir sapma olarak kodlanmıştır. Bu yönüyle *Hazal* filminde kırım edilgen bir mağdur alanı olarak gösterilmemesi dikkat çekicidir. Zira bu filmde kır, güçlü bir ideolojik bütünlüğe sahip, kendi sınırlarını koruyan bir yapı olarak sunulmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, *Hazal* filminde “kentten değil” anlamı ile kırım ideolojik işleyişini Louis Althusser'in devletin baskı aygıtı ve ideolojik aygıtları ayrımı çerçevesinde çözümlemektir. Çalışma, filmde göçün yerel egemenin ideolojik aygıtlar üzerindeki kontrolünü tehdit eden bir dönüşüm riski olarak temsil edildiğini ileri sürmektedir. Kenti kıra taşımaya yarayacak olan yol aynı zamanda kentli ideolojik aygıtların kıra sızma ihtimalini de taşıyan bir kırılma anı olarak da değerlendirilmektedir. Filmde merkezî devlet aygıtlarının görünür olmadığı bir mikro toplumsal yapıda dahi aile, din, töre ve yerel otorite aracılığıyla ideolojik düzenin süreklilik kazandığı görülmektedir. Ancak film, bu yerel ideolojik bütünlüğün, ideolojik aygıtların merkezî devlet lehine el değiştirme ihtimali karşısında savunmacı ve cezalandırıcı bir refleks geliştirdiğini de göstermektedir.

Bu bağlamda makale, Türk sinemasındaki göç anlatılarını mekânsal ve ideolojik düzlemde yeniden düşünmeyi önermektedir. Kentin disipline edici gücüne odaklanan yorumların aksine, kırım da kendi iç düzeni içinde rıza ve şiddet üretme kapasitesine sahip olduğu gösterilmektedir. Böylece *Hazal*, yalnızca bir köy trajedisi olarak değerlendirilmemelidir. Bilakis bu film yerel iktidarın ideolojik aygıtlar üzerindeki hâkimiyetini koruma çabasını görünür kılan bir sinemasal metin olarak konumlandırılmalıdır. Böylece film, kırdan kente yönelen öznenin neden ve nasıl bizzat kır tarafından cezalandırıldığını ideolojik yeniden üretim çerçevesinde tartışmaya açmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada Jacques Aumont ve Michel Marie tarafından geliştirilen film analizi yaklaşımından yararlanılmış ve bu yaklaşıma göre filmler çok katmanlı bir anlam üretim alanı olarak değerlendirildiğinden birden fazla analiz yöntemine başvurulmuştur (Aumont ve Marie, 2020). Filmin olay örgüsü, karakter konumlanışları, tekrar eden anlatısal motifleri ve toplumsal ilişkileri yapılandıran sembolik unsurlar ağırlıklı olarak tematik inceleme ile anlatısal çözümlemenin belirli unsurları benimsenerek değerlendirilmiştir. Bu bakımdan *Hazal* filmi, Louis Althusser'in ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları kuramından elde edilen bir kavram seti vasıtasıyla ele alınarak tematik incelemenin merkezine iktidarın ideolojik yeniden üretimi ve bu

yeniden üretimin tehdit altında kalması durumu konulmuştur. “Göç” ve göçün semantik yansıması olan “yol,” “kent” ve “kır” kavramları yerel iktidarın yeniden üretimini tehdit eden alt temalar iken “şeyh,” “töre,” “aile” gibi unsurlar söz konusu yeniden üretime hizmet eden ideolojik aygıtlardır.

Tematik analiz kapsamında filmde tekrar eden anlam örüntüleri, anlatsal motifler ve ideolojik işlevler belirlenmiştir. Bu doğrultuda özellikle yol, göç, değişim, ihanet, günah, töre, din, aile ve yerel otorite temalarının anlatı içerisindeki görünüm biçimleri incelenmiştir. Analiz sürecinde söz konusu temaların karakterler, diyaloglar ve olay örgüsü aracılığıyla nasıl üretildiği ve birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği değerlendirilmiştir. Anlatı analizinde özellikle karakterlerin genel tema için gerçekleştirdiği işlevler, kaçış ve cezalandırma örüntüleri, modernleşme ya da daha doğru bir ifade ile kentleşme karşısındaki gerilim ele alınmıştır. Böylece filmin göç olgusunu hangi ideolojik çerçeve içerisinde anlamlandırdığı ve yerel iktidarın kendisini hangi söylemsel mekanizmalar aracılığıyla yeniden ürettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma kenteriz noktasını, kırdaki iktidarın ideolojik aygıtların kontrolünü kente kaptırma ihtimaline karşı göçü ve değişimi cezalandırdığı argümanından almaktadır. Dolayısıyla kavramsal çerçeve; ideoloji, devletin ideolojik aygıtları, yerel iktidar, göç, kır-kent karşıtlığı, yol, rıza, özneleşme ve ideolojik yeniden üretim kavramları etrafında şekillenmektedir. Althusser’in sıklıkla başvurduğu bu kavram setleri ve ters yüz edilen göç olgusu ideolojik çözümleme için bir alet çantası gibi kullanılmıştır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi ise tabiatı gereği Althusser’in devletin baskı aygıtı ile ideolojik aygıtları arasındaki ayrımına dayanmaktadır. Zira baskı aygıtı aynı zamanda meşru bir biçimde kuvvet kullanma erkini elinde bulunduran polis ya da yargı gibi bazı devlet birimlerine de indirgenebildiğinden, kentle ilişkilendirilebilen bir aygıtken ideolojik aygıtlar başka başka görünümeler alarak kırdaki iktidarın yeniden üretimine hizmet edebilmektedir.

Althusser’in devletin baskı aygıtı ile ideolojik aygıtlar arasında yaptığı ayrım, iktidarın yalnızca zor yoluyla değil, aile, din, eğitim ve kültürel pratikler aracılığıyla da yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, *Hazal* filminde aile, töre, din ve yerel otorite etrafında örgütlenen iktidar ilişkilerinin çözümlenmesine imkân sağlamaktadır. Böylece film, ideolojik aygıtların yerel düzeydeki işleyişini ve bu aygıtların kontrolünün el değiştirme ihtimaline karşı geliştirilen direnci görünür kılan bir anlatı olarak değerlendirilmektedir. Bu kavramsal ve kuramsal çerçeveden hareketle çalışma, *Hazal* filminde yerel iktidarın hangi ideolojik aygıtlar aracılığıyla yeniden üretildiği, bu aygıtların toplumsal hiyerarşiyi nasıl meşrulaştırdığı ve bireylerin bu yapıdan kopma girişimlerinin neden tehdit olarak algılandığı sorularına odaklanmaktadır. Ayrıca filmde merkezi devletin temsil ettiği modernleşme unsurlarının, özellikle yol motifi üzerinden, köydeki mevcut iktidar ilişkilerini nasıl

dönüştürme potansiyeli taşıdığı incelenmektedir. Bu doğrultuda çalışma, göç ve kaçış arzusunun bireysel bir özgürleşme talebinden ziyade ideolojik yeniden üretim mekanizmalarının sürekliliğini tehdit eden bir kırılma noktası olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışmada ilki kuramsal, ikincisi sinematografik olmak üzere iki adet sınırlılık bulunmaktadır. İlk kuramsal çerçeve bilinçli bir tercihle Althusser'in ideoloji ve devlet aygıtları ayrımı etrafında sınırlandırılmıştır. Hegelyen diyalektik ya da Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırması, ideoloji ve rıza üretimi tartışmaları açısından önemli açılımlar sunmakla birlikte, bu makalenin odağı ideolojinin tarihsel gelişimi ya da sivil toplum-devlet ayrımının teorik inşası değildir. Hegelci gelenekte devlet, etik bütünlüğün rasyonel tezahürü olarak kavramsallaştırılmakta, Gramsci'de ise hegemonya sivil toplum alanında rızanın inşası üzerinden açıklanmaktadır. Oysa bu çalışmada mesele, merkezî devlet aygıtlarının görünür olmadığı bir mikro-toplumsal yapıda ideolojik işleyişin nasıl sürdürüldüğünü göstermektir. Bu nedenle, ideolojik aygıtların maddi pratikler ve kurumsal düzenekler üzerinden nasıl işlediğini sistematik biçimde ortaya koyan Althusserci çerçeve, analitik bakımdan daha işlevsel bulunmaktadır. Bununla birlikte filmde gözlemlenen rıza üretimi süreçleri, yerel otoritenin kültürel ve dinî pratikler aracılığıyla kurduğu hegemonik ilişkilere işaret etmekte, bu yönüyle Gramsciye bir okuma için de elverişli bir zemin sunmaktadır. Ancak mevcut çalışma, kavramsal dağılmayı önlemek ve çözümlemeyi belirli bir teorik ekseninde derinleştirmek amacıyla Althusserci yaklaşımı merkezde tutmakta, diğer kuramsal perspektifleri ise tamamlayıcı bir arka plan olarak değerlendirmektedir.

İkinci bir sınırlandırma olarak da film, bir estetik nesne olarak değil, ideolojik bir anlatı metni olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle kadrage kullanımı, ışık düzeni, renk paleti, kamera hareketleri ve mizansen gibi sinematografik unsurlar çözümlenmemiştir. Bu tercih, söz konusu unsurların önemsiz görülmesinden çok, çalışmanın analitik odağının filmin ortaya koyduğu anlatı yapısı ve bu anlatının ürettiği sosyo-politik çıktılarla sınırlı tutulmasından kaynaklanmaktadır. Film, burada bir *auteur* sinema incelemesinin nesnesi olarak değerlendirilmemiştir. Bunun yerine belirli bir dönemin ideolojik gerilimlerini, iktidar ilişkilerini ve toplumsal direnç biçimlerini görünür kılan bir söylem alanı olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla estetik çözümleme yerine tematik ve ideolojik çözümleme tercih edilmekte, anlatının kurduğu anlam dünyası ve bu anlam dünyasının toplumsal karşılıkları öncelik kazanmaktadır.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMANIN DOĞUŞU VE KENTLE İLİŞKİSİ

Hazal filmini Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları kuramı çerçevesinde incelemek ve yerel iktidarın kendi yeniden üretim mekanizmalarını koruma çabasını görünür kılmak için Türk sinemasında kent anlatısına değinmek gerekmektedir. Çalışmada bir alt tema olarak değerlendirilen kent; yalnızca göçün yöneldiği bir mekân değil, aynı zamanda merkezi devletin ideolojik ve kurumsal aygıtlarının taşıyıcısı olarak önem kazanmaktadır. *Hazal* filmindeki çatışmanın daha iyi anlaşılabilmesi öncelikle Türk sinemasında kentin nasıl temsil edildiğinin ve bu temsil biçimlerinin Türkiye'nin toplumsal ve siyasal dönüşümleriyle nasıl ilişkilendiğinin anlaşılması ile mümkün olabilir. Özellikle toplumsal gerçekçi sinemanın kırdan kente göç anlatılarında sıklıkla başvurduğu “cezalandırıcı kent” temsili, *Hazal*'ın bu anlatı geleneği içerisinde işgal ettiği özgün konumun ortaya konulabilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Tümdengelim yaklaşımı ile çalışmanın argümanını değerlendirmek gerekirse sinemanın, özellikle de Türk sinemasının toplumsal meseleleri merkezine alan bir anlatı diline dönüşmesi, 1960'lı yıllara tarihlenmektedir. Özellikle 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi sonrasında oluşan siyasal ve toplumsal dönüşüm, kültürel üretim alanlarını da etkilemiş, bu değişim sinemada belirgin biçimde görünür hâle gelmiştir. Bu dönemde iç göç, mülkiyet çatışmaları ve sınıfsal gerilimler gibi meseleler sinemasal temsile kavuşmuş, *Bitmeyen Yol* (1965) ve *Gurbet Kuşları* (1965) gibi örneklerde göç olgusu işlenirken *Yılanların Öcü* (1962) ve benzeri eserler köy yaşamındaki mülkiyet mücadelesini görünür kılmıştır (Makal, 1994, s. 10).

Refiğ'in ifadesiyle Türk sineması bu yıllarda “konuşur” hâle gelmiş ancak ne söyleyeceğine henüz karar verememiş durumdadır (1971, s. 22). Toplumsal gerçekçi yönelimin kurumsallaşmasında dönemin siyasal atmosferinin de payı büyüktür. *Yılanların Öcü*'nün, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in girişimleriyle gösterim imkânı bulması ve İnönü döneminde görece özgürlükçü ortamın oluşması, Halit Refiğ ve Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenlerin toplumsal meseleleri daha doğrudan ele almalarına imkân tanımıştır (Refiğ, 1971, s. 25). Böylece sinema, salt eğlence üretiminden sıyrılarak toplumsal dönüşümü tartışan bir mecra evrilmiştir.

Bu noktada sinemanın yalnızca bir yansıtma aracı olmadığını hatırlamak gerekmektedir. Medya imgeleri belirli toplumsal gruplar için ve belli amaçlar doğrultusunda üretildiğinden, çoğu zaman gerçeklikle bire bir örtüşmez, buna rağmen “gerçeğin bir kesiti” gibi sunulur ve sorgulanmaksızın içselleştirilmekte ve zamanla mitik bir niteliğe bürünebilmektedir (Marshall, 1999, s. 726). Dolayısıyla filmler üretildikleri dönemin yaşam biçimlerini ve değer yargılarını yansıtmakla birlikte, baskın ideolojileri tekrar ederek

kitlelere benimsetme işlevi de görmektedir (Güçhan, 1992, ss. 66-69). Bahse konu işlev, filmlerin Althusserci bir bakış açısı ile ideoloji penceresinden sık sık okunması tercihinin de izahatıdır. Zira sinema hem toplumsal kültürü yansıtan hem de onu yeniden üreten ikili bir işleve sahiptir (Kenevir ve Aslan, 2025, s. 144). Kent ise bu yeniden üretim sürecinde yalnızca bir arka plan değil, ideolojik olarak kurulan bir imge olagelmıştır. Kent, sinema ve ideolojinin bu bakımlardan birbirleriyle ilişkilendirilebilir olgular olmaları, beraber çalışılmalarını gerekli kılmıştır.

Kırdan kente göç mefhumu başlangıçta filmlerde dolaylı bir biçimde yer alırken 1960'lı yıllardan itibaren doğrudan toplumsal bir sorun olarak ele alınmaya başlamıştır (Mertol, ve diğerleri, 2021, s. 767). 1961 Anayasasının sağladığı görece özgürlük ortamı, sinemacıların içerik bakımından daha cesur temalara yönelmelerine imkân tanımıştır. Böylelikle gecekondulaşma, işsizlik, toprak ve su mülkiyeti, sınıf çatışmaları ve sendikal haklar gibi meseleler toplumsal gerçekçi filmlerde görünürlük kazanmıştır (Güçhan, 1992, s. 84). Bu bağlamda *Gurbet Kuşları* kentle yüzleşme ve kentin kahramanı sınaması bakımından ilk örneklerden kabul edilmektedir. Onu takip eden *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Dişet* (1974), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978), *Gülsüm Ana* (1983), ve *Bir Avuç Cennet* (1985) gibi yapımlarda kentsel uyumun zorluğu ve kentteki etmenler dolayısıyla ailenin çözülme riski temel dramatik eksen hâline gelmiştir (Gülpınar, 2020, ss. 107-108).

Toplumsal gerçekçi anlatının bu evresinde kent, çoğu zaman geleneksel değerleri aşındıran, aileyi parçalayan ve yeni gelen bireyi sınavan bir mekân olarak temsil edilmiştir (Ünlü, 2009, ss. 52-53). Böylece dönemin toplumsal gerçekçi sineması kentsel mekânın ideolojik sınırlarını görünür kılan bir anlatı aracına dönüşmüştür. Ancak 1960'lı ve 1970'li yılların sinemasal temsillerinde kent, topraklarından kopan küçük çiftçi ve tarım emekçisi için çoğunlukla bilinmez ve yabancı bir mekân olarak kurgulanmıştır. Ulaşım ve iletişim ağlarının sınırlılığı nedeniyle kent yaşamı kıra yeterince yansımamış ve bu da göç eden birey için sert bir karşılaşma deneyimi yaratmıştır (Şenyapılı, 1981, s. 43). Bu bağlamda kıyın bireyi terk etmeye zorlayıcı etkisi belirgin olsa da kentin doğrudan çekici bir cazibe merkezi olarak temsil edildiğini söylemek güçtür (Makal, 1994, s. 41).

KIRDAN KENTE GÖÇÜN SİNEMASAL PEDAGOJİSİ

Hazal filminde kent, bir mekândan ziyade bir fikir olarak bulunmaktadır ve filmde sinematografik olarak doğrudan temsil edilmekten çok, kıyın karşıtı olarak anlatının içinde varlık göstermektedir. Nitekim esas karakterlerin kentle kurduğu en somut temas da filmin kurgusal köyünün bağlı olduğu kentin otogarında gerçekleşmektedir. Zira kent anlatsal olarak filmde yol gibi bir geçiş ve dönüşüm imkânı olarak anlam kazanmaktadır. Bu çalışmanın

temel tematik değerlendirmelerinin neticelerinden biri, *Hazal*'da çatışmanın kent ile kır arasında değil, kırın mevcut iktidar ilişkileri ile değişim ihtimali arasında kurulduğudur. Filmde kırdaki iktidar mekanizmaları, kentle kurulabilecek her türlü teması ve bu temasın yaratabileceği dönüşüm ihtimalini cezalandırarak kendilerini muhafaza etmeye çalışmaktadır.



Görsel I. Emin ve Hazal'ın kentle kurduğu ilk temas (Özgentürk, 1979, 01.04.07)

Hazal, göç olgusu karşısında kadraji kentten kıra çevirmesi dolayısıyla da dönemin göç filmlerinde sıkça karşılaşılan ve kente ulaşıldıktan sonra yaşanan sorunlara odaklanan anlatılardan ayrılmaktadır. Bu filmlerde genellikle kırdan kente göçe kentin nasıl karşılık verdiği sorusu öne çıkarken *Hazal*'da asıl mesele kırın bu değişim ihtimaline nasıl tepki verdiğidir. Dolayısıyla *Hazal*'ın kurduğu özgün anlatıyı değerlendirebilmek için öncelikle Türk sinemasında kentin nasıl temsil edildiği konusu merkeze alınmıştır. Hemen ardından kırdan kente göçün, daha yalın haliyle değişim ve dönüşümün nasıl karşılandığını ve göçe hangi mercekten bakıldığını ortaya koymak gerekmektedir. Bu bölüm, filmin ideolojik arka planını anlamlandırabilmek amacıyla söz konusu sinemasal çerçeveyi incelemektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yaşanan tarımsal üretimdeki dönüşüm, makineleşme, toprak parçalanması ve kırın ekonomik daralması gibi yapısal değişimler kırdan kente göç ya da diğer ismi ile iç göç hareketini hızlandırmıştır. Türkiye'de bu yıllarda Marshall yardımıyla birlikte tarım sektöründe başlatılan modernleşme politikaları kırsal üretim ilişkilerinde

ciddi bir dönüşüme yol açmış, makineleşme ve toprak yapısındaki değişim sonucunda kırsal alanda önemli ölçüde “fazla nüfus” ortaya çıkmıştır. Bu nüfus, özellikle 1960’lı yıllarda hızlanarak büyük kentlere yönelmiştir. Böylece kırdan kente göç, 1950-1980 arası kentleşme sürecinin belirleyici dinamiği hâline gelmiştir (Şengül, 2001, S. 76). Türkiye’de kentleşme, sanayileşmenin doğal bir sonucu olmaktan ziyade, kırsal çözülmesinin tetiklediği bir nüfus hareketi olarak şekillenmiştir (Keleş, 2014, s. 37). Bu durum, kent mekânının plansız büyümesine, çarpık yerleşim biçimlerine ve toplumsal gerilimlere zemin hazırlamıştır.

Göçün kuramsal açıklamasında Everett Lee’nin itme-çekme modeli hâlen kavrayış kolaylığı sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Lee, göç kararını çıkış yerine ilişkin olumsuzluklar, varış yerine dair beklentiler, araya giren engeller ve bireysel faktörler üzerinden analiz etmektedir (1966, ss. 49-50). Türkiye bağlamında kırsal nüfusu göçe iten unsurlar arasında ekonomik daralmanın yanı sıra yüksek doğum oranları, etkili bir toprak reformunun gerçekleştirilememesi, hazine arazilerinin verimsiz kullanımı, psikolojik baskılar, kan davaları, töreler ve kırsal olanakların sınırlılığı yer almaktadır (Çakır, 2011, s. 138). Bununla birlikte göç, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme süreci değildir; kültürel uyum, kimlik müzakeresi ve toplumsal yeniden konumlanmayı içeren kolektif bir dönüşüm deneyimi olarak yaşanmaktadır (Gemici ve Çatal, 2019, s. 52). Konaklama, yerleşme ve uyum aşamalarını kapsayan bu süreçte, göç edenlerin yeni mekânın yaşam pratiklerine adapte olamaması hâlinde göç hareketi kırılma noktasında ve beklenen sonuçlara ulaşamamaktadır (Çakır, 2011, s. 131).

1970’lere gelindiğinde bu hareket yalnızca demografik bir veri olmaktan çıkmış; kentlerin mekânsal yapısını, aile ilişkilerini ve sınıfsal konumlanışları dönüştüren kapsamlı bir toplumsal olgu hâline gelmiştir. Sinema ise modernliğin içinden doğan bir sanat formu olarak başından itibaren kentle karşılıklı bir ilişki içinde gelişmiştir (Demir ve Cengiz, 2021, s. 95). Yirminci yüzyıl boyunca sinema hem hızlı kentleşmeye tanıklık etmiş hem de dolaşıma soktuğu imgeler aracılığıyla bu dönüşümü kültürel olarak üretmiştir. Sinema ile kent tarihleri öylesine iç içe geçmiştir ki kentsel deneyim olmaksızın sinemanın gelişimini düşünmek güçtür (Suner, 2002, s. 89). Sinema sektörünün teknik ve kurumsal olarak gelişmesiyle birlikte bu kitlesel yer değiştirme süreci beyaz perdenin başat temalarından biri olmuştur (Gök, 2022, s. 90). Göçün sinemadaki temsili, yalnızca toplumsal bir olgunun yansıtılması değil, aynı zamanda kentin kültürel olarak inşa edilmesidir.

Ne var ki söz konusu yılların toplumsal gerçekçi sineması, bu göç hareketini çoğu zaman bir “başarısızlık anlatısı” olarak kurmuştur. Kent, vasıfsız ve “cahil” olarak kodlanan köylü için disipline edici, sınavı ve çoğu zaman cezalandırıcı bir mekân olarak temsil edilmiştir. Göç eden karakter, kente adım attığı andan itibaren ekonomik yetersizlik, ahlaki çözülme, bedensel kayıp

ya da onur kırılması gibi sınamalarla karşı karşıya bırakılmaktadır. *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol* ve özellikle Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin*, *Düğün* ve *Diyyet* filmlerinde kent, aile bağlarının çözülmesine, çocukların kaybına, bedensel sakatlanmalara ve hapse uzanan trajedilere sahne olmuştur (Gök, 2022, ss. 97-98). Benzer biçimde *Taşı Toprağı Altın Şehir* filminde de İstanbul'a umutla gelen aile bireyleri ölüm, suç, hapis ve ahlaki çözülme ile yüz yüze bırakılmaktadır (Gök, 2022, s. 99; Şimşek, 2013, s. 50).

Göçün kentte yarattığı dönüşümler de bu temsil biçimini beslemiştir. Çarpık kentleşme, işsizlik, suç oranlarında artış ve kentsel yaşamda gözlemlenen yapısal sorunlar, kırdan kente yönelen hareketin kent-soylu yerleşikler nezdinde kuşkuyla karşılanmasına yol açmıştır (Gök, 2022, ss. 94-95). Bu dönüşüm, kent-soylu yerleşikler açısından yalnızca demografik bir artış değil, aynı zamanda kentsel düzenin, değerler sisteminin ve sınıfsal hiyerarşilerin tehdit altında olduğu algısını da üretmiştir. Nitekim toplumsal gerçekçi göç filmlerinde sıklıkla vurgulanan temel motif, "köyden kente göç eden ailenin parçalanma tehlikesi" olmuştur. Kent, aileyi önce geleneksel değerlerinden uzaklaştıran, ardından onu içten içe çözen bir mekân olarak kurgulanmaktadır (Gülpınar, 2020, ss. 107-108). Kentlilerden oluşan sinemacıların duyduğu bu kuşku ve hoşnutsuzluk dolayısıyla vasıfsız ya da "cahil" olarak kodlanan köylü figür, kentle karşılaştığında ya ekonomik çöküşe sürüklenmiş ya ahlaki değerlerini yitirmiş ya da fiziksel varlığını kaybetmiştir. Kentle kurulan temas, çoğunlukla yıkıcı ve disipline edici bir deneyim olarak resmedilmiştir (Dana Usta ve Çakır, 2025, s. 7).

Dönemin göç filmlerinde okunabilen bu temsil kalıbı, göçün yalnızca sosyoekonomik bir olgudan ibaret olmadığını göstermektedir. Söz konusu temsil ile aynı zamanda kentsel düzenin ideolojik sınırları, koruma mekanizması olarak da ele alınmaktadır. Ancak söz konusu sinemasal temsil ile demografik gerçeklik arasında belirgin bir gerilim bulunmaktadır. Nitekim 1985 nüfus sayımında ilk kez kent nüfusu kır nüfusunu aşmıştır (Gök, 2022, ss. 94-95). Bu durum, göç edenlerin önemli bir bölümünün kentte kalıcılaştığını ve kentsel yaşama eklemlenebildiğini göstermektedir. Buna rağmen sinemanın ısrarla "cezalandırıcı" bir şema üretmesi, göçün yalnızca sosyoekonomik bir mesele olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir problem olarak ele alındığını düşündürmektedir. Kent merkezli kültürel üretim alanında kırdan kente yönelen hareket, düzeni tehdit eden, kent kültürünü zayıflatan ya da kentin olanakları üzerine aşırı bir yük bindiren bir sapma gibi kodlanmıştır. Ve bu sapmanın bedeli dramatik anlatılar üzerinden görünür kılınmak istenmiş, köylünün köyünde kalması şeklinde statükocu bir direncin sinemasal perspektiflere de yansımıştır (Karpaz, 2003, ss. 176-177).

KIRDAN KENTE GÖÇ EKSENİNDE ÖZGENTÜRK SİNEMASININ KONUMU

Toplumsal gerçekçi sinemanın göç anlatıları içindeki yerini belirledikten sonra, Ali Özgentürk'ün bu gelenek içerisindeki konumuna değinmek gerekmektedir. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü mezunu olan ve 1970'li yıllarda devrimci tiyatro hareketi içinde aktif biçimde yer alan Özgentürk'ün sineması, toplumsal olguları yalnızca betimleyen değil, onları yapısal ve ideolojik düzlemde sorgulayan bir yönelim taşımaktadır. İlk dönem çalışmalarında Yılmaz Güney etkisinin hissedildiği belirtilmekle birlikte, zamanla daha bireysel ve düşünsel bir çizgiye yöneldiği ifade edilmektedir (Scognamillo, 1988, s. 180). Öğrenci hareketleri, sendikal tiyatro deneyimi ve Yılmaz Güney ile kurduğu yaratıcı ilişki, onun erken dönem üretimlerinde sınıf, yoksulluk ve iktidar meselelerine yönelmesinde belirleyici olmuştur. Özgentürk'ün “yoksulluğun gösterisini değil, değiştirilmesini” sinema aracılığıyla mümkün kılma arzusunu dile getirmesi, onun sinemasının müdahaleci bir perspektife yaslandığını göstermektedir (Evren, 2011, ss. 27-28).

Kısa filmlerle başlayan sinema pratiği, Onat Kutlar'ın katkısıyla Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* adlı romanından uyarlanan ve gelenek eleştirisini yasak bir aşk hikâyesi etrafında kuran 1979 tarihli *Hazal* ile uzun metraj düzeyinde belirginleşmiştir. Bu film destansı ve belgesel tonlar arasında gidip gelen anlatımı ile hem ulusal hem uluslararası festivallerde dikkat çekmiştir (Esen, 2010, s. 170). 1981 tarihli *At* filmi ise, oğlunu okutma arzusu ile İstanbul'a göç eden Hüseyin'in trajik hikâyesi üzerinden kentin sert yapısını ve eğitim ideolojisinin sınırlarını sorgulamış, biçimsel gücüyle ulusal ve uluslararası festivallerde çeşitli ödüller kazanmıştır (Onaran, 1994, s.144). Bu iki film dışında *Bekçi* (1984) ve *Su da Yanar* (1987) filmlerinde de aynı tematik alana temas etmekle birlikte, kırdan kente göç olgusunu farklı yönlerden ele almaktadır. Özgentürk'ün kırdan kente göçü yalnızca mekânsal bir yer değiştirme olarak değil, ideolojik ve toplumsal konumların yeniden tanımlandığı bir kırılma anı olarak ele aldığını söylemek mümkündür. Filmlerinde izlenen ortak temalar; fakirlik, iktidar, kimlik arayışı, aile ve dolayısıyla ebeveyn-çocuk ilişkisi, ataerkillik ve kadının toplumsal konumudur (Barman, 2020, ss. 55-58).

At filmini daha kapsamlı bir biçimde değerlendirmek gerekirse kırdan kente göç anlatılarının yerleşik pedagojik çerçevesini açık bir biçimde görünür kıldığını ifade etmek gerekmektedir. Köyünde geçim sıkıntısı yaşayan Hüseyin'in oğlunu “okuyup adam olması” için İstanbul'a götürmesi, eğitimin sınıf atlamının temel aracı olarak kurulduğu ideolojik zemini yeniden üretmektedir. Film bir bakımdan da ardılları ve öncülleri arasında ayrılmaktadır; zira diğer kırdan kente göç filmlerinin aksine *At* filminde kan

davası ya da ekonomik saikle yapılan bir göç yoktur. Bir baba kente gidip oğlunu okutmak istemekte ve istek film boyunca saplantılı bir tutkuya dönüşmektedir (Öngören, 1983, s. 34). Ancak kent, bu arzuyu gerçekleştirecek bir imkân alanı sunmamakta, aksine sert ve dışlayıcı yapısıyla göç eden özneyi sınırlandırmaktadır. Bu anlatıda, kent disipline edici ve cezalandırıcı bir mekân olarak konumlanırken göç eden özneyi edilgen bir konumda sabitlemektedir (Güçhan, 1992, s. 114).

Kırdan kente göç filmlerinin ağırlık kazandığı 1970'ler Türkiye'si, siyasal kutuplaşmanın, sınıf mücadelesi söylemlerinin ve ideoloji tartışmalarının kamusal alanda yoğun biçimde dolaşıma girdiği bir dönemdir. Üniversitelerde Marksist kuramın ve özellikle Althusserci devlet ve ideoloji tartışmalarının görünürlük kazanması, kültürel üretim alanını da etkilemiştir. Bu bağlamda Louis Althusser'in devletin baskı aygıtı ile ideolojik aygıtları arasındaki ayrımı sistematikleştirdiği metinlerin 1970'lerde entelektüel çevrelerde tartışılıyor olması hem tarihsel hem de benimsenen tematik tercihler dolayısıyla mümkün görünmektedir. Özgentürk sineması üzerinden düşünüldüğünde ise yönetmenin siyasi ideolojisi ve duruşu Marksist literatüre yakınsar niteliktedir.

Bu noktada kırdan kente göç filmlerinin ve Özgentürk'ün sinemasının Althusserci kuram üzerinden okunması hem tarihsel bir yakınsama hem de mekânsal bir zorunluluk nedeniyle de anlam kazanmaktadır. Althusser'in aygıt ayrımı, devletin zor tekeli ve ideolojik yeniden üretim mekanizmalarını belirli kurumsal biçimler içinde düşünmektedir (Dalyalı, 2022, s. 92). Bu kurumsallaşmanın en görünür ve sınırları belirgin mekânı ise kenttir. Kent, sakinlerinin meşru şiddet kullanma yetkisini merkezî devlete devrettiği, hukukun ve bürokratik düzenin somutlaştığı, baskı aygıtının süreklilik kazanabildiği bir toplumsal uzam olarak işlev görmektedir.

Buna karşılık kır, modern devletin zor aygıtının her zaman doğrudan ve kurumsal biçimde işlemediği; yerel iktidar odaklarının, törenin, akrabalık bağlarının ve dinsel otoritenin kendi hegemonik düzenlerini kurabildiği bir alan niteliği taşımaktadır. Bu nedenle kırdan kente göç anlatıları, yalnızca bir mekân değişimini değil, şiddetin merkezîleşmiş biçimi ile dağınık fakat sistematik yerel iktidar biçimleri arasındaki geçişi de görünür kılmaktadır. Özgentürk'ün *At* ve *Hazal* filmleri bu geçişi iki farklı yönden ele almakta, birinde kent yoksulları dışlayan, acımasız bir devlet mekânı olarak belirirken diğesinde kırın kendi iç hukukunu ve ideolojik düzenini üreten yapısı ön plana çıkmaktadır (Pişkin, 2009, s. 63). Dolayısıyla bu filmleri Althusserci bir çerçevede okumak, mekân ile iktidar arasındaki ilişkiyi ve devletin aygıtlarının hangi toplumsal zeminde nasıl işlerlik kazandığını çözümlemek bakımından kuramsal bir tutarlılık sağlamaktadır. Çalışmada *At* filminin doğrudan analiz nesnesi olarak ele alınmaması, yalnızca, *Hazal*'ın göç anlatısı içindeki özgün konumunu görünür kılan karşılaştırmalı bir referans noktası olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Tematik analiz, her iki filmde

göçün hangi anlamlarla yüklendiğini ortaya koyarken anlatısal analiz, bu anlamların karakterlerin kaderleri ve mekânsal örgütlenme üzerinden nasıl kurulduğunu incelemeye imkân vermektedir.

Hazal filminin tahlilinde Althusserci kuramsal çerçeveye başvurmak teorik bir tercih ve hatta analitik bir gereklilik olarak belirlemektedir. Devletin baskı aygıtı ile ideolojik aygıtları arasındaki ayrım, sadece iktidarın zor kullanımı üzerinden ortaya konulamamaktadır. Bunun dışında rıza üretimi ve özneleşme süreçleri aracılığıyla da işlemektedir. Modern devlet bağlamında bu aygıtların kurumsallaşmış biçimleri çoğunlukla kent mekânında görünür hâle gelmekte; sınırları belirlenmiş, şiddet tekelinin merkezileştiği ve bireylerin kuvvet kullanma erkini devlete devrettiği alan esasen kent olarak düşünülmektedir. Bu nedenle ideolojik aygıtların etkin işleyişi çoğu zaman kentli toplumsal formasyonla ilişkilendirilmektedir.

Ancak *Hazal*'ın sunduğu köy toplumu bu yerleşik varsayımı tersine çevirmektedir. Film, modern devlet kurumlarının açık ve kurumsal varlığı bulunmaksızın da ideolojik aygıtların işlev görebildiğini; aile, din, töre ve yerel otorite aracılığıyla egemen ideolojinin yeniden üretilebildiğini göstermektedir. Dahası, mikro toplumdaki yerel iktidarın asıl tedirginliği, bu ideolojik bütünlüğün merkezî devlet aygıtları tarafından devralınma ihtimalidir. Böylece anlatı, yerel hegemonya ile merkezî devlet düzeni arasındaki gerilimi görünür kılmakta ve ideolojinin farklı toplumsal zeminlerde nasıl süreklilik gösterdiği sorusunu gündeme taşımaktadır. Bu sorunun yanıtı ise önce filmin göç anlatısı üzerinden analizini ve daha sonra bu analizin Althusser'in devlet, ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları kuramı çerçevesinde ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu nedenle çalışma, *Hazal* filmini öncelikle göç anlatısının yapısı, karakterlerin konumlanışı ve mekânsal karşıtlıklar üzerinden anlatısal olarak incelemekte; ardından ortaya çıkan temaları Althusser'in devlet, ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları kuramı ışığında yorumlamaktadır. Böylece filmdeki olay örgüsü ile kuramsal çerçeve arasındaki ilişki, tematik ve anlatısal analiz yöntemlerinin birlikte kullanımıyla görünür kılınmaktadır.

GÖÇ ANLATISININ TERS YÜZ EDİLMESİ: HAZAL

Tematik ve anlatısal analiz yöntemleri birlikte kullanılarak *Hazal* filminin kırdan kente göç anlatıları içerisindeki özgün konumunun incelendiği bu çalışmada, analizin çıkış noktasını göç teması oluşturmaktadır. Bu tema; filmde yol, kent ve kır ekseninde şekillenen anlatısal karşıtlıklar üzerinden değerlendirilmektedir. Çalışmanın temel iddiası, *Hazal*'ın Türk sinemasında yaygın olarak karşılaşılan kırdan kente göç anlatısını tersine çevirerek göçü engellemeye çalışan yerel iktidar mekanizmalarını görünür kıldığıdır. Bu nedenle öncelikle filmin anlatı yapısı ve temel çatışma eksenleri ele alınacak, ardından göç temasının ideolojik aygıtlarla kurduğu ilişki incelenecektir.

Filmin genel künyesinden ve öyküsünden bahsetmek gerekirse *Hazal*,

Ali Özgentürk'ün ilk uzun metrajlı filmi olup yapımcılığını Abdurrahman Keskiner üstlenmiş ve oyuncu kadrosunda Türkan Şoray, Talat Bulut, Hüseyin Peyda ve Meral Çetinkaya yer almıştır. Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* adlı romanından uyarlanan film, Güneydoğu'yu işaret eden bir coğrafi-imgesel zemin üzerinde, dışa kapalı bir köy topluluğunda töre, yerel iktidar ve değişim gerilimini merkezine almaktadır. Anlatı, bir yandan destansı tınılar ve yer yer belgesel tonla ilerlerken diğer yandan köyün gündelik pratikleri içinde işleyen hiyerarşileri ve kolektif denetim mekanizmalarını görünür kılmakta ve böylece film, yalnızca bireysel bir dramı değil, toplumsal düzenin nasıl yeniden üretildiğini de sahneye taşımaktadır.

Filmin öyküsü, geçim sıkıntısı nedeniyle başlık parasıyla muhtarın büyük oğlu Beşir'e imam nikâhlı eş yapılan Hazal'ın, Beşir'in şehirde ölmesi üzerine töre gereği bu kez onun on yaşındaki kardeşi Ömer'le evlendirilmesiyle başlamaktadır (Teksoy, 2009, s. 927). Hazal'ın "gelin" olarak gittiği evde gündelik emekle bir tür hizmetçi konumuna itilmesi, aile içi hiyerarşilerin ve törenin kadın bedeni üzerinde kurduğu denetimi somutlaştırmaktadır. Buna karşılık Emin, başlık parasını ödeyemediği için Hazal'la evlenememiş yoksul bir genç olarak köydeki ağa-şeyh eksenli düzenle çatışmaya girmiş, köye yaklaşan yol inşaatında çalışarak hem ekonomik bir birikim hedeflemiş hem de Hazal'la kaçış fikrini mümkün kılacak "dışarısına" temas etmiştir. Ancak köyün ileri gelenleri ve onlara eklenilen erkek kolektivitesi, kaçışı "namus" ve "töre" söylemleri üzerinden bir suç rejimine dönüştürmüştür ve Hazal ve Emin kasabada yakalanarak öldürülmüştür. Böylece film, töreyle başlayan bir hikâyeyi yine töreyle kapatarak değişim ihtimali ile ideolojik direnç arasındaki gerilimi kent ufku ve yol metaforu üzerinden keskinleştirmektedir (Barman, 2020, ss. 59-60).



Görsel II. Kör hasırcılar (Özgentürk, 1979, 00.55.13)

Bir mağaranın içerisinde hasır ören kör sepetçiler aynı zamanda filmin dış sesi olarak anlatıyı aktarmaya filmin açılış sahnesi ile başlamaktadır. Filmde yer alan ve Yunan tragedyalarındaki koroyu andıran körler figürü ise durağanlığı sembolize etmekte, yorumları aracılığıyla kolektif bilincin muhafazakâr yönünü temsil etmektedir (Evren, 1990). Muhtarın büyük oğlu ve Hazal'ın ölen kocası Beşir'in köyden çıkıp gittiğini, bir daha dönmediğini, Beşir'in bu köyden ilk çıkan kişi olduğunu ve öldüğünü anlatan hasırcılar; köyü terk etmekle ölüm arasında doğal bir sebep-sonuç ilişkisi bulunuyor gibi davranmaktadır. *Örülen hasır alegorik olarak değişmez bir kaderi temsil ediyor görünmekte ve bu kaderin buyruğu ağa ve şeyh üzerinden meşrulaştırılmaktadır.* Anlatısal analiz açısından bu açılış sahnesi, filmin göç temasına yaklaşımını daha başlangıçta ortaya koymaktadır. Film, yalnızca feodal bir köy düzenini tasvir etmekle kalmamakta aynı zamanda Türk sinemasında sıkça karşılaşılan “kırdan kente göç” anlatısını ters yüz etmektedir. Yeşilçam'da ve 1970'ler toplumsal gerçekçi sinemasında göç çoğunlukla yoksulluktan kurtuluşun, bireysel özgürleşmenin ya da en azından umut arayışının bir imkânı olarak kurgulanmaktadır. *Hazal* ise bu hattı bilinçli biçimde kırmaktadır. Böylece film, göçü mevcut düzen açısından bir tehdit olarak kodlamaktadır. Kör hasırcıların anlatısı yalnızca geçmişe ilişkin bir hikâye aktarmamakta, aynı zamanda köy topluluğuna yöneltilmiş ideolojik bir uyarı işlevi görmektedir. Daha filmin ilk dakikalarında köyün dışına çıkmanın bedeline ilişkin kolektif bir hafıza üretilmekte ve göç düşüncesi ahlaki olduğu kadar varoluşsal bir risk olarak da çerçevelenmektedir. *Göç, kurtuluş değildir, aksine düzen dışına düşme ve yok edilme riskidir.*

Tematik analiz açısından bakıldığında filmde göç, kır ile kent arasındaki karşıtlığın görünür hâle geldiği temel anlatısal eksen olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmde kır, kendi ideolojik ve toplumsal düzenini muhafaza etmeye çalışan bir iktidar mekânı olarak resmedilmektedir. Köyün dışında yer alan her unsur, mevcut düzen açısından potansiyel bir çözülme riski taşımaktadır. Kentin temsil ettiği hareketlilik, çalışma imkânı ve bireysel tercih alanı; köyün töre, akrabalık ve dinsel otorite temelinde kurulan hiyerarşik yapısıyla çatışmaktadır. Göç düşüncesi bu nedenle yalnızca mekânsal bir hareketlilik ihtimalini değil, aynı zamanda yerleşik otorite ilişkilerinin sorgulanmasını ve bireylerin farklı toplumsal aidiyetler geliştirebilmesini de beraberinde getirmektedir. Kente yönelme arzusu, ekonomik bir tercih olmanın ötesinde mevcut düzene yönelik bir meydan okuma olarak algılanmakta; ahlaki, dinsel ve toplumsal söylemler aracılığıyla suçla ilişkilendirilmektedir. Böylece anlatı, bireylerin neden göç etmek istediklerinden çok, göç etme ihtimalinin hangi toplumsal ve ideolojik mekanizmalar tarafından denetim altına alınmaya çalışıldığı sorusuna odaklanmaktadır.

Bu yönüyle *Hazal*, kırdan kente göç anlatılarında sıkça karşılaşılan “kentin cezalandırıcı mekânı” şemasını ters yüz etmektedir. Filmde şiddetin yöneldiği

nokta, kente ulaşmış öznenin deneyimleri değil, kente ulaşma ihtimalinin kendisidir. Göç düşüncesi ortaya çıktığı andan itibaren mevcut düzen açısından bir tehdit olarak kodlanmakta; değişim ihtimali çeşitli söylemsel ve toplumsal mekanizmalar aracılığıyla baskı altına alınmaktadır. Bu durum, filmin merkezine ideolojinin gündelik yaşam içerisinde nasıl işlediği sorusunu yerleştirmektedir. Göç fikrinin günah, ihanet ve ölümle ilişkilendirilmesi; bireyin çalışma, hareket etme ve kendi yaşamı üzerinde karar verebilme arzusunun nasıl meşruiyetsizleştirildiğini *görünür kılmaktadır. Anlatı boyunca bireysel tercih alanını daraltan bu süreçler, yerel iktidarın kendi sürekliliğini hangi araçlarla güvence altına aldığını da açığa çıkarmaktadır. Tam da bu nedenle* Althusser'in devlet aygıtları ve ideolojik aygıtlar kuramı, filmin kırım kendi iç düzenini nasıl yeniden ürettiğini kavramak açısından kuramsal bir zemin sunabilir (Kenevir ve Aslan, 2025, s. 155).

DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI VE YEREL DÜZEYDE İKTİDARIN YENİDEN ÜRETİMİ

Haza'ın kırdan kente göç anlatısını ters yüz eden yapısı, göçün neden yalnızca ekonomik veya bireysel bir tercih olmasının dışında toplumsal düzen açısından bir tehdit olarak algılandığı sorusunu gündeme getirmektedir. Bu soruya yanıt verebilmek için filmin görünür kıldığı yerel iktidar ilişkilerini Althusser'in devlet ve ideoloji kuramı çerçevesinde değerlendirmek yararlı görünmektedir. Althusser'e göre *devlet yalnızca polis, ordu, mahkeme ve hükümet gibi baskı aygıtları aracılığıyla değil; aile, din, eğitim ve kültür gibi ideolojik aygıtlar yoluyla da toplumsal düzeni yeniden üretmektedir* (Althusser, 2006, ss. 56-62).

İdeolojik aygıtlar ile baskı aygıtları arasındaki temel fark, ilkinin ağırlıklı olarak rıza üretimi üzerinden işlemesidir. Devlet ya da devletin baskı aygıtı hükümet, idare, ordu, polis, mahkeme ya da hapishane gibi cebir kullanılan araçlar üzerinden işlerken ideolojik aygıtlar gözlemcinin karşısına din, aile, hukuk, eğitim, siyaset ve kültür gibi özelleşmiş kurumlar biçiminde çıkmaktadır (Subaşı, 2021, s. 303). Althusser'e göre *bu aygıtların işlevi, bireyleri mevcut toplumsal düzen içerisinde belirli özne konumlarına yerleştirerek egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlamaktır* (Althusser, 2006, s. 62).

Haza'da dikkat çekici olan husus, modern devlet kurumlarının görünür olmadığı bir toplumsal yapıda ideolojik aygıtların son derece belirgin biçimde faaliyet göstermesidir. Köyde merkezleşmiş bir devlet aygıtı, kurumsallaşmış bir bürokrasi veya süreklilik gösteren bir kolluk gücü görünmemektedir. Buna rağmen toplumsal düzen aile, din, töre ve yerel otorite figürleri aracılığıyla istikrarlı biçimde yeniden üretilmektedir. Bu durum Althusser'in ideolojik aygıtlar kuramını modern devlet bağlamının haricinde mikro ölçekli

toplumsal formasyonlarda da düşünmeyi mümkün kılmaktadır (Ekici, 2010, s. 3).



Görsel III. Şeyh tarafından verilen dini eğitim (Özgentürk, 1979, 00.11.20)

Althusser'in kavramsallaştırdığı devletin ideolojik aygıtları, tarihsel dönemler ve toplumsal formasyonlar değişse de etkisini yitiren yapılar değildir; farklı kurumsal biçimler altında varlıklarını sürdürerek toplumsal düzenin yeniden üretiminde belirleyici rol oynamaya devam ederler (Ekici, 2010, s. 3). Bu nedenle ideolojik aygıtların işleyişi yalnızca modern ulus-devlet bağlamına özgü bir mekanizma olarak değil, farklı tarihsel ve toplumsal zeminlerde farklı yoğunluklarda faaliyet gösterebilen süreklilik arz eden yapılar olarak düşünülmelidir. *Hazal* da bu bakımdan bir "köy trajedisi" dışında ideolojik yeniden üretimin mikro ölçekte nasıl işlediğini görünür kılan bir anlatı sunmaktadır (Yılmaz ve Avcı, 2011, s. 210). Maddi yaşam koşulları ve üretim ilişkileri bakımından modern öncesi bir toplumsal formasyonu andıran filmde, Althusser'in kapitalizm öncesi toplumlarda farklı ideolojik aygıtların dinsel aygıt içerisinde yoğunlaştığı yönündeki tespitiyle uyumlu biçimde, eğitim bağımsız bir kurumsal alan olarak yürütülmemekte; bilakis şeyhin otoritesi altında örgütlenmektedir (Althusser, 2006, ss. 71-72). Bu nedenle şeyh dinî bir rehber olmakla birlikte aynı zamanda eğitim aygıtının işlevlerini de üstlenen bir ideolojik otorite olarak görünmekte; dinsel ve eğitsel işlevlerin aynı elde toplanması, şeyhlik kurumunun hem inanç alanını hem de yerel iktidarın gelecekteki yeniden üretimini de düzenlediğini göstermektedir.

Althusser'e göre ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları

imgesel ilişkinin imgesel bir temsilidir (Kazancı, 2002, s. 60). İnsanlar çoğu zaman egemen ideolojiye boyun eğdiklerini fark etmez; aksine bu düzeni doğal, değişmez ve meşru olarak algırlar. Dinsel ideolojik aygıt açısından bakıldığında insanlar tanrıya boyun eğdiklerini düşünürken gerçekte rahiplere ve despotlara boyun eğmektedirler (Althusser, 2006, ss. 85-86). Hazal'da da benzer bir mekanizma işlemektedir. Köy halkı; şeyhin yorumlarını ilahi hakikatin bir uzantısı olarak kabul etmekte, böylece yerel iktidar ilişkileri kutsallık perdesi altında görünmez hâle gelmektedir. Hazal'daki köy toplumu, Althusserci çerçevede ideolojinin işleyişini yoğunlaştırılmış ve kristalize edilmiş bir biçimde görünür kılmaktadır. Dinsel ideolojik aygıt, modern devlet kurumlarının açık ve kurumsal varlığına ihtiyaç duymaksızın bu mikro toplumsal formasyonda merkezî bir konum işgal etmektedir. Şeyh yerel iktidarın meşruiyetini üreten, töreyi kutsallaştırarak doğal ve değişmez gösteren ve toplumsal hiyerarşiyi aşkın bir düzleme yerleştiren bir otorite figürü olarak konumlanmaktadır (Ökten, 2010, s. 197).



Görsel IV. Şeyh, Ağa, Muhtar ve diğer erkeklerden oluşan kolektivite (Özgentürk, 1979, 00.37.27)

Filmde şeyh, ağa, muhtar ve diğer erkeklerin aynı karar mekanizması içerisinde hareket ettiği görülmektedir. Bu kolektivite, farklı toplumsal roller taşısa da ortak bir ideolojik zeminde birleşmektedir. Söz konusu egemen yapı, yerel iktidarın kolektif biçimde örgütlendiğini göstermektedir. Şeyh dinsel meşruiyeti, muhtar siyasal otoriteyi, ağa ise ekonomik gücü temsil etmekte; ancak tümü aynı toplumsal düzenin korunmasına hizmet etmektedir. Bu

noktada aile ve töre de ideolojik aygıt işlevi görmektedir. Hazal'ın Ömer ile evlendirilmesi, Feşo'nun arzularının bastırılması ve kadın bedeninin soyun devamlılığı üzerinden anlamlandırılması, aile kurumunun biyolojik yeniden üretimin ötesinde ideolojik yeniden üretime de hizmet ettiğini göstermektedir. Töre ise bu ilişkileri meşrulaştıran ve doğal gösteren söylemsel çerçeveyi sağlamaktadır. Böylece aile, din ve töre aynı ideolojik bütünün farklı parçaları olarak işlemektedir.

Filmin özgünlüğü tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. *Hazal*'da ideolojik aygıtlar yalnızca mevcut toplumsal düzeni yeniden üretmemekte, aynı zamanda bu yeniden üretim işlevinin köy dışındaki alternatif yapılara devredilmesini de engellemeye çalışmaktadır. Kent, eğitim, ücretli emek ve hareketlilik ihtimali; şeyh, aile ve törenin denetim alanını daraltabilecek unsurlar olarak algılanmaktadır. Bu nedenle göç ideolojik aygıtların yönetiminin el değiştirme ihtimali olarak da okunabilmektedir. Dolayısıyla filmde çatışmanın merkezinde bireylerin köyü terk etme arzusu değil, yerel iktidarın kendi ideolojik aygıtları üzerindeki hâkimiyetini koruma çabası bulunmaktadır. Şeyh, aile, töre ve yerel erkek kolektivitesi, yalnızca mevcut düzeni sürdürmekle kalmamakta, aynı zamanda bu düzenin alternatif kurumsal yapılara açılmasını engellemeye de yönelmektedir. Filmde değişim ihtimalinin şiddetle bastırılması bu nedenle ahlaki veya kültürel bir refleks olmanın da ötesinde ideolojik yeniden üretim mekanizmalarının korunmasına yönelik siyasal bir müdahale olarak da okunabilir.

YOL MOTİFİ VE İDEOLOJİK AYGITLARIN EL DEĞİŞTİRECEĞİ KORKUSU

Filmde tematik analiz kapsamında yol, kır ile kent arasındaki ilişkinin ve bu ilişki etrafında şekillenen iktidar mücadelelerinin taşıyıcısı olan merkezi bir motif olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla da köydeki iktidar ilişkilerini yerinden oynatabilecek bir dönüşüm hattı vazifesi görmektedir. Köyde devletin kurumsal varlığı belirgin değildir ancak bu “yokluk” bir serbestlik alanı yaratmaktan çok, yerel otoritelerin alanını genişletmektedir. Bu noktada Althusserci çerçeve işlevsel hâle gelmektedir zira baskı aygıtları görünür biçimde ortada değilken bile ideolojik aygıtlar gündelik hayatın dokusu içinde işlemektedir. Aile, din ve dinî eğitimle iç içe geçmiş bir eğitim aygıtı birlikte çalışmakta; itaat, kader ve doğal düzen fikrini yeniden üretmektedir (Kenevir ve Aslan, 2025, ss. 145–147).

Bu yeniden üretimin merkezinde dinî otorite yer almaktadır. Filmde din, bireysel inanç alanını düzenleyen bir çerçeve olmanın da dışında, mevcut toplumsal düzeni meşrulaştıran ve sürekliliğini sağlayan bir ideolojik aygıt olarak işlemektedir. Bu nedenle köyün yerleşik hiyerarşisini tehdit eden her unsur, dinî bir söylem aracılığıyla yeniden anlamlandırılmaktadır. Yolun

köye yaklaşması da bu bağlamda yalnızca teknik veya ekonomik bir mesele olarak değerlendirilmemekte; mevcut düzeni sarsabilecek bir müdahale olarak algılanmaktadır. Ancak bu tehdit doğrudan siyasal ya da ekonomik gerekçelerle ifade edilmemekte, günah, uğursuzluk ve kutsal düzene aykırılık gibi kavramlar üzerinden metafizik bir anlam evrenine taşınmaktadır.

Filmde bu ideolojik çevirinin en açık örneklerinden biri şeyhin şu sözlerinde görülmektedir: “Yol tarîk demektir... Bizim yolumuz Şeyhimiz Hazretlerinin yoludur” (Özgentürk, 1979, 00:34:29). Burada dikkat çekici olan, yolun bütünüyle reddedilmesi değil, anlamının yeniden tanımlanmaya çalışılmasıdır. Fiziksel hareketliliği ve dış dünyayla teması mümkün kılan maddi yolun karşısına, şeyhe bağlılığı ifade eden manevi “yol” yerleştirilmektedir. Böylece yol iki farklı otorite ve anlam sistemi arasındaki mücadelenin de nesnesi hâline gelmektedir. Anlatısal analiz açısından bu sahne, yolun teknik ve maddi anlamının dinsel bir söylem aracılığıyla dönüştürülmeye ve etkisizleştirilmeye çalışıldığını göstermektedir. Nitekim “tarikat” kelimesi de “yollar” anlamına gelmektedir. Bu sebeple yol mefhumu mutlak olarak da bir yerden bir yere ulaşmayı sağlayan fiziksel güzergâh şeklindeki maddi anlamını aşan bir olgu olagelmıştır.



Görsel V. Köylüler ve yol mühendisleri karşılaşma (Özgentürk, 1979, 00.34.00)

Yola yönelik huzursuzluk aynı zamanda yolun beraberinde taşıyacağı kurumlar üzerinden de büyümektedir. Yolun yalnızca insan ve eşya dolaşımı sağlamayacağı, kentle birlikte yeni bir denetim ve kayıt rejimini köye taşıyacağı sezilmektedir. Doktor, öğretmen, resmî kayıt, vergi ve asayiş gibi

unsurlar köyün kapalı düzenini açacak, bu açılma yerel iktidarın ekonomik ve siyasal ayrıcalıklarını görünür kılacaktır. Filmde ağanın sözleri bu kaygıyı doğrudan dile getirmektedir: “Yol gelir, devlet gelir. Sicilin, nüfus kâğıdı verirler. Jandarma gelir, tahsildar gelir” (Özgentürk, 1979, 00:38:28). Dikkat çekici olan, yolun doğrudan devletin gelişiyile özdeşleştirilmesidir. Bu nedenle yol, yalnızca ekonomik hayatı dönüştürecek bir altyapı yatırımı değil, aile, din ve töre ekseninde işleyen mevcut otorite ilişkilerine alternatif kurumsal yapıları da beraberinde getirecek bir müdahale olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla filmde yol, modernleşmenin romantik bir simgesinden çok, yerel iktidarın hem maddi çıkarlarını hem de toplumsal meşruiyet kaynaklarını tehdit eden bir eşik olarak belirlemektedir (Kenevir ve Aslan, 2025, s. 150).

Yol işçileri ve mühendislerinin sarı yağmurlukları, aletleri ve makineleri köyün maddi kültüründen belirgin biçimde farklılaşmakta ve bu yabancılık çocuklarda korku ve şeytanileştirme üretmektedir. Bu korku, değişime duyulan endişeyi besleyen bir ara mekanizma gibi işlemektedir. Tematik analiz çerçevesinde değerlendirildiğinde bu sahneler, yolun hem yetişkinler hem de gelecek kuşaklar tarafından da bir tehdit olarak algılanmasının sağlandığını göstermektedir. Böylece ideolojik yeniden üretim sürecinin çocuklar üzerinden nasıl sürdürüldüğü görünür hâle gelmektedir. Aynı zamanda çocukların dilinde otoriteye kutsallık atfeden ifadeler belirlemekte, itaatin çok erken yaşta içselleştirildiği görülmektedir. Filmde yer alan “Bizim ağamız vardır, günahımız yoktur” (Özgentürk, 1979, 00:45:10) sözü, aile-din-dinî eğitim hattının ideolojik sonucunu göstermektedir (Kenevir ve Aslan, 2025, s. 157).



Görsel VI. Köylü çocukların yol işçileri ve makinelerinden korkup kaışı (Özgentürk, 1979, 00.44.08)

Bu noktada ikna ve rıza üretimi, tehdit yoğunlaştıkça cezalandırma ve şiddetle tamamlanmaktadır. Yola çalışmaya gidenler “hain” ve “kâfir” gibi etiketlerle cemaat dışına itilmekte, dışarıya atılan kişi, artık cezalandırılabilir bir figüre dönüştürülmektedir. Filmde Emin’e yönelen sözler bu meşrulaştırma adımını kurmaktadır: “Ağamıza, Şeyh’imize ihanet edersin. Bu yol cemaate hainlik yoludur” (Özgentürk, 1979, 00:41:13). Böylece bireysel seçim, cemaatin varlığına saldırı olarak çerçevelenmekte ve şiddet, düzeni koruma gerekçesiyle olağanlaştırılmaktadır (Mülayimov, 2015, s. 230).



Görsel VII. Yol işine giden Emin’in evinin yakılması (Özgentürk, 1979, 00.50.08)

Ardından gelen ev yakmalar ve ailelerin yerinden edilmesi, yolun temsil ettiği değişimin nasıl bir ahlaki panik diliyle paketlenildiğini göstermektedir. Yolun gelişyle ortaya çıkan her olumsuzluk, yola bağlanarak uğursuzluk anlatısı güçlendirilmektedir: “Ne zamanki yol işine gelmişlerdir, uğursuzluk başlamıştır” (Özgentürk, 1979, 00:37:30). Tematik analiz açısından bu söylem, değişimi yalnızca riskli değil, aynı zamanda ahlaken sakıncalı ve toplumsal düzen açısından tehditkâr bir olgu olarak çerçevelemektedir. Böylece korku ve uğursuzluk etrafında kurulan anlatı, yerel iktidarın uyguladığı dışlama ve şiddet pratiklerini olağanlaştıran bir meşruiyet zemini üretmektedir (Dönmez, 2022, s. 80).



Görsel VIII. Yol işine giden köylünün ailesinin sokağa atılması (Özgentürk, 1979, 00.57.40)

Burada belirleyici olan, filmdeki çatışmanın yalnızca devletin fiziksel yokluğu ile açıklanmamasıdır. Köyde polis, mahkeme ya da bürokratik idare gibi baskı aygıtları görünür bir varlık göstermese de toplumsal düzen dağılmamakta, aksine oldukça istikrarlı biçimde yeniden üretilmektedir. Bunun temel nedeni, aile, din ve dinî eğitim gibi ideolojik aygıtların yerel otorite lehine işlemesidir. Film boyunca şeyh, ağa ve muhtar etrafında şekillenen iktidar ilişkileri; bireylerin davranışlarını doğrudan zor kullanmaya ek olarak itaati doğal, meşru ve hatta kutsal gösteren anlam dünyaları aracılığıyla düzenlemektedir. Böylece egemen ideoloji önce kabul edilmekte sonra da gündelik yaşamın olağan bir parçası olarak deneyimlenmektedir.

Bu çerçevede yolun temsil ettiği tehdit de yalnızca ekonomik çıkarların veya yerel ayrıcalıkların kaybı ile sınırlı değildir. Yolun köye taşıyacağı öğretmen, doktor, bürokrat ve diğer kamusal kurumlar; aile, din ve töre ekseninde işleyen mevcut ideolojik düzen için alternatif otorite merkezleri yaratma potansiyeli taşımaktadır. Tematik analiz açısından değerlendirildiğinde yol, ideolojik aygıtların hangi aktörler tarafından işletileceği sorusunu gündeme getiren bir müdahaledir. Bu nedenle filmde yolun gelişi, yerel iktidarın maddi çıkarlarından çok, toplumsal meşruiyet üretme kapasitesini tehdit etmekte; çatışmanın merkezinde de ideolojik aygıtların el değiştireceği korkusu yer almaktadır.



Görsel IX. Yoldan gelen patlama sesi dolayısıyla lanetlendiğini düşünen köylülerin kaçışması (Özgentürk, 1979, 01.14.17)

Filmin sonuna doğru yol ve devlet araçlarının köye girişinin şiddet sesleriyle birlikte verilmesi, trajik bir ironi üretmektedir. Düzen kendini korumak için Emin'i ve Hazal'ı yok etmekte ancak değişim yine de gelmektedir. Bu da "yol" motifini, tek boyutlu bir modernleşme imgesinin ötesine taşımakta, kapalı toplumun iç çelişkilerini açığa çıkaran bir kırılma hattına dönüştürmektedir. Böylece film, modern devletin fiilî yokluğunda bile ideolojinin yüksek işlevsellik gösterebildiğini ve bu işlevselliğin özellikle din-aile-eğitim üçgeninde kristalize olduğunu, yolun ise bu tekel alanını sarsan dışsal bir kuvvet gibi çalıştığını göstermektedir.

AİLE, TÖRE VE ÖZNELEŞME SÜREÇLERİ

Tematik analiz kapsamında bu bölümde aile ve töre, filmdeki özneleşme süreçlerini şekillendiren başlıca ideolojik mekanizmalar olarak ele alınmaktadır. *Hazal* filmi, bireysel bir aşk hikâyesi üzerinden köy toplumunda değişim ile süreklilik arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Eşi Beşir'in ölümünün ardından töre gereği henüz çocuk denebilecek yaştaki Ömer ile evlenmek zorunda bırakılan Hazal, maruz kaldığı konumlanışla değişim arzusunun odak noktasına yerleştirilmektedir (Hakan, 2012, s. 554). Muhtarın karısı ise doğurganlık ve namus üzerinden düzenin devamını temsil etmekte, on yaşındaki bir çocuktan beklenen "döl" ailenin dışında köyün değişmezliğini de sürdürmenin sembolü hâline gelmektedir. Bu yapı

içinde Hazal ve Feşo'nun bedenleri, törenin yeniden üretim alanı olarak işlev görmektedir (Yıldırım, 2019, s. 91).

Hazal ve Feşo'nun hikâyeleri, filmde aile ve törenin hem toplumsal kurumlar hem de bireyleri belirli roller içerisine yerleştiren ideolojik mekanizmalar olarak işlediğini göstermektedir. Devletin ideolojik aygıtlarından biri olan ailenin kısıtlayıcı olduğu ve bireyin gelişiminden çok sistemin devam etmesine hizmet ettiği söylenebilir (El, 2025, s. 1344). Bu çerçevede aile, yalnızca biyolojik ve duygusal bir birliktelik alanı değil, egemen ideolojinin yeniden üretildiği, rollerin ve hiyerarşilerin içselleştirildiği bir disiplin mekânıdır. *Hazal*'da aile ve töre arasındaki ilişkinin, devletin görünür baskı aygıtları olmaksızın da toplumsal düzeni sürdürebilen bir ideolojik yapı oluşturduğu görülmektedir. Filmde bireyler açık bir zor kullanımından çok gelenek, namus ve itaat söylemleri aracılığıyla özneleştirilmekte; toplumsal normlara uyum dışsal bir zorunluluk olmakla birlikte içselleştirilmiş bir yükümlülük hâline gelmektedir. Hazal'ın ve Feşo'nun konumları, aileyi koruyan değil, ailenin devamı için feda edilebilen bedenler üzerinden işleyen bu mekanizmayı görünür kılmaktadır. Bu anlamda film, aileyi ideolojik aygıt olarak ele alarak, toplumsal cinsiyet rolleri ve töre üzerinden kurulan gündelik denetim biçimlerinin nasıl kolektif bir şiddet üretimine zemin hazırladığını göstermektedir (Kenevir ve Aslan, 2025, s. 158).

Althusser'in ideoloji kuramı, bireyin toplumsal düzen içindeki konumunun nasıl kurulduğunu açıklamak bakımından belirleyici bir çerçeve sunmaktadır. Buna göre ideoloji, bireyleri belirli roller ve beklentiler doğrultusunda "özne" olarak çağırarak iken birey bu çağrıyı tanıyarak ve içselleştirerek belirli bir toplumsal konuma yerleşmektedir. Bu süreçte özneleşme, açık bir zorlamadan ziyade görev, sorumluluk ve ahlaki yükümlülük biçiminde deneyimlenmektedir. Devletin ideolojik aygıtları da bu noktada işlev kazanmaktadır: bireylerin kendilerini özgür ve iradi birer özne olarak algılayarak aynı zamanda egemen ideolojinin öngördüğü davranış kalıplarını yeniden üretmeleri sağlanmaktadır (El, 2025, s. 1348). Tematik analiz açısından aile ve töre, filmde birbirinden bağımsız iki kurum olarak değil, aynı özneleştirme sürecinin tamamlayıcı parçaları olarak görülmektedir. *Hazal*'da aile ve töre aracılığıyla kurulan düzen, bireyleri görünür bir baskı mekanizmasına başvurmaksızın konumlandırmakta; itaat, namus ve fedakârlık gibi değerler üzerinden özneleşen karakterler, ideolojik çağrıyı sorgulamaksızın benimsemektedir. Böylece toplumsal düzen, merkezî devlet otoritesine ihtiyaç duyulmaksızın gündelik hayat içerisinde yeniden üretilmektedir.

Bu yapı içinde töre, merkezî hukuk düzeninin yokluğunda işleyen enformel bir normatif sistem olarak faaliyet göstermektedir. Yazılı bir hukuk metni bulunmamakta ancak ihlalin yaptırımı açık ve kolektif biçimde uygulanmaktadır. Töre, aile aygıtı aracılığıyla bireyleri belirli özne konumlarına

yerleştirmekte ve bu konumdan sapmayı sosyal dışlama, damgalama ve nihayetinde fiziksel şiddetle karşılamaktadır (Bank, 2016, ss. 33-34). Böylece şiddet, merkezîleşmiş bir devlet tekeline dayanmasa da sistematik bir nitelik kazanmaktadır. Şiddet, ideolojik düzenin sürekliliğini sağlayan kolektif bir yaptırım mekanizması olarak işlemektedir.



Görsel X. Olan biten karşısında çaresiz ve hareketsiz kalan muhtar (Özgentürk, 1979, 01.12.16)

Muhtarın yaşananlar karşısındaki edilgen konumu dikkat çekmektedir. Köyün görünürdeki yönetsel temsilcisi olmasına rağmen olayların akışını belirleyen kişi değildir. Bu durum, filmde iktidarın resmî statülerden çok aile, töre ve din ekseninde işleyen ideolojik ilişkiler tarafından şekillendirildiğini göstermektedir. *Hazal*'da toplumsal hiyerarşi, çıplak zor kullanımından ziyade rıza üretimi üzerinden yeniden kurulmaktadır. Bireyler töreye boyun eğmekte ancak bu boyun eğiş, dışsal bir zorunluluktan çok içselleştirilmiş bir hakikat duygusu olarak deneyimlenmektedir. İdeoloji burada gerçekliği kuran ve meşrulaştıran bir mekanizma olarak işlemektedir. Althusser açısından ideoloji, toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan bir mekanizma olarak işlemekte, bu işleyiş, eşitsiz ve adaletsiz yapıların meşru ve doğal kabul edilmesine zemin hazırlamaktadır (Sucu, 2012, s. 37). Aile, din ve töre birbirine eklenilerek normatif bir bütünlük üretmekte, bu bütünlük sapma anlarında kolektif şiddet aracılığıyla kendini yeniden tesis etmektedir (Güler, 2014, s. 6034).

Bu nedenle *Hazal*, aile aygıtı üzerinden işleyen özneleşme süreçlerini ve

törenin ürettiği rıza rejimini görünür kılmakta, merkezî devlet otoritesinin yokluğunda dahi ideolojik düzenin nasıl süreklilik kazandığını göstermektedir. Filmdeki trajedi, tam da bu ideolojik yapının sorgulanmaya başladığı ve özne konumlarının çatlamaya uğradığı anda belirginleşmektedir. Böylece anlatı, düzenin yalnızca zor yoluyla değil; anlam, inanç ve içselleştirme pratikleri aracılığıyla sürdürüldüğünü açığa çıkarmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmini Althusser'in devletin ideolojik aygıtları kuramı çerçevesinde inceleyerek filmin Türk sinemasındaki kırdan kente göç anlatıları içerisindeki özgün konumunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Tematik ve anlatısal analiz sonucunda, *Hazal*'ın toplumsal gerçekçi sinemanın yerleşik göç anlatılarından farklı bir yönelim izlediği görülmüştür. Toplumsal gerçekçi sinemada göç çoğu zaman kente ulaşan öznenin karşılaştığı ekonomik, toplumsal veya ahlaki sorunlar üzerinden temsil edilmektedir. *Hazal* ise dikkatini göçün sonuçlarından çok, göç ihtimalinin ortaya çıkışına ve bu ihtimale yönelen toplumsal tepkiye çevirmektedir. Anlatının merkezinde, hareketliliğin önündeki engeller ve değişim talebine karşı geliştirilen savunma mekanizmaları yer almaktadır.

Çalışmanın ulaştığı temel sonuçlardan biri, filmdeki çatışmanın mekânsal bir karşıtlıktan çok iktidarın yeniden üretimi etrafında şekillendiğidir. Kır ve kent, anlatıda birbirine karşıt iki coğrafi alan olmanın ötesinde, farklı toplumsal örgütlenme biçimlerini ve farklı otorite kaynaklarını temsil etmektedir. Bu nedenle göç mevcut iktidar ilişkilerinin sınandığı bir süreç olarak görünür hâle gelmektedir. Yol motifi de bu bağlam içerisinde anlam kazanmaktadır. Filmde yol, köy ile kent arasında bağlantı kuran fiziksel bir güzergâh olmanın yanında, eğitim, hukuk, bürokrasi ve kayıt sistemleri gibi alternatif kurumsal yapıların köye ulaşmasını mümkün kılan bir geçiş hattı işlevi görmektedir. Köyün ileri gelenleri tarafından gösterilen direncin kaynağı, ekonomik çıkarların korunmasından daha geniş bir anlam taşımaktadır. Yerel otoritenin dayandığı meşruiyet zemini, yol aracılığıyla köye yaklaşan yeni bilgi, yeni kurum ve yeni otorite biçimleri karşısında kırılanlaşmaktadır.

Bu bağlamda film, Althusser'in devletin baskı aygıtı ile ideolojik aygıtları arasında yaptığı ayrımı tartışmak için verimli bir zemin sunmaktadır. *Hazal*'da merkezî devlet kurumları belirgin bir görünürlük taşımamaktadır. Buna rağmen toplumsal düzen süreklilik göstermekte, bireyler belirli davranış kalıplarına yönlendirilmekte ve sapmalar çeşitli yaptırımlarla karşılanmaktadır. Aile, din, dinî eğitim ve töre, bu düzenin yeniden üretiminde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Film boyunca bu yapıların bireylere belirli özne konumları sunduğu, itaat ve aidiyet ilişkilerini şekillendirdiği ve toplumsal hiyerarşiyi meşrulaştırdığı görülmektedir. Böylece ideolojik aygıtların işleyişi, modern

devlet kurumlarının sınırlarını aşan ve gündelik hayatın içerisine yerleşen bir toplumsal pratik olarak görünürlük kazanmaktadır.

Analiz, göç çalışmalarına ilişkin bazı kavramsal tartışmaları yeniden düşünme imkânı da sunmaktadır. Göç literatüründe hareketliliği açıklamak amacıyla sıklıkla başvurulanan itici ve çekici faktörler yaklaşımı, bireyleri belirli yönlerle sevk eden ekonomik ve toplumsal dinamiklere odaklanmaktadır. *Haza*’ın ortaya koyduğu tablo ise insanların neden göç ettikleri kadar, hangi mekanizmalar aracılığıyla yerlerinde tutuldukları sorusunun da önem taşıdığını göstermektedir. Filmde göçün önüne çıkan engeller maddi kısıtlarla sınırlı değildir; aidiyet ilişkileri, dinsel söylemler, toplumsal baskı ve kolektif hafıza da hareketliliğin sınırlandırılmasında etkin rol oynamaktadır. Bu durum, göç olgusunun kültürel ve ideolojik boyutlarının daha görünür hâle gelmesine katkı sağlamaktadır.

Haza’ın sunduğu kır temsili de bu tartışmalarla yakından ilişkilidir. Filmde kır, dış müdahalelerin pasif biçimde etkilediği bir alan olarak resmedilmemektedir. Aksine kendi normlarını üreten, sınırlarını koruyan, meşruiyet kaynakları oluşturan ve bunları kuşaktan kuşağa aktarabilen bir toplumsal yapı görünümündedir. Aile, töre, din ve yerel otorite arasındaki ilişki, bu yapının sürekliliğini sağlayan temel unsurlar arasında yer almaktadır. Filmin trajik sonu da değişim ile süreklilik arasındaki mücadelenin hangi koşullar altında şiddete dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak *Haza*, kırdan kente göçü konu alan bir film olmanın ötesinde, yerel iktidarın kendisini hangi mekanizmalar aracılığıyla yeniden ürettiğini inceleyen siyasal bir anlatı sunmaktadır. Film boyunca göç, yol, aile, töre ve din temaları birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil, aynı iktidar ilişkilerinin farklı görünüşleri olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle *Haza*, Türk sinemasında göç anlatılarının kapsamını genişletmekte ve toplumsal değişim süreçlerinin ideoloji, rıza ve özneleşme ekseninde yeniden düşünülmesine imkân tanımaktadır.

KAYNAKÇA

- Althusser, L. (2006). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları (2. Baskı) (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Aumont, J., & Marie, M. (2020). *L'analyse des films* (4e édition enrichie). Malakoff: Armand Colin.
- Bank, B. (2016). Althusser’in düşüncesinde toplum ve ideoloji. *Amme İdaresi Dergisi*, 49(2), 1-38.
- Barman, T. (2020). *Ali Özgentürk sineması* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Çakır, S. (2011). Geleneksel Türk kültüründe göç ve toplumsal değişim. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 129-142.
- Dalyalı, F. Ü. (2022). Althusser ve Gramsci açısından ideoloji ve ideolojinin bir

- taşıyıcısı olarak yeni medya. International Journal of Social Sciences (TOBİDER)*, 6(1), 86-98.
- Dana Usta, S. E., & Çakır, H. (2025). Bir umudun peşinden: Türk sinemasında köyden kente göç. *Alınteri Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 1-18.
- Demir, M., Cengiz, E. (2021). Kentleşme sürecinin Türk sinemasına yansıması: *Bitmeyen Yol* film örneği. *Paradigma: İktisadi ve İdari Araştırmalar Dergisi*, 11(2), 89-99.
- Ekici, İ. (2010). Althusser ışığında Türkiye'de devletin ideolojik aygıtları olarak medya. *Politika Dergisi*, 1-7.
- El, E. (2025). Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Madde 22 romanlarında devletin ideolojik aygıtlarının işlevsizlik eleştirisi. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 8(3), 1341-1355.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları (Genişletilmiş 2. Basım)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2011). *Ali Özgentürk*. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayın.
- Evren, B. (1990). *Türk sinemasında yeni konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Gök, H. (2022). 1970'lerdeki iç göç olgusunun Türk sinemasındaki bazı izleri. *Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi (UHUSBAD)*, 4(1), 89-102.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişim ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güler, N. (2014). İletişim, toplumsal cinsiyet ve ideoloji. *Journal of Yaşar University*, 9(34), 6023-6043.
- Gülpınar, D. B. (2020). Köyden geldim İstanbul'a: Türk sinemasında iç göç güldürüsü. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 102-121.
- Hakan, F. (2012). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Haksun, N. (1973). *Hazal (Kutsal Ceza) (1. Baskı)*. İstanbul: Özdemir Basımevi.
- Karpat, H. K. (2003). Türkiye'de toplumsal dönüşüm, kırsal göç, gecekondü ve kentleşme. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kazancı, M. (2002). Althusser, ideoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57(1), 55-87.
- Keleş, R. (2014). *100 Soruda Türkiye'de şehirleşme, konut ve kentleşme*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Kenevir, F. ve Aslan, H. (2025). "Hazal" (1979) filminin toplumsal değişim ve din ilişkisi açısından incelenmesi. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 8(1), 143-168.
- Lee, E. S. (1966). A Theory of migration. *Demography*, 3(1), 47-57.
- Makal, O. (1994). *Sinemada yedinci adam: Türk sinemasında iç ve dış göç olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mertol, H., Köksal, Ü. & Yıldırım, M. (2021). Türk Sinemasında iç göç: 1950-1960 döneminin coğrafi olarak okunması. *Kent Akademisi*, 14(3), 765-776.
- Mülayimov, A. (2015). İslam'ın din adamlarına bakışı. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6, 217-238.
- Onaran, A. (1994). *Türk sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Ökten, Ş. (2010). İktidarın sosyolojik kimliği: aşiretlerde iktidarın biçimi ve kaynakları. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 183-215.

- Öngören, M. T. (1983). *Ar.* İstanbul: Say Yayınevi.
- Özgentürk, A. (Direktör). (1979). *Hazal*. Umut Film.
- Pişkin, G. (2009). Türkiye’de göç ve Türk sinemasına yansımaları: 1960-2009. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 5(1), 45-65.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk sinema tarihi (İkinci Cilt, 1960-1986)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Subaşı, E. (2021). Louis Althusser: ideoloji, devlet aygıtları ve eleştiri. *Alternatif Politika*, 13(1), 288-317.
- Sucu, İ. (2012). Althusser’in gözünden ideoloji ve ideolojinin bir taşıyıcısı olarak yeni medya. *Selçuk İletişim*, 7(3), 30-41.
- Suner, F. A. (2002). Tabutta Rövaşata’da agorafobik kent ve dehşet. *Toplum ve Bilim*, 94, 86-93.
- Şengül, H. T. (2001). *Kentsel çelişki ve siyaset: kapitalist kentleşme süreçleri üzerine yazılar*. İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Şenyapılı, T. (1981). *Gecekondu-çevre işçilerin mekânı*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Şimşek, A. (2013). 1980’li yıllarda Türk sinemasının kentleşme olgusuna yaklaşımı. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 5(1), 42-52.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema tarihi (Cilt 2)*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Ünlü, Ş. (2009). *Türk sinemasında köylü-kentli karşılaşması; örnek “Hakkari’de Bir Mevsim” ve “Uzak” filmleri* (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Yıldırım, F. (2019). “Hazal” ve “Sultan Gelin” filmleri üzerinden evliliğe ilişkin geleneklerin halk bilimi açısından değerlendirilmesi. *Mavi Atlas*, 7(2), 88-107.
- Yılmaz, E. & Avcı, Y. (2011). Louis Althusser’in felsefesi ve temel kavramları üzerine bir inceleme. *EKEV Akademi Dergisi*, 15(46), 203-213.