

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

140780

TÜRK SİNEMASI'NDA PROPAGANDA VE BİR ÖRNEK FİLM : ÇİZME
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

140780

ÖZGÜR UĞRAŞ AKGÜN
(2501990302)

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. BATTAL ODABAŞ

İSTANBUL - 2003

İ.B. YÜKSEKÖĞRETİM KÜTÜPHANESİ
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ ONAYI

RADYO-TV SINEMA Anabilim Dalında **9925010302** numaralı **ÖZGÜR UĞRAŞ AKGÜN**'ün hazırladığı "**TÜRK SINEMASI'NDA PROPAGANDA VE BİR ÖRNEK FİLM:ÇİZME**" konulu **YÜKSEK LİSANS / DOKTORA-TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca **04.07.2003 CUMA** günü saat 12. 00'de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABUL** ne* **OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (*)	İMZAŞI
PROF.DR. SUAT GEZGİN	Kabul	
PROF.DR. ŞÜKRAN ESEN	Kabulü	
YRD.DOÇ.DR. BATTAL ODABAŞ	Kabulü	
YRD.DOÇ.DR. ERGÜN YOLCU	Kabul	
YRD.DOÇ.DR. NEŞE KARS	Kabulü	

ÖZ

Türk sinemasının tarihsel dönemlerini propaganda kavramı bağlamında incelemek, araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Araştırmada öncelikle propaganda kavramı ve Türk sinema Tarihi'nin dönemleriyle ilgili literatür taramasına yer verilmiştir. Yapılan bu literatür taraması doğrultusunda, seçilen **Çizme** filminin incelemesi yapılarak Türk sinemasında propaganda uygulamalarının varlığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

The begining point of this research is to examine the historical periods of Turkish Cinema through the concept of propaganda. A literature review on the concept of propaganda and the periods of the Turkish cinema history is taken place in this research precisely. Through this literature review, the Turkish film **Çizme** had been analyzed to reveal the applications of propaganda in Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

Tezimin hazırlanmasında benden desteklerini esirgemeyen ve araştırmamın bilimsel bir çalışma halini alabilmesi için her satırında katkıları bulunan danışmanım Yrd Doç Dr Battal Odabaş'a teşekkür ederim. Bununla birlikte, tez çalışmam sırasında dekanımız Prof Dr Suat Gezgin tarafından gösterilen anlayış için, kendisine teşekkür ederim.

Bir yıl içerisinde iyi bir ekip halini aldığımız ve tez çalışmalarımız sırasında birbirimize destek olarak bu uzun süreci beraber aşmayı başardığımız bütün arkadaşlarıma teşekkür etmek isterim.

Pek çok çalışması ve heyecanının yanında, benim tez çalışmam esnasında da her zaman güler yüzüyle yanımda olan ve tezimin okunduğu sıralarda benim eşim olacak Ebru Ulusoy'a ayrıca teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ.....	1
1. PROPAGANDA ÜZERİNE BİR İNCELEME	5
1.1 BİR KAVRAM OLARAK PROPAGANDA	5
1.1.1 İKNA KAVRAMI.....	9
1.1.2 ALGI KAVRAMI	11
1.2 TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE PROPAGANDA	13
1.3 PROPAGANDANIN KURALLARI	28
1.3.1 Yalınlık ve Tek Düşman Kuralı	29
1.3.2 Büyütme ve Bozma Kuralı.....	30
1.3.3 Düzenleme Kuralı	30
1.3.4 Aşılama Kuralı	31
1.3.5 Birlik ve Bulaşma Kuralı	31
1.4 PROPAGANDANIN ARAÇLARI	33
1.4.1 GAZETE	33
1.4.2 RADYO	38
1.4.3 TELEVİZYON.....	44
1.4.4 SİNEMA	52
2. TÜRK SİNEMA TARİHİNE DÖNEMSEL BİR BAKIŞ	62
2.1 1914 – 1939 dönemi	62
2.2 1939 – 1952 dönemi	77
2.3 1952 – 1963 dönemi	85
2.4 1963 – 1980 dönemi	98
2.5 1980 – Günümüze kadar olan dönem	110
3. Çizme Filmi Üzerine Bir Çalışma	127

3.1	Çizme Filminin Yönetmeni İsmail GÜNEŞ	130
3.1.1	Hayatı	130
3.1.2	Sinema filmleri.....	131
3.1.3	Televizyon filmleri.....	135
3.1.4	Televizyon Dizileri.....	135
3.1.5	Kısa filmi.....	138
3.1.6	Belgeseli.....	138
3.1.7	Kazandığı ödüller	138
3.2	Çizme Filminin yapımcısı Mehmet TANRISEVER	138
3.2.1	YÖNETTİĞİ FİLM.....	140
3.2.2	YAPIMCILIĞINI ÜSTLENDİĞİ FİMLER.....	140
3.3	ÇİZME FİLMİNİN ANALİZİ	144
3.3.1	ÇİZME FİLMİNİN OLAY ÖRGÜSÜ	144
3.3.2	ÇİZME FİLMİNİN KARAKTERLERİ.....	150
3.3.2.1	Çizme.....	150
3.3.2.2	Bilal Hoca	151
3.3.2.3	Felek Hoca.....	152
3.3.2.4	Ali	153
3.3.3	Söylem	154
3.3.4	KURAMSAL AÇIDAN ÇİZME FİLMİNDE PROPAGANDA UNSURU	162
	SONUÇ	165
	KAYNAKÇA.....	169

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde, insanların toplu halde yaşama özelliğinden dolayı iktidar ve liderlik daima en ön planda var olan bir sorun olmuştur. Topluluğun içerisindeki bir çok insan, diğerlerini etkileyip, kendi taraflarına çekerek, yandaş edinmek için çok çeşitli ikna yöntemleri geliştirmiş ve uygulamışlardır. İktidar ve liderlik bireylerin kişisel üstünlüklerinin yanı sıra dini, politik, vs. bir takım düşünce akımlarıyla da bağlantılıdır. Bir çok insan kendi bireysel liderlik kaygısı gütmeyen, savundukları düşüncenin iktidar olmasını istemek ve ikna süreçlerini bu doğrultuda yapılandırmaktadır.

Liderlik ve iktidar sorunsalı toplumların gelişmesiyle, modernleşmesiyle beraber yok olmamış, aksine çok daha karmaşıklaşmıştır. İlk başlarda insanları etkilemek için kas gücü, avlanmada başarı gibi ilkel özellikler liderlik için yeterliyken, insanlığın ve toplumların gelişimi ve değişimi sürdükçe, kas gücünün yerini akıl gücü, avlanmak gibi doğal olaylara hakim olma sürecindeki başarının yerini ise bilgi ve teknolojiye ileri derecede hakim olmak almıştır. Bilgi ve teknolojiye ileri derecede hakim olmak ile insanların algılama sürecindeki büyük değişimler sonucunda çağdaş ikna yöntemleri de açık bir ikna sürecinden çok bilinçaltına seslenen yöntemler haline gelmiştir.

İktidar amacıyla yapılan ikna çalışmalarında en önemli nokta kitlelere ses duyurabilmektir. Bu, teknolojiyle birleşen kitlelere ses duyurma çalışmalarında en önemli yere sahip öge ise kitle iletişim araçlarıdır.

Küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve bu doğrultuda kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerle birlikte iktidar kavramının sınırları da değişmiş, genişlemiştir.

Kitle iletişim araçları geliştikçe, iletişim araştırmaları ve kuramları üzerine de ayrıntılı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte tüm bu gelişmeler propaganda - ikna tekniklerine ve algının araştırılıp bilimsel verilere ulaşılmasına yol açmıştır.

Amerika Birleşik Devletleri tarafından dünya üzerinde uygulanan geniş ölçekli bir program dahilinde, ülkeler üzerinde belirli siyasi gelişmeler konusunda Amerika'nın istediği yönde bir kamuoyu oluşturulmaya çalışılmıştır. Amerika, Birinci Körfez Savaşı sırasında, dünya kamuoyunu savaşta kendi lehine hareket edebilecek şekilde yönlendirmek adına, Irak'ın petrol kuyuları yakıp, çeşitli atıkları denize boşalttığını iddia etmiştir. Bütün dünya basınında yer alan petrole bulanmış canlıların fotoğrafları sayesinde Amerika, kendisinin ve savaşın aleyhine olan kamuoyunu kendi tarafına çekmeyi başarmıştır.

Buna benzer yöntemlerle Amerika ve birçok gelişmiş ülke, kamuoyunu kendi istedikleri şekilde yönlendirmeye çalışmıştır. Bu etkiyi yaratmak için de kullanılan en önemli araçlardan birisi de kitle iletişim araçlarıdır.

Günümüzdeki uygulamalarının ve özellikle de dünyanın yaşadığı siyasal ve sosyal gelişmelerin ardından propaganda kavramı, iktidarlar için daha da ilgi çekici hale gelmiştir.

Kitle iletişim araçları gelişimini sürdürdükçe, propaganda uygulamaları da değişmiş ve güncelleşmiştir. Bu noktadan hareketle; tezimizin birinci bölümünde propaganda kavramı her yönüyle incelenmiştir. Propaganda kavramı, ikna ve algı kavramlarının da incelenmesiyle açılmaya çalışılmıştır. Bu açım-lama yapılarak, bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri netleştirilmeye çalışılmıştır. Tarihsel gelişiminin incelendiği propagandanın kuralları ve araçları üzerinde de durularak, propagandanın her yönüyle ortaya konulmasına çalışılmıştır. Bu bölümde incelemeler sırasında ortaya koyulmaya çalışılan önemli noktalardan birisi de propaganda ile hakim gücün arasındaki bağıntıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde propaganda üzerine yapılan bu araştırmanın ardından, ikinci bölümünde Türk sinema tarihinin dönemsel olarak incelemesi yapılmıştır. Bu bölümde Türkiye’de sinema-siyaset ilişkisinin boyutlarını ortaya koyabilmek adına sinemanın gelişimi, önemli iç siyasi gelişmelerle beraber ele alınmıştır.

Bu araştırmanın derinleştirilmesi ve sinema – siyaset bağının Türkiye’de hangi boyutta olduğunun ortaya konulması adına Türk sinema tarihi çok yönlü olarak incelenmiştir. Türk sinemasının gösterdiği gelişim ve bu süreçte sinema adına yaşananlar, Türk siyasi hayatındaki değişimlerle ve devlet tarafından sinemaya gösterilen özenle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde Türk sinemasında yapılan propaganda uygulamalarına örnekler bulmaya çalışarak konu açılınmaya ve böylece netleştirmeye çalışılmıştır.

Tezimizin üçüncü bölümünde de seçilen **Çizme** filmi incelenerek propaganda niteliklerine sahip olup olmadığıyla ilgili bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. **Çizme** filminin seçilmesinde, **Çizme** filminin, kendi İslami tabanını kaybetmeden 1970’lerde Milli Sinema akımıyla başlayan ve zaman içinde Beyaz Sinema adını alan İslami duyarlıklılı filmlerin bir örneği olmasından yola çıkılmıştır. Bu seçim sırasında tezimizin ikinci bölümünde, Türk sinema tarihinin incelemesi yapılırken ulaşılan, siyasi kanadın dini kesimlerle olan ilişkileri göz önüne alınmıştır. İslami kesimin bu ödünler ve göz yummalar sonucunda ulaştığı noktanın ardından çektikleri filmlerinde belli bir ideolojinin yayılması adına mesajlar verildiği dikkatimizi çekmiştir. İslami kesimin özellikle de 1990’lı yıllarla birlikte gelişme gösteren Beyaz Sinema örneklerinin içinde barındırdığı mesajlara iyi bir örnek teşkil ettiği düşünülerek **Çizme** filminin seçilmesinde karar kılınmıştır.

Çizme filminin yönetmeni İsmail Güneş ve yapımcısı Mehmet Tanrısever de ortaya koydukları eserler bakımından incelendiğinde, **Çizme** filmi, araştırmamız açısından daha da önem kazanmaktadır. İsmail Güneş, 1986 yılında başlayan yönetmenlik hayatında birkaç ticari örneğin ardından İslami kesime dönük filmler

çekmeye başlamıştır. Güneş, bu filmlerinde belli bir dünya görüşünün savunması yapmış, belli mesajları topluma ulaştırmaya çalışmıştır. 1990'lı yılların sonunda çektiği **Gülün Bittiği Yer** adlı filmle birlikte sinemada anlatmak istediklerinde farklı bir yönelim göstermiştir. İslami kimliğinden sıyrılmış gözüken Güneş, bu filminde Türkiye'nin belli bir döneminin eleştirisini yapmıştır.

Çizme filminin olay örgüsünü ortaya koyarak, karakterlerin çözümlemesi yapılmış ve ardından da filmin söylemi üzerine bir araştırma yapılarak inceleme tamamlanmıştır.



1. PROPAGANDA ÜZERİNE BİR İNCELEME

Propaganda kavramını ve propaganda ile ilgili unsurları inceleyerek, konumuzu netleştirmek adına, birinci bölümde propagandanın kavram olarak ne anlama geldiği, tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimler ve iletişim araçlarıyla arasındaki bağlar ortaya koyulacaktır.

1.1 BİR KAVRAM OLARAK PROPAGANDA

Tarih içinde insanın olduğu her yerde propaganda olgusuyla karşılaşmaktadır. İnsanoğlunun tarihsel gelişimi yakından incelendiğinde, propagandanın bir kavram olarak olmasa da bir olgu olarak kullanıldığını ortaya koyabiliriz. Propaganda tekniklerinin ilkel formlarının kullanımıyla başlayan süreç, günümüze gelindiğinde kitle iletişim araçlarının çoğalması ve bireyi tamamıyla etkisi altına alması sonucunda bugünkü şeklini almıştır. Propaganda teknikleri gelişmiş ve propaganda insan yaşamının her alanına nüfuz etmiş durumdadır.

Bir fikir ancak ona sahip çıkılırsa ayakta durabilmektedir. Belli bir kitle tarafından inanıldığı sürece fikrin yaşayabilmesi mümkündür. Bunun için de bir kamuoyunun oluşması gerekmektedir. Kamuoyu üzerine yapılan araştırmalar sonucunda, kamuoyu oluşumunda iki sürecin etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Kamuoyu ya her türlü baskıdan soyutlanarak, doğal olarak, yani organik şekilde oluşmaktadır ya da bazı dış etkenlerin oluşturduğu doğal olmayan, manipülatif baskılarla yapay olarak, yani suni bir şekilde oluşmaktadır. (Özsoy, 1998 : 5) Kamuoyunu yapay yoldan oluşturabilmek de propaganda ile mümkün olmaktadır. Bu noktada kamuoyu oluşturmak fikri propagandayı siyasi rejimler için vazgeçilmez bir araç kılmaktadır. Demokratik rejimlerin siyasetçileri kamuoyu gücünü kendi taraflarına çekebilmek için propagandayı en etkin biçimde kullanma eğilimindedir.

Propaganda üzerine asıl tanımlama çalışmalarıysa sanayi devriminin ardından hızlanmış, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı zamanlarında bu tanımlama

çabası yoğunlaşmıştır. Bu noktada propaganda, pek çok bilim dalı tarafından araştırma ve inceleme konusu yapılmıştır. İnsana dönük yönüyle psikoloji, topluma dönük etkileri yönünden de sosyoloji, propagandayla ilgilenmeye başlamıştır. Tarihçiler, propagandanın tarihsel boyutunu ele alıp propagandacıların böylesi bir süreç içerisindeki uygulamalarının tahlili ve propagandanın geçmişteki gelişmelere etkilerini ortaya koymaya çalışmıştır. Siyaset bilimi ise propagandayı bir silah olarak kullanan ideologlar ve bu kişiler tarafından gerçekleştirilen propagandanın kamuoyu üzerindeki etkilerini araştırmıştır. (Bektaş, 2002 : 17)

Tarihsel süreç içerisinde propaganda kelimesinin kökenini araştırdığımızda, propaganda kelimesinin kökeninin Latince’de propago kelimesine dayandığını görmekteyiz. Latince’de propago, dikilecek fidan anlamına geldiği gibi aynı zamanda; döl, soy, nesep, kuşak, gelecek kuşaklar, ırk, evlatlar anlamını da karşılamaktadır. Propagare; yaymak, dağıtmak, neşretmek, kalıtım yoluyla geçirmek, kuşaklar yoluyla sürmek anlamına sahip bir fiildir. Bu eylemi gerçekleştiren kimseye, propagator, yani genişletici, yayıcı, çoğaltan kimse denilmektedir. Yapılan eylemin ismi de propagatio’dur. Propagatio, yayma, dağıtma, yayılma, çoğaltma, büyütme anlamına gelmektedir¹. (Kabağaç, 1995 : 483)

Felsefe propagandayı kısaca herhangi bir düşünciyi yaymak için kullanılan çaba olarak tanımlamıştır. Propagandayı bir etkileme yöntemi olarak kabul eden felsefe, propagandanın 20. yüzyıl ile birlikte daha etkin bir şekilde kullanıldığını belirtmektedir. (Hançerlioğlu, 1992 : 267)

Selçuk Budak’ın psikoloji sözlüğünde propaganda;

“Başkalarının inançlarını ve davranışlarını etkilemeye, kamuoyu oluşturmaya yönelik olan; gerçeklerden, akıldan çok, duyulara seslenen, olayları tek yanlı sunarak işin özünü gizleyen örgütlü ve sistemli her türlü çaba.”
Şeklinde tanımlanmaktadır. (Budak, 2002 : 618)

¹ Propaganda kelimesinin kökeni olan propagarenin sözlük karşılığı; yaymak, çoğaltmak, sürdürmek, genişletmek olarak tanımlayabilmek mümkündür. Kelimenin tarihsel süreç içerisindeki kullanımlarını incelediğimizde aynı anlam temelinde kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sosyolojide propaganda için kullanılan tanımlar Hilmi Ziya Ülken'in hazırladığı sosyoloji sözlüğünde geçen tanımdan çok farklı değildir. Ülken, propaganda için;

“Belli çıkarlara göre bazı zümrelerde, telkin ve fikir yardımıyla, bağlaşıma yaratmak için kullanılan teknik.” tanımlamasını kullanmaktadır. Propagandanın bütün bir toplum, millet için başka milletlere karşı yapılabileceği gibi; başka sınıflara karşı da yapılabileceğini belirtmektedir. (Ülken, 1969 : 237)

1927 yılında o zamana kadar propaganda üzerine yapılmış en kapsamlı çalışmayı yapan Harold Laswell, “Propaganda Technique In The World War” adlı kitabında;

“Propaganda anlamlı semboller ya da öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerin denetimini ifade eder.” tanımlamasını yapmaktadır. (Akt. Bektaş, 2002 : 20)

İletişimbilimcilere göre propaganda, iletişim ve toplumsal etkileşim süreci içerisinde oluşmaktadır. Kanaatlerin oluşmasını etkileyen temel unsurlar, bireylerin gördükleri, duydukları ya da okudukları şeylerdir. Bir gösteri seyretmek, bir siyasal konuşmayı dinlemek ya da oy kullanmak bir kanaatin oluşmasını, ifadelendirilmesini ve yönlendirilmesini sağlayabilir. Bu anlamda propaganda etkileyici bir iletişimdir. Bir kaynaktan hedefe yöneltilen tutum ve davranışı değiştirme amacını taşıyan tek yönlü bir iletişimin varlığından söz edilmesi mümkündür.

Türk Dil Kurumu'nun 1994 yılında çıkardığı Okul Sözlüğü'nde propaganda;”Bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yayma amacıyla söz, yazı vb gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma.” şeklinde tanımlanmaktadır. (TDK Sözlüğü, 1994 : 614)

Tarihsel süreç içinde baskı rejimleri ve iktidar güçleri tarafından yoğun şekilde kullanılan propaganda, anlam olarak insanlara kötü çağrışımlarda bulunmaktaydı. Özellikle 20. Yüzyılın başlarıyla birlikte Birinci ve İkinci Dünya savaşları esnasında propaganda savaş kelimesiyle çok sık anılır olmuştur. İkinci

Dünya Savaşı'nın ardından ise propaganda teknikleri silahların yerini alacakları bir dönemin aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır².

Günümüze yaklaştıkça kitle iletişim araçlarının çoğalması, bunlara ulaşılmasının kolay hale gelmesi etkinliklerinin eskiye oranla çok daha fazlalaşması toplumsal muhalefet ve sivil baskı gruplarının etkinliklerini artırması ile birlikte propaganda da eski karanlık çağrışımlardan kendisini sıyırmaya ve bir iletişim etkinliği, iletişim süreci olarak kendisini revize etmeye başlamıştır.

İletişim ağları ve kitle iletişim araçları sayesinde sarmalanan insan ve yaratılmaya çalışılan küresel köy, propagandanın modern toplumlarda bir iletişim biçimi olarak algılanır hale gelmesini sağlamıştır. İletişim çağı olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde bir simge ardında milyonlar harekete geçebilir hale gelmiştir. Radyo, televizyon gibi kitlesel iletişim araçlarını ellerinde bulunduranlar kitleleri etki altına alabilecek en güçlü araçları kontrol altında tutmaktadır.

Bu kadar fazla insan ve topluluklarla ilgili olan propaganda kelimesinin içeriğine dair bir çözümlemeye gidilince karşımıza propagandayla ilişkilendirebileceğimiz bazı başka terimler de çıkmaktadır. Bu terimleri çözümlemek, en azından onların anlamlarına dair kısa ve öz bilgilere sahip olabilmek, propaganda sürecini kavramamızda işimizi kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda ikna ve algı kelimelerinin tanımlamalarını yapmak araştırmamızın gelişimine olumlu katkıda bulunacaktır.

² 1945 yılında başlayarak SSCB'nin dağılmasına kadar devam eden soğuk savaş yıllarında propaganda teknikleri yoğun şekilde devletler tarafından kullanılmaktaydı. Savaş manevralarının yerini propaganda taktikleri almaktaydı.

1.1.1 İKNA KAVRAMI

Arapça bir kelime olan iknanın yapılan tanımlamalarında pek çok sözlükte kandırma, inandırma kelimeleriyle Türkçeleştirildiğini, bu kelimelerle eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. (El Mevarid Türkçe-Arapça Lügat :1985) Son derece karmaşık olan bu süreç akılcı tartışmalara, mesajlara dayalı olabileceği gibi tamamen akılcılıktan uzak, arzu ve ihtiyaçlara seslenen bir yöntem de olabilir.

İkna genellikle 'diğerlerini' etkilemek için kullanılan bir iletişim biçimidir. Yaşamın her alanında kendisini gösteren iknanın temel aracı, kitle iletişim araçlarıdır.

Selçuk Budak 2000 yılında çıkarmış olduğu Psikoloji Sözlüğü'nde ikna kavramını şu şekilde açıklamıştır;

"İnsanların mevcut inançlarını, değer yargılarını, tutumlarını değiştirmeye veya yenilerini kazanmaya özendirilmesi çabası veya süreci. Son derece karmaşık olan bu süreç, akılcı tartışmalara, mesajlara vb. dayalı olabileceği gibi, usdışı arzulara, ihtiyaçlara vb seslenen bir yöntem de olabilir." (Budak, 2000 : 392)

İkna; karmaşık, devamlı, iki yönlü bir süreç olup bu süreçte göndericiyle alıcı sözel olan ve olmayan sembollerle birbirine bağlanmakta ve bunlar aracılığıyla ikna edici ikna edileni belirli bir tavrı ya da davranışında değişiklik yapmayı kabule davet etmektedir. (Bektaş, 2000, 49-50)

İkna olgusu, politik meşruiyet ve ekonomik tanıtım araçları olarak kullanılmak suretiyle kültürel yaşamın en önemli araçlarından birisi haline gelmiştir. Bu noktada iknanın bilimsel çalışmaların konusu yapılması zorunlu olmaktadır.

Geçmiş yıllara oranla günümüzde yönetimler, özellikle siyasal kurumlar, her türlü işlem ve kararlarında kamuoyu onayını almak ve kamuoyu ile işbirliği içinde davranmaya ihtiyaç duymaktadır. Öncelikle kamuoyunun, kendi sundukları program ve düşüncelere ters düşen görüşlere itibar etmesini önlemek zorundadırlar. İkinci olarak kamuoyunun gözünde sempati kazanmaya çalışırlar. Son olarak da fiili şiddet uygulamadan kamularını denetim altında tutabilecekleri ve etkileyebilecekleri çok çeşitli araçlara sahip olmaktadır. Bu yollara başvurarak iktidar, kendisini her gün yenilemekte, kitleleri baskı ve zorlamaya yönelmeden, çeşitli ikna yollarını kullanarak varlığını sürdürebilmektedir.

Günümüze yaklaşılrken teknolojik gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının etkinliklerini artırması iknaya farklı anlamlar ve hedefler kazandırmıştır. Dolayısıyla bu gelişmelerin ışığında yeni ikna tanımları doğmuştur. Bu gelişmelerin ışığında; ikna kelimesi kandırma aldatma eylemi olmaktan çıkmıştır. Teknolojinin gelişimi ve kitle iletişim araçlarının etkinliğinin artması iknanın tanımlamalarını 'iletişim' ortak paydasında birleştirmektedir. (Anık, 2000 : 35)

İknayı oluşturan anahtar kavramları sıralamak gerekirse beş ana maddede toplanabilecek anahtar kavramlara ulaşabiliriz. Bu kavramlar;

- “1. Bilinçli bir niyet ya da girişim
2. Bireyi harekete geçirme ya da motivasyon
3. Bireyin hareketinin yönünü tayin etme ya da manipülasyon
4. Davranışı biçimlendirme, değiştirme ya da etkileme
5. Tüm bunları gerçekleştirebilecek mesajları nakletme”

(Akt Anık, 2000 : 34)

Propaganda – ikna ilişkisi incelendiğinde propaganda kelimesinin anlamının da gözden geçirilmesi gerekli hale gelmiştir. Genellikle propaganda terimiyle sanayileşme sonrası toplumu tanımlamak amacıyla kullanılan kitlesel ikna yöntemlerine atıfta bulunulmaktaydı. Bu süreç sonunda propaganda, bir görüş açısının, bunun alıcısının bu görüşü kendi gönül rızasıyla ve sanki kendininmişçesine

kabul etmesi nihai amacıyla yapılan iletişim şeklinde tanımlanmaya başlanmıştır. (Bektaş, 2002 : 35)

İkna sürecinin aşama ve değişkenleri ikna yollarının da aynı kavramsal taslağa uygun olarak sınıflandırılabileceğini göstermektedir. Buna göre ikna yolları beş başlık altında toplanılabilmektedir. Bunlar;

- “1. Kaynağın ilgi ve dikkat çekmesi
2. İletimin kavranması
3. İletişim tür ve araçlarının kabul görmesi
4. Alıcının algılaması, belleğin kayıt ve saklama işlemlerini yerine getirmesi
5. Etkinin; eylem, hareket ve davranış yaratması, motivasyonel bir güç olarak manipülatif sonuçlar doğurması”

Şeklinde sıralanabilmektedir. (Anık, 2000 : 41 – 76)

Bir iletişim süreci içerisinde ele alınarak değerlendirilen ikna kavramı propagandayla olan ilişkileri dolayısıyla incelememiz açısından önem taşımaktadır. İkna gibi, bir iletişim sürecinde önemi yadsınamayacak bir diğer kavram da algıdır. Algı kavramı da ikna – propaganda sürecinde incelenmesi gereken iletişimle yakından ilgili bir kavramdır.

1.1.2 ALGI KAVRAMI

Algı kelimesi en genel anlamıyla duyu organları vasıtasıyla alınan duysal bilgilerin tutarlı, anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde örgütlenmesiyle, analiziyle, yorumuyla ve senteziyle ilişkili süreçlerin tamamı şeklinde tanımlanmaktadır. (Budak, 2000 : 43) Bir başka tanımlamada ise algı; dış dünyadaki soyut – somut nesnelere ilişkin aldığımız duyumsal enformasyon şeklinde açıklanmaktadır. (İnceoğlu, 1985 : 10)

Algılamanın önceki deneyimlerinden kopuk olmadığını savunan sosyal psikologlara göre, algıyı yapısal ve işlevsel faktörler belirlemektedir. Algılama bu faktörlerin ortak fonksiyonudur. (Anık, 2000 : 63) Organizma dilin yardımıyla anlam üretir. Organizma zaman içinde var olur; bir geçmişi vardır ve bir geleceği öngörür. Geçmiş deneyim, dil ve şu anın güdümleyimsel durumu veya gelecekteki hedefler şimdiyi algılamamızı etkiler. (Mutlu, 1998 : 30 – 31) Algı, insanın yakınındaki dünyadan etkin bir şekilde malzeme seçimi yapması ve bu malzemeyi anlamlandırması anlamına gelmektedir.

Algılamanın bir özelliği de fonksiyonel olarak seçici olmasıdır. Hiç kimse görme sahasındaki her şeyi algılayamaz. Birey, önem verdiği nesneleri algılamaktadır ve bu yüzden algılama fonksiyoneldir. Alınan her yeni ileti, geçmiş bilgi birikimini yeniden düzenleme süreci başlatmaktadır. Her yeni algılama işleminde algılanan ve algılanması gereken arasında farklar oluşmaktadır. Her birey çevresini kendisine göre düzenlemekte, kategorize etmekte, böylece her bireyin algı yeteneği bu düzenleme ve kategorileştirme çerçevesinde işlevsellik kazanmaktadır. (Anık, 2000 : 63 – 64)

İkna açısından algıyı ele aldığımızda; ikna edici ileti bir yandan ilgi toplayabilmeli, bir yandan da inançları ve düşünceleri alıcının zihnine yerleştirebilmelidir. Zira ileti, ne kadar hatırlanıyorsa o kadar etkileyicidir.

(Jamieson, 1996 : 25) Hedef kitlenin algı organizasyonuna yön verilmesi kadar istenilen biçimde algılanan iletinin kaydedilmesi ve depolanarak saklanması da iknacı açısından büyük önem taşımaktadır. (Anık, 2000 : 65) Alıcının belleğine gönderilen iletinin bellekte yer etmesi için, iletilerin tekrarlanması, diğer fikirlerle ilişkiler yaratılması ve geleneksel sembollerin kullanılması, farklı duyular arasında bağlantıların kurulması gerekmektedir. Ayrıca öğrenmenin gerçekleşmesi ve öğrenilenlerin hatırlanması için yeterli güvence de sağlanmalıdır.

(Jamieson, 1996 : 40)

Propaganda – ikna sürecine eklenilecek önemli bir süreç de algı süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. İletişimsel bir süreç olarak irdelenmesi gereken algı

kavramı, ikna ve propaganda kavramlarının bireye iletilen mesajların saklanması, depolanması ve alıcının sahip olduğu yerleşik fikirleri istenilen doğrultuda değiştirilmesi noktasında çözümlenmesi ve incelenmesi gereken önemli bir süreci oluşturur.

Algı ve ikna propaganda kavramının anlaşılması açısından irdelenmesi gereken kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Propaganda faaliyetinin yürütüldüğü süreç göz önüne alındığında, bu kavramların anlamlarına dair bir incelemenin önemi kesinlik kazanmaktadır. algı sürecinde iknaya çalışılan insanoğlu bir propaganda bombardımanı içerisinde. Günümüzde gelişen teknoloji ve dünya da göz önüne alınarak propaganda faaliyetleriyle ilgili iletişim süreci bazında derin araştırmalara girilmiştir. Kullanılan dil, semboller ve benzeri yardımcı öğeler, eskisi kadar açık şekilde olmasa da belli fikirlerin yayılması ve kabullendirilmesi için kullanılmaktadır.

Kısa bir kavramsal çözümlemenin ardından propaganda kavramını daha iyi anlayabilmek için propagandaya dair araştırmamızı derinleştirmek faydalı olacaktır. Tarihsel süreç içerisinde propagandanın olgusal yapısından kurtularak nasıl bir kavrama dönüştüğünü ve ardından bir iletişim sürecine dönüşerek modern toplumun vazgeçilmezi olduğunu görebilmek için geçmişten günümüze bir bakış yararlı olacaktır. Bu iletişim sürecinin oluşumunu ve geldiği noktayı daha iyi kavrayabilmek için geçmişten günümüze dek sürecek, propagandanın gelişimini daha iyi kavramamızı sağlayacağını düşündüğümüz tarihsel gelişimi açısından propagandayı ele almak gerektiğine inanmaktayız.

1.2 TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE PROPAGANDA

İnsanoğlunun yaşam mücadelesinin daha en başlarında bile propaganda olarak niteleyebileceğimiz aktivitelere rastlamak mümkündür. Günümüzden binlerce yıl önce, insanoğlu beraber yaşamaya başladığında topluluk içinde doğal olarak bir liderlik çekişmesi de başlamış olmaktaydı. Dolayısıyla insanlar kendilerine yandaş

bularak liderliği ele geçirmek ya da liderliklerini pekiştirmek adına çeşitli propaganda faaliyetlerine başlamış olmaktaydı.

Toplu yaşamın ardından topluluk içindeki insanlar çeşitli görevleri paylaşma yoluna gitmişlerdi. İlkel kabile avcıları, ava çıkılmadan önce avın bereketli olması, kazasız belasız atlatılması için çılgınca toplu dans ayinleriyle uğurlanırdı. Bu durum avcılarda güven duygusunu artırmak ve belirli bir odaklanmayı, konsantreyi sağlamak için yapılmaktaydı. (şimşek, 2000 : 34)

Avladıkları büyük hayvanların postlarını giysi ve korunaklık olarak kullanmaları, avladıkları hayvanların resimlerini mağara duvarlarına kendi üstünlüklerini belirterek resmetmeleri, üstünlüklerini ve kendilerine duydukları güven duygusunun ilkel ancak imgesel bir ifadesi olmuştur. Bu şekilde ilkel kabile avcıları tarafından yapılmak istenen; çevrelerine kendi bulundukları statüyü kabul ettirme çabası olarak yorumlanabilir.

İnsanoğlunun gruplar halinde yaşamaya başlamaları doğal olarak bir liderlik sorununu da beraberinde getirmekteydi. Grubun kimin tarafından idare edileceği tartışma konusu olmaktaydı. Durum böyle olunca insanlar arasında grubu kimin idare edeceği ve bu idarenin nasıl korunacağı konusu bir sorun olarak insanların karşısına çıkmaktaydı. Dolayısıyla liderliği eline almak isteyen, grubun içindeki insanlar arasında bir yandaş bulma sorunu ortaya çıkmış bulunmaktaydı. En çok yandaş kendi çevresinde toplayıp, topluluğun idaresini eline almak isteyenler, kendilerine mahsus yöntemlerle propaganda çalışmalarında bulunmaktaydı. (zsoy, 1998 : 23) Dolayısıyla propagandanın başlangıcını siyaset mücadelelerinin de başladığı bu döneme bağlamamız yanlış olmayacaktır. Bu arada gözden kaırmamamız gereken bir gerçek de şudur ki bu dönemde yapılan ve propaganda faaliyeti olarak adlandırabileceğimiz uygulamaların hiçbiri bilinçli şekilde yapılan uygulamalar değildir. Liderler toplulukları üzerine uyguladıkları bu çalışmaları çoğu zaman bilinçsiz şekilde gerçekleştirmekteydi.

Bu propaganda faaliyetlerinin yapılma nedenlerini sıralamamız gerekirse; topluluk liderlerinin mistik görünümelerini pekiştirmek, topluluk üyelerindeki topluluğun üyesi olma duygusunu güçlendirmek, toplulukların birliklerini ve yaşayış biçimini sağlamlaştırmak şeklinde bir sıralama yapılabilir. Bu sıralamanın maddeleri daha da artırılabilir ancak asıl neden olarak toplumsal yapıyı koruma ve daha da önemlisi liderliğin pekiştirilmesi maddelerini ana amaçlar olarak belirtmek yanlış olmayacaktır.

Tarihsel süreç içinde propagandayı ele aldığımızda; başkalarını kontrol etmeyi ya da yönlendirmeyi amaçlayanların, en iyi sonucu elde edebilmek için karşılarındaki topluluğu iyi çözümlemelerini ve ellerindeki olanakları en fazla faydayı sağlayacak şekilde kullanmaları gerekliliğinin farkına vardıklarını anlamaktayız. Başarılı bir propaganda faaliyetini ortaya koyabilmek için propagandacının karşılarındaki topluluğu iyi tanıması, çözümlemesi ve elindeki imkanlar üzerinde etkin bir denetimi kurabilmesi gerekmektedir.

Antik dünyada propagandanın köklerini arandığında; yöneticilerin veya kural koyucuların, propaganda tekniklerini kullanarak, savaşları desteklemek ya da düzeni sağlamaya çalışmak gibi amaçlara sahip oldukları saptanabilir. Propaganda teknikleri sayesinde insanlar tanrılar ya da tanrısal varlıklar adına savaşa sokulurken; bu durum gelişen dünyayla birlikte bir değişiklik kazanmıştır. Eskiden tanrılar için düzenlenen savaşlar, propaganda teknikleriyle beraber, o dönemler düşünüldüğünde artık yaşayan tanrılar olan krallar için yapılmaya başlanmıştır.

Tarihsel süreç içinde sistemli propaganda uygulamalarına bakıldığında Yunan uygarlığı kurulana dek bu tür sistemli uygulamalara rastlanmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sümer, Babil, Mısır gibi bulundukları ve hayat sürdükleri coğrafyada etkin durumda olan uygarlıkların, propaganda tekniklerine başvurmalarına rağmen bu uygulamaları sistematikleştiremediklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Yunan şehir devletlerini incelediğimizde; şehir devletlerinin kurulmasının ardından sistemli propaganda teknikleri de başlamış olmaktadır. (Bektaş, 2002 : 67) Şehir devletlerinin kurulmasının ardından özgür bireylerin giyimi

kuşamı, bedenlerini temiz ve sağlıklı tutma konusundaki özenleri, şiir ve felsefeyle uğraşmaları ve benzeri davranışlar öncelikle bu özgür kesimin üyelerinin kendi seçilmişliklerinin meşruluğuna kendilerini inandırmayı amaçlayan ritüellerdi. Diğer taraftan bu ritüeller özgür olmayanların gözünde efendi konumundaki özgür insanların ayrıcalıklı konumlarının meşrulaştırılmasına yaramaktaydı. (Domenach, 1995 : 8)

Şiir ve felsefenin önemi, tiyatro ve benzeri etkenlerden dolayı Yunan dili büyük önem kazanmıştı. Hitabet halkı etkilemek için kullanılan önemli bir araç olmuştu. Yaşanılan siyasi çekişmeler ve mücadeleler hitabetin önemini daha da arttırmıştı. Hitabet gücü yüksek insanlar halkı konuşarak ve hitabet güçlerini kullanarak belli konularda ikna etmeye ve yönlendirmeye zorlamaktaydı. Hitabetin gücü ve hitabet üzerine düşünen filozofların sayesinde özgür bireylerin birbirlerini tartışarak ikna edebilecekleri bir bilgilenim alanı ortaya koyulmaktaydı. Bu bilgilenim alanı retorik olarak adlandırılmaktaydı. Kişi savunduğu görüşü yalın, açık, kuşku yaratmayacak bir kesinlikle açıklamalıydı. Böylelikle güçlü, tutarlı bir şekilde sunduğu görüşüne diğerlerinin karşısında inandırıcılık kazandırmış olacaktı. (Domenach, 1995 : 5)

Hitabetin ardından Eski Yunan'da tiyatro önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştı. Çeşitli tiyatro oyunlarında siyasi göndermeler, partiler arasında veya sosyal hayatta yaşanan çatışmalar konu olarak seçilmişti. Aristofanes'in komedi oyunları, o zamanın parti mücadeleleri ve siyasi çekişmelerini yansıtan en güzel örneklerdendi. (Bektaş, 2002 : 68)

Makedonya kralı Büyük İskender de tarih sahnesinde karşımıza çıkan önemli propaganda uygulamacılarından birisi olarak karşımıza çıkmıştır. İmparatorluğunu yaratırken ve yönetirken, çok sık propaganda yöntemlerine başvurmuştu. İmparatorluğunun sınırları içerisinde kendisinin pek çok anıt ve heykelini diktirmişti. Kendi portrelerini imparatorluğunun olabilecek her yerinde kullanılmasını sağlamaya çalışmıştı. Büyük İskender, böylesi geniş sınırlar içinde ve farklı kültürlerle sahip

kitleleri kendisine uzun süre bağı tutmayı başarmıştı. Propaganda teknikleri sayesinde oluşturduğu sistemi uzun süre sarsılmamıştı.

Roma İmparatorluğu da oluşturduğu muhteşem, yenilmez imajının herkesin zihnine yerleşmesinde propaganda tekniklerinden yararlanmıştır. Kullandıkları propaganda faaliyetleri sayesinde pekiştirdikleri imajları günümüzde dahi hayranlık uyandırabilecek boyuttadır. Roma imparatorları propaganda faaliyeti sayılabilecek sayısız hareketlerde bulunuyordu. Neron, 'Agustales' adında, gençlerden oluşan beş bin kişilik bir teşkilat kurmuştu. Bu teşkilatın görevi, arenalarda halkı heyecanlandırmak ve Hristiyanlar'ın katledilmesi için coşkulu tezahürat yaparak halkı toplamaktı (Özsoy, 1998 : 24) Lejyonların savaflara giderken ve seferlerden dönüşlerinde muhteşem törenler düzenlenmesi de propaganda etkinliği olarak kabul edilebilecek etkinliklerdendi. Kentlerin anıtsal mimari kurallarına göre inşa edilmesi, heykellerle kaplanması egemen kesimin elinde tuttuğu devlet iktidarının halka benimsetilmesinde kullanılan önemli propaganda faaliyetlerindendi.

Sezar, Roma İmparatorluğu'nda propaganda tekniklerini en etkin şekilde kullanan imparatorların başında gelmektedir. Sezar ile birlikte karmaşık propaganda tekniklerinin kullanımı artmış durumdaydı. İmparatorluk topraklarında geniş bir sahada geçerli olan ve üzerinde sembolleri gösterilen devletlerin gücünü açık bir şekilde gösteren madeni paralar kullanılmaktaydı. Bu madeni paraları gerçek anlamda uygulanan ilk kitlesel propaganda aracı olarak kabul edebilmek mümkündür. (Bektaş, 2002 : 71) Bu paralar elden ele dolaştıkça Roma İmparatorluğu'nun gücü de insanlara yansıtılmış olmaktadır.

Sezar, propaganda konusundaki yeteneği sayesinde günümüze dek ulaşmayı başaran ihtişamlı bir imajın yaratıcısı durumundadır. Tarihin ileriki safhalarında propagandayı etkin şekilde kullanmak isteyen pek çok devlet adamının Sezar'dan etkilenmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yunan kültüründen geniş anlamda etkilenen Roma İmparatorluğu pek çok uygulamada Yunan uygarlığını taban olarak almıştır. Hitabet nasıl Yunan uygarlığı

için önemliyse aynı şekilde Roma İmparatorluğu için de önemli hale gelmiştir. Özellikle Sezar'ın döneminde birçok hatibin etkisi eskiye oranla çok daha fazlalaşmıştı. Roma İmparatorluğu kariyerlerini hitabet üzerine kuran profesyonel devlet adamları yetiştirir hale gelmişti. Yetiştirilen bu devlet adamı ve hukukçular daha sonra imparatorluk tarafından istihdam edilmekteydi.

Roma İmparatorluğu'nda imparatorluk içindeki ve çevresindeki haber ve havadisleri toplama işi ihtisaslaşmış bir meslek haline gelmişti. Kontrolden geçen bu haber ve havadisler daha sonra Sezar'ın isteğiyle halka dağıtılmaya başlanmıştı. Bu şekilde Sezar haberin akışını ve kontrolünü de tekeline almayı başarmış olmaktaydı. Bu haberler halkı etkileyerek bir kamuoyu oluşturma etkisi yaratabilmekteydi.

Dinler tarafından da propaganda özenle kullanılmıştır. Dinlerin kullandığı propaganda taktiklerinin taşıdığı mesajlar genellikle olumlu toplumsal ya da siyasal amaçlar içermektedir. Hristiyanlık'ın yayılmasını baz alacak olursak, seçilen kitlenin özelliklerini çözüp ona göre düzenlenmiş bir mesajı iletmenin önemini daha iyi kavrayabilmek mümkün olacaktır. Hristiyanlık büyük ölçüde halkın ezilen kesimini, köleleri, Roma İmparatorluğu'nun az gelişmiş bölgeleri üzerinde mesajlarını yaymaya çalışmıştır. Hazreti İsa'nın ardından Hristiyanlık'ın yayılması ve katılımın geliştirilmesi için yüz yüze iletişim ve bir takım sembollerin yardımıyla Hristiyanlık'ın yayılmasına çalışılmıştır.

Bu yüz yüze iletişimin getirdiği başarı sonrasında Hristiyanlık Roma İmparatorluğu'nda kabul görmüştür. Avrupa'ya da yayılabilmek için Hristiyan misyonerler Avrupa'nın Hristiyanlaşmamış bölgelerine gönderilmemeye başlanmıştır. Yüz yüze iletişimden kiliseler bu dönemde büyük fayda görmüştür.

Zaman içinde zenginleşen kilise krallar ve derebeyleri karşısında da etkin bir güç haline gelmiştir. Papalık çeşitli çıkar mücadelelerine girişmiş bunun sonucu olarak da siyasal amaçla planlı propaganda faaliyetlerine girişmiştir. Buradan da anlaşılmaktadır ki; siyasal çekişme ve iktidar mücadelesi beraberinde kaçınılmaz olarak propagandayı getirir duruma gelmiştir.

Propagandanın öneminin arttığı ve iktidarın kaçınılmaz bir aracı halini aldığı bu dönemde matbaanın icadı yeni bir hareketin de önünü açmıştı. Bilginin çok daha geniş alanda yayılması ve toplumun her düzeyindeki fikirlerin çeşitliliğini geliştirme ve yayma özgürlüğü matbaa sayesinde o tarih için inanılmaz bir hıza ulaşmış durumdaydı. Bilginin hızlı ve daha ucuz şekilde yayılımının matbaa sayesinde sağlanmasından sonra zorunlu hale gelen eğitim ile birlikte yaşanacak reform hareketlerinin önü açılmış olmaktaydı.

Matbaanın oluşturduğu hızlı bilgi akışı sayesinde Avrupa'nın aydınlanma çağı da başlamış oldu. Aydınlanma çağı beraberinde reform hareketlerini getirdi. Bunun karşısında direnemeyen kilise eski gücünü kaybetmeye başlamıştı. Protestan reformcular kiliseden pek çok yeni talepte bulunuyor, Katolik kilisesine karşı birçok eylem düzenliyordu. Protestanlar karşısında eski ihtişamlı günlerinin ardına düşmüş olan Katolik kilisesi kendi iktidarına dönük yeni saldırıları engellemek için karşı reform hareketini başlattı.

Karşı propaganda hareketinin gereği olarak 22 Haziran 1622 günü Papa XV Greguar 'Sacra Congregatio de Propaganda Fide' (İtikatı Yayma Cemaati) adlı teşkilatı kurmuştu. Bu kuruma verilen görev; inancın yeni dünyaya ulaştırılması ve Avrupa'da Protestan devrimine mukavemet için kuvvetlendirilmesiydi. (Bektaş, 2002 : 79) Bu cemaatin kurulmasının ardından, kilise önderliğinde propagandayı kullanarak Katolik mezhebinin genişletme ve Protestanlık karşısında güçlü tutma çalışmaları yapılmaktaydı.

Böylelikle Roma Katolik Kilisesi tarihte ilk kez eylemini propaganda olarak nitelemiş olmaktadır. Kilisenin kullandığı metodlardan ayinlerde müzik kullanılması, iletişimin yalnız sözlerle değil, inanan insanların aynı yerde birbiriyle karşılaşması, dekor ve törenlerin biçimsel öğeleriyle tamamlanması da propaganda faaliyeti olarak kabul edilebilmekteydi. Böylece toplumdaki zümreler arasındaki mesafenin sıkı sıkıya muhafaza edildiği, bu farklılıkların korunması için giyim kuşam yasalarının bile işe koşulduğu feodal ortaçağda gerçek hayatın horlayıcı, sıkıcı, ezici

baskılarından bunalan insanlara bir sözde eşitlik tattırılmış olmaktadır.
(Domenach,1995 : 10)

Kilisenin karşı reform zamanında kullanmaya başladığı propaganda kelimesi Fransa'da 18. yüzyılda genel dile girinceye kadar hep kilise dilinin sınırları içinde kalmıştır. Bu kelime Fransa'da genel dile geçişinin ardından da uzun süre dinsel havasını sürdürür durumdadır. Propaganda kelimesinin bu dinsel havasından sıyrılması ancak 20. yüzyıl başlarında mümkün olmuştur. Önceleri propaganda kelimesi, bir öğretiyi yaymayı amaçlayan kurumların tümünü tanımlamaktaydı. Gelişimi içinde zamanla öğretinin kendisini tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Dinsel anlamından sıyrılmasından sonra ise toplumun görüş ve davranışını, kişilerin belirli bir görüşü, belirli bir davranışı benimsemelerini sağlayacak biçimde etkileme biçimi, şekline dönüşen bir anlam kazanmıştır.
(Domenach, 1995 : 17)

Jean Marie Domenach'ın da belirttiği gibi çağdaş propagandanın uygulandığı Fransız Devriminin sonrasına rastlamaktadır³. Bu dönemdeki ilk propaganda faaliyeti örneklerinin Fransız Devrimi'nin ateşleyicilerinden olan; devrim komitelerinden, devrim kulüplerinden ve devrim meclislerinden verilmeye başlandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Avrupa'nın gelişmesi ve geliştikçe de iktidar savaşındaki rakiplerin çatışmalarında halkı yanlarına çekebilmek ya da halkı yönetip belirlenen noktalara yönltebilmek için sık sık propagandaya başvurması zamanla sıradan bir hal almıştır. 17. yüzyıldan itibaren yaşanan toplumsal çatışmalar incelendiğinde yoğun propaganda faaliyetlerinin bu çatışmalarda etkili şekilde kullanılmaya çalışıldığı göze çarpmaktadır.

19. yüzyılla birlikte propaganda faaliyetleri hız kazanmıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve ulaşımın hızlanması toplumsal bir hareketlilik

yaratmaktaydı. Bu toplumsal hareketlilik beraberinde propagandanın eskisine oranla çok daha büyük kitleler üzerine uygulanabilmesi imkanını doğurmuştur. 19. yüzyıldan itibaren kitle iletişim araçlarının muazzam gelişmesi haberin çok daha hızlı şekilde iletilebilir hale gelmesini sağlamaktaydı. Telgrafın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte haberin dolaşım hızı daha da arttı. Bunun sonucu olarak da haber, lüks bir meta olmaktan çıkmaktaydı. (Bektaş, 2002 : 93) haberin lüks meta olmaktan çıkması sonucunda ulaştığı insan sayısında ciddi artışlar görülmekteydi. Bunun sonucu olarak da haberin tüketimi ve kitlelere ulaşan haber sayısında ciddi bir artış görülmekteydi.

Sanayi Devrimi, geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçişi hızlandırmıştır. Sanayi devrimin ardından toplumun klasik yapısı devrimsel bir şekilde değişime uğramıştır. 1800 ile 1900 yılları arasında dünya nüfusu iki katına çıkmıştır. Bu süre zarfında Avrupa nüfusu yüzde 162 oranında artmıştır. (Domenach, 1995 : 20) Kentler hızla değişmekte, toplum da bireyleri, yaşayışı ve tavırlarıyla ciddi bir şekilde kabuk değiştirmeye başlamış durumdadır.

“Kentlerde ilk kez yaya kaldırımları, vitrinler, havagazı ile çalışan sokak lambaları, büyük mağazalar, caf  ler, omnib  sler; kent yaşamına geçen kitlelerin kent ile ili  işimini kuran fizyolojiler (kentteki tuhaf ili  şkileri, olayları, dedikoduları anlatan küçük risaleler); halkın satın alabildiği tefrika romanlı ve reklamlı gazeteler, sentimental edebiyat, operetler, dedektif öyküleri, orta sınıfa inen Drakula ve Franken  tayn hikayeleri, kadın dergileri; sanatta mekanik   retime direniş amacıyla ba  layıp kendi yenilgisi içinde giderek hır  ınla  acak olan sanat için sanat ve arı şiir anlayışlarının u   örnekleri olan avant-garde örnekleri; mimaride   imento ve demirin, müzikte mekanik kayıt ve yeniden   retim olanaklarının yarattığı yabancılaşmış müzik türleri, fotoğrafın getirdiği olanaklara ve döneme göre ileri iletişim olanakları sayılabilecek örneklere kadar varan yenilikler” (Oskay, 1993 : 7) yeni toplumun kimliğini oluşturmaktaydı.

Diğer taraftan coğrafi mesafenin yenilmesi, metanın dolaşımını hızlandırarak sanayideki karlılığı, sanayi mamüllerinin ticaretindeki düzenliliğini ve sermaye birikimini arttırmaktaydı. (Bektaş, 2002 : 93-94) Tüm bu gelişmeler insanlığın

³ Fransız Devrimi sırasında propaganda ilk olarak bir dünya görüşünün yayılmasında kullanılmıştır. Ayrıca sava   propagandasının ilk defa kullanıldığı yerlerden biri olması da ilgi çekici bir gelişmedir.

ufkunun genişlemesini sağlamaktaydı. İnsanlık o zamana dek hiç olmadığı kadar ‘diğerleriyle’ yaklaşma ve ortak bir dünya fikri üzerine düşünmeye başlamaktaydı.

Propaganda, 19 ve 20. yüzyıllarda iyiden iyiye güç kazanmaktaydı. Dünyada başlayan değişim dalgası, propagandanın etki alanını da genişletmesine yol açmaktaydı. Eski yapıların yıkılışı, iletişim araçlarının gelişmesi, nüfusun kentlerde yoğunlaşması, endüstri koşulunun güvensizliği, bunalım ve savaş tehlikeleri, yeni yaşamın gittikçe artan bir sürü ‘tek biçime sokma’ etkenleriyle de birleşerek, kolaylıkla etkilene, ortak ve sert tepkiler gösterebilen bilgilenmeye susamış kitleler yaratılmasına yol açmıştı. (Domenach, 1995 : 21)

20. yüzyıla geldiğimizde propaganda etkinliğini çok daha büyük kitleler üzerinde kullanılabileceği çalışmalar başlatılmıştı. Propagandayı etkin şekilde kullanarak amaçlarına ulaşmak isteyen iki devlet adamı propagandayı gerçek bir silah gibi kullanılabilir hale getirmek için çabalamaktaydı. Lenin ve Hitler, propagandanın gücünden olabildiğince fazlasıyla yararlanmak istemekteydi. Propaganda mükemmel şeklini bu iki devlet adamının çalışmaları sonucunda almıştır demek yanlış olmayacaktır.

Lenin Sanayi Devrimi’nin ardından oluşmuş durumda olan, Almanya ve İngiltere’de yerleşik durumda bulunan işçi partisinin sosyal demokrat anlayışı yerine; kitleyi duyarlılaştırıp ardından sürükleyecek bir anlayışı Sovyetler Birliği’nde oturtmaya çalışır. Bu anlayışın ışığında propagandadan azami derecede yararlanmanın gerekli olacağını düşünmektedir. Böylece Lenin’in oturtmak istediği yeni sistem için propaganda kaçınılmaz hale gelmektedir. Propaganda, Lenin tarafından çok geniş bir kullanım alanında ve etkinlikte kullanılmaya başlanır. Lenin’e göre propaganda kitleyi sürekli olarak partiye bağlayan, onu anlayış ve eylemde yavaş yavaş öncülere yaklaştıran bir etki yaratmak zorundadır. Domenach Lenin’in siyasal propagandasını iki temel terimle özetlemektedir; siyasal açıklama ve parola.

Çağdaş biçimiyle propagandayı, Bolşevizm'in, özellikle de Lenin'in ve dava arkadaşı Troçki'nin başlattığının tartışma götürmez bir gerçek olduğunu belirtmektedir Domenach, Politika ve Propaganda adlı kitabında. Lenin birçok kanaldan (basın, sinema, tiyatro, konferans, gazete, toplantı, vb) ülkenin en ücra noktalarına kadar ulaşılabilmesini sağlayacak geniş bir ağ kurma çalışmasını başlatmış bulunmaktaydı⁴. Bu çok biçimli eylem, geniş bir ağ içinde kesintisiz olarak gerçekleştirilmekteydi. Lenin bütün bu propaganda çalışmalarını 'yeni insan' ı yaratmak adına yapmaktaydı. Lenin tarafından yürütülmekte olan propaganda faaliyetleri daha da organize ve kesintisiz hale getirilmek için ve tek elden bir yayılım sağlayabilmek adına kurulan propaganda ve kışkırtma başkanlığının kontrolüne bırakılmıştır. (Domenach, 1995 : 37)

Propagandanın Sovyetler Birliği'ndeki uygulaması incelendiğinde bütünsel bir eylem olarak gerçekleştirildiği ortaya çıkmaktadır. Lenin'in propaganda anlayışı, okullardan endüstriye, sanattan tarıma dek her alanda propagandanın etkin kullanımını öngörmektedir. Sarmalanan insan, hiç fark etmeden iktidarın istediği noktaya getirilebilmektedir. Burada yapılmak istenen, iktidarca istenilen davranışı uygulatmanın yanı sıra devrimin gerektirdiği **yeni insan**'ı yaratmaktır. Sovyetler Birliği'nde uygulanan propaganda hayatın her alanına o kadar sinmiştir ki çoğu zaman fark edilemeyecek durumdadır. Okulda başlayan propaganda; fabrikalarda, köylerdeki okuma evlerinde, tarlalarda kısacası insanın olduğu her yerde çeşitli faaliyetlerle desteklenmektedir.

Lenin'in elinde çağdaş biçimini alan propaganda, etkin olarak kullanıldığında etkilerinin sınırsız olduğu birçok devlet adamı tarafından anlaşılmaktadır. Lenin propagandayı kullanarak, bir devrim gerçekleştirmiş ve bunun sonucunda da Sovyetler Birliği'ni kurmuştur.

⁴ İçi tamamen propaganda malzemeleriyle dolu olan ve adına 'Ajitasyon Treni' denilen trenler, bütün ülkeyi baştan sona dolaşmaktaydı. Bu trenlerde devrimi anlatan bol miktarda asılı, yazılı doküman ile sinema eserleri vardı. Gidilen yerdeki halka bütün mesajlar bu malzemelerle iletilmekteydi. Filmler seyrettiriliyor, kitaplar okunuyor, siyasal konuşmalar yapılıyor, şarkılar söyleniyordu. Böylece devrim mesajları iletilmeye çalışılmaktaydı.

Doğru ve etkin kullanıldığında kusursuz bir araç halini alan propagandayı Lenin'in ardından etkin şekilde kullanan kişi Adolf Hitler'dir. Hitler ve onun propaganda bakanı Goebbels, çağdaş propaganda üzerine ciddi çalışmalarda, araştırmalarda bulunmuşlardır. Bu araştırmalarının ardından propagandayı kusursuz bir çizgiye yaklaştırmışlardır. Hitler'in Almanya'da kurmaya çalıştığı düzenin temel taşlarından biri propagandaydı. Hitler de Lenin gibi propagandayı hayalini kurduğu düzene ulaşmak için sonuna kadar kullanmaktan çekinmemiştir.

Hitler Leninci propaganda anlayışını değiştirmiştir. Propagandayı kendi başına kullanılabilen ve ulaşılması gereken her amaç için bir silah şeklinde kullanılabilecek hale sokmuştur. Lenin propagandasını oluştururken kullandığı semboller ve mesajlar akla uygun bir temele dayanmaktadır. Hitler ise propagandayı kullanırken, kalabalığın içinde bulunan en karanlık noktalara seslenmektedir. Hitler'e göre kalabalığı motive edebilmek için verilecek vaatlerin sonu yoktur. Hitler'in propagandasında somut amaçlar asla belirtilmemektedir. (Domenach, 1995 : 40-41)

Hitler *Kavgam* adlı kitabından yola çıkarak propaganda üzerine açıklamalarda bulunan propaganda bakanı Goebbels şöyle aktarmaktadır;

“Birbirleri üzerine dikkatle inşa edilecek saptama ve beyanlar. Bunlar ister doğru ister uydurma olsunlar, katı biçimde benimsenmiş olan düşüncelerin altını oymak ve onların yerini alacak yenilerini yaratmak için kullanılırlar. Yeteri kadar tekrar ederek ve psikolojilerini anlayarak, bir insan topluluğuna, bir karenin aslında bir daire olduğunu ispat etmek sanıldığı kadar zor değildir. Herşeyden önce bir daire ve kare nedirler? Bunlar sözcüklerden başka bir şey değildir ve sözcükler olarak üzerlerine anlamlarını değiştirecek elbiseler giydirilene kadar istenildiği biçimde şekillendirilebilirler.” (akt. Bektaş, 2002 : 153)

Hitler, başarılı propaganda için gerekli kuralları kendi kitabında beş madde altında toplamaktadır;

- “1. Soyut kavramlar kullanımından kaçının, duygulara hitap edin
2. Az sayıda ve belirli düşünceyi, basmakalıp, klişe ifadelerle, sürekli tekrar edin. Tarafsızlıktan kaçının.
3. Tartışmanın sadece bir yönünü ortaya koyun.
4. Düşmanları sürekli bir biçimde eleştirin.
5. Özellikle yermek için belirli bir düşman yaratın.” (Hitler, 2002 :161)

Bellir başlı ilkelerce propagandanın yönünü belirleyen Hitler, kendisini ve kurduğu sistemi sarsılmaz ve yenilmez gösterebilmek için çevresindeki tüm imkanları seferber etmekteydi. Kitleyi kesin kontrol altına almak için tüm araçlardan yararlanmaktaydı. Her türlü bireysel düşünce ve tavır Hitler’in isteklerine bağlı hale getirilmekteydi. Bunun yolu olarak da bireyin tam bir kuşatma altına alınması ilkesi benimsenmişti.

İlk başlarda söylevler, toplantılar, konuşmalar, basın ve kitapçıklar aracılığıyla Nazi propagandası yapılmaktaydı. Ancak Hitler’in duygulara hitap eden düşüncelerini yazıyla aktarmak yeterli heyecanı taşıyamamaktaydı. Duygulara seslenen bir propagandayı tercih eden Hitler için basın, kitap ve yazılı materyaller hiçbir zaman temel propaganda aracı olarak kullanılmamıştır.

Radyo, Naziler için büyük bir önem taşımaktaydı. Almanya’da o dönemde resmi propagandanın temel aracı olarak uzun süre radyo kullanılmıştır. Satış maliyeti düşürülerek Almanya’da satılabildiği kadar fazla radyo satılmaya çalışılmaktaydı. Bununla ulaşılmak istenilen amaç, Naziler’in olabildiğince fazla kişiye ulaşılabilmesini sağlayabilmektir⁵. Hükümet tek kanallı radyo üretimini de gerçekleştirerek sadece kendi mesajlarının halka ulaşmasını sağlamayı amaçlamaktaydı. Bunun yanı sıra hükümet, radyo bekçileri görevlendirerek radyo yayınlarının dinlenilirliğini kontrol altına almaya çalışmaktaydı. Radyo uzun süre boyunca Nazilerin temel propaganda aracı olma özelliğini korumuştur. Radyonun Naziler’e sunduğu bir diğer avantaj da Hitler’in Alman sınırları ötesindeki Alman azınlıklara doğrudan hitap edebilmesini sağlayabilmiş olmasıdır. Çekoslovakya ve Avusturya gibi Alman azınlığın yoğun olarak bulunduğu ülkelerde Nazi hükümeti

geldiği günden itibaren yoğun bir propagandaya başlamıştı. Bu kışkırtıcı propagandanın en önemli aracı da kaçınılmaz olarak radyo olmaktaydı. Avusturya'daki yüz bin Nazi Münih radyosu aracılığıyla kışkırtılarak bir hükümet darbesini organize etmeleri sağlanmıştı. Aynı şekilde üç milyon Alman'ın yaşadığı Çekoslovakya için de kışkırtma ve yıldırma propagandası uygulanmıştı. Bu gelişmelerin ardından Avusturya ve Çekoslovakya'nın Almanya'ya savaştan teslim olacağı süreci başlatmaktaydı. Bu süreç içinde radyo etkin bir şekilde propaganda aracı olarak kullanılmıştı (Armaoğlu, 1995 : 243-290).

Alman sineması Hitler ile birlikte güçlenmeye başlamıştı. Birinci dünya savaşı sırasında güçsüz düşen ve negatif bulunamadığı zamanlarda⁶ film dahi üretemeyen Alman sineması Hitler zamanında propaganda filmleri yapılması için teşvik edilmekteydi. Film yoluyla Hitler hem sesiyle hem de görüntüsüyle çok daha fazla insana etkisini ulaştırabilmekteydi. Nazilerin ihtişamı da propaganda teknikleri dahilinde kitlelerin gözleri önüne serilebilmekteydi⁷.

Naziler, poster ve afişleri de yaygın bir şekilde propaganda için kullanmaktaydı. Şehirlerin bütün duvarları gamalı haç, etkileyici sloganlar, Yahudi düşmanlığını gözler önüne serici resimlerle kaplanmaktaydı. Posterler, parlak renklerde, büyük basit resimlerle ve etkileyici sloganlarla kaplı oluyordu⁸.

Hitler, kitleyi kontrol altına almada anıtsal mimariden yararlanmanın da önemini farkındaydı. Bu fikirden yola çıkarak, Almanya'yı görkemli kamu binaları

⁵ Satış maliyetlerinin düşürülmesi ve radyonun her eve girmesini bir amaç olarak uygulayan Naziler'in bu politikası sonucunda Almanya hane başına düşen radyo sayısı bakımından dünyanın en ileri ülkesi olmuş durumdaydı.

⁶ Birinci Dünya Savaşı zamanında negatifin hammadresi olarak kullanılan kimi maddeler cephaneye yapımda da kullanıldığı için savaş sırasında film üretimi ciddi şekilde azalmıştı. Tüm Avrupa'da hakim olan bu sorun, Amerika'nın savaşın dışında kalması ve savaşa coğrafi olarak uzaklığı gibi sebeplerden dolayı sinema endüstrisine hakim olmasını kolaylaştırdı. Avrupa savaşa uğraşırken Amerika, sinemasını bir endüstrisi haline getirebilecek ortama da sahip olmuş durumdaydı.

⁷ Leni Riefenstahl tarafından çekilen İradenin zaferi adlı filmde Nazilerin ihtişamını gözler önüne serilebilmek için büyük bir parti kongresi filme alınmıştı.

⁸ Kullanılan bu yöntemler reklamcılıkta da geçerli bir hal almıştı. Basit ve kısa sloganlar, göz alıcı renkler vb yöntemlerle reklamcılık uygulamalarında da karşılaşılmaktaydı.

ve anıtlarla kaplatma kararını almıştı⁹. Hitler eline geçen her fırsatı kendisinin ve sisteminin propagandasının yapılabileceği bir araç haline getirmekte son derece ustaydı. 1936 Berlin Olimpiyatları sırasında bu spor oyunlarını tam bir propaganda malzemesi haline getirmeyi başarmıştı. Diğer ülke sporcuları da ister istemez bu propagandanın aracı haline gelmişlerdi. Bu olimpiyatların ardından, diğer devletler de sporun propaganda aracı olarak etkin şekilde kullanımına önem vermeye başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden zaman içerisinde özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'in propaganda çalışmaları yoğunlaşarak devam etmekteydi. Dünya tarihinde hiçbir savaşta propaganda bu kadar yoğun ve yıkıcı biçimde kullanılmamıştı. Savaşa katılan tüm devletler, propagandayı sınırsız bir şekilde kullanmaktaydı. İkinci Dünya Savaşı, diğer bütün savaşlarda olduğu gibi iktidar mücadelesine dayansa da, bir ideolojiler savaşı halini almaktaydı.

İktidarını güçlü kılmak isteyen devlet adamlarının elinde propaganda tarihsel değişimlere uğrayarak Hitler dönemine kadar gelmişti. Hitler ve Goebbels tarafından kusursuza yaklaştırılan propaganda, siyasal hırs ve sapkın düşüncelerin elinde önceki kullanımlarının çok daha dışında kullanılmaktaydı. Hitler kendi sistemi için propaganda tekniklerini de kusursuz ve etkin bir şekilde kullanarak dünyayı bir felaketin eşiğine kadar getirmiş durumdaydı. Propagandanın, uygun ortamı bulursa ne kadar yıkıcı olabileceğine dair Hitler Almanyası örneğini unutmamak gerektiğini düşünmekteyiz. Hitler'e kadar hep bir araç olarak kullanılan propaganda, Hitler ile birlikte istenildiği takdirde bir silaha dönüştürülebileceğini göstermekteydi.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, ardından süren pek çok irili ufaklı çatışma ve uzun yıllar devam eden Soğuk Savaş, propaganda kavramının anlamını bozmuş; propaganda, çoğunlukla olumsuz anlam ve eleştirel tanımlamalarla kullanılır olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ile başlayan bu dönemde propaganda kavramı

⁹ Tarihsel süreç içerisinde birçok devlet adamı anıtsal mimariden propaganda aracı olarak yararlanmıştı. Mısır'ın firavunları, Büyük İskender ve Roma İmparatoru Sezar gibi pek çok devlet

kirlenmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda ve onu takip eden yıllarda propaganda savaşta meşru bir silah olarak kabul edilerek, kullanılmaya başlanmıştır. (Berkes, 1942 : 62-64) Özellikle Hitler Almanyası yaptığı kurumsal ve yıkıcı uygulamalarla propaganda kavramına kötü bir ün kazandırmıştır. Günümüze gelinirken propaganda üzerine yapıştırılan eski kötü anlamından sıyrılmaya çalışmaktadır. İletişim alanındaki teknolojik gelişmeler, dünyanın yaşadığı siyasal değişim, dünyanın bir küresel köye dönüşme yolunda kat ettiği mesafe propagandanın artık modern toplumlarda bir iletişim biçimi olarak algılanmasına yol açmıştır. Pek çok çalışmayla iletişimciler, propagandayı olumsuz çağrışımlarından kurtararak çağdaş dünyanın kaçınılmaz bir gerçeği olarak sunmaya çalışmaktadır.

Günümüzde propaganda, iktidarların elinde tehlikeli bir silah olabileceği gibi, aynı zamanda yurttaşların toplumsal muhalefetin ve politik yaşamın denetimini yeniden ellerine almalarında yardımcı olabilecek bir konuma gelmiş durumdadır. Demokratik bir sistemde halk herşeyden haberdar edildiği ölçüde, toplumsal yaşama katılmaya çağrıldığı yerde demokrasiden bahsedilebilmektedir. Demokrasiler bilginin olabildiğince geniş ve yansız biçimde yayılmasını öngörür. Bir demokrasinin yaşaması için halkın katılımı da kesinlikle gereklidir. Gerçek bir demokrasiden bahsedilecekse, katılım olmazsa olmaz bir unsurdur. Günümüzde gerçek demokratik propaganda zorunlu olarak yukarıdan aşağıya, yönetenden yönetilenlere, devletten ulusa doğru gitmeyecektir. Devinimlerle, tutumlarla kitlelerin ulusun yaşamına katılmasıyla olacaktır.

1.3 PROPAGANDANIN KURALLARI

Propagandayı özellikle de siyasal propagandayı incelediğimizde ve propagandanın genel uygulamalarına baktığımızda karşımıza belli başlı kurallar çıkmaktadır. bu kuralları çeşitli düşünürler geçmiş propaganda deneyimlerinden yola

adamı anıtsal mimariden yararlanarak tebarları üzerinde kendilerinin ve iktidarlarının gücünü etkin

çıkarak ortaya koymuşlardır. Jean Marie Domenach Politika ve propaganda adlı kitabında propagandanın işleyişine bağlı kuralları ortaya koymuştur. Bu kurallara kısaca değinilmesi propagandanın işleyiş sürecini kavramamızda bize katkıda bulunacaktır.

1.3.1 Yalınlık ve Tek Düşman Kuralı

Propaganda herşeyden önce bütün alanlarda olabildiğince basitleştirilmiş ve herkes tarafından kolayca anlaşılabilir mesajlar oluşturmalıdır. Hitler'e göre propaganda mesajı ne kadar basit ve basmakalıp olursa o kadar fazla insana ulaşmayı başarabilecektir. Bir mesajı taşıyabilecek nitelikte fakat bir o kadar da sadeleştirilmiş simgeler, ilgili mesajın etkinliğini artıracaktır. Simgeler; yazınsal, görüntüsel, plastik ve müziksel simgeler olarak ayrılmaktadır¹⁰.

Propagandada; sadelik ve basit mesajların öneminin yanı sıra tek bir hedefe yoğunlaşmak da önemli bir rol oynamaktadır. Bu noktada istediğimiz sonucu elde edebilmek için hedefimizi de olabildiğince yalınlaştırmak gerekmektedir. Tarihsel süreçteki uygulamalar ve sonuçları incelendiğinde hedefe ulaşabilmek için bir düşman yaratmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Tek düşman kavramı bu noktada etkinlik kazanmaktadır. Karşıtın bireyselleştirilmesi büyük yararlar sağlamaktadır. İnsanlar karanlık güçlerden, belirsizliklerden daha çok gözle görülür kişilerle karşı karşıya gelmekten hoşlanırlar. Bu durumda bütün propaganda faaliyetleri o kişiye duyulan düşmanlığın kışkırtılmasıyla yürütülmeye başlanır¹¹.

kılmaya çalışmıştır.

¹⁰ Simgelere örnek vermek gerekirse, yazınsal simgelere parti isimlerinin kısaltmalarını verebiliriz. Görüntüsel simgeler için bayrak, flama, amblem ve çeşitli işaretler; gamalı haç, orak çekiç, vb örnekleri doğru olacaktır. Plastik simgeler adı altında ilgili mesajla özdeşleştirilebilecek bir beden hareketi kast edilmektedir. Nazi selamı, siyasi partilerin kendilerine özgü selamlaşmaları, kalkmış yumruk vb hareketler örnek olarak verilebilir. Müziksel simge ise ilgili mesajı taşıyabilecek marş, müzik, şarkı ve benzeri örneklerle açıklanabilir.

¹¹ Propaganda konusunda gerçek bir dahi olan Hitler, propaganda faaliyetlerinde hiçbir zaman toplu bir kitleye saldırmamıştır. Kendisine karşı olanları bir bütün olarak ele almamıştır. Kiliseyle çatıştığını

1.3.2 Büyütme ve Bozma Kuralı

Haberlerin büyütülmesi, kendi işlerine gelen tüm haberlere aşırı bir önem verenler için mesajların yayılması adına önemli bir gazetecilik yöntemidir. Bir politikacının ağzından çıkan cümle etkin bir propaganda malzemesi olarak kullanılabilir¹². Büyütme, haberin bildirim aşamasında başlamakta ve genellikle başlık ve yorumla da daha da geliştirilmektedir.

1.3.3 Düzenleme Kuralı

İyi bir propagandanın ilk koşulu, belli mesajları bıkıp usanmadan tekrar etmektir. Hitler'in Propaganda Bakanı Goebbels, "Katolik Kilisesi iki bin yıldır hep aynı şeyi yinelediği için ayakta duruyor. Nasyonal Sosyalist Devlet de tıpkı onun gibi davranmalıdır" demiştir. Hitler'e göre propaganda olabildiğince az sayıda düşünceyle sınırlandırılmalıdır. Bu düşünceler de bıkıp usanmadan yinelenmelidir. Kitleler en basit düşünceleri bile kendilerine yüzlerce kez iletdikten sonra anımsamaktadır. Bir mesaj değişik biçimlerde sunulmalıdır fakat bu değişiklikler mesajı değiştirmemelidir. Belli bir mesajın işlenmesi, bu mesajın değişik kitlelere göre düzenlenmiş ve elden geldiğince çeşitli biçimler içinde bütün propaganda organlarınca yinelenmesidir.

Bir propaganda kampanyasının sürdürülüp geliştirilmesi, ilerlemenin yakından izlenmesini, yeni haber ve sloganlarla sürekli olarak beslenmesini, sırası geldiği zaman değişik bir biçimde ve elden geldiğince özgün bir biçimde yeniden hızlandırılmasını gerektirir. Propagandanın başarısı kitle içinde bulunan farklı özelliklere sahip bütün gruplara aynı mesajın farklı yollarla da olsa ulaştırılabilmesiyle doğru orantılıdır. Bunu başarabilmek için de mesajların başarılı bir biçimde düzenlenmesi gerekmektedir. İyi bir düzenlemenin temel koşulu ise

hiçbir zaman söylememiştir. Onun savaşı" devlet düşmanı papazlardır" . Asla işçi sınıfıyla gerginlik yaşadığını kabul etmemiştir. Hitler," ipleri elinde tutan kimi Marksçı-Yahudilerle" savaşmaktadır.

¹² Hitlerci propaganda haberi düzenli olarak düşüncelere yön verme aracı olarak kullanmıştır.

Haberler hiçbir zaman oldukları gibi verilmemekteydi. Daha haberin çıkış noktasında propagandayla

propagandanın tonunu ve kanıtlamayı değişik uygun biçimde hazırlamakta yatmaktadır.

1.3.4 Aşılama Kuralı

Hiç yoktan başlayarak bir topluma herhangi bir düşünceyi kabul ettirme ihtimali oldukça düşüktür. Genel bir kural olarak propaganda her zaman daha önce varolan bir temel üzerinde çalışmalıdır. Toplumun daha önce benimsemiş olduğu fikirlerden yola çıkarak propaganda yeni bir düşünceyi yerleştirebilir. Bir kalabalığın karşısında konuşulurken, ona ters düşülemeyeceği, onunla aynı düşüncede olduğu bildirilmelidir. Ancak bu şekilde topluluk bizden gelecek mesajlara karşı açık durumda olacaktır. Domenach'ın aktardığına göre Amerikalı gazete yazarı Walter Lippman, Public Union'da şöyle yazmaktadır;

“Önder politikacı ilkin halkın başta gelen duygusuna sığınır... Önemli olan, söz yoluyla, duygusal çağrışımlar yoluyla sunulan programı, halkta kendini göstermiş olan ilkel tutuma bağlamaktır”
(Akt Domenach, 1995 : 67-68)

İnandırmak, sürüklemek isteyen bir propagandacının kızgın ya da tehdit bir dolu bir dil kullanması ne kadar yanlışsa kitlenin gerçeklerini kabullenmemek de o kadar yanlıştır.

1.3.5 Birlik ve Bulaşma Kuralı

Kişi toplumda yalnız başına yaşamadığı için, üyesi olduğu bir ya da birden çok grubun etkisi altında kalır. Çoğu insan, benzerleriyle aynı sesi vermek ister. Genel düşünceye karşıt bir düşünce ortaya atarak kitlenin ortak fikrini zedelemekten kaçınır. Bunun sonucu olarak da genel kanıların çoğu töresel bir yapıya kavuşur. Bunlar ancak bireyin ileri sürdüğü görüşün çevresinde herkesçe ileri sürülen görüş olduğuna inanmasıyla ayakta kalabilir. Propagandanın etkinliği de burada önem

bezenmiş hale getirilmekteydi. Bütün haberler kendi amaçlarına hizmet adına Hitler yönetimi

kazanmaktadır. propaganda bu yapıyı güçlendirmeye ve hatta yapay olarak oluşturmaya çalışmalıdır. Bu çeşit bir yapının ortaya koyulabilmesi için propagandacı kitleyi hazırlamalıdır. Bu hazırlık için de kitle iletişim araçlarından, mitinglerden, gösterilerden yararlanılmaktadır¹³.

Jean Marie Domenach tarafından ortaya konulan bu beş maddelik sıralamanın bir alternatifi de Herner tarafından belirtilmiştir.

“Herner’e göre etkin bir propagandanın dört ana şartı olmalıdır;

- a) Kitlelerin predispositionları göz önünde tutulmalı ve propagandanın yaratmak istediği değişiklikler
- b) Kitlelerin içinde bulunduğu anda beslediği umut ve bekleyişler karşısında bile hoş görünen alternatifler olarak sunulmuş olmalıdır.
- c) Kitlelerin içinde bulunduğu ortam, bekleyiş
- d) Yapısındaki değişimin gerektireceği eylem yönünde harekete geçmeye elverişli olmalıdır.” (Oskay, 1992 : 270-271)

Propagandanın kuralları üzerinde durduktan ve kullanımıyla ilgili noktalara değindikten sonra propaganda aracı olarak kullanılabilen iletişim araçları üzerinde de durmak gerekmektedir. Bu sayede iletişim araçlarıyla propaganda arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmeyi ummaktayız. İletişim araçlarıyla propagandanın günümüzde nasıl da ayrılmaz iki öge olduğunu ortaya koymak adına çalışmamızın bu bölümü önem taşımaktadır.

tarafından değiştirilmekteydi.

¹³ 1932 yılında Naziler’in güç ve oy kaybettiği bir zamanda Goebbels Lippe-Detmold’ da yapılacak olan yerel seçimlerde propagandanın birlik ve bulaşma kuralını uygulayarak Almanya genelinde güç toplamaya çalıştı. Yüz elli bin kişinin yaşadığı bu bölgede elindeki bütün imkanları kullanan Goebbels, buradaki seçimlerin kazanılmasını sağladı. Bunu yaparken başka ve çok daha önemli bir şeyi başardığının da farkındaydı. Hitlercilik Almanya genelinde tekrar yükselişe başladı. Bankacılar, sanayiciler tekrar Naziler’i desteklemeye başladı. bu gelişmelerin ardından kısa bir süre sonra Hitler başbakan olarak hükümeti kurmak üzere görevlendirildi.

1.4 PROPAGANDANIN ARAÇLARI

Tarihsel gelişmesine de değinilen propagandanın gerçekleştirilebilmesi için çeşitli araçları vardır. Propagandanın kamuoyu yaratması üzerindeki etkisini azami derecede artırabilmek için kitle iletişim araçlarından özellikle yararlanılmıştır. Propaganda faaliyetlerinin olabildiğince fazla insana ulaşabilmesi ve kitlenin devamlı olarak mesaj bombardımanına tutulabilmesi imkanını propaganda kullanıcısına sunması dolayısıyla, kitle iletişim araçları önemli bir propaganda aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitle iletişim araçlarının kitleyle kurabildiği bu doğrudan ilişki, ürününü pazarlamaya çalışan bir reklamcı ya da siyasetini yaymaya çalışan bir siyasetçi olarak pek çok kişinin kitleye ulaşma aracı olarak sonuna dek kullanmaya çalıştıkları önemli bir araç halini almıştır. (akt. Bektaş, 2002 : 99)

Propagandacı için kullandığı medyayı iyi tanımak ne kadar önemliyse; propagandaya maruz kalacak bireyin de propagandanın yapılacağı medya ile olan ilişkisi propagandacı tarafından bilinmesi de o kadar önemlidir. Bu bağlamda incelenmesi gereken kitle iletişim araçları da kitlelerin büyük çoğunluğuna mesajı taşıyabilecek nitelikte olanlar olmaktadır. İncelenmesi gereken kitle iletişim araçlarını yazılı, sesli ve görsel kitle iletişim araçları olarak ayırmamız doğru olacaktır.

1.4.1 GAZETE

Belirli zamanlarda yayınlanan, muhtevasını haberin ve fikrin oluşturduğu baskı makineleriyle çoğaltılan yazılı ürünlerin tamamı olarak tanımlanabilecek yazılı basın, haber ve fikirleri toplama, değerlendirme, işleme ve bunları başkalarına ileterek kamuoyu meydana getirme sanatını mümkün hale getiren yazılı kitle haberleşme aracı olarak da tanımlanabilmektedir. (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1997 : 314) Bu tanımdan da yola çıkarak yazılı kitle iletişim araçlarının kamuoyunun oluşumu üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmamız yararlı olacaktır.

Yazı, sesin ve görüntünün yayılımının çok öncesinden itibaren, haberleşme, belgeleme, tarih yazımı ve halkı yönlendirme amacıyla kullanılmıştır. Toplumun haberdar etmek, geleceğe belge ulaştırmak ve propaganda yoluyla toplumu istenilen yönde harekete geçirebilmek için yazıdan devamlı surette yararlanılmıştır. Matbaanın icadına kadar devam eden dönemde yazının etkinliği belirli bölgelerde kısıtlı kalmak zorunda kalmıştır. Matbaanın icadına kadar küçük bölgelerde yayılan el yazıları, taşlamalar vb yayınlar sadece çok kısıtlı bir kitleye ulaşabilmekteydi. Ortaçağ'da feodal yapının devamını ve kendi hegemonyalarının sürebilmesini isteyen derebeyleri yazının gücünden faydalanmaktaydı. Derebeylerinin kullanımındaki yazı, kısıtlı bir kitleye de ulaşsa feodal yapının devamına yönelik ve derebeylikler arasındaki iletişimi sağlamak adına kullanılmaktaydı. Matbaanın icadının ardından gelişen ortamda yazı hızla çoğaltılabilir bir hale geldi. Matbaanın icat edildiği dönemde yazının ne kadar hızlı bir biçimde çoğaltılabildiğini gören insanlar şaşkınlık içerisindeydi. O dönemlerde yaşamakta olan bir din adamı matbaayla ilgili olarak;

“Günümüzde, karakterleri bastırarak, kitap yazma tekniğini çok basit hale getiren yeni sanat öylesine etkili ki, üç kişi sadece üç ay süreyle çalışarak bu kitaptan 300 adet basmayı başardı. Eğer kalemle ya da kaz tüyü kullanarak yazmış olsalardı, bu başarıyı sağlamaya bu üç kişinin toplam ömürleri yetmezdi.” (http://www.bbc.co.uk/turkish/insanin_yukselisi8.htm, 02.01.2003) ifadesini kullanmıştı.

Din adamları dahil tüm Avrupa, matbaanın icadıyla yeni bir dönemin başlangıcına tanıklık etmekteydi. Bu gelişmeyle birlikte Avrupa'da okur yazar oranı hızla arttı ve kısa zamanda önemli klasik eserler Avrupa'da yayılmaya başladı. Bunun sonucunda oluşan kültürel birikim, Rönesans'ın ve feodalitenin de yıkılmasına yol açacak olan dönemi başlattı. Bu hızlı değişimin yaşanmasında; matbaanın kullanımıyla birlikte yazının kitleler üzerindeki etkisinin artması, bunun sonucunda da okur yazar oranının artmasının yanısıra düşünürler vasıtasıyla Ortaçağ kilisesinin ve feodalitenin kurduğu kapalı ve tutucu yapının yıkımına yönelik propaganda faaliyetleri etkili olmuştur.

Matbaanın 14. yüzyılda icadıyla birlikte o zamana dek elle yazılmakta olan gazeteler de matbaa ile basılmaya başlanmıştır. Bu sayede daha hızlı bir şekilde ve

fazla sayıda baskı yapmak mümkün hale gelmiştir. Matbaadan yararlanmaya başlayan gazeteler artık daha düzenli hale gelmişlerdir. Bu gelişmeyle birlikte gazetecilik mesleği de oluşmuştur.

18. yüzyıla gelinceye kadar gazetecilik belli bir düzene oturmaya çalışmıştır. Düzenli olarak çıkan gazetelerin gündelik hale gelmesi de bu yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu gelişmenin ardından gazeteler de sosyal hayatın içine iyiden iyiye girmiş durumdadırlar. Gazetelerin günlük yayınları sayesinde, kamuoyu oluşturma işlevlerinin de önemi artmış bulunmaktadır. bu dönemden sonra tüm basılı iletişim araçları içinde gazetenin propaganda aracı olarak öne çıkmış olduğunu söyleyebilmekteyiz.

“18. yüzyılın düşünürleri devrimci bir propaganda için yergi yazılarına, kitaplara başvurdular... bununla birlikte kitabın pahalılığı onu yalnız seçkin bir kitleye özgü bir nesne durumuna getirmekteydi. Baskı sürelerinin uzunluğu da kitap kadar pahalı olmayan broşür ya da taşlamaların güncelliğini ister istemez geciktiriyordu. En uygun propaganda aracı gazeteydi.” (Domenach, 1995 : 21)

19. yüzyılda dünyada yaşanan Sanayi Devrimi ve gerçekleştirilen pek çok yeni icat toplumu etkilediği gibi gazeteciliği de büyük oranda etkiledi. Habere ulaşmanın hızı oldukça arttı. Gazeteler ciddi sayılarda basılmaya başlandı. Sanayi Devrimiyle beraber oluşmaya başlayan kentli kitle için de gazete, iletişim aracı olarak etkinliğini artırdı. Bu dönemle birlikte gazeteler, kamuoyu oluşturma etkisini ciddi biçimde artırmış olmaktaydı. O tarihlerde haberleşme aracı olarak kullanılan ve bu kadar fazla insana ulaşabilen başka bir araç yoktu. Bu noktada gazeteler iktidarlar için de propaganda aracı olarak önemlerini artırmaktaydı. Gazetecilikle ilgili yeni gelişmeler sayesinde¹⁴ inandırma gücü yüksek bir iletişim aracı olarak gazete, çağdaş halini aldı. Gazeteler bir yandan çağdaş halini alırken diğer yandan da gazetelerin toplumu etkileme ve yönlendirme gücünün farkına varan güçler gazeteleri kendi etkileri altında tutmak adına çalışmalar başlattılar. Sanayinin gelişimi ve ekonomik

¹⁴ Rotatifin bulunması, tirajların artmasına ve fiyatların düşmesine; reklamın yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanması, yeni bir gelir kaynağının oluşmasına; dağıtımın hızlanması en kısa zamanda

şartların dünyayı getirdiği noktada, bir gazete çıkarmanın yüksek maliyetinden dolayı gazeteler belli kurum ve/veya kuruluşlara ve devlet desteğine bağımlı duruma gelmekteydi. Bu noktada gazeteler birer şirket haline dönmeye başladı.

“Çekiciliği ucuzlukla birleştiren bir gazete ya reklamcılar ya da kendi çıkarları için kamuoyunu etkilemek isteyen bir kurum ya da merkezi hükümet tarafından paraca desteklenmedikçe çıkarılamaz... parayı veren düdüğü çalar.” (Huxley, 1976 : 164)

Bir yandan devlet isteklerine boyun eğmek zorunda kalırken bir yandan da patronların isteği doğrultusunda haberler yapılmaya başlanıyordu. Ekonomik olarak bu şekilde bağımlı bir duruma gelen gazeteler, haber elde etme açısından, dünyanın her yerindeki habere ulaşmaları imkansız olduğundan, büyük haber ajanslarına da bağımlı duruma geliyordu;

“Dünya basınında yer alan haberlerin yüzde seksen kadarı sanayileşmiş ülkelere aittir. Dolayısıyla bütün basın organları tek yönlü aktarılan bir haber akışının etkisi altına girmiştir. Dünyanın en önemli tekelleşmiş haber ajanslarının tamamı bu sanayileşmiş ülkelerin elindedir. Bu durumun milletlerin öz kültürlerini tahrip ettiği açıkça görülmekte, dünyada süren siyasi ve iktisadi hakimiyet savaşının da bir parçası olduğu kabul edilmektedir.” (Kandemir,1994:38)

Devletle de bağları oluşmaya başlayan gazeteler her zaman devletler için önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Gazeteler kamuoyunu şekillendirmede propaganda yapmada devletlerin önemli ve etkin bir aracı olarak kabul edilebilmektedir.

“Yazılı basın, gerek iç gerekse dış politikada devletin elinde kuvvetli bir propaganda aracı olarak kullanılmak istenilmektedir. Bu hususta hükümetlerin yazılı basınla daima iyi ve yakın münasebetler tesis etmek istedikleri görülmektedir... Öyle zaman gelir ki; hükümetler kendilerini zor durumda bırakacak olan fikirlerini basına söylerler.” (Balkanlı, 1961 : 73)

Kamuoyu oluşturma etkisi ve propaganda aracı olarak gücü düşünüldüğünde gazete, devletler için vazgeçilmez bir iletişim aracı haline gelmiştir. Devletler

olabildiğince geniş bir bölgeye ulaşabilmesine ve bilişimin hızlanması da günceli her zaman takip edebilmesi sonucunu doğurdu.

gazeteler aracılığıyla uzun süre propagandalarını yürütmüşler, kendi amaçları doğrultusunda yayınlar için çeşitli yollarla gazeteleri zorlamışlardır. Bu duruma bir örnek olarak faşist İtalya yönetiminin lideri Mussolini'nin gazetecilikle ilgili düşünceleri önemlidir;

“Mussolini 10 Ekim 1928 tarihli ‘Bir Vazife Olarak Gazetecilik’ adlı nutkunda, şöyle demektedir; ‘totaliter bir rejimde basın, bu rejimin bir unsurudur ve bu rejimin hizmetinde bir kuvvettir. Bu sebeple bütün İtalyan basını da faşisttir. Bu tartışılmaz gerçek, faşist gazetecilik faaliyeti bakımından bir direktif prensibi ortaya koymaktadır. Rejime zararlı olacak herşeyden kaçınılacaktır; rejime faydalı olan herşey yapılacaktır.’ (Dönmezer, 1968 : 47 – 48)

Propagandayı etkin bir şekilde kullanarak dünyayı ve ülkesini karanlık bir döneme sürüklemeyi başaran Hitler de gazeteden ve yazılı iletişim kaynaklarından propaganda aracı olarak sonuna kadar yararlanmaya çalışmıştır.

“Hitler’in propaganda bakanı Dr Joseph Goebbels günlük gazetelerin yazı işleri müdürleriyle her sabah bakanlıkta toplantı yapıyordu. Toplantıda hangi haberlerin nasıl yazılacağı, nasıl başlık atılacağı, hangi kampanyaların açılacağı tek tek anlatılıyordu. Birçok gazete yayın hayatından çekilmek zorunda kaldı. Almanya’nın en büyük gazetelerinden olan Frankfurter Zeitung ancak Yahudi sahiplerinden ve yazarlarından temizlenince yayın hayatına devam edebildi.” (Özsoy, 1998 : 311)

Basılı iletişim araçlarının özellikle de gazetenin bir propaganda aracı olarak kullanılması iktidarlar için kaçınılmaz durumdadır. Günümüzde iktidar mücadelesi vermekte olan tüm fikirler, kendilerini duyurabilmek ve etkin şekilde kamuoyunda kendilerine yer edinebilmek için yazılı basının, özellikle de gazetenin, gücüne ihtiyaç duymaktadır. Hegel, “Gazete okumak yeni insanın sabah duasıdır” demekle yazının ve özellikle de gazetenin insan üzerindeki etkisini ortaya koymak istemektedir. Hegel’in yeni insan dediği günümüz modern insanını, hayatının her alanında bilgi bombardımanına tutan bir sistem içinde, gazeteden ayrı düşünmek çok doğru bir yaklaşım değildir. Goebbels, propagandanın etkinliğiyle ilgili olarak şöyle demektedir;

"Propaganda yapmak her yerde hatta tramvayda bile düşüncelerden söz etmektir. Propaganda çeşitleriyle de, durumlara uymadaki esnekliğiyle de, etkileriyle de sınırsızdır" (Domenach, 1995 : 51)

Goebbels'in bu sözü söylemesinin üzerinden yıllar geçmiştir. Dünya büyük bir değişim geçirmiştir. Goebbels'in zamanındaki tramvaylarının yerini günümüzde metrolar almışsa da sarf ettiği cümle gerçekliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Bu noktada bu sözün geçerliliği adına günümüz insanının mesajlarla kuşatılması ve hayatının her alanında propagandaya maruz kalabilmesi için basılı iletişim araçları vazgeçilmez bir propaganda aracıdır.

1.4.2 RADYO

Propaganda yapımcılar, basılı iletişim araçlarının propaganda özelliğinden uzun bir süre yararlanmıştı. Propaganda yapımcılar açısından aşılması gereken, kamuoyu oluşturma adına, önemli bir sorun dünya geliştikçe belirmeye başlamıştı. İktidar mücadeleleri keskinleştikçe basılı iletişim araçlarıyla kamuoyu oluşturmak yeterli olmamaya başlamıştı. İktidar mücadeleleri, karşılıklı çıkar ilişkileri ve sömürgeci ülkelerin ellerinde bulunan sömürgeler üzerinde hakimiyetlerini devam ettirebilme isteği sınır ötesi propagandanın da önemini artırmaktaydı. Bu noktada sınır ötesi propaganda faaliyetlerinin yürütülmesi de kaçınılmaz duruma gelmiş olmaktaydı.

Devletler, haberleşenin kamuoyu oluşturmak adına ne kadar önemli ve vazgeçilmez olduğunu anlamış durumdaydı. Basılı iletişim araçları ve en önemlilerinden olan gazeteler ile yürütülen propaganda faaliyetleri bu bağlamda kamuoyunu etkileme ve yönlendirme adına etkin şekilde sürdürülmekteydi. Fakat sınır ötesi yatırımları ve beklentileri olan devletler, özellikle sömürgeciler, sadece ülkelerinin içerisinde etkin olmanın ötesine geçmek niyetindeydi. Her ne kadar devletler sömürgelerinde ve diğer çıkar ilişkileri olan devletlerin içerisinde çeşitli basılı iletişim araçlarıyla propaganda faaliyetlerini yürütmekte olsalar da sınır ötesi propaganda faaliyetleri sınırlı ve istenilen etkiyi tam anlamıyla sağlayamayacak durumdaydı.

Ulaşımın hızlandığı, büyük denizlerin aşıldığı 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde insanoğlunun haberleşme ve haberdar olma isteği çeşitli teknolojik gelişmelerle çözülmeye başlamıştı. Telgraf icat edilmiş ve dünyanın pek çok noktasında hızlı haberleşme adına kullanılmaya başlanmıştı. Haberleşme isteği ulaşımın gelişiminin dahi önüne geçmekteydi. 1905 yılında İran'da toplam 13 km demiryoluna karşılık, 9600 km'lik telgraf hattı bulunmaktaydı. Aynı karşılaştırma Çin'de haberleşmeye verilen önemi daha net ortaya koymaktadır. Aynı yılda Çin'de 5500 km demiryoluna karşılık olarak 35000 km telgraf hattı döşenmiş durumdaydı. (Tanilli, 1997 : 164)

Elektrik akımıyla, sinyal üretmeyi ve bu sinyali başka bir noktaya iletmeyi başarak kilometrelerce yolu dakikalar içerisinde kat edebilmeyi başarmıştı insanoğlu. Kısa süre sonra elektrikle sesin ve sözün de taşınabileceği ortaya çıkmaktaydı. Bu gelişmeler arasında işitsel iletişim araçlarından en güçlüsü olacak olan radyo, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tüm dünyada yaygınlaşarak kullanılmaya başlandı. Kısa zamanda sınır ötesi yayınlar için de kullanılabilecek halini alan radyo da propaganda araçları arasında yerini almaktaydı. Radyo uzun süre tüm dünyada etkin bir şekilde, özellikle de İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Soğuk Savaş döneminde kullanılmıştır.

“Radyonun insanlığın kullanımına sunulmasıyla birlikte, Batılı ülkeler kendi topraklarına yaptıkları yayınların yanısıra sömürgelerine yönelik propaganda faaliyetleri yürütmeye başladılar. Buradaki amaç, sömürgelerdeki insanları etki altına alarak merkezi hükümete bağlı kalmalarını sağlamaktır.” (Özsoy, 1998 : 348)

Radyo, propagandaya o zaman dek sahip olmadığı avantajlar sağlamaktaydı. Propaganda mesajları bir yerde bizzat bulunmadan uzak mesafelere ve sınırlar ötesine radyo yayınları sayesinde taşınabilmekteydi. Bunun yanısıra radyo, işitme duyumuza yönelik bir iletişim aracı olduğundan hayal gücü üzerine etki edilmesini de mümkün kılmaktaydı. Çeşitli ses efektleriyle de desteklenerek oluşturulan ortamlar sayesinde dinleyiciler yapay bir gerçeklik içine çekilebilmekteydi. Haberlerin olabildiğince erken olarak halka ulaştırılması kamuoyu oluşumu sürecini

de hızlandırmaktaydı. Basılı iletişim araçlarının sahip olmadığı bu özelliği sayesinde radyo önemli bir kamuoyu oluşturma aracı halini almaktaydı. Kısa sürede radyo, basılı iletişim araçlarının sahip olmadığı pek çok yeniliği propaganda yapımcılarının kullanımına sunmuş durumdaydı.

“Radyoyu gazetelerden, kısacası basılı iletişim araçlarından ayıran en önemli özellik, okuma yazma bilmeyenleri, basılı yayınları izlemeyenleri de kapsayan çok daha geniş bir kitleyi etkisi altına alabilmesidir... Radyo diğer araçlara oranla daha hızlı haber dağılımı sağlayabilmektedir. Pek çok insan, dünya üzerinde olan biteni ilk olarak radyodan duymaktadır... Bu da kamuoyu oluşturma açısından önemli bir kazanımdır.” (Bektaş, 2002 : 107 – 108)

Hitler’in iktidara gelmesinin ardından propaganda faaliyetleri Almanya’da o zamana dek görülmemiş yoğunlukta artmış durumdaydı. Hitler’in propaganda bakanlığı üzerinden yönetilen propaganda faaliyetlerinde radyonun da önemli bir rolü vardı.

05 Mart 1933 tarihinde Almanya’da gerçekleştirilecek seçimle ilgili olarak bütün yurt çapında geniş propaganda çalışmaları yürütölmekteydi. 01 Şubat 1933 – 04 Mart 1933 tarihleri arasında Almanya’daki radyolarda propaganda çalışmaları yürütölecekti. Bu tarihler arasındaki dönemde radyoyu kullanarak sadece Hitler elli adet seçim konuşması gerçekleştirmişti. (Bektaş, 2002 : 157) Bu da Hitler için radyonun önemini ortaya koymaktaydı.

Nazi partisi Almanya’da radyoyla birlikte mümkün olabildiğince fazla insana ulaşma niyetindeydi. Yapılan çalışmalarla olabildiğince fazla radyoyu ülke genelinde yaymaya çalışmaktaydı. 1935 yılında Almanya’da satılan radyo sayısı 1 milyon 90 bin 314 iken; 1936 yılına gelindiğinde Almanya genelindeki radyo sayısı 6 milyon 142 bin 921 adede ulaşmış durumdaydı. (Özsoy, 1998 : 348)

Nazi Partisi, propaganda faaliyetlerinde daha da etkin hale gelebilmek için, radyoyu olabildiğince etkin ve fazla bir şekilde kullanmaya çalışmıştır.

“Nazi partisi, kamunun Hitler’in konuşmalarını ev ve işyerlerinde dinlenmesini sağlamak için radyo bekçileri görevlendirmişti. Nazi partisi, kitleler için ucuz, tek kanallı radyo üretimini de gerçekleştirmişti. (üretilen tek kanallı radyo üretimiyle kendi propagandaları dışında herhangi takip etmelerini engellemek istemiştir.) Daha sonra lokanta, fabrika ve benzeri kamu mekanlarında radyoların ses yükselticileriyle beraber bulundurulmasını zorunluluk haline getirilmişti. Savaş sırasında söz konusu radyo bekçileri, halkın doğru istasyonları dinleyip dinlemediklerini de kontrol ediyordu.” (Bektaş, 2002 : 157)

Ses yükselticilerinin de desteğiyle radyoları kapalı mekanların dışında da kullanma yoluna giden Nazilerin elde etmek istediği, topluluğun gücünden yararlanmaktı. Yapılan araştırmaların gösterdiğine göre radyonun propaganda etkisi toplu dinlemelerde daha da artırılabilmekteydi.

Radyonun propaganda faaliyetlerinde kullanılması İkinci Dünya Savaşı yıllarında da yoğunlaşarak devam etmekteydi. Avrupa kıtasının küçüklüğü ve Avrupa’daki ülkelerin büyük merkezlerinin birbirine yakın olması radyonun kullanımını ve etkinliğini artırmasına yol açmaktaydı. Savaş sırasında kendi ülkesi içerisindeki birliği devam ettirmeye çalışan devletler düşmanlarının halk desteğinden yoksun kalmasını sağlayabilmek adına radyodan yayınlar yapmaktaydı.

İkinci Dünya savaşı sırasınca, radyo her iki taraf ülkelerince de etkin bir şekilde kullanılmaktaydı. Ülkeler, savaş döneminde kendi sınırları içindeki halka bu şekilde ulaşarak onları etkilemeye çalışırken radyo yayınlarının sınır tanımazlığı sayesinde düşman topraklarında da yayınlar yapabilmekteydi. Sınır ötesi yayınlarla hem düşmanı psikolojik olarak yıkmak hem de düşman topraklarındaki muhalefeti ve kendi yandaşlarını örgütlemek gibi işlevler yerine getirilmeye çalışılmaktaydı.

“İkinci Dünya Savaşı’nda uluslararası radyo, iki strateji altında işlenmiştir; ofansif ve defansif...”

Ofansif stratejide konular genelde atak yapma şeklindeydi... Defansif stratejiyse vurgu, genellikle düşmanın yaptıklarının çürütülmesi ve hatalarının, yanlışlarının sürekli olarak açığa vurulmasıdır.” (Öngören, ty : 20 – 21)

İngiltere, büyük bir güç olarak elinde bulundurduğu BBC radyoyu kendi kültürünü yaymak ve propaganda amaçlı faaliyetlerinde kullanmak adına güçlendirmişti. İngiltere’nin büyük önem verdiği BBC radyo dünyanın pek çok

noktasına, yayınlandığı ülkenin de dilinde yayın yapabilecek şekilde yapılandırılmıştı.

“BBC 1940 yılına gelindiğinde, 23 ayrı dilde ve günde 78 haber bülteni sunarak radyo yayınlarını sürdürmektedir. Savaşın sonlarına doğru BBC toplam 43 değişik lisandaki yayınlarıyla dünyanın önde gelen uluslar arası yayıncısı durumuna gelmiştir.” (Bektaş, 2002 : 109)

Hitler, sınır ötesi yayıncılıkla da önemli başarılar elde etmişti. Yaptığı sınır ötesi yayınlarla, Çekoslovakya’nın ve Avusturya’nın sınırları içerisinde bulunan Alman vatandaşlarının üzerine uyguladığı propaganda yayınlarıyla örgütleyerek ayaklanmalarını sağlamıştır. Almanya, bu ayaklanmalar ve yaratılan karışıklıklar sonucunda Avusturya ve Çekoslovakya topraklarının bir kısmını savaşımadan elde etmeyi başarıyordu.

Savaş döneminde Almanya’nın propaganda bakanı Goebbels, radyonun sınırlar ötesinde de ne kadar etkin olduğunu anlatabilmek için şu cümleyi sarf etmekteydi;

“Ne yazık ki Sovyet halkının kulağına radyo ile erişememekteyiz. Zira Kremlin yöneticileri, Sovyetler Birliği halkının büyük dünya istasyonlarını almamaları ve sadece yerel radyo istasyonlarını dinlemekle yetinmelerini sağlayacak kadar akıllı insanlar.” (Dobb, 1968 : 349)

Savaş döneminde karşılıklı olarak propaganda faaliyetlerinde yoğun bir şekilde kullanılan radyo, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, televizyonun icadıyla beraber, popülerliğini yitirmeye başlamıştır. Televizyonun yaygınlaşması esnasında başlayan Soğuk Savaş döneminde radyodan propaganda faaliyetleri bağlamında yararlanılmasına tekrar başlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri, İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda kısıtıldığı, radyo yayınlarıyla ilgili bütçeyi Soğuk Savaş tehlikesiyle birlikte tekrar artırarak radyoyu etkin duruma getirmeye çalışmıştır.

“Amerikanın Sesi (VOA), Birleşik Devletler’deki beş radyo istasyon vericisinden bir gün içerisinde 35 dilde yayın yapmaktadır. Bu yayınlar çok sayıda deniz aşırı istasyon aracılığıyla tüm dünyaya ulaşmaktadır. Bu istasyonların bazıları; Fas, Liberya, Rodezya, Güney Vietnam ve İngiltere’de bulunmaktadır.” (Schiller, 1973 : 73)

Kısacası, Soğuk Savaş yıllarında Amerika Birleşik Devletleri, kızıl tehlike ve bunun yanında yer alan Doğu Bloğu olarak gördüğü ülkelere dek ulaşabilecek bir radyo yayın ağı kurmayı başarmış durumdaydı. Bu şekilde kendi propagandasını hem kızıl tehlike olarak gördüğü ülkelere ulaştırabilmekteydi hem de tarafsız olarak adlandırılabilir ülkelerin Sovyetler Birliği’nin ve Doğu Bloku’nun yanına kaymasını engellemeye çalışmaktaydı.

Bütün bu kullanım şartları ve fonksiyonel özellikleri ile radyo bulunduğu dönem dahilinde en etkin iletişim araçlarından biri haline gelmiştir. Radyonun avantajlarından hayatın her alanında yararlanmak isteyen iktidarlar, radyonun teknolojisini geliştirerek, radyoyu daha etkin şekilde kullanabilmek adına düzenlemeler yapmışlardır. Bütün bunların yanısıra farklı düşüncelerin iletilmesi adına radyo, önemli bir araçtır. İktidarlardan farklı düşünenler de görüşlerini yaymak adına radyonun avantajlarından yararlanmaya başlamıştır. Bunun sonucunda radyonun diğer iletişim araçlarına göre üstünlükleri daha da netleşmiştir.

“Radyo, insan sesine duyarlı bir araçtır. Sesin etkili kullanımı, müziğin ve efektlerin etkisiyle birleşince radyonun gücünü ortaya çıkarır. Radyonun doğası itibarıyla görüntü ögesine yer vermemesi, onun hem avantajını hem de dezavantajını oluşturur... bu nedenle radyonun, dinleyicilerin hayal gücüne hitap eden bir araç olduğu söylenebilir. Bir başka avantajıysa transistörlü radyonun gittikçe küçülen boyutlarda, yaşamın her safhasına nüfuz etmesi sebebiyle en demokratik, ucuz ve popüler araç olmasıdır.” (Oktay, 1996 : 368)

1.4.3 TELEVİZYON

20. yüzyılın başlarında etkisini artıran yeni kitle iletişim araçlarından birisi de televizyon idi. Radyonun, iletişim alanında gerçekleştirdiği sözün ve sesin sınır ötesindeki kitlelere ulaştırılabilme özelliği propaganda için radyoyu vazgeçilmez kılmıştı. Kitleleri yönetmek ve yönlendirmek adına çok önemli etkileri olan radyonun, özellikle siyasal propaganda alanında vazgeçilmez bir kitle iletişim aracı olduğu kesinlik kazanmıştı. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte de radyonun propaganda gücünün farkına varan her iki taraf devletleri de radyoyu olabildiğince etkin şekilde kullanılmaya çalışmıştı. Kitleleri bir arada tutmak ve yapılacak sınır ötesi yayınlarla hem dışarıdaki kendi yandaşlarına çeşitli mesajlar iletmek hem de düşman ülkelerin morallerini bozmak adına savaş sırasında radyo yayınlarından pek çok ülke etkin olarak yararlanmaya çalışmıştı.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru yeni bir icat olarak karşımıza çıkan televizyon ise radyonun üstünlüğü olan sesi ve sözü taşıma özelliğini bir adım daha ileriye götürmeyi başarabilmişti. Radyonun ve diğer tüm kitle iletişimi araçlarının en büyük eksikliği olan, sesin ve görüntünün aynı anda taşınabilmesi özelliğini bünyesinde bulundurmuş önemli bir icat olarak belirmişti. İngiltere'de İkinci Dünya Savaşı yıllarında icat edilen televizyon, Amerika'nın elinde gelişerek etkin gücüne kavuşmuştu. Tarihsel olarak icadının gecikmesi üzerine İkinci Dünya Savaşı yıllarında etkin olarak kullanılamayan televizyon, bundan sonraki dönemlerde ve özellikle de 'Soğuk Savaş' dönemi gibi yoğun propaganda faaliyetlerinin yürütüldüğü gergin dönemlerde kullanılmıştır.

Televizyonun kısa sürede önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmesiyle radyo, eski gücünü ve kitlesini kaybetmeye başlamıştı. Radyonun dünyayı algılama tarzımızda neden olduğu köklü değişiklikleri, zaman içerisinde televizyon kendi üzerine almaya başlamıştır. Bu süreçle birlikte, radyo karşısında televizyon, daha etkili bir güç olarak dünyada etkin bir kullanım alanı bulmuş olmaktaydı.(Özsoy, 1998 : 372)

Televizyonun ortaya çıkması ve dünyada yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte kitle iletişiminin kurallarında ve uygulamalarında önemli değişiklikler de yaşanmaya başlamıştı.

“19. yüzyıldan 20. yüzyıla gelindiğinde televizyonun ortaya çıkışı paralelinde, kitle iletişim araçlarında niteliksel bir değişme meydana gelmiştir. Araçların gelişimi, iletişim sürecinin kendisinde de köklü değişikliklere neden olmuştur. Sınır tanımayan uluslar ötesi televizyon yayınları geniş yığınlara aynı anda seslenebilmekte, izlenilen televizyon yayınları iletişim düzeninin yeniden şekillenmesine ön ayak olmaktadır.” (Yengin, 1994 : 20)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından propagandanın insanlar üzerindeki etkileri de açık şekilde ortaya çıkmıştır. Savaş esnasında yapılan propaganda faaliyetleri ve özellikle de Hitler döneminde kitlelerin maruz kaldığı propagandanın yarattığı etki, propagandayı devletler için vazgeçilmez kılmıştır. Bu noktada televizyonun da devreye girmesiyle kitleler üzerine uygulanan propagandanın gücü ve etkisi daha da artmıştı. Televizyon ile birlikte insanlar her zamankinden daha fazla kontrol ve idare edilebilir konuma gelmişti. Bu dönemin devamında 'geleneksek güç odakları' olan politik, askeri ve ekonomik gücün yanısıra çağımıza adını veren iletişim de bir güç olarak karşımıza çıkmıştır. (Yengin, 1994 : 20)

İletişim dolayısıyla bilgi, 20. Yüzyılın en önemli değeri haline gelmişti. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, özellikle televizyonun insan hayatına girmesiyle iletişim ve bilgi, kitle kontrolünü gerçekleştirebilmek için vazgeçilmez hale gelmişti. Bu noktada devletler de televizyonun kullanımını teşvik etme yoluna gitmişlerdir. Öyle ki; Amerika'da 1970 yılında yapılan bir araştırmaya göre, 67,7 milyon evin %95,5'inde bir televizyon, %30'unda ise birden fazla televizyon bulunur hale gelmiştir. (Schiller, 1993 : 131)

1950'li yıllarla başlayan dünya çapındaki değişim ve yeniden şekillendirme döneminin asıl amacı Sanayi Devrimi ile kitleleştirilmeye çalışılan halkı bu olgunun tam tersini, bireyselliği, ön plana çıkararak dağıtmaktır. Bireyselliğin yükselen değer olduğu bu dönemde, bilgi en önemli meta halini almıştır. Bilginin

kontrolü ve yayılımını da elinde tutmayı başaran, yığına dönüştürülmüş kitlenin kontrolünü ve denetimini ele alma kazanımını da beraberinde getirmiş olacaktır.

Kitle iletişim araçlarının özellikle sınır ötesi yayıncılıkta ön plana çıkan televizyonun üzerindeki hakimiyet planları, bilginin kontrolünün sağlanması açısından büyük önem taşır hale gelmiştir. Küreselleşen dünyada kitle iletişim araçlarının sınır ötesi yayın yapabilme gücü, bu kitle iletişim araçlarının kontrolünü elinde bulunduran ülkelerin diğer ülkelere televizyon yayınlarıyla kendi kültür, giyim, yaşam ve değer yargılarını iletebilme imkanını sunmuştur. Küresel yayınlarla bilginin kontrolü ve kültürün yayılımı gibi pek çok konuda önemli uygulamalar gerçekleştirilmektedir. Televizyon programlarının düzenlenmesiyle sosyal değişikliklere, kültürel erozyona ve insanların homojen hale gelmesinde etkili olunmaya çalışılmaktadır. Küreselleşme düşüncesine ulaşılması için en önemli araç kitle iletişim araçlarıdır. Küreselleşmeye doğru gidilen bu süreçte kitle iletişim araçlarını elinde tutmayı bilenler, dünyayı şekillendirmede de etkin rol oynayabilecektir. Buna bağlı olarak da büyük devletler, özellikle de Amerika, bu sistemi elinde tutmaya dönük çalışmalar gerçekleştirmektedir.

“Günümüzde uydu sistemleri, televizyon, radyo, sinema çekim ve gösterim teknolojisi, büyük oranda Amerika Birleşik Devletleri sermayesine dayalı, Japon, İngiliz, Alman, Fransız, İtalyan sermayesinin katıldığı çok uluslu şirketlerin olmaktadır.” (İlal, 1989 : 23)

Bu hızlı yayılımın sonucunda birçok farklı ülkeye, aynı anda, aynı mesajla ulaşabilmek mümkün duruma gelmişti. Bu noktada dünyanın önemli güçleri kitle iletişim araçlarını kontrol altında tutmak istemiştir. Kendi kültürlerini, siyasi düşüncelerini ve çıkarlarına uygun düşen tutumları yaymak için televizyondan ciddi şekilde yararlanmaya başlamışlardı. Yeni iletişim teknolojilerinin ulusal devlet sınırlarını anlamsızlaştırmaya başladığı günümüzde kitle iletişim araçları yeni sömürgeciliğin en önemli aracı olarak öne çıkmış durumdadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından televizyon kullanımı hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Devletler sınırları içinde kendi mesajlarını daha çok insana

ulaştırabilmek için bu durumu hızlandırırken aynı zamanda sınırları dışındaki çıkarlarını korumak ve çeşitli kazanımlar elde etmek isteyen devletler de bu yaygınlaşmaya ön ayak olmuştur. Bu hızlı artış rakamlarda da kendisini belli etmektedir. 1950’lerde yalnızca beş ülkede bulunan düzenli televizyon hizmeti, 1970’lerin sonunda 138 ülkede 400 milyon televizyon alıcısına ulaşmıştır. (Mowlana, 1986 : 47)

Kitle iletişim araçlarının pek çoğunda olduğu gibi televizyonda da belirgin bir Amerikan üstünlüğü söz konusu olmuştur. Bütün icatlar Avrupa’dan çıkmasına rağmen bunları sahiplenip kendi çıkarları doğrultusunda programlayabilen bir ülke olarak Amerika, küreselleşme bağlamında kendi kültürünü, televizyonu da etkin bir şekilde kullanarak olabildiğince geniş bir coğrafiyaya yaymayı başarmıştır. Bu kültür yayılcılığını kendi kanallarından yaptıkları gibi aynı zamanda çeşitli paket programları üçüncü dünya ülkelerine satarak da gerçekteşirme yoluna gitmişlerdir. Birçok programı üçüncü dünya ülkelerine satan batılı ülkeler, bundan hem para kazanmakta hem de kendi yaşam biçimlerini, değer yargılarını ve kültürlerini bu ülkelere ulaştırmayı başarmış olmaktadır. Bu kültürel erozyondan kaçışı olarak ülkeler kendi ulusal kanallarını ön plana çıkarmaya çalışsalar da bu mesaj bombardımanlarından kurtulmaları zor görünmektedir. Yapılan bir araştırmaya göre Türkiye’de dış kaynaklı yapımların bütün yapımlara oranı %84 iken; bu rakamlar Batı ülkelerinde tam tersidir. Amerika Birleşik Devletleri’nin kullandığı dış kaynaklı yapımların süresi bütün yapımlarının %2’si kadardır. (Özsoy, 1998 : 376)

Buna ek olarak; yabancı kaynaklı yapımların artışına bir örnek olarak;1969 yılında 9529 dakika dan dış kaynaklı yapımların 1985 yılında 75425 dakikaya ulaşması;öte yandan 1969 yılında 13506 dakika olan yerli yapımların ise 1985 yılında ancak 42851 dakikaya ulaşabilmesi önemli bir tespittir. (Çankaya’dan akt Uslu, 2000 : 60)

“Bu şekilde dışa bağımlı hale getirilmiş devletler, program alımlarının çoğunu Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere gibi bu konudaki öncü devletlerden gerçekteşirmektedir. 1974 yılında UNESCO’nun yayımladığı bir

rapora göre Amerika Birleşik Devletleri yılda 100 – 200 bin, İngiltere 20 – 30 bin, Almanya 5 – 6 bin saatlik program satmaktadır.” (Özsoy, 1998 : 376)

Büyük ve yayılmacı ülkeler televizyon ve benzeri kitle iletişim araçlarıyla eski zamanlarda yürüttükleri misyonerlik faaliyetlerini artık kendi ülkelerinden idare edebilir duruma gelmişlerdir. Yayılmacılıklarını kitle iletişim araçları vasıtasıyla kansız ve zahmetsiz şekilde gerçekleştirebilir hale gelmişlerdir.

“Dünya nüfusunun %70’ini üçüncü dünya ülkeleri oluşturmaya rağmen, televizyon vericilerinin %5’i ve televizyon alıcılarının da %12’si üçüncü dünya ülkelerinin kontrolü altındadır.” (Özsoy, 1998 : 376)

Kendi kültürlerini ve değer yargılarını yayma işlemini televizyon yapımlarıyla yaptıkları gibi aynı zamanda tek taraflı bilgi akışını oluşturarak da sağlamaya çalışmışlardır. Dünya çapında hizmet veren uluslar arası haber ajanslarının gönderdiği haberlere büyük oranda bağımlı durumda bulunan televizyonlar, bu ajanslardan gelen bilgilere dayalı olarak haberleri sunmaktadır. Büyük haber ajanslarının büyük devletlere bağlı olduğunu düşünürsek ister istemez iletilen bilgiler yoluyla manipülasyon ve propaganda yürütüldüğünü belirtmemiz yanlış olmayacaktır.

Kitleler üzerindeki etkileri göz önüne alınca yeni yüzyılın en önemli kitle iletişim araçlarından biri halini alan televizyonun kullanımı, devletlerce yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, televizyon büyük bir hızla ülkelerde yayılmaya başlamıştır.

“Amerika Birleşik Devletleri’nde 1970 yılında binde 413 olan televizyon sayısının oranı, 1980 yılında binde 684’e, 1990 yılında ise binde 812 rakamına ulaşmıştır.” (Yerasimonos, 1992 : 193)

Ülkemizde aynı yıllara göre bir oran çıkarmamız gerektiğinde Osman Özsoy’un belirttiği sonuç, bir karşılaştırma yapabilmek adına önem teşkil etmektedir. Buna göre;

“1970 yılında kayıtlı televizyon sayısı, binde 11 iken; bu rakam 1980 yılında binde 79’ye yükselmekte, ardından 1990 yılına gelindiğindeyse bu oran binde 172’ye yükseldiği görülmektedir.” (Özsoy, 1998 : 373)

Kendi kültürünü yaymak için, çağımızda devletlerin kullandığı en önemli kitle iletişim aracı olan televizyon, propaganda aracı olarak devletin vazgeçilmezi konumuna gelmiştir.

“Kitlelerin etki altına alınmasında başka hiçbir araç ya da kurumun sahip olmadığı kadar üstün bir güce sahip olan televizyon, bu gücü sayesinde siyasal mücadelede tartışmasız en etkili propaganda aracı olarak çağımıza damgasını vurmaktadır.” (Yengin, 1994 : 37)

Özellikle Amerika’nın çalışmaları ile birlikte, dünyanın pek çok ülkesi, Amerika tarafından yürütülen mesaj bombardımanı içerisinde kendi kimliklerini kaybetmeye başlamıştır. Amerikan değer yargılarına, kültürüne alıştırmaya çalışılan diğer ülkelerin halkları, bu bombardımandan belki de farkında olmadan ağır şekilde etkilenmiştir.

“1970’lerin sonunda uluslar arası başarı kazanan Bonanza, 90 ülkede her hafta 400 milyondan fazla insan tarafından izlenebilmekteydi. Dizinin dağıtımı bitmeden önce, çekilen 359 saatlik bölümde toplam 143 trilyondan fazla seyirci Cartwright Ailesi’nin değerlerine maruz kaldı. 1980’lerde Dallas, 1990’larda da Baywatch gibi diziler dünya çapında benzer rakamlara ulaştı.” (Mowlana’dan akt. Yengin, 1994 : 37)

Gelişen uydu yayıncılığı ve zaman içerisinde belli ilgi alanları üzerine özel yayın yapan televizyon kanallarının artmasıyla birlikte tüm dünyada çok daha fazla insana ulaşmak mümkün olmuştur. Özel ilgi alanlarına göre yapılmaya başlanılan televizyon yayınları beraberinde bir homojenleşmeyi de getirmiştir. Avrupa ve dünyanın geri kalan pek çok noktasında sürdürülen bu tarz yayıncılıkta ortaya çıkan kültür içinde Amerikan kültürünün önemli etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Günümüzde küreselleşme süreci yaşanmaya devam edilirken televizyon kanallarının çoğalmasına ve içerik olarak özelleşmesine izin veren teknolojik gelişmelerle birlikte, televizyon kanalları arasında oluşan rekabetin büyümesi, kamu

hizmeti veren kanalların yanında özel televizyon kanallarının da yerleşmesine olanak sağlayan kuralsızlık dönemi diyerek adlandırılabilir. Sürece de girilmiş olmaktadır. (Yengin, 1994 : 19)

Bu kuralsızlık dönemi, beraberinde iletişime hakim olanların propagandayı da etkin şekilde kullanarak ülkelerin politikası üzerinde söz sahibi olabileceği gerçeğini ortaya koymuş durumdaydı. Medya patronluğu kavramının, önemli ve sorunlu bir kavram olarak karşımıza çıktığı bu yıllarda devletin kitle iletişim araçları üzerindeki iktidarı da sarsılmaya başlamıştı.

Milliyetçi Hareket Partisi, 1990'lı yılların ortasında, PKK terörünün şiddetini artırdığı yıllarda, çeşitli kitle iletişim yöntemlerini şehit cenazelerinde yoğun şekilde kullanarak kendi propagandalarını yapmışlardır. Şehit cenazelerinin propaganda amacıyla kullanılması ve benzeri yöntemlerle MHP 2000'li yılların başına doğru, Türk siyasi hayatında kendisine önemli bir oy potansiyeli edinmiş olmaktadır.

Medya patronu olarak tanıdığımız ve ardından devlet başkanlığı koltuğuna oturan ya da bu göreve talip olan pek çok insan da medyanın, özellikle de televizyonun etkili gücünü yanına alarak yola çıkmıştır. İtalya'da Berlusconi, zamanının büyük bir medya patronu iken şu anda başbakan olarak görev üstlenmiştir.

Ülkemizden bir örnek vermek gerekirse Cem Uzan kurduğu siyasi parti Genç Parti'yi sahip olduğu televizyon ve radyo kanalları, gazete ve dergileri ve GSM telefon ağı üzerinden yürüttüğü propaganda faaliyetleriyle çok kısa bir sürede %7,25 gibi bir orana ulaşması kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyonun önemini ortaya koymuştur. Genç Parti'nin almış olduğu bu oy oranı, uzun yıllardır Türkiye'de siyasetin içinde bulunan köklü partilerin birçoğunun aldığı oy oranından yüksektir.

“Bu sonuca ulaşılmasında Cem Uzan'ın sahip olduğu medyayı, özellikle de televizyonu, propaganda amacıyla etkin şekilde kullanmayı başaran Genç Parti, seçimlerden beş ay önce kurulmuş olmasına rağmen %7,25 gibi ciddi bir oranı yakalamayı başarmıştır”
(www.secimsonucu.com/default_turkiye_genel.asp, 11.04.2003)

Televizyonun etkisi düşünöldüğünde, ölkemizin yoğun şekilde televizyonun baskısı altında olduğunu söylemek yanlış bir düşünce olmayacaktır. Yapılan bir araştırmanın sonuçları üzerine eğilirsek, Türkiye'deki televizyonun etkilerini görebilmemiz açısından önemli olacaktır.

Unesco tarafından yapılan araştırmaya göre Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri'nin ardından en çok televizyon seyredilen ölkeler arasında tespit edilmiştir. Bununla birlikte, sadece Avrupa bazında alırsak bu değerdendirmeyi, Avrupa'nın da en fazla televizyon seyredilen ölkeleri olmuştur. Amerikalılar'ın 3 saat 59 dakika ile birinci sırada yer aldığı televizyon izleme sıralamasında, Türkiye, 3 saat 36 dakika ile ikinci sırada yer almıştır. (<http://www.ogretmenlersitesi.com/yazi/arsiv/dorduncu-kuvvetmedya01.htm>, 04.04.2003)

Televizyonun insan hayatının bu kadar içine girmesi ve insanların kanaatlerini etkilemede etkin rol oynaması televizyonu propaganda aracı olarak günümüzde vazgeçilmez hale getirmektedir. Öyle ki deniz aşırı ölkeler arasında bulunan fakat dünya liderliğine oynayan ABD, Ortadoğu'daki çıkarları yüzünden Arapça yayın yaparak ve ABD'nin propagandasını yapacak nitelikte bir televizyon kanalı kurma hazırlığındadır. Kuracağı Arapça yayın yapan bu televizyonla diğer yandan Amerikan karşıtlığına karşı kendi propagandasını yapmaya çalışacakken diğer yandan da Arap hükümetlerinin Amerikan politikalarına daha kolay ikna edilmelerini hedeflemektedir. George Bush yönetimi, ABD kongresinden 2004 bütçesinden 30 milyon dolar kaynak ayırmasını istemişti. (<http://www.ntvmsnbc.com/news/200312.asp>, 04.02.2003)

Televizyonun propaganda faaliyetlerine en uygun kitle iletişim araçlarının başında yer alması propagandacılar için en uygun kitle iletişim aracı olmasını sağlamıştır. Televizyonun görsel,işitsel bir kitle iletişim aracı olarak kitleler üzerindeki etkisi diğer araçlara oranlar daha güçlüdür. İnanırlık açısından da televizyon,diğer kitle iletişim araçlarına oranla daha yüksek bir inandırıcılığa sahiptir. Martin Shaw ve Roy Car Hill'in araştırmasında Körfez savaşı esnasında yetişkinlerin medyaya bakışı üzerine çeşitli sorular sorulmuştur. 'Kimin haberine

inanılır?’ Şeklindeki soruya verilen cevaplardan televizyon %59 ile ilk sırayı almaktaydı. (<http://www.sizinti.com.tr/index.html>, 06.03.2003)

Bu sonucu da göz önünde bulundurarak televizyonun propaganda alanında ki gücünü anlamamız kolaylaşacaktır.1950’li yıllarla birlikte başlayan kültür emperyalizminin en önemli aracı olan televizyon her zaman kitleleri etkilemek adına kullanılmıştır. Savaşlarda eskiden öncelikli hedefler arasında bulunan önemli noktalara günümüzde televizyon vericileri,alıcıları ve istasyonları da katılmıştır. Televizyonla birlikte yürütülecek yoğun bir propagandayla birlikte kitleler istenilen noktaya getirilebilir hale gelinmiştir.

“Eğer kitle iletişim araçlarını çalıştıracak 2000 adet personeli kilit noktalara yerleştirecek bir düzenbazlık şebekesi kurulabilme olasılığı olsa, 200 milyon Amerikalıyı ve dünyanın büyük bir kısmını,Amerikan başkanının öldüğüne veya komünist Çin’e karşı atom silahlarının kullanıldığına inandırmak içten bile değildir.”(Tokgöz,1979:4)

Bilgi çağında,bilginin kontrolünün önemi daha da artmaktadır. Bunun getirdiği bir sonuç olarak da kitle iletişim araçları,özellikle de televizyon gibi sınır ötesi yayınlarda da etkili olan bir kitle iletişim aracı güç odakları tarafından kontrol altında tutulmak istenilecektir. (Yengin,1994:45)

Televizyonun bir propaganda aracı olarak kullanımı,günümüzde devletlerin ve diğer egemen güçlerin etkisiyle şekillenmektedir. Bu yayınlar,kitleleri belli bir fikir etrafında toplama ve yönlendirme işlevini yürütmektedir. Bu işlevlerinden dolayı televizyon,görsel,işitsel kitle iletişim aracı olarak,propagandanın vazgeçilmez bir aracı durumundadır.

1.4.4 SİNEMA

Yazı, matbaa, gazete ve benzeri enstrümanlar sayesinde bilginin yayılım hızı artmaya başlamış, insanların bilgiye ve bilginin de insanlara ulaşımı kolaylaşmıştı. Dünya hızlı bir değişim içinde süratle ilerlemekteydi. Sanayi Devrimi’nin ardından

toplumsal yapı da kabuk değiştirmeye başlamış, bunun getirisi olarak da kentli bir kitle oluşmaya başlamıştır. Böylece kitle toplumuna geçiş de başlamış oluyordu.

Ulaşımın kolaylaşması ve buna bağlı olarak da iletişimin hız kazanması insanların ufkunu genişletmiş herkesçe paylaşılan ortak bir dünyanın hayata geçmesi hızlanmıştır.

19. yüzyılın ortalarına doğru kullanılmaya başlanılan telgraf, iletişime o güne dek sahip olmadığı bir hız kazandırmıştı. Bu hız, iletişim alanındaki diğer gelişmelerle de birleşince haberi çabuk tüketilen bir şekle sokmuştu. Bunun sonucu olarak da bilgi, lüks bir meta olmaktan çıkarak toplumun ortak paylaşımına açılmıştır.

Gazetecilik 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren güçlenmiş, kar amacı beklenen bir ticaret amacı olma yönünde gelişmesini sürdürmüştür. Önceleri sadece bilgi aktarımına yarayan gazeteler, kitle iletişimi alanında yaşanan gelişmelerin ardından, siyasal yönelimlerin şekillendiricisi olarak da önemlerini artırmaya başlamışlardır.

Sanayi toplumunun içinde bulunduğu, tabiri caiz ise devrimsel hızdaki değişim kitle iletişim araçlarına da yansımıştır. Kitle iletişim araçları, kitleyi ve kültürü şekillendiren çok önemli bir unsur olarak devlet adamlarının ilgisini çekmeye başlamıştır. Kitle iletişim aracı olarak kast edilenler arasında en önemli yeri gazete ve bu yüzyılın sonunda icat edilen sinematograf kabul edilmektedir.

Görsel iletişimin gerçeklik etkisi sinemayı yazılı kaynaklar karşısında çok daha cazip kılmıştır. Özellikle ilk yıllarında mucizevi bir buluş olarak kabul edilen sinema yeni bir gerçeklik oluşturmaya da başlamıştır. Sinemanın icadının ardından, dünyanın birçok bölgesinde çekimler ve gösterimler yapılmaya başlanmıştır. Sinema, bu sayede hem herkesçe tanınmış oluyor hem de belge toplama görevini yerine getirmiş oluyordu.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte sinemadan propaganda aracı olarak yararlanılmaya başlanılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu ve Rus Çarlığı dışında savaşın tüm tarafları, basın ve sinema filmleri gibi oturmuş iletişim sistemlerini propaganda kampanyaları için hemen devreye sokabilecek duruma gelmişlerdi. (Bektaş, 2002 : 128).

Savaş döneminde pek çok propaganda yöntemi denenmiş, sistematik propaganda kampanyaları üretebilmek ve uygulayabilmek için ülkeler çeşitli komiteler oluşturmuşlardır.

Gazete ve sinema ülkeler tarafından içlerindeki birlik havasını güçlendirmek; tarafsızları yandaş olarak saflara çekebilmek ve toplumsal morali yüksek tutmanın yanısıra düşmanın moralini bozmak ve güçsüz bırakmak amaçlarıyla kullanılmaya çalışılmıştır.

1914 yılında, Fuat Uzkınay tarafından Osmanlı ordusu adına yapılan çekimle birlikte Türk sinema Tarihi başlatılmış olmaktadır. Osmanlı Ordusu, Alman Ordusu'nda görüp de etkilendiği Ordu Sinema Dairesini kurmuş, yurt dışındaki diğer ülkelerin kullandığı şekliyle değerlendirmeye çalışmıştır. Fakat dış ülkelerdeki benzerlerinin ulaştığı başarıyı ve kullanım olanaklarını elde edememiştir.

Çağdaş biçimiyle propagandayı Bolşevizm'in özellikle de Lenin ve Troçki'nin kullanmaya başladığı kabul edilmiş durumdadır. (Domenach, 1995:28-30)

Çarlık rejimini yıkarak yeni bir sistemi devrimle yerleştirmeye çalışan Lenin sinemayı, önemli bir propaganda aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. Lenin tarafından yeni insan yaratmak üzere başlatılan çalışmalar, yaşamın her alanına yayılmıştır. Propaganda faaliyetleri en küçük yerleşim birimine dek ulaşacak şekilde planlanmıştır. Eğitimden sağlığa kentlerden küçük yerleşim birimine dek ulaşacak şekilde planlanmıştır. Eğitimden sağlığa kentlerden en küçük yerleşim birimine kadar propaganda her yerdeydi. Bolşevik devrimiyle yapılan bu yeni düzen için hızlı bir değişim söz konusu idi Sinema da bu amaçla kullanılan propaganda araçlarındandı.

En önemli sanat, sinemadır cümlesiyle sinemanın devrim ve devrim propagandası açısından önemini vurgulayan Lenin sinemayı devrin propagandasının en önemli araçlarından biri olarak şekillendirmekteydi. 15 Ocak 1920 tarihinde Çarlık döneminin özel kesiminden arta kalan bütün sinema salonlarına el konulmuştu. (www.dergi.or/122000/1905.htm, 02.05.2003)

Böylece yeni yönetim, sisteme uygun filmler üretmek için altyapısını sağlamlaştırmaya çalışmıştı.

Okuma yazma oranı düşük cahil bir kitleye devrim mesajlarını iletmek hiç de kolay bir iş değildi, iletilen mesajın yerine ulaşabilmesi için en önemli ve etkili araç sinemaydı. Bu noktada yeni düzenin kurucuları sinemaya ayrı bir önem vermişlerdir. Görüntünün etkin gücü sayesinde propaganda mesajları halka ulaştırılmaya çalışılıyordu.

Devlet eliyle birçok film çekiliyor, bu filmlerde de bütün ülkeyi dolaşıyordu. Sovyet Devrimi, hayatın her alanında olduğu gibi sinema uygulamalarında da devrim niteliğini yansıtmaktaydı. Devrimin hızı Sovyet filmlerinin kurgusunda yansımasını bulmuş oluyordu.

Özellikle Sergei Eisenstein, verdiği eserlerle dünya sinema tarihine çok önemli katkılarda bulunmuştur.

Sergei Eisenstein tarafından çekilen **Potemkin Zırhlısı** (1925) bir propaganda filmi olmasının yanısıra dünya sinema tarihinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Devlet tarafından çektirilen **Potemkin Zırhlısı**'nın konusu kısaca şöyledir; Potemkin Zırhlısı, 1905'te Odessa'da demirli haldeyken, gemideki erlere yemeleri için kokmuş kurtlu et verilir. Etleri yemeyi reddeden askerler, gemide bir isyan başlatırlar. İsyan büyür ve Çarlık rejiminin subayları denize atılır. Gemiye ele geçiren

denizciler, Odessa limanına doğru ilerlerken Ayaklanmayı destekleyen Odessa halkına Çarlık ordusu tarafından ateş açılır. Bunun üzerine Potemkin Zırhlısı'ndan da Çarlık karargahına top atışı yapılır. Ardından tekrar denize açılan Potemkin zırhlısı bir süre sonra teslim olmak zorunda kalır.

Her çeşit seyircinin rahatlıkla anlayabilmesi amacı güdülerek hazırlanan bu propaganda filmi, zamanında gördüğü ilgiyi günümüzde de üzerinde taşımaktadır. Sovyet propaganda filmleri için önemli bir örnek olan **Potemkin Zırhlısı**'nı Sergei Eisenstein beş perdelik bir trajedi olarak planlamıştır.

“1. İnsanlar ve Kurtlar
2. Arka Güvertedeki Facia
3. Kan ‘intikam’ diye bağırıyor
4. Odessa Merdivenleri
5. Filonun Arkasından Geçiş”
(www.dergi.org/122000/0905.htm, 02.05.2003)

Eisenstein tarafından bu filmde kullanılan kurgu tekniği devrimin mantığına paralellik taşımaktaydı. Yaratım sürecinde hareketin kontrolü ve hareketin yaratımı üzerine ortaya koyduğu kurgu mantığıyla Sovyet devrim sinemasının önemli bir örneğini vermiş oluyordu. Kısa sürede sinema devrimin en etkili araçlarından biri olmuştu. (Demirbilek, ty : 62)

Devlet, ajitasyon trenleriyle en ücra köşelere dek gidip çekilen propaganda filmlerini oradaki halka göstermekteydi. Gidilen mekanlar ve organizasyonlar sinematografla kaydedilerek bir arşiv de oluşturulmaktaydı.

Sovyet devriminin en önemli propaganda aralarında olan sinema Hitler Almanya'sında da ciddi şekilde kullanılmıştır. Naziler 1933 yılında iktidara geldiklerinde Almanya'nın içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal çöküntüyü kitlelerin politize edilmesi için kullanmışlar ve toplumsal bir seferberlik başlatmışlardı.

“1933 Ocağında Hitler’in Alman şansölyeliğine getirilmesi sonrasında ise Nazi Partisi propagandayı siyasal iktidarını sağlamlaştırmak, kendisine muhalif siyasal ve toplumsal odakları tecrit etmek ve Alman toplumunu ırkçı, milliyetçi bir topluluk haline getirmek için kullandı. Naziler Alman kitle iletişim araçlarını Hitler’in dış siyasetini meşrulaştırmak ve kamuoyunu savaşa hazır hale getirmek için seferber ettiler” (Bektaş, 2002, 152)

Propagandayı kusursuz şekilde uygulamaya başlayan Hitler ve Propaganda Bakanı Goebbels, Çağdaş propagandanın yaratılışında önemli bir rol oynamıştır. (Domenach, 1995 : 40)

Hitler sinemayı da kendi fikir ve istekleri doğrultusunda amaçlarına ulaşabilmek için kullanmaktaydı. Alman sinemacılar teker eker ülkelerini terk ederken, Avrupa’nın sinema endüstrisinin önemli bir gücünü oluşturan Alman sinema endüstrisi Naziler’in eline geçmiş oluyordu. Eldeki bütün imkanlar Nazi propagandası yapılabilmesi için seferber edilmişti. (Demirbilek, ty : 85)

Savaş dönemlerinde devletlerin desteklediği filmler haricinde film çekmek çok zordu. Devletin baskısı ve sansürü özgür bir sinema endüstrisinin önünü kapatmış oluyordu. Bununla birlikte film negatifi yapımında kullanılan kimyasal, aynı zamanda cephane üretiminde de kullanıldığı için, film negatifi üretiminde savaş döneminde ciddi şekilde azalmalar yaşanmıştı. Sinema için gerekli malzemelerin fiyatlarının da yüksek olması sonucunda bağımsız yapımların önü tıkanmış olmaktaydı.

Propaganda Bakanı Goebbels, Alman sinema yönetmenleriyle gerçekleştirdiği bir toplantı esnasında Potemkin Zırhlısı’nı yönetmenlere izlettirmiştir. Ardından da filmi, yönetmenlerden beklediği şeyin en iyi örneklerinden biri olduğunu belirtmiştir.

Filmin yönetmeni Leni Riefenstahl bu çektiği diğer filmlerin propaganda filmi olması için çekilmediğini söylemiş olmasına rağmen; ortaya çıkan eserler ve yönetmenin kimliği göz önüne alınınca filmlerin propaganda nitelikleri netleşmiş olmaktadır. Leni Riefenstahl’ın 1939 yılında askeri üniforma içinde Almanya

Polonya'yı işgaline eşlik ederek kamerasıyla savaşa katılması ve Hitler ile olan yakın ilişkisi dolayısıyla Nazizm'in önemli bir yönetmeni olarak karşımıza çıkmıştır.

Nazi Propaganda filmlerine genel bir gözlemle yaklaştığımızda karşımıza belli başlı özellikler çıkacaktır. Battal Odabaş, bu özellikleri üç şıkta toplamıştır;

- “1. Almanya herşeyin üzerindedir. Alman milliyetçiliğini öne çıkaran filmler vardır ve bunlar aşırı milliyetçi, ırkçı ve faşist görüntüler sergiler.
2. Alman ırkçılığını işleyen filmler: Üstün bir Alman ırkı olduğunu savunurlar ve diğer ulusların onların hizmetinde olduğunu vurgularlar.
3. Otoriteye bağlılık : Tek devlet, tek halk, tek başbuğ. Bu filmlerin sloganı budur. Führer'e itirazsız itaat vardır. Otorite olmazsa hiçbir şeyin yürümeyeceğini savunurlar.”

(www.bodabaş.tripod.com/propsine.htm, 06.12.2002)

Hitler Almanyası'nın kimi propaganda filmi İkinci Dünya Savaşı soncunda oluşturulan bir komisyon tarafından gösterimi yasaklanmıştır. Film uzun süre kilit altında tutulmuştur. Nazi Almanyası'nı propagandayı çok etkin şekilde kullanarak yarattığı düşünüldünce, bu filmlerin kilit altında tutulmasının sebepleri daha iyi anlaşılabilir olacaktır.

Propagandayı en etkin şekilde kullanan ve geliştiren iki ülkeyi ve yaşadıkları siyasal gelişmeleri göz önüne aldığımızda belli bir ortak nokta yakalanabilir.

Propagandayı etkin şekilde kullanabilmek için devletin bütün mekanizmalarının tek elde tutulabilmesinin önemi belirmiştir. Bu noktadan hareketle propagandayı ve propaganda sinemasını en iyi yorumlayanlar totaliter rejimlerdir sonucuna ulaşmamız mümkün olacaktır. (<http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>, 06.12.2002)

Naziler'in propaganda uygulamalarını bu saptamanın bağlamında ele aldığımızda, diğer kitle iletişim araçlarında da olduğu gibi, sinemadaki uygulamalarında da ciddi şekilde organize olmuştur.

“Naziler için çektiği 3 filmin ardından, İrâdenin Zaferi, hiçbir yönetmenin hiçbir hükümetten görmediği tam bir işbirliği içinde yapıldı. Riefenstahl’ın sınırsız bir bütçesi ve 30 ile 50 arasında kamerası vardı. Riefenstahl ayrıca filmin görsel zenginliğini artırmak ve propaganda etkisini güçlendirebilmek için mitingin planlanmasına dahi katılmıştı.”
(Sontag, 2000 : 3-6)

İkinci Dünya Savaşı’nda ciddi yaralar alan Avrupa ülkelerine göre coğrafi yapısından dolayı savaştan etkilenmeyen Amerika Birleşik Devletleri’nde sinema endüstrisi çok güçlü hale gelmişti.

Amerika Birleşik Devletleri sinema eserlerini ihraç ederek sinemasının etki alanını olabildiğince genişletmeye çalışmıştır. Avrupa ülkeleri savaşın yaralarını sarmaya çalışırken sinemalarına yeniden bir altyapı oluşturma gereği doğmuştu. Yıkılan Avrupa’nın toparlanmasını sırasında sinema da yeni akımlar oluşmaya başlamıştı. Hollywood ise film üretimine ve ihracına devam etmekteydi.

Hollywood sineması da denilen Amerikan sineması savaşın ardından dünya film sektöründeki liderliği iyiden iyiye eline geçirmiş duruma geliyor. Yayılmacı politikasının önemli bir aracı olarak sinemayı kullanmaya daha da önem vermeye başlayan Amerika, Avrupa’nın toplamının birkaç katı fazlası sinema eseri üreterek dünyaya kendi kültürünün ihracına eğilmiştir.

“Sinema ile Amerika, kendi milli değerlerinin görüntülerini dünyaya yaydığı gibi kendi yaşam tarzının örneklerini de (giyim kuşamda, davranışlara ve konuşma tarzından düşünme şekillerine) aynı şekilde, ama temelde çok daha kurnazca yaymaktadır. Bunların toplamı, kültürel bir yansıma oluyor ve bu kültürel yansıma, sinemanın aracılığıyla sonuçta her toplumu birbirine benzetmeye, tek düzene sokmaya kadar varıyor.” (Scognamillo, 1997 : 175)

Avrupa’da doğan ve buradan bütün dünyaya yayılan sinematograf, Amerika’nın elinde inanılmaz bir güce dönüşmüştür. Çeşitli kuramlar, sinema akımları yaratarak sinemayı bir sanat yapmaya çalışan Avrupalılar, Tüccar Amerikan sinemacıları karşısında tutunamamışlardır. (Scognamillo, 1997: 23)

Özellikle televizyonun olumsuz etkisini atlatmasından sonra Avrupa'nın bütününde üretilen filmlerin çok daha fazlasını tüm dünyaya dağıtabilen bir hale gelen Hollywood sinemasının gücü karşısında durabilecek bir sinema endüstrisi oluşamamıştır.

Dünyanın pek çok noktasında kurduğu film pazarlama ve dağıtım ağıyla bir tekel haline gelmiştir. Bu kurduğu sistem öyle bir noktaya gelmiştir ki, ülkeler kendi filmlerini gösterecek sinema salonu dahi bulamamaktadır. Sonuçta, dünya liderliğine oynayan Amerika, birçok ülkeye sinema yoluyla kendi kültürünü yayarken, kurduğu tekel sayesinde ülkelerin kendi filmlerinin gösterimini gerçekleştirmesini engellemektedir.

“Amerikanın süper güç olarak adlandırılmasının sebepleri ekonomik, teknolojik vb temellere oturtulabilmektedir. Unutulmaması gereken, Amerika'nın **süper güç** tanımının yerleştirilmesinde en önemli etkiyi kitle iletişim araçlarının üstlenmiş olmasıdır. 1960'lı yıllara kadar sinemanın, bu yılın ardından da televizyonun baş enstrüman olduğu kitle iletişim araçlarının amacı, Amerikan yaşam tarzının aktarılmasıdır. Bu amaçla Amerika, film üretiminin yanı sıra filmlerin dağıtımını da kendi tekeline almıştır. Amerikan sineması, ideolojinin taşıyıcısı olduğu kadar, bu ideolojinin üretilmesinde de etkili olmuştur.” (Yılmaz, 1997 : 75)

Amerika'nın etkin şekilde kullandığı bir yöntem olan, sinema yoluyla ideoloji aktarımı, pekçok modern ülke tarafından da uygulanmaya çalışılmaktadır. Bu uygulamayı gerçekleştiremeyen ülkeler ise ya aynı yolla kendi ideolojilerini sağlamlaştırmaya ve korumaya çalışmaktadır ya da iletilen mesajlara yoğun şekilde etkilenecek kendi kimliklerini yitirmektedir.

“Sinema, gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşananlar ile sinemanın ilişkisi tek yönlü değil, karşılıklıdır. Yani sinema gerçeklikten etkilendiği kadar, onu etkilemiştir. Çünkü sinema göstermiştir ki, sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema, egemen sınıfın ideolojisinin aktarılmasının bir aracı olduğu kadar muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.” (Yılmaz, 1997 : 11)

Küreselleşmenin çok hızlı bir şekilde yayılan bir düşünce olduğu gerçeğinden hareketle, ülkeler kendilerini bir yandan bu oluşumun olumsuz etkilerinden korumaya çalışırken bir yandan da kendi içlerinde belli fikirlerin yayılması adına kitle iletişim araçlarından yararlanmaktadır. Bu noktada Türkiye’de sinema yoluyla bir ideoloji yayılmacılığı veya fikir iletme çalışması olup olmadığı sorusuna cevap arama gerekliliğinden yola çıkarak; Türk sinemasının dönemsel gelişmeleri arasında propaganda çalışmaları bulunup bulunmadığı; bu çalışmaların Türkiye’nin siyasi gelişmeleriyle düşünüldüğünde paralellik taşıyıp taşımadığı konularında bir inceleme gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu düşünceden hareketle Türk sinema tarihini dönemsel anlamda inceleme gerekliliği, yapacağımız film çözümlemesi öncesinde bize yol gösterici olacaktır.

2. TÜRK SİNEMA TARİHİNE DÖNEMSEL BİR BAKIŞ

2.1 1914 – 1939 dönemi

Sinematografin icadı ve Paris'teki ilk gösterimin ardından dünyanın çeşitli bölgelerinde sinematografla çekimler ve gösterimler yapılmasıyla birlikte Osmanlı topraklarına da sinematograf ulaşmıştı. Lumiere kardeşler dünyanın pek çok yerine gönderdikleri sinematograf operatörlerinden bir kısmını da Osmanlı İmparatorluğu'na göndermişti. Sinematograf operatörleri Osmanlı topraklarında çeşitli çekimler ve gösterimler yaparak bir yandan belge toplama işlevini yerine getirirken, bir yandan da sinematografin tanıtımını gerçekleştirmiş oluyordu.

Osmanlı topraklarında gerçekleştirilen ilk film gösterimi II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda 1896 yılında gerçekleştirilmişti. Bertrand adında bir Fransız tarafından gerçekleştirilen bu gösterim sarayda belli bir kesime yapılmıştı. Bu gösterimle birlikte İstanbul'da bilinen ilk sinematograf gösterimi de gerçekleştirilmiş olmaktadır (Onaran, 1999: 11)

1896 yılındaki bu ilk gösterimin ardından İstanbul'un pek çok semtinde gösterimler gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu gösterimler, özellikle Romanya doğumlu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından başlatılmıştır. Pathé Kardeşler'in 'Gramafon'unun ve daha başka yapımlarının Türkiye'deki satışını yapan Weinberg, Pathé filmlerini de çeşitli gösterimlerle halkla buluşturmaya başlamıştı. Halka açık ilk gösterim Galatasaray'daki Sponeck birahanesinde gerçekleştirilmişti. Beyoğlu semtindeki bu gösterimin ardından çeşitli gösterimlerle birlikte farklı semtlerde sinema gösterimleri yapılmıştı.

Bununla birlikte 1908 yılına gelinceye dek, sinema, yurdumuzda gezici özelliğinden sıyrılamamıştı. II. Meşrutiyet'in ilanına kadar çeşitli girişimciler

tarafından farklı mekanlarda sinema gösterimleri düzenlenmeye devam edilmişti. II. Meşrutiyet'in ardından Weinberg, ilk yerleşik sinemayı İstanbul'da kurmuştu (Özön, 1968 : 13)

1908 yılında Tepebaşı'nda açılan Pathé Sinemasıyla birlikte yerleşik sinema ağır ama düzenli bir şekilde bir gelişme göstermeye başlamıştır. Pathé Sineması, dünyanın çeşitli bölgelerinde çekilen filmlerin yanı sıra Osmanlı topraklarında kaydedilmiş görüntüleri de halka sunmuştu. Bu görüntülerde belge filmlerin yanı sıra kurmaca türde filmler de bulunuyordu.

