

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**TOPLUMSAL İLETİŞİM SÜRECİNDE
SİNEMANIN TOPLUMSAL MUHALEFET AÇISINDAN İŞLEVİ**

Doktora Tezi

ZEYNEP ÖZARSLAN

İSTANBUL, 2006

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**TOPLUMSAL İLETİŞİM SÜRECİNDE
SİNEMANIN TOPLUMSAL MUHALEFET AÇISINDAN İŞLEVİ**

Doktora Tezi

ZEYNEP ÖZARSLAN

Danışman: PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU

İSTANBUL, 2006

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Zeynep Özarslan
Anabilim Dalı : İletişim Bilimleri
Programı : İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
Tez Türü ve Tarihi : Doktora – Eylül 2006
Anahtar Kelimeler : Muhalif Sinema, Anaakım Sinema, İktidar, Muhalefet, Mücadele

ÖZET

TOPLUMSAL İLETİŞİM SÜRECİNDE

SİNEMANIN TOPLUMSAL MUHALEFET AÇISINDAN İŞLEVİ

Sinema tarihi genellikle akımlara, ülkelere, yönetmenlere göre sınıflandırılmaktadır. İdeolojik yaklaşımlar ise muhalif öğeler barındıran filmleri “toplumsal gerçekçi filmler”, “politik filmler”, “propaganda filmleri”, “devrimci filmler” ya da “militan filmler” olarak adlandırmaktadır. Ancak muhalif öğeler barındıran filmlerin sınıflandırılmasında zaman zaman bu adlandırmalar yeterli olamamaktadır, bu nedenle bu tarz filmlerin büyük kısmını kapsayan daha geniş bir kavrama gereksinim olduğu inancıyla “muhalif sinemalar” başlığının daha uygun olacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda bu çalışmada “muhalif sinema” kavramı tanımlanmakta ve “muhalif sinemalar” sınıflandırılmaktadır.

Ayrıca sinemacılar tarafından anaakım sinemanın toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri tartışılmakla birlikte, muhalif sinemaların toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri daha az ele alınmaktadır ve genellikle yönetmen, ülke veya sinema akımları bağlamında ayrı ayrı değerlendirilmekte, tüm bunlar bütünlüklü bir halde sunulmamaktadır. Bu nedenlerle bu çalışmada muhalif sinemaların toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri de tartışılmaktadır.

Varolan toplumsal yapıların ötesinde daha insani bir toplum hayalini destekleyen muhalif sinemaların iktidardaki güçlerin kurgusunun muhtemel sonuçlarını gösterdiği ve, toplumsal sorunların çözülmesi ya da gerçeklerin dönüştürülmesi durumunda yaşanması muhtemel gerçekleri anlattığı, kısacası toplumsal bilinçte farkındalık geliştirdiği gözlemlenmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Zeynep Özarıslan
Field : Communication Sciences
Programme : Communication Sciences
Supervisor : Professor Nurçay Türkoğlu
Degree Awarded and Date : Doctor – September 2006
Keywords : Oppositional Cinema, Mainstream Cinema, Power, Opposition, Struggle

ABSTRACT

THE FUNCTION OF CINEMA IN TERMS OF SOCIAL OPPOSITION WITHIN SOCIAL COMMUNICATION

The field of cinema is usually classified according to art forms, countries or directors. Ideological approaches classify the films which have critical viewpoint under the names of “social realist films”, “political films”, “political propaganda films”, “revolutionary films” or “militant films”. However, these names may not be an umbrella term for all films which have critical viewpoint, therefore it is beleived that the notion of “oppositional cinemas” may be more sufficient to cover all these films. In this study, the notion of “oppositional cinema” is defined and different oppositional cinemas are classified.

Furthermore, film critics or the people in film industry discuss the functions of mainstream cinema on social conscience and memory, though they rarely discuss the functions of oppositional cinemas on social conscience and memory or they assess the matter according to countries or art forms separetely. Thus, the functions of oppositional cinemas on social conscience and memory are discussed in this study.

In conclusion, it is discovered that oppositional cinemas which support the dream of a better, more humane world reveal the possible results of curent power practices and tell the truths which we may face in case the social problems are solved or current social structures are transformed. Shortly, oppositional cinemas try to raise the social and political awareness of societies.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada anaakım ve muhalif sinemaların toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri tartışılmaktadır. Ayrıca muhalif sinema kavramı tanımlanmakta ve sinema tarihi boyunca üretilen muhalif filmler sınıflandırılmaktadır. Bu çalışmayı sonuçlandırmamda büyük emeği olan değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu'na ve tez izleme jurisinde yer alan ve önerileriyle bana yol gösteren hocalarım Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Doç. Dr. İlker Bıçakçı'ya ve tez savunma jurisinde yer alan diğer hocalarım Prof. Dr. Özden Cankaya ve Doç. Dr. Serpil Kirel'e yardımları ve katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Çalışmanın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

İstanbul, 2006

Zeynep Özarslan

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

1. GİRİŞ	1
2. İKTİDAR VE MUHALEFET ETME BİÇİMLERİ	8
2. 1. İktidarın Yapısı	11
2. 1.1. Hegemonya Kuramı	14
2.1.2. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları	17
2. 2. Muhalefet Etme Biçimleri	23
3. TOPLUMSAL İLETİŞİM SÜRECİNDE SİNEMANIN İŞLEVLERİ	31
3. 1. İletişim Alanında Anaakım ve Alternatif Paradigmalar	31
3. 1. 1. Tutucu Toplumbilim Kuramları ve İletişim Alanında Anaakım Paradigma	32
3. 1. 2. Eleştirel Toplumbilim Kuramları ve İletişim Alanında Alternatif Paradigmalar	44
3. 2. Kitle İletişim Aracı ve Sanat Olarak Anaakım ve Muhalif Sinemanın Toplumsal Bilinç ve Bellek Üzerindeki İşlevleri	49
3. 3. Kitle İletişim Aracı ve Sanat Olarak Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi	60
3. 3. 1. Entelektüel Olarak Yönetmenin Toplumsal Muhalefetteki Rolü	95
4. MUHALİF SİNEMALAR	105
4. 1. Tarihsel Dönüşüm Dönemlerinde Öne Çıkan Sinema Akımları	120
4. 1. 1. Dışavurumculuk Sinema Akımı	120
4. 1. 1. 1. Film Çözümlemesi: <i>Son Adam (Der Letzte Mann, 1924)</i>	122
4. 1. 2. Devrim Sonrası Sovyet Sineması	125
4. 1. 2. 1. Film Çözümlemesi: Potemkin Zırhlısı (<i>Bronenosets Potyomkin, 1925</i>)	127
4. 1. 3. İkinci Dünya Savaşı Öncesi Diğer Ülke Sinemalarındaki Muhalif Yaklaşımlar	129
4. 1. 4. Yeni-Gerçekçilik Sinema Akımı	130
4. 1. 4. 1. Film Çözümlemesi: <i>Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)</i>	135
4. 1. 5. Yeni Dalga Sinema Akımı	136
4. 1. 5. 1. Film Çözümlemesi: <i>Jandarmalar (Les Carabiniers, 1962)</i>	139
4. 1. 5. 2. Film Çözümlemesi: <i>Geçen Yıl Marienbad (L'annee Derniere a Marienbad, 1961)</i>	140
4. 1. 6. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Diğer Ülke Sinemalarındaki Muhalif Yaklaşımlar	141

4. 2. Coğrafik Bağlamda Anaakım Sinemaya Muhalif Olan Sinemalar	144
4. 2. 1. Latin Amerika Sineması	145
4. 2. 1. 1. Film Çözümlemesi: <i>Motosiklet Günlüğü (Diarios de Motocicleta, 2004)</i>	159
4. 2. 1. 2. Film Çözümlemesi: <i>Machuca (2004)</i>	161
4. 2. 2. Yeni İran Sineması	168
4. 2. 3. Yeni Hindistan Sineması ve Film Çözümlemesi: <i>Haydutlar Kraliçesi (Phoolan Devi, 1994)</i>	170
4. 2. 4. Afrika Sineması	171
4. 2. 5. Türk Sineması	172
4. 2. 5. 1. Yılmaz Güney Sineması ve Film Çözümlemesi: <i>Duvar (1978)</i>	174
4. 2. 5. 2. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Film Çözümlemeleri: <i>Güneşe Yolculuk (1998) ve Babam ve Oğlum (2005)</i>	177
4. 3. Bağımsız Sinema	181
4. 3. 1. Charlie Chaplin	182
4. 3. 2. Underground Sineması	187
4. 3. 3. David Lynch	187
4. 3. 4. David Cronenberg	188
4. 3. 5. Michael Moore	188
4. 3. 6. Diğer Bağımsız Yönetmenler	190
4. 4. Kimlik Açısından Muhalif Olan Sinemalar	192
4. 4. 1. Etnik, Göçmen Sinemaları	200
4. 4. 1. 1. Film Çözümlemesi: <i>Kara Nisan (Sometimes in April, 2005)</i>	203
4. 4. 1. 2. Film Çözümlemesi: <i>Fotoğraf (2001)</i>	204
4. 4. 2. Cinsel Kimlik Açısından Cinsiyetçiliğe Muhalif Olan Sinemalar	205
4. 4. 2. 1. Feminist Sinema Akımı	210
4. 4. 2. 1. 1. Film Çözümlemesi: <i>Tek Başına (North Country, 2005)</i>	217
4. 5. Politik Anlamda Muhalif Olan Filmler	220
4. 5. 1. Açık Muhalif Filmler	226
4. 5. 1. 1. Film Çözümlemesi: <i>Cezayir Savaşı (La Battaglia Di Algeri, 1965)</i>	228
4. 5. 1. 2. Latin Amerika Sinemasından Örnekler	229
4. 5. 1. 2. 1. Film Çözümlemesi: <i>Kayıp (Missing, 1982)</i>	231
4. 5. 2. Örtük Muhalif Filmler	232
4. 5. 2. 1. Film Çözümlemesi: <i>Cennetin Çocukları (Bacheha-Ye aseman, 1997)</i>	234
4. 5. 2. 2. Film Çözümlemesi: <i>Paramparça Aşklar Köpekler (Amores Perros, 2000)</i>	237
4. 5. 2. 3. Film Çözümlemesi: <i>Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982)</i>	240

5. SONUÇ	243
EK: ÇÖZÜMLENEN FİMLERİN KÜNYELERİ	259
Film 1: Son Adam	259
Film 2: Potemkin Zırhlısı	260
Film 3: Bisiklet Hırsızları	262
Film 4: Jandarmalar	264
Film 5: Geçen Yıl Marienbad'da	266
Film 6: Motosiklet Günlüğü	268
Film 7: Machuca	270
Film 8: Haydutlar Kraliçesi	272
Film 9: Duvar	274
Film 10: Güneşe Yolculuk	275
Film 11: Babam ve Oğlum	276
Film 12: Kara Nisan	278
Film 13: Fotoğraf	280
Film 14: Tek Başına	281
Film 15: Cezayir Savaşı	283
Film 16: Kayıp	285
Film 17: Cennetin Çocukları	287
Film 18: Paramparça Aşklar Köpekler	289
Film 19: Bıçak Sırtı	291
KAYNAKÇA	293

1. GİRİŞ

“Dünya bilinç yoluyla birşeye tam olarak sahip olmadan önce uzun süre o şeyin düşüne sahip olur.”
(Lunn, 1995, s.207, Marx’dan alıntı)

Bu çalışmada toplumsal iletişim sürecinde sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevi incelenir ve muhalif sinema kavramı tanımlanarak muhalif sinemalar sınıflandırılır. Bu bağlamda sinema, egemen ve muhalif ideolojilerin mücadelesini yansıtan bir alan olarak ele alınır. İktidarın toplum üzerinden kendini varetmesi ve yeniden üretmesi ve bu yeniden üretim sürecinin kendi karşıtını yani muhalefeti doğurması, toplumsal alanda bir iktidar mücadelesi yaratır. İktidarın topluma sunduğu varoluş koşullarına ilişkin yansıtması ve bunun karşısında muhalefetin iktidarın yansıttığı “gerçekliği” parçalamaya çalışması ve toplumun “hakiki” varoluş koşullarını yansıtma çabası, iktidarın ve muhalefetin farklı söylemler, eylemler, uygulamalar, mekanizmalar geliştirmesine olanak verir. İktidar toplumsal yapı üzerindeki denetimini çeşitli toplumsal pratiklerle sağlar, bu bağlamda tüm kültürel pratikler toplumsal bilincin belirlenmesini ve istenilen doğrultuda yapılandırılmasını amaçlar. Bu nedenle toplumsal ve kültürel pratik olarak sinema da bu egemen ve muhalif kültürlerin mücadelesini yansıtan bir yapılanmaya sahiptir. Diğer bir deyişle, gerçek yaşam alanında olduğu gibi kurgusal alanda da iktidar mücadelesi sürer, kurgulama biçimleri ve yöntemleri gerçekliğe müdahale eder, onun algılanışını değiştirebilir ve toplumsal bilincin dönüşümünü sağlayabilir. Anaakım sinema yaşanan toplumsal gerçekliklerin egemen güçlerce yapılan yorumunu yansıtırken, muhalif sinema bu yanılsamalı gerçekliğin parçalanması ve hakiki varoluş koşullarının gösterilmesi yönünde çaba sarfeder ve muhalif bilincin gelişimine katkıda bulunur. Bireylerin yaşananlar karşısındaki farkındalıklarının arttırılması muhalif sinemanın toplumsal muhalefete katkısıdır.

Toplumsal muhalefetin incelenebilmesi için ilk olarak, “iktidar ve muhalefet etme biçimleri” çözümlenir. Öncelikle “iktidar” ve “muhalefet” kavramlarının etimolojik kökeni açıklanır, tanımları verilir ve iktidarın somutlaştığı bir yapı olarak “devlet”in farklı tanımlamaları da sunulur. Farklı devlet yorumlarından da yola çıkarak ele alınan iktidarın yapısında çalışmanın kapsamı nedeniyle toplumsal altyapı değil,

toplumsal üstyapının oluşumu ve yeniden üretimi çözümlenir. Toplumsal üstyapıda önemli olan “ideoloji”, “meta fetişizmi” ve “yabancılaşma” kavramlarına değinildikten sonra “hegemonya” kuramı ve “devletin ideolojik aygıtları” ele alınır. Hegemonya kuramını geliştirerek günümüz toplum yapısına uygulayan en önemli kuramcı Antonio Gramsci’dir. Hegemonya “rızanın örgütlenmesi” ve “bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreç” olarak tanımlanır. Gramsci’nin kuramında devlet, sivil toplum ve politik toplumun birleşiminden oluşur, hegemonya ise “sivil toplumun politik toplum üzerindeki önceliğidir.” İktidardaki gruplar iktidarlarını korumak ve yeniden üretmek için olağanüstü dönemlerde baskı ve zor aygıtlarını kullanırken, olağan dönemlerde kitleleri egemenlik altına almak için rıza ve uzlaşma yöntemlerine başvururlar. Kısacası, iktidardaki grup toplumun kültürel yaşamını kendi hegemonyasına göre düzenlemeye çalışırken, muhalefet de karşı-hegemonya geliştirerek muhalif bir kültür yaratılması yönünde çaba sarfeder. Gramsci’nin hegemonya kuramından ve baskı/rıza çözümlemelerinden yola çıkan Louis Althusser devletin baskı ve ideolojik aygıtlarını çözümler. Bu çalışmada Althusser’in geliştirdiği ve tüm toplumsal yaşamı etkilediğini ileri sürdüğü devletin ideolojik aygıtları da incelenir. Ayrıca, iktidardaki güçlerin toplum üzerinde her zaman tam bir hegemonya sağlayamadığı –çünkü tarih boyunca iktidara karşı bir direniş vardır- ve muhalif hareketlerin bu ideolojik aygıtlara karşı kendi ideolojilerini yaymak amacıyla kendi söylem ve eylemlerini ürettiği de incelenmektedir. Özellikle de “muhalefet etme biçimleri” bölümünde insanlık tarihi boyunca geliştirilen muhalefet etmenin genel, evrensel özelliklerine değinilir. Hem iktidarın hem de muhalefetin tek olmadığı, yani iktidarlar ve muhalefetler olduğu ele alındıktan sonra tarihe, coğrafyaya, ekonomiye, toplumsal ilişkilere, üretim ilişkilerine vb. göre iktidarların kendilerini yapılandığı ve bunun karşısında muhalif güçlerin de kendi muhalefet etme biçimlerini geliştirdiği anlatılır.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde toplumsal iletişim sürecinde sinemanın işlevleri incelenir. İletişim toplumsal iletişim olarak ele alınır, bu nedenle de kitle iletişim kuramları toplumbilim kuramlarıyla bağlantılı bir şekilde çözümlenir. Kuramlar temel olarak ikiye ayrılır: tutucu ve eleştirel kuramlar. Buna göre, kitle iletişimindeki anaakım paradigma toplumbilimindeki tutucu kuramlarla ve alternatif paradigmlar da

eleştirel kuramlarla ilişkilendirilerek incelenir. Öncelikle, kitle iletişiminin açıklanmasında yardımcı olacağı düşünülen bazı önemli tutucu toplumbilim kuramları ele alınır. Örneğin, Comte'un pozitivist kuramı, Spencer'ın toplumsal evrimci kuramı, toplumsal evrimciliği destekleyen Sumner'ın, Cooley'in ve Mead'in kuramları, Comte'u izleyen Durkheim'in işlevselcilik kuramı, işlevselciliğe çağdaş yaklaşımlar getiren Malinowski ve Radcliff-Brown'un kuramları, Parsons'ın sistem kuramı, Skinner'ın davranışçılık kuramı ve Weber'in modern sanayi toplumundaki bürokratik düzen çözümlemelerine değinilir. Ardından, McQuail'in iletişimdeki anaakım paradigma tanımlamasından yola çıkılarak 20. yüzyıldaki tutucu kitle iletişim kuramları ana hatlarıyla anlatılır. Daha sonra kısaca eleştirel toplumbilim kuramları ele alınır. Diyalektik düşünceden yola çıkılarak Turgot'nun toplumsal yaşamdaki değişim kuramına, Condorcet'nin ve Vico'nun ilerlemeci fikirlerine, toplumu üretim ilişkileri bağlamında değerlendiren Veblen'in görüşlerine ve Marx'ın kapitalist toplum yapısını çözümlemesine değinilir. Daha sonra, Marksist bakışı savunan eleştirel kitle iletişim kuramları incelenir.

Toplumbilim ve kitle iletişim kuramlarının genel bir değerlendirmesi verildikten sonra kitle iletişim aracı ve sanat olarak anaakım ve muhalif sinemaların toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri çözümlenir. Toplumsal bilinç kavramı psikanalizdeki bireysel bilinç kavramından yola çıkılarak değerlendirilir ve psikanalizdeki “büyük öteki” ve “eksiklik” kavramları ideolojik yapıya uygulanır. Ayrıca toplumsal bilincin ve belleğin biçimlendirilmesinde hem egemen hem de muhalif ideolojilerce sıkça kullanılan “unutma” kavramı ve “mitoloji” de incelenir, bunların anaakım ve muhalif sinemalar açısından işlevlerine değinilir. Buna ek olarak, günümüz kültür endüstrisinin bir haz ekonomisi ürettiği ve insanları geçici bir süre rahatlamayı amaçladığı, ancak bu kültür ürünlerine sürekli maruz kalan toplumların bilincinde bu geçiciliğin kalıcı hale dönüştüğü ve toplumsal sorunları çözmek yerine onlardan kaçmayı isteyen bir toplum yaratılması yönünde işlediği de anlatılır.

Bu çalışmada kitle iletişim aracı ve sanat olarak sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevi de incelenmektedir. Sanat, estetik boyutunun yanında ekonomik ve ideolojik boyutlarıyla da incelenir, böylece sanat iktidarın ve muhalefetin

mücadele ettiği bir alan haline gelir. Bu bağlamda da egemen ya da muhalif ideolojileri destekleyen sanatsal üretimler arasındaki farklar çözümlenir ve muhalif sanatın ilerici olduğu ve daha insani bir gelecek yaratma yönünde umut taşıdığı vurgulanır. Günümüzde kültür endüstrisi içinde üretilen sanatsal üretimlerin toplumla buluşmasında kitle iletişim araçlarının da önemli roller oynadığı anlatılır. Egemen ve muhalif ideolojilerin kitle iletişim araçları yardımıyla düşüncelerini tüm topluma ulaştırabildiği de ele alınır. Daha sonra bir kitle iletişim aracı ve aynı zamanda sanat olan sinemadaki toplumsal muhalefet olanakları tartışılır. Sinemanın ekonomik, ideolojik ve estetik olmak üzere üç temel işlevi olduğu saptanarak bu işlevler anaakım ve muhalif sinemalar bağlamında çözümlenir. Ayrıca anaakım sinemanın türleri hangi amaçlarla kullandığı da incelenir. Son olarak, Gramsci'nin kuramındaki aydın kavramı incelenir ve aydının toplumsal, kültürel yaşamdaki işlevine değinilir. Edward Said'in entelektüel tanımları ele alınır. Çalışmanın kapsamı nedeniyle muhalif sinemada yönetmenin entelektüel olması gerektiği tartışılır.

Bu çalışmanın muhalif sinemalar bölümünde öncelikle anaakım ve muhalif sinemaların genel özellikleri anlatılır. Ardından, muhalif sinema kavramının daha net anlaşılabilmesi için Comolli ve Narboni'nin 1969'da yazdıkları, sinemayı yedi kategoriye ayırdıkları "Sinema / İdeoloji / Eleştiri" başlıklı makale özetlenir. Bu çalışmada incelenen muhalif sinemaların örneklenebilmesini kolaylaştırmak amacıyla, Comolli ve Narboni'nin makalesinden de yola çıkarak muhalif sinemalar beş temel başlık altında ele alınır, filmlerin neden muhalif olarak değerlendirildiği tartışılır ve her bir grubu temsil eden önemli yönetmenlerin ve filmlerin adları verildikten sonra, seçilen bazı filmler çözümlenir. İlk olarak toplumsal dönüşüm dönemlerinde öne çıkan sinema akımları içinde üretilen muhalif filmler incelenir. Bu grupta 1919-1930 yılları arasında etkili olan dışavurumculuk akımı değerlendirilir ve Friedrich Wilhelm Marnau'nun *Son Adam* (Der Letzte Mann, 1924) filmi çözümlenir, ardından Sovyet devriminden sonra 1920 ve 1930 arası tüm dünyada etkili olan Sovyet sineması ele alınır ve Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (Bronenosets Potyomkin, 1925) filmi çözümlenir. Ayrıca adı genellikle anaakım sinema ile özdeşleşen Hollywood sinemasındaki muhalif yönetmenlere ve filmlere de değinilir ve İkinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya ya da İspanya gibi ülkelerdeki muhalif sinemasal üretimlerden de bahsedilir. Üçüncü olarak 2.

Dünya Savaşından sonra yaşanan gelişmeleri gerçekçi bir bakışla anlatmayı başaran İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımı anlatılır ve Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948) filmi çözümlenir, ve son olarak 1968 özgürlük hareketlerinin tüm toplumlarda yarattığı atmosferin sinemaya yansması olan Fransız Yeni-Dalga akımı incelenir ve Godard'ın *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1962) filmi ile Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad* (L'annee Derniere a Marienbad, 1961) filmi çözümlenir. Bu grupta ayrıca Yunanistan'da yaşanan toplumsal dönüşümlerin sinemaya yansması olan muhalif filmlerden de bahsedilir. İkinci anabaşlık altında coğrafik bağlamda yoğun olarak anaakım sinemasal üretimlerin yapıldığı alanların dışında kalan bölgelerde üretilen muhalif filmlerin özellikleri anlatılır. Bu bölgeler daha çok üçüncü dünya ülkeleridir. Başlıkta özellikle üçüncü dünya sineması deyiminin kullanılmamasının nedeni ise yine muhaliftir. Yani bu adlandırma gelişmiş ülkelerin bir adlandırmasıdır ve bu nedenle de reddedilmektedir. Onun yerine gelişmekte olan ülkeler sınıflandırılmadan coğrafik konumlarına göre değerlendirilmektedir. Bu grupta öncelikle Latin Amerika sineması değerlendirilir ve Walter Salles'in *Motosiklet Günlüğü* (Diarios de Motocicleta, 2004) ve Andres Wood'un *Machuca* (2004) filmi çözümlenir, daha sonra Afrika, Ortadoğu, Balkan, Hint ve Türk sineması değerlendirilir, Hint sinemasından muhalif bir film olarak Shekhar Kapur'un *Haydutlar Kraliçesi* (Phoolan Devi, 1994) filmi çözümlenir. Türk sinemasından da en muhalif yönetmenlerden biri olan Yılmaz Güney ve sineması incelenmektedir. Ayrıca Güney'in *Duvar* (1978) filmi çözümlenir. Son dönem Türk sinemasındaki önemli yönetmenler ve filmlere de değinilir. Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1998) ve Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) filmleri çözümlenir. Üçüncü bölümde bağımsız sinema incelenir. Sinemanın sektör haline gelmesi ve üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında daha çok stüdyoların söz sahibi olması sonucunda, şartlar yüzünden bu sistemin dışında kalan ya da kalmak isteyen sinemacıların üretimleri anaakım sinemaya alternatifler oluşturmaktadır. Bu bağlamda bağımsız filmler bazen içerik olarak muhalif olmasa bile anaakım sinemanın alternatifi oldukları için bu çalışmaya dahil edilmesi uygun bulunmuştur. İlk bağımsız ve muhalif yönetmenlerden biri olan Chaplin ve sineması ele alınır. Ayrıca David Lynch'in, David Cronenberg'in ve Michael Moore'un bazı filmleri incelenir. Dördüncü grupta kimlik açısından muhalif olan filmler değerlendirilir. Bu grup etnik, göçmen sinemaları ve cinsel kimlik açısından cinsiyetçiliğe muhalif olan sinemalar

olarak iki alt başlığa ayrılır. Öncelikle egemen ideolojinin yoksaydığı etnik kimliklerin, ırkların, göçmenlerin ve de azınlıkların sinemayla seslerini duyurmayı amaçladıkları filmler incelenir. Bu bölüm için etnik kimlikler yüzünden uzun yıllardır savaşıyan Hutu ve Tutsi kabilelerinin hayatlarından kesitler sunan ve Ruanda katliamını anlatan Raoul Peck tarafından yönetilen 2005 yapımı *Kara Nisan* filmi çözümlenir. Türkiye’de de etnik kimliklerden kaynaklanan sorunlar yaşanmaktadır ve bu durumu anlatan filmlerden biri, Kazım Öz’ün *Fotoğraf* (2001) filmi de çözümlenir. Daha sonra, anaakım sinemanın meşrulaştırmaya çalıştığı heteroseksüel ilişkileri reddeden gay/lezbien filmleri ve de erkek-egemen dünyaya muhalefet eden feminist filmler değerlendirilir. Muhafif feminist film örneği olarak da Niki Caro’nun *Tek Başına* (North Country, 2005) filmi çözümlenmektedir. Son olarak, beşinci grupta ise politik anlamda muhalif olan filmler ele alınır. Aslında bu çalışma kapsamında incelenen bütün filmler politik olarak değerlendirilebilir, ancak bu bölümdekiler özellikle içerik yani tema açısından ya da anlatım dili açısından sınıflandırılmıştır. Bu gruptaki filmler açık ya da örtük bir anlatım dili kullanmaları açısından iki alt başlıkta incelenir. Açık politik filmler en radikal muhalif filmlerdir. İktidarın toplum üzerinde kullandığı baskı ve zor aygıtlarını ve bunların insanlar üzerindeki sonuçlarını açık bir şekilde gösteren filmlerdir, bu nedenle de anlatım dili serttir ve şiddet içerebilir. Açık politik film örneği olarak Gillo Pontecorvo’nun *Cezayir Savaşı* (*La Battaglia Di Algeri*) (1965) ve Costa Gavras’ın *Kayıp* (*Missing*, 1982) filmleri incelenmektedir. Örtük muhalif filmler ise tema olarak politik konuları seçmeyen ve muhalifliği ima eden filmlerdir. Örtük muhalif filmler üçe ayrılarak incelenmektedir. İlk olarak, yönetmenin egemen güçlerin uygulamaları yüzünden, zorunda kaldığı için filmdeki muhalifliği metaforlarla sakladığı, örttüğü filmler ele alınır ve İranlı yönetmen Majid Majidi’nin *Cennetin Çocukları* (Bacheha-Ye aseman, 1997) adlı filmi çözümlenir. İkinci grupta, muhalif hareketlerin strateji-taktiklerinin bir gereği olarak sıradan yaşam öykülerinin egemen kurum, yapı ve kişilerle kesiştiği ve eleştirel bakışın verildiği filmler anlatılır ve Alejandro Gonzalez Inarritu’nun *Paramparça Aşklar Köpekler* (*Amores Perros*, 2000) filmi incelenir. Son olarak da, anaakım sinema içinde yer alan bir yönetmenin egemen ideolojinin araçlarını ve uygulamalarını gösterdiği, desteklediği anda, -bazen bilincinde olmadan- egemen ideolojinin ve uygulamaların boşluklarını da gösterdiği filmler ele

alınır. Buna örnek olarak da Ridley Scott'un *Blade Runner* (Bıçak Sırtı, 1982) filmi değerlendirilir.

Yukarıda da görüldüğü gibi muhalif sinema kavramı sınırları kesin olarak belirlenmiş bütünlüklü bir yapı değildir, bu nedenle de birçok farklı muhalif sinemaların tanımlanması zorunluluğu doğmaktadır. Buna göre, bu çalışmada amaç, muhalif sinemanın toplumsal muhalefet açısından anlamını ortaya koymak ve farklı muhalif sinemasal üretimleri gruplandırarak bazı muhalif filmlerin çözümlemeleriyle savunulana desteklemektir. Çalışmada muhalif sinema sınıflandırmaları öncelikle kuramsal olarak değerlendirir, her bir grubun anaakım sinemadan farkı ortaya konarak karşılaştırmalı bir yöntem izlenir. Ayrıca her bir grubu temsil ettiği düşünülen önemli yönetmenler ve filmler sunulduktan sonra bu filmlerden bazıları analiz edilir. Yapılan literatür incelemesinde daha önce sinema tarihinin bu şekilde açık bir biçimde anaakım ve muhalif sinemalar olarak sınıflandırılmasına rastlanmadığı için bu çalışma ile sinema literatürüne anaakım ve muhalif sinemaların karşılaştırılarak yorumlanması açısından katkı yapılması amaçlanmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada, sinema tarihinin yalnızca yönetmen, film, akım, toplum vb.'ye göre gruplandırılmaması gerektiği, aynı zamanda iktidar ve muhalefetin mücadelelerini yansıtan bir alan olarak da yorumlanabileceği anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda filmlerin toplumsal muhalif hareketlere ve muhalif kültüre katkı yaptığı savunulmaktadır. Bu çalışmanın yazarı tarafından yapılan buradaki sınıflandırma ise, sadece olası sınıflandırmalardan biridir, sinema tarihine farklı bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır.

2. İKTİDAR VE MUHALEFET ETME BİÇİMLERİ

Türkçe'deki 'iktidar' ve 'muhalafet' kavramlarının etimolojik kökeni Osmanlıca'ya dayanmaktadır. İktidar kelimesi, "uymak, tabi olmak" anlamındaki 'iktida' kökünden gelir, 'iktidar' ise "güç, kudret, güç yetmek, yapabilmek" anlamlarına gelmektedir. 'Muhalafet' kelimesi de 'muhal' kökünden gelir. 'Muhal'ın "imkansız, vukuu mümkün olmayan, batıl, boş söz, hurafe olan, nazariye" gibi çeşitli anlamları vardır. Günümüz Türkçe'sinde bu anlamların muhalafet kelimesinin yananamları olarak kullanıldığı da görülmektedir. Batı dillerinin kökeni olan Latince de ise "auctorita, imperium, potentia, vox, vocis" gibi kelimeler 'iktidar' kelimesine denk düşmektedir. 'Muhalif, muhalafet, muhalafet etmek'yi ise "adversor, contradico, contradictio, contrarius, diversus, objurgo, obsto, obviam ire, occuro, oppono, opposui, oppositum, refuto, resisto" gibi kelimeler karşılar.

Siyasal olarak 'iktidar' kavramı Marksist bakışa göre "bir toplumsal sınıfın özgür nesnel çıkarlarının sağlanmasını gerçekleştirebilmek kapasitesi" olarak tanımlanabilir (Poulantzas, 1992, s.105). Bu bağlamda da bir sınıfın iktidar olma derecesi, rakiplerinin yani diğer sınıfların iktidarlık derecelerine, yani muhalafetlerine bağlıdır. İktidar ekonomik, politik ve ideolojik uygulamalarda konumlanır. Örneğin tarihin belirli bir döneminde toplumsal yapıda egemen rol ekonomi de ise ekonomik olarak egemen olan güçler iktidara sahip olur. Ancak, egemen gücün iktidarının azalması her zaman muhalif hareketlerin güçlenmesi anlamına gelmez. Diğer bir deyişle, toplumda değişmeyen bir iktidar miktarı yoktur. Ayrıca bir toplumda ne tek bir iktidar vardır ne de tek bir muhalafet. İktidar ve muhalafetin sınırlarını belirleyen ise her ikisinin birbiri ile olan mücadelesidir.

İnsanın toplum olarak yaşamaya başlamasından itibaren toplumsal yapı kavramı da tartışılmaya başlamıştır. Toplumsal yapı kavramının evrimi tarihsel dönüşümlerle de paraleldir. Günümüzdeki kapitalist dönemde toplumsal yapının çözümlenebilmesi için Marx ve Engels'in kuramlarından başlamak gerekmektedir. Marx ve Engels toplumu üretim ilişkileri perspektifinden değerlendirmektedir ve temelde iki düzey vardır. Üretim ilişkileri toplumun ekonomik yapısını belirlemekte ve toplumsal altyapıyı oluşturmaktadır. Diğerisi ise, bu ekonomik altyapı üzerinde

temellenen ve yükselen, toplumsal bilincin biçimlendirilmesinde önemli işlevlere sahip olan hukuki ve siyasal üstyapıdır. Diğer bir deyişle, “Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimlerine tekabül eden bir hukuksal ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur” (Marx, 1993). Marx ve Engels’in kuramına göre; temel belirleyici ekonomik altyapıdır, siyasi ve ideolojik üstyapının ise ikincil bir işlevi vardır.

Marx ve Engels’in altyapı ve üstyapı kuramlarını tartışan ve tarihin akışına göre yorumlayan birçok düşünür vardır. Bunlardan biri de İtalyan düşünür Antonio Gramsci’dir. Gramsci özellikle üstyapı kuramı üzerinde durmuş ve bu kuramdan yola çıkarak ‘hegemonya’ kavramını geliştirmiştir. Gramsci üstyapı kuramını incelediği ‘Hapishane Defterleri’nde üstyapının sivil toplum ve politik toplum olarak iki düzeyden oluştuğunu anlatmaktadır:

“Şimdilik, iki büyük ‘kat’ kurulabilir üstyapılarda; ‘sivil toplum’, yani halk dilinde ‘özel’ denilen örgütler bütünlüğü katı olarak adlandırılacak kat ile, ‘politik toplum’ ya da ‘devlet’ katı; egemen grubun tüm toplum üzerinde uyguladığı ‘hegemonya’ işleviyle, kendini devlette ya da ‘hukuksal’ hükümette dışavuran ‘doğrudan egemenlik’ ya da buyurma işlevine karşılık düşerler bu katlar. Örgütlenme ve bağlantı işlevlerinin ta kendileridir bu işlevler.” (Gramsci, 1986, s.318)

Toplumsal örgütlenmedeki bu iki temel üstyapı düzeyleri, görüldüğü gibi, aslında birbirinin tam zıttıdır. Bu zıtlık iktidarın korunmasında ve yeniden üretilmesinde kullanılan yöntemlerden kaynaklanmaktadır. Politik toplum yani devletin yapısı sivil toplumdaki oldukça farklıdır. Politik toplumun yani devletin amacı ve varolma nedeni tüm toplumu egemenliği altında tutmaktır.

Toplumsal yapının şekillenmesinde devlet önemli bir işleve sahiptir. Felsefe tarihinde birbirinden çok farklı devlet tanımlamaları vardır, ancak Marx ve Engels’in kuramından önce olan dönemdeki tanımlamaları başlıca üç grupta toplamak mümkündür: Aydınlanma döneminde tüm toplumsalın akılsallaştırılması gerektiği düşüncesi devlet kavramına da yansımıştır ve Rousseau devleti akılcı toplum olarak yorumlamıştır. Diğer bir deyişle devlet kendisinden önce varolan durumu tümüyle reddeden bir yenilik olarak yorumlanmıştır. Devlet kavramının gelişimindeki evrede ikinci bir tanımlama ise Kant’ın felsefesinde bulunmaktadır. Kant’ın idealist felsefesi

devleti bir reddediş olarak değil, varolan toplumun düzenlenmesi ve hatta mükemmelleşmesi olarak görür. Hegel ise devleti yeni bir aşama olarak görmektedir, devlet öncesi toplumun korunması gerektiğine inanır, bu nedenle Hegel felsefesinde devletin sivil toplumu da içerdiği görülmektedir.

Marx ve Engels'in kuramları ile birlikte devlet kavramı yukarıdaki görüşlerden tümüyle farklı bir boyut kazanmıştır. Devlet, artık "toplumun yoğunlaşmış ve örgütlenmiş gücü"dür. Bu tanımlama Aydınlanma dönemindeki tümelliği içermez, aksine bir grubun diğer grupla olan iktidar mücadelesini, savaşını içerir. Benzer şekilde, Kant'ın idealize devlet modeline karşıt olarak egemen grubun çıkarlarının temsil edildiği ve güçlendirildiği ve dolayısıyla da belirli toplumsal ilişkilerinin ve üretim biçimlerinin içerildiği bir yapıdadır. Ayrıca, Marx ve Engels'in devlet kuramı Hegel'deki gibi sivil toplumun korunması değil, sivil toplumun biçimlendirilmesi anlamındadır. Sonuç olarak, Marx ve Engels kendilerinden önceki devlet tanımlamalarındaki eksikleri görmüş ve kendi dönemlerine, yani kapitalist döneme uygun düşen bir devlet tanımı yapmışlardır. Bu tanım günümüz kapitalist dönemi için de hala geçerliliğini korumakta ve birçok düşünürün kuramının temelini oluşturmaktadır.

Marx ve Engels'in devlet kuramının üç önemli özelliği vardır: Devlet bir baskı aracı olarak tanımlanır, egemen grubun çıkarlarını temsil eder, sivil toplumu düzenler. Kuramın doğruluğunu ve geçerliliğini kabul eden Gramsci, iktidarı yeniden üretme biçimleri ve iktidar ilişkileri açısından toplumu ikiye ayırarak bu kuramı daha da ayrıntılandırmıştır. Gramsci'ye göre; sivil toplum iktidarını korumak ve yeniden üretmek için 'rıza'ya dayalı bir yöntem izlemektedir, politik toplum yani devlet ise daha çok baskı yani zor aygıtlarını kullanmaktadır. Bu rızaya ve uzlaşma dayalı yöntemin stratejilerini ise hegemonya kuramında ayrıntılarıyla ele alır.

Sonuç olarak insanlık tarihi boyunca düşünürler iktidarı ve iktidarın yapısını farklı şekillerde yorumlamıştır. Bu bölümde, bu yorumlamalardan günümüz toplumları için hala geçerliliğini koruyanlar aşağıda ayrıntılarıyla incelenecektir. Buna paralel olarak iktidar yapılarının karşısında bir bütün olarak toplumun ya da belli grupların geliştirdiği muhalefet etme biçimleri de yine ayrıntılı olarak incelenecektir.

2. 1. İktidarın Yapısı

Bir toplumdaki ekonomik yapı, yani altyapı üretim ilişkilerince belirlenir. Altyapı üzerinde yükselen üstyapıyı oluşturan ise üretim ilişkilerine egemen olan grubun hukuki ve siyasal düşünceleri, uygulamalarıdır. Üstyapının toplumdaki işlevi ideolojiktir. Bir ideolojinin iktidara gelmesinin ve iktidarını korumasının birçok farklı yolu vardır. 20.yüzyıla kadar iktidarda kalmak genellikle baskı ve zorla –Althusser’in deyişiyle devletin baskı aygıtlarıyla- olmuştur. 20.yüzyıl ile birlikte ise iktidarın korunması –Gramsci’nin deyişiyle- devletin ideolojik ve kültürel rıza, ikna aygıtlarıyla sağlanmıştır. Sinemanın kültürel alana ait olması nedeniyle, sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevinin ve muhalif sinemaların inceleneceği bu çalışmada sadece toplumsal üstyapının oluşumu ve yeniden üretimine değinilecektir. Bu nedenle de devletin ideolojik aygıtları ve hegemonya kuramları ele alınacaktır. Ancak, bu kuramların daha net anlaşılabilmesi için ideoloji, meta fetişizmi ve yabancılaşma kavramlarını kısaca özetlemek gerekir.

Marx ideolojinin tam ve kesin bir tanımını yapmamıştır, Alman İdeolojisi’nde insan bilinci ve etkinlikleri üzerinde durmuştur. Bu eserde ideolojik bilinç ters çevirme ve yerinden çıkarmadan ibaret bir çifte hareket içeriyor gibi görünür. İdeolojinin ‘yanlış bilinç’ olarak tanımlanmasına bu kitaptaki bazı belirlemeler yol açmıştır. Genel görüş, ideolojinin yanlış bilinç olarak anlaşılmasına Engels’in Marx’tan bağımsız olarak oluşturduğu görüşler ya da Marksist ideolojideki epistemolojik kopmaların neden olduğu kırılmalardan kaynaklandığı yönündedir.

“İnsanlar, kendi yaşayışlarının, fikirlerinin vs. üreticisidir – kendi üretim güçlerinin ve bu güçlere karşılık gelen ilişkisi en yüksek biçimlerine kadar, belirli bir gelişme düzeyi ile koşullanmış olan gerçek, etkin insanlar. Bilinç, hiçbir zaman, bilinçli varoluştan başka bir şey olamaz ve insanın varoluşu onun fiili yaşam-sürecidir. Eğer her ideolojide insan ve onun içinde bulunduğu koşullar, bir ‘camera obscura’da olduğu gibi tepetaklak görünüyorsa, tıpkı nesnelerin retinada ters çevrilmesinin insanın fiziki-yaşam sürecinden kaynaklanıyor olması gibi, bu fenomende insanın tarihsel-yaşam sürecinden kaynaklanmaktadır... Biz, gerçek, etkin insandan hareket ediyoruz ve onun gerçek yaşam sürecini temel alıp, bu yaşam sürecinin ideolojik yansıma ve yankılarının gelişimini bu temele dayanarak gözler önüne seriyoruz. Yaşam, bilinç tarafından değil, bilinç yaşam tarafından belirlenir.” (Marx, Engels 1992).

Marx'ta 'camera obscura'nın metaforik kullanımı ideolojinin 'yanlış bilinç' olarak anlaşılmasına neden olmuştur. Bu tanım, doğru ve yanlış bilinç ikilemini doğurmuştur. Marx, başka bir bağlamda gerçekliğin yansıması olarak ideolojiden bahseder. İdeoloji, gerçeklik hakkında bir yanılsama değil, onun bilinç düzeyindeki bir izi, bir görünümüdür (Üşür 1997). Marksizm'deki ideoloji tanımının en önemli özelliği sınıfsal yapının ve mücadelenin ideolojiyi belirlemesidir. Çünkü sınıfsal olarak egemen olan güç toplumdaki egemen ideolojiyi de belirler. "Egemen sınıfın fikirleri tarihin her döneminde egemen olan fikirler olmuştur; yani, toplumdaki egemen maddi güç olan sınıf, aynı zamanda toplumun egemen entelektüel gücüdür" (Marx, Engels 1992). Maddi üretime hâkim olan egemen sınıf, zihinsel üretimi de denetim altında tutar. Günümüzde, egemen olan fikirler üretim araçlarını ve üretim ilişkilerini hegemonyası altında tutan kapitalist grubun fikirleridir. Kapitalist sistemin kendi devamını sağlayabilmek için bu fikirlere gereksinimi vardır ve bu fikirlerin yeniden üretimi kapitalizm için hayati önem taşır. Maddi üretim araçlarını kontrol eden sınıf aynı zamanda bu konumun sağladığı dolayım ile ideolojik aygıtları da kontrol eder.

Toplumsal bilincin biçimlenmesinde üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin dolayımlandığı ideoloji önemli bir rol oynar. Bu dolayımlamayı, bir ürünün üretilmesi için harcanan emek ve ürün ile toplum arasındaki ilişkiyi Marx 'meta fetişizmi' kavramıyla açıklamaktadır. Kapital'in birinci cildinde, kapitalist toplumda insanlar arasındaki fiili toplumsal ilişkilerin üretmiş oldukları metalar ile girdikleri sözde bağımsız etkileşim tarafından yönlendirildiği öne sürülür.

"...metanın gizemli bir şey olmasının basit nedeni, onun içinde insan emeğinin toplumsal niteliği, insana, bu emeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalanmış olarak görünmesine dayanmaktadır; üreticilerin kendi toplam emek ürünleri ile ilişkileri, onlarla kendi aralarında bir ilişki olarak değil de, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki olarak görünmesindedir. Emeğin ürünlerinin, metalar haline, niteliklerinin duyularla hem kavranabilir hem de kavranamaz toplumsal şeyler haline gelmelerinin nedeni budur. Bunun gibi, bir nesneden algılanan ışın, bize, görme sinirimizin öznel etkilenmesi olarak değil de, gözün dışında bir şeyin nesnel biçimi gibi geliyor. Oysa, görme olayında her zaman, ışının bir şeyden başka bir şeye, dıştaki bir nesneden göze fiilen geçmesi sözkonusudur. Fiziksel şeyler arasında, fiziksel bir ilişki vardır. Ama metalarda, bu farklıdır. Şeylerin, *quâ* [ki bu da] metaların varlığı, ve bunlara meta damgasını vuran emek ürünleri arasındaki değer-ilişkisi ile

bunların fiziksel özellikleri ve bu özelliklerden doğan maddi ilişkiler arasında mutlak olarak bağ yoktur. Burada, insanlar arasındaki belirli toplumsal ilişki, onların gözünde, şeyler arasında düşsel bir ilişki biçimine bürünüyor. Bu nedenle, benzer bir örnek vermek için, din âleminin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız gerekir. Bu âlemde, insan beyninin ürünleri, bağımsız canlı varlıklar gibi görünür, ve hem birbirleriyle, hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar âleminde de, insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır. Emek ürünlerine, meta olarak üretildikleri anda yapışverişen ve bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, ben, Fetişizm diyorum. Tahlilimizin de gösterdiği gibi, metalaradaki bu fetişizmin kökeni, bunları üreten emeğin özel toplumsal niteliğindedir (Marx, 2000).

Bu parçalanmış, yerinden çıkmış ve dolayımlanmış yapı nedeniyle gerçek insani ilişkiler şeyler arasındaki gizemli ilişkiler gibi görünür. Bunun sonucunda toplumun gerçek ilişkileri ve işleyiş biçimleri toplum için bir bilinmezlik halini alır: emeğin toplumsal karakteri, artık toplumsal ürünler olarak tanınamayan metaların dolaşımının arkasında gözlerden saklanır. Eagleton'a (1996) göre bir başka önemli sonucu da toplumun bu meta mantığı ile parçalanmasıdır: ortak toplumsal emeğin kolektif etkinliğini cansız, soyut, şeyler arası bir ilişkiye dönüştüren metanın atomize edici işlemlerine maruz kalan toplumu artık bir bütün olarak düşünmek kolay değildir. İdeoloji artık 'Alman İdeolojisi'nde söz edilen zihinde ters çevrilen gerçeklikle ilgili olmaktan daha çok, gerçek bir ters çevirmeyi yansıtan zihinle ilgili bir sorundur. Bu bağlamda ideoloji, üstyapıdan altyapıya aktarılmıştır ya da en azından bu ikisi arasındaki ilişkiye, özellikle de yakın bir ilişkiye işaret etmektedir.

Meta fetişizmi yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Marx özellikle ekonomik yabancılaşma üzerinde durur. Marx kapitalist üretim biçimi ile insanların yarattığı ürünlerin birer fetiş ve 'şey' haline gelerek onlardan kopmasının gittikçe şiddetlendiğini ve insanın üretmek için verdiği emeğe yabancılaşmakta olduğunu gösterir. Benzer şekilde Althusser de (2002, s.283) ideolojideki yabancılaşmayı inceler; ideolojide insanların kendi gerçek varlık koşullarındaki ilişkileri değil, yaşanan ancak hayali olan ilişkileri yaşadığı için ideolojinin bilince değil bilinçdışına dair bir kavram olduğunu ileri sürer:

"İdeoloji, derinden bilinçdışıdır... İdeoloji elbette bir temsil sistemidir: ama bu temsiller, çoğu zaman 'bilinç'le alakasızdır. Bunlar çoğu zaman imgelerdir, kimi zaman kavramlardır, ama öncelikle insanların büyük çoğunluğuna, onların 'bilincinden' geçmeden, kendilerini yapılar olarak

dayatırlar. Bunlar, algılanan-kabul edilen - maruz kalınan kültürel nesnelerdir ve insanların hâkim olamadığı bir süreçle işlevsel olarak insanlar üzerinde etkide bulunurlar. İnsanlar kendi ideolojilerini ... asla bir bilinç biçimi olarak değil, kendi 'dünya'larının bir nesnesi olarak - kendi 'dünya'ları olarak yaşarlar... Demek ki, ideoloji insanların kendi dünyalarıyla yaşanan ilişkilerini içerir. Ancak bilinçsiz / bilinçdışı olma koşuluyla 'bilinçli' gözüken bu ilişki, aynı şekilde, karmaşık olma koşuluyla da basit olabilir; basit bir ilişki değil, ilişkilerin ilişkisi, ikinci dereceden bir ilişki olma koşuluyla basit olabilir. İdeolojide, insanlar, gerçekten de, kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler: bu hem gerçek ilişkiyi, hem de 'yaşanan', 'hayali' ilişkiyi içerir.”

Althusser'in de ortaya koyduğu gibi ideoloji insanların kendi dünyalarıyla ilişkisinin ifadesidir, bu ilişki yaşanan gerçek varlık koşullarını içermektedir, ancak dolayımına yüzünden yanılsamalı bir şekilde gerçek varlık koşullarından türeyen hayali ilişkiler 'bilinçli' bir şekilde algılanmaktadır. Ancak, bilinçdışı ve hayali bir ilişki olan ideolojinin, insanların kendi gerçek varlık koşullarıyla ilişkisini güçlendirme veya bu ilişkiyi değiştirme aracı haline gelebilmesi yalnızca ideolojinin bilince çıkması ve gerçek varlık koşullarını yanılsamasız bir biçimde göstermesi ile mümkündür. İdeoloji bir araç haline geldikten sonra da onu araç olarak kullanan ve onun efendisi olduğuna inanan insanlar bu ideoloji tarafından ele geçirilerek içerilirler. Sonuç olarak, ideolojik yapı toplumsal bilinç yapısı ile karmaşık bir ilişki içindedir ve ideolojinin toplumsal bilinç ya da bilinçdışında yapılanmasını belirleyen ideolojiyi elinde bulunduran grupla ilişkilidir. Egemen ya da muhalif gruplar ideolojiyi bir araç olarak kullanarak toplumsal bilincin yaratılmasını ve yeniden üretilmesini sağlarlar. Bir egemen grubun iktidarda kalması, yani kendini yeniden üretmesi, o grubun toplum üzerindeki hegemonyasına ve ideolojik aygıtları etkili bir şekilde kullanmasına bağlıdır.

2. 1. 1. Hegemonya Kuramı

Gramsci'nin tarihteki önemi toplumsal kültürün yapısını çözümlemesinden ve Marksist üstyapı kavramını geliştirmesinden kaynaklanmaktadır. Gramsci Marksizmin iki temel ilkesine gönderme yaparak toplumsal güçler arasındaki ilişkilerin çözümlemesinde kullanılacak olan yöntemi şöyle belirler:

“Belli bir dönemin tarihinde etkisini gösteren güçlerin doğru bir çözümlemesini yapabilmek ve ilişkilerini ortaya koymak için tam olarak konulması ve çözülmesi gereken sorun, yapı ile üstyapılar arasındaki ilişkiler sorunudur. Bu sorunu koymak ve çözmek için de iki ilkenin:1. Bir toplumun kendine henüz gerekli ve yeterli koşulları varolmayan ya da hiç değilse belirme ve gelişme yolunda bulunmayan hiçbir görev saptamadığı ilkesiyle; 2. Hiçbir toplumun kendi ilişkileri içinde örtük olarak içkin bulunan bütün yaşam biçimlerini geliştirmedikçe dağılmayacağı ilkesinin sınırları içinde kalmak gerekir. Bu iki temel kural üzerindeki düşünümünden başlayarak, tüm bir başka tarihsel yöntem-bilim ilkeleri dizisinin geliştirilmesinde başarı sağlanabilir.” (Gramsci, 1986, s. 127-128)

Hegemonya kavramı üstyapısal bir kavramdır. Kuramı ilk ortaya atan aslında Lenin’dir, ancak katkılarından dolayı kuram daha çok Gramsci’yle birlikte anılır. Gramsci hegemonya kavramını geliştirirken Lenin’den etkilenmiştir. Lenin’in kuramında hegemonya sadece ekonomik ve sınıfsal bir temele dayanmaktadır; Gramsci hegemonyanın sınıfsal temelini kabul eder, ancak, sadece ekonomik değil, kültürel, ahlaki ve politik bir işlevi de olduğunu söyleyerek hegemonya kavramını geliştirir. Diğer bir deyişle, Lenin’deki hegemonya anlayışı daha çok işçi sınıfının diğer ezilen sınıflara liderliği anlamındayken, Gramsci’de bu kavram geliştirilmiş ve kültürel liderlik anlamı da eklenmiştir. Bu nedenle aslında hegemonya kavramının asıl kuramcısının Gramsci olduğu ileri sürülebilir. Gramsci iktidar elde edilmeden önce hegemonyanın sağlanması gerektiğini düşünmektedir. Gramsci’nin hegemonya kuramını geliştirdiği dönem savaş sonrası dönem olduğu için, hegemonya -Lenin’deki anlamıyla sadece parti ile sınırlı değildir- sivil toplumun bütün kurumlarını kapsamaktadır, kültürün genişletilmesine ve yayılmasına gönderme yapmaktadır. Bir başka deyişle, Lenin’in devlet çözümlemesini de genişletmiştir. Gramsci’de devlet sadece politik toplum değil, sivil toplum ve politik toplumun birleşimidir. Kısacası, Gramsci ve Lenin’in hegemonya kavramları arasındaki temel fark Gramsci’nin hegemonya kavramında kültürel ve ideolojik boyutu daha fazla öne çıkarıyor olmasıdır. Ayrıca Lenin toplumdaki egemen gruba karşı mücadelede zor kullanılması gerektiğini ve bu mücadelenin politik toplumda gerçekleşeceğini düşünmektedir, ancak, Gramsci bunun daha çok sivil toplumda olacağını düşünmektedir. Çünkü Gramsci’ye göre hegemonya sivil toplumun politik toplum üzerindeki önceliğidir.

Hegemonya kavramı Gramsci'nin siyasi ve ideolojik düşüncelerinin odağıdır. "Hegemonya, en iyi, rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır - bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçtir" (Barrett, 1996). Hegemonyanın kültürel olduğu kadar ekonomik bir temeli de vardır:

"Hegemonya fikri hegemonya uygulanacak kesimlerin çıkar ve eğilimlerini dikkate almayı ve belirli bir uzlaşma dengesinin kurulmasını gerektirir; yani önder grup ekonomik-korporatif türden fedakârlıkta bulunmalıdır. Ancak, hiç şüphe yok ki, hegemonya ahlaki ve siyasi olmanın yanısıra ekonomik de olmak zorundadır. Çünkü önder grubun esas olarak ekonomik faaliyetin belirleyici sektörlerinde yürüttüğü belirleyici çalışmaya dayanmak zorundadır." (Anderson, 1988, s.37)

Hegemonya ideolojiden daha geniş bir kavramdır, ideolojiyi kapsar ancak ideolojiye indirgenemez. Daha çok bir iktidardaki grubun iktidarını koruyabilmesi ve yeniden üretebilmesi için egemenliği altındaki insanların uzlaşımını ve rızasını kazanmak için başvurduğu stratejiler alanı olarak tanımlanabilir.

Gramsci, üstyapı içerisinde politik toplumu sivil toplumun karşısına yerleştirir. Politik toplum tam olarak devlet ile özdeşleştirilemez, daha çok sivil toplumun uzantısı olarak yorumlanabilir. Sivil toplumun rıza yaratma işlevi politik toplumda zorlamaya dönüşmüştür. Diğer bir deyişle politik toplum yönetici grubun kitlelere ideolojisini yaymak için iktidardayken kullandığı zor aygıtıdır. Gramsci'nin politik topluma ilişkin yorumları şöyledir: "Kendini devlet ya da türel (hukuki) hükümette dışavuran 'doğrudan egemenlik' ya da buyurma işlevine karşılık düşen politik toplum ya da devlet." "Halk yığınlarını belirli bir uğrağın üretim tipine ve ekonomisine uydurmak için politik toplum ya da diktatora, veya zorlama aygıtı." "Politik hükümet..., yani etkin (aktif) olduğu kadar edilgin (pasif) uzlaşmayı da kabul etmeyen grupların 'yasal' düzenleyicisini (disiplinini) sağlayan devlet zorlama aygıtı; bununla birlikte bu aygıt, kendiliğinden onaşma (consensus) eksik olduğu zaman, buyurmada ve yönetimde bunalım uğrakları olasılığına karşı toplumun bütünü için oluşturulmuştur." (Portelli, 1982, s. 25, 26)

Gramsci devleti şöyle tanımlar: "Devlet = politik toplum + sivil toplum, yani zorlamayla güçlendirilmiş hegemonyadır..." (Gramsci, 1986, s.186) Diğer bir deyişle,

Gramsci'nin devlet tanımında özel bir hegemonya aracı olan sivil toplum da yer almaktadır. "Gerçek gerçeklikte sivil toplumla devlet özdeşirler" (Bobbio ve Texier, 1982, s.52). "Bir devletin sağlamlığı, gerçekte ona temel hizmeti gören 'sivil toplum'un dayanıklılığına bağlıdır." (Bobbio ve Texier, 1982, s.77) Zorlama aygıtı olarak politik toplum, tarihin gerektirdiği durumlar tarafından belirlenir. Yönetici sınıfın iktidarını yeniden üretiminde rızaya ya da zora ya da her ikisine birden başvurmasına karar vermesindeki temel belirleyen toplumsal grupların yönetici sınıfla ilişkisine, mücadelesine dayanır. Gramsci iki durum ayırt eder:

"Olağan durum temel sınıfın yönetimini 'onamayan' toplumsal grupların denetimine dayanır: bu gruplar -ast sınıflar- toplumsal ve ekonomik ilişkilerin evriminin belli bir derecesinde yönetici sınıfla çelişkiye düşerler. Öyleyse yönetici sınıf, egemenliğini koruyup sürdürmek için, az ya da çok 'yasal' zor kullanır; -Organik bunalım dönemleri söz konusu olduğuna göre, ikinci durum daha olağanüstü ve geçicidir: yönetici sınıf sivil toplumun denetimini yitirir ve egemenliğini koruyup sürdürmeyi denemek için politik topluma dayanır." (Portelli, 1982, s. 27)

Yukarıda da görüldüğü gibi üstyapıda sivil toplum ve politik toplum iç içe geçmiştir, ancak işlevleri farklıdır. Bununla birlikte bir toplumun sadece zora dayandığı ya da sadece rıza üretimine dayandığı ileri sürülemez. Yönetici grup, olağan dönemlerde iktidarını yeniden üretmek ve toplumu denetimi altına almak için ağırlıklı olarak rıza yani uzlaşma yöntemini kullanırken; olağanüstü dönemlerde ortaya çıkan uzlaşmazlıkları ve çatışmaları ortadan kaldırmak için baskı ve zor aygıtlarına başvurmaktadır. Ancak Gramsci'nin de belirttiği gibi zor aygıtlarını kullanmak yani politik toplumun denetimdeki ağırlığını arttırmak genellikle geçici bir uygulamadır. Sonuç olarak, herhangi bir toplumda yönetici grup iktidarını sağlamak ve iktidarını yeniden üretmek için zor aygıtlarını ve rıza üretme aygıtlarını birlikte kullanmakta, şartlara göre birine ya da diğerine ağırlık vermektedir.

2. 1. 2. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Dünyayı anlamlandırma, değiştirme ve dönüştürme mücadelesi içinde olan muhalif düşünceye göre ideoloji (egemen ideoloji) egemen gücün toplumu egemenliği altında tutmak ve denetlemek için kullandığı ve sürekli insanları aldattığı bir sistemdir. Yani ideoloji yanlış bilinç üretir ve ideolojik aygıtlar da bu yanlış bilincin yeniden

retiminde etkin bir rol oynar. İdeoloji toplumsal gerçeği kurgularken çarpıtmaya uğratır, bu nedenle toplumsal hakikat ile (egemen) ideolojinin gerçeği aslında birbirinden farklıdır. İdeolojik gerçeklerin toplumsal yapının tümü bağlamında değil de sadece düşünce, usamlama bağlamında değerlendirilmesi, yani ideolojinin toplumsal yapıdaki üretim ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınması düşünürü idealist felsefeye götürür, sonuçta da ideolojinin akılcılaştırılması ve meşrulaştırılması durumu ortaya çıkar. Bu bağlamda da ideoloji bir ‘yanlış bilinç’ olarak ortaya çıkar. Bu durumun tersine çevrilmesi ve yanılısamanın ortadan kaldırılması için ideolojinin olumsuz olarak ele alınması gerekir. Marx ve Engels de ‘‘Alman İdeolojisi’’ adlı çalışmalarında ideolojiye salt ussal bir süreç olarak yaklaşılmasının düşünürü yanlış bilince sürüklediğini ve sonuçta bütün eylemlerin de sadece düşünceden kaynaklığı sonucunu çıkarmasına götürdüğünü belirtirler, bu nedenle de ideolojiyi olumsuz olarak ele alırlar:

‘‘İdeoloji, düşünür denen kişinin gerçekten bilinçli olarak btnlediği bir süreçtir; ama bu, yanlış bilinliliktir. Düşünürü iten devindirici gler ona bilinmez kalır; yoksa bu ideolojik bir süreç olmazdı. Düşünür, o yüzden düzmece ve yansıtılan itici gler imgeler. Çünkü bu, biçimini de içeriğini de salt usavurmadan, ya kendisinin ya da öncellerinin usavurmasından türettiği ussal bir süreçtir. Düşünür yalnız düşünce gereciyle çalışır...bütün eylemine düşünce aracılık ettiği için, bütün eylem ona sonunda düşünceye dayandırılmış görünür’’ (Engels,1993, s.29).

İdeolojinin sadece ussal bir süreç olduğunu ileri süren görüşe karşı çıkış ya da ideolojinin olumsuz okuması; ideolojinin idealleştirilmesine ve meşrulaştırılmasına karşı çıkıştır. Olumsuz okuma, ideolojinin toplumsal gerçekliği çarpıttığını, bozduğunu ve toplumsal çelişkileri sakladığını ve bu nedenlerle de egemen gücün egemenliğinin yeniden üretimini sağladığını iddia eder. Benzer şekilde Louis Althusser de ideolojinin idealleştirilmesine karşı çıkar, ancak ‘‘yanlış bilinç’’ olarak ideoloji anlayışını reddeder ve ideolojiyi bir yanılısama olarak tanımlar: ‘‘İdeoloji, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, fakat bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkisiyle hayali ilişkisi (temsil edilir) gösterilir’’ (Althusser, 2003). Ayrıca idealist felsefede ideolojinin ayaklarının yere basmaması ya da dayanaklarından yoksun bırakılması ideolojiyi eleştirmeyi ve kullanmayı ya da etkide bulunmayı da engeller. Bu nedenle Althusser, ideolojiyi toplumun temel yapılarından biri olarak yorumlar: ‘‘İdeoloji tarihin olumsal bir uru ya da sapması değildir: Toplumların tarihsel yaşamının temel bir

yapısıdır. Bununla birlikte, ideolojinin gerekliliğinin varlığı ve kabulü, ideoloji üzerinde etkide bulunmayı ve ideolojiyi tarih üzerine yansıyan eylem aygıtına dönüştürmeyi mümkün kılabilir” (Althusser, 2002, s.283). O halde ideoloji, üretim ve mülkiyet ilişkileri temelinde incelenmesi gereken bir sorunsaldır. Üretim biçimi yani ekonomik altyapı üzerinde yükseleceği üstyapıyı da belirler. Çünkü maddi üretim gücüne sahip olan egemen güç düşünsel gücü de belirler.

“Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen *maddi* gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen *zihinsel* güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrîsel ifadesinden başka bir şey değildir, egemen düşünceler, fikirler biçiminde kavranan maddi, egemen ilişkilerdir, şu halde bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerin ifadesidirler; başka bir deyişle, bu düşünceler, onun egemenliğinin fikirleridirler” (Marx, Engels, 1992).

Egemen güç tüm ideolojik aygıtları ile hem kendi maddi üretim biçimini hem de düşünsel üretim biçimini toplumsala rıza ya da baskı ile aktarır, sonuçta kendini yeniden-üretmesi buna bağlıdır. Egemen güç rıza ile toplumsal düşünyapıda hegemonyasını kurmak ve devam ettirmek için ideolojik aygıtlarını kullanır. İdeolojik aygıtlar insanların toplumdaki gerçek varoluş koşullarını yanılsamalı bir şekilde algılamasına da neden olur. Bu yanılsama içinde toplumsal ilişkiler maddi dayanaklarından bağımsızlaştırılır ve imgesel, hayali ilişkiler olarak algılanır. Marx bunu “meta fetişizmi” kavramı ile anlatır. Meta fetişizmi yüzünden, yani emeğin toplumsal karakteri maddi ürünlerden koparıldığı için, insani ilişkiler şeyler arasındaki ilişkiler gibi algılanır. Toplum, kendi ürettiği maddi ya da düşünsel ürünleri kendisinin dışında ve kendisinin denetleyemediği güçler olarak görür. Meta fetişizmi tüm kültürel pratikleri de kapsamaktadır. Böylece toplum şeyleşir, toplumsal farkındalık yitirilir, toplum egemen gücün hegemonyasına teslim olur. Toplumsal ilişkilerin şeyler arasındaki hayali ilişkilere dönüşmesi toplumun egemen ideoloji içinde tasarılanmasına, kurgulanmasına neden olur.

“İdeoloji bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin bir ‘tasarılanmasıdır’...”

Marksist bir dil kullanırsak, üretim, sömürü, baskı ideolojikleştirme ve bilimsel pratik etmeni konumunda bulunan bireylerin gerçek varoluş

koşullarının tasarımılanması, son kertede üretim ilişkilerinden ve üretim ilişkilerinden türeyen ilişkilerden kaynaklanıyorsa şöyle diyebiliriz: her ideoloji, yarattığı ve imgesel olması zorunlu çarpıtmasında, var olan üretim ilişkilerini (ve de bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkileri) değil, ama her şeyden önce, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarılar. Demek ki, ideolojide tasarımılanan, bireylerin var oluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir” (Althusser,2003, s.89-92).

Egemen güç meta fetişizminin yarattığı bu yanılsamalı imgesel ilişkileri tüm topluma dayatır. Egemen gücün egemenliğini devam ettirebilmesi bu yanılsamalı ilişkilerin yeniden üretilmesine bağlıdır. Bu yeniden üretim “rıza üreten” ideolojik aygıtlar ve “zorla boyun eğdiren” baskı aygıtları ile sağlanır. Bu yanılsamadan kurtulmak ancak muhalif ideoloji ile mümkündür. Bu nedenle de, muhalif ideolojiler bu yanılsamaya karşı farkındalık geliştirmek ve mücadele biçimleri üretmek, yani muhalif ideolojiyi yaymak ve devam ettirebilmek için kendi söylem ve eylemlerini üretirler.

Althusser’in özgün kavramsallaştırmalarından biri olan Devletin İdeolojik Aygıtları ve Baskı Aygıtları kavramının temeli Gramsci’nin hegemonya kavramından ve baskı/rıza çözümlemelerinden doğar. Egemen güç hem ideolojisini devam ettirebilmek hem de bu ideoloji için bireyleri özne olarak yeniden üretebilmek için bazı kurumlara gereksinim duyar: “Devletin ideolojik aygıtları, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini ancak tek bir koşulla, yani bir bakıma kendi müdahaleleri sayesinde, üretim ilişkilerinin işleyişini gerçekleştirmek koşuluyla sağlarlar” (Althusser, 2003, s.121). Gramsci’den etkilenen Althusser devletin baskı aygıtları (ordu, polis vb.) ile Gramsci’nin sivil toplum kurumlarını anımsatan devletin ideolojik aygıtları (eğitim, aile, medya, kilise, siyasi partiler vb.) arasında keskin bir ayrım olduğunu belirtir: “Baskıcı olduğunu kesin bir biçimde söylediğimiz devlet aygıtı, organik bir bütün olarak gösterir kendini; daha kesin olarak söylersek: doğrudan doğruya ve bilinçli olarak, tek bir merkezden yönetilen ve merkezileşmiş bir beden olarak gösterir kendini” (Althusser, 2003, s.54). Merkezi bir yapıdaki bu aygıt eylemsel olarak disipline edici bir işleve sahiptir.

Devletin Baskı Aygıtları iktidarın şiddete dayalı gücüdür ve iktidarla doğrudan bir bağı vardır, yani toplumla doğrudan bir karşıtlık içerisindedir. Buna karşın “devletin

ideolojik aygıtlarında (DİA) ise durum değişiktir. Bu aygıtlar çoğul olarak var olurlar ve görece bağımsız bir maddi oluşa sahiptirler” (Althusser, 2003, s.55). Baskı aygıtlarının eylemliği sınırlıdır, buna karşın ideolojik aygıtlar tüm toplumsal yaşamı etkilemeyi amaçladığı için daha çoğul bir yapıya sahiptir. Egemen güç hem baskı hem de ideolojik aygıtları ile merkezi önemdeki alanları korur ve yeniden üretir. Althusser’e göre DİA’ları oluşturan kurumların özel ya da kamusal olması pek önemli değildir. Önemli olan işleyişleridir. Özel kurumlar aynen DİA’lar gibi “işleyebilir”ler. Doğrudan devlet tarafından örgütlenen DİA (devlet okulu, devlet televizyonu vb) ile özel sektör tarafından örgütlenen DİA’lar (özel okul, özel televizyon vb.) arasında sadece bazı yüzeysel söylem farklılıkları gözlemlenebilir çünkü özde ikisi de aynı amaca hizmet eder; egemen ideolojinin toplumun tüm kesimlerine aktarılmasına ve yeniden üretimine.

“DİA’lar devletin baskı aygıtıyla aynı şey değildirler. Marksist kuramda, devlet aygıtının şunları kapsadığını anımsatalım: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler, vb. ki bunlar bundan böyle bizim devletin baskı aygıtı adını vereceğimiz şeyi oluştururlar. Baskı sözcüğü, söz konusu devlet aygıtının hiç olmazsa en uç noktada (çünkü, örneğin, idari baskı fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) “zor kullandığını” belirtir.

Devletin İdeolojik Aygıtları dediğimizde, gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçeklikleri belirtiyoruz...

Dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem)

Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem)

Aile DİA’sı

Hukuki DİA

Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)

Sendikal DİA

Haberleşme DİA’sı (basın, radyo- televizyon vb.)

Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)” (Althusser 2003, s.168-169).

Althusser aslında devletin baskı ve ideolojik aygıtlarının hem baskı hem de ideoloji ile işlediğini ancak bunlardan hangisinin rolünün birincil olduğunun önemli olduğunu da tartışır. Diğer bir deyişle, devletin baskı aygıtlarında baskının birincil bir rolü varken ideolojinin ikincil bir rolü vardır. Devletin ideolojik aygıtlarında da ideoloji temel önemdedir, ancak hafifletilmiş de olsa baskı hissedilir. Althusser ne bütünüyle ideolojiye ne de bütünüyle baskıya dayanan aygıt olmadığını belirtir. DİA’ların temel işlevi egemen sınıfın ideolojisinin diğer sınıflara taşınması ve yeniden üretilmesidir. Althusser’e göre “hiçbir sınıf DİA’lar içinde ve üstünde hegemonyasını uygulamadan

devlet iktidarını sürekli olarak elinde tutamaz.” Althusser (2003, s.130) yeniden-üretimi egemen gücün maddi, siyasal ve ideolojik koşulları yeniden üretmesi olarak yorumlar ve bunun basit bir tekrar olmadığını vurgular. Yeniden-üretim “daha önceki dağınık ve çelişkili ideolojik öğelerin, yeni karşıt eğilimler ve önceki biçimlere karşı verilen sınıf mücadelesi içinde ve bu mücadele sayesinde kazanılmış bir birlik bünyesinde yenilenmesi ve birleştirilmesi için yapılan sözleşmedir” (2003, s.131). Diğer bir deyişle, egemen güçler bir yandan önceden kurulan yapıda muhalifler tarafından oluşturulan yarıkları tamir ederken bir yandan da yeni muhalif söylem ve eylemleri inceleyerek olası saldırılara karşı yeni yapılar oluşturarak kendilerini yeniden üretirler. Kısacası, yeniden-üretim “kurulu düzenin kurallarına boyun eğmenin” yani egemen ideolojiye tabi olmanın da yeniden üretimidir. Althusser (2003, s.180) tüm DİA’ların üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini amaçladığını ve her birinin “bu tek hedefe kendine özgü yoldan katkıda bulunduğunu” belirtir.

Ancak, egemen grup baskı aygıtları ile de olsa ideolojik aygıtlarla da olsa hiç bir zaman tam olarak egemen olamaz, tam bir kapanma yaşanmaz. Çünkü, “DİA’ların işlevi, egemen ideolojiyi aşılaksa, demek ki bir direnme var, bir direnme varsa, demek ki bir mücadele var” (Althusser, 2003, s.132). Egemen grup, bazen kasıtlı olarak –ki ileride yine gerektiğinde bunu kendi amaçları için kullanacaktır- bazen de kapatmakta geciktiği için toplumsalda bazı boşluklar bırakır. Ne var ki, benzer biçimde muhalif yapıda da tam bir kapanma yaşanması mümkün değildir. İdeolojilerin sürekli birbirinin içine sızması söz konusudur. Egemen ideoloji hegemonyasını sürdürmek için kendisine zarar vermeyecek şekilde muhalif ideolojinin alanına sızar ve alıntılar yapar, böylece toplumsal çelişkileri gizler ve kitleleri merkezde toplamaya çalışarak karşı-hegemonya üretilmesini de engellemeye çalışır.

İktidarın tam olarak kapanması mümkün olmadığı için muhalif ideolojiler de egemen ideolojinin boş bıraktığı alanlara sızarak ve hatta iktidarın bazı alanlarını kullanılmaz hale getirerek karşı-hegemonya üretir. Muhalif ideolojiler devletin ideolojik aygıtlarının işleyişini yavaşlatır, boş bırakılan alanları kullanır ya da dönüştürerek kendi ideolojilerine hizmet edecek şekilde biçimlendirirler. Bununla birlikte; iktidar, DİA’ları karşı-hegemonyaya hizmet etmeye başladığında ya işlevlerini azaltır ya da ortadan

kaldırır, yani DİA'lar iktidar için vazgeçilmez değildir. Muhalif gruplar devletin ideolojik aygıtlarına ve hegemonyasına karşı değişik muhalefet etme biçimleri geliştirirler.

2. 2. Muhalefet Etme Biçimleri

İnsanlık tarihinin başından bu yana insanın insan, doğa, çevre vb. üzerindeki egemenliğinden söz etmek mümkündür. İktidar ilişkileri, uygulamaları ve bunun karşısındaki direniş biçimleri tarihin akışına göre biçimlenmiştir. İktidar incelemelerinde tarafları kabaca ezen ve ezilen olarak ikiye ayırmak indirgemeci bir yaklaşım olur. Çünkü iktidar çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir, iktidar ilişkileri heryerdedir. Kısacası iktidar tek değildir, aslında tarihsel, coğrafi, uygulamısal vb. biçimlerine göre iktidarlar vardır. Marx da iktidarların bu çoğul yapısını “toplum farklı iktidarlardan bir takım adadır” diyerek vurgulamıştır.

İktidar, ilişkiler ve eylemler toplamıdır. İktidar insanların sadece şimdiki eylemlerini değil gelecekteki eylemlerini de belirleyen bütünsel bir yapıdır. Foucault (2000c, s.55) iktidarı, bazı insanların başka insanların davranışlarını az çok (ama asla tamamen ya da zorlamayla değil) belirleyebilmeleri olarak tanımlar. İktidar ilişkisinde önemli olan bir cevap, tepki alanının varlığıdır. Yani her iki taraf da –iktidar ve muhalefet- eylemde bulunabilecek durumda olmalıdır. Çünkü “iktidar ilişkilerinin özünde, iktidar ilişkilerinin varlığının sürekli bir koşulu olarak bir boyun eğmeme ve özgürlük inadı varsa, bu durumda direnme, kaçma yolunun ya da kurtulma ihtimalinin bulunmadığı bir iktidar ilişkisinden söz edilemez” (Foucault, 2000c, s.80). İktidarda asıl dikkat edilmesi gereken nokta “doğrudan ve aracısız olarak başkaları üzerinde değil; başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunan bir eylem kipi olmasıdır: eylem üzerinde potansiyel ya da fiili eylem, gelecekteki ya da şu andaki eylemler üzerindeki bir eylem” (Foucault, 2000c, s.76) olmasıdır.

“İktidar mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkan alanı üzerinde yer alır: kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir; uç noktada kısıtlar ya da mutlak olarak engeller; ancak eylemde bulundukları ya da bulunabilecekleri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde

bulunma biçimidir. Başka eylemler üzerindeki bir eylem kümesi” (Foucault, 2000c, s.74).

İktidar bir yönetim sorunudur. “Bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verebileceğini” gösterir. İktidar uygulamalarıyla bu yönlendirmeleri yaparken üzerinde iktidar uygulanan özneleri de belli bir merkezde toplamaya yani normalleştirmeye çalışır. Merkezin dışında kalan söylem ya da eylemleri içeri çeker ve kendi rasyonallitesi içinde makulleştirir, normalleştirir. O halde iktidarın “özgürlüğü tümüyle belirlemek eğiliminde olduğu” ileri sürülebilir. Bu tıpkı efendinin köleye, kölenin de tanımı gereği efendiye ihtiyacı olması gibidir. Yani iktidarın önkoşulu özgürlüktür. Ancak iktidar uygulamalarıyla, yönlendirmeleriyle özgürlüğe sürekli sınırlar koyar, öznelerin davranışlarını disipline eder, denetler.

Sanayi devrimi ile birlikte bilim ve teknolojiye yaşanan değişim üretime ve dolayısıyla da toplumsal ilişkilere de yansımıştır. 18.yüzyıldan itibaren iktidar ilişkilerinde de büyük dönüşümler yaşanmıştır. Foucault’ya göre (2000c, s.152) iktidar teknolojisindeki iki büyük devrim; disiplinin ve düzenlemenin keşfi ve de bir anatomo-siyasetin, bio-siyasetin mükemmelleştirilmesidir. Böylece “yaşam bir iktidar nesnesi haline gelir.” Foucault, (2000c, s.153) eskiden sadece tebaanın önemli olduğunu, ancak bu gelişen yeni iktidar teknolojileri ile birlikte insanların bedeninin ve tüm bir toplumun yani nüfusun iktidarın nesnesi haline geldiğini belirtir. 18.yüzyıldan önce de disiplin bir iktidar aracıydı, ancak devrimle değişen şey, bu disiplinin toplumun bütün kurumlarına ve ilişkilerine yayılmış olmasıdır. Örneğin disiplin artık sadece askeriyede değil, okulda, eğitimde vb. uygulanmaktadır.

İktidarların anlaşılabilmesi, tarihsel ve coğrafik olarak yaşanan iktidar ilişkilerinin karmaşık yapısına, niteliklerine, uygulamalarına, amaçlarına, araçlarına ve derecelerine göre sınıflandırılmasıyla kolaylaşacaktır. Foucault (2000c, s.77-78) yukarıda bahsedilenler doğrultusunda iktidarı beş açıdan analiz eder. İlk olarak, iktidar “başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmaya olanak tanıyan bir farklılaşma sistemi”dir. Yani iktidarda olan grup ekonomik, siyasi, dilsel, dinsel, etnik, kültürel vb. haklar açısından ayrıcalıklı konumdadır. İkinci olarak, iktidar “peşinden koşturduğu amaç tipleri”ne göre sınıflandırılabilir. Yani iktidarın amacı varolan ayrıcalıklarının sürdürülmesi, daha fazla kâr elde edilmesi, statünün korunması vb. olabilir. Üçüncü

olarak, “iktidar ilişkilerini uygulama araçları” açısından ele alınabilir iktidar. Yani iktidar ilişkileri somut olarak uygulamalarında hissedildiği için, iktidarın baskı ile mi, zorla mı, silahla mı, söylemle mi, denetim ya da gözetim araçlarıyla mı iktidarını sağladığı ve sürdürdüğü de önem kazanır. Bunlara ek olarak, iktidar ilişkileri kurumsallaşma biçimlerine göre de sınıflandırılabilir. Yani her iktidarın Althusser’in devletin ideolojik aygıtları olarak açıkladığı kurumlar üzerinde etkisi vardır. Devlet kurumları, özel kurumlar, aile, din, okul, medya vb. iktidar ilişkileri tarafından belirlenen ancak belli açılardan özerk de kalabilen düzenlemelere, sınırlara ve işleyişlere sahiptir. Son olarak, iktidar ilişkileri “rasyonalizasyon dereceleri”ne göre sınıflandırılabilir. İktidar, iktidarını sağlamak ya da sürdürmek için devreye soktuğu araçların etkinlik derecesi ve bu etkiyi sağlamak için ödenmesi gereken bedel, etki sonucunda karşılaşılması muhtemel olan direniş vb. anlamında da değerlendirilmelidir. Sonuç olarak, bütün bu sınıflandırmalardaki ortak noktalar, iktidar ilişkilerinin sürekli olması, değişken ve dinamik bir yapıda olması ve karşılaştığı ya da karşılaşması muhtemel direnişe karşı da sürekli kendini geliştiren bir yapıda olmasıyla özetlenebilir.

İktidar kendi karşıtını üretmek zorunda olduğu için iktidar ilişkilerinin sağlıklı bir çözümlemesini yapmak belki de muhalefet etme biçimlerini çözümlemekten geçer. Ancak tıpkı iktidar ilişkileri gibi muhalefet etme biçimlerinin de bir listesini yapmak oldukça zordur. Çünkü yaşanan döneme ve coğrafyaya göre iktidarın uygulamaları, ilişkileri ve yönlendirmeleri değiştiği için karşılığında da direniş biçimleri değişmektedir. Çok genel olarak iki tür muhalefet olduğu ileri sürülebilir: Eylemsel ve söylemsel. Söylemsel muhalefet eylemsel muhalefet için bir hazırlık gibidir ve ‘eleştiri’ ile eş tutulabilir. Batı geleneğindeki ‘eleştiri’ kavramının soyağacını çıkarmayı amaçladığı ‘Doğruyu Söylemek’ adlı yapıtında Foucault, antik çağdaki –günümüzde eleştiri ile karşılanabilecek olan- ‘parrhesia’ kavramına gider. Parrhesia retorik kullanmadan doğruyu söylemektir. Bu kavram tehlike karşısındaki cesaretle ilişkilendirilir. Tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olunmasını talep eder. Konuşmacı dinleyiciye göre aşağı konumda olmalıdır. Yani, ‘parrhesia’ aşağıdan gelip yukarı gider ve işlevi hakikati ispat etmek değil, eleştiri sunmaktır. Amacı (antik çağdaki) meclisi ikna etmek değil, bir insanı kendisi ve başkaları için kaygı duymaya ikna etmektir. Diyalog ise ‘parrhesia’nın oynanmasındaki temel tekniktir. Sonuç olarak,

söylemsel muhalefet etme biçimlerinin antik çağdaki bu ‘parrhesia’ kavramından/oyunundan geldiği ileri sürülebilir. Çünkü muhalefet edenler de bütün tehlikelerine, risklerine rağmen hakikati söylemek için, toplumsal bilinçte farkındalık yaratmak için çalışmaktadırlar.

İktidar gibi direniş biçimleri de değişken, akışkan ve dinamik bir yapıya sahiptir. “Farklı mücadele ve taleplerin politik anlamları baştan verilmiş değildir; diğer mücadele ve taleplerle hegemonik ilişkisine ve eklemlenmesine bağlıdır” (Laclau, Mouffe, 1992, s.113). Yani, iktidarın ve muhalefetin katı, sabit ve değişmez olması ancak ölü bir toplumda mümkün olur. Bu nedenle bu ilişkilerin sadece çok genel bir çerçevesi verilebilir ve evrensel bazı özelliklerine değinilebilir. Foucault, (2000c, s.61-63) son yıllarda gelişmekte olan muhalefet odaklarının temel özelliklerini açıklar. Örneğin erkeklerin kadınlara, ana babaların çocuklara ya da yönetimin insanların yaşama biçimleri üzerindeki iktidarına muhalefeti gibi otorite-karşıtı mücadeleleri “sınırışı” mücadeleler olarak tanımlar. Yani bunlar tek bir ülkeyle, siyasetle ya da ekonomiyle sınırlı olmayan evrensel mücadelelerdir. İkinci olarak, bu mücadelelerin amacı, oldukları haliyle iktidar etkileri olmalarıdır. Yani bunlar hiçbir şekilde denetlenemeyen bir iktidara sahip oldukları için eleştirilirler. Üçüncü olarak, bunlar “doğrudan” mücadelelerdir. Yani kişiler kendilerine en yakın olan iktidarı eleştirirler. Dördüncü olarak, bu mücadeleler bireyin konumunu sorgulayan mücadelelerdir. Bunlar bireyden yana ya da bireye karşı olmayıp, “bireyselleşmenin yönetilmesine” karşı olan mücadelelerdir. Ayrıca bu mücadeleler bilgi, beceri ve niteliklere bağlı olan iktidar etkilerine karşı bir muhalefet, yani bilginin ayrıcalıklarına karşı yürütülen mücadelelerdir. Kısacası mücadele edilen şey bilginin iktidarla olan ilişkisidir. Son olarak, bunlar bizim kimliğimizin göz ardı edilmesine karşı verilen mücadelelerdir. Kısacası; “bu mücadelelerin esas amacı, ‘şu ya da bu’ iktidar kurumuna, gruba, elit kesime ya da sınıfa saldırmaktan çok, bir tekniğe bir iktidar biçimine saldırmaktır” (Foucault, 2000c, s.63).

Otorite-karşıtı mücadeleler yukarıda sayılan genel özelliklere sahiptirler. Bu evrensel özelliklere dayanarak muhalefet etme biçimlerini sınıflandırmakta mümkündür:

“Genel olarak üç tip mücadele olduğu söylenebilir: Ya tahakküm biçimlerine (etnik, toplumsal ve dinsel) karşı yürütülen mücadeleler, ya bireyleri ürettikleri ürünlerden ayıran sömürü biçimlerine karşı yürütülen mücadeleler, ya da bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadeleler (tabi kılmaya karşı, öznellik ve boyun eğdirme biçimlerine karşı mücadeleler)” (Foucault, 2000c, s.63)

Bu üç farklı tipteki mücadelelerin tarihin bir döneminde ya da belli bir toplumda tek başına yürütüldüğünü ileri sürmek zordur. Çünkü bu mücadeleler bir bütün olarak yaşanan zamanı ve toplumu etkileyebilirler. Ancak belli dönemlerde belli coğrafyalarda yaşanan iktidar ilişkilerine göre biri diğerinden daha fazla önem kazanabilir. Örneğin ortaçağda daha çok dini mücadeleler yaşanırken, kapitalist ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı günümüzde bir yandan ekonomik bir yandan da ideolojik mücadeleler sürdürülmektedir. Marx da 19. yüzyıldaki siyasi stratejileri çözümlemiştir ve Lefebvre, bunlara dayanarak Marx’ın yorumunda muhalif hareketlerin üç temel stratejisi, yani üç temel olabilirlik izlediğini belirtir:

“a-) Hareket halkın çoğunluğunu biraraya getirir ve hem ekonomik hem de toplumsal amaçlarını gerçekleştirmek için şiddet kullanmadan iktidarı ele geçirir. b-) Hareket halkın çoğunluğunu toplar ama, egemen sınıfların elinden siyasal ve teknik araçlarını almak için iktidara karşı saldırıya geçmek zorundadır. c-) Hareket halkın sadece belli bir azınlığını bir araya getirebilir ve bu azınlık, egemen sınıflara savaş açabilecek kadar tutarlı, enerjik ve cesur olarak kendini gösterir.” (Lefebvre, 1995, s.139)

O halde muhalif hareketlerin tarih boyunca bir yandan, üretimden elde edilen kazancın eşitsiz dağılımına karşı mücadele ettiği, bir yandan da kendilerine dayatılan yaşam koşullarına karşı tümlüklü bir mücadele yürüttüğü ve bu mücadelelerinde farklı stratejiler kullandıkları ileri sürülebilir. Kısacası, boyun eğmeye zorlanan gruplar tüm dayatmalara karşı özgür özne olma, yani insan kalma mücadelesi de vermektedir. Koşullara, bölgeye ve hatta mücadele eden grubun yapısına, gereksinimlerine göre mücadele biçimleri belirlenmektedir. Örneğin, ülkemizde sendikalar günümüzde artık çoğunlukla ekonomik mücadeleler vermektedir. Bundan 30 yıl önce özgürlük, daha insani yaşam gibi talepleri olan sendikal örgütlenmeler yaşam koşullarının zorlaşması ve ekonomik sıkıntıların artmasıyla birlikte mücadelelerinin ekonomik boyutunu öne çıkarmışlardır. Ancak iktidar ilişkileri bu kadar karmaşık bir yapıdayken ve heryeri kaplamışken, tek boyutlu mücadelede mücadele eden grubun küçük bir zafer

kazanmasına neden olacağı için, muhalefet etme biçimleri de iktidarın uygulamaları kadar çeşitli olmak zorundadır, sadece bu şekilde tam anlamıyla özgür bir birey olmak mümkündür. Foucault'da tüm bu mücadele biçimleri sonucunda elde edilmesi gereken nihai kazanımı şu şekilde özetler: "Günümüzün siyasi etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznelilik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız." (2000c, s.68).

İktidar ilişkilerinin ve mücadele etme biçimlerinin farklılığı ve çeşitliliği bu biçimlerin analizlerindeki çeşitliliği de doğurmaktadır. Evrensel bir takım özellikleri dışında, iktidar da muhalefet de tarihin bir anından diğerine, toplumdan topluma, hatta insandan insana değişiklik gösterir. J. C. Scott da sürekli değişen bu tahakküm ve direniş sanatlarının bir analizini yapmaktadır. J. C. Scott (1995, s.268) tahakkümü başlıca üç gruba ayırır: Maddi tahakküm, statü tahakkümü, ideolojik tahakküm. Bu her farklı tahakküm grubunun, ayrı ayrı pratiklere yani uygulamalara sahip olduğunu belirtir: Maddi tahakkümün kurulması ve işleyişi işgücü, tahıl, vergi, vb. sahip olmakla mümkündür; statü tahakkümü, tahakküm kurulan kişiyi ya da grubu aşağılama, ayrıcalıksızlık bırakma, hakaret etme, onuruna yönelik saldırılarda bulunma vb. üzerinden işler; İdeolojik tahakküm ise egemen grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı gerekçelendirmeleri ve meşrulaştırmaları ile ilgilidir. Bu tahakküm biçimlerinin karşısında, egemenlik altına alınmaya çalışılan gruplar, tarih boyunca Scott'a göre temelde iki farklı grupta mücadele biçimi geliştirmişlerdir. Biri kamusal olarak ilan edilen direniş biçimi diğeri de ilan edilmemiş direniş biçimidir. Kamusal olarak ilan edilen direniş biçimlerinde; maddi tahakküme karşı dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalar gibi yöntemler kullanmıştır. Bağımlı gruplar statü tahakkümüne karşı jestleriyle, giyimleriyle, konuşmalarıyla ya da hakim olanın statü simgelerine açıkça saygısızlık ederek direnmişlerdir. İdeolojik tahakküme karşıda eşitlik savunulmuş ve devrim ya da hakim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan kamusal karşı-ideolojiler geliştirmişlerdir.

Tahakküme karşı açıkça yapılan bu direniş biçimlerinin dışında boyun eğdirilmeye çalışılan gruplar zaman zaman, şartların gerektirdiği biçimlerde gizli, daha az dikkat çeken direniş biçimleri de kullanmışlardır. Bunun nedeni kamusal direniş için henüz şartların olgunlaşmamış olması, yani direnen kişi ya da grupların direnmekle daha çok şey kaybedeceklerini düşünmeleridir. Ancak bu direnişler de elbette mücadele etme biçimleri açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü bir yandan direniş ruhunu canlı tutmakta, bir yandan egemenlik kuran kişi ya da grubun o kadar da rahat olamayacağını göstermekte, bir yandan da gelecek kuşaklar için bir gelenek yaratılmakta yani tarihte iz bırakılmaktadır. Bu nedenle bu “kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen” direnişler kamusal alanda ilan edilenler kadar olmasa da önemli işlevlere sahiptir.

Scott (1995, s.268) maddi tahakküme karşı ilan edilmemiş direniş biçimlerini şöyle sıralar: “Gündelik direniş biçimleri, örneğin kaçak avlanma, izinsiz yerleşme, firar, vergi kaçırma, ayak sürüme.” Ya da “kılık değiştirmiş direnişçilerin doğrudan direnişi olarak maskeli temellükler, tehditler, anonim tehditler” sayılabilir. Maskeli temellükle anlatılmak istenen, örneğin işçinin patronun yüzüne gülümsemesi ama patron uzaklaşınca arkasından kötü konuşmasıdır. Burada egemenlik altına alınan kişi kendini, duygularını bir maske altında gizlemektedir, ancak bu maske daha sonra yüzünün, karakterinin de bir parçası olabilir. Anonim tehditlere örnek olarak da Amerikalı büyük çiftlik sahiplerinin emrinde çalıştırdığı Afrika kökenli insanlara insan haklarına aykırı şekilde davranması sonucunda, henüz şartlar olgunlaşmadığı için ayaklanamayan bu bağımlı insanların çiftlik sahiplerinin hayvanlarına zarar vermeleri, imzasız tehdit içeren mektuplar göndermeleri hatta evlerini, ahırlarını vb. yakmaları verilebilir. Statü tahakkümüne karşı direniş biçimleri: “öfke, saldırganlık, kılık değiştirmiş itibar söylemlerinin gizli senaryosu, örneğin saldırganlık ritüelleri, intikam öyküleri, karnaval simgeciliğinin kullanımı, dedikodu, söylenti, itibar iddiası için özerk toplumsal alan yaratılması.” Özellikle ortaçağ karnavalları önemli direniş alanlarındandır. Karnavallarda kişiler maske arkasına saklanabildikleri ve alkolün etkisiyle sarhoş oldukları ya da sarhoşmuş gibi yaptıkları için tümüyle bir hareket serbestine sahiptirler ve böylece egemen kişiyi ya da grubu rahatlıkla eleştirebilir, normal hayatta şiddetli bir şekilde cezalandırılması gereken davranışları bu şenlik

atmosferi içinde rahatlıkla yapabilirdi. Egemenlik altına alınmaya çalışılan gruplar çeşitli söylemler ve dedikodularla da egemenin itibarını, egemenliğini sarsmayı amaçlarlar. Bunlara ek olarak ideolojik tahakkümün karşısında geliştirilen direniş biçimlerini Scott (1995) şöyle sıralar: “muhalif altkültürlerin gelişmesi, örneğin... toplumsal eşkıyalık mitleri ve sınıf kahramanları, altüst olmuş dünya imgelemi,” vb. Egemen grupların ve egemenlik altına alınmaya çalışan grupların kültürleri birbirinden farklıdır ve farklı olmak da zorundadır. Egemenin genellikle ‘elit, yüce, üst’ vb. olarak tanımlanan bir kültürü vardır, buna karşın muhalif gruplar kendi dillerini, dinlerini, giyim tarzlarını, söylemlerini, kültürlerini geliştirirler. Ayrıca muhalifler her zaman “altüst olmuş bir dünya”nın hayalini kurarlar. Yani ütöpik yaşam modellerinin. Bu ütopyaların en önemli özelliği gerçek yaşamda egemen olanın ütopyada artık egemen olmaması ve arzulanan yaşam koşullarının tümünün –öykü içinde- gerçekleşmiş olmasıdır. Böylece muhalif gruplar bir yandan nefes alacakları bir ortam yaratmış olurken, bir yandan da egemeni tehdit eder ve gelecek nesiller için direnilmiş olduğuna dair, varolan koşulların her zaman böyle olmayacağına dair tarihte iz bırakmış olurlar.

Sonuç olarak ne tek bir iktidardan ne de tek bir muhalefetten söz etmek mümkündür. Tarihin, coğrafyanın, ekonominin, toplumsal ilişkilerin, üretim ilişkilerinin vb. gerektirdiği şartlara göre iktidarlar kendilerini yapılandırmaktadır. İktidarın bu sürekli değişen yapısı karşısında muhalif gruplar da muhalefet etme biçimlerini şekillendirmekte ve sürekli değiştirmektedir. Ancak her ne kadar hem iktidarlara hem de muhalefet etme biçimlerini sınıflandırmak zor olsa da, ikisinin de bir takım evrensel özelliklere sahip olduğu ileri sürülebilir.

3. TOPLUMSAL İLETİŞİM SÜRECİNDE SİNEMANIN İŞLEVLERİ

Bu bölümde, iletişim toplumsal iletişim olarak ele alınmaktadır, bu nedenle de öncelikle toplumbilim kuramlarındaki tutucu ve eleştirel yaklaşımlar incelenecek ve bu yaklaşımların iletişim bilimine olan etkilerine bakılacaktır. Diğer bir deyişle, iletişim alanındaki anaakım ve alternatif kuramlar, toplumbilim kuramlarıyla bağlantılı olarak değerlendirilecektir. Ayrıca yine bu bölümde, kitle iletişim aracı ve sanat olarak anaakım ve muhalif sinemaların toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri çözümlenir. Psikanalizdeki bireysel bilinç, “büyük öteki” ve “eksiklik” kavramları ideolojiye uygulanır ve toplumsal bilincin açıklanmasında kullanılır. Bunların yanında, toplumsal bilincin ve belleğin biçimlendirilmesinde önemli rol oynayan ve egemen veya muhalif ideolojiyi destekleyenlerce farklı şekillerde kullanılan “unutma” kavramı ve “mitoloji” de incelenir ve tüm bunların anaakım ve muhalif sinemalar içindeki işlevleri değerlendirilir. Bunlara ek olarak, haz ekonomisi üzerinden işleyen kültür endüstrisinin ürünlerine sürekli maruz kalan insanların ekonomik ve toplumsal sorunları çözmek yerine bunlardan kaçma eğiliminde olduğu da çözümlenir.

Bu bölümde ayrıca kitle iletişim aracı ve sanat olarak sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevi de incelenmektedir. Sanat, estetik boyutunun yanında ekonomik ve ideolojik boyutları da incelenir. Sanat ve kitle iletişim araçları iktidar ve muhalefetin mücadele ettiği alanlar olarak değerlendirilir. Sinema ve toplumsal muhalefet olanakları tartışılır. Sinemanın ekonomik, ideolojik ve estetik olmak üzere üç temel işlevi olduğu saptanarak bu işlevler anaakım ve muhalif sinemalar bağlamında çözümlenir. Ayrıca, anaakım sinemanın ideolojik amaçlarla tür filmlerini yaygın olarak ürettiğine değinilir. Son bölümde ise aydınının toplumsal, kültürel yaşamdaki işlevi çözümlenerek, muhalif sinemasal üretimler yapan yönetmenlerin entelektüel olması gerektiği anlatılır.

3. 1. İletişim Alanında Anaakım ve Alternatif Paradigmalar

İletişim toplumdan bağımsız olmadığı için iletişim kuramları toplumsal kuramlardan bağımsız olarak düşünülemez. Bu çalışmada iletişim, toplumsal iletişim olarak ele alındığı için, iletişim alanındaki kuram ve araştırmaların çözümlenmesine

yardımcı olması amacıyla öncelikle toplumbilim kuramları incelenmekte, sonra da bu kuramların iletişime olan yansımaları kısaca özetlenmektedir.

Toplum kuramları temel olarak iki gruba ayrılabilir: Muhafazakar, tutucu kuramlar ve eleştirel kuramlar. Kuramların tutucu veya eleştirel olarak nitelendirilmeleri kuramların ideolojisiyle, araştırdıkları konularla ve araştırma yöntemleriyle ilgilidir. Tutucu kuramlar genel olarak insanın yaşadığı toplumla uyumlu olduğunu, değilse uyumlu hale getirilmesi gerektiğini, varolan toplumsal yapıların korunması gerektiğini savunur. Toplumdaki egemen ekonomik ve ideolojik yapıların meşrulaştırılmasına katkıda bulunur, sistemin sorunsuzca işlemesini sağlamaya yönelik çalışmalar yaparlar. Genellikle araştırılan konuyu toplumsal bağlamından ayırarak, bireysel boyutu ve niceliksel özelliklerine göre değerlendiren teknikler, yöntemler kullanırlar. Buna karşın eleştirel kuramlar varolan toplumsal yapıları ve insanın durumunu sorgular, eleştirir ve değiştirmeyi önerir. Ekonomik ve ideolojik yapıları tarihsel açıdan analiz ederek, yapılarıdaki çelişkileri ortaya koyar ve çözüm önerileri sunar. Araştırma konularının niteliksel özelliklerini ortaya koymaya çalıştığı için tarihsel, maddeci ve toplumsal yaklaşımlarla değerlendirme yapar.

3. 1. 1. Tutucu Toplumbilim Kuramları ve İletişim Alanında Anaakım Paradigma

Tarihsel olarak toplumbilim kuramlarının gelişmeye başladığı dönem 18. yüzyıldır. Başlarda bu alana hakim olan tutucu kuramlardır. Tutucu toplumbilim kuramcılarının en temel ortak özelliği geçmişe duydukları özlemdir, hep geçmiş dönemlerdeki toplumsal düzeni destekleyen görüşler ileri sürerler, kurumsal düzenin önemini vurgularlar, ahlakçıdırlar. Aile, din, cemaat gibi geleneksel toplumsal kurumları savunurlar. Aydınlanma karşıtıdırlar. Fransız Devrimini toplumsal düzensizlik olarak yorumlarlar. Bireyin değil, toplumun ve toplumsal otoritenin önemli olduğunu ve hiçbir grubun ya da toplumun dinden bağımsız varolamayacağını düşünürler. Eşitliği değil, hiyerarşiyi savunurlar. Tutucu düşünürler, merkezi devlete güvenmez ve güçlü yerel yönetimleri ve yönetimin ademi-merkeziyetçiliğini savunur.

Geçmişe duydukları saygı geçmişî kutsamalarına ve olaylara tarihsel değil tarihsicilik anlayışıyla yaklaşmalarına yol açar. Toplumun birliğini, bütünlüğünü ve toplumsal dayanışmanın önemini vurgularlar.

Tutucu düşünürler, Fransız Devrimini terör dönemi olarak niteler. Louis de Bonald da bu düşünceye katılanlardandır. Ona göre önemli olan birey değil, tanrının yarattığı toplumdur, eşitlikten söz etmek günahıdır, toplumsal yaşamın amacı ise özgürlük değil otoritedir. Çalışmalarında Aydınlanma ile sarsılan geleneksel inanç ve kurumlardaki otoriteyi yeniden sağlamayı amaçlamıştır. Devlet aileleri korumak için vardır ve aileler de bireyleri korumak için geliştirilmiştir. Ataerkil, kırsal, ortaçağ aileyi savunur (Nisbet, 1990).

Bonald'ın fikirlerinden oldukça etkilenen, Auguste Comte da ne bireysel özgürlüğe ne de eşitliğe inanır. Toplumu, en üstte dinsel-bilimsel katman, sonra meslek katmanı ve en altta da geniş halk kesimleri olmak üzere işlevselci sınıflara böler. Ona göre toplum mutlaklıktır ve bireysel fikirler önemsizdir. Comte, çoğunlukla pozitivistlik ve sosyolojinin kurucusu olarak anılır. Pozitif düşünce, geçmişin yıkılmasıyla yeni bir dünya düzenine erişilebileceğini savunan 'negatif' düşüncenin karşıtı olarak yorumlanır. Comte, insanlık tarihindeki ilerlemeci gücü kabul etmekle birlikte, bu gücün tek biçimli olduğuna inanır. "İnsanlığın kalıcı doğasına bağlı olan, toplumun ilerlemesi, bütün çağlar boyunca temelde hep aynı olmalıdır; farklılıklar, yalnızca daha hızlılıktan ya da daha yavaşlıktan ileri geliyor olmalıdır" (Bock, 1990, s.75, Comte'dan alıntı). Ona göre farklılıklar tümüyle rastlantısalıdır, toplumsal ve siyasal koşullar vb. gibi dışsal etkenlerle açıklanamaz. İlerleme belirlenmiştir, geriye çevrilemez ve aşamaları atlanamaz. Kısacası Comte'a göre, toplumsal evrimi değiştirmek mümkün değildir. Comte'a göre, pozitivistlik amacını pozitif bilimler aracılığıyla bilimsel temellere oturtulmuş, akılcı, yeni bir dünya düzeni kurmak, 'insanlığın dini'nin formüle etmektir. Comte pozitivist düşünceyle toplumsal yapının faydalı taraflarını ele alır ve varolan sistemin doğasında iyilik olduğunu savunur. Diğer bir deyişle, Comte varolan sistemi muhafaza etmek için gerekli olan düzen ve istikrar ilkelerini bulmaya çalışır.

Herbert Spencer, Comte'un görüşlerini yakından takip etmiştir. Değişimin, evrensel, tek biçimli ve bütün doğada olduğunu savunur. Toplum ve kültür farklılıkları

yalnızca çeşitli evrim aşamalarının temsilidir. Spencer, toplumsal evrimi tek yönlü ve doğrusal bir çizgi olarak betimler. Spencer'in evrimci kuramlarını yakından takip eden ve bunu toplumsal yaşamın tümüne uygulama çabası içinde olanlardan biri de Amerikalı sosyolog William Graham Sumner'dır. En güçlü olanın hayatta kalması şeklinde yorumlanabilecek olan Darwinci düşüncüyü Sumner şöyle ifade eder: “en uygun olanın yaşamda kalması yasası, insanın koyduğu bir yasa olmadığı için, insan tarafından ortadan kaldırılamaz. Bu yasaya karışsak, en uygun olmayanın yaşamda kalmasından başka bir sonuç elde edemeyiz” (Coser, 1990, s.307, Sumner'dan alıntı). Sumner, bu toplumsal evrimci tutumuyla insanın değerini küçümsemekte, insanın düşünce ve eylemleriyle kendi tarihini yaptığını da tümüyle reddederek tutucu bir yaklaşım sergilemektedir. Tıpkı Adam Smith'in piyasalardaki görünmez eli gibi toplum üzerinde tanrının görünmez bir eli olduğuna inanmaktadır. Onun bu ahlakçı yaklaşımı ekonomik yaşamda da laissez-faire (bırakınız yapsınlar) felsefesini savunmasına yol açmıştır. “Toplumsal her şeyden önce, herkesin işine burnunu sokanlardan kurtulmaya, yani kendi başına bırakılmaya gereksinimi vardır” (Coser, 1990, s.306, Sumner'dan alıntı). Serbest ticareti ve bireysel girişimi tutkuyla savunur. Toplumsal evrimci bakışı Sumner'a, insanların hayvan atalarındaki gibi bir takım içgüdülerle bir araya geldiğini ve grup davranışları geliştirdiğini düşündürür. İnsan gruplarını ‘iç-grup’ ve ‘dış-grup’ olarak ikiye ayırır. ‘İç-grup’ yani ‘biz grubu’ ile ‘dış-grup’ yani ‘ötekiler-grubu’ arasında belirgin farklar gören Sumner'ın bir grubun kendisini “her şeyin odağında, ötekileriyse ona göre dizilip derecelendirilmiş” olarak yorumlama eğilimi daha sonra ‘ırkmerkezcilik’ olarak adlandırılmıştır (Coser, 1990, s.310). Onun bu yorumları kendisinden sonra gelen birçok tutucu sosyologa da ilham vermiştir.

Charles Horton Cooley de, Sumner gibi Darwin'in kuramlarından etkilenen Amerikan sosyologlarından. Cooley, insanın dış dünya ile girdiği alışverişler sonucunda oluşturduğu ‘ben’ler düşüncesine odaklanır. Ona göre ‘ben’ diğer insanlarla iletişim yoluyla diyalektik bir şekilde oluşturulur. Yani ‘ben’ hep bir karşı tarafa ‘sen’e, ötekine gereksinim duyar. ‘Ben’ öteki insanların bilincindeki ‘ben’in yansımalarının bütününden oluşur. Toplumda aile, arkadaş çevresi gibi kişinin daha samimi olduğu ve ilgi, sevgi beklediği ‘birincil gruplar’ın varlığı olmadan “ben’in ayna görüntüsü”nün oluşmayacağını ileri sürer. George Herbert Mead de, Cooley'in düşünceleriyle

benzerlikler gösteren düşünceler geliştirmiştir. Mead, insan bilincinin oluşumunu diyalektik maddeci bir temele dayandırmak yerine dış dünyadaki iletişimsel alışveriş yoluyla öteki insanların o kişi hakkındaki tutumlarının tümüyle oluşan bir düşünce akışı olarak yorumlar (Coser, 1990). Yani ona göre bilinç, insanın toplumsal yaşamdaki ekonomik, kültürel vb. düzenlemelerle girdiği ilişkiden, kısacası yaşam koşullarından doğmamakta, başkalarının ‘ben’im hakkındaki davranışlarından, düşüncelerinden ve onlarla yaşadığı sembolik ilişkiden oluşmaktadır. İnsanlar bu iletişim süreçleriyle kendini sürekli karşıdakinin davranışlarına uyacak şekilde bilinçli olarak düzeltme eğilimi içindedir. Diğer bir deyişle, toplumsal iletişimde iletişimci, ötekilerde istediği düşünceleri, davranışları oluşturmaya çalışır. O halde iletişim sürecinde her iki taraf için de bu düşünce ve davranışların ortak anlamları olması gerekir. Bu anlamlar toplumsaldır. Bu süreçler sonucunda kişi hem kendini hem de karşı tarafı, ötekini eleştirme olanağına sahip olduğu için davranışlarda da bir tutarlılık oluşur. Ancak bir yandan da sürekli olarak yeni anlamlar, değerler yaratılır ve insanlar da toplumsal iletişim sürecinde bunları öğrenirler. Kısacası Mead, toplumdaki tutarlılığı, devamı ve toplumun değişmesini, toplumsal yaşamdaki maddi koşulların ve üretim ilişkilerinin değil hep bu sembolik ilişkilerin belirlediğini savunur.

Comte’u izleyen Emile Durkheim da pozitivistliğe inanır. Toplumu ahlaki bir varlık olarak yorumlayan Durkheim, ahlaki toplumsal düzen için gerekli olan gücün sosyolojide olduğuna inanır. “Bilincin bilinci olduğu için ruhsal yaşamın en üst biçimi” olarak ‘ortak bilinç’i savunur. Toplum, ortak inançlardan, değerlerden ve kurallardan oluşan bir birliktir. Bu birlik, insanların bir amaçla birbirine bağlanmasını sağlar. Durkheim işlevselci yaklaşımın da (fonksiyonalizm) kurucusu olarak kabul edilir. Çalışmalarının çoğunda farklılaşma ve bütünleşme üzerinde durmuştur. İşlevselci yaklaşıma göre; toplumda farklılaşmış parçalar bir bütün oluşturabilmek için karşılıklı olarak belli işlevleri yerine getirmek zorundadır. Bu nedenle de Durkheim, toplumun örgütlenmesinin ancak akılcı düşünceyle kavranabileceğine inanır ve modern toplumun temelinde işbölümü olduğunu düşünür. “İşbölümü bireyleri değil, toplumsal işlevleri birbirine sunmaktadır.” İşbölümü, toplumsal birliği ve dayanışmayı sağlar. Toplumsal dayanışma tipleri arasında bir ayrım da bulunur. Toplumda, organik (çağdaş) ve mekanik (ilkel) dayanışma vardır. Organik dayanışma mekanik dayanışmanın içinden

türemiştir ve bunu sağlayan işbölümüdür. Durkheim, toplumsal düzeni toplumsal bir gövde olarak yorumlar. Bireylerin tam anlamıyla görevlerini yerine getirebilmeleri iyi örgütlenmiş bir toplumda mümkündür. Toplumsal kurallar ve disiplin toplumsal örgütlenmenin bir parçasıdır ve toplumsal bağlayıcılık için gereklidir. Durkheim, intiharla ilgili çözümlemesinde de bu görüşlere yer verir; toplumsal sağlık ve bireyin zihinsel sağlığının birbiriyle ilişkili olduğunu ve bunların ancak iyi düzenlenmiş, disiplinli bir toplumda sağlanabileceğini savunur. Diğer bir deyişle, Durkheim’a göre, toplumsal ‘hastalıklar’ ekonomik vb. koşullar nedeniyle değil, olumsuz ahlaki davranışlar yüzünden ortaya çıkmaktadır. Yasalar da neyin ahlaki neyin ahlaki olmadığını belirler. “Ahlak dışı veya anomik toplum anarşiyi doğurmaktadır.” Bundan yola çıkarak gruplar ya da toplumlar arasında değişen olguları zihin durumlarına yani duygulara bağlar. Toplumu duyguların odağı olarak ele alır (Tiryakian, 1990). Kısacası, Durkheim, toplumsal yaşamı tarihsel maddeci ilişkilerle, üretim ilişkileriyle değil, ahlakla, dinle ve duygularla açıklar. En büyük amacı, toplumdaki manevi düzenin korunması ve anominin yani kuralsızlığın önlenmesidir.

Tutucu kuramlar arasında geniş bir yer kaplayan ve ilk olarak Durkheim tarafından açıklandığı varsayılan işlevselciliğin gelişiminde ve yaygınlaşmasında etkili olan isimlerden biri Malinowski, diğeri de Radcliff-Brown’dur. Malinowski ve Radcliff-Brown özellikle Batılı olmayan kültürleri incelemeleriyle işlevselciliğe çağdaş bir boyut kazandırmışlardır. Çağdaş işlevselci yaklaşımı savunan bir başka kişi de Talcott Parsons’dır. İşlevselci yaklaşım sistem kuramıyla da ilintilidir. Toplumdaki herhangi bir inancın, kuralın veya yapının açıklanmasında, ya bu birimlerin sistemdeki öteki birimlerle olan bağlantıları ya da sisteme yaptıkları katkı incelenir. Yani toplumdaki her birim toplumsal sistemle uyum içindedir ve her birinin ayrı ayrı kendine has işlevi vardır. Bu, sistemin hiçbir yerinde boşluk olmayan bir bütün olarak algılanmasına –evrensel işlevcilik varsayımı- yol açar. Kısacası, önemli olan toplumsalın bir bütün olarak sürekliliğidir. İşlevselci yaklaşımı savunanlar, ceza sisteminin bile toplumsal yaşamın dengede kalması için gerekli olduğunu ve sisteme katkıda bulunduğunu ileri sürer. Bu nedenle de toplumda çözülemeyecek çatışma ortaya çıkmaz. Diğer bir deyişle, toplumdaki muhalif hareketler de sistemin bir parçasıdır ve beklenmedik değildir, sistemi değiştirmeye veya yıkmaya değil sistemin yararına

işlerler. İşlevselci yaklaşım, toplumsal değişimi, sistemi oluşturan alt sistemlerin işlevsel olarak birbirinden farklılaşması ve gelişmesi, genel sisteme göre tekrar düzenlenmesi ve böylece de genel sistemle tekrar bütünleşmesi olarak tanımlar. Kısacası, her şey örgütlenmiş ve düzenlenmiştir ve toplumsal birimler sistemin devam etmesine katkıda bulunur. Sistem sürekli bir denge ve uyum içindedir.

Toplum çözümlemelerini maddi temellere dayandırmayan düşünürlerden biri de Max Weber'dir. Weber, modern sanayi toplumunda bürokratikleşmiş düzenin 'demir bir kafes' gibi bütün yaşantımıza hükmettiğini ileri sürer. Ancak bu varsayım toplumsal yapıların açıklanmasında bürokrasiye gereğinden fazla önem vermesi nedeniyle yetersiz kalmaktadır. Weber, toplumsal ilişkiyi 'her birinin eylemi diğerlerinin eylemini hesaba kattığı ve bu çerçevede yöneldiği kadarıyla eyleyenlerin birden çokluğunun davranışı' olarak tanımlar (Dawe, 1990, s.407, Weber'den alıntı). Onun ahlaki bakışı insani etkinliği de duygu ile açıklamasına yol açar. Ona göre, Protestan hareketinin önderleri gelenekçi düzeni yıkıp kapitalizmin doğuşuna neden olmuş karizmatik kahramanlardır. Protestanlığın bireyci ussallığı, modern toplumda kapitalizmin araçsal ussallığı haline gelmiştir. Weber, modern toplumdaki bürokratik düzenden kurtuluşun 'insan kahramanlar'ın karizmatik insani etkinliğinin kendiliğinden patlamasıyla gerçekleşeceğini iddia eder. Elbette ki bu boş bir umuttur, toplumları değiştiren karizmatik bireysel etkinlikler değil, kitlelerin toplumsal eylemlerdir.

Sonuç olarak tutucu kuramcılar ilerlemenin, değişimin kaçınılmazlığına, değişimin doğal olarak her yerde, aynı biçimde oluştuğuna, yani tek biçimli ve içkin olduğuna inanmaktadır. Bu da onların toplumsal evrimci kuramlar geliştirmelerine neden olmuştur. İlerleme insanın mutluluğundan bağımsız olarak ele alınmaktadır. Toplum bir organizma olarak kabul edilir. Ancak ilerleme ve değişimin önkoşulu tekbiçimcilikten kaçmaktır. Toplumu bir bütün olarak ele alan tutucu kuramcılar toplumsal sistem ve yapıların benzerlikleri ve farklılıkları ile ilgilenmişlerdir. Örneğin işbölümü toplumsal sistemde dayanışma yaratmaya hizmet eder. Toplumsal ilişkilerin özünde karşılıklı çıkarlar vardır. Tutucu kuramların temel varsayımı, toplumun sürekli denge durumunda kaldığıdır. Denge ise değişmeyi reddeder. Toplumu tıpkı canlı bir organizmadaki gibi denge durumuyla açıklamak toplumsal yapıların, sistemlerin vb.

insanların bilinçlerinde meşrulaştırılmasını da kolaylaştırmaktadır. Canlı bir organizmada, örneğin insan vücudunda, her bir alt birim genel olarak organizmanın faydası için belirlenmiş işlevlere sahiptir, bu işlevlerin bozulması ya da durması organizmayı hasta eder. Buna göre de toplumda insanlar hep toplumun genel faydasına hizmet eden işlevlere sahiptir ve muhalif hareketler, başkaldırıları vb. hastalık yaratan ‘suçlu’lardır. Ayrıca bu bakışla, varolan toplumsal durumun muhtemel durumlar içinde en iyisi olduğu ve iktidardakilerin orada olması gerektiği için iktidarda olduğu, sistemlerin değişmeye gereksinimi olmadığı da haklı çıkarılmış olur. Kısacası, tutucu kuramcılarının asıl anlatmak istedikleri şudur: ‘En iyi toplumsal değişim değişmemektir.’

Toplum kuramları gibi kitle iletişim kuramları da iletişimcilerin yönelimleri ve izledikleri yöntemleri doğrultusunda kabaca iki gruba ayrılarak incelenebilir. Birinci grup kitleleri kontrol eden, denetimi altına almak isteyen, fikir, görüş ve araştırmalarıyla egemen güçleri destekleyen, yani kitle iletişiminde anaakım paradigmayı oluşturan gruptur. İkincisi ise, birinci grubun kuram ve araştırmalarını eleştirir ve kitlelerden korkmaz ya da kitleleri denetlemek istemez. Amacı toplumsal yaşamdaki ve iletişimdeki sorunları insani bir şekilde çözmektir, bu nedenle de kitleleri insan olarak ele alır. McQuail (1994, s.45) anaakım paradigmanın özelliklerini şöyle sıralar: Liberal, çoğulcu toplum idealine sahiptirler, işlevselci bakışları vardır, doğrusal ileti akışı modelini savunurlar, grup ilişkileri tarafından biçimlenen güçlü bir medya anlayışını benimserler ve araştırmalarında niceliksel bir yaklaşıma sahiptirler.

Özellikle 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının gelişimi, bu araçların örgütlenişi ve işleyişi, kitlelerin üretim ve tüketim biçimleri yani toplumların ekonomik ve ideolojik yapıları üzerinde daha da etkin olmasına neden olmuştur. Birinci Dünya Savaşıyla birlikte iletişim araçlarının kitleler üzerindeki etkisi keşfedilmiştir, ancak İkinci Dünya Savaşı yıllarında kitle iletişim araçları kitleleri denetlemek ve yönlendirmek için daha yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1930’lu yıllarda ortaya çıkan psikolojik savaş kavramının gelişiminde kitle iletişim araçlarının rolü oldukça büyüktür. Örneğin, Almanya’da Hitler’in kültür bakanı Goebbels kitle iletişim araçlarını etkili bir şekilde kullanarak yaptığı propagandayla kitleleri kışkırtmayı, harekete geçirmeyi ve ulusal bilinci yükseltmeyi hedeflemiş ve bu hedeflerinde o

dönem için oldukça başarılı olmuştur. Hatta Goebbels Hitler'in aksine –Hitler doğrudan propagandayı savunur- daha estetize yöntemlerle, yani insanların sıkıntılardan kaçıp eğlenebileceği, haz duyabileceği kültürel ürünlerin üretilmesini desteklemesiyle de diğer ülkelere bu araçlardan daha 'yararlı' bir sonuç alınabileceğini de göstermiştir.

Özellikle propaganda ve psikolojik savaş incelemelerinin yoğun olduğu 1940'lı yıllar, iletişimin temel kuramlarının belirlendiği yıllar olmuştur. Alemdar ve Erdoğan (1998) bu dönemde üç temel kuram olduğunu anlatır. Birincisi Lazarsfeld ve grubunun öncüsü olduğu uyaran-tepki ve hipodermik iğne kuramıdır. Bu kısaca “bir uyarana o uyarının yüklü olduğu amaç doğrultusunda karşılık vermektir” (1998, s.52). Hipodermik iğne de toplum içinde hasta olanları bulup vurur, yani dosta zarar vermez ama düşmanı da yokeder. Kitle iletişimin izleyiciler üzerindeki etkisinin incelendiği bu kuram davranışçı psikolojiyle de birleştirilerek 1950'lere kadar egemenliğini sürdürür. Psikolojik faktörlerin de eklendiği ve günümüzde de halen belli bir ölçüde kullanılan bu kuram “seçimsel/tercihli kullanma, seçimsel algılama” gibi reklamcılar, siyasi partilerin ve halkla ilişkiler uzmanlarının çok yararlandığı kavramlar üzerinden işlemektedir (Alemdar, Erdoğan, 1998). İkinci temel kuram, Claude E. Shannon ve Warren Weaver'in oluşturduğu matematiksel iletişim ya da enformasyon kuramıdır. 1950'lerde N. Wiener bu kuramdan etkilenerek iletişimde sistem kuramını geliştirmiştir. “Matematiksel iletişim kuramı, iletişimi, iletinin vericiden alıcıya doğrudan aktarılması olarak tanımlar ve bu aktarmanın tamamlanmasının, kaynağın iletişimi alıcıya kabul ettirmesi ve istediği yönde uygulatması niteliğine bağlı olduğunu belirtir” (Alemdar, Erdoğan, 198, s.58). Kısacası kuram oldukça otoriter ve yönlendiricidir. Üçüncü temel kuram ise Lasswell'in formülüdür. “Kim, neyi, hangi kanaldan, kime, hangi etkiyle söyler.” Amaç en iyi şekilde istenen etkiyi yaratmaktır ve “Lasswell'in formülünde, sosyal yapı ve mikro-sosyolojik, siyasal ve ekonomik ortam ve koşullar, insan tarihi ve toplumu yer alamaz” (Alemdar, Erdoğan, 1998, s.61). Kısacası, 1940'larda oluşturulan bu üç kuram günümüz kitle iletişim kuramlarında anaakım paradigmanın temellerini ortaya koyar. Amaç gönderilen iletinin en sağlıklı şekilde alıcıya ulaşması ve alıcıda istenen etkiyi yaratması yani alıcıyı manipüle etmesidir, alıcı pasif konumdadır.

Soğuk Savaş yıllarında, 1950’lerde, bilgisayar ve radyo teknolojisinin de gelişmeye başlamasıyla birlikte ‘uluslar arası iletişim’ kavramı ortaya çıkar. Toplumbilim alanında ‘davranışçılık’ ve ‘takas’ kuramlarının gelişmesi kitle iletişiminde de bu yönde yaklaşımların benimsenmesini doğurmuştur. B. F. Skinner ‘davranışçılık’ kuramı ile, Homans ve Blau ise takas (alışveriş) kuramı ile modern kapitalist toplumu çözümlemeye çalışmışlardır. Skinner güvercinler ile laboratuvarında yaptığı deneylerin sonuçlarını tüm insan toplumuna uyarlamaya çalışmıştır. Hayvanlara ödül verildiğinde istediği davranışı gerçekleştirdiğini gözlemleyen Skinner, insanların da psikolojik gereksinimlerle yönlendirilebileceğini, ödüllendirilen davranışın sürekliliğinin sağlanabileceğini iddia eder. İnsanların bir toplumda birbirlerine ‘ödül’ler vererek yani bir çeşit alışveriş içine girdiklerinde iletişimde bulunduklarını varsayar. Homans da, toplumsal ilişki içinde insanların birbirleri için ödül ya da ceza olduğunu ve bu nedenle de, insanların topluma uyum sağlamak, yani en çok ödülü almak için ellerinden geleni yaptıklarını ve hep akıllıca kararlar verdiklerini iddia eder. Hayvanlarla yapılan deneylerin sonuçlarını toplumsal çözümlemede kullanan bu kuramları tek bir örnekle bile çürütmek mümkündür; örneğin birçok toplumda muhalif insanlar işkence görme veya ölme, öldürülme risklerine rağmen eylemlerini sürdürmektedir. Bu insanların toplumla uyumlu olmak ya da en çok ödülü almak gibi düşünceleri elbette yoktur. İletişim alanında ise Newcomb, Heider, Festinger, Osgood, Tannenbaum ve benzeri aydınların geliştirdiği kuramlar toplumbilimindeki bu davranışçılık kuramıyla yakından ilişkilidir. ‘Kavrama uygunluğu ve uyumsuzluğu’ görüşüne dayanan, tercihli algılama, dikkat, yaklaşma, kaçınma, izleme, hatırlama yaklaşımına” dayandırılan bu kurama göre insanlar, inanç ve tutumlarına göre iletileri seçerler, tercihlerinde dikkatlidirler ve algıda uyum arayışı içindedirler (Alemdar, Erdoğan, 1998). Kısacası toplumbiliminde toplumun dengede olmasının savunulması gibi iletişimde de amaç, bireyin dengesinin bozulmamasıdır. Westley-Maclean da Newcomb’un ABX modeline iletiyi taşıyan aracı da ekleyerek aynı modeli geliştirmiştir. 1959’da Riley ve Riley pozitivist-görevselci toplumbilim kuramını iletişime uygulayarak bir model geliştirirler. Artık, kitle iletişimi “hem etki ettiği hem de etkilendiği daha geniş bir toplumsal sürecin parçasıdır” (Alemdar, Erdoğan, 1998, s.79). Görüldüğü gibi 1940-50’li yıllarda iletişim kuramlarında alıcı genellikle toplumsal süreçlerden, ilişkilerden, konumlardan, kurumlardan vb. soyutlanarak ele

alınmaktadır. Ayrıca gönderici ve alıcı arasında da neredeyse doğrudan bir ilişki yoktur. İletiyile kişilerin etkilenmesi, davranış değişikliği göstermesi amaçlanmıştır, iletişim sorunları üzerinde durulmuş ancak alıcının ve iletinin toplumsal süreçlerden, ilişkilerden vb. izole edilmesi nedeniyle bunlar kısmen çözülebilmektedir.

Toplumbilim ve iletişim alanında 1960'lara kadar egemen olan pozitivizm ve işlevselcilik 1960'larda ortaya çıkan ve tüm dünyada yaygınlaşan mücadele hareketleri ile birlikte gücünü yitirmeye başlar. Bu nedenle de hem toplumbilim hem de iletişim alanında kuramların az da olsa eleştirel bir yaklaşım benimsemeye başladıkları görülmektedir. Örneğin pozitivist kuramlara 'çatışma' ögesi eklenir. İletişim alanındaki etki araştırmalarının çok da başarılı olamaması araştırmacıları 'bireysel etki'leri araştırmaya yönlendirmiştir. Özellikle 1960'ların sonunda başlayan ve 1970'lerde de etkisini sürdüren toplumsal özgürleşme hareketleri, egemen güçlerin kitleleri denetimi altına almak için kitle iletişim araçlarını denetlemelerini ve kendi amaçları için kullanmalarını da yoğunlaştırır. Bu dönemde egemen güçlerden yana olan kuramcılar ideolojilerin sonu tezini, teknolojik gelişmelerin, tarihin ve toplumsal gelişmelerin önünde olduğu tezini savunmuşlardır. Toplumbiliminde kültür incelemeleriyle işlevselcilik kuramını biraz daha genişleten Mead, Cooley, Malinowski, Radcliff Brown, Parsons ve benzerlerinin görüşleri ve de Weber'in kuramları iletişimdeki çalışmaları da etkilemiştir. McQuail de iletişim alanında etki kuramını yeniden ele almış ve etkiyi 1950'lerdeki bireysel etki olarak değil, kitle iletişiminin toplumsal ve kültürel yapılar, kurumlar vb. üzerindeki etkisi olarak incelemiştir. "McQuail araştırmalara konu olan iletişim araçları durumunu beş grupta toplamıştır. Kampanya, toplumsal gerçekliğin tanımlanması ve toplumsal normlara ani tepki, kurumsal değişme, kültür ve toplumdaki değişimler"(Alemdar, Erdoğan, 1998, s.111). McQuail'in de katkılarıyla etki incelemelerinde toplumsal ve kültürel alt gruplar ve sistemlerin toplumsal yapı ile uyum içinde işlemlerini etkileyen toplumsal olgular incelenmeye başlar. Diğer bir deyişle kitle iletişim araçlarının bunlar üzerindeki işlevleri, görevleri araştırılır. Kısacası önemli olan toplumsal sistemdeki 'denge'nin korunmasıdır.

1960 ve 1970'lerde iletişim uluslararası bir boyut da kazanmıştır. Özellikle özgürlük hareketleriyle eskiden sömürge olan ülkelerin bağımsızlıklarını

kazanmasından sonra, gelişmiş ülkeler, bu gelişmekte olan ülkelere kendi teknolojilerini ve kültürlerini götürerek “gelişmelerine” katkıda bulunmayı amaçlamışlardır. Gerçekte ise amaç gelişmekte olan ülkeleri her anlamda gelişmiş ülkelere bağımlı kılmak, yani yine bu ülkeler üzerinde ideolojik ve kültürel olarak egemenlik kurmaktır. Yani iletişim teknolojileri ve kültür ürünleriyle kapitalist düşünüş ve yaşam biçimini yaymaktır. Gelişmekte olan bir ülke olarak Türkiye’de de benzer süreçler yaşanmıştır. İletişim teknolojilerinin bu işlevine yardımcı olan kuramlardan biri de H. A. Innis’in başlattığı ve Marshall McLuhan’ın geliştirdiği teknolojik belirleyicilik kuramıdır. Innis’e göre toplumsal ve kültürel yaşamdaki değişimleri sağlayan ne ekonomik, ideolojik yapılar ne de insanlardır, bunu yapan teknolojik araçlardır. Yani tarihi değiştiren, toplumsal bilinci belirleyen insanlar değil, hep bu teknolojik araçlardır. McLuhan da araçların insanların uzantısı olduğunu savunur. Aracın ileti, içeriğin de bir başka araç olduğuna inanır. Hatta araçları insanların katılımı bakımından soğuk ve sıcak araçlar olarak ikiye ayırır. “Sıcak araçlar; alfabe üzerine kurulu her türlü yazı, basılı yapıtlar, radyo, sinema (çizgi film dışında) ve fotoğraf. Soğuk araçlar; söz, ideografik yazı (çivi yazısı gibi) çizgi film, telefon, televizyon” (Türkoğlu, 2004, s.112). Ancak buradaki katılım fiziksel ve duygusal bir katılımdır, düşünsel bir katılıma gönderme yapmaz. McLuhan elektromanyetik keşifler ve teknolojik gelişmeler sayesinde dünyanın “global bir köy”e dönüştüğüne inanır. Innis ve McLuhan kuramlarında teknolojik araçlara sahip olabilmek ya da araçlar üzerinde kimin egemenlik kurduğu ve araçlardan yoksun olan insanlara veya toplumlara ne olduğu görüşünü gözardı ederler. Onların kuramı toplumsal ve kültürel sistemlerden, kurumlardan, yapılardan hatta insanlardan bağımsızdır. İletişimin toplumsal bir süreç olduğu düşünüldüğünde bu kuramın oldukça çarpık ve yanlış olduğu da görülebilir. Yine 1960 ve 1970’lerde egemen olan bir başka kuram da liberal yaklaşımlı “kullanış ve tatmin” kuramıdır. İletide alıcının aktif olduğu ve bu nedenle gönderilen iletiler arasında kişisel seçimler yapabileceği, yani araçları ve iletileri kendi tercihleri doğrultusunda kullanabileceği ve böylece tatmin sağlayacağı savunulur. Bu da, iletişim ortamında göndericinin hiçbir sorumluluğu olmadığı bütün sorumluluğun alıcıya ait olduğu anlamına gelir. Böylece kitle iletişim araçlarını denetleyenler, yönetenler sorumluluktan kaçır. Bu dönemde egemen olan bir başka görüş de Cohen, McCombe, Shaw ve benzerlerinin savunduğu kitle iletişim araçlarının kamuoyu için

gündem hazırladığı görüşüdür. Yani kitle iletişim araçları kitlelerin düşüncelerini belirler.

1960 ve 1970’lerdeki özgürlük düşlerinin, hareketlerinin yenilgisi 1980’lerde tüm dünyada tutucu düşüncelerin ve baskıcı iktidarların egemen olmasıyla sonuçlanmıştır. 1980’lerde Noelle-Neumann’ın “sessizliğin girdabı” modeli egemendir. Alemdar ve Erdoğan (1998, s.204) bu modeli gündem hazırlama modelinin ters bir yansıması olarak yorumlar; “kitle iletişim araçları belli konuları ve sorunları ve bunların tartışmasını halkın görmesinden uzaklaştırma yeteneğini üzerinde durur. ... Kişi, fikirlerinin çoğunluk tarafından uygun olduğunu algıladığı zaman ifade eder.” Böylece kitle iletişim araçları sayesinde kabul edilmesi istenen görüş ve düşünceler meşrulaştırılmış olur. Ayrıca yine bu dönemde “kullanış ve tatmin” kuramına ek olarak insanların kitle iletişim araçlarına bağımlı hale geldiği de vurgulanır. 1990’larda ise “global kent” görüşü ve kültürel çalışmalardaki artışla yaygınlaşan postmodernizm egemendir. Türkoğlu (2004, s.126) 1970’li yıllardan günümüze dek Unesco’nun düzenlediği toplantıların da yardımıyla, varolan iletişim sisteminin değiştirilip yeni bir evrensel iletişim düzeninin kurulması gerekliliği üzerine tartışmalar da yapıldığını belirtir. “Unesco’nun iletişim alanındaki çalışmaları, son yıllarda daha çok gelişmekte olan ülkelerin iletişim haklarını savunma yönünde olmuş, bu çalışmalarda endüstrileşmiş ülkelerin bilim adamları da kendi sistemlerine eleştirel bir tavır takınmıştır” (Türkoğlu, 2004, s.128).

Sonuç olarak, kitle iletişim kuramlarında ve uygulamalarında anaakım paradigmanın tutucu yaklaşımları benimsediği, egemen ideolojiyi desteklemek için iletişimde alıcıyı genellikle edilgen bir konuma indirgediği söylenebilir. Kuramlarda çoğunlukla iletişimin toplumsal, tarihsel ve maddi boyutlarından soyutlanarak ele alındığı, bireyselci bir yaklaşımla değerlendirildiği ve egemen güçlerin kendi ideolojik ve kültürel hegemonyalarını sürdürebilmek için kitle iletişim araçlarından destek aldığı ileri sürülebilir.

3. 1. 2. Eleştirel Toplumbilim Kuramları ve İletişim Alanında Alternatif Paradigmalar

Eleştirel toplumbilim kuramları tutucu kuramların aksine değişimin toplumsal ilerleme için olumlu olduğuna inanır. Toplumsal yapıları tarihsel bir bakışla çözümler ve sorgular, bu yapılardan kaynaklanan toplumsal çelişkileri ve sorunları belirler ve bunlar için çözüm önerilerinde bulunur. Tutucu kuramcılar aksine araştırmalarında niteliksel özellikler üzerinde durur. Eleştirel kuramlar, tutucu kuramcılar gibi anormal ya da farklı olanı kötülemez ve onları da ayrı bir inceleme alanı olarak ele alır. Toplumsal yaşamdaki değişim fikirleri ilk çağlara dek uzanır. İlk çağ düşünürleri doğayı ve varlığı sorgulamış ve buradan hareketle toplumsal yaşam için ilerici fikirler geliştirmişler ve diyalektik düşüncenin temellerini atmışlardır. Örneğin Aristoteles, doğanın düzenli bir şekilde bir amaca yönelik olarak sürekli değiştiğini ortaya koyar. Doğadaki bu değişmeyi kent-devletin kökenine ve gelişmesine de uygular. Dünyada her şeyin sonsuza dek kendisini mükemmelleştireceğini düşünür. Bu düşünceler ilk kez açıkça Heraclitus'un ortaya koyduğu diyalektik düşüncenin de temelini oluşturur.

Modern dönemle birlikte eleştirel, ilerlemeci toplumbilim kuramları da artmaya başlar. Rönesans ve Reform dönemlerinin de etkisiyle Aydınlanma döneminde düşünürler, ortaçağdaki dinin, din adamlarının, tanrının buyruklarının, doğaüstünün önemini tartışmaya açmışlar ve bunların yerine aklın, bilimin ve doğal olanın üstünlüğünü savunmuşlardır. Aydınlanmacılar, insanın ve toplumun mükemmelleşebileceğine inanmışlar ve insan haklarına saygılı bir toplumun önemini vurgulamışlardır. Örneğin Turgot, insanlığın yavaş da olsa daha büyük yetkinliğe doğru durmaksızın ilerlediğine inanır. Turgot'ya göre insanlık organik bir bütün halinde ilerler. Yani toplumsal ve kültürel yaşamın bir alanındaki değişim diğer alanları da etkiler, örneğin siyasetteki değişim sanattaki değişimi de beraberinde getirir. Kısacası yaşamdaki bütün alanlar birbiriyle bağlantılıdır (Bock, 1990, s.66). Benzer şekilde Aydınlanma düşünürlerinden Condorcet'ye göre de, Fransız devrimi ile hız kazanan toplumsal ilerleme diğer uluslara örnek olacak ve özgür bir dünya yaratılacaktır. Onun ilerlemeci fikirleri 20. yüzyıl tutucularından bile tepki alır. Condorcet hem yazılarıyla hem de yaşamıyla köleliğe karşı çıkar, kadın haklarını, dinsel özgürlüğü, parasız

eğitimi, sosyal güvenlik ve sosyal refahı, medeni nikahı, doğum kontrolünü savunur. Savaşa, ölüm cezasına, fahişelere ve eşcinsellere verilen ağır cezalara karşı çıkar. Hem bir toplumda hem de tüm dünyada insanlar arasında eşitlik olursa özgürlük de olacağına inanmıştır.

Vico da 18. yüzyılda ilerici fikirlere sahip olan düşünürlerden biridir. İnsanlık tarihini üçe ayırır: Birincisi, insanların ilahi yönetim altında yaşadığı, bütün yaşamlarını kehanet ve vahiye göre düzenledikleri tanrılar çağıdır. İkincisi, toplumu olduğu haliyle muhafaza etme amacı taşıyan patrisyenle, değiştirme arzusunda olan plebin çatıştığı kahramanlar çağıdır. Sonuncusu ise, insanların kendi özelliklerinin farkına vardıkları ve siyasal birlik oluşturdıkları insanlık çağıdır. Vico'ya göre insanlar toplumsal sözleşmelere uymaktan vazgeçtiklerinde ve felsefenin yerine dini koyduklarında insanlık çağı çöküntüye uğrar ve yine barbarlık ortaya çıkar (Bierstedt, 1990, s.35-36).

Eleştirel toplumbilim kuramcıları, toplumsal evrimci kuramları da eleştirir. Örneğin, Amerikalı Thorstein Veblen toplumu üretim ilişkileri bağlamında değerlendirir ve kapitalizmin insanları ikiye ayırdığını, 'egemen insan' ve 'bağımlı insan' haline getirdiğini ileri sürer. Veblen yaşamının çoğunu, hayatını Amerikan kültürüne, mitine göre yaşamaya çalışan insanları çözümleyerek ve eleştirerek geçirmiştir. Veblen, çağdaş kapitalist dünyanın en temel özelliği olarak 'malları yapanlarla' 'para yapanlar' arasındaki ayrımda olduğunu belirtmiştir. Veblen, (2006) endüstri toplumu içinde sürekli çalışmak zorunda olan, bağımlı insanlardan –bütün kadınlar da bu gruptadır- oluşan bir aşağı sınıfın varlığından ve bunların dışında endüstri toplumunda başkalarını sömürme olanağı veren –askeriye, hükümet görevleri, din kurumları vb.- işlerde konumlanan kişilerden oluşan aylak bir sınıfın varlığından söz etmektedir. Bu aylak sınıf bağımlı sınıf üzerinde zihinsel ve kültürel bir hegemonya kurar. Aylak sınıfın serveti, toplumsal yaşamdaki konumu ve yaşam biçimi ile övünmesi bağımlı sınıfın onlara özenmesine ve onlar gibi yaşamaya çalışmasına yol açar ve bu tüm toplumda egemen olan yarışmacı bir kültürün doğmasına neden olur. İnsanların bu birbirinden üstün olma savaşımı bağımlı sınıfın bilincinin çarpılmasına yol açar. Bağımlı insanların içinde bulundukları konumu tam algılayamaması, onların kendi yaşamlarını değiştirme gücünün de yani devrimci güçlerinin de yok olmasına neden olur. Ancak Veblen, bu

noktada o kadar da umutsuz değildir. Çünkü Veblen’e göre, endüstri toplumunda teknolojinin gelişmesiyle üretim işinde çalışanların mesleki itibarları artacak böylece aylak sınıf ile bağımlı sınıflar arasındaki ayrım kaybolacaktır. Veblen’in gelecekle ilgili bu görüşlerinin doğrulanmadığı görülmektedir –çünkü günümüzde toplumsal yaşamdaki gruplar arasındaki ayrımlar halen sürmektedir- ancak Veblen’in bunları 1890’larda yazdığı göz önünde bulundurulursa çağına göre oldukça ileri çözümlemeler yaptığı ve ilerici fikirler geliştirdiği de açıkça görülmektedir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki toplumsal evrimci sosyologların savunduğu her yerde aynı olan tek biçimli ilerleme fikrine, Marx her toplumun tek tek aynı gelişme aşamalarından geçmediğini ileri sürerek karşı çıkmıştır. Çünkü Marx’a göre “insanlık tarihi sınıf savaşlarının tarihidir.” Bu nedenle de insanlık tarihinin incelenmesi üretim ilişkilerinden bağımsız ele alınamaz. 19. yüzyıl başlarında Hegel “gerçek olan her şey akılcıdır ve akılcı olan her şey gerçektir” düşüncüsü ile varolan sistemi meşrulaştırma ve yüceltmeye yardımcı olmuştur. Marx, toplumsal ilişkilerin gerçek ilişkilerden ve üretim ilişkilerinden bağımsız, saf aklın hareketi olarak yorumlanamayacağını savunarak metafizik diyalektiğin yerine tarihsel maddeci düşüncüsü geliştirir. Marx toplumsal olguları, tarihsel olarak değişen, toplumla doğa arasındaki ilişkiler bağlamında çözümler. Marx’ın kuramındaki en temel kavramlardan biri ‘insan emeği’dir. İnsanlık tarihi boyunca insan, emeği aracılığıyla doğayı değiştirirken kendini ve toplumu da değiştirmektedir. Böylece farklı tarihsel dönemlerde farklı üretim biçimleri ve bunlara karşılık gelen farklı toplum biçimleri ortaya çıkmıştır. İnsanın doğa üzerindeki denetimi arttıkça toplumlar da ileriye taşınır. Ancak toplumsal emeğin gelişmesinde eşitlikçi bir işbölümü söz konusu değildir. Marx, toplumu temel olarak iki sınıfa ayırır: Üreticiler ve bu üreticiler üzerinden çıkar sağlayan efendiler. Ayrıca, Marx toplumsal yapıyı üst-yapı ve alt-yapı olarak ikiye ayırır, ancak bu yapılar birbirlerinden bağımsız değildir, birbirlerini tamamlayıcı niteliktedir. Kısaca alt-yapı ekonomik yapıdır, üretim ilişkileridir, üst-yapı ise bu üretim ilişkilerine karşılık gelen ve egemen gücün ideolojisini taşıyan örgütlenmeler, kurumlar, yasalar ve hukuktur. Sonuç olarak, Marx kapitalist toplum yapısını üretim ilişkileri ve ideoloji bağlamında çözümleyerek çağdaşlarına ve kendisinden sonra gelen sosyologlara ışık tutmuştur.

İletişim alanındaki eleştirel kuramlar, alternatif paradigmlar genellikle Marx'ın görüşlerini destekleyen kuramlardır. Eleştirel iletişim kuramları, pozitivist ve işlevselci toplumbilim kuramlarını destekleyen iletişimsel yaklaşımları eleştirir. McQuail (1994, s.48) alternatif paradigmanın, topluma eleştirel yaklaştığını, iletişimdeki doğrusal akış modelini reddettiğini, medya teknolojilerini ve iletilerini belirlemeci olmayan bir şekilde ele aldığını, kültürel çalışmalara önem verdiğini ve araştırmalarda niteliksel yaklaşımın önemli olduğunu, kültürel ya da ekonomi-politik kuramların tercih edildiğini, toplumdaki eşitsizlik ve muhalefet kaynaklarıyla yakından ilgilendiğini belirtir. Eleştirel kuramcılardan bazıları –Marx'ın toplum kuramlarından yola çıkarak- kitle iletişimi üst-yapı birimi olarak değerlendirirken, bazıları da alt-yapı birimi olarak ele alır. Aslında kitle iletişimi üretim ilişkileri içindeki yerine göre, yani kitle iletişim araçlarının ekonomik yönü, ticari karakteri, pazar ilişkileri, mülkiyeti bağlamında bir alt-yapı birimidir. Bununla birlikte kitle iletişimi toplumsal ve kültürel süreç olarak yani içerik olarak ideolojilerin, düşüncelerin taşıyıcısı olduğu için aynı zamanda bir üst-yapı birimidir de. Eleştirel kuramcılar egemen güçlerin kitle iletişim araçları üzerindeki ekonomik ve ideolojik egemenlikleriyle mücadele ederler, kitle iletişim araçlarını muhalif düşünceleri, ideolojileri yaymak ve toplumsal farkındalık düzeyini, bilinci geliştirmek için bir araç olarak kullanmaya yönelirler.

Alemdar ve Erdoğan (1998) iletişim alanındaki eleştirel kuramları birkaç başlık altında toplar: Murdock, Golding, Curran gibi iletişimciler daha çok kitle iletişiminin ekonomik süreçleriyle ilgilenir, yani kitle iletişim araçları üzerindeki mülkiyet ilişkileri, sahiplik ve denetim konularında araştırmalar yaparlar. D. W. Smythe, kitle iletişim araçları endüstrisini bilinç endüstrisi olarak ele alır. Yani kitle iletişim araçları kültür ürünleri için, araçları elinde bulunduran egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda biçimlendirilmiş özneleri de üretmektedir. Araçları kapitalist sistemin bir üretimi olarak değerlendiren Smythe, araçlarla egemenlerin kendi değerler sistemi, düşünceleri, yaşam tarzı yönünde halkı biçimlendirdiğini savunur. Thompson da, kitle iletişimini sembolik iletişim biçimi olarak yorumlar ve kitle iletişim araçlarının bu sembolik biçimleri yeniden üretmek ve yaymak gibi işlevleri olduğunu ileri sürer. Herman ve Chomsky ise, kitle iletişim araçlarının en önemli görevinin propaganda olduğunu ve halkın gündemini belirlediğini savunur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hitler yönetimindeki Almanya'dan

kaçan bir grup aydının kurduğu Frankfurt Okulu ise, kitle iletişim endüstrisini kültür endüstrisi olarak yorumlar. Kültür endüstrisinin insanların gerçeklerden kaçmasına neden olduğunu böylece eleştirel düşünce yaratımını bile olanaksız kıldığını iddia ederler. Frankfurt okulunun kültür çözümlemeleri halen iletişimciler için iyi bir kaynaktır, ancak sorunlara çözüm önermemeleri ve çok kötümser olmaları – muhtemelen savaş deneyimleri yüzünden- nedeniyle eleştirilirler. Raymond Williams da, kültür çalışmalarıyla eleştirel iletişim kuramlarına katkıda bulunmuştur, ancak kültürü sosyo-ekonomik koşullardan soyutlaması nedeniyle eleştirilir. Stuart Hall, ileri kapitalist dünyada kitle iletişim araçlarının kültürel işlevlerinden birinin “toplumsal imgenin sağlanması ve seçmeci inşası” olduğunu, ikincinin ise toplumsal bilgi tiplerini sınıflandırmak, düzenlemek, “yeğlenen toplumsal gerçekliğe dair sorunlu haritalar içerisinde kendi göndergesel bağlamlarına tayin etmek” olduğunu ileri sürer (Hall, 1999b, s.233). Bu nedenle de medyanın “bir toplumun tahakküm yapısını yeniden üretecek şekilde ideolojik alanı yeniden üretme eğiliminde” olduğunu belirtir (s.241). İdeolojik iktidarı olayları belli bir yönde anlamlandırma iktidarı olarak yorumlayan Hall, kitle iletişim araçlarında gösterilen olaylara anlam veren, içeriğe kavuşturan bu ‘kodlama’ süreçleriyle mücadele etmek için ‘kodaçım’ın gerekli olduğunu savunur. Kısacası “... bir izleyicinin bir söylem tarafından sunulan temel ve yananlamsal tonlamaları, iletiyi küresel olarak muhalif yöntemlerle kodaçımlayarak, tamamen anlaması olasıdır. Gönderimin alternatif yapısında iletileri yeniden-bütünleştirmek için yeğlenen koddaki iletilerin bütünlüğünü bozmalıdır” (Hall, 2003, s.325). Göstergebilimin gelişmesi metin incelemelerine bakışı değiştirir, metinler ve gönderici, alıcı arasındaki ilişkiler daha geniş bir bağlama, toplumsal ilişkiler, süreçler ve örgütlenmeler bağlamına yerleştirilerek incelenir. 1990’larda iletişim teknolojilerinin daha da gelişmesi, iletişimin uluslararası boyutunun öne çıkması ve postmodern kültürün yaygınlaşması eleştirel kuramlarda da karşıtının üretilmesini doğurur. 1990’larda eleştirel kuramcılar kitle iletişim araçlarını yeni sömürge biçimleriyle, kültür emperyalizmiyle ilişkilendirerek inceler. Body-Barrett, medya emperyalizmi teziyle uluslararası medyanın sadece birkaç gelişmiş ülkenin tekelinde olduğunu ve iletilerin tek yönlü olduğunu savunur. Schiller, kitle iletişim araçlarını çokuluslu şirketlerin kültürel egemenliği olarak yorumlar ve böylece kültür ve ekonomiyi birbiri ile ilişkilendirir. Schiller’e göre (1993) (Kuzey) Amerikan toplumun inançlarının,

tutumlarının, davranışlarının şekillenmesinde “medya menajerleri” etkin bir rol oynar. Zihin menajerleri kasıtlı olarak ürettikleri manipülasyon amaçlı iletilerle toplumsal gerçeklikleri çarpıtır, yanlış algılanmasına yol açar ve “gerçeklerin kavranmasından yoksun bırakılmış bir şuurun oluşmasına” neden olur. Manipülasyonun pek çok yolu olduğunu belirten Schiller (1993, s.14) “haber akışını kontrol altında tutma”nın ve “beyinleri amaca uygun ideallerle doldurma”nın en etkili yöntemler olduğunu da vurgular. Günümüzde “ulusal iletişim alayının “devlet-kapitalist ekonominin naipleri tarafından bir orkestra yönetircesine yönetildiğini” belirten Schiller bu devlet-kapitalist ekonominin “Beyaz Saray’da ve Madison Avenue’da halkla ilişkiler burolarında ve reklam ajanslarının binalarında” konumlandığını da ekler (1993, s.17). Mattelart da iletişimin ekonomi politiği üzerine incelemeler yapar, küresel ekonomi ve gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasındaki ilişkileri eleştirel bir bakışla değerlendirir.

Sonuç olarak, iletişim tarihinde eleştirel kuramlar anaakım paradigmalarının aksine iletişimin toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik boyutları üzerinde durur. Bir toplumda egemenliği elinde bulunduran güçlerin kitle iletişim araçları yardımıyla kendi egemenliklerini yaydığını ve yeniden ürettiğini savunur. Bu bağlamda medya iletilerine maruz kalan izleyicilerin de medyaya karşı eleştirel bir bilinç geliştirmesi gerekir. Türkoğlu da (2004, s.189) günümüzde yeni bir medya okur-yazarlığı becerisi edinilmesi gerektiğini ileri sürer. “Medyanın düşünceleri, arzuları, korkuları oluşturan ve davranışları belirleyen, doğru ve yanlış, kısacası toplumun ethos’unu ... olan bir alan olma iddiasına karşı uyanık ve hazırlıklı olmak gereklidir.”

3. 2. Kitle İletişim Aracı ve Sanat Olarak Anaakım ve Muhalif Sinemanın Toplumsal Bilinç ve Bellek Üzerindeki İşlevleri

Sinemanın toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevleri çözümlenmeden önce toplumsal yaşamda ideoloji ve bilinç arasındaki ilişkiye bakmak gerekir. İdeolojinin bilinçle ilişkili bir kavram olması, bilinci inceleyen psikanalizin de ideoloji ile ilgilenmesine neden olmuştur. Psikanalitik kuramlar yardımıyla ideoloji ve bilinç yapısı arasındaki bu ilişkiler daha da kolay bir şekilde anlaşılabilmektedir. Bu nedenle de bu

bölümde, psikanalizde bireysel bilinç için kullanılan ‘Büyük Öteki’ ve ‘eksiklik’ kavramları toplumsal bilince ve dolayısıyla da ideolojik yapıya uygulanacaktır. Kısacası bu bölümde, ‘Büyük Öteki’ kavramı, egemen ideoloji yani iktidar olarak ele alınmakta ve iktidar ve muhalefetin yapılarının çözülmesinde de psikanalizin ‘eksiklik’ kuramından faydalanılmaktadır. Ayrıca, ideoloji ve iletişim arasındaki ilişkiye değinen başka ideoloji tanımlamalarına da yer verilmektedir. Bunların dışında, toplumsal bilincin ve belleğin şekillendirilmesinde egemen ya da muhalif ideolojilerce kullanılan ‘unutma’ kavramı incelenmekte ve bu kavramın anaakım ve muhalif sinemacılar için anlamına da değinilmektedir. Bunlara ek olarak, toplumsal bilincin ve belleğin oluşumunda etkin bir rol oynayan ‘mitoloji’ ve mitolojinin sinemacılar tarafından nasıl kullanıldığı da anlatılmaktadır.

İdeolojide her şey ideoloji değildir, yani ideoloji öncesi bir çekirdek vardır ve ideolojik yapılanmayı, anlamlandırmayı, bakışı sağlayan düğüm noktalarını ortaya çıkarmak gerekir. Diğer bir deyişle, egemen ideolojide tüm bir kapanma yaşanmaz, yani boşluklar ve eksikler vardır. Kişi kültürel ve toplumsal yaşam alanlarına girdikten sonra yani özne olduğunda ideolojinin de nesnesi haline gelir ve özne kendindeki eksiklerle ideolojideki bu eksikleri özdeşleştirir. Büyük Öteki’deki yani egemen ideolojideki, iktidardaki eksikliğin, öznenin ‘bilinçli’ yaşam alanı olduğu ileri sürülebilir. Özne, bu eksiklerle (egemen) ideolojinin bilincine varır ve kendine egemenden bağımsız olan nefes alacağı bir alan yaratır:

"Lacancı öznenin bölünmüş, üzerine çarpı atılmış olduğu, anlamlandırma zincirindeki bir eksiğe özdeş olduğu herkesin malumudur. Gelgelelim Lacancı teoremin en radikal boyutu... büyük Öteki’nin, simgesel düzenin kendisinin de barré (çizilmiş) olduğunu, üstüne temel bir imkansızlığın çarpı attığını, imkansız/travmatik bir çekirdek etrafında, merkezi bir eksik etrafında yapılanmış olduğunu fark etmesidir. Öteki’de bu eksik olmasaydı, Öteki kapalı bir yapı olur, özneye açık tek imkanda Öteki’de radikal bir biçimde yabancılaşmak olurdu. Yani öznenin Lacan tarafından ayrılma adı verilen bir tür "yabancılaşmadan-arınma"ya ulaşabilmesini sağlayan şey tam da Öteki’deki bu eksiktir: Öznenin nesneden dil engeli yüzünden artık sonsuza kadar ayrılmış olması anlamında değil; aksine nesne Öteki’nin kendisinden ayrılır, Öteki’nin kendisi "ona sahip değildir", nihai cevaba sahip değildir- yani kendisi de engellenmiştir, arzulamaktadır; Öteki’nin de bir arzusu vardır. Öteki’deki bu eksik, özneye, deyim yerindeyse nefes alınacak bir alan verir; ki bütünsel yabancılaşmadan, onun eksiğini dolduracak değil, onun kendisini, kendi

eksikliğini Öteki'deki eksikle özdeşleştirmesine imkan vererek kaçmasını sağlar" (Zizek,2002a, s.139–140).

Büyük Öteki'deki tamamlanmamışlık ve eksiklik, öznenin kendindeki eksikliğin ağırlığından kurtulmasına yardım eder. Özne 'Öteki'deki eksiklikler üzerinden kendini kurgular ve böylece Öteki ile özdeşleşebilir. Öteki'nin eksiklikleri, kapanmamış bir yapıda olması özneye kendini gerçekleyebileceği alanlar sağlar. Özne, Öteki'nin yarattığı baskıdan bu eksiklikler, boşluklar yardımıyla sızar, kaçır. Aynı zamanda özne Öteki'nin arzu nesnesi haline gelir. Kısacası, özne olma olanağını yaratan, tam da Öteki'deki bu eksiklik, tamamlanmamışlık ve parçalılıktır. ("Hollywood"da aynı şekilde dünya sineması içerisinde "büyük Öteki" olarak kendini konumlandırmıştır, dünya sinemasının temel belirleyeni Hollywood, ayrıca onun ödül sistemi olarak "Oscar Academy Award"dır. Diğer "küçük öteki"ler kendi konumlarını bu merkeze göre belirlemekte veya ona benzemeye çalışmaktadırlar, örneğin Hint sineması "Bollywood", Uzakdoğu sineması, Avrupa sinemasının ve Türk sinemasının bazı kesimleri vb.)

Kapitalizm özne olarak bireyin doğum yeridir. Kapitalist üretim ilişkilerinin ürünü olan özne bu ilişkiler içerisinde tanımlanabilir. Öznenin kendini varedebilmesi üretim araçlarının mülkiyetine sahip olan sınıftan değilse emeğini mülk sahibi sınıfa satarak olasıdır. Özne, bu süreçte ancak üretimde bulunarak kendini ve de "öteki"leri varedecek koşulları yaratır. Üretilen bir ürün ancak "öteki"ler tarafından tüketildiğinde bir anlam kazanacağından üretim sürecinde bir ürünün öznenin ürünü olabilmesi "öteki"nin ürünü olabilmesine bağlıdır. Üretim sürecinde bu nedenle zorunlu bir özne ve öteki ilişkisi, etkileşimi vardır. Öznelerden

"her biri, kendi kendine hizmet etmek için ötekine hizmet eder; her biri kendi aracı ile karşılıklı olarak ötekine hizmet eder. Bu, şimdi iki bireyin bilincinde vardır: 1) her biri, ancak ötekine aracının hizmeti ölçüsünde kendi amacına erişir; 2) her biri, ancak, kendi amacı olarak (kendisi olarak varlık) öteki için araç haline gelir (öteki için varlık); 3) her birinin hem araç ve hem amaç olduğu karşılıklılık ancak, her birey araç olduğu takdirde amacına erişir ve birey amaç olarak olduğu takdirde ancak araç olur, o halde her birey kendisi için varlık olunca başkası için varlık olarak oluşur ve kendisi için varlık olunca başkası onun için varlık olur-değişimin doğal koşulu olması koşulu ile bu karşılıklılık zorunlu bir olgudur..."(Marx, 1999, s.165–6).

Öznelerin denetim alanından kaçan tüm ilişkilerin, onlardan bağımsızlaşmış tüm güçlerin toplanma merkezi “büyük Öteki”nin alanıdır. Kolektif çıkarları da belirleyen “büyük Öteki”dir, bireylerin bencil öznel yapılarının toplum ile uyumlu hale getirilmesi ve tüm bireysel üretimlerin bütünü bir parçası haline getirilmesi de “büyük Öteki”nin sorumluluğundadır. Öznenin kendisini varedebilmesi için toplumsal yapının içerisinde üretimsel bir etkinlikte bulunması ve kendini gerçekleştirirken toplumsal yapıyı da gerçekleştirme yönünde çaba göstermesi zorunluluğu vardır. Birey kendini varetmeye çalışırken toplumu da vareder. Öznelerin bencil çıkarlarının toplamı toplumsal çıkara gönderme yapar. Özne amaçlarını gerçekleştirme süreci içerisinde toplumsal çıkarın araçlarından biri olarak iş görür.

Psikanalizdeki ‘büyük Öteki’ ve ‘eksiklik’ kuramlarının dışında da birçok düşünür ideoloji ve toplumsal bilinç arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu tanımlar kişilerarası iletişim ya da toplumsal iletişim incelemeleri için oldukça yararlıdır. Örneğin, Freud ideolojiyi “bir tür günlük yaşam patolojisi; çarpıtma olduğunu gizleyip son derece normal bir görüntü çizecek kadar yaygınlaşmış bir çarpıtma sistemi” olarak yorumlamaktadır (Eagleton, 1996, s.193). Yani Freud’a göre bir ‘çarpıtma sistemi’ olan ideoloji yaşamımızın patolojik bir parçasıdır. Habermas da, Freud’un görüşüne katılır ve ideoloji ile iletişim arasında şöyle bir bağ kurar: İdeoloji, “sistemli bir biçimde çarpıtılmış iletişim”dir İdeoloji ve bilinç arasındaki ilişkiyi inceleyen bir başka kuramcı da Jean Baudrillard’dır. Ancak, Baudrillard (Eagleton, 1996, s.66, Baudrillard’dan alıntı) “sorun, artık gerçekliğin yanlış temsili (ideoloji) sorunu değil, sadece gerçeğin artık gerçek olmadığı olgusunun gizlenmesi sorunudur” diyerek Marx’ın ideoloji kavramıyla çelişen bir yorumda bulunur. İronik bir şekilde, buradaki çelişki bir yandan da Marx’ın söylediklerini doğrular niteliktedir; çünkü Baudrillard’ın algılayışı gerçek bir ters çevirmeyi yansıtan zihinle ilgili bir durum olduğunu göstermektedir. Kısacası, Baudrillard bu görüşüyle Marx’ın ifade ettiği yanılsamaya düşen bir düşünür örneği sergilemektedir. Son zamanlarda, ideoloji ve bilinç arasındaki ilişkiyi en ayrıntılı şekilde açıklayan düşünür ise Zizek’dir. Zizek, (2002b, s.53) ideolojinin “etkili olabilmesi için tahakküm ilişkisini meşrulaştırma mantığının gizli kalması gerektiğini” ileri sürer. Yani ideoloji tümünden bilinçle ilgili bir olgudur, ancak “doğruluk kılıfına bürünerek yalan söylemek”tir. Zizek (2002b, s.54) günümüz dünyasında ideolojinin

işlemesini “klasik Marksçı ‘bilmiyorlar ama yapıyorlar’ formülü olmadığını, onun yerine “ne yaptıklarını gayet iyi biliyorlar ama yine de yapıyorlar” formülü olduğunu savunur. Zizek (s.58), ideolojinin temel stratejilerinden birinin bir apaçıklığa göndermede bulunmak olduğunu, yani “olguların kendilerinin konuştuğunu” belirttikten sonra, sorunun tam da bu noktada olduğunu yani olguların “söylemsel aygıtlardan oluşan bir ağ tarafından konuşturuluyor” olduğunu söyler. Zizek bu yorumunu, bu çalışma için oldukça yararlı olacak olan- sinema ile ilişkilendirerek şöyle örnekler. Sinemada anlam gördüklerimizle değil, “söylemsel olarak önceden oluşturulmuş bir mekanın fonunda gördüklerimiz” sayesinde oluşturulur (Zizek, 2002b, s.58). O halde, bu mekan anaakım sinema için egemen ideolojinin oluşturduğu bir mekandır.

Sonuç olarak, ideoloji ve toplum arasında oldukça karmaşık bir ilişki vardır. İdeoloji, kişilerin gerçek varlık koşullarından türeyen ancak ‘yaşanan’ hayali bir ilişkiye dönüşen ve bu nedenle de aslında bilinçdışımızda yapılanan ilişkiler bütünüdür. Ancak, psikanalitik olarak bakıldığında Büyük Öteki’deki yani ideolojideki eksik yapılanmayı, kişi kendisindeki eksikle özdeşleştirir ve böylece ideolojinin farkına varılır, yani bilinçdışında yapılanan ideoloji bilince çıkar. Bu da, ideolojinin bir mücadele aracı haline gelmesinin ön koşuludur. Çünkü özne (egemen) ideolojinin bilincinde olduğu andan itibaren kendi yaşam alanını yaratmak ve genişletmek için mücadele eder. Muhalif ideolojiler de, gerektiğinde egemen ideolojinin yöntemlerini kullanabilir. “Egemen ideolojiler ve bazen de bunlara muhalif olanlar, sık sık birleştirme, sahte özdeşleştirme, doğallaştırma, aldatma, kendi kendini aldatma, evrenselleştirme ve rasyonalize etme gibi araçlara başvururlar.” (Eagleton, 1996, s. 305). Bununla birlikte, muhalif ideoloji egemen ideolojinin eksik bıraktığı bütün alanları belirleyerek kendi mücadele araçlarını, söylemini, eylemini de yaratır.

Toplumsal bellek aslında bir mücadele alanıdır. Çünkü “kamusal alana ulaşmayı başaran her tarihi temsil ‘egemen’ değildir. Bu alan geçmişin birbiri ile savaş halinde olan, çatışan yapılarıyla kesişir. Egemen bellek bu mücadeleler sürecinde oluşur ve her zaman çekişmeye açıktır” (Popular Memory Group,1982, s.207). Bu nedenle, egemen ve muhalif ideolojilerin toplumsal bilinç ve bellek üzerindeki işlevlerini çözümlerken tarihin temsil edilişi de incelenmelidir, Tarihi temsiller ise ‘unutma’

kavramıyla bağlantılıdır. Çünkü iktidarın şimdiki, yaşanan anı, meşrulaştırabilmesi için, geçmişini unutturması ve unutturması gerekmektedir. Muhalefetin de o ana kadar ya yanlış temsil edilmiş ya da üstü örtülmüş, görünmez kılınmış olan tarihi yeniden ele geçirmesi gerekmektedir. Bu noktada da muhalefetin iktidarın karşısına çıkaracağı düşman “bellek”tir. Camus (2000, s.28) “başkaldırmış düşünce belleksiz edemez” diyerek muhalif ideolojinin egemenle mücadelesinde en önemli araçlarından birinin egemen ideolojiye inat unutturmama olduğunu anlatmaktadır. Egemen ideoloji yaşananları unutturma, muhalif ideolojiler ise unutturmama yönünde toplumsal bilinci ve belleği şekillendirmeye çalışırken görsel iletişimden de faydalanır. Said (2000, s.119) Berger’e atıfta bulunarak görselliğin belleği tazelemeye yarayan bir araç olduğunu vurgular. “... her biri temelde dolayimsız, ‘nesnel’ ve tarihdışı nitelik taşıyan televizyon, haber fotoğrafı ve ticari film gibi görsel medyaların tahakkümü altında olan görsel yetiyi, temsilde anlamın temel bileşenleri olarak yaşanmış tarihsel belleğin ve özelliğinin ardışık olmayan enerjisini tazelemek için kullanmak” gerektiğini ileri sürer.

Yaşananların unutturulması ya da unutturulmaması çerçevesinde şekillenen toplumsal bellek, toplumsal bilincin temelini oluşturur. Toplumun bilincini ve buna bağlı olarak belleğini anlamak için insanı insan yapan tarihi doğru çözümlemek gerekir. Çünkü bilinç insanlık tarihinin ürünüdür ve onu üretendir. Tarihin egemen güçler tarafından sunumu egemen gücün yaptıklarını meşrulaştıran bir toplumsal bilinci doğurur. Buna karşın, muhalefet sunulan değil yaşantılanan tarihin peşindedir ve böylece toplumsal hakikatlerin gösterilmesiyle toplumsal bilinç dönüşüme uğrar, toplumsal bir bellek yaratılmış olur. Toplumsal bilincin ve belleğin oluşturulmasında, dönüştürülmesinde anaakım ve muhalif sinemalar da önemli işlevlere sahiptir. Anaakım sinemada, egemen güçlerin unutturmaya çalıştığı kişilere, olaylara, imgelere ya yer verilmez ya da bunların egemen güçlerce yapılan ‘çarpık’ yorumlarıyla yansıtılır beyaz perdeye. Yani anaakım filmler, egemen güçlerin, toplumsal bilinci ve belleği kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmesi için bir araç haline gelebilir. Buna karşın muhalif sinemacılar, filmlerinde muhalif kişilerin, eylemlerin, sembollerin anlatımıyla toplumsal bilinci ve belleği tazeler, unutturulmaya çalışılanların unutulmasını engellemeye çalışır. Ayrıca muhalif sinemacıların bu çabaları gelecek kuşaklar için de bir gelenek yaratılmasına olanak verir, tarihte iz bırakılmış olur. Muhalefet sinemacılar,

anaakım filmlerde ‘kader’ ya da ‘değişmez’ olarak sunulanların, değişebilir olduğunu da göstermiş olur.

Toplumsal belleğin ve bilincin oluşumunda mitoloji de önemli bir yer tutar. Tarih boyunca insan dünyayı kavrama ve bilgiyi aktarma mücadelesinde mitolojik öykülere önem vermiştir. Mitler gerçek yaşamda çözümlenemeyen çelişki ve eşitsizliklerin semboller dünyasında çözüme kavuşmasını sağlar. İyi-kötü, kadın- erkek, yaşam-ölüm, doğa vb. arasındaki eşitsizliklerle başa çıkmaya yardımcı olan mitsel öykülerde bu karşıtlıklardan biri seçilir ve anlam, bu seçilen kategori içinde, şeylerin ne olmadığı üzerinden kurgulanarak oluşturulur. Diğer bir deyişle mitlerin, bazı toplumsal çelişkilerin ve eşitsizliklerin üzerinin örterek ‘sanal’ rahatlamalar sağlamak gibi bir işlevi de vardır. Eliade psikologların “en güzel mitolojileri” hastaların “uyanıkken gördükleri düşlerinde veya rüyalarında” keşfettiğini belirtir.

“Çünkü bu bilinçsizlik anı yalnızca canavarların saldırısına uğramamaktadır; tanrılar, tanrıçalar, kahramanlar, periler de orada yer sahibidirler; ve zaten bilinçsizliğin canavarları da mitolojiktirler, çünkü bütün mitolojilerde sahip oldukları işlevleri yerine getirmektedirler: son çözümlemede insanın kendinden kurtulmasına yardım etmek, öğrenmesini geliştirmek.” (1992, s.21).

Yani bilinçdışı birimlerden olan rüya ve düşler günümüzün mitolojileridir. Sinemanın da düş üreten bir imgeler ve simgeler dünyası olduğu düşünülürse sinemanın da eski dönemdeki mitolojiler gibi işlevler barındırdığı ileri sürülebilir. “Şu ‘rüya fabrikası’ sinema birçok efsanevi temayı ele almakta ve kullanmaktadır: Kahramanla canavar arasındaki mücadele, katılmaya ilişkin kavga ve sınamalar, örnek tip ve imgeler” (Eliade, 1991, s.182). Kısacası sinema günümüz insanının “kendinden kurtulmasına yardım eden” mitolojik bir üretilerdir. Ancak, anaakım ve muhalif sinemacıların bu bağlamdaki üretimleri aynı değildir. Anaakım sinema seyircisinin bilincini anlamada Althusser’in tiyatro gösterisinin seyircisinin bilincine dair yorumu yardımcı olabilir: Althusser seyircinin bilincinin saf psikolojik bilinç olmadığını, bunun aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik bilinçle de ilgili olduğunu ileri sürer:

“Kahramanla (psikolojik olarak) özdeşlemeden önce, seyirci bilinci, gerçekten de, oyunun ideolojik içeriği içinde ve bu içeriğin kendine özgü biçimleri içinde görülür. (Bir başkası görünümü altında kendiyse) özdeşleşmenin vesilesi olmadan önce, gösteri, esas olarak, kültürel ve

ideolojik bir kabulün vesilesidir. Kendinin bu kabulü, ilke olarak (psikolojik özdeşleşme süreçlerinin kendilerini psikolojik olarak mümkün kılan) temel bir özdeşliği varsayar: Aynı akşam için, aynı yerde biraraya gelmiş seyircilerle oyuncularını birleştiren özdeşlik. Evet, biz öncelikle, gösteri denen bu kurum tarafından birleştirilmişizdir, ama daha derinden, itiraf etmesek de bizi yöneten aynı mitler, aynı temalar, kendiliğinden yaşanan aynı ideoloji bizi birleştirir” (Althusser, 2002, s.183-184).

Anaakım sinemada seyircinin kendini kahramanlarla, yıldız oyuncularla, özdeşleştirmeye çalışmasının altında yatan neden sadece psikolojik değil, aynı zamanda da toplumun bütünleşmesine yardım eden ve toplumsal bilincin oluşumunda önemli rolleri olan mitler, ritüeller ve ideolojidir. Bu nedenle de, ilerici ve muhalif düşünürler, sinemacılar egemen ideolojiyle mücadele edebilmek için farklı, yeni bir mitoloji yaratılması gerektiğine inanır. Hegel “yeni bir mitolojimiz olmalıdır” der.

“... fakat bu mitoloji fikirlerin hizmetinde olmalı; bir akıl mitolojisi olmalı. Fikirleri estetik bir biçimde, yani mitolojik olarak ifade etmediğimiz sürece, bunların ‘halkın’ gözünde hiçbir değeri yoktur; buna karşılık, mitoloji rasyonel olmadığı sürece, bundan felsefeciler utanmalı. Dolayısıyla sonuçta aydınlanmış ve aydınlanmamış olanın el ele vermesi gerekiyor: mitoloji, insanları rasyonel kılmak için felsefi, felsefe ise felsefecileri anlaşılır kılmak için mitolojik olmak zorundadır.” (Eagleton, 1996, s. 213, Hegel’den alıntı)

Toplumsal belleğin ve bilincin belirlenmesinde egemen ideolojiyi destekleyenler kadar muhalif düşünürler de önemli bir yere sahiptir. Toplumsal hakikatleri topluma göstermeye çalışan muhalif düşünürler, bunu, egemen ideolojiyi destekleyen düşünürler, sanatçılar gibi estetik bir biçimde göstermeyi başaramazlarsa, egemen düşünce kültür yoluyla toplumsal bilinci büyük oranda belirler. Bunu engellemek için muhalif düşünürler kendi kültürlerini ve belleğini yani mitolojilerini yaratmak ve bunlar üzerinden toplumsal bilinçte yer edinmek zorundadır.

Marx yaşamımızı belirleyen bilincimiz değil, bilincimizi belirleyen yaşamımız olduğunu ifade eder. Yaşam ekonomik, toplumsal, kültürel ve psikolojik birimlerden oluşur ve günümüzde bu birimleri belirleyen ise kapitalist yapılardır. Yani kapitalist ekonomi ile işleyen ülkelerde, toplumsal, kültürel yapıları ve insanın psikolojisini temel belirleyen kapitalizmdir. Dolayısıyla insan ve toplum bilinci de yine bunlara göre belirlenir. Freud (1995, s.272) birçok insanın “toplumun ona empoze ettiği engelleme miktarına katlanmadığı için nevrotik olduğunu” düşündüğünü ve “bu

beklentilerin ortadan kalkmasıyla mutluluğa” kavuşacaklarına inandıklarını belirtir. İnsanlar yaşamı çok zor bulmakta, acı çekmekte, hayal kırıklıkları yaşamakta ve uygarlığa düşman olmaktadır.

“Yaşama katlanabilmek için hafifletici araçlara ihtiyaç duyarız. Theodor Fontane’nin de dediği gibi ‘yardımcı yapılar olmaksızın yapamayız.’ Bu türden üç araç vardır: çektiğimiz sefaleti hafife almamızı sağlayan güçlü saptırmalar [oyalanmalar]; bu sefaleti azaltan doyumlar; ve bizi buna karşı duyarsızlaştıran sarhoş edici maddeler. Bu tür şeyler vazgeçilmezdir. ... Sanatın sunduğu ikame doyumlar gerçekliğin tersine birer yanılsamadır, ama fantazinin ruhsal yaşamda üstlendiği rol sayesinde ruhsal anlamda çok etkili olurlar” (Freud, 1995, s.258).

O halde günümüz dünyasında insanın nevrotikleşmesini engelleyen, mutlu olmasına katkıda bulunan vazgeçilmezlerden biri de sanattır. Freud (1995, s.259) “ta başından itibaren ruhsal yaşamın işleyişine egemen” olan ve “yaşamın amacını belirleyen şeyin haz ilkesi” olduğunu belirtir. Sanat bu haz ilkesi etrafında örgülenir, yaşamı çekilebilir kılan ikame doyumlar sağlar. “Fantezi yoluyla doyumların başında sanat eserlerinden haz duymak gelir; bu, sanatçı vasıtasıyla kendileri yaratıcı olmayan insanların bile ulaşabildiği bir hazdır” (Freud, 1995, s.264). Kısacası bireysel ve toplumsal bilinci belirleyenlerden biri de hazdır. Günümüz kültür endüstrisi de bir haz ekonomisi üretir, kültür ürünleri değişim değerlerine göre değil, haz değerlerine göre alınırlar. Ancak bu kültür ürünleri insan bilincinde bir yanılsamaya yani gerçeklik duygusunun da geçici bir süreliğine yitirilmesine neden olur. “Sanatın bizde yarattığı hafif narkoz [uyuşma] hayati ihtiyaçların baskısından geçici olarak uzaklaşmamızı sağlamaktan öte bir şey yapamaz ve gerçek acıyı unutmamızı sağlayacak kadar güçlü değildir” (Freud, 1995, s.265). Sonuç olarak, sanat toplumsal yaşamdaki koşullardan kaynaklanan acıyı geçici bir süre unutmamıza olanak tanır ve bunun bilincinde olan egemen güçler bu geçiciliği sürekli ve kalıcı hale getirmek için toplumu, kendilerinin desteklediği, kültür endüstrisi ürünlerine maruz bırakmaya çalışır

Hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat olan sinema, anlatım dili ile de egemen ideolojinin tüm toplumda yaygınlaşmasına ve meşrulaştırılmasına yardım edebilir. Örneğin, filmlerdeki öykülerin, kişilerin, kültürlerin ikili karşıtlıklar şeklinde sunulması –mitolojik öykülerde olduğu gibi- ve bu ‘yanılsamalı’ karşıtlıkların yarattığı sahte gerilimin filmin sonunda çözülmesiyle izleyici sanki gerçek yaşamdaki çelişkileri,

sorunları çözülmüş gibi bir rahatlama yaşayabilir. Bu, tüm dünya ölçeğinde bakıldığında genellikle anaakım sinema olarak kabul edilen Hollywood sinemasının özellikle tür filmlerinde sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Örneğin, klasik western filmlerinde Kızılderililer genellikle vahşi, saldırgan, farklı inançları ve tanrıları olan, tehlikeli ve hatta bazen de çok fazla giyinik olmadıkları bir halde sunulurlar. Buna karşın ‘beyaz adam’ uygar, kibar, tek tanrılı bir dine inanan bir karaktere sahiptir. Bu ikili kategorinin yarattığı gerilim toplumsal anlamda iyi değerlere sahip olan kahramanın olaya karışması ve gerilimi, çelişkileri yumuşatması ile çözülür. Böylece aslında gerçek yaşamda çözülemeyen toplumsal çelişkiler simgesel bir sistemle ‘sanal’ olarak çözülür. Ancak, bu süreç boyunca izleyicinin kafasında belli temsil kodlamaları oluşturulur ve kodaçım sürecinde ise toplumsal bilinçte egemen ideolojinin yararına işleyen kültürel anlam haritaları oluşturulmuş olunur. Bir kültürün diğer kültüre üstünlüğü, ya da aynı toplumdaki güçlerden birinin diğerine üstünlüğü söylemsel ve kültürel olarak desteklenir. Kısacası, sinema sadece öyküyle değil, aynı zamanda anlatı ile de yani öykünün temsil edilmesi, sunulması ile de toplumsal bilincin belirlenmesine yardımcı olabilmektedir. Zizek de gerçek yaşamdaki çelişkilerin giderildiği ve fantazilerin doyurulduğu ortamlardan birinin sanal gerçeklik olduğunu belirtir. Bunu anaakım filmler gibi klasik anlatıları inceleyerek şöyle ifade eder:

“Sanal gerçeklik evreni altta yatan fantaziye günışığına çıkarma, metnin yüzeyinde gerçekleştirme eğilimindedir – yani simgesel yüzey dokusunu altında yatan fantaziden ayıran ve klasik metinde sadece ima edilen boşluğu doldurma eğilimindedir. Klasik metnin tutarlılığı, söylenenler ile sadece ima edilenler arasındaki hassas dengeye bağlıdır – eğer ‘her şeyi’ söylersek doğrudan hakikat etkisi elde etmiş olmayız. Neden? Metindeki bu boşluklar doldurulduğunda neyin kaybolduğu üzerinde odaklanmamız gerekir – kaybolan Ötekinin gerçek mevcudiyetidir. Paradoks da buradadır: Öteki’nin ezici ve aynı zamanda da ele gelmez mevcudiyeti, tam da simgesel dokunun namevcudiyetleri (delikleri) içinde varolur” (Zizek, 2002b, s.197).

Filmlerde sunulanları hakikat olarak algılamamıza neden olan Öteki’nin açık açık gösterilmemesi, sadece ima edilmesidir. Yani, ‘büyük Öteki’ –bölümün başında anlatıldığı gibi- egemen ideoloji ya da iktidar, filmlerde apaçık gösterilmez, sadece ima edilir, böylece de ima yoluyla egemen ideolojinin yaratımları, anlam haritaları hakikat olarak algılanabilir. Çünkü “sinemada anlam gördüğümüzün değil, gördüğümüz ile görmediğimizin devam eden ilişkisinden çıkar.” (Monaco, 2001, s.164) Seyircinin

arzularını, fantazilerini temsil eden ve anlatıdaki boşluklardan sızarak seyircinin bilinçaltında kendini vareden Öteki'ye ulaşmak sanal gerçeklikteki bu namevcudiyetin dolayımıyla mümkündür. Kısacası, klasik anlatıları popüler yapan şey, seyircinin olmak isteği, ulaşmaya çalıştığı ve aslında anlatıda namevcut olan Öteki'dir. Öteki, iktidar, açıkça gösterildiği an simgesel evren parçalanır.

Hegel'in ilerici düşünce için önerdiği 'yeni mitoloji' simgesel bir sisteme sahiptir. Benzer şekilde Pierre Bourdieu'da egemen gücün, ideolojisini yaymak için bir takım simgesel sistemler kullandığını, bu sistemlerin toplumsal pratikleri yaratmaya katkısı olduğunu ve hatta bireyleri bu pratiklere doğru yönlendirdiğini savunur. Kısacası Bourdieu, bu simgesel sistemlerin 'kültürel biliçdışı'nı yarattığını ileri sürer. Yani bireyler aslında egemen 'doxa'ya bilincinde olmadan boyun eğmekte, uyumlu hale gelmektedirler. Bireylerin günlük yaşamdaki etkinlikleri gerçekte kendi tercihlerinden değil, farkında olmadan edindikleri, içselleştirdikleri bir takım değerlerden ve kurallardan kaynaklanır. Bu mekanizmayı 'habitus' olarak adlandırır Bourdieu. "Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi [üniter] bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir." (Bourdieu, 1995, s.23) Bourdieu Althusser'in devletin ideolojik aygıtları kuramını benimsemez ve toplumsal alanlar kuramını üretir. Toplumsal yaşamda din, siyaset, felsefe gibi alanlar vardır ve bu alanların evrensel kuralları, çıkarları vardır. Bir alanın işlemlerini sağlayan ise bu 'habitus'lardır. Toplumsal alanlar, "özgül sermayenin dağıtılması ya da alt üst edilmesinin" amaçlandığı mücadeledeki güç ilişkisi durumları, stratejiler toplamıdır. Bu mücadelede egemen gücün 'doxa'sının karşısında muhalefetin 'heterodoxa'sı vardır. 'Habitus'lar toplumsal alanlardaki 'doxa'nın egemen güce ait olduğunu unutturmaya çalışırlar.

"Mücadelenin, kendiliğinden olanın içine bastırılmış, doxa durumuna terk edilmiş, yani alanın kendisini, oyunu, hedefleri ve oynuyor olduğu için, oyuna girildiği için zimni olarak, farkına varmadan kabul edilen bütün önkabuller ile uğruna mücadele etmeyi hak etmiş şey üzerine hasımlar arasında bir anlaşma gerektirdiği unutulur. Mücadeleye katılanlar, hedeflerin değerine inandırmaya, alanlara göre az veya çok eksiksiz olarak katkıda bulunmakla, oyunun yeniden üretimine katkıda bulunurlar." (Bourdieu, 1997, s. 105)

Bourdieu'ya göre, bu ortodoksi ve heterodoksi mücadelesinin toplumsal bilincin ve belleğin belirlenmesinde önemli bir işlevi vardır. Bourdieu'nun toplumsal alan ve 'habitus' kuramı, toplumsal ve kültürel yaşamda öznelerin eğilimlerinin belirlenmesinde egemen gücün bir takım bilinçdışı süreçleri kullandığını ve buna karşın muhalefetin bununla mücadele etmesi için bu bilinçdışı süreçleri toplumsal bilinçte açığa çıkarması gerektiğini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Sonuç olarak, sinema toplumsal bilinç ve bilinçdışında ve de toplumsal bellek de iz bırakan alanlardan biridir. Mitolojik öykülerde olduğu gibi toplumsal çelişkileri simgesel, sanal bir bağlamda çözümleyerek izleyiciyi rahatlatan filmler daha çok egemenden yana toplumsal bilincin belirlenmesine katkıda bulunur. Ancak muhalefet, yaşantılanan tarihin doğru bir okumasını sunarak toplumsal hakikatlerin ortaya çıkmasına hizmet ettiği gibi egemenin yarattığı toplumsal bilinçdışının da bilince çıkmasına katkıda bulunur. Muhalif sinema, bu toplumsal bastırılmışlıkların geri dönmesine yani bilincine varılmasına katkı sağlar.

3. 3. Kitle İletişim Aracı ve Sanat Olarak Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi

Bu bölümde sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevi ele alınacaktır. Toplumsal muhalefet kavramının anlaşılabilmesi için öncelikle iktidar ve muhalefet, iktidarın kültürel yaşam üzerinde hegemonya kurması ve bunun karşısında muhalif hareketlerin de karşı-hegemonya üretme çabaları incelenecektir. İktidar kültürel yaşamda ideolojik hegemonyasını kurmak ve yeniden üretmek için sanatı ve kitle iletişim araçlarını kullanır, ancak bu alanlar üzerinde tam bir hegemonya sağlayamaz ve muhalif hareketler iktidarın boş bıraktığı bu alanlara sızarak kendi karşı-hegemonyalarını geliştirir. Günümüz toplumlarının kültürel yaşamlarında önemli bir yere sahip olan sinema sanatı da bu mücadelenin yaşandığı alanlardan biridir. Sinema hem bir sanat olarak hem de endüstri haline gelmesi nedeniyle bir kitle iletişim aracı olarak, egemen ve muhalif ideolojiler açısından toplumların kültürel yaşamlarında önemli işlevlere sahiptir. Ancak bu işlevlerden önce iktidar ve muhalefetin kültürel

yaşamdaki yapılarına, yani bu iki kavramın toplum üzerindeki uygulamalarıyla nasıl somut hale geldiklerine değinmek gerekmektedir.

Muhallif kavramının varlığı ikili karşıtlıklar bağlamında karşıtına zorunlu bağımlılık gösterir, yani muhalefet kavramı ancak iktidar-muhalefet ilişkisi açısından anlaşılabilir. İktidar, toplumun varlığını sürdürme tekniklerinin evrimi sürecinde ortaya çıkmış bir güç-merkezidir. İnsanlık tarihi kendisinin kurgusudur, ancak bu kurgu çelişkili bir durum taşır, nesneler dünyasında kendi gerçek varoluşu ile kendini ve tarihini üreten insan, kendi yarattığı gerçekliklerin kendisinin ürünü, başka bir deyişle kurgusu olduğunun farkındalığına sahip olamaz. İktidar toplumun elinden kaçarak belli bir merkezde toplanır ve dolayımlanır. Bu dolayımleme totemlerle başlamış, tanrı ve krallarla devam etmiştir. İnsan kendiliğini, gücünü, daha doğrusu iktidarı kendi dışındakine, "öteki"ne ödünç vermiştir. Bu ödünç vermenin üzeri örtülerek toplum yitirdiği gücüne sahip olmayı düşlere, ütopyalara bırakmıştır. Sanat yapıtlarının altmetninde de iktidarın toplum tarafından bir başkasına, "öteki"ne ödünç verilmediği özgür çağların izleri vardır.

İktidar toplumsal bir yaratıdır ve aslında toplumun dışında yapılanmaktadır. İktidar sürekli toplumu denetimi altına almaya çalışır, ancak bu, bütünlüklü bir tahakküm değildir, çünkü iktidar yine kendi denetimi altında topluma küçük özgürleşme alanları bırakır. Toplum da bu dolayımleme üzerinden kendini vareder.

"İktidar bireylere, içinde bulundukları toplumun kendilerinin toplumu olduğu, bu toplum üzerinde yetki ve hak sahibi oldukları, bu toplum hakkında karar vermeye muktedir ve bu toplumdan yararlanma konusunda serbest oldukları güvencesini veren göndergedir. Tüm bunlar asla kendiliğinden gelişmeyen, tabiat tarafından buyurulmayan, tersine, bir sosyal yaratı sonucu ortaya çıkan olgulardır. Toplum, iktidarı kendi dışına yerleştirerek, yani toplumu etkileyecek bir eyleme girme yetisini kavranabilir kılan bir anlam odağı yaratarak kendisini toplum haline getirmektedir" (Gauchet, 2000, s.54).

Toplumsal yapının oluşumunda iktidar ve güç ilişkileri önemli rollere sahiptir. Ancak, "güç soyuttur ve ilkeye bağlıdır; iktidara gelince o somuttur. Uygulamaya bağlıdır" (Mairet, 2000, s.228). Buna göre iktidar, toplumsal etkinlikler aracılığıyla toplumsal yapıyı biçimlendirir. Bu bağlamda iktidarın eşitsizlikler üzerine kurulduğu ve herkesin eşit olduğu bir ortamda iktidarın yokolacağı ileri sürülebilir.

İktidar varlığını devam ettirebilmek için kendini yeniden üretmek zorundadır. Ancak bu yeniden üretim, iktidarın karşıtının, yani muhalefetin de yeniden üretimini beraberinde getirir. Bu süreçte iktidar, kendi gerçekliğini topluma yansıtır, ancak muhalefet de iktidarın yansıttığı bu gerçekliğin yansımaları bir gerçeklik olduğunu göstererek bunu parçalamaya ve toplumun içinde bulunduğu gerçek varoluş koşullarına dayanan toplumun kendi gerçekliğini yansıtmaya çalışır. Bu durum, toplumsal yapıda iktidar ile muhalefet arasında sürekli bir mücadelenin yaşandığını da ortaya koymaktadır. İktidarlarda içinde bulunulan tarihsel döneme, yaşam koşullarına ve üretim biçimine göre farklı kurumlar, mekanizmalar, stratejiler ve uygulamalar, yani kısacası farklı iktidar biçimleri geliştirirler. Buna karşın muhalefet de iktidar biçimlerine karşı muhalefet etme biçimleri geliştirir, kendi söylemini, eylemini, kurumlarını ve uygulamalarını kurar. Muhalefetin toplumsal yapıda iktidar kadar belirleyici olabilmesi toplumsallaşmasına yani kitleselleşmesine bağlıdır. Ayrıca, muhalif hareketler sadece kendi toplumlarının değil, diğer toplumların geleneklerinden de beslenir, yani bölgesel değil evrensel bir takım değerlere sahiptirler. İktidarların küresel gücü muhalif hareketlerin küresel gücünü de bir anlamda belirler. Örneğin, insanlık tarihinde bazen gerçek muhalif hareketlerin yerini muhalefetmiş gibi görünen yapılar, hareketler almaktadır. Aslında bu yapılar ya da hareketler, iktidarın gerçek muhalif hareketlerin gücünü azaltmak ve kendi hegemonyasını daha da güçlendirmek için kendisinin oluşturduğu ya da desteklediği yapılardır, kısacası bunları muhalif hareketler olarak değerlendirmek mümkün değildir. Gerçek muhalif hareketler toplumun içinde bulunduğu koşulları, üretim ilişkilerini nesnel bir şekilde çözümleyerek bunlara karşı alternatif yaşamlar sunar ve bunlar, topluma ve tarihe uygun düşen ‘gerçekleşmesi muhtemel olan’ alternatiflerdir. Buna göre, örneğin, Orta Doğu’daki dinsel ‘muhalif hareketler’ tam anlamıyla muhalif değildir. Çünkü dini hareketlerin sunduğu alternatif yaşamlar peygamberler çağına aittir, yani geriye dönüktür ve bugünkü üretim ilişkilerinden bağımsızdır, ancak tarih geriye doğru değil ileriye doğru akmaktadır. Kısacası, toplumsal dönüşüm ilerici olmak zorundadır.

İktidar ve muhalefet üzerine yapılan bu genel değerlendirmeden sonra, iktidarın kültürel yaşam üzerindeki egemenliği ele alınabilir. Marksist bakış toplumu temel olarak iki yapıya ayırır: Altyapı ve üstyapı. “Üretim ilişkilerinin bütünü toplumun

iktisadi yapısını meydana getirir – hukuki ve politik üstyapı bu gerçek temelin üzerinde yükselir ve toplumsal bilinçliliğin belirli şekilleri bu gerçek temele uyar. Maddi hayattaki üretim tarzı toplumsal, politik ve entelektüel hayat süreçlerini genel olarak belirler” (Marx, Engels, 2001, s.9). Böylece “Egemen kültür kendini kültür olarak temsil eder” (Clarke, 1992, s.54). Buna göre üretim araçlarına sahip olan ve üretim ilişkileri üzerinde egemenlik kuran gruplar, toplumun kültürel ve sanatsal yaşamını da büyük oranda belirlemektedir. Ancak, “iktisadi temelin değişmesiyle büyük üstyapının bütünü de az ya da çok hızlı bir dönüşümden geçer” (s.10). Marx, altyapı ve üstyapı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Politik, hukuki, felsefi, dini, edebi, sanatsal, vb. gelişme, iktisadi gelişmeye dayanır. Ama bütün bu alanlar birbirlerine ve aynı zamanda iktisadi temele tepkide bulunurlar. Yalnız iktisadi durumun her şeye yol açtığını ve yalnız onun etkin olduğunu, başka her şeyin edilgin olduğunu söylemek doğru değildir. Aslında, sonunda her zaman kendini ortaya süren iktisadi gereklilik temeli üzerine karşılıklı etki ve tepkiler vardır. (Marx, Engels, 2001, s.17)

Yukarıda da görüldüğü gibi toplumun kültürel ve sanatsal yaşamında belirleyici olan, o tarihsel dönemde yaşanmakta olan üretim ilişkileri ve bu üretim ilişkilerine egemen olan güçlerdir. Diğer bir deyişle sanatçıların bireysel yetenekleri ve isteklerinden başka, sanatçının yaşadığı tarihsel dönemdeki toplumsal örgütlenme, işbölümü ve teknik ilerlemeler de sanatsal ürünlerin oluşumunda etkin roller oynar. Özellikle günümüz kapitalist toplumlarının ticari karakteri sanat ürünlerinin de metalaşmasına neden olmuştur. Toplumsal işbölümünden dolayı sanatın meslek haline gelmiştir ve toplumsal yaşamdaki eşitsizlikler yüzünden insanların bir kısmı yetenekli olsalar bile bu yeteneklerini ortaya koyamamaktadır. Böylece sadece sanatsal üretim için olanaklara sahip olanlar ve ürünlerini satabilecek olanlar sanat ve kültür yaşamına egemen olmaya başlar. Estetiğin, sanatın keyif için değil de para kazanmak için yapılması, sanatı egemen güçlerin zevk alma aracı haline dönüştürür, bu da sanatın fetişleşmesine yol açar. Böylelikle, sanatçı da daha çok egemen güçlerin hoşuna gidecek olan, zevk alacağı ürünler yapar, sonuçta da sanatçı kendi üretimi olan sanatsal ürünlere yabancılaşır. Bu, aynı zamanda, egemen güçlerin çıkarlarının, ideolojilerinin de sanatın içine girmesine ve buradan da toplumsal, kültürel yaşamı büyük oranda belirlemesine neden olur. Ancak, egemen ideolojinin kültürel yaşam üzerindeki hegemonyasının tam,

eksiksiz olmaması muhalif ideolojilerin de toplumun kültürel yaşamı içinde üretimde bulunmasına olanak verir. Yani muhalif ideolojiler egemen yapının eksik bıraktığı yerlerden, boşluklarından sızarak karşı üretime başlar ve kendi karşı-hegemonyalarını bu eksiklikler üzerinden örgülerler. Çünkü, Williams'ın ifadesiyle (Eagleton, 1996, s.78, Williams'dan alıntı) “hiçbir üretim tarzı, dolayısıyla hiçbir egemen toplumsal düzen ve dolayısıyla hiçbir egemen kültür, insani pratiğin, insani enerjinin ve insani amacın tamamını gerçeklikte hiçbir zaman kapsayamaz, tüketemez.” O halde, sanat da iktidar ve muhalefetin mücadele ettiği bir alan olarak yorumlanabilir. Yaşamın tüm maddesel ve duygusal alanları ile etkileşim içinde olan sanat, meta ve fetiş karakterinden soyutlandığında ve de iktidarın karşısında bir duruşa sahip olduğunda, toplumsal gerçekliğin dönüştürülmesine, yeniden yaratılmasına önemli işlevlere sahip olacaktır.

İnsan olma sürecimize katkıda bulunan, insan olarak bizi, toplumumuzu ve dünyayı zenginleştiren ve de insan emeğinin bir parçası olan sanat, aynı zamanda “dışsal gerçeklik denilen şeyin sadece bir kopyası ya da yansıması değil, bu gerçekliğe insani amaçların aşılması”dır (Marx, 1993b). Çünkü sanatsal üretim bir yandan sanatçının estetik, özerk keyfini, amaçlarını yansıtırken, bir yandan da üretim ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde toplumsal üretim ve tüketime de katkıda bulunmaktadır. “Piyanist müzik üretirken ve bizim işitme duyumuzu tatmin ederken aynı zamanda bazı bakımlarda duygu da üretmiş olmuyor mu? Piyanist ya bizi daha aktif ve canlı bireyler haline getirerek ya da ... yeni bir ihtiyaç yaratarak bu üretimi uyarır.” Yani sanattaki bireysel duygu üretimi, alıcıya ulaştığı anda toplumsal bir üretime dönüşür. Ayrıca, “üretim sadece ihtiyaç duyulan bir maddeyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda o maddeye duyulan bir ihtiyacı da karşılar ... Ancak tüketim üretime aracılık eder ... çünkü tüketim kısmen yeni üretim için ihtiyaç yaratır” (Lunn, 1995, s.20, Marx'dan alıntı). Kısacası, sanat hem toplumdaki üretim ilişkilerinden ve ideolojiden etkilenmekte hem de bu alanları etkilemektedir, bununla birlikte sanatın sadece ekonomik ve ideolojik işlevi yoktur, aynı zamanda estetik, duygusal işlevleri de vardır.

“Her sanat yapıtı hem estetik hem ideolojik olan bir tasarıdan doğar. Sanat yapıtı olarak varolduğunda, *sanat yapıtı niteliği ile* ideolojik bir etki yaratır (bu da, görmemizi sağladığı ideolojiyi dikkate alarak oluşturduğu eleştiri ve bilgi çeşidiyle yapar). ... sanat yapıtı ‘insanların’

kendi ‘yaşam koşullarını’ yapan yapısal ilişkilerle yürüttükleri ilişkilerin düşsel bir bağ içinde yansıdığı dizgeye girebilir; o dizge de bir ilişkiler dizgesidir ve bu dizgeyi yapan ilişkiler ideolojik olanı meydana getirenlerdir. ... Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin gerçekliğinin –kendisiyle ara açma, bir uzaklık bırakma yoluyla- görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki *yapmaktan geri kalmaz*, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir *nesne* ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir, ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın yani *dolaysız* ve *kaçınılmaz ideolojik etkisini* hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır.” (Althusser, 2004, s.134-136)

Sanatın ideolojiyle –ve de ekonomiyle- bağlantılı olarak yorumlanması, sanatın iktidar ve muhalefet açısından anlamının değerlendirilmesine de olanak verir. Bu bağlamda, muhalif sanatçılar tıpkı toplum yaşamının diğer alanlarındaki muhalifler gibi egemen yapıları ve ideolojiyi sorgulayan bir yaklaşım benimserler. Bu sorgulama ise varolan yapıların, egemen düşüncelerin olumsuzlamasını beraberinde getirir. Muhalif sanatçılar bu olumsuzlamalarıyla toplumsal dönüşüm için de topluma bir çağrıda bulunur.

“Sanatçının toplumsal yapıyı makro düzeyde dönüştürmeyi hedefleyen bir ideoloji ile bağlantısı, çoğu zaman sanat eseri üzerinde de olumlu sonuçlara yol açar. Reel toplumsal örgütlenmenin değer ve normlarını olumsuzlayan sanatçı, ideolojisinin dolayımıyla yeni değer ve normların peşine düşer. Olumsuzlama, sanatsal imgelemin temel besini, ateşleyicisi konumuna gelir. Sanatçı artık eski’yi değil, yeni’yi dile getirmek istemektedir. Buna uygun olarak yeni duygu, düşünce ve anlayışlar ile bunları ifade edebilecek tarzların peşine düşer. Sanatçının ideolojisiyle olan bu dinamik etkileşimi, sanat eserini de biçim ve içerik düzeyinde geliştirir; ileriye taşır. Tarih bu verimli birlikteliği doğrulayan çok sayıda örnek gösterir bize.” (Ünal, 2004, s.1)

Sanatta geleneksel normların ve değerlerin yeniden üretilmesi, egemen güçlerin kültürel yaşam üzerindeki hegemonyasının da genişlemesine ve yeniden üretimine olanak verirken, gelenekselin dışında yeni düşüncelerin yeni biçimlerle ifade edildiği sanatsal üretimler muhalif grupların karşı-hegemonya yaratmasına ve toplumsal yaşamda muhalif bir kültürün gelişimine katkıda bulunabilir. Buck-Morss da (2004, s.115) sanatın muhalif olması gerektiğine inanmaktadır. “İster fotoğraf makinesi imgesi, ister şövale resmi, ister film montajı, ister mimari tasarım sözkonusu olsun, önemli olan imgenin suistimal edici iktidarın kendini haklı çıkarma çabalarına direnmeye muktedir duyumsal, bilişsel bir deneyim sunmasıdır. Görsel sanat böyle siyasileşir. İktidarın fantazmagorilerinin üstünü

örttüğü şeyi açığa çıkarır.” Yani, muhalif sanatçıların üretimleri, modern burjuva kültürü içindeki estetik anlayıştan farklı olmalıdır. Çünkü muhalif sanatçılar toplumsal gerçekleri sunmaya çalışır ve bu sanat ürünlerinin estetiği sadece duyulara değil, kavramaya da dayanır. Sanatı sanat yapan bu duyular ve kavramadır, Marx ve Engels de sanatın ilerlemeci yönüne, bütün insani etkinlikleri zenginleştirme potansiyeline, yani sanatın ütopyacı bileşenine vurgu yaparlar. Sanat daha insani bir geleceğe dair umut yaratmaya katkıda bulunur.

Sanatın muhalif ideolojiden yana olması geleneksel düşünüş ve üretim biçimlerinden farklı olmasıyla, toplumsal gerçekliğe bir alternatif bakış sunmasıyla mümkündür. Sanatın toplumsal muhalefet açısından işlevi, “...Estetik deneyimin bize dünyamız hakkında yeni bir şey öğretmesi, bizi şoke edip ahlaki tuzukuruluktan ve siyasi bezginlikten çıkarması ve bütün biçimleriyle kültürel üretimin büyük bölümüne damgasını vuran ağır toplumsal hayalgücü eksikliğini giderme görevini bize vermesidir” (Buck-Morss, 2004, s.76). Kültürel yaşam ve ideolojinin sanatla ilişkisini inceleyen Frankfurt Okulu düşünürlerine göre de sanat ilerici olmalıdır, sanat sadece “bireysel yaratıcılığın bir dışavurumu” değil, “özne ile nesne arasındaki bir güç alanıdır.” Yani, sanat yalnızca varolan toplumsal eğilimleri ifade etmek için değil, aynı zamanda varolan toplumun ötesinde alternatif, özlenen ve istenen bir toplumun da ifade edilebileceği bir alan olmalıdır. Kısacası, sanat ve kültür toplumun aşkınlanmasını amaçlamalıdır, bu nedenle de ideoloji estetik alanda da kendini vareder. “Başarılı bir sanat çalışması eleştiri anlayışına göre, nesnel çelişkileri sahte bir uyum içinde çözümleyen değil, kendi içsel yapısında bu çelişkileri göstermek için bunları barındıran, bu özü hiç bir uzlaşmacılığa yanaşmadan sade bir biçimde yapabilir. Bunu yapmakla uyum ideasını negatif bir biçimde ifade edebilir” (Jay,1989, s.260). Frankfurt Okulu’nun geliştirdiği Eleştirel Kuram’a göre estetik, iktidarın ürettiği toplumsal çelişkilerin dolayımını gösterebilmeli ve bu nedenle de iktidarla özdeş olmamalıdır.

Her sanat eserinde öznellik ve evrensellik boyutları vardır; yani en bireysel olduğunu iddia eden sanatçı bile kendi yaşantısından kaynaklanan duygu ve düşüncelerle ürettiği sanat eserini ortaya çıkardıktan ve diğer insanlar için görünür ve algılanabilir olmasını sağladıktan sonra bu bireysellik boyutu toplumsallığa dönüşür.

Çünkü “yalnız anlaşılmış olan dünya gerçektir” (Fischer, 1993, s 201, Marx’dan alıntı). Daha önce betimlenmemiş duygu ve düşüncelerin temsil edilmesiyle birlikte kişi kendisi gibi duygulanan, düşünenlerin varlığını hissettiğinden soyut sanat eseri somut bir anlam da kazanmaya başlar. Diğer bir deyişle, sanattaki bu iki boyutluluk toplumsal yaşamdaki çelişkiler yüzünden ezilmiş, “parçalanmış insanı birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kılma kararlılığını da arttırır. ... Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder” (Fischer, 1993, s.44). İdeolojiler de sanat gibi bir yandan gerçekleri temsil ederken bir yandan da yeniden biçimlendirmektedir. Egemen ideoloji toplumsal gerçeklerin üzerini örterek, gizleyerek onları egemenliği altındaki insanların daha kolay itaat etmesini sağlamak amacıyla değiştirir, çarpıtır yani yeniden üretir, biçimlendirir. Egemen ideolojiyi destekleyen sanat ve sanatçılar da daha estetik yöntemler kullanarak aynı amaca hizmet etmektedirler, bununla birlikte egemen ideolojinin karşısında yer almayı amaçlayan sanat ve sanatçılar ise riskli olsa bile gerçekleri temsil etmekten kaçınmaz ve topluma gerçeklerin değişebileceğini, değişmesi gerektiğini anlatırlar. Sanatçı yapıtını üretirken bunu amaçlamamış olabilir, ancak sanatçının bireysel bakış açısı ve yapıtı oluştururken ortaya çıkan tercihleri bir başkaldırının göstergesi de olabilir. Çünkü “her yaratma eylemi, salt varoluşuyla, efendi-köle dünyasını reddeder” (Camus, 2004, s.224).

“En yüce sanat eseri bile, belli bir anda toplumun durumuna karşı bilinçsiz ve üstü kapalı biçimde polemiğe giriştiği zaman, soyut biçimde ilk ve son defa değil, fakat duruma bağlı olarak ve somut şekillerde, gerçekliğin tılsımı dışına adım atmak suretiyle, gerçeklik karşısında belirli bir konum alır.” (Adorno, 2004, s.12)

Böylece sanatçı, toplumsal yaşamdaki gerçeklerin de insanlar ama egemen gruplar tarafından yapıldığını ve bunların daha insani gerçeklerle değiştirilebileceğini ve hatta değiştirilmesi gerektiğini anlatır. Çünkü Marksist yorumda “gerçeklik, insana dışsal nesnel bir gerçeklik değildir, insan tarafından bilinç aracılığıyla biçimlendirilir” (Lunn, 1995, s.34, Avineri’den alıntı). Yani, “gerçeklik tarihin verili bir anında değişim halindeki güçlere ulaşma imkânına bağlı” (Lunn, 1995, s.102, Jameson’dan alıntı) olduğu için gerçekliğin oluşturulması/ biçimlendirilmesi entelektüel bir birikimi/bakışı ve düş

gücünü gerektirir. Hem sanat hem de siyaset bilinç aracılığıyla gerçekliği biçimlendirmeye, değiştirmeye çalışır. Ancak Marx, Engels ve takipçileri olan Lukacs'ın da savunduğu gibi bir sanatçının toplumsal sınıfı ya da ideolojisinin eserin anlamını tümüyle dikte ettirmesi ya da belirlemesi söz konusu olamaz, aksi takdirde sanatın sadece sınıfsal ve ideolojik işlevleri olması gerekirdi. Brecht de “sanat ve bilinci, sosyoekonomik temelin sadece basit ‘yansımalar’ı olarak gören anlayışları kesinlikle reddetti ve bunun yerine, edebi faaliyeti, üretici bilincin öteki biçimlerine benzeyen ‘dönüştürücü praksis’in bir parçası olarak gördü” (Lunn, 1995, s.152). Diğer bir deyişle sanatın ideolojik anlamı hem yapının içyapısal özelliklerinden hem de alımlayıcının yorumundan kaynaklanır ve sanatın ideolojik olduğu kadar estetik boyutu da vardır. Ayrıca, “sanatın hayatı değiştirme gücü dolaylıdır. Ama siyasi egemenliğin gücü de öyledir” (Buck-Morss, 2004, s.78). Çağımızda siyasetin estetize edilmesi, estetiğin de ideolojik amaçlarla kullanılmasını doğurduğu için ilerici sanatçı bu estetize edilmişliği çözümleyerek toplumsal gerçeklerin gösterilmesine yardımcı olurken dünyanın değiştirilmesine de dolaylı bir katkı yapmış olur. Örneğin 19.yüzyıl sonunda sembolizm dünyanın değiştirilebileceğinin düşünülmesinin boş bir çaba olduğunu varsayan kaderci bir yaklaşım geliştirirken, buna karşın 20.yüzyılın başında kübist sanat sembolist estetiği yıkarak dünyanın insani anlamda üretiminin ve yeniden üretiminin/ biçimlendirilmesinin düşünülebileceğini göstermektedir. Kübist sanat sabit, değişmez bir nokta yerine zaman ve uzamda farklı açıların kesiştiğini ve böylece tek boyutlu bir düzen değil, nesnelerin birbiri ile sürekli ve dinamik hareketinin yansıtıldığı bir alanı göstermiştir. Kübistler tahta parçaları gibi dış, fiziki dünyaya ait gerçek nesneleri kullanarak gerçekliğin kurgulanabileceğini de göstermişlerdir. Toplumsal yaşamdaki ve bilimdeki gelişmelerden de kaynaklanan sanattaki bu başkaldırı diğer alanları da etkilemiştir. İlerici entelektüeller kübist sanatı ideolojik amaçlar için de kullanmışlardır. Benzer şekilde gerçeküstücü sanat da tıpkı düşlerdeki gibi toplumsal yaşamın ve dünyanın yeniden kurgulanabileceğini anlatır, ancak kimi zaman düşlerdeki gibi bilinçdışının çok fazla etkisinde kalmaları yüzünden kübizmdeki gibi bir etki yaratmaları söz konusu olmamıştır. Kısacası, sanatçıların çoğu eserlerinde gerçekliği yansıtır, ancak burada sorun yansıtılanın “hangi gerçek” olduğu ve kültürel yaşamda ne gibi işlevlere sahip olduğudur. İktidarın kurgusunun dışındaki toplumsal gerçekliklerin anlatıldığı muhalif sanatta hem sanatçı hem de alımlayıcı bilişsel gücü ve bilinçli katılımıyla muhalif kültürün gelişimine katkıda bulunur.

Sanatçının bireysel ve toplumsal görüşleri sanat yapıtının gerçeği sunumunu belirler. Birçok sanat yapıtı az ya da çok gerçekliğe gönderme yapar, yapmak zorundadır da. Bu bağlamda sanat ve gerçeklik ilişkisinde sorun gerçekliğin betimlenmesi değil, sunumudur yani yöntem olarak sanatta gerçeklikten söz etmek mümkündür. Heidegger de sanatın gerçekliği betimlemediğini Van Gogh'un 'köylü ayakkabıları' resmi ile örnekler. Van Gogh'un resminin güzel bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmesinin nedeni gerçekten varolan köylü ayakkabılarını çok başarılı bir biçimde betimlemesi, yani varlığın yeniden üretilişi, kopyalanışı değildir, o varlığın genel özünün yeniden yaratılışıdır. "Sanat yapıtında bir varlığın hakikati kendini işe koşmaktadır" (Heidegger, 2004, s.132). Önemli olan, varlığın özünün bir bütün olarak gizlenmemişliğidir. "Güzellik, hakikatin gizlenmemişlik bağlamında oluşma biçimidir" (Heidegger, 2004, s.155). Kısacası, Van Gogh'un 'köylü ayakkabıları' resmi ile alımayıcı o ayakkabıları giyen köylüyü ve onun yaşantısını hayal edebilmekte hatta acılarını paylaşabilmektedir. Ancak bu noktada toplumsal gerçekliği en geniş açıdan sunma çabası içinde olan sanatçı bile gerçekliğin tümünü gösteremez, çünkü sanatçının görüş açısı toplumsal gerçeklerle bir noktaya kadar kesişir. Bununla birlikte toplumsal gerçeğin sunumunda önemli olan sanatçının eleştirel bir bakışla geçmişin ve bugünün verileriyle geleceği yorumlayabilme gücüdür. Sanatçının eleştirel bakışı ve geleceği betimleyebilmesi toplumsal bellekte de etkiler bırakır, toplum gerçekliğin değiştirilebileceğinin ve bu gücün kendi ellerinde olduğunun farkına varabilir, yani gerçeklikten doğan sanat gerçekleri etkileyebilir. Hatta sanat yapıtı sadece sanatçının içinden çıktığı topluma değil bütün dünyaya seslenebilmelidir, evrensel olmalıdır. Kısacası, sanatın en önemli işlevlerinden biri "kişide karşılık bulma zamanı daha gelmemiş olan bir istek uyandırmaktır" (Fischer, 1993, s.206, Benjamin'den alıntı). Sanat öznedeki eksiği tamamlama çabasına, yabancılaşmadan kurtulmuş daha zengin bir insan olma çabasına bir katkıdır aynı zamanda. Sanat 'normal' olanın yabancılığını gösterir, 'açık-uçlu' bir yapılanımla alımlayıcının da bir üretimde bulunmasını olanak verir.

İnsanlık tarihinin başından beri sanat ve büyü arasında yakın bir ilişki olmuştur; ilk insanların doğayı denetimleri altına almak, toplumsal ilişkilerini güçlendirmek amacıyla ürettikleri yapıtlarda daha çok sanatın büyüleme işlevi ve

toplumsal amaçlarla üretim yönü ağır basarken, uygarlığın ve kültürün ilerlemesi ile birlikte sanatın bireysel bir üretim ve tüketim haline gelmesi, büyüden çok estetik haz vermek ya da aydınlatmak gibi işlevleri de önem kazanmıştır. Ancak bu işlevleri kesin olarak ayırmak mümkün değildir, çünkü estetik boyutu olmayan, büyümeden arındırılmış bir yapıt sanat eseri olarak adlandırılmaz. Sanat bir yandan büyülerken, özdeşlik kurmaya olanak sağlarken, bir yandan da olası başka dünyaların, yaşamların temsildir. Fischer (1993, s.14) sanatın amacının her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamak olduğunu ileri sürer. “Alinyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyüünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özünde büyüden yoksun oldu mu sanat, sanat olmaktan çıkar.” Ancak, Fischer’in sanatın bir takım görevleri olduğunu ileri sürmesi tartışılması gereken bir yaklaşımdır. Çünkü insan aklının ve duygularının özgürlüğünden doğan sanat ürünlerini bu şekilde kalıplara sokmak ve sanata katı ideolojik işlevler yüklemek sanat ile çelişmektedir. Sanatın ideolojik boyutu vardır, fakat sadece ideolojik boyutu yoktur, yani estetik ve yaşamsal hazlara seslenen boyutları da vardır. Bu nedenlerle de, Fischer ileri sürdüğü noktalarda tümüyle haklı olmasına rağmen yaklaşım açısından hata yapmaktadır, sanatın görevlerinden çok toplumsal ve estetik işlevlerinden söz edilebilir. Ancak, Fischer’in sanatta büyüünün önemli bir payı olduğunu ileri sürmesi oldukça doğru bir tespittir. Çünkü ilk insanlar gerçeği, doğayı denetimleri altına almak için büyüü kullanmışlardır ve bu sayede benzetme yoluyla olsa bile gerçeğin denetim altına alınabileceğini eylemle göstermeleri, onu gerçekte denetleyebileceklerini, değiştirebileceklerini göstermiştir. İlk insanın büyücülük görevini günümüzde sanat üstlenmiştir. Özellikle sinema sanatı bu gerçeği denetim altına alma ve değiştirme gücünü, ‘büyülemeyi’ en etkili şekilde kullanmaktadır.

Egemen ideolojiyi olumlayan sanat kitlelerin itaatini kolaylaştırmak için mitleri ve efsaneleri de kullanmaktadır. Mitlerin tarih-dışı yani zamandan bağımsız, evrensel özelliklere sahip yani toplumdan bağımsız, kader ya da tanrıların karşısında insanın güçsüzlüğünü savunması ve hatta yaşanan gerçeklerin kaderin bir sonucu ya da

tanrıların kararları olması nedeniyle değiştirilemez olduğunu onaylatma çabası kapitalist dönemdeki sanatın işini kolaylaştırmaktadır. Mitlerle bir yandan güce itaat meşrulaştırılırken bir yandan da insanlık tarihinin başından beri bunun böyle geldiği ve böyle gideceği fikrini savunması toplumsal gerçeklerin gizemleşmesini desteklemekte ve hatta başka dünyaların, gerçeklerin mümkünsüzlüğünü onaylatmaya çalışmaktadır. Egemen güçler her zaman kendi bakış açılarının nesnel olduğunu varsayar ve kitlelere de bunu aşılacak ister, dünyanın önceden düzenlenmiş, kararlaştırılmış bir uyumu olduğunu hissettirmek isterler, mitler de bu amaçlara hizmet etmede kullanılan en etkili yöntemlerdendir. İktidar mücadelesi bağlamında, sanat ve muhalefet kavramlarının yan yana gelmesi bu masum gibi görünen yöntem karşısında uyanık olmayı ve iyi bir çözümlemeyi gerektirmektedir.

Marksist bakış, kapitalist üretim biçiminde diğer ürünler gibi sanatsal ürünlerin de bir meta haline geldiğini ve fetiş bir karaktere sahip olduğunu savunur. Fetişizm, insanın kendi ürettiği ürünlere ve kendisine yabancılaşmasını, ürünlere kendinin yabancılaştığı şeyseleşmiş nesneler olarak körü körüne bağlanmasını ifade eder. Frankfurt Okulu fetişleşmenin psikolojik kökeninin yanında toplumsal ve ekonomik bir kökeni de olduğunu vurgulayarak kavramın sınırlarını genişletmiştir. Yani, ürünlerin kullanım değerine göre değil de değişim değerine göre algılanması fetişleşmedir. Kavram, toplumsal ve kültürel tüm ürünlerin ekonominin dolayımından geçtiğine dikkati çeker. Yani “popüler kültür ürünleri ticari arzunun nesneleridir” (Kolker, 2004, s.2). Sanat ürünlerinin ve genel olarak kültür ürünlerinin değişim değerinden sözedilmesiyle ve tekniğin olanaklarıyla bu ürünlerin tekrar tekrar yeniden üretilebiliyor olması ile birlikte, kültür, endüstri haline gelmiş olur. Diğer bir deyişle, kültürün endüstri haline gelmesinin ardında bilim ve teknoloji olanaklarına sahip toplumun ekonomik olarak en üst kesimi vardır. Horkheimer ve Adorno ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’ adlı çalışmalarında çağdaş toplumlardaki kültür endüstrisini çözümlerler; işteki çalışmanın mantığı ile iş dışındaki toplumsal yaşam alanlarının mantığı arasındaki farkların giderek kaybolduğunu ve bu nedenle de insana iş dışında ayrı bir toplumsal yaşam alanının kalmadığını ileri sürerler. Böylece, aslında birbirinden farklı olması gereken, ancak ekonomik gücü elinde bulunduranlar tarafından farklılıkların silindiği, bu iki yaşam alanındaki değerler birbirinin içine geçer ve birbiri ile değiştirilebilir hale

gelir ve nihayetinde de eşitlenir. Biçim olarak farklı görünen ama içerik olarak benzer karakterlere sahip olan bu kültür endüstrisinin ürünlerinin tüketilmesi, bireysel ve de toplumsal bilinçte yanılsamalara neden olur. Böylece, toplumsal yaşamın farklı toplumsal ve ekonomik kesimlerinden gelen insanlar maruz bırakıldıkları bu homojen kültür ürünleri ile kolayca hegemonya altına alınabilirler. Ayrıca bilinçteki yanılsama yani kültür ürünlerinin homojenliğinin farkındalığının olmaması, insanların gönüllü olarak bu ürünleri tercih etmesine yol açar. Bu ise, bir anlamda egemen ideolojiye gönüllü olarak boyun eğmek demektir ve sonuçta egemen ideolojiye karşı çıkma gereksinimi bile ortadan kaybolabilir.

“Kendisini dinden ve dinin kurtarıcı hakikatlerinden ayırmakla, sanat gelişebildi. Gelgelelim, bir kere laikleşince, sanat, başka bir alternatif olmadığı için, mevcut dünyaya, özerk sanatın silkip atmak istediği ayakbağlarını pekiştiren bir teselli türü sunmaya mahkûm edildi. Bizzat özerklik ilkesinin bu çeşit bir teselli olduğu bir anlam vardır; çünkü kendisi adına kendi kendisini kuşatan bir bütünsellik ortaya koyabilme iddiasında bulunmakla, sanatsal özerklik ilkesi, ister istemez dış dünyanın da böyle kendi kendisini kuşatan bir bütünsellik olduğu şeklindeