

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı**

**146436**

**SİNEMA VE İDEOLOJİ  
TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

~~146436~~

**Murat TIRPAN**

**DANIŞMAN  
Doç.Dr. Zafer ÖZDEN**

**İZMİR-2004**

## TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 12./05./2004 tarih ve 1678. sayılı kararı ile oluşturulan jüri Rana TELEVİZYON..... anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi ..... Murat TİRENİN.....'nın Sinema ve İdeoloji: Türk Sinemasında Politik Filmler başlıklı tezini incelemiş ve adayı 17./05./2004 günü saat 10.00'da 50 dk..... süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız olduğuna oybirliğiyle / oy çokluğuyla karar vermiştir.

  
BAŞKAN  
Doç. Dr. ZAFER ÖZGEN

Başarılı

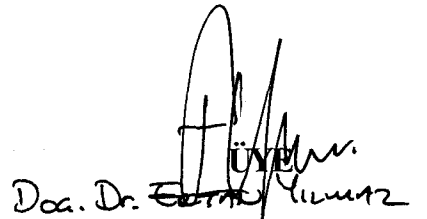
Başarısız

ÜYE

Prof. Dr. Saziye Presel

Başarılı

Başarısız

  
ÜYE  
Doç. Dr. FERİYE KUNTAZ

Başarılı

Başarısız

Not: Yüksek Lisans Tezi Savunma Süresi asgari 45 dakika - azami 90 dakikadır.

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “*Sinema Ve İdeoloji, Türk Sinemasında Politik Filmler*” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Murat Tırpan



## İÇİNDEKİLER

|                                                                 |           |
|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>GİRİŞ.....</b>                                               | <b>3</b>  |
| <b>1.BÖLÜM SİNEMA VE TOPLUM.....</b>                            | <b>8</b>  |
| 1.1 SİNEMA VE TOPLUM.....                                       | 8         |
| 1.1.1 Toplum ve Sinema İlişkileri .....                         | 8         |
| 1.1.2 Sinema Toplumbilimi Çalışmaları.....                      | 19        |
| 1.2. TOPLUMU ANLAMA ARACI OLARAK SİNEMA .....                   | 24        |
| 1.2.1 Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Kritiği.....          | 24        |
| 1.2.2 İdeoloji ve Kültürel Üretimler .....                      | 28        |
| 1.2.3 Sinema ve Tarih.....                                      | 29        |
| <b>2.BÖLÜM SİNEMA, İDEOLOJİ VE POLİTİKA.....</b>                | <b>32</b> |
| 2.1. İDEOLOJİ .....                                             | 32        |
| 2.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar.....                                | 32        |
| 2.1.2. Marks'ın İdeolojiye Yaklaşımları.....                    | 36        |
| 2.1.3. Gramsci: İdeoloji ve Hegemonya .....                     | 41        |
| 2.1.4. Althusser: İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları..... | 43        |
| 2.1.5. Hall ve Foucault: Anlam ve Söylem .....                  | 49        |
| 2.2. SANAT, SİNEMA VE POLİTİKA İLİŞKİLERİ.....                  | 53        |
| 2.2.1 Sanat Eseri ve Politik Tavır .....                        | 53        |
| 2.2.2 Sinema Sanatı ve İdeoloji.....                            | 56        |
| 2.2.3 Sinema Yazını ve Politika.....                            | 61        |
| 2.2.4 İktidar ve Sinema: Sansür.....                            | 64        |
| 2.3. POLİTİK SİNEMA .....                                       | 67        |
| 2.3.1. Politik Film Kavramı .....                               | 68        |
| 2.3.2 Politik Sinema ve Propaganda.....                         | 77        |
| 2.3.3.Sinema Tarihi İçerisinde Politik Sinema .....             | 83        |

### **3.BÖLÜM TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER.....91**

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. 60'LI YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK İÇERİK..... | 91  |
| 3.1.1 1960'lara Kadar Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.....       | 92  |
| 3.1.2 1960'lara Kadar Sinemamızda Politik Temalar.....        | 93  |
| 3.2 60'LI YILLAR VE TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER.....     | 100 |
| 3.2.1 60'lı Yıllarda Türkiye.....                             | 100 |
| 3.2.2 60'lı Yıllar ve Toplumsal Eleştiri Yapan Sinema .....   | 102 |
| 3.2.3 Ulusal Sinema ve Toplumcu Gerçekçilik Hareketleri ..... | 107 |
| 3.3. 1970'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER.....   | 111 |
| 3.3.1 1970'lerde Toplumsal Hareketler.....                    | 112 |
| 3.3.2 70'li Yıllar ve Politik Filmler.....                    | 116 |
| 3.3.3 Yılmaz Güney Sineması.....                              | 125 |
| 3.4 1980'LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER.....    | 133 |
| 3.4.1. Darbe Yıllarında Türkiye.....                          | 135 |
| 3.4.2. 80'lerde Politik Sinema Yapmak.....                    | 139 |
| 3.4.3 12 Eylül Filmleri.....                                  | 145 |
| 3.5 1990'LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER.....    | 150 |
| 3.5.1 1990'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.....      | 151 |
| 3.5.2 90'lı Yıllarda Politik Sinema .....                     | 153 |

### **SONUÇ .....157**

### **KAYNAKLAR.....162**

## **TABLO LİSTESİ**

|                                                             |       |
|-------------------------------------------------------------|-------|
| <b>TABLO 1:</b> 1970'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ FİMLERİ | s.115 |
| <b>TABLO 2:</b> 1980'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ FİMLERİ | s.139 |
| <b>TABLO 3:</b> 1980'LERDE POLİTİK FİMLER                   | s.141 |
| <b>TABLO 4:</b> 12 EYLÜL FİMLERİ                            | s.143 |
| <b>TABLO 5:</b> 90'LI YILLARDA POLİTİK İÇERİKLİ FİMLER      | s.153 |

## GİRİŞ

Türkiye’de sinema ve ideoloji arasında ilişkileri inceleyen çalışmaların da, politik filmleri ele alanların da sayısı son derece sınırlıdır. Bu yüzden ülkemiz sinemasının politik tarihinin yazılması estetik, ekonomik ya da kronolojik tarihini yazmak kadar gereklidir. Politik sinema, tıpkı politik sanat gibi her zaman çok net olmayan bir kavram olarak kendisini göstermektedir. Hangi sanat eserinin politik tanımlamasını hakettiği konusunun kendisi bile başlı başına tartışma yaratmaktadır, dolayısıyla Türk sinemasında politik filmler değerlendirilirken bu tartışmaya da girilmesi gerekli ve önemlidir. Böylelikle ideoloji, politika ve sanat arasındaki ilişkilerin sinema sanatı bağlamında incelenmesi mümkün olabilecektir.

Politik filmler doğaları gereği politik okumalara tabi tutulurlar. Fakat doğrudan belirli bir ideolojinin propagandasını yapmayan ama “filmin grenine karşıt okuma”yla yani filmin gösterdiklerinin yanı sıra neyi ideolojik olarak sakladıklarının incelenmesiyle, politik doğaları ortaya çıkan ya da başka bir tanımlamayla kendilerini üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcısı olan filmlerin daha dikkatli değerlendirmeleri gerekmektedir. Tez çalışmamız bu tür filmlere değinmeyecektir çünkü üçüncü bölümde detaylıca anlattığımız gibi bu filmler “politik film” sınıfına sokulamazlar.

Sırf bir ideolojinin temsilcisi olduğu için başarılı sayıla gelmiş kimi politik filmlerin de nesnel bir biçimde ve kuramsal temele dayalı olarak sinemasal ölçütlere göre okunması zorunluluktur. Türk sinemasında bu tür politik filmlerin eleştirilmesiyle bu filmlerin sahip oldukları gerçek sinemasal özellikler araştırılmalı; bunun yanı sıra sadece politik yönleriyle öne çıkarılmış filmlerin sinemasal değerleri de incelenmelidir. Sinemamızda özellikle Yılmaz Güney örneğinde olduğu gibi zaman zaman filmlerin ya da yönetmenin siyasi duruşları filmin kendisinden öne çıkmakta ve daha fazla söz konusu edilmektedir.

Sinema ve toplum ilişkisine kaçınılmaz olarak değinmek ideoloji ve politikanın filmlerle ilişkisini açıklamaya önemli bir girizgah olacaktır. Sinemanın ideolojik-

politik olarak incelenmesi toplum ve sanat eseri ilişkisi tartışılmadan anlaşılabilir. Bu bağlamda sinema ve toplum arasındaki ilişkiler ve sinema toplumbilimi çalışmaları incelenmelidir. Bu konuda anahtar bir kavram olan 'ideoloji'nin sinema toplum bilimi çalışmalarında nasıl ortaya çıktığı ve sanat eserlerini incelerken kullanılan bakış açılarını nasıl etkilediği sıkça tartışılır. Bu konuda önemli isimler olan Ferro, Cormack ve Ryn-Kellner'in çalışmaları tezimizde ayrı bölümler halinde ve genel hatlarıyla ele alınacaktır.

*İdeoloji* kavramı sinemaya politik eleştiriyi kullanarak yaklaşan, sinemanın politik tarihini yazmayı hedefleyen ya da sinema eserleri üzerinden kültürel çalışmalar yapma amacından olan çalışmalar için en önemli kavramdır. Biz de bu kavramı tarihsel ve kuramsal olarak incelemeyi amaçlamaktayız. Ancak Marks, Althusser, Gramsci, Hall, Foucault gibi düşünülerin ideoloji'den anladıkları açıklanırken ideoloji konulu çalışmalardan farklı olarak mümkün olduğunca tanım ve kuramların sinema sanatında ifade ettiklerine de değinilmeye çalışmak bakış açımızı belirleyecektir.

Çalışmamızda daha sonra *politik sinema* kavramı kuramsal literatürdeki tartışmalar bağlamında incelenecek daha sonra asıl konumuz olan "Türk Sineması'nda Politik Filmler" dönemselsel olarak değerlendirilecektir. Her döneme ait politik yaklaşımlar ve toplumsal koşullar belirtildikten sonra örnek malzeme olarak seçilen filmler incelenecektir.

Sinema yazınında sinema ve politika ilişkisi gerek kuramsal gerekse pratik düzeyde çokça tartışılmıştır. Chaier Du Cinéma gibi bir dergi öncülük görevi yapmış ya da Godard gibi sanatçılar politik filmlerinin yanı sıra festivalleri protesto ederek tavırlarını göstermişlerdir. Rus sineması tarihinde politik filmler, propaganda filmleri ve kuramları barındırır. Sinema tarihindeki birçok *auteurun* sineması kesinlikle yerleşik sisteme karşı olmalarıyla göze çarpmıştır: Chaplin, Stroheim, Vidor, Eisenstein, Renoir, Rossellini, Godard, Kubrick... Bu bağlamda politikanın sinemadan, sinemanın politikadan ayrı düşünülemediğini kuramlaştıran bir çok sanatçı mevcuttur.

Bu doğrultuda, çalışmamızda öncelikle "politik film" in türsel açıdan genel bir tanımının yapılması, Türk sinemasının politik bir tarihinin yazılması, Türk sinemasının

doğuşundan bu yana politik filmler/ yönetmenler ve yaklaşımların konumlarının belirlenmesi, politik olarak adlandırılan Türk filmlerinin eleştirel okumalar aracılığıyla 'politik sinema' ve Türk Sineması içerisindeki konumlarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Sinema ve politika ilişkileri, filmlerin alt metinlerinde yer alan politik imalardan propaganda amaçlı ısmarlama sinema filmlerine kadar uzanan büyük bir alana yayılmaktadır. Bu nedenle neyi inceleyeceğimizi bilmek önemlidir. Araştırma alanını sınırlandırmak ve belirlemek için film kuramlarına dayalı bir biçimde ölçütlerin ortaya konmasından sonra, bu ölçütlere dayalı olarak gerek filmlerin seçimi ve sonuçta doğrudan politika yapan filmlerin incelenmesi gerçekleştirilmelidir. Türk sinemasında ideolojik alt metinler taşıyabilen, toplumsal koşulları eleştirel tarzda yansıtan filmlerin incelenmesi başka bir çalışmanın konusunu oluşturduğu için çalışmamızın alanı dışında bırakılacaktır.

Türk sinemasında politik filmlerin saptanması ve incelenmesi kronolojik bir şekilde yapılırsa zamanın mekanla bağlantısı daha iyi görülür. Bu yolun tercih edilmesinin nedeni, söz konusu filmlerin dönem koşullarıyla birlikte incelenmesi zorunluluğudur. Politik filmler diğer film türlerinden daha fazla olarak toplumsal yapı, iktidar ve içinde bulunulan dönemin sosyal olayları ile ilgilidirler. Bu nedenle dönemlerin toplumsal koşulları tartışıldıktan daha sonra bu koşullarla içinde politik filmler incelenmesi politik sinemamızı incelemek açısından yararlı bir yöntemdir. Her bölümde önce on yıllık süreçte Türk toplumundaki önemli politik ve toplumsal olaylara değinilmiş ardından da sinema alanına geçilmiştir.

Öte yandan Türk sinemasındaki politik filmlerinin tarihini diğer sanat dallarından, özellikle eleştiri yazınından ayırmamız mümkün değildir. Özellikle politik filmlerin arttığı 1960'larda sinema kuramları, hareketleri başlatılmaya çalışılmış, dergiler çıkarılmış ve politik filmler bu hareketle anlam kazanmıştır. Bu nedenle söz konusu gelişmelerden bağımsız bir politik film incelemesi yazmanın mümkün olmadığı yerinde bir saptama olacaktır.

Bu bağlam dahilinde, "Sinema ve İdeoloji: Türk Sinemasında Politik Filmler" konulu tezimizin birinci bölümü içinde, genel olarak sanatın ideolojik boyutu ele

alınacak ve politika ile ilişkileri irdelenecektir. Sanat ve toplum, sinema ve toplum ilişkilerine kısaca bakılacak ardından ideoloji kavramı çeşitli düşünürlerin çalışmaları kapsamında etraflıca tartışıldıktan sonra sanat ve politika ilişkileri bağlamında sanatın ve sanatçının yeri ve işlevi ele alınacaktır.

Tezin ikinci bölümü içinde, sinema ve politika ilişkileri -tezin bir sonraki bölümüne temel sağlayacak biçimde- sinema kuramları alanındaki ideoloji çalışmalarının temel konuları etrafında ele alınacaktır. Bu kuramsal tartışma bir tür olarak “politik film”in tanımlanması ile sürdürülecektir. Bölüm içinde politik filmlerin sinema tarihi içindeki gelişimi, politik filmlerin ideolojik işlevleri bağlamında, de ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Politik film dediğimiz şeyin ne olduğu bu bölümde açıklanmaya çalışılacaktır. Son derece tartışmalı bir konu olan, zaman zaman bir “sinemasal tür” kategorisine dahile edilen politik filmlerin örnekleri, ölçütleri ve tarihçesi değerlendirilecektir.

Tezin üçüncü bölümünü oluşturan son bölüm içinde ise, önceki bölümlerde yer alan tartışmaların Türk sineması bağlamında özgün bir biçimde incelenmesi yer alacaktır. Bu bölüm içinde Türk sinemasında ideoloji ve politika ile ilgili kuramsal çalışmalar ve tartışmalar verildikten sonra, politik filmlerin Türk sineması içinde tarihsel gelişimi –içinde bulunulan dönemin sosyo-ekonomik-kültürel bağlamı içine yerleştirilerek- verilecektir. Ayrıca bu tarihsel dönem içinde yer alan temel sinema akımları ve hareketleri yönetmenler ve filmlerden verilen örneklerle tanıtılacaktır. Türkiye’de özellikle 60’lı yıllarda artan politik hareketler sinemaya da yansımış ve toplumsal eleştiri içeren ya da doğrudan politika yapan film ve yönetmenlerin sayısı da artmıştır. Bu dönemdeki sinemasal hareketlere 3.2.’de “60. Yıllar ve Türk Sinemasında Politik Filmler” başlığında değinilecektir. İdeolojik eleştiri ve kuramlaştırma çabaları ülkemizde yine özellikle 60 ve 70’li yıllarda hareketlenmiştir. Türk sinemasındaki politik filmler, akımlar ve hareketler ideolojik kuram ve eleştirinin uzağında düşünülemeyeceği için, başlangıcından bu yana ideolojik sinema yayınlarının gelişimi de verilecektir.

Sonuç olarak, “Sinema ve İdeoloji: Türk Sinemasında Politik Filmler” konulu çalışmamız, Türk sinemasındaki politik filmlerin kronolojik bir biçimde teşhis edilmesi, tarihsel ve ideolojik bir perspektiften incelenmesini gerçekleştirecektir.

## 1.BÖLÜM SİNEMA VE TOPLUM

### 1.1 SİNEMA VE TOPLUM

Sinemanın politika yaptığı nokta toplumla birlikte olduğu noktadır, ileride belirteceğimiz gibi politika kitleler için yapılır. Toplumı değiştirmek, daha doğru bulunduğu noktaya götürebilmek için sinemayı kullanan yönetmenler olduğu gibi sadece toplumsal yaşamı sinemasını ayna haline getirerek yansıtmayı seçen sanatçılar da vardır. Her durumda bu ilişki kaçınılmazdır. Bu bölümde öncelikle toplum ve sinema ilişkilerine teorik düzeyde yaklaşacak ardından da sinemanın toplumunu anlamada araç görevi görmesini önemli isimler etrafından tartışacağız.

#### 1.1.1 Toplum ve Sinema İlişkileri

Sinema, özne-gerçeklik ilişkisini yani düşünen özne ve verili olan arasındaki bağı, görselliğin merkezi olduğu bir yönle kurmaya göstermeye, hatta belki de, en tartışmaya açık olarak, yaratmaya çalışır. İnsanın bir anlam dünyası olduğunun kabul görmesi, bize buna izin vermektedir. İlk defa Nietzsche ile birlikte, modern aklın dekonstruction'a uğraması, hakikatin metafiziksel bir kurgu olduğunun gösterilmesi, öz diye bir şeyin olmadığı kabulüyle insanı Tanrı yaparak, güç istencini ortaya çıkaracak bir edimle, insanın dünyayı - kendi dünyasını- yaratmasına tanık olduk.<sup>1</sup> Elbette bu düşüncenin kabulünün politikada, sanatta, toplumda ve toplumun bireyi olarak insanda uzun erimli tartışmaya izin verecek, sonuçları olacaktır. Her şeyin birbirleri ile ilişki içerisinde olduğu, iç içe geçtiği, katı olan her şeyin buharlaşarak

<sup>1</sup> Bkz. Richard Rorty, **Olumsuzluk İroni ve Dayanışma**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay. İstanbul

sadece imgeler dünyasında hem de sürekli değişen imgelerle uğraşıldığı bir durum çok yönlü konuşmaya imkan verir ve zorunlu kılar. Akli dekonstruction'a uğratan Nietzsche'ci perspektif açılımın toplumla politikayla, insanla olan ilişkisinin sinemada daha genel olarak da sanatta karşılığı postmodern olacaktır. Bu bakış, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Rorty, hatta Adorno vb düşünürlerin felsefi terimlerine temel olurken, Lynch'lerce, Tarantino'larca, Coen Kardeşler'ce sinemada karşılığını bulacaktır. Düşünülenin aksine, bu sinemanın hayattan kopuk sadece haz için ele alınışı sadece fenomenler üzerinde düşünen akla ait olduğu için, numenlerle, aslı gerçeğe irtibatlandırılması gerekir. Foucault ufuk açıcı bir düsturda bulunmaktadır: "İktidar her yerdedir; direniş de...". Hazzın bile doğrudan ideoloji ile politika ile ilişkisi olduğu düşünülmelidir. Zaten post-modern düşünce için sadece anlam –göstergebilimsel bir bakışa bu kültür çok uzak olmadığı için söylemekte bir sorun görmeyerek- gösterge vardır. Anlam dünyasında yaşadığımız unutulmamalıdır. Nedir bu gösterge? Kitle toplumunun tahayyülüne ufuk açan bu konuya bakmalıdır.

Göstergebilimin ilk ifade edicisinin Saussure olduğu kabul görülür. Saussure, eseri *Genel Dilbilim Dersleri*'nde karşımıza gösteren, gösterilen ve gösterge olarak üçlü bir terimsel bağ çıkartır; dili de göstergenin öz niteliği olarak adlandırır.<sup>2</sup> Saussure, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi olarak da gösteren terimlerini kullanmaktadır, bütünü belirtmek için de gösterge (Signe). Göstergenin anlamının da dil dizgesinin içersinde bulunduğu konumca belirlendiğini söyleyecektir; yani "dil bütün öğeleri dayanışık birinin değeri yalnızca öbürlerinin de süremdeş davranıştan doğan bir dizgedir."<sup>3</sup> Karşımızda gösterilen, gösteren ve diğer gösterilen gösteren olarak bir ilişkiler ağı vardır. Eğer biz bir nesneye kırmızı diyorsak, renk dizgesi içersinde, diğerleri ile ilişkisi içersinde o nesneye, bir içerik veririz; karşımızda şuna benzer bir iddia vardır: 'Bir şey ne değilse o'dur. Göstergenin keyfi olduğunu da Saussure bize söyleyecektir. Bu düşünce onun çığır açıcı bir eğilimin habercisi olarak adlandırmayı hak ettirecektir. Çünkü, "kökten nedensizlik, göstergenin dil –dışı herhangi bir şey tarafından belirlenmediğini belirtir."<sup>4</sup> Böylece, bir ağaç nesnesinin ya da herhangi bir nesnenin yerini, ağaç kavramını ya da herhangi bir kavramı kullanmak zorunlu

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, BFS yay. İstanbul, 1961

<sup>3</sup> Saussure, a.g.e, s.124

<sup>4</sup> Taylan Altuğ, *Dile Gelen Felsefe*, YKY yay. , İstanbul, 2002, s.188

görünmez. Anlam, sadece dil içi bir dizgede oraya çıkar. Bütün bunun konumuz için önemini Taylan Altuğ şöyle anlatır: “Toplumsal ve kültürel fenomenler yalın , maddesel nesnelere ve olgular olmayıp: anlamlı nesnelere ve olgulardır, yani göstergelerdir. Öyleyse bu fenomenler özsel bir varoluşa sahip olmayıp, tıpkı dil göstergesi, iç ve dış bağıntılar örgüsü ile tanımlanabilirler.”<sup>5</sup> İşte postmodernizm, insanın dünya karşısında oluşturduğu yeni bir duruşu, bilgi, ahlak, politika, estetik alanda olmak üzere bu yolda ilerleyerek kazanmıştır. Öte yandan, “post modern zihin durumu, özünde bir dil durumudur” demek, bu yolda ilerlendiği düşüncesini haklı çıkarır. Post modern dil durumu, gösterilen ve gösteren ayrımının çözümlü fırlatılması ve göstergenin kökeninden göndergesinden (gerçeklikten) bağımsız kılınması, modernizmden kopmayı belirtir. Artık karşımızda masum olmayacak bir dil vardır. Televizyon haberlerinde, gazetelerde ve kitle iletişim araçlarında dilin görselliğin, estetiğin ideolojik açımlı olduğu kabul görmeye başlar; sınıf mücadelesi, çıkar hesaplaşmaları, egemenliğin pekişmesi, kadınların asimile edilişi “anlamın bundan böyle şeylerin nasıl olduğuna değil de, şeylerin nasıl adlandırıldığına bağlı olmasından çıkan sonuç” açısından ifşa edilecektir. Çalışmamızın ardyöre açısından bunları göz önünde bulundurması zorunludur. Bir filmin dilini, görselliğini, oyuncularının, modern ve post modern açımlar üzerinden ideoloji ile sıkı ilişkisi, muhakkak var olacaktır. Bir filmin, örneğin Jane Champion’un ‘*Piyano*’sunun, modernist feminist bir söylemle, düzeni eleştirebilme potansiyeli ve bunu iyi bir görsellekle ifşa etmesi, komedi filmlerinin, korku filmlerinin biz insanlar için ne anlama geldiği, bizler üzerinde ne etkilerde bulunduğu, keyif almanın yanında hiç mi merak edilmez?

Sinemadan ve daha birçok şeyden mutluluk (ve haz) duymak, ne anlama gelmektedir? Bununla beraber, en hüzünlü, en muhalif bir filmi izlerken, ne kadar iyi bir düzen eleştirisi yaptığını söylerken bile, mutlu oluşumuz biraz paradoksal durur. Nasıl olur da uygarlığın her alanda baskılanışının artışı hoşnutsuzluğu artıracaktır iddiasını artık geçerli kılmaz? Ya da tam tersinden söyleyecek olursak, baskıyla beraber nasıl oluyor da, mutluluğun arttığını söyleyebiliyoruz? Uygarlığın, yok ediciliği gün geçtikçe artırdığını söylemek gerekir. Yalnız bu artık silahlarla olmamaktadır. Bilgiyle, *içeriği boşaltılmış bir bilgiyle* olmaktadır. Gerçekten de, “binlerin çarpışmalarda mı

---

<sup>5</sup> Altuğ, a.g.e., s.178

öldürüldüğü, yoksa milyonların doktor ve mühendislerin yardımıyla , bilimsel olarak mı yok edildiği (...) insanların doğal olarak mı bilgisiz kılındıkları, - tüm bunlar arasında nicel bir ayırmadan daha çoğu”<sup>6</sup> olarak bizi haklı çıkarır. Mutluluğa dönersek , gerçekten bu hayatta mutlu olmak mümkün müdür? Buna ruhbilim terimleriyle yaklaşmak yararlı olur: Zaten “haz” hayatı sadece ekonomi ile anlamaya çalışan Ortodoksist anlayışın yetersiz kaldığı ruhbilim terimleriyle anlaşılabilir ancak: Bunun için, bütüncül bir gerekçe var: *Artık ruhbilim terimleri, politik terimler olmuştur.* “Bir yandan ruhbilim ve öte yandan politik ve toplumsal felsefe arasındaki geleneksel sınır çizgilerinin insanın içinde bulunduğumuz çağdaki durumu tarafından eskitilmiş” olması bunu haklı çıkartır.<sup>7</sup> Marcuse, mutluluk kavramının çözümlemesini o, ben ve üstben arasındaki ayırışmanın bulanıklaşmasından yola çıkarak, insan hayatının bir uyşumculuk haline sokularak, gerçekleştirir. Bu bulanıklaşmayla birlikte, “birey, gerçekte neyin olmakta olduğunu bilmez; eğitim ve eğlence makinesi, ezici gücüyle bireyi tüm zararlı düşünceleri dışlama eğiliminde olan bir duyu yitimi durumunda tüm başkaları ile birleştirir. Ve bütün gerçekliğin bilgisi, mutluluğa pek katkıda bulunmadığı için, bu genel doyum yitimi, gene de, bireyleri mutlu kılar.”<sup>8</sup>

Daha önceki bir evrede insanın Oedipus Karmaşası ile birlikte, babayla ilişkisinde bilincin bir güçlenmesi vardır. İlk babanın öldürülmesinden sonra doğan suçluluk duygusu, daha sonra çocukların anneyi devirip, ataerkil egemenliği yeniden kurmasına yol açacak ve bu süreç ile birlikte uygarlığın yeniden inşası ve bunun bilinçle kurulan sıkı ilişkisi çocuğu, diğer çocuklarla suçluluk duygusunu azaltmak için, uzlaşma zorunlu kılacaktır. Bu yüzden de toplumun mutluluğu ya da mutsuzluğu bireyle örtüşüyordu. Oysa post modern evrede, önemli olan bireysel mutluluktur ve bunun gerçekleşmesi, toplumdan ayrı bir yolda varoluşa geldi. İnsan artık, yok edilişi artmış bir toplumda bile mutlu olabilmektedir. Çünkü bireyin hayatla, toplumla olan bağı, artık tamamen kopmuştur. Bir kez daha Marcuse’un argümanlarını tekrarlamakta yarar vardır: “ben öyle bir düzeye dek büzülmüştür ki, o , ben ve üst ben arasındaki çok biçimli zıt süreçler, kendilerini klasik biçimlerinde açığa seremezler.”<sup>9</sup> Ona göre, artık

<sup>6</sup> Herbert Marcuse, **Eros ve Uygarlık**, Çev:Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul,1998, s.78

<sup>7</sup>Marcuse, a.g.e,s.23

<sup>8</sup>a.g.e, s.73

<sup>9</sup>a.g.e.,s.69

baba çok uygunsuz bir düşman ve çok uygunsuz bir 'ideal' olarak ortadan kalkmıştır; ailenin önemi azalmıştır; üstben aile araçlar ve aracılıklar dizgesi tarafından belirlenmektedir. Demek ki, "üstbenin biçimlenişi bireyselleşme evresini atlıyor görünmektedir: Sosyal atom, doğrudan toplumsal bir atom olmaktadır."<sup>10</sup> Bu anlatımlarla beraber, şair Hilmi Yavuz'un 'hüzün ki insana en çok yakışanıdır' demesini daha da insanlaşan insanlığın her yere el attığı bir hayatta, insanlığımızı kaybetmemek için önemli buluyoruz.

Şimdi tekrar, düzenin mutsuz eleştirisinin nasıl olup da mutluluk verebildiği paradoksuna değinelim. Bu düşüncenin bize göre iki imlemi olacaktır. İlki, bu hayatta gene de mutlu olabiliriz düşüncesi ile birlikte, düzenin pekişmesi olacaktır. İkincisi ise, düzeni olumsuzlayan filmin de, olumsuzlanması gerektiği imasıdır. Bu ikinci ima önemlidir, çünkü eleştiriden bir umut duyabilmek, bir ütopya olarak sanatın kendisini araç yapmaktan belki de böyle uzaklaştıracaktır. Bu düşüncemizi *Piyano* filmi ile daha da açalım: Başroldeki kadın karakter (Ada), filmde dilsizdir; yani düzenin dilini, erkeğin dilini konuşmaz. Kocayla olan iletişimini kız çocuğu sayesinde gerçekleştirir. Zorunlu olarak ikinci evliliğini yapan dilsiz kadınıımız, doğayla baş başa hayvansal bir yaşama yakın bir hayat süren bir adamla piyano dersi dolayısıyla bir haz ilişkisi yaşar. Daha sonra kız çocuğu kıskançlığı ve kocaya söylenişi , kadının iğdiş edilme durumunu ifşa edecek bir şekilde baba ile (ataerkil bir simge) parmağının kesilmesine gösterir ve film böyle devam eder. Filmin tematik öğeleri, düzeni olumsuzlamaya imkan verdiği için, bizi bilişsel bir hazza uğratar. Çünkü, bastırılmışın ortaya çıkışı, kavranışı, ki bu bilişsel bir yolla mümkündür, bize demir bir kafes içerisinde yaşadığımız bilincini uyandırma lüksü sayesinde haz verir; elbette, sinemanın görselliği ve müziği de önemli birer öge olarak. Burada bizim kritiğimiz açısından önemli husus, bütünsel olmayan yani erosun suçluluk duygusu üzerinde ağırlık kazanmadığı bir hazın tam mutluluk veremeyeceğinden düzenin pekişmesi gerçekleşecektir. Çünkü bütünsel bir mutluluk, toplumsal bir mutlulukla mümkün olabilir. Bundan dolayıdır ki, *Piyano* filminin, düzeni eleştiren, eleştirmeyen bütün filmlerin bütünsel bir doyuma imkan verişinin ortadan kaldırılışı ile birlikte egemenliğin pekişmesi iddiasını öne sürmek bir yanıyla doğrudur. Zaten sinemanın kendisi, narsistik bir bileşim olarak karşımızda durmaz mı, sinemanın

---

<sup>10</sup>a.g.e, s.69

bir görsel dili yok mudur? Kadın her ne kadar konuşmasa da, sinemanın varlığı zaten bu ataerkil dil içerisinde biçimlenmemiş midir? “Bugün, bütün sinema moderndir”<sup>11</sup>. Üzerimizde durduğumuz nokta, sinemanın bir rahatsızlık uyandırışının olumlu karşılanmasıdır. Suçluluk duygusu, erosa içli dışlı bir kavramdır ve önemli olan bu nefretin erosa alt güdümlü kılınmasıdır. Oysa düzen, tam tersi bir işleyiş gösterir: Suçluluk duygusu daha da artırılarak , hayatın her alanı cinselsizleştirilmektedir.<sup>12</sup> Her inceleme, politik bir gizliliği içinde bulundurur. Bilimsellik bile bilimsel olmayan bir düşünce ya da inanca dayanır. Bunu bilerek davranmak dürüstlük olacaktır.

Şunu vurgulamak gerekiyor: Gerçekliğin tam bir temsilinin olmadığı durumla karşı karşıyayız. Zaten “film kamerası mekanik ve kusursuz olarak, gerçekliğin yeniden üretilmesinin bir aracı olarak icat edildi.”<sup>13</sup> Öte yandan sinema, tam bir yaratım olarak da karşımızdadır, fantastik kurmaca film bunu ifşa eder. Karşımızda üçlü bir karşıtlığın var olduğunu söyleyebiliriz. “Anlatıya karşı görsel, belgesele karşı kurmaca ve belki en önemlisi soyutlamaya karşı gerçeklik”<sup>14</sup> ve sinema içerisinde bu karşıtlığın ne ölçüde ağırlıklı olarak karşımıza çıktığı o sinemanın türü ile ilgili bilgi verir.

Kurmacaya ağırlık veren sinemanın büyük ölçüde postmodern sinema, anlatıya karşı görselliği ön plana çıkaran sinemanın ise modern, soyutlamaya karşı gerçekliği ön plana çıkaran sinemanın gerçekçi sinema olduğunu söylemek kanımızca uygun düşebilir. En sondan başlayalım: Gerçekçi sinema, gerçekliğin bir yeniden üretimi olarak sinema sanatını ele alır. Marksist literatürde beğeni takdir toplayan bu tür, farklı varyasyonlarda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, minimalist sinema olarak akımlaştırmalara uğramıştır. Zaten “ideolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır.”<sup>15</sup>Ve “ideolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde Marksist kuramın bulunmakta” oluşu anlaşılır bir durum olarak karşımızdadır. Geleneksel ideolojik değerlendirmeler, hayata bir temsil olarak baktıkları için, gerçekliğe en yakın sinemayı takdir etmiştir. Marks’ın sözünü hatırlayalım: ‘Bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirler’. Bu tavır, gerçekçi sinemanın

<sup>11</sup> John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Ark yay. Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ankara 1997, s.25

<sup>12</sup> bkz. Marcuse, a.g.e.

<sup>13</sup> J. Roy Macbean, James Monaco, Richard Roud, **Jean-Luc Godard / Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema**, Derleme: Ertan Yılmaz; Tercüme: Ertan Yılmaz, Ankara Ekim 1997,

<sup>14</sup> a.g.e. s.12

<sup>15</sup> Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, Afa yay. İstanbul, 2000, s.141

değerlendirilişinin bizim perspektifimiz açısından ufkunun ne kadar dar olabileceğinin göstermiştir. Bizce sinemanın ideolojik ele alınışı göstergebilime de feminizme de daha başka türler olarak sinemanın ele alınışına kaymıştır. “Kamera..” diye yazmıştı *Godard*, “yalnızca bir üretim aracı değildir: sinema yaşamı filmleştiren bir sanat da değildir. Sinema, sanat ile yaşam arasında yer alan bir şeydir.”<sup>16</sup> Bu ifade, sinemayı ideolojik değerlendirme açısından ufkumuzu zorunlu olarak genişletir. Sinemanın hem yaşam vermesi hem yaşamdan alması, ideolojik bir çözümlemede bir bütün olarak sinemanın toplumbilimsel çözümlemesini haklı çıkartır.

Bu noktada Godard üzerinde biraz daha durmak gerekir. Godard’ın romantik natüralist olarak adlandırılıyor olması, bu açıklamalar ışığında uygun görünür. En önemli romantik filozofların başında gelen Schelling’in düşüncesi bunu doğrular. “Bir nesne olmaksızın bir özne yoktur ve bir özne olmaksızın bir nesne yoktur. Bu yüzden ikisini bir araya bağlayan bir aracı etmen, bir ortak ürün olmalıdır; ve bu tasarımdır (Vorstellung). Böylece tüm bilimin ya da bilginin temel üçlüsü önümüzdedir- özne, nesne ve tasarım”<sup>17</sup> Demek ki sinemanın değerlendirilişi hayatı anlamının bir yolu hem de önemli bir yoldur. Bu da modernist bir kültüre uygun düşer. Post modern sinema -kurmaya ağırlık veren sinema- ve -anlatıya ağırlık veren sinema- bu yüzden de modernist adlandırmayı hak eden sinema olarak bunların ne tür bir kaderi vardır ki, yukarıdaki açıklamalarımıza tam uygun karşılık gelmez. Bunu biraz açalım: İçinde yaşadığımız çağa verilen adlardan biri, ‘bunalım çağı’dır. “En geniş anlamı ile bunalım (...), çağda ya da toplumda uygulanan, uygulanmakta olan ilkelerin, akıl yürütme biçimlerinin yaşamda ortaya çıkan olgular karşısından yetersiz kalması, onlardan kopması, kısaca artık işe yaramamasıdır.”<sup>18</sup> Ve belirsiz anlamlılık (katastrof) da, şiddetin yaygınlaşmasına, iletişimin bozulmasına gebe bir çağda ne yapacağımızı bilemeden yaşamaktır. İçerisinde yaşadığımız çağa ‘görsel ve sinemasal bir çağ’ denmesi boşuna değildir: Çünkü sinema bu belirsizliği, karmaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmakta diğer sanatların önüne geçmiştir. Film sekanslarının, içi boşaltılmış bir anlam dünyasında, hayatlarımıza benzer bir hızla geçişi insanların neler yaşadığını,

---

<sup>16</sup> Yılmaz , a.g.e.,s.12

<sup>17</sup> Frederic Copleston, **Alman İdealizmi**, Copleston Yay. İstanbul 1996, s.112

<sup>18</sup>Sabri Büyükdüvenci, Samire Ruken Öztürk (derleyen), **Postmodernizm ve Sinema**, Ark yay. İstanbul 1997,s. 13

davranışlarını yargılayacak ilkeleri göremediği bir çağda en kolay olarak hayatları tüketeceği sinemadan başka ne var olabilirdi.

Artık sinemanın toplumbilimsel araştırmasında çıkış noktasında, "sinemanın, toplumun yaşam tarzını ve kültürünü biçimlenmesinde etkili bir araç olduğu" görüşü daha anlaşılır olacaktır.<sup>19</sup> Sinemanın diğer sanat eserleri gibi, var olduğu toplumun sisteminin bir yapılanması olduğu kabulü bizi, "herhangi bir kültürel yapıt, kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz"<sup>20</sup> görüşüne kendiliğinden götürür. Gerçekten sinema işlediği, aktardığı konularla toplumu etkilemekte, toplumun geçirdiği değişimlerden, yaşadığı olaylardan etkilenmektedir. Üzerinde durduğumuz konularla sinemanın gerçeklikle çok fazla ilişki kuran bir alan olduğu görünmektedir. Eğlence kültürüyle, insanın kendi değer dünyasının , sekanslarda rahatlıkla kendine karşılığını bulmasıyla birlikte, sinemanın bir ideale yaklaştıracığı, yol göstereceği , değerlendirmemizde gözden kaçamaz. *Frankfurt Okulu* üyeleri, bu konuyu ısrarla vurgulamışlardır. Demek ki, "sinema toplumbilimi göstermiştir ki, sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir."<sup>21</sup> Son zamanlarda bu durumun tüm çıplaklığıyla anlamamızı kolaylaştıran film olarak, *Truman Show*'u gösterebiliriz. Filmin, her bakımdan reklam unsuru, ticari unsur olabilecek her nesnesi bizi filmin sonundaki sürprize hazırlamıştır. Filmdeki bu değiştirici unsurların filmi sonundaki sürprizle birlikte 'bunların reklam için bu ürünlerin tanıtımı, giyim tarzları ,içecekleri için yapılyormuş şaşkınlığı uyandıracaktır. Düzene muhalif olarak eleştirel bir tavır takınan bu filmdeki tutumların egemen ideolojinin filmlerinde tekrarlandığını söylemek, hiç de zor olmasa gerek. Sinemanın, hem muhalif duruşu hem de düzeni pekiştiren duruşu, sinema için "egemen sınıfın düşüncelerinin (ideolojisinin) aktarılmasının bir aracı olduğu kadar, muhalif olanların muhalifliklerini ifade ettiği önemli bir araç"<sup>22</sup> olarak adlandırılması, içinde bulunduğumuz çıkmazlarda sanatın sinemanın varlığı zorunlu görünmektedir.

<sup>19</sup>Faruk Kalkan , **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir, Ajans Tümer yayınları, 1988, s.2

<sup>20</sup>Gülseren, Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Kitabevi, 1992

<sup>21</sup>Güçhan, a.g.e, s.22

<sup>22</sup>Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Ankara, Kitle yay.,1997, s .10

Filmlerin toplumsal içeriği, üretildikleri toplumla ilişkileri , belki de bir ideal yol gösterici olarak, filmlerin içinden çıktıkları toplumu ‘nasıl yarattıkları’, ‘neler ilettikleri’, toplumbilim dilinde –içerik analizi, göstergebilimsel çözümleme, cinsel çözümleme ve toplumu da bir değerler toplumu olarak değerlendirmemize uygun biçimde, bunların ideoloji ile sıkı ilişkileri, çok geniş bir inceleme konusudur. Bir filmin neden, nasıl yapıldığı ve iktidarla ilişkisi bazı incelemelerle karşımızdadır. Bu konudaki önemli ve erken bir çalışma S.Kracauer'ın (1947) *From Caligari to Hitler* adlı çalışmasıdır.<sup>23</sup> Kracauer'ın tezi, Hitler iktidara gelmeden önce Almanya'da var olan faşist eğilimlerin, o devrin bir çok filmlerinde simgelandiğini anlatır. Bu eserde Kracauer “kültürel ve politik bir felakete yol açan bir kültürel tarzı tanıliyordu”.<sup>24</sup> Demek ki sinemanın gerçekliği etkilediği gibi, gerçeklikten de etkilendiğine ilişkin Godard'cı tez, burada da kendini ifşa eder. Üzerinde durduğumuz ve daha geniş olarak duracağımız temsil teorisinin sonunun geldiği düşüncesine uygun düşmektedir. Zaten sanatın ortaya çıkışı, bu temsil kriziyle işaretlerin (sinemanın anlam öğelerinin) artık varlıklarla (somut görülebilir hayat) benzerlik içinde olmayışıyla ortaya çıkmıştır. Foucault, ‘Kelimeler ve Şeyler’de, ilk sanat eseri olarak, Don Kişot’un yaratılmasını sözcükler ile şeyler arasında kopan bağları anlatır. Bu kopuş ona göre, modern zamanla başlamıştır. Sinemanın tavrı buna uygun düşüyor. Bu yüzden sinema, aldığı işaretleri varlıklara dikte ederken, egemen ideolojinin desteği ya da engeliyle karşılaşacaktır. Zaten ‘iktidarın ve direnişin her yerde olduğu’ düsturu, bundan ötürü söylenmiştir. Sözcüklerin, kelimelerin dış dünyayla zorunlu olmayan bağı ve bu iki unsur arasında kurulan en ufak bağla birlikte, bir üçüncü unsuru, iktidarı, var kılmıştır.

Bu noktada filmlerin birçok farklı içeriğe sahip olabileceğini unutmamalıyız. Farklı akımların ilginç bir şekilde sahiplenmesi Eco'nun ‘Opera Aperta’ düşüncesi ile birlikte bu durumu açıklar. Sinemanın farklı çoğulcu yorumlanışının açık uçlu tehlikeleri olacaktır. Bir kere, sinemanın bir araç olarak kullanılması tehlikesini doğuracak, ikinci olarak da, sinemanın artık bir değerlendirmesi, beğeni olarak bir ortak standardı bulunmayacaktır. İkinci nokta, arabesk kültürüne özgü olabilir: zevkler ve renkler değişmez iddiasına. Bilginin çöpe gitmemesi için, bu ikinci noktanın

<sup>23</sup>Bkz. Siegrifed Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton Uni. Press, Princeton, 1947

<sup>24</sup>Robert Kolker, “Kültürel Pratik Olarak Sinema”, Çev.Ertan Yılmaz, *Sinemasal*, Sa.8-9, İzmir 2004, s.1

tehlikelerinden uzak durmak hem insanlık hem toplum için, daha doğru görünmektedir. Şimdi de sinemanın araç olarak kullanılışı üzerinde durmak gerekir: Bu hususun, birçok sonucu olmuştur. Sinemanın kendinde bir derinliğin unutulmuşu ile birlikte, bireyleri ve toplumları doğrudan etkilemesi şaşırtıcı bir düzeyde karşımıza çıkar. Scorsese'in ünlü filmi *Taksi Şoförü (Taxi Driver)* filminden sonra politikacıları öldürmek için filmin kahramanı gibi davranan ve yakalandığında da filminden etkilendiğini açıkça itiraf eden kişiden tutun da *The West Side Story* filmindeki çetelerin dönem gençleri üzerinde kalıcı etkiler bırakmasına ya da *Naturel Born Killers* filminin dünyada birçok ülkede yasaklanmak istenmesine kadar bir çok örnek verilebilir bu konuda. Ayrıca, devamlı tekrar eden bir yapısı olan mesajların seyircide meydana getireceği, kendinin dahi farkına varamayacağı çok ince değişiklikler belirlenemezler. Sinemanın etkisi üzerindeki çalışmaların çoğu tek tek filmlerle ilgilenir. Ölçülmesi çok zor olan etki, bu filmlerin bir bütün halinde ve yıllar içinde meydana getirdikleri toplam etkidir. Artık sinema, güçlü bir eğitim kaynağı olarak işleve görür. Bu nedenle içeriği, ne kadar yararsız görünürse görünsün, hiç bir zaman değer yargılarından ve hattâ ideolojik ve politik eğilimlerden ayrı değildir. Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Şöyle açıklarsak , toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir, kendini gösterir.

Sinema kuşkusuz varolduğu toplumun, yapıldığı dönemin temsilidir. Sinema tarihinde birçok usta yönetmen toplumlarının ve zamanlarının yansıtıcısı ve eleştiricisi olmuşlardır: Akira Kurusawa *Yedi Samuray* filminde, Shohei İmamura "Narayama Türküsü"nde Japon geleneklerini ve yaşayışını; Vittorio de Sica *Bisiklet Hırsızları'nda* 2. Dünya Savaşı sonrası İtalya'sını; Satyajit Ray *Ev ve Dünya* filmiyle Hindistan yaşamından bir kesiti, Carlos Saura "Carmen" ile İspanyol geleneksel dansları ve yaşamını, Yusuf Şahin *Toprak* filmleriyle Mısır'ın toplumsal yaşamını; Lütfü Akad *Gelin, Düğün, Diyet* filmleriyle Anadolu'dan göçen Türk köylülerinin yaşamını göstermişlerdir. "Gösterinin 'ahlaksal' (dramatik) yanı, toplumsal, ideolojik ya da siyasi anlamı etkin bir biçimde gösterinin geçtiği dönemin toplumsal ve tarihsel özelliklerine göre belirlenir." Sinemanın toplumsalla kurduğu bu bağ, sinema toplumbiliminin zeminini oluşturur.

Sinema üzerine sürekli toplumbilimsel değerlendirmelerde bulunuyoruz; eğitim, moda, kültür, iktidar, egemen düşünce. Tüm bunların toplamı olarak, önemli bir saptama daha yapalım: Sinema, varolduğu toplumu, yapıldığı dönemi temsil eder. Bu düşüncenin önemi, gstergebilimde tüm açıklığı ile sergilenir. Göstergebilime göre, bir durumun doğru değerlendirilişini ancak eş zaman alanında gerçekleşir. Yaşadığı ağ içerisinde bir insanın değerlendirilişinin tam uygunluğu, art zaman üzerinde değerlendirilmez. Çünkü, kavramın içeriği, kavram biçim olarak aynı kalsa da, değişmektedir. Eş zamanlı dilbilim üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü konuşanların kollektif zihninde bir dizge meydana getiren mantıksal ve psikojik bağı, bu sayede ortaya çıkar; dilin tarihsel durumunun bu durum için gerçekliği kabul görmez. “Konuşan birey için, konuştuğu dilin yrrllkteki durumu, pisokolojik bir gerçekliğe sahiptir. Fakat, dilin tarihinin böyle bir gerekilęi yoktur.”<sup>25</sup> Artık “her dönem belli bir söylemin egemenliğini yansıtır.”<sup>26</sup> demekle, çekilen filmlerin bu söylem içerisinde nerede durduğunu saptamak, niyetimiz açısından son derece önemlidir. Kitle toplumunda yaşamaktayız, düşünce filmleri, Hollywood filmleri çok beğeni toplamaktadır. Bu düzeni alaya alan Werhoaven, David Lynch gibi yönetmenlerin filmleri ilginç bir şekilde gene de pirim yapmaktadır. Sebep aslında tüm açıklığıyla ortadadır. Aklın değerlendirecek bir ölçütünün ve ilkesinin kalmamasıdır. Bu ilkenin, zamanlı olarak ortadan kaldırılışını, Descartes ve Modernizmle başlar. Bu ilkelerin belirsiz bir anlamlılıкта boğuluşunun nedeni, akıl ve doğa, tikel ve tümel, yaşam ve yaşamlarımız olarak kopuştur. Zaten, “modernitenin ve modern düşüncenin (...), bütün tarih (...), bir yandan kadim gelenek içersinde hayati bir şekilde bütünleyici olan akıl ile duyusalılığın önlenemez bir ivme ile gittikçe hızlanan kopuşunun tarihidir; öte yandan iki yanın bu kopuştan gördüğü zarar, birini diğerinin lehine veya aleyhine baskılandırma, kontrol altında tutma çabası ile telafi etmeye çalışmanın tarihidir.”<sup>27</sup>

Şunu anlamak gerekir: Aklın ve yaşamın birbirinden koptuğu bir yerde, yaşama, maddi ögelere, praksise ağırlık veren, her değerlendirme ve bunun tersi olarak da, akla, soyut olana, teoriye ağırlık veren her değerlendirme modern olacaktır. Bir yerden diğerini anlamak da, bir o kadar tek taraflı (znel) ve totaliter (ideolojik)dir. Bu yüzden

<sup>25</sup> Altuğ, a.g.e, s.192

<sup>26</sup> Büyükdüvenci/ztrk, a.g.e., 15

<sup>27</sup> Hakkı Hünler, **Estetiğin Kısa Tarihi**, Paradigma Yay. İstanbul 2000,s.88

de Marksizm, Liberalizm ve postmodern bakış, hasım olduğu kadar hısımdır da. Artık katastroftan, belirsiz anlamlılıktan kurtulma umudunun olmadığı bir çağda sinemayla uğraşyoruz. Karşımıza bir daha iki yakanın bir araya gelemeyeceği ayrımlar vardır. Bu, “modern tarih boyunca (...), zamansal kopuş temelinde tümel ile tikel, özne ile nesne, duygu ile akıl, bilgi ile ahlak, sanat ile hayat, bilim ile felsefe, özdeşlik ile ayırım v.b. arasındaki ayrımlar olarak, her tarafa sirayet edecektir.”<sup>28</sup> Gene de şunu söyleyelim; bu ayırımdan bir farklılık da doğar: Modern ve postmodern olarak. Modernizm, kendi akılsal kriterlerini tıpkı modern sanat eseri gibi, kendisinden yaratma girişimi olarak vardır. Postmodern düşünce ise, kendisini uçurumun ortasındaki mutlak şimdi içerisinde asla sonu gelmeyecek bir boşluğa yuvarlamaya terketmiştir.

Sinemacıların sadece sinema ile, sinemanın kurtuluşu ile ilgilenmesi yeterli olamaz. Sinema ideolojik bir perspektif, bu boşluğu anlamada sadece bir gayrettir, ama boş olmayan bir gayrettir. Sinemayı anlamaya çalışmak, sanat eserini değerlendirmek noktasında sadece film kuramları yeterli olamamaktadır. Toplumbilimsel yaklaşımları kullanarak filmleri çözümlenmek en az film kuramlarını kullanmak kadar gerekli ve önemli gözüküyor. Zaten bu noktadan hareketle birçok toplumbilimci, psikolog ve siyaset bilimci sinema incelemeleri yapmaktadır. Bu çalışmaların çoğunluğu filmlerin toplumsal alandaki etkilerini inceleme üzerine devam etmektedirler.<sup>29</sup> Örneğin Scorsese’in *Taxi Driver* filminin insanları şiddete teşvik edip etmediği üzerine yapılacak bir çalışma bu kategoriye girmektedir. Bu açıklamalardan sonra, sanat ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinden, sinema toplumbilimi çalışmalarının tarihine bakılacaktır.

### 1.1.2 Sinema Toplumbilimi Çalışmaları

Kısaca özetlemek gerekirse sinemanın toplumla ilişkileri başlangıcında bir eğlence aracı olarak gelişir. Sinema ilk bulunduğu girişimci Amerikalı işadamı için yeni bir yatırım sahasından öteye birşey ifade etmemekteydi. Melies, Lumiere

---

<sup>28</sup> a.g.e.,s. 42

<sup>29</sup> Kalkan ,a.g.e.,s.1

Kardeşler'in babasından film yapmak için kamera istediğinde baba Lumiere "bu hiçbir işe yaramaz vaktini harcama boşa, bu sadece para kazanmaya yarayan bir oyun" demiştir.<sup>30</sup> Sinema 1920'lerden sonra yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Batı Avrupa ve Amerika'da sinemanın yaygınlaşması ve yavaş yavaş bir sanat ve dil niteliğini kazanmasıyla birlikte akademik çevrelerde sinemayla ilgilenmeye başladılar. Bir yandan Melies ile temsil edilebilecek düşlere dair bir sinema tavrı gelişirken öte yandaysa Lumiere kardeşler ile sinemada gerçekçiliğin ilk örnekleri görülüyordu. Eleştiriler ticari sinemanın uyutucu ve gerçekten uzak olduğu yolundaydı. Zamanla bu nitelikler değişmiş "bugünkü sinema genelde kitleleri bilinçlendirmeye, sorunları ile uğraşmaları için onlara yardımcı olma ve sorunlarından kaçmaya değil, çözümüne yardımcı olmaya çalışmaktadır."<sup>31</sup>

Bu konudaki çalışmalarda; izleyicinin psikolojisi, sinemanın çocuklar üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkisi, bir eğitim aracı olarak sinemanın işlevi, belirli yaşam tarzını yaygınlaştırılması, suç işlemede sinemanın rolü, gündelik yaşama etkisi, eğlence aracı olarak işlevi, Alman Dışavurumcu sinemasında faşizm belirtileri, savaş filmlerinde Yahudi düşmanlığı, Amerikan sinemasında milliyetçi ruhun yaratılışı, star olgusu, değer yargılarındaki değişimindeki rolü, farklı toplumsal grupların farklı film türlerini yeğlemesi, filmlerdeki şiddet içeriğinin izleyicilere etkisi gibi konular ele alınmıştır. Bu çalışmaların 1916 yılına kadar uzanması, sinemanın, geniş kitlelere ulaşması perdede gerçeğin/yaşamın izlenimini oluşturması, sesin gelişi ile bu izlenimi güçlendirmesi dolayısıyla toplumla geniş bağ kurmasına bağlanabilir.

Sinema toplumbilimi konusunda yapılmış ilk çalışma Hugo Münsterberg'in 1916 yılı basımı *The Photoplay: A Psychological Study* isimli çalışmasıdır. Görüşlerini çoğu hala geçerli olan Münsterberg daha çok izleyici psikolojisi üzerinde yoğunlaşmıştır, böylece filmin insan üzerindeki etkilerini incelemesiyle bir ilk olur. 1919 yılında ise bir Papaz olan John Plean tarafından yürütülen Toledo Araştırması gündeme gelmiştir. Bu araştırma kentlerde sinemanın en önemli eğlence aracı haline geldiğini vurgulayan ilk ve geniş çaplı araştırma olması açısından önemlidir. 1921 yılında Columbia üniversitesinde A.T. Poffenberger o yıllarda Amerika'da yaygın olan

<sup>30</sup> Muzaffer Hiçdurmaz, **Türsak Vakfı Söyleşi**, 2 Nisan 2004 (kayıd yok)

<sup>31</sup> a.g.e, s. 4

suç işleme eğilimi arasındaki eğilimi ile sinema arasındaki ilişkiyi araştırmıştır. Özellikle sinemanın kötü etkilerini çocuklar ve zihinsel özürlüler üzerinde çok etkili bir araç olduğu yargısına varır. Phyliss Blanchard 1928 yılında yürüttüğü çalışmalarda sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerini araştırmıştır.<sup>32</sup> Sinema ile suçluluk arasında doğrudan bir ilişki bulmayan araştırmacı suç işleme konusunda diğer koşulları sinemadan daha etkili bulur. Sinemanın Amerikan yaşam tarzı üzerindeki giderek büyüyen etkisi, Amerikalı toplumbilimcilerin gözünden kaçmadı.

Toplumbilimci Robert S. Lynd 1929 yılında Indiana kentinde yaşayan Amerikalılar üzerinde sinemanın etkilerini incelemiştir. Lynd, bu yeni iletişim aracının özellikle küçük toplumsal çevrelerde, yerleşik sosyal dokulara "nüfuz" edip, bu dokuları değiştirdiğini saptamıştır. Lynd, sonuçta sinemayı, Amerikan yaşam tarzına iyice nüfuz etmiş, güçlü ve kontrol dışı bir toplumsal güç olarak tanımlamıştır. Sinemanın çocuklar üzerine etkileri konusunda ilk önemli çalışma 1929 yılında yayınlanmıştır. Alice Miller Mitchell'in, *Children and the Movies* adlı kitabı bu konuda öncü araştırmadır.<sup>33</sup> Mitchell'de, sinemanın kentsel eğlence aracı olarak çocukların yaşamında önemli bir yeri olduğunu saptamıştır. Sonuçta Mitchell, sinemanın çocuklar üzerinde tehlikeli etkiler yaratabileceğini iddia etmiştir. 1931 yılında Walter Pitkin, dönem Amerika'sında okuma yazma bilmeyenler ve özellikle çocuklar üzerinde sinemanın çok kötü etkiler yaptığını saptamıştır. Bu konuda en önemli ve bilinen araştırmalar ise *Payne Fonu Araştırmaları*'dır. Payne Fonu Araştırmaları, toplumbilim, psikoloji ve eğitim kökenli bir grup sosyal bilimci tarafından yapılmıştır. Saha araştırmaları 1929-1933 yılları arasında yürütülmüş ve ilk kitap 1933 yılında yayınlanmıştır.<sup>34</sup> Her araştırma kendi başına ayrı bir konuyu içermesine karşın, anlamlı sonuçlar özetlenerek tek bir kitap halinde ayrıca basılmıştır.

Payne Fonu'ndan en son ve en kapsamlı araştırmalar, Edgar Dale tarafından yapılmış araştırmalardır. O güne kadar Amerikan sineması üzerine yapılmış ilk ve detaylı içerik çözümlemesi Dale ve arkadaşları tarafından uygulanmıştır. Dale ve arkadaşları 1920, 1925 ve 1930 yıllarında Amerikan sinemalarında oynayan 500 sinema

---

<sup>32</sup> "Movies and Sociology", <http://www.cinemaguild.com/sociology.htm>

<sup>33</sup> Bkz. Kalkan, a.g.e, s. 32

<sup>34</sup> Detay için bkz. The Payne Fund Studies,

<http://www.angelfire.com/journal/worldtour99/paynefund.html>

filminin temalarının çözümlenmesini yaparak, bunları on temel kategoride toplamışlardır. Payne Fonu Araştırmaları, kullandıkları araştırma yöntemleri yüzünden uzun eleştirilmişse de, sinema tarihi içinde çok önemli birer belge olma özelliğini korumuşlardır. Amerikan sinemasının, Amerikan yaşam tarzım ve söylencelerini yüzeysel biçimde perdeye yansıttığını söyleyen Ruth Suskovv, Hollywood ilah ve ilaheleri üzerine yaptığı araştırmada, bu ilah ve ilahelerin, Amerikan halkının rüyalarının birer göstergesi olmaktan öteye hiçbir değer taşımadıklarını ortaya çıkarmıştır. 1938 yılında Frederic M. Thrasher tarafından yürütülen araştırma, sinemanın yaygın eğitim aracı olarak etkileri üzerinde durmuş ve gerçekten bunu başarabileceğini ortaya koymuştur. 1941 yılında Leo Rosten'in, *Hollywood: The Movie Colony and the Movie* adlı kitabı, Hollywood toplumunun yaşam tarzı, pratikleri ve değer yargıları yazılmış önemli bir yapıttır. 1960'lı yıllarda Peter A. Soderbergh, savaş temalarını işleyen filmler üzerine kapsamlı iki araştırma yapmıştır. Ancak, savaş filmleri üzerine yapılan en kapsamlı ve anlamlı araştırma, Russel E. Shain tarafından 1975 yılında yapılan araştırmadır.<sup>35</sup> Shain araştırma sonucunda, savaş filmlerini anlayabilmek için, savaşları yaratıldıkları tarihsel çevreden ve yürüten kurumlardan soyutlayarak bir yere varılamayacağını vurgulamıştır. Savaş sonrası toplumbilimciler yeniden sinemanın etkileri üzerinde durmaya başladılar. Özellikle de, herhangi bir toplumsal sorunu ele alan filmler üzerinde durarak, derinlemesine içerik çözümlenmeleri yapmaya başladılar. Bu tür filmler, toplumbilimciler için ilginç materyaller oluşturuyordu. Çalışma S.Kracauer'ın (1947) "*From Caligari to Hitler*" adlı çalışması<sup>36</sup> Alman milliyetçisinin 1920'ler ve 30'lar filmlerine nasıl yansıdığını araştırmıştır. Aynı zamanda sinemadaki ideolojik tavrı da araştırma girişimi olan bu çalışma etkisini Amerika'da da kendini göstermiştir.

Pek çok Amerikalı araştırmacı tıpkı Kracauer'in Alman filmlerine baktığı gibi, Amerikan filmlerine bakarak, filmlerde Amerikan milliyetçi ruhunu gıcıklayan faşist belirtiler bulmaya çalışmıştır. 1950 yılında yapılmış araştırmada Wolfenstein ve Leites ortak kültüre sahip insanların hayalleri de ortaktır, bu ortak kültür ve ortak hayaller, popüler mitlerin, öykülerin oyunların ve filmlerin de kaynaklarıdır, sonucuna

<sup>35</sup> Kalkan, a.g.e, s.37

<sup>36</sup> Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film* Princeton Uni. Pr., 1, 2004

varmışlardır. 1950'lerin başka bir çalışması Hortense Powdermaker'in "*Hollywood: The Dream Factory*" adlı kitabı ile ortaya çıkmıştır. Bu eserde yazar filmlerin yapıldığı toplumsal sistemi tüm ayrıntılarıyla ele alıp incelemiştir. Aynı zamanlarda Elihu ve Lazarsfeld önemli araştırmalar ortaya çıkarmıştır, sinemanın izleyiciyi doğrudan etkilemediğini tespit etmişlerdir ve etkinin başka kaynaklardan (aile ve çevre) geldiğini ortaya çıkarmıştır. 1950'lerde sinema ve suç ilişkisi araştırmalara hakim olmuştur. 1960'lardan sonra ise artık sinema filmleri daha çok sosyal kültürün kaynakları, bilgi edinilecek birer belge haline de gelmiştir.<sup>37</sup> Gramsci'nin belirttiği gibi ne kadar ticari olursa olsun bu kültürel eserler, sanat eserleri toplumu ve dönemleri anlayabilmek için yegane kaynaklarımız olmuştur.

Sinemanın toplumbilimsel olarak incelenmesinde kısaca özetlediğimiz bu araştırmalar sonucunda bazı değişik yaklaşımlar saptanabilir. Faruk Kalkan'ın ve Gülseren Güçhan'ın saptamalarına göre bunların ilki iletişim aracının –sinema da dahil- izleyicinin üzerinde mutlak etkili olduğunu ve amaçlanan manipülasyonu gerçekleştirdiğini düşünen tavidir. Buna göre sinema iyi ya da kötü olarak insanları etkileyebilen güçlü bir araçtır. Daha sonra bu yaklaşımın gerçeği yansıtmadığı kabul edilmiş ve sinemanın tümüyle değiştirici, etkileyici değil sadece pekiştirici olduğu kabul edilmiştir. Sinema var olan fikir, tutum ve davranışları değiştirmez ancak pekiştirir, denmiştir.<sup>38</sup> Bir üçüncü yaklaşım ise bu ikisini de içinde barındırmakla birlikte sinemanın etkileri değil daha çok sinemanın üretildiği ortamla ilişkileri üzerinde odaklanır.

Sinema bir 'kitle iletişim aracı' olarak, toplumsal bir 'kurum' olarak –din ya da aile gibi- ya da bir eğitim aracı/şekil verici olarak da değerlendirilmiştir.<sup>39</sup> Sinemanın toplumla olan ilişkisi bağlamında kaçınılmaz olarak bir 'endüstri' olarak da sinemanın etkileri, mesajları ve ideolojisi günümüzde incelenmeye başlanmıştır. Çünkü sinema artık "tüm sanatları içinde toplayan bir sanat dalı, geniş kitlelere seslenen bir kitle iletişim aracı ve insanlara büyük paralar kazandıran bir ticaret metaı kullandığı teknik araç-gereç ve çalıştırdığı insanlarla gelişmiş bir endüstri durumundadır."<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Sinema toplumbilimi çalışmalarının tarihçesi hakkında bkz, Kalkan,a.g.e.,5-16

<sup>38</sup> A. Cem Güzel, "Üçüncü Sinema, 60'lı yıllar ve Sinemamız", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Bağlam yay. İstanbul, 2001, s.194

<sup>39</sup> Bkz. Güçhan, a.g.e.,s.58-68

<sup>40</sup> Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul, Beta yayıncılık, 2000, s.4

Türkiye'de sinema toplumbilimi son yıllardaki çalışmalarla kendini göstermiştir. Kalkan (1985) hem sinema toplumbilimini hem de Türk Sineması'nda 1960-1980 arası temsil edilen toplumsal olayları incelemiştir. Kalkan ve Taranç (1988) '80 sonrası Türk Sineması'nda kadını temsili; Güçhan (1993) göç olgusunu ve Esen (1996) '80 sonrası Türk Sinemasının toplumsal olaylara nasıl baktıklarını incelemiştir.

## **1.2. TOPLUMU ANLAMA ARACI OLARAK SİNEMA**

### **1.2.1 Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Kritiği**

Hollywood sinemasının ideolojik kritiğini Michael Ryan ve Douglas Kellner "*Politik Kamera*" adlı yapıtlarında birçok eserde referans gösterilen bir çalışma ortaya koyarak yapmışlardır. Bu nedenle sözkonusu çalışmanın içeriğine bakmak bu yaklaşımın da çözümlenmesinde büyük önem taşır. Ryan ve Kellner Hollywood Sinemasının siyasalların ve ideolojilerini çözümlerken 'yapıçözümü'(deconstruction)'nü kullanırlar. Ryan sinema-toplum ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda biçimsel ile toplumbilimsel ayrımın olduğuna dikkat çekerek, bunun, 'yapıçözümü' ile aşılabileceğini belirtir.

Yapıçözümü ışığında biçimci/toplumbilimsel karşıtlığı savunulamaz. Sinema biçimciliğindeki söylem kuramı eninde sonunda toplum kuramı olmalı ve sinema toplumbilimi tutarsız ve kültürel biçimlerle ilişkisiz bir çalışma alanı olarak tanımlanmamalı. Bu bakış açısıyla Ryan ve Kellner yapıçözümü ile filmlerde nasıl bir çözümlene yapacaklarını şöyle açıklarlar:

"yapıçözücü çözümlene kullanılarak ilerleyen süreç içinde toplumun neden ve nasıl yeniden inşası sorusu sorgulanarak. filmin ideolojik öncüllerinin nasıl işlendiği çalışılarak ideolojik eleştiri içinde egemen düşüncenin çevresindeki üetiler, başka bir dünyanın

ütöpik arzularından temellendirilerek değil fakat bu dünyadaki bulunan olasılıklardan çalışılır.”<sup>41</sup>

Ryan ve Kellner Hollywood sineması ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkileri incelerler, Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası başlıklı çalışmalarının çıkış noktası olarak, sol'dan sağ'a doğru egemen toplumsal hareketlerdeki kaymayı ve bu politik değişimle birlikte ortaya çıkan değişiklikleri alırlar ve 1960'lı yılların sonundan, 1980'li yılların ortalarına kadar süren bir dönemi incelerler. Hollywood sinemasının ve bu sinemanın kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğu şeklindeki görüş, genel bir kabul görmüştür; bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış, ırkçılık vb. gibi. Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğunun ideolojik olduğunu, ancak, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmler arasında mutlaka ayrımlar olacağına, farklı toplumsal koşullarda filmlerin farklı söylem ve temsil stratejileri içerecekleri gerçeğine de dikkat çekmektedirler. İdeolojik aktarım kategorileri çerçevesinde değil (yapısalcıların yaklaşımlarında olduğu gibi), seyirci kitleleri üzerindeki retorik etkileri açısından pragmatik olarak belirlenmesi, film çözümlemesini çoğulcu bir toplumsal ve politik düzleme taşıyacaktır. Böylece filmler, sadece Hollywood ürünü anlatılar oldukları için özleri gereği ideolojik görünmeyeceklerdir. Ryan ve Kellner “ideolojik yaklaşımı benimsemekle birlikte, sistemin doğasının sinemayı sadece ideolojinin hizmetinde çalışan bir aygıt konumuna getirdiği konusuna ihtiyatlı yaklaşmışlardır”<sup>42</sup>

Ryan ve Kellner'e göre ideoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve onlara toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene, tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır.\* İdeoloji, bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişisini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığıyla yerine getirir. Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler -anlatının

---

<sup>41</sup> Micheal Ryn, Douglas Kellner, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s.34

<sup>42</sup> Özden, a.g.e., s.145

\* Yaklaşımlarında olumlu bir ideoloji tanımı vardır.

kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesneleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.-perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsaması yaratarak, ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Ryan ve Kellner, filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekir, filmler farklı bağlamda farklı etkiler yaratmaktadır der ve filmlerin politik anlamlarının belirlenmesinin, yapısalcıların öngördüğünden daha karmaşık, daha tartışmalı ve daha ayırt edici bir çabaya dayanması gerektiğini ileri sürerler. Yazarların bunun için önerdiği yöntem söz ettiğimiz gibi "yapı çözümü" dür. Yapı çözümü, temsil göreneklerini -öykü, konu, biçimsel görenekler- kültürel biçimlerle ilişkilendirir. Toplumun neden ve nasıl yeniden inşası sorusunu sorar, filmin ideolojik öncüllerinin nasıl işlendiğini araştırıp, sinemada işlerlik gösteren temsillerle, toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlar. Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavrar.

Ryan ve Kellner'a göre sinema "çağdaş zamanın siyasal mücadelesini taşıması dışında özellikle kültürel temsillerin arenası olmasıyla önemlidir."<sup>43</sup> Çalışma kapsamında ideolojiyi "toplumsal gerçekliği oluşturmanın bir yöntemi olarak, dünyayı temsil etmenin eğretilmeli bir yolu" olarak alan Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasının ideolojik yaklaşımını şöyle değerlendirmişlerdir: "Hollywood sinemasının biçimi son yıllara gelinceye dek kalıtsal ideolojik olarak karakterize edilebilir, çünkü Hollywood sineması, kapitalist yaşam ve ataerkil egemen biçimleri pekiştirerek değişimlerle ilgilendi."<sup>44</sup>

Tür filmleri, kurmaca anlatılar olarak toplumsal yaşamda gerilimlerin gevşetilmesine, çatışmaların yumuşatılmasına yönelik bir işleve sahiptirler. Ancak bu her zaman her yerde aynı sonuçları yaratacak yekpare bir modele uygun olarak işlememektedir; seyretme sırasında etkin bir konumda olduğu kabul edilen seyirci,

---

<sup>43</sup> A.g.e, s.45

<sup>44</sup> Ryn, Kellner, a.g.e, s.19

karşısındaki temsiliyetleri anlamlandırmada kendi özelliklerini devreye sokmakta, arzulan bir okumayı tam olarak gerçekleştirmeyebilmektedir. Bu etkileşimlerin çözümlenebilmesi için artık tarihsel değerlendirmelere gereksinim vardır. Popüler filmlere bakarak bir dönemin bütün özelliklerinin tanımlanabileceği artık yetersiz kalmaktadır. Sinemanın kültürü biçimlendirdiği ve toplumu yansıttığı düşüncesini çıkış noktası alan yansıtma kuramı, tam olarak terk edilmediyse de yerini "temsili inşa"lar anlayışına bırakmıştır. Çünkü filmlerin "yansıma"lar değil "temsil" edilmek üzere kurulmuş "inşa"lar olduğu kabul edilmektedir.

"Temsil" önemlidir, çünkü insanın kendisi ile dünya arasındaki sınırları çizebilmesine yarar. Temsiller içinde yer alınan kültürden devralınırlar ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline gelirler ve söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri benimserler. Örneğin, bir üniversite öğretim üyesi belirli bir temsiller kümesi uyarınca yaşar, bir ev kadını ise başka bir temsiller kümesi uyarınca yaşar, başka bir ev kadını ise başka bir temsiller kümesiyle. Üniversite öğretim üyesinin yaşantısını belirleyen yaygın kültürel temsiller, belli davranış, düşünce ve duyumsama kalıpları öngörür ve sınırlar getirir. Ev kadını ise bambaşka temsilleri içselleştirir. Bu tür sınır ve kısıtlamaların kabulü, insanın yaşamını toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde, kendisine atfedilen işlevi yerine getirmek uğruna, önündeki olasılıkların daraltılması demektir. Bu yolla kişinin varoluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı, o kültüre egemen olan temsiller yoluyla, toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla tanımlanabilir. İşte, filmler toplumsal yaşamın bu söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Amerikan sinemasının 1960'lı yılların sonundan, 80'lerin ortalarına kadar geçirdiği değişim, yukarıda açıklanan görüşü doğrular nitelikte olmuştur.

## 1.2.2 İdeoloji ve Kültürel Üretimler

Mike Cormack ideoloji ve kültürel üretimler üzerine çalışma yaparak edebiyat, film, reklam ve televizyon yapıtlarını kültürel üretim olarak değerlendirmiş ve kültürel üretimlerin ideolojik çözümlemesini yapmıştır. "Kültürel üretim özel kimlikli nesnelere"

ve olaylar içindeki kültürü ortaya koyar. Toplumun kültürü eylem içinde ideoloji olarak görülebilir. <sup>45</sup>

Cormack ideolojiyi "dünyaca yapılan deneyimlerimizin kompleks süreci olarak" görür. Bu yaklaşım Marks'ın "bilinç yaşamı belirlemez, yaşam bilinci belirler" saptamasına koştur düşer. İdeolojinin kültürel üretimleri etkilediğine dikkat çeken Cormack , ideolojinin işlevini "varolan durumu yeniden üretmek" olarak görür.

Cormack, kültürel üretimleri çözümlmek için şöyle bir yöntem önerir. Onun çözümlmesi beş kategoriden oluşur: İçerik (content), yapı (structure), eksiklik (abstace), biçem (style), sesleniş tarzı (made of address). Cormack'ın bu yöntemini kısaca açıklamak yararlı olacaktır.

**İçerik** : Düşünce, sözcükler, karakter ve eylemlerden oluşur.

**Yapı** : Kapalı ya da açık olabileceği gibi bir düşünceye ideolojik kapalı da olabilir.

**Eksiklik** : Cormack'ın Macherey'den aldığı bir kavram olan eksiklik, kültürel üretimlerin nerede sustuğu, boşlukların neler olduğu üzerinde kurulur. Macherey'e göre, "ideolojinin kendisini en çok hissettirdiği yerler metindeki anlamlı suskunluklar, boşluklar ve eksikliklerdir"<sup>46</sup>

**Biçem** : Cormack, kültürel üretimlerin biçemlerinin kolay gö-rülemeveceğine dikkat çeker. Biçemi acmak için sinemadan kamera hareketleri, aydınlatma gibi biçemsel öğeleri örnek göstererek kara filmlerdeki az aydınlık, karanlık, gölgeli görüntülerin tehlikeli, cökmekte olan bir toplumun eğretilmeli bir temsili olarak yorumlar.

**Sesleniş Tarzı** : Cormack, Althusser'in "seslenme/çağırma" eğretilmesinden hareketle, kültürel üretimlerin bizimle konuştuğuna dikkat çeker. Kurmaca yapıların doğrudan olmayan (dolaylı) seslenişe; haber programları gibi izlencelerin ise doğrudan seslendiğini belirtir. Kültürel üretimlerin kapalı, sınırlı izleyicilere sesleniş tarzının özel; ulusa, her yaşa, cinsiyete, dine seslenişini ise genel sesleniş tarzı olarak değerlendirir. Ayrıca birleştirilmiş (unified) ve parçalanmış (fragmented) seslenmelerin olabileceğini belirtir.

Cormack sinemanın pahalı, etkili bir arac olduğunu belirterek, filmlerin ideolojik çözümlmelerine yönelik yayınların çoğalmasına dikkat çeker. Cormack,

<sup>45</sup>Bkz. Mike Cormack, <http://www.ryerson.ca/mgroup/filmcrit.html>

<sup>46</sup> Aktaran, Terry Eagleton , **İdeoloji**, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996

yukarıda özetlenen çözümleme yöntemi ile Martin Scorsese'nin *Kızgın Boğa* (Raging Bull, Y: M.Scorsese, A.B.D. 1980) filmini çözümleyerek "yerine ve zamanına uygun, suya sabuna dokunmayan yaşam öyküsü" olarak nitelendirir.

### 1.2.3 Sinema ve Tarih

Christoph Neumann'ın anlattığına göre Almanya'da yapılan bir sözlü tarih çalışmasında insanların Nazi Almanyası'nı *Schindler's List* gibi filmler üzerinden hatırladığı ortaya çıkmıştır.<sup>47</sup> Örneğin bizde de birçok insan Kurtuluş Savaşı'na dair görsel imgelerini genellikle TRT'nin filmlerindeki görüntülerden oluşturmuştur. Bu ve buna benzer örnekler sinemanın önemli bir görsel imge fabrikası olduğunu ve tarihi hatırlamamızda önemli rol oynadığını göstermektedir. Bir başka açıdan da filmler tarihi oluşturmaya, tarih yapmaya da yaramaktadır. Hobsbawn, Gellner gibi yazarlar ulus kavramını seküler entelijensiyanın kurguladığı ve yaygınlaştırdığı milliyetçilik mitoslarıyla yaratılmış modern bir olgu olarak tanımlamıştır. Buradaki "kurgulamak" fiili çok kabaca sinemanın bu anlamdaki işlevine kadar götürülebilir ve bu 'tarih yaratma' işlevi barındırdığı ideoloji ile bir şekilde manipulasyon haline gelebilir. Uğur Kutay, toplumsal yapımızın 'tarihini filmlere göre kurmuş olabileceğine' dikkat çekmektedir.<sup>48</sup>

Türk sinemasının tarihi anlatışı ve oluştuşu batıdaki örneklerine göre daha farklı bir seyir izlemiştir. İktidarın tehlikeli bulacağı konulara değinilmesi çok zor olmuş, çoğunlukla konunun çevresinden dolaşılmış, Osmanlı'ya ait konular ise rahatça genelde de avantür-macera türünde filme alınmıştır. 12 Eylül gibi önemli bir olay ise dönem zaman zaman dile getirildiği gibi sinemamızda "gerçekten" işlenmemiştir. Yapılan filmler darbeyi ve dönemi doğrudan ele almaz, aksini yapan ancak birkaç örnek vardır. Son dönemde vizyonda izleyici karşısına çıkarak (tıpkı ilk film gibi) yüksek bir seyirci sayısına ulaşan *Vizontele Tuuba* (Y: Yılmaz Erdoğan, 2003) 12 Eylül'ü anlatan

---

<sup>47</sup> Christoph Neumann, Sinema ve Tarih Üzerine Açıkoturum, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sa.233, Aralık 2002, s.34

<sup>48</sup> A.g.e, s.35

bir film olarak lanse edilmiş, konuşulmuştur. Film gerçekten de yönetmenin bakış açısından, bir aşk hikayesi çerçevesinde, 12 Eylül dönemi hakkındadır.

Godard'ın *Aşka Övgü* filminde sorduğu "Bellek bize hayatımıza yeniden sahip çıkmak için nasıl yardımcı olabilir?" sorusu yaklaşımımızda önemli bir yol gösterici olmalıdır. Geçmiş ele alış biçimimiz ve anlatmayı seçtiğimiz şeyler bir şekilde kendisi de bir fiction olan tarihin daha aydınlık inşasını mümkün kılacaktır.

Marc Ferro, filmlerden hareketle, onları birer belge olarak inceleyerek, tarihin çözümlemesinin yapılabileceğini belirtir.<sup>49</sup>Ferro, sinemayı toplumsal gerçeklikten, ideolojiden soyutlamaz. Tarihçilerin genel ilgi alanına, konusu, yer verdiği şeyler ve bunlara yer verme biçimiyle uzun süre sinema girmemiştir. Getirilebilen görüntülere, gerçeğin bu sözüm ona sahnelenişinin seçilmiş şeyler oldukları, değiştirilebilir oldukları herkes tarafından bilinirken, tarihçi filmlere güvenebilir, onlara dayanarak çalışabilir miydi? Ferro, bu belgelerin seçiminin, bir araya getirilmelerinin, yerine göre kullanılmalılarının önemine dikkat çekmiştir. Sinema hakkında tarihçinin kuşkularını şu sözlerle açıklamaktadır: "Esasen bir film, bir olaydan, bir anekdottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, bu kışın modası ile, bu yazın ölümlerini aynı düzeye yerleştiren bir güncellikten başkaca nedir ki; yani tarih bunlarla ne yapabiliirdi ki? Sağ korkmakta, sol çekinmektedir; başat ideoloji sinemayı bir "rüya fabrikası" haline getirmemiş midir? Bizzat bir sinemacı, Jean-Luc Godard "sinema gerçeği kitlelerden gizlemek için icat edilmemiş miydi?"<sup>50</sup> diye sormamış mıdır? Batı'da o devasa sanayi, Doğu'daysa her şeyi denetleyen o devlet, gerçeğin hangi sözde-görüntüsünü sunmaktadır? Sinema, gerçekten de hangi gerçeklerin görüntüsüdür?

Ferro, bu soruların, tarihçilerin kendisini savunmasına yaradığını söylemektedir; "Kamusal erkler sinemanın etkisinin ne olduğunu bilirler, bir filmin, gözetim altında tutulduğunda bile tanıklık ettiğini fark ederler."<sup>51</sup> Sinemanın görüntüsünün sunduğu gerçek, korkunç bir şekilde doğruymuş gibi görünür; bu gerçeğin ille de yöneticilerin açıklamalarına uymadığı da görülür. Sinema bazen bu söylemlerin yüceliği yerine,

<sup>49</sup> Bkz. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, Çev: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yay., İstanbul, 1993

<sup>50</sup> A.g.e, s.132

<sup>51</sup> Marc Ferro,

[http://translate.google.com/translate?hl=en&sl=fr&u=http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ni/ni\\_3093\\_p0.html&prev=/search%3Fq%3Dmarc%2Bferro%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8](http://translate.google.com/translate?hl=en&sl=fr&u=http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ni/ni_3093_p0.html&prev=/search%3Fq%3Dmarc%2Bferro%26hl%3Den%26lr%3D%26ie%3DUTF-8%26oe%3DUTF-8)

gölünçlüğünü sergiler. Film, kuşaklar boyunca devlet adamlarının, düşünürlerin, mükemmel bir şekilde dengede tutmayı başardıkları şeyin yapısını bozabilir. Sinemada bir jestin, bir tümce olabilmesi, bir bakışın, uzun bir söylevin yerine geçebilme düşüncesi, dayanılmaz bir düşüncedir, bu görüntülerin, seslerin, tarihten başka türlü bir tarihin konusunu, toplumun bir karşı-çözümlemesini oluşturdukları anlamına mı gelmektedir?

Ferro'ya göre yapılması gereken şey, "görüntüler"den yola çıkıp, bunlarda bir yüceltme, doğrulama ya da yalanlama aramadan, nasılsalar öylece, onları düşünmek ve onları kendilerini üreten dünyaya ortak etmektir. Ferro'nun varsayımı ise şöyledir: Film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, tarihtir; gerçekte olmamış şeyler (ya da gerçekte olmuş olanlar da), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az tarih kadar tarihtir. Ferro'ya göre film, resmi târihin karşısında, bilinçlenmeye yardımcı olduğu ölçüde tarihin bir edimcisi haline gelir. Sinemacılar bilinçli ya da bilinçsiz herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler. Filmlerin ideolojiye olan uyumlulukları ya da uyumsuzluklarının saptanması görünürün arkasındaki gizlenmiş keşfetmeye yardım eder. Ferro'nun yaklaşımı beş noktada toplanabilir:

- (a) Film, resmi tarihin karşısında, bilinçlenmeye yardımcı olduğu ölçüde, tarihin bir edimcisi haline gelebilir ;
- (b) Sinemacılar bilinçli olsun ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler ;
- (c) Bir film bir olaydan, bir anektottan, bir kurmaca anlamdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, güncellikten başka nedir ki ;
- (d) Egemen ideoloji sinemayı rüya fabrikası haline getirmemiş midir .
- (e) Filmlerin ideolojiye olan uyumlulukları ya da uyumsuzluklarının saptanması, görünürün arkasındaki gizlenmiş, görünür boyunca görünmez olanı keşfetmeye yardım eder .

## 2.BÖLÜM SİNEMA, İDEOLOJİ VE POLİTİKA

### 2.1. İDEOLOJİ

Sinema, ideoloji ve politika ilişkilerini incelemeyden önce üzerinde durulması gereken, “ideoloji”nin ne olup olmadığıdır. İdeoloji politikanın temelinde yer alır, ideolojisiz bir politika eylemi mümkün olamaz. Sanat alanında politik yapıt bir ideolojiyi belirli bir şekilde dile getiren yapıttır. ‘ideolojik sanat eseri’, ‘politik sanat eseri’ tanımlarının yol açtığı karışıklığı çözebilmek için kavramların bu ayrımı ve birlikteliğini çözümlenmek zorunludur. Bu bölümde önce ideolojiyi tanımlamaya çalışacak, ideolojinin teorisini yapan düşünürlerden bahsederek sanat yapıtında ideolojini yerini göstermeye çalışacağız.

#### 2.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar

İdeoloji kavramı karmaşık, çelişik bir yapı gösterir; kolay tanımlanamaz ve açıklanamaz, üzerinde bir uzlaşma varılmamıştır.\* Farklı tanım ve yaklaşımların bir arada geçerli olabilmesi, ideoloji üzerine yapılan çalışmalarda bir sorun gibi gözükür. Farklı yazarların, terimi farklı biçimlerde kullanması, ideoloji üzerine yapılan çalışmalarda sorun yaratmaktadır ve terimin herhangi bir bağlamdaki kullanımı hakkında emin olmak kolay değildir. Tanımların çokluğu ideolojinin uğraşılması zor bir kavram olduğunu gösterir. Gerçekten de zihnimizde ideolojiyle ilgili, iletişimde bulunurken kullandığımız değerlerin sayısı çok fazladır; bunları denesek çok uzun bir liste çıkacaktır; iletişim araçlarının, özellikle ideolojiyi ne şekilde aktardığı, aktarılanların neler olduğu ve nasıl oluştuklarını inceleme çabasının da, kavramı açıklamanın kendisi kadar zor olduğunu itiraf etmeliyiz. Ancak, *sinema* üzerine çalışmaların kaçınılmaz olarak bir filmin sahip olduğu ideolojiye değineceklerini, kısaca bu konunun varılacak olan son

---

\* Terry Eagleton , Raymond Williams ve daha bir çok yazar ideoloji konusundaki tanımların farklılığına ve çokluğuna işaret etmiştir.

nokta olduğunu düşündüğümüzü de belirtmek gerek. Bir filmde anlam, yalnızca filmin kendi içinde konumlanmış bir şey değildir. Anlamlar metin ve seyirci arasındaki etkileşimler içinde üretilir, bu dinamik bir süreçtir ve her iki ögenin de katkıda bulunmasını talep eder. Bu etkileşim, filmin ve seyircinin aynı kültürün ya da alt kültürün öğeleri olması durumunda daha sorunsuz ve açık olacaktır. Başka bir deyişle filmin içerdiği anlam, yan anlamlar, mitler, seyirciye yakın iseler uyum sağlayacaklardır. Film, içerdiği anlama ulaşabilmesi için seyirciyi toplumsal bir kimliğe katılmaya davet eder, bir bakıma film, seyircisini yaratır. Bu işbirliğinde seyirci, başat değer sistemine -ya da buna karşı bir tavra- belirli ilişkiler dizgesine bağlı biri olarak inşa edilir, bu ise ideolojinin işleyişidir.

İdeolojinin farklı tanımları üzerinde düşünülmesi sinema çalışmalarını da etkilemiştir. Aşağıda üzerinde duracağımız farklı yaklaşımlarının hepsi genelde kültür, özelde sinema ürünlerine bakışta etkili olabilirler/olmuşlardır; örneğin Eagleton'un listelemesini kullanırsak, bir egemenliği meşrulaştırmaya yarayan fikirler ya da yanlış fikirler bir filmin incelenmesinde en önemli faktör olabilir. 11 Eylül'de ABD'de yaşanan terör saldırısının ve ABD'nin Afganistan'a savaş açmasının ardından Hollywood'un ürettiği savaş filmlerinin hepsi Amerika'nın dünya üzerindeki buyurganlığını meşrulaştırıcı özelliklere sahiptirler. Bir çok sinema yazarı bu filmleri ideolojik eleştiriye tabi tutarak bu yönü incelemiştir. Ya da özneye belli bir konum veren şey olarak ideolojiyi tanımlama, filmleri Lacan'cı ideolojik okumaya götürür. Lacan parçalanmış modern öznenin dünyaya Descartes'ten kalan bir miras olduğunu yazar bunun nedeni ise öznenin 17. yy ile birlikte kendini merkez olarak konumlandırma isteğidir.<sup>52</sup> Kendini merkez kılmak isteyen özne Tanrı'dan uzaklaşmış ve akla yönelmiştir. Özne kendini merkez kılarken diğerini de Hegel'in köle efendi diyalektiğinde olduğu gibi manipule etmeye çalışır. Modern dünyanın bu konudaki güçlü araçlarından biri de sanat eserleridir. Böyle bir bakışla filmlerin izleyicileri nasıl konumlandıklarıyla ilgilenebiliriz.

Farklı yazarların tanımlarına ve yaklaşım biçimlerine geçmeden önce basit bir açıklama ile başlamak yerinde olacaktır: İdeoloji, dünya ile ilgili belirli bir bakış açısıyla

---

<sup>52</sup> Zeynep Sayın, "Yeniçağ: Descartes ve Montaigne" Cogito Sa. 10, İstanbul, 1997, s.155

ve insanlarla gruplar arasındaki güç ilişkileriyle özetlenen, inanç ve değer kümeleridir. Hepimiz dünya hakkında, onun nasıl olduğu ya da olması gerektiği hakkında bir ideolojiye ya da bakış açısına sahibizdir ve bu bizim içinde yaşadığımız kültür tarafından şekillendirilir. Raymond Williams, ideolojinin üç temel kullanımını belirlemiştir.<sup>53</sup> İdeoloji sözcüğünün bu üç temel kullanımı, aslında, Eagleton'ın geniş açıklamasında yer alan bütün öğeleri kapsamaktadır. Bu kullanımlar birbirleriyle çelişkili şeyler değildir, sözcüğün herhangi bir kullanımı, diğer kullanımların öğelerini de içerebilirler. Ancak bunlar yine de farklı anlam odaklarını belirlerler.

İdeolojinin farklı tanım ve açıklamalarını Eagleton, “İdeoloji” başlıklı eserinde şöyle sıralar<sup>54</sup>:

- (a) Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- b) Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler,
- (e) Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f) özneye belirli bir konum sunan şey;
- (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülen düşünme biçimleri;
- (h) özdeşlik düşüncesi;
- (i) toplumsal olarak zorunlu yanılma;

<sup>53</sup> Williams “**Marksizm ve Edebiyat**” adlı eserinde ideolojiyi sanat eserleri bağlamında tanımlar, bu yaklaşımlar Eagleton’un **İdeoloji** başlıklı yapıtındaki tanımlamalarla benzerdir. Bkz. Raymond Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, İletişim Yay., İstanbul, 1991

<sup>54</sup>Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996

- (j) söylem ve iktidarın toplumdurumu;
- (k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- (l) eylem amaçlı inançlar kümesi;
- (m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;
- (n) anlamsal kapanım;
- (o) içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşadıkları kaçınılmaz ortam;
- (p) toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

İdeoloji olgusu, öncelikle Marksist düşüncenin sorunsalını oluşturur.<sup>55</sup>Bu konudaki farklı yaklaşımlar Marks'ın ideolojiye farklı atıflarda bulunmuş olmasından kaynaklanır. Marks'tan önceki ideoloji kavramı şöyle bir tarihsel gelişim süreci sergiler: Kavram, Fransa'da İdeologlar adlı bir grubun kullanımıyla ortaya çıkar. İdeoloji kavramının fikir babası *Destutt de Tracy*'dir(1754-1836).<sup>\*</sup> “ Sience des ide'es” yani fikirler bilimi yani doğru düşünmeyi öğreten bilimdir ideoloji.<sup>56</sup>Ünlü Napolyon Bonaparte (1769-1821) kurduğu ulusal enstitü ile ideologlar denilen Tracy'nin de dahil olduğu gruba destek vermiştir. Ancak ilerleyen zamanlarda iktidarını zedeleyebilecek Aydınlanma düşüncelerinden uzak durmaya başlayan Bonaparte onları *metafizikçi* olarak suçlamaya başlamış, ateizmi terk edip, inançsızlığı kanunla yasaklayıp ve ideologları karşısına almıştır. İdeoloji kavramı bu noktadan itibaren yanlış fikirler anlamında *olumsuz* bir algılanmayla kullanılmaya başlandı. Kısaca vurgulamak gerekirse olumlu bir içerikle, düşünürler Condillac, Holbach ve Tracy'nin kullandığı ideoloji

<sup>55</sup> Marks, Engels, Lenin, Gramsci, Lukacs, Althusser ve daha birçok Marksist düşünür İdeoloji olgusu üzerine düşünce üretmiştir.

<sup>\*</sup> Tracy “*ideolojinin babası*” olarak anılır.

<sup>56</sup>Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, Bulut yay. İstanbul, 2000, s.31-42

kavramı Napolyon'un büyük ölçüde siyasi tavrıyla birlikte olumsuz bir hale gelmiştir.<sup>57</sup>

### 2.1.2. Marks'ın İdeolojiye Yaklaşımları

Marks, *Alman İdeolojisi* (1992), *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (1993), *Kapital* (1975) ve *Louis Bonapart'ın 18. Brumiere* (1979) adlı çalışmalarında ideolojiyi farklı anlamlarda kullanmıştır. Özellikle Alman İdeolojisi'nde "camera obscura" benzetmesi "yanılsama" tartışmalarının kaynağını oluşturur. Bu kavramın *sinemayla olan ilgisi* özellikle ilginçtir. Bu terim, karanlık kutu (camera obscura) adıyla anılan fotoğraf tekniği oldukça basit bir ilkeye dayanır. Söz konusu ilke, bugünkü bilgilerimize göre, yaklaşık olarak milattan önce beşinci yüzyıldan beri bilinmektedir. Çinli düşünür Mo Ti, deneysel gözlemleri sonucunda, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getirdiğini yazmıştı.<sup>58</sup> Marks ideolojinin yanlış bilinç yaratan bir olgu olduğunu söylerken bizi yanıltan görüntülere gönderme yapan sinemayla ilişki kurması önemlidir. Örneğin neo Marksist bir düşünür olan Althusser daha sonra sinemanın da bir "ideolojik manipülasyon aygıtı" olduğunu öne sürecektir. Barrett ideoloji olgusunun Marks'ta altı farklı yaklaşımı olduğunu ileri sürer: yanılsama olarak ideoloji; yanlış bilinç olarak ideoloji; temel ve üst yapı olarak ideoloji; meta fetişizmi olarak ideoloji; egemen sınıfın düşünceleri olarak ideoloji. Marks'ta ideolojinin özellikle "sınıf çıkarlarına hizmet eden bir gizemleştirme üzerine kurulu olduğunu" vurgular.<sup>59</sup>

Marks'ın ideoloji ile ilgili fikirlerini anlamının yolu Aydınlanma felsefesinin Kant, Hegel ve Feurbach'lı yönünü incelemekten geçer. Kant, "bilme ve inanma" gibi düşünce özelliklerinin salt algılamadan duydudan değil bilinçteki bazı şekillendiricilerden geldiğini söyler bunlara *kategoriler* adını verir. İnsanın değişmez bir tabiatı vardır ve bu tabiat kategorilerin verdiği birşeydir. Etrafımızdaki dünyayı olduğu gibi değil usumuzun

<sup>57</sup> A.g.e., s.31-42; Şerif Mardin, *İdeoloji*, İletişim yay., İstanbul 1995, s. 22-25

<sup>58</sup> Önder Bostancı, *Camera Obscura*, Fotoğrafya, e-dergi, sayı:2, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/obscura1.html>, 9 Ekim 2003

<sup>59</sup> Barrett'tan aktaran, Gökhan Atılğan, "Marks'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Bir Eleştirisinin Olanağı", *Praksis*, s.4, 2001, s.11-34

imkanlarıyla sınırlı olarak algılarız, “gerçek”i anlamak boş bir çabadır.<sup>60</sup> Hegel, Kant’ın aksine “gerçek” gerçekleri bulabiliriz demektedir. Çünkü gerçek ile görüngü aynı dünyanın parçalarıdır. Görüngüleri anlamak bunların dünyada nasıl ortaya çıktığını anlamaktır. Hegel’e göre “fikir” tek tek insan düşüncesi değil, bir birikimdir. İnsanın tarihsel gelişimi onun istencinin ürünü olduğu kadar, bunun ötesinde çalışan güçlerin ürünüdür. Bu yüksek kuvvet GEİST -Tin’dir. İnsanın kendi durumunu o anki sınırlar içinde görebilir ancak geçmişine bakarak eski ya da yanlış düşünceleri düzeltebilir, Hegel bunu *weltanschauung*- dünya görüşü diye adlandırmıştır. Feurbach’a göre dinin temeli insanların arzularıdır, bazı özlemlerin hayal haline getirilmiş halidir.

Engels “ temel olarak bir nokta (ideoloji) Marks’ın ve benim çalışmalarımda gerektiği gibi vurgulanmalı. Zorunda olduğumuz için ekonomik temelden kaynaklanan politik hukuksal ve diğer ideolojik düşüncelere ve bunlardan doğan eylemlere vurguyu bir yana bırakarak işe başladık. Böyle yapmakla da biçimi içeriğe kurban ettik.”demektedir.<sup>61</sup> Marks, ideoloji konusunda özel bir çalışma yapmamıştır.<sup>62</sup> Birçok eserinden ideoloji tanımları, görüşleri toplanmalıdır. Marks ve Engels kelimeyi zaman zaman farklı anlamlarda kullanmıştır. Marks’ın **yanlış bilinç** kavramı ideoloji tartışmasında büyük önem taşımaktadır. Buna göre sosyal yaşam şartları içinde gömülü insanlar dünyayı ancak buğulu gözlükler arkasından görürler. Yanlış bilinç bir “hata” değildir, sistematik bir hatadır. İnsan gömülü olduğu grubun değerlerinin dışına düşen toplum unsurlarını algılayamaz.<sup>63</sup> Kapitalist, kapitalist olduğu için, kapitalist kaldıkça uydurma bir dünyada yaşamaya mahkumdur.<sup>64</sup> Bir çağın sosyal yapısı o çağın fikir ürünlerine yansır, örneğin Ortaçağın toplum teorisi içinde yaratıldığı ortamın izini taşır. Marks ideolojiye ilişkin bir diğer açıklama daha yapmıştır. Buna göre eskiden toplumlarda işbölümü yoktu, herkes her şeydi. Ama daha sonra bazıları sadece düşünmeyi iş edindiler bunlar *ideologlar* oldular. Bu anlamda ideoloji işbölümünün insanlara dünyayı ancak tek bir yönden görmelerine imkan verdiği bir toplum yapısının yarattığı çarpık düşüncedir. Peki insanlar neden buğulu gözlükler takarlar? Marks buna

<sup>60</sup> Mardin, a.g.e.,s. 26

<sup>61</sup> Mardin, a.g.e, s. 52

<sup>62</sup> Özbek, a.g.e., s. 48

<sup>63</sup> Mardin,a.g.e. ,s.34

<sup>64</sup> Karl Marks; **Alman İdeolojisi**, Sosyal Yay., İstanbul, s. 20

şöyle bir açıklama getirir: İki tür toplum modeli belirlenebilir: transparant (saydam) ve opague (ışık geçirmez) toplum. Saydam toplumlarda yanlış anlama olmaz, üretim biçimi ile insanların ihtiyaçlarının giderilmesi arasındaki ilişki açıktır. Opague toplumlarda ise tam tersi yanlış anlama başlar. İdeolojiler ışık geçirmez toplumsal ilişkilere yalancı bir gerçeklik sağlayan fikirlerdir, anlatılardır. Bunların en görkemlisi ise dindir.\* Daha sonra Frankfurt Okulu'nun da üzerinde duracağı gibi bu nokta sanat eserlerini de dahil edebileceğimiz bir noktadır.<sup>65</sup> Sanat eserleri yanlış bilincin sürmesini sağlamada önemli bir işlev sahibi olabilirler. Yaygın, ulaşılması kolay ve görsel etkileyciliğe sahip 20.yy sanatı sinema da bundan muaf değildir. Kurduğu mitler, dramatik yapılar diyaloglar, çekim şekilleriyle sinema bu anlamda ideolojiyi yansıtır, bunun uç noktası “*propaganda sineması*” şeklinde adlandırdığımız türdür. Filmlerin yanlış bilinci taşıdıkları konusu, Marks'ın iletişim trenini kaçırdığını iddia eden McLuhan'ı bir anlamda haksız çıkarır.

Marks orta tabakadandır. Peki o nasıl gerçeği görecektir? Ya da örneğin işçi sınıfı nasıl fark edecektir gerçeği? Marks'ı eleştirirken sık sorulan bu soruya estetikçi Lukacs cevap verir: birisi mevcut düzeni beğenmemeye başlarsa o zaman yanlış bilinçten kurtulabilir. Proletarya burjuva sistemden memnun olmadığı oranda onu değiştirerek istediği için yeni hakikatler arayacaktır. “İdeolojik form Marks için yalnızca düşünce form değil aynı zamanda işçi sınıfının da verdiği mücadele formudur.”<sup>66</sup> Aynı şeyi sinemaya uyarlarsak eğer birey sinemada gördüğünü beğenmemeye üzerinde düşünmeye, eleştirmeye başlarsa yanlış bilinç taşıyıcısı olduğunu fark edecektir. *Brechtliyen Sinema* (ya da tiyatro anlayışının sinemadaki uygulanımı) bu tavrın üzerine kurulmuştur, izleyiciyi yabancılaştırarak düşündürmek, sinemadan çıktıktan sonra farklı olmak amacını güder. Frankfurt Okulu düşünürleri de bu yanılsamanın aşılması gerektiğini düşünürler ancak Brechtliyen yaklaşımın “izleyiciyi yabancılaştırarak izlediği hakkında düşündürmek” çözümünden farklı bir şekilde varolanın arkasındakini görmemizi sağlayacak gerçek (bilinçli) sanat eserleri yaratılması gerektiğini

---

\* Marks'ın bu görüşleri **1844 Elyazmaları** ve **Alman İdeolojisi** adlı eserlerinde farklı bölümlerde yer almaktadır.

<sup>65</sup> Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Ara yay. Çev: Ünsal Oskay, İstanbul, 1988, s.34 ve sonrası.

<sup>66</sup> Eckard Volker, aktaran ; Mardin, a.g.e, s.43

söylemektedirler.<sup>67</sup>

Kitlelerin başarılı ve istikrarlı uygulamalarla yönetici sınıf tarafından sömürüldüğü savı, çağdaş Marksist kültür analizcilerinin temel tartışma konularından birisidir.<sup>68</sup> Marks'ın ideoloji hakkındaki düşünceleri üç dönemde incelenebilir\*:

- a) Erken dönem yazıları, 1844'e kadar. Hegel ve Feurbach ile olan felsefi tartışmaları
- b) 1845, Feuerbach'tan kopuş- 1857
- c) 1858 Grundrisse -Kapital<sup>69</sup>

Marks'ın farklı atıflarından kaynaklanan ideoloji tartışmasını Raymond Williams Marksizm'de çok sık rastlanan üç yaklaşımda toplar:<sup>70</sup>

- (a) belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi,
- (b) gerçek ya da bilimsel bilginin karşıtı olan düşsel inanç-yanlış düşünceler ya da yanlış bilinç dizgeleri;
- (c)anlam ve düşünce üretiminin genel süreci.

Aynı şekilde Eagleton da Marks'taki ideolojiyi değerlendirirken kavramın en az dört anlama geldiğini belirtir:

1. İdeoloji, kendilerini ulusal tarihin temeli olarak gören ve insanların ilgisini toplumsal koşullardan başka yöne çekerek baskıcı bir siyasi iktidarın ayakta kalmasına hizmet eden yanıltıcı ve toplumsal bağları koparılmış inançlara karşılık gelebilir.
2. İdeoloji egemen sınıfların maddi çıkarlarını doğrudan doğruya dile getiren ve onun yönetimini desteklemeye yarayan fikirler anlamına gelebilir.

<sup>67</sup>Bu konuda, Mutlu Parkan'ın "**Brechtliyen Sinema**" başlıklı makalesine bakılabilir: Mutlu Parkan, "**Brechtliyen Sinema**", Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Sa.12, İstanbul, 2003, s.22

<sup>68</sup>Arthur Asa Berger, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Eskişehir Anadolu Üni. Yay. 1996. s. 48

\* Bu bölümlemeyi Gökhan Atılgan'ın sözünü ettiğimiz makalesine dayanarak yapıyoruz.

<sup>69</sup> **Marksist Düşünce Sözlüğü**, "İdeoloji" Maddesi, İletişim yay., İstanbul, 1993,s.34

<sup>70</sup> Williams, a.g.e., s. 33

3. İdeoloji, içinde bir bütün olarak sınıf mücadelesinin verildiği ve güçlü bir ihtimalle siyasi açıdan devrimci güçlerin doğru bilincini de içeren kavramsal formların tamamını kapsayacak şekilde genişletilebilir.
4. *Meta fetişizmi* nedeniyle, gerçek insani ilişkiler şeyler arasındaki gizemli ilişkiler gibi görünür ve bunun da çeşitli ideolojik sonuçları olur.<sup>71</sup>

Sonuçta Marks'ın ideolojiye bakışını inceleyen araştırmacıların saptadığı şey görüldüğü gibi birden fazla ideoloji kavramlaştırmasının varlığıdır. Bunlara karşın tüm bu kavramsallaştırmalarda bulunan ayrım; ideolojinin bir yandan yanlısı olarak ele alınırken öte yandan da bir toplumsal sınıfın düşünsel donanımı olarak ele alınmasıdır. Kavramın iki farklı düşünüşünde de; hem sınıfların farklı politik düşünceleri ve dünya görüşlerinin bütünlüğüne doğru bir anlam çeşitliliği elde ettiği çerçevede, hem de ekonomik, siyasal ve ideolojik düzeyler arasındaki belirlenim ilişkilerini klasik Marksist tarzda ele alarak ideolojiyi yanlış bilinç olarak tasarlayan görüşler çerçevesinde *sinema* tamamen ekonomik düzeydeki altyapısal sınıfsal çıkarların ve mülkiyet ilişkilerinin üstyapıya taşındığı veya yansıtıldığı böylece işçi sınıfının devrimci potansiyelinin yok edildiği ideolojik egemenliğin kanallarından biri olarak konumlandırılmaktadır.\*

İdeoloji olgusunda genel bir açılım getiren Fransız düşünürü Althusser'e geçmeden önce Lenin'e de çok kısaca değinmek gereklidir. Lenin bu kavramı işçi sınıfının hizmetine vermiş ve bu anlamda kullanmıştır.<sup>72</sup> İdeoloji farklı sınıfsal çıkarları açıklayan kuramsal bir mücadele alanı olarak tasarlanmış ve yansız ya da daha olumlu bir içerik kazanmıştır. Ve Marksizmin kendisinin de bir ideoloji olduğunun İkinci Enternasyonel'de dile getirilmesiyle içsel olarak sınıf mücadelesiyle bağlantılı ancak bazı toplumsal grup, sınıf veya partilerin çıkarlarıyla ilgili ilkeler çerçevesinde birleşen

---

<sup>71</sup>Çiler Dursun, **TV Haberlerinde İdeoloji**, İmge Yay. İst., 2001, s.24 ; Dursun medya ve ideoloji eksenli çalışmasının kuramsal bölümünde Marks'ın ideoloji kavramına bakışını eleştirel bir tutumla incelemektedir. Meta fetişizminin ideolojik sonuçlara yol açması Eagleton'un da üzerinde fazla durmadığı önemli bir noktadır.

\*Özellikle sinema eleştirisi alanında ideolojik eleştirinin odağında buna yakın bir eleştiri yaklaşımı bulunmaktadır. 1960'ların **Genç Sinema** dergisinden **Görüntü**'ye '90'lardaki **Yeni İnsan Yeni Sinema** dergisine kadar bunun izleri sürülebilir. Örneğin Alman iletişim kuramcısı Enzenberger her filmin yönlendirici olduğunu düşünür: "yönlendirici olmayan yazarlık, filmcilik, ve yayımcılık diye bir şey yoktur. Bu durumda sorun iletişim araçlarının yönlendirici olup olmadığı değil ancak onları kimin yönlendirici amaçla kullandığıdır." Magnus Enzenberger, aktaran Arthur Asa Berger, a.g.e., , s.33

<sup>72</sup>Bu konuda bkz.; Louis Althusser, **Lenin ve Felsefe** İletişim Yay. 1982, s.45

siyasi düşünceler, söylemler ve dünya görüşleri anlamında daha olumlu bir ideoloji kavramı ortaya konmuştur. Lenin'in getirdiği yaklaşım Marksist sınıf mücadelesi için çok önemli olabilir ancak modern anlamda, özellikle sanat eserlerinin ideolojik okunması bağlamında işimize çok yaramaz. Neo-Marksistlerin, Frankfurt Okulu'nun, Althusser'in teorileri sanat eserleri açısından, feminizm ve göstergebilimle de birleşerek çok daha fazla aydınlatıcı olmuştur.

### 2.1.3. Gramsci: İdeoloji ve Hegemonya

Avrupa Marksizmi'ni derinden etkileyen İtalyan düşünür Gramsci'nin "sistemli bir ideoloji" kuramı yoktur.<sup>73</sup> Gramsci *Hapishane Defterleri*'nde<sup>74</sup> (1986), ideolojinin ekonomizme indirgenmesine karşı çıkar. Ortakduyu, sivil toplum, tarihsel blok egemen blok, hegemonya gibi kavramlarla egemen güçlerin iktidarın nasıl sürdürdüğünü açıklar. Düşünür ideolojiyi "eleştirel bir duruştan çok olumlu bir duruşla"<sup>75</sup> incelemiştir. Gramsci bütün dikkatiyle toplumsal biçimlenişin üstyapısını incelemeye yönelmiştir. Bu nedenle Gramsci'yi üstyapılar kuramcısı olarak nitelendirmek yerinde olacaktır.<sup>76</sup> Sinemanın da üstyapı kurumları içerisinde yer alan bir alan olarak disiplinlerarası perspektif içinde incelemelere konu olması, örneğin Gramsci'nin belirttiği gibi ticari olan filmlerin bile kültür tarihini anlamak için elimizde belgeler olarak bulunmasını da belirtelim. Özbek'in vurguladığına göre Gramsci'de ideoloji bir yandan dünya görüşü ve felsefe diye konumlanırken öte yandan kültürel hareket, din ve pratik etkinlik olarak adlandırılır. Gramsci ideolojinin bir toplulukta yaşayan insanların biraraya getirilmesi için gerekli bir sıva olduğunu düşünür. İnsanlar ortak ideolojiyi paylaştıkları ölçüde birarada bulunabilirler ve ideoloji sayesinde ortak bir kimlikleri olur.<sup>77</sup>

Hall ve eleştirel okul Gramsci'nin ideolojiye ilişkin iki ayırım yaptığını

<sup>73</sup> Michele Barrett, *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, Çev. Ahmet Fethi, Mavi Ada Yay., İstanbul, 2000, s. 61

<sup>74</sup> Antonio Gramsci ; *Hapishane Defterleri*, Sosyal yay. İstanbul, 1977

<sup>75</sup> Barret, a.g.e., s.62

<sup>76</sup> Özbek, a.g.e., s. 117

<sup>77</sup> Murat Belge, *Marksist Estetik*, SBF yay. ,İstanbul, 1989 s.220

belirtirler<sup>78</sup>: Birinci ayırım, sistemli düşünme yolları (kendi kullanımında felsefe ve ideoloji) ile kümelenmiş ve içsel olarak çelişkili düşünce biçimleri (ortak duyu ve töre) arasındadır. İkinci ayırım ideolojilerin tarihteki sınıfların gizilgüçleri ve hareketi ile örtüşme derecesine ve durumların somut çözümlemesini yapma kapasitelerine göre yapılan ayırımdır. Gramsci'nin diğer önemli katkısı egemen ideoloji bağlamında olmaktadır. Gramsci Marks'ın "egemen sınıfın düşünceleri her çağda egemen düşüncelerdir" saptamasına katılmaktadır. Egemen ideolojiyi yönetici bloğun güç ilişkilerinde görür: Egemen ideoloji mutlaka sistemleştirilmiş olmakla birlikte kendiliğinden yönetici sınıftan kaynaklanmaz; genellikle yönetici blokun bölümleri arasındaki güç ilişkilerinin bir sonucu durumundadır. Egemen ideolojiler ile diğer gruplar arasındaki ilişki, diğer grupların egemen ideolojileri benimsemiş görünmeleri "ikna ederek nüfuz etme" anlamına gelen hegemonya kavramı ile açıklar: Hegemonya en iyi rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır, bağımlı, bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçlerdir.

Hall'a göre hegemonyanın önemi "bu kavram, toplumsal formasyonun düzeyleri arasındaki ayrımı korurken bunların kalmalarını da sağlayan bir çözümlemeyi olası kılmasından" kaynaklanır. İdeoloji ile hegemonya arasındaki temel farkı açıklamak yararlı olacaktır: İdeoloji zorla dayatılabilir ve hegemonya ideolojiye indirgenemez. Bu noktada ideolojinin hegemonyaya karşı olarak da kullanılabileceğini hatta kullanılması gerektiğini de vurgulayan Gramsci kavramın Marksist terminolojideki anlamına işaret eder. "Marksizm-Leninizm'de ideoloji kavramı iki anlamda kullanılmaktadır. Birinci anlamı ile, "ideolojiler ... sınıf egemenliğinin yalanlaşmış-yalanlaştıran, arkadan gelen doğrulamalar görünüşleri altında düşünülmüş bulunmaları sonucu, bir tür yansı gibi, her zaman kurumlardan sonra gelir." Yine Marks-Engels, "Alman İdeolojisi"nde "ideolojistler"ın "sınıf yarılsamalarının oluşumunu sağlayan ... etkin, verici, kurumlaştırıcı" egemen sınıf bireyleri olduğunu belirtirken, ideolojilerin "yaratılması"ndan söz etmektedirler. İkinci anlamda ideolojiler, belli bir dünya görüşünü ifade ederler. Bu bağlamda ideoloji olumlu bir işleve sahiptir. Bu iki anlamda ideoloji kavramı, genel olarak Marksist-Leninist üst-yapı kavrayışının bir ürünüdür. İdeolojik

---

<sup>78</sup> Hall'dan aktarılanlar için bkz. Özbek, a.g.e, s.120 ve sonrası.

şekiller olarak üst-yapı temele bağlıdır ve onun çerçevesi içerisinde oluşur. Ancak bu belirlenme "genel" niteliktedir, yani yapı, üst-yapıyı "genel olarak belirler". Bu yüzden üst-yapı mutlak bir edilgenlik durumunda değildir ve karşı hareketi ile temel üzerinde de etkide bulunur.”<sup>79</sup>

Değinmeden geçilemeyecek bir kavram da *ideolojik gereç* kavramıdır. Gramsci egemen sınıfın ideolojik yapıyı nasıl organize ettiğini sorgulamaya alır. Kullanılan teorik ve ideolojik gereçlerin en dinamik bölümü basındır. Gramsci, “Basın gerçi, ideolojik yapının dinamik bölümüdür, ama biricik olan değil: kamuoyunu doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etkileyen ya da etkileyebilecek *her şey* ona aittir.” demektedir.<sup>80</sup> Buradaki ‘her şey’ içerisine özellikle bir kitle iletişim aracı yani *sinema* da girmektedir. Sinema da ideolojinin maddi yapısının içerisinde yer alır. Örneğin aynı şekilde Gramsci mimariyi dahi bu tür gereçler içerisinde saymış ve incelemiştir. Bilimin de üstyapı ürünü olduğunu ve yaşamın temeli olarak düşünülmesinin yanlışlığı üstyapı olarak tıpkı din gibi bir ideoloji sayılacağını da belirtir.

#### 2.1.4. Althusser: İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

İdeoloji olgusundaki yoğun tartışmalara bir odak olan ve özellikle kültür, sanat ve medya çalışmalarında adı sıkça anılan Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı makalesi bu konuda elden düşmeyen bir kaynaktır.<sup>81</sup> Yazar Marksist teori içerisinde sorunlu noktalara ışık tutması ve bu problemlerin doğmasına yol açan Lukacs, Gramsci, Korsh gibi yazarları eleştiriye tabi tutmasıyla önemli bir yere sahiptir.<sup>82</sup> Althusser, klasik Marksizmin 'ekonomizm' anlayışını eleştirerek, üstyapının 'gölge-olgu' olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı çıkar.<sup>83</sup> Althusser'de ideoloji toplumsal yapıyı

<sup>79</sup>“Gramsci Üzerine”, <http://www.kurtuluscephesi.com/eris/gramsci4b.html> , (20 Ocak 2004)

<sup>80</sup> Gramsci , a.g.e.,s. 9

<sup>81</sup>Bkz. Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Yusuf Alp- Mahmut Özişik, Birikim Yay., İstanbul, 1978

<sup>82</sup>Zafer Yılmaz, “Althusser’in Bilim, İdeoloji ve Düzeyler Teorisinin Açmazları: Üst belirlenimden Post-belirlenime”, *Praksis*, Sa.4, 2001, s.35

<sup>83</sup>Magnus Enzenberger; aktaran Arthur Asa Berger, a.g.e., s.24

oluşturan ekonomik, politik, ideolojik üç ana düzeyden biri olarak yer alır. Althusser, somut bireylerin özneleştirilmesini, bir çağırma” metaforuyla açıklar. *Murat Belge*’nin açıklamasıyla biri arkadan bana “hey baksana” diye seslendiğinde, bu sesin bana hitap ettiğini bana bildiren şey. Bu bakımdan ideolojiler içinde aldığımız bütün rollerde bu “çağırma” ve “çağrıldığını anlama” özelliği vardır: “Ey Müslüman”, “Ey Türk”, “Ey Sosyalist” ... ve bütün bu adlarla çağrılanların hayatta birbirinden ayrı somut pratiklerin, bu kimliğin özetidir. Sözkonusu pratikler ideolojinin büyük harfli öznesi altında hiyerarşik biçimde yapılaşmıştır. Büyük harfli özne, bu pratikler arasında uyarlılık yaratır: bugünkü ortamda bir “Müslüman” namaz kılar, oruç tutar, ama aynı zamanda alışverişini belli bir dükkandan yapar, belli bir politik partiye oy verir, kendi yemekleri ailesine verecek kendi öğütleri v.b. vardır. Bunların hepsi, o ideolojinin belirli “Allah” yorumuyla uyumlu olmak zorundadır.<sup>84</sup>

Ekonomik düzeyde doğa toplumsal ilişkiler içerisinde dönüştürülür, ekonomik pratiği tanımlayan budur; politik pratikte, söz konusu toplumsal ilişkiler dönüştürülür (politik pratik bu dönüştürme ile tanımlanır); ideolojik pratikte veya düzeyde ise insanın kendi hayatlarıyla yaşanan ilişkisi demek olan ideolojik tasarımlar dönüştürülür. Althusser’in ideoloji tanımı şöyledir: “İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkinin bir tasarımıdır.”<sup>85</sup> Althusser’in ideolojiye yaklaşımlarını ve genelde kültür, özelde de *sinema* ile ilişkilerini anlamak açısından kendi başlıklarıyla şöyle özetleyebiliriz:

Althusser’e göre, “*devlet yeniden-üretimini devletin ideolojik ve baskı aygıtları ile sürdürür.*” Althusser okul, din, sendika, hukuk, siyaset, aile, kültür, haberleşme gibi kurumları Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA’lar) olarak nitelendirir. Ancak bu kurumların yalnızca devletin ideolojisi doğrultusunda çalıştığı savı eleştirilere neden olur. Çünkü bu kurumlarda devlet ideolojisi yaygınlaştırılırken farklı ideolojiler de yer bulabilir. Althusser, Devletin Baskı Aygıtları (DBA’lar) olarak da hükümet, ordu, polis, mahkeme ve hapisaneleri gösterir. DİA’larla DBA’lar arasındaki fark ise “DBA’lar ‘zor kullanarak’

---

<sup>84</sup> Althusser, a.g.e., s.11

<sup>85</sup> A.g.e., s.23

işler; oysa DİA'lar 'ideoloji kullanarak' işler."<sup>86</sup> Althusser'in bu yaklaşımı içerisinde sanat eserleri ve sinema da "ideoloji kullanarak işleyen DİA"lara dahil edilebilir. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimi için okul ve aile gibi kültürel üretimler de ideolojik bir işlev üstlenir. Hollywood sinemasının sistemdeki "egemen ideoloji"nin sürmesi amacıyla (bu amaç Althusser'in de Freud'dan alıntıladığı gibi bilinçdışıdır) ürettiği filmler düşünüldüğünde Althusser'in kavramlarının geçerliliği görülür. Düşünür aslında bu konuda en çok *okul* ve *aile*'yi önemli bulmaktadır. Kuşkusuz bu iki DİA ideolojik olarak son derece başat bir rol oynamaktadır, günümüzde özellikle Amerikan sinemasının bu iki kurumu koruma eğilimi bu temelde açıklanabilir. "ideolojik aygıtlar, ideolojik özneler üretmektedir"<sup>87</sup>, sinemada film izleyen bir izleyici egemen ideolojinin aygıtlarından birinden kendisine aktarılanlar vasıtasıyla statükoyu bilinçsizce koruyan bir ideolojik özne haline gelmektedir.

Althusser, "*ideolojinin tarihi yoktur*" der.<sup>88</sup> Althusser'in Alman İdeolojisi'nden hareketle ama Freud'un rüya yorumlarına dayanarak geliştirdiği bu savı Eagleton'a göre her zaman doğru olmayabilir. Ancak "içeriği elbette ki değiştirilebilir, ama yapısal mekanizmaları sabit kalır."<sup>89</sup> Cevabını arayan soru ideolojinin genel teorisinin olup olmadığıdır. Althusser gene olarak ideoloji ve ideolojiler arasında ayrım yapar. İdeoloji sürekli bir yapıya denk düşerken tekil ideolojiler tarihsel olarak belirlenirler. İdeolojinin bu noktadan hareketle tarihi vardır. Genel olarak ideolojinin ise düşünüre göre tarihi yoktur. Bu tarihsizlik olumsuz anlam değil tümüyle pozitif bir anlam taşır. Bu mekanizma Freud'un bilinçdışı gibi çalışır. Freud'un genel olarak bilinçdışını, siyaset, din, zihinsel hastalıklardaki dışavurumundan ayırması ve bilinçdışını bütün kültürel figürlerin altında yatan şey olarak ilan etmesi gibi Althusser de genel olarak ideolojinin teorisini yapmaya çalışır.<sup>90</sup> Düşünür "... bu ilişkiler bilinçli olarak yalnız bilinçdışı olmak kaydıyla görünürler." demektedir.<sup>91</sup> Althusser'e göre ideoloji daima bilinçdışına aittir. Ona göre tarih içinde değişmez, tekrar edeni aramak önemlidir ve bu Levi-Strauss'un

---

<sup>86</sup> Althusser, a.g.e, s.60

<sup>87</sup> Bkz. Serpil Sancar Üşür, **İdeolojinin Serüveni**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s.42

<sup>88</sup> Althusser, a.g.e., s.34

<sup>89</sup> Eagleton, a.g.e, s.49

<sup>90</sup> Yılmaz;a.g.e., s.61

<sup>91</sup> Louis Althusser, **Marks İçin**, İthaki yay., İstanbul, 2003, s.45

yapısalcılığında da görülebilir. Strauss bazı toplumları *tarihsiz* olarak nitelendirir, farklı mitleri açıklayabilmek için bütün mitlerin yapısında bulunan, en derinde yer alan üretim sistemlerini incelemek gerektiğini söyler. Althusser de tıpkı Freud'un bilinçaltını zamansız ve mekansız ve değişmez olarak tasarlayıp yapısını çözmemiz gerektiğini söylemesi gibi tarihin tümünde değişmez şekilde yer alan genel ideolojinin peşine düşmek gerektiğini düşünür.

"Althusser'e göre ideolojinin işlevi "somut bireyleri özne haline getirmesi"dir. Althusser özne kategorisi Lacan'ın *ayna evresinde* temellenir. Eagleton özne kategorisini ayna evresiyle ilişkisinin ideolojideki işlevini açar: "insanı özne, kendisinin gerçek bölünmüşlük veya dağılmışlık durumunu aşarak, egemen ideolojik söylemin aynasında geri yansıyan, avundurucu bir biçimde tutarlı imgesini yakalar."<sup>92</sup> *Ayna evresi* öznenin oluşumunda bir evredir, birincil süreçtir. Doğumdan sonra çocuğun çevresini kendinden ayırıt edememesi, dışındaki nesnelerin farkını görememesi önemlidir. Çocuk libidosunu narsistik bir tavırla kendini temsil ettiğini sandığı şeylere yatırır. Bebeğin kendini kavraması, bedeninin bütünselliğini görmesi altıncı- sekizinci aylarda olur. Buna hem fiziksel hem de metaforik anlamda aynada gördüğü görüntüsü aracılık eder. Ayna evresinde kendisiyle (imgesiyle) başka bir çocukla annesiyle ya da ikame bir nesneyle bağlantıya girer. Bunun sonucu olarak çocuk libidosunu dış bir nesneye yöneltmiş ve doyum sağlamıştır. Kişinin hayatında bu evrenin rolü büyük olacaktır. Kendi olmadığını bildiği halde dışsal imgelerle özdeşleşmeye devam edecek, kendisini algılayışının eksik ama dışarda olanın tam oluşu onu *ideal* olarak görmesi sonucunu yaratacaktır.<sup>93</sup>

Eagleton özne sözcüğünün 'alta yatan' anlamına geldiğini ve bunun 'yükselmeye izin verilmeyen' anlamında değerlendirerek, özne olmanın egemen ideolojik yapıdaki konumuna dikkat çeker: "özne haline getirilme (subjectified) itaat altına alınma (subjected) demektir: tam da kendimizi itaatkar bir şekilde Özne'ye ya da Yasa'ya teslim ederek 'özgür', 'özerk' insanı öznelere olabiliriz."<sup>94</sup> Türkiye'de milliyetçilik geçmişten bu yana ağırlığı olan bir ideolojidir. Ama bunun türlü biçimleri vardır. Faşist milliyetçilik

<sup>92</sup> Eagleton, a.g.e., s.56

<sup>93</sup> Georgeagis Cozyris, **Christian Metz and Reability of Film**; Aktaran, Gülseren Güçhan; **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1999

<sup>94</sup> Eagleton, a.g.e, s.45

yorumu da genel milliyetçiliğin yanında çoğu kez kanadı altında varolmuştur. Ama yakın zamanlara kadar faşist çağrıya pek fazla kulak veren olmamıştır. Bu durumda faşizmin yaptığı daha önceki genel ideoloji içinde varolan değişik öğeleri kendi sistematigi içinde eklemlendirmektedir. Belirli bir ideoloji belirli somut koşullar altında insanları olduklarından değişik özneler haline getirir.<sup>95</sup> Belirli ideolojilerin sözcülüğünü açık ya da gizli yapan filmler ise bu öznelerin oluşumuna katkıda bulunurlar. İdeoloji ve özne kategorileri karşılıklı olarak birbirlerini etkiler. İdeoloji bireyleri özne haline getirerek işlerken kendisinin varoluşu da öznelerce sağlanır. Özne bütün ideolojinin kurucu kategorisidir, ideolojik tanıma bizlerin gerçekten somut bireysel ve birbiriyle karıştırılmaz özneler olduğumuzu garanti eder. Bu ideolojik tanıma , ideolojilerin bireyleri somut özneler olarak çağırması, adlandırmasıyla gerçekleşir. İdeoloji bireyleri özneler olarak adlandırırken aynı zamanda onların büyük Özne'ye tabiiyetini de sağlar. Althusser *Kapital'i Okumak*'ta öznelerin sadece taşıyıcılar olduğunu ve asıl özne olanın öznelerin konumlarını, işlevlerini tanımlayan ve dağıtımlarını gerçekleştiren, üretim ilişkileri ya da siyasal ve ideolojik toplumsal ilişkiler olduğunu anlatır.<sup>96</sup>

Modern sinema eleştirileri arasında *ideolojik eleştiri* bu tür özne konumlarını saptayarak, yani sanat eserinin içinden çıktığı üretim ilişkileri, siyasal sistem gibi olguları kullanarak ideolojik üretim ve manipulasyon şeklini açığa çıkarır.

Althusser'e göre "*ideoloji bir toplumsal seslenme ya da çağırma sürecidir.*"<sup>97</sup> "Hey, siz oradakiler" türünden seslenişe yanıt verildiğinde özne olmaktayızdır. Bu bağlamda "ideolojinin varoluşu ile bireylerin özneler olarak çağrılmaları bir ve aynı şeydir". Seslenmeyi ideolojik pratiğin anahtar bir ögesi olarak gören Fiske seslenme ve ona yanıtı "kendi toplumsal ve dolayısıyla ideolojik inşaanıza katılım" olarak değerlendirmiştir. Fiske ideolojiden kaçış olamayacağını, egemen (başat) ideolojiye bağlar<sup>98</sup>: bu kuramın mantıksal sonucu, ideolojiden kaçmanın mümkün olmadığıdır. Maddi toplumsal deneyimlerimiz, anlamlandırmada kullandığımız araçlar daima ideoloji yüklü olacaktır; bu yüzden de kendimizi, toplumsal ilişkilerimizi ve toplumsal

<sup>95</sup> Althusser, a.g.e.,s. 12

<sup>96</sup> Yılmaz, a.g.e., s.63

<sup>97</sup> Althusser, a.g.e, s.15

<sup>98</sup> John Fiske, *Popüler Kültür Üzerine*, Ara yay., İstanbul, 2002, s.56

deneyimlerimizi anlamlandırmada yapabileceğimiz tek şey başat ideolojiyi uygulamaktır. Althusser öznelerin kendilerinin farkına, toplumsal kategoriler içerisinde vardığını belirtir: “bu gerçekten benim, buradayım, bir işçi, patron veya asker...”<sup>99</sup>Seslenilen olarak kendimizi fark edişimiz ve iletişime yanıt verişimiz içinde, bizler kendi toplumsal ve bundan dolayı da ideolojik inşamıza katılmaktayızdır.

İdeoloji Althusser’in açıklamasıyla asla ideolojik olduğunu söylemez. Eagleton *İdeoloji* başlıklı çalışmasında, "hiçbir zaman" ifadesinin her zaman geçerli olamayabileceğine dikkat çeker: "Taşımakta olduğum inançların toplumsal köken ve işlevlerine dair belirli bir bilince sahip olmama rağmen onlardan vazgeçemiyor olabilirim."<sup>100</sup>Klasik Marksizm’e getirdiği eleştiriler; Freud, Lacan ve yapısalcılıktan etkilenmeleri ile yapısalcı Marksist olarak değerlendirilen Althusser'in ideolojiye katkısını Eagleton "özne üretimi" bağlamında değerlendirir: ideoloji artık, sırf bir çarpıtma veya yanlış düşünme, bizler ile gerçeklik arasına giren bir perde ya da meta üretiminin otomatik bir sonucu değildir, insani öznelerin üretimi için vazgeçilmez bir araçtır. İdeolojinin kendisini gizlemesi “ideolojik” kelimesinin bir sıfat olarak negatif anlam taşımasında ortaya çıkmaktadır. “İdeoloji bir film” söyleyişi o film hakkında negatif bir yargıyı barındırmaktadır. Ancak bir çok sanat eserinde egemen ideoloji son derece latent bir halde yer alır. Bu nedenle de daha çok etkili olur, oysa bir propaganda belgeseli bunun karşısında daha etkisiz bir işleve sahip olacaktır.

Eagleton’un teoriye katkısı, özne üretim süreçlerinin vurgulanması, artık örneğin bir sinema filminin ya da edebi eserin doğrudan mesaj ya da propaganda taşıyan (slogan sineması) eserler olarak değerlendirilmesi yerine özne üretimine yönelik taşıdığı amaçların ortaya çıkarılması sonucunu ortaya çıkarır.

### **2.1.5. Hall ve Foucault: Anlam ve Söylem**

İngiliz Stuart Hall, kültür üzerine incelemeler yapmış ve bu incelemelerde ideoloji olgusuna sıkça başvurmuştur. Hall'in ideolojiye yaklaşımında Althusser ve Gramsci'nin izleri görülür, yaklaşımı da Foucault'yu etkilemiştir. Hall kültür ürünlerini

---

<sup>99</sup> Althusser, a.g.e., s.40

<sup>100</sup> Eagleton, a.g.e., s.60

incelemekle sanat eserleri hakkında da açılmayıcı görüşler getirir. İdeolojik olarak zihinsel çerçevesinde diller, kavramlar, kategoriler, düşüncelerin tasavvuru ve yeniden temsilin sistemlerinde farklı sınıf ve grupların toplumun çalıştığı yolları açıklamaya, anlamaya, tamamlamaya çalışır. Hall'e göre ideoloji "toplumsal varlığın bazı yönlerini anlamak, anlamlı kılmak', açıklamak ve temsil etmek için yapıyı oluşturan görünüm kavramlar ve inşaalardır.<sup>101</sup> Hall ideolojiyi iletişim çalışmalarının terimleriyle, anlam çerçevesinde 'kodlama' ve kod açımı' süreçlerinde değerlendirir. Veron'un ideoloji tanımı Hall'un anlam ve kodlama süreçlerinde temel olur: İdeoloji belirlenmiş bir kodlar halindeki mesaj değil, gerçekliğin kodlama sistemidir. Hall'e göre anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu bir güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Hall ideolojinin işlediği temel ortam olarak dil ve bilinç pratiğini görür: "çünkü anlam dil yoluyla verilir."<sup>102</sup>

Hall'in kodlama ve kodaçımı yaklaşımı medya çözümlerinde özellikle televizyon pratiğinde sıkça başvurulan bir yöntemdir. Hall, televizyon söylemini kodlama ve kodaçımı bağlamında çözümlerken "simgesel bir oyun" olarak görülen kovboy filmlerinden örnek gösterir. Kovboy filmlerinde kodların izleyiciler tarafından kolayca açıklanabilmesini Hall, uyuşumlara ve türe bağlamaktadır. Film, sadece bir bütün olarak iletinin kalıplaşmış anlamlarıyla anlatıyı kurabilir. Onun anlamlanması (signification) öbür öge ya da birimlerle bağlantısına ya da benzerlik ve ayırım bağlantıları toplamına dayanır. Oysa televizyon programları karmaşık bir yapıdaki görsel göstergelerden oluşurlar. Bu göstergeler, görsel göstergelerdir (Pierce ve Eco) ve yan anlamları da olan göstergelerdir. Hall, televizyon söyleminde görsel göstergelerin yan anlamlarının izleyici tarafından kolay kolay açıklanamayacağına dikkat çekerek "ideolojik yeniden üretim kendiliğinden, bilinçsiz olarak 'farkında olmadan' gerçekleştiğini" belirtir. Bunun aynı zamanda izleyicinin konumuna, statüsüne v.b. göre değişeceğini de ekler.<sup>103</sup> Hall, ideolojiyi yalnızca kodlanmış iletiler olarak değil, bir söyleme, düzene oturarak çözümlenmeye çalışır: artık sözkonusu olan şunu ya da bunu

<sup>101</sup> Barrett, a.g.e., s.71

<sup>102</sup> Bu konuda özellikle bkz. Brennon Wood, "Stuart Hall's Cultural Studies and the Problem of Hegemony", **British Journal of Sociology**, Volume. 49, Issue No. 3, September, 1999, s. 399-414

<sup>103</sup> Daniel Chandler, "Marxist Media Theory- Stuart Hall",

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html>, 3 Ekim 2003,

yapmak için A'dan B'ye yollanan özgül mesaj-emirler (mesaj-injunction) değil, bütün ideolojik çevreyi biçimlendirmeydi: şeylerin düzenini, bu düzenin sınırlandırıcı perspektifini, şeyleri ve evrensel, doğal ya da 'gerçeklik'in kendisiyle birleşilmiş gibi göstererek kutsal kaçınılmazlıkla donatan temsil etme tarzıydı. Dünyaya ilişkin kısmi yanlı açıklamalara evrensel bir gerçeklik ve meşruluk kazandırmaya ve bu kısmi kurmacaları 'gerçek'in sorgulanmaksızın kabul edilmesine oturtmaya yönelik bu hamle aslında 'ideolojik olanın' karakteristiği ve tamamlayıcı mekanizmasıdır, bu Foucault'nun çalışmaları ile uyum içindedir.

Fransız düşünürü Foucault ideoloji ve söylem konularında önemli düşünceleriyle öne çıkar. *Edward Said*, Foucault hakkında şu yorumu yapar: “bir doktorun doktorluk yapmasını ya da bir tarihçinin tarih yazmasını olanaklı kılan şey, esas olarak bir bireysel yetiler kümesi değil, bütün profesyoneller tarafından önsel olarak bir bilinçdışı gibi hesaba katılan kuralları izleme yeteneğidir. Foucault bu kuralların kurallarını saptadı ve daha da etkileyici bir şekilde, uzun zaman dönemleri içinde kuralların, nasıl insanların düşündüğü, yaşadığı ve konuştuğu şeyin epistemolojik güçlendiricileri olduklarını gösterdi.”<sup>104</sup> Bu kuralların, insanların yaşadığı ve konuştuğu şeyin epistemolojisini yapan düşünür, baskı unsurlarının aslında söylemden kaynaklandığını gösterdi. Bu açıdan çağdaş *sinema kuramları* eseri ve nedenini anlamak için Foucault'a sıkça başvurmaktadır.

Ona göre söylemler, göstergelerden ibarettir, fakat şeyleri anlatmaktan fazlasını yapmaktadırlar. Burada dikkat “şeyler”den “gönderge”ye çevrilmiştir.<sup>105</sup> Biz sözcüklerle şeyler arasındaki “sıkı kucaklaşma”yı gevşetebiliriz, bu da ancak nesnelere o sözcüklerde, o söylemde nasıl inşa edildiğini görmekle olanaklıdır. Tarih ve toplum üzerinde iktidar (erk) bilgi, hakikat, zevk eksenlerindeki çalışmalarında söylem vazgeçilmez bir kavram olarak görülür söylemler, göstergelerden ibarettir, fakat şeyleri anlatmaktan fazlasını yaparlar: zira sözünü ettikleri nesnelere sistematik bir biçimde biçimlendiren pratiklerdir. Söylem dünyanın basitçe bir tanımlanma tarzı değil, toplumsal erkin bir gücüdür. Yazar da bu gücü elinde tutan, sorumluluk sahibi en önemli

<sup>104</sup> Edward Said, *After Foucault*; aktaran Barrett, a.g.e., s.141

<sup>105</sup> Bu konuda bkz. Barrett a.g.e., s.145 ve sonrası.

insandır.<sup>106</sup>Foucault ve ardıllan iktidarı yönetici pratikten daha geniş bir çerçeveye taşırlar. "İktidar, ordu ve parlamento ile sınırlı bir şey değildir: iktidar bundan öte en mahrem sözlerimize, en örtük hareketlerimize bile sızan, her tarafa yayılmış tanımlanamaz bir güç ağıdır". Yani "iktidar her yerde ve hiçbir yerdedir"<sup>107</sup>

Foucault'nun ideoloji eleştirisi üç noktada toplanır;

(a) kabul edilemez hakikat iddiaları;

(b) özne anlayışı;

(c) temel üst yapının belirlenimciliği<sup>108</sup>

Foucault, iktidarın söylem aracılığıyla özneyi nasıl yok ettiğine dikkat çekmektedir. Hapishaneler, yatılı okullar gibi kurumlarla öznenin 'normalleştirildiğini' ileri sürmüştür. Oysa Touranie göre "iktidarın müdahale ettiği yerde öznenin söz edilebilir." Foucault'ya göre söylem öznenin kendini açabilmesine değil kopukluğuna, dağılmasına olanak tanımıştır: Söylem düşünen, bilen, konuşan bir öznenin görkemli bir şekilde kendini açan tezahürü değil, aksine. icinde öznenin dağılmasına ve kendisiyle kopukluğunun belirlenebildiği bir bütünlüktür. Foucault iktidarı temel üst yapının iktisadın ve toplumsal sınıfların belirlenimciliğinden kurtarır ve daha geniş bir çerçeveye oturarak söylem aracılığıyla nasıl işlediğini göstermiştir.

Foucault "ideoloji" kavramını kullanmanın sakıncalı olduğunu vurgular.<sup>109</sup> Çünkü ideoloji kuramsal olarak doğru (truth) kavramının karşıtı olarak kullanılmıştır. Oysa sorun doğru bilgi sorunu değildir, sorun söylem içerisinde doğruluk etkisinin (effects of truth) nasıl üretileceğidir. Bilginin doğruluk iddiası söylem sayesinde üretilir, bu durumda söylem de "doğruluk iddiası üreterek kendini var eden anlam pratiği" olarak tanımlanabilir. Bu nokta bizi sanat eserlerinin ve sinemanın birer söylem ürünü olduğunu

<sup>106</sup>Bkz. Michel Foucault, "What is an Author?", Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977. s. 124-127.

<sup>107</sup>Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Yay., Yay. İstanbul, 1979 s.56

<sup>108</sup>Barret, a.g.e., s. 80

<sup>109</sup>Üşür bunu detaylı bir şekilde işlemektedir: bkz. Üşür, a.g.e, s.105-107

göstermeye getirir. Bir eserin söylemi ile yaratmaya çalıştığı doğruluk iddiası asıl üzerinde durulması gerekli olan şeydir. Zamanla Foucault'un bu yaklaşımı ideoloji ve söylemin birlikte düşünülmesini öneren kuramcılar tarafından değiştirilmiş ve "eleştirel söylem çözümlemesi" denilen bir yol ortaya çıkmıştır. Sanat eserlerinin bu yolla incelenmesi, ideolojinin söylemin ürettiği bir etki olarak kabul edilmesiyle izleyicinin üzerindeki etkileri daha iyi anlaşılabilir.

İdeoloji konusunda düşünce üretmiş temel kişileri ve yaklaşımlarını özetledikten sonra dil, anlam, söylem bağlamlarında değerlendirildiğini görmekteyiz. İdeoloji üzerine genel çıkarımlar dört noktada toplanabilir<sup>110</sup>:

(a) ideoloji, kimin kime hangi amaçla ne söylediği ile ilgili bir meseledir, bir bakış açısıdır,

(b) ideoloji anlamın toplumsal üretimi olarak toplumsal yapının yeniden üretimi, yayılmasını sağlar bu egemen ideolojinin işleyişini gösterir,

(c) ideolojinin işlevi toplumsal gerilimleri, çelişkileri saklamak ve böylece onları önleyebilecek şekilde görünmeye çalışmaktır,

(cl) ideoloji bu işlevini kültürel temsiller yoluyla yapmasına rağmen doğal fikirler, düşünme şekli, sağduyu gibi görünür, kendini gizler.

## **2.2. SANAT, SİNEMA VE POLİTİKA İLİŞKİLERİ**

Sinema ve ideoloji üzerine yaklaşımlar, 60'lı yılların sonlarında özellikle 68 olaylarının, toplumsal değişim istemlerinin yoğun olduğu dönemde, entelektüel çevrede psikoanaliz, göstergebilim ve Marksizm'in yoğun tartışıldığı bir döneme rastlar. Özellikle

<sup>110</sup>Hakan Erkılıç, **Sinema ve İdeoloji, 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üni. Sinema Abd., Eskişehir, 1997, Değerlendirme Erkılıç'ın yorumuna eklemeler yapılarak ortaya çıkarılmıştır.

Fransa'da *Cahiers du Cinéma*, *Cinethique*, *Tel Quel* gibi dergilerde sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine yoğun tartışmalar olur. Bu bölümde öncelikle diğer sanatların politikayla olan ilişkilerini inceleyen bir kısmın ardından sinemanın ideoloji ve politikayla olan bağlarını kuramsal düzeyde tartışmış yazarların görüşlerini gözden geçirecek, daha sonra politik sinemanın yazın dünyasında nerede yer aldığını *Cahiers Du Cinéma* gibi önemli bir yayını odağa yerleştirerek tarihsel boyutta inceleyecek, son olarak da politika yapan sinema eserlerinin iktidarla olan ilişkilerinin genelde vardığı nokta olan sansür ve yasaklama olgusuna değineceğiz.

### 2.2.1 Sanat Eseri ve Politik Tavır

Sanat eserinin politikayı yansıtması 20 yüzyıldan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır. Örneğin propaganda sözcüğü Birinci Dünya Savaşı'na kadar tarafsız bir anlam içermektedir.<sup>111</sup> İnsanlığın ilk defa bu kadar çok kayıp verdiği savaşta asker toplamak için yeni metotlar kullanılmak zorunda kalınmış gazeteler, afişler ve sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla halk mesaj bombardımanına tutulmuştur. Savaş sonrasında propaganda kelimesi Sovyetlerde ve Nazi Almanyası'nda resmen kullanılmıştır.\* Politik, propagandist sanattan bahsederken kelimeyi resmi devlet politikalarıyla (bambaşka amaçlar için bile olsa) özdeşleştirmiş bu iki rejimin akla gelmesi olağandır.

Soğuk savaş döneminde politik sanat anlayışı farklı gelişimler göstermiştir. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg sanatçıların politik sömürüye karşı soyut sanatla ilgilenmesi gerektiğini vurgulamaya başlamıştır Greenberg Sovyetler'de ve Almanya'da yapılan sanatta yozlaştırıcı bir etki olduğunu söylüyor ve buna "kitsch" diyordu.<sup>112</sup> Sanatın ideolojik olan yani estetik olamayacak olandan kendini kurtarması düşüncesi Nazi ve Sovyet anlayışlarının eleştirilmesi anlamına geliyordu ve son derece

<sup>111</sup> Bu konuda bkz. Adam Rhodes, *Propaganda, The Art of Persuasion: World War Two*, Newyork, Chelsea House, 1976

\* Gobbels'in *propaganda ve aydınlatma* bakanı olduğunu hatırlatalım.

<sup>112</sup> Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", 1939,

<http://www.flatblacknova.com/buszek/PoMoSeminar/PoMoReadings/GrnbrgKitsch.pdf>

de güçlü bir harekete dönüştü. Hatta CIA tarafında finanse edildiği konuşulan birçok sergide Amerikan soyut sanatı övülürken propaganda yapan, politik, kitsch Rus sanatı eleştirilmekteydi.

Politik sanatın izleri sürülürken Nazi Almanyası ve Sovyet Rusya'sı yanında dünya savaşları sırasında Batı'nın kullandığı politik sanat ürünlerini, modernite sürecinde tümüyle politil olarak varolmuş, yirminci yüzyıl başındaki radikal sanat eserlerini Brechtien hareketi, feminist hareketlerin kullandığı sanatsal imgeleri ve 60'lar sonrasında gelişen sanat hareketlerini de değerlendirmek gerekmektedir.

Dikkat çekmemiz gereken bir başka nokta da kapitalist sistemlerin yaptıkları politika ve propagandadır. İdeoloji ile ilgili bölümümüzde belirttiğimiz gibi kapitalizm, ister Marks'ın dediği gibi “yanlış bilinç” oluşturmak suretiyle bizleri maniple etsin isterse Foucault'un saptamasıyla söylem ideolojisi oluşturursun her durumda kendi politikasını bir şekilde sürdürmeye çalışmaktadır. Propaganda sinemasını açıkça yapan totaliter rejimlerden bahsederken Batı'nın bu ideolojik saldırısını görmezden gelmek doğru olmaz. Birçok çalışma bu ideolojinin işleyiş mekanizmalarını çözerek perdenin ardını göstermeye çalışmaktadır. Ancak kapitalizmin politika yapma anlayışı genellikle çok daha derindedir ve bu yüzden daha az doğrudan politik sanat eserlerine rastlanır. Clark şöyle demektedir: “bu alanlardaki son çalışmalar, politik imgelerin daha açık şekilde incelenmesini gerekli olsa da bu konular bir bütün olarak ele alındığında propaganda olarak tanımlanamayacak kadar genel ve dağınık kalacaktır.”<sup>113</sup>

Politik sanat yapmanın tarihi kitle kültürünün tarihi ile içiçedir. Kitle kültürü kavramı içerisinde sanatın kitleler için ve/veya kitleler tarafından endüstriyel metotlarla üretilmesini gündeme getirir. Örneğin Rusya'da Lenin ve Almanya'da Hitler sinemanın kitleleri etkileme gücünü sezmiş ve bunu kullanmaya çalışmıştır. Politik sanatın kitleleri değiştirme gücü filmler, dergiler, sinema eserleri, reklamlar ve günümüzde de televizyon ve internet vasıtasıyla işlev görür. Bu aynı zamanda sadece iktidarın değil iktidara karşı politika yapan sanatçı ya da grupların sanatlarını yapmalarının da yöntemi

---

<sup>113</sup>Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, Ayrıntı Yay.İstanbul, 2004, s.19

olmaktadır. Swati Das şöyle demektedir: “...sanatsal süretimi güçlü olan direniş grupları, politik eserleriyle bir iktidarı sallayabilirler”<sup>114</sup>

Kitle iletişim araçları hakkında yapılan araştırmalarda öğrendiğimiz şey bu araçların aktardığı imgelerin alıcılar için dahil oldukları topluluğa ve kültüre göre bambaşka anlamlara gelebileceğidir. Bir ülkenin izleyicilerine komik gelen bir sinema filmi başka bir ülkenin insanları tarafından hiç gülmeden izlenebilir. Bir sanatsal imgenin ifade ettiklerini anlayabilmek için o alıcının içinde bulunduğu sistemi incelemek doğru olur. Buradan yola çıkarak söyleyebiliriz ki politik sanat eserlerinin her izleyicide aynı etkiyi uyandıracakını beklemek yanlıştır. Özellikle propaganda yapan eserler için hedef kitlenin profiline iyi anlaşılamamış olması o eserin başarısı açısından çok büyük bir handikap olacaktır.

“Sanatta ideolijik bir ifade yaratmanın sayısız yolu vardır: Mimarlık, tiyatro, müzik, spor, kıyafet ve saç kesimi kadar kitap yakma, cinayet, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterileri de politik bir düşünce iletebilir.”<sup>115</sup>

Bu saptama son derece doğrudur ve politik sanatın aslında bir iktidarın ya da ona muhalefet bir birey ya da çıkar grubunun farklı reflekslerinden doğabileceğine işaret eder.

## 2.2.2 Sinema Sanatı ve İdeoloji

Sinema sanatı ve onun işlevleri üzerine çalışmış kuramcılardan *Fargie* sinemanın önemli politik işlevleri olduğunu düşünmektedir. Ona göre sinemanın ideolojik etkinliğini iki noktada toplanabilir: (a) sinema varolan ideolojileri temsil ederek, bunların yaygınlaşmasını sağlar; (b) kendine özgü bir ideoloji olarak "gerçeğin izlenimini" perdede yaratır. Böylece gerçeğin perdede görüldüğü gibi var olduğu izlenimini yaratır: "Bu nedendir ki sinemanın (b) de belirttiğimiz görevi (a) bakımından vazgeçilmez bir

---

<sup>114</sup>Swati Das, "Politics of Art vs Art of Politics", *Times of India*, 20 Nisan 2004, <http://timesofindia.indiatime.com/articleshow/59510.cms>

<sup>115</sup>Clark, a.g.e, s.20

özellik taşır.<sup>116</sup> Fargie'ye göre sinema- ideoloji ilişkisini iki kesin olgu açığa çıkartır: 'tanıma olgusu' ve 'gizemcilik'. Seyirci perdede kendini tanır. Sinemada baskın ideoloji egemen ideolojidir. Böylece seyircinin çoğu perdeyle özdeşleşir. Sinema tüm topluluğa ulaşmak istediğinden 'gizemcilik' işlevini kullanır. Seyirci perdeyle özdeşleşse de kendini tanıyamaz. "Sinema işte, ne olacak" deyişi egemen ideolojinin işleyişini gösterir. Görüldüğü gibi Fargie'nin yaklaşımı sinemayı önemli bir ideolojik araç olarak görmektedir. Daha sonra gelişecek olan teorileri 1960'lı yıllarda önemli etkiler yaratmıştır.

Jean-Patrick Lebel ise Fargie'nin yaklaşımına uzak bir anlayış sergilemektedir. Lebel, kamerayı ideolojik bir aygıt olarak gören genel yaklaşıma karşı çıkar. "Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan bir mekanizmadan başka bir şey değildir. Bilimsel verilere göre çalışır ve bir yeniden-üretme ideolojisine göre değil, bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur".<sup>117</sup> Film kamerasının teknik yanı üzerinde ısrarla duran<sup>118</sup> Lebel buna karşın, sinemanın ideolojik olarak kullanılabileceğini kabul eder. Çünkü her film bir ideoloji iletme aracıdır. Ancak yalnızca egemen ideolojiyi temsil etmez. Pratikte egemen ideolojiyi iletiyorsa, bu aracın doğal bir sonucu değil, egemen ideolojinin sinemada kurduğu egemenliğin bir sonucudur." Lebel'in diğer önemli katkısı ideolojik boyutun "film seyirciye ulaştığı anda doğması" olduğunu belirtmesidir. Lebel geniş bir ideolojik film tanımına sahiptir ve ona göre ideoloji kameranın kendisinden değil ister iktidar isterse muhalif olsun onu kullandıktan ve onu algılayanın ideolojik konumundan kaynaklanır.

Sinema ve ideoloji konusu Jean-Louis Baudry'yi de meşgul etmiştir. İdeolojik etkinin filmde çok, sinemanın teknolojik yapısının bir eseri olduğunu ileri sürer. Baudry, seyircinin konumunu; gerçeklik ve yanılsama sorunlarını; özdeşleşmeyi ve egemen ideolojinin, ideolojik etkilemeyi belirlemesi sorunlarını tartışır. Baudry sinemayı, "ideolojinin destekleyicisi ve kurumu" olarak göstererek sinema-egemen

---

<sup>116</sup>Bkz. Fargie

<sup>117</sup>Robert Stam vd., **New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond**, Routledge, May, 1992, s.153

<sup>118</sup> Bkz. From Jean-Patrick Lebel, "Cinema and Ideology",

[http://www.utoronto.ca/cinema/html\\_site/courses/INI214YFeb9\\_04.htm](http://www.utoronto.ca/cinema/html_site/courses/INI214YFeb9_04.htm), 22 Ocak 2004

ideoloji ilişkisini şöyle açıklar: “aygıt açık ideolojik etkileri, vazgeçilmez egemen ideolojide elde etmeye yönelir: öznenin fantazyasını yaratarak. O idealizmin korunması içinde belirgin etkinlikte işbirliği yapar.”<sup>119</sup>Baudry’nin yorumuna göre sinema zorunlu olarak ideolojik etkiye sahiptir. Lebel’in kameranın teknik yanının ideolojik olmadığı yorumunun tam aksine Baudry sinemanın teknik olarak ideolojik yanı olduğunu önemser. Bu yaklaşımın günümüzdeki etkileri açısından, son dönem filmlerinden Ang Lee’nin *Hulk*<sup>120</sup> filminde Baudry’nin teorisinden hareketle kameranın nasıl ideolojik etki ürettiğini inceleyen Ben Woo’nun makalesi son derece aydınlatıcı bir örnektir.<sup>121</sup> Woo çizgi romandaki ve filmdeki kamera bakış açısını Baudry’nin rönesans resimlerindeki perspektif etkisinin ideolojik yanını incelemesine benzer bir şekilde çözümlenmiştir.<sup>122</sup>

Nichols ise sinemayı, "toplum temsilinin büyük bir kurumu olarak" görebilerek ideolojinin buradaki işlevini çözümlenmeye çalışır. Nichols'a göre ideoloji, "toplumsal ilişkilerin varolan etkinliklerinin bireylerdeki temsilidir. O toplumun sürekli tekrar etmesinin görüntüsüdür."<sup>123</sup> Nichols sinema ve ideoloji ilişkisini algılama ve temsil bağlamında inceler. Sinopsis, kurgu, kompozisyon, aydınlatma, dekor ve giysiyi sinemanın göstergeleri olarak alarak algılamaya dikkat eder. Sinemayı diğer sanat biçimleri ve üst yapının kurumu olarak değerlendiren Nichols, sinema ve düşsellik ilişkisinin ideolojik açılımını yapar: düşsel burada gerçek olmayan anlamında değildir, burada yalnızca imgelem içindedir, buna rağmen görünüme, görüntüye, kurmacaya ya da temsile bağlıdır ki, biz ve bizim günlük işlerimiz ile çevremizdeki dünyanın alanına katılır. Bu görüntüler, toplumsal temsilin göstergeleridir; ideolojinin belirtileri ve taşıyıcılarıdır.

Sinema göstergebiliminin kurucularından Metz sinema kuramının her alanında önemli görüşlere sahiptir. Kuramının tümünü aktarmamıza olanak yoktur ve gerekli de

---

<sup>119</sup> Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", Philip Rosen: **Narrative, Apparatus, Ideology** içinde

<sup>120</sup> *Hulk*, Ang Lee, ABD, 2003, <http://www.imdb.com/title/tt0286716/>, 5 Aralık 2003

<sup>122</sup> Ben Woo, "Hulk Smash Puny Apparatus? Perceiving a Comic Book Cinema in Ang Lee's *Hulk*", **FILM 315**, Queen's University Film Studies, 2003

<sup>123</sup> Bkz. Bill Nichols, **Ideology and the Image, Social Representation in the Cinema and Other Media**, Indiana University Press, Temmuz, 1991

değildir, sadece ideoloji ve sinema hakkında değindiklerine bakacağız.<sup>124</sup>

1931 Beziers'te dünyaya gelen Christian Metz, klasik edebiyat, Latince, Yunanca ve Almanca dil eğitimi görmüştür. Mesleki yaşama yedi yıl boyunca yaptığı lise öğretmenliğiyle başlamış ve daha sonra C.N.R.S.'ye (Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi) araştırmacı olarak alınmıştır. 1966 yılında Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'da çalışmaya başlamış ve bu kurumda bölüm başkanlığı yapmıştır. Bu sırada 1961 yılında kurulan CETSAS'da (Disiplinler Ötesi İnceleme Merkezi) araştırmalarını sürdürmüştür. Christian Metz, sanatın geleceğinin program ve öngörüsünü serbest bırakma eğilimindedir. Onun günlük pratik çalışması daha geniş bir işlev içermektedir.

Metz'in konumuz açısından önemli son dönem çalışması film tarihinin öyküsü olan psikolojik ve politik tasarım ile ilgilidir. Metz, göstergebilimden uzaklaşarak Freud psikolojisine yaklaşmıştır. Cahiers Du Cinéma ve Cinethique militan eleştirilerinde bir adım ileri giderek geleneksel anlatım sinemasını modern bir baskın kültürün egemen ideolojisini desteklemekle suçlamaktadır. Marksist-Leninist eleştirilenler bilimsel bir araç olan kameranın baskı grubuna hizmet ettiğini iddia etmektedirler. Onlara göre, gerçek maddeyi anlama dönüştürdüğümüz "çalışma"dır. Sinema, bu çalışmayı gizlemek bir yana dursun, her fırsatta sergilemektedir. Onların düşüncesine göre bizler yeni bir kültür, yeni bir gerçeklik yaratarak tüm kentsoylu arzuların ve belli sınıf farklılıklarından kurtulmak zorundayızdır. Her konu, altında yatan sosyo-ekonomik yapı içinde ele alınmalıdır. Bu şekilde, dünyanın bilinçli olarak yeniden şekillenmesi sağlanabilir. Göstergebilim, bu plandaki başlıca bir işlevi yerine getirmektedir, çünkü o bizim geçmişin önemsiz sinemasının ötesini görmemize olanak tanır. Böylece geniş ve denenmemiş bir anlamlandırma bölgesine geçilmiş olur. Dünyanın bize anlamını sunmasına izin veremeyiz. O bize yalnızca egemen ideolojinin anlamını gösterecektir. Kamera hiçbir şeyi ele geçiremez, en dolu duyumunda, o bir yaratım oluşumdur ve onunla, dünyanın yeni bir düzenlemesinin temeli olacak yeni bir fiziksel görünüm yaratmamız gerekmektedir. Bu dünya, yaşamın psikolojik ve ekonomik doğrularını

---

<sup>124</sup>Metz'in genel sinema teorisi hakkında bkz. Andrew, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000

ortaya koyacaktır. Gerçek bir toplum içinde elverişli bir özgürlük sağlanacaktır. Film kuramının amacı bu olmalıdır. "Bilimsel göstergibilim bildiğimiz sinemanın eleştirisine hizmet edecektir. Metz'in çalışma alanı da budur."<sup>125</sup>

Metz'e göre filmlerin ideolojisi bir sorundur ve bu "sinemanın kurum olarak aldığı şekillerin aynı anda hem nedeni hem de sonucudur."<sup>126</sup> Siyasal ve ekonomik sansür kurumsal sansürü oluşturur ve sinemada içeriğin özüne karışmaktadır. Metz, Hielmsel'den hareketle ideoloji olarak tanımlanan şeyin tüm olarak içeriğin biçimiyle ilgili olduğunu belirtir, böylece filmin içeriği ile biçiminin karşı karşıya getirilmesine karşı çıkar, çerçeveleme, kurgu, aydınlatma gibi alt kodların sinemada anlamı oluşturmadaki işlevlerine dikkat çeker.<sup>127</sup>

*Sinemayı Anlamak* adlı kitabının son baskısında ideolojiye ayrı bir bölüm açma isteği duyan Gianetti, "her filmin ideolojik perspektiften bir görüşe sahip olduğunu" belirtmektedir.<sup>128</sup> Gianetti'nin film ve ideoloji konusundaki düşüncelerini şöyle özetlemeye çalışalım. Gianetti belirli amaçların uyuşmaları ile filmleri ideoloji açısından 3 kategoride toplamıştır: Tarafsız (neutral), kapalı (implicit), açık (explicit).

*Tarafsız:* Kacış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu kategori içinde yer alır. Rahatsız etmeyen öykülenme ile zevk alma ve eğlencelik değerler üzerine kurulan bu filmlerde güç, eylem üzerindedir. *Howard Hawks* gibi filmleri bu kategoriye örnek gösterir.

*Kapalı:* Kahraman ve anti-kahramanın çatışan değerleri sistemi temsil eder. Bu kategorideki filmler, bunlar üzerinde uzun uzun düşünmez. Karakterlerin dayandığı öyküyü açımlayarak, biz bir sonuç çıkarmalıyız. *Pretty Woman* (Y:Garry Marshal, ABD,1990) bu tür için geçerlidir.

*Açık:* İzleksel olarak yönlendirilmiş filmleri kapsar. Amacı ikna ederek ya da öğreterek

<sup>125</sup> Özlem Yenilmez, "Metz", <http://bodabas.tripod.com/ogrencialismalari/ozlemyenilmezMetz.htm>, 1 Nisan 2004

<sup>126</sup> Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, Milliyet Yayınları, Eskişehir, 1985, s.54

<sup>127</sup> Bkz. A.g.e., s.56

<sup>128</sup> Louis Gianetti, *Understanding Movies*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1987, s.392

eğlendirmektir. Yurtsever filmler, belgeseller, siyasal filmler, sosyolojik olarak güçlü filmler, propaganda filmleri bu kategoride yer alır, *JFK* (Y:O.Stone, ABD,1991) gibi filmler.

Louis Gianetti "belgesel sinemanın da, tarihin de gerçeğe ancak gerçek olayları ele alarak ulaşabileceklerini, güvenilir olmanın hem belgeselcinin hem de tarihinin en önemli kozu olduğunu, bu nedenle hatalara, uydurmalara karşı hassas olduklarını" söyler<sup>129</sup>.

Burada tarihçi ile belgeselci arasında bir paralellik kurulmakta ve her ikisine de benzer bir görev yüklenmektedir. Ancak gerek yukarıdaki sözlerde gerekse burada belirtilmeyen başka açıklama içeren yazılarda sürekli olarak geçen bir kelime olan; "yorum" söz konusu edilen ve sürekli önemi vurgulanan "gerçeklik" kavramını sorgulamaya açar.

Gianetti "Sol-Merkez-Sağ" modeli ile filmlerin ideolojik konumlarını belirler: "Biz filmin ideolojisini bazı anahtar kurum ve değerlerin ve karakterlerin onlarla ilişkisini çözümleyerek ayımlayabiliriz. Bu anahtar öğelerin bazıları sunulan gelecekle ilgilidir."<sup>130</sup>Gianetti'ye göre filmler aşağıdaki karşıtlıklara karşı aldıkları tutumla ideolojik yelpazesindeki konumlan belirlenir: demokratik hiyerarşike karşı; çevre kalıtıma karşı; görece kesinliğe karşı; dışardakiler içerdekilere karşı; evrenseller milliyetçilere karşı, cinsel özgürlük tek eşliliğe karşı. Bu karşıtlıkların birinci tarafında yer alanlar yelpazenin solunda ikinciler ise sağ tarafta yer alır. Gianetti kültür, din, etkinlik, feminizm ve gay özgürlüğü konuları da filmlerin ideolojilerinde belirleyici olduğunu belirtir. Gianetti filmlerin atmosferini oluşturan oyunculuk biçimleri, tür, anlatı, müzik gibi öğeler ile biçimini belirleyen kurgu biçimleri, dialek, kostüm ve dekor, yıldız olgusunun filmin ideolojik yapılanmasında önemli rol oynadığını belirtir. Gianetti "bir film ideolojiden yoksun mudur?" diye sorar, yanıtı, "kesinlikle değildir."

---

<sup>129</sup> Gianetti, a.g.e, s.278

<sup>130</sup> A.g.e., 300

### 2.2.3 Sinema Yazını ve Politika

Sinema tarihine baktığımızda politik sinema yapan sanatçıların ya da grupların birtakım sinema dergileri etrafında toplandıklarını görmekteyiz. Bu konuda birkaç isim öne çıkmış ve politik sinemanın önemli isimlerini barındırmış, hatta bu tür sinemanın varlık nedeni bile olmuştur.

*Cahiers Du Cinéma* dergisi etkisi günümüzde de süren önemli bir Fransız film dergisidir. 1951 yılında André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca tarafından kurulmuştur.<sup>131</sup> Daha önceki adı *Revue du Cinéma* olan derginin üyeleri de Paris Film Kulübü'nün üyelerinden oluşmaktaydı. Derginin eleştiri anlayışı film tanıtımından uzak (review), belirli kavramlar üzerinden (auteurs, mise-en-scène) ve yönetmenlerin filmlerini baz alarak gelişmiştir. Bu yönetmenler arasında Hitchcock, Hawks, Renoir, Rossellini, Coucteau, gibi auteur sayılan filmciler bulunuyordu. Derginin onu diğer sinema dergileri arasında özel kılan bir yanı da *Yeni Dalga* (New Wave, Nouvelle Vague) adlı sinema akımını yaratmış olmasıdır. Bu tarzın savunucuları ve uygulayıcıları da derginin yazarları arasındaydı (Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette). 1950'li yılların ardından 1963 yılında Rohmer'in yerine derginin yöneticiliğine Jacques Rivette geldi ve dergi daha politik bir tavır içerisine girmiştir. 1960'larda modernist bir anlayış, 1970'lerde ise diyalektik materyalizm dergide ağırlık kazanmış ve 70'lerin ortalarından itibaren daha *Mao*'cu bir politik yaklaşım benimsenmiştir.

*Cahiers Du Cinéma* dergisinde Bazin sonrası özellikle Jean Narboni, Jean Louis Comolli, Jean Pierre Oudart, Pascal Banitzer gibi yazarları hem filmin yapım koşulları hem de filmdeki anlamlar ve biçimler üzerine incelemeleri bugün dahi sinema-ideoloji çalışmalarına ışık tutar. Comolli ve Narboni'nin ortak çalışması "*sinema / ideoloji / eleştiri*" adlı makaleleri<sup>132</sup> Egemen ideolojinin yeniden üretimi bağlamında filmleri kategorilere ayırırken eleştirmenin (bir anlamda derginin) duracağı konumu da belirler. Comolli ve Narboni'nin yaklaşımları üç noktada toplanabilir:

<sup>131</sup> Cahiers du Cinema, <http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Cahiers%20du%20cin%E9ma>, 2 Mart 2003

<sup>132</sup> Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, "*Cinema/ Ideology/ Criticism*," Bill Nichols, *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976 içinde.

- (a) sinema ve sanat ideolojik sistemin branşlarıdır;
- (b) sinema gerçekliği yeniden üretir, gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir;
- (c) kameranın kaydettiği egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır, nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer;

Comolli ve Narboni bu değerlendirme doğrultusunda filmleri yedi kategoride toplar:

- (a) en geniş kategoridir. Egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerden oluşur;
- (b) ideolojik yönlendirmeye 'anamlayan' ve 'anamlanan' olarak iki cepheden saldıran filmler. Bu biçim ve içerik birlikteliğine dikkat çeker. Bu filmler siyasal konular, ideolojiye karşı kullanılırlar;
- (c) içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliği içeren filmler;
- (d) açık politik içeriğine karşın, egemen ideolojiyi aynen uyarlayan, eleştiri getirmeyen filmler;
- (e) ilk izlenimde ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hakkında görünen, ama bunu belli belirsiz yapan filmler;
- (f) gerçek 'cinema-direct' filmleri;
- (g) 'Live cinema'nın diğer biçimi.

Narboni ve Comolli bu saptamalar doğrultusunda eleştirel işlevi olarak

"ideolojik alan içinde filmler ve bunların ideolojiyle ilişkileri"ni saptamayı görürler. Bu bağlamda 4 işlev ortaya çıkmaktadır: (1) (a) Kategorisindeki filmler için: Bu filmlerin neye kör olduklarını, ideoloji tarafından nasıl tümünden belirlendiklerini göstermek; (2) (b), (c) ve (g) kategorileri için bu filmleri iki düzeyde değerlendirmek, anlamlayan ve anlamlanan düzeylerinde nasıl işlediklerini göstermek; (3) (d) ve (1) kategorileri için: anlamlananın (politik konu) anlamlayanlar üzerine teknik/teorik bir çalışmanın yoklugunda nasıl zayıfladığını zararsızlaştığını göstermek ; (4) (e) kategorisine giren filmler için: filmle ideoloji arasında bu filmler tarafından oluşturulan açıklığa işaret etmek ve bu filmlerin nasıl işlediğini göstermek.

Cahiers du Cinema editörleri ortak çalışmaları John Ford'un *Young Mr. Lincoln* adlı filminin eleştirisinde kuramsal çerçevelerini çözümlenmeye çalışarak "filmde var olan kaydedilmiş tarihselliği ayırmak için iktidarı tanımlarlar."<sup>133</sup> Cahiers Du Cinéma yazarlarının, teknik ve sinema ilişkisi bağlamda ideolojiye yaklaşımları "sinema dilinin teknik zorunluluklar" tarafından değil de gerek sinema dilinin gerekse tekniğin birtakım ideolojik gereksinmelerinden belirlendiği" görüşünde yatar. Bu bağlamda yaklaşımları yedi noktada toplanabilir:

- (a) kamera ideolojik bir araçtır;
- (b) sinema betimlemesi Rönesans'ın mirasını almıştır ;
- (c) alan derinliği gerçeklik hissini artırdığı için tercih edilmiştir: alan derinliğinde amaç. seyircinin perdede kendini tanıması, gerçek dünyanın tüm renkleri ve boyutlarıyla yansıtılmasıdır;
- (d) bu nedenle sinemanın ilk yirmi yılında orta odaklı objektifler kullanılmıştır: bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vererek dünyanın "normal bir görüntüsü"nü aktarmışlardır;

<sup>133</sup> Editors of Cahiers du Cinéma, "John Ford's Young Mr. Lincoln", Rosen, a.g.e içinde.

(e) bu nedenle gerçeklik estetiği: tek plan sürekliliği içinde aç / karşı aç ve kurgunun yokluğundan oluşturulur yakın çekim bu bütüncül yaklaşımı kırar.

(f) ses, gerçeklik izlenimini güçlendirmek için ideolojik bir gereksinim olarak gelmiştir ;

(g) sinemada dış sesin ideolojik işlevi iktidarları temsilidir: "Öteki'nin alanında ortaya çıkan bir şey olarak, dış ses, bilgi kabul edilir."<sup>134</sup>

Bu yaklaşım ideoloji ve sinema eleştirisinin en önemli köşe taşlarından birini oluşturmuştur. Comolli ve Narboni'nin makaleleri ile *Young Mr. Lincoln* eleştirisi bugün bile son derece önemli ve sinema çalışmalarında kullanılan metinlerdir. Comolli daha sonra sinemanın tekniği ve ideolojisi üzerine çalışmış, kameranın ideolojik yanı üzerine düşünceler üretmiştir.

## 2.2.4 İktidar ve Sinema: Sansür

Sinema ideolojik ve politik yanı arttığında toplumda yaratacağı etkiyi engellemek isteyen güçlerle karşılaşmıştır. Aslında her sanat dalı için geçerlidir bu, politik yapıt bu politikayı beğenmeyenler tarafından eleştirilir, karalanır ve en son olarak da engellenir, sansürlenir. Hem dünya sinemasında hem de ülkemizde sansür farklı şekillerde de olsa görülmektedir. Sinema, gücünün büyüklüğünden birçok kişinin korkulu rüyası olmuş ve defalarca sansüre maruz kalmıştır. Sinema ve sansür arasındaki yıllar süren ve sürececek olan bu bağlantıyı, sansürün tarihçesi hakkında bilgi vererek izleyelim. Öncelikle insanlığın varoluşundan bu yana sansür vardır. "Sansürün ilk çıkışı Adem ile Havva'ya dayanır. Kutsal kitaplarda çıplaklıklarından utanmayan insanlığın atasını oluşturan Adem ile Havva'nın yasak meyveyi yemeleri ve yedikten sonra da komplekse kapılıp ilk

---

<sup>134</sup> Erklıç, a.g.e, s.35

sansürcü Tanrı tarafından cennetten kovulmaları anlatılır. İlk insana sansürü, Tanrı koymuştur. "<sup>135</sup>

Sansürün sanat ve düşünce üzerindeki etkisi, ilk çağ döneminde Eski Yunan'da, düşünce özgürlüğünün varolduğu bir ortam var iken Ortaçağ'da ortaya çıkan skolastik düşünce ve siyasal hesaplaşmalarının etkisi ile güç kazanmıştır. Fransa 24 Ağustos 1790 yılında ilk kez sansürün atası sayılabilecek bir yasayı yürürlüğe koyar. Yasaklanan ilk film sahnesi ise "dörtlü bir idam" sahnesidir. Ardından *Lumiere* kardeşlerin Paris'te göstermiş ve hemen arkasından da 1985'de Amerika'da çevrilmiş olan *The Kiss* adlı 30 saniyelik bir kadınla bir erkeğin öpüşmesini gösteren filme yasaklama girişimlerinde bulunulmuştur. İkinci yasaklama ise 1896'da E.S. Porter'in çektiği *Dul Bayan Jones* filmidir. Bu filmdeki bir öpüşme sahnesi içlerinde ahlak duyguları taşıyanları galeyana getirmiştir."<sup>136</sup> 2. Dünya Savaşı yılları ve sonrasında film yapımı ve filmle ilgili sansür, siyasal amaçla kullanılmıştır.

Başlangıçta sansür kamu düzenini sağlamak için mahalli teşkilatlarca uygulanırken daha sonradan merkezi bir örgüte bağlanmıştır. En eski film sansür kanunu, çeşitli tarihlerde değiştirilmiş olmasına rağmen halen yürürlükte bulunan 1914 tarihli İsveç film kanunudur. Bununla birlikte Avrupa'da ilk kez merkezi bir sansür teşkilatı kurulmuştur. Bu ve bunu benzer düzenlemeler sinema denilen bu faaliyetin özgürlüğü de sınırsız değildir. Gerçekleşen faaliyetler bir başkasının gururunu ve kişisel mahremiyetini hedef almamalıdır. Peki öyleyse bu özgürlük nasıl olmalıdır? Sinematografik özgürlük olarak adlandırabileceğimiz bu özgürlüğü şöyle tanımlamak mümkün olacaktır: Genel olarak (Yapımcı, yönetici, senaryo yazarı, işletmeci ve gösterimci olarak) film sanayii mensupları ile sinema seyircilerinin dahil olduğu ve devlet ve resmi makamlarla özel kişi veya kurumların müdahalesinden özgür olarak filmlerin yapımı, gösterimi ve eleştirilmesinin temin edilmesinden ibaret bulunan bir hürriyettir, yani sinemanın baskı ve denetimden kurtulması anlamına gelmektedir.

---

<sup>135</sup>Sibel Tezcan, "Türk Sinemasında Sansür",

<http://www.kamerarkasi.org/sinema/sinemadasansur.html> , 2 Şubat 2004

<sup>136</sup>Şükrü Sim, *Türkiye'de Sinema Filmleri ve Sansür*, Yayınlanmamış Y.Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, s.5

Türkiye'de pek çok film sansüre takılmış gösterime bile girememiştir, girenler ise orijinalliğinden ödünler vererek gösterime girmiştir. Ülkemizde sansürün ilk çıkış yıllarından itibaren gelişimi ve uygulanışı ise şöyle özetlenebilir:\*

**1932 ÖNCESİ:** Birinci Dünya savaşının sonuna kadar sansür yoktur. İlk sansür 1919 yılında Malul Gaziler Cemiyeti tarafından çevrilen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden çevrilen *Mürebbiye* adlı filmidir. Sansür İngilizler tarafından uygulanmıştır. Sebep ise filmde, bir Türk ailesine mürebbiye olarak giren ve ailenin bütün erkeklerini birbirine katan kötü ruhlu bir ecnebi kadının maceraları anlatılmaktadır. TBMM'den sonra sansür yetkisi Valiliklerce kullanılırken, 1932'de "Merkez Sansür Teşkilatı" kurulmuştur.

**1932-1939 ARASI:** Merkez Sansür Teşkilatı kurulduktan sonra 09. 06. 1932'de film, 26.12.1933'de de Ek Talimatname ile senaryo sansürü konmuştur. Film ve Senaryo sansürünü uygulamakla bir komisyon görevli tutulmuştur. Bu komisyonda, İçişleri ve Milli Savunma Bakanlıkları ile Genel Kurmay Başkanlığından birer temsilci bulunacaktı. Ülke içinde yapılan yerli filmler ve senaryolar bu komisyonlarca denetleniyor ve gerekli görüldüğünde, sansür ediliyor, yurt dışından gelenler de yine gümrüklerde kontrol edilip sansüre tabii tutuluyordu.

**1939'DAN GÜNÜMÜZE KADAR:** 1934 yılında kabul edilen Polis Vazife ve Salahiyet Kanununun 6. maddesinde yer alan hükümlere dayanılarak film ve senaryo sansürünü içeren bir tüzük hazırlandı. 1939 tarihli sansür tüzüğü yürürlüğe girdikten sonra 23 Eylül 1977 tarihinde yürürlüğe giren yeni Sansür Tüzüğüne kadar 38 yıl aralıksız bazı değişiklikler yapılarak uygulanmıştır. Daha sonra 1986'da yürürlüğe giren yasa ile köklü değişiklikler yapılmıştır. Yapılan yeni tüzük eski tüzükteki bazı maddeleri içermemekle birlikte, öz itibarıyla yasaklamalardan vazgeçilmemiştir. Arkasından 1979 Tüzüğü ve 1983 Tüzüğü sansürcü zihniyetin devam ettiğinin göstergesi olmuştur. 1986 yıl sonunda FİYAP'(Film Yapımcıları Derneği)ın girişimiyle "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu" kabul edildi. Bu kanunla birlikte Türk Sineması ilk kez bir kanuna kavuşmuştur. Film sansüründe bugüne kadarki tüm yasal düzenlemelerin kaynağı olan "*Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu*" nun 6. maddesi yürürlükten kaldırılarak polis

\* Dönemlendirmeyi ve tariheçeyi genel olarak adı geçen tezdten aktararak yapıyoruz.

sansürüne son verildi. Sinema ile ilgili tüm konular İçişleri Bakanlığının yetkisine verilmiştir. Ayrıca senaryo sansürü de kaldırılmıştır.

**YENİ SİNEMA SANSÜR DÜZENİ** : 1986 "Sinema Yasası " 1987'de bazı değişikliklere uğradı. Bu değişiklikler daha çok sinema sanayiine yöneliktir.

Günümüzde iktidarlar hala sinema eserlerini ancak sansür ederek engelleyebileceklerini düşünmektedirler. Oysa güçlü bir estetiğe sahip sanat eserleri eninde sonunda sansürü aşmaktadırlar. Ülkemizde son olarak Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (Y:Handan İpekçi, Türkiye, 2003) filmi sansüre uğramıştır, ancak buna rağmen film ön plana çıkıp, ödüller almıştır. Film politik olarak güçlü bir eserdir ve "Kürt sorunu üzerine çekilmiş filmlerden en net mesaja sahip film"<sup>137</sup> olarak söz edilmiştir.

### **2.3. POLİTİK SİNEMA**

Politik sinemanın, siyasetten söz açan sinemanın tanımını yapmak, belli bir kategoriye dahil edebilmek zordur. Aynı zorluk sanatsal üretim için de geçerlidir. Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi 18. yy.da ortaya çıkmıştır. "Fransız ressam Jacques-Louis David estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmiş ilk sanatçılardandır."<sup>138</sup> Aynı şekilde ressam Goya da politik içerikli eserler vermiş resamlara örnektir. O dönemden Nazi ve Stalin dönemi örneklerinden geçerek günümüze dek ulaşan sanat ve politikayla ilgili sorular önemlerini korumaktadırlar. Acaba politik eserler vermek sanat yapıtının estetik kalitesini arka plana mı atar? Estetik ölçütler ideolojik değerlerden nasıl ayrı düşünülebilir? Propaganda yapan sanat bu amacını ne kadar ve nasıl yerine getirebilir? Sanat yapıtı ve politikanın bu grift ilişkisi sinemada da başka zorluklarla zenginleşir. Politik unsurlar taşıyan filmlerin farklı nitelikleri, türleri olması; bu konuda düşünenlerin yaptıkları farklı tanımlamalar; politikanın son derece geniş ve kuşatıcı bir kavram olması bu zorlukların bazılarıdır. İleride de belirteceğimiz gibi aslında politik sinema türsel bir

<sup>137</sup> "Büyük Adam Küçük Aşk", <http://www.beyazperde.com/film/951>

<sup>138</sup> Clark, a.g.e, s.15

kategori değildir. Bu bölümde Türk sinemasındaki politik filmlerin niteliğini ortaya koyabilmek için gereken kavramları tanımlamaya çalışacak, ‘politik film’in ne olup ne olmadığını saptayacağız.

### 2.3.1. Politik Film Kavramı

Politik sinemanın ne olduğu, bir “tür” oluşturup oluşturmadığı, her filmin politik olup olamayacağı, politik sinema ve propaganda sineması arasındaki farkların neler olduğu, bu ve bunun gibi çok tartışılan sorular çerçevesinde bu film kategorisine yaklaşmaya çalışacağız.

Bazı çalışmalar bu sinemanın bir “tür” oluşturduğu sonucuna varmışlardır.<sup>139</sup> Ancak bu yaklaşım son derece sorunludur, o derece ki bu şekilde tanımlama yapanlar bile türün “ henüz bir sinematografik tür olarak yerine tam anlamıyla oturmamış”<sup>140</sup> olduğunu kabul etmektedirler. Biz öncelikle politik sinemanın nasıl tanımlandığına bakalım, Atilla Dorsay bu tür sinemayı şöyle anlatmaktadır:

“Sinema dediğimiz sanatın verimi olan film, diğer sanat ürünlerine kıyasla çok daha geniş bir alıcı kitlesine, çok daha direkt ve etkili bir mesaj ulaştırabilmesi açısından daha etkili bir siyasal niteliğe sahiptir. Bir film, herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünün belli bir ideolojiye yaslanması bakımından, her film aslında bir ölçüde siyasaldır, bir ideolojinin çerçevesi içerisindedir. Bu dolaylı içermenin yanı sıra daha direkt ve siyasal mesaj veren bir filme ise, bir “siyasal sinema” örneği diyoruz.”

141

<sup>139</sup> Yasemin Mirahmetoğlu, **Sinematografik bir Tür Olarak Siyasal Sinema ve Türkiye’deki Durum**, Yayınlanmamış Y.Lisans Tezi, Marmara Üni. RTS Abd. İstanbul, 1993, s.2-3 ve muhtelif sayfalar

<sup>140</sup> A.g.e., s.3

<sup>141</sup> Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız 1**, Hil yay., İstanbul, 1984, s.70

Dorsay'ın tanımından çıkardığımız politik filmlerin “ *doğrudan ve politik mesaj sahibi*” filmler olmasıdır. Politika sinemada doğrudan görülebilmeli, teşhis edilebilmelidir. Bu teşhis belki filmin konusunda, hikayesinde belki de tekniğinde, yönteminde olabilir. Şaylan politik sinemanın “anlattığı öykü politikayla ilgili olan” sinema olduğunu belirtiyor.<sup>142</sup>Hikayesinin, konusunun, mesajının politikayla ilgili olması ölçütü siyasal sinemayı tanımlamakta tam olarak yeterli olamamaktadır, ancak genelde kabul edilen bir yaklaşımdır. Kavramı biraz daha genişletmek, ayrıntılandırmak istersek şu tanımla karşılaşırız:

“... sinema kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar çıkarıyor ortaya. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle: Ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal film adını vereceğiz.”<sup>143</sup>

Bu tanım daha önce bahsedilen konu, tema, mesaj gibi kavramlara açıklık getirmektedir, *ordu*, *sendika* ya da *adalet* gibi kavramlar bu ‘konuları’ oluşturmaktadır. Elbette bu tanım somut bir yaklaşım getirmekle, Althusser’in devletin ideolojik aygıtlarını politikanın bu filmlerdeki kaynakları olarak görmeyi andırmakta ancak bir yandan da tanımı daraltmaktadır. Bu siyasetin incelenmesi vurgusu başka alanları da içerebilir ve politika yapılabilir. Örneğin bir *din* de bir politika aracı olarak filmlerde kullanılabilir.\* Gevaudan’ın konu aldığı kavramları bir yana bırakıp “siyasetin incelenmesi” konusunu öne çıkarmak daha doğru olacaktır. Buna göre politik filmler politikayı inceleyen filmlerdir ve bu birçok düzeyde yapılabilir. Bazı yönetmenler filmlerinde politikanın kullandıkları malzemenin içinde kalmasıyla yetinirler. Bazıları politikanın alt metinde-yan anlam düzeyinde kalmasını tercih ederler, bazılarıysa her iki anlam katında da politikanın yer almasını isterler. Ertan Yılmaz politik film dediğimiz

<sup>142</sup>Gencay Şaylan, “Siyasal Sinema Bir Hesaplaşmadır.”, Söyleşi: Taner Gürel, **Bilim ve Sanat**, Sa.97, Nisan 1989, s.22, aktaran Mirahmetoğlu, s.4

<sup>143</sup>Frantz Gevaudan, “Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya”, Çev: E. Özden, **Gerçek Sinema**, Sa. 2, Kasım 1973, s.22

\* Ertan Yılmaz bu tanımı “iktidarın daraltılması” açısından yetersiz bulmaktadır. Bkz. Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Kitle Yay., Ankara, 1997, s.14

filmlerin, bu tür yönetmenlerin filmleri olduğunu saptamaktadır.<sup>144</sup> Buna tekrar değineceğiz, şimdi yeni bir tanım üzerinde politik sinemayı araştırmaya devam edelim:

“Siyasal sinema egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan anti-empyralist sinemadır. Ticari sinemada pek çok görünen, dramatik yapı içindeki olağanüstü kişilere-kahramanlara karşıdır. Gerçek kahramanın kitleler olduğunu bilen bir sinemadır. Siyasal sinema içteki ve dıştaki düşmana yöneltilebilecek, karşısında durulamayacak en etkin silahtır.”<sup>145</sup>

Bu tanım biraz araçsal bir yaklaşımı içermekte, hatta biraz militan bir hava taşımaktadır.\* Politik sinemayla ilgili dört unsur içeriyor: Kitlelerin sinemasıdır, anti-empyralist tavır taşır, ticari sinema kalıplarına karşıdır ve gerektiğinde kullanılmak üzere bir silahtır. Burada birçok sorun barınmakta ve politik sinemanın tanımının nedeni farklılaşabildiğini göstermekte. *Doğum Günü Dört Temmuz* (Y:O.Stone, ABD,1989) filmi kuşkusuz ki anti-empyralist bir film değildir ama politiktir de. Politika tanımını daraltıp sadece “sol” ile ilişki içerisinde düşünmek bu yanılgıya yol açmaktadır. Oysa muhafazakar, sağ tandanslı ya da dinsel politikalar da sinemada yer alabilir, almıştır da. Odabaş’ın belirttiği gibi sol kanat kendi sinemasına “Devrimci Sinema” demektedir, sağ kanat ise gerici sinema olarak nitelendirilmektedir<sup>146</sup>, bu görüşleri yaymak politik sinema yapan bir sanatçı için görev gibidir. Kitle kavramı ise Makal’ın bizce en önemli vurgusudur, kitlelerin sözcüsü olan politikalar sinemada da yansımaları bulmaktadır. Politik filmlerin çoğu kitlelerin sözcülüğünü üstlenmişlerdir. Kitlelerin acıları, isyanları, talepleri politik tepkiler olduklarından sinemada da muhalif bir tavırla karşılığını bulmuştur. Politik filmler hem içinden çıktıkları toplumun tepkilerini yansıtır hem de o toplumu harekete geçirebilmek için gerçekten de bir silah işlevi görür. Mirahmetoğlu’nun deyişiyle “kitle ya filmin kahramanı ya da savunulan düşüncenin ulaştırılacağı bir hedeftir.”<sup>147</sup> Buradaki egemen sınıfların çıkarlarına karşı

<sup>144</sup> A.g.e., s.10

<sup>145</sup> Oğuz Makal, “Yapı Kültür ve Siyasal Sinema”, *Gerçek Sinema*, Sa.4, 1974, s.8

\* Gerçek Sinema Dergisi Türk sinema yazınında yer almış en propagandist dergilerden biridir.

<sup>146</sup> Odabaş, a.g.e., s.27

<sup>147</sup> Mirahmetoğlu, a.g.e., s.7

durmak fikri sinemanın egemen sınıfların kendi çıkarları için varolan durumu korumakta kullandıkları bir araç olduğu düşüncesini akla getirmektedir, sinema “egemen ideolojinin yayılması için bir araçtır”<sup>148</sup>, bu yüzden egemen sınıflara karşı duran bir tavır alınmalıdır.

Son olarak sinema yapan bir kişinin, bir yönetmenin konuya nasıl yaklaştığını şöyle aktarabiliriz:

“ siyasal sinema, bir sınıfsal gerçeğe onu tahrik amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan sinemadır. Bunu yaparken, toplumsa temel oturmayan, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünümleri bir yana itmek ve işini uluslar arası anlaşılmayı kolaylaştıracak diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeyi önleyecek bir üslupla yapmak zorundadır.”<sup>149</sup>

Burada da politik sinemanın amacının sınıfsal bir gerçeğe değinmek, onu anlatmak ve tahrik ederek harekete geçmesini sağlamak gibi özellikleri olduğunu görüyoruz. Bu anlamda Makal’ın kitleyi harekete geçirmek dediği olguyu İtalyan yönetmen Gellochio sınıf kavramını kullanarak tekrarlamaktadır. Ayrıca üslubun önemine, farklı olmasına da yine Makal gibi büyük önem atfetmektedir. Burada Godard’ın politik filmler değil politik yöntemle filmler yapma” yaklaşımını aklımıza getirirsek, bu tür sinemada üslubun, yöntemin önemine yapılan vurguyu daha iyi anlayabiliriz.

Buraya kadar verdiğimiz tanımlar üzerinden politik sinemanın ayırt edici özelliklerini belirlemeye çalışırsak ilk olarak karşımıza kesin olarak ve doğrudan politik mesajlar veren filmler olması çıkmaktadır. Bunun ardından kitleleri, sınıfları, toplumları etkileme ya da anlatabilme (yansıtan) amacı güden filmler ve son olarak da bu amaçlar doğrultusunda anaakım sinemadan, ticari sinemadan farklı yöntemler, üsluplar kullanması özellikleri görülmektedir. Biz bu özellikleri kabul etmekle birlikte yeterli olmadığını da düşünüyoruz. Politik olduğu halde ticari sinemaya dahil olan örnekler mevcuttur ve emperyalist amaçlar içindeki bir kapitalist ülkenin politik amaçları doğrultusunda filmler yapması ve bunların “politik filmler” olarak düşünülmesi

<sup>148</sup>Cahiers Du Cinéma Yayın Kurulu, “ Le Cinéma dans la Société Capitaliste”, **Cahiers du Cinéma**, Sa.244, 1973, s.31

<sup>149</sup> Gellochio, aktaran Dorsay, a.g.e., s.36

mümkündür. En bilinen örnek *İradenin Zaferi* (Y:Leni Riefenstahl, Almanya, 1935) örneğidir, ki bu film Hitler yanlısı bir filmidir, kitleleri harekete geçirme işlevi görmüştür, estetik anlamda da beğenilir ama anti-empyrialist değildir. Politik sinema, ancak, politika yelpazesinin tümünü içine alan bir kategori olarak düşünülürse anlaşılabilir.

Her filmin bir ölçüde politik olduğu da zaman zaman dile getirilir. Eisenstein “politik olmayan sanat yoktur”<sup>150</sup> der. Eğer öyleyse elimizde tutabileceğimiz somut bir şey kalmaz ve politik filmlere bir sınır çizilme gayretimiz boşa gider. Bu konuda Onat Kutlar şöyle yazmaktadır: “Gerçekte bundan yıllar önce söylendiği gibi her film politiktir. Eninde sonunda ya kurulu düzene hizmet eder ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi suysa sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yararlar ve bu anlamda politik sonuçlar doğururlar.”<sup>151</sup> Dorsay da aşağı yukarı aynı şeyleri yineler: “Siyasal sinema insanın çevresiyle, çağıyla toplumuyla alışverişini düzenlemede belli bir çabası olan, insana dönük bir sinemadır. Her film belli bir dünya görüşünün sonucu olduğuna, belli bir dünya görüşü taşıyan kişilerce yapıldığına göre her film siyasaldır.”<sup>152</sup> Bu sözler üzerinden gidersek her filmin politik bir konuma sahip olabileceği, bir bakış açısı dünya görüşünün eseri olduğu gibi yargılara hak vermemek elde değildir. Ancak biz her filmin bir ideolojisi olduğunu, her filmin ideolojik alt metinlere sahip olduğunu ve ideolojik eleştiri kullanılarak okunabileceğini vurgulamayı doğru buluyoruz. Özellikle 20. yy.da ortaya çıkan farklı eleştiri türleri bizlere bu ideolojik yapıçözümü yapma imkanı vermektedir. Oysa politik film başka bir şeydir, Yves Boisset’in “benim için son yılların en önemli siyasal sinema örneği ‘*Aşk Hikayesi*’ filmidir”<sup>153</sup> cümlesini bu bağlamda anlamaya imkan yoktur. Bu ayrımı yapmak aslında çok zor değil, her filmin ideolojisi vardır ama her film politik değildir; politik filmler ise bir görüşün ideolojisinin sözcülüğünü yaparlar. Ayrıca politik filmlerin bahsettiğimiz en

---

<sup>150</sup>Battal Odabaş, **Fransız Sineması ve Jean Luc Godard**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üni., RTS Abd., İstanbul, 1995, s.50

<sup>151</sup>Onat Kutlar, **Sinema Bir Şenliktir**, De Yay., İstanbul, 1985, s.49

<sup>152</sup>Dorsay, a.g.e., s.49

<sup>153</sup>Aktaran, Dorsay, a.g.e.,s.49

genel (konu, tema, yöntem gibi) özelliklerin yanında teşhis edilebilecek farklı özellikleri de mevcuttur, bunları gözden geçirelim.\*

İlk olarak politik sinemaya dahil olan filmlerin *gerçek ya da kurgusal bir olayı ya da kişiyi ele alan filmler* olduğunu söyleyebiliriz. Bir film politik yönü olan, bu yönüyle öne çıkan bir olayı/kişiyi filme alıyorsa bu politik bir filmidir. Her şeyden önce yönetmeni bu olayı filmleştirmeyi seçmesi başlı başına politik bir tercihtir. Örneğin politik filmleriyle ünlü Costa Gavras'ın *Z-Ölümsüz* (Y:Costa Gavras,Yunanistan, 1968) adlı filmi Yunanistan'da 1963 yılında bir solcu milletvekilinin öldürülüşünü, *İtiraf* (Y:Costa Gavras, Yunanistan, 1969) adlı filmi ise Çekoslovakya'da geçer ve Arthur London isimli kahramanın yaşadığı olayları işkenceleri anlatır. Yine Gavras *Kayıp* (Y:Costa Gavras, Yunanistan, 1981) isimli filminde gazeteci televizyoncu Charles Horman'ın Şili'de Cumhurbaşkanı Allende'nin öldürülmesinde Amerikan payı olduğunu anlaması üzerine Şili askerlerince kurşuna dizilmesinin hikayesini anlatır. Film gerçek bir olayı gazeteci Thomas Hausser'in yazdığı kitabın senaryolaştırılması sonucu anlatan bir filmidir Francesco Rosi'nin *Mattei Olayı* (Y:Francesco Rosi, İtalya, 1972) adlı filminde İtalyan mühendis Enrico Mattei'nin petrol konusunda üçüncü dünya ülkelerinin yanında olan savaşımının gerçek hikayesi konu edilir. Türkiye'den bir örnek de Reis Çelik'in *Deniz Gezmiş'in* hayatını, özellikle yargılanması dönemi konu alan filmi *Işıklar Sönmesin*'dir (Y:Reis Çelik, Türkiye, 1997). Bu ve bunun gibi gerçek olayları-kişileri konu alan, bu olay ve kişilerin politik özelliklerinden dolayı politik bir içeriğe bürünen filmlere daha bir çok örnek verilebilir. Bu filmlerin bir kısmı angaje bir sinema örneği göstererek o olayı ve kişiye övgüler düzerken, bir kısmı da söz konusu olay üzerinde izleyiciyi düşünmeye sevk eden bir yol izler. Ama tüm filmlerde görülebilecek ortak özellik o olayın ya da kişinin politik-bilinçli bir şekilde seçilmesi ve amacın tepki vermeyi, düşünmeyi sağlamaya yönelik olmasıdır.

Bazı politik filmler tümüyle kurgusal olaylar, toplumsal hareketler ya da kişiler sayesinde\* mesajlarını iletir, meramını dile getirir. Örneğin Bernardo Bertolucci'nin

---

\*Burada Mirahmetoğlu'nun adı geçen çalışmasında yaptığı, Atam'ın Görüntü dergisindeki makalesinde değindiği ve Dorsay'ın *Sinema ve Çağımız*'da yaptığı bölümlere ve özellikleri geliştirerek kullanıyoruz. Bkz., Mirahmetoğlu a.g.e; Dorsay a.g.e.; Zahit Atam, "Sinemanın Kültürel-Politik Bir Tarihini Yazmak", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 1, 1997, 52-61

\* Bu kurgular bazen izleyicinin neredeyse gerçek olduğuna inanacağı kadar güçlüdür.

*Konformist* (Y: Bernardo Bertolucci, İtalya, Fransa, Almanya, 1969) adlı filmi kişiliğini kaybederek faşizme teslim olan Marcello'yu anlatır. Aslında bir İtalya eleştirisi yapan film tümüyle kurmacadır.

*Belgesel filmler* gerçeği anlatmaya-aramaya çalışmalarıyla politik sinema içerisinde önemli bir yere sahiptir. Politik filmler içerisinde tümüyle belgesel olanlar ya da belgesel metotlardan yararlananlar önemli bir yere sahiptirler. Bu tür filmler politik mesajlarının yanında bunları destekleyecek “gerçek” kanıtlar göstererek de izleyicisini etkilemeye çalışırlar. Bu konuda birçok örnek verilebilir, sadece bir tanesini verelim. Joris İvens Hollandalı ünlü bir belgeselcidir. 1932’de Sovyetler Birliği’nde *Kahramanlık Türküsü* adlı belgesel filmi çekmiş, daha sonra birçok ülkede politik içerikli belgeseller çekmiştir.<sup>154</sup> Tarzı konusunda İvens şöyle demektedir:

“Kendi mesleki konuma duyduğum ilgi nedeniyle bir film yapımcısının, özellikle belgeci olarak -o dönemde doğrudan politik ve mücadeleciler bir sinema olmaktan çok bir uzmandım- ülkenin ekonomik, politik ve kültürel sorunlarına girmek ve ülkenin gerçek ve dinamik yaşamında film yapmak zorunda olduğunu gördüm.”<sup>155</sup>

Belgesel filmlere ülkemizden ve güncel bir örnek de bu tür filmlerin kısa film içerisinde de yapılabileceğini gösteren *İfsak*’ın kısa film yarışmasında birincilik ödülü alan, Dilek Çolak’ın *Görüşeceğiz/Lale* (Y: Dilek Çolak, Türkiye, 2004) isimli belgesel-kısa filmidir. Ölüm oruçları sırasında ölen kardeşinin belgeselini çeken yönetmen hem gerek bir olayı ele almış, bunu hem kısa film formatında yapmış hem de politik bir sinema örneği vermiştir.

Bir başka politik film yapma şekli de komedi, hiciv yoluyla politik mesajlar veren filmlerdir. Eleştirilen olayı ya da kişiyi komik durumlara düşürme, onunla dalga geçerek işin aslını gösterme, karikatürize etme gibi metotları kullanan bu filmlerin en eski ve en ünlüsü belki de Charles Chaplin’in Hitler’i eleştirmek için yaptığı *Büyük Diktatör* (Y:Charles Chaplin,ABD, 1940) adlı filmidir. Bu filmde Chaplin

<sup>154</sup>Geniş bilgi için bkz. Mirahmetoğlu, a.g.e, s.42-45

<sup>155</sup>“Silah Olarak Kamera”, *Gerçek Sinema*, Sa.8, 1974,s.58-62, Aktaran Mirahmetoğlu, s.45

çevresindekilerin ve kardeşinin uyarılarına rağmen sinema kariyerini tehlikeye atarak<sup>156</sup> Hitler'in kişiliğini açığa vurur, oysa dünya henüz Hitler'i tam olarak görmemiştir. Filmde Chaplin'in Hitler olarak küreyle oynadığı ve onu patlattığı sahne politik hiciv filmleri içerisinde bir klasik haline gelmiştir. Birkaç örnek daha vermek gerekirse İtalyan yönetmen Lina Wertmüller *Aşk ve Anarşi* adlı filminde bu yöntemi kullanmıştır, Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir* (Y: Roberto Benigni, İtalya, 1997) adlı filmi yine Nazi yönetimini eleştiren komedi-dram bir filmidir.

Bahsettiğimiz yöntemler politik filmlerin genellikle kullandığı yöntemlerdir ve bu tür filmleri kolayca tanımamıza yol açarlar. Bütün bu söylediklerimiz birleştiğinde “politik” olan bir filmde bahsettiğimizde ne kastettiğimiz aşağı yukarı ortaya çıkmaktadır. Peki bütün bunlar bir sinemasal tür'le karşı karşıya olduğumuzu mu göstermektedir? Buna cevabımız hayır olacaktır, çünkü politik sinema “tür” kavramını sinemada ifade ettiklerini karşılamaz.

Sinemada türler belirli kurallar, ilkeler, gelenekler, sınırlar, temalar, motiflere sahiptir.<sup>157</sup> Türler “benzer temalar, entrika yapıları, karakterleri, mekanları, bulunan ve ticari olarak nitelendirilen”<sup>158</sup> filmlerdir. Üretimlerinde film endüstrisi tarafından belirlenen türsel sözleşmelerin ve malzemelerin yer aldığı ve izleyicinin beklentilerinin de göz önüne alındığı tür filmleri bu etkenlere sıkı sıkıya bağlıdır.

Tezimizin konusunu oluşturan filmler farklı türlerin içerisinde farklı şekillerde, düzeylerde ve yöntemlerle kendilerini gösterebilmektedirler. Örneğin politik filmler diğer bir çok tür'ün kalıpları içerisinde görülebilmektedir. Savaş filmleri politik olmaya çok elverişli bir film türüdür. Doğası itibarıyla savaş zaten bir çatışmayı, iki grubun çıkarlarının çatışmasını dolayısıyla politikayı içerir. Savaşlar sinemaya bolca konu olmuş, sık sık eleştirilmişlerdir. Büyük savaş filmleri ya savaş aleyhtarı yapıtlardır ya da savaşı yapanların neden bu mücadeleye girdiklerini aklamaya çalışan politik filmlerdir. Oliver Stone *Müfreze* (Y: O.Stone, ABD,1986) filminde, Ford Coppola *Kıyamet*'te (Y:F.Ford Coppola, ABD, 1979) bir şekilde savaş aleyhtarı tutum içerisindeyken,

---

<sup>156</sup>Filmde dolayı Amerika'da birçok eleştiri almıştır. Bu süreç **Büyük Diktatör** DVD'sinde ayrıntılarıyla anlatılır. Bkz. **Great Dictator**, DVD, Tiglon, 2003, Bonus Materials, **Tramp and the Dictator** Documentary

<sup>157</sup>Yılmaz, a.g.e, s.13

<sup>158</sup>Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, Afa Yay., İstanbul, 2000, 177

Kubrick *Full Metal Jacket*'da (Y: Stanley Kubrick, ABD, 1974) tam bir savaş karşıtlığı sergilemiştir.<sup>159</sup>

Eisenstein'ın filmleri genellikle tarihi film türüne ait kabul edilirken tümünde politik bir içerik mevcut olmuştur. Daha önce örneklerini verdiğimiz gibi birçok komedi örneği de politik yanları olan filmlerdir.

Kısacası politik filmler türlerin sahip olması gereken ve yıllar içerisinde oluşmuş sinemasal kalıplara sahip değildir. Bir western filminin ilk sahnesini gördüğümüzde bu filmin türünü anlarız, bir müzikal bize hemen ne olduğunu söyler, Film Noir ilk sekansta kendini ele verir ama politik bir film böyle kalıplara ve ölçütlere sahip değildir. Her tür içerisinde politik olabilecek yapıtlar yer alabilir, politik bir western filmi, politik bir müzikal, politik bir polisiye yapılabilir.

Politik filmlerin bir görüşü aktarıp savunarak hatta propagandasını yaparak yayma amacı ne kadar başarılı olmaktadır? Bir başka şekilde sorarsak politik filmler toplumu, insanları etkilemekte midirler? Louis Daquin bu konuda şöyle söylemektedir: "...bana gelince, hiçbir filmin gerçek politik bir etkisi olamayacağına inanıyorum, devrimi yapacak olan ne bir tiyatro oyunu ne de bir filmdir"<sup>160</sup> Bu gerçekten doğru mudur? Devrimi yapacak olanın kitleler olduğu kesindir, ancak sanat bunu gerçekleştirecek olan bilinçlenmeyi, yönlendirmeyi onlara sağlayabilir. Bu süreci hızlandırır. Televizyon kullanılarak gösterilen propaganda filmleri bu amaçlarına çok daha çabuk ulaşırlar. İtalyan sinemacı Elio Petri de bu mealde şöyle der: "Sinema çok kullanışlı bir alettir, fakat sinemayla devrim yapılmaz."<sup>161</sup>

Siyasal sinemanın amacı kamuoyu yaratmaktır. Bir mesajı olan sinemadır bu yüzden bu mesajın iletilmesinde engellerle karşılaşabilir. Sansür kurumu bunların başında gelmektedir. Çeşitli ülkelerde ve ülkemizde filmler politik içeriklerinden dolayı sıkça sansür tarafından engellenmişlerdir. Bu filmler bir süre sinemalarda gösterilememiş ancak sonra zaman içerisinde sansüre uğrayan bir çok filmin gösterildiğine tanık olunmuştur.

<sup>159</sup>Stone ve Coppola'nın filmlerindeki savaş eleştirisi hakkında bkz. Ertan Yılmaz, "Savaş ve Hollywood", *Sinemasal*, Sa.8-9, İzmir, 2004, s.71-79; Ayrıca Kubrick'in filmi hakkında bizimle tam olarak aynı fikirde olmasa da bkz. Ertan Yılmaz, "Full Metal Jacket", *Antrakt*, Sa. 49, Ekim 1995, s.32-33

<sup>160</sup> Odabaş, a.g.e., s.32

<sup>161</sup> Michele Manceaux, "Elio Petri", *Cinéma*, 70, Sa.151, 1970, s.72

### 2.3.2 Politik Sinema ve Propaganda

Politik olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan uzakta belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılan filmler vardır. Bu filmler kendi görüşlerini aktarmak ve empoze etmek isterken sinemayı bir araç olarak kullanırlar. Buna Propaganda Sineması ismi verilmiştir. Bu sinemanın içerisinde zaman zaman Devrimci Sinema, Militan Sinema ve Karşı-Devrimci Sinema gibi isimlerle anılan filmler de yer almaktadır. Bu tür filmler sadece sol sinemacılar ve belirli ülkelerde değil dünyanın her yerinde her tür politika yapan filmciler tarafından üretilebilmektedir. Peki bu sinemanın politik sinemadan ayrılan yanı nedir?

Propaganda TDK sözlüğünde şöyle tanımlanmıştır: “Bir öğretinin, düşüncenin, ideolojinin, inancın, siyasal görüş ya da bilginin tanıtılması, benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasını amaçlayan söz, yazı ve türlü araçlarla gerçekleştirilen eylem”<sup>162</sup> ya da şöyle bir tanım verilebilir: “kamuoyunu ve toplumun güdümünü etkilemek için yapılan bir hareket ya da bir öğretinin, düzenli sistematik olarak yayılması, bir fikrin ya da davanın duyurulması.”<sup>163</sup> Propaganda sözcüğünün yanıltma, etkileme gibi anlamları ve sanat kavramının güzel olan ile ilgilendiği düşünüldüğünde bu iki kavramın yan yana gelmesi kimilerine göre bir çelişki içerir. Oysa dikkate almak gerekir ki “propagandanın olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir.”<sup>164</sup>20 yy. öncesinde kavram çok daha nötr bir anlam içermekteydi.\* Günümüzdeyse propagandanın asıl işlevi bir fikri benimsetmek, insanları etkilemek ve manipüle etmektir. Politik sinema bir tavır koyar ve düşüncesini aktarırken propaganda sineması bunun doğru olduğunu dikte eder. Guido Aristarco'nun sözleri bu ayrımı daha iyi göstermektedir:

“Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. İdeolojinin

<sup>162</sup>TDK, Online Türkçe Sözlük,

<http://www.tdk.gov.tr/tdksozluk/SOZBUL.ASP?KELIME=propaganda&GeriDon=0&EskiSoz=>

<sup>163</sup> Oğuz Makal, “Nazi Sineması ve Propaganda”, *Gerçek Sinema*, Sa., 2, 1973, s.6

<sup>164</sup> Clark, a.g.e., s.11

\* Kavramın izin sürmek Clark'ın çalışmasında detaylı olarak mümkündür.

güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanya'sında, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi, hiç de şaşırtıcı değildir.”<sup>165</sup>

Gerçekten de propaganda sinemasının genelde görüldüğü yer totaliter rejimlerdir. Sinemanın sanat olma vasfından çok fikri aktarmak vasfını, iletişim aracı olma özelliğini ön plana çıkaran propaganda sineması politik sinema içerisinde elbette ki yer alır ancak onunla aynı şey değildir. Politik bir amacı olması, hatta bunu çok açık dile getirmesi açısından bu sinema politik sinema kategorisine dahildir ancak sanat endişesinin çok gerilerde kalması nedeniyle de politik sinemayı temsil etmez. Burada hem propaganda yapıp hem de estetik kaygıları olan filmleri de istisna olarak ayırıyoruz. Bu iki yaklaşım arasındaki farkı belirlemek çok zor olmamaktadır, propaganda amacıyla yapılmış sinema politik görüşleri sanat anlayışını ön plana çıkararak yeni, özgün bir söyleyişle perdeye taşıyan politik sinemadan net çizgilerle ayrılmaktadır. Propaganda sineması, sanatın asıl ve öz işlevine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir bu sinema; insanın, kitlelerin tutsaklığını, kör bağıllığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır.

Birçok eleştirmen politik sinemanın propagandaya kaymamasını özenle vurgulamış ve bunun yol açacağı dejenerasyondan bahsetmiştir. Bu son derece ince bir noktadır ve politik sinema yapmak bu ince çizgiyi göz ardı etmemek anlamına gelir. Politika propagandayı gerektirir, politika yapan bir insan, bir grup bu düşüncelerin propagandasını da yapma hakkına sahiptir. Ancak söz konusu olan bir sanat dalı olduğunda, bu propagandayı sanatı kullanarak yapmak gündeme geldiğinde o sanatı estetik yanını göz ardı etmek ulaşılmaması istenen amaca ulaşmayı değil belki de tam aksine çoğu zaman propagandanın başarısız olmasına yol açar. Sanatsal kaygıları olmayan bir sinema eseri o düşünceyi aktarmakta başarılı olamayacak ve tepki görecektir. Ali Gevgilili bu ayrım konusunda şöyle yazmaktadır:

“Gerçek sinemayı, yaratıcı sanatçının içinde yer aldığı toplumun maddesi üretir. XX. yy boyunca çeşitli dönemler ve rejimlerde,

---

<sup>165</sup>Dorsay, a.g.e, s.49

sinemayı bir propaganda aracı biçiminde kullanmak isteyen iktidarlar ve partiler her zaman varolmuştur. Siyasal sinemanın keskin yol ayrımı propaganda yapıp yapmamaktadır. Sanatın doruklarına uzanmış siyasal yapıtlar, bir yerde insan tarihinin en büyük bildirimlerini verseler de, propaganda ile sanat arasındaki kesin ayrımı göz önünde tutmuş ve sanat ile bütünleşmiş bulunan filmlerdir”.<sup>166</sup>

Propaganda sineması dünyanın her yerinde birçok farklı şekilde görülmektedir demiştik. Özellikle savaşlar bu tür yapıtların ortaya çıkması için ideal ortamı oluşturmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalya’da, Almanya’da, Fransa’da ve Rusya’da propaganda filmlerine birçok örnek bulunabilir.

Nazi Almanyası’nda Arnold Franck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker gibi birçok yönetmen dikkate değer filmler üretmiştir. Ortak özellikleri gösterişli, epik bir sinema dilini kullanarak üstün ırk anlayışını yaymaya çalışmak olan bu filmler sinemanın belirli bir çıkar amacıyla kullanımının en açık örneklerini oluştururlar. Bu yönetmenlerin en ünlüsü hiç kuşkusuz kadın yönetmen Leni Reifenstahl’dır. Önce oyuncu olarak boy gösteren Riefenstahl Nazi propaganda filmlerinin ustası kabul edilir ve en çok 1935 Venedik Film Festivali’nde altın madalya kazanan *İradenin Zaferi* adlı filmiyle tanınır. “Reifenstahl’ın bir film yönetmeni olarak uluslar arası bir üne kavuşması Almanya için çok önem taşıyan ve bu ülkenin yıkıcı olduğu 1930’larda gerçeklemiştir.”<sup>167</sup> 1934 yılında Hitler onu Nürnberg mitingi üzerine bir film yapmak için görevlendirmiştir ve böylece propaganda filmlerinin bu unutulmaz yönetmeninin hikayesi başlar.

*İradenin Zaferi* 1934 yılındaki Parti Toplantısı’nı anlatır. Hitler’in isteğiyle yapmaya giriştiği bu film tümüyle bir propaganda filmidir. II. Dünya Savaşı’ndan sonra Amerikan, İngiliz, Sovyet ve Fransızlardan oluşan bir komisyon (Allied Control Mission), *İradenin Zaferi*’nin Alman ve Dünya sinemalarında gösterimini yasaklamıştır. Metin Erksan bu ve benzeri filmlerin Hamburg’da Zonal film arşivinde “tutsak”

<sup>166</sup>Ali Gevgilili, *Çağın Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yay., İstanbul, 1985, s.123

<sup>167</sup>Susan Sontag, “Büyüleyen Faşizm”, *Sinemasal*, Sa.7, İzmir, 2002, s.4

olduğunu söylemektedir.<sup>168</sup>Daha sonra bu film için gösterim kararı verilerek gösterilmesine olanak sağlanmıştır. Nazi birliklerinin ve Parti'nin yaptığı tören ve kutlamaları, özellikle Nürnberg'deki geçit törenini büyük bir başarıyla sergileyen bu film büyük bir kadroyla çevrilmiştir. Onlarca kamera, ses alma aygıtı, kamyon vb... araçlarla gerçekleştirilen filmde bayrak taşıyan on binlerce grup yanında, Hitler ve Parti'nin önde gelenleri, Parti üyeleri, on binlerce işçi, çiftçi ve genç ile yüz binlerce Alman vatandaşı yer almaktadır. Ayrıca Luitpold Stadyumu ve Zeppelin Havaalanı başarıyla verilmiştir. Açık-karşı açık gibi kurgu tekniklerini sık sık kullanan Riefenstahl Hitler'i bir arzu nesnesine, çevresindeki kalabalığın taptığı bir kişiye dönüştürmüştür. Clark " filmde büyük insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin peşi sıra kurgulanmasıyla gösterinin anahtar sloganı oluşturulmuştur"<sup>169</sup> derken Hitler'in "tek ulus, tek lider, tek devlet" sloganına atıfta bulunmaktadır.

Leni Riefenstahl söyleşilerinde yaptıklarının bir propaganda olmadığını, sadece film yaptığını söylemiştir. \* *İradenin Zaferi* için "Hitler politik bir film istemedi, sanatsal bir film istedi" demektedir.<sup>170</sup> Cinéaste dergisinde Leni Riefenstahl kendisini şöyle savunuyor: "*İradenin Zaferi*'ni yapmaktan dolayı üzgün olabilirim ve üzgünüm (...) Fakat dudaklarımdan hiç bir zaman anti-semitist sözcükleri dökülmedi. Ne de o konuda bir şeyler yazdım. Asla anti-semitist değildim ve hiçbir zaman Nazi Partisi'ne üye olmadım. Öyleyse suçum nedir? Söyleyin bana".<sup>171</sup> *İradenin Zaferi* ile birçok Anglo-Amerikan belgesel arasında rahatsız edici benzerlikler olsa da Reifenstahl'ın filmi eninde sonunda farklı bir düzenin propagandasıdır. Walter Benjamin'in bu konudaki yorumuna göre Reifenstahl'ın belgeseli "sanatın siyasallaştırılması değil siyasetin estetikleştirilmesidir."<sup>172</sup>

<sup>168</sup>Metin Erksan, "Tutsak Filmler", **Ve Sinema**, Hil Yay., İstanbul, 1986, s.126

<sup>169</sup>Clark, a.g.e.,s71

\* Riefenstahl filminin bir propaganda değil belgesel olduğu konusunda ısrar etmektedir. Oysa yönetmenin olaya sadece gözlemci olarak değil katılımcı olarak baktığı açıktır. Gösteri filme alınmadan önce hazırlanılmıştır. Geniş açı kamera çekimleri için ve kaydırmalar için köprüler, raylar inşa edilmiştir. Hava çekimleri için zeplin kullanılmıştır. Bu ve bunun gibi bir çok unsur Riefenstahl'ın söylediklerini geçersiz kılar.

<sup>170</sup>Dorsay, a.g.e., s.140

<sup>171</sup>Robert Sklar, "**The Devil's Director**", *Cineaste*, vol. 20, no:3, 1994, s.31

<sup>172</sup>Charles Musser, "Gerçekliğe Tutunmak", **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s.377

Alman Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Goebbels\* Alman sinemacılarına örnek film olarak Sergey Aizenştayn'ın "Bronenosets Potemkin" *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmini göstermiştir. Goebbels'e göre Potemkin, mükemmel bir sanat filmi olmanın yanı sıra, etkili ve usta bir propaganda filmidir. Onun *Potemkin*'i tanımladığı gibi İradenin Zaferi de "kuşkusuz muhteşem filmlerdir"<sup>173</sup>

Nazi propaganda sinemasında ırkla ilgili konuları ele alan filmler, faşist gençliği öne çıkarıp ona övgüler düzen filmler, militarist epik konular olmak üzere üç farklı yaklaşım tespit edilebilir.<sup>174</sup> Özellikle kitleleri görselleştirdikleri sahneler ve filmler güçlü, etkili propaganda aracı olarak iş görmüşlerdir.

Bakan Gobbels'in, sinemaya çok büyük önem verdiğini belirtmiştik, 14 Temmuz 1933 yılında bakanlık bünyesinde RFK'yı\* kurmuştur.<sup>175</sup> Daha sonra bu büro RKK\* şeklinde genel bir kültür kurumu haline gelir, büronun yedi bölümünden birisi de sinema bölümüdür.

Nazi Almanyası'nda yapılmış filmlerin dışında sinema tarihindeki en etkili propaganda filmi olarak *Potemkin Zirhlisi*'ni (Y: Sergei Eisenstein, Rusya, 1925) gösterebiliriz. Ekim devrimini övmek amacıyla yapılmış olan film Eisenstein'ın kurgu anlayışını ilk kez kullandığı bir başyapıttır. Film genellikle yapılmış en iyi filmler listelerinde yer alır. Film sipariş üzerine yapılmış bir filmidir, 1925 yılında Çarlık rejimine karşı ortaya çıkan isyanların yıldönümlerini kutlamak için yapılan filmlerin bir tanesidir. Yönetmeni Sergei Eisenstein filmi çektiğinde 25 yaşındadır. Eisenstein, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra çizgi yeteneği nedeniyle Kızıl Ordu Propaganda bölümünde görevlendirilmiş, afişçilik, tiyatro dekoratörlüğü, makyajcılık ve oyunculuk yapmış. Devlet Yüksek Film Enstitüsü Film Yönetmenliği Bölümü'nü bitirerek 1924 yılında *Grev* (Y: Sergei Eisenstein, Rusya, 1925) adlı ilk önemli filmini yapmıştır. "Sessiz dönem boyunca Eisenstein kendi estetik denemesinin devletin propaganda

---

\* Bakanlığın adı bile çarpıcıdır: "Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı" (Volksaufklärung und Propaganda)

<sup>173</sup> Sontag, a.g.e, s.11

<sup>174</sup> Mirahmetoğlu, a.g.e., s.35

\* Reichfilmkammer-Alman Film Bürosu

<sup>175</sup> Bilgiler için bkz. Battal Odabaş, **Fransız Sineması ve Jean Luc Godard**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üni., RTS Abd., İstanbul, 1995, s.50

\* Reichkulturkamme- Alman Kültür Bürosu

buyruklarıyla uyumlu olabileceğini düşünüyordu.”<sup>176</sup> Ancak öyle olmadı ve İvan serisinin ikincisi iktidarla ters düştü ve film yasaklandı.

Potemkin Zırhlısı Dorsay’ın incelemesiyle beş bölümden oluşur:

“1- Yemek olarak verilen kurtlu eti yemek istemeyen denizcilerin hoşnutsuzluğu, isyanın ilk belirtileri;

“2- İsyanın başlangıcı, isyancıların üzerine ağ atılarak yakalanmaları, askerlerin isyancılara ateş açmak istememesi sonucu subayların yakalanarak denize atılması;

“3- Şafakta ıssız Odesa şehri, halkın rıhtıma toplanması, bir kadının heyecanlı konuşması...

“4- Odesa’nın büyük merdivenleri... Halkın, kendisine ateş açan askerlerle karşılaşması: Ölüm ve kan... Cesetleri çiğneyip geçen askerler, ölü çocuğunu taşıyan ana, bir çocuk arabasının gittikçe hızlanarak aşağı inmesi, Potemkin’in kükreyen topları, dikilen taştan bir aslan...

“5- Gemicilerin korkusuna karşılık, isyancı Potemkin’in, ateş açmayan Çar’ın filosunun arasından, gemi güvertelerini dolduran binlerce denizcinin ‘Kardeşler... Kardeşler...’ sesleri arasında kayıp geçmesi...”<sup>177</sup>

Filmde başrol oyuncusu yoktur, stüdyo, dekor, makyaj yoktur. Ayrıntılar Eisenstein’in söylediği gibi ait olduğu bütünü yansıtmaktadır, kurtlu etler bütün bir emekçi kitlesinin içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır.<sup>178</sup> Kurgu tekniği yoluyla son derece güçlü sahneler yaratılmıştır. Bordwell’in söylediği gibi “Eisenstein’in Odessa’nın merdivenlerinde masumları katleden Çarcı birlikleri şok edecek şekilde betimlemesinden kim etkilemeden kalabilir ki?”<sup>179</sup>

Gerek örneklediğimiz sinemalarda, Nazi Alman sineması ve Sovyet sinemasında, gerekse dünyanın bir çok bölgesinde yapılan propaganda filmleri çok

<sup>176</sup>David Bordwell, “Sergei Eisenstein”, Smith, a.g.e., s.204

<sup>177</sup>Dorsay, a.g.e., s.56

<sup>178</sup>Marie Seton, **Eisenstein: A Biography**, The Bodly Head, Londra, 1952, s.20

<sup>179</sup>Bordwell, a.g.e., s.205

çeşitlilik gösterebilir. Ancak Sovyet-Nazi sinemaları karşıtlığı propaganda sinemasının iki kutbunu gösterir. Bu tür sinema örnekleri ya devrim amacıyla solun kullandığı ya da faşizmin araç haline getirdiği çizgidedirler. Ya statükoyu korurlar ya da ya da ona saldırırlar. İtalya’da Mussolini dönemi sinemasını (ünlü Cinecitta stüdyolarının bu dönemde ve faşist yönetime propaganda amacıyla kurulduğunu belirtelim), Hollywood’un McCarthy döneminde yaşananları, 1968’lerdeki Fransız sinemasındaki angaje grupları, İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD’nin yaptırdığı “*Why We Fight*” belgesel serilerini sayarak bitirelim.

### 2.3.3.Sinema Tarihi İçerisinde Politik Sinema

Politik filmlerin sinema tarihi içerisindeki seyrine baktığımızda türün ilk örneğini David Wark Griffith’in verdiği şekilde yorumlarla karşılarız. Bu bölümde özellikle sinema tarihinin ilk dönemlerinde politik film örneklerinin çokluğuna ve estetik dil açısından gelişmişliğine dikkat çekeceğiz.

*Bir Ulusun Doğuşu* (Y:D.Wark Griffith,ABD,1915) filmi Amerikan toplumunda önem taşıyan noktalara değinmiştir. Film Thomas Dixon’un muhafazakar romanından uyarlanmış ve romanın da etkisiyle pek çok eleştiri alarak ırkçı olarak nitelenmiş<sup>180</sup> ancak buna rağmen kurgu diliyle de övülmüş ve geniş kitlelerce izlenmiştir. Onaran’ın belirttiğine göre film ilk gösteriminden başlayarak sessiz sinema döneminin bitimine dek 15 yıl boyunca Amerika’nın her yerinde gösterilmiştir.<sup>181</sup> Griffith daha sonra yine büyük bütçeli bir film olan *Hosgörüsüzlük*’ü (Y: D.Wark Griffith, ABD, 1915) çekmiştir. Bu film diğerine göre çok daha fazla politik sinemaya yakın bulunmaktadır ve aynı zamanda *Bir Ulusun Doğuşu*’na yönelik eleştiri ve sansüre doğrudan bir yanıt’tır.<sup>182</sup> *Hosgörüsüzlük* çok daha sonraki dönemlerde bile benzerlerine kolay erişilmeyen bir siyasal sinema deneyimidir.”<sup>183</sup> Filmde dört ayrı dönemde yaşanan olaylar dört ayrı epizodda gösterilmiştir: Milat’tan önceki Babil,

<sup>180</sup> Bkz. James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**; Mirahmetoğlu, a.g.e., s.7

<sup>181</sup> Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, s.165

<sup>182</sup> Roberta Pearson, “David Wark Griffith”, Smith, a.g.e., s.50

<sup>183</sup> Gevgilili, s.g.e., s.21

İsa'nın Beytullahim'de çarmıha gerilişi, 16. yy.da Catherine de Medici'nin kraliçe olduğu dönemdeki Saint Barthelmy katliamı ve günümüzde geçen bir hikaye. Her bir epizot bir defada anlatılıp bitirilmez, geçişler yapılır ve her olayın özellikleriyle diğeri arasında paralellik kurulur. Paralel kurgu dediğimiz kurgu anlayışı ilk defa kullanılmıştır. Filmdeki geçişler bir leit motif olan beşik sallayan bir kadının gösterilmesiyle sağlanmaktadır.

Amerikan sineması Griffith ve çağdaşlarıyla yeni ve politik örnekler vermekle birlikte sinemanın genelinde ticari bir anlayış hakimdir. Oysa aynı dönemde Rusya'da daha önce de biraz değindiğimiz gibi devrim dönemi vardı ve sinemadan da buna hizmet etmesi beklenmekteydi. Yani politik sinemanın ilk ve gerçek örnekleri Rusya'da ortaya çıkacaktı. Devrim sonrasında beklentilere uygun bir sinema anlayışı söz konusu olmuşsa da elbette ki yapılan tüm filmlerin estetik değeri yüksek değildi. Bu dönemde Vertov, Pudovkin, Kuleshov ve Dovçenko gibi isimler yeni yaklaşımlar geliştirerek mesajlarını estetik kaygıyı öne çıkararak bir şekilde vereceklerdi. Bunlar arasında Vertov ve Eisenstein politik sinemaya özel tarz ve kuramlar getirmeleri ve bu yönde önemli eserler üretmeleri açısından ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Dziga Vertov kariyerine haber filmleri yaparak başlamıştır. Karısı ve kardeşiyle oluşturdukları Kine-göz (kinoki, sine-göz) grubu sürekli haber filmi taşıyacak bir ulusal ağ hayalini kuruyor ve kendilerini bu büyük ağın bir şubesi olarak konumlandırıyorlardı. Vertov öykülü film karşıydı ve aynı zamanda da “kızıla boyanmış eski zırva olarak nitelediği Kuleshov ve Eisenstein'in sinemasında da eş derecede acımasızdı”.<sup>184</sup> Vertov sinema göz kuramı ile insan ve kamerayı eş tutarak yaşamı olduğu gibi yakalamayı öngörür. Kurgunun kullanımı ile desteklediği kuramında 1924 yılından itibaren haftalık haber filmleri çekmeye başlamıştır. Bu yöntemi politik sinema ile bağdaşmadığını söyleyenler onu eleştirenler olmuştu, bunun tersini gösteren saptamayı onun sinemasından etkilenmiş olan Godard şöyle yapar:

“Bolşevik sinemasının başlangıcında Vertov'un bambaşka kuramları vardı: sinemacıların gözlerini açmalarını ve proletaryanın diktatörlüğü adına dünyayı görmelerini istiyordu. O sıralarda Kino-Pravda deyiminin

<sup>184</sup> Yuri Tsivian, “Dziga Vertov”, Smith. A.g.e., s.120

röportaj ve saf kamerayla hiçbir ilgisi yoktu. Bugün Vertov “sinema-gerçek” kavramından dolayı, yanlış olarak, röportaj ve saf kamerayla özdeşleştiriliyor. Oysa Kino-Pravda siyasal sinema demekti...”<sup>185</sup>

Vertov ve diğerlerinin belgesellerine var olan çok sayıdaki işçi kulübü büyük malzeme sağlıyordu. Sovyet film endüstrisi sayısız sanayi filmi ve kısa belgesel üretti. Vertov’un 1929 yılında kendini eleştirenlere cevap olarak çektiği *Kameralı Adam* (Y:Dziga Vertov, Rusya, 1929) filmi öykülü olmayan film yapımında on yıllık çalışmanın zirvesiydi.<sup>186</sup> Özellikle Stalin döneminde uzun metraj belgeselleri büyük ölçüde baskı altında olan Vertov 1949 yılında Yahudi karşıtı kampanya sırasında kara listeye alınmıştı.

Eisenstein Vertov’un çağdaşı olarak yaşamış ve sinemasını bu dönemde kurmuş, hatta Vertov’un fikirlerinden de yararlanmıştı. Kurgu anlayışıyla şoklardan oluşan bir zincir yaratmayı amaçlayan Eisenstein sınıf bilincinin ifadesinin artırılışını amaçlamaktadır. *Potemkin Zirhlisi* adlı filmi daha önce de değindiğimiz gibi\* anlatım tarzıyla sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri haline gelmiştir. Rus yönetmen daha sonra *Ekim, Aleksander Nevsky* gibi filmleriyle politik sinema örnekleri vermeye ve yöntemini kullanmaya devam etmiştir.\* “Sergei Eisenstein Marks’ın Kapital’inden bir film yapabileceğini hayal etmekteydi.”<sup>187</sup> Tüm filmleri Lenin’den bir epigrafla başlamaktadır ve hepsi politik sinemanın önemli örnekleri arasında yer almıştır.

1920’lerden 40’lere kadar olan dönemde Charles Chaplin, Amerika’da yine politik sinema örnekleri vermekteydi. *Büyük Diktatör* (1940), Chaplin’in politik başyapıtıydı ve Hitler’i eleştiriyordu. Bu filmin kaynağı daha önce yapmış olduğu *Şarlo Diktatör* adlı kısa filmidir. Chaplin *Büyük Diktatör* filminde büyük bütçeli, devasa setlere sahip, epik anlatımlı bir film yapmaz, onun filmi Hitler’in yerine geçen bir serseriye (tramp) anlattığı basit bir öyküdür. Önemli olan yanı Chaplin’in o dönemde böylesi bir filmi çekebilmiş olmasıdır. Bazıları tarafından fazlaca didaktik ve doğrudan

<sup>185</sup> Marcel Martin, “Devrimci Sinema Grupları”, Çev.E.Özden., *Gerçek Sinema*, Sa.5, 1974, s.26

<sup>186</sup> Detay için bkz. Charles Musser, “Belgesel”, Smith, a.g.e., s113

\* Film için bkz. “Politik Sinema ve Propaganda” bölümü.

\* *Nevsky*’nin ilk bölümü *Stalin Ödülü*’ne layık görülürken, ikincisi yasaklanmıştır.

<sup>187</sup> Bordwell, a.g.e., s204

bulunsa da filmin finalindeki ünlü konuşması politik sinemanın en önemli sahnelerinden biridir:

“Kusura bakmayın ama ben imparator olmak istemiyorum. Benim işim bu değil. Ne hüküm sürmek istiyorum, ne de fetihler peşindeyim. Bana kalsa yardım etmek isterdim. Herkese... her ırktan, her dinden, her renkten insana. Bizler birbirimizi durmadan aşağılamak, nefrete boğmak istemiyoruz. Yeryüzünde herkes için yer var. İyi toprak herkesi doyuracak kadar zengin. Yaşamın yolu özgür ve güzel günler olabilir. Ama biz kaybettik bu yolu. Kaba güçle zehirlendi insanlar. Yeryüzünü nefretle doldurarak, kaz adımlarıyla yoksulluk ve kan deryasına çevirdik ülkeleri.

Ama beni duyabilenler! Sakın umutsuzluğa düşmeyin! Bu kin, bu nefret yok olacak. Yok olacak diktatörler! Halktan zorla gasp ettikleri her şey yeniden halka dönecek, insanlar uğruna ölmeyi bildikçe özgürlük alevi sönmeyecek!”<sup>188</sup>

Yirmili yılların sonunda kırkların sonuna dek film yapan Jean Renoir de politik filmler yapan yönetmenler arasına Fransız coğrafyasından katılır. Renoir politik bir kişiliktir, örneğin Fransa’da kurulan “Halkçı Cephe” isimli sol örgüte katılmıştır. *Yaşam Bizimdir (1936)* isimli bir kısa tanıtım filmi çekerek bu örgütün çalışmalarına destek veren Renoir’in en güçlü politik filmi *Büyük Aldanış (Y:Jean Renoir,Fransa,1937)* isimli filmidir. Film Renoir’in Birinci Dünya Savaşı sırasında tanıştığı General Pinsard’ın anılarından uyarlanmıştır.<sup>189</sup> Film savaşı eleştiren önemli politik işlevi olan bir eserdir. Savaş filmi olmasına rağmen hiç savaş sahnesi yoktur. Bu önemli film Mussolini tarafından yasaklanmış, Almanya’da yasaklanıp ayrıca karalanmış, ABD’de ise Roosevelt tarafından beğenilecek, “dünyanın bütün demokratları bu filmi görmelidir” denecektir.<sup>190</sup>

<sup>188</sup>Onat Kutlar, “Şarlo ve Savaş”, *Bilim ve Sanat*, Sa.25, 1983, s.44

<sup>189</sup>Bu filmin senaryosu dilimizde yayımlanmıştır, bkz. **Eisenstein, Potemkin Zırlısı; Renoir, Harp Esirleri Ford Cehenneminden Dönüş**, Çev. N. Özön, Bilgi Yay., Ankara, 1967; Bilgiler için ayrıca bkz. Mirahmetoğlu, a.g.e., s.15

<sup>190</sup>A.g.e., s.72

Politik sinemanın seyrini önemli örneklerini, yönetmenlerini örnekleyerek, dünyanın farklı coğrafyalarına uğrayarak izleyelim. Politik olayların gözle görülür derecede çok olduğu; savaşların, trajedilerin yaşandığı toplumlarda politik sinema örneklerinin üretilme olasılığı elbette daha fazladır. Polonya bu açıdan son derece karışık yıllar yaşamış bir ülkedir. Bu ülkede yaşananlar önemli bir yönetmen olan Andrzej Wajda'nın sinemasında eleştirel karşılıklarını bulmuştur. Wajda'nın ellili yıllar boyunca çektiği filmler politik açıdan son derece önemli yapıtlardır. Wajda ilk uzun metrajlı filminde İkinci dünya Savaşı dönemi eleştirel bir bakış altına alırken ilk önemli eseri olan *Kanal*'da (Y:Andrzej Wajda, Polonya,1957) Almanların işgal hareketine karşı 1944'te girişilen direnişi anlattı. Bu direnişin kahramanı bir grup Polonyalıydı ve gizlenme yerleri de şehrin kanalizasyonuydu. Stalin Rusyası'ndan yardım beklerken son derece zor zamanlar geçirirler. Giderek hayata karşı tutkuları güçlenir,<sup>191</sup> giderek politik tavırları tartışılır hale gelir. *Kanal*'dan sonra *Küller ve Elmas* (Y:Andrzej Wajda Polonya, 1958) filmini çeken Wajda yine aynı tarihsel yansıtma görevini görür, Dorsay'ın deyimiyle, "Wajda tarih boyunca ezilmiş, bölünmüş, baskı ve kısımlara uğratılmış bir ulusun çocuğuydu ve savaş sonrası Polonya sinemasının, yakın tarihin acılı deneylerini anlatmaktan başka bir şey bilmemesi veya düşünmesi, tüm kuşağı gibi onun filmlerine de yansiyordu."<sup>192</sup> Filmin ismi Cyprian Norwid'in aynı adlı şiirinden alınmıştır ve anlaşılacağı gibi küllerin içinden bir elmas gibi çıkacak olan bir halkı, bir direnişi anlatıyordu çok kabaca söylersek. Vecdi Sayar film için " *Küller ve Elmas* Wajda'nın yarattığı çağdaş tragediyaların belki de en güzel örneğidir"<sup>193</sup> diyordu.

Wajda'nın diğer filmleri de aynı tarzı barındırmaktadır, *Vaad edilmiş Toprak* (Y:Andrzej Wajda, Polonya,1976) filmi 19. yy. Polonya'da kapitalizmin sonucunda oluşan baskı ve sömürüyü eleştirirken, *Mermer Adam*'da (Y:Andrzej Wajda, Polonya, 1976) bir duvarcı ustasının hayatını anlatarak toplumsal-gerçekçi üslubunu devam ettirmektedir. Onun politik sinema anlayışını şu basit düstur en iyi anlatır: "Tanrı

<sup>191</sup>Filmin İngilizce isimlerinden biri 'They loved life'tır.

<sup>192</sup>Atilla Dorsay, "Çağımızın Vicdanı", *Video Sinema*, Sa.12, Haziran 1985, s.53

<sup>193</sup>Vecdi Sayar, "Andrzej Wajda: Film Gerçeği Anlatmalıdır ama Onu İyileştiremez", *Milliyet Sanat*, Sa.27, 1981, s.14

yönetmene iki göz vermiştir, biri kameraya bakmak için, diğeri çevresinde ne olup bittiğini ona haber vermesi için”<sup>194</sup>

İtalya’da Gillo Pontecorvo “sömürge durumundaki ülkelerin siyasal çalkantılarını ve özgürlük mücadelelerini anlatan filmleriyle siyasal sinemanın dikkate değer örneklerini vermiştir.”<sup>195</sup> Bu filmlerden en önemlisi, politik sinema örnekleri arasında öne çıkan bir film olan *İsyan* (Y: Gillo Pontecorvo, İtalya, 1968) filmidir. Film 19 yy.ın ilk yarısında küçük bir Antil adasında yaşanan politik olayları ve çıkan isyanı anlatmaktadır. Dorsay’ın tanımlamasıyla “Bir özgürlük savaşı”nın hikayesidir *İsyan*.<sup>196</sup>

Daha önce de kısaca bahsettiğimiz Elio Petri önemli politik filmleriyle öne çıkan bir başka İtalyan yönetmendir. Petri son derece politik içerikli filmleriyle çok konuşulmuş, genelde filmlerinde propaganda ve politika yapma arasındaki ince sınırdaki kalmıştır. *İşçi Sınıfı Cennete Gider* adlı filmi ve *Soruşturma* adlı yapıtı söz edilmesi gereken filmlerdir. *Soruşturma*’da gerçekten yaşanmış bir hikayeyi ele aldı ve öldürülen anarşist Pinelli’nin öyküsünü filme çekti. Petri polise karşı öfkeli bir film yaptığını söyler. Aktarırsak: “... İtalya’da hiçbir polis cinayetle suçlanmadı... böylece bu filmde her şeyden önce, yerleşik çıkarları koruyanlara yasa önünde tanınan bağımsızlığın nasıl işlediğini açıklamaya çalıştım.”<sup>197</sup> *İşçi Sınıfı Cennete Gider* filminin kahramanları ise fabrika işçileriydi. Bir fabrikadaki çalışma ortamının insanlığa aykırı olduğunu aktarma çabasıdır.

İtalya politik sinema açısından son derece zengin bir ülkedir. Biz son derece önemli bir yönetmeni anarak bitireceğiz. Bernardo Bertolucci’nin, *Devrimden Önce*, (Y: Bernardo Bertolucci, İtalya, 1964) *Konformist* (Y: Bernardo Bertolucci, İtalya, 1970) ve *1900* (Y: Bernardo Bertolucci, İtalya, 1976) gibi filmleri politik başyapıtlardır. *1900* filmini Dorsay “siyasal sinemada kolay aşılmaz bir doruk” olarak tanımlamıştır.<sup>198</sup> Beş saat yirmi dakikalık film sosyalist bir bilincin uyanması, gelişmesi ve isyana dönüşmesini anlatmaktadır. Oyuncularının performansı ve epik atmosferiyle son derece etkili bir yapıttır.

<sup>194</sup> Wajda, <http://www.wajda.pl/>, 2 Nisan 2004

<sup>195</sup> Mirahmetoğlu, a.g.e., s.67

<sup>196</sup> Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s.71

<sup>197</sup> Oğuz Onaran, “Elio Petri, Soruşturma, İşçi Sınıfı Cennete Gider”, *Antrakt*, Sa.6, 1992, s.68

<sup>198</sup> Dorsay, a.g.e.,s.242

Politik sinemada bir ekol sayılabilecek olan, Brechtien sinemanın önemli uygulayıcısı Fransız yönetmen Jean Luc Godard, 1969 yılında Sean-Pierre Gorin, Gerard Martin, Nathalie Billard ve Armand Marco ile birlikte Dziga Vertov grubuna katılır ve politik-deneysel diyebileceğimiz filmlerini çekmiştir. Politik sinema hakkında Godard “politik sinema yapmayan ama politik yöntemle sinema yapmak isteyen yeni bir hücre kurma amacındaydık”<sup>199</sup>demektedir. Vertov grubu filmleri dönemin sol çevreleri tarafından eleştirilmiştir. Godard’ın bu dönem sineması Ertan Yılmaz’ın deyimiyle “sol tarafından anlaşıl(a)mamıştır ve anlaşıl(a)madığı için de hazmedilemez”<sup>200</sup>

Godard’ın sinemasındaki temel özellikleri Nilgün Niş ve Tuğrul Eryılmaz şöyle özetlemektedir<sup>201</sup>:

- klasik öykü anlatımından kesin olarak kopma
- alışılmadık şekilde kullanılan toplumsal yorum yöntemleri
- anlatılmak istenene çok uygun bir kamera stili
- son derece yenilikçi kamera teknikleri
- süreklilik ve mantıksal gelişme kaygısındaki geleneksel kurguyu tümüyle saf dışı bırakma

Godard Marksist bir perspektifle 1967 sonrasında filmler yapmış ve burjuva düzeninin sinemasal metotlarını reddetmiştir. Godard, *British Sounds*, *Gerçek*, *Doğu Rüzgarı*, *Luttes er İtaly*, *Vilademir at Rose*, *Her şey Yolunda* filmleri ile politik sinema yapmayı sürdürmüştür. Godard sürekli olarak klasik sinema dilini deforme ederek yeni bir biçim bulma çabasında olmuştur. Roy Armes’in dediği gibi “ o, film yapımcılığında alışılmış kalıpların dışına çıkarak o kalıplarla ilgili sorular sordu.”<sup>202</sup> *Her şey Yolunda* filminde Jacques adlı yönetmen izleyicisine “benim işim film yapmak, yeni içerikler için, yeni biçimler bulmaktır” diye seslenmektedir, bu karakteri Godard kendisinden

<sup>199</sup> Marcel Martin, “Devrimci Sinema Grupları”, **Sinema 70**’den Çev. Ertan Özden, **Gerçek Sinema**, Sa.5-6, 1974, s.25

<sup>200</sup> Ertan Yılmaz, “Jean-Luc Godard”, **5. Ankara Uluslararası Film Festivali Katalogu**, 1993, Ankara, s.121

<sup>201</sup> Nilgün Niş, Tuğrul Eryılmaz, “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga”, **A.Ü.B.Y.Y.O. Yıllık 1979**, Ankara,1980, s.171, Aktaran Mirahmetoğlu, a.g.e., s.86

<sup>202</sup> David A. Cook, “Fransız Yeni Dalgası”, Çev. N.Yaşar, **Ve Sinema**, kitap 3, Hil Yay., İstanbul 1986, s.44

esinle yaratmıştır.<sup>203</sup> Sineması propagandadan kesinlikle uzaktadır, sinemada politikanın nasıl yapılabileceğinin gerçek örnekleridir. Macbean'den aktaralım:

“Godard’ın sinemaya ya da politikaya yaklaşımında demagojik hiçbir şey yoktur. *Doğu Rüzgarı* gibi bir film sinemasal yöntem olarak hem Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi*’nin hem de Eisenstein’ın *Potemkin Zirhlisi*’nin karşı kutbunda yer alır”.<sup>204</sup>

Godard’ın *Doğu Rüzgarı* adlı filminde, tozlu bir yol ayrımında duran Brezilyalı film yönetmeni Glauber Rocha’ya yaklaşan kameralı genç bir kadın “*sınıf mücadeledenizi kestiğim için özür dilerim ama bana hangi yolun politik sinemaya gittiğini söyley misiniz?*” diye sormaktadır.<sup>205</sup> Son derece kısa ama önemli bu sekans politik sinemanın Godard’dan geçtiğini söyleyebilmek için yeterli zenginliğe sahiptir.

Politik sinemanın seyri içerisinde daha birçok yönetmen ve film ismi verilebilir. Burada andıklarımız genellikle politik sinemanın önemli yapıt ya da yönetmenleriyle sınırlı olmuştur. Politik sinema, kendi geleneği içerisinde sinemanın doğuşundan bugüne kadar değişerek, yeni yöntemler ve sanatsal biçimler olarak devam etmiştir. Her dönemin politik yüzü olduğuna göre her dönemin sinemasının da politik örnekleri olmak zorundadır.

---

<sup>203</sup> Bkz. Güleğül Altıntaş, “Godard Sinemasında Yapıbozum: Uyumsuzun Günlüğü”, *Sinemasal*, Sa.8-9, İzmir, 2004, s.57

<sup>204</sup> James Roy Macbean, “Doğu Rüzgarı, ya da Godard ve Rocha Yol Ayrımında”, *Sinemasal*, Sa.8-9, İzmir, 2004, s.69

<sup>205</sup> A.g.e., s.60

### **3.BÖLÜM TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİMLER**

Tezimizin üçüncü bölümünde sinemamızda politik filmleri ve hareketleri saptayıp teşhis etmeye çalışacağız. Kronolojik-tarihsel yöntemle ilk örneklerini verdiği günden bu yana 'politik olan'ı arayarak filmlerimize bakacağız. Bunu yaparken sinema tarihimizi on yıllık bölümler halinde incelemeyi doğru bulduk, çünkü bu on yıllar dikkat edilirse aşağı yukarı önemli değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Ayrıca toplumbilimlerinde bu tür bölümler her zaman işe yararlar. 1960'lara kadar olan sinemamızda politik denebilecek pek fazla bir eser yoktur. 60'lar ise toplumsal gerçekçiliğin ve buna karşıt dinamiklerin kendilerini göstermeye başladıkları dönemdir. Ardından 1970'lerde toplumumuzda artan sol hareketlere de paralel olarak çokça politik tandanslı film yapılmış, Yılmaz Güney ile de sinemamız belki tek gerçek politik yönetmenine kavuşmuştur. 12 Eylül darbesinin ardından sinemacılarımız politikadan, biraz da zorunlu olarak, uzaklaşarak bireysel konulara, kadın meselelerine yönelmişlerdir. Toplumun giderek apolitikleştiği 90'lar ise yine politik filmler açısından zengin bir dönem değildir.

#### **3.1. 60'LI YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK İÇERİK**

1960 başlarına kadar Türk sinemasında pek politik hareket olmadığını söylemiştik. Ancak yine de bu dönemi gözden geçirmek gereklidir. Arada yaklaşık 50 yıllık bir süre vardır ve bu kadar uzun bir sürede hiç birşey yapılmadığını söylemek doğru değildir. Önce dönemin siyasal-toplumsal yapısına, ardından da oluşum dönemi sinemamıza bakalım.

### 3.1.1 1960'lara Kadar Türkiye'nin Toplumsal Yapısı

Bilindiği gibi 1950 yılına dek Türk siyasi hayatı tek partili bir parlamentoya sahipti. Cumhuriyet rejimi toplumu modernleştirmek adına reformlara girişmişti ve bu yıllar bir ulus devletinin doğuş yılları olmuştu. Çok partili hayata geçişle birlikte DP 1950 seçimlerini kazanarak tek partinin yerini almıştı. DP %40'ını alan CHP'ye karşı %53'lük bir oranla zaferini yaşamıştı. 1954'te yapılan bir sonraki seçimlerde ise DP %47'ye karşı %41 ile, oyları azalmasına karşın seçimi kazanmıştır.<sup>206</sup> Çok partili döneme geçilmesine rağmen pratikteki duruma bakıldığında DP'nin 1960'a kadar tek parti yönetimine benzer bir şekilde iktidarda olduğunu görürüz. Bu yıllar DP ideolojisinin toplumu etkilediği, toplumla özdeşleştiği yıllar olmuştur. "DP'nin 1950'deki seçim zaferi, modern Türk siyasal tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. DP'nin ezici bir çoğunluğa sahip olduğu yeni meclisin ve hükümetin niteliği eskisinden çok farklıdır."<sup>207</sup> DP'nin CHP ile ilişkileri daima gergin olmuş ve İnönü ile Menderes sürekli tartışmıştır. Ekonomi konusunda serbest piyasa anlayışına yakın bir tutum sergileyen DP ekonominin liberal olarak yönetilmesini uygun buluyordu. Ancak tüm bu parlak sözlere rağmen yatırımların %40-50'sini devlet yapmak zorunda kalmıştı.<sup>208</sup> Dönemde tarım kesiminin ekonomideki payı arttı, enflasyon artarak ücretlileri olumsuz etkilemeye başlasa da çiftçiler durumdan memnundu.\*

1950'li yıllarda yaşanan en önemli olgulardan biri de köyden kente göç olgusudur. İnsanlar daha iyi iş imkanları bulabilmek adına batı kentlerine hücum etmeye başladılar. 1954'te Türkiye Kore Savaşı ile ilgili BM kararını onaylamış ve ABD önderliğinde oluşturulacak Birleşik Komutanlığa asker yollamayı kabul etmişti. Bakanlar Kurulu, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin talebi üzerine, Kore'ye 4.500 kişilik birlik gönderilmesine karar verdi, savaş sonrasında, Kore'ye yollanan Türk askerlerin 717'sinin öldüğü, 2246'sının yaralandığı ve 167'sinin de kayıp olduğu bildirildi.

<sup>206</sup> Ayşe Taş, **1960'lardan 1990'lara Türk Siyasal Sineması**, Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi, Marmara Üni. RTS Abd., İstanbul, 2001, s.54

<sup>207</sup> A.g.e, s.54-55

<sup>208</sup> Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi**, Gerçek Yay., İstanbul, 1998, s.88

\* Sayısal veriler için şu veritabanına bakılabilir:

[http://www.ceterisparibus.net/veritabani/1950\\_1992.htm](http://www.ceterisparibus.net/veritabani/1950_1992.htm) 8 Şubat 2004

1950'lerin ilk yarısında iklim koşullarının iyi gitmesi, Kore Savaşı dolayısıyla alınan yardımlar, dünya konjonktüründeki olumlu gidişat Türkiye ekonomisinin olumlu yönde seyretmesini sağladı. 1958'e kadar sabit kur rejimi uygulanmış, fakat bir yandan da enflasyon hızlandığı için bir süre sonra kurla fiyat düzeyi arasındaki makas açılmıştır. 1958'e gelindiği zaman liberal politikalar karaya oturdu. Şenatalar'ın deyişiyle "Türkiye kendi koşullarına göre fazla liberal bir politika uyguladığı için"<sup>209</sup> özellikle dış ticarete ciddi bir darboğaza girdi. Enflasyon hızlandığı için gelir dağılımı bozulmaya başladı. 1958'de Türkiye moratoryum ilan etti. Bu gelişmelere tepki olarak 1960'ların başında Devlet Planlama Teşkilatı kuruldu ve 1963'te birinci plan uygulamaya konuldu.

1957 yılındaki seçimlerde DP'ye halk desteğinin azaldığı görülmüştür. 6-7 Eylül olayları olarak anılan olaylar toplumda biriken bir gerilimi gösteren bir işaretti. İçişleri bakanı istifa etmek zorunda kaldı ve ardından da dediğimiz gibi 1957 seçimlerinde DP büyük oranda oy kaybetti. Gidişata müdahale etmek isteyen ordu, 27 Mayıs 1960 sabahı yönetime el koydu ve tüm DP'li milletvekilleri tutuklandılar.

### 3.1.2 1960'lara Kadar Sinemamızda Politik Temalar

Türk sinemasın başlangıcını 1910'lar diye düşünürsek 1960'a kadar olan elli yıl içerisinde politik sinema içerisinde değerlendirilebilecek pek fazla film yoktur. Türk sinemasında politik gelenek oluşmamıştır bu yüzden bu dönem çok zengin değildir. Bu kırk yıllık dönemi sinema tarihinin verilerini kullanarak hızla gözden geçireceğiz, politik tandanslı filmlere ve olaylara da yakında bakacağız.<sup>210</sup>

I.Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, Türk sinema tarihinin ilk filmini çeker, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adını taşıyan ve tarihi anısı olan bu film, 150 metre uzunluğunda bir belgeseldir. Ve işte 14

<sup>209</sup>“Prof Dr. Burhan Şenatalar ile Söyleşi”, *Turkishtime*, Sayı 22, 15 Kasım 2003

<sup>210</sup>Bu bölümdeki veriler Scognamillo, a.g.e.; Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, İstanbul, Elif Kitabevi, 1964 ve, Agah Özgüç, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, Ankara, 1991 eserlerinden karşılaştırmalı olarak alınmıştır.

Kasım 1914’le Türk sinemasının gerçek doğum tarihi gerçekleşmiştir. Genelde tüm sinema tarihçileri ilk Türk filminin bu olduğu konusunda hem fikirdirler.<sup>211</sup> Bir yıl sonra Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın emriyle *Merkez Ordu Sinema Dairesi* kurulunca, Türkiye’de sinemayı tanıtmada büyük katkıları olan Sigmund Weinberg de bu kurumun başına getirilir. Sinema ve devlet ilişkisi başlamıştır.<sup>212</sup> Bu belki de Türk sinemasının muhalif tonu uzun zaman düşük olan bir sinema olmasının nedenlerinden biridir. Weinberg’in yardımcısı da Fuat Uzkınay’dır. Weinberg, savaşla ilgili ve Türkiye’yi ziyarete gelen imparatorların gezi belgesellerini çekerken, bu ara Enver Paşa’yı ikna edip öykülü uzun film denemesine girişmiştir. Dönemin en çok tutulan tiyatro oyunu *Leblebici Horhor*’u çekmeye başladıktan bir süre sonra, oyuncularından birinin ölmesiyle film yarım kalmıştır. İkinci öykülü filmi olan *Himmet Ağanın İzdivacı*’nın ise oyuncuları Çanakkale Savaşı nedeniyle askere alınınca, bu denemesi de ilkinin akıbetine uğramıştır.

Uzkınay daha sonra Ordu Merkez Sinema Dairesi’nin başına getirilmiştir. Dönem savaş ve yıkımla dolu bir dönem olduğundan ve Türk bağımsızlık savaşı sürdüğünden sinema da çok ciddi bir gelişme alanı bulamamış, ordunun ısmarladığı filmler ve tiyatro uyarlaması olan hafif filmler üretmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, sinemanın ilk yıllarındaki askeri nitelik taşıyan ikinci kuruluşuydu. Belgesel filmi yönetmeni olarak kurumun başına getirilen Fuat Uzkınay bu yönde çalışmalarını sürdürürken cemiyet, ilk kez öykülü filmlere de el atar. Ve öykülü filmlerin çekimi, o yıllarda 20 yaşlarında bir gazeteci olan Sedat Simavi’nin çabalarıyla gerçekleşmiştir.

Türk Sinemasının bu döneminde beklenmesi muhtemel bazı şeyler olmamıştır. Birçok ülke sinemasında örneğin Rus, İtalyan ve Alman sinemalarında Sinema ve Politika bölümünde anlattığımız üzere iktidarlar toplumu manipüle etmek için sinemayı kullanmışlardır. Türk toplumunda eskiye sünger çekildiği, eski müziğin, edebiyatın, dilin reddedildiği bir dönemde, Türk ulus devleti modern bir temelde kurmaya

---

<sup>211</sup>Son dönemlerde özellikle Burçak Evren’in eleştirileriyle bu filmin varlığı tartışma konusu edilmiştir. Özellikle bkz. Burçak Evren, “Ayastefanos’taki Rus Abidesi”ni Gören Bir Tanık”, *Antrakt*, s.77, s.5

<sup>212</sup>Ertan Yılmaz makalesinde sinemamızın devlet eliyle başlatılmasının politik açıdan anlamını vurgular. Bkz. Ertan Yılmaz “Türk Sineması ve İdeoloji”, *Siyah Beyaz Günlük Gazete*, 26-27 Haziran 1995, sayı: 14-15

çalışılırken sinemadan yeterince yararlanılmamıştır. Oysa sinema, tarih göstermiştir ki gerektiğinde eşi bulunmaz bir propaganda aracıdır. Elbette sinema bireysel bir sanat değildir, bir sanayidir ve savaştan çıkmış bir ulusun buna fazla müsait olmadığı açıktır ama benzer durumlarda benzer uluslar dış desteklerle, devletin teşvikleriyle, bireysel çabalarla, sinemacı ve sinema cihazı ithal ederek amaçları doğrultusunda sinemayı *politik anlamda* kullanmışlardır.

1916 yılından beri Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak film çalışmalarını sürdüren tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul'un yurda dönüşü ve ilk özel yapımevi olan *Kemal Film* şirketinin kuruluşuyla Türk sinemasında yeni bir dönem başlar.<sup>213</sup> Kemal Film şirketini ve Eyüp'teki Feshane Fabrikası'nın bir bölümünde Kemal Film Stüdyosu'nu kuran Kemal ve Şakir Seden kardeşlerdir. Sinema ile ilgili ilk deneyimlerini yurt dışında gerçekleştiren Muhsin Ertuğrul; Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle yaptığı işbirliği sonucu bu özel yapımevi adına iki film çeker; *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ve *Boğaziçi Esrarı*.<sup>214</sup> İkincisi olaylı bir filmidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanından sinemaya uyarlanan Nur Baba'nın çekimi sırasında Bektaşiler, film setini basarlar, olaylar çıkar. Bektaşiler filmin aleyhlerine çekildiği yanılmacasıyla kıskırtılmışlardır. Ancak polisin olaya el koyması sonucunda çalışmalara devam edilir. Böylece bir Türk sinema filmi belki de ilk kez toplumsal politik bir tepkiye neden olmuştur. Muhsin Ertuğrul, tek adam olarak Türk sinemasında kurduğu egemenliğinin başlangıç yıllarındadır. 1924 yılında sinema işletmeciliğine başlayan İpekçe Kardeşler, bu kez film yapımı için bir şirket kurarlar. Adı *İpek Film* olan kurum, Türk sinemasının ikinci özel yapımevidir. Yurtdışından dönen Muhsin Ertuğrul, bu yeni şirketin ilk filmi olan Ankara Postası'nın çekimine başlarsa da, filmi bazı nedenlerle ancak bir yıl sonra bitirir.<sup>215</sup>

1931 yılı sinemamızın politik yanını budayan bir yasanın yürürlüğe giriş yılıdır.\* Aynı zamanda CHP kongresinde tek partili rejim övülüyor ve Türk toplumu

<sup>213</sup> Scognamillo, a.g.e, s.43

<sup>214</sup> İker Özdemir, *Ulusal Sinema Düşüncesinin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri*, Yayınlanmamış Y.lisans Tezi, Mimar Sinan Üni., Sinema-TV Bölümü, İstanbul, 1999, s.10

<sup>215</sup> Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, YKY, İstanbul, 1995, s.33

\* Bu Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında talimatnamenin ilk halidir.

sınıfsız, korporatist bir toplum olarak tanımlanıyordu. Milli olana destek veren devlet Kemal Film yapımcılığında *Bir Millet Uyanıyor* adlı filme yardım etti. Bu film Türk toplumunu kahramanca tasvir eden bir film olmasına, iktidarın yerleştirmek istediği ideolojinin sözcüsü olmasına rağmen gişede başarısız oldu ve sinema-devlet ilişkileri ciddi bir yara aldı.<sup>216</sup> Diğer rejimlerin aksine sinemayı politik olarak kullanma denemeleri pek başarılı olamayacak, devlet sinemayla sadece sansür etmek zorunda kaldığında ilgilenecekti. Yani aslında devlet sinemayı politik olarak kullanamamış, kendisine karşı kullanıldığında ise korunma refleksiyle sinemayı sansür etmekteydi.\*

1932 yılında artık merkezi bir sansür teşkilatı oluşturmuş bulunan devlet kendisini “zararlı” filmlere karşı koruma refleksi geliştirmişti. Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanun’dan sinemayla ilgili bölüme bakacak olursak devletin sinemadan gelecek tehlikeden ne kadar çekindiğini görürüz: “...milli inkılap rejimimizin bugünkü kurma ve yaratma devrinde de gerek harice karşı yeni Türkiye’yi tanıtmak ve menfi propagandalarla mücadele etmek..... maksadıyla Matbuat Umum Müdürlüğünün bir fikir ve *siyaset* (vurgu benim M.T.) teşkilatı olarak yeniden tesisi...”<sup>217</sup> Görüldüğü gibi sinemanın yapabileceği menfi propagandalara karşı siyasi bir teşkilat kurulmuştu.

1932’de 4 uzun, 3 kısa öykülü film çekildi, bu dönem güldürüler, vodviller ve operet türü filmlerin yılıdır. Muhsin Ertuğrul, *Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir ve Fena Yol* adlı filmlerini gerçekleştirdi. *Fena Yol*, Türk sinemasının ikinci ortak yapıımıdır. Bu arada Ertuğrul; Mümtaz Osman takma adıyla senaryo çalışmaları yapan Nâzım Hikmet’le birlikte *Cici Berber*’i yönetir. Hikmet’in senaryo eserlerinde politik bir tavır *yoktur*. Bu senaryoları sadece kendisini geçindirebilmek için yazmıştır. 1935’te Muhsin Ertuğrul *Aysel Bataklı Damın Kızı*’yla Türk sinemasına ilk köy filmini kazandırır. Sovyet sinemasının etkilerini taşıyan filmin bir özelliği de oyuncu Cahide Sonku’yla ortaya çıkar. 1933 yılında Dâr-ül-bedayi oyuncusu olarak sinemada işbaşı

---

<sup>216</sup>Özdemir, a.g.e.,s.11

\* Gerçi bildiğimize göre Atatürk İstiklal ismini alacak bir belgesel yapılmasını istiyordu. Filmin ilk şekli Uzkinay’ın çekmiş olduğu belgesellerden oluşuyordu. Bu film ülkemize gelen İran Şahı’na da gösterildi. Filmi beğenmeyen Atatürk filmin düzgünce tamamlanmasını istemiş, hatta 1937’de filmde oynamak bile istemiştir. Ancak bu film yapılamamıştır. Bkz. Erman Şener, **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, Dizi Yay., 1970, s.28

<sup>217</sup>Özdemir, A.g.e., s.11

yapan Sonku, Aysel rolüyle kendinden sonra gelen kuşağa yıldızlık yolunu açar. Çünkü Cahide Sonku Türk sinemasının ilk kadın yıldızıdır. 1916’lardan başlayıp 1939 yılına kadar uzanan, Muhsin Ertuğrul ve tiyatro oyuncularının damgasını vurduğu bu dönemde *Taş Parçası*’yla bağımsız bir yönetmen araya girer. Tiyatrocuların dışından gelen bu yönetmen Faruk Kenç’tir.

1923-1939 yılları dönemlendirmelerde “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılır ancak bu dönem aslında tek tiyatrocunun, Muhsin Ertuğrul’un dönemidir. “Cumhuriyet yönetimi yeni bir kimlik göstergesi olarak sanat dallarına ilgi gösterse de sinema İstanbul Şehir Tiyatroları ve Ertuğrul’un ilgisine bırakılmıştır.”<sup>218</sup> 1940-48 arası ise bir geçiş dönemidir.<sup>219</sup> Tiyatrocular dönemi Muhsin Ertuğrul’un tek adamlığı bitmek üzeredir, Türk sineması yeni bir döneme girmektedir ancak, savaş buna izin vermez ve sinema sektöründe yeni bir kriz başlar. Ayrıca yabancı filmler, ABD ve Mısır filmleri yurda dolarak yerli filmleri olumsuz etkiler.<sup>220</sup> 1948’de yasaklanmalarına kadar ülkemizde 130 Mısır filmi oynamıştır. Burhan Felek’in senaryosunu yazıp Muhsin Ertuğrul’un İpek Film adına 1940 yılında çekimine başladığı *Nasrettin Hoca Düğünde* adlı filmi yarım kalmıştır. Film şirketleri sayısında belli bir artış görülmüş, Erman Film (Hürrem Erman), Duru Film (Naci Duru) bu yapımevlerinin başlıcalarını oluşturmuşlardır. Yılın en önemli sinema olayı ise Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin kurulması olmuştur. Çünkü YFYC, yapımcıları bir araya getiren bağımsız bir sinemacılar kuruluşudur. Film sayısı 12’ye tırmandı. Mısır sinemasının kuruluşunda büyük katkıları olan oyuncu Vedat Örfi Bengül, Burhanettin Tepsi ve Sadi Tek gibi tiyatro topluluklarında sahneye çıkan Seyfi Havari, Şehir Tiyatrosu oyuncularından Ferdi Tayfur, Kâni Kıpçak bu yıl yönetmenliğe sıvanıp ilk filmlerini çektiler. Ve hocaları Muhsin Ertuğrul’un etkileriyle filmlerinde, tiyatrolaştırılmış, ağdalı, ağır makyajlı bir sinema uygulayımı egemen oldu. Ayrıca, Mısır kaynaklı Arap filmlerinin II. Dünya Savaşı yıllarına rastlayan dönemde yurda ithal edilmesi, ikinci büyük etkiyi

<sup>218</sup> Aylin Dalyanoğlu, **Türkiye’deki Toplumsal ve Siyasal Olayların Zeki Ökten Filmlerine Yansıması**, Yayınlanmamış Y.lisans Tezi, İstanbul Üni., RTS Abd., İstanbul, 2002, s.31

<sup>219</sup> Nijat Özön, “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir bakış”, **Yeni Sinema**, sayı 3, Ekim-Kasım 1996 s.5

<sup>220</sup> Y.Öztuna, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, 2. cilt, MEB Yay., İstanbul, 1969, s.341

oluşturuyordu. 1948 yılında ise yapılan düzenleme ile yerli yapımlardan alınan rüsum %25'e düşürülmüştü.<sup>221</sup>

Artık Türk sineması yeni bir dönemin başlangıcındadır. Günün değişen ekonomik ve toplumsal koşulları içinde bağımsız, özgün ve de sahici sinemacılar birer ikişer bu dönemde yerlerini almışlardır. Lütfi Ö. Akad Türk sinemasının gelişim tarihi içinde çok önemli yeri ve gerçekçi bir kurtuluş savaşı filmi olan *Vurun Kahpeye* ile Akad, yeni sinema anlayışının ilk belirtilerini ortaya koymuştur. Akad'ın sineması politik içerikli bir sinema olmaktan çok *toplumsal eleştiri* dediğimiz tarzda filmlere dahildir. Akad gerçekçi bir sinema yöntemi kullanarak Türk toplumunun halini tasvir eder. Kendisi de meseleleri teşrih etmek amacının olduğunu reçete getirmeye niyeti olmadığını söylemektedir. Örneğin *Hudutların Kanunu*'nda toprak reformunun her derde deva olmadığını anlatır.<sup>222</sup> Aynı değişim ve dinamizm yeni denenen oyuncular için de geçerlidir. Örneğin Sezer Sezin, Muzaffer Tema, Gülistan Güzey, Hümaşah Hiçan, Orhon M. Arıburnu, Reha Yurdakul bu yeni oyuncu kuşağı'nın bazılarıdır. Özellikle de Sezer Sezin ve Muzaffer Tema, daha sonraki yıllarda seyirci üzerindeki etkinlikleriyle öne çıkmışlardır.

1951'de tarihsel film dönemi başlarken, İstiklal ve Kore Savaşı filmleri de ağırlığını göstermiştir. Bu dönemde sinemamız gözlerini toplumsal olaylara çevirmiş ancak bunu eleştirel bir tavır alamadan yapmıştır. 8 Kurtuluş Savaşı filmi ve 5 tarihi filmin çekildiği bu yıl, Cahide Sonku da kendi adına Sonku Film yapımevini kurdu. Öteki yapımevleri ise Lale Film, Adalı Film ve Yakut Film'di. Türk sineması sürekli bir rekora doğru gitmekteydi, çünkü bir yıllık süre içinde çekilen film sayısı 61'dir. Ama 1952 çok önemli bir yıldır. 4 film yöneten Lütfi Ö. Akad, özgün bir yaşam öyküsüne dayanan *Kanun Namına* ile Türk sinemasına ilk kilometre taşı koyacaktır. Gerçekten Akad, yıllardır anlatım aksaklıklarıyla yaşamaya çalışan kekeme bir sinemaya bir dil kazandırmış, yeni soluk getirmişti. Yaşayan tipler, gündelik olaylar ve doğal çevrenin kullanımını *Kanun Namına*'yı tarihsel süreç içindeki yerine oturtuyordu. *Halıcı Kız*'la 6 yıllık bir aradan sonra yeniden bir hamle yapan Muhsin Ertuğrul, önceki filmlerinden daha büyük bir başarısızlığa uğradı. Atlas Sineması'nda halk önüne çıkan ilk renkli

---

<sup>221</sup> Dalyanoğlu, a.g.e, s.67

<sup>222</sup> Kayalı, a.g.e, s.114

Türk filmi olmanın dışında bir özellik taşımamıştır. Ve daha ilk geceki gösterimde seyircinin tepkiyle karşıladığı *Halıcı Kız*, Ertuğrul'un sonunu oluşturmuştur. Oysa, tümüyle renkli çekilen ilk renkli Türk filmi Ali İpar'ın yönettiği *Salgın*'dı. Ne var ki, bazı nedenlerle *Halıcı Kız*'dan sonra gösterime girmişti. Ara kuşağın önemli yönetmeni Lütfi Ö. Akad, bir Yaşar Kemal uyarlaması olan *Beyaz Mendil*'le yeni bir başarı elde etti. Bu gerçekçi köy filminde oynayan Fikret Hakan, güçlü oyunuyla tüm dikkatleri üzerine topladı.

1950'lerin "Yeşilçam Dönemi" olduğu söylenebilir.<sup>223</sup> Bu dönemde oluşmaya başlayan ve hızla gelişen sinemamızı Halit Refiğ şöyle çözümlüyor:

"50'li yıllarda Türkiye'de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı, doğrudan doğruya Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, hiç kuşkusuz büyük ölçüde millet sathında gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmaktadır."<sup>224</sup>

Refiğ halkın gücüne kendi politik yaklaşımı gereğince vurgu yapmaktadır ancak 50'li yılların çok da kolay geçmediği ortadadır. Politik sinema açısından bu dönem de Amerikan toplumunu eleştiren filmlerin ülkemizde gösterilmesi engellenmiştir, bunun nedeni borçlarını ödeyemez durumda olan Türk sinemacılarının *Information Media Guaranty* antlaşması ile Türk parası ile borç ödeme iznine karşılık ithal edilen filmlerin ABD tarafından kontrolüne izin vermiş olmasıydı.<sup>225</sup>

Genel hatlarıyla 40 yılın panoraması böyledir. Görüldüğü gibi bu dönemde politik bir film bir yana toplumsal eleştiri yapan filmler de pek görülmez. Bunlara en yakın örnekler Lütfi Akad'ın filmleridir. Gerçek politik özellikler taşıyan filmler içinse *Karanlıkta Uyananlar*'ın yapıldığı 1964'ü beklemek gerekecektir.

---

<sup>223</sup>Dalyanoğlu, a.g.e, s.31

<sup>224</sup>Halit Refiğ, "90'lar Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. S. Murat Dinçer, Doruk Yay., Ankara, 1999, s.182

<sup>225</sup>Mahmut Tali Öngören, **Sinema Diye Diye**, Kalem Yay., Ankara, 1985, s.63

## 3.2 60'LI YILLAR VE TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER

1960'lı yıllar 'Sinemacılar Dönemi'nin sürdüğü yıllardır ve 27 Mayıs darbesinin ardında toplumda meydana gelen değişimler, tartışma ve özgürlük ortamı sinemamızı da etkilemiş, geliştirmiştir. Böyle bir ortamda sinemacılar politik tavırlarını da rahatça yansıtmaya imkanı bulabiliyorlardı. Yaşadığı toplumun sorunlarını aktarmak ve eleştirme fırsatı bulan Türk sineması bu dönem son derece önemli atılımlarda bulundu. 1960'ların politik atmosferini genel olarak değerlendirdikten sonra bu yeni ortamın sinemamızdaki etkilerini ve politik filmlerimizi inceleyeceğiz.

### 3.2.1 60'lı Yıllarda Türkiye

Türkiye 27 Mayıs 1960'ta silahlı kuvvetlerin yapmış olduğu darbe ile yeni bir politik atmosfere kavuşmaktaydı. Celal Bayar ve Menderes başta olmak üzere tüm DP liderleri tutuklandı, hapsedilmiş ve ünlü Yassı ada mahkemesi tarafından 15 kişi hakkında ölüm cezası verilmiştir. 16 Eylül'de Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan, 17 Eylül'de de Adnan Menderes idam edilmiştir.\* Bu dönemde son derece trajik bir olayla başlasa da içerik itibarıyla Türk toplumunun o güne dek görmediği özgürlükleri getirmiştir. Basın yasağı kaldırılmış, askerler oy kullanabilme hakkı verilmiştir. Ancak militarist kadrolar ağırlıklarını ve ayrıcalıklarını sürdürmüştür. Daha sonra siyasi yapılanmaya izin verilmiş ve Adalet Partisi, Yeni Türkiye Partisi ve Türkiye İşçi Partisi kurulmuştur. TİP 1962 yılında Mehmet Ali Aybar'ı genel başkan seçmiş ve sosyalist bir kimliğe bürünmeye başlamıştır. Yeni bir anayasa yapılmış, bu anayasanın son derece özgürlükçü olduğu genel kabul görmüş ve referandumda %60 oranla kabul edilmiştir.<sup>226</sup> 27 Mayıs 1960 Müdahalesi'nden sonra oluşturulan Kurucu Meclis tarafından hazırlanan bu yasa ile Cumhuriyet tarihinde ilk kez "halkoylaması" yapıldı. Yasa ile seçme

\* Bu siyasetçilerin cenazeleri Eylül 1990'da Devlet töreni ile yeniden toprağa verilerek itibarları yıllar sonra iade edilmiştir

<sup>226</sup> Anayasanın tam metni için, bkz. [www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa61.htm](http://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa61.htm)

yeterliliği bulunan her vatandaşın seçmen kütüğüne kayıtlı olmak şartıyla oy kullanabilmesi, siyasi partilerin de propaganda yapabilmeleri öngörüldü. Propaganda döneminde, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) Anayasa'nın kabulü için seferber oldu. Demokrat Parti (DP) çizgisinin asıl izleyicisi (olacak) Adalet Partisi (AP), "oyların hayırlı olması"nı dilemek gibi imalı sloganıyla olumsuz tavır aldı. DP çizgisinin kısmi ve geçici temsilcisi sayılan Yeni Türkiye Partisi (YTP) ise ikircikli bir tutum sergiledi. Sonuç belirttiğimiz gibi referandumun kabulüydü.<sup>227</sup> 60'lar anayasasında devlet bağımsız, laik, demokratik ve sosyal olarak tanımlanmıştı.<sup>228</sup> Ve bu tanımların getirdiği birçok şey kısa süreliğine de olsa gerçek oldu, çalışan kesim örgütlendi, öğrenci kesimi politikaya katılmaya başladı, sözleşme ve grev hakkı korundu, din ve vicdan özgürlüğüne vurgu yapıldı dünya klasikleri çevrilmeye başlandı ve Korkmaz'ın sözleriyle "Kavgam ile Gazap Üzümleri aynı anda okundu."<sup>229</sup>

Bu dönemde basında da özgürlük ortamı oluşmuştur. 27 Mayıs 1960'da DP iktidarı bir askeri darbeyle devrildi. Tutuklu gazeteciler serbest bırakıldı. Kovuşturma ve mahkemelere son verildi. Basın Yasası yumuşatıldı. Gazete sahiplerinin boykotuna ve direnişine rağmen, basın çalışanlarına olumlu haklar getiren 212 sayılı yasa yürürlüğe girdi. Meslek ilkelerini uygulamak üzere Basın Ahlak Yasası ve yürütücüsü Basın Şeref Divanı oluşturuldu. 1961 Anayasası'na basın özgürlüğünü güvence altına alacak hükümler kondu. Resmi ilan dağıtımında hükümet yanlısı gazetelerin kayırılmasını engelleme gerekçesiyle Basın İlan Kurumu kuruldu. "27 Mayıs sonrasında Son Havadis ve Yeni İstanbul karşıt tutumlarıyla göze çarparken, Tercüman hızla tiraj aldı. Darbecilerden Alparslan Türkeş'in perde gerisinde finansman sağladığı Öncü adlı gazete çıktı; Türkeş 13 subay arkadaşıyla yönetimden tasfiye edilince, battı. 1961'de Doğan Avcıoğlu yönetiminde yayına başlayan Yön dergisi "merkezi, bürokratik, tepeden

<sup>227</sup> "1961 Anayasası Halkoylaması Sonuçları" [http://www.belgenet.com/secim/ysk/ref\\_1961.html](http://www.belgenet.com/secim/ysk/ref_1961.html)

<sup>228</sup> E.J. Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yay., İstanbul, 1995, s.356 ve sonrası

<sup>229</sup> Asiye Korkmaz, **1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Yaşanan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları**, Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi, Mimar Sinan Üni. Sinema-TV Prog. İstanbul, 1995 s..15

inmecii" bir "sol" anlayışın bayraktarlığını yaptı.”<sup>230</sup> DP'nin devamı olduğunu söyleyen AP 1965 seçimlerinde salt meclis çoğunluğuyla iktidar olmuştu. Demirel'in günümüze dek süren politika hayatı böylece başlamış oluyordu. Bu dönemde sol son derece güç kazanmış ve TİP'in de varlığıyla öne çıkmaya başlamıştı. Bu elbette ülkemize özgü değildir, aynı dönemde tüm dünyada sol yükselmekteydi. Fikir kulüpleri adı verilen örgütlenmeler 60'larda tüm üniversitelere yayıldı ve daha sonra bir Federasyon ile birleşildi. TİP içerisinde Milli Demokratik devrim denilen akım bu kulüplerin yönetimine hakim oldu ve bu federasyonu daha sonra Dev-Genç diye bilinecek olan oluşuma dönüştürdü. Bu hareket 1970'lerde propaganda ile devrimin başarılı olamayacağı düşüncesinden hareketle silahlı mücadeleye de yönelmiştir. Üniversitelerde yaşanan bir başka gelişme de 147'liler olayıdır. Reform düşmanı oldukları gerekçesiyle üniversitelerden zorla uzaklaştırılan 147 öğretim üyesi kamuoyunun tepkisi karşısında 1963 yılında görevlerine döndüler.<sup>231</sup> Ancak bunun olabilmesi için bir bildiri yayımlayarak Menderes hükümeti ile ilgilerinin olmadığını söylemeleri gerekecekti.

Bu yıllarda solun karşısında darbe generallerinden Alpaslan Türkeş'in milli, muhafazakar Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi vardı.<sup>232</sup> Seçimde başarılı olamamasına rağmen bu hareket daha sonra güçlenerek sol yükselişe bir antitez oluşturacaktı. Demirel Hükümeti giderek zayıfladı ve özellikle şiddeti önleyemez hale geldi. 12 Mart 1971'de genelkurmay başkanının başbakana muhtıra vermesiyle Türk siyasi hayatında yeni bir dönem başlamaktaydı.

### 3.2.2 60'lı Yıllar ve Toplumsal Eleştiri Yapan Sinema

1961 anayasası her kesime olduğu gibi sinema yapanlara da umut aşılamıştı. Eren Toprak'ın yorumuyla sinema olumlu bir değişim geçirmeye başlamıştı: "toplumsal hayattaki önemli değişikliklerin sinema üzerindeki etkileri göz önüne alındığında

<sup>230</sup> "Basın Tarihi" der. Serhat Hürkan, 2 Kasım 2003

[http://www.geocities.com/medyanaliz/basintarihi/tarihce\\_gazeteler.htm#darbelerdonemi](http://www.geocities.com/medyanaliz/basintarihi/tarihce_gazeteler.htm#darbelerdonemi)

<sup>231</sup> Özdemir, A.g.e., s14

<sup>232</sup> Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Sarmal Yay., İstanbul, 1993, s.54

sinemanın olumlu bir değişim sürecine girdiğini söylemek doğru bir yargı olacaktır.”<sup>233</sup> Bu dönemde yapılan *Gecelerin Ötesi\**, *Acı Hayat*, *Yılanların Öcü*, *Şehirdeki Yabancı*, *Şafak Bekçileri*, *Gurbet Kuşları*, *Otobüs Yolcuları*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Yarın Bizimdir*, *Muradın Türküsü*, *Keşanlı Ali Destanı* gibi filmlere baktığımızda bahsi geçen filmlerin hem sinemamızın önemli yüz akı filmleri hem de toplumsal gerçekçilik içeren filmler olduğu görülür.

*Gecelerin Ötesi* filmi son derece “realist”tir. Film “Demokrat Parti izlencesinde bulunan ve toprak soylu zengin kesimi daha fazla sanayi yatırımlarına yönlendirip ulusal burjuvazi yaratma süreci ekseninde gelişen olayları konu almaktadır.”<sup>234</sup> Erksan filminde Demokrat Partinin “her mahallede bir milyoner” politikasının bireyler üzerindeki olumsuz etkisini açığa çıkarır. İşçinin sonu da kötü bir sondur ve film soruna açık bir çözüm önermez ancak durumu tüm açıklığıyla ortaya koyar. *Gecelerin Ötesi* “işçi’nin ekonomik sorunlarının işlendiği” filmlerin ilkidir.<sup>235</sup> Scognamillo da filmin öncü olmasına değinmektedir: “film Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkin bir şekilde uygulayıp, ortak bir çevre, eylem, ortak endişe ve etkenleri ve yokluktan kaynaklanan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkma gereksinimini temel olarak kişilerin içsel nedenlerinden toplumu şartlandıran sonuçlara varmaktaydı.”<sup>236</sup>

*Yılanların Öcü* filmi 1962 yılında gösterime girdi ve sansürler boğuşmak zorunda kaldı, nihayetinde Cemal Gürsel’in desteğiyle gösterim olanağı bulabildi. Böylece bir şekilde devlet toplumsal gerçekçi bir filme destek veriyordu.

Film yapımı arttığı için bizim sistemimize özgü bir dağıtım ağı kurulmuştu. Türkiye işletme bölgelerine ayrılmıştı ve işletmeci bu bölgelere film sağlayan, film yapımcısı ile sinema sahibi arasında bir tür komisyoncu görevini üstlenmişti. İşletmeci sürekli olarak İstanbul’a kendi bölgesinde iş yapan filmlerle ilgili bilgi vermekte, film yapımcıları da bir sonraki filmlerini bu bilgilere göre çekmekteydi. Yapımcılar filmlerin çekimi için işletmecilerden avans alıyordu, yani yapacağı filmleri yapmadan önce satmış oluyordu. Bu yapım ve dağıtım ağı Türk sinemasının popüler içerikli,

<sup>233</sup> Eren Toprak, “Toplumsal Değişme ve Türk Sineması”, *Sinemasal*, D.Eylül Yay., İzmir, 2004, Sa.7-8, s.143

\* Yapım tarihi 1960 olmasına rağmen buraya alıyoruz.

<sup>234</sup> Toprak, a.g.e, s.143

<sup>235</sup> Nezh Coş, “Türk Sinemasında İşçi” *Yeni Film*, İstanbul, Aralık 2003, Sa.3, s.73

<sup>236</sup> Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998, 250

gişeyi hedefleyen filmler yapmasına yol açtı.

Aynı dönemde Sine-İş Sendikası kuruldu. Devlet sinemayla ilgilenmeye başlamıştı, bu ilgi *Susuz Yaz* filminin Berlin’de Altın Ayı almasıyla doruğa çıktı.<sup>237</sup> Turizm ve Tanıtma bakanlığı İstanbul’da bir *Sinema Danışma Kurulu*’nun kurulmasına karar verdi. 10-13 Ağustos 1964 tarihlerinde Türk sinemasının sorunları tartışıldı. Toplantıda;

- Filmcilerin ve film senaryolarının kontrolüne dair Nizamname ile ilgili sorunlar
- Yerli filmciliğin düzenlenmesi
- Sinemacılık mesleğinin kontrol altına alınması
- Sinema alanı için eleman yetiştirilmesi, eğitim sorunları

konuşuldu. Ve bu toplantının ardından 8-16 Kasım 1964’te bakanlık *Türk Sinema Şurası*’nı düzenledi. Bu toplantı son derece zorlu, tartışmalı geçmiştir. *Türk Sinema İşçileri Sendikası*, *Türk Film Rejisörleri Birliği*, *Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti* meslek gruplarının fikrinin alınmadığını söyleyerek toplantıyı terk ettiler. *Türk Prodüksörler Cemiyeti*, *Sine-İş* ve *Rejisörler birliği* bazı öngörüşlü sinema yazarlarının sadece dinleyici olarak bulunmasını savundular ve bu kabul edilmeyince de alınan kararları tanımadılar. Geriye kalan sinema yazarları, *Film-İş* sendikası ve diğerleri Şura’da bir rapor sundular. Halit Refiğ durumu şöyle hatırlamaktadır:

“ Devlet ilgilileri tarafından hazırlanacak bir sinema kanunu da sinemacılardan çok devleti elinde tutanlara uygun olacaktır... Bu yüzden 1964 yılında İstanbul’daki sinema şurasında sinemanın devlet kontrolü altına girmesine en şiddetle karşı koyanlardan biri bendim... Fakat Türkiye’nin bugünkü siyasi ve içtimai şartları altında bir sinema kanunundan hiçbir mucize beklememekle birlikte sırf bugünkü keşmekeşin bir dereceye kadar son bulması ümidiyle devlet müdahalesini artık gerekli görenler arasındayım... bu kanun müdahalesinden beklenecek faydalar arasında Türkiye’ye getirilen yabancı filmlerin nitelik ve nicelik bakımından kontrol altına alınması, yerli filmlerin vergi ve rüsumlarında sanat değerine göre indirim yapılması, Türkiye’de araştırmacı ve yaratıcı sinema

<sup>237</sup> A.g.e., s.198

çalışmalarının maddi ve manevi desteklenmesi ilk aklıma gelenlerdir.”<sup>238</sup>

Prodüktörler Cemiyeti de Maliye Bakanlığına gönderdiği telgrafta Şura’dan ayrılma gerekçelerini şöyle anlatıyor:

“9 Kasım 1964 tarihinde İstanbul’da toplanan Türk Sinema Şurası’nda meslek dışı elemanların çoğunlukta olması ve meslektaşlarımızın azınlıkta bırakılmasından ötürü Şura’dan çekilme kararı aldık. Bu kere beklenen şekilde yerli filmlerin rüsumlarını artırmak ve ithal filmlerin rüsumlarını düşürmek gibi çok garip bir kararın alındığını öğrenmiş bulunuyoruz”<sup>239</sup>

Gerçekten de Şura’dan çıkan kara bu yöneydi. Sinema yazarları bu duruma tepki gösterip yazılar yazmaya koyuldular, halk ise bu tartışmalardan uzaktaydı. Toplumsal gerçekçi filmlerden *Haremde Dört Kadın*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*, *İstanbul’un Kızları*, *Suçlular Aramızda*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Kırık Hayatlar* gibi önemlilerinin gişede son derece başarısız olmaları manidardır.<sup>240</sup>

Bu filmler arasında *Karanlıkta Uyananlar* politik açıdan Türk sinemasının ilk ve en önemli örneğidir. Nezh Coş, filmi “işçi ve grev üzerine yapılmış tek dürüst ve başarılı sinema eseri” olarak övmektedir.<sup>241</sup> Ertem Göreç’in filminin senaryosunu politik senaryolarıyla tanınan Vedat Türkali yazmıştır. Filmin politik önemi bir işçinin hayatının değil işçilerin topluca direnişini, grevlerini anlatmasındadır. Beklan Algan’ın dediği gibi film tam da o dönemin Türkiye’sinin çelişkilerinin anlatılmasıdır.<sup>242</sup> Film bir boya fabrikasında söz verilen ücret ve zamların verilmemesiyle başlayan işçi direnişini hikaye eder. *Karanlıkta Uyananlar* sinemamızda işçinin somut olarak ele alındığı, grevin ilk kez bu kadar gerçekçi işlendiği politik bir film olarak yerini almıştır.

Bu dönemde yapılmış politik filmlerin bir diğeri yine Göreç’in çektiği *Otobüs Yolcuları*’dır. Senaryo da yine aynı isme Türkali’ye aittir. Türkali bu dönemde

<sup>238</sup> Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yay., İstanbul, 1971, s.98

<sup>239</sup> “Yerli Film Ölsün mü”, *Ekspres*, 21 Kasım 1964, Aktaran, Özdemir, a.g.e., s.18

<sup>240</sup> Özdemir, a.g.e, s.19

<sup>241</sup> Coş, a.g.e,s.84

<sup>242</sup> Beklan Algan, “Karanlıkta Uyananlar”, *Yön*, 1965; Aktaran, Scognamillo, a.g.e., s.342

sinamaya kaynak oluşturmuş edebiyatçılarımızın başında gelmektedir. Onun yazdığı filmler dönemin en önemli filmleridir ve politik içeriğe sahiptirler. “Türkali bu senaryolarıyla 27 Mayıs hareketinden sonra Türk toplumunun sorunlarını ele alır.”<sup>243</sup> Ertem Göreç’in yönettiği, Vedat Türkali’nin senaryosunu yazdığı ve başrollerini Türkan Şoray ile Ayhan Işık’ın paylaştığı *Otobüs Yolcuları* adlı film, İstanbul’un imara yeni açılan çeperlerinde inşa edilen bir kooperatifi konu alır. İnşaat sektörü bilindiği gibi, çok partili döneme geçildikten sonra ekonominin en canlı sektörlerinden biri olmuş; kentli yeni zenginlerin başlıca çalışma alanı haline gelmiştir. İnşaat sektörü müteahhit patronları, orta sınıf taşeronları ve proleter kesimi ile kendine özgü sosyal sınıflar yaratmıştır. “İnşaat sektörünün bu denli ayrıcalıklı bir konuma sahip olması o dönemin filmlerine de yansımıştır.”<sup>244</sup> Yazar ve yönetmen bir işçiyi mahallesindeki bir soruna karşı direniş gösteren bir önder konumunda sunmalarıyla hakkın direniş sonucunda alınması gerektiğini imlerler. Zaten hem bu film hem de *Karanlıkta Uyananlar* bireye değil kitlenin direnişinin başarılı olacağına vurgu yapmaktadır.<sup>245</sup> Göreç bu filmlerden sonra ne yazık ki aynı çizgiyi sürdürmemiştir. “1964’de *Karanlıkta Uyananlar* filmi ile işçi sorunlarını ele alan filmi yönetti. 1980’li yılların ekonomik krizi karşısında, ucuz maliyetli sıradan filmlere el attı.”<sup>246</sup>

Yine dönemin politik sinema örnekleri arasında öne çıkan bir örnek de Duygu Sağıroğlu’nun ilk ve tek toplumsal eleştiri filmi olan *Bitmeyen Yol*’dur. 1965 yılına ait olan film İstanbul’a gelen altı kişilik bir işçi grubunun yaşadıklarını anlatır. *Bitmeyen Yol* adından da anlaşılacağı gibi göç olgusunun bitmediğini ve ileride de devam edeceğini söylemiştir. Sağıroğlu kent ve işçi sınıfı hakkında son derece düzeyli bir film çıkarmış kahramanlarının iş aramalarını, değişik bir evreni tanımalarını, bencil insan ilişkilerini sade bir sinema diliyle aktarmıştır. Filmin önemli politik imgelerinden biri hakkında Aylin Sayın’ın yorumu şudur :

”Bir sahnesinde ameleler oluşturdukları uzun gölgeler ile birlikte

<sup>243</sup> Yaylagül, a.g.e., s.253

<sup>244</sup> Önder Erkarlan, “Otobüs Yolcuları Filminin Modern Konut ve Kent Kavramları Açısından İncelenmesi”, 1 Nisan 2004, <http://www.ilet.gazi.edu.tr/iletisimdergisi/13-2002-Guz/2.doc>

<sup>245</sup> Bkz. Coş, a.g.e., s.83

<sup>246</sup> Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitapevi, İstanbul, Ekim 1999, s.78

yürürler, hayli dikkat çekici olan bu sahne Eisenstein'in Potemkin Zırhlısı'nı hatırlatır. Bu sahneyi o dönemin siyasal havasını da düşünürsek örgütlü bir gücün soyutlaması olarak yorumlayabiliriz.”<sup>247</sup>

Bu ve bunun gibi simgeler tıpkı Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filmindeki devrimcilerin konuşmaları gibi propaganda amaçlı ve kaba olarak eleştirilebilir. Ancak bu filmlerin henüz sinemasını oluşturan yönetmenlerden çıktığını ve önemli bir amaç doğrultusunda film yaptıklarını unutmamak gereklidir. Filmdeki sosyal eleştirinin bir “bildiri ve çağrı heyecanı taşıdığını söyleyen Ayşe Şasa “tasvir ve eleştirinin birbirini zorlar, sınırlar.”<sup>248</sup> diyerek bu durumun aslında filmin olumlu yanı olduğunu belirtir.

Bu filmde kırsal kesimden büyük kente göç eden insanların yaşam kavgalarını ve bu kavgalarındaki dramı gerçekçi bir şekilde yansıtarak büyük ilgi toplayan Sağıroğlu Türk sinemasının Altın Çağı olarak tanımlanan 1960 ile 1967 döneminin en önemli yönetmenlerindendi. “Sağıroğlu, aynı zamanda da Türk sinemasının, soluğunu gerekenden önce tüketen kuşağının, en tipik temsilcilerinden biri oldu.”<sup>249</sup> *Bitmeyen Yol* ile yaptığı çıkışı Yılmaz Güney'li *Ben Öldükçe Yaşarım* ve sınıf bilincini işlediği *Namus* ile sürdürdükten sonra, 2004 yılında *Yeni Film* dergisindeki söyleşisinde “Türkiye’de ticari film yapmayan bir tane yönetmen var mı? Hiçbiri dönmemiş onların ben dönmüşüm. Ben ticari filmlere döndüğümde Lütfi Bey’in 50 tane ticari filmi vardı”<sup>250</sup> diyerek kendini savunsa da ne yazık ki Yeşilçam'ın bilinen kurallarına tutsak olmuştur.

### 3.2.3 Ulusal Sinema ve Toplumcu Gerçekçilik Hareketleri

1960-65 yılları arasında Türk sinemasında, toplumsal sorunları filmlerde yansıtmayı amaçlayan bir akım ortaya çıktı. Bu filmler giderek “toplumsal gerçekçilik

<sup>247</sup> Aylin Sayın, “Bitmeyen Yol Hakkında”, *Yeni Film*, Sa.3, İstanbul 2003, s.98

<sup>248</sup> Ayşe Şasa, “Bitmeyen Yol ve Gerçeklik Sınavı” *Ulusal Sinema*, Sayı. 3-4, 1968

<sup>249</sup> Onaran, a.g.e, s.57

<sup>250</sup> Film Ekibi, “Duygu Sağıroğlu ile Söyleşi”, *Yeni Film*, Sa.3, İstanbul, 2003, s.100

olarak adlandırıldılar. Refiğ'in deyimiyle toplumsal yapımızın içerisindeki "çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akım"dı bu.<sup>251</sup> Son derece başarılı ve önemli film üretilmesine rağmen, birçok toplumcu gerçekçi film de "Yeşilçam filmlerine birkaç gerçekçi sahne eklenmesiyle toplumsal sorunlara kıyasından köşesinden dokunan filmler"<sup>252</sup>şeklindeydi. Bu filmlerin en önemlilerini çeken yönetmenler Ertem Göreç, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu olarak sayılabilir. Güçhan toplumsal gerçekçilik akımının sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil aynı zamanda seyircisine bireysel ya da toplumsal (ya da politik) pek çok mesajı iletebilen bir araç ve sanat olduğunu gösteren yolu açtığını söylemektedir.<sup>253</sup> Toplumsal gerçekçi filmler 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı sonucunda oluşabilmiş ve politik ortam elverişsiz hale geldiğinde de yok olmaya başlamıştır. 1965 seçimlerinde Adalet Partisi iktidara gelmiş ve hak ve özgürlükler kısıtlanmaya başlanmış, bu sinemayı da etkilemiştir, örneğin sansür yasası tekrar yürürlüğe girmiştir.

Bu dönemde toplumcu gerçekçi filmlerin yanı sıra bir de kendi başlarına akım adını almış politik sinema hareketleri mevcuttur. Alim Şerif Onaran bunları,

- Ulusal sinema akımı
- Milli sinema akımı
- Devrimci sinema akımı

olarak sıralamaktadır.<sup>254</sup> Bu akımlardan ulusal sinema akımına birazdan değinmek üzere Milli Sinema akımının Türklük bilinci ve Müslüman ahlakına uygun filmler yapılması gerektiğini savunan bir hareket olduğunu belirtelim.<sup>255</sup> Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan gibi sinemacıların temsil ettiği bu akım estetik olarak başarılı sanat ürünleri ortaya çıkaramamış, kendi politik çevrelerine propaganda yapan eserler olarak kalmıştır.<sup>256</sup> Devrimci sinema ise başını Yılmaz Güney'in çektiği sol eğilimli sinema

<sup>251</sup> Refiğ, a.g.e., s.24

<sup>252</sup> Dalyanoğlu, a.g.e, s. 33

<sup>253</sup> Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s.88

<sup>254</sup> Onaran, 1999, a.g.e., s.198

<sup>255</sup> İslami sinema ürünleri de politik ürünler içerisinde değerlendirilebilir. Tezimizde hem sayıca az oldukları, hem estetik olarak başarılı olamadıkları hem de özel olarak incelenmesi gereken filmler oldukları için bu çalışmaları inceleme dışında tutuyoruz.

<sup>256</sup> Bu konuda yazılan alternatif bir sinema tarihi için bkz. **Fleşbek –Alternatif Türk Sinema Tarihi**, [www.flesbek.com.html](http://www.flesbek.com.html), 17 Mart 2003

hareketidir.bu hareketi genelde Sinematek çevresi benimsemiştir. Onlara göre devrimci sinemanın amacı hayatı değiştirmektir. Sanatçının ideolojik bilinçlenmesiyle toplumu ileriye doğru götürmeye çalışması amaçtır. Ulusal sinema işçi sınıfının ideolojisi doğrultusunda çalışmaktır. Devrimci sinema toplumsal sorunlarla ilgili film yapmalıdır, “yani devrimci sinemacı, sinema aracılığı ile politika yapacaktır.”<sup>257</sup>

Toplumcu gerçekçi filmler ve sonradan Devrimci sinema ile Ulusal sinemayı savunanların iki kutuplu bir sinema ortamı yarattığı bu yıllara biz de bu iki perspektifi birlikte değerlendirerek bakıyoruz. 1965 yılında başında Şakir Eczacıbaşı olan *Sinematek* derneği kuruldu, derneğin Aydın bir çevreye ve isimlere sahip olan dernek kısa zamanda birçok üye sahibi oldu.\* Aslında Sinematek Derneği ulusal sinema anlayışının da başlangıç nedenidir. Çünkü ulusal sinemacılar sinematek derneğinin bizim sinemamızı Batı sinema anlayışlarına göre değerlendirdiğini söyleyerek eleştirmeleri üzerine oluşan bir gruptur. Onların buluşma noktalarıysa bazı sinema dergileriydi. Teorik dayanakları ise Sencer Divitçioğlu'nun *Asya Tipi Üretim Tarzı* çalışması ve Kemal Tahir'in tarih anlayışıydı.<sup>258</sup> Marks'ın doğulu toplumları tanımlarken kullandığı ATÜT kavramı temelde yer alıyordu. Bu anlayış Osmanlı toplumsal ve ekonomik düzenin Batılı olanlardan farklı devlet ve halk kavramları yarattığı ve bunun bize daha uygun olduğuydu. Yaylagül'ün deyimiyile “bu düşüncenin özü Türk toplumunun geçmişinin ve toplumsal yapısının batı toplumlarından farklı olduğu ve bunun neticesinde Batıyı tanımlamak için kullanılmayacağıdır. İşte Kemal Tahir'den Halit Refiğ'e ve diğer ulusal sinemacılara geçen görüşün özü budur.”<sup>259</sup> Bütün bunlar olurken usta sinemacı Akad *Tanrının Bağışı Orman* isimli bir film çekerek bambaşka bir şey yaptı. Sinema sadece bu iki kutbun tartışmasının tekelinde değildir demek istiyordu belki de. 1965 yılında ise Metin Erksan *Sevmek Zamanı* ile Ulusal sinemanın en önemli filmini gerçekleştirmiştir. Erksan'ın filmi tam da o bahsedilen bize özgü sinemayı yapıyordu, bir söyleşisinde büyük toplumsal sorunları

---

<sup>257</sup>Yaylagül, a.g.e., s.267

\*Bazı isimleri vermek gerekirse, Muhsin Ertuğrul, Macit Gökberk, Sabahattin Eyüboğlu, Azim Albek, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Onat Kutlar, Semih Turgul, Adnan Berk, Adnan Çoker, Nijat Özön...

<sup>258</sup>Bülent Vardar, *Üç Sinemacıyla Ulusal Türk Sineması Üzerine Söyleşiler*, İstanbul, 1999 (Kendi Yayını)

<sup>259</sup>Levent Yaylagül, “1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi Yay., 2004, Ankara, s.260

çözmek, bir eyleme önder olmak, Türk sinemasına bir şey getirmek, uluslararası film yarışmalarında ödül almak değil insanın dramını anlatmak istediğini belirtiyordu.<sup>260</sup> Refiğ de film için “ Bu film Fuzuli'nin ‘aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabib/ kılma derman kim helakim zehri dermanındadır’ beyti ile, Yunus’un ‘Senin aşkın beni benden alupdur/ne şirin dert bu dermandan içeri’ beytini temellendiren ilahi aşk esasından hareket ederek, Leyla ile Mecnun’un, Kerem ile Aslı’nın kara sevdalarını anlatır” diyerek başarılı buluyordu.<sup>261</sup>

Sinematek derneği ile sinemacılar arasında gittikçe artan bir gerilim yaşanmaya başlanmıştır ve 27 Temmuz 1966 tarihinde Sinematek Lokali’nde düzenlenen bir açikoturumdan sonra bu ayrılık iyice açığa çıkmıştır. Söz konusu konuşmada Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu vardı ve iki yönetmen de toplantıyı terk etmişlerdi. Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabında o günü şöyle aktarır:

“Sağıroğlu ve ben Türk toplumunun yapısını ve bu yapının üstündeki Türk sinemasının gerçeklerini dilimiz döndüğünce anlatmaya çalıştıkça derneğin o zamanki yönetmeni Onat .kutlar ve üyeleri Ali Gevgilili ve Sezer Tansuğ gerçekleri bir yana bırakıp evirip çevirerek genellikle Türk sinemacılarına, özellikle bana çirkin bir şekilde sataştılar.”<sup>262</sup>

Sinematek derneği bu olayın ardından Yeni Sinema Dergisi’ni *Türk Sineması Özel Sayısı* olarak çıkarmış, Refiğ’in eleştirilerine cevap vermişti. Bu cevapta Sinematek’in Türk Sinemasının gelişimine karşı olmadığı, ancak varolan sinemanın zaten emperyalist bir sinema olduğu için niteliksiz bir yapıda olduğu ve amacın yeni bir sinema kurmak olduğu tezleri vardı. Örneğin Nijat Özön şöyle yazıyordu:

“Bugün sinemamız, özgürlükten yoksun bir sinema. Zayıf temellere oturtulmuş zayıf bir endüstri, bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi, yanlış ilkelere göre işleyen devlet düzeni, kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu, görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle beğenisi korkunç şekilde köreltilmiş seyirci yığınıyla er geç çökmeye mahkum bir

<sup>260</sup> Özdemir, a.g.e, s.21

<sup>261</sup> Halit Refiğ, “Sevmek Zamanı Neyi Anlatır” **Hareket**, Sayı 84, 1972

<sup>262</sup> Refiğ, 1979, a.g.e., s.23

sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırlar ve uzun vadede, yeni bir sinemayı, yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir.”<sup>263</sup>

Sinematek derneğinin bu yaklaşımı halkın daha iyiye götürülmesi amacıyla, sinemanın bir işlevi olması anlayışından kaynaklanmıştır. Bu dönemde Türkiye’de yabancı filmde çok yerli film izlenmesine rağmen sinematek çevresi bambaşka bir sinema düşünüyor, halka bunun sunulması gerektiğini düşünüyordu. Türk Film Arşivi’nde bir araya gelen Ulusal sinemacılar ise toplumumuza özgü bir sinemadan yanaydılar.

Bu ikili polemikğin yarattığı en önemli sonuçlardan biri eleştirmenler ve sinemacıların birbirine karşıt hale gelmesidir. Sinemanın niteliği konusunda pek de farklı düşünmeyen bu iki grup politik ortamda farklı tutumlar sergilemiştir\*. Bu tutumlar aynı dönemde Türk solunun kendi içinde birçok parçaya ayrılmasına benzer. 1969 seçimlerinde Adalet Partisi yeniden iktidar olana dek geçen sürede sol parçalanmış, küçük gruplara bölünmüştür. 1970 yılında Yılmaz Güney *Umut* filmiyle Türk sinemasının en önemli toplumcu filmlerinden birine imza atmış ve Sinematek derneğinin desteğini almıştır.

### **3.3. 1970’Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER**

1970 Yılı Türk sinemasında *Umut* yılıdır. Güney’in başyapıtı 70’li yılların sinema ortamını önceden haber veren bir filmidir. Yılmaz Güney ve *Umut*’a değineceğiz, ama önce 70’lerin toplumsal ve sinemasal ortamını kısaca gözden geçirecek ardından da bu çalkantılı dönemin sinemasına eğileceğiz.

<sup>263</sup>Nijat Özön, “Türk sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”, *Yeni Sinema*, Sayı 3, İstanbul, 1966, s.12

\*Bu konuda 1972-74 yılları arasında yapılan tüm zamanların en iyi on filmi soruşturmasında sinemacıların ve eleştirmenlerin aşağı yukarı aynı filmleri beğenmesi bu yargıyı destekleyebilir. Bu soruşturmada her iki gurubun da birinci seçtiği film Yılmaz Güney’in *Umut* filmidir. Bkz. Özdemir, a.g.e., s.23-24

1970-80 arası Türk toplumu için son derece çalkantılı, huzursuz ve hareketli bir dönem olmuştur. 12 Mart muhtırası, üç yıl içerisinde üç ayrı başbakanın yönetiminde 4 ayrı hükümet, CHP-MSP koalisyonu, Kıbrıs Harekatı, AP-MSP-MHP-CGP ve daha sonra MC koalisyon hükümetleri, sadece önemli bazı başlıklar bunu anlatmaya yetecektir. Gerçekten de bu 10 yıllık süreç siyasal açıdan son derece hareketlidir. Elbette ki bunun yansıması sanat alanında da açıkça görülür. Sinema ürünleri baştaki siyasal iktidarın etkisini daima hissetmişler, filmlerde gerek bilinçli, gerekse bilinçsiz olarak toplumsal/politik hayatın görüntüleri yer almıştır.

### 3.3.1 1970'lerde Toplumsal Hareketler

12 Mart 1971'de Genelkurmay'ın hükümete muhtıra vermesiyle yeni bir hükümetin kurulması gündeme geldi. Yeni hükümetin başına Nihat Erim atandı. Bu dönem militarist baskının yoğunlaştığı, özgürlük ortamının azaldığı yıllardır. Politik şiddet 70'lerde doruğa çıktı, on yılın sonunda 700-1000 civarında politik şiddet kurbanı mevcuttu.<sup>264</sup>

70'lerin başında, Silahlı Kuvvetler reform taleplerini yüksek sesle ifade etmeye başlamıştı ve kuvvet komutanlarının başbakana ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili uyarı mektupları göndermesi askeri müdahale söylentilerinin yaygınlaşmasına yol açtı.

Bu arada Silahlı Kuvvetler içinde bir kesim "milli devrimci bir gelişme stratejisi" benimsedi ve benzerlerine Mısır ve Cezayir'de rastlanan "sol" bir askeri müdahale arayışına girdi. Bütün bu gelişmeler karşısında, Başbakan Süleyman Demirel istifa önerilerini sürekli geri çevirdi ve güvensizlik oyu almadan hükümetten çekilmesinin söz konusu olmayacağını bildirdi.<sup>265</sup>

Bu ortamda Türk Silahlı Kuvvetleri'nin üst yönetimi hükümete bir muhtıra verdi ve 12 Mart Muhtırası diye anılan bu müdahaleyle yeni bir döneme girildi.\* Genelkurmay Başkanı Orgeneral Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri Komutanı

<sup>264</sup>Ayşe Taş, 1960'lardan 1990'lara **Türk Siyasal Sineması, Yayınlanmamış Y.lisans Tezi**, Marmara Üni.RTS Abd., İstanbul 2001, s., 61

<sup>265</sup>Zürcher, a.g.e, s.321-451

\* Genel olarak bilgiler Zürcher'in adı geçen eserinden alınmıştır.

Orgeneral Faruk Gürler, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Muhsin Batur ve Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Celal Eyiceoğlu'nun imzasını taşıyan muhtıra şu maddelerden oluştu<sup>266</sup>:

1- Parlamento ve hükümet, süregelen tutum, görüş ve icraatlarıyla yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş, Atatürk'ün bize hedef verdiği uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve anayasanın öngördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği ağır bir tehlike içine düşürülmüştür.

2- Türk milletinin ve sinesinden çıkan Silahlı Kuvvetleri'nin bu vahim ortam hakkında duyduğu üzüntü ve ümitsizliğini giderecek çarelerin, partiler üstü bir anlayışla meclislerimizce değerlendirilerek mevcut anarşik durumu giderecek anayasanın öngördüğü reformları Atatürkçü bir görüşle ele alacak ve inkılap kanunlarını uygulayacak kuvvetli ve inandırıcı bir hükümetin demokratik kurallar içinde teşkili zaruri görülmektedir.

3- Bu husus süratle tahakkuk ettirilemediği takdirde, Türk Silahlı Kuvvetleri kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevini yerine getirerek, idareyi doğrudan doğruya üzerine almaya kararlıdır. Bilgilerinize.

Muhtırayı, anayasa ve hukuk devleti anlayışıyla bağdaştırmanın mümkün olamayacağını belirten Başbakan Demirel hemen istifa ederken, Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay ordunun görevini yaptığını, ana muhalefet partisi CHP lideri İsmet İnönü ise başbakanın istifasının demokratik bir istifa olduğunu söyledi.

Muhtıra başlangıçta değişik çevrelerce de desteklendi.<sup>267</sup> Ama 12 Martçılar'ın ilk önemli icraatlarından biri ordu içinde geniş bir tasfiye yapmak ve "sol" darbe hazırlıkları içinde olduğu söylenen subayları ordudan çıkartmak oldu. Ardından 1961 Anayasası'nın öngördüğü temel hak ve özgürlüklere önemli kısıtlamalar getirilen olağanüstü bir ara rejim dönemine girildi.

Kendisine yeni hükümeti kurma görevi verilen CHP Kocaeli Milletvekili Nihat Erim, partisinden istifa ettikten sonra, 26 Mart'ta yeni hükümeti açıkladı. 25 kişilik

<sup>266</sup>Zürcher, a.g.e, s.340

<sup>267</sup>Şakir Süter,"12 Mart Muhtırası",

<http://www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2004/03/12/yazarlar/yazarlar16.html> , 12 Ocak 2004

kabinede 5 AP'li, 3 CHP'li ve 1 de MGP'li üye yer alırken, kalan 14 bakan TBMM dışından seçildi. Bu arada yasadışı örgütlerin banka soygunları ve adam kaçırmaya eylemleri hızla devam ediyordu. Hükümet, 26 Nisan'da sol muhalefeti iyice sindirmek amacıyla İstanbul, Ankara ve İzmir'in de bulunduğu 11 ilde sıkıyönetim ilan etti ve hemen ardından geniş çaplı tutuklamalar başladı.<sup>268</sup> Sıkıyönetim komutanlıkları çeşitli derneklerin faaliyetlerini durdururken, bazı gazetelerin yayımına geçici bir süre için yasak koydu.

17 Mayıs'ta İsrail'in İstanbul Başkonsolosu Efraim Elrom'un Mahir Çayan'ın önderliğini yaptığı Türkiye Halk Kurtuluş Cephesi adlı yasadışı örgüt tarafından kaçırılması ve örgütün, tutuklu arkadaşları serbest bırakılmadığı takdirde Elrom'un öldürüleceği yolunda açıklama yapması, hükümetin tavrının iyice sertleşmesine neden oldu.<sup>269</sup> Olay üzerine Başbakan Yardımcısı Sadi Koçtaş'ın radyoda okuduğu hükümet bildirisinde, Elrom'un derhal serbest bırakılmaması halinde bu eylemi düzenleyen örgütle uzaktan yakından ilişkisi bulunan herkesin tutuklanarak sıkıyönetim komutanlıklarına teslim edileceği, başkonsolos öldürüldüğü takdirde de idam cezası öngörülen geriye yürütmeli yasalar çıkarılacağı açıklandı. Bu arada güvenlik güçleri yaygın bir tutuklama dalgası başlattı. Aralarında ülke çapında ünlenmiş gazeteci, sendikacı ve öğretim görevlisinin de bulunduğu sol görüşlü bir kişi gözaltına alındı. Kaçırılışın üzerinden bir hafta geçmesine rağmen Elrom'un izine rastlanamaması üzerine 23 Mayıs'ta İstanbul'da 15 saat süreyle sokağa çıkma yasağı kondu. Aynı gün Elrom, Nişantaşı'nda bir evde şakağına üç kurşun sıkılarak öldürülmüş halde bulundu. 27 Mayıs'ta olayla ilgisi oldukları açıklanan 4 kişi gözaltına alındı. 30 Mayıs'ta ise Elrom'un kaçırılarak öldürülmesi olayına karıştıkları gerekçesiyle aranan Mahir Çayan ve Hüseyin Cevahir'in bir binbaşının kızını rehin alarak sığındıkları İstanbul Maltepe'deki ev kuşatma altına alındı. Bu arada yine Elrom olayıyla ilgili olarak aranan Cihan Alptekin ve Tayfun Cinemre Tekirdağ'da yakalandı. 31 Mayıs'ta da Adıyaman'daki Nurhak Dağı'nda güvenlik güçleriyle çatışmaya giren 6 eylemciden Sinan Cemgil, Kadir Manga ve Alpaslan Özdoğan öldürülürken, biri kaçtı, öteki iki eylemci sağ olarak ele geçirildi.

<sup>268</sup> Ahmad, a.g.e, s.56

<sup>269</sup> Bu konuda bkz. Aydoğan Vatandaş, "Bir Muhtıranın Arka Planı"

<http://arsiv.aksiyon.com.tr/arsiv/222/pages/kapak/>

Güvenlik güçleri 1 Haziran'da Maltepe'deki eve operasyon düzenledi. Hüseyin Cevahir öldürülürken, Mahir Çayan yaralı olarak yakalandı. Rehine olarak tutulan Sibel Erkan sağ olarak kurtarıldı. 16 Temmuz'da Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının, 16 Ağustos'ta da Mahir Çayan ve arkadaşlarının yargılanmasına başlandı. 9 Ekim'de Deniz Gezmiş ve 17 arkadaşı idama mahkum olurken, 30 Kasım'da Mahir Çayan ve 4 arkadaşı tutuklu buldukları Maltepe Askeri Ceza ve Tutukevi'nden tünel kazarak firar ettiler. Bu arada 20 Eylül'de temel hak ve özgürlüklere büyük kısıtlamalar getiren anayasa değişiklikleri benimsendi.

3 Aralık'ta aralarında Başbakan Yardımcısı Sadri Koçuş ve Atilla Karaosmanoğlu'nun da bulunduğu 11 bakan "kalkınma hamlesini ve reformları Atatürkçü bir görüşle gerçekleştirme olanağı kalmadığı inancıyla" hükümetten istifa etti. Bu istifalar 1. Erim hükümetinin sonunu getirdi. Yeniden Başbakanlık görevine getirilen Erim, 11 Aralık'ta yeni bakanlar kurulu listesini açıkladı. 10 Ocak 1972'de Askeri Yargıtay; Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idam kararını onayladı.\* 19 Şubat'ta İstanbul Fındıkzade ve Arnavutköy'de düzenlenen operasyonlar sonucunda Mahir Çayan'la birlikte firar edenlerden Ziya Yılmaz yaralı olarak yakalandı. Ulaş Bardakçı öldürüldü. 27 Mart'ta Ordu'nun Ünye ilçesindeki NATO Hava Üssü'nde görevli 3 İngiliz teknisyen Mahir Çayan ve arkadaşları tarafından kaçırıldı. Güvenlik güçleri 30 Mart'ta eylemcilerin Niksar'ın Kızıldere köyünde saklandıkları eve operasyon düzenleyip, aralarında Çayan'ın da bulunduğu 10 eylemciyi ölü, Ertuğrul Kürkçü'yü de sağ olarak ele geçirdi. Çatışma sırasında İngiliz teknisyenler de öldü. "Kızıldere operasyonundan sonra güvenlik güçleri yurt çapında duruma hakim oldu ve bu arada Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan 6 Mayıs'ta idam edildi."<sup>270</sup> 12 Mart ara rejimi, Erim'den sonra Ferit Melen hükümetiyle devam etti.

Bu arada genelkurmay başkanlığını devralıp cumhurbaşkanı seçilebilmek için bu görevinden istifa eden Faruk Gürler'in cumhurbaşkanı olma girişimi sonuçsuz kalınca 12 Martçılar ilk büyük darbeyi aldılar. Fahri Korutürk'ün cumhurbaşkanı seçilmesinden

---

\*Bu konuda detaylı bilgi için adı sıkça anılan bir çalışma: Halit Çelenk, **İdam Gecesi Anıları** Tekin Kitabevi, İstanbul, 1989

<sup>270</sup>Veli Yılmaz, **Emirle Gelen İdam Kararı / Deniz Gezmiş - Yusuf Aslan - Hüseyin İnan**, Tümm zamanlar Yayınları; İstanbul, Haziran 2000, s.80

sonra başbakanlığa atanan Naim Talu ülkeyi seçimlere götürdü ve 14 Ekim 1973 seçimleriyle birlikte, partiler üstü hükümetlerle yürütülen 12 Mart ara rejimi sona erdi.

### 3.3.2 70'li Yıllar ve Politik Filmler

1960'ların sonlarında yılda 200'leri bulan film sayısı 70'lerin ilk beş yılında aynı seviyeyi korudu, daha sonra 1976'da 164'e 1977'de 124'e iner, 1979'da ise 195 filmdir ama farklı bir 195, çünkü bunların 130 kadarı 16 mm filmlerdi, seks ve ucuz serüven filmleri.<sup>271</sup> Öte yandan 1974'ten itibaren ülkemize televizyonun girişi de sinemayı etkilemiş, seyirci sayısını azaltmıştır. Sinema, televizyonun saltanatına karşı renkli filmin cazibesini kullanarak, TVde izlenemeyecek alanlara, sekse, şiddete yönelerek cevap vermeye çalışmaktadır. Yine de televizyonun egemenliği oldukça belirgindir, örneğin Hey dergisinin 1976'daki tele-anketinde TRT'de yerli sinema programının seyircilerin çoğunluğu tarafından kalite farkı da aranmaksızın izlendiği ortaya çıkmıştır.<sup>272</sup> Bu televizyonun toplumdaki bir numaralı eğlence aracı oluverdiğini gösteren küçük bir örnektir sadece.

Başlıklar halinde döneme bakmayı sürdürürsek seks filmlerinin piyasayı ele geçirmesinden bahsetmek gerekir. 1974 yılı içindeki "ah deme oh de" ve *Tak Fişi Bitir İşi* gibi filmlerle başlayan bu furya 12 Eylül darbesine kadar sürmüştür. Açıkça porno halini almaya varan düzeyde sinemaları saran bu furya doyurulamamış toplumsal arzuya izbe, pis mekanlarda tatmin sunmaktaydı. MC cephe hükümetlerinin baskı ve sansür ortamına rağmen ve belki de bu nedenle artarak varlığını sürdüren seks filmlerinin karşı kutbunda Yılmaz Güney'inkilerden başlayarak bir çok toplumcu, sosyal içerikli film yer almıştır.

1970 yılının önemi renkli film sayısının giderek artması ve *Umut* filminin varlığıdır. 1971 neredeyse bir Yılmaz Güney yılı olmuştur, Güney bu yılda, yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncu olarak *Kaçaklar*'ı, yapımcı-yönetmen senaryo yazarı ve

<sup>271</sup>Nijat Özön, "Türk Sineması", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt.7, s.1897 ; Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989,s. 15

<sup>272</sup>Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ayyıldız Yayınları, Ankara, 1994, s. 28

oyuncu olarak Vurguncular'ı, yönetmen senaryo-yazarı olarak *Yarın Son Gündür*'ü, *Umutsuzlar*, *Acı*, ve *Baba* filmlerini çeker.<sup>273</sup> *Ağıt*'ı Güney Film için çeker. Ertem Göreç'in yönettiği *Namus ve Silah*'ta oynar, Şerif Gören'in çektiği *İbret*'e ve Nazmi Özen'in *Çirkin ve Cesur* adlı filmine senaryo yazarı olarak katılır.<sup>274</sup>

Sinemamız 70'lerde ileride 80'lerde olacağı gibi sansürle boğuşmuştur.<sup>275</sup> Bir sürü önemli film, *Umut*, *Sürü*, *Kara Çarşafı Gelin*, *Maden* gibi yapımlar ne yazık ki sansüre uğradılar. Yine bu dönemde sansüre karşı birçok protesto yaşandı, örneğin 1977'de İstanbul'da yaklaşık 400 Yeşilçam sanatçısının katıldığı yürüyüş Ankara'da sona erdi. Dorsay sansürün özellikle MC iktidarı döneminde arttığını belirtir.<sup>276</sup>

Genel durumu belirtirken ülkenin siyasallaşma eğilimi paralelinde Yeşilçam'daki örgütlenmelerin de önemi büyük olduğunu da eklemelidir. 1976'da Acar film grevi olmuştur ki bu grev 1940'lardan beri en önemli grevdir. 1978'de Yeşilçam emekçileri için bir sosyal güvence yasası çıktı. Yön-Sen kuruldu. Ayrıca yapımcıların oluşturduğu Film-Ko adlı bir örgüt kuruldu.

70'lerin en önemli iki olgusu Yılmaz Güney'in yaptıkları ve Lütfi Akad'ın *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesini özellikle anmak gereken çalışmalarıdır. Bunlar özellikle dönemin sinemasal atmosferini belirlemiş ve aynı zamanda "genç sinemacılar"<sup>277</sup> diye anılan yönetmenleri de etkilemişlerdir. 70'li yıllar Yılmaz Güney'de somutlaşan ve Türk sinemasına ilişkin tartışmalarla da tanımlanan "devrimci sinema" şeklinde adlandırılan bir akımın ortaya çıktığı yıllar olmuştur.

Dönemi önce genel olarak politik içerikli filmleri saptayarak sonra, bu dönemin ve Türk sinemasının önemli politik figürü Yılmaz Güney'in üzerinde durarak değerlendireceğiz. Dönemin toplumsal eleştiri ve politik filmlerini sıralamayı denersek karşımıza aşağıdaki tablo çıkar.

---

<sup>273</sup>Güney Film Ekibi, **Kültür Konferansına Tezler**, Güney Dergisi, Sayı. 18, 2001, s.20

<sup>274</sup>Scognamillo, a.g.e., s.209

<sup>275</sup>Bu konuda özellikle bkz. Agah Özgüç, **Türk Sinemasında Sansür Dosyası**, Koza Yay., İstanbul, 1976

<sup>276</sup>Dorsay, a.g.e., s.20

<sup>277</sup>Dorsay, a.g.e., s.238, Scognamillo, a.g.e., s.361, Kurtuluş Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994, s.20

|                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------|
| 1970- Umut, Yılmaz Güney <i>.kapitalizm ve burjuva eleştirisi</i>           |
| 1971- Ağıt, Yılmaz Güney                                                    |
| 1971- Acı, Yılmaz Güney                                                     |
| 1971- Baba, Yılmaz Güney <i>genel toplumsal eleştiri</i>                    |
| 1974- Arkadaş, Yılmaz Güney <i>kişisel bilinçlenme, burjuvazi</i>           |
| 1974- Endişe, Yılmaz Güney <i>grev</i>                                      |
| 1974 -Bedrana, Süreyya duru                                                 |
| 1975- Kara Çarşafı Gelin, Süreyya Duru                                      |
| 1975- Birgün Mutlaka, Bilge Olgaç                                           |
| 1976- Mağlup edilemeyenler, Atıf Yılmaz <i>politik taşlama</i>              |
| 1977- Güneşli Bataklık, Süreyya Duru <i>işçiler, holdingler</i>             |
| 1978- Maden, Yavuz Özkan <i>sendika, grev, işçi</i>                         |
| 1979- Demiryol, Yavuz Özkan <i>sendika, grev, işçi</i>                      |
| 1979- Kanal, Erden Kıral <i>toprak ağaları</i>                              |
| 1979- Bereketli Topraklar Üzerinde, Erden Kıral <i>işçi, ağa ilişkileri</i> |
| 1979- Yusuf İle Kenan, Ömer Kavur <i>sokak çocukları</i>                    |
| 1979- Sürü, Zeki Ökten <i>alegorik, kapitalizm ve ağalık eleştirisi</i>     |
| 1979- Düşman, Zeki Ökten <i>politik bilinçlenme</i> <sup>278</sup>          |

TABLO 1: 70'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ FİLMLERİ

Bu filmlerden Güney'inkilere ayrıca değineceğiz, diğerleri ise dikkat edileceği gibi daha çok *toplumsal eleştiri* filmleri olup doğrudan politika yapmamışlardır. Güney'in filmlerinin de çoğunun aslında açıkça politik olmadığını düşünürsek 70'li yılların, toplumsal hareketlerin getirisi olacağı düşünülen politik filmler açısından çok zengin olmadığı görülür. Daha önce dediğimiz gibi bu dönemde Orhan Gencebay'ın arabesk filmleri, şarkıcı filmleri, seks filmleri ve toplumsal eleştiri filmleri bir aradadır. *Bir Gün Mutlaka, Mağlup Edilemeyenler, Güneşli Bataklık, Maden, Demiryol ve Sürü* politik filmler olarak sıralanabilir. Bu filmlerin de ikisinde yine Yılmaz Güney'in adı

<sup>278</sup>Film künyeleri: Scognamillo, a.g.e.

vardır. Güney'in dönem sinemacılarına olan etkisi onun senaryolarının filme çekilmesi ya da siyasal/sinemasal üslubundan etkilenme olarak gerçekleşir. Örneğin Şerif Gören *Endişe, Yol*; Zeki Ökten *Sürü, Düşman*; *Zavallılar* ile Atıf Yılmaz; *İzin* ile Temel Gürsu ve *Bir Gün Mutlaka* ile Bilge Olgaç bu süreçte Güney'in senaryolarını filmleştirirler. Tunç Okan, Erden Kıral, Yavuz Özkan gibi sinemacılar da onun tarzından etkilenmişlerdir.<sup>279</sup>

Bu noktada doğrudan politik olmadıkları için listemize almadığımız ancak adını toplumsal eleştiri sineması açısından anmak zorunda olduğumuz Lütfi Akad'ın Göç üçlemesine kısaca değinelim. Akad *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) adıyla çektiği üç film daha çok Türk toplumundaki göç olgusuna bakış çabasıdır. Akad filmlerinde Alim Şerif Onaran'ın dediği gibi "ticaret düzeninde insanın yabancılaşmasını lanetler...ve karşılığında emeği kutsar."<sup>280</sup> Bu filmler değişim kavramına sürekli vurgu yaparlar. Çünkü göç edenler ve Türkiye değişmektedir.

*Bir Gün Mutlaka* filmi Güney'in senaryosundan uyarlanarak Bilge Olgaç tarafından çekilmiştir. Film bir politik sinema örneğiydi, belgesel bir yaklaşım ve gerçekçi bir tavır içermektedir. Sansüre uğrayarak kesilen ve ancak Danıştay kararıyla gösterime girebilen *Bir Gün Mutlaka*'nın<sup>281</sup> "politik yönü genelde uzun monologlar ve sloganlarla açığa çıkmaktadır ve sinemasal nitelikleri amacına uygun değildi." *Maden ve Demiryol* ise Yılmaz Güney'den etkilenen yeni kuşak yönetmenlerden Yavuz Özkan'ın birer yıl arayla (78-79) çektiği siyasal mesajlı iki filmidir. *Maden*'i ve politik duruşunu 1979'da Giovanni Scognamillo'nun yazdığı şu cümleler son derece iyi bir şekilde özetlemektedir: *Maden*'in öyküsü yıllar önce yazılmış, senaryosu uzun süre sansürde kalmış, çekimiye çok güç koşullarda gerçekleştirilmiştir. Bu, Türk sinemasında bir madende çekilen ilk film değildir. İşçi İşveren ilişkilerine de değinen ilk film değildir. Ama bir *Karanlıkta Uyananlar*'ın, bir *Şehirdeki Yabancı*'nın ötesinde başka şeyler getirmektedir. En azından değişik bir gerçekçilik ve değişik bir toplumsal ilişki bakışı...<sup>282</sup> ardından yine bir işçi-işveren filmi gelir, konu demiryolları işçilerinin

<sup>279</sup>Dorsay, a.g.e., s.232

<sup>280</sup>Alim Şerif Onaran, **Lütfi Ö. Akad**, Afa Yay., İstanbul, 1980, s.5

<sup>281</sup>Scognamillo, a.g.e., s.310

<sup>282</sup>Giovanni Scognamillo, "Maden", **Hey Dergisi**, Sayı 16, 26 Şubat 1979

arasında geçmektedir. Özkan yine politik mesajlara sahip bir film yapmıştır ve yönetmen sloganist bir biçimde filminin politika içerdiğini söylemektedir. Yönetmenin şu cümleleri bizce Marksist bir bildiriden çıkmış gibidir: “bu filmde, gelişen işçi sınıfı hareketine, işbirlikçi burjuvazinin indirmek istediği darbe girişimlerini sergilemeye çalıştım.”<sup>283</sup> Bu filmin önemi Türk sinemasında daha önceki filmlere göre farklı bir toplumsal gerçekçilik yaratmasıdır. “maden kurban vererek bilinçlenmeyi anlatır. İşçilerin bilinçsizliği, bu bilinçsizliğin de sadece sarı sendikaya ve yönetime yaradığı vurgulanır”<sup>284</sup>

Yavuz Özkan *Demiryol* filmiyle bu kez de demiryolu işçilerinin hayatına yönelerek yine politik tavrı olan bir film yapmıştır. *Maden*'den farklı yanı dramatik açıdan bu kez sadece işçilerin grevi değil diğer yan hikayelerin de söz konusu olmasıdır. Özkan yine filmini anlatan bir yönetmen olarak “...bu ana tema içerisinde toplumun çeşitli kesimlerindeki örnekleri alarak, terör ve demagojiyi örgütlü ve birlik içinde püskürtmenin mümkün olabileceğini vurguladım.”<sup>285</sup> Şeklinde filminin politik amacını belirtmektedir. Filmin politik imgelerinden biri örneğin “Türkiye işçi sınıfına selam” marşıyla birlikte dönemin gösterilerinden görüntülerle bittiği son sekanstır. Görücü bu iki filmi militan sinemanın 1970'lerdeki önemli iki örneği olarak nitelemektedir.<sup>286</sup> Son olarak *Demiryol*'da belgesel yönün Görücü'nin vurguladığı gibi özellikle belgesel bölümlerde son derece güçlü olduğunu belirtelim.

Şerif Gören ismi 70'lerin özellikle ikinci yarısına damgasını vurmuş, çokça konuşulmuş tartışılmıştır. Gören 'Güney ekolü'nden gelmekle birlikte her filminde tekniğini, anlatım özelliklerini olgunlaştırması ve auteryen tavrıyla başlı başına önemli bir sinemacıdır. Sinemaya kurgucu olarak girdikten sonra Yılmaz Güney'in yarım bıraktığı *Endişe*'yi tamamlamasıyla dikkat çekti ve toplumcu sinemanın yeni temsilcisi olarak karşılandı ama ne yazık ki piyasa koşullarına uygun ticari filmler de yapmak zorunda kalmıştır. Gören bu kuşağın sinemamıza getirdiği en büyük yeniliğin, değiştirme isteği ve eğiliminin en çok açığa çıktığı yönetmenlerimizden olmuştur.<sup>287</sup>

<sup>283</sup>Zeynep Oral, “Yavuz Özkan/Demiryolu”, Milliyet Aktüalite, 20 Nisan 1980

<sup>284</sup>Bülent Görücü, “Türk Sinemasında İşçi 1973 ve Sonrası”, *Yeni Film*, Sayı 3, İstanbul 2003, s.95

<sup>285</sup>Scognamillo, 1998, a.g.e., s.10

<sup>286</sup>Bkz. Görücü, a.g.e., s.96

<sup>287</sup>Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, Broy Yayınları, İstanbul 1990, s.7

Gören 1975-79 yılları arasında *Köprü* (1975), *Deprem* (1976), *İki Arkadaş* (1976), *Nehir* (1977), *Derviş Bey* (1978), *Almanya Acı Vatan* (1979) gibi filmler çekti. Bu filmlerde doğa-insan karşıtlığını işledi. Gören'in filmleri Güney'in doğrudan etkisinin olduğu filmler hariç (*Yol*, *Endişe*) açıkça politik filmler değildir. Comolli ve Narboni'nin sınıflandırmasına göre "içerikleri açık bir biçimde politik olmayan ama filmin grenine karşıt okumayla aynı işlevi gördükleri açık hale gelen filmler" dendirler.<sup>288</sup>

Gören'in 1980 yılında Yılmaz Güney'in senaryosuyla çektiği *Yol* filminin 1982 yılında Cannes film festivalinde Büyük ödül almasıyla Türk sineması adına önemli bir başarı yaşanmıştır. *Yol*, içeriğinden çekim öyküsüne kadar Türkiye'de politik sinemayı anlamak için bilinmesi gerekli bir filmidir. *Yol* 1982 yılında Şerif Gören ve Yılmaz Güney tarafından yaratılmış bir film, yaratılmış diyoruz çünkü filmin yönetmeninin kim olduğu zaman zaman (aslında çok da önemli olmamasına rağmen) tartışılmıştır. Güney yandaşları<sup>289</sup> filmin Yılmaz'a ait olduğunu iddia etmektedirler.

Sinemada bir filmin dokuz önemli unsurdan oluştuğu kabul edilir: tema, senaryo, yönetim, yapım, kostüm ve makyaj, oyunculuk, görüntü, ses ve kurgu. *Yol*'a bu açıdan bakarsak filmde Yılmaz Güney aldığı rolü daha açık görebiliriz. *Yol* Güney Film'e ait bir yapımdır. Aslında Yılmaz Güney'in kendisinin çekmek istediği bir proje olup o sırada tutuklu olması yüzünden Şerif Gören'e vermek zorunda kalmıştır. Gerçekte düşündüğü ilk yönetmen Gören de değildir, önce Zeki Ökten düşünülmüş<sup>290</sup> ancak daha sonra Gören filmi yönetmiştir.<sup>291</sup> Filmin senaryosunu Güney yazmıştır, senaryoyu sekiz defa yazmış ve 23 Ocak 1980'de bitirmiştir. Güney, filmin mekan seçimini ve istediği belgesel nitelikli görüntüleri Akan'a yaptırmıştır. Oyuncu seçiminde de başta Tarık Akan olmak üzere seçici olan odur. "Yılmaz ağabey benim Abbas karakterini oynamamı istedi ama daha sonra bu karakterin devamını getiremediği

<sup>288</sup>Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", Çağdaş Sinema, Şubat/Mart, 1974, s.62

<sup>289</sup>Özellikle **Güney Kültür Sanat Dergisinin** başını çektiği bu grup yazılan, çizilenlere baktığımızda zaman zaman fanatik derecesinde tavırlar sergilemektedirler.

<sup>290</sup>Tarık Akan, "Bir Yol Hatırası", **Anne Kafamda Bit Var**, Can Yayınları, İstanbul 2002, s. 45

<sup>291</sup>*Yol*'da asistan olarak çalışan Muzaffer Hiçdurmaz filmin ilk olarak Erden Kıral'a verildiğini ancak Kıral'ın Güney'in istediklerine uygun olmadığını belirtmiştir. Muzaffer Hiçdurmaz, 1 Nisan 2004 tarihinde **Türsak Vakfı**'nda yapılan konuşma.

için Seyit Ali rolüne geçtim".<sup>292</sup>Güney cezaevinde Akan'a başta on iki mahkumun hikayesi olarak tasarladığı ve Bayram ismini verdiği senaryoyu oynar, Akan onu tiyatro izler gibi izler. Şerif Gören filmin başına geçtiğinde filmin o koşullarda on iki mahkumun hikayesi olarak çekilmesi zor olduğu için bazı karakterleri ayıklar ve sayıyı altıya indirir, Isparta'ya giderek Güney ile görüşür ve onun düşüncelerini ve onayını alır.<sup>293</sup>Filmin kurgusu yurtdışında yapılacaktır, Şerif Gören Güney'le beraber yapacağı kurguya siyasi pasaport sorunlarından dolayı dahil olamaz ve kurguyu Güney kendisi yapar. Görüldüğü gibi bir filmin öğelerinden konuda ve senaryoda, yapımında, oyuncu seçiminde ve yönetiminde ve kurgusunda Güney'in rolü vardır. Hatta güney birçok sahnenin dekapajlı, storyboardlı çekim senaryosunu hazırlayıp Gören'e vermiştir.<sup>294</sup> Bu durumda ne Şerif Gören'in filmin yönetmeni olduğunu söylemek ne de Güney'in filmin sahibi (sinemasal anlamda) olmadığını söylemek anlamlıdır. Dikkat edilirse o dönemde Yılmaz Güney'in birçok filminde aynı tip durumlar söz konusudur. *Endişe* filmini Güney başlamış, Gören bitirmiştir, *Zavallılar* filmini Güney başlamış Atıf Yılmaz bitirmiştir, örneğin bu filmlerin yönetmeni kim sayılacaktır? Güney *Sürü ve Yol* filmlerini tutukluluğundan dolayı çekememiş ve bu yüzden başka yönetmenlere çektirtme yolunu seçmiştir, yoksa o sadece senaryo yazarı değildir. Yol Erden Kıral ile başlar, Ökten işe karışır o da olmayınca Gören yönetmen olur. Sürü önce Tunç Okan'a verilmiştir ama anlaşmazlık dolayısıyla Ökten'e geçer, yine Ali Özgentürk Yılmaz'ın isteğiyle Sürü'ye katılır. Bu arada Hem Ökten hem de Gören Güney imzalı filmleriyle sinema kariyerlerinin en büyük başarısını yaşarlar. Sonuç olarak bu filmlerin birer ortak yapım olduklarını söylemek akla en uygunu olacaktır. Ne fanatizm yapmanın ne de durumu görmezden gelmenin anlamı vardır.

Zeki Ökten de Gören gibi 70'lerin ikinci yarısında öne çıkan bir yönetmen olmuştur. Yine Gören gibi Ökten de piyasaya çalışmak zorunda kalmıştır. Güney-Ökten işbirliği ile yapılmış olan *Sürü* filmi, birçok yurtdışı ve yurtiçi ödül toplamış son derece başarılı, alegorik bir çalışmadır, Ökten'in kariyerinde beklenmedik bir aşama

<sup>292</sup>Akan, a.g.e., 47

<sup>293</sup>Ahmet Soner, "Yol'un Çekim Öyküsü", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 6, İstanbul 1999, s. 59

<sup>294</sup>Nezih Coşkun, "Yol", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 6, İstanbul, 1999, s.55

olmuştur.<sup>295</sup> Yurt dışında birçok ödül kazanan<sup>296</sup> *Sürü*'nün metni ilk bakışta çok politik bir yapı arz etmez, Tuncel Kurtiz'in oynadığı bir ağanın satmak zorunda olduğu koyun sürüsünü Ankara'ya getirirken yaşadıklarını anlatır. Ama bu süreçte filmin asıl anlatmak istediği feodal bir toplumdan kapitalist bir topluma geçiş aşamasının sancılıydı.ekonomik zorlamalarla çağın gerisinde kalmış bir toplumun, Ezilen kişilerin ve doğan çatışmaların geniş panoramasıydı, bu açıdan politik bir filmdi *Sürü*. Filmin alegorik yapısını ve belgesel yakın görsel çalışmasını sadece Ankara sahnelerinde bozduğunu görmekteyiz. Ankara'daki ailenin genç çocuğunun sıkı bir solcu olması, odasındaki posterler, Tarık Akan'a anlattıkları filmin Yılmaz Güney'in senaryosundan kaynaklanan politik olma, eleştirdiği düzenin yerine bir şeyler önermeye çalışma gayretinden başka bir şey değildir. *Sürü* son derece başarılı bir şekilde feodal toplumu, ağalık düzenini, yaşanan çarpıklık ve dağılan aşiretleri, düzenleri anlatır, hatta büyük şehre bile eleştiri getirir ama bunun yerine sloganik bir biçimde, ima etmek yerine gösterip politiğin doğasını bozarak olumsuz bir tavır içine girer, neyse ki bu filmin genelinde yayılmış bir tavır değildir.<sup>297</sup>

*Sürü* sinema ortamında çok tartışılmış ve üzerine birçok farklı yorum yapılmıştır. Sol sinema kendi içinde de *Sürü*'yü tartışarak gerek başyapıt diyerek, gerekse toplumun kurtuluşu için yanlış yorumlar yapmak gibi eleştiriler getirerek değerlendirmiştir. Bunların en çarpıcısı Erkan Yücel'in 4 nisan 1979 tarihli *Aydınlık* gazetesinde yaptığı *Sürü*'yü eleştiren yorumdur.<sup>298</sup> Yücel'e göre film "hep kendi dünyaları içerisinde, kişisel çıkarlarını düşünen karakterleri anlatmaktadır. Halk ile egemen sınıflar arasındaki mücadele ele alınması gerektiği halde (Marksist söyleme göre böyle elbet) filmde halk içindeki çelişmeleri körüklemektedir film Yücel'e göre. Yücel eleştirisinde Güney'in geleceğin sosyalist toplumunu kuracağını söylediği emekçi sınıfın trende gereksiz yere, sırf eğlence için fren yaptırıp koyunların telef olmasına yol açan insanlar olamayacağını söyler.\* Bu anlamda filmin politik mesajı amacından sapmaktadır. Polemik sinema

<sup>295</sup> Scognamillo, a.g.e,376

<sup>296</sup> Bkz. <http://www.4x10.com/film.asp?ID=10300>

<sup>297</sup> Sayın, a.g.e., s. 99

<sup>298</sup> Erkan Yücel, "Sürü Halk İçindeki Boğazlaşmayı Körüklüyor", *Papirüs Dergisi*, Sayı 37, İstanbul, Mart 2000, s.26-27

\* Bu tartışma 2000 yılında özellikle Yılmaz Güney'in medyada eleştirilmeye başladığı dönemde *Papirüs* dergisinde yeniden başlatılmıştır.

eleştirmenleri arasında uzun süre gündemdedir ve Sürü'nün anlatımındaki alegorik yanın da çok üzerinde durulmaması gibi bir sonuca yol açmıştır, oysa filmin asıl gücü buradan kaynaklanmaktadır. *Sürü*'nün bu yapısını Dorsay ile yaptığı söyleşide, Yılmaz Güney filmin devrimci-politik değil alegorik-tasvir edici olduğunu söyleyerek açıklar.<sup>299</sup> Batı dergilerinde yazılan bazı eleştiriler ise filmi “politik” olarak nitelemiştir. Bir örnek vermek gerekirse *La Repubblica* dergisi

"Baskının politik mekanizmasını ifşa etmesinin ötesinde film bize genç çiftin ilişkilerini çok etkili bir biçimde yansıtıyor. Oğul Şivan, onu sınırlayan ve ailesine bağımlı olmasına sebep olan geleneğe isyan eder. Aynı zamanda hem kendisi için, hem de karısının hakları için verdiği savaş, soyut bir düşüncenin veya bir ideolojinin ürünü değil, insanın onurunu koruması gerektiğinin bilincine varmasının sonucudur."<sup>300</sup>

Ortada iki aşiretin kavgası odağında geçen bir çifti toplumda varolma savaşı ve aşiretin sürülerini Ankara'ya götürme hikayesi vardır. *Sürü*'deki çekimler betimleyici, tasvir edici bir gerçekliğe sahiptir. Önceli *Umut*'ta ve ardılı *Yol*'da olduğu gibi dramatik yapı içerisinde bazen uzun belgeselci planlar bulunur. Bu planlar çelişkileri yansıtmak ve alegorik mesajları güçlendirmek adına işlevsel ve başarılıdır. *Sürü*'de alegorik düzeyde sırasıyla şu anlatım düzeylerini okuyabiliriz:

- a) feodal düzenin sefaleti
- b) feodal toplumun kapitalizme doğru olan kaçınılmaz evrimi
- c) genç kuşakların özgür iradeleriyle bu toplumda kurtulma savaşı
- d) bireyin feodal toplumdaki kaçmaya, kurtulmaya çalışmasının modern topluma katılmaya yetmediği
- e) kapitalizmin sefaleti
- f) çözümün Sosyalist bir düzende olduğu mesajının verilmesi

Hamo ağa yıkılan aşiret düzenini temsil etmektedir ve filmin sonunda büyük şehirde tek başına kalır, kapitalizm içerisinde kaybolan feodal değerlerin alegorisidir bu.

<sup>299</sup> Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul, Varlık yay., İstanbul, 1994. s.56

<sup>300</sup> Bkz, [http://www.kameraarkasi.org/sinema/yonetmen/dir\\_turk/z/zekiokten/suru.html](http://www.kameraarkasi.org/sinema/yonetmen/dir_turk/z/zekiokten/suru.html)

Berivan'ın yavaş yavaş yok olmasına paralel olarak , sürünün yok olması değişimi simgeleyen değerlerdir. Tarım makinelerinin köydeki yakım çekimleri ve buna Hamo ağanın kızgınlıkla bakması –çünkü her şey değişmekte, makineler gelmektedir- son derece manidar ve etkili bir sekanstır. Güney bir zamanlar beyazperdede sıkça canlandırdığı, “feodal delifişek” diye anılan feodalist insanın tarihsel süreç içerisinde yok olmakta olduğunu *Sürü*'nün senaryosunda çarpıcı bir dille anlatır.<sup>301</sup> Sürü genel itibarıyla politik mesajını başarılı bir estetik biçim içerisinde vermektedir.

Zeki Ökten *Sürü* gibi bir başarının ardından yine Güney'in senaryosuyla işsiz ve yoksul bir işçinin öyküsünü anlattığı *Düşman*'ı çeker. Berlin'de en iyi senaryo ödülü alan film<sup>302</sup> Sansür kurulu tarafından “fazla politik” olduğu için yasaklanır ve daha sonra Danıştay'ın kararıyla serbest kalır.<sup>303</sup>

### 3.3.3 Yılmaz Güney Sineması

Yılmaz Güney 'in sinemasında politikanın yeri nedir ya da soruyu başka bir şekilde sorarsak Güney sineması politik bir sinema mıdır? Roy Armes'in “Güney'in kişisel tarihi –*Arkadaş* ve *Duvar* dışında- çoğu filmi için ancak kısmen geçerli olabilecek doğrudan politik bir okumayı teşvik ederek filmlerinin çarpık algılanmasına yol açmıştır.” sözleri<sup>304</sup> bu konuda önemli bir yargıdır. Yönetmenin bu üç film dışında sinemasında politika yok mudur, gerçekten Armes'in söylediği gibi politik hayatı yüzünden mi sinemasına da politik tanımını getirilmektedir. Bu sorulara cevap aranması gerekir ve bu arayış 1958'ten Güney'in sinemaya girdiği ilk yıllardan başlayacaktır. Kesin olan şudur ki Yılmaz Güney hakkında çıkan bir çok yazıya karşın Giovanni Scognamillo'nun dediği gibi “Güney olay'ına daha nesnel daha etraflı, giderek daha soğukkanlı bir tutumla yaklaşmak, onu tarihsel çizginin içine oturtmak ve “mitos”un

<sup>301</sup>Taner Ay, “Benim Yılmaz Güney'lerim”, 25. *Kare*, Sayı 17, s.13

<sup>302</sup>Bkz. <http://www.4x10.com/film.asp?ID=10122>

<sup>303</sup>Scognamillo, a.g.e, s.376

<sup>304</sup>Roy, Armes, “ Yılmaz Güney”,Çev: Yasemin Duru, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 5, 1998, s.87

tartışmasına kadar varmak da doğal bir gereksinimdir.”<sup>305</sup> Onun sinema tarihi içinde bir yere oturtulmasını sağlamak, gerek kişisel tarihinin eserini okuyacakları düşüreceği tuzaklardan uzak tutmak, gerekse auteur bir sinemacının gelişim sürecine tanık olma şansını yaratmak gibi olanakları önümüze sunacak daha da fazlası Armes’in çarpık algılanma dediği şeyi Scognamillo’nun nesnel yaklaşımına dönüştürmenin kapılarını aralayacaktır.

1939 yılında Adana’nın yenice köyünde doğan Güney, Ankara’da Hukuk, İstanbul da İktisat fakültesinde okumuştur.<sup>306</sup> İlk dönem sürecinde daha çok oyunculuk yapmakla beraber senaryo yazarlığı ve yönetmen yardımcılığı da yapmıştır.

1960’lı Yeşilçam bol miktarda "vurdulu kırdılı filmler" üretmeye başlar. Vurdulu kırdılı filmlerin ilk büyük yıldızı "Çirkin Kral" Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney, sinemaya Atif Yılmaz'ın yanında "iyi filmlerle" başlamıştır,<sup>307</sup> onun 1958 tarihli *Bu Vatanın Çocukları* filminde senaryoya katkıda bulunmuştur. *Alageyik*'in (1958) senaryosunda Atif Yılmaz ve Halit Refiğ'e katıldı. 1961'de eski bir öyküsünde komünizm propagandası yapmaktan 1.5 yıl hapis ve 6 ay sürgün cezasına çarptırılır. Hapis ve sürgün yıllarında "kanundışı" insanlarla içli dışlı olur, onların dünyasını içeriden tanıma olanağına kavuşur, hatta onların yaşam tarzının alışkanlıkları ona da nüfuz eder. İşte Yılmaz Güney, cezasını tamamlayıp sinemaya döndükten sonra o dünyayı yansıtmaya, o insanları canlandırmaya başlar. Politik tavrı biraz da bu geçmişteki tecrübelerinden gelmektedir. Örneğin cezaevi döneminde öğrendikleri ve yazdıkları daha sonraki politik filmlerinde kullandığı bir çok tema ve konu haline gelmiştir. Yılmaz Güney'in filmlerine İstanbul sinemaları (ve eleştirmenleri) rağbet göstermezler ama bu filmler "taşrada" yeri yerinden oynatır. Savaş Arslan'ın ifadesiyle "Ayhan Işık kentsoylu kralı oynadı çokluk. Oysa Güney'in krallığı başkaydı. O merkezin değil çevrenin kralı olmuştu.”<sup>308</sup> Çirkin Kral filmlerinde özellikle bol miktarda kavga dövüş yer alır. Yılmaz Güney, sonraki dönemin Cüneyt Arkın'ı gibi karate

<sup>305</sup>Scognamillo, a.g.e.,s.361

<sup>306</sup>Güney'in yaşamöyküsü genellikle özyaşamöyküsünden alınarak aktarılır. Burada hayatından bahsederken biz de onun anılarını kullanacak zaman zaman da diğer kaynaklardan derleme yoluna gideceğiz. Bkz. Atilla Dorsay, , **Yılmaz Güney Kitabı**, Varlık Yay., İstanbul, 1994, s.73

<sup>307</sup>Tam filmografisini vermek mümkün değil gibi görünüyor. Yine de bu konudaki en ehil çalışma için bkz. Agah, Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, Afa Yayınları, İstanbul, 1988

<sup>308</sup>Savaş Arslan, "Bir Çirkin Adam", **Geceyarısı Sineması**, Sayı.6, Kasım 2000

özentisi tarzda kavga etmez, yumruk yumruğa, boğaz boğaza, tekme tokat dövüür.<sup>309</sup>Ama *Çirkin Kral* filmlerinde yalnızca yumruklar konuşmaz, silahlar da konuşur. Örneğin bir firarinin intikam öyküsünün anlatıldığı *Kan Su Gibi Akacak*'ın (Mehmet Aslan, 1969) finalinde bir kumsalda devrilmiş ve kurumuş ağaç kütükleri siper alınarak yabancı aksiyon filmlerini aratmayacak bir silahlı çatışma yaşanır. Bu dönemdeki Yılmaz Güney politikadan uzakta görünür ancak bazı eleştirmenlerin dikkat çektikleri gibi bu dönemde bile bir anti-kahraman miti yerleştirmeye çalışmıştır.<sup>310</sup>“Çirkin Kral” ifadesi bunun göstergesidir, çirkindir ama kraldır. Bu dönem Güney'in kendi istediği projeleri yapabilmek için çalıştığı bir dönem olarak değerlendirilmelidir.

Yılmaz Güney, 1970'li yılların başından itibaren "ciddi" filmlere yönelir, halkına şimdiye kadar yeterince iyi filmler sunamadığı için özeleştiri yapar. Güney, *Çirkin Kral* tarzını sinemada bırakır ama gerçek yaşamı filmlerini aratmaz, cinayetler, hapisler, firarlar beyazperdede değil gerçek yaşamında sürer.

Güney'in filmografik süreci kaba hatlarla şu şekilde gelişir: Yılmaz Güney 1968'den sonra Türk sinemasına damgasını vuracaktır. *Seyit Han* filminin 1968'de çevrilmesinden sonra eski sinema ve eski ustalar üzerine eleştiriler ve sorgulamalar başlar. Ardından *Aç Kurtlar* ve 1970'te çekilen *Umut* filmi gelir. *Aç Kurtlar* zaman zaman politik temalar içeren bir filmidir. Politik afişler yer yer film içerisinde göze batar. *Umut* filmi ise Yılmaz Güney'in toplumsal sinemanın gelişimini haber verdiği yapıttır. Bu film kitleleri yeniden hareketlendirerek sinemayı sevdirebilir ve salonları doldurur.<sup>311</sup>Bu film bazı çevreler tarafından “devrimci sinemanın en önemli filmi” olarak da kabul edilmiştir.<sup>312</sup>*Umut* birçok yönleriyle bir öz yaşam öyküsü niteliği taşımakla birlikte, gerek taşıdığı mesaj, gerekse anlatımı açısından kuru gerçekçi kalıbını aşmaktadır. Güney'in bu ilk olay filmi için gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi tanımları kullanıldı. Fakat bu formlardan hiçbiri *Umut*'u açıklamaya yetmemektedir; çünkü bu film Güney'in ilk gerçek "arayış" filmidir. *Umut* ile başlayan bu arayış Güney'i daha doğal, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği

<sup>309</sup>Kaya Özkaracalar, “Aksiyon Filmleri”, **Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Mart 1999, s.34

<sup>310</sup>Bülent, Görücü, “Seyit Han: Umut'a Giden Yol”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, s.6, 1999, 64-74

<sup>311</sup>Senaryo için bkz. Yılmaz Güney, **Umut**, Güney Yayıncılık / Yılmaz Güney Dizisi, İstanbul 1999

<sup>312</sup>Bkz. <http://www.yilmazguney.net/guncel/ntvmsnbc.htm>

gibi Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine de yol açmıştır.”<sup>313</sup>Güney’in sineması *Umut*’la oluşmuştur, bu konuda Ulus Baker’in biçimle ilgili saptamasını aktaralım:

“Yılmaz Güney *Umut* filmini çektiği kadar *Umutsuzlar* filmini de çeken kişiydi. Çünkü ona göre geçmiş, feodal yaşantı, kentteki lümpenlik ve her türlü arıza şimdide yaşanmakta olmaktadır. Hafıza modeli yerine şimdinin o absürd varoluşu, hep varoluşu söz konusudur. İşte bilinci zıvanadan çıkaracak olan o tuhaf güç buradan geliyor: isyanı mümkün tek yol olarak bırakan, bilince doğrudan asla hitap edemeyecek olan bir bilinçaltını gösterilen her şeyle, toprakla, *Umut*’taki şu kavrulmuş dallarla, *Yol*’daki şu buz çölüyle, gidişten dönüşe kadavralaşan at bedeniyle, ve bir kadının ancak atın kadavrasıyla karşılaştığı anda "bırakan", "terk eden" yaşama kuvvetleriyle... Güney filmlerinde her şey tek bir düzlemde, kuvvetlerin ve yeterliliklerinin, dolayısıyla sınırlarının alanında çözülmektedir.”<sup>314</sup>

Kısacası 1970’li yıllar sinemada Yılmaz Güney’li yıllar olarak adlandırılabilir. Güney’in başyapıtı *Umut* ile başlayan toplumsal sinema anlayışı, *Yedi Belahlılar*, *Canlı Hedef*, *Şeytan Kayaları*, *Sevgili Muhafızım*, *Kaçaklar*, *Çirkin ve Cesur*, *İbret*, *Yarın Son Gündür* adlı ticari filmlerinin ardından, *Acı* filmiyle devam etti. Sonra da sınır köylerinin yaşamını konu edindiği, ödüllü filmi *Ağır*’ı çekti. Yılmaz Güney, daha sonra mafya ve gangsterlere karşı mücadele veren iki arkadaşın yaşamlarını konu ettiği *Vurguncular* filmini yaptı. 1971 yılı Yılmaz Güney için çok verimli geçti. *Umutsuzlar* filminden sonra yine ödüllü bir filmi olan ve gişe rekorları kıran *Baba*’yı çekti. Adana Film Festivalinde ödül alan bu filmin, çeşitli baskılar yüzünden ödülü geri alındı. *Baba* filmi fakir bir işçinin bir cinayeti üstlenip hapse girmesini ve bunun sonucunda gelişen olayları konu ediyordu. Yılmaz Güney, 1972 yılında *Zavallular*’ı çekerken hapse girdi

<sup>313</sup>M. Çağatay Aktürk, “Yılmaz Güney”, <http://members.trpod.com/sineclup/yilguney.htm> , 2 Kasım 2003

<sup>314</sup>Ulus Baker, “ŞOK VE BEYİN: Yılmaz Güney Sineması Üzerine”, *Fotografya e-dergi*, Sayı 16

ve bu filmi Atıf Yılmaz tamamladı. 1974'te hapisten çıkınca Güney'in çektiği ilk film, burjuva yozlaşmasını konu ettiği *Arkadaş*'tır.

Bu film kurduğu ve beslediği mitosun ötesinde, bir kent filmiyle kent soylu alışkanlıkların içinde şematik bir şekilde de olsa hesaplaşmayı deniyor, en azından siyasi amaçlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyordu.<sup>315</sup>1975'te 12. Antalya Film Şenliği'nde en iyi 2. Film ve en iyi müzik( Şanar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu ) ödülleri kazanan *Arkadaş*, toplumcu Azem ile tipik, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı "arkadaş"lık, Azem ile genç Melike'nin duygusal bağlantısı, Azem ve Halil arasındaki usta-çırak ilişkisi ve bunların aracılığıyla Güney'in anlatmak, vurgulamak istedikleriyle sanki yeni bir dönemim ilk filmidir. Selim İleri'nin değerlendirmesiyle: *Arkadaş*'ta Yılmaz Güney'in iki ayrı sanat anlayışını yan yana görebiliriz.

- A) Kaba gerçekçilik (Semra Özdamar'ın konuşmaları, Yılmaz Güney'in Cemil'e söylediği bazı sözler, Melike'nin aşırı arınmışlığı),
- B) Gerçekçilik duygusuna dürüst yaklaşım (Melike'nin Azem'e bağlılığı, Azem'in bir türlü Cemil'den vazgeçememesi vb.). Ancak Yılmaz Güney, ürününde gerçekçilik duygusunu öne almıştır, Yapıtın çatısı bu anlayışın üstüne kurulmuştur.<sup>316</sup>

Güney ise film hakkında şöyle demektedir:

"Bazı arkadaşlıklar vardır, anılara dayanır. Beraber olmaktan gelen arkadaşlıklardır. Bazı arkadaşlıklar vardır fikri temellere dayanır. Bu iki arkadaşın arkadaşlığı, başlangıçta belki birbirlerine yakın fikir ilişkilerini içinde taşıyor ise de, bunların ayrı kalmalarından, ayrı şartlar içinde oluşmasından dolayı, dünya görüşlerinde belli bir farklılık oluyor. Buna rağmen, bunlar bir araya geldiklerinde, kendilerini iki eski arkadaş olarak görüyor, fakat bir düre sonra anlıyorlar ki bunlar eski arkadaş değiller. Burada bir değişim söz

<sup>315</sup>Bkz. Aktürk, a.g.e.,s.3

<sup>316</sup>Selim İleri, "Arkadaş Filminde Gerçekçilik Duygusu" *Cumhuriyet Sinema Eki*, Ocak 1974

konusudur. Bu arkadaşlık çöker, kaybolurken, yeni bir arkadaşlık doğuyor"<sup>317</sup>

Yılmaz Güney, mevsimlik pamuk işçilerinin yaşamını konu ettiği *Endişe*'yi bitirmeden tekrar hapse girer. Bu filmi ise onun yardımcılarından Şerif Gören bitirir. Yılmaz Güney artık hapisten çıkamayacağını anladığında, orada senaryolar yazarak, içerden taktiklerle yöneterek sinemaya devam etmeye çalışır. Ancak sonuçlardan memnun kalmaz ve bu çalışmaları eleştirir. Örnek olarak; 1975 yılında *İzin* filmi Temel Gürsu, *Bir Gün Mutlaka* filmi ise Bilge Olgaç yönetir. Uzun bir aradan ve hazırlıktan sonra Yılmaz Güney, 1978 yılında Zeki Ökten'e *Sürü* filmi verir ve beklenen başarıyı yakalar.<sup>318</sup> Bu filmde Tarık Akan, Melike Demirağ ve Tuncel Kurtiz çok başarılı bir oyunculuk sergilemiştir. Uzun dönem dillerden düşmeyen bu film, yurt dışında da ilgi görür ve bir çok ödüle layık görülür. 1979'da *Düşman* filminin hazırlıklarını bitirince, çekimi Zeki Ökten yapar. Hapisteyken yaptığı son filmi ise *Yol* olur. Bu filmi Şerif Gören yönetir ve *Yol* Tarık Akan, Halil Ergün, Necmettin Çobanoğlu gibi usta oyuncular sayesinde bir şaheser olarak doğar. *Yol* da, *Sürü* filminde olduğu gibi beklenen uluslararası etkisini gösterir ve Altın Palmiye ödülünü alır. 1981'de çekilen bu film, dönemin askeri rejiminin baskılarına rağmen yurtdışına kaçırılarak kurtarılır. Yılmaz Güney'in en son filmi ise, yurtdışına kaçtıktan sonra Yunanistan ve Fransa'da hazırladığı *Duvar* filmidir.

Yılmaz Güney bilinçli olarak *politik sinema* yapmaktadır, amacı budur. Yılmaz Güney kendisini “devrimci” olarak tanımlar. Ama filmlerime pek devrimci denemez” saptamasını da ekler. “Devrimci bir sanatçıyım” der, ama filmlerinin ille de “devrimci” olduğunu iddia edenlere bunun doğru olmadığını ispat eder. Örneğin şunları belirtir: “Filmlerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerimde olsa olsa seyirciye belli bir direnme bilincini aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi gerektiğini getirdim. Fakat bu, devrimci film için yeterli değildir.”<sup>319</sup> Başka bir yazısında da şunları belirtir;

<sup>317</sup>Yılmaz Güney, “Yılmaz Güney *Arkadaş*'i anlatıyor”, *Yedinci Sanat*, Sayı 18, Eylül 1974

<sup>318</sup>*Sürü*'yle ilgili bölüme bakınız. Ayrıca, Scognamillo, a.g.e., s.200

<sup>319</sup>Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yay., İstanbul, 1989, s.34

“Sanatsal çabalar, çalışmalar, sınıf mücadelesinden ve bunun bir ifadesi olan siyasal mücadeleden kopuk ele alınamaz. Ben bir kavga adamıyım, sinemam da bir kavganın, halkımın kurtuluş savaşının sinemasıdır. Bugüne kadar gücümün ve bilincimin el verdiği oranda kavganın içinde yer aldım. Bu nedenle sanatçı kişiliğimin yanında siyasi bir kişiliğim de var ve bunlar birbirinden ayrı değildir. Her şeyden önce film yapmak benim varlık nedenlerimden biridir. Bir insana neden soluk alıyorsun, neden su içiyorsun, neden yemek yiyorsun dersin ilk anda cevap vermekte zorluk çekebilir. Ben de biraz öyleyim. Ben kendi filmlerimi Türk filmi, kendi sinemamı da Türk Sineması olarak görmüyorum. Ben Türkiye sinemasını kurmanın ilk adımlarını atıyorum. Türkiye çok uluslu bir ülkedir. Bu nedenle sosyal çelişmeler, ulusal farklılıklar yüzünden Türk filmi değil, Türkiye filmi yapmak, Türk sineması değil Türkiye sineması kurmak zorundayız.

Bugün sinemamız, ülkemizdeki sinema her zaman olduğu gibi, gericiliğin, yozluğun, kozmopolitizmin egemenliği altındadır. Halkın duygularını, yüzeysel beğenilerini sömürme yarışı içinde olan bir yığın sinemacı, şarkıcı, türkücü filmi ile kitleleri uyutmaktadır. Halkı aldatmanın, halkı uyutmanın ve gericileştirmenin çabaları sürmektedir. O bataklığın içinde her zaman olduğu gibi, iyi film yapmak, halka yararlı olmak, sinemamızda varolan devrimci demokrat geleneği yaşatmak isteyen bir avuç namuslu insan bugün her zamankinden daha zor koşullar altındadır. Bu sınıf mücadelesinin zorunlu sonucudur. Gericilik hayatın her alanında olduğu gibi, sinema alanında da hasımlarını ezmek istemektedir. Ancak inanıyorum ki, onları

tüketemeyecekler ve susturamayacaklardır. Onlar ne kötü koşullar altında bile, film yapmanın olanaklarını bulacaklardır.”<sup>320</sup>

Başka bir yerde ise şunları vurgular:

“Siyasi yazı yazar gibi film çekemem. Böyle bir şey yapmak işin kolayına kaçmaktır. Bu nedenle filmlerimde anlatamayacağım şeyleri/şeyi siyasi yazılarımda ele alıyorum/aktarıyorum. Birlikte yürüttüğüm siyaset ve sanat birbirlerini tamamlayan ili eylemdir. Aralarında çelişki yoktur.”<sup>321</sup> 14 Aralık 1982 tarihli *Liberation* gazetesindeki söyleşisinde bu konuda şunu belirtiyor; “Siyasi eylemimle sanatsal eylemim arasında ayırım gözetmem. Birincisi ikincisini yüreklendirir. Fakat, sanatçı için tehlikeli bir nokta vardır: Sanat dilini siyasi bir nutuk biçimine dönüştürmesi.”<sup>322</sup>

Bu uzun alıntılar amaçladığı şeyin çok net olarak *estetik bir politik sinema* olduğu ve sinemanın insanı bilinçlendirme işlevi olduğuna inandığını göstermektedir. Yılmaz Güney’in filmleri, yönetmeninden, Yılmaz’dan, ayrı düşünüldükleri zaman ille politik nitelikteki filmler değildirler. Ancak Güney kişiliğinin, bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde, mutlaka filmleriyle bir arada tutulması nedeniyle, filmlerine politik, kimi eleştirmene bakarsanız “devrimci” etiketi hemen vurulmuştur. Yılmaz Güney’in kişisel siyasi tercihiyle filmleri karıştırılmıştır. Bu açıdan Atilla Dorsay söyleşisi bir örnektir. “Konunun en iyi biçimde anlaşılması için en iyi örnektir. Güney, ayak direterek “Bak koçum! Benim filmlerim devrimci değildirler” diyor. Diretıyor. Ama Dorsay “devrimcidir” de ısrar ediyor. Ve bunu daha sonra da sürekli ve düzenli bir biçimde yineliyor.”<sup>323</sup>

Yılmaz Güney’in bir sinematografisi vardır: hemen tanınan bir etki bize bu onun filmi dedirtebilmektedir. Baker’den Güney’in sinemasının diğer politik sinemalarla olan ilişkisi üzerine önemli bir alıntıyla bitirelim:

<sup>320</sup>Şeyhmus Güzel, “Yılmaz Güney’de Sanat ve Siyaset”, Lül Sanat Dergisi, Sayı 6 , Kasım 2002, İstanbul

<sup>321</sup>Güzel, a.g.e., s.3

<sup>322</sup>Yılmaz Güney, *Yılmaz Güney’e ve Onun ‘Yol’una Dair*, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Özel Broşür, İstanbul, 1999

<sup>323</sup>Güzel, a.g.e, s.5

“Eski politik sinema, ya da klasik sinema politik olmak istediğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir "yumruk sineması" formülü ortaya çıkmıştı (Eisenstein). Yılmaz Güney'in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor.”<sup>324</sup>

### **3.4 1980'LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER**

1980'li yıllar Türk toplumu için son derece önemli olayların yaşandığı yıllardır. 12 Eylül 1980 tarihi toplumumuzun 1950'lerden beri her 10 yılda yaşadığı radikal ve askeri kökenli değişimlerden en etkililerinden birini ve sonuncusunu gösterir. Daha sonra 12 Eylül filmlerinden bahsederken değineceğimiz gibi bu olay “Türk toplumunun daha açık bir rejime, daha gelişmiş bir demokrasiye, Batı tarzı özgürlüklere ve düşünce özgürlüğüne olan özlemleri giderme yerine arttırmakla sonuçlanmış bir girişim olmuştur.”<sup>325</sup>

Sinema toplumun yaşadığı, değişimleri, genel olarak tüm toplumsal olayları kendine ait “sanatsal” bir söylem kullanarak -eski bir kuramın söylemiyle- yansıtır. "12 Eylül", Türkiye toplumunun yakın tarihini ikiye ayıran dönüm noktasıdır. 12 Eylül gibi askeri darbelerin öncesinde ve sonrasında yaşanan olayları yalnızca siyasal ve tarihsel araştırma alanı olarak anlamamanın ve çözümlemenin olanağı yoktur. Bu bağlamda sanat yapıtların/kültürel temsillerin dönemi temsil edişleriyle, bu temsil ediş icindeki tutumlan, dönemi anlamak/anlamlandırmak için bizlere olanak tanır. Ticari eserler bize toplumun o zamansal kesitini anlayabilmek açısından çok büyük önem taşırlar, sadece sanatsal olarak nitelenen eserler değil dönemin ticari filmleri de bu anlamda bize önemli enformasyon sağlarlar.

12 Eylül askeri darbesinin Türk toplumunun siyasal, kültürel, toplumsal,

<sup>324</sup>Baker, a.g.e,s.5

<sup>325</sup>Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitabevi, 1995 s.12

ekonomik hayatına getirdiği değişimler içinde belki de en çok dikkati çeken, düşünsel alandaki kısıtlamalar ve bunun sonucu olarak da baskıydı. Bu baskı nedeniyle insanlar yaşadıkları dönemi sorgulayabilecek konuma da sahip değildiler. Bu sorgulamanın ifade biçimleri olarak bilimsel çalışmalar, edebiyat ve özellikle sinema da bu konuda üzerine düşeni yapabilmiş, bu dönemin yaşamımız üzerindeki etkilerini tartışabilecek zemin hazırlayabilmişler midir?<sup>326</sup>

12 Eylül üzerine yapılan çalışmalar doğal olarak yakın tarih üzerine yazmanın zorluklarını belirterek söze başlarlar. Elbette ki bu tüm toplumsal olaylarda geçerli bir durumdur. 12 Eylül müdahalesinin yol açtığı toplumsal / siyasal ve kültürel tahribat, bilimsel çalışmalarda çokça yer almadığı gibi genelde sanat, özelde de sinema ve edebiyat alanlarında da yeterince işlenmemiştir: Bir-iki örnek hariç 12 Eylül döneminin romanı ve filmleri henüz yapılmış değildir.<sup>327</sup> Bu konuda 12 Eylül'ü anlatan nadir filmlerden biri olan *Eylül Fırtınası*'nın uyarlandığı romanın yazarı Habib Bektaş da bir söyleşide aynı endişeyi dile getirmektedir; henüz sanat alanı 12 Eylül'ü yeterince işlememiştir.\*

12 Eylül 1980'de ülkenin bir iç savaşa sürüklendiği ortamda, Türk Silahlı Kuvvetleri, Türkiye Cumhuriyeti'ni koruma ve kollama amacı ile, sivil demokratik yönetime el koymuş ve böylece Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yeni bir dönem başlamaktadır. Kongar toplumsal değişme kuramları açısından 12 Eylül'ün bir değişme olayını simgelediğini ve bunun büyük bir değişme döneminin ikinci aşaması olan iktidarı Ele Geçirme'ye karşılık geldiğini belirtir.<sup>328</sup> Türkiye Cumhuriyeti kendini kurumsallaştırmış ve artık bir ayrıma gelmiş bulunmaktadır.<sup>329</sup> Velidedeoğlu'na göre, 12 Eylül darbesi, tüm uygulamaları ile Kemalist devrimin ve özgürlükçü 27 Mayıs Anayasa'sının karşısındadır. Yani bir 'karşı devrim'dir. Belge de, 12 Eylül'ün 'Atatürkçülük' adına yapılmasına karşılık Nadir Nadi gibi bir Atatürkçü yazara 'Ben Atatürkçü Değilim' adında bir kitap yazdırıldığına dikkat çeker. Yine önce 12 Eylül dönemi sosyal ortam açısından bakacak daha sonra da sinema alanının bu politik

<sup>326</sup>Hakan Erkılıç, *Sinema ve İdeoloji, 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1997, s.4

<sup>327</sup>Erkılıç, a.g.e, s.46, Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 152

\* 12 Mayıs 2003 tarihinde Ege Üniversitesi'nde yapılan *Eylül Fırtınası* konulu söyleşi

<sup>328</sup>Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, .s12

<sup>329</sup>Belge, a.g.e., s.34

dönemi nasıl yansıttığını inceleyeceğiz.

### 3.4.1. Darbe Yıllarında Türkiye

Türkiye'de, 70'ler düşünce akımlarının hem entellektüel düzeyde hem de sokakta şiddet / terör düzeyinde çarpıştığı bir arenaya sahne olmuştur. İki kutuplu dünyanın yansıması Türkiye'de terör bağlamında baskınlaşır. Ordu özellikle 1978-1979 yıllarını değerlendirirken teröre dikkat çekerek, "terörün akıttığı kanı sürekli artmaya devam ederken, devlet iktidarı yok olmanın eşiğinde gibiydi" saptamasında bulunur. Bu durum askeri çevreler tarafından darbenin meşrulaşması için bir neden oluşturur. Özellikle 90'lı yıllarda bu argüman gerek siyasal gerekse akademik çevrelerde sıkça tartışılmıştır. 12 Eylül öncesi Türkiye'de toplu durum şu ana başlıklarda toplanabilir:

- siyasal kutuplaşma;
- parlamentoda uzlaşmaz tavır;
- sokakta terör olaylarının hakimiyeti;
- can ve mal güvenliğinin yitimi;
- yanlış MC hükümetleri;
- ekonomik dar boğaz; petrol krizi;
- yokluklar, kuyruklar: karaborsa;
- mezhep savaşları;
- demokratik yapıda iktidarsızlık ve tıkanma;
- iç savaş görünümü: 1979-1980 yılları içinde 5241 kişi terörü kurbanı olarak öldürülmüş, 14512 kişi yaralanmıştı.<sup>330</sup>

12 Eylül darbesiyle toplumdaki tüm siyasal ve sosyal kazanımlar, özgürlükler sınırlandırılmıştır. "12 Eylül neydi?" sorusuna yanıt şudur: "Herşeyden önce genel bir baskı düzeniydi. 1950'den yani tek parti döneminin kapanmasından bu yana, askeri müdahale zamanları da dahil olmak üzere bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi idi."

<sup>330</sup> Mehmet Yaba, **12 Eylül**, Yay Yayınları, İstanbul 1989, s.15; Erkılıç, a.g.e., s.40

Baskı ve yasaklar, en çok insan haklarının çiğnenmesinde görülür. Askeri yönetim sonrası "savaş meydanı" görünümündedir. 12 Eylül döneminde 650 bin kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası islendi. 49 kişi asıldı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkartıldı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 644 cezaevindeki tutuklu sayısı 52 bin. 14 kişi açlık grevinde öldü. Gözaltında ve hapisanede toplam ölü sayısı 229. İHD verilerine göre işkence sonucu öldürülenler 171'dir. İşkence yaptıkları suçlamasıyla yargılanan güvenlik görevlisi sayısı 962'dir. Basına, sinemaya, üniversiteye yasaklar getirildi.<sup>331</sup>

12 Eylül dönemi, verilerden ve yazılanlardan yola çıkarsak toplumun üzerine çöken bir baskı dönemi olmuştur. Bu baskı ve yasak ortamı, hazırlanan ve hala yürürlükte olan yeni anayasa (1982 Anayasası) ile de pekiştirilince, ortaya darbe sonrası sivil yönetimlerce de uygulanan, 12 Eylül'ün temel kalıntısı depolitizasyon çıkmaktadır. Depolitizasyon toplumsalla ilgili herşeyin reddi üzerinde yapılarak, 12 Eylül'ün temel araçlarının "yurttaşın edilginleştirilmesi, düzen ve uyum içinde kalma tercihini önde tutması, başkalarının sorunlarına fazla ilgi göstermemesi, sendika gibi örgütlerin etkisizleşmesi"ni gerçekleştirdi. Depolitizasyon çoklukla bilinçle uygulanan, çok geniş kapsam içinde değerlendirmesi gereken bir uygulama olmuştur. Dorsay durumu şöyle belirler: "Depolitizasyon, bu sözcüğü dar anlamıyla, yalnızca ülkenin yoğun siyasal tartışmalar yaşadığı 1970'lere, 12 Eylül öncesine bir tepki olarak aşırı politik/politize bir ortamdan kaçmak ve politika yerine bilime, sanata, mesleki uğraşlara, ekonomik ve kültürel kalkınmaya yönelik bir ulusal hamlenin başlatılması olarak almamak gerekir. Keşke öyle olsaydı!".<sup>332</sup> Depolitizasyonla birlikte toplumsalın reddi, küresel bir eğilim olarak bireycilik ile örtüşmektedir. Türkiye demokratikleşme, insan hakları gibi temel konularla dünyadan uzaklaşırken; bireyselleşme, ekonomik liberalizm, bağlamında dünya ile koşut gelişmeler yaşamaktadır. Rıdvan Akar da 12 Eylül ile ilgili belgesel söyleşisinde aynı şeyi vurgulamaktadır.<sup>333</sup>

Darbelerin yeni zamanlara ihtiyaç duyduğu, Şili'li yönetmen Miguel Littin'in serüveninde açıkça görülür. Pinochet darbesinden sonra, adı ülkeye girmesi

<sup>331</sup>İHD bülteni no:146, İstanbul, 1983

<sup>332</sup>Dorsay, a.g.e., s.13

<sup>333</sup>Bkz. Rıdvan Akar, 12 Eylül Belgeseli Söyleşisi, <http://www.netpano.com/be5.html> 22. Nisan 2004

yasaklananlar listesinde olan Littin, kimli ve kılık değiştirerek gizlice lkcsine döner. Pinochet darbesinin toplumdaki izlerinin filmini yapmaya baslar. Ama geldiğinde herşeyi değişmiş bulur: Havaalanı, yollar, kentın merkezi... Yaratılan bu albenili dünyanın özelliğini Littin şoyale vurgulamıştır: "Kentın merkezine yaklaşırken, öldürülen ya da or-tadan yok olan onbinlerce kişiyle sürgüne gönderilen yüzbinlerce kişinin kanlarını bu maddi grkekle silmek isteyen diktatörlük rejiminin yapıtlarına hayranlıkla bakmaktan vazgeçtim"<sup>334</sup>

Yeni zamanların Türkiye'deki aktörü zal olmuştur. Askeri yönetimin iktidara gelmesini istemediği, "24 Ocak" kararlarının mimarı zal, darbenin devamı gibi depolitizasyon ortamını sürdürerek, tıpkı Littin'm vurguladığı gibi "yaratılan maddi grkekle" askeri darbenin izlerini unutturmaya çalıştı. Dorsay'ın ifadesiyle zal döneminin asıl karakteristiği, belki bir anahtar sözcük ile zetlenebilirdi: depolitizasyon . Türkiye yeni zamanlarla birlikte bir anlamda bellek yitimi pahasına bu anı ve vaad ettiklerini tercih etti. Böylece Türkiye yeni zamanları tkretim toplumu olma yolunda "cılalı imaj devri" olarak vitrinde yaşanmaya basladı: yuppileriyle, medya yıldızlarıyla, yeni yaşamlar ve beğenilerle, pop yıldızlarıyla, kayıplarıyla, açlık grevleriyle, varoşlarıyla, kimlik arayışlarıyla, herşeyiyle.

12 Eylül'n baskı, yasak ve depolitizasyon oluşan karateristik özellikleri, kültürel ve sanatsal ortamı da etkilediği görülür. 12 Eylül'n kültürel yaşam üzerindeki etkilerinin iki yönlü olduğunu belirten Çubukçu bunu şoyale açımlar: "doğrudan doğruya, iktidardaki gücün tercihlerinin biçimlendirdiği ve belli bir politikaya göre düzenlenen, hiyerarşik, planlı yatırımla ve yönlendirmeler ve bütün bunlarla bağlantısını ancak bir dizi soyutlamayla kurabilecek olan "kendiliğinden" doğan etkilenmeler ve sonuçlar."<sup>335</sup>

Birinci boyut özellikle 12 Eylül yönetimi döneminde kendini açıkça gösterir: Bülent Ersoy cinsel kimliğinden, şarkıcı-trkclerin sanatçı sıfatına yükseltilmesine, arabeskin meşrulaştırılmasına ve devlet katında ta-nınmasına, devlet sanatçılığı payeleriyle sanatı zmser ve önemser görünmeye... İkinci boyut ise, etkilenmeyle birlikte ya "söylem değişikliklerine" rastlanılması ya da marjinal alanlara sığınma

<sup>334</sup>Erkılıç, a.g.e, s.34

<sup>335</sup>Aydın Çubukçu, **12 Eylül zerine**, Aktaran Erkılıç a.g.e, s.16

biçiminde gözlemlendi. 1980'den bu yana yazılan yapıtlar çözümlendikçe yalnızlık, yabancılaşma, bilinçlilik, duyarlılık gibi düzeylerde nasıl bir söylem değişikliği meydana geldiği görülecektir.

12 Eylül'ün ortamında Nurdan Gürbilek'in sözün bastırılması / söz patlaması karşıtlığının saptanması anlamlıdır: baskının karşıtıyla birlikte, kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle birlikte var olması... Bugüne değin bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Kültür ürünleri toplumsaldan uzaklaşırken daha kişisel daha özel konulara yöneldiler. Şiir, toplumsallığı hapishanede yakalarken, müzik özgün adı altında arabesk bir hal aldı. Roman farklı biçimler ve konulara açılma da toplumsaldan 60'lar ve 70'lere kadar olmasa da uzaklaşmadı. Gürbilek 2001 yılında yayımladığı 'Kötü Çocuk Türk' adlı kitabında 80'leri bir arzu patlaması dönemi olarak niteler. Uzun yıllar baskı altında tutulmuş *arzu* artık patlama noktasına gelmiştir. Uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş olan toplum, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme imkanı bulabilmişti.<sup>336</sup> Gürbilek'in saptamaları sinema alanını da içerir, Türkiye'de önemli bir gösterge olarak alabileceğimiz pornografik filmler süreci 70'lerde yaşanmıştır. 1975-80 arası dönemde yaşanan bu "patlama" 80'lerin ikinci yarısında da farklı bir şekilde tezahür eder. 1970'lerde bir yanda işçi hakları, grevler, politik hareketler, mitingler varsa öte yanda da *Bülbül Çıkacak Kuş Çıkacak, Ölene Kadar Seks* vardır. 12 Eylül darbesi bu seks furyasını sona erdirmiştir, bahsettiğimiz gibi 80'lerin ikinci yarısına kadar. Darbenin toplumsal konulardan uzaklaştırıp bireyselleştirdiği sanatsal alan da kişisel filmlere, yine erotizme ve pornografiye yöneldi.

Darbeden, demokratik sivil ortama geçiş dönemi, sivil yönetimlerin askeri yönetimle örtüşen siyasalları ile süreklilik aldı. Türkiye sanki sonlanamayan bir geçiş dönemine girdi. Can güvenliği ile darbeye sahip çıkan toplum, 1983 seçimlerinde askeri yönetimin istemediği ANAP'ı iktidara taşıyarak değişim isteği gösterdiyse de, 12 Eylül'le hesaplaşmada istemsiz çekimser kaldı. 12 Eylül'ün tüm uygulamalarına tepkisiz kalan toplumdaki bunu beklemek de hataydı, belki 12 Eylül son analizde toplumu yüzleşmeye çağırdı. Sakin bir yüzleşme karşılaşma olamazdı bu. Sert geçmesi

<sup>336</sup>Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001,s.16

kaçınılmazdı. Biz, toplum olarak bu çağını ışıtmazlıktan geldik. 12 Eylül oldu ve uzun süreli etkileri yaşıyor, öyleyse bu toplumda böyle bir olayı mümkün kılan bir potansiyel vardı. Akar bu durumu çok önemli bulmakta ve Türkiye'nin miladı olduğunu söylemektedir: "12 Eylül Türkiye'nin miladı. Çünkü gerek 12 Mart gerekse 27 Mayıs hareketlerinden farklı olarak bu sefer askeri rejim, anayasal bir güvence altına alınarak kalıcılaştırılıyor."<sup>337</sup>

### 3.4.2. 80'lerde Politik Sinema Yapmak

80'li yıllara bir istatistiğin ışığında bakmaya başlarsak 1980 yılındaki film üretiminin 60'lı yıllardan beri en alt seviyeye düşmüş olduğunu görürüz: Sadece 68 film üretilmiştir.<sup>338</sup> 12 Eylül'ün baskı ortamının olumsuz bir getirisi elbet bu ve örneğin 80'lerde, 70'lerin filmleri bir çok önemli festivalden ödülle dönerken bu dönemde daha çok arabesk, komedi ve komedi-erotik filmler yapılmıştır.\* Peki bu dönemde başarılı filmler çekilmemiş midir, bu sorunun cevabı kuşkusuz evet, *Yol* gibi Cannes tescilli bir muhalif sinema başyapıtı, *Hakkari'de Bir Mevsim*, *Anayurt Oteli*, *Muhsin Bey*, *Pehlivan*, *Uçurtmayı Vurmasınlar* gibi başarılı filmler de bu dönemin ürünüdür.

Özellikle toplumcu yönetmenler 70'lerdeki çizgilerini izleyerek eleştirel, muhalif filmler yapmaya çalışmışlardır. Yeni ve farklı anlatım tarzları da denenmiştir. Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tabuların yıkılmaya çalışılması, 80'ler sinemasında gördüğümüz özelliklerdendir. Bu dönemde sinemamıza giren oyuncu ve yönetmenlerin sayısı da hiç az olmamıştır.<sup>339</sup> Elbette dönem, bu saydıklarımız gibi birçok olumlu yönü de barındırır, Burçak Evren bir örnek daha veriyor örneğin, "bu dönemde ilk filmlerini çeken

<sup>337</sup>Akar, a.g.e, s.3

<sup>338</sup>Güney Dergi Ekibi, "Türkiye Sineması ve Yılmaz Güney", *Güney Dergisi*, Sayı.18, İstanbul, 2001, s.21; Nijat Özön, "Türk Sineması", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yay. Cilt 7, s.1896

\* *Sürü*, Londra, Rotterdam ve Anvers; Hazal Prades, San Sebastian, Manheim; *Bereketli topraklar Üzerinde* Nantes şenliğinde ödüller kazanmıştır.

<sup>339</sup>Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, Broy Yayınları, İstanbul 1990, s.7

yönetmenlerin sayısı, neredeyse “sinemacılar kuşağı”ndakine yakın orandadır.”<sup>340</sup>

Bütün bunlar bir yana 80’lerin baskı ve apolitikleşmiş ortamından sinemanın nasibini aldığı da ortadadır. Dönemin sinemasına biraz daha yakından bakalım, her şeyden önce sinemanın üzerindeki baskı unsurunu saptamak gerekir: siyasi ve ekonomik baskılar... 1970 yılında kişi başına yılda 6.93 bilet düşerken, 1979’da bu sayı 1.77’ye inmişti ve bu hal film giderlerinin de çıkarılamamasına yol açmaktaydı. 1963’te 250.000 TL olan ortalama yapım gideri 1970’te bir kat artarak 500.000 TL’ye, 1979’da sekiz kat artarak 2.000.000 TL’ye yükselmişti. 1983’te bu rakam 30 milyon TL’ye ulaşmıştı.<sup>341</sup> Toplumda artık sinema en ucuz eğlence aracı değildi, bu açıdan yerini televizyona bırakmıştı. 1979 yılı bu açıdan önemli bir yıldır, o yıl Türk sinemasında Nilgün Abisel’in deyişiyle bir mucize gerçekleşti, bunun adı videoydu.<sup>342</sup> Video bir şekilde Türk sinemasını kurtarmıştı, videoya film çekerek varlıklarını devam ettiren şirketler ortaya çıkmaya başlamıştı. Abisel ve Maktav bu sayede işletmecilerin eski Türk filmlerini alarak sinema piyasasını rahatlatmıştı savunuyorlarsa da aslında daha çok 1982’den başlayarak korsan kasetçilikle yerli filmlerin yağmalanması, yerli yabancı filmlerin kahve, gazino v.s. yerlerde gösterilmesi, yerli sinemayı olumsuz etkileyen bir olay oldu.<sup>343</sup> Ekonomik açıdan “majör” denilen firmaların sektöre girişi olmuştur. 1989’dan başlayarak bütün Amerikan dağıtım şirketleri ülkemize girmiştir. Bu sürecin acı sonucu sinemanın canlanmasına yol açmasına rağmen bu dahiliyetin Türk sinemasını bu canlanmanın dışında tutarak gösterim ağından uzaklaştırması olmuştur. ABD kökenli filmlerin piyasayı ele geçirmesi video sektöründen gelen desteği de önemsiz hale getirmiştir. 1989’da 210 yabancı filme karşılık sadece 12 Türk filmi gösterime girmiştir.<sup>344</sup> İşte Türk sinemasının ekonomik açıdan 80’lerdeki durumu kaba hatlarıyla bu haldedir.

Siyasal baskı toplumun her kesiminde olduğu gibi sinemada da etkili oldu demiştik. Bunun en etkili yöntemi sansür olmuştur. Politik sinema açısından sansür son derece etkili olmuş ve toplumsal eleştiri filmlerinin çekilmesini engelleyen bir faktör

<sup>340</sup> Evren, a.g.e., s.8

<sup>341</sup> Rakamlar için bkz. Özön, a.g.e., s.1897

<sup>342</sup> Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara,1994,s.108

<sup>343</sup> Hilmi Maktav, **Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem**, Birikim, Sayı 152-153, s.225

<sup>344</sup> Burçak Evren, “**Hollywood’un Önlenemeyen İstilas**”, Sinema Yıllığı 93, Türsak Vakfı, İstanbul, 1994, s.35

olmuştur. 1939 tarihli Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname son derece baskıcı, yasaklayıcı bir kanundu; 1986 yılında çıkarılan “3257 sayılı *sinema Video ve Müzik eserleri kanunu*” aynı sansür mantığının uygulandığı bir yasadır.<sup>345</sup> Bu sansür mekanizması en çok toplumsal içerikli, *politik* filmler ile erotik filmlerde işletilmiştir. ‘Ahlaki korumak’ amaçlı kanun sistemi yabancı ve yerli cinsellik içeren filmlerin dağıtılıp gösterilmesini engelleyemediği halde en ufak toplumsal eleştiri içeren filmler bu dönemde yasaklandı ya da sansürlendi. Yapımcılarına zorluklar çıkarıldı. Yabancı şenliklerde ödül alan, toplu gösterimlere çağırılan iyi Türk filmleri sırf politik tavırlar ya da mesajlar içerdikleri için, ya da birileri filmleri öyle okuduğu, sakıncalı bulduğu için gizli ya da açık engellemelerle karşılaştı. Tarık Akan, *Yol* filmini sansürden geçirip çekim izni alabilmek için önce sahte bir senaryo yazıp sansür heyetine kabul ettirdiklerini ve filmin bitişinde de kurgulamak amacıyla nasıl gizlice yurt dışına kaçırdıklarını anlatır örneğin.<sup>346</sup>

Türk sinemasında devlet sansürü ve ekonomik engellemeler dışında bir de oto-sansür’den söz edilebilir. Özellikle 80’lerin baskı ortamında sinemacılar (eski kuşaktan olup politik gelenekten gelen, Gören, Ökten gibiler bile) toplumsal eleştiriden uzaklaşmış, politik mesajlar vermemeye verseler de bunu son derece dolaylı yapmaya, bireysel filmlere yönelmeye başlamışlardır. Bunu Gencay Şaylan’ın bir röportajında söylediklerine bağlayabiliriz: “oto-sansür sinemamızda etkili olmuştur, yalnız sinemamızda değil yaşamımızın her alanında da oto-sansür işlemektedir.”<sup>347</sup> İşte politik sinema geleneği siyasal, ekonomik ve kişisel sebeplerle gelişmemiş az sayıda önemli örnek dışında varlık gösterememiştir.

1980’li yıllarda çekilen **toplumsal eleştiri filmlerini** şöyle sıralayabiliriz:

|               |                     |
|---------------|---------------------|
| ZÜBÜK         | KARTAL TİBET (1980) |
| TALİHLİ AMELE | ATIF YILMAZ(1980)   |
| YOL           | ŞERİF GÖREN(1981)   |
| FAİZE HUCUM   | ZEKİ ÖKTEN (1982)   |

<sup>345</sup>Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Betaş Yayınları, İstanbul 1997, s.174

<sup>346</sup>Akan, “**Bir YOL Hikayesi**” a.g.e. , s.13-18

<sup>347</sup>Taner Gürel, “Gencay Şaylan: Siyasal Sinema Bir Hesaplaşmadır”, **Bilim ve Sanat Dergisi**, Nisan 1989, Sayı 97, s. 22-25

|                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| PEHLİVAN                | ZEKİ ÖKTEN (1984)          |
| NAMUSLU                 | ERTEM EĞİLMEZ (1984)       |
| DUVAR                   | YILMAZ GÜNEY (1984)        |
| ÇIPLAK VATANDAŞ         | BAŞAR SABUNCU (1985)       |
| SES                     | ZEKİ ÖKTEN (1986)          |
| SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE   | ŞERİF GÖREN (1986)         |
| PRENSES                 | SİNAN ÇETİN (1986)         |
| UZLAŞMA                 | OĞUZHAN TERCAN (1987)      |
| DİKENLİ YOL             | ZEKİ ALASYA (1986)         |
| SU DA YANAR             | ALİ HABİP ÖZGENTÜRK (1986) |
| DEĞİRMEN                | ATIF YILMAZ (1986)         |
| YOKSUL                  | ZEKİ ÖKTEN (1986)          |
| DİKENLİ YOL             | ZEKİ ALASYA (1986)         |
| SELAMSIZ BANDOSU        | NESLİ ÇÖLGEÇEN (1987)      |
| ÇARK                    | MUZAFFER HİÇDURMAZ (1987)  |
| KARA SEVDALI BULUT      | MUAMMER ÖZER (1987)        |
| AV ZAMANI               | ERDEN KIRAL (1987)         |
| BİR AVUÇ GÖKYÜZÜ        | ÜMİT ELÇİ (1987)           |
| YAĞMUR KAÇAKLARI        | YAVUZ ÖZKAN (1987)         |
| ZENGİN MUTFAĞI          | BAŞAR SABUNCU (1988)       |
| SEN DE YÜREĞİNDE...     | ŞERİF GÖREN (1987)         |
| SEVGİYE YER AÇ          |                            |
| SİS                     | ÖMER ZÜLFÜ LİVANELİ(1988)  |
| KARILAR KOĞUŞU          | HALİT REFİĞ (1989)         |
| İKİLİ OYUNLAR           | İRFAN TÖZÜM (1989)         |
| UÇURTMAYI VURMASINLAR   | TUNÇ BAŞARAN (1989)        |
| BÜTÜN KAPILAR KAPALIYDI | MEMDUH ÜN (1989)           |
| ÖÇ                      | MESUT UÇAKAN               |

TABLO 2: 1980'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ FİLMLERİ

Bu filmlerin tümü toplumsal/sosyal/siyasal hayata gerek doğrudan siyasi bir mesaj içererek, gerekse dolaylı yollardan, örneğin güldürü türünü seçip ima ederek eleştiriler getirmektedir. Aslında bu filmlerin tümü politik içeriğe sahip, tarihsel süreç karşısında bir duruş sahibi filmlerdir; karşılığında bir çözüm önerisi sunmasalar da varolan aksaklıkları, sistemin bozukluğunu ve yönetenlerin yanlışlarını sergileyen yapıtlardır, bu anlamda muhaliftirler. Rasgele örnekler seçecek olursak örneğin Atıf Yılmaz'ın tüketim toplumunun çok keskin eleştirisini yapan bir filmidir, *Faize Hücum* 80'lerin başında gerçekten yaşanmış bir toplumsal çarpıklığın banker soygununun eleştirisini yapmaktadır, *Bir Avuç Gökyüzü* doğrudan 12 Eylül darbesi üzerine bir filmken *Zengin Mutfağı* tek mekanda çekilmesine rağmen 12 mart döneminin siyasi ortamını son derece başarıyla yansıtmakta ve burjuva eleştirisi yapmaktadır, Çölgeçen'in *Selamsız Badosu* ise Esen'in deyişiyle “politik bir masaldır.”<sup>348</sup> Ancak bu filmlerin tümünü “politik film” dediğimiz sinemasal kategoriye sokamıyoruz. Murat Belge'nin belirttiği gibi, sanatın “politik olay”ı ele alması ve işlemesi hep sorunlu olmuştur, bu çok zor bir iştir ve bu zorluk bir çok düzeyde kendini gösterir.<sup>349</sup> Bu zorlukların önemlilerinden biri vardığımız noktada bulunuyor ve okuyucunun/eleştirmenin sanat eserlerinin “tasnifi”ni de zorlaştırıyor. Tasnif Aristo'nun *Organon* (kategoriler)'undan beri hayatı daha kolay anlamak için yapıla gelen bir yöntemdir ve sanat eserlerini tarihsel-türsel eleştiriye tabi tutan eleştirmen için önemli bir yoldur. Hayatın her alanında politikanın varolması yargısının sonuçlarından<sup>350</sup> filmlerin toplumsal eleştiri yapanları politik olanlardan ayırmanın zorluğuna kadar bir dizi etken hangi filmleri politik olarak niteleyeceğimizi zorlaştırır. Biz burada daha kategorik ve basitleştirici bir alt-tür tanımıyla işlediği olay, konu doğrudan politik bir içerik taşıyan, politik bir kişiyi, olayı ya da dönemi anlatan, doğrudan propaganda yapan, bir politik görüşün temsilcisi olan ve toplumsal nedenlerden dolayı anlam yüklenerek kendisi politik bir hale gelmiş filmleri “politik film” kabul edip ayıracağız. Bunu yaptığımızda 1980'ler döneminde politika yapan filmlerin listesi şöyle ortaya çıkar:

<sup>348</sup>Esen, a.g.e., s.184

<sup>349</sup>Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 152

<sup>350</sup>Belge, a.g.e., s.79 ; Atilla Dorsay , *Sinema ve Çağımız 2*, Remzi Kitabevi İstanbul 1998, s.27

|                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| YOL                     | ŞERİF GÖREN(1981)          |
| DUVAR                   | YILMAZ GÜNEY (1984)        |
| SES                     | ZEKİ ÖKTEN (1986)          |
| SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE   | ŞERİF GÖREN (1986)         |
| PRENSES                 | SİNAN ÇETİN (1986)         |
| DİKENLİ YOL             | ZEKİ ALASYA (1986)         |
| SU DA YANAR             | ALİ HABİP ÖZGENTÜRK (1986) |
| ÇARK                    | MUZAFFER HİÇDURMAZ (1987)  |
| KARA SEVDALI BULUT      | MUAMMER ÖZER (1987)        |
| AV ZAMANI               | ERDEN KIRAL (1987)         |
| BİR AVUÇ GÖKYÜZÜ        | ÜMİT ELÇİ (1987)           |
| YAĞMUR KAÇAKLARI        | YAVUZ ÖZKAN (1987)         |
| SİS ÖMER                | ZÜLFÜ LİVANELİ (1988)      |
| BÜTÜN KAPILAR KAPALIYDI | MEMDUH ÜN (1989)           |
| UÇURTMAYI VURMASINLAR   | ALİ HABİP ÖZGENTÜRK (1989) |
| ÖÇ                      | MESUT UÇAKAN               |
| İKİLİ OYUNLAR           | İRFAN TÖZÜM (1989)         |

TABLO 3: 1980'LERDE POLİTİK FİLMLER\*

Bu listede yer alan filmlerin büyük bir kısmı 1980'ler dönemi için yapabileceğimiz 12 Eylül darbesini ve (daha çok da) sonuçlarını konu alan filmler, "12 Eylül filmleri" kategorisine girerler.<sup>351</sup> *Yol, Ses, Sen Türkülerini Söyle, Prenses, Dikenli Yol, Su da Yanar, Kara sevdalı Bulut, Av Zamani, Sis, Bütün Kapılar Kapalıydı, Öç, Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç, 80. Adım, Gerilla, İkili Oyunlar, Uçurtmayı Vurmasınlar*

\* Elbette bu listeye ulaşamadığımız, gözümüzden kaçan filmler de dahil edilebilir.

<sup>351</sup>Bu sınıflandırmayı birçok yazar yapmıştır:

Erkılıç, a.g.e., s.46; Belge, a.g.e., s. 151-152; Dorsay a.g.e., s.228; Esen a.g.e., s.195; Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara 1992, s. 78

ve 1990'ların başında çekildiği için bu listeye almadığımız Atif Yılmaz'ın *Eylül Fırtınası*, Candan Evcinan İçöz'ün *Hoşçakal Umut* (1993), Tomris Giritlioğlu'nun *Suyun Öte Yanı* (1991), Tercan'ın *Uzlaşma* (1991) filmleri 12 Eylül hakkındaki filmlerdir.

### 3.4.3 12 Eylül Filmleri

12 Eylül gibi son derece önemli bir toplumsal olayın sinemaya yansımaları ne şekilde olmuştur yakından bakalım.

12 Eylül'ün düşünceyi suç sayan depolitize ortamında, 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı "sinema video ve müzik eserleri" adlı kanunu ve sinema ile ilgili düzenlemelerin Kültür Bakanlığı'na verilmesi ile görece özgürlüğün yaratılması bu filmlerin yapılmasında önemli rol oynadığı düşünülebilir. Ancak bu filmler üzerindeki genel yargı bilimsel ve edebiyat alanındaki çalışmalarda olduğu gibi henüz "12 Eylül filminin yapılmadığı" noktasındadır.<sup>352</sup>

12 Eylül filmlerinin ilki olan Mesut Uçakan'ın *Öç* (1984) filminde sol görüşlü üniversiteli gencin, örgüt ve arkadaş çevresinden koparak değişen siyasal düşünceleri "milli sinema" öğretisine uygun olarak işlenir. Sinan Çetin *Prences*'te (1986) dönemin bir zamanlar benimsemiş olduğu sol görüşünü eleştirir. 12 Eylül filmlerinde sıkça rastlanan hapisneden çıkan kişinin toplumdaki değişime uyum çabaları; ailesi ve arkadaşlarıyla ilişkileri Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Zeki Ökten'in *Ses* (1986), Zeki Alasya'nın *Dikenli Yol* (1986), Memdüh Ün'ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989), Candan Evcinan İçöz'ün *Hoşçakal Umut* (1993) filmlerinde işlenir. Bu dönem de sık sık kullanılan yenik "solcu" (68'li) teması Atif Yılmaz'ın *Bekle Dedim Gölgeye* (1991), İrfan Tözüm'ün *İkili Oyunlar* (1990) ve Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1987), filmlerine konu oluşturur. 12 Eylül öncesi, Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1989) filminde kardeşin kardeşi vurduğu günlerde bir ailenin dramı, insanların çaresizliği icinde anlatılır; Angelopoulos, Antonioni gibi bir görsel tarz oluşturma denemesi içinde olan

<sup>352</sup> Belge a.g.e., s.151; Erkılıç, a.g.e., s.46

|                         |                    |
|-------------------------|--------------------|
| ÖÇ                      | MESUT UÇAKAN       |
| PRENSES                 | SİNAN ÇETİM        |
| SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE   | ŞERİF GÖREN        |
| DİKENLİ YOL             | ZEKİ ALASYA        |
| BÜTÜN KAPILAR KAPILIYDI | MEMDUH UN          |
| HOŞÇAKAL UMUT           | CANDAN İÇÖZ        |
| BEKLE DEDİM GÖLGEYE     | ATIF YILMAZ        |
| İKİLİ OYUNLAR           | İRFAN TÖZÜM        |
| SU DA YANAR             | ALİ ÖZGENTÜR       |
| SİS                     | ZÜLFÜ LİVANELİ     |
| AV ZAMANI               | ERDEN KIRAL        |
| UZLAŞMA                 | OĞUZHAN TERCAN     |
| SUYUN ÖTE YANI          | TOMRİS GİRİTLİOĞLU |
| YAĞMUR KAÇAKLARI        | YAVUZ ÖZKAN        |
| 80. ADIM                | TOMRİS GİRİTLİOĞLU |
| ÇÖZÜLMELER              | YUSUF KURÇENLİ     |
| SEN DE YÜREĞİNDE        | ŞERİF GÖREN        |
| SEVGİYE YER AÇ          |                    |
| KİMLİK                  | MELİH GÜLGEN       |
| KARA SEVDALI BULUT      | MUAMMER ÖZER       |
| DARBE                   | ÜMİT EFEKAN        |
| GERİLLA                 | OSMAN SINAV        |
| BİR SONBAHAR HİKAYESİ   | YAVUZ ÖZKAN        |
| BABAM ASKERDE           | HANDAN İPEKÇİ      |
| UÇURTMAYI VURMASINLAR   | TUNÇ BAŞARAN       |

TABLO 4: 12 EYLÜL FİMLERİ

Erden Kıral *Av Zamanı*'nda (1988) terörden kaçan yazarın teröre kurban gidişini bir yazgı olarak sunar. Oğuzhan Tercan'ın çok ses getiren *Uzlaşma* (1991) adlı filminde İpekci cinayeti odağında sağ örgütlerin terörü anlatılır. Tomris Giritlioğlu'nun *Suyun Öte Yanı* (1991) filmi hapisaneyeye girmemek için yurtdışına kaçmayı planlayan kişinin gitmek/kalmak, karşıtlığı içindeki ikilemini anlatır.

Yavuz Özkan *Yağmur Kaçakları*'nda (1987) yurtdışında siyasal sığınma isteği reddedilen hükümlünün yurda dönerek hapisaneyeye gitme sürecindeki yalnızlığını Fransız sevgiliyle anlatır. Yusuf Kurçenli'nin *Çözümler* (1994) filminde kocası hapisanede olan kadının dışarıdaki zorlu yaşamı, sevgi ve cinsellik açlığı ile '68 kuşağının çözülmüşlüğü konudur. Yine Tomris Giritlioğlu, *80.Adım*'da (1995) 12 Eylül sonrası yurtdışına kaçan bir hükümlünün 1983 seçimleri sırasında yurda dönerek kendisi ve arkadaşlarıyla hesaplaşmasını öyküler. Eskilerden Şerif Gören *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (1987)'da 12 Eylül sonrası girdiği mahkemelerde başarılı olan avukatın özel yaşamı ile dönemin siyasal olaylarını birlikte vermektedir. Melih Gülgen'in *Kimlik* (1988) filminde 12 Eylül sonrası edilginleşmeye direnirken polis tarafından kimliklerine zımba basılarak sakıncalı bulunan çiftin öyküsü anlatılır. Muammer Özer'in *Kara Sevdalı Bulut* (1989) filminde, dönem koşulları 21. yüzyılda anlatılan bir masala dönüşür. Ümit Efekan *Darbe*'de (1990) pişmanlık yasasından yararlanan tutuklunun, yeni kimlik ve yüzü ile özgürlüğü ve ailesinden uzak olusunun bunalımını anlatmayı dener. Osman Sınav'ın klostrofobik etkili *Gerilla* (1995) filminde terör olayları sırasında silah kaçakçılığı ile uğraşmış işadamin (Fikret Hakan) gerillalar tarafından evinin basılması öykülenir.

Yavuz Özkan'ın *Bir Sonbahar Hikayesi* (1993) 1978 yılında başlayan bir evliliğin '80 sonrası değişimlerini anlatır, bu filmde darbeyi gösteren bir sahne de yer alır: sokaktan geçen tanklara karşı teorik eleştiriler getiren kadına kocası, çıkıp karşı koymasını söylediğinde kadın bunu yapamaz. Sahne 12 Eylül'ün kısırılmış insanını tasvir eder. Handan İpekci *Babam Askerde* (1994) de babaları hapisanede olan üç farklı ailenin çocuklarının gözüyle dönemi anlatırken, Tunç Başaran *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da (1989) annesi ile birlikte kadınlar koğuşunda kalan çocuğun hapisanedeki kızlarla kurduğu ilişkiyi anlatır.

12 Eylül filmleri o güne kadar siyasal bir olayla ilgili olarak yapılan en fazla

film sayısına ulaşmıştır: 25 film.<sup>353</sup> 27 Mayıs 1960 ihtilali dönemi üzerine hiç film yoktur. Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963), ordu-ilerici güçler işbirliğini vurgulaması açısından ayrımlı tutulabilir.

12 Mart 1971 muhtırası üzerine yalnızca iki film, bunlar da 1988 yılında yapılmıştır. Başar Sabuncu'nu Vasıf Öngören uyarlaması *Zengin Mutfağı* (1988), dışardaki karmasayla karşılık zengin bir evin mutfağındaki yaşamı konu edinir. Ümit Elçi'nin Çetin Altan uyarlaması *Bir Avuç Gökyüzü* (1988) ise hapishaneye girecek olan bir aydının, yazarın son yedi günü, dönemin tarihsel-toplumsal ortamından uzak bir şekilde verilir.

12 Eylül filmlerinden bazılarını mercek altına tutarsak 12 Eylül filminin henüz yapılmadığı saptamasının neden doğru olduğunu anlarız. Sinan Çetin'in *Prences* isimli filmi kadın kahramanın devrimcilerin "yanlış" ortamdan kopup gerçek hayata kavuşmasını anlatmaktadır, devrimciler hayata düşmandır biran önce onlardan kurtulunup uzaklaşmalıdır! Filmde solcular çok somut, sürekli tekrarlanan simgelerle gösterilmektedirler: silah, şematik kitaplar, gizlilik, soğukluk... Belge'nin deyimiyile son derece karikatürize bir yaklaşımdır bu.<sup>354</sup> "Filmin insnları ve mekanları karton gibi boyutsuzdur."<sup>355</sup> Çetin filmiyle ilgili olarak "kutsallaştırılmış düşünceyi anlattım" diyor ama film son derece kaba bir ikilik oluşturup, birini yanlışlayıp ötekini umarsızca överek, bir çok eleştirmene göre anlamsız bir koltuk sahnesi finaliyle sona ermektedir. Film politik olmasına politik ama estetik olmaktan ve şablonculuğa düşmüş haldedir.<sup>356</sup>

Zeki Ökten'in *Ses* filmi işkence merkezli bir filmidir. Tarık Akan işkence görmüş bir devrimciyi oynamaktadır. Kahraman bir kıyı kasabasına yerleşiyor ama yaşadıklarını unutamamıştır. Sonra hayatına bir kadın girer. Bir süre sonra tatil kasabasına gelen bir ailenin babasının kendisine işkence edenlerden biri olduğunu düşünüyor ve onu ilk fırsatta yakalayıp uzak, eski bir kiliseye kaçırır Akan. Kaçırılan adam ve daha sonra onu bulan genç kız işkencecinin o olmadığını söyleyip dururlar ama film bunu açıklamadan bir belirsizlikle bitmektedir. Yine yeterince işlenememiş, yine mesajları silik bir film vardır karşımızda. Sungu Çapan'ın ironik olarak yazdığı gibi bu film ve Gören'in *Sen*

<sup>353</sup>Erkılıç a.g.e, s.70

<sup>354</sup>Belge, a.g.e., s.156

<sup>355</sup>Esen, a.g.e., a.200

<sup>356</sup>Mehmet Yankı, "Prences", *Cumhuriyet Gazetesi*, 19 Ocak 1989

*Türkülerini Söyle* filmi "ve 'devrimci' beyazperdede!" sunumu sanki.<sup>357</sup> Eleştirmenlerin gerçekçilik yerine simgeci bir anlatımı yeğlediği için son derece belirsiz bir film olmuş yorumlarıyla karşıladığı filmin aldığı tavır gerçekten de net değildir. Örneğin bir yandan kaçırılan adamın kişiliğinin kötü gösterilmesi nedeniyle ona antipati duymakta , öte yandan acımakta, haksızlığa uğradığını düşünmekteyiz; bir yandan onu gerçek işkenceci sanırken diğer yandan ona inanıp işkenceci olmadığına ikna oluruz. Kahramanın yaşadıklarına üzülüp yaptığını hak bulurken diğer yandan da yaptığından dolayı onu eleştiririz. Ökten'in filmografisinde ortalama bir yerde duran *Ses*'in en önemli başarısı işkence konusunu gündeme getiren ilk 12 Eylül filmi olmasıdır.

Aynı tip bir kahraman işkence görmüş, kendine gelememiş bir kadın *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde de vardır. İş bulamaz, sosyal bir ortama dahil olamaz. Kadının hergün kızına yazdığı özlem mektuplarından kocasıyla ayrıldığını ve çocuklarının ondan kaldığını öğreniriz,. Ama filmi sonu sürprizlidir; aslında böyle bir kız yoktur, bunu kadın uydurmuştur. Evet filmin konusu budur, 12 Eylül'le ilgili olarak geriye dönüşler görüyoruz, işkence sahneleri izliyoruz. Filmin politik yanı da burası, ama aslında hiç de politik değil görüldüğü gibi. Kadının geçmişini, devrimci olmasının nedenlerini ve süreci görmüyoruz. İzlediğimiz yaşadığı işkenceler, bir tecavüz ve uydurduğu çocuğudur. Bunun da siyasi hiçbir bağlantısı ya da anlamı olamaz. Aslında 12 Eylül, politika bu filmde yoktur, sadece bir fon ve albeni yaratacak küçük unsurlardır.

Bu filmler, "siyasal içerikleriyle" Gianetti'nin "açık" olarak değerlendirdiği kategoride yer alırlar.<sup>358</sup> Ama Comillo ve Narboni'nin değerlendirmesine göre de "açık politik içeriğine karşın egemen ideolojiye eleştiri getirmeyen filmler" olarak görülebilir.<sup>359</sup> Filmler çoğu 80 sonrası değişimi karşı eleştirmelerine karşın bu değişimin nedenlerini sorgulamazlar. 12 Eylül darbesinin oluşumunu gösteren bir film yoktur. Doğrudan darbe sözü bile kullanılmaz.\* 12 Eylül öncesi olaylar *Sis, Uzlaşma ve Kimlik* filmlerinde öldürülen akademisyen, saldırı düzenlenen gazeteci, İpekçi cinayeti, basılan

<sup>357</sup>Aktaran Dorsay, a.g.e., s.233

<sup>358</sup>Gianetti, a.g.e., s. 155

<sup>359</sup>Erkiliç a.g.e. s.78

\* İlginç bir not düşersek, *Sıyın Öte Yanı* filminde darbe, adanın adı ile anlatılmaya çalışılır. Türkçe'deki "d" ve "t" harilerinin benzer söylenişinden yararlanılarak, Cunda, söylenişte "cunta"yı çağrıştırmaktadır.

kahvehaneler, taranan üniversite öğrencileri, silahlı sokak çatışmaları ve kovalamacaları, sağ terör örgütlerinin eylem hazırlıkları, örgüt içi çatışmalar, teröristlerin eylemlerini rahatça yapmaları, kurtarılmış bölgeler, basının gündem saptırması olarak temsil edilmiştir. 80 sonrası değişim *Kimlik*, *Çözümler*, *İkili Oyunlar* filmlerinde sokakta siyasal islamcılığın eylemleri, meyhane yerine bara gitme, dil ve söylem değişikliği (insiyatif kullanma, serbest piyasa ekonomisine övgü gibi), siyasetin kadın hareketine kayması olarak temsil edilir. *İkili Oyunlar*'da yetmişlerde eğlence histerisini eleştiren çift türkü söyleyip oynarken, seksenlerde barda dans etmeye çalışır. Ama bu filmlerde toplumdaki değişimin nasıl gerçekleştiğine dair hiçbir belirti yoktur.

*İkili Oyunlar*, *Su da Yanar*, *Kimlik* filmlerinde bir dönem bir dava doğrultusunda kendini topluma adanmış insanların yenilgi karşısındaki çaresizlikleri anlatılır. Bu insanlar kitleye ulaşabilmek için sokak tiyatrosu yapmış, dergi çıkartmışlardır.

12 Eylül'de yoğun olarak yaşanan işkenceye *Ses*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, filmlerinde rastlanılır. *Suyun Öte Yanı*, *Sis* filmlerinde ise işkence korkusu hissettirilir. *Sis*'in finali ve *Çözümler*'in zikir törenleri, çöküş romantizimin dinsel yönelimi olarak değerlendirilebilir. *Çözümler*'in geleneksel ahlaki yapısı, geleneksel değerlerin yeniden üretimine örnek olarak gösterilebilir.

12 Eylül üzerine yirmibeş filmin yapılmış olması ekonomik ve siyasal sansürün bu filmlere engel olmadığını gösterir. Bu belki filmlerin sakıncalı görünmemeleriyle ilgilidir. Ancak Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* ve Muammer Özer'in *Kara Sevdalı Bulut* filmleri siyasal sansürle karşılaşmış; yasaklamalara rağmen hukuk yoluyla gösterim olanağı bulabilmişlerdir.<sup>360</sup> Türk sineması 12 Eylül hakkında birşeyler söylemek istemiş, ama söylemek istediğini bilememiş, bilse de cesur olamamıştır.

### **3.5 1990'LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA POLİTİK FİLMLER**

Türkiye'nin son yirmi yılına bakıldığında küreselleşmenin etkisiyle ciddi değişimler yaşandığı görülmektedir. 1990'lı yıllardaki Türk sineması da bu değişen

---

<sup>360</sup> Özgüç, a.g.e, s.67

toplumu yansıtmıştır. Modernleşmesini tamamlamakta olan, daha özgür, daha postmodern bir toplumun daha farklı bir sineması olmuştur. Bu dönemde sinemamızda sinema okullarının etkisi fazlasıyla görülür, okullu yönetmenler ilk filmlerini yaparlar. Bu yılların toplumsal olaylarını sıraladıktan sonra sinema dünyasında olup bitenleri ve politik filmlerimizi değerlendirelim.

### 3.5.1 1990'lı Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı

Cumhurbaşkanı Turgut Özal, Irak'ın Ağustos 1990'da Kuveyt'i işgal etmesiyle başlayan Körfez Krizi sırasında, kişisel diplomasi ataklarıyla Türkiye'nin uluslararası alanda ön plana çıkmasını ve müttefiklerin yanında aktif bir rol almasını sağladı.<sup>361</sup> Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin Irak'a ekonomik ambargo uygulanması yönündeki kararını ilk uygulayanlardan biri Türkiye oldu, Irak petrollerini Yumurtalık'a taşıyan petrol boru hattı kapatıldı. 1990'da patlak veren Körfez Savaşı sırasında da Türkiye'deki ABD üslerinin, müttefiklerin hava operasyonlarında kullanılmasına izin verildi.\* Körfez Savaşı'nın ardından 1991 ilkbaharında Türkiye, çoğunluğunu Kürtler'in oluşturduğu bir milyon kadar Kuzey Iraklı sığınmacının göç hareketiyle karşılaştı. Müttefiklerin 36. paralelin kuzeyindeki Irak topraklarını "Güvenlik Bölgesi" ilan etmesinden sonra sığınmacıların büyük bir bölümü yurtlarına döndü. Haziran 1991'de ANAP Genel Başkanlığı'na Yıldırım Akbulut'un yerine Mesut Yılmaz'ın seçilmesi, yeni bir hükümet oluşumunu da beraberinde getirdi. Yılmaz başkanlığında kurulan yeni hükümet ise erken seçim kararı alacak ve 21 Ekim 1991'de genel seçimler yapılacaktı. Seçim kampanyasında demokratikleşme ve enflasyonu durdurma temalarına ağırlık veren DYP %27.03 oy oranıyla birinci parti oldu.<sup>362</sup> Onu ANAP, SHP, RP ve DSP izledi. Yeni hükümet 20 Kasım 1991'de Süleyman Demirel'in başkanlığında bir DYP-SHP koalisyonu olarak kuruldu. Ekonomik büyümeyi canlandırmak ve ücretlilerin reel

<sup>361</sup>Genel olarak dönemselsel bilgiler *Zücker*'in kitabından alınmıştır.

\* Körfez savaşıyla ilgili olarak Türkiye'nin giderek daha bölge devleti olma yoluna girdiği vurgulanmıştır.

<sup>362</sup>Bkz. [www.tbmm.gov.tr/ecim5674.htm](http://www.tbmm.gov.tr/ecim5674.htm)

gelirlerini artırmakta bir ölçüde başarılı olan bu hükümet, demokratikleşme yönünde bazı adımlar attı.

Turgut Özal'ın 17 Nisan 1993'te vefat etmesi üzerine, Cumhurbaşkanlığı görevine Süleyman Demirel seçildi. Demirel'den boşalan DYP Genel Başkanlığına ise 13 Haziran'da yapılan olağanüstü büyük kongrede Tansu Çiller getirildi. Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı olan Çiller'in kurduğu yeni DYP-SHP Koalisyon Hükümeti 25 Haziran 1993'ten 25 Aralık 1995 seçimlerine kadar görevde kaldı. 1995 seçimlerinde Refah Partisi %21 oy oranıyla birinci parti oldu. 5 Mart 1996'da Mesut Yılmaz'ın başkanlığında "Anayol" olarak adlandırılan ANAP-DYP koalisyon hükümeti kuruldu. Bu hükümet dört ay sürdü. RP'nin hükümet hakkında verdiği gensoruyu DYP'nin destekleyeceğini açıklaması üzerine Başbakan Yılmaz, 6 Haziran 1996'da Cumhurbaşkanı Demirel'e istifasını sundu. Demirel bu kez RP Genel Başkanı Necmettin Erbakan'ı hükümeti kurmakla görevlendirdi. Erbakan, "Refahyol" olarak adlandırılan RP-DYP koalisyon hükümetini kurdu. DYP Genel Başkanı Tansu Çiller bu hükümette Dışişleri Bakanı ve Başbakan Yardımcısı olarak görev aldı. Bu dönemde yoğunlaşan irtica tartışmaları, sosyal ve siyasal bir gerilimin doğmasına neden oldu. Milli Güvenlik Kurulu 28 Şubat 1997 tarihli toplantısında, irtica tehlikesinin tırmanmakta olduğu uyarısını yapınca yeni bir süreç başladı. Bu gerilimli süreçte, Başbakan Erbakan görevi hükümet ortağı DYP'nin Genel Başkanı Çiller'e devretmek amacıyla 18 Haziran 1997'de istifa etti. Cumhurbaşkanı Demirel ise 19 Haziran 1997'de, hükümeti kurmakla Çiller'i değil, ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz'ı görevlendirdi ve Yılmaz'ın kurduğu, kamuoyunda "Anasol-D" olarak adlandırılan ANAP-DSP-DTP koalisyon hükümetini onayladı. 12 Temmuz 1997 tarihinde güvenoyu alan Anasol-D Hükümeti döneminde erken seçim kararı TBMM'de büyük çoğunlukla alınarak, genel ve yerel seçimlerin 18 Nisan 1999 tarihinde birlikte yapılması kararlaştırıldı. Yönetimde 17 ay kalan hükümet, muhalefet tarafından verilen bir gensoruyla 25 Kasım 1998 tarihinde düşürüldü. Cumhurbaşkanı tarafından yeni hükümeti kurmakla görevlendirilen Bülent Ecevit'in girişimleri sonuçsuz kalınca, görevi Muğla Bağımsız Milletvekili ve Sanayi Bakanı Yalım Erez aldı. Yalım Erez'in hükümet kurma çalışmaları devam ederken, DYP Genel Başkanı Çiller'in Ecevit'in başbakanlığında kurulacak bir azınlık hükümetine destek vereceğini açıklaması, güvenoyu alacak bir hükümet formülü ortaya

çıkardı. Nitekim, Bülent Ecevit tarafından 17 Ocak 1999 tarihinde kurulan azınlık hükümeti güvenoyu alarak, 18 Nisan seçimlerine kadar görev yaptı. Seçim sonucunda DSP, MHP, FP, DYP ve ANAP parlamentoda temsil edilme hakkı kazanırken, CHP %10'luk ülke barajını aşamayıp parlamento dışında kaldı.<sup>363</sup>DSP oylarını yüksek oranda artırırken, MHP de en fazla oy alan ikinci parti oldu. ANAP ve DYP gibi merkez sağ partileri ise büyük oy kaybına uğradı. Ocak 1998 tarihinde kapatılan Refah Partisi'nin bağımsız kalan milletvekillerinin çoğunun katılımıyla kurulan FP de oy oranını koruyamadı. 28 Mayıs 1999 tarihinde, seçimlerden birinci parti olarak çıkan DSP'nin Genel Başkanı Bülent Ecevit'in başkanlığında DSP-MHP-ANAP koalisyon hükümeti kuruldu. Bir uzlaşma ve atılım hükümeti olarak kurulan 57. Hükümet, göreve başlar başlamaz Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin sivilleştirilmesi, Bankalar Kanunu, "Uluslararası Tahkim"i öngören Anayasa değişikliği ve Sosyal Güvenlik Reformu gibi önemli konularda yeni yasaların çıkmasını sağladı. 1999 yılı Helsinki Zirvesi'yle başlayan Avrupa Birliği'ne uyum sürecinde, uyguladığı ekonomik istikrar programı ile enflasyonla mücadelede önemli gelişmeler kaydeden hükümet, Cumhurbaşkanlığı seçimini uzlaşmaya dayalı bir anlayış çerçevesinde sonuçlandırdı.<sup>364</sup>

### 3.5.2 90'lı Yıllarda Politik Sinema

1980'lerde daha çok bireysel problemleri filme alan sinemamız, bunu politik olmaya çalıştığı filmlerde bile böyle yapmıştı. 1990'lar özellikle Güneydoğu sorunu (Kürt sorunu) gibi bir toplumsal problemten de kaynaklanan politik filmlere tanık olmuştur. Reis Çelik'in ilk filmi olan *Işıklar Sönmesin* (1996), bu sorun üzerine yapılmış ilk filmidir. Film "yaşanan tüm acılara bir damla su vermek adına" gibi bir ifadeyle biter ancak estetik anlamda başarılı bir film olamamıştır. Bu anlamda sadece acılara dikkat çeken bir politik film olarak kalmıştır. Zor koşullarda baş başa kalan bir asker ve örgüt mensubunun karşılıklı konuşmaları inandırıcılıktan uzak kalmıştır. Sinema yazarı Tunca Arslan film için: "Verimli bir tartışma zemini yarattığı, çaya

<sup>363</sup>Emre Kongar, **21.Yy.'da Dünya Türkiye ve Kamuoyu**, Simavi Yay., İstanbul, 1997, s.65

<sup>364</sup>Bkz. [www.tbbm.gov.tr/link](http://www.tbbm.gov.tr/link)

çorbaya cinsel bunalım öykülerinden sıyrılarak ülkemizin gerçeklerine şu ya da bu şekilde eğildiği, izleyicinin nabzını yakalamayı başardığı için öncelikle kutlanması gereken bir çalışma olduğunu vurgulamalıyız.<sup>365</sup> demektedir. Film bir şekilde son sekansta asker ve örgüt üyesini birlikte hareket etmeye zorlayarak barışı savunan bir mesaj vermektedir.

Reis Çelik'in bir diğer önemli politik filmi *Hoşçakal Yarın*'dır. Film Deniz Gezmiş gibi önemli politik bir kişiliğin hikayesini anlatmaktadır. Kesit olarak da en dramatik kısmı idam sürecini ele almıştır. Ancak film birçok çevreden tepki almıştır. Her şeyden önce kurmaca-belgesel arasında gidip gelmekte ve bu nedenle filmin ritmi bozulmaktadır. Deniz Gezmiş gibi birisine “ Ben Türk ordusuna teslim olurum!” gibi bir repliği söyleten yönetmen bu taraflı tavrıyla çok eleştirilmiştir. Rıza Kıracı bunu “ ...şovenist, Bonapartist bir replik söyleten yönetmenin, sol bir jargon kullandığını, muhalif olduğunu düşünmek bile komik.” diyerek anlatır.<sup>366</sup> Film tüm politik olma iddiasına rağmen son derece yanıltıcıdır. 1970'lerin politik ortamını anlatan kitaplardan yararlanmasına rağmen o dönemin militan mücadelesini, baskıcı rejimi, sıkça adı geçen devlet terörünü konu etmemektedir.

90'lı yıllarda Kürt kimliği konusu gündeme gelmiş gerek parlamentoda gerekse silahlı olarak birçok konu konuşulmuştur. Bazı Kürt destanları da filme alınmıştır, *Mem ü Zin* (Ümit Elçi-1991) ve *Siyabend ile Heco* bunlardan bazılarıdır. Politik filmlerin toplumu yakından ilgilendirmesine rağmen gişede başarısız olmuşlardır. 1991'de çekilen *Uzlaşma* adlı film Abdi İpekçi suikastını anlatmaktadır, önemli bir konusu vardır ve gişede başarısız olmuştur.<sup>367</sup> Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* filmi 12 Eylül döneminin siyasi tutuklularının dramını çocukların gözünden anlatmaktadır. 80.Adım politik bir suçlunun iç hesaplaşmasını konu etmektedir. *Hoşçakal Yarın*'da Reis Çelik bu kez Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam sürecini anlatmıştır.\* *Leoparın Kuyruğu* adlı filmde Turgut Yasalar yine 68 kuşağından bir grup gencin Gezmiş'in asılmasını önlemeye çalışmalarını anlatmaktadır. *Gülün Bittiği Yer* (Y: İsmail Güneş) işkence

<sup>365</sup>Tunca Arslan, “Işıklar Sönmesin”, 29 Ekim 1996, **Radikal**

<sup>366</sup>Rıza Kıracı, “Prime Time Sinemacıları”, **25. Kare**, Sa.26, 1999, s.11

<sup>367</sup>Nigar Pösteki, **Toplumsal Değişim Süreci/ Bir Etkileme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar Türkiye'si Sineması**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üni.RTS Abd. İstanbul, 2001, s.200

\* Çelik bu politik tavrını estetik olarak beğenilmese dahi sürmektedir. En son 2004 yılında *İnat Hikayeleri* isimli politik içerikli filmi çekmiştir.

olgusunu konu edinen ve İslamcı çevreden gelen bir filmidir.Yusuf Kurçenli'nin *Karartma Geceleri* Filminde de işkence olgusu konu edilmiştir. Rıfat Ilgaz'ın kendi yaşam öyküsünü anlattığı kitaptan uyarılma olan film sansür ve işkenceyi 2. Dünya Savaşı atmosferinde anlatmaktadır. Kurçenli *Çözümler* isimli filminde de 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinden yara almış bir kadın ve erkeğin birbirine olan aşklarını konu edinmektedir.

90'lı yıllarda özellikle belirtilmesi gereken bir nokta da Amerikan şirketlerinin Türk sineması üzerinde hakimiyetlerini kurmalarıdır. 1989 yılından başlayarak Amerikan şirketlerinin Türkiye'de büro açmasıyla değişen dağıtım anlayışı ulusal sinemaya olan ilgiyi azaltmıştır. Türk sineması da bu amerikan sinemasının niteliksel etkisi altına girmiştir. Ayrıca sinemada karşılaşılan bir değişiklik de "sinemanın gitgide azalan kar getirisi"dir.<sup>368</sup>

1990'larda son Türk sinemasının iki koldan ilerlediğini söylemiştik. Bu dönemdeki iki alanda da zaman zaman toplumsal eleştiri yapan filmler çıkmıştır. *Karartma Geceleri*, *Güneşe Yolculuk*, *Salkım Hanımın Taneleri*, *Abuzer Kadayıf*, *Propaganda*, *Deli Yürek* gibi filmler bu tür yaklaşımlar içeren filmlere örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde de politik filmlerdeki "politika" birkaç diyaloga indirgenmekte, bu da filmlerin estetik yapısını zedelemekte ve inandırıcılıkları yok olmaktadır. 1980'lerden gelen etkiler bu filmlerde de izlenebilir. Bunalımlı birey teması '90'ların filmlerinde de sıkça görülebilir. Aşağıda 90'lı yıllarda politik içerikli türk filmleri görülmektedir.

|                         |                    |        |
|-------------------------|--------------------|--------|
| EYLÜL FIRTINASI         | ATIF YILMAZ        | (1999) |
| PROPAGANDA              | SİNAN ÇETİN        | (1999) |
| SINIR                   | GÜRSEL ATEŞ        | (1999) |
| SALKIM HANIMIN TANELERİ | TOMRİS GİRİTLİOĞLU | (1999) |
| GÜLÜN BİTTİĞİ YER       | İSMAİL GÜNEŞ       | (1998) |

<sup>368</sup>Toprak, a.g.e, s.142

|                            |                    |        |
|----------------------------|--------------------|--------|
| LEOPARIN KUYRUĞU           | TURGUT YASALAR     | (1998) |
| GÜNEŞE YOLCULUK            | YEŞİM USTAOĞLU     | (1998) |
| HOŞÇAKAL YARIN             | REİS ÇELİK         | (1997) |
| 80. ADIM                   | TOMRİS GİRİTLİOĞLU | (1996) |
| IŞIKLAR SÖNMESİN           | REİS ÇELİK         | (1996) |
| İNTİHARIN EL KİTABI        | ERBİL ALTANAY      | (1996) |
| SEN DE GİTME               | TUNÇ BAŞARAN       | (1995) |
| BABAM ASKERDE              | HANDAN İPEKÇİ      | (1994) |
| ÇÖZÜLMELER                 | YUSUF KURÇENLİ     | (1993) |
| İKİ KADIN                  | YAVUZ ÖZKAN        | (1992) |
| UZLAŞMA                    | OĞUZHAN TERCAN     | (1991) |
| KURT KANUNU                | ERSİN PERTAN       | (1991) |
| SUYUN ÖTE YANI             | TOMRİS GİRİTLİOĞLU | (1991) |
| BÜTÜN KAPILAR<br>KAPALIYDI | MEMDUH ÜN          | (1990) |
| UMUDA YOLCULUK             | XAVIER KOLLER      | (1990) |
| BEKLE DEDİM<br>GÖLGEYE     | ATIF YILMAZ        | (1990) |
| ESKİCİ VE OĞULLARI         | ŞAHİN GÖK          | (1990) |
| MİNYELİ ABDULLAH -<br>II   | YÜCEL ÇAKMAKLI     | (1990) |
| YALNIZ DEĞİLSİNİZ          | MESUT UÇAKAN       | (1990) |
| MEM Ü ZİN                  | ÜMİT ELÇİ          | (1991) |
| KARARTMA<br>GECELERİ       | YUSUF KURÇENLİ     | (1990) |

TABLO 5: 90'LI YILLARDA POLİTİK İÇERİKLİ FİMLER

## SONUÇ

Türk sinemasındaki politik filmleri incelediğimiz çalışmamızda ortaya çıkan sonuç sinemamızda politik filmlerin dağınık, bireysel çabalara bağlı ve de genellikle iktidarın da baskısı sonucu etkisiz olduklarıdır. Batıdaki örnekleriyle kıyaslandığında Türk sinemasının politik filmleri genelde politik *değildir*. Türk sinemasının filmleri daha çok Güçhan'ın deyimini kullanırsak toplumsal sorunsal sineması olmuştur.

1960'lara kadar sinemamızda politik film örneği son derece azdır. Politik sinema tanımları içerisinde değerlendirilebilecek ilk örnek 1964 yılında çekilen *Karanlıkta Uyananlar* filmidir. Bu film başarılı bir işçi ve grev filmi olarak politik sinema literatürümüzde yerini almıştır. 60'lar bu şekilde birkaç örnekle (örneğin *Maden ve Demiryol* ve Akad'ın filmleri) geçmiştir.

Cumhuriyet dönemi tarihivle sinemamızın tarihi inanılmaz düzeyde koşutluklar ve kesişme noktaları taşımaktadır. Atatürk'ün Cumhuriyet'i kurup devrimlerini uygulamaya koymasıyla başlayan 'milli şef döneminde, sinemada da tek bir isim vardır: Muhsin Ertuğrul. Nasıl Atatürk döneminde kadrosuzluk, her alanda yeterli elemanların olmayışı, bu dönemin 'tek adam' niteliğini pekiştirmişse, sinemada da kadro yoktur, sinemacı da yoktur. Ertuğrul'un, bu 'resmi tiyatrocunun, kendi tiyatrosunun kadrosu, olanakları ile o tiyatronun repertuarını yazları da filme alması, sinemamızda yıllarca yeterli görülmüştür. Atatürk'ün ölümü, İsmet İnönü dönemine geçişle aynı yılda, sinemada da 'geçiş dönemi' başlar. Çok partili sisteme geçiş ve 1950'de iktidarın ilk kez el değiştirip DP'ye geçmesiyle, sinemamızda 'sinemacılar dönemi'nin başlaması da çakışır: bu dönem, bilindiği gibi, 1949 yılında Lütfi Ö. Akad'ın *Vurum Kahpeye* filmini çevirmesiyle başlamıştır. 1950'ler sonrası, her iki alanda da gözlenen, dış görünüşüyle parlak, başdöndürücü bir gelişmedir. Ama politik alanda bu,

denetimsiz, plansız kapitalistleşme sürecinin sağlıklı işlemesi sonucu toplumda derinden derine oluşan bunalım biçiminde kendini gösterir. Sinemada da, hızla artan film sayısına, çoğalan sinema emekçisi, sanatçısı, yönetmenin sağlam endüstriyel ve sanatsal temeller üstüne oturtulamamış bir sanayii, dilini henüz kuramamış bir sanat ve sağlam olmayan bir yapı kurulmuştur.

1960'ta 27 Mayıs eylemiyle, toplumdaki bunalmaya karşı oluşan tepkiler somut biçime dönüşmüştür. 27 Mayıs'ın toplumumuza getirdiği görece özgürlük havası ve siyasal tartışmaların yelpazesinin büyük ölçüde genişlemesi, sinemaya da yansımıştır. Politik ve ideolojik bakış açılarındaki çeşitlenme, zenginleşme olayı, sinemada da yankılar yapmış, toplumda filizlenen sol düşünceler, ilk önemli toplumcu filmlerimizin yapılmasını sağlamıştır. Ancak tepkiler hemen belirlemekte gecikmemiştir: hem politikada, hem sinemada. Tutucu güçler, güç dengesini yeniden değiştirmekte gecikmemişlerdir. 1960'ların sonuna doğru toplumca yaşanan bunalmaya, sinemaya da yansımıştır: renkli film olayıyla daha da belirlenen tam bir yozlaşmadır bu. Ancak bazı genç sanatçılar, bu yozlaşma-nın içindeh hemen tek başlarına doğan bir umut ışığıdır. 1960 dönemi Türk sinemasının kendini ortaya çıkardığı dönem olmuştur, bu yüzden politik filmler de son derece az görülmüştür. Türk sinemasının ilk politik filmi olan *Karanlıkta Uyananlar* da bu dönemin ürünüdür.

1960'lar türk sinemasında sol eğilimli ya da toplumsal gerçekçi filmlerin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başladığı yıl olmasının yanında gelenekçi çevreden yazar ve düşünür Kemal Tahir'in düşünceleriyle yola çıkan Halit Refiğ gibi sinemacıların ulusal, yerel bir sinema anlayışını da ortaya koymaya başladıkları, milli sinema ve halk sineması gibi kavramların da anılmaya başlandığı yıllardır. Aynı zaman da sinema dergileri ve eleştiri alanı da bu on yılın sonunda hareketlenmiş politik içerikli yayınlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda politik sinemamızın kökeni bu yıllarda aramak gereklidir.

1970'lerde politikleşen ortam Yılmaz Güney gibi sinemacıların politik amaçlar için sinema yapmalarına şahit olmuştur. Bu kez de 12 Mart muhtırasıyla somutlaşan bunalım sürecinde, diyalektiğin yasası da işlemektedir: toplumnun bu en bunalımlı baskı döneminde, toplumcu sinemamız da beklenmedik biçimde gelişmektedir. Yılmaz Güney Türk sinemasının en gerçekten politik olabilen ve bunu amaçlayan

sinemacıdır. Güney inandığı ideoloji uğruna toplumu değiştirmek adına sinemayı kullanmış ve bunu da estetik olanakları son derece başarılı kullanarak yapmıştır. 1970’li yıllarda *Umut* ile başlayan Yılmaz Güney filmleri politik sinemamızın önemli örnekleri olarak kabul edilmektedir Güney kuşağı diyebileceğimiz, onun etkisinde yetişen sinemacılarımız sosyal içerikli ve zaman zaman da gerçekten politik mesajlı filmler üretmişlerdir. Bu dönem sinemamızın en politik olduğu dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan toplumsal sol hareketlere koşut olarak Güney’in filmleri sinemamızı etkilemiştir. Bir yandan toplumda bir nevi “sol popülizm” mevcut iken, bir yandan da sinemamız güçlü politik ürünler vermiştir. .Güney bu dönemde yaptığı *Umut*, *Arkadaş*, *Endişe*, *Baba* gibi filmlerle ve üretilmesine büyük katkı yaptığı *Bir gün Mutlaka*, *Yol*, *Sürü* gibi filmlerle hem sinemamızın geneli hem de özelde politik filmler adına güçlü yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Bu yapıtlar bir çok sinema yazarının belirttiği gibi daha sonraki genç bir kuşak üzerinde etkili olmuştur. Erden Kıral, Şerif Gören, Zeki Ökten bu önemli yönetmenler arasında sayılabilir. Dönemin filmleri bazen yine dönemin politik angajmanıya son derece propagandacı hale de gelebilmektedirler. Estetiğin ikinci planda kaldığı ve daha çok diyaloglarla yürümeye çalışan filmler 70’lerin sık rastlanan film profilindedir.

1980'lere doğru bunalım, birbiri ardına kurulan hükümetlere, ara yerde yine bir görünüp kaybolan 'muhtıra'lara karşın yine sürer, Türkiye iç ve dış bilinmeyen bazı güçlerin ve örgütlerin elinde hallaç pamuğu gibi atılırken, sinemada da en kötüyle, en yozla en iyinin, en ilerinin yan yana varolduğu gözlenmektedir. 80’lerin sinemasında bu karmaşık yapının izleri görülür, sinemacılarımız politikayı da gerçekten yapamamışlardır. Kenarından dolaşmışlar ve sinemayı estetik ölçütlerle ve politik amaçlar için kullanamışlardır. Bu dönemin sineması daha çok sık söylenen bir deyişle bunalım sineması olmuştur. Ayrıca bu dönemde 12 Eylül darbesini konu alan ve *12 Eylül filmleri* adını alan filmler yapılmıştır. Bu önemli toplumsal olay ne yazık ki sinemamızda politik bir şekilde işlenememiş ve sadece politika yapamaya çalışan, ya da bu olayın çevresinden dolaşan, bireylerin dramlarını konu alan darbenin toplumsal yanıyla ve yaşananlarla ilgili olmayan filmlerdir. 12 Eylül filmleri bu nedenle tezimizde politik olması gereken, bunu amaçlayan ama nedense politik olamayan filmler olarak değerlendirilmiştir. Bunun toplumsal ortam dışında bir nedeni de belki de Derviş

Zaim'in Çamur adlı filmiyle ilgili söylediği gibi "politik bir olayı gerçekçi olmayan bir sinemasal biçimle" anlatmaya çalışmalarında bulunabilir.

Türk toplumu 80'lerde sinemada daha çok arabeske teslim olmuştur. Bu çoğu niteliksiz filmlerin yanında doğrudan siyasetle ilişki kurmadıkları için politik film sayılmayacak ancak kadının toplumdaki yerini sorgulayan "kadın filmleri" dediğimiz filmler de anılmalıdır. Buna ek olarak politik sinema gündemine dini konuları politik amaçlarla işleyen filmler de girmiştir. Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan gibi yönetmenlerin filmleriyle büyük gişe başarıları kazanan bu akım estetik anlamda genelde kaba propaganda filmleri olarak kalmıştır.

1990'larda ise sinemamız iki koldan yürümeye başlamıştır. Biri ticari sinema alanı diğeri ise sanatsal alanda film yapan bireysel sinemacılarıdır. Sanatsal sinema yapan filmcilerimizin arasında politik tandanslı filmler üretenler de vardır ancak ticari alan genelde her zaman olduğu gibi popüler filmlere teslim olmuştur. Güneydoğu sorunu gibi önemli bir sorun, Kürt Kimliği meselesi ise bu dönemin politik filmlerinin önemli konularındandır. Türkiye'de Cumhuriyet döneminde politikayla sinemanın basit bir karşılaştırmasının içerdiği koşulluklar ve çakışma noktaları, kuşkusuz konuya bu konuşmanın sınırlı kapsamından çok daha geniş ve boyutlu biçimde eğilmek isteyen araştırmacı için çok ilginç bir inceleme alanı olmalıdır.

Sinemamızın izlediği bu seyir bize göstermektedir ki toplumsal hareketlerin bizde ve dünyada arttığı 1960'ların sonu ve yetmişli yıllarda politik diye nitelendirilebilecek filmlerimiz artmış, 80'lerde baskı ortamından dolayı açıkça eleştiri ve muhalefet yapan eserler üretilmemiş, 12 Eylül darbesi bile yeterince işlenememiş, 1990'larda ise postmodern rüzgarların da etkisiyle daha bireyci ve eklektik bir sinema anlayışının ortaya çıkmasıyla politik filmlerde format değiştirmiştir. 1990'ların ilk yarısında Kürt kimliği ve Güneydoğu ile ilgili filmler görülürken ikinci dönemde ise çok az sayıda politik örnek görülebilmektedir. Bu çizgi bize toplumsal hareketlerin ve kültürel ortamın sinema ürünlerini nasıl etkilediğini örneklemektedir. 2000'li yıllar bu süreçte muhtemelen yerel kimliklerin öne çıktığı, bireysel hikeyelerin arttığı, iddialı politik filmlerin pek görülmediği yıllar olarak şekillenecektir. Dünya sinemasına bakıldığında da politik filmlerin bu yıllarda daha çok yerel politik problemleri ele alan filmler olduğu görülmektedir.

Türk sinemasının politik geleneği çok zengin değildir ve ne yazık ki böyle bir geleneğin oluşabileceği umudu da yakın zamanda görülmemektedir. Sanatçının toplumla bütünleşerek, onu sanatsal olarak sinemanın gücünü kullanarak iyiye yönlendirmeye çalışması ve politik doğrularını sanatsal alanda savunması ülkemiz sinemasında gerekli bir unsurdur. Bireysel kaygıların yanısıra toplumla ilgili düşünen sanatçılar, sinemacılara da büyük oranda ihtiyaç vardır.



## KAYNAKLAR

### A-KİTAPLAR

#### 1-Türkçe Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, İstanbul, 1994
- ALTHUSSER, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev: Yusuf Alp Mahmut Özışık, Birikim Yay., İstanbul, 1978
- ALTHUSSER, Louis, **Lenin ve Felsefe**, İletişim Yay., İstanbul 1982
- ALTHUSSER, Louis, **Marx İçin**, İthaki Yay., İstanbul, 2003
- ALTUĞ, Taylan, **Dile Gelen Felsefe**, YKY Yay., İstanbul, 2002
- ATAY, Simber, **Film Eleştirisine Dair**, İdeart, İzmir, 1991
- BARRET, Michele, **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**, Çev.Ahmet Fethi, Mavi Ada Yay., İstanbul, 2000
- BELGE, Murat, **Edebiyat Üzerine Yazılar**, İstanbul, YKY; 1994
- BELGE, Murat, **Marksist Estetik**, BFS Yay., İstanbul, 1989
- BERGER, Arthur Asa, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Eskişehir Anadolu Üni. Yay. 1996
- BÜKER, Seçil, **Sinema Yazıları**, Doruk Yay., Ankara, 1997
- CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004
- DİNÇER, Murat (Haz.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay. Ankara, 1996
- DORSAY, Atilla, **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**, Bilgi Yay., İstanbul, 1986
- DORSAY, Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993
- DORSAY, Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995
- DORSAY, Atilla, **Yılmaz Güney Kitabı**, Varlık Yay., İstanbul, 1994
- DORSAY, Atilla, **Sinema ve Çağımız 1-2**, Hil Yay., İstanbul, 1984- 1987
- DUDLEY, J., **Sinema Kuramları** Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000
- DURSUN, Çiler, **TV Haberlerinde İdeoloji**, İmge Yay. İst.,2001

- EAGLETON, Terry, **İdeoloji**, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- ERDOĞAN, İrfan; ALEMDAR, Korkmaz, **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990
- ESEN, Şükran, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayıncılık, İstanbul, 2000
- EVREN, Burçak, **Değişimin Dönemecindeki Türk Sineması**, Antrakt Sinema Kitaplığı, İstanbul, 1997
- EVREN, Burçak, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, Broy Yayınları, İstanbul, 1990
- ERKILIÇ, Hakan, **Sinema ve İdeoloji, 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üni. Sinema Abd., Eskişehir, 1997
- FERRO, Marc, **Sinema ve Tarih**, Çev: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yay., İstanbul, 1993
- FİSKE, John, **Popüler Kültür Üzerine**, Ara Yay., İstanbul, 2002
- FOUCAULT, Michel, **Kelimeler ve Şeyler**, Yay., Yay. İstanbul, 1979 s.56
- JAY, Martin, **Diyalektik İnceleme**, Ara Yay., Çev: Ünsal Oskay, İstanbul, 1988
- GEVGİLİLİ, Ali, **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yay., İstanbul, 1985
- GÖRÜNTÜ Dergisi, Türk Sineması Özel sayısı 1-2, 1996
- GÜÇHAN, Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992
- GÜÇHAN, Gülseren, **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1999
- GRAMSCI, Antonio, **Hapishane Defterleri**, Sosyal Yay. İstanbul, 1977
- KALKAN, Faruk, **Türk Sineması Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988
- KAYALI, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız Yay., Ankara, 1994
- KOLKER, Robert Phillip, **Yalnızlık Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yay., Ankara, 1999
- KUTLAR, Onat, **Sinema Bir Şenliktir**, DE Yayınevi, İstanbul, 1980

- KÜÇÜK, Mehmet, **Medya, İktidar , İdeoloji**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995
- MAKAL, Oğuz, **Türk Sineması Tarihi**, Dokuz Eylül Üni. Yay., İzmir, 1991
- MAKAL,Oğuz, **Türkçe Sinema Yayınları Kaynakçası**, Esda Yayınları, İzmir,1989
- MARKS, Kail, **Alman İdeolojisi**, Sosyal Yay., Ankara, 1983
- MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yay. İstanbul 2002
- MARDİN, Şerif, **İdeoloji**, İletişim Yay., İstanbul, 1995
- MARTİN, Martin; SCHNITZER, Jean, **Devrim Sineması**, Öteki Yay., Ankara, 1993
- MARXİST DÜŞÜNCE SÖZLÜĞÜ, İletişim Yay, İstanbul,1993
- MEHMET, Ergün, **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**, Doğrultu Yay., İstanbul, 1978
- MİRAHMETOĞLU, Yasemin, **Sinematografik bir Tür Olarak Siyasal Sinema ve Türkiye'deki Durum**, Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi, Marmara Üni. RTS Abd. İstanbul, 1993
- ONARAN, Alim Şerif, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 1981
- ONARAN, Alim Şerif, **Türk Sineması**, Kitle Yay., Ankara, 1994
- ONARAN, Oğuz; ABİSEL, Nilgün; KÖKER, Levent, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara,1994
- ONARAN, Alim Şerif, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali, **Herkes O'ndan Söz Ediyor**, Güney Yayınları, İstanbul, 1997
- ÖZDEN, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000
- ODABAŞ, Battal, **Fransız Sineması ve Jean Luc Godard**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üni., RTS Abd., İstanbul, 1995
- ÖZBEK, Sinan, **İdeoloji Kuramları**, Bulut Yay.,İstanbul, 2000
- ÖZGÜÇ, Agah, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, Afa Yayınları, İstanbul, 1988
- ÖZGÜÇ, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü**, Sümbül Basımevi, İstanbul, 1981
- ÖZGÜÇ, Agah, **Türk Sinemasında Sansür Dosyası**, Koza Yay., İstanbul, 1976

- ÖZÖN Nijat, **İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay**, Türk Sinematek Derneği Yay., İstanbul, 1970
- ÖZÖN, Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990
- ÖZÖN, Nijat, **Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları 1-2**, Kitle Yay., Ankara, 1995
- PARKAN, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yay, Ankara, 1983
- PLAKHOV, Andrei, **Sovyet Sineması**, Arena Yay., İstanbul, 1991
- REFİĞ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yay., İstanbul, 1971
- RYN, Michael ve KELLNER, Douglas, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yay., İstanbul, 1998
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, **Amerikan Sineması**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1994
- SİM, Şükrü, **Türkiye`de Sinema Filmleri ve Sansür**, Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996
- SOSYALİZM VE TOPLUMSAL MÜCADELELER ANSİKLOPEDİSİ, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986
- TÜRK DİLİ Dergisi Sinema Özel Sayısı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Cilt:17, Sayı:196, s., 1968
- UÇAKAN, Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, 1971
- VARDAR, Bülent, **Üç Sinemacıyla Ulusal Türk Sineması Üzerine Söyleşiler**, İstanbul, 1999 (Kendi Yayını)
- VİNCENTİ, Giorgio, **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev: Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1993
- WİLLİAMS, Raymond, **Marksizm ve Edebiyat**, İletişim Yay., İstanbul, 1991
- YILMAZ, Ertan, **Amerikan Sinemasında Vietnam ve Savaş Filmleri**, Antrakt Yay., İstanbul, 1997
- YILMAZ, Ertan, **1968 ve Sinema**, Kitle Yay., Ankara, 1997
- Yılmaz Güney'e ve Onun 'Yol'una Dair, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Özel *Broşür*, 1999

## 2-İngilizce Kitaplar

- ARMES, Roy, **Film and Reality**, Penguin Books, Great Britain, 1974
- BONE, Jan; JOHNSON, Ron, **Understanding the Film**, NTC Publication Group, Illinois, 1996
- FOUCAULT, Michel, **What is an Author?** ,Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977
- GIANETTI, Louis **Understanding Movies**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1987
- GOLDIE, G.W., **Facing the Nation: Television and Politics 1936-1976**, The Bodley Head, 1977
- HAMILTON M.B., **The Elements of The Concept of The Ideologie**, Oxford Üni Press, 1989
- JARVIE, I.C., **Movies as Social Criticism** , Metuchen: Scarecrow, 1978
- KRACAUER, Siegfried, **From Caligari to Hitler** , Princeton University Press, Princeton, 1947
- LAPSLEY, Robert, **Film Theory: An Introduction**, Manchester University Press, Newyork, 1996
- MACDONALD, Alan, **Films in Close-up**, Frameworks, London, 1991
- MAST, Gerald; COHEN Marshall, **Film Theory and Criticism**, Oxford Uni. Press, Oxford, 1985
- NICHOLS, Bill, **Movies and Methods** , Berkeley, University of California Press, 1976
- NICHOLS, Bill, **Ideology and the Image**, Indiana University Press, Bloomington, 1981
- ROY, James Macbean, **Film and Revolution**, Indiana Uni.Press, Indiana, 1977
- RHODES, Adam, **Propaganda, The Art of Persuasion: World War Two**, Newyork, Chelsea House, 1976
- SETON, Marie, **Eisenstein: A Biography**, The Bodly Head, Londra, 1952, s.20
- STAM, Robert vd., **New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism**,

**Poststructuralism and Beyond**, Routledge, May, 1992

**TIMEOUT FilmGuide** 2002, Penguen Co., Newyork, 2003

## **B- MAKALELER**

### **1-Türkçe Makaleler**

“İdeoloji” maddesi, **Marksist Düşünce Sözlüğü**, İletişim Yay., İstanbul, 1993

“Türkiye’de Devrimci Sinema Tartışmaları 1-2”; **Görüntü Dergisi Türk Sineması Özel Sayıları**, Sayı 4-5, İstanbul, 1996

ADANIR Oğuz, “Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu”, **Defter Dergisi**, Sayı 9, İstanbul, 1986

AKSU Yücel, “Sinema’ya Karşı Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi** , Sayı:7, 2000

ALPTEKİN İlkay, “Devlet ve Sinema”, **Yeni Sinema**, Sayı 5, İstanbul, 1967

ALTINTAŞ, Güleğül “Godard Sinemasında Yapıbozum: Uyumsuzun Günlüğü”, **Sinemasal**, İzmir, 2004

ARICA Koray, BORAKAS, “Sinema Viski Yerine Sinema Votka”, **Çağdaş Sinema**, İstanbul, Sayı 4

ARMES, Roy, “ Yılmaz Güney”, Çev: Yasemin Duru, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 5, İstanbul, 1998

ARMES, Roy, “Sinema ve Kapitalizm”, Çev. Burutay Kaya, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 4, İstanbul, 1998

ATAM Zahit, “Sinema ve İdeoloji Üzerine Tezler” **Görüntü Dergisi** Sayı 5, İstanbul, 1996

ATAM, Zahit; “Siyasal Sinema Yazıları 1-9” **Yeni İnsan Yeni Sinema** Sayı 5-10, İstanbul, 2003

ATAM, Zahit, “Sinemanın Kültürel-Politik Bir tarihini Yazmak”,**Yeni İnsan yeni Sinema Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, 1997

ATILGAN, Gökhan, “Marx’ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Bir Eleştirisinin Olanağı” **Praksis**, İstanbul, 2001

- AYÇA Engin, “ Sinemanın Yeni Tanımlara İhtiyacı Var”, **Yedinci Sanat**, Sayı 1, Ankara, 1973
- AYÇA, Engin, “Siyasal Sinema”, **Yeni Sinema**, Sayı 19/20, İstanbul, Haziran-Temmuz 1968
- BAUDRY, Jean-Louis, “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 2, İstanbul, 1997
- BELGE Murat, “12 Eylül Filmleri” **Beyazperde**, Sayı 19
- COMOLLI Jean- Louis, “Teknik ve ideoloji” Çev: Yakup Barokas, **Çağdaş Sinema**, Sayı:1, İstanbul
- COMOLLI, Louis, “Teknik ve İdeoloji”, Çev. Yakup Borakas, **Yeni İnsan Yeni Sinema** Sayı:1, İstanbul, 1997
- COOK, David A. “Fransız Yeni Dalgası”, Çev. N.Yaşar, **Ve Sinema**, Kitap 3, Hil Yay., İstanbul, 1986
- ÇULHAOĞLU, Metin, “Türkiye’de Siyaset ve İdeoloji Üzerine Sesli Düşünceler” **Gelenek**, Sayı 2, İstanbul, 1986
- DORSAY Atilla, “Sinema ve Politika”, **Sanat Emeği**, Sayı 26, İstanbul,1980
- DORSAY Atilla, “Slogan Sineması”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 98, İstanbul, 1976
- DORSAY Atilla, “Çağımızın Vicdanı”, **Video Sinema**, Sayı 12, İstanbul, Haziran 1985
- DURAN, Tahir N., “Duvar ve Duvarlara Dair”, **İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 8, İstanbul, 2000
- Ertan Yılmaz’la Söyleşi, **Sol dergisi**, İstanbul, Nisan 1998
- ERKSAN, Metin “Tutsak Filmler”, **Ve Sinema**, Hil Yay., İstanbul, 1986
- GEVGİLİLİ Ali, “Devrimci bir Sinema”, **Yeni Dergi**, Sayı 39, İstanbul,1967
- GEVGİLİLİ Ali, “Sinema Faşizme Bakıyor”, **Yeni Dergi**, Sayı 35, İstanbul, 1967
- GODARD, Jean-Luc, “Ne Yapmalı”, Çev.Yorgo Boz, **Çağdaş Sinema**, İstanbul, Sayı.4, 1974
- GÖRÜCÜ, Bülent, “Duvar ve Üçüncü Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 8, İstanbul, 2000

- GÖRÜCÜ, Bülent, "Seyyit Han: Umut'a Giden Yol", **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 6, İstanbul, 1999
- HABERMAS, J, "Kamusal Alan, Ansiklopedik bir Makale", **Birikim** No: 70, İstanbul, 1995
- HENNEBELLE, Guy D. Serceau, "Militan Sinemanın Durdurulamayan Gelişimi", **Yedinci Sanat**, Sayı 21, İstanbul, 1975
- HULEU, Jean- Rene , "Militan Sinemanın Kuramsal Sorunları", **Gerçek Sinema**, Sayı 12, İstanbul
- IVENS Joris, "Silah Olarak Kamera", Çev: H. Tüzün **Gerçek Sinema**, Sayı 9, İstanbul, 1975
- KARAGANOV, Aleksandr, "Politik Sinema Sorunu", (Çevireni Belirtilmemiş), **Barış ve Sosyalizm Yayınları**, İstanbul, Sayı:7, İstanbul, 1978
- KUTLAR, Onat, "Yol Açıcı bir Sanatçı", **Antrakt**, Sayı 12, İstanbul, 1992
- KUTLAR, Onat, "Şarlo ve Savaş", **Bilim ve Sanat**, Sayı 25, İstanbul, 1983
- LEBEL Jean- Patrick, "Sinema ve İdeoloji" Çev: Yakup B. **Çağdaş Sinema**, Sayı 1, İstanbul, 1978
- LEBEL, J.P, "Militan Sinema mı, Siyasal Sinema mı" Çev: M. Şaul, **Yedinci Sanat**, Sayı 21, İstanbul, 1975
- MAKAL Oğuz, "Yapı Kültür ve Siyasal Sinema " **Gerçek Sinema**, Sayı 4, İstanbul, 1974
- MAKAL Oğuz, "Nazi Sineması ve Propaganda", **Gerçek Sinema**, Sayı 2, İstanbul 1973
- MARTİN, Marcel, "Devrimci Sinema grupları-2" Çev: Engin Özden, **Gerçek Sinema**, İstanbul, 1974, Sayı.5-6
- MACBEAN, James Roy, "Doğu Rüzgarı, ya da Godard ve Rocha Yol Ayrımında", Çev.Ertan Yılmaz, **Sinemasal**, Sayı 8-9, İzmir, 2004
- ONARAN Oğuz, "Çağdaş Sinema", "Siyasal Sinema", **Özgür İnsan**, Sayı 2, İstanbul, 1972
- ONARAN Oğuz, "Elio Petri, Soruşturma, İşçi Sınıfı Cennete Gider", **Antrakt**, Sayı 6, İstanbul, 1992

- ÖNGÖREN Mahmut Tali, “Sinemada İşsizlik” **Bilim ve Sanat**, Sayı 27, İstanbul, 1983
- ÖZÖN, Nijat, “Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 4, İstanbul, 1998
- SAVAŞTA, Üstün, “Sinema-Devrim İlişkisi” **Yeni Dergi**, Sayı 64, İstanbul, 1970
- SAYIN, Zeynep, “Yeniçağ: Descartes ve Montaigne”, **Cogito**, Sayı 10, İstanbul, 1997
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, “Türk Sinemasında Tartışmalar /Polemikler /Kuramlar1”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 3, İstanbul, 1997
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, “Türk Sinemasında Tartışmalar /Polemikler /Kuramlar 2”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 4, İstanbul, 1998
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, “Türk Sinemasında Tartışmalar /Polemikler /Kuramlar- Ulusal Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 5, İstanbul, 1998
- SONTAG, Susan “Büyüleyen Faşizm”, **Sinemasal**, Sayı 7, İzmir, 2002
- PARKAN, Mutlu, “Brechtiyen Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 12, İstanbul, 2003
- TEKSOY Rekin, “Türk Sineması ve Devlet”, **Yeni Sinema** Sayı 3, İstanbul, 1984
- UFUK, Adnan; OSMAN, Mümtaz, “Türkiye’de Devrimci Sinema Tartışmaları 1-2”, **Görüntü Dergisi**, Sayı. 4-5, İstanbul, 1996
- VAUTIER R; “Devrimci Sinema Grupları”, Çev: E. Gürkut, **Gerçek Sinema**, Sayı 4, İstanbul, 1974
- YAYLAGÜL, Levent, “1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Vadi Yay., 2004, Ankara
- YILMAZ, Zafer, “Althusser’in Bilim, İdeoloji ve Düzeyler Teorisinin Açmazları: Üst belirlenimden Post-belirlenime”, **Praksis**, Sayı 4, İstanbul, 2001
- YILMAZ, Ertan, “Türk Sineması ve İdeoloji”, **Siyah Beyaz Günlük Gazete**, Sayı 14-15, İstanbul, 26-27 Haziran 1995
- YILMAZ, Ertan, “Jean-Luc Godard”, **5. Ankara Uluslararası Film Festivali Katalogu**, Ankara, 1993
- YILMAZ, Ertan, “1968 ve Sinemanın Radikalleşmesi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 431, İstanbul, 1998

YILMAZ, Ertan, "Savaş ve Hollywood", **Sinemasal**, Sayı 8-9, İzmir, 2004

## 2-İngilizce Makaleler

BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction",  
**Film Theory and Critisim**

CAHIERS DU CINÉMA YAYIN KURULU, " **Le Cinéma dans la Société Capitaliste**", Cahiers du Cinéma, Sayı 244, 1973

MANCEAUX, Michele, "Elio Petri", **Cinéma**, 70, Sayı 151, 1970

SKIDMORE M. J., "Political Language and Political Ideology"; **History of Europeans** Vol. 9 , no:4-6 1994

SKLAR, Robert, "The Devil's Director", **Cineaste**, Vol. 20, no:3, 1994

SPELLERBERG James, "Tecnology and Ideology in the Cinema", **Film Quarterly**, Sayı 34, 1993

WOO, Ben, " Hulk Smash Punny Apparatus? Perceiving a Comic Book Cinema in Ang Lee's *Hulk*", **FILM 315**, Queen's University Film Studies, 2003

WOOD, Brennon "Stuart Hall's Cultural Studies and the Problem of Hegemony",  
**British Journal of Sociology**", Volume. 49, Issue No. 3, September, 1999

## C- İNTERNET KAYNAKLARI

CHANDLER, Daniel, **Marxist Media Theory- Stuart Hall**, 3 Ekim 2003

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html>

BOSTANCI, Önder, "Camera Obscura" Fotografya E-dergi, Sa.2

[www://fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr)

DAS, Swati, "Politics of Art vs Art of Politics", **Times of India**, 20 Nisan 2004, ,

<http://timesofindia.indiatime.com/articleshow/59510.cms>

"Gramsci Üzerine", yazarı belirsiz, (20 ocak 2004)

<http://www.kurtuluscephesi.com/eris/gramsci4b.html>

GREENBERG, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", 1939,

<http://www.flatblacknova.com/buszek/PoMoSeminar/PoMoReadings/GrnbrgKitsch.pdf>

LEBEL, Jean-Patrick “Cinema and Ideology”, 22 Ocak 2004

[http://www.utoronto.ca/cinema/html\\_site/courses/INI214YFeb9\\_04.htm](http://www.utoronto.ca/cinema/html_site/courses/INI214YFeb9_04.htm)

YENİLMEZ, Özlem, “Metz”, 1 Nisan 2004

<http://bodabas.tripod.com/ogrencicalismalari/ozlemyenilmezMetz.htm>,

CAHIERS DU CINEMA, 2 Mart 2003

<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Cahiers%20du%20cin%20ma>

TEZCAN, Sibel, “Türk Sinemasında Sansür” 2 Şubat 2004

<http://www.kamerarkasi.org/sinema/sinemadasansur.html>

“Büyük Adam Küçük Aşk”, yazarı belirsiz, <http://www.beyazperde.com/film/951>

TDK, Online Türkçe Sözlük,

[http://www.tdk.gov.tr/tdksozluk/SOZBUL.ASP?KELIME=propaganda  
&GeriDon=0&EskiSoz](http://www.tdk.gov.tr/tdksozluk/SOZBUL.ASP?KELIME=propaganda&GeriDon=0&EskiSoz)

<http://members.tripod.de/volkshaus/halkevi/yazin.html>

<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/wood.html>

<http://www.newcastle.edu.au/department/so/skibinsk.htm>

[http://www.oup-usa.org/toc/tc\\_0195105982.html](http://www.oup-usa.org/toc/tc_0195105982.html)

<http://www.courses.rochester.edu/rodowick/FS255/Contemporary/CounterCinema/sld006.htm>

<http://www.courses.rochester.edu/rodowick/FS255/Contemporary/CounterCinema/sld006.htm>

[http://muse.jhu.edu/demo/mod/2.3er\\_bordwell.html](http://muse.jhu.edu/demo/mod/2.3er_bordwell.html)Jarvie, I.C., Movies as Social Criticism (Metuchen: Scarecrow, 1978).

<http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/MCKellner/HOLSOC.html>

<http://www.geocities.com/SoHo/Village/4736/article6.html>

<http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/introductory/langideo.html>

<http://www.cas.ilstu.edu/english/strickland/495/ideology.html>

## ÖZGEÇMİŞ

Murat Tırpan 01.06.1975 tarihinde İzmir Karşıyaka'da doğdu. İlk öğrenimini İzmir Karşıyaka Ekrem Hayri Üstündağ İlköğretim Okulu'nda, orta ve lise öğrenimini ise İzmir Karşıyaka Bayraklı Lisesinde yaptı. Tırpan daha sonra İzmir Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde lisans eğitimine ve başladı ve bu bölümden 1999 yılında mezun oldu. Çeşitli dershaneler ve özel dil kursalarında öğretmenlik, radyolarda program yapıcılığı yaptı, ardından 2000 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon sinema Bölümünde Yüksek Lisans Eğitimine başladı. 2001 yılında aynı bölümde Araştırma Görevliliği görevine başladı. Halen bu bölümde akademik hayatını ve görevini sürdürmektedir.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI : 169

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

Türk Sineması

İdeoloji

Politik film Kavramı

Türk Sinemasında Tarihsel Yöntemle Politik Filmlerin İncelenmesi

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1-Sinema

2-Türk Sineması

3-İdeoloji ve Sinema

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

Sinema ve politika

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:(Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.)

-Ideology and Movies

-Turkish political Movies

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

Movies and politics

1-Tezimden Fotokopi Yapılmasına izin veriyorum

[ ]

2-Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

[ x ]

3-Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

[ ]

Yazarın İmzası

Tarih : 09.06.2004





## ÖZET

Sinema ve İdeoloji, Türk Sinemasında Politik Filmler başlıklı tez çalışması Türk sinemasındaki politik filmleri incelemeyi konu edinmiştir. Çalışmada öncelikle anahtar kavramlar olan ideoloji ve politika kavramları, sinema ve toplum ilişkileri incelenmiş, kuramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde sinemanın ideolojik kullanıma son derece açık ve özellikle bir kitle iletişim aracı anlamında politik amaçlara hizmet edebilme potansiyelinin olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda sinema tarihinde politik amaçla sinemanın kullanılışı önemli örnekler vasıtasıyla irdelenmiştir.

Politik film kavramı tanımlanırken tarihsel oluşum içerisinde politik filmlerin nasıl üretildikleri üzerinde durulmuştur. Özellikle otoriter rejimler, diktatörlük rejimlerinin sinemayı kullanım şekilleri önemlidir. Propaganda sineması kavramı burada devreye girer. Nazi Almanya'sı gibi çarpıcı bir tarihsel örnek bize son derece yararlı dersler vermiştir. Liefenstahl gibi yönetmenlerden başlayarak politik sinemanın bir bölümü olarak propaganda sineması aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasında politik filmler çok güçlü bir geleneğe sahip değildir. Öncelikle sinemanın ülkemize girişinden bugüne politik içeriğe sahip filmlerin üretilip üretilmediğine yönelmiş, bunu yaparken de kronolojik, tarihsel inceleme yöntemi kullanılmıştır. Tezin konusunu oluşturan asıl bölüm 1970'li yıllardan itibaren başlamaktadır, çünkü politik sinemamız var ise bu dönemde gerçekten kendini göstermeye başlamaktadır. Bu nedenle 1970 ve 1980'li yıllar özellikle önemlidir. Türk toplumsal ve siyasal hayatında olanlara koşut olarak dönemlerin politik tandanslı filmleri incelenmiştir. Türk sinemasının en önemli politik figürü olan Yılmaz Güney ise zorunlu olarak ayrı bir bölümde değerlendirilmiş, bu yönetmenin filmlerinin politik sinemamızda önemli yeri olduğu görülmüştür.

Türk sinemasında politik tartışmalar yapan, mesaj verme derdine sahip hatta propaganda yapan filmlerin tarihi ve sistemli bir şekilde incelenmesi bugüne kadar çok sınırlı sayıda çalışmaya konu olmuştur, tezimiz bu sınırı genişletmeyi amaçlamaktadır.

## **ABSTRACT**

The theoretical and critical approaches towards the politics of cinema of today in Turkey are quite poor. Benefiting from the improved approaches on this field, academicians have the opportunity to study the film in detail, either individually and groups or through their historical periods. The approach, which this thesis is based on, is to study a long historical period using a chronological and critical methods. Based on this approach, this study has been planned in a way to include the aims and the content, which are mentioned above. In the first part of the study, the concepts –ideology, politics- will be introduced. The reflection of the fact of ideology on other arts will be studied as well. In the second part, firstly Turkish cinema will be studied through its historical development from beginning to now and the appearance of different types of politic movies will be introduced by means of critical approach. Also, the relationship between the popular genres, which dominate Turkish cinema, will be introduced on the basis of their relationship with social structure. In the third and last part of this thesis, Turkish cinema from 1900 to 1990's will be studied on the basis of political structure, film directors, and the influence of Hollywood political cinema. Finally the films which were produced throughout these years, will be classified into different groups and they will be studied in terms of film themes, society, basic themes and ideological structure.

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

**Tez No :**

**Konu :**

**Üniv. Kodu :**

**Tezin Yazarının :**

**Soyadı : Tırpan**

**Adı : Murat**

**Tezin Türkçe Adı : Sinema ve İdeoloji, Türk Sinemasında Politik Filmler**

**Tezin Yabancı Dilde Adı : Cinema and İdeology, Political Movies in Turkish Cinema**

**Tezin Yapıldığı :**

**Üniversite :Ege Üniversitesi**

**Enstitü :Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Yılı :2004**

**Tezin Türü :**

**Yüksek Lisans**

**[X]**

**Doktora**

**[ ]**

**Tıpta Uzmanlık**

**[ ]**

**Sanatta Yeterlilik**

**[ ]**

**Dili : Türkçe**

**Sayfa Sayısı : 169**

**Referans Sayısı : 368**

**Tez Danışmanlarının :**

**Ünvanı : Doç. Dr.**

**Adı : Zafer**

**Soyadı : Özden**

**Türkçe Anahtar Kelimeler**

**1- Sinema**

**2- Türk sineması**

**3- Sinema ve Politika**

**İngilizce Anahtar Kelimeler :**

**1-Cinema**

**2-Turkish Cinema**

**3-Cinema and İdeology**