



Buğday'da Umut: Gıda Egemenliğinin Çöküşü, Distopik Anlatı ve Bloch'un Açlık ve Umut Felsefesi

Hope in Grain (Buğday): The Collapse of Food Sovereignty, the Dystopian Narrative, and Bloch's Philosophy of Hunger and Hope

Koray Ekren^a

^a Bağımsız Araştırmacı, Kırklareli, Türkiye.
E-posta: koray.sft.79@gmail.com

ÖZ Bu makale, Semih Kaplanoğlu'nun 2017 tarihli *Buğday* (Grain) filmini gıda egemenliği literatürü, distopik anlatı kuramı ve Ernst Bloch'un umut felsefesi ekseninde incelemektedir. Doğal tohumun yasadışı ilan edildiği, toprağın biyoteknolojik bir tekelin mülkiyetine geçtiği yakın bir geleceği resmeden film, tohumun yok oluşunu hem ekolojik hem de varoluşsal bir kriz olarak çerçevelemektedir. Makale, Bloch'un Umut ilkesi'nde fiziksel açlığı düşüncesinin başlangıç noktası olarak ele almasından hareketle, onun umut felsefesini gıda egemenliği literatürüyle doğrudan ilişkilendirmektedir. Akademik literatürde daha önce kurulmamış bu bağlantı, makalenin özgün katkısını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Bloch'un *Noch-Nicht* (henüz-olmayan) kavramı ile sufi gelenekteki hasret kavramı arasındaki yapısal benzerlik, filmin hem maddeci hem de tinsel bir umut teorisinin arayüzünde okunmasına zemin hazırlamaktadır. Sonuç olarak çalışma, Buğday filmini distopyanın en karanlık katmanında dahi ütopyik potansiyeli canlı tutan eleştirel bir yapıt olduğunu ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler

Buğday • Bloch • umut ilkesi • gıda egemenliği • distopya • ekolojik kriz

ABSTRACT This article examines Semih Kaplanoğlu's 2017 film *Grain* (Turkish title *Buğday*) through the lens of the literature on food sovereignty, the dystopian narrative theory, and Ernst Bloch's philosophy of hunger and hope. Depicting a near future in which natural seeds have been declared illegal and the land has come under the ownership of a biotechnological monopoly, the film frames the disappearance of seeds as both an ecological and existential crisis. Building on Bloch's (1954) treatment of physical hunger as the starting point in his *Principle of Hope*, the article directly links his philosophy of hope to the literature on food sovereignty. The academic literature has previously not established this connection, which constitutes the article's original contribution. Furthermore, the structural similarity between Bloch's concept of *Noch-Nicht* [the not-yet] and the concept of *hasret* [longing] in the sufi tradition lays the groundwork for interpreting the film at the interface of both a materialist and spiritual theory of hope. Consequently, this study argues the film *Grain* to be a critical work that keeps the utopian potential alive even within the darkest layers of dystopia.

Keywords

Buğday • Grain • Bloch • the principle of hope • food sovereignty • dystopia • ecological crisis



EXTENDED ABSTRACT

This article analyzes Semih Kaplanoğlu's 2017 film *Grain* (Turkish title: *Buğday*) through the lens of the literature on food sovereignty, the dystopian narrative theory and Ernst Bloch's philosophy of hunger and hope. The film depicts a near future in which the genetic memory of natural seeds has been lost and the land has fallen under the monopoly of a biotechnology company called Novus Vita. Food has been transformed into a chemical compound produced behind factory walls, with the film framing the extinction of seeds not merely as an ecological catastrophe but also as a symbol of humanity's existential rupture. Shot in black and white using 35 mm film in the USA, Germany, and Türkiye, the film uses cinematic language to examine humanity's existential transformations, centering on such issues as drought, famine, displacement, and genetic intervention (Diril et al., 2025). The journey genetic scientist Prof. Erol Erin undertakes with Cemil Akman in the forbidden zone exhibits a formal overlap with the Hızır-Musa legend from the Islamic narrative tradition (Yalçın, 2025) and presents the tension between scientific knowledge and spiritual knowledge as a structural problem.

The article's first analytical focus is on interpreting the film's dystopian universe through the lens of the literature on food sovereignty. Demeulenaere's (2014) concept of the political ontology of seeds defines seeds not merely as biological objects but also as sites that embody historical experiences, cultural practices, and political struggles, and Kaplanoğlu's film visualizes the dismantling of this ontology. Viewed through Grey and Patel's (2015) framework that defines food sovereignty as a process of decolonization, the biotechnological monopolization the film de-

picts can be interpreted as a new form of colonization organized on a global scale. Meanwhile, Shiva's (2016, 2019) critique of how seed patents erode peasant knowledge and biological diversity explains the endpoint of the ecological collapse also depicted in the film. The body, memory, and the future all becoming lost simultaneously in a society that has lost its food sovereignty becomes evident at the intersection of these three frameworks.

The second axis situates the film within the framework of dystopian theory. Moylan's (2000, 2014) concept of critical dystopia describes a field of tension that neither succumbs to nihilism nor presents a programmatic blueprint for salvation but instead keeps the utopian impulse suspended within the narrative while offering a profound critique of current conditions. *Grain* fits this definition perfectly. Kumar's (2005, 2006) approach treats utopias and counter-utopias as forms emerging from one another and demonstrates *Grain*'s dystopian order to originate from a biotechnological utopia that had been previously established in the name of scientific progress and food security. Meanwhile, Mannheim's (2016) concept of the tension between ideology and utopia explains how the Novus Vita corporation's discourse of scientific progress transforms into an ideology that legitimizes power. In this context, the article argues the film's deliberate failure to offer a utopian solution to constitute an ethical and political stance in itself. This narrative choice aligns with Levitas's (2013) concept of utopia as method and keeps alive not the solution itself but the longing for a solution. Harvey's (2008) concept of spaces of hope provides a functional tool for analyzing the film's spatial logic: The forbidden lands the system excludes emerge precisely as

the spaces that preserve the knowledge of seeds through this very exclusion. The film establishes the rupture, which Baccolini (2022) termed “recovering hope in darkness” in the title of her article, not through a grand revolutionary scene but through small, almost imperceptible moments in which the realization dawns that something else might be possible.

The third axis constitutes this article's theoretical core and original contribution. Bloch's (1954/1986) *Principle of Hope* (originally published in German as *Das Prinzip Hoffnung*) opens not with abstract philosophical propositions but with physical hunger; as the most fundamental *Noch-Nicht* [the not-yet] of existence, hunger is the most primal utopian impulse driving humanity toward a better world. Studies examining Bloch have predominantly assessed him within the contexts of political philosophy and eschatological theology (Thompson, 2016; Thompson & Žižek, 2013), with the literature on food sovereignty having yet to draw upon him. The current article uses *Grain* to fill this gap, directly linking the political ontology of seeds to Bloch's ontology of hope. In this reading, the hunger the absence of seeds produces simultaneously carries two layers of meaning: the bodily and political reality of the crisis and the ontological lack that is the source of utopian consciousness. The seed lying in the soil is the embodiment of the *Noch-Nicht*, which fully contains the potential for germination, with Erol's journey also being a pursuit of lost futures.

The film's spiritual dimension complements this materialist framework. Kaplanoglu's film draws upon the traditions of Mevlana, Ibn Arabi and Sufism, in which the Sufi concept of *hasret* [the longing for

reunion of the soul severed from its divine source] shares a fundamental affinity with Bloch's *Noch-Nicht* structure (Azdajic, 2016). In both cases, the awareness of a lack is the force that initiates and sustains movement: The body turns toward satisfaction because it feels hunger, and the soul turns toward unity because it feels separation. The difference lies in the fact that Bloch framed this movement on a materialist basis as a demand for historical transformation while the Sufi tradition has situated it on a spiritual basis. As Thompson (2016) also demonstrated, Bloch had taken the religious and mystical forms of hope seriously, not as a false consciousness but as the reflection of the *Noch-Nicht* within religious imagination. These structural parallels pave the way for reading the film at the interface of both a materialist as well as spiritual theory of hope.

The article concludes by discussing how hope can be theorized as an uncertain yet foundational concept in an era of food crises. Seed conservation activities, communities defending local biodiversity, and legal battles against seed patent laws can be interpreted as contemporary manifestations of Bloch's concept of the concrete utopia (Kloppenburger, 2014). *Grain* does not glorify these practices but rather reveals the philosophical grounding of the longing that makes them possible. The protagonist's journey concludes not with a victory but with an insight: The small seed at the most invisible point of the dystopian structure still continues to represent hope for the future. The film is thus regarded as a critical work on a cinematic level that embodies the Blochian understanding where hope is felt most intensely in times of darkness.

Tohumun Politik ve Felsefi Yüğü

Buğday, insan medeniyetinin kurucu bitkisidir. Bereketli Hilal'den Anadolu ovalarına, Mısır'ın tahıl ambarlarından Roma'nın ekmek dağıtımına uzanan binlerce yıllık tarihinde buğday bir besin maddesi olmasının ötesinde; egemenliğin, kolektif belleğin, geleceğe duyulan umudun somutlaştığı bir nesne olmuştur. Tohumu toprağa gömüp beklemek ve yeniden biçmek, her kültürde ölüm ile diriliş, kayıp ile umut arasındaki varoluşsal döngünün metaforu olmuştur. Bu çerçevede Semih Kaplanoğlu'nun 2017 tarihli *Buğday* filmi de bu metaforu tersine çevirerek sahneye koymaktadır. Filmde doğal tohumun genetik belleğinin yitirildiği, toprağın Novus Vita adlı biyoteknoloji şirketinin tekelinde olduğu ve onun mülkü haline geldiği ve gıdanın fabrika duvarları arkasında üretilen bir kimyasal bileşiğe dönüştüğü yakın bir gelecekte, tohumun kendisi yok olma tehlikesiyle yüz yüzedir. Bu yok oluş salt ekolojik bir felaket olarak değil, insanlığın varoluşsal köklerinden kopuşunun imgesi olarak karşımıza çıkar.

Nitekim bu varoluşsal kopuş, filmin kendi anlatı evreninde de somutlaşır: filmde yaşanan olaylar distopik bir evrende gerçekleşmekte ve bu tür eserlerde sıklıkla görülen hastalıklardan arındırılmış kentler, tahakküm altındaki bedenler, bastırılmış bellekler ve alternatif düzen arayışındaki başkahraman etrafında gelişen olaylar anlatılmaktadır. Yine de filmin dispotik bir tür olarak sınıflandırılması, onun en özgün yönünü gözden kaçırma riskini taşımaktadır. Çünkü *Buğday* bir distopya olduğu kadar, belki ondan daha fazla, umut temasının öne çıkaran bir filmidir. Ancak bu umut teması ne klasik ütopyanın şematik vaadinde ne de distopyanın çözümsüz karanlığında konumlanır. *Buğday* bu ikisinin arasında, askıda, henüz tamamlanmamış bir potansiyel olarak durur. Film ilk bakışta ütopya ve distopya kavramları arasındaki gerilim üzerinden okunmaya elverişli bir anlatı sunmaktadır. Ancak bu makalede farklı bir yol izlenecek: filmin, bu ikiliği aşmak ya da reddetmek yerine, tamamen başka bir ontolojik konumdan konuştuğu ileri sürülecektir.

Bu konumu anlamlandırmak için Ernst Bloch'un umut felsefesi bir değerlendirme çerçevesi sunmaktadır. Bloch'un, 1959'da yayımlanan *Das Prinzip Hoffnung* (Umut İlkesi) kitabı, filmin konusu olan buğday ile doğrudan ilişkili bir nokta olan fiziksel açlıkla başlar. Bloch için açlık, varoluşun en temel *Noch-Nicht*'idir (henüz-olmayan). Bu bağlamda Bloch'un ontolojik bakış açısıyla, fizyolojik ihtiyaçlar giderilmemiştir. Fakat *Noch-Nicht*, aynı zamanda ihtiyaçların giderilebilmesi için imkanın oluşabileceğini de ifade etmektedir. Böylece açlık, salt fizyolojik bir eksiklik olmaktan çıkarak insanı daha iyi bir dünyaya doğru iten en ilkel ütopyik dürtüye dönüşür (Bloch, 1986). Filmde ise bu durum, genetiği bozulmuş tohumlar ve ekolojik çöküş nedeniyle ortaya çıkan küresel gıda krizi üzerinden somutlaştırılmaktadır. İnsanlığın temel besin kaynaklarını yitirmesi, açlığın yalnızca biyolojik bir sorun olmadığını, aynı zamanda insanın doğayla, bilgiyle ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkinin de krize girdiğini göstermektedir. Bu nedenle *Buğday*'da yaşanan kıtlık, yıkımın son aşaması olmaktan çok, yeni bir arayışın ve başka bir tür yaşam potansiyeli-

nin ortaya çıktığı tarihsel bir eşik olarak sunulur. Aynı zamanda, *Buğday*'daki gıda krizi yalnızca distopik bir tema olarak değil ütopyik bilincin bir ifadesi olarak da okunabilir. Hem tohumun hem de tohum bilgisinin yokluğu önce bedensel bir açlık olarak belirir; bu açlık giderek varoluşsal bir özleme evrilir. Bu özlem ise, Bloch'un *Noch-Nicht* kavramıyla kavramsallaştırdığı, henüz gerçekleşmemiş ama gerçekleşme potansiyelini içinde taşıyan bir ütopya dönuşür.

Bu bakış açısının akademik literatürdeki karşılığı incelendiğinde özgün bir boşluk dikkat çekmektedir. Bloch'un umut felsefesini inceleyen çalışmalar (Thompson & Žižek, 2013; Thompson, 2016), onu ağırlıklı olarak siyaset felsefesi ve eskatolojik teoloji bağlamında değerlendirmiştir. Gıda egemenliği literatürü ise (Demeulenaere, 2014; Grey & Patel, 2015; Shiva, 2016, 2019) Bloch'a umut ilkesi ve gıda arasındaki ilişki bağlamında pek başvurmamıştır. Bu makale söz konusu boşluğu *Buğday* filmi üzerinden doldurmayı hedeflemektedir; tohumun politik ontolojisini Bloch'un umut ontolojisiyle doğrudan ilişkilendirmektedir. Bu ilişkilendirme çabası, gıda egemenliği hareketlerini soyut bir direniş pratiğı olarak değil, Bloch'un somut ütopya kavramının çağdaş tezahürleri olarak okumaya da zemin hazırlamaktadır.

Başka bir açıdan ise filmin tinsel yanı bu felsefi çerçeveyi tamamlamakta ve hatta derinleştirmektedir; Kaplanoğlu'nun Mevlana, İbn Arabi ve tasavvuf geleneğinden etkilendiğı açıkça görölmektedir. Sufi gelenekteki ilahi olandan ayrı düşmek anlamına gelen *hasret* kavramı, Bloch'un *Noch-Nicht* kavramı ile yapısal bir ortaklık taşımaktadır. Her ikisi de aynı hareketi tanımlar: kaynağından kopmuş ve bu kopuşu bir ilerleme unsuru olarak içinde taşıyan bir özne. Mesnevi'nin açılış beyitleri ise bu ortaklığı neredeyse hazır bir analogi olarak sunar. *Buğday* filminde de öznenin tohumdan/kaynağından kopuşuyla ortaya çıkan duygu durumu ve hissettiğı sonsuz özlem, tam olarak bu *hasret* yapısı üzerinden işlenmektedir.

Makalenin izleyeceği yol şu şekilde özetlenebilir: ilk önce filmin distopik evrenini gıda egemenliği literatürü üzerinden analiz edilecek; tohumun yalnızca biyolojik bir nesne değil, tarihsel birikimlerin ve politik mücadelelerin indirgenmiş bir sembolü olduğı öne sürülecektir. İzleyen bölüm filmin bilinçli olarak ütopyik bir çözüm önermediğini, fakat kahramanın da ütopyik bir çözümden ziyade bir arayışın iz sürücüsü olarak nasıl konumlandırıldığını tartışacaktır. Sonraki bölüm, makalenin teorik çekirdeğini oluşturmaktadır: bu bölüm, Bloch'un açlık felsefesi, *Noch-Nicht* kavramı ile sufi düşüncedeki *hasret* kavramını tohumun gelecekteki durumu kesişiminde buluşturacaktır. Sonuç bölümü ise bu sentezi gıda krizi çağında umudun nasıl teorileştirileceğini sorusuyla kapatacaktır.

Buğday Filminin Anlatı Düzlemi

Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı *Buğday* filmi, yakın bir geleceği konu alan post-apokaliptik bir anlatı üzerine inşa edilmiştir. ABD, Almanya ve Türkiye'de 35 mm formatında ve siyah-beyaz olarak çekilen film; kuraklık, açlık, mültecilik ve genetik müdahale gibi sorunları merkeze alarak insanlığın modern varoluşsal değişimlerini sinematik bir dille sorgulamaktadır (Diril vd., 2025). Film, sınırların ortadan kalktığı ve Novus Vita adlı bir şirketin kontrolü ele geçirdiği bir düzenden söz etmektedir. Bu şirketin denetimindeki toprakların büyük kısmının şirketin bilimsel çalışmaları sayesinde belirli bir oranda tarıma elverişli hale getirilmiş; denetim dışındaki araziler ise ölü topraklara dönüşmüştür. Bu distopik evrende film, genetiği ile oynanmamış buğday tohumunu merkeze almış ve iki karakterin yolculuğu üzerinden olay örgüsü inşa edilmiştir: genetik bilimci Prof. Erol Erin (Jean-Marc Barr) ve Cemil Akman (Ermin Bravo). Erol, yasak bölgede Novus Vita'nın eski çalışanı ve kendi gibi bilim insanı olan Cemil ile yaptığı yolculukta ruhsal bir dönüşüm yaşar. Bu yolculuk ve yolculuk esnasında ikili arasındaki münasebet İslami anlatı geleneğindeki Hızır-Musa menkıbesiyle biçimsel bir örtüşme sergilemektedir (Yalçın, 2025). Filmin kapsamlı tematik eksenini incelendiğinde ilk olarak terk edilmiş doğa, manyetik kalkan ve ölü toprak gibi mekânsal göstergeler ön plandadır. İkinci olarak da film, bilimsel bilgi ile manevi bilgi arasındaki gerilimi yapısal bir sorun olarak ele alınarak bu iki bilgi türü arasında ikiliğin meydana getirdiği yanılsamaların insanı nasıl bir çıkmaza sürüklediğini sorgulamaktadır (Kaplanoğlu, akt. Şenel, 2017). Son olarak buğday hem somut bir besin hem de İslam düşüncesinde Hz. Âdem'in yeryüzüne düşüşü ile ilişkilendirilen sembolik bir anlam katmanına karşılık gelmektedir. Nitekim Kaplanoğlu, buğdayı sadece besin ya da toplumsal kontrol nesnesi olarak değil, insanlığın özünü ve dünyayla ilişkisini temsil eden çok katmanlı kültürel bir metafor olarak ele almaktadır (Kaplanoğlu, akt. Şenel, 2017). Farklı bir bakış açısıyla ele alındığında film varoluşçu felsefe ile tasavvufi düşünceyi bir araya getiren özgün bir sentezdir ve iki düşünsel yapıyı ve dili bir arada kullanmıştır.

Distopyanın Anatomisi: Tohumun Kaybı, Egemenliğin Çöküşü

Tohum Egemenliği ve Politik Ontoloji

Elzbieta Demeulenaere (2014), Avrupa'daki çiftçi hareketlerini inceleyen çalışmasında "tohumun politik ontolojisi" (*political ontology of seeds*) kavramını öne sürer. Tohumlar¹ yalnızca biyolojik nesneler değil; tarihsel deneyimlerin, kültürel pratiklerin ve siyasi

¹ Literatürde tohum kavramı, köylü tohum, atalık tohum, yerli tohum gibi isimlerle geçmektedir. Atalık tohum, tohumun biyoçeşitlilik ve genetik miras boyutunu öne çıkaran tarımsal bir kategoridir. Yerli tohum, belirli bir coğrafyaya özgü olan ve zaman içinde yerel ekolojik koşullara uyum sağlamış çeşitleri; kökeni ve coğrafi aidiyeti öne çıkaran botanik/ekolojik bir kategoridir. Köylü tohumu (*peasant seed*) ise, gıda egemenliği hareketlerinin siyasi söyleminden türeyen ve tohumu köylü öznenin hak, direniş ve mülkiyet mücadelesinin bir alanı olarak konumlandıran bir kavramdır (Shiva, 2016). Net bir tavır almamakla birlikte, kuramsal çerçevesiyle örtüştüğü için çalışmada tohum kavramıyla köylü tohumu kavramına yakın bir konum tercih edilmektedir.

mücadelelerin somutlaştığı yerlerdir. Bu teorik bakış açısına göre bir tohum, yalnızca genetik özelliklerini değil; aynı zamanda onu seçen, saklayan ve kuşaktan kuşağa aktaran toplulukların biriktirdiği bilgi ve deneyimi de sembolik olarak bünyesinde barındırır. Bu nedenle tohum, belirli kültürel anlamların taşıyıcısı ve kolektif belleğin maddi tezahürleri olarak değerlendirilebilir. Kaplanoğlu'nun filmi ise bu ontolojik iddianın tersini, yani bu ontolojinin tasfiyesini, görselleştirmektedir. Film, doğal tohumun patent yasaları ve biyoteknolojik tekelin baskısıyla giderek yok olduğunu gösterirken, sinematik evrende kaybedilenin yalnızca bir bitki türü değil, tarihsel süreklilik içinde birikmiş bir anlamlar bütünü olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu tasfiye sürecinin siyasi boyutuna dikkat çeken Grey ve Patel'in (2015) gıda egemenliğini sömürgeci arınma süreci olarak tanımlarken vurguladıkları üzere gıda sistemleri üzerindeki denetimin yitirilmesi, mülksüzleşmenin ve tahakkümün en köklü biçimlerinden birini oluşturur. Tam bu noktada, *Buğday* filmi, bu argümanı sinemaya tercüme ederek filmdeki biyoteknoloji şirketinin, devlet aygıtıyla bütünleşmesiyle toprağı ve dolayısıyla gıdayı tekelleştirmesini resmetmektedir. Bu tekelleşme, yalnızca ekonomik bir ilişkiyi değil beden üzerindeki mutlak iktidarı da temsil eder. Ne yiyeceğini bilmeyen, ekip biçme kapasitesini yitirmiş, tohumun bilgisinden kopmuş bir toplum artık kendi kararlarını alma anlamında da yeterliğini yitirmiştir. Grey ve Patel'in çerçevesinden bakıldığında bu tablo gıda egemenliğinin yitirilmesini yeniden sömürgeleşme olarak okumayı mümkün kılar. Bu kez sömürgeleştiren güç bir ulus-devlet değil, küresel ölçekte örgütlenmiş bir biyoteknoloji tekelidir; ancak düşünce yapısı ikisinde de aynıdır.

Vandana Shiva'nın tohum üzerine uzun soluklu çalışmaları bu bağlamda açıklayıcı bir alt metin sunar. Shiva (2016), GDO'laşmanın ve tohum patentlerinin köylü bilgisini ve biyolojik çeşitliliği sistematik biçimde nasıl tasfiye ettiğini belgelemiş, bunu bir bilim tartışması olarak değil, bir kültürel ve siyasi şiddet biçimi olarak kavramsallaştırmıştır. *Buğday* da bu şiddetin nihai sonucunu tasvir ederek bize Shiva'nın uyardığı sürecin varış noktasını gösterir: homojen bir gıda sistemi savunmasız bir sisteme dönüşmüş, bu savunmasızlık ekolojik çöküşü davet etmiş, çöküş ise toprağın üretkenliğini ortadan kaldırmıştır. Aynı zamanda, Kaplanoğlu'nun siyah-beyaz sinematografisi de bu çoraklığı görsel bir dile çevirerek anlamı güçlendirmiştir. Geniş plan çekimlerde soluk ve renksiz kıraç araziler uzanmakta, kentlerde organik hiçbir varlığa yer bırakmayan fabrika mimarisi hüküm sürmektedir. Bu görsel tercih, sadece estetik bir karar değil; belki daha çok ontolojik bir ifade ediş biçimidir.

Distopik Türün Kavramsal Zemini

Kabul etmek gerekir ki, *Buğday*'i bir tür olarak konumlandırmak için distopya kuramına başvurmak kaçınılmazdır. Ancak bu başvuruda distopik kuram makalenin ağırlık

merkezini değil, teorik zeminini oluşturmaktadır. Tom Moylan'ın eleştirel distopya kavramı bu zemin için yeterli ve verimli bir çerçeve sunmaktadır. Moylan'a (2000, 2014) göre eleştirel distopya, mevcut koşulları derinlemesine eleştirirken ne nihilizme kapı açan bir son öngörür ne de programatik bir kurtuluş taslağı sunar; bunun yerine anlatı içinde ütopyik dürtüyü canlı tutan, çözümsüz ama umutsuz olmayan bir gerilim alanı kurar. Baccolini ve Moylan (2003), bu gerilim alanını itiraz mekânları olarak kavramsallaştırmasıyla düşünürsek bu bağlam, eleştirel distopyalar içinde ütopyayı çözüme dönüşmeksizin, bir potansiyel olarak askıda bırakır. *Buğday* zeminini tam da bu tanıma oturarak distopik düzeni tüm karanlığıyla görünür kılar ve tohumun muhafaza edilişini Baccolini ve Moylan'un tanımladığı ütopyik bir adacığa benzer şekilde çerçeveler.

Öte yandan Krishan Kumar (2005, 2006), ütopyacılık üzerine yaptığı kapsamlı analizde ütopya ile karşı-ütopyayı birbirinden ayrı değil, birbirinin içinden çıkan biçimler olarak ele alır; bu nedenle karşı-ütopya, ideallığın dayandığı hakikat iddiasının tersine döndüğü anda ütopyadan ortaya çıkmaya başlar. *Buğday* da bu döngüsellik ekolojik bir zemine taşır. Bu bağlamda film, distopik düzenin bir zamanlar bilimsel ilerleme ve gıda güvenliği adına oluşturulan biyoteknolojik ütopyadan çıktığını göstermektedir. Ancak gıda üretimini artırmak ve gıda güvenliğini sağlamak için tasarlanan sistem, zamanla hem güvenliği hem de üretimi yok olma noktasına getirmiştir. Film bağlamında değerlendirildiğinde Kumar'ın "idealin içinde başından beri özgürlüğün bastırılma potansiyelinin gizli olduğu" yönündeki iddiası somutlaşır.

Karl Mannheim'ın (2016), ideoloji-ütopya gerilimi ise filmin iktidar mekanizmasını anlamada tamamlayıcı bir perspektif sunar. Mannheim için ütopya mevcut düzeni sarsmayı hedefleyen bir düşünce biçimiyken ideoloji onu pekiştiren ve donduran bir işlev görür (2016). Nitekim, distopik anlatıların epistemolojik alt yapısında tam da bu dönüşüm yatar. Başlangıçta ütopyacı bir iddia olarak ortaya çıkan her ideoloji, zamanla yalnızca iktidarın meşrulaştırma aracına dönüşür. *Buğday*'daki biyoteknoloji şirketinin bilimsel ilerleme söylemi de bu dönüşümün tipik bir örneğidir: genetiği değiştirilmiş tohumlar, ekonomik kalkınma gerekçesiyle meşrulaştırılmakta; toprak da bu tohumlara uygun hale getirilmekte; bu işlemler sonucunda ortaya çıkan olumsuzluklar ise ilerlemenin bedeli olarak sunulmaktadır. Böylece meşrulaştırma çalışması hem sonuç vermekte hem de sorgulanamaz hale gelmekte, bu şekilde ideoloji tamamlanmaktadır. Kaplanoglu ise sinematografisinde meşrulaştırılmış bu tahakkümü didaktik bir biçimde anlatmak yerine; suskunluk, yavaş ritim ve çerçeve dışı kalan unsurlar aracılığıyla ifşa ederek, sistemi doğrudan anlatmaya yeltenmeden sistemin bireylere hissettirdiği baskıyı göstergelerle ortaya koymaktadır.

Bütün bu teorik çerçevelerin kesiştiği noktada *Buğday*'ın distopik evreni şu şekilde öze-

tlenebilir: gıda egemenliğini yitirmiş bir toplumda beden, bellek ve gelecek aynı anda kaybedilmektedir. Tohum yalnızca bir tarımsal girdi değildir; onun yok oluşu, biyolojik bir arşivin, kültürel bir sürekliliğin ve siyasi bir özgürlüğün birlikte yok oluşudur. Kaplanoğlu bu üçlü yitimi sinema açısından bir mecburiyet olarak kurgulayarak kahramanın arayışını yalnızca bir bilim insanının aramak/bulmak olarak değil, aynı zamanda geçmişte var olan dünyayı tekrar canlandırma arzusunun tezahürü olarak kodlamaktadır.

Ütopyanın Yokluğu: Filmin Çözüm Sunmamasının Politikası

Soyut ve Somut Ütopya Arasında

Ütopya'yı bir işlev olarak gören Ruth Levitas'a (1990) göre ütopya, daha iyi bir dünyaya duyulan özlemin ifadesidir ve bu özlem, gerçekleşmek için somut bir yol haritası gerektirmez. Levitas'ın bu tanımı, ütopya'yı idealleştirilmiş toplum tasarımlarıyla özdeşleştiren geleneksel okumalardan önemli ölçüde ayırır. Son dönem çalışmalarında ise Levitas, ütopya'yı bir yöntem olarak yeniden kavramsallaştırır ve bunun amacını mevcut koşulların sınırlarını hayal gücüyle aşmak ve aynı zamanda henüz var olmayan ama özlenebilen bir dünyayı zihinde tutmak olarak formüle eder (Levitas, 2013). Bu perspektiften bakıldığında, ütopyanın değeri vaatlerinin gerçekleşip gerçekleşmemesiyle değil, daha çok koşulları değiştirmeye yönelten bir enerji kaynağı işlevi gören özlemin kendisiyle ölçülür. *Buğday* ise ya soyut bir tahayyül ya da somut bir eylem programı olarak gören ikili tanıma tam anlamıyla uymaz ve bu uyumsuzluk da filmle ilgili söylenecek en önemli hususlardan biridir. Film ne soyut bir ütopya sunar ne de somut bir program önerir. Soyut ütopya, Bloch'un eleştirdiği biçimde, tarihsel koşullardan bağımsız bir tahayyüldür; iyi niyet taşıır ama değiştirme gücünden yoksundur (Bloch, 1986). Öte yandan genel çerçevede somut ütopya da Bloch'un yaklaşımına uygun biçimde tarihsel bir zemine otursa da, filmde gerçekleşebilir bir dönüşüm talebi olarak filmde şematik bir biçimde belirlenmez. Filmde sistem dışında olan topluluğun devrimci bir plan taşıdığına ya da devleti veya şirket mekanizmasını devirmeye yönelik örgütlü bir eylem içinde bulunduğu dair tek bir sahne bile yoktur.