Osmanlı topraklarında sinema, ülkeye girişinden sonra uzun süre sadece İstanbul ve İzmir'de tanınmıştı. İstanbul ve İzmir dışında, Anadolu'daki halkın ciddi sıkıntıları olması, İstanbul ile Anadolu'nun birbirinden kopuk, ilişkisiz yaşamı ve sinemanın Osmanlı topraklarında azınlıklar ve entelektüel kesim tarafından takip edilmesi, beraberinde bu sonucu getirmişti.

1907 yılında Manaki Kardeşler'in (Yanaki ve Milton) Osmanlı topraklarında gerçekleştirmeye başladıkları belge film çekimleri haricinde, bir Türk tarafından yapılan ilk çekim 1914 yılına rastlamıştı. 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun İtilaf devletlerine karşı İttifak devletleri safında savaşa katılmasıyla birlikte yapılan işlerden biri Ayastefanos'ta (şimdiki adıyla Yeşilköy) bulunan bir anıtın yıkılması olmuştu. Bu anıt, 1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından kötü şartlarla Osmanlılarca imzalanan bir antlaşmanın anısını sembolize etmesi için Ruslar tarafından yapılmıştı (Onaran, 1999: 12) Anıtın yıkılması kararlaştırıldığında olayın sinematografla belgelenmesi işi Avusturya-Macaristan şirketi olan Sacha Mester Film Gesellschaft'a verilmişti. (Scognamillio, 1998: 32) Son anda değiştirilen bir kararla bu olayın bir Türk tarafından gerçekleştirilmesine karar verilmişti. Sinematografla gösterimler konusunda deneyim sahibi olan yedek subay Fuat Uzkınay çekimi gerçekleştirmek üzere görevlendirilmişti.

14 Kasım 1914 tarihinde gerçekleştirilen anıtın yıkılışı, Fuat Uzkınay tarafından kaydedilmişti. Bir Türk tarafından yapılan bu ilk kayıtla birlikte Türk

sinema Tarihi de başlamış bulunuyordu. Aynı zamanda ilk Türk belge filmi olarak kabul edilen 300m.lik bu film, devlet tarafından çektirilmişti. Türk sinema Tarihi'nin başlangıcı olarak kabul edilen bu belge filmin, çekildiği dönem itibariyle propaganda nitelikleri taşıdığını söylemek de yanlış olmayacaktır.

Bir anıtın yıkılışının sinematografa kaydıyla birlikte bir ülke sineması tarihi de başlamış olmaktaydı. Fuat Uzkınay'ın çektiği bu kısa belge filmle birlikte Türk sinema Tarihinin başladığı pek çok sinema araştırmacısı tarafından kabul edilmiştir.

Fuat Uzkınay'ın çektiği düşünülen, Ayastefanos Abidesi'nin yıkılışı ile ilgili olan belge film üzerindeki belirsizlik çözülememiştir. Birçok sinema araştırmacısı tarafından Türk sineması tarihinin ilk filmi kabul edilen bu film, maalesef elimizde bulunmamaktadır. Filmin bulunamaması üzerine bazı araştırmacılar, filmin varlığını da sorgulamaya başlamıştır.

Savaş dönemine girilmesiyle birlikte savaşın tarafı olan devletler, ülkelerindeki sinemayı kontrol edebilmek ve propaganda amacıyla kullanabilmek adına çeşitli kurumlar oluşturmuştu: İttihat ve Terakki'nin, Alman hayranı olan yönetici kadrosunun düşüncesine göre Almanya'nın yanında savaşa girecek Osmanlı İmparatorluğu'nun eski gücüne kavuşabileceğine inanılmıştı. Bu düşüncenin baskın çıkması üzerine Osmanlı İmparatorluğu Almanya'nın yanında Birinci Dünya Savaşı'na giriyordu. Savaşa girilmesinin ardından Alman ordusunda incelemeler yaparak Osmanlı ordusuna gerekli görülen adaptasyonları uygulayabilmek için Osmanlı İmparatorluğu'nun başkomutanı Enver Paşa, Alman ordusunun bir 'Ordu Film Dairesi' kurarak faaliyete geçirmesi dolayısıyla sinemaya verilen değeri kavramıştı. Yurda dönünce ilk işlerinden biri Alman ordusunda gördüğü ve etkilendiği, 'Ordu Film Dairesi'nin benzerinin kurulmasını sağlamak olmuştu.(Onaran, 1999 : 13) Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nda film yapım çalışmalarına, propagandaya önem veren İttihat ve Terakki hükümetlerinin girişimiyle devlet eliyle başlanmış oluyordu. (www.tbb.gen.tr/turkce/yasam/sinema, 14.02.2003)

Merkez Ordu Sinema Dairesi, savaşlarla, padişahın ya da başkomutanın yaşamlarıyla ve önemli günlerle ilgili filmler çekmekteydi. Kurulan Merkez Ordu Film Dairesi'nin başına Sigmund Weinberg getirilmişti. Yardımcılığını Fuat Uzkınay üstlenmişti. Cemil Filmer ve Mazhar Yalay gibi isimler de personel olarak Merkez Ordu Film Dairesi'nde görevlendirilmişti. (Özön, 1968: 14)

Merkez Ordu Film Dairesi, Osmanlı ordusunun çeşitli cephelerdeki çatışmalarını, müttefikler arasındaki ilişkileri, savaşan ülkenin önemli günlük olaylarını içeren belgesel filmler hazırlanmıştı. Bu belgesel filmlerin bazıları;

“Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf ordularının püskürtülmesi (1915), Galiçya Harekatı (1915), Galiçya'da On dokuzuncu Süvari Müfrezesi (1915), Çanakkale Muharebeleri (1916), Irak cephesi komutanlığını yaparken tifüsten ölen Van der Goltz Paşa'nın cenaze merasimi (1916), Kut-ül Amare Savaşı'nda tutsak alınan İngiliz generali Taushend ile Hintli tutsakları gösteren General Taushend, General Taushend ve Hintli Üsera (1916), Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ı yansıtan Alman İmparatoru'nun Askeri Müzeyi ziyareti (1917), savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren Abdülhamit'in Cenaze Merasimi (1918), Vahdettin'in kılıç olayı (1918) filmleridir” (Öngören, 1991: 122)

Merkez Ordu Film Dairesi bu belge film çalışmalarının yanı sıra, kuruluşundan kısa bir süre sonra, Weinberg'in de katkılarıyla konulu film çalışmaları üzerine yoğunlaşmaya başlamıştı. 1916 yılında Weinberg tarafından çekimine başlanılan **Himmet Ağa'nın İzdivacı** ancak 1918 yılında tamamlanabilmişti. Weinberg'in başladığı bu filmi Fuat Uzkınay tamamlamak zorunda kalmıştı. Bunun sebebi, 1916 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun Romanya'ya savaş ilan etmesiyle birlikte Romanya asıllı Weinberg'in, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki görevinden uzaklaştırılması olmuştur. Weinberg'in yerine atanan Uzkınay ise **Himmet Ağa'nın İzdivacı** adlı filmi 1918 tarihinde tamamlayabilmiştir. (Scognamillo, 1998: 33) **Himmet Ağa'nın İzdivacı** da ilk konulu Türk filmi olarak tarihe geçmiştir.

1916 yılında, resmi bir kuruluş olan Merkez Ordu Dairesi yanında yeni bir kuruluş ortaya çıkmıştır. Yarı resmi bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti,

Almanya'dan getirdiği aygıtlarla film çekimine başladı. Önceleri belge filmler üreten Müdafaa-i Milliye Cemiyeti kısa süre sonra gelir kaynaklarını artırmak amacıyla konulu film çalışmalarına ağırlık vermeye başladı. Bu kararın ardından, 1917 yılında **Pençe** ve **Casus** filmleri çevrilmiştir.

1918 yılında Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik olarak çıkan Osmanlı İmparatorluğu, Mondros Mütarekesi gibi ağır şartlara sahip bir antlaşmayı imzalamak zorunda kalmıştı. Bu antlaşmanın şartlarına göre Osmanlı İmparatorluğu tasfiye edilecekti. Galip devletler bu antlaşma uyarınca Osmanlı İmparatorluğu'nu paylaşmaya başlarken, bir yandan da ülke içindeki tüm ulaşım ve iletişim araçlarına el koymaya başlamıştı. Bu hüküm gereği Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema çekim ve gösterim aygıtlarına da el konulacaktı.

Bu hükümden etkilenmemek isteyen, bu yarı resmi ve resmi iki kurum ellerindeki sinema araçlarını Malul Gaziler Cemiyeti'ne aktarma yolunu seçmişti. Bu gelişmeyle birlikte, bağımsız bir kuruluş olan Malul Gaziler Cemiyeti ister istemez film yapımına geçmek zorunda kalmıştı. (Özön, 1968: 14)

Malul Gaziler Cemiyeti, Kurtuluş Savaşı'nın sonlarına kadar, sinema aygıtlarını TBMM'ye devredene kadar üç konulu film çevirmiştir. Bunlar, **Mürebbiye** (1918), **Binnaz** (1919) ve **Bican Efendi Vekilharcı** (1921) adlı filmler olarak karşımıza çıkmıştır. Bu filmlerden **Mürebbiye** filminin işgal kuvvetlerince Anadolu'da gösterilmesi yasaklanmıştı. Yönetmenliğini Ahmet Fehim Efendi'nin gerçekleştirdiği **Mürebbiye**, konusu itibarıyla işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşımasından dolayı işgal kuvvetlerince sansürlenerek Anadolu'da gösterimi yasaklandı. Böylece **Mürebbiye** filmi, Türkiye'de sansüre uğrayan ilk film oldu. Bu film konusu itibarıyla;

“Kendisini terk eden sevgilisinin ardından Paris’ten İstanbul’a gelerek kötü yola düşmekten Dehri Efendi adlı bir zenginin konağına mürebbiye olarak sokulmakla kurtulan Matmazel Anjel’in, evdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmaya kalkışması ve sonunda uygunsuz girişimini ağzına yüzüne bulaştırıp, bütün foyalarının meydana çıkmasını anlatır.” (Onaran, 1999: 15)

Bu yapıtın seçilmesinde bir başka etkenin, işgal altındaki bir sinemanın istilacılara karşı ‘sessiz direnmesi’ olduğu da yanılmaksızın söylenebilecek bir saptamadır. Çünkü romanın konusu, işgal kuvvetlerinin hoş göremeyeceği türden mesajlar taşımaktaydı. Gürpınar’ın 1898 yılında yayımlanan bu romanı, 1919 yılının İstanbul’unda bilinçli ya da bilinçsiz bir protesto özelliği kazanmıştır. (Scognamillo, 1998: 43 - 44)

Kurtuluş Savaşı rüzgarlarının yurda yayıldığı günlerde işgal güçlerinin sansür baskısına rağmen protesto niteliği taşıyan bir konuya sahip olan **Mürebbiye** filmini çekirmek birçok çevreler tarafından anlamlı bir girişim olarak değerlendirilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün Samsun’a çıkarak, Kurtuluş Savaşı’nın altyapısını oluşturmaya çalıştığı ve halkı örgütlemeye çabaladığı dönemde İstanbul’da çekimleri gerçekleştirilen **Mürebbiye** filminin anlamı da artmıştır. Bu film dolayısıyla, sinemanın gücü de kullanılarak işgal güçleri protesto edilmeye çalışılmıştır. İşgal güçleri sinemanın etkisinin farkında olduklarından, bu filmin özellikle Anadolu’da gösterimini engellemiştir. O dönemde Anadolu’nun şartları göz önüne alındığında film gösterimi yapılabilecek yeterli salon yoktu ve bu kitlelere ulaşım sorunu göz önüne alındığında, **Mürebbiye** filminin ulaşabileceği insan sayısı da oldukça sınırlıydı. Ancak, işgal güçleri sınırlı sayıda insana ulaşabilme imkanı olsa da, sinemanın etkin gücünden sakınarak bu filmi sansürle yasaklamışlardır.

Mondros Mütarekesi’nin ardından ordudan ayrılan Fuat Uzkınay, Malul Gaziler Cemiyeti’nde çalışmalarına devam etmiştir. Bu cemiyetin çatısı altında, işgal güçlerine karşı ilk direnişleri, başkaldırıları filme çekmeye başlamıştır. Çekilen bu filmlerle, bir yandan belge toplama işlevi yerine getirilirken, diğer bir yandan da milli bilinç güçlendirilmeye çalışılmıştır. Malul Gaziler Cemiyeti’nin gerçekleştirdiği çekimler arasında, ‘Yunanlılar’ın İzmir’i işgalini protesto mitingi’, ‘Atatürk’ün

Samsun'a ayak bastığı gün İstanbul'da düzenlenen miting', 'Sultanahmet'te İzmir için düzenlenen miting' çekimleri yer almaktaydı. (Özön, 1995: 343)

Kurtuluş Savaşı'nda sonuca yaklaşılması üzerine Büyük Millet Meclisi Orduları'nda bir film dairesi kurulması gündeme gelmiştir. Bunu üzerine, Malul Gaziler Cemiyeti'nin elindeki sinema aygıtları Türk Ordusu bünyesinde oluşturulan Ordu Film Alma Dairesi'ne teslim edilmiştir. 1922 yılında kurulan bu film dairesi, kaçan düşman kuvvetlerinin, yolları üzerindeki köy ve kasabalarda verdikleri zararları görüntülemiştir. Bu görüntüler kurgulanarak, **İzmir Zaferi (İstiklal)** adlı belgesel oluşturulmuştur.(Onaran, 1999: 18)

İzmir Zaferi (İstiklal) adlı belgeselin hazırlanmasında, kaçan düşmanın verdiği zararın gözler önüne serilmesinin yanı sıra, benzeri diğer filmlerde (**Dumlupınar Vekayii, İzmir Nasıl İstirdat edildi, İzmir'in İşgali, İzmir'de Yunan Fecayii, Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılması**) de olduğu gibi, kazanılan zaferler halka iletmeye çalışılmıştır.

"Mustafa Kemal Atatürk, henüz savaş halindeyken, bile sinemanın taşıdığı önemi görmüş ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da bu konudaki duyarlılığını ortaya koymuştu. Genç kuşaklara ve gelecek kuşaklara Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet'in temel değerlerini aktarmak, tarihe bir belge kazandırmak amacıyla, Kurtuluş Savaşı yıllarında Fuat Uzkınay'ın çektiği **Zafer Yollarında** adlı belge film ele alınmış daha kapsamlı hale getirilmeye çalışılmıştır"

(www.aydinlanma1923.org/sayi/43/A1923_43_5CAGLAYAN.pdf, 2.1.2003)

1923 yılına gelindiğinde, İzmir'in geri alınmasının ardından, zaferin de kesinleşmesiyle sıra İstanbul'un geri alınmasına gelmişti. TBMM Ordu Film Dairesi'nin alıcı yönetmenleri **İstanbul'un İtilaf Devletleri tarafından Tahliyesi ve İstanbul'a Ordunun Gelişi** adlı belge filmlerini gerçekleştirmiştir. (Özön, 1968: 57)

1923 yılında, yıkık bir imparatorluğun içinden yeni bir devlet, resmen doğmuştur. Anadolu topraklarında kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen Kurtuluş Savaşı sonucunda halkın egemenliğine dayalı bir rejimin de

temelleri atılmıştır. Milli Mücadele ve ardından gelen zafer ortamında yapılan bu belge filmlerle, yeni kurulan devletin oluşumuna tanıklık edilmeye çalışılmış ve ileriki nesillere bu devletin kuruluşunda yaşanan olayların iletilmesi hedeflenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti, Kemalist devrimin getirisi olarak yeni bir düzeni halka sunmuştur. Ekonomi, siyaset ve sosyal hayatta Osmanlı İmparatorluğu'ndan gelen bir çok kural değiştirilmiş ve ciddi değişimler yaşanmıştır. Hayatın pek çok alanında olduğu gibi, sanat hayatında da değişimler yaşanmaya başlamıştır ve bu sinemaya da yansımıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin tek partili siyasi ortamında belki bu ortamın bir yansıması olarak Türk sinemasında da tek adam dönemi yaşanır duruma gelmişti. (Aydın, 1997: 12) Muhsin Ertuğrul, gençliğini yurtdışında geçirmiş, Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve sineması ve ardından da Rus devrim sinemasıyla ilgili deneyimler edinmiş olan bir yönetmendi. Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması ile Rus devrim sineması Muhsin Ertuğrul'un sinema anlayışını etkileyen ve şekillendiren etkenler olmuştur (Scognamillo, 1998: 59).

01 Ekim 1921 tarihinde Türk sinemasının ilk özel film şirketi olan 'Kemal Film' kurulmuştur. Bu şirketin kurucuları Kemal ve Şakir Seden Kardeşler ile tanışan Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında, şirketin ilk konulu filmi olan **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**'ın yönetmenliğini yapmıştır. Daha önce Türk sineması üzerine sinema yazıları ve eleştirileriyle fikirlerini açıklayan Muhsin Ertuğrul için bu film bir ilk olmuştur. (Duruel, 2002 : 15-16)

Muhsin Ertuğrul, bu süreç içerisinde Türk sineması açısından gerekli gördüğü bir film stüdyosu projesini gerçekleştirebilmek için çalışmalara başlamıştır ve Kemal Seden ile varılan fikir birliği sonucunda Haliç'te askeriye ait olan Defterdar Mensucat Fabrikası'nın bir pavyonu kiralanmış ve stüdyo haline getirilmiştir (Onaran, 1999: 20).

Muhsin Ertuğrul, **İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk** filminin ardından, **Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)** adlı filmi çekmiştir. Bu filmin çekimleri olaylı olmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanından uyarlanan filmin çekimi sırasında, filmin aleyhlerine çekildiği şeklinde bir söylentiyle kışkırtılan Bektaşiler, film setini basarak, dekorları tahrip etmiş ve oyuncularını dövmüşlerdir. (www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6690, 20.04.2003)

Kitleleri olumlu veya olumsuz yönde harekete geçirebilmek adına, sinema dolaylı da olsa bir görev üstlenmiştir. **Nur Baba** filmi, bir sinema filminin, bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek, kimliklerine saldırı niteliği taşıdığını düşünen bir kitleyi harekete geçirmekte kimi zaman ne kadar etkili olabileceğiyle ilgili ilginç bir deneyim olarak kabul edilebilir. Bu film, oyuncu kadrosunun yeniden düzenlenmesi ve dekorların yeniden hazırlanmasının ardından tekrar çekilmeye başlanmıştır. Film, bitiminin ardından **Boğaziçi Esrarı** adıyla gösterime sokulmuştur (Onaran, 1999: 21).

Bu filmlerin ardından, 1923 yılında Halide Edip Adıvar'ın romanından sinemaya uyarlanan **Ateşten Gömlek**, Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya aktarılmıştır. Film, cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılında, Kurtuluş Savaşı sırasında yaşanan bir aşk hikayesini konu edinmiştir. Aşk hikayesinin yanı sıra, filmin içine sinmiş, Kurtuluş Savaşı ile ilgili kahramanlıklar, fedakarlıklar, ihanetler ve zaferler filmin akıcı üslubu ve güçlü oyuncu kadrosuyla birleşince, ortaya Türk sinema tarihi için çok önemli bir film çıkmıştır. **Ateşten Gömlek** filmi ile birlikte o döneme kadar çekilmiş olan yerli Türk sinema filmleri ile karşılaştırıldığında önemli bir film olarak karşımıza çıkmıştır.

“Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uygulanan **Ateşten Gömlek**'te aynı kıza aşık olan iki gencin serüveni anlatılıyor, önceleri fonda belli belirsiz kendini hissettiren Kurtuluş Savaşı, film ilerledikçe daha ön plana çıkıyor, özellikle hemen hemen 'başrolü' oynuyordu. Tabii bu hikayenin kuruluşundan gelen bir düşümdü... Halide Onbaşı, adıyla da tanınan Halide Edip içinde yaşadığı olayları (Sultanahmet mitingi, cephede yaralıların hali, savaş vb) otantik bir tarzda romanına aktarmış, böylece **Ateşten Gömlek** yer yer bir belge filmi havasına bürünmüştü.” (Şener'den akt. Scognamillo, 1998 : 68-69)

Filmin geniş figürasyon kadrosu içinde İstiklal Savaşı'na katılmış birçok kişi de görev almıştır. Halide Edip Adivar'ın içinde yaşadığı olayları romana yansıtması ve bu bölümlerin filmde de yer alması filme yarı belgesel bir görünüm kazandırmıştır

Bu filmin Türk sineması açısından diğer bir önemli özelliği de ilk kez Müslüman Türk kadınlarının sinema oyunculuğuna adım atmış olmasıdır. (www.byegm.gov.tr/YAYINLARIMIZ/yuzyil/1920-1929.htm, 14.02.2003). Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit, **Ateşten Gömlek** filmiyle birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Türk kadın sanatçıları unvanını kazanmışlardır.

Onaran bu filmin Türk sinema Tarihi'ndeki ilk önemli film olduğu görüşünü Sinemaya Giriş adlı eserinde şöyle ifade etmiştir;

"Kemal Film döneminde, Muhsin Ertuğrul'un en başarılı eseri kuşkusuz **Ateşten Gömlek**' tir. Bu film sadece Kurtuluş Savaşı'na katılan Türk insanının dramını işlemesi bakımından değil, ilk kez sinemada Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir gibi Türk kadınlarının rol aldığı bir eser olması bakımından da önemlidir." (Onaran, 1986 : 211)

Türk sineması adlı eserinde de Onaran, **Ateşten Gömlek** filmi ile ilgili görüşlerini daha da netleştirmiştir;

"Kurtuluş Savaşı'nı izleyerek 1923'te çevrilen bu film, sadece milli duyguları coşturan konusuyla değil, akıcı üslubu ve kudretli oyuncularıyla da Türk sinema Tarihi'nde ilk önemli film olarak yerini alıyordu." (Onaran, 1999 : 22)

Defterdar'daki fabrikaya müdür olarak atanan yeni bir görevli, anlayışsızlığı sonucu Kemal Film Kurumu'ndan kullandığı pavyonu kısa sürede boşaltmasını istemiştir ve bu istek zamanında yerine getirilmediği için de yağmurlu bir günde Kemal Film'e ait bütün aygıt ve araçları sokağa atmıştır (Onaran, 1999: 24). Bu ani gelişmeyle birlikte Kemal Film, film çekemez hale gelmiştir.

Bu olayın ardından Muhsin Ertuğrul, bütün ilgisini tiyatroya yöneltmiştir. Tiyatro incelemeleri yapmak için Amerika ve Rusya'ya giden Ertuğrul, 1928 yılında kurulan İpek Film ile çalışma kararı alana kadar film çekimlerini askıya almıştır. Bu

şirketle gerçekleştirdiği birkaç başarısız film çalışmasının ardından, Türk sinemasının ilk sesli filmi olan **İstanbul Sokakları'nda** (1931) filmini çekmiştir. **İstanbul Sokakları'nda** filmi Türk sineması açısından ilk sesli film olma özelliğinin yanı sıra, ilk ortak yapım olma özelliğini de taşımaktadır. Bu film Türk-Mısır-Yunan ortak yapımı olarak gerçekleştirilmiştir.

1932 yılında **Bir Millet Uyanıyor** filmiyle Muhsin Ertuğrul, Kurtuluş Savaşı'nı yansıtmıştır. Milli duyguları ön plana çıkaran bu film, halkın büyük beğenisini kazanmıştır. Senaryo yazarı Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, senaryoyu ticari kaygılar gütmeyen, verilen savaşın özüyle ilgilenerek kalem almış olduğunu savunmuştur (akt. Duruel, 2002 :38)

Bu film Muhsin Ertuğrul'un özellikli ve nitelikli filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Filmin hazırlık aşaması da devlet tarafından önemli şekilde desteklenmiştir.

“...Devrin en başta gelen liderleri böyle bir filmin gerçek değerini pekala anlamışlardı. Hiçbir yardımı esirgememişlerdi. Hatta Gazi Mustafa Kemal senaryoyu inceledikten sonra **Bir Millet Uyanıyor**'da hareket halinde görünmeyi asla yadırgamamıştı. İsmet Paşa da bir garp cephesi sahnesinde görünmeyi kabul etmişti...Yukarıda da bildirdiğim gibi, Gazi Paşa bu film için Çankaya'da kamera önüne geçmiş ve bir nutkunu filme aldırması.” (Scognamillo, 1998: 77).

Filmin içinde bazı belgesel görüntülere de yer verilmiştir. Film Anadolu'da da gösterilmesinin yanı sıra, tiyatro oyunu haline de getirilerek pek çok şehirde ayrıca gösterim şansı bulmuştur.

Onaran, **Bir Millet Uyanıyor** filminde milli duyguların Muhsin Ertuğrul'un diğer filmleriyle karşılaştırıldığında daha net bir şekilde sunulabildiğini belirtmiştir.

“Bu film Muhsin Ertuğrul'un daha önce aynı konuda çevirdiği **Ateşten Gömlek** ve **Ankara Postası**'nda gereğince veremediği milli mücadele ruhunu başarıyla aktarabilmiştir.” (Onaran, 1986 : 211)

Muhsin Ertuğrul Türk sinemasının ilk dönemine damgasını vurmuştur. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin o dönemde tek adamı durumunda olan Mustafa Kemal Atatürk gibi Türk sinemasının ilk yıllarında tek eser veren yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul da Türk sinema Tarihi'nin o dönemdeki tek adamı durumunda karşımıza çıkmıştır.

Türk sinemasını yönlendiren, biçimlendiren ve çalışmalarıyla Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan dönemde egemen olan Muhsin Ertuğrul, 1939 yılının ardından, yeni gelen yönetmenler karşısında Türk sineması üzerindeki etkisini kaybetmeye başlamıştır.

1914-1939 tarihleri arasındaki bu dönemde yaratıcılık adına ortaya önemli bir eser koyulamamıştır. Uygulamaların ve tiyatro oyunlarının filme alınmasının sonucunda yaratım süreci ve özgünlük özelliklerinin, ortaya konulan sinema eserleri göz önünde bulundurulduğunda, yetersiz ve eksik kalmıştır. Muhsin Ertuğrul bu dönemdeki çalışmaları dolayısıyla ciddi eleştiriler almıştır. Yapılan bütün eleştiriler bir yana bırakılırsa 1939 yılına dek süren bu dönemde Türk sinema tarihi adına pek çok ilk de gerçekleştirilmiştir. İlk özel yapımevi olan Kemal Film bu dönemde kurulmuştur, Müslüman Türk kadınları ilk kez bu dönemde kamera karşısına geçmiştir. İlk sesli film, ilk ortak film aynı şekilde bu dönemde gerçekleştirilmiş olan gelişmelerdendir.

Bu dönemi Duruel şöyle değerlendirmiştir

“Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı filmlerin çoğu, diğer sanat dallarında görülen milli bilinç oluşturma çabalarından uzak kalmıştır. Diğer bir yandan bu filmler Cumhuriyet ideolojisi paralelinde Batılılaşma hareketine koşut bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. **Aynaroz Kadısı** (1938) ve **Bir Kavuk Devrildi** (1939) gibi filmlerde çizilen Osmanlı İmparatorluğu'nun olumsuz sadrazam ve din adamı tiplerleri de Cumhuriyet ideolojisiyle örtüşmekte, Cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlı'ya bakışı temsil etmektedir.” (Duruel, 2002: 33-34)

Bu dönemde Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği önem dışında, sinemaya

devlet yardımcı olacak ciddi girişimler içerisine girmemiştir. Bunun sonucunda Türk sineması milli kültürün gelişimine katkıda bulunamamış, gerektiği şekilde gelişmemiştir. Türkiye’de sinemaya ilgi duyan, gönül veren kişiler, sanatçılar çıkmamıştır. Devrimler sinemanın gücünden, sinema da devrimlerin esininden, coşkusundan yoksun kalmıştır. (http://www.aydinlanma1923.org/sayi/43/A1923_43_5CAGLAYAN.pdf, 2.1.2003)

Atatürk, gelecek kuşaklara Kurtuluş Savaşı’nın temel değerlerini aktarmak ve bu yaşananları belgelemek adına Fuat Uzkınay’ın 1922’de çektiği **Zafer Yollarında** belge filminin genişletilmesini istemişti. Atatürk’ün sinema konusunda gösterdiği hassasiyete rağmen, 1934 yılında filmin hala tamamlanması üzerine Atatürk tepkisini şöyle dile getirmiştir;

“... Ben hayattayım. Milli mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre çağırdığınız anda bana düşen vazife ve görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırđım. Bu, milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak ancak bu filmle mümkün olacaktır.” (akt Duruel, 2002: 29).

Atatürk’ün bu ilgisine rağmen film onun istediğı gibi tamamlanamamıştı. Mustafa Kemal Atatürk’ün konuya verdiği önem hükümette aynı yansımayı bulamamıştır. Devletin kültür politikası içerisinde yer bulamayan sinema da yetersiz desteklerle bu dönemi geçirmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet gibi konularla ilgilenen filmlere çekim aşamasında ve gösterimlerinde yardımcı olmaya çalışmıştır. Kurtuluş Savaşı filmlerine asker, silah, ordu teçhizatı gibi konularda yardımcı olarak destek vermeye ve savaş döneminin heyecanı canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerden ortak değerler yaratma, milli bilinci sağlama ve millet olma adına yararlanılmaya çalışıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

19 Şubat 1932 tarihinde Atatürk’ün öncülük etmesiyle kurulan Halkevleri Türkiye genelinde çeşitli film gösterileri düzenlemekteydi. Kuruluşundan bir yıl

sonra ülke çapında toplam 55 Halkevi 511 oyun, 373 konser, 915 konferans etkinliğinde bulunmuştur. Bu etkinlikleri toplam 478.973 kişi izlemiştir. 1935 yılında toplam 636 sinema gösterisini 295.736 kişi izlemiş, bu gösterimlerin sayısı 1936'da 713'e çıkmıştır. 1939 yılındaysa gerçekleştirilen gösterim sayısı 2000'i bulur. (akt. Korkmaz, 1997 : 39)

Halkevlerindeki sinema etkinlikleri ile ilgili olarak bir yönetmelik düzenlenmiş ve gösterimler belirli bir düzene sokulmaya, kontrol altına alınmaya çalışılmıştır.

“... Madde 50 : Halkevlerinde sinema faaliyetlerinden maksat, halkın sinema vasıtasıyla fikir ve zevkini yükseltmektir. Halkevlerinin bütün çalışma kollarında olduğu gibi, sinemadan ticari gaye, halkevlerine gelir temin maksadı beklenilmemelidir. Tiyatro, konser gibi sinemadan ticari gaye, halkevlerine gelir temini maksadı beklenilmemelidir. Tiyatro, konser gibi halkevleri çalışmaları nasıl parasız olarak, sırf halkın yetişmesi bakımından tertipleniyorsa, sinemada da bundan başka bir gaye güdülmemelidir. Bu bakımdan halkevlerinde sinemanın parasız olması şarttır.

Madde 51 : halkevlerinde gösterilecek filmler şunlar olabilir: CHP'nin göndereceği filmler, hükümetin göndereceği filmler, Halkevi İdare Heyeti'nin 50. Maddede işaret olunan maksatları göz önünde tutarak piyasadan tedarik edeceği filmler. ...” (akt. Korkmaz, 1997 : 38)

Halkevlerinin amaçları arasında, Türk milletini yeni ülküler etrafında toplamak, halk arasında kültür ve düşünce birliği sağlamak, Atatürk Devrimlerinin benimsenmesini gerçekleştirmek, Cumhuriyetin kültür atılımını yapmak olarak özetlenebilir. (www.ataturk.net/cumhuriyet/?sayfa=halkevleri, 12.02.2003)

1944 yılında Ulus gazetesinde Fikret Kanad, halkevlerinin sinemayı milli bilinç ve kültürü oluşturma adına nasıl kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Fikret Kanad bu yazısında, şöyle demektedir;

”Halkevleri sinemayı kullanarak halkın ruhuna işlemelidir. Ona göre halkın terbiyesi doğrultusunda seyyar kültür filmleri üretilmelidir. Yerli sinema şirketleriyle anlaşarak halka memleketin güzelliklerini yakından tanıtmaya makbul adet ve anelerimizi sevdirmeye, şimdiye kadar devletin başardığı bütün işleri anlatmaya ve öğretici mahiyette filmlerle halkın gözünü açmaya

çalışırsak halkevlerini daha geniş ölçüde halk terbiyesi işlerine iştirak ettirmiş oluruz” (Kanad, Ulus Gazetesi, 21.02.1944)

Mustafa Kemal Atatürk’ün sinemaya gösterdiği özel ilgi hükümet organlarınca yeterince gösterilememiştir. Sinemanın gücünün farkında olan Atatürk’ün görüntüleri izlenildiğinde bir tutarlılığın söz konusu olduğunu görmek mümkün olacaktır. Atatürk’ün hareketlerindeki bu ortak noktalar onun bir lider imajı yaratmasında önemli olmuştur.

“... Atatürk’ün kişisel olarak sinemaya ne denli önem verdiğini biliyoruz. Bu konudaki en önemli delili ise kendisinin de bulunduğu belge filmleri oluşturuyor. Bu filmlerin ve fotoğrafların hiçbirinde belli bir profilin dışında bir Atatürk görüntüsüne rastlamak mümkün değildir. İmkansız gibi görünse de, bulunduğu her karede, cephede çekilmiş olanda bile ciddi, şık ve yakışıklıdır. Her seferinde duruma uygun, farklı kıyafetleri içinde tavrı, insanlara hitap şekli ve hatta duruşuyla çevresindekilerden ayrılmaktadır. Öyle ki, farklı görüntüsüne, örneğin gülen bir karesine bile çok ender rastlanabilir.” (Korkmaz, 1997 : 36)

Atatürk’ün bütün meclis çalışmaları ve yurt gezileri kendi emriyle filme alınmıştır. Atatürk’e ait çok sayıda belge film incelendiğinde, Atatürk tarafından bir mizansen oluşturulduğu ve çekimlerin belli bir plan dahilinde yapıldığı gözden kaçmamaktadır.

“Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin dördüncü derece ikinci toplantı günü yaptığı açış konuşmasında teknik bir aksaklık çıktığını ve bu nedenle filme alınamadığını anlatmıştır. Fakat, Atatürk aynı konuşmayı o gün meclisteki kıyafetini giyerek bir perde önünde, Meclis’e hitap ediyor gibi tekrarlamıştır. Atatürk’ün meclise gelişi, kapıdan girişi, kürsüye çıkışı tamamen filme alınmıştır. İç ve dış mekanda Atatürk’ün Meclis’e gelişinin kameralar tarafından takip edilebilmiş olması, belli bir hazırlık yapıldığını göstermektedir. Atatürk’ün aynı konuşmayı ikinci kez tekrarlamayı kabul etmiş olması bu anlamda son derece önemlidir.” (Duruel, 2002; 25-26)

Atatürk davranışlarıyla ve hareketleriyle olduğu gibi sözleriyle de sinemayı ne kadar önemli gördüğünü ortaya koymuştur. Atatürk’ün sarf ettiği sinemayla ilgili sözler incelendiğinde Atatürk’ün sinemayla ilgili ne kadar öngörülü olduğu ortaya çıkmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk’ün özellikle iki sözünü buradan aktarmak

Atatürk'ün sinema sanatıyla ilgili olan düşüncelerini daha iyi anlamamız açısından önemli olacaktır. Atatürk şu sözleri söylemektedir;

“Tiyatro, sinema, gramofon ve radyo telgraf da fikrin neşri ve tamimi için çok mühim ve müessir vasıtalaradır.” (Akt Duruel, 2002, 18)

Bir diğer sözündeysen Atatürk sinemayla ilgili öngörüsünü daha net olarak ortaya koymaktadır;

“Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukunda en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.” (Ses Dergisi, 10 Kasım 1962, C.II, no.51)

Bu sözün Mustafa Kemal Atatürk'e ait olup olmadığıyla ilgili bir belirsizlik günümüzde de çözülebilmiş değildir. Atatürk'ün Münir Hayri Egeli ve Kenan Erginsoy tarafından hazırlanan bir filmi seyrettikten sonra söylediği not edilmiş bu sözlerin Münir Hayri tarafından kaleme alındığını söyleyenler olduğu gibi; aslında bu sözlerin Lenin'e ait olduğunu iddia edenler dahi olmuştur. Tüm bu iddialarla birlikte, Atatürk'ün bu sözü benimsemesi ve sahiplenmesi, sözün içeriğine katıldığını göstermektedir. (Korkmaz, 1997 : 36)

Atatürk'ün sinemaya gösterdiği ilgi kendisinden sonra gelen devlet adamları tarafından gösterilmemiştir. Bizzat Atatürk tarafından sinemaya verilen maddi manevi önem, ölümünün ardından kısa sürede azalmıştır.

2.2 1939 – 1952 dönemi

Bu dönem İkinci Dünya Savaşı'nın stresi ortamına rastlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın emarelerinin belirmeye başlaması ve yurtdışındaki filmlerde propaganda öğesinin güçlenmeye başlaması üzerine devlet bir sansür yasasını gündeme getirmiştir.

Bir yasal düzenlemeyle sınırları ve yaptırımları netleştirilmemiş bir sansür uygulaması valilikler tarafından uygulanmaktaydı. O dönemin şartları göz önüne alındığında valiliklere verilen yetkilerde eksiklikler söz konusuydu sansür uygulamasının yaptırımları gerektiğince uygulanamıyordu. Sansür ardından karara uygunluk kontrolü sistemi işlemiyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaşmasıyla birlikte sinema filmlerinin denetimine bir düzen getirilmesi gerekliliği doğmuştu. Bu sebeple 19 Temmuz 1939 tarihinde Türkiye'nin ilk film sansürü düzenlemesi yasal olarak gerçekleşmiş olmaktaydı.

“Özel bir mevzuata istinat etmeksizin genel polis vazifeleri cümlesinden olarak yerine getirilen bu tarzdaki kontroller, 09.06.1932 tarihli ve 12977 sayılı Vekiller Heyeti kararnamesiyle yürürlüğe sokulan ‘Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname’ ile bunu kısmen tadil eden 26.12.1933 tarihli ve 15489 sayılı kararnameyle isdar edilen Ek Talimatname hükümlerine göre mevzuata istinat ettirilmiş; daha sonra 24.07.1934 tarihli ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesi ve bu maddenin tatbikini gösterir. 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı kararname ile yürürlüğe sokulan Filmlerin ve Film senaryolarının kontrolüne dair Nizamname uygulanmağa başlanmıştır.” (Onaran, 1968: 60)

1939 yılında uygulama başlayan bu Nizamnamenin 7. Maddesinde hangi içerikteki filmlerin gösterilmeyeceği açıklanmıştır. Buna göre,

- “ 1 Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan
2. Herhangi bir ırk ve milleti tazyif eden
3. Dost devlet ve milletlerinin hislerini rencide eden
4. Din propagandası yapan
5. Milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan.
6. Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza muayyir bulunan
7. Askerlik, şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan
8. Memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan.
9. Cürüm işlemeye tahrik eden
10. İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan.

Filmlerin gösterilmezini izin verilmez.” (Korkmaz, 2002, 59-60)

Bu on maddeden oluşan sınırlamaların içinde beş adet propaganda kelimesinin geçmesi, devletin o dönem içinde bu konuda ne kadar hassas olduğunun ortaya konulması açısından önemlidir. Film ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair bu nizamnameyle Türkiye Cumhuriyeti'nin çeşitli kaygıları aşılmaya çalışılmıştı. Kurulan komisyon, sinema filmlerinin nizamnameye uygunluğunu denetlemekle görevlendirilmişti.

“... Türk Filmlerinin senaryolarının ve bu senaryolara göre çekilecek eserlerin denetlenmesi yetkisi de bu komisyona veriliyordu. Komisyonda İçişleri ve polis yetkililerinin dışında Genelkurmay'dan, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nden de temsilciler bulunuyordu. Bu heyetler, gerek senaryolarda, gerekse filmlerde tüzüğün 7. Maddesinin öngördüğü sansür öğelerini göz önünde tutarak, karar veriyorlardı. Bu öğelere göre, herhangi bir devletin propagandasını yapan herhangi bir ırk ve milleti tazyif eden (yani küçümseyen) dost devlet ve milletlerin duygularını inciten, din propagandası yapan genel terbiye ve ahlaka, milli duygulara aykırı olan; siyasi, ekonomik ve içtimai ideoloji propagandası yapan, askerlik onurunu kıran ya da askerliğe karşı propaganda yapan, yurdumuzun güvenliğine ve düzenine aykırı filmler, içinde suç işlemeye itici ve Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneleri bulunan filmler bu kurulca yasaklanacaktı.” (Onaran, 1999, 32)

İkinci Dünya Savaşı'nın gerginliğinin bütün dünyayı etkisi altına aldığı günlerde Avrupa'dan rahatlıkla ülkemize gelen sinema filmlerinde ciddi bir azalma görülmüştür. Avrupa filmlerindeki savaş propagandasının etkisiyle birlikte Avrupa'dan gelen filmler sansür nizamnamesine uygun olmadıklarından Türkiye'ye girememeye başlamıştı. (Scognamillo, 1998 : 108).

Bu filmlerin sansür kurulunca yurttan gösterimine izin verilmemekteydi. Bu sebepten dolayı da Avrupa'dan gelen filmlerin sayısında bir azalma söz konusu olmuştu. Bunun yanında; savaşın yoğun olarak Avrupa kıtasında geçmesi, ekonomik yönden Avrupa Sineması'nın sarsılmasına yol açmıştı.

Savaşla birlikte propagandaya ağırlık veren Alman ve Sovyet filmleri, tarafsız Türkiye için 'fazla nazik' bir durum yarattığından perdeye sınırlı olarak ulaşmaktadır. Geriye kalan Amerikan sineması için Avrupa yolundan Türkiye'ye girebilme imkanı da kapanmıştır. (Özön, 1962 : 116)

Konulu film yapımları azalmış; yapımcılar propaganda ve belge filmlerine kaymıştı. (Demirbilek, ty :87) Teknik olarak da Avrupa sineması ciddi bir sorun yaşamaktaydı. Film negatifinin hammaddesi olarak kullanılan malzemelerin bazıları, yanıcı özelliğe sahipti ve bu malzemeler, aynı zamanda barut ve cephane yapımında kullanılmaya başlanmıştı. Savaşın ortasındaki Avrupa sinemasının üretimi bu sebeplerden dolayı son derece azalmıştı.

Savaş dolayısıyla azalan üretimi ve karışık ortamı dolayısıyla Avrupa Sineması'nın Türkiye pazarındaki gücü azalmıştı. Bu gelişme, Türkiye'de Amerikan filmlerinin pazardan en büyük payı almasına yol açmıştı. Savaşın uzağında kalan ve bu süreçte sinema endüstrisini daha da sağlamlaştıran Amerika Birleşik Devletleri o zamana dek Türkiye'ye Avrupa üzerinden gerçekleştirdiği film ihracatını Mısır üzerine kaydırmak zorunda kalmıştı. Bununla birlikte Amerikan filmleriyle birlikte Türkiye'ye sokulmaya başlanan ve Türkiye'de gösterim imkanı bulan Mısır filmleri Türk sinemasına müzikli, melodram tarzını yerleştirmişti. Mısır filmlerinin henüz gelişmeye yeni başlayan Türk sineması üzerine etkisi ağır olmuştu.

” ... Şarkılı özellikleri dolayısıyla Mısır filmleri, henüz gelişmemiş olan seyirci kütlesince çok tutuldu. Mısır filmleri tiyatrocuların etkisini bir kat daha artırdı, çünkü bunlar arasında hemen hiçbir ayrılık yoktu.” (Özön, 1964 : 120)

Mısır filmleri söz konusu olunca Türkiye'de çeşitli iç ve dış siyasal olaylarla da bağdaştırılabilecek sorunlar ortaya çıkmıştı. Arap diliyle gerçekleştirilen bu sinema filmlerinin bir kısmı ülkemizin bazı bölgelerinde sorunlar yaratabileceği düşüncesiyle dönemin hükümeti tarafından, gözlem altında tutulmuştur.

CHP Genel Sekreterliği'nin, İçişleri Bakanlığı'na yolladığı 10.02.1942 gün ve B/44280 sayılı yazısıyla CHP, Mısır filmlerine dikkat çekmişti.

CHP 1942 yılında Arap diliyle çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğü ve bunun Türk diline karşı duyulan sevgiyi baltaladığı gerekçesiyle İçişleri Bakanlığı'nca ilgili filmlere yasaklama getirilmesini istemişti. Bunun üzerine İçişleri Bakanlığı, bu görüşü İstanbul Kontrol Komisyonu'na bildirerek, Arap diliyle

çevrilmiş filmlerin bazı illerde gösterilmesinin doğru olmayacağını belirtmiştir. (Tikveş, 1968 : 97)

Arap dilinin filmlerde kullanılmasının Türk dilini oturtmaya çalışan devletin işini zorlaştıracaklarını düşünmelerinin yanısıra 23 Haziran 1939 tarihinde Türkiye'ye katılan Hatay'da çıkarları zedelenen ve bölge üzerine çeşitli planları olan ülkelerin, Arap dilinin bölgede kullanımını devam ettirmek, uzun vadede bölgede yeni bir oluşuma gidebilme ihtimalleri devletin bu konudaki hassasiyetinin sebeplerinden biri olarak kabul edilebilir. (www.antakyarehberi.com/hatay tarih/4B.htm, 19.4.2003) Hatay'ın bir referandum sonucunda Türkiye'ye katılma kararı alması sonucunda bölge, daha da hassas duruma gelmişti.

İkinci Dünya Savaşı esnasında yurdumuza, ithal edilen filmlerin menşesindeki bu değişikliği, Avrupa'daki karışıklıktan dolayı sinemayla ilgilenen gençlerin yurda dönmesi takip etmiştir. 1939 yılının ardından ilk defa Muhsin Ertuğrul dışında insanlar film yönetmenliği yapmaya başlamıştı. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Aydın Arakan, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Orhan Murat Arıburnu gibi tiyatro ekolünün dışından gelen gençler kısa sürede sinema üzerine çeşitli denemelerde bulunmuştu. Tiyatrocular döneminde, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasının tek adamı olarak eserler verdiği bu dönemde ağır bir melodram havası içine sokulan bu yaratıcılıktan uzak yapımlar veren Türk sineması, genç yönetmenlerle beraber Tiyatrocular Dönemi'nin çıkmazlarını aşma yolunda ilk adımları almaya başlamıştır. Her ne kadar bu genç yönetmenler tiyatro havasının etkisini tam olarak aşamadıysa da sinema ögesi Muhsin Ertuğrul'a bakılınca daha ağır basmış durumdaydı. Bu fark da tiyatro dışında oyuncu kullanılmasından ve yeni bir mizansen anlayışının devreye sokulmasından doğmuştu. (Onaran, 1999:39)

Bu dönemde yurt dışında sinema eğitimi alan ya da sinema üzerinde incelemelerde bulunan gençler, pek çok yeniliği Türk sinemasında gerçekleştirmişti. Almanya'da bir fotoğrafçılık okulunu bitiren Faruk Kenç Türkiye'de ilk üç boyutlu dekor kullanarak Türk sinemasına bu yeniliği kazandırmıştı.

Mısır filmlerinin Türkiye’de tutulması, Mısır filmlerinin yurda girişinde ciddi bir artışa neden olmuştur. Nihat Özön, “1938-1944 yılları arasında yurdumuza çevrilen yerli filmlerin sayısı, aynı dönemde Türkiye’ye gelen Mısır filmlerinin sayısına eşittir.” İfadesiyle Mısır filmlerinin Türkiye’de oluşturduğu furyayla ilgili bir saptamada bulunmuştur. (Özön, 1968 : 21)

Nijat Özön, 1938-1944 yılları arasında toplam 16 Mısır filmi gösterildiğini belirtmiştir. (Özön, 1962 : 117) Buna karşın, farklı kaynaklar yurdumuzda gösterime giren Mısır filmleriyle ilgili olarak çelişkili rakamlar vermiştir. Örneğin Levent Cantek, Ankara sinemalarında 1938-1949 yılları arasında gösterime girmiş Mısır filmleri üzerine yaptığı bir inceleme sonucunda; Ankara’da bu dönemde 84 adet Mısır filmi gösterildiği sonucuna ulaşmıştır. (www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/misir.htm, 14.04.2003)

Muhsin Ertuğrul’un aşırı tiyatral, melodram yüklü ve tekdüze filmlerine oranla içinde daha fazla sinemasal öğeler bulunduran filmler yurda dönen gençler tarafından gerçekleştirilmişti. Sinemayla ilgili çalışmalara başlayan bu gençlerle birlikte tiyatrocuların dışında bir sinema oyuncusu grup oluşmaya başlamıştı.

O dönemde Türkiye’de sesli film çekebilecek ekipman ve stüdyo sadece İpek Film şirketinin elinde bulunmaktaydı. Sesli filmlerin tüm deneyimli oyuncularını da Şehir Tiyatroları oyuncularından oluşmaktaydı ve Şehir Tiyatroları oyuncularını da Muhsin Ertuğrul’un devamlı olarak filmlerinde kullandığı oyuncu kadrosunu oluşturmaktaydı. Böyle bir ortamda ortaya İpek Film ve Muhsin Ertuğrul tekeli ortaya çıkmış oluyordu. Sesli film çekimi için imkanlarını genç yönetmenlerle paylaşmayan İpek Film, genç yönetmen adaylarını çözüm arayışlarına itmişti.

Faruk Kenç, 1943 yılında çektiği **Dertli Pınar** adlı filmiyle sesli çekimden vazgeçmişti. Bunun sebebi, maliyeti düşürmek ve İpek Film-Muhsin Ertuğrul tekelinin kırılabilmesini sağlayabilmektir. Zira sesli çekim yoluna gidildiğinde Türkiye’de bu altyapıya sahip tek film şirketi İpek Film’dir. İpek film de Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini yaptığı yerli filmleri tercih etmiş durumdaydı. 1943

tarihinin ardından, Türk sinemasında bir tekelin kırılması adına önemli bir gelişme olarak kabul edilen dublajlı filmler dönemi de başlamış olmaktaydı. Bu şekilde çekilen filmlerin yapım süresi kısalmış, yapım giderleri ve zamanı önemli ölçüde azalmıştı. (Korkmaz, 1997 : 56).

Bu yöntem kısa sürede diğer genç yönetmenlerce de kabullenilmiştir ve uygulanmaya başlanmıştır. 1943 yılında başlayan bu uygulama, günümüze dek uzanacak uzun bir dönemde pratik edilme şansını yakalayabilmiştir.

Böyle bir ortamdan geçilirken Türkiye’de CHP’nin karşısında yeni bir güç yükselmeye başlamıştı. Demokrat Parti, bu halkın ilgisini çekmekte; CHP’nin hiçbir şekilde prim vermediği dini kesimlere iktidara geldiklerinde çeşitli ödünler vereceğini açıklamıştı. Çok partili hayata geçişin ardından parti sayısı kısa sürede yirmi dörde çıktı. 1946 yılında kurulan Demokrat Parti de diğer tüm partiler gibi oy kaygısıyla koyu dinci kesime yakın durmaya başlamıştı. Dini kesime verilen tavizlerin karşısında CHP de bu konuda yumuşamaya başlamıştı.

Cumhuriyet Türkiye’sinde dini kesimlere verilen tavizler karşısında çeşitli tepkiler oluşmaya başlamıştı. Böyle bir ortamda Lütü Ömer Akad, **Vurun Kahpeye (1949)** adlı sinema filmini çevirmişti. Konu itibariyle dinci oluşumlara bir tepki niteliği taşıyan filmde temel olan Cumhuriyetin temel ilkelerinden taviz verilmemesi üzerinde durulmuştur. Vurun Kahpeye filmiyle birlikte Lütü Ömer Akad, Türkiye’nin temel meselelerinden biri olan dinin, algılanışına eleştirel bir bakış getirmiştir.

“O filmi çıkardığımızda din çevresinden çok eleştiri aldık. Dergilerde yazılar yazdılar, Üç kere de sansüre girdi, çıktı oynamaya başladı. Oynamaya başlayınca ayağa kalktılar ve bir daha sansüre soktular. Ondan sonra Sivas’ta oynarken vali men etti filmi, tekrar sansüre girdi. Yani oldukça patırtı oldu. Çok iş yaptı.” (Akt Duruel, 2002 : 74)

Devlet, 1948 yılına gelindiğinde, yerli filmlerin önünü açacak çok önemli bir yasa çıkartarak Türk sineması açısından önemli bir dönemin başlangıcını gerçekleştirmiş oluyordu. 1 Temmuz 1948 tarihinde çıkarılan yasayla birlikte yerli

film çekimi özendiriliyordu. Bu yasayla birlikte yerli filmlerden alınan belediye vergisi düşürülmüştü.

1 temmuz 1948 tarihli 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nun 27. Maddesinde sinemayla ilgili yapılan düzenleme şu şekildedir; (www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/misir.htm, 04.04.2003).

“Madde 27, eğlence yerlerinin belediye meclislerince düzenlenecek tarife göre ve belirtilecek sınıflara göre işledikleri sürece sağlayacakları gayri safi hasılatı,

- a) Sinemalarda %70'ine,
- b) Tamamen yerli filmler gösteren sinema seanslarıyla tiyatro ve konserlerde %25'ine (...) Biletle girilen eğlence yerlerine ait resim, bilet bedellerine eklenmek suretiyle hesaplanır. Bilet kullanılması mecburi olmayan eğlence yerlerinden işledikleri sürece alınacak eğlence resmi belediyelerince günlük, haftalık veya aylık olarak tayin olunabilir. (...)” (akt,Korkmaz,1997:57)

Bu düzenlemeyle birlikte sinemalardan alınan eğlence vergisi yabancı film oynatan sinemalarda % 70 oranında kalırken, yerli film oynatan sinemalarda % 25 oranında indirilmiştir. Bu kanunla birlikte Türk sineması, ilk defa, gayri safi hasılat açısından korunmaya alınmış olmaktadır. (www.kultur.gov.tr/portal/default_tr.asp?belgeno=6725, 24.02.2003) Bu düzenleme devlet eliyle sinemaya getirilmiş en olumlu düzenlemelerden olarak kabul edilmiştir. Bu yasanın ardından Türkiye’de yerli sinema anlayışı yavaş yavaş oturmaya başlamıştır demek yanlış olmayacaktır.

Nijat Özön, Türk sineması Kronoloji adlı çalışmasında 1948 yılındaki düzenlemenin ardından bu düzenlemenin sinemamıza üretim bazında nasıl yansıdığı konusunda saptamalarda bulunmuştur.

“Bu düzenlemeyle birlikte yerli sinema yapımı da kar getiren bir hal almıştır. Bunun devamıyla birlikte yapımevi sayısı artmış verilen sinema eserlerinin sayısında hızlı bir artış görülmektedir. 1948 yılında üretilen film sayısı 16 iken orantılı bir artışla 1951’e gelindiğinde film sayısı 31 sayısına ulaşmış, bu hızlı artış 1952 yılında 50 film çevrilmesi sonucunu getirmiştir” (Özön, 1968 : 96-109).

Nijat Özön'ün bu saptamasının ardından 'Karagözden Sinemaya Türk sineması ve Sorunları' adlı kitabında da daha genel bir bakışla 1948 yılındaki yasal düzenlemenin sinemamıza katkılarını ortaya koymaya çalışmıştır.

"Bu düzenlemenin ardından, yerli film yapmak karlı bir iş halini almış olmaktaydı. 1948 yılındaki bu düzenlemenin ardından çekilen yerli film sayısında, kurulan yeni yapımevlerinin sayısında bir artış yaşanmaya başlamıştı. 1948 yılından önceki on yılda çevrilen film sayısı 37 iken 1948 yılından sonraki on yılda yerli film yapımı sayısı 411'e yükselmiştir." (Özön, 1995 : 336)

2.3 1952 – 1963 dönemi

1948 yılındaki yasal düzenlemenin ardından sinemaya yatırım yapanların dolayısıyla yapımevleri, sinema salonları ve üretilen film sayısında artış yaşanmıştır. 1950'li yıllardan itibaren Türk filmi seyircisi de giderek artmıştır. Yapımevleri, işletmeciler ve film sayısı da çoğalmıştır. Söz konusu artış, ülkemize özgü bir film dağıtım sistemini de beraberinde getirmiştir. Bu dağıtım sistemi Türk sinemasının oluşumu üzerinde büyük etki yetmiştir.

Bu dağıtım sistemine göre ülke; işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmış durumdadır. İşletmeci denilen kişi bu bölgelerdeki sinemalara film sağlayan, film yapımcısı ve sinema salonu sahibi arasında bir tür komisyoncu gibidir.

İşletmeci her yıl İstanbul'a gelerek kendi bölgesinde ne tür filmlerin beğenildiğine dair bilgi vermekte, bu şekilde bir sonraki dönem çekilecek filmlerin sayısı ve niteliğinin saptanmasında önemli rol oynamaktaydı. (Korkmaz, 1997 : 67)

Bu koşullar altında Türk sinemasının kültürel sanatsal ve estetik yapısını Türk sinema seyircisinin beğenilerinin oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum, 1970'lerin ilk yarısına kadar Türk sinemasının gücünü halktan alan ve yalnız ona dayanan bir olmasına yol açmıştır.

1950'li yılların başında tarihsel film dönemine geri dönmüştü. Gündemde olan ve Türkiye'nin NATO'ya girmesini sağlayacak olan Kore Savaşı da filmlere konu edilmekteydi kendisinden binlerce kilometre uzakta bulunan Kore'yle herhangi bir bağda bulunmayan Türkiye, NATO'ya girebilmek uğruna, Amerika'nın yanında bu savaşa girmişti. Türk sinemasında Kore Savaşı sırasında Kore Savaşı'nı konu edinen sinema filmleri gerçekleştirildi.

1951 yılında **Kore'de Türk kahramanları, Kore'de Türk Gazileri, Kore'de Türk Süngüsü, Mehmetçik Kore'de** 1952 yılında da **Dokunulmaz Bu Aslana**, 1953 yılında da **Zafer Güneşi** adlı sinema filmleri çevrilmiştir.

(Özön, 1968 : 105-114)

Bu filmler sinemada gösterim imkanı bulmasına rağmen günümüze, ulaştıkları seyirci sayısı veya elde ettikleri hasılat konusunda bir belge ulaşamamıştır. Ticari kaygılar gütmemesinin yanında bilerek ya da bilmeyerek iktidarın yürüttüğü politika paralelinde oluşan bu filmlerle milli duygular üzerine gidilmeye çalışılmıştır. Kurtuluş Savaşı gibi onurlu bir savaşı gerçekleştiren ve bu savaştan da emperyalist güçlere karşı kazanılmış bir zaferle çıkmayı başaran Türk halkı tarafından, Kore Savaşı ile ilgili filmler, bir kahramanlık hikayesi olarak kabul edilmemiştir. Türk sinemasına sanatsal bir katkısı olmayan bu filmler zaman içinde savaşın sona ermesinin ardından unutulmuştur.

1950'li yıllarda yapım sayısının artması, Türk tarihinin çeşitli dönemlerini konu alan çok sayıda film üretilmesini sağlamıştır. Bu nedenle 50'li yıllar tarihsel filmler dönemi olarak anılmaktadır.

“Bu yıllardaki tarihi konulara yönelim üç ana nedene bağlanabilir;

1. Türkiye’nin Kore Savaşı’na asker göndermesi, bu koşulların yarattığı atmosferde halka moral gücünü verecek kahramanlık filmlerinin çekilmesi.
2. Mısır filmlerinin melodramatik içeriklerinin Türk sinemasına taşınması ve klasik Türk Müziğine uygun atmosferin tarihi konulu filmlerle oluşturulabilmesi.
3. Yapılan birkaç önemli tarihi filmin halk tarafından tutulması ile tarihi konulu film yapımının bir modaya dönüşmesi.” (Duruel, 2002 : 82)

Bu sebeplerden dolayı Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı ve Osmanlı tarihiyle ilgili filmler gerçekleştirilmiştir.

Çok partili siyaset dönemiyle ve DP iktidarıyla birlikte Türkiye’de yaşanmaya başlayan değişim, beraberinde sinemada da çeşitli değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Geçiş dönemiyle birlikte Muhsin Ertuğrul’un Türk sineması üzerindeki tekeli kırılmaya başlayan genç sinemacılar çeşitli eserler vermiş; bu eserlerinde tiyatrocu tekeli kırılmaya çalışmıştır. Her ne kadar tiyatro etkilerinin ötesine geçerek sinemasal olarak başarılı örneklerin verilebildiğini söylemek doğru olmayacaksa da Muhsin Ertuğrul sinemasının ve tiyatro kökenli oyuncuların tekelinin kırılması açısından önemli bir dönem olmuştur.

Türk sinemasının geçiş dönemi, Türkiye Cumhuriyeti’nde de bir geçiş dönemi olarak kabul edilebilmektedir. Mustafa Kemal Atatürk ölmüş, İsmet İnönü Türkiye Cumhuriyeti’nin başına geçmiştir. II Dünya Savaşı’na katılmadığı halde ağır etkilerini üzerinde hisseden Türkiye; 1950 yılında yapılan genel seçimlerle birlikte Demokrat Parti iktidarıyla tanışmaktaydı. Böylece 1923 yılından itibaren ek başına iktidarda olan CHP iktidarı son bulmuştu. Demokratik Parti’nin 408 milletvekiline karşılık CHP sadece 69 milletvekili çıkartabilmişti. (Çavdar, 1996 : 20-21)

Atatürk devrimleriyle çelişen uygulamalarıyla dikkat çeken Demokrat Parti iktidarı Amerika’ya yakın bir dış siyaset yürüterek Türkiye’deki değişimi hızlandırmaya çalışmıştır. 1950 yılından itibaren Türkiye’nin ulusal politikasındaki önemli değişiklikler ABD politik çizgisini kayıtsız şartsız izleme ilkesinden

birleşmektedir. Türkiye'nin bu tutumu Kore Savaşı ve NATO'ya kabulünden itibaren daha kökleşmiştir. (Çavdar, 1996 : 31).

1950'li yılların başındaki bu olaylarla Türk sineması Geçiş Dönemi'nin sonlarını yaşamaktaydı. Değişen ve gelişen Türkiye Cumhuriyeti yeni fikirlerle, yeni uygulamalarla karşılaşmaktaydı. Bu ortam Türk sinemasında da yansımaları bulmuştu. O tarihe kadar kullanılmayan konular, mekanlar üzerine düşünceler yoğunlaşmaya başlamaktaydı. Uyarlamalar azalmaya tiyatrocular etkisini daha da kaybetmeye başlamıştı.

Bu gelişmelerle 1952 yılına gelindiğinde, Türk sinemasının Sinemacılar dönemi, olarak kabul edilen yeni bir dönemin başlangıcı olarak anılmasına sebep olacak **Kanun Namına (1952)** adlı film çevrilmiştir. Türk sinema tarihçileri Sinemacılar dönemini Lütü Ömer Akad'ın 1952 yılında gerçekleştirdiği **Kanun Namına** adlı filmle başlatır. Lütü Ömer Akad; 1949 yılında çevirdiği **Vurun Kahpeye** adlı filmle adını duyurmuş, ardından birkaç piyasa işi çekerek sinema yolculuğuna devam etmiştir. Piyasa işi olarak adlandırdığımız filmlerle birlikte Akad, **Vurun Kahpeye** filmiyle elde ettiği başarının çok uzağına düşmüş olmaktaydı.

Lütü Ömer Akad'ın **Kanun Namına** filmiyle birlikte kamerayı stüdyonun dışına çıkarması gerçek mekanlarda çekimleri yapması ve kurgu bakımından da son derece hareketli ve gerilimli bir dil yaratmaya çalışması Türk sinemasının o döneme dek pek alışkın olmadığı kalitede bir sinema filminin gerçekleştirmesi sonucunu doğurdu. **Kanun Namına** adlı sinema filmi için çoğu tiyatro oyuncularından dışından oluşturulan oyuncu kadrosu ve önceki dönemlere bakıldığında daha fazla sinema öğesini içinde barındıran ilk önemli filmidir demek yanlış olmayacaktır. (Onaran, 1999 : 54)

Böylece tiyatro ağırlıklı sinema filmlerinden kurtulup genç ve dinamik yönetmenlerle sinemasal öğelerin ağırlık kazandığı filmlerin dönemi başlamaktadır. Kamerayı sokağına çıkaran, gerçek hikayelere eğilen, filmlerinin senaryo

alışmalarının çoğunda etkin şekilde tiyatro ve tiyatrocunun etkisini olabildiğince filmlerinin dışında tutmaya alışan Lütfi Ömer Akad, Sinemacılar Dönemi'nde de etkin şekilde çalışmalarını sürdürmüştür.

1952 yılında Lütfi Ömer Akad'ın **Kanun Namına** adlı filmi gerçekleştirilmesiyle birlikte yeni bir dönem Türk sinemasında başlamıştı. Aynı yıl içerisinde Türk sineması tarihinde önemli bir iz bırakacak olan Metin Erksan da ilk gerçekçi köy filmini gerçekleştirdi. Bu iki filmle birlikte Türk sineması için çok önemli bir dönem olan halka dönüş de gerçekleşmekteydi. Halkın hayatı h hikayesi sinemada senaryoların konularını oluşturmaya başlamıştı. Metin Erksan Aşık Veysel'in hayatını konu alarak gerçekleştirdiği **Karanlık Dünya** adlı sinema filmi, Türk sinemasında hüküm süren altyapısı olmayan, ağır melodramik öğelere sahip köy filmlerinden farklı bir yapıya sahipti. Gerçek bir kişinin yaşam öyküsünü gerçek mekanlarda, Aşık Veysel'in köyünde canlandırmaya çalışan bir sinema filmidir. Aşık Veysel'in hayatını anlatan bu film sansüre takılır ve Erksan'ın tamamladığı halinden çok daha farklı bir film olarak ortaya çıkar. Sansür ve ardından yaşadığı sıkıntılarla birlikte film Erksan'ın tamamladığı halinden anlamsız bir şekil almış oluyordu.

Metin Erksan'ın ilk filmi böylece sansürle tanışmış oluyordu. Sansür, Metin Erksan'ın ve diğer birçok sinemacının karşısına çıkacak ciddi bir sorun olarak Türk sinema tarihinin bu döneminde de etkili olmuştur.

1950'li yılların başlarında Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı sayılacak ciddi değişimler yaşanmaktaydı. Çekilen ve içinde sinema öğelerinin ağır bastığı nitelikli yapımlar yeni bir dönemin işaretçisiydi. Bu nitelikli yapımların ortaya çıkışıyla sinemacılar yükselişe geçerken bu duruma ters orantılı olarak tiyatrocular da ciddi başarısızlıklar yaşar duruma gelmişti.

Türk sinemasının belli bir dönemine damgasını vurmuş olan Muhsin Ertuğrul, elindeki tüm teknik imkanlara rağmen kendisini yenileyememesinin de sonucu olarak yönetmenlik dönemine de son noktayı koymak zorunda kalıyordu. 1953 yılında Türkiye'de gösterime giren ilk renkli yerli sinema filmi olan Muhsin Ertuğrul'un

yönetmenliğini yaptığı **Halıcı Kız** adlı film ciddi bir ticari başarısızlığa uğramıştı. Bu ticari başarısızlıkla birlikte Muhsin Ertuğrul da sinema yönetmenliğini bırakmıştır. (Korkmaz, 1997 : 64)

Muhsin Ertuğrul **Halıcı Kız** filmiyle birlikte sinema yönetmenliğine son noktayı koyarken aynı yıllarda Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan da önemli eserler ortaya koyarak Sinemacılar Döneminin kapısını aralamaktaydı.

Metin Erksan **Karanlık Dünya** adlı sinema filminin ardından yönetmenin diğer eserleri göz önüne alındığında önemsiz sayılabilecek, **Beyaz Cehennem/Cingöz Recai** (1954), **Yol Palas Cinayeti** (1955), bitiremeden askere gitmek zorunda kaldığı ve Semih Evin'in tamamladığı **Bir Kadının Evrakı Metrukesi** (1956-1957) adlı filmleri gerçekleştirdi. (Scognamillo 1998 : 173-174) İstanbul Yıldız'daki Ordu Foto Film Merkezi'nde askerliğini yaparken de **Dünya Havacıları Türkiye'de** (1957) adlı belgesel filmini gerçekleştirdi. (Onaran, 1994: 60)

Askerliğini bitirmesinin ardından Erksan 1958 yılında **Dokuz Dağın Efesi** adlı sinema filmiyle ilk gerçek başarısını kazanır. Osmanlı hükümetine isyan ederek dağa çıkan Çakıcı Mehmet Efe'nin öyküsünü anlatan film diğer efe filmlerinin dışında bir üsluba sahiptir. **Hicran Yarası** (1959), **Şoför Nebahat** (1960) filmleriyle yönetmen, sinema dilini oluşturmak adına değişik denemelerde bulunmuştur.

1960 yılına gelindiğinde Metin Erksan sinemada daha önemli filmlere imza atmaya başlamıştı. Sinemacılar dönemi içerisinde **Gecelerin Ötesi** (1960), **Mahalle Arkadaşları** (1961), **Oy Farfara Farfara** (1961), **Çifte Kumrular** (1962), **Sahte Nikah** (1962), **Yılanların Öcü** (1962), **Acı Hayat** (1963), ve **Susuz Yaz** (1963) adlı filmleri gerçekleştirmiştir.

Yılanların Öcü adlı filmle bir kez daha sansürle karşılaşmıştır. Metin Erksan, uzun çabalarından sonra, cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izni ile **Yılanların Öcü** filmini gösterime sokabilmiştir.

Yılanların Öcü filminin sansüre girmesinin nedenlerini Halit Refiğ şöyle aktarmıştır;

“Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından Metin Erksan’ın yaptığı filmin sansürle mücadelesi aslında filmin kendisinden çok Baykurt ve Erksan’ın kişilikleri ve aynı olaydan meydana getirilen bir oyunun Devlet Tiyatrosu’nda oynanmasına izin verilmemiş olmasıyla ilgiliydi.”
(Refiğ’den akt. Altınar, 2002 : 685)

Özellikle **Yılanların Öcü** (1962) ve **Susuz Yaz** (1963) filmleri Türk sineması açısından özel yapımlardır. İnsanımıza ve köy gerçeğine yönelik bu iki filmde Erksan başarılı bir anlatım gerçekleştirmiştir. Metin Erksan kendisiyle yapılan bir söyleşide **Yılanların Öcü** filmiyle ilgili olarak

”Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüüne aldırmaııp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm”
(Akt.Scognamillo,1998 : 252)

İfadesini kullanmıştır.

Yönetmenin **Susuz Yaz** adlı filmiyse Türk sineması için yurtdışından çok önemli bir ödöl getirmeyi başarmıştır. **Susuz Yaz** 1964 Berlin Film Festivali’nde en büyük ödöl olan Altın Ayı ödölüne layık görölmüştür.

Sinemacılar Dönemi’nde önemli çalışmalarda bulanan ve sinemayla ilgili ilk çıkışlarını gerçekleştiren diğler yönetmenler, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Orhan Elmas, Ertem Göreç olarak sayılabilir.

Bu yönetmenler Türk sinemasının bir ölke sineması olması yolunda çalışmaları sergilemiş, sinemamızın o dönemlerde alt yapısına katkıda bulunacak eserler vermiştir.

Kendi sinema dillerini oluşturmak adına önemli filmler gerçekleştiren dönem yönetmenleri, bu çabalarının yanında ticari kaygılar güden, piyasa şartlarına uygun

sinema filmleri de çekmiştir. Yönetmenlerin ortaya koydukları eserler arasındaki tutarsızlık bu dönemin de önemli sonuçlarından olmuştur.

Bu dönemde bir yandan **Kanun Namına, Beyaz Mendil, Yılanların Öcü, Susuz Yaz** gibi nitelikli filmler gerçekleştiren yönetmen aynı zamanda **Görünmez Adam İstanbul'da, Beyaz Cehennem, Cingöz Recai, Yol Palas Cinayeti** gibi ticari kaygılar güdülerek çekilen filmlere de imzalarını atmışlardır.

Lütfi Ömer Akad'ın 1968 yılında kurduğu "Bugüne dek yaptıklarımız, ne yapılmaması gerektiğinin göstergesidir" cümlesi içinde bulunulan tutarsızlık ortamını belirtmesi bakımından önemlidir. (Şasa, 2002 : 41)

Sinemacılar döneminde, sinemamız belirttiğimiz gibi bir istikrar yakalayamamış ancak Türk sinemasını etkileyecek pek çok önemli gelişme yaşanmıştır.

Sinemacılar döneminde, çeşitli magazin ve sinema dergilerinin düzenlediği yarışmalarla sinema hayatına başlayan ve ardından da sinemamızda star sistemi girişinde önemli yer tutan pek çok sinema oyuncusu çeşitli eserler vermiştir. Yıldız dergisinin 1951 yılında ilkini düzenlediği Artist Yarışmasını Ayhan Işık kazanmıştı. Bir sonraki sene, yine aynı sinema dergisinin düzenlediği yarışmada, Belgin Doruk birinciliği kazandı. Sessiz Sinema dönemiyle birlikte Batı'da oturmaya başlayan star sistemi 1950'li yıllarla birlikte Türk sinemasında da getirilmeye çalışılmıştır. Yıldız dergisinin Belgin Doruk ve Ayhan ışıık ile yolunu açtığı bu sistemle pek çok yeni yüz ve star sinemaya kazandırılmıştır. İlerleyen yıllarda birçok yarışma düzenlendi ve bu sistemle Ediz Hun (1963), Cüneyt Arkın (1964), Filiz Akın (1962), Tanju Gürsu (1962), ve Tarık Akan gibi önemli isimler Türk sinemasına hizmet etmeye başladı. (www.kultur.gov.tr/portal/sanat.tr.asp?belgen=6699, 12.02.2003)

Bu sistem bir süre sonra bazı sıkıntılara yol açmış, yıldız oyuncuların filmlerine talebin fazla olması bu oyuncuların aldıkları ücretlerin yüksekliğinden ve bazı benzer sebeplerden dolayı yapımcılar aleyhine maddi sıkıntıların gerçekleşmesi

sonucunu doğurmuştu. Bu sıkıntılar üzerine 22 Haziran 1963 yılında on üç yapımcı, her yıldızın yılda ancak altı filmde oynayabileceği yolunda bir bildiri yayınlamıştır. (Özön, 1968 : 164)

Yıldız sisteminin temellerinin atıldığı bu dönemde, geçiş döneminde öne çıkan müzikli melodramlar tarzında filmler de çekilmeye devam edilmiştir. Dönemin önemli şarkıcıları bol müzikli sinema filmlerinde rol almaktaydı. Bu dönem içinde filmlerde rol almaya başlayan Zeki Müren de 1953 yılından itibaren 1971 yılına dek toplam on yedi filmde rol almış ve bol müzikli melodramlar arasında ayrı bir yere sahip olmuştur. Zeki Müren'in, 1953 yılında Cahide Sonku'yla başrollerini paylaştığı **Beklenen Şarkı** adlı filmiyle başlayan sinema serüveni 1971 yılında başrollerini Esen Püsküllü ile paylaştığı **Rüya Gibi** adlı filmle son bulmuştur. (<http://www.sanatgunesi.com/filmler.htm>, 06.12.2003)

Demokrat Parti'nin genel seçimde elde ettiği başarının ardından pek çok ciddi değişim ülke boyutunda yaşanmaya başlamıştır. Toplu kalkınma modelini benimseyen Türkiye Cumhuriyeti, Demokrat Parti'nin liberal ekonomi projesiyle birlikte bireysel kalkınmaya dayalı yeni bir ekonomi şekline geçiş yapılmıştır.

Seçim öncesinde dini kesimlerce pirim vererek siyasetini yürüten Demokrat Parti, seçimden galibiyetle çıktıktan sonra Cumhuriyetin o zamana kadarki pek çok düzenlemesi üzerinde ciddi değişiklikler yapmıştır. Demokrat Parti'nin ilk yaptığı işlerden birisi; 1933 yılından itibaren Türkçe okunmakta olan ezanın tekrar Arapçalaştırılması olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1925 yılında kapatılmasını onayladığı türbelerin açılmasına izin verilmiştir. Bunun gibi gelişmelerle birlikte din, yavaş yavaş siyaset için önemli bir olgu durumu olmaya başlamıştır. Demokrat Parti, dini kendileri için propaganda aracı olarak kullanmaktan da kaçınmamıştır. Kendileri adına düzenlenen veya düzenlettikleri mevlitleri radyolardan serbestçe yayınlamıştır.

Seçimlerin ardından milli eğitimde de ciddi sıkıntılar yaratan ve günümüze kadar ulaşan bazı zorlukların sebebi olan, okullarda zorunlu olarak Kuran okutulması

kabul edilmiştir. Gericici kesim iktidardan verilen ödünlerin ardından tekrar güçlenmeye başlamıştır. Bu güç kazanımı o kadar artmıştır ki 1950 – 1964 yılları arasında laik ilkelere uygun eğitim veren okulların sayısında % 50'lik bir artış olurken din okullarının sayısındaki artış % 700'e ulaşmış durumdadır. (Yılmaz, 1997 : 75)

Bu değişim süreci Türk sinemasında da yansımaları bulmuştur, iktidar tarafından başlatılan dinin istismarı Türk sinemasında kimi filmlerde kullanılmıştır. Öyle ki 1952 yılında gösterime giren yarı belgesel bir film olan Hac Yolu adlı filmin tanıtımlarında bu filmin yedi kez seyredilmesi durumunda hacca gidilmiş sayılacağı vurgulanmıştı. Türkiye'de Demokrat Parti ile birlikte yoğunlaşan din sömürüsünün sinemadaki yansımasına açık bir örnek teşkil etmiş oluyordu.

"1950'den sonra, gericiliğin en azgın, din sömürücülüğünün en aşırı olduğu sıralarda bile böyle bir duruma rastlanmamıştı. Gerçi yerli filmlerdeki göbek sahnelerinin yerini camiler, minareler, mevlitler, dualı namazlı sahneler gittikçe daha sık almaya başlamış, sonunda iş 'hac yolu' sömürücülüğüne varmış ve "hac yolu" Anadolu'da din sömürücülerinin ellerinde saf halkı kandırmak için uzun bir süre kullanılmıştı. Filmi yedi kez gören - tabii, her seferinde ayrı bilet almak koşuluyla- 'hac farizesini yerine getirmiş' sayılıyordu! Din sömürücüleri saf halkı kandırmayı daha da kolaylaştırmak için yalnız 'hac yoluna' övgü olarak özel bir film izlettirme yöntemine bile başvuruyorlardı. Önce abdest alınacak, sonra sinemanın çevresi yedi kez dönülecekti. Film arasında gül suyu dağıtmak bile ihmal edilmiyordu. Ne var ki, hac yolu sömürücülüğü Anadolu'nun ancak en ücra köşelerinde yapılıyordu." (<http://www.milliyet.com.tr/2000/01/31/haber/hab03.html>, 06.05.2002)

Siyasal ve toplumsal hayatın hareketlenerek çok partili sisteme geçilmesiyle 1950 seçimlerinde iktidara gelen Demokrat Parti döneminde Türkiye'de önemli değişiklikler gözlemlenmiştir. Bu değişimler içinde sinemayı, en çok ekonomik yaşamdaki enflasyonist tutumlarla, gericilik hareketlerinin hız kazanması etkiledi. (Özön, 1995 : 54)

Türkiye'nin Kore Savaşı'na katılması ve aynı dönemlerde yaşanan Kıbrıs olayları Türk sinemasında Kore Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Kıbrıs ile ilgili sinema filmleri çevrilmeye başlanılmıştı. Bu sinema filmlerinde ticari kaygılar ön plandaydı.

Milli duygulara seslenen bu filmlerdeki asıl amaç, o günlerde yaşanan olaylardan dolayı hassaslaşan kitlelerin bu hassas durumundan yararlanarak yapımcıların ticari yönden kazanç elde etmek istemeleridir. Bu filmlerle devlet isteğiyle ve propaganda amacı güdülerek hazırlanmasa da ilgili konular etrafında bir kamuoyu oluşturma işlevi de yerine getirilmiştir. Bu dönemde film hasılatlarıyla ilgili elimizde bilgi olmadığından filmlere karşı halk tarafından gösterilen ilgi konusunda bir sonuç bildirmek doğru olmayacaktır. Bununla birlikte çekilen filmlerin yıllara göre dağılımı ve kar üzerine üretilen film sayıları göz önüne alındığında Kore Savaşı ile ilgili filmlerin üzerine Kurtuluş Savaşı ya da Kıbrıs gibi konulara kıyasla daha geçici ve sınırlı sayıda çekildiği görülmektedir.

Bu gidişatın içerisinde Türkiye’de, 4 Ağustos 1958 yılında açıklanan bir dizi ekonomik karar sinema sektöründe de yansımaları bulmuştur. Ağustos İktisadi Kararları olarak adlandırılan bu kararlar itibarıyla, bir Amerikan Doları 2.80 TL’den 9.00 TL’ye çıkartılmıştı. Bununla birlikte yabancı film ithali de kotalara bağlanmamış olmaktadır. Bu kararlarla birlikte yabancı film ithalinde bir azalma yaşanmıştı. Yabancı film sayısındaki bu azalma yerli film üretiminde bir artışı da beraberinde getirmişti. Amerikan Film İhracatı Birliği Frankfurt Temsilciliği, Ağustos İktisadi kararlarının ardından İstanbul’a gelerek Amerikan şirketlerinin Türkiye’den alacağı 5 milyon TL’nin üç kat fazlaştığını açıklamıştı. (Özön, 1968 : 136)

19.07.1959 tarihinde İstanbul Belediyesi’ne ait Lale Film Deposu’nda Türk sineması için acı bir gelişme olarak kabul edilecek olan, yangın çıkmıştır. Belediyenin aldığı bir kararla film şirketlerinde ve film stüdyolarında bulunan filmler Aynalıkavak’taki eski Lale Film Deposu’na teslim edilmişti. Türk sinema tarihine ait çok önemli bir birikim bu yangınla birlikte ortadan kalkmış olmaktadır. (Onaran, 1994 : 100)

20.08.1959 tarihinde gerçekleştirilen Bahar ve Çiçek Bayramı dahilinde yapılan organizasyonlarda Demokrat Parti’nin en büyük siyasi rakipleri durumunda olan İsmet İnönü ile ilgili ilginç bir uygulaması dikkati çekmişti. Ordudan emekli

olan subaylardan bazıları bir basın toplantısı düzenleyerek, Ordu Sergisi'nde gösterilmekte olan Kurtuluş Savaşı ile ilgili belge filmlerde, içinde İsmet İnönü'nün bulunduğu sahnelerin çıkarıldığını belirtmişti. (Özön, 1968 : 142)

Bu sahnelerin çıkarılması, Demokrat Parti'nin İsmet İnönü'yü toplumun hafızasından çıkarma çabasını ortaya koymuştur. Bununla birlikte İsmet İnönü'yü yakın geçmişte yaşanan ve büyük kahramanlıkların yaşandığı Kurtuluş Savaşı döneminde çekilmiş filmlerden çıkararak İnönü'nün toplumun gözündeki 'kurtarıcı' imajı silinmeye çalışılmıştır.

Bu dönemin sonlarına doğru Demokrat Parti'nin uygulamalarından hoşnutsuz olan ordu mensupları, 1960 yılında bir darbeyle yönetime el koymuştu. Adnan Menderes ve kabinesi fesh edilerek Demokrat Partili çoğu milletvekili tutuklanmıştı.

Demokrat Parti'nin uygulamalarının ardından ordunun yönetime el koymasıyla birlikte Türkiye'de de yeni bir dönem başlamıştı. Askerler, bir yandan Türkiye'nin en özgürlükçü anayasası üzerinde çalışmaları için hukukçulardan oluşan bir kurul oluştururken; bir yandan da Demokrat Parti'nin 'gerçek yüzünü' göstermek adına çalışmalara girişmişti.

25.09.1960 tarihinde darbenin iki ay ardından Hürriyet gazetesi, '27 Mayıs Devrimi'nin oluşunu' ve amaçlarını gösteren bir filmin çekim hazırlığına karar verildiğini açıklamıştı. Bunun ardından ordu ise, 1960 ve 1961 yıllarında hazırlattığı **Düşükler Yassıada'da** (1960) ve **Düşüklerin İç Yüzü** (1961) filmlerini halka göstermeye başlamıştı (Özön, 1968 : 147 – 154)

Bu filmlerle bir yandan kamuoyu bilgilendirilmeye çalışılırken bir yandan ordunun yönetime el koymasının sebepleri ortaya koyulmaya çalışılmıştı. Zamanında İsmet İnönü'nün görüntülerini belge filmlerinden çıkararak sinema aracılığıyla İnönü'nün karizmasını zayıflatmak isteyen Demokrat Parti, darbenin ardından sinema yoluyla halkın karşına çıkarılmıştı.

Bütün bunların yanında 1960 askeri darbesinin ardından Türkiye’de bir özgürlük ortamı hakim olmuştu. Fikir ve düşünce hürriyeti güçlendirilmeye, kişisel hak ve özgürlükler de anayasa güvencesi altına alınmaya çalışılmıştı. Bu özgürlük ortamı içinde sanatsal faaliyetlerde de geniş bir hareket alanı bulmuş olan sanatçılar, yapıtlarını sunarken iletmek istediği mesajları daha net bir şekilde ortaya koyabilmeye başlamıştır. Mesajların ortaya konulması ve iletilmesi sırasında da, duyulan kaygılara uygun olarak bir ayrılma yaşanmaya başlanmıştır. İletmek istediği mesajları ve duydukları kaygıları dile getirirken, sanatçılar kendi felsefeleri doğrultusunda eserler vererek teorileri bu ayrılığın pratikteki yansımalarını ortaya koymuştur.

Türk sineması da bu değişimden etkilenmiş, çeşitli fikir ayrılıkları doğrultusunda yeni sinema anlayışları oluşmaya başlamıştı.

Ulusal Sinema, Milli Sinema, Toplumsal Gerçekçi Sinema gibi, sinemayı kullanırken hangi fikirlerin ve altyapının esas alınacağı konusunda farklı düşünceleri olan gruplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinema üzerine yapıtları uygulamalarda kendi dünya görüşleri doğrultusunda eserler vermeye çalışan bu insanlarla birlikte, sinemamızda verilen eserlerdeki siyasi mesajların arttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

1960 yılının başlarına kadar halkın genelinin anlayabileceği, ticari kaygılar güdülerek çeşitli eserler verilmiştir. Askeri darbenin ardından özgür düşüncenin yaygınlaşmasıyla eserlerin içeriğinde değişiklikler gelişmeler söz konusu olmuştur.

“1960 yılına kadar olan dönemde halkın anlayabileceği yapımlar seçildi. Gözyaşı, masum aşk öyküleri, ezanlı, dualı sahneler, dansözlü, şarkıcılı, gazinolu bölümler bolca kullanılarak her tür izleyicinin ilgisi çekildi. Tanınmış piyasa romanları sinemaya uyarlanarak magazin basınının da yardımıyla yaratılan starlara oynatıldı.” (Esen, 1992: 49)

1960’lı yıllara kadar tartışmaya bile açılmayan konular bu yeni dönem dahilinde tartışmaya açılabilmişti. Böylelikle sanatın birçok dalında olduğu gibi sinemada da ülke sorunları üzerine eserler verilebilmeye başlanmıştır.

“1960 devrimi ve ardından gelen 1961 Anayasası, Türkiye’nin o vakte kadar zorla, baskıyla, polis devleti araçlarıyla önlemeye çalışılan ne kadar önemli sorunu varsa ortaya çıkarmıştı. Bunlar içinde yaşadığı toplumun sorunlarını sinema aracılığıyla ortaya koymak isteyen sinemacılar için paha biçilmez, tükenmez bir hazineydi.” (Arkin Sinema Ansiklopedisi, 1975 : 464)

2.4 1963 – 1980 dönemi

1960 askeri darbesinin ardından, askerlerce üniversitelere hazırlatılan Türkiye Cumhuriyeti’nin o güne ve hatta günümüze dek sahip olduğu en özgürlükçü anayasası 1961 Anayasası Türkiye’de yeni oluşumların önünü açmış oluyordu. O zamana dek tartışılmayan üzerine konuşulamayan pek çok konu, halkın serbestçe tartışabileceği bir ortamda dile getirilebilmekteydi.

1965 yılındaki genel seçimlerle AP iktidar olmuştu. 13 milyon 679 bin 753 olan seçmenden 9 milyon 748 bin 678 bin kişi oy kullanmıştı. % 71.3 katılma oranıyla gerçekleştirilen seçimlerle birlikte oyların % 52.9’unu AP, %28.7’sini CHP almıştı. Oyların geri kalanı diğer partiler ve bağımsızlar arasında paylaşıldı. Alınan oyların karşılığı olarak AP, 240, CHP 134 adet milletvekili çıkarırken MP, YTP, TİP ve CKMP milletvekillerinin geriye kalanını paylaşmış olmaktadır. (<http://www.kurtuluscephnesi.nt/secim02/secim65.html>, 12.02.2003)

Adalet Partisi iktidara gelmesinin ardından 1961 Anayasasının kazandırdığı hak ve özgürlükleri kısıtlamaya başlamıştı.

1960’lı yılların başına gelindiğinde Demokrat Parti’nin liberal ekonomi anlayışıyla birlikte başlayan değişim bazı sıkıntıları da beraberinde getirmişti. Köyden kente gözün hızlanması, ekonomik yönden dışa bağımlılığın artması ve zengin yoksul arasındaki farkın artmaya başlaması bu zorluklardan bir kısmı olarak göze çarpıyordu. İşsiz sayısındaki artış Türkiye’deki ekonomik sıkıntıların en önemli sıkıntılarından olarak göze çarpıyordu.

Türkiye’de işsizliğin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde Avrupa’da da birçok ülke işçi sıkıntısı çekmekteydi.

“II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ülkelerinde görülen büyük ekonomik gelişmeler, işgücü açığı ortaya çıkardı. Özellikle niteliksiz işlerde çalışacak insan gereksinimi başladı (...) Bu nedenle Avrupa ülkeleri, Üçüncü dünya ülkelerine çağrı yaparak, onlarla anlaşmalar imzaladılar... Almanya ve Türkiye’de böyle bir antlaşma yaptı. 30 Ekim 1961 tarihli Türk Alman İşçi Mübadelesi Antlaşması Almanya’ya doğru büyük bir işçi akımı başlattı. (Akt. Esen, 1993:19)

Bu antlaşmayla birlikte Türk işçileri büyük bir hızla hiç tanımadıkları bilmedikleri bir ülkeye doğru göçe başlamıştır. Birçok Türk köylüsü de daha kendi ülkelerinde ‘büyük şehir’ bile görmeden dilini dahi bilmedikleri bambaşka dinamikleri olan Almanya’ya yerleşmeye başlamıştı. 1961 yılında Federal Almanya’da yaklaşık 6500 Türk yaşarken bu sayı 1973 yılına gelindiğinde 712 bine ulaşmış durumdaydı. (Engin’den akt. Esen, 1993 : 20) Dış göç sonucunda Almanya’da oluşan bu ciddi Türk nüfusunun yaşamları, geride bıraktıkları, karşılaştıkları sorunlar sinemada da karşılığını çok geçmeden bulmuştu.

1972 yılında yönetmenliğini Türkan Şoray’ın yaptığı **Dönüş** adlı filmle birlikte dış göçü konu alan filmler de sinemamızda yer almaya başladı. Dış göç olayı ve dış göçle birlikte gelen kimlik kaybı ve kültürel yozlaşma gibi sorunlar Türk sinemasında birçok kez yer bulmuştur. Bu ve buna benzer sorunları kullanarak belli görüşlerin yörüngesinde sinema filmleri de gerçekleştirilmiştir. **Memleketim** adlı sinema filmi de buna örnek olarak gösterilebilir. Yönetmenliğini Yücel Çakmaklı’nın yaptığı bu filmin konusu, Türkiye’den Viyana’ya eğitim için giden bir gencin, (Mehmet) burada hippilerin arasında yaşayan ve milli değerlerinden uzaklaşarak yozlaşan bir Türk kızını tekrar milletine hizmet etme noktasına getirmeye çalışmasını anlatmaktadır.

Milli Sinema anlayışına uygun filmler yapan Yücel Çakmaklı bu filminin ardından milli sinemacılardan ciddi eleştiriler de almıştır. Mesut Uçakan, Sinema ve İdeoloji adlı kitabında filme şöyle bir eleştiri getirmiştir;

“Mehmet’in bir iki cümlesinden ve ezan seslerinden başka kayda değer, İslami bir öz bulunmadığı görülür. Hele, temelinde İslami bir düşünce aramak zordur. Film, vatan bütünlüğünü, Doğu-Batı arasındaki duygu ve düşünce yaşayış farklılıklarını belirtmiştir; ama, bu farklılıkları doğuran asıl sebebe (İslam’a) yeteri kadar yer verememiştir. (Uçkan, ty:168)

Milli sinemacılardan çeşitli ağır eleştiriler alan Yücel Çakmaklı’nın Milli sinema adına ilk örnekleri veren kişi olması ilginç bir nokta olarak belirtmektedir. Henüz yeni yeni olgunlaşmaya başlayan Milli Sinema anlayışının da diğer sinema anlayışları gibi kendi içinde tutarsızlıkları olduğunun tespit açısından önemli bir tartışmadır. İçerisinde yeterince İslami öğe olmadığı, sadece Doğu-Batı arasındaki farklılıklara ve vatan bütünlüğüne değinildiği noktasından Milli Sinemacılardan eleştiriler alan Yücel Çakmaklı, yapılan tartışmaların bir tarafındayken, diğer taraftan Halit Refiğ’in kimi filmlerinde geleneksel ve ulusal değerleri öne çıkarmasından dolayı Milli Sinema’ya yakın kabul edilmesi de önemlidir.

Yaşanılan kavram ve anlayış karmaşıklıkları uzun yıllar devam edecek ve Milli Sinema anlayışının 1990’lı yılların başında geçirdiği değişikliklerin ardından taşlar yerine oturmaya başlamış olacaktır.

1960 Askeri darbesiyle, birlikte ordu, siyaset ve sosyal yaşam üzerine kimi düzenlemelerde bulunmuş; 1961 anayasasıyla da topluma o zamana dek sahip olmadığı genişlikte hak ve özgürlük tanımıştı.

1960’daki bu gelişmenin ardından 1965 yılında yapılan genel seçimlerle ordu iktidarı tekrar sivil iradeye bırakmış oluyordu. 1960 sonrası ordu tarafından kurulan geçici hükümet 1965 genel seçimleriyle birlikte iktidardan çekilmişti.

AP iktidarı, ABD ile Türkiye arasındaki yakınlaşma politikasını devam ettirmiş, ABD’den çeşitli dönemlerde ekonomik yardımlar alarak bir yandan ABD’ye bağımlı hale gelinirken bir yandan da soğuk savaş döneminde komünizm tehlikesine karşı ABD’ye yaklaşılmıştır.

ABD ile bu yakınlaşmanın sonucu olarak Türkiye’de Amerikan propagandası da hız kazanmış durumdaydı. Bunun getirisi olarak da yerli yapımcılar Hollywood sinemasının kahramanlarının ve çizgi roman kahramanlarının benzerlerini kullanarak filmler çevirmeye başlamıştı. 1967 yılında çevrilen **Altın Çocuk, Dehşet Yaratan Adam, İstanbul Dehşet İçinde, Yakut Gözlü Kedi** filmleri James Bond filmleri olarak gerçekleştirilirken; Cüneyt Arkın’ın rol aldığı **Ringo** filmi ile birlikte Türk sinemasına Western türü de girmiş olmaktaydı. (Scognamillo, 1988 : 23-24)

Bu seriyi 1967-1973 yılları arasında yabancı çizgi romanlardan uyarlamalar takip etmişti. Kızıl Maske, Zagor, Yarasa Adam, Mandrake, Süperman, Captain Amerika ve daha birçok çizgi roman kahramanı filmlere kendi isimleri veya farklı isimlerle konu olmuştur. (Scognamillo, 1998 : 405-406)

Dış kaynaklı çizgi roman furyasının Türkiye’den çıkışlı olanları da filme çevrilmeye 1960 ortalarında yoğun şekilde başlanmıştır. İlk kez 1962 yılında Cengiz Han’ın Hazinelele filmiyle sinemaya aktarılan Karaoğlan, 1965 yılında ilk defa Karaoğlan adıyla sinemaya uyarlanmıştır. Kartal Tibet’in başrolünü üstlendiğı bu filmler bir dizi halinde 1969 yılına kadar çekilmiştir. (Scognamillo, 1988 : 205) Karaoğlan’ı, Malkoçoğlu, Tarkan ve Kara Murat dizileri takip etmiştir.

Bu çizgi roman kahramanları özellikle de Karaoğlan ve Malkoçoğlu, geniş bir kesim tarafından aşırı sağ kesimin kahramanları olarak kabul edilmiştir. Oysa Karaoğlan da Malkoçoğlu’da çizgi roman karakteri olarak ilk defa sol eğilimli gazetelerde yayımlanmaya başlamıştı. Öyle ki, Suat Yalaz, Karaoğlan için Cengiz Han dönemini sürmesini, Bir diktatöre karşı adaleti kollayan yeni bir kahraman yaratmak istediğı için seçtiğini belirtmiştir.

Bunun yanısıra Karaoğlan’dan sonra gelen kahramanlar aşırı sağcı kesimin tekeline yavaş yavaş kaymaya başlamıştır. Karaoğlan’dan sonra filmlere konu olan kahramanlar Karaoğlan’ın aksine devletin fedaisi kimlikleriyle varolmuşlardır. (www.replik.8m.com/tarihi.htm, 06.12.2002)

1969 yılında sinemaya uyarlanan Tarkan filmindeyse milliyetçi öğeler iyiden iyiye su yüzüne çıkmış durumdadır. Tarkan'ın yaşadığı çağlar Batı Hun İmparatorluğu'nun dönemi olarak belirtilmesine rağmen, filmlerde Türk milliyetçiliğine dönük mesajlar bulunduğu görülmüştür. Türk kelimesinin, ilk defa Hun İmparatorluğu'ndan yüzyıllar sonra kurulan Göktürkler ile kullanılmaya başlanmış olmasına rağmen Tarkan kendisini Hun Türkü olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte, filmde sık sık Türk ulusu lafları geçmiştir. Filmin geçtiği zaman aralığı düşünüldüğünde henüz 'ulus' kavramının da Türk kelimesi gibi oluşmadığı görülmüştür. Bu tarz filmlerin yoğunluğu, azalarak 1980'li yılların başına dek devam etmiştir.

Tarihi kahramanlı filmlerin yanı sıra AP hükümetinin siyasal çizgisine ve buna paralel olarak da Türk sansür kurulunun sertleşmesine uygun olarak dinsel filmlere de ağırlık verilmeye başlanmıştı. 1960'lı yılların başından itibaren tek tük çekilmeye başlayan dinsel filmler, AP iktidarıyla birlikte yoğunlaşmaya ve bir furya halini almaya başlamıştır. 1965 sonrası yoğunlaşan bu filmlere örnek olarak; **Hak Yolunda Hz. Yahya** (1965), **Hz. Eyüb'ün Sabrı**, (1965), **Hz. Yusuf'un Hayatı** (1965), **Yahya Peygamber** (1965), **Hz. Ayşe** (1966), **Hz. Süleyman ve Saba Melikesi** (1966), **Hacı Murat** (1967), (Duruel, 2002:10) filmleri gösterilebilir. (Scognamillo, 1988 : 206)

Dinsel filmler çeşitli örneklerle günümüze dek ulaşmayı başarmıştır. Dini filmlerin bu gelişimi 1970 yılında çekilen 'Birleşen Yollar' Filmi ile yen bir boyut kazanmış. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği bu film Milli Sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilmiştir.

Özgürlükçü anayasadan olumlu şekilde yararlanan çeşitli kuşaklardan gerçek sinemacılar, yurt sorunlarına ve Türk insanının gerçek yaşamına eğilen senaryolardan yola çıkarak biçim/içerik bakımından da başarılı bizim sinemamıza has, tutarlı eserler ortaya koymaya başlamışlardır. (Onaran, 1999 : 103)

Alim Şerif Onaran'ın bahsettiği gibi yurt sorunlarına eğilen eserler veren sinemacılar, ana olarak üç anlayış etrafında toplanmaya başlamıştı. Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Yeni Gerçekçi Sinema olarak arılan bu üç farklı anlayış, Milli Sinema ve Yeni Gerçekçi Sinema olarak ayrılan bu üç farklı anlayış,özünde Türk insanının sorunlarını ve yaşayışı konusundaki çıkış noktasının ne olacağı konusuydu.

Soyut bir sanat anlayışı içerisinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını düşünen Halit Refiğ, ulusal sinema anlayışının fikir babası olarak bu anlayış doğrultusunda çalışmalarını sürdürmüştür.
(Refiğ, 1996 : 183)

1964 yılındaki. Türk Film Şurası'nın ardından yaşanan bu görüş ayrılığıyla birlikte ulusal sinema anlayışı oluşmaya başlamıştı.

“1960’larda doruğa çıkan ulusal sanat tartışmaları, dönemin ruhunu yansıtmaktadır (...) Batı etkisinden bağımsız, ulusal sanat ürünleri önemsenir olmuştur. En başında bu tür bir endişe, dünya sinemasının nereye gittiğini merak edilir bir sorun olmaktan çıkarmıştır. Yani yabancı sinema konusunda genel anlamda bir ilgisizlikten ve ona yönelik bir tepkiden söz etmek mümkündür.” (Kayalı, 2000 : 227-228)

Halit Refiğ halkın geleneksel değerlerine örf ve ananelerine dönük bir sinema anlayışının Türk sineması için önemli olduğunu belirtmiştir. Halit Refiğ, **Bir Türk’e Gönül Verdim** (1969) ve **Fatma Bacı** (1972) adlı filmlerle ulusal sinema anlayışının en belirgin işlendiği filmler olarak gösterilmiştir.

Bir Türk’e Gönül Verdim, yabancı bir kadının bir Türk ile evlendikten sonra dine yönelişinin hikayesini anlatmaktadır. Bu filmde din, ulusal kültürün temel şekillendiricisi olarak sunulmuştur.

Fatma Bacı adlı filmde de üniversiteli bir genç kızın eğlendiği ortama tepkisini ”Batınız Batsın!” cümlesiyle yöneltmesi aynı zamanda yönetmenin düşüncesinin de somutlaşmış göstergesi olmuştur. (Kayalı, 1994: 155)

1974 yılında Başbakan Bülent Ecevit tarafından İsmail Cem TRT Genel Müdürlüğü'ne getirilmiştir. TRT'de Lütü Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ'e kendi seçimleri doğrultusunda televizyon filmi yapma imkanı sağlanmıştır.

Halit Refiğ, ulusal sinema anlayışı içerisinde yapmak istediklerini en net şekilde TRT için gerçekleştirdiği **Aşk-ı Memnu (1975)** ve **Yorgun Savaşçı (????)** filmleriyle gerçekleştirebildiğini söylemiştir. Devlet tarafından TRT aracılığıyla çektirilen ilk 35 mm olan **Aşk-Memnu**, Halit Refiğ'e göre ulusal sinema anlayışının ülke çapında ulaştığı en başarılı nokta olmuştur. (Refiğ, 1996: 184-185)

Halit Refiğ'in yanı sıra, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, gibi yönetmenler de Ulusal Sinema anlayışı doğrultusunda eserler vermiştir. Fakat Halit Refiğ dışındaki diğer yönetmenlerin adı devamlı olarak Ulusal Sinema akımının yanında sunulmamıştır. Bu yönetmenler verdikleri ulusal sinema örneklerinin yanı sıra ticari kaygılar güden filmler de çevirmiştir.

Bu dönemde devlet eliyle TRT aracılığıyla çektirilen filmlerin yönetmenleri göz önüne alındığında ortaya ilginç bir sonuç çıkmaktadır. Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütü Ömer Akad sansürle çeşitli dönemlerde karşılaşmalarına rağmen TRT tarafından kendi seçimleri doğrultusunda filmler çekmeleri noktasında kendilerine esneklik tanınmıştır. Belki de bunun bir sonucu olarak Halit Refiğ de ulusal sinema anlayışı içerisinde yapmak istediklerini en belirgin şekilde TRT için çektiği **Aşk-ı Memnu** ve **Yorgun Savaşçı** filmlerinde gerçekleştirebildiğini söylemiştir.

Daha sonra 1980 darbesiyle birlikte ordu, **Yorgun Savaşçı** filmini noter huzurunda yaktırmıştır. Askeri dönemdeki bu yaklaşımla birlikte Ulusal Sinema akımı duraklama evresini tamamlayarak son bulmuş olarak kabul edilebilir.

“Ulusal Sinema Akımı 1961-1965 yılları arasında oluşur, 1967-1969 yıllarında zirveye vurur. Bu akımın bitişi için kesin bir tarih belirtmek mümkün değildir. Ancak, 1975-1977 yılından sonra bu akımın başlıca yönetmenleri ya film yapmamayı tercih ederler ve üniversitede ders verirler ya da yapmak istedikleri doğrultusunda ticari kaygılı filmler yaparlar. Böylelikle bu akım fiili olarak sona erer denilebilir.” (Akser, 2001 : 101)

Milli Sinemanın çıkışı temel dinamiği ve çıkış sebeplerini Mesut Uçakan şu şekilde sunmuştur.;

“1963-1964.. yıllarından sonra, tek tük sinema yazılarında bir endişe olarak beliren ve 1970’te ‘Birleşen Yollar’ ile pratikte ilk bilinçli örneğini veren bir sinema akımıdır (...) Teorik alanda Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan Milli Sinema görüşü Milli kültürü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam’ın getirdiği sistemi, yegane yaşama ölçüsü olarak alır. (...) Sinemanın yaygın bir haberleşme vasıtası oluşu ve Müslüman Türkiye’de yeni neslin inançlarından gittikçe uzaklaşması “Milli Sinema’yı politik sahneye çıkaran iki önemli sebeptir.” (Uçakan, ty : 137)

Bununla birlikte Milli Sinemanın teorik planda geçmişi araştırıldığında 1940’lı yıllara dek ulaşılabilmektedir. Necip Fazıl Kısakürek’in 7 Eylül 1943 tarihinde Büyük Doğu Dergisi’nde yayımlanan bir yazısında; sinemadan fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki, azametli bir imkan ve inşa planı olarak söz etmiştir. (Akt. Maktav; 1999 : 9)

Milli Sinema üzerine yapılan bu teorik hazırlık, 1970 yılında Yücel Çakmaklı’nın **Birleşen Yollar** filmiyle pratiğe dönüşmüştür.

Teknik Üniversiteye devam eden iki gencin; zengin kızı Avrupai düşünceli Feyza ile fakir ve muhafazakar görüşlü Bilal’in öyküsüdür bu. Feyza kendi halinde olan Bilal’i arkadaşlarıyla giriştiği bir iddia sonucu kendine bağlamayı başarır, ama bu arada onun görüşlerinin etkisi altında kalır ve Bilal’i gerçekten sever. Davet edildiği bir doğum günü partisinde aslında bu ilişkinin bir oyundan doğduğunu anlayan Bilal, Feyza’dan ayrılır. Okulları bitince, iki genç, kendi kafalarına uygun evlenmeler yaparlar. Ancak Bilal mutludur, Feyza da mutsuz. Bir süre sonra Feyza değişim sürecine girerek kocasından ayrılır ve yetiştirmekte olduğu kızın aynı mutsuzluğu tatmaması için, milli terbiye verir. (Onaran, 1995, 156)

Yücel Çakmaklı bu ilk filmiyle, İslam dininin Türk ulusu için taşıdığı önemi vurgulamak istemiştir. (Küçükkurt, 1990 : 60) Bununla birlikte filmlerindeki İslamiyet olgusu genellikle bir aşk hikayesinin melodramik bir kurgunun içerisine

serpiştirilmiştir. Bu noktada da İslami kesimden ve milli sinema anlayışından olanlardan olumsuz eleştiriler almıştır.

Bunu takip eden birkaç yıl içinde Milli Sinema üzerine düşünenler ve İslami kesimin konuyla ilgili kesiminden Yücel Çakmaklının filmlerine ağır eleştiriler yapılmış durumdadır., İslami motiflere bir melodramın yan unsuru şeklinde değindiği ve dini motiflerin ortaya daha net konulması gerektiği öne sürülen eleştirilerin çıkış noktası olarak açığa çıkmış durumdadır. Bu eleştirilerin ardından, Milli Sinema üzerine çalışacak dokuz üniversiteli gençten oluşan ‘Akın Grubu’ ortaya çıkmıştır.

Milli Sinema’nın kuramsal çerçevesi Milli Türk Talebe Birliği Sinema kulübü tarafından belirlenmiştir. Buna göre; Milli Sinemanın temeli tamamıyla İslami bir düşünce ve yaşayış şekline dayanmaktadır. (Maktav, 1999 : 8)

Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Tufan Güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksoy, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mesut Tümay adlı dokuz üniversiteli genç tarafından oluşturulan ‘Akın Grup’ sinemayla yapmak istediklerini bildirilerinde şu cümleyle belirtmişlerdir;

”Günde beş vakit dolup taşan sinemalarda aleyhimize çevrilen zaman çanlarını lehimize çevirmeye and içiyoruz.” (Akt. Maktav, 1999 : 9)

Milli Sinema, tarihi birikim dönemi olarak Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini kabul etmiştir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden bahsedilirsene üzerinde durulması gereken nokta İslam’ın kabulünden sonraki Türk tarihinin kastedilmiş olmasıdır. İslamiyet’in kabulünden önceki dönem dışta bırakılarak, İslam merkezli bir Türk tarihi baz alınmıştır.

Tarihi birikim noktasının ne olarak kabul edildiği bir kenara bırakılırsa sonuçta bu filmlerin belirleyici ve ortak özelliği İslami içeriğe sahip olarak karşımıza çıkmalarıdır. Kimi zaman bu sinema filmlerinin sadece İslami bir mesaj vermek üzere çekildiği gerçeği de kabul edilmesi gereken bir saptamadır.

Milli Sinema ve ulusal sinemanın gelişimi devam ederken çeşitli olumsuz eleştiriler de yöneltilmekteydi. Bunların en sertlerinden biri de Nejat Özön tarafından yöneltilmiştir. Özön ulusal sinema ve milli sinemacıları samimiyetsizlikle ve asıl amaçlarını gizlemekle suçlamıştır.

“Ulusal’ı da Milli’yi de sözlükteki anlamında kullanmıyorlar bence. Bunları aslında amaçladıkları kavramı perdelemek için kullanıyorlar. Ulusların ulusalcılıktan amaçladıkları Osmanlılık... Bugünkü anlamında ulusalcılığın tam karşısı olan kopkoyu bir Osmanlı ümmetçiliğine, kültürüne dayanır. Ulusal sinema çıkmazı da buradadır. Millicilerin millilikten amaçları da tümüyle dinidir. Dini sözcüğünü her zaman, her yerde rahatça kullanamadıkları için ‘milli’ sözcüğüyle örtülemişlerdir. Milli Sinemacılar’ın görüşünde ağırlıklı din ve ahlakta olduğu halde,ulusalcıların görüşünde bu ağırlık yok.” (Özon, 1995:205-206)

‘Milli’ tabiri üzerindeki bu tartışmalar, ileriki yıllarda Milli Sinemacılar’ın kendileri arasında da yaşanmaya başlayacak ve ‘milli’ tabiri yerine yeni bir tabir arayışına girişilecektir.

1970’li yılları kendi oluşumlarını ve altyapılarını sağlamlaştırmak adına eserler vererek geçiren milli sinemacılar 1980 yılıyla birlikte Türkiye gerçeklerine uygun olarak faaliyetlerini gözden geçirmek zorunda kalmıştır.

İlk etapta askeri darbeyle gelen baskıcı ortam ve bununla birlikte özellikle Almanya’daki işçilerimiz sayesinde Türkiye’de hızla yaygınlaşan video kullanımı, sinemacılara sinemadan uzaklaşan halka ulaşmak adına yeni bir fırsat yaratmıştır.

1980’li yıllarda videonun da iyice yaygınlaşmasıyla Elif Video, Ajans 1400, Yeni Asya, Sema Video gibi dini video piyasasında adını duyurmuş şirketler İslami sinemanın o dönemlerde en önemli desteği ve çıkış noktası olmuştur. (Duruel, 2002:153)

1950’li yılların sonunda sinema alanında çalışmaya başlayan Yılmaz Güney 1960’lı yılların sonlarına doğru yönetmen olarak da filmler çevirmeye başlamıştır. Çeşitli sinema anlayışlarının oluştuğu ve önemli eserlerini vermeye başladığı yıllarda

Yılmaz Güney'in sineması da bu sinema anlayışlarının dışında kendisine özgü bir dil oluşturma çabası içine girmiştir.

1970 yılında çekilen Milli Sinemanın ilk pratiği olan 'Birleşen Yollar' ile aynı yılda çekilen Yılmaz Güney'in 'Umut' filmi iki farklı sinema anlayışının önemli sinema eserleri olarak o günlerin siyasi başıboşluğu ve kesmekeşliği içinde gerçekleştirilmiştir. (Uçakan, 1987:162)

Yılmaz Güney'in 1970 yılında çektiği **Umut** filmi Güney'in ilk tavizsiz filmi olarak filmografisinde önemli bir yere sahiptir. (Kayalı, 1994) 1971 ara rejimi tarafından 1972 yılında tutuklanan Yılmaz Güney 1974'de serbest kalınca **Arkadaş** filmini gerçekleştirmiştir. Bu filmle birlikte Güney, siyasi inançlarını daha somut tarzda ortaya koymaya başlamıştır. (Scognamillo, 1998 : 373).

1974 yılında **Arkadaş** filminin ardından **Endişe** adlı bir filme başlayan Yılmaz Güney, bir cinayet vakasına karışmıştır. Bunun sonucu olarak Güney, filmi tamamlayamadan hapse girmiştir.

Cinayet suçundan dolayı cezasını çekmeye başlayan Yılmaz Güney hapisten yazdığı senaryolarla sinemayla olan ilişkisini devam ettirmiştir. Yılmaz Güney, **Sürü** ve **Düşman** filmleriyle hapisanedeyken yazdığı iki senaryosunun hayata geçirilmesini sağlamıştır. (Onaran, 1995 : 158-139)

Kendisi için düşünülen özel af girişiminin sonuçsuz kalması üzerine Güney, 1981 yılında cezaevinden firar ederek Fransa'ya sığınmıştır. Bunun ardından Fransız Kültür Bakanlığı desteğiyle **Duvar** filmini gerçekleştirecek olan Yılmaz Güney, Halit Refiğ'in değındiğı Türkiyeliler Sineması kavramına bir örnek vermiş olmaktadır. (Refiğ, 1996:198)

Fikirsiz kamplaşmaların, sinemada farklı akımları doğurmasının yanında karşımıza çıkan Yılmaz Güney sineması Türk sinemasına yeni bir yön kazandırmıştır. Nijat Özön'e göre, Yılmaz Güney Türk sinemasında Akad'ın

çizgisini sürdüren, geliştiren onun tek meşru varisi sayılabilecek olan aynı zamanda sinemacılar dönemiyle Genç/Yeni Sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönem başlatan kişidir. (Akt. Scognaimlo, 1998:361) Yılmaz Güney ortaya koyduğu eserlerle kendisi zamanındaki ve kendisinden sonra gelen tüm bir kuşağı etkilemiştir.

Fikirsiz kamplaşmaların fiziki şiddete dönüşmeye başlaması ve ordunun hükümete karşı duyduğu güvensizlik 1971 yılında Türkiye'yi yeni bir askeri hareketle karşı karşıya getirmiştir. Hükümetin istifası ve bol alan anayasanın Türkiye için daraltılması sonuçlarını beraberinde getiren bu ara rejim, Türkiye'deki anarşik ortamın önünü kesmekte başarılı olamamıştır. Sinema seyircisi de bu oramın devam etmesi giderek de şiddetlenmesi ve bunun yanı sıra hayat pahalılığının da artması sonucunda sinema salonlarından uzaklaşmaya başlamıştır.

Sinema seyircisinin salonları boşaltması, 1974 yılından itibaren yurt çapında yaygınlaşan ve günlük düzenli yayına başlayan TRT yayınları ile buluşmaya başlamasıyla daha da netleşmiştir. Böylece Sinema salonlarının klasik seyirci kitlesi çeşitli sebeplerin de etkisiyle sinemadan uzaklaşmıştır. (Korkmaz, 1997 : 77)

“Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir halk sinemasıdır. Bu tarz bir ulusal sinemanın gelişebilmesi, yani halktan bir destek almadığı takdirde, ancak devletin genel bir kültür siyasetine bağlıdır” (Akt.Gökmen, 1973 : 23)

İfadesini kullanan Refiğ'in de belirttiği gibi Türk sinemasının ekonomik dayanaklarından en büyüğü seyirciydi. Devletin sinemaya herhangi kayda değer düzenli maddi yardımının söz konusu olmaması halkı baz alan ve seyirci odaklı gelişen bir Türk sinemasının gelişimini sağlamıştır.

Yılda çekilen toplam sinema filmlerinin sayısına bakıldığında salonların boşalmasının sonucu daha iyi açıklanabilecektir. 1972 yılında yapım sayısının 298 ile kırdığı rekorunun ardından 1974 yılındaki adet filmle seyircinin salonları boşaltmasına keskin bir düşüşle tepki vermiş olmaktadır. (Scognamillo, 1988 : 11)

Yapımevleri, yaşayabilmek adına, boşalan sinema seyircisinin yerini doldurmak zorunda kalmıştır. Bu noktada sinema salonlarına çekilebilecek seyirci kimliği de değişik durumdaydı. Şiddet olayları ve televizyon aileleri sinemadan uzaklaştırmış; üniversite ortamının gerginliği de öğrencilere ciddi sorunlar yaratmıştır. Bunun sonucu olarak, sokakta işsiz dolaşan erkek nüfusa yönelmiştir.

Bu yönelme, Türk sinemasında seks filmleri furiasının da başlamasına yol açmıştır. Siyasal konulu filmlere ağır bir sansür uygulanırken seks filmlerine dokunulmaması da döneme ait ilginç bir tespit olarak karşımıza çıkmıştır.

Seks filmlerinin sayısı o kadar ciddi rakamlara ulaşmıştır ki 1980'in başına dek Türk sinema yapımlarının ciddi bir oranını oluşturmuştur.

Değişen seyirci kimliği ve seyircinin tuttuğu ve maliyeti düşük seks filmleri yapılması, Türk sinemasında 1960'lı yıllarda başlayan ve bir ülke sineması oluşturulması adına ciddi yapımlar ortaya konulan dönemin etkilerini yavaş yavaş silmeye başlamıştır. 1980'li yıllara gelene dek sayılı birkaç sinema filmi dışında, çekilen film sayısı göz önüne alındığında, nitelikli üretimlerin sayısının oldukça azaldığı görülmüştür.

2.5 1980 – Günümüze kadar olan dönem

1980'li yıllara Türkiye'de yeni bir askeri darbeyle girilmişti. Önenemeyen çatışmalar ve anarşik eylemler bahane edilerek asker tarafından 12 Eylül 1980 tarihinde yönetime el konulmuştu. Askeri yönetim, toplumu yeni bir yaşam tarzı ve değerler sistemi için değişime sokmuştu.

Bu yeni oluşum kısaca toplumsalın reddi, bireyselliğin ön plana çıkarılmasına dayandırılmıştı. Bununla birlikte, yeni kültür de bireyin kendi çıkarlarını, yaşam zevkini inşa edebileceği bir özgürleşme söylemi üzerine kurulmaya çalışılmaktaydı.

Siyasi partilerin kapatılmış ve lider kadrolarının hapse kaldırılmış olduğu bu dönemde, sanatçılar da baskı altına girmişti. Hapse girmemiş olanlar da ağır bir baskı altına girmişti. Hapse girmemiş olanlar da kendilerini ağır bir baskı ortamının içinde bulmuşlardı. Bunların sonucunda da toplumda teoride ve pratikte bireyselliğin ön plana çıkarılacağı uygun boşluk yaratılmış olmaktaydı.

Türk sineması da Türkiye'nin içinde bulunduğu buhranlı dönemi birebir yaşamaktaydı. Bu yeni kültürel oluşumun sonucu olarak, Türk sinemasının dinamiği olan Yeşilçam sinemasının da dayandığı temel değerler de zarar görmüş olmaktaydı.

O döneme kadar ortaya konulan Türk sinemasının örneklerinde genellikle toplumun, halkın hikayesi anlatılmaktaydı. Yeni oluşan Türk sineması ise toplumsalı reddetmişti. Film kahramanları, zengin, çağdaş, çekici, özgür, sorunları çok daha bireysel olan kişilerden oluşmuş durumdaydı.

80 öncesi toplumcu eserler veren yönetmenler bu dönemde verdikleri eserlerde topluma sırtlarını döndü, ve bireyi ön plana çıkaran filmler çekmeye başlamıştı.

Yeşilçam sineması temelinde sokaktaki sıradan insanın dünyasına yakındı, ve sevgi yüklüydü. Buna karşın Yeni Türk sinemasında kahramanlar çok daha farklıydı. Bu ciddi dönüşün sonucunda halk, Yeşilçam filmleriyle ancak televizyonlarında karşılaşmaya başlamıştı.

12 Mart 1971 askeri muhtırasının ardından, 1961 Anayasası'ndaki özgürlükleri kısıtlayan hükümler getirilmesine rağmen anarşi ve terörün hızla tırmanış göstermesi, bunları yoğunlaştıran nedenin özgürlük olmadığının bir delili olarak görülmeliydi. Oysa tam tersi bir tutum sergilenerek 1982 anayasasında temel hak ve özgürlükleri demokratik ilkeler açısından sınırlayan hükümler getirilmiştir. (Özüerman 1990 : 229)

1961 yılında askerler tarafından hazırlanan Türkiye'nin en özgürlükçü anayasasında 1972 ve 1982 yıllarında askerlerin denetiminde gerçekleştirilen kısıtlamalarla içi boşaltılmış duruma getirilmiştir. Böylece 1960'ların özgür ortamı 1980'li yıllara doğru ilerledikçe özgürlüklerin kısıtlandığı ve baskı ortamının kendisini hissettirdiği bir görünüme kavuşmuştur.

Öncelikle aydının kendisine yabancılaşarak kendisini sorgulamasıyla başlayan süreç, halkın sinemayı eleştirerek isteklerini daha somut ortaya koymasıyla önem kazanır. (Salbaş, 2000 : 105)

“1980'den sonra güdülen politikalarla, depolitize edilen Türk halkı gibi sinemamız da bundan etkilendi. Toplumsal filmlerden uzaklaşıldı. Politikadan ve toplumdan uzaklaşan aydınlarımız insanı keşfederek çok daha kişisel filmlere ilgi duymaya başladılar. (Dorsay, 1995 : 21)

1980 başında yaşanan bu ortam ciddi şekilde film üretimine de yansımıştır. 1975-1980 tarihleri arasında çekilen film sayısı 836 iken 1980-1985 arasında çekilen toplam film sayısı 414'e düşmüştür. (Scognamillo, 1988 : 11)

1980'de başlayan bu düşüşün önemli sebeplerinden biri de, 1970'lerde başlayan ve giderek pornoya dönüşen seks filmlerinin yasaklanması olmuştur. Seks filmleri, üzerinde ciddi bir denetim yapılmadan çekilmekte ve maliyeti de düşük olduğu için yapımcıları tarafından tercih edilmekteydi. Seks filmleri furyası öyle bir hal almıştı ki 1979 yılında çekilen 195 filmin 131'i 16 mm çekilmiş seks filmlerinden oluşmuştu. (Scognamillo, 1988 : 11) Seks filmlerinin yasaklanması aynı zamanda yoğunlaşan baskı ortamı beraberinde çekilen film sayısında ani bir düşüş yaşanmasına yol açmıştı.

Film üretiminin artması 1983 yılında mümkün olmuştu. 1983 yılında Anavatan Partisi, Turgut Özal başkanlığında genel seçimleri kazanarak askeri yönetimden iktidarı geri almıştı. Turgut Özal, askeri iradenin başlattığı depolitizasyon uygulamasını devam ettirmişti. Liberalizmi uygulamak isteyen Turgut

Özal, ileriki yıllarda bu sistemi gerçekleştirmek adına çeşitli düzenlemeler yapmış olacaktı.

1983 yılı, aynı zamanda yurtdışındaki, özellikle de Almanya'da yaşayan insanlarımız sayesinde Türkiye'de yaygınlaşan videonun sinemamızı ateşlediği bir yıl olmuştur.

1974 yılından itibaren televizyonun Türkiye'ye girmesinin ardından, Türk sinemasının geleneksel finans kaynakları da zayıflamaya başlamıştır. 1980'lerde Türkiye'de videonun hızla yayılması, videonun Türk sinemasının finans kaynaklarından önemli birisi haline gelmesine yol açmıştır.

Video sektöründen gelen finansman desteği, 90'lı yıllara kadar Türk sinemasının çarkını döndüren en önemli gelir kaynağı olmuştur. (Dorsay, 1995: 16)

1990'lı yıllarda özel televizyon döneminin başlamasıyla birlikte video da popülerliğini yitirmiş ve Türk sinemasının gelir kaynaklarından birisi daha kurumuştur.

1980 yılıyla birlikte seks filmlerinin yasaklanması üzerine yapımcılar yeni bir furya başlatmıştır. 1980'de seks filmlerinin yerine tek alternatif olarak örülen arabesk türü filmler çekilmeye başlanmıştır. 1982 yılında yapım sayısı 72 ile sınırlı kalırken, bu 72 filmin yaklaşık yarısı arabesk türünde müzikli dramlar oluşturmuştur. (Scognamillo, 1998: 216-218) 1980 yılına gelindiğinde çevrilen 68 filmin 32 adedi arabesk türündendi. (Kalkan'dan Akt. Karakaya, 2002 : 1)

1980'li yıllarla beraber, depolitizasyon süreci içerisinde, kadın konulu filmler çekilmeye başlanmıştır. Feminizmin de yurdumuzda aydın kesim arasında yayılmaya başlamasıyla kadını konu alan filmlerde artış olmuştur.

“Sıkı yönetimin sürdüğü ilk yıllar, toplumsal eleştiri filmleri de yasaklandığından, biriyse bunalımlar, sinema ve yaratım sorunları ile kadın sorunları ele alınmıştır.” (Esen, 2002 : 104)

1983 yılında iktidara gelen Anavatan Partisi, 1986 yılında Türkiye’de ilk kez kabul edilen Sinema Yasasının önünü açmıştır. Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası 23.01.1986 tarihinde 3257 sayılı kanun olarak mecliste kabul edilmiş, ardından 07.02.1986 tarihinde Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe sokulmuştur.

Bu yeni yasayla birlikte sansür, polis gücünden (elinden) alınarak kültür ve Turizm Bakanlığına verilmiştir.

Yasanın birinci maddesi şöyledir;

“Bu kanunun amacı, kültürle yakın münasebeti ve yaygınlığı sebebiyle kitle haberleşme vasıtalarının en mühimlerinden biri olan sinemanın eğitici, öğretici, kültür yayıcı ve aktarıcı (ve de) ülkemizi tanıtıcı fonksiyonlarına işlerlik kazandırmak, yapım denetim ve gözetim kanunlarının geliştirilmesini sağlamak; sinemaya milli birlik, bütünlük ve de devamlılığımız açısından düzen ve ölçü kazandırmaktır”.

Birinci maddede konunun tanımının yapılmasının ardından üçüncü maddenin (b) fıkrasında da denetim konusuna değinilmektedir.

“Denetim, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu ararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç veya suça teşvik unsuru ihtiva etmemesi. Milli kültür, örf ve adetlerimize uygunluğu yönünden bu kanunda tanımlanan eserlerin yetkililerce incelenmesini ifade eder denilmektedir. (Onaran, 1992-1993 : 140)

Bu yasanın ardından polisin denetiminden çıkarılan sansür uygulamaları Kültür Bakanlığı’nın sorumluluğuna verilmiştir. Bununla birlikte Türk sineması için yeni bir süreç de başlamıştır.

Yönetimin 1983 yılında sivil iradeye geçmesinin ardından toplumun üzerindeki baskı mekanizması da hafiflemişti. Hafifleyen bu baskı ortamı, 1986

yılındaki sinema, video ve müzik eserleri yasası ile beraber sanat alanına da yansımıştır. 1986 yılının ardından kısa süre sonra, 12 Eylül ve sonrasının sorgulanmasının yapan sinema filmleri çekilmeye başlanmıştır.

12 Eylül filmleri, toplumsal sorunların siyasal boyutlarını gerçekçi bir dille aktarmaya çalışmıştır. Türk toplumunun kültürel anlamda bir kimlik aramasına koşut ideoloji de bu arayışın boyutlarını sorgularken önemini özellikle duyumsamaktadır. Yine de toplumun yapılanmasındaki ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel öğelerinin dönem özellikleri, bu arayışın özünü kendi içeriğinde çarpıtabilir. (Salbaş, 2000 : 106)

12 Eylül dönemini anlatan filmler içerisinde **Sis** (1989) ve **Uçurtmayı Vurmasınlar** (1989) siyasal ve toplumsal sorunlara eğilen ve gişe başarısı da sağlayan filmler olmuştur. Aydın'ın hapisten yeni çıkan insanların sorunları, **Av Zamanı** (1988) ve **Su da Yanar** (1989) gibi filmlerle dile getirilmiştir. (Güçhan, 1992 : 95)

Türk sineması video piyasası yüzünden ve finansman kaynağı bulma yönünden sıkıntılar çekmekteyken 1980'lerin sonundaki bir gelişmeyle birlikte daha da zor bir döneme girmişti. Liberalizm düşüncesi doğrultusunda hükümet tarafından yapılan düzenlemelerin ardından yabancı film dağıtım şirketleri, özellikle de Amerikan film dağıtım şirketleri, Türkiye'de film dağıtımlarını yapabilmek adına kendi şubelerini açabilir konuma getirilmişti. (Onaran, 1995 : 11)

"1987 yılı da bir başka açıdan çok önemlidir Türk sinemasında. Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bir değişiklik, yabancılara sınai şirketler gibi ticari şirketler de kurma izni verilmiştir. Böylece, dev Amerikan film şirketleri, kendi filmlerini hiçbir engelle karşılaşmadan ve bedel ödemedi getirip dağıtımını da yapmaktadırlar. İlk dönemde video pazarına girerek piyasayı tanıdılar, 1990'larda da tüm film piyasasını ellerine geçirmişlerdir." (Esen, 2002 : 105)

Yabancı film şirketlerinin Türkiye'deki sinema salonlarını ellerine geçirmesinin ve kısa sürede bu sistemlerini tekelleştirmeyi başarmalarının ardından

Türk sinema filmleri gösterime dahi girmekte zorlanmaya başlamıştır. Çoğu zaman gösterim şansı bile bulamayan filmlerin ardından Türk sinemacıları Amerikan film dağıtım şirketleriyle anlaşarak filmlerini gösterebilir hale gelmiştir. Bir ülkenin sinema filmleri, kendi ülkesindeki sinema solanlarında gösterim şansı bulabilmek adına yabancı bir ülkenin film dağıtım şirketleriyle uzlaşmaya gitmek zorunda kalması da sinemamızın büyük açmazlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

90'ların başında başlayan bu süreç, 1990 ılında kanuni açıklardan yararlanılarak Türkiye'de başlayan özel televizyonculuk, askeri darbelerin, video piyasasının sansürün ve Amerikan dağıtım şirketlerinin yapamadığını birkaç yıl içinde yapmıştır. Çok sayıda filmi televizyonlarından izlemeye başlayan halk, video piyasasına ve özellikle de yerli sinema filmlerine sırtlarını dönmüştür.

“(...) 1990 yılında, korsan yayıncılıkla Türk toplum hayatına giren Özel televizyon kanalları, her hafta, her çeşitten yüzlerce film göstererek bir yıl içinde Türk sinemasının işini bitirmişlerdi. 1991 yılına gelindiğinde ne bölge filmi işletmeciliği ne video bayiliği ne de Türk filmi gösteren sinema kalmıştı. Eski filmleri ucuza kapatan televizyon şirketleri, yeni filmlerin yapımını desteklemeye de pek hevesli görünmüyorlardı. 50'li yıllarda ortaya çıkan Türk sineması, seyircisini bütünüyle kaybettiği 90'lı yılların başında batmıştı.” (Dinçerdan, Akt. Salbaş, 2000: 107)

1978 yılında 58.2 milyon olan yerli film izleyicisi sayısı 1994 yılında 0.3 milyona gerilemiştir. (Scognamillo 1995 : 135) Bu hızlı düşünün sebepleri arasında Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de tekel halini alması ve özel televizyon kanallarının yayına başlaması sayılabilir

“Amerikan sineması, tekelleşmeye varacak kadar yoğun, şekilde filmleriyle Türkiye'ye girmeye başlayınca bu ortam içinde çekilen yerli filmler salon dahi bulamamaya başlamıştı. Örneğin; 1993 yılında Türkiye'de üretilen 81 filminden ancak 11 adedi gösterime girebildi. 1994'te ise çekilen 80 filminden ancak 15 adedi seyirciyle buluşabilmişti.” (Teksoy, 1995:150).

Nitekim basit bir incelemeyle ortaya çıkan veriler, bize Türk sinemasının nasıl hızlı bir şekilde seyircisinden koptuğunu anlamamızı sağlayacaktır.

Dünyada yaşanan küreselleşme süreci içerisinde Amerika, kitle iletişim araçlarını da kullanarak dünyaya kendi kültürünü yayılımını gerçekleştirebilmek adına çalışmalar ve projeler yürütmekteydi. Bunun sonucu olarak, özellikle 1980'li yıllarla birlikte Amerika'nın birçok sinema şirketi ekonomik önden ciddi şekilde gelişmiştir. Paramount, Walt Disney, MCA gibi Amerikan film dağıtım şirketleri cirolarını bu dönemde en az iki kat arttırmıştır. (akt. Kayalıoğlu, 1999 : 88)

Türkiye'nin de 1980'li yılların ikinci yarısında yapılan düzenlemelerin ardından Amerikan sinema şirketlerinin pazarlarından biri haline gelmesi, Amerika'nın küreselleşme söylemi altında kültür yayıcı vasıta olarak sinemanın kullanılması açısından da önemli bir aşama olmuştur.

Avrupa, Amerika'nın kültür yayma sürecinden ciddi şekilde rahatsız olmuş durumdaydı. Sinemanın doğduğu ve bir sanat dalı haline getirilmesi adına önemli uygulamaların hayata geçirildiği Avrupa sineması Amerikan sinema endüstrisi karşısında tutunamaz hale gelmişti. Amerikan Sinema Endüstrisi'nin altyapısı, mali kaynakları ve tekelleşme adına gerçekleştirdiği çalışmalar karşısında Avrupa Sinemasının dahi baş edebilecek yeterli gücü bulamamış, Amerikan Sinema Endüstrisinin elde ettiği gücü ortaya koymak adına önemli bir gelişmedir.

Bunun üzerine Avrupa Konseyi'nin bünyesinde kurulan Eurimages (Avrupa Yaratıcısı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu) ile ülke sinemaları desteklenmeye çalışılmıştır.

13 üye ülkenin imzasıyla kurulup 01 Ocak 1989 tarihinde faaliyetlerine başlayan fonun amacı, Avrupa Sineması'nı giderek yaygınlaşan Hollywood yapımlarının ele geçirilmesini engellemek, Hollywood sineması aracılığıyla tanınan kültür yayılmacılığına karşı set oluşturmak, bu kültür yayılmacılığına karşı ulusal kimlikleri ve kültürleri korumak, görsel işitsel endüstrisini geliştirmek ve güçlendirmektir. (Karakaya, 2002 : 154)

Bu amaçla kurulan Eurimages Fonu Türkiye için de Amerikan sineması tekeli kurabilmek adına önemli bir gelişme olmuştur. Türkiye’de fonun 18. Üyesi olarak 29.08.1990 tarihinde Eurimages Fonuna resmen katılmıştır.

(Karakaya, 2002 : 175)

Türk sinemasının kaybolan finansman kaynaklarının yerini alması adına önemli bir gelişme olan Eurimages Fonu’ndan yerli sinemacılar tarafından yararlanılmaya başlanılmıştır. Bunun sonucu olarak üretim sayısı ciddi şekilde düşen ve gösterim olanağı bulamayan Türk sinema Filmleri için bir üretim ve gösterim olanağı yaratılmıştır.

1990’lı yılların başında Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından Türk sinemasına destek verilmesi kararlaştırılmıştır. 1992 yılında Kültür Bakanlığı film başına 500 milyon TL’lik bir krediyi uygun görmüştü. 1990’ların sonuna kadar devam eden bu yardımlar bir süre sonra kesilmiştir. Bu durdurulmanın iki önemli sebebi vardır. Verilen yardım kredisi bir süre sonra film maliyetlerinin artmasıyla birlikte yetersiz kalmıştır. 1994 yılında bir filmin ortalama maliyeti 5-8 milyar arasında değişmekteyken, bu maliyet 2000’li yıllarla birlikte yüz binlerce hatta milyonlarca dolara kadar çıkmıştır.

Bunun yanında Kültür Bakanlığı’nın bütçesi içerisinde dağıtılan bu yardım, hükümet değişikliklerinde, hükümetin fikirleri doğrultusunda dağıtılmış; kimi zaman Kültür Bakanlığı ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Sonunda 1997 yılında Refah - Yol hükümeti sırasında bu kredi dağıtımını durdurulmuştur.

Devlet yardımının etkisiz kalması, sonrasında da durdurulması üzerine yapımcılar yeni finansman kaynakları aramaya başlamışlardır.

Bunun sonucunda da çeşitli yeni finansman kaynakları ortaya çıkmıştır. Sponsorluk bu finans kaynaklarından birisi olarak karşımıza çıkmıştır. Sponsorluk yapan kuruluşlar böylece kendi reklamlarını da yapmış olmaktadır. Vehbi Koç Aile

Sağlığı Vakfı, Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı, Kodak ve Efes Pilsen gibi kuruluşlar sponsorluk faaliyetleriyle Türk sinemasına destek vermiştir.

(Scognamillo, 1998 : 431)

Kurulduğu yıllarda Türk sinemasının ciddi sıkıntılar yaşamaya başlamasına yol açmış olan özel televizyonlar, 1990'larda bir yandan da Türk sinemasına destek vermeye başlamışlardır. Gösterim hakkı karşılığında gerçekleştirilen bu yardımlar özellikle 1990'ların ilk yarısında yoğunlaşmış durumdadır. (Scognamillo, 1998: 432)

1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başında ise teknik ekipmanın kiralanmasının dahi ciddi maliyetler oluşturması üzerine, yapımcılar teknik ekipmanları ellerinde tutan şirketlerle, çekilen filmin hasılatı üzerinden belli bir yüzde karşılığında anlaşma sağlayarak filmlerini çekmişlerdir. Ücretsiz olarak kullanılan malzemelerin karşılığında, filmin elde ettiği maddi kazançtan yüzde karşılığında yararlanılmaktaydı.

1980 yılına girildiğinde ülkemizin 1960'lı yıllarda kendi içinden çıkarttığı çeşitli sinema akımları ağır baskı ortamı yüzünden eser veremez duruma gelmişti. Depolitizasyon sürecinin sonuçlarından birisi olarak, suya sabuna dokunmayan filmler çekilmeye başlanmıştı. Sinema akımlarının yönetmenleri, bireysel sorunları öne çıkaran filmlere yönelmeye başlamıştı. 1980'li yılların ortalarına doğru ise pek çok sinema akımının doğrultusunda ortaya konulan eserler azalmıştı.

Bu ortamda, milli sinema akımının savunucuları diğer sinema akımlarının aksine eserler vermeye devam etmişlerdir. Film çekimi şansının dahi çok zorlaştığı bir dönemde milli sinemacılar en azından film üretimlerine devam edebilmişti.

Milli sinemacılar TRT desteğiyle çekilen kimi büyük televizyon dizilerini çekmekteydi. Bu ortam içinde devlet televizyonu olarak kabul edilen TRT'nin milli sinema akımına bağlı yönetmenlere projeler çektirmesi kendi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir tespit olarak karşımıza çıkmaktadır.

1975 yılında milli sinema akımının ilk örneğini veren Yücel Çakmaklı, TRT'ye müsteşar olarak atanmıştır. 29 Ocak 1975 yılı tarihinde milliyetçi cephe grubunun partileri, bir bildiri ile TRT Genel Müdürü İsmail Cem'in istifasını istemişti. Aynı yıl 31 Mart 1975 tarihinde Süleyman Demirel başkanlığında Milliyetçi Cephe hükümeti kurulmuştu. Kısa süre sonra 12 Mayıs 1975 tarihinde İsmail Cem görevden alınıp, yerine 16 Mayıs 1975 tarihinde Prof. Dr. Nevzat Yalçıntaş atanmıştı. (<http://www.kronoloji.gen.tr/kronoloji.php3?sayfa=14&kategori=trt,11.03.2003>) Nevzat Yalçıntaş da muhafazakar kesime olan yakınlığı sonucunda TRT'de çeşitli atamalar gerçekleştirmişti. Bunlar arasında milli sinema akımının pratikteki ilk eserini veren Yücel Çakmaklı öne çıkmış durumdadır. 1975 yılında TRT'de müsteşarlığa atanan Yücel Çakmaklı ile birlikte TRT aracılığıyla devletin İslami duyarlıklı filmler çeviren yönetmenlerle teması da başlamış durumdadır.

MC hükümetinin desteği ve Nevzat Yalçıntaş'ın girişimleriyle TRT'de iftar programları da başlamıştı. Her ne kadar günümüz şartlarında bu tarz programların yayınlanması doğalsa da, bu tarz girişimleri kendi dönemi içinde değerlendirmemiz gerekecektir. Hükümetlerin özellikle de muhafazakar kesimlere hoş görünmek niyetinde olan bu tarz uygulamalarla birlikte televizyonda ve sinemada bilerek ya da bilmeyerek İslami nitelikli eserler veren sanatçılara da ortam hazırlamış olmaktaydılar.

Yücel Çakmaklı ile başlayan bu döneme çeşitli tepkiler de yükselmiştir. Atilla Dorsay bir yazısında bu atamayı ve doğuracağı durumu eleştirmiştir;

“Nevzat Yalçıntaş'ın hemen ardından daha da şaşırtıcı bir ismin Yücel Çakmaklı'nın gelmesi, MC hükümetinin Tv'ye vermek istediği niteliği apaçık biçimde ortaya koymuştur. Bu nitelik,... bir ham sağcı görüştür. (...) Bu görüş, hiçbir çağdaş yan içermeyen, kesinlikle geriye dönük bir görüştür. Milli Görüş gibi cafcıflı bir etiket altında hiçbir sorunumuza gerçek bir deva getirmeyecek hiçbir şeyi çözümlemeyecek bir görüştür.” (Dorsay'dan akt. Diriklik, 1995:161)

1975 yılındaki bu atamanın ardından pek çok milli sinemacı da TRT'de kendilerine yer bulmuş; bir çoğu eserler de verebilmiştir. Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş gibi yönetmenler TRT için film ve diziler çekmeyi

sürdürmüştür. Bu süreç 90'lı yıllara kadar devam etmiş; 90'lı yılların başlarında TGRT'nin kurulmasıyla bu televizyon kanalı için film üretilmeye başlanmıştır.

Askeri darbenin ardından kısa bir süre duraklayan milli sinemacılar, 1983 yılına gelindiğinde ortaya çıkan video piyasası ile birlikte bir hareketlenme içine girmiştir. 1983 yılının ardından Elif Video, Sur Video ve Ajans 1400 gibi video film şirketleri İslami kesime dönük eserler vermeye çalışanlar için pek çok filmler, belgeseller çevirmiştir. Video piyasası ve video kültürü, milli sinemacıların 1980 askeri darbesinin ardından oluşan ortamda en azından belirli sayıda da olsa film çevirmeleri fırsatını yaratmıştır.

TRT ile olan bu ilişki İslami kesimin ticari kuruluşları aracılığıyla Diyanet İşleri Başkanlığınca çektirilen belgesel ve belgesel drama filmlerle 80 sonlarına dek devam etmiştir.

İslami filmlerin hasılat rekorları kırarak, kendisini Müslüman olarak tanımlayan ve sinema ilişkisi oldukça sınırlı olan kitleleri sinemaya çekmesi, Kemalist-laik çevre tarafından kaygıyla izlenmiş ve İslami Sinema Türkiye'de 1980 sonrası yükselen İslami hareketin bir propaganda aracı olarak görülmüştür.
(Maktav, 1999 : 9)

Milli sinema örneklerinde 80 öncesinde net bir şekilde İslami kaygılar üzerine giden filmlerin geniş kitleleri etkilemesi, onlara ulaşması mümkün olamamıştı. Genellikle bir aşk hikayesinin içerisine belli kaygılar doğrultusunda mesajlar konulmaktaydı. Ancak 1980 sonrası Türkiye'de İslam'ın yükseliş geçmesiyle birlikte doğrudan İslami mesajlar veren filmler geniş halk kitlelerine ulaşabilir hale gelmişti.
(Maktav, 1999 : 10)

1985 yılında kurulan bu video şirketleri aracılığıyla mesajları daha net olan İslami içerikli filmler çekilmeye başlanmıştır. Çekilen belgeseller, diziler ve filmlerle 1980'lerin sonuna dek sürecek olan bir dönem başlamıştır. Bu dönemde Milli sinema yeni bir oluşuma girmiştir. Bu yeniden yapılanma sürecinde Milli Sinema akımının

anlamı tartışılmaya başlanmıştı. 1980 sonrasında İslami kaygılar güden sinemacıların ortaya koyduğu eserler, milli sinema kavramı tarafından kapsanamaz bir noktaya ulaşmıştı.

Bunun üzerine Milli Sinema kavramının tartışmaya açılması sonucunu doğurmuştu.

“Milli Sinema akımına gelince, bu düşüncenin en büyük iki talihsizliğinden biri ‘ismi’ olmuştur. Lügat anlamı ile teorisyenlerin kast ettiği tabirin birbirine taban tabana zıt oluşu ‘milli’ tabirine arka çıkmayı zorlaştıran en önemli husus ola gelmiştir... Milli sinemanın ikinci talihsizliği ise ilk uygulayıcısı Yücel Çakmaklı’nın bu konuda gerekli hassasiyeti göstermemesi, verdiği eserler arasında bir ayırım yapmamasıdır.” (akt Diriklik, 1995 : 317)

Başlangıçta **Birleşen Yollar** filmi sebebiyle benimsenen Yücel Çakmaklı’nın giderek çizgisini değiştirmesi, daha da önemlisi, değişen çizgisine rağmen çektiği bütün filmleri ‘Milli Sinema’ diye tanımlamaktan vazgeçmemesi tabirin giderek sulanmasına sebep olmuş, konu üzerine düşünenleri de zor durumda bırakmıştır. (Diriklik, 1995 : 317-318)

Bu tartışma ortamı içerisinde 1990’lı yılların başında milli sinema adına alternatif olabilir diye düşünülen ‘Beyaz Sinema’ kavramı ortaya atılmıştır. ‘Beyaz Sinema’ terimini ortaya atan Abdurrahman Şen, bu terimle ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Milletimizin dinine, diline, örfüne, adetine, kültürüne, ananesine, manevi ve maddi miraslarına saygılı olarak üretilen sinema eserlerine Beyaz Sinema diyorum(...) Beyaz Sinemanın ve onun üreticisi ak insanların amacı tektir. O da Allah’ı aramaktır, (...) Kökü asırlar öncesine uzanan bir kültür birikiminin, mirasının tabi uzantısı olarak Beyaz Sinema’nın insanlara vereceği, söyleyeceği o kadar çok mesaj var ki, Bunların hepsi de her dem taze olan mesajlar üstelik.” (Şen’den Akt. Diriklik, 1995 : 71)

Milli Sinema akımının 1980’lerdeki tem temsilcisi olarak kalan Yücel Çakmaklı dahi Beyaz Sinema terimini bütünleştirici toparlayıcı olarak kabul etmiştir.

Beyaz Sinema 5 Ekim 1991 yılında İstanbul'da düzenlenen 1. Beyaz Sinema Sanat Günleri'nde ilk kez kamuoyu önünde tartışılmaya başlanmıştır. Bu organizasyon dahilinde, **Reis Bey, Minyeli Abdullah 1 ve Minyeli Abdullah 2, Yalnız Değilsiniz, Sahibini Arayan Madalya, Garip Bir Koleksiyoncu**, filmleri ile **Bizim Ev** dizisi gösterilir.

Gösterilen filmlerin yönetmenleri göz önüne alındığında, yönetmenlerin birçoğunun 1970'li yıllarda milli sinema akımına uygun eserler vermiş kişiler olması, milli sinema akımının artık çok geride kaldığının saptanması adına önemli bir tespittir.

Zamanın milli sinemacısı olarak kabul edilen bu yönetmenlerin filmlerinden bu organizasyonda yer almasıyla birlikte Beyaz Sinema dahilinde çekilen eserler olarak kabul edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Mesut Uçakan, organizasyon dahilinde gerçekleştirilen bir açık oturumda Beyaz Sinema ile ilgili görüşlerini şöyle belirtmiştir;

“Milli Sinema'nın pratikte çizdiği çizgi beğenilmiyor. İslami Sinema ise çok iddialı. Eğer mutlaka bir kavram ortaya konacaksa, Beyaz Sinema çok daha ılımlı ve yumuşak bir tabirdir.” (Uçakan'dan Akt. Diriklik, 1995 : 127)

Yönetmen İsmail Güneş, 1. Beyaz Sinema Sanat Günleri organizasyonu sırasında bir basın toplantısı düzenleyerek TRT'yi protesto etmiştir. Bir papaz elbisesiyle basın toplantısına gelen Güneş, TRT'de cirit adan papazlardan ilham aldığını söyleyerek, yönetmeni olduğu Bizim Ev adlı diziyi yayınlamayan TRT'yi protesto eder. Belki böylece filmlerim oynatılır diyerek mesajını gerekli makamlara ulaştırmaya çalışmıştır. (Diriklik, 1995 : 126)

Beyaz Sinema örneği olarak kabul edebileceğimiz bu dönem filmlerinde ortaya konulan İslami motifler ve kaygılar eski dönem örneklerine göre daha net ve belirgindir. Verilmek istenen mesajlar başka bir mesajın içine sindirilmeden açık şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buna bağlı olarak yönetmenler de tavırlarında daha net şekilde dertlerini anlatmaya başlamıştır.

Beyaz Sinema filmlerinde İslami kesimin sistemle olan sorunlarına eğilinmekte sistemdeki kendilerinin aleyhine olduğunu düşündükleri uygulamalar ağır eleştiriler getirilmekteydi.

“...Bu filmlerin ortak yönü, estetikten uzak, grotesk bir yapıya, son derece direkt propagandif filmler olmasıydı. Ne sinemamız açısından, ne de herhangi bir konuyu hikaye etme açısından bu yenilik taşımadığı gibi, ilk sol sinema örneklerinin slogancı mizacının da gerisine düşüyordu. (www.dergi.org/012000/0904.htm, 02.12.2002)

Seksen sonrası güçlenmeye başlayan ve 90’lı yıllarla birlikte Türkiye genelinde ciddi bir kamuoyuna ulaşan İslami kesimin hassas olduğu noktalar, Beyaz Sinema doğrultusunda eserler veren yönetmenlerce filmlerine yansıtılmaktaydı. Bu şekilde hem İslami kesimin birliği güçlendiriliyor, hem de bu kesimin sıkıntıları halka iletiliyordu. Beyaz Sinemacılara bu konuda önemli görevler düştüğünü belirten Gülay Pınarbaşı” Siyonizm ve Sinema” adlı bir yazısında görüşlerini şu şekilde iletmiştir:

“Siyonizm ve masonluğun özellikle sinema ve TV’yi kullanarak verdikleri mesajlar,toplumlarda her türlü ahlaksızlığın yayılmasına zemin hazırlıyor (...) Siyonist propagandaların etkisiyle bu çarka kendini kaptıran gençler, hatta çocuklar, dini ve ahlaki değerleri birer tabu olarak görmeye başlıyorlar. Yaşantılarını, ideallerini güzel ahlak ölçülerine göre değil de, Hollywood ahlakına göre düzenliyorlar. Bugün Müslümanlar, her devirde olduğundan çok daha fazla sorumluluk taşıyorlar. Küfrün bu son derece sistemli ve organize propagandasına karşı topluma İslamiyet’i anlatmak güzel ahlaki yaymak, genç beyinlerin safsatalarla doldurulmasına engel olmak her Müslümanın görevidir.” (Akt. Diriklik, 1995 : 258.)

90’lı yılların ilk arısındaki üretim hızını Beyaz Sinemacılar bu yıldan sonra kaybetmeye başlamıştır. Sinema filmlerinin yanı sıra özel televizyon kanalları için

gerçekleştirdikleri filmlerle de 2000’li yıllara kadar gündemde kalmayı bilen İslami duyarlıklı sinemacılar zaman içerisinde Beyaz Sinema söyleminden ayrılmaya, daha farklı örneklerle hem televizyon filmleri gerçekleştirmeye devam etmiştir.

Sinema filmlerinin maliyetinin ciddi boyutlara ulaşması üzerine üretilen sinema filmlerinin sayısında belli bir düşüş yaşanmıştır. İslami sinemacılar için ise bu dönemde video şeklinde üretim tekrar cazip hale gelmiştir. Maliyetlerin video piyasasında daha düşük olmasının yanı sıra İslami kesimin sinema salonlarından uzak durmayı tercih eden bireylerine ulaşmak adına önemli bir araç olarak video İslami sinemacılar tarafından kullanılmıştır. Kimi özel kanallar için çektikleri filmlerle de televizyon aracılığıyla kendi hedef kitlelerine ulaşmayı bilmişlerdir.

Bu dönemde İslami kesim, Beyaz Sinema örnekleriyle propaganda yapmayı amaçlamadıklarını savunmuştur. Kendilerini anlattıklarını, ‘burada biz de varız’ demeye çalıştıklarını söylemişlerdir. Aksiyon dergisi yazarlarından Nihal Bengisu da bu konuda Milliyet gazetesinde kendisiyle yapılan bir röportajda Beyaz Sinema ile ilgili olarak aşağıdaki ifadeyi kullanmıştır;

"Beyaz sinema, Yeşilçam'ın melodramik kalıplarını taşımaktaydı. Özel bir propaganda amacı yoktu. Herhangi bir Yeşilçam filmi standartlarındaydı. Yeşilçam filmlerinde halkta duygu patlaması yaratmak şeklinde ne kadar sömürü varsa bu filmlerde de o kadar vardı. Beyaz sinemanın eyleme teşvik edici boyutu olduğunu düşünmüyorum." (<http://www.milliyet.com.tr/2000/01/31/haber/hab03.html>, 21.03.2003)

Bununla birlikte 2000’li yılların başında çeşitli operasyonlar sonucunda ortaya çıkan gerçeklerle daha iyi tanınan Hizbullah terör örgütü ile ilgili olarak, devlet tarafından hazırlanan bir raporda, yerli ve yabancı İslami duyarlıklı sinema filmlerinin, terör örgütlerinde nasıl etkin şekilde kullanılmaya çalışıldığı ortaya koyulmuştur. Bu sinema filmleri ile terör örgütü Hizbullah, kendi militanlarının beynini yıkamak ve bu filmler aracılığıyla kendi görüşlerinin propagandalarını kendilerine sempati duyanlara iletme niyeti gütmüşlerdir.

“Cuma günleri hariç, camide ders verilen gençlere İran devriminin anlatıldığı, Mevdudi, Hasan El Benna, Seyid Kutup, Dr. Seyid, Ali Korani,

İmam Humeyni, Dr. Ali Şeriatî isimli şahısların yazdığı kitaplarının okutulduğu, örgütsel kasetlerden Çağrı, Minyeli Abdullah, Çöl Aslanı gibi filmlerin izletildiği bilgileri alınmıştır” (<http://www.milliyet.com.tr/2000/01/29/haber/hab000.html>, 21.03.2003)

Sinema filmlerinin, özellikle de son dönemde gösterdikleri gelişmelerle İslami duyarlılık sinema filmlerinin Türkiye’de de belli bir ideolojinin taşıyıcılığını yapma niyetinde olduğu söylenebilir. Sinema filmleri, video klüpleri ve video filmleri ve ardından 2000’li yıllarda da VCD teknolojisinin gelişimiyle paralel olarak kendi kurdukları VCD klüplerinde sattıkları filmler ve çizgi filmlerle birlikte kendi ideolojilerinin yayılmasını sağlamak adına önemli çalışmalar yürütmektedirler.



3. Çizme Filmi Üzerine Bir Çalışma

Türk sinemasında propaganda uygulamaları üzerine bir film incelemesi yapmak istenildiğinde; en uygun film tarzının İslami duyarlıklı filmler olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu noktadan sonra; İslami kesimin bu tarz filmlerle ne gibi mesajlar ilettiğini ve bu filmlerin içinde gizlenmiş çeşitli propaganda öğeleri olup olmadığını belirlemek adına bir film seçmenin ve bu filmi incelemenin doğru bir yöntem olacağına karar verilmiştir

Çizme filminin incelenmesinin önemli noktalarını belirtmek, incelemenin bütünü göz önüne alındığında yararlı olacaktır. İsmail Güneş, yaptığı filmlerde özellikle de 1990'lı yıllarından başından itibaren, belli bir mesaj iletmeye çalışmaktadır. Bu mesajın içeriği ilk dönemlerinde İslami boyuttayken zamanla farklı kesimlere dönük mesajlar taşıyan filmler yapmıştır. **Gülün Bittiği Yer** adlı filmiyle devlet eliyle yapılan işkenceye ve 1982'den sonra yaşananlara dikkat çekmek isterken; son filmi **Çaresiz** ile Ermeni sorununa ve Ermenilerin yürüttüğü Türkiye karşıtı politikaya karşı bir mesaj taşıyan filmini gerçekleştirmiştir.

Çizme filmini çektiği dönemlerde Beyaz Sinema akımına yakınlığıyla bilinen İsmail Güneş, o dönem filmlerinde İslami kesime dönük mesajlar içeren çalışmalarda bulunmaktadır.

Çizme filmi de İslami duyarlıklı filmlerin artış başarı gösterdiği bir dönemde İsmail Güneş tarafından çekilmiştir. 1990'lı yılların başındaki bu dönemde, **Minyeli Abdullah** (1989), **Yalnız Değilsiniz** (1990) gibi filmlerle İslami kesime yönelik mesajlar verilmiş; halkın da bu filmlere rağbet ettiği saptanmıştır. Sinema salonlarından uzak durmayı tercih eden Müslüman kesim, 1980'lerin sonunda başlayan bu tarz eserlerle sinema salonlarına gelmeye başlamıştır.

Müslüman kesimi sinemaya çekip hem ticari bir gelir sağlamak hem de ideolojik mesajları iletebilmek için ilginç yöntemlerde kullanılır hale gelmişti.

Öyle ki **Minyeli Abdullah 1** filminin 25 Ocak 1990 tarihindeki galasının açılışı Fatiha okunarak gerçekleştirilmişti.(Diriklik, 1995 : 37)

Türkiye’de sosyal hayatta ve siyasette gittikçe güçlenmeye başlayan İslami kesime dönük mesajlar veren bu tarz sinema filmleri zaman içinde bu kitleyi bir arada tutmaya, genişletmeye yönelik mesajlar veren bir propaganda aracı halini almıştı.

Yalnız Değilsiniz filminin yönetmeni Mesut Uçakan;

”Senede 10 tane film çekebilsek... Bütün samimiyetimle söylüyorum, bir kere daha ifade ediyorum...Türk sinemasının yüzde sekseni Müslüman olur. Oyuncusuyla, yönetmeniyle, bütün her yönüyle...” (Akt. Şen, 1994 : 229)

şeklindeki açıklamasıyla; İslami duyarlıklı sinemanın elde ettiği ve edebileceği başarıyı ortaya koymuştur.

Özellikle **Minyeli Abdullah 1** filminin önemli bir gişe hasılatı elde etmesinin ardından kimi İslami kuruluşların da sinemaya yatırım yapma niyeti beraberinde bu tarz filmlerin sayısında artış yaşanmasını getirmiştir.

Bu noktada İsmail Güneş de **Çizme** filmini hayata geçirebilmek için çabalarına hız vermiştir. Daha önce ismi **İlk Ezan** yada **Ezan Günü** olarak düşünülen **Çizme** filminin çekimlerine 1991 yılının Ağustos ayında Rize’nin İkizdere köyünde başlanmıştır. Senaryosunu Ömer Lütfi Mete’nin kendi romanını temel alarak yazdığı film, uzun bir süre önce Feza Film’e teklif edilmiş olmasına rağmen ellerindeki film projeleri yüzünden Feza Film **Çizme** filminin çekimlerine ancak 1991 yazında başlayabilmişti.1989 yılında **Minyeli Abdullah** film projesiyle film yapımına başlayan Feza Film 1991 yılında çekimine başlanan **Çizme** filmine iki yüz elli milyon liralık bir bütçe ayırmıştı.(Diriklik, 1995 : 119)

Feza Filmin sahibi Mehmet Tanrısever’in **Çizme** filminin üzerinde çeşitli yaptırımlarda bulunmasının ardından filmin bazı bölümleri bizzat yapımcı tarafından

çıkarılmış yada değiştirilmiş ve bu işlemin film gösterime girebilmişti. Bu yaptırımların ne olduğu ile ilgili olarak ve filmde hangi bölümlerin, hangi sebeplerden dolayı çıkarıldığını öğrenebilmek adına filmin yapımcısı Mehmet Tanrısever ve yönetmeni İsmail Güneş ile görüşme talebinde bulunmama rağmen; bu talebime her iki kişiden de olumlu cevap alamadım. Bunun sonucunda da yukarıdaki soruların cevapları ıgerek filmin yapımcısı, gerekse yönetmeni ile görüşemediğim için verilememiştir.

Gösterimin ardından İsmail Güneş ile yapılan bir röportajda Güneş; filmde propaganda amacı gütmmediğini asıl yapmak istediğinin insanların hikayelerini anlatmak olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, aynı röportajda Güneş;

"Benim ideoloji propagandası diye bir derdim yok. Eğer anlattığım insanların durumu öyleyse tabiatıyla olacaktır" (Diriklik, 1995 : 233)

ifadesiyle yapmak istediklerini belirtmiştir.

İsmail Güneş başka bir röportajında; "Eğer ben Müslüman'sam bu ister istemez yapacağım işlere yansıyacaktır." cümlesini sarf ederek dini inancının çektiği filmlerde önemli bir etken oluşturduğunu belirtmektedir.

Filmlerinde vermeye çalıştıkları mesajların mümkün olduğunca gizlenmesi gerektiğine inanan İsmail Güneş, iletilmek istenen mesajın, kimseyi rahatsız etmeden iletilmesi gerektiğine inanmaktadır.(Diriklik 1995 : 299-300)

Gösterimde kaldığı süren zarfında 12129 seyirciye ulaşan **Çizme** filmi, aynı dönemde gösterime giren yerli filmlerle karşılaştırıldığında daha başarılı olmuştur denilebilir. (Scognamillo, 1998 : 433)

1992 yılında Türkiye Yazarlar Birliği **Çizme** filmi senaryo ve sinema alanında ödüle layık görmüştür. (<http://www.tyb.org.tr/tybodulleri/1992.html>, 22.02.2003)

Filmlerinde işlediği konularda insani boyutu öne çıkarmaya ve konuya bu noktadan yaklaşmaya özen gösteren İsmail Güneş, bunun sebebi olarak “Karşımızdakilerin silahlarıyla onları vurmayı” gerekli görmesini belirtmiştir.

Çizme filmi konusu, olay örgüsü, sembolleri, yönetmenin ve yapımcısının o dönemdeki görüşleri ve taşıdığı mesajlarıyla konumuz için üzerinde çalışılması uygun görülmüş bir eserdir. Bu noktada **Çizme** filminin yönetmeni, yapımcısı, olay örgüsü, karakterleri ve söylemi bağlamında incelemesi yapılacaktır.

3.1 Çizme Filminin Yönetmeni İsmail GÜNEŞ

3.1.1 Hayatı

1961 yılında Samsun’da dünyaya gelen İsmail GÜNEŞ, ilk ve orta öğrenimini Samsun’da tamamladı. Sanata olan tutkusu yüzünden bir süre Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi’ne devam etti. Daha sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne geçti. Üniversite hayatı sırasında 1976 yılında Natuk BAYTAN’ın yanında rejisörlüğe başladı. 1977 yılında kendisinin çektiği ilk film olan kısa metrajlı **Karanlık Bir Dönemdi** adlı filmin yönetmenliğini yaptı. Bu filmle birlikte sinema sektöründen ilk ödülünü de almış oldu. Film, 1982 yılında İFSAK tarafından ‘en iyi film’ ödülüne layık görüldü. 1982 yılının sıkıntılı döneminde sinema sektörü darboğaza girince, sektörden geçici olarak ayrıldı. 1982 – 1986 arasındaki bu dönemde gazetecilik yaparak hayatına devam etti. 1986 yılında Varlık Filmcilik AŞ tarafından kendisine teklif edilen film ekme işini kabul ederek Sinema sektörüne geri döndü. 1986 yılında çektiği **Gün Doğmadan** filmi İsmail GÜNEŞ’in ilk uzun metraj filmi olarak, İsmail GÜNEŞ’in uzun metraj filmografisinin de başlangıcını teşkil etti.

3.1.2 Sinema Filmleri

GÜN DOĞMADAN

YAPIM YILI: 1986

oyuncular	:	Necla Nazır, Kenan Kalav, Fikret Hakan, Mehmet Aslantuğ, Yıldırım Gencer, Zihni Küçümen, Gürdal Tosun, Şemsi İnkaya
hikaye	:	İsmail Güneş
müzik	:	Şerafettin Oğuz
görüntü yönetmeni	:	Ümit Ardabak
senaryo	:	Ahmet Tezcan - İsmail Güneş
yapım	:	Varlık filmcilik a.ş.
Konu	:	Memleketine bir akrabasının cenazesini götürüp, karısıyla birlikte dönen bir minibüs şoförünün öyküsü. (http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=2833 , 12.03.2003)

BİZ DOĞARKEN GÜLMÜŞÜZ

YAPIM YILI: 1987

Oyuncular	:	Komedi Dans Üçlüsü, Leyla Somer, Suna Pekuysal, Erol Günaydın, Kutay Köktürk, Cavidan Akyol, Şemsi İnkaya, Menderes Samancılar
Hikaye	:	İsmail Güneş
Müzik	:	Cahit Berkay
Görüntü Yönetmeni	:	Sedat Ülker
Senaryo	:	Yusuf Özarslan
Yapım	:	Varlık Filmcilik A.Ş.
Konu	:	Sinemadaki dünyayı ve bu dünyayı oluşturan kahramanları hicveden bir güldürü.

ATEŞBÖCEĞİ
YAPIM YILI: 1988

Oyuncular : Nur Sürer, Mehmet Aslantuğ, Savaş Dinçel, Nazan Ayas, Aydan Burhan, Necdet Yakın, Aydın Tolon, Kutay Köktürk, Ahu Tarhan

Müzik : Cem İdiz

Görüntü Yönetmeni : Halil Güngör

Senaryo : Fuat Onan

Yapım : Varlık Filmcilik A.Ş.

Konusu : Kocasının İlgisizliğinden Yakınan Kadının Hayatı, Eski Bir Okul Arkadaşıyla Karşılaşınca Tamamen Altüst Olur.

KÜÇÜK VE SONSUZ YÜREK
YAPIM YILI: 1990

Oyuncular : İsmet Özhan, Özlem Savaş, Macit Flordun, Nejat Özberk, Gülben İnel, Funda Birtok, Şeref Çokşeker, Nejat Birecik

Müzik : Halit Kakinç

Görüntü Yönetmeni : Halil Güngör

Senaryo : Ömer Lütfi Mete

Yapım : Altınkesit Limited

ÇİZME
YAPIM YILI: 1991

Oyuncular : Engin İnal, Macit Flordun, Gülben İnel, Ertay Ünsal, Yusuf Emal Keskin, Giray Alpan, Selahattin Fırat, Hasan Nail Canat

Müzik : Özkan Turgay

Görüntü Yönetmeni : Hüseyin Özşahin

Senaryo : Ömer Lütfi Mete

Yapım : Feza Film A.Ş.

BEŞİNCİ BOYUT

YAPIM YILI: 1993

Oyuncular	:	Bulut Aras, Muzaffer Çetinyılmaz, Gül Kurtaran, Haluk Kurdoğlu, Nurettin Özel, Hasan Nail Canat, Nihat Nikerel, Suzan Avcı, Fatma Türkyıldırır
Müzik	:	Özhan Eren
Görüntü Yönetmeni	:	Orhan Oğuz
Senaryo	:	Nuray Oğuz - Nurettin Özel
Yapım	:	Esra Film A.Ş.
Konu	:	Cuma vaazını dinledikten sonra, Hz. Muhammed'den etkilenererek yaşam biçimini değiştiren bir kapıcının öyküsü. Kapıcı Musa, Hz. Muhammed'in "Komşusu aç iken tok yatan bizden değildir." sözünü yerine getirtmek için, apartman sakinlerine çorba dağıtır. Bu sevgi dolu davranış zengin komşularını rahatsız eder ve şikayet üzerine Musa işten atılır. sonuçta bir tas çorbaya kendi muhtaç olur.

GÜLÜN BİTTİĞİ YER

YAPIM YILI: 1999

Oyuncular	:	Cüneyt Arkın, Tolga Tibet, Yağmur Kaşifoğlu, Bülent Bilgiç, Mümtaz Sevinç, Hasan Nail Canat, Bora Sivri, Deniz Oral, Ertay Özden, Haldun Boysan, Mehmet Emin Eren, Turgut Ekiz, Gani Şavata
Müzik	:	Haluk Levent
Görüntü Yönetmeni	:	Mehmet Gün
Senaryo	:	İsmail Güneş - Ömer Lütfi Mete
Yapım	:	Mavi Film
Konu	:	Genç bir adam, 12 Eylül döneminde gözaltına alınıp binbir türlü işkenceye maruz kaldıktan sonra suçlu olmadığı anlaşıldığında serbest bırakılır. Trenle kasabasına dönen bu

genç bir zamanlar ne kadar normal bir hayat sürdüğü ve şimdi ne yapacağını aklından geçirmektedir. Nişanlısını bile bu olaylardan dolayı görmek bile istemeyen bir adamın hikayesi.

ÇARESİZ

YAPIM YILI:2002

(Filmin çekim ekibiyle ilgili olarak, filmin kendi internet sitesi de olmak üzere hiçbir noktadan bilgi edinilememiştir.)

Konusu : Film, altısı Türk, beşi Ermeni olan çeşitli karakterlerdeki on bir kişilik bir ekibin, üç gün ve üç gecelik yolculuk serüvenini anlatmaktadır. Bu bir Ermeni çetesidir ve Türk karakterler, Ermeni Komitaları ile ilgili bilgi toplayarak, muhtemel katliamları önlemeye çalışan askeri istihbarat subaylarıdır. istihbarat subayları Türk ordusu tarafından görevlendirilmiştir.

Ana konu, tahrik edilen dost yüreklerin nasıl azgınlaştırıldığı,yoldan çıkarıldığı ve kendi duyguları karşısında bile çaresiz bırakıldığıdır. Filmdeki Türk karakterler kadar, insancıl duygulara sahip olumlu Ermeni karakterler de çaresizdir. Türk karakterler ise, bir yandan istihbarat ve katliam önleme görevlerini yaparken, diğer yandan da görevin tehlikeye düştüğünü gördükleri durumlarda, çaresiz bir şekilde kendi adamlarını feda etmektedirler.

Gelişen olaylar; savaş halinin getirdiği kaçınılmaz davranışlar ve yapabilecek hiçbir şeyin kalmamasının çaresizliği vurgulamaktadır. Sadece Anadolu değil, bütün dünya bir cinnet hali yaşamaktadır ve insanlığın bu toplu

cinneti sırasında yapılabilecek çok az şey vardır.
(<http://www.caresiz.net>, 20.05.2003)

3.1.3 Televizyon Filmleri

SONSUZUN İKİ YAKASI

YAPIM YILI: 1993

Oyuncular : Bulut Aras Nihat Nikerel Alinur Uğurpakkan İbrahim
Kurt Burhan Kocabaş
Müzik : Cahit Berkay
Görüntü Yönetmeni : Halil Güngör
Senaryo : Ömer Lütfi Mete
Yapım : Tgrt

CAN PERDESİ

YAPIM YILI: 1993

Oyuncular : Bulut Aras Nihat Nikerel Alinur Uğurpakkan İbrahim
Kurt, Bilal Yıkılmaz
Müzik : Cahit Berkay
Görüntü Yönetmeni : Halil Güngör
Senaryo : Ömer Lütfi Mete
Yapım : Tgrt

3.1.4 Televizyon Dizileri

BİZİM EV

YAYINLANAN TV: TGRT

Oyuncular : Cüneyt Arkın, Şoray Uzun, Ümit Belen, Salih Kırmızı,
Erol Taş, Nilüfer Aydan, Nilgün Akçaoğlu, Nurettin Özel
Senaryo : Ömer Lütfi Mete
Yapım : Kanat Yapım

AVCI

YAYINLANAN TV: KANAL D

Oyuncular : Toprak Sergen, Ahmet Şafak, Cem Karaca, Nüvit Candaner, Nefise Karatay, Yasemin Kozanoğlu
Senaryo : Ömer Lütfü Mete
Yapım : Koliba - Ata Türkoğlu
Konu : Avcı, Türk toplumunun terör yüzünden yaşadığı acıları ve bu terörün arkasındaki uluslararası boyutu ekrana getirmeyi amaçlıyor.

(<http://arsiv.hurriyetim.com.tr/hur/turk/01/03/02/yasam/14yas.htm>, 12.05.2003)

KURT KAPANI

YAYINLANAN TV: TGRT

Oyuncular : Kenan Kalav, Alişan, Pınar Altuğ, Ebru Destan, Emine Ün, Mürşit Bağ, Kuzey Vargın, Melih Çardak
Senaryo : Ahmet Tezcan
Yapım : İfpaş

BEYAZ SAVAŞ

YAYINLANAN TV: TGRT

Oyuncular : Necla Nazır, Tuba İldeniz, Arda Esen, Alp Yurdakul, Sermin Karaali, Ayhan Yarıcı, Deniz Oral, Nurettin Özel, Hasan Nail Canat
Senaryo : Ömer Lütfü Mete
Yapım : Mavi Yapım

BIÇAK SIRTİ

YAYINLANAN TV: TGRT

Oyuncular : Cüneyt Arkin, Kenan Kalav, Emine Ün, Özlem Conker, Haldun Boysan, Nihat Nikerel, Eray Özbal, Tomris Oğuzalp
Senaryo : Ahmet Tezcan
Yapım : Mavi Yapım

BİR YILDIZ TUTULDU / 2003

Yayınlanan TV :Star

Yönetmen : İsmail Güneş
Senaryo : Ömer Lütfi Mete
Oyuncular : Petek Dinçöz, Kenan Kalav, Hakan Ural, Nurseli İdiz, Atacan Arseven, Volkan Demirok, Mehmet Emin Eren, Sait Coşkun, Uğur Kıvılcım, Hikmet Taşdemir, Ertan Güntav, Turgut Ekiz
Konu : Yıldız (Petek Dinçöz) hayat dolu, şen şakrak bir kızdır. Karavana Orhan ve küçük Hayati ile birlikte sünnet düğünlerinde, koltuk meyhanelerinde şarkı söyleyerek geçinirler. Bir gece döküntü bir meyhanede şarkı söylerken çıkan kavga sonunda karakolluk olurlar. Geceyi karakolda geçiren Yıldız, kendisi bebekken âşığıyla kaçan annesi Feride (Nurseli İdiz) ile karşılaşır. Feride hayat yollarında sürüklenmekten yıpranmış bir kadındır artık. Yıllar sonra kızını kucaklamak ve kendini bağışlatmak ister. Bu arada müzik dünyasının imparatoru sayılan Kemal (Kenan Kalav) müzik dünyasındaki gücünü denemek için yeni bir star adayı aramaktadır. (<http://www.startv.com.tr/?bolum=prgdetay&mId=96>, 19.05.2003)

3.1.5 Kısa Filmi

Karanlık Bir Dönemdi / 1977

3.1.6 Belgeseli

Tarihin Görgü Tanıkları : Ahlat Mezar Taşları / 1990

3.1.7 Kazandığı Ödüller

Karanlık Bir Dönemdi - İFSAK En İyi Film Ödülü. 1982

Gün Doğmadan - Kültür Bakanlığı ve Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü. 1986

Çizme - Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü. 1991

Beşinci Boyut - 52. Uluslararası Salerno Film Festivali, En İyi Film Ödülü. 1993

Beşinci Boyut - 52. Uluslararası Salerno Film Festivali, Cumhurbaşkanlığı Büyük Ödülü. 1993

Gülün Bittiği Yer - 1. Akdeniz Filmleri Festivali İnsan Hakları Özel Ödülü. 1999

Gülün Bittiği Yer - Mevlana Büyük Ödülü. 1999

Gülün Bittiği Yer - SİYAD Umut Veren oyuncu Ödülü. 1999

(<http://www.ismailgunes.net/yonetmen.html>, 18.10.2002)

3.2 Çizme Filminin yapımcısı Mehmet TANRISEVER :

“Ben seneler önce Amerikan filmlerine hayrandım. Hatta o filmlerin etkisi altında ülkemden bile nefret ediyor, bir an önce fırsatını bulup da Amerika’ya gitmenin yollarını arıyordum... Yaptığımız filmlerle, benim yıllar önceki düşüncelerime sahip olduğunu gördüğüm, bildiğim, duyduğum gençleri, insanları vatanına, milletine saygılı ve seven kişiler haline getirebilirsek ne mutlu bana.” (Şen, 1996 : 103)

Söylediği bu sözlerle sinemada yapmak istediklerini belirten Mehmet Tanrısever, 1989 yılında kurduğu Feza Film LTD film yapım şirketiyle

tasarladıklarını, gerçekleştirmek adına çalışmalara başlamıştı. **Minyeli Abdullah-1** filmiyle elde ettiği başarı, o zamana dek İslami duyarlıklı (beyaz) sinemanın elde ettiği en önemli gişe başarısıydı. Filmin elde ettiği başarı üzerine Mehmet Tanrısever, film yapım işine ağırlık vermeye başlamıştı.

Bu bağlamda, İslami kesime mesajlar gönderen filmlere ağırlık vererek yoluna devam eden Mehmet Tanrısever; 1992 yılında gerçekleştirdiği **Sürgün** filmiyle birlikte yurtdışından pek çok ödül kazanır. Yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği **Sürgün** filmi, 45. Uluslararası Salerno Film Festivali'nde (1992) "En İyi 2. Film", 11. Taşkent Film Festivali'nde (1992) "En İyi 2. Film" ve "İlk Filmini Çeken Yönetmen" ödüllerini kazanmıştır.

(http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=27806, 21.05.2003)

Film çalışmasının ardından 'Hacı Fellini' lakabını alan Tanrısever, yaptığı işi mübarek bir iş olarak tanımlamaktadır. "Benim ideolojim İslam. Sanat yoluyla fikir ve ideolojimizi yansıtmak istiyoruz." (akt Diriklik, 1995 : 122) cümlesini sarf eden Mehmet Tanrısever, sinema yoluyla yapmak istediklerini daha belirgin şekilde ifade etmeye başlamıştır.

Yapımcılığını üstlendiği filmlerle ilgili olarak;

"Yaptığım film çalışmalarını Türkiye'nin ışıık saçan nesline ithaf ediyorum. İnsan bir yaptığı hayırlı işi milyonlarca insana gösterdiğinde milyonlarca sevap alıyor. O zaman insan yaptığı işi ibadet şuuruyla yapmış oluyor. Devamlı ibadet etmeyi kim istemez?".
(<http://www.netpano.com/suleyman00.html>, 02.06.2003)

ifadesini kullanan Mehmet Tanrısever, sinemada yaptıklarını ibadet olarak kabul etmiş ve bu bağlamda çalışmalar gerçekleştirmiştir

3.2.1 YÖNETTİĞİ FİLM

SÜRGÜN (35 mm)

Yönetmen	:	Mehmet Tanrısever
Senaryo	:	Mehmet Tanrısever, Mehmet Uyar
Görüntü Yönetmeni	:	Hüseyin Özşahin
Kurgu	:	İsmail Kahraman
Müzik	:	Esin Engin
Oyuncular	:	Bulut Aras, Gamze Tunar, Erol Taş, Fatma Belgen, Lütfü Seyfullah, Orçun Sonat, Nezihe Becerikli, Engin İnal, Macit Flordun, Halit Akçatepe, Tarık Tanrısever
Yapımevi (şirket)	:	Feza Film (Mehmet Tanrısever)
Konu	:	İnançları uğruna mücadele eden bir ilkokul öğretmenin öyküsü. İdealist öğretmen İstanbul'dan, Kastamonu'daki suyu elektriği olmayan yoksul bir köye sürülür. Köylüyü sömüren, ihbarcı, düzenbaz muhtar, öğretmenin gelişiyi rahatsız olur. Muhtarın tüm engellemelerine karşılık savaşını sürdüren, öğretmen, köylülerin desteğini kazanır. Ancak, muhtarın öğretmeni Kaymakama jurnallemesi sonucu bir şey değişmez. Öğretmen bu kez de bir başka köye sürgün gider.

3.2.2 YAPIMCILIĞINI ÜSTLENDİĞİ FİMLER

MİNYELİ ABDULLAH (35 MM)

YAPIM YILI : 1989

Yönetmen	:	Yücel Çakmaklı
Senaryo	:	Bülent Oran (Hekimoğlu İsmail'in eserinden)
Görüntü Yönetmeni	:	Hüseyin Özşahin
Müzik	:	Ahmet Güvenç
Oyuncular	:	Perihan Savaş, Berhan Şimşek, Haluk Kurdoğlu, Lütfi

Seyfullah, Nezihe Becerikli
Yapımevi (şirket) : Feza Film (Mehmet Tanrısever)
Konu : Mısır'da Kral Faruk döneminde yaşayan,
geleneklerine ve dinine bağlı, idamla yargılanan Abdullah'ın
öyküsü.

MİNYELİ ABDULLAH 2 (35 MM)

YAPIM YILI : 1990

Yönetmen : Yücel Çakmaklı
Senaryo : Bülent Oran (Hekimoğlu İsmail'in eserinden)
Görüntü Yönetmeni : Hüseyin Özşahin
Oyuncular : Berhan Şimşek, Perihan Savaş, Nazan Saatçı, Haluk
Kurdoğlu, Can Özsoybay
Yapımevi (şirket) : Feza Film (Mehmet Tanrısever)
Konu : Olaylar 1960 yıllarında Mısır'da Nasın'ın iktidar
döneminde geçer. Hapisten çıkan Abdullah, boşandığı eşi
Sevda'ya tekrar yaşamını birleştirir. Olaylar büyüyen oğlu ve
kızıyla birlikte sürüp gider.

GARİP BİR KOLLEKSİYONCU (35 MM)

YAPIM YILI : 1994

Yönetmen ve Senaryo : Nurettin Özel
Görüntü Yönetmeni : Ergun Özdemir
Kurgu : Nejat Tok
Müzik : Server Acim
Oyuncular : Orçun Sonat, Halûk Kurdoğlu, Gül Yalaz,
Kemal İnci, Aslı Baltacı, Ahmet Açı, Nihat Nikerel
Yapımevi (şirket) : Feza Film (Mehmet Tanrısever).
(Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla çekilmiştir.)
Konu : 22 yıl mezarlıklarda bekçilik yapan
Beşir'in ilginç öyküsü. Beşir, ailesinden, çevresinden ve
dostlarından görmediği ilgiyi mezarlıktaki ölülerde

arar. Onlarla konuşur, acılarını ve mutluluklarını onlarla paylaşır. Ailesi ve çevresinden tüm bağlarını koparan mezar bekçisi Beşir, kendini adadığı ölümler dünyasında, onların resimlerinden garip bir koleksiyon yapar.

BENİM ZAFERİM (35 MM)

YAPIM YILI : 1991

Yönetmen	:	Ünal Küpeli
Senaryo	:	Raşit Anara
Görüntü Yönetmeni	:	Ümit Ardabak
Müzik	:	Ahmet Güvenç
Oyuncular	:	Cemal Kamacı, Gülay Pınarbaşı, Orhan Ayhan, İlhan Baysal, Bahadır Tok, Müleyke Tanrısever
Yapımevi (şirket)	:	Feza Film (Mehmet Tanrısever)
Konu	:	Uluslararası üne sahip eski Avrupa boks şampiyonu Cemal Kamacı'nın zaferlerle dolu yaşamını konu alan öyküsü.

ÇİZME (35 MM)

YAPIM YILI : 1991

Yönetmen	:	İsmail Güneş
Senaryo	:	Ömer Lütfi Mete (Ezan Günü adlı öyküsünden)
Görüntü Yönetmeni	:	Hüseyin Özşahin
Müzik	:	Özkan Turgay
Oyuncular	:	Engin İnal, Macit Flordun, Kemal İskender, Ertaç Ünsal, Lütfi Seyfullah, Giray Alpan, İsmail Güneş, Yusuf Cemal Keskin, Hasan Nail Canat
Yapımevi (şirket)	:	Feza Film (Mehmet Tanrısever)
Konu	:	Olaylar 1950'li yıllarda geçer. Yörenin Nahiye

Müdür, Demokrat Parti iktidarı ezanın Türkçe okunmasını yasaklayınca karşı çıkar. Ezan, yeni çıkan yasayla Arapça okunacaktır. Bu yeni uygulamaya karşı çıkan Nahiye Müdürü, baskıcı tutumu nedeniyle de kasaba halkıyla çatışmaya girer.

SÜRGÜN (35 MM)

YAPIM YILI : 1992

Yönetmen : Mehmet Tanrısever
Senaryo : Mehmet Tanrısever, Mehmet Uyar
Görüntü Yönetmeni : Hüseyin Özşahin
Kurgu : İsmail Kahraman
Müzik : Esin Engin
Oyuncular : Bulut Aras, Gamze Tutar, Erol Taş, Fatma Belgen, Lütfü Seyfullah, Orçun Sonat, Nezihe Becerikli, Engin İnal, Macit Flordun, Halit Akçatepe, Tarık Tanrısever

Yapımevi (şirket) : Feza Film (Mehmet Tanrısever)

Konu : İnançları uğruna mücadele eden bir ilkokul öğretmenin öyküsü. İdealist öğretmen İstanbul'dan, Kastamonu'daki suyu elektriği olmayan yoksul bir köye sürülür. Köylüyü sömüren, ihbarcı, düzenbaz muhtar, öğretmenin gelişle rahatsız olur. Muhtarın tüm engellemelerine karşılık savaşını sürdüren, öğretmen, köylülerin desteğini kazanır. Ancak, muhtarın öğretmeni Kaymakama jurnallemesi sonucu bir şey değişmez. Öğretmen bu kez de bir başka köye sürgün gider.

(http://www.kultur.gov.tr/portal/arama_tr.asp?metin=mehmet+tanr%FDsever&arama_stil=1&ARAMAYAP=1, 10.02.2003)

3.3 ÇİZME FİLMİNİN ANALİZİ

3.3.1 ÇİZME FİLMİNİN OLAY ÖRGÜSÜ

Film halk tarafından **Çizme** lakabı takılan nahiye müdürünün, Çaybaşı köyünün köprüsü üzerine doğru ilerlemesiyle başlar. Bu sırada fonda kilise çanı sesi duyulmaktadır. Ardından çanı durmadan çalan kilisenden başlayan kamera hareketi, köyün genel planda görülmesiyle son bulur. Bu esnada kilisenin ardında, atıyla ve sırtında tüfeğiyle beraber ilerleyen bir adam görünür. Daha sonra bu şahsın, Çizme'yi öldürmek için film boyunca uğraşacak olan Bozali olduğunu anlarız.

Çizme'nin bütün fiziksel özellikleri, özellikle de taşıdığı aksesuarlar köprü'nün üzerindeyken bir tilt hareketiyle gösterilir. Çizmesinden başlayan hareketin devamında elindeki kırbaç, Hitler'in bıyığı tarzındaki bıyığı ve başındaki fötr şapkası dikkat çeker.

Köprü üzerinde duran Çizme, yanından kendisine korkarak bakan ve yanından geçen bir genci durdurmak ister. Bunun üzerine genç, daha da büyük bir telaşla koşarak Çizme'den kaçır. Tam bu sürede Çizme'ye nişan alan Bozali tetiğe basar. Mermi, Çizme'nin başındaki fötr şapkaya isabet eder. Fötr şapka Çizme'nin başından uçarak azgın derenin sularına kapılır ve uzaklaşır. Ateş edilmesinin ardından yere yatan Çizme, sürünerek köprü'nün alt kesimine kadar çekilir. Böylece ilk sekans da tamamlanmış olur.

Bu olaydan sonra Bozali'yi karısıyla tartışırken görürüz. Çizme'yi öldürmeyi kafasına koyan Bozali kadının tüm yalvarmalarına rağmen dağa çıkmaktadır. Bunun üzerine Bozali kadının verdiği tavuğu alarak atıyla birlikte dağa çıkar.

Aynı anda köyün kahvesinde sabahtan akşama kadar durmadan kemençe çalmak üzerine iddialaşan bayram görülür. Demokrat Parti seçimi kazanınca sabahtan akşama kadar kemençe çalmaya ahtı olan Bayram, kahvede durmaksızın

kemençe çalmaktadır. Demokrat Parti seçmeni olduğunu anladığımız Bayramın iddialaştığı kişi CHP seçmeni olduğu anlaşılan Sami'dir. İddia sonucunda kemençeyi akşama kadar çalamazsa Bayram ineğini Sami'ye vermek zorunda kalacaktır.

Çizme'ye ateş edildiğini duyan kahvedekiler köprüye doğru yola çıkar. Bu sırada yattığı yerden doğrulan Çizme'nin ilk işi ayağındaki çizmenin tozunu almak olur. Köprüye varan ahaliyle karşılaşan Çizme ahalinin geçmiş olsun dileğini cevapsız bırakıp yoluna devam eder.

Evine doğru yola çıkan Çizme'ye yardımcıları, Demokrat Parti'nin heyetinin köye doğru yola çıktığını bilgisini verir. Bu noktada kesmeyle yoldaki parti heyetini görürüz. Parti heyeti 1950 yılı lüks ve aynı zamanda ormanlık,engebeli bir arazi için uygun olmayan bir arabayla köye doğru ilerlemektedir.

Evinde yaralanan kulağını sardırان Çizme, yardımcısıyla sohbete başlar. Sohbetin konusu filminde asıl konusu olan ezandır. Türkçe ezandan vazgeçirilmeye çalışılsa da Çizme, bundan vazgeçmeyeceğini belirtir.

Bozali'nin karısı kahveye gelerek, Bozali'nin Çizme'yi vurmayı kafasına koyduğunu, onu bundan vazgeçirmeyi ancak Bilal Hoca'nın yapabileceğini söyler. Bunun üzerine köyün ileri gelenlerinden iki kişi Bilal Hoca'nın yanına gitmek üzere yola çıkar.

Köylülerin arasındaki Çizme'ye ılımlı yaklaşanların yanı sıra bir de Arapça ezan için sabırsızlananlar, tepkilerini sert şekilde ortaya koyanlar vardır. Ali, bunların simgeleştirilmiş halidir. Ezan ve özellikle Çizme konusundaki tepkilerini kahvede sert şekilde ortaya koyar. Ali'nin bu kıskırtıcı hali ve provakatif tavrı kahvedeki büyükler tarafından durdurulur. Ali'ye susarak sabretmesi Arapça ezana kavuşmaya az kaldığı söylenir.

Bu plandan sonra kesmeyle Çizme'nin makam odasına geçeriz. Çizme yardımcılarında birisiyle birlikte otururken odaya topal, kambur birisi girer. Felek

Hoca adındaki bu şahıs, Türkçe ezanı okuyan kişidir. Ezanın Türkçe mi okunacağı konusunda Çizme'ye soru sorar. Çizme sert bir tavırla çıkışmasının ardından Felek Hoca'yı Türkçe ezan okuması için camiye gönderir.

Bu sırada köyün öde gelenleri Bilal Hoca'nın yanına doğru ilerlerken, yanlarındaki bir gence Bilal Hoca'nın okuduğu Arapça ezanı ve Bilal Hoca'yı öve öve bitiremezler. Gençle aralarındaki bu diyalog Bilal Hoca'nın kapısına gelindiğinde son bulur.

Aynı anda Ali kahvede sert ve provakatif konuşmalarına devam etmektedir. Doğan çocukların kulağına ezan okutmayı unuttuklarından bahseder. Bu noktada kesme ile yaşlı bir kadının bir adama kundakta bir bebek verdiğini görürüz. Bebeği alan adam bebeğin kulağına ezan okutmak için Bilal Hoca'ya doğru yola çıkar. Adamın yola çıktığı esnada yaşlı kadının yanına bir kalaycı gelir. Kalaycının bir miktar mısır karşılığı tencereleri kalaylama teklifini gerek görmediği için reddeden yaşlı kadın, Çizme'nin korkusundan sakladıkları mısırı yerinden çıkartmak için kalaycıdan yardım ister. Aralarında geçen kısa bir diyalogtan sonra köy halkının Çizme'ye duyduğu nefretin büyüklüğü ortaya çıkar. Bozali'nin Çizme'yi öldürmesini isteyen bir çok insan vardır.

Bozali dağda yanında genç bir adamla oturmaktadır. Deli Hafız diye anılan bu gençle Bozali konuşmaktadır. Bozali hiç konuşmayan Deli Hafız'ın, Çizme'nin kızına karşı bir şeyler hissettiği üzerine yorumlar yapar.

Kahvede kemeçe çalınırken dışarıdan kilise çanının sesi duyulur. Aynı anda kesme ile ezan okumak üzere camiye doğru yola çıkan Felek Hoca'yı köprü üzerinde görürüz. Felek Hoca köprüünün üzerinde, elinde kundaktaki bebeği Bilal Hoca'ya kulağına ezan okutmaya götüren adamla karşılaşır. Bu sırada Felek Hoca ile adamın yanından Çizme yardımcısıyla beraber geçer. Bebekli adamın Felek Hoca'nın yanından geçip gitmesinin ardından Çizme bir anda geri döner ve bebekli adamı takip etmeye başlar. Bu takibin sonunda bebeğin Bilal Hoca'ya getirildiğini görür.

Bilal Hoca'nın bebeğin kulağına okunan ezanın sesleri gelmektedir. Bunu üzerine Çizme jandarmaya Bilal Hoca'yı tutuklama emri vermek için köye geri döner.

Ezan saatinin gelmesi üzerine camiye doğru ilerleyen Felek Hoca'nın yolunu köprü üzerinde Ali ve arkadaşları keser. Felek Hoca'ya baykuş, okuduğu Türkçe ezana da uluma yakıştırmasını yapan Ali, Felek Hoca'yı köprüden aşağıya sallandırır. Felek Hoca'ya Türkçe ezan okumaması için yemin ettirmeye çalışmaktadır. Bu durumu makam odasının camından gören Çizme, hızla köprüye doğru ilerler. Felek Hoca'yı köprüden sallandıran Ali, yanındakilere de Çizme'nin çevresini sardırır.

Bu karışıklık sırasında Bilal Hoca'nın yanından dönmekte olan köyün iki ileri geleni Ali'yi durdurmak için koşarak köprüye gelir. Onu engellemeye, durdurmaya çalışır. Bozali'de bu sırada Çizme'ye ateş etmek için nişan almaya çalışmaktadır. Köyün ileri gelenlerinden Nuh Ağa Ali'yi durdurmak için bastonuyla Ali'ye vuracakken farkına varmadan arkasında duran Çizme'nin de kafasına vurur. Duyduğu acıyla Eğilen Çizme tam o sırada ateş etmiş olan Bozali'nin mermisinden kurtulmuş olur.

Deli Hafız dere kıyısında yürürken Çizme'nin dereye düşen şapkasını görür. Bu sırada kesme ile bebeğin kulağına ezan okuyan Bilal Hoca'yı görürüz. Ezan okuduğu sırada eve gelen jandarmalar Bilal Hoca'yı kelepçeleyerek hapishane'ye doğru yola çıkar.

Felek Hoca minareye çıkmış Türkçe ezanı okuyacağı sırada Deli Hafız hala deredeki şapkanın peşindedir. Felek Hoca'nın Türkçe ezanı okumaya başlamasıyla Türkçe ezanı duyan Deli Hafız kulaklarını tıkar ve çığlık atmaya başlar. Kahvede bayramın çaldığı kemençenin ezan süresince susması teklifini ortaya atan Sami'ye ahali tepki gösterir.

Bilal Hoca ve Ali hapistedir. Çizme yanlarına gelerek Bilal Hoca'yla konuşmaya başlar. Kızı ile Deli Hafız arasında bir şey olup olmadığını; Deli Hafız'ın

gerçekten Deli olup olmadığını sorar. Duymak istediği cevapları alamayınca zindandan sinirlenerek çıkar.

Bilal Hoca'nın tutuklanarak hapse atıldığını duyan kahvedekilerin ileri gelenleri, Çizme'nin makamına giderek ondan Bilal Hoca'yı serbest bırakmasını ister. Yardımcısı tarafından ikna edilen Çizme, Bilal Hoca'yı ve Ali'yi serbest bırakır. Hapisten çıkınca kendisini çıkarmaya gelenlerle kahveye kadar gelen Bilal Hoca, kahvenin önünde oturup dinlenmeye başlar.

Bu sırada Deli Hafız, dere boyunca almaya çalıştığı şapkayı sonunda almayı başarır. Aynı anda Bozali de bir yandan peşindeki jandarmalardan saklanıp kaçarken bir yandan da Çizme'yi vurabilmek için uygun anı beklemektedir.

Çizme evinde dinlenmeye çekilir. Ayağındaki çizmeleri karısının yardımıyla çıkardıktan sonra çıplak ayaklarıyla evin içinde dolaşmaya başlar. Evde dolaşırken camdan dışarıya bakar. O esnada kızını dışarıda Deli Hafız ile birlikte görür.

Olaylar bu şekilde gelişirken kesmeyle kahveye gelen parti heyetinin kahveye girmesini görürüz. Kahvedekiler büyük bir hürmet ve saygıyla heyeti karşılar. Ardından bir süre sonra heyetle birlikte ahali horon tepmeye başlar.

Çizme, Deli Hafız'ın peşinden alelacele dışarıya çıkar. Çizmesini giymeden, ayağına geçirdiği bir terlikle köprüye kadar peşinden gittiği Deli Hafız'ı köprü üzerinde yakalar. Deli Hafız'ın elinde gördüğü şapkasını ister. Deli Hafız şapkasına odaklanmış şekilde bekleyen Çizme'nin bakışları arasında şapkasını derenin sularına tekrar atar. Bu sırada Çizme'nin ayağında otoritesinin simgesi olan çizmelerinin olmadığını fark eder. Bunun üzerine Çizme'nin önünde secdeye varır ve şükretmeye başlar. Ağlayarak” bitti, sen bittin!” diyerek Çizme'nin baskı döneminin sona erdiğini haykırır Çizme'ye.

Çizme şapkasının ardından dere boyunca ilerlemeye başlar. Şapkasına yetişebilmek için ayağında çizmesi olmadan, sadece terlikle yola düşer.

Kesme ile kahveye döndüğümüzde parti heyetinin Çizme'ye karşı kızgın olduğunu görürüz. Çizme'nin Arapça ezana izin vermediğini duyan heyet, Çizme'ye gerekli tepkiyi vermek üzerine peşine düşer. Heyet Çizme'nin peşinden dereye doğru ilerlerken aynı ada Bilal Hoca da oturduğu yerden kalkar ve camiye doğru yürümeye başlar. Bilal Hoca Arapça ezanı okumak için camiye doğru yola çıkmıştır. Ahali vazgeçirmeye çalışsa da Bilal Hoca durmaz; ağır ağır camiye doğru yürümektedir. Ahali biraz tedirgin biraz da meraklı gözlerle bekleyişe geçer. Bayram sabahı beri durmadan çaldığı kemençeyi çalmayı bırakır. Bu esnada minareye çıkan Bilal Hoca, gözyaşları içinde Arapça ezan okumaya çalışır. Hastalığından dolayı başaramaz. Bu sırada Çizme'yi bulamayan heyet de geri döner ve cami önünde biriken kalabalığa karışır. Bilal Hoca minarede son nefesini vermiştir.

Şapkasının peşinden dere boyunca ilerleyen Çizme, sonunda şapkasını suyun sakin bir noktasında bulur. Almak için şapkasına doğru ilerlemeye başlar. Bu sırada kesmeyle köprü üzerinde yere kapanmış durumda gözyaşlarıyla duran Deli Hafız'ı görürüz. Köprüden geçmekte olan Felek Hoca'nın yanına gelmesiyle doğrulan Deli Hafız, Arapça ezan okumaya başlar. Kesmeyle şapkasını almak için çabalayan Çizme'nin Arapça ezanı duyduğu ana geçeriz. Çizme, Arapça ezanı duyunca şaşkınlıktan derenin içine düşer. Derenin içinde çırpınırken yukarıda kendisine bakan Bozali'yi görür. Arapça ezanı duyan ve Çizme'nin baskısının sona erdiğini anlayan Bozali, Çizme'yi vurmaktan vazgeçer. Silahını indirerek Çizme'nin yanından uzaklaşır. Bu sırada Çizme'yi sudan çıkartmaya çalışan yardımcısı da dereye düşer.

Arapça ezanı duyan halk gözyaşlarını tutamaz. Bütün köy camiye akın etmeye başlar. Köyün her yerinden yüzlerce insan camiye doğru ilerlemektedir. O ana kadar başı açık olan Çizme'nin kızı dahi Arapça ezan karşısında başını örter.

Çizme dere içinde zar zor ilerlerken her taraftan Arapça ezan sesleri yükselmektedir. Sonunda köprüye gelebilen Çizme perişan durumdadır. Üzerinde ne şapkası, ne kırbacı ne de çok önem verdiği çizmesi vardır. Ayakları parçalanmış ve kan içinde kalmıştır. Çizme etraftan yükselen Arapça ezan sesleri arasında kimseye görünmemeye çalışarak ortadan kaybolur.

3.3.2 ÇİZME FİLMİNİN KARAKTERLERİ

3.3.2.1 Çizme

Çaybaşı köyünün nahiye müdürü olan ve halk tarafından Çizme lakabı takılan kişi filmin ana karakterlerindendir. 40-45 yaşlarında olan Çizme, Çaybaşı Köyü'nde CHP zamanından beri nahiye müdürlüğü yapmaktadır. Cumhuriyet inkılaplarına sonuna kadar ve katı şekilde bağlıdır. Filmin ana konusu olan Arapça ezan okunması konusunda da Çizme hassastır. Demokrat Parti'nin seçimi kazanmasının ardından Arapça ezana dönülmesi konusunda karar almasına rağmen, Çizme kararı resmi gazetede görmediğini öne sürerek bu uygulamaya geçilmesine izin vermemektedir. Türkçe ezanda ısrarcı olan Çizme'nin dış görünümüne de baskıcı kişiliği yansımıştır.

Ayağındaki çizme, halkın üzerinde kurduğu baskıyı temsil etmektedir. Tek parti dönemine göndermelerin en önemlilerinden birisi olan çizme, baskı ve otoriteyi simgeleştirmek adına önemli bir nesnedir.

Nahiye müdürü Çizme'nin elinden düşürmediği kırbaç da önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırbaç ile Çizme özelinde tek parti döneminin halk üzerinde kurduğu sisteme göndermelerde bulunmaktadır. İnkılapların tepeden inme geldiğine, halkın bunlara uymaya zorlandığına dair bir söylemin simgesi olarak kırbaç; Çizme'nin halkın güdülmesi, baskı altında tutulması ve hizaya sokulması şeklindeki yaklaşımının simgesi olarak bize verilmektedir.

Başındaki fötr şapka, Çizme'nin bulunduğu statüyü belirlerken bir yandan da filmin bütünü içinde çizilmeye çalışılan Çizme'nin baskıcı karakterinin bir simgesi olarak görülebilir.

Çizme, kırbaç, şapka gibi nesnelerle çizilen karakterin destekleyicilerinden birisi de Çizme'nin bıyığıdır. Hitler'in bıyığı şeklindeki bıyıkla Çizme'ye ve temsil ettiği rejime diktatör yakıştırması yapılmaktadır. Böylece Çizme'nin otoriter,

uzlaşmadan uzak ve baskıcı kişiliğinin altı iyice çizilmeye çalışılmıştır. Çizme, kırbaç, şapka ve bıyık bütününde düşünüldüğünde halkın üzerinde kurulan baskının nahiye müdüründe simgeleştirilmiş araçlarıdır.

Bu sembollerin yanısıra Çizme'nin halkla ilişkilerinde gösterdiği tavır ve onlarla kurduğu diyaloglardaki mesajlar, Çizme tiplemesinin netleşmesinde yardımcı olmuştur. Halka tepeden bakması, resmi kararlara rağmen ezanı Arapça okutmaması ve filmin bütününe yayılmış mesajlarda gizlenen halka karşı sert tutumu Çizme karakterinin atlanmaması gereken özelliklerindedir.

Türkçe ezanda ısrarlı olması, Arapça ezan okuyan Bilal Hoca'ya zulüm etmesi, bebeklerin kulağına Arapça ezan okuduğu için Bilal Hoca'yı zindana attırması ve benzeri davranışlarla Çizme'nin aşırı sert, diktatörlüğe varacak derecede baskıcı karakteri resmedilmiştir.

Çizme karakteri aracılığıyla, asıl atıfta bulunmak istenen tek parti dönemi ve o döneme ait uygulamalardır. Atatürk'ten başlayan, İnönü ile devam eden; Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle son bulduğunu iddia ettikleri baskı rejiminin simgesi olarak filmde Çizme karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.2.2 Bilal Hoca

Arapça ezanın serbest olduğu dönemde Çaybaşı köyünün cami imamı olan Bilal Hoca, 1932 yılında Türkçe ezan okunma kararı alındıktan sonra ezan okumayı bırakır. Karadeniz'in dağlık kesimlerinde olan evine çekilir. Bilal Hoca'nın sağlığı bozulmuş durumdadır. Evinde tek başına yaşamaya devam etmektedir.

Arapça ezan yanlısı olan Bilal Hoca, temiz yüzlü, ak sakallı, 60-70 yaşlarındadır. Halk hala ona saygı duymaktadır. Türkçe ezan okuyan Felek Hoca'ya halk hiç saygı duymazken; Bilal Hoca'dan her konuda yardım istenir.

Bilal Hoca'nın iyiliğinin altını çizebilmek için eve gelen kadının çocuğuna yemek vermesi, verdiği yemekten dolayı kadını rencide etmemek için yiyecek hali olmadığını söylemesi ve yemeği teslim ettiği çocuğun eve girip çıkarken ayakkabısını Bilal Hoca'nın çıkarıp giydirmesi gibi mesajlardan yararlanılmıştır.

Çizme'den kötülük görmesine, çizmenin onu hapse atmasına rağmen sabreder, sakın tavrını korur. Çizmeden dolayı çektiği sıkıntıları hapse düştüğü bir anında “Ben buraya alışığım, sayısını çoktan unuttum.” sözüyle ortaya koyar.

Bilal Hoca, çektiği tüm eziyetlere rağmen kin duygusu taşımamaktadır. Çizme'nin tüm yaptıklarından dolayı dahi ona kin duymamaktadır. Allah'ın düşmanı olmayanın düşmanı olmayacağını belirtir.

Arapça ezana hasret kalan Bilal Hoca, parti heyetinin gelmesinin ardından son gücünü harcayarak minareye yönelir. Arapça ezanı okumak için çabalasa da hastalığı izin vermez ve Bilal Hoca minarede ölür.

Bilal Hoca, İslami kurallara göre yaşayan, Arapça ezanı savunan ve baskılara rağmen dinine olabildiğince bağlı yaşamaya çalışan biridir. Çizme ve onun temsil ettiği görüşün karşısına çıkarılan kişi Bilal Hoca'dır.

3.3.2.3 Felek Hoca

Türkçe ezana geçilmesinin ardından Bilal Hoca ezan okumayı bırakınca Çizme tarafından Felek Hoca'ya Türkçe ezan okutulmaya başlanmıştır. Felek Hoca kambur, topal bir adamdır. Halk tarafından sevilmez, kendisine ‘baykuş’ yakıştırması yapılır.

Felek Hoca, Bilal Hoca'ya halk tarafından duyulan saygıyı hiçbir zaman elde edemez, Nahiye müdürü Çizme tarafından bu göreve atanan Felek Hoca'nın Türkçe ezan okuması aykırı bir davranış olarak altı çizilen bir durumdur. Türkçe ezanın kötülüğü, Felek Hoca'nın vücudunda şekil bulmuştur. Türkçe ezan kötü olduğu gibi

ezanı okuyan Felek Hoca'nın vücudu da kambur ve topaldır. Felek Hoca'nın ezan okuması da makamsız ve oldukça kulağı tırmalayan bir şekilde verilmiştir. Bu şekilde Bilal Hoca karakteriyle ortaya konulan imajın tezatı Felek Hoca karakteriyle karşımıza çıkmaktadır.

Kambur ve topal Felek Hoca aynı zamanda mavi gözlü ve açık tenlidir. Mavi göz rengi ve açık teniyle Felek hoca o yörede yaşayan insanlardan farklı görünmektedir.

3.3.2.4 Ali

Arapça ezan yanlısı olan köylülerin sertlik yanlısı olanlarındandır. Orta yaşlı olan Ali, Çizme'ye karşı aşırı tepkilidir. Çizme'yi öldürmek için dağa çıkan Bozali'nin Çizme'yi öldürmesini isteyecek kadar tepkilidir. Ali'nin bu agresif hareketlerine ve davranışlarına köyün ileri gelenleri tepkili yaklaşmaktadır.

Kıyafet kanununa uygun giyinmesine rağmen, düşünceleri ile cumhuriyet inkılaplarına tepkili olduğu ve Felek Hoca'yı Türkçe ezan okumaması için köprüde sıkıştırıp yemin ettirmeye çalışırken şeriat hükümlerinde bulunan tarzda yemine zorlaması bunu önemli göstergelerindendir.

Arapça ezanla ilgili kararın çıkmasına rağmen Çizme'nin hala buna izin vermemesi Ali'nin daha da sertleşmesine ve ahaliyi provoke edici konuşmalar yapmasına yol açar.

CHP seçimi kaybetmesine ve Demokrat Parti'ye iktidarı bırakmasına rağmen Çizmenin baskıcı tutumunu devam ettirmesi ve Arapça ezan konusunda engellemelerde bulunması karşısında “Çizme burada oldukça Arapça ezanı duyamayacağız” cümlesiyle Ali tepkisini ortaya koymaktadır.

Türkçe ezana karşı olan Ali Türkçe ezanı uluma ve Felek Hoca'yı da Baykuş olarak nitelendirmektedir. Felek Hoca'nın Türkçe ezan okumaması için ezan saatinde köprü'nün üzerinde Ali ve yanındakiler tarafından yolunun kesilmesi ve ardından Türkçe ezan okumaması için ağzından söz almak adına köprüden sallandırması Ali'nin Türkçe ezana duyduğu tepkinin dışı vurulmuş halidir.

Sertlik yanlısı tavırları, provakatif ve propaganda içerikli konuşmaları Çizme iktidarından kurtulmak için eşkıyadan medet uman tavırlarıyla Ali tiplemesi karşımıza çıkmıştır.

3.3.3 Söylem

Türkçe ezan okunması, Atatürk tarafından başlatılan ve bizzat yürütülen Cumhuriyet devrimlerinin en önemlilerinden birisidir. 1924 yılında yapılan önemli değişikliklerle birlikte Türkiye'de İslam dini şariat güdümünden çıkarılmaya çalışılmıştı. Tevhid-i Tedrisat ve benzeri cumhuriyet devrimleri ile ulaşılmak istenilen nokta; İslam dininin inançla ilgili kesiminin şariat kurallarının, yeni Türk ulusunun düşünsel dokusundan atılmasıydı. (www.geocities.com/gurbuztufekci/turkce_ezan.htm, 06.06.2003)

Türkçe ezan konusundaki değişiklik, dini konulardaki diğer değişiklikler gibi bir bütünün parçasıydı ve cumhuriyet devrimlerinin de en önemli ayaklarından birisini oluşturmaktaydı. Bu devrimlerle birlikte yapılmak istenen, halkı islamdan soğutmaktan çok; şariat kuralları altında, dinini tanıyamadan kendisine anlatılanlarla ibadet eden insanların zihnini ve vicdanını özgürleştirmek ve bu cahil kesim üzerinden dini kullanarak halkı sömürenlere de engel olmaktı. Atatürk islamı kendi çıkarları doğrultusunda kullananlarla ilgili olarak kendi el yazısıyla aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır;

“İnsanlıkta; dini ihtisas ve derin dini bilgilere sahip olup, her türlü boş inanışlardan sıyrılarak, gerçek ilim ve fennin nurları ile temiz ve mükemmel oluncaya kadar, din oyunu aktörlerine her yerde rastlanılacaktır...”

Halkın temiz, saf duygularından yararlanarak milletin maneviyatına el uzatan kimseler ve onların izleyicileri ve taraftarları elbette ki birtakım cahillerden ibarettir. Bunlar Türk milleti için sorun oluşturacak durumların meydana gelmesinde daima etken olmuşlardır. Milletimizin önünde açılan kurtuluş ufuklarında devamlı yol almasına engel olmaya çalışanlar hep bu kurumlar ve bu kurumların mensupları olmuştur. Millete anlatmalıdır ki, bunların millet bünyesinde yaptıkları tahribatı hissetmek lâzımdır. Bunların varlığını hoşgörü ile karşılayanlarla Menemen’de Kubilay’ın başı kesilirken kayıtsızlıkla seyretmeye katlananlar ve hatta alkışlamaya cesaret edenler aynıdır...

Milletimizin içinde gerçek din adamları, din adamlarımız içinde de milletimizin hakkıyla iftihar edebileceği bilginlerimiz vardır. Fakat bunlara karşı hoca elbisesi altında gerçek ilimden uzak, gereği kadar öğrenmemiş, ilim yolunda gereği kadar ilerleyememiş hoca görünüşlü cahiller de vardır. Bunların ikisini birbirine karıştırmamalıyız.”
(<http://www.dogusfm.com.tr/ataturkdin.htm>, 01.06.2003)

Atatürk ve beraberindekiler, bu düşüncelerle uygulamalarda bulunurken, şariat yanlıları ve bu uygulamalardan zarar görenler tepki göstermeye, halkı bu devrimlerin karşısında örgütlemeye çalışmaktaydı. Bu kesimin yaymak istediği düşünceye göre; İslamiyet, Atatürk ve onun fikirlerini paylaşılanlar tarafından, terakkiye mani görülmekteydi. Bu dinle yola devam edilirse mahvolunacağı, kimsenin Türklere kıymet vermeyeceği kanaatine hakimdi.
(www.hakikat.com/dergi/109/bsyz10902.html, 06.06.2003)

Böyle bir ortam içinde 1932 yılına gelindiğinde camilerden ilk Türkçe ezan okundu. 22 Ocak 1932 tarihinde Yerebatan camisinde okunan ilk Türkçe Kuran’ın ardından, 29 Ocak 1932 tarihinde de ilk Türkçe ezan Fatih camisinden okunmuştu.
(<http://www.arsiv.hurriyetim.com.tr/fix98/75yil/1932.htm>, 21.03.2003)

Bunun sonucunda da Demokrat Parti’nin kurulup iktidara gelince Türkçe ezanı kaldırıp tekrar Arapça ezanı başlatmasına kadar geçecek olan 18 yıllık bir dönem başlamıştı. 17 Haziran 1950 tarihinde Arapça ezana geri dönülmesine kadar geçen süre içinde cumhuriyet devrimlerinden birisi olarak kabul edilebilecek Türkçe

ezan uygulaması CHP tarafından devam ettirilmişti. Demokrat Parti dönemi ile birlikte, geride kalan 18 yıllık dönemde yaşananları, devrimlerin uygulayıcısı ve hazırlayıcısı CHP'yi İslami kesim, baskı rejimi, diktatörlük gibi terimlerle nitelendirmekteydi.

Çizme filminin söyleminde gizlenmiş öğeleri ortaya çıkararak, Çaybaşı köyünde Arapça ezan için verilen mücadeleyi anlatan bu filmde başka hangi mesajların ve nasıl bir ideolojinin sunumunun yapıldığını ortaya koymak adına öncelikle Türkçe ezan konusunda bu kısa açıklamayı yapmak gerekli görülmüştür.

Çizme filmi de 17 Haziran 1950 tarihinde Çaybaşı köyünde yaşananları anlatmaktadır. Kendisini *cumhuriyetin ve inkılapların savunucusu* olarak niteleyen nahiye müdürünün Türkçe ezanda ısrar etmesi ve halkın Arapça ezan okunmadığı için nahiye müdürüne ve onun temsil ettiği değerlere karşı çıkışlarını işlemektedir.

Ana konusu köy halkının Arapça ezan için verdiği mücadele olan **Çizme** filminin; olay örgüsü, göndermeleri ve karakterlerin sunumu göz önüne alınınca propagandif öğeler taşıdığı söylenebilir. Çekim planları, kamera açıları gibi öğelerle de desteklenerek oluşturulmaya çalışılan anlatım dili propaganda özellikleri bakımından güçlendirilmiştir.

“...Nahiye müdürü, güçlü olduğu zamanlarda kontroplonje resimlerle, yani onu heybetli gösteren, ama zayıfladığı an yavaş yavaş kameranın onu üstten takip ettiği, bastığı, seyircinin de bunu hissettiği bir üslup içinde gerçekleşecek zaviye itibariyle” (Akt. Diriklik 1995 : 120)

Filmin yönetmeni İsmail Güneş'in de belirttiği gibi kameranın subjektif kullanımı sayesinde verilmek istenilen duyguyu ve mesajı seyirciye aşılama çabası dikkati çekmektedir.

Filmin içine gizlenmiş mesajlarda da aynı şekilde propaganda özellikleri göze çarpmaktadır. Tek parti iktidarını dolayısıyla CHP'yi temsil eden Nahiye müdürü **Çizme** halkın gözünde despot, diktatör, baskıcı şekilde resmedilmiştir.

Davranışlarına yansıyan sert ve ödünsüz tavrı ön plana çıkarılan Çizme'nin çizilmeye çalışılan karakteri ayağındaki çizmesi, elindeki kırbacı, şapkası, ve Hitler'in bıyığına benzer bıyığı gibi eklemelerle amaçlanan noktaya getirilmeye çalışılmıştır.

Daha filmin başında kilisenin çanının çalması ve paralel kurguyla Çizme'nin detaylarının belirmesi önemlidir. Kilise çanları çalarken nahiye müdürünün çizmesinden başlayarak kırbacı, bıyığı ve fötr şapkası gibi özellikleri izleyiciye sunulmaktadır.

Çizme'nin otoritesinin sembollerinden biri olan fötr şapkası, çizmeye açılan bir ateş sonucunda vurulup azgın derenin sularına uçmaktadır. Çizme'nin otoritesi bu planla birlikte ilk darbesini almış olur. Çizme'nin şapkasının dereye uçtuğu sırada üzerinde durduğu köprünün de filmde önemli bir yeri vardır. Çizme, otoritesinin yediği bütün darbelere bu köprüde maruz kalır. İlerleyen kısımlarda değineceğimiz olaylarla birlikte düşünüldüğünde köprünün işlevi daha da belirginleşecektir. Köyü ikiye bölen derenin üzerinden geçen köprü iki görüşü de birbirinden ayırmaktadır. Çizme, Çizme'nin yardımcıları, Felek Hoca köprünün bir tarafından gelirken halk asla onlarla aynı taraftan gelmez. Böylece köprüyle birlikte düşünsel bazda bir ayrılık ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çizme ve savunduğu görüş bir tarafta bulunurken, Arapça ezan yanlısı olan ve Çizme'nin savunduğu görüşün karşıtları köprünün diğer tarafında bulunmaktadır.

Köylüler parti heyetini beklerken, köylülerin Arapça ezana olan hasretlerini belirtmek için Çizme'nin yardımcısı "*Köylüler heyeti beş gözle bekliyor.*" şeklinde bir cümle sarf eder. Beş vakit namaza atıfta bulunmak için kullanılan bu tabirle birlikte halkın Arapça ezanı ne kadar özlediği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çizme, davranışları ve tavırlarıyla halktan kopuk ve onlara düşman şeklinde gösterilmeye çalışılmıştır. Halkla arasında bir uçurum yaratılmıştır. Bu davranışlara ve tavırlara birkaç örnek vermek oluşturulmaya çalışılan etkiyi kavrayabilmek adına yararlı olacaktır. Çizme halkın geleneklerinden olan, doğan bebeğin kulağına ezan

okumayı *'sinsi bir siyasi faaliyet'* olarak görmektedir. Bir bebeğin kulağına ezan okurken gördüğü Bilal Hocayı jandarmalara tutuklatarak hapse attırır. Bilal Hoca yaşlı ve hasta haliyle dağdan indirilirken elleri kelepçelendirilmiş durumdadır.

Çizme her zaman cumhuriyet inkılaplarının bekçisi olduğunu belirtirken kendisi gider gitmez halkın Arapça ezan okumaya başlayacağını düşünür. Buna asla izin vermeyeceğini, kesinlikle böyle bir duruma göz yummayacağını belirtir. Arapça ezana o kadar tepki gelir ki, halkın tek haber alma kaynağı olan radyoyu da kırmıştır.

Bu ve bunun gibi davranışlarıyla Çizme halktan kopuk bir konuma konulmuştur. Çizme'nin tutumu böyleyken halkın da Çizme ile ilgili görüşleri serttir. Sarf edilen sözler mesaj yüklüdür.

Köylüler kendi aralarında konuşurken, seçimlerin öncesini ve ardından yaşananları değerlendirirken *"Resmen diktatörlük bitti.İş bizim istediğimiz raya girdi."* gibi cümleler sarf eder.CHP dönemine diktatörlük benzetmesi yapılırken o dönemin ardından yaşanan Demokrat Parti rejimine ise işlerin istedikleri şekilde gitmesi benzetmesi yapılmaktadır.

Köylüler *'Çizme demek iktidar demek'* cümlesini kurar. Bu cümle ile Çizme'yi CHP'nin adamı ve uzantısı olarak gördüklerini ortaya koymaktadırlar. Bozali adlı eşkıyanın Çizme'yi öldürmek için dağdan indiğini söyleyen yaşlı bir kadın, yanındaki adamdan *"İnşallah bu son inişi olacak."* cevabını alır. Eşkıyanın nahiye müdürünü öldürmesi pekçok kişi tarafından istenmektedir.

Bilal Hoca'nın evinden gelen Kuran okuma sesleri eve yaklaştıkça artmaktadır. Bilal Hoca ahali tarafından vadilerin kanunu olarak gösterilmektedir.Bilal Hoca bu tanımlamanın üzerine *"Onları yapan ben değildim, bizdik. Hepimizin ortak bir vicdanı vardı. Aynı yere yaslanır, aynı rahmetle ıslanırdık. Ama dağıldık, dağıtıldık. Vicdan ayrı oldu, kanun ayrı."* cümlesi ile din ve devlet işlerinin ayrılmasına bir eleştiri getirmiştir.Yaşanılan kötü durum vicdan ile kanunun ayrılmasına bağlı bir duruma gelmiştir.

Arapça ezana duyulan bu hasretin yanında,Türkçe ezandan da aynı ölçüde nefret edilmektedir.Türkçe ezanı okuyan Felek Hoca, köylü tarafından sevilmemektedir. Okuduğu ezana *uluma*, kendisine de *baykuş* yakıştırması yapılır.Yaptığı işin yanlış ve çarpık bir iş olduğunun altının çizilmesi için Felek Hoca kambur ve topal olarak resmedilmektedir. Felek Hoca ezana başlayınca Deli Hafız bu ezanı duymaya bile katlanamamakta, kulaklarını kapatıp çığlık atmaktadır.Ezan sırasında kahvede çalınan kemeçe susturulmaz. “*İnadına çal, bu ezan ezan değil*” cümlesiyle halkın tepkisi ortaya konulmuştur.

Felek Hoca ezan okumaya giderken köprü üzerinde yolunu kesen köylüler onu köprüden dereye sallandırır ve ağzından Türkçe ezan okumaması için söz almaya çalışırlar. “*Bir daha Türkçe ezan okursam, karım üçten dokuza boş olsun*” şeklinde yemin ettirmeye çalışırlar. Cumhuriyet Türkiyesinde Hoca’nın ağzından şariat hükümlerinde bulunması muhtemel tarzda yeminlen söz alınmaya çalışılması eski dini uygulamalara duyulan özlemi ve bağlılığı ortaya koymaktadır.

Türkçe ezan o kadar dışlanmış ve halk da bu ezana o kadar yabancılaşmıştır ki, Bilal Hoca kilise çanını duyunca namaz kılma hazırlığına başlar. Burada namaz kılma hazırlığından kasıt, namaz kılınırken başa takılan takkenin, kilise çanlarının duyulmasıyla birlikte takılmasıdır.

Kısacası Türkçe ezana ve ezanı okuyan Felek Hoca’ya hiç itibar edilmez, saygı gösterilmez; bu dayatmadan dolayı kimse huzurlu değildir imajı çizilmeye çalışılmaktadır.

Bilal Hoca, hapse girince yanındaki adamla sohbete başlar. CHP döneminde kendisine pek çok eziyetler yapıldığına dair mesajlar verir.

Bilal Hoca : *“Ben buraya alışığım Ali. Sayısını çoktan unuttum.”*
Ali : *“Ama hastasın şimdi...”*
Bilal Hoca : *“Allah için bir şey yapamadık. Belki bunlar kefalet olur biraz.”*

Bu diyalogtan anlaşıldığı kadarıyla pek çok kez dinini yaşamaya çalıştığı için hapse giren Bilal Hoca’nın bunların hepsini İslamiyet adına çektiği düşüncesinin altının çizilmeye çalışıldığıdır. Onu hapse sokanlar ise İslam’ın karşısına yerleştirilmiş olmaktadır.

CHP’ye oy veren bir köylü ile iddiaya giren Demokrat Parti’ye oy veren başka bir şahıs, akşama kadar kemençe çalmayı başaramazsa ineğini kaybedecektir. Türkçe ezan okunurken durmayan Demokrat Partili kemençeciye CHP’li inekten vazgeçtiğini, durmasını söyler. Bunun üzerine ahali Demokrat Partili’ye durmaması yönünde telkinde bulunur. *“Bunlara göz göre göre, değil inek sinek dahi veremeyiz. Zaten soyup soğana çevirdiler Çaybaşı’nı.”* diyerek Demokrat Partili’yi çalmaya devam etmesi yolunda ikna ederler. CHP dönemine ait bir başka eleştiri de burada ortaya çıkmaktadır. CHP’yi soyguncu olarak göstermeye çalışmaktadırlar.

Beklenen parti heyeti köye ulaştığında, mülki amire gideceğine direk olarak kahvehaneye, halkın yanına gider. Burada bir reddediş vardır. Çizme’nin, dolayısıyla Çizme’nin savunduğu değerlerin iktidarı yerine halkın iradesine yönelme söz konusudur. Heyet köyün halkıyla kahvede horon teper. Heyetin geldiği ve halkla kahvede bulunduğu anda paralel kurguyla Çizme’nin ayağındaki çizmeleri çıkardığını görürüz. Böylece baskı ortamının sona erdiği mesajı verilmeye çalışılmıştır.

Nahiye müdürü Çizme’yi, çizmesiz olarak köprünün üzerinde gören Deli Hafız, olduğu yerde secdeye varır ve şükretmeye başlar. Allah’a şükrederken bir yandan da *“Bitti artık, yasak bitti. Sen bittin”* demektedir. Deli Hafız, Çizme’yi bu

halde görünce ilk defa konuşur. Bu noktada anladığımız, aslında Deli Hafız'ın tepkisel bir davranış olarak sustuğu ve Türkçe ezan duyunca çılgılık attığıdır. İnançlarıyla aralarındaki engel olarak gösterilmeye çalışılan Çizme'nin etkisi ve baskısının artık son bulduğu mesajı verilir.

Heyetin gelmesinin ardından, Bilal Hoca'nın camiye yönelişi de filmin bütünü içinde önemli bir sekans teşkil etmektedir. Kontroplonje açılarla çekilen caminin ve minaresinin olabildiğince ulu, yüce ve büyük gösterilmeye çalışılması dikati çeken başka bir noktadır. Bilal Hoca'nın bu yürüyüşü ağır ağır devam ederken halk da ardında toplanmaya başlamıştır. Halk gözyaşları içerisinde Bilal Hoca'dan Arapça ezanı beklerken, Bilal Hoca ezanı okuyamadan minarede ölür. Ezan vaktinin geldiğini, secdede kaldığı köprünün üzeride fark eden Deli Hafız, yerinden doğrularak ezanı okumaya başlar. Bütün köy halkı akın akın camiye doğru yürümeye başlar. Şapkasını sudan almaya çalışırken ezanı duyan Çizme ise şaşırıp suya düşer. Arapça ezanı duyan eşkıya Bozali ise Çizme'yi vurmaktan vazgeçer.

Arapça ezan duyan Çizme'nin kızı ise ilk defa başını örter. Dağlardan gelen Arapça ezan seslerinin arasında köprüye ulaşan Çizme'nin ayakları paramparça ve kanlar içindedir. Ayakları kan içinde kalan Çizme ve onun temsil ettiği düşüncenin iktidarı son bulmuştur.

Arapça ezan konusunda kendilerine izin vermeyen ve Türkçe ezanda ısrarcı davranan Çizme lakaplı nahiye müdürüyle köylüler arasındaki mücadeleyi ana tema olarak işleyen **Çizme** filminin yönetmeni İsmail Güneş, kullandığı semboller ve iletmeye çalıştığı mesajlarla filme propagandif bir nitelik de kazandırmıştır.

3.3.4 KURAMSAL AÇIDAN ÇİZME FİLMİNDE PROPAGANDA UNSURU

Jean Marie DOMENACH tarafından ortaya atılan propagandanın beş kuralı bağlamında **Çizme** filmini değerlendirildiğinde aşağıdaki verilere ulaşılabilir;

1. Tek Düşman ve Yalınlık Kuralı Açısından

Propaganda, konuyu herkes tarafından kolaylıkla herkes tarafından anlaşılabilir duruma getirmelidir. **Çizme** filminin konusu itibarıyla ele alındığında, konu, olabildiğince yalın bir şekilde işlenmeye çalışılmıştır. Mesajlar genellikle herkesin anlayabileceği tarzda sunulmuştur. Ezan sorunu, asıl konuyu oluşturmaktadır. Filmin bütününde bu konu işlenmektedir.

Bunun yanısıra propaganda tek bir hedefe odaklandığında daha başarılı olur. Propagandacı, iletmek istediği mesajları tek bir düşman belirleyip onun üzerine yüklenerek geçirmektedir. Bu filmde belirlenen düşman da **Çizme** karakteridir. **Çizme** karakteri, “inkılapların ve cumhuriyet rejiminin savunucularının” simgeleştirilmiş halidir.

2. Büyütme ve Bozma Kuralı Açısından

Propagandacının, kendi işine gelen mesajlara aşırı önem göstermesini ve mesajları buna göre kurgulamasını belirtmektedir. Propagandacı tarafından işlenmek istenen mesaj, abartılarak, zaman zaman da değiştirilerek sunulur.

Çizme filminin bütününe bakıldığında, filmde iletilen mesajların tek taraflı ve abartılı şekilde işlendiği görülmektedir.

3. Tekrar Kuralı Açısından

İyi bir propaganda için gerekli olanlardan birisi de verilmek istenen mesajların olabildiğince fazla şekilde ve durmaksızın tekrar edilmesinin

gerekliliğidir. Mesajların hedef kitle tarafından kabulünü gerçekleştirebilmesi için mesajlar ‘bıkıp usanmadan’ tekrar edilmelidir.

Çizme filminin içerisinde de verilmek istenen mesajlar devamlı tekrar edilerek sunulmuştur. Film boyunca Çizme’nin baskıcı tavrı, diktatörlüğü, Arapça ezanın güzelliği, tek parti döneminde, dolayısıyla Atatürk ve İnönü zamanında, halkın dinini yaşamasına izin verilmediği ve CHP iktidarının halka yaşattığı sıkıntılar defalarca, çeşitli yollarla sunulmaktadır.

4. Aşılama Kuralı Açısından

Propagandacı başarılı olmak istiyorsa her zaman daha önceden var olan bir zemin üzerinde çalışmalıdır. Bir kalabalığın karşısında konuşulurken ona ters düşülemeyeceği, kendi düşüncelere yönelmeden önce onun fikirleri yönünde yer almakla işe başlamak gerektiği unutulmaması gereken bir ilkedir.

Filmde İslami düşünce üzerine yaşanan ortak rahatsızlıkları dile getirerek konuşmaya başlayan karakterlerin bir kısmı tarafından, bir yandan da tek parti dönemine, dolayısıyla CHP’ye, Atatürk ve İnönü’ye ağır eleştiriler yöneltilmektedir. Bununla birlikte mesajların arasına sıkıştırılan şeriat yanlısı mesajlar da verilmektedir.

5. Birlik ve Bulaşma Kuralı Açısından

İnsanlar, bulundukları toplulukta genel düşünce aleyhinde fikir beyan etmekten genellikle kaçınırlar. Benzerleriyle aynı tepkiyi vermek isteyen insanlar, genel düşünceye aykırı bir tutumla ortaya çıkmak istemez. Örnek bir olay üzerinden incelemek gerekirse; Hitler 1932 yılında Almanya’daki gücünün hızının kesildiğini belirlemiştir. İş çevrelerinden ve halktan aldığı desteğin azalması tehlikesi üzerine küçük bir şehirde gerçekleştirilecek olan kısmi seçimlere bütün gücünü seferber eder. Yapılan propaganda faaliyetleri sonucunda Hitler’in partisi, büyük bir zafer kazanır. Burada kazandığı ciddi başarının ardından Hitler, Almanya genelinde de eski gücüne

kavuşmuştur. Kısmi seçimlerde edilen başarının, ülke geneline yansımaları, yukarıda bahsettiğimiz kural gereği gerçekleşmiştir. (Domenach, 1995 : 72)

Filmde de izleyenlere verilen mesajlarda ortak bir bilincin örnekleri verilmeye çalışılmaktadır. Köyün bütün ahalisi Çizme'ye ve onun iktidarına karşı tepkilidir. Bu şekilde yaratılmaya çalışılan psikolojiyle birlikte, izleyici de etkilenecek yönlendirilmeye çalışılmıştır.

Filmin Domenach'ın belirlediği kurallarla arasında bir bağlantı kurmak mümkün görünmektedir. Bununla birlikte bu tarz filmlerin bütününe dönük bir inceleme yapıldığında ortaya çıkacak sonuç çok daha net olacaktır. bir bütünün içinden seçerek incelemeye çalıştığımız **Çizme** filmi, İslami duyarlılık sinema ya da diğer adıyla Beyaz Sinema örneklerinden biri olarak ele alınmıştır.

SONUÇ

İnsanların karşılarındakini etkileme niyetinin, kitleleri etkileme ve yönlendirme niyetine dönüşmesiyle başlayan süreç sonucunda; günümüzde etkileme, ikna etme, yönlendirme terimlerinin çağdaş biçimi olarak karşımıza propaganda kavramı çıkmıştır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında yoğun ve etkin şekilde kullanılan çağdaş propagandanın temellerinin, totaliter rejimler tarafından atılmış olduğu gerçeği, tarihsel süreç içinde değerlendirilen propaganda uygulamalarının incelenmesi sonucunda ulaşılan bir saptamadır.

Dünyanın içinde bulunduğu şartlar ve geline nokta itibarıyla propaganda için farklı yöntemler kullanılması gerekli hale gelmiştir. Zamanında ülkeleri ele geçirmek için kullanılan silahlarla, kendi fikir ve ideolojilerini yaymak için misyonerlerle çalışmalar yapan ülkeler, artık bunların yerine kitle iletişim araçlarından yararlanır hale gelmiştir.

Gazete, radyo, sinema ve televizyon gibi iletişim araçları sayesinde pek çok ülke özellikle de gelişmiş ülkeler , iletmek istedikleri mesajları dünyanın her noktasına ulaştırabilmektedir. Gelişen teknolojinin sonuçlarından birisi olarak kitle iletişim araçlarının fikir ve değerleri yaymakta ve yerleştirmekte ne kadar başarılı duruma geldiği görülmüştür.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve devlet dışındaki güçler tarafından da kullanılabilecek bir sektör haline gelmesiyle birlikte pek çok farklı ideoloji de kitle iletişim araçlarından propaganda amaçlı yararlanmaya başlamıştır. Farklı görüşler, ideolojiler ve benzeri gruplar, hakim görüşe ters düşen pek çok düşüncüyü kitle iletişim araçları sayesinde yayabilir hale gelmiştir.

Bütün bu iletişim araçlarının içerisinde propaganda adına en önemlilerinden birisi olarak karşımıza sinema çıkmaktadır. Karanlık bir salonda, tek bir ışık kaynağından yansıtılan filmle, insanlar üzerinde yaratılan etki çok önemlidir. Bu yüzden ki çağdaş propagandanın temellerini atan, Hitler ve Lenin sinemadan sonuna kadar yararlanmaya çalışmıştır.

Lenin'in Rus devriminin ardından yeni insanı oluşturmak adına yararlandığı ve bu oluşumu gerçekleştirmek adına en büyük önemi verdiği iletişim aracı sinemadır. Sinema bir sanat olma özelliğinin yanında fikir, ideoloji ve kültür yayılcılığı açısından önemli bir propaganda aracı haline gelmiştir.

İlk bölümde elde edilen sonuçlara göre, propaganda totaliter rejimlerin elinde çağdaş şeklini almıştır demek yanlış olmayacaktır. Sinemanın propaganda açısından önemi bu tez çalışmasının konusunu oluşturduğundan, sinemanın propaganda uygulayıcıları tarafından nasıl kullanıldığıyla ilgili bir araştırmayla, iktidarların sinemanın yeni bir gerçeklik yaratma gücünden sonuna kadar yararlanmaya çalıştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Propagandanın sinema bağlamında ülkemizde ne şekilde kullanıldığına dair bir inceleme de tezin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde de Türkiye'deki siyasi gelişmelerle, Türk sinemasında bu gelişmelerin karşılığını fikirsel ve ideolojik bazda bulamadığı sonucuna ulaşılmıştır. Devlet tarafından milli bir sinema oluşturmak adına gerekli çalışmaların yapılmaması ve yurtdışındaki örneklerin aksine, kendi ideolojisini yaymak adına sinemayı sistematik olarak kullanamadığı saptaması yapılmıştır.

Devletin Türkiye'de sinemaya yeterli önemi vermemesi, Türk sinemasını zaman içinde farklı ideolojilerin mesajlarını iletebileceği bir ortama dönüşmüştür. Bu ideolojiler arasında Milli sinema akımı İslami hayat felsefesini ve İslami ideolojiyi kendisine çıkış noktası olarak alıp bu bağlamda eserler vermiştir. Milli sinemanın gelişimi ve geldiği nokta, diğer sinema akımlarıyla beraber değerlendirildiğinde, içinden geçtikleri siyasi ortamlardan etkilendikleri belirlenmiştir. Bu etkilenme, diğer

sinema akımlarının zaman içinde sonunu getirmiştir. Milli sinema ise diğer akımların aksine, savunduğu görüşten kaynaklanan bir tabana sahip olduğundan varlığını korumuştur.

Çok partili hayata geçişin ve Demokrat Parti ile başlayan dönemin ardından Türk sinemasında dini sömürerek ticari gelir elde edilmeye çalışılmasının arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu ilk uygulamalar milli sinema akımının örnekleri olarak kabul edilmemekle birlikte, din sömürüsünün daha o yıllardan itibaren sinemamızda yürütülmekte olan bir faaliyet olduğu belirlenmiştir.

1970 yılında ilk örneği verilen milli sinema akımı, dini bir ticari gelir elde etmek için kullanmadan; İslamı ön plana çıkararak, İslam fikrinin, ideolojisinin propagandasını yapmaya çalışmıştır. Milli Sinema akımı zaman içerisinde belli değişimlerden geçerek üretim gücünü yitirmiş ve çeşitli tartışmaların ardından 1990'lı yılların başında yeni bir oluşum olarak ortaya çıkmış olan, Beyaz Sinema akımı içine dahil olmuştur.

İlerleyen yıllarda Beyaz Sinema, İslami duyarlıklı sinema kavramıyla beraber anılmaya başlanmıştır. Bu gelişimi ve İslami duyarlıklı sinemanın geldiği noktayı ortaya koyduktan sonra, üçüncü bölümde de Beyaz Sinema örneklerindeki propaganda boyutunu ortaya koymak adına **Çizme** adlı filmi incelenmiştir. Bu bağlamda da **Çizme** filminin söylemi ele alındığında; propaganda örnekleri taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca ulaşırken filmdeki semboller, verilen mesajlar ve filmin konusunun Türk siyasi hayatında dayandığı noktalar belirleyici olmuştur. Bu filminden hareketle varılan sonuca göre Türk sinemasında devlet eliyle sinemanın sistemli kullanılmayışının sonucu olarak, sinema ortamı cumhuriyet devrimlerine karşı olan, İslami duyarlıklı sinemacılara kalmıştır.

Verilen mesajlar ve semboller göz önüne alındığında İslami sinemanın ilk örneklerinde ortaya net bir şekilde konulamayan ideolojik söylemler, zaman içerisinde hükümetlerin göz yummasıyla da birlikte açıkça ortaya konulmaya başlanmıştır.

2000 yılında Türkiye’de ortaya çıkan Hizbullah terörünün boyutları incelendiğinde, sinemanın Hizbullah terör örgütü için bir propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığı da netleşmiştir. Yerli ve yabancı pek çok İslami film, terör örgütü tarafından sempatizanlarına ve yandaşlarına seyrettirilmekte olduğu belirlenmiştir. Devletin kurumları tarafından hazırlanan Hizbullah raporunda belirtilen yerli sinema filmlerinin yapımcısı Feza Film’in de sahibi olan Mehmet Tanrısever’dir. Mehmet Tanrısever, aynı zamanda **Çizme** filminin de yapımcısıdır. Feza Film’in çektiği filmlere baktığımızda da İslami duyguları sömürmek adına eserler verildiği ortadadır.

Çizme filmi de içerisinde cumhuriyet rejimine ve devrimlerine karşıt propaganda öğeleri barındırmaktadır. Bu sonuca ulaşırken İslami duyarlıklı sinemanın günümüzde geldiği nokta da çok önemlidir. Dini kesime verilen ödünler sonucunda, propaganda içerikli filmler üretilmeye devam edilmiştir. **Çizme** filminin de propaganda niteliği taşıyan İslami duyarlıklı, Beyaz Sinema filmlerine önemli bir örnek oluşturduğu sonucu incelemelerin ardından netlik kazanan noktalardandır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ALEMDAR, Korkmaz : İletişim ve Tarih, Ankara, Ümit yayınevi, 1996
- ANIK, Cengiz : Siyasal İkna, Ankara, Vadi yayınları, 2000
- ARMAOĞLU, Fahir : 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi / 1914 – 1995, Ankara, Alkım Yayınevi, 1995
- BEKTAŞ, Arsev : Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi, İstanbul, Bağlam yayınları, 1996
- BEKTAŞ, Arsev : Siyasal Propaganda, İstanbul, Bağlam yayınları, 2002
- BERKES, Niyazi : Propaganda Nedir?, Recep Ulusoylu Basımevi, Ankara, 1942
- BİLGİÇ, Filiz : Türk sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları, Ankara, Kültür Bakanlığı Sanat-Sinema Eserleri Dizisi / 376-13, Erek Ofset, 2002
- BUDAK, Selçuk : Psikoloji Sözlüğü, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2000
- CAUDWELL, Christopher : Yanılsama Ve Gerçeklik, İstanbul, Payel yayınları, 1974
- ÇAVDAR, Tevfik : Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995), Ankara, İmge Kitabevi, 1996
- D'ECAUSSE, Hélène Carrère : Lenin (çev: Ali Cevat AKKOYUNLU), İstanbul, Doğan Kitap, 2002
- DEMİRBILEK, Alev : Dünya Sinema Tarihi Ders Notları - 1, MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon bölümü, Engin yayınları, 1994
- DERMAN, Deniz : Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 1, İstanbul, Bağlam yayınevi, 2001

- DERMAN, Deniz : **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 2, İstanbul, Bağlam yayınevi, 2001**
- DİNÇER, Süleyma Murat : **Türk sineması Üzerine Düşünceler, Doruk yayınları, İstanbul, 1996**
- DİRİKLİK, Salih : **Türk sinema – TV’sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar Birinci Cilt, İstanbul, Söğüt ofset, 1995**
- DİRİKLİK, Salih : **Türk sinema – TV’sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar İkinci Cilt, İstanbul, Söğüt ofset, 1995**
- DOMENACH, Jean Marie : **Politika ve Propaganda, İstanbul, Varlık yayınları, 1995**
- DORSAY, Atilla : **12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İstanbul İnkılap kitabevi, 1995**
- DÖNMEZER, Sulhi : **Basın Hukuku, İstanbul, 1968**
- ESEN, Şükran : **Türk sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul, Naos Yayınları, 2002**
- ESEN, Şükran : **80’ler Türkiye’sinde Sinema İkinci Bası, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2000**
- EVREN, Burçak : **Türk sinemasında Yeni Konumlar, İstanbul, Broy yayınları, 1990**
- GÖKMEN, Salih : **Bugünkü Türk sineması, İstanbul, Fetih yayınevi, 1973**
- GÜÇHAN; Gülseren : **Toplumsal Değişme ve Türk sineması, Ankara, İmge kitabevi, 1992**
- HANÇERLİOĞLU, Orhan : **Felsefe Ansiklopedisi cilt:1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992**
- HİTLER, Adolf : **Kavgam (çev: Ahmet ÇUHADIR), İstanbul, Kum Saati yayınları, 2002, 17. Basım**
- HUXLEY, Aldous : **Denemeler (Çev: Ayseli ULUATA), Hürriyet Gazetesi, İstanbul, 1976**

- İLAL, Ersin : İletişim, Yıgınsal İletişim Araçları ve Toplum, İstanbul, Der yayınları, 1989
- KABAAĞAÇ, Sina : Latince-Türkçe Sözlük, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1995
- KALENDER, Ahmet : Siyasal İletişim, Konya, Çizgi yayınları, 2000
- KAYALI, Kurtuluş : Yönetmenler Çerçevesinde Türk sineması, Ankara, Ayyıldız yayınları, 1994
- MUTLU, Erol : İletişim Sözlüğü, Ank Yayınları, Ankara, 3. Basım, 1998
- OKTAY, Mahmut : Halkla İlişkiler Mesleğinin İletişim, Yöntem ve Araçları, Der yayınları, İstanbul, 1996
- ONARAN, Alim Şerif : “Sinematoğrafik Hürriyet Özellikle Bu Hürriyetin Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolu Bakımından Değerlendirilmesi”, Gürsoy Basımevi, Ankara, 1968
- ONARAN, Alim Şerif : Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz kitabevi, 1986
- ONARAN, Alim Şerif : Türk sineması Birinci Cilt, İstanbul, Kitle yayınları, 1994
- ONARAN, Alim Şerif : Türk sineması İkinci Cilt, İstanbul, Kitle yayınları, 1994
- OSKAY, Ünsal : İletişimin ABCsi 2. Basım, İstanbul, Simavi yayınları, 1994
- ÖNGÖREN, Simiten Gündeş: Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye
- ÖZÖN, Nijat : Karagöz’den Sinemaya Türk sineması ve Sorunları cilt:1, Ankara, Kitle yayınları, 1995
- ÖZÖN, Nijat : Sinema El Kitabı, İstanbul, Elif Kitabevi, 1964
- ÖZÖN, Nijat : Türk sinema Tarihi, İstanbul, Artist Reklam Ortaklığı yayınları, 1962
- ÖZÖN, Nijat : Türk sineması Kronolojisi, İstanbul, Bilgi yayınları, 1968
- ÖZSOY, Osman : Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, İstanbul, Alfa yayınları, 1998

- ÖZUYAR, Ali : **Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Ankara, Öteki yayınevi, 1999**
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali : **Türkçe Sözlük, Doğan Kitap, İstanbul, 1999**
- RİGEL, Nurdoğan : **Rüya Körleşmesi, İstanbul, Der yayınevi, 2000**
- ROTHA, Paul : **Belgesel Sinema, İstanbul, Sistem yayıncılık, 1995**
- ROTHA, Paul : **Sinemanın Öyküsü, İstanbul, İzduşüm yayınları, 2000**
- SCHILLER, Herbert : **Zihin Yönlendirenler, İstanbul, Pınar yayınları, 1993**
- SCOGNAMİLLO, Giovanni : **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, İstanbul, İnkılap yayınevi, 1996**
- SCOGNAMİLLO, Giovanni : **Dünya Sinema Sanayii, İstanbul, Timaş yayıncılık, 1997**
- SCOGNAMİLLO, Giovanni : **Türk sinema Tarihi İkinci Cilt, İstanbul, Metis yayınları, 1988**
- SCOGNAMİLLO, Giovanni : **Türk sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1998**
- ŞASA, Ayşe : **Yeşilçam Günlüğü, İstanbul, Gelenek yayınları, 2002**
- ŞEN, Abdurrahman : **Renk Renk Sinema, İstanbul, Yavuz Ofset, 1996**
- ŞİMŞEK, Aydın : **Sanat ve İktidar, Ankara, Ümit yayıncılık, 2000**
- TANİLLİ, Server : **Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, İstanbul, 1997**
- TİKVEŞ, Özkan : **Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü, İstanbul, İstanbul Üniversitesi yayınları, 1968**
- UÇAKAN, Mesut : **Türk sinemasında İdeoloji, İstanbul, Düşünce yayınları, tarih yok**
- USLU, Zeynep Karahan : **Televizyon ve Kadın, İstanbul, Alfa yayınevi, 2000**
- ÜLKEN, Hilmi Ziya : **Sosyoloji Sözlüğü, MEB Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Yayınları, İstanbul, 1969**
- YANGİN, Hülya : **Yansıması", İstanbul, Der Yayınları, 1991**
- YENGİN, Hülya : **Ekranın Büyüsü, İstanbul, Der yayınları, 1994**

- YILMAZ, Tanzer Sülker : **Türkiye’de Gençlik Hareketleri, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm yayınları, 1997**
- YILMAZ; Ertan : **1968 ve Sinema, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1997**
- TDK Okul Sözlüğü, TTK Basımevi, Ankara, 1994**

Makaleler

- KAYALI, Kurtuluş : “1990’lı yıllar Türk sineması: Sürekli Değişim Saplantısının Türk sinemasını Sürükleyip Getirdiği Nokta”, **Medya ve Kültür**, Gazi üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Birinci Ulusal İletişim Sempozyumu bildirileri, 2000
- ALTINER, Birsen : Cumhurbaşkanının İzniyle Sansürü Delen Film; ‘Yılanların Öcü’”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, İstanbul Üniversitesi Basım ve Yayınevi Müdürlüğü, 2002, sayı : 15
- DOBB, Leonard : “Goebbels ve Propaganda İlkeleri”, **AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, 1968
- ESEN, Şükran : “Türk sinemasında Dış göç Olayı”, **Marmara İletişim Dergisi**, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi yayını, Cem Ofset, İstanbul, 1993, sayı:4
- İNCEOĞLU, Metin : “Güdüleme Yöntemleri”, **Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları**, 1985, No: 4
- JAMIESON, Harry : “İletişim ve İkna” (Çev: Nejdet ATABEK, Banu DAĞDAŞ), **Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları**, 1996, No: 141

- KÜÇÜKKURT, Fatma : “Türk sinemasında ‘Milli Sinema Anlayışı Üzerine’ Bir İnceleme”, **Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek okulu Dergisi**, Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek okulu Basımevi, 1990/1991, sayı:11
- MAKTAV, Hilmi : “Türkiye’de İslami Sinemanın Doğuşu ve Meşruiyet Arayışı”, **İletişim – Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 1999, sayı:4
- ONARAN, Alim Şerif : “Yeni Film sansür Düzeni”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi ve Film Merkezi, 1992/1993
- ÖZÜERMAN, Tülay : “Askeri Darbelerin Türk Ekonomisine Etkisi”, **Düşünceler**, Ege Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu, 1989/1990, sayı:3, İzmir

Tezler

- KANDEMİR, Adem : “Bir Siyasi İletişim Aracı Olarak Siyasi Basın”, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1994
- DALYANOĞLU, Aylin : “Türkiye’de Toplumsal ve Siyasal Olayların Zeki Ökten Filmlerine Yansıması”, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002
- DURUEL, Senem Ayşe : “Sinema Tarih İlişkileri ve Türk sinemasında Tarihe Bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Sanatta yeterlik Tezi, 2002
- İRİ, Murat : “Türk sinemasında Eşcinsellik ve İstanbul Kanatlarının Atında”, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1998

- KARAKAYA, Serdar : **“Doksanlı Yıllarda Türk sinemasındaki Değişim: Arayış sineması ve Popüler Sinema Karşıtlığı ve Eurimages Etkileri”**, İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002
- KORKMAZ, Asiye : **“Başlangıcından Bugüne Türk sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları”**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 1997
- SALBAŞ, Asiye : **“1990 Sonrası Türk sinemasının Kültürel Niteliği”**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2000

Ansiklopedi

Arkın sinema Ansiklopedisi, No: 29, Arkın Kitabevi, 30 Eylül 1975

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1. Cilt, Dergah yayınları, İstanbul, 1997

İnternet Siteleri

(çevrimiçi) www.bbc.co.uk/turkish/insanin_yukselisi8.htm

02.01.2003

(çevrimiçi) www.secim sonucu.com/default_turkiye_genel.asp

11.04.2003

(çevrimiçi) www.ogretmenlarsitesi.com/yazi/arsiv/dorduncukuvvetmedya01.htm

04.04.2003

(çevrimiçi) www.ntvmsnbc.com/news/200312.asp

04.02.2003

(çevrimiçi) www.sizinti.com.tr/index.html

06.03.2003

(çevrimiçi) www.dergi.org/122000/1905.htm

02.05.2003

(çevrimiçi) www.dergi.org/122000/0905.htm

02.05.2003

(çevrimiçi) <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>

06.12.2002

(çevrimiçi) www.tbb.gen.tr/turkce/yasam/sinema

14.02.2003

(çevrimiçi) www.aydinlanma1923.org/sayi/43/A1923_43_5CAGLAYAN.pdf

02.01.2003

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=6690

20.04.2003

(çevrimiçi) www.byegm.gov.tr/YAYINLARIMIZ/yuzyl/1920-1929.htm

14.02.2003

(çevrimiçi) www.ataturk.net/cumhuriyet/?sayfa=halkevleri

12.02.2003

(çevrimiçi) www.antakyarehberi.com/hataytarih/4B.htm

19.04.2003

(çevrimiçi) www.ilet.gazi.edu.tr/cantek/misir.htm

04.04.2003

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/default_tr.asp?belgeno=6725

24.02.2003

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/sanat.tr.asp?belgen=6699

12.02.2003

(çevrimiçi) www.sanatgunesi.com/filmler.htm

06.12.2003

(çevrimiçi) www.milliyet.com.tr/2000/01/31/haber/hab03.html

06.05.2002

(çevrimiçi) www.kurtuluscephnesi.nt/secim02/secim65.html

12.02.2003

(çevrimiçi) www.replik.8m.com/tarihi.htm

06.12.2002

(çevrimiçi) www.kronoloji.gen.tr/kronoloji.php3?sayfa=14&kategori=trt

11.03.2003

(çevrimiçi) www.dergi.org/012000/0904.htm

02.12.2002

(çevrimiçi) www.milliyet.com.tr/2000/01/29/haber/hab000.html

21.03.2003

(çevrimiçi) www.tyb.org.tr/tybodulleri/1992.html

22.02.2003

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=2833

12.03.2003

(çevrimiçi) www.caresiz.net

20.05.2003

(çevrimiçi) www.startv.com.tr/?bolum=prgdetay&mId=96

19.05.2003

(çevrimiçi) www.ismailgunes.net/yonetmen.html

18.10.2002

(çevrimiçi) www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=27806

21.05.2003

(çevrimiçi) www.netpano.com/suleyman00.html

02.06.2003

(çevrimiçi)

[www.kultur.gov.tr/portal/arama_tr.asp?metin=mehmet+tanr%FDsever&aramastil=1
&ARAMAYAP=1](http://www.kultur.gov.tr/portal/arama_tr.asp?metin=mehmet+tanr%FDsever&aramastil=1&ARAMAYAP=1)

10.02.2003

(çevrimiçi) www.geocities.com/gurbuztufekci/turkce_ezan.htm,

06.06.2003

(çevrimiçi) www.dogusfm.com.tr/ataturkdin.htm

01.06.2003

(çevrimiçi) www.hakikat.com/dergi/109/bsyz10902.html

06.06.2003

(çevrimiçi) www.arsiv.hurriyetim.com.tr/fix98/75yil/1932.htm

21.03.2003

(çevrimiçi) www.milliyet.com.tr/2000/01/31/haber/hab03.html

21.03.2003