Film bu çifte reddiyle Moylan'ın eleştirel distopya kavramının sinematik bir örneğine dönüşür. Nitekim Moylan (2000), eleştirel distopiyaların ütöpik dürtüyü çözüme kavuşturmaksızın anlatı içinde canlı tuttuğunu, bir potansiyel olarak askıda bıraktığını vurgular. Baccolini ve Moylan'ın (2003) "ütöpik adacıklar" olarak adlandırdığı bu unsurlar, distopiyaların karanlığının tam ortasında beliren küçük ve kırılğan ama umut taşıyan sembollerdir. Filmde de *buğday* tohumu umut sembolü olarak yer alır; bu ütöpik adacık ise bir ideoloji ya da siyasi manifesto biçiminde değil, bir tohumda ve tohumun bilgisinde kendini gösterir.

Filmin kahramanı Cemil Akman, bu bağlamda özellikle dikkat çekicidir: o, olay örgüsünü sürükleyen ama bir çözümü değil bir arayışın temsilcisi olan bir karakterdir. Kahramanın buğdayın bilgisinin peşine düşmesi filmin olay örgüsünün mantığı içinde bilimsel bir araştırma olarak sunulsa da bu arayışın asıl işlevi örtüktür. Böylece filmin kahramanı, yitirilmiş bir bilginin imkânını temsil eder: bu bilgi ulaşılabilir kılınsaydı film ütopyaya kapanırdı; ulaşılabilirliği açıkça ilan edilseydi de distopyaya teslim olurdu. Yönetmenin her ikisinden de kaçındığı bu anlatı tercihi, Levitas'ın yöntem olarak ütopya kavramıyla örtüşerek çözümün kendisini değil, çözüme yönelik özlemin canlı tutulmasını ön plana çıkarır. Dolayısıyla bu canlı tutma çabası da gelişerek ya da farklılaşarak bir döngü oluşmasına sebep olur.

Kapanmayan Bir Döngü

Filmde yer alan anlatı, yolculuğu bir zaferle, keşifle ya da bir kurtuluşla sonuçlandırmaz; bunun yerine aşkın bir anlama ve teslimiyetle biterek distopik türün alışılmış kapanışlarından sapan bir tercih içerir. Will Hammond (2014), Bloch'cu bir bakış açısı ile sinema kuramı üzerine kaleme aldığı çalışmasında umudu sinematik dilde bir varış noktası değil bir süreç olarak tanımlar. Bu çerçeveden hareketle, filmin sunabileceği de bir çözüm değil, yol-da olma haline duyulan bir eğilimdir. Filmin sonu da bu tanıma uygun şekilde, umudun nereye varacağını değil, nasıl taşındığını gösterecek biçimde kurgulanmıştır.

David Harvey'in "umut mekânları" kavramı, bu noktada filmin uzamsal mantığını çözmek için işlevsel bir araç sunabilir. Harvey'e (2008) göre umut, kapitalist coğrafyanın marjinalleştirdiği, işe yaramaz ya da tehlikeli ilan ettiği mekânlara sızar. Harvey (2008) devletin ulaşamadığı ya da ulaşmayı değersiz gördüğü bu köşeleri, alternatif dünya tasavvurlarının filizlendiği kültürel ve siyasi rezervuarlar olarak değerlendirir. Bu işlevi filmde "yasak topraklar" olarak ifade edilen bir bölge üstlenir. Sistem tarafından steril, verimli ya da kontrol edilebilir olmadığı için dışlanan bu araziler, tam da bu dışlanma sayesinde tohumun bilgisini koruyabilmektedir. Harvey'in umut mekânları ile Bloch'un *Noch-Nicht*'inin burada kesiştiği söylenebilir: umut soyut bir arzu değil, "yasak topraklar"a atılan somut bir adımdır. Bu umut mekânı fikrini tamamlayan bir başka okumada, Baccolini ise, distopik anlatılarda umudun nasıl işlediğini incelerken "karanlıkta umudu geri kazanmak" diye adlandırdığı bu süreci şöyle tarif eder: distopyanın en koyu olduğu anda anlatı bir kırılma sunar, bu kırılma büyük bir devrim ya da zafer değildir, yalnızca başka bir şeyin mümkün olabileceğinin fark edilmesidir (Baccolini, 2022; Baccolini&Moylan, 2003). *Buğday* filmi bu kırılmayı büyük bir sahneyle değil, küçük ve neredeyse görünmez anlarla kurar. Bu görünmez anlara benzeyen ve distopyanın içinde beliren fikirler, ütopyanın da çekirdek düşüncesini oluşturur. Moylan'ın günümüzde ütopyacı düşüncenin zorluklarını tartıştığı yazısında dile getirdiği bir saptama bu noktada özellikle yerindedir. Neoliberal dönemde ütopyik hayal gücünü sürdürmek ne iyimserliği ne kötümserliği seçmeden, her ikisinin

de reddettiği o dar geçitte durmayı gerektirmektedir (Moylan, 2018). *Buğday*, bu geçitte durma hali için sinematografik bir model sunarak bize ne “her şey iyi olacak” ne de “hiçbir şey değişmeyecek” der. Filmin teklifi daha sessiz, daha kırılgan ve tam da bu yüzden daha dürüsttür: distopyanın en karanlık katmanında dahi o küçük tohum hâlâ beklemektedir.

Bloch, Açlık ve Sufi *Hasret*: Umudu Yeniden Kurmak

Bloch'ta Açlık: İlk Ütopik Dürtü

Ernst Bloch'un (1986), *Das Prinzip Hoffnung*'u (Umut İlkesi) felsefeyi ve ütopyayı farklı bir açıdan ele almaya başlar. Üç ciltlik ve yaklaşık bin beş yüz sayfayı aşan bu yapıt, soyut felsefi önermelerle değil, fiziksel bir durum olarak “açlık”la açılır. Bloch için açlık yalnızca fizyolojik bir ihtiyaç değil aynı zamanda varoluşun yapısal bir boyutudur: ben varım ama kendime sahip değilim. Bu yüzden önce olmak zorundayız düşüncesi Bloch'un tüm teorik bakışının anahtarıdır. Açlık, bedenin kendi eksikliğini ilan edişi olarak henüz doyurulmamış olduğunun, dolayısıyla doyurulabilecek olduğunun ontolojik açıklamasıdır. Bu açıklamanın içinde, en ham ve en doğrudan biçimiyle, *Noch-Nicht* gizlidir. Açlık bedenin *henüz-olmayan*'ını hissedişidir ve bu his, insanı daha iyi bir dünyaya, doyurulmuş bir varoluşa doğru iten en ilkel ütopik enerjiyi barındırır ve bu enerji politik yapılar üzerinde de bir etki oluşturur.

Bu ilk dürtünün akademik yazındaki karşılığına bakıldığında, gerek gıda egemenliği literatüründe gerekse distopik anlatılarda tohumun politik ontolojisi ve yıkılmış gıda sistemleri yaygın biçimde ve sıklıkla ele alınmıştır. Ne var ki Bloch'un kendi sisteminin fiziksel açlıkla başladığı gerçeği, bu iki literatürde de dikkate alınmamıştır. *Buğday* ise tam bu boşluğa yerleşir: filmin distopik anlatısı bir gıda krizi olarak okunur, fakat Bloch'un ortaya koyduğu kavramsal çerçeveden okunduğunda bu kriz, aynı zamanda ütopik bilincin temel unsurlarından biri olarak nitelenen açlığın da bir tezahürüdür. Tohumun yokluğu soyut bir varoluşsal boşluk yaratmaz fakat somut, bedensel, biyolojik bir açlık üretir. Bu durum, Bloch'a göre, açlığın *henüz-olmayan*'ı en yoğun biçimde hissettirdiği andır.

Bu tartışmayı derinleştiren bir çözümlemede De Vries (2022), Bloch ve Adorno'yu umut ile ölüm üzerine karşılaştırdığı çalışmasında, Bloch'un sistemi içinde açlığın çift yönlü işlevini şöyle ortaya koyar: açlık, yoksunluğun acısı ve o yoksunluğun aşılabileceğine dair en güçlü kanıttır. Adorno'nun olumsuz diyalektiği karşısında Bloch'u ayırt eden tam da bu dönüşümdür. Bu perspektiften *Buğday*'a bakıldığında, distopya özgün bir anlam kazanır: yıkımı görünür hale getirmenin yanında steril kentler ve kıraç arazilerin izleyicide uyandırdığı derin rahatsızlık – bu dünyaya olan itiraz – Bloch'un anlatımıyla ütopik dürtünün kendisidir. Thompson ve Žižek'in derlediği çalışmada Bloch'cu umut, iyimserlikten değil, yoksunluğun farkındalığından beslenir, özlemin kaynağı ise eksikliklerdir.

(Thompson & Žižek, 2013). Kaplanoğlu'nun ise bu paradoksu sinemanın biçimsel imkân ve sınırlılıkları içinde işlediği görülmektedir. Distopik gerçekliğin derinleştirilmiş temsili, izleyicide alternatif bir toplumsal imkâna duyulan eğilimi güçlendirmekte; siyah-beyaz görsellik, uzun sessizlik sekansları ve karakterlerin yüz ifadelerine yüklenen güçlü anlamlar, bu eğilimin didaktik bir söylemden ziyade deneyimsel bir estetik aracılığıyla inşa edilmesine hizmet etmektedir. Bloch'un teorisi doğrultusunda ifade edersek, film izleyiciye *henüz-olmayan*'ı teorik bir kavram olarak değil, bedensel bir his olarak yaşatır.

Noch-Nicht ve Tohumun Geleceği

Noch-Nicht (henüz-olmayan) kavramının özü şudur: var olmayan ama var olabilecek olan. Ancak bu, boş bir olasılık değil, mevcut gerçekliğin içinde saklı, henüz açığa çıkmamış bir potansiyelin adıdır (Bloch, 1986). Bloch sanatı, dini, politikayı ve gündelik rüyaları bu potansiyelin farklı dillerdeki ifadeleri olarak okur ve ona göre hepsinde ortak olan şey, mevcut gerçekliğin sınırlarını aşarak henüz var olmayan ama var olabilecek olana doğru kendini uzatan bir bilinç yönelimidir. Bir tohum, içinde gelecek hasatları, gelecek öğünleri, gelecek toplulukları taşır. Toprakta bekleyen tohum henüz filizlenmemiştir; ama filizlenme potansiyelini bütünüyle içinde barındırmaktadır. Demeulenaere'in ortaya koyduğu tohumun politik ontolojisi ile Bloch'un *Noch-Nicht*'i bu noktada birbirini tamamlamaktadır: tohum hem tarihsel birikimlerin hem de gerçekleşmemiş geleceklerin somutlaştığı yerdir (Demeulenaere, 2014). *Buğday*'da tohumun aranması, *henüz-olmayan*'ın aranmasıdır ve Erol'un yolculuğu da yalnızca somut bir nesneye ulaşma çabası değil, yitirilmiş gelecekliklerin peşinden gitmektir.

Bu bireysel arayışın ötesinde, Bloch'un umut kavramı kolektif ve siyasi bir boyut da taşır. Rehmann, Bloch'u Gramsci ile birlikte okuduğu çalışmasında, umudun siyasi bir pratik olarak nasıl örgütlenebileceğini sorar ve şu sonuca varır: umut, büyük anlatıların çöktüğü yerde en küçük ve en somut pratiklerde ayakta kalır (Rehmann, 2023) Bloch'un somut ütopya kavramı da tam olarak bu tür küçük pratiklerde, tarihsel olarak zemine oturmuş, gerçekleşebilir bir dönüşüm talebi olarak cisimleşmektedir. Filmde tohumların muhafaza edilişi bu durumla örtüşür: büyük dönüşüm iddiasından vazgeçilmiş, ama *henüz-olmayan*'ın taşınması sürmektedir. Tohumun bu şekilde muhafaza edilişi, Hammond'ın Bloch'un kuramı üzerine yaptığı analizle doğrudan desteklenir. Hammond, umudun sinemada nasıl temsil edileceğini tartışırken, filmin izleyiciye verebileceği şeyin çözüm değil, yönelim olduğunu vurgular: iyi bir film ütopyaı göstermez, ütopyaya doğru hareket hissini üretir (Hammond, 2014). *Buğday* da bu tanıma uygunluk göstererek tohumun kurtarılacağını vadetmez ama tohumun kurtarılmaya değer olduğu hissini verir.

Sufi Hasret ve Bloch'un Umudunun Buluşması

Buğday'da tohumun peşinden giden Erol'un yolculuğu, Mesnevi'nin (Rumi, 2004) açılış beyitlerinde kurulan yapıyla dikkat çekici bir örtüşme sergiler: her iki anlatıda da eksiklik yönelimi engellemez, aksine mümkün kılar. Sufi gelenekte *hasret* olarak kavramsallaştırılan bu hareket, yani ilahi olandan kopmuş ruhun yeniden birleşme özlemi, Bloch'un *Noch-Nicht* yapısıyla temel bir ortaklık taşır. Her ikisi de kökeninden ayrılmış, henüz ona yeniden kavuşamamış, ancak bu kopuşun bilincini ve yeniden bütünlüşme arzusunu varoluşunun kurucu itkisi olarak taşıyan bir varoluş durumunu ifade eder. Bloch'da bu hareketin adı açlık ve ütöpik dürtüdür; sufi gelenekte ise *hasret*, ilahi olandan ya da asıl kaynaktan kopmuş ruhun sonsuz özlemi olarak ifade edilir. Burada fark şudur: Bloch bu hareketi materyalist bir zeminde, tarihsel dönüşüm talebi olarak kurarken, sufi gelenek onu tinsel bir zemine, ilahi birleşme özlemi olarak konumlandırır. Yapı aynı olmakla birlikte, buradaki eksiklik bir kapanma değil, yönelimi mümkün kılan bir açılımdır.

Bu yapısal ortaklığı İslam düşüncesi içinden somutlaştıran bir çalışmada Azdajic, İslam mistisizminde sevgi ve özlemin rolünü incelerken Gazali'de ve İbn Arabi'de şevk ve *hasret* kavramlarının benzer biçimde kurulduğunu görür. İlahi olandan kopuş, ilahi olana dönüşün motorudur; yani ayrılık bizzat birleşme yolunu açmaktadır (Azdajic, 2016). Bu ontoloji, Bloch'un açlık metaforuyla neredeyse birebir örtüşmektedir: beden açlığını hissettiği için doyurulmaya yönelir; ruh ayrılığını hissettiği için birliğe yönelir. Her ikisinde de eksikliğin farkındalığı, hareketi başlatan ve sürdüren güçtür. Yönetmenin sufi gelenekle kurduğu bilinçli ve derin bağ, bu noktada teorik bir rastlantı değil, sinemacı açısından bilinçli bir tercihtir. Kaplanoglu'nun Mevlana ve İbn Arabi düşüncesiyle kurduğu ilişki, Yusuf Üçlemesi'nden itibaren filmografisinde yapısal bir süreklilik olarak izlenebilmekte; filmlerinde tinsel arayış, doğanın kutsallığı ve özlemin yolculuğa dönüşmesi temaları belirleyici bir yer tutmaktadır. *Buğday*'da ise bu birikim distopik bir çerçeveye birleşir: gıda krizinin maddiliği ile ruhsal kopuşun metafiziği aynı anda sahneye konulur; Erol'un tohumun peşinden gitmesi hem bedensel açlığın hem de ruhsal *hasretin* eş zamanlı tezahürüdür.

Bloch'un materyalist zemini, dinsel umut biçimlerini dışlamaz; aksine onları aynı *Noch-Nicht*'in farklı bir diline dönüştürür. Peter Thompson, Bloch'un tinsel bakış açısını ele aldığı çalışmasında, Marksist bir düşünür olan Bloch'un dini ve mistik umut biçimlerini bir kurtuluş yaklaşımı olarak ciddiye aldığını gösterir (Thompson, 2016). Bloch için tinsel özlem sahte bilinç değil; *benüz-olmayan*'ın dini imgelem içindeki yansımasıdır. Löwy de Bloch'un sistemi içinde Romantizm, Marksizm ve dini düşüncenin nasıl iç içe geçtiğini incelerken bu sentezi "laik olan ile kutsal olanın ütöpik enerjide buluşması" olarak tanımlar (Löwy, 2015.). *Buğday*, söz konusu buluşmanın sinema diline, sinematografik bir biçimde tercüme edilmesidir. Kaplanoglu, biri maddi-siyasi diğeri tinsel olmak üzere

iki dilli bir anlatı ortaya koyar; bu iki dili bir arada tutmayı tercih ederek şu önermeyi kurar: gıda krizini yalnızca maddi bir sorun olarak ele almak onu daraltır, buna karşılık yalnızca tinsel bir metafor olarak ele almak ise siyasi ağırlığından arındırır. Bununla birlikte, tohum somut bir nesne olmanın yanında sembolik bir yük taşıyan varoluşsal bir imgedir. Bloch'un açlığı hem fizyolojik bir gerçeklik hem de ütöpik dürtünün kaynağıdır. Sufi terminolojisinde *hasret* ise bireysel bir deneyim olmanın yanında kolektif bir özlemin de dilidir. *Buğday*, bu yapıyı çözüme kavuşturmak yerine sahnelemekte ve bu sahneleme filmin en derin felsefi katmanını oluşturmaktadır.

Sonuç: Kriz Çağında Umut

Distopyanın bir tür olarak taşıdığı paradoks, en karanlık dünyaları tasavvur edebilmek için önce korunmaya değer bir dünyaya duyulan özlemi içselleştirmesi gerekliliğidir. Bu yüzden distopya ütopyayı reddetmez, aksine onun negatifi üzerinden ütopyayı mümkün kılar. Kaplanoğlu'nun *Buğday*'ı, bu paradoksu gıda eksenine taşıyarak yeniler ve derinleştirir; tohumun yokluğunu merkeze alarak yalnızca ekolojik bir uyarı değil, insanlığın varoluşsal derinliklerinden kopuşunun ve bu kopuşa karşı direnişin felsefi bir imgesini üretir.

Bu makalede geliştirilen üç analitik çerçeve birbirini destekler biçimde örtüşmüştür. Demeulenaere'in ortaya koyduğu tohumun politik ontolojisi, Grey ve Patel'in gıda egemenliğini sömürgeci arınma olarak tanımlaması ve Shiva'nın biyoteknolojik tekele yönelttiği eleştiri, *Buğday*'daki yıkımı tinsel bir kurgu olmaktan çıkarıp günümüzün gerçek dinamiklerinin sinemaya yansımaları olarak okumayı mümkün kılar. Kaybedilen şey yalnızca bir bitki türü değil; tarihsel sürekliliğin, kolektif bilginin ve geleceğe dair tasarruf hakkının birlikte yitirilmesidir. İkinci argüman, filmin kasıtlı olarak ütöpik bir çözüm sunmadığını ve bu reddin kendisinin bir etik tutum olduğunu öne sürer. Moylan'ın eleştirel distopyası ve Levitas'ın yöntem olarak ütopya kavramı, *Buğday*'ın ne nihilizme ne iyimserliğe kapıldığını, bunun yerine Baccolini ve Moylan'ın "ütöpik adacıklar" dediği gerilim alanını koruduğunu göstermektedir.

Üçüncü ve en özgün argüman ise, Bloch'un açlık felsefesini gıda egemenliği meselesiyle doğrudan ilişkilendirir; akademik literatürde daha önce kurulmamış bu bağlantı, *Buğday*'ı yalnızca bir eleştiri nesnesi olmaktan çıkarıp teorik üretimin mümkün olduğu bir arazi olarak konumlandırır. Bu üçüncü argümanın çekirdeğinde şu saptama yatar: Bloch'un kendi sistemi fiziksel açlıkla başlamakta, onu varoluşun en temel *Noch-Nicht*'i olarak tanımlamakta ve tüm ütöpik enerjiyi bu ilk eksikliğin farkındalığından türetmektedir. Tohumun yokluğunun ürettiği açlık böylece iki anlam katmanını aynı anda taşır: bunlardan ilki, gıda krizinin bedensel ve siyasi gerçekliği; ikincisi ise, ütöpik bilincin kaynağı olan ontolojik eksiklik. *Buğday*, bu iki katmanı birbirinden ayırmaz, aksine ikisini aynı

görüntüde, aynı sessizlikte, aynı karakterin yüzünde bir arada tutar. Bu birliktelik yalnızca estetik bir tercih değil, felsefi bir önermedir: gıda krizi varoluşsal kriz demektir; varoluşsal kriz ise, Bloch'un öğrettiği anlamda, ütöpik dürtünün en güçlü biçimde hissedildiği andır.

Bu iki katmanlı yapıyı tinsel düzleme taşıyacak olursak, Bloch'un maddeci ütopyası ile sufi *hasretinin* ontolojisi yapısal olarak birbirine paralel ve tamamlayıcıdır. Thompson'ın (2016) Bloch'un tinsel yönünü görmezden gelen okumaları eleştirirken ortaya koyduğu düşünce burada doğrulanır: Bloch'u yalnızca seküler-materyalist bir çerçevede okumak onun sistemini daraltmaktadır. *Das Prinzip Hoffnung*'taki dini ve mistik imgeler, reddedilmiş ya da aşılımış inançların kalıntıları değil; *benüz-olmayan*'ın, insanlığın en derin özlem dillerinden biriyle, ifade edilmiştir. Bu sentezin gıda çalışmaları için pratik bir çıkarımı da vardır. Tohumların korunmasına yönelik faaliyetlerde bulunan çiftçiler, yerel biyolojik çeşitliliği koruyan topluluklar ve patent yasalarına karşı hukuki mücadele yürüten aktivist gruplar, gıda egemenliği anlayışının somut uygulamalarını temsil etmektedir. Bunlar büyük devrimci programlar değildir ancak tarihsel olarak zemine oturmuş, somut pratiklerle örülmüş, gerçekleşebilir dönüşüm talepleri taşıyan hareketlerdir. Kloppenburg'un açık kaynak tohum girişimini "efendinin araçlarını yeniden işlevlendirme" olarak tanımlaması (Kloppenburg, 2014), bu anlamda Bloch'cu bir direnişin pratikte nasıl görüldüğünü tarif etmektedir. *Buğday*, bu pratikleri yüceltmez ancak onları mümkün kılan özlemin felsefi zeminini görünür kılar.

Son olarak, umudun garantisiz bir kavram olduğu belirtilmelidir. Hem Bloch'un düşüncesinde hem de sufi gelenekte, *Noch-Nicht* kavramı gerçekleşmeye yönelik bir vaat içermemektedir. Bu noktada, her iki yaklaşım da eksikliğin farkına varılmasının hareketin ortaya çıkması için temel koşul olduğunu vurgulamaktadır. *Buğday*, bu koşulu sinematografik düzlemde belirgin bir biçimde görünür kılmaktadır. Kahramanın yolculuğu bir zaferle değil bir kavrayışla son bulmaktadır ancak bu kavrayış, bir yenilgi anlamına da gelmemekte aksine, sistemin ötesinde başka bir imkânın var olabileceğine yönelik sessiz bir kabulü ifade etmektedir. Buna karşın, söz konusu tohumun varlığı, ona yönelik bekleyiş ve bu bekleyişin kendisi, direnişin sürekliliğine işaret eden anlamlı bir pratik olarak ortaya çıkmaktadır. Krishan Kumar'ın yaklaşımından hareketle ve Bloch'un düşüncesiyle sonlandırmak gerekirse, ütopya "iyi toplumu görmenin hikayesi" olarak tanımlanıyorsa, *Buğday* da iyi toprağın kaybına rağmen ona duyulan inancın anlatısı olarak değerlendirilir. Filmde tahakküm, kolektif belleğin silinmesi ve gıda egemenliğinin çöküşü gibi distopik unsurlar açık biçimde ortaya konulmaktadır. Bununla birlikte, distopik yapının içinde en görünmez noktada yer alan küçük tohum, geleceğe ilişkin umudu temsil etmeyi sürdürmektedir. Bu bağlamda Kaplanoğlu, Bloch'un düşüncesinde merkezi bir yere sahip olan umudun, en yoğun biçimde karanlık zamanlarda hissedildiği yönündeki anlayışı sinematografik düzende görünür kılmaktadır.

Finansman Beyanı	Bu araştırma; kamu, ticari veya kâr amacı gütmeyen sektörlerdeki fon kuruluşlarından herhangi bir özel hibe almamıştır.
Çıkar Çatışması Beyanı	Yazar; bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayımlanmasıyla ilgili olarak herhangi bir muhtemel çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.
Yazar Katkıları	Bu makale tek bir yazar tarafından kaleme alınmıştır. Yazar (CRediT rolleri): kavramsallaştırma, metodoloji, biçimsel analiz, araştırma, veri düzenleme, yazım — ilk taslak, yazım — gözden geçirme ve düzenleme, görselleştirme ve proje yönetimi.
Etik Kurul Onayı	Bu çalışma, birincil veri toplama (anket, görüşme, deney vb.) içermediğinden etik kurul onayı gerektirmemektedir.
Yapay Zekâ Kullanımı	Yazar, makale hazırlığı sırasında yalnızca sınırlı dil düzenlemesi ve seçilmiş pasajların redaksiyonu için yapay zeka destekli araçlar kullanmıştır. Bu makaledeki hiçbir içerik, analiz, kodlama, yorum veya veri yapay zeka sistemleri tarafından üretilmemiştir. Tüm akademik içerik yazarın özgün çalışmasıdır.
Funding Statement	This research did not receive any specific grant from funding organizations in the public, commercial, or not-for-profit sectors.
Declaration of Interests	The author declares that there is no conflict of interest regarding the research, authorship, and/or publication of this article.
Author Contributions	This is a single-authored article. The author (CRediT roles): conceptualization, methodology, formal analysis, investigation, data curation, writing — original draft, writing — review and editing, visualization, and project administration.
Ethics Approval	This study did not involve primary data collection (surveys, interviews, experiments, etc.) and therefore did not require ethics committee approval.
Artificial Intelligence Usage Statement	The author used AI-assisted tools solely for limited language editing and copy-editing of selected passages during manuscript preparation. No content, analysis, coding, interpretation, or data in this manuscript was generated by AI systems. All scholarly content is the original work of the author.

Kaynakça / References

- Azdajic, D. (2016). Longing for the transcendent: The role of love in Islamic mysticism with special reference to al-Ghazālī and Ibn al-‘Arabī. *Transformation: An International Journal of Holistic Mission Studies*, 33(2), 95–107. <https://doi.org/10.1177/0265378815595237>
- Baccolini, R. (2022). Recovering hope in darkness: The role of gender in dystopian narratives. *Revista X*, 17(4), 1224–1244. <https://doi.org/10.5380/rvx.v17i4.87033>
- Baccolini, R., & Moylan, T. (2003). Introduction: Dystopia and histories. In R. Baccolini & T. Moylan (Eds.), *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination* (pp.1–12). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315810775>
- Bloch, E. (1986). *The principle of hope* (N. Plaice, S. Plaice, & P. Knight, Çev.). MIT Press.
- De Vries, H. (2022). The antinomy of death: Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on utopia and hope. *Angelaki*, 27(1), 110–127. <https://doi.org/10.1080/0969725x.2022.2019478>
- Demeulenaere, E. (2014). A political ontology of seeds: The transformative frictions of a farmers' movement in Europe. *Focaal*, 69, 45–61. <https://doi.org/10.3167/fcl.2014.690104>
- Diril, M. O., Tekdemir, M., & Biçen, Ş. (2025). Semih Kaplanoğlu sinemasında varoluşçuluğun yapısı: Buğday filmi üzerine estetik ve kurtarılabılır bir okuma. *Uluslararası Sosyal Siyasal ve Mali Araştırmalar Dergisi*, 5(1), 79–93. <https://doi.org/10.70101/ussmad.1612574>
- Grey, S., & Patel, R. (2015). Food sovereignty as decolonization: Some contributions from indigenous movements to food system and development politics. *Agriculture and Human Values*, 32(3), 431–444. <https://doi.org/10.1007/s10460-014-9548-9>

- Hammond, W. (2014). *Towards a neo-Blochian theory of complexity, hope and cinematic utopia*. Figshare. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.1003972>
- Harvey, D. (2008). *Umut mekânları* (Z. Gambetti, Çev.). Metis Yayınları.
- Kaplanoğlu, S. (2017). *Buğday* [Film]. Kaplan Film; Heimatfilm; ZDF/Arte.
- Kloppenburger, J. (2014). Re-purposing the master's tools: The open source seed initiative and the struggle for seed sovereignty. *The Journal of Peasant Studies*, 41(6), 1225–1246. <https://doi.org/10.1080/03066150.2013.875897>
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık* (A. Somel, Çev.). İmge Yayınevi.
- Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda ütopya ve karşıütopya* (A. Galip, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Levitas, R. (1990). *The concept of utopia*. Philip Allan.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as method: The imaginary reconstitution of society*. Palgrave Macmillan.
- Löwy, M. (2015). Romanticism, Marxism and religion in the “principle of hope” of Ernst Bloch. *Crisis & Critique*, 2(1), 350–355. <https://www.crisiscritique.org/storage/app/media/2015-02-09/lowy.pdf>
- Mannheim, K. (2016). *İdeoloji ve ütopya* (M. Okyayuz, Çev.). Nika Yayınevi.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press.
- Moylan, T. (2014). *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*. Peter Lang.
- Moylan, T. (2018). Further reflections on being a utopian in these times. *Open Library of Humanities*, 4(2), 16. <https://doi.org/10.16995/olh.264>
- Rehmann, J. (2023). What can we hope for? Reading Ernst Bloch with Antonio Gramsci. In H. de Berg & C. Moir (Eds.), *Rethinking Ernst Bloch* (pp. 222–251). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004308572_010
- Rumi, M. C. (2004). *Mesnevi* (V. İzbudak, Çev.; A. Gölpinarlı, Rev., 6 cilt). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shiva, V. (2016). Defending farmers' seed freedom. *Development*, 59(3–4), 215–220. <https://doi.org/10.1177/2455632716674853>
- Shiva, V. (2019). *Earth democracy: Sustainability, justice, and peace*. Zed Books.
- Şenel, G. (2018, Mayıs 5). *Semih Kaplanoğlu ile hayat, sinema ve Buğday üzerine* [Röportaj]. Akademya. <https://akademyadergisi.com/semih-kaplanoglu-ile-hayat-sinema-ve-bugday-uzerine/>
- Thompson, P. (2016). Ernst Bloch and the spirituality of utopia. *Rethinking Marxism*, 28(3–4), 364–380. <https://doi.org/10.1080/08935696.2016.1243417>
- Thompson, P., & Žižek, S. (Eds.). (2013). *The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of utopia*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822377115>
- Yalçın, A. (2025). Semih Kaplanoğlu'nun Buğday (Tahıl, 2017) filminde dini kavramların/anlamaların göstergebilimsel analizi. *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27(27), 273–300. <https://doi.org/10.51553/bozifder.1653094>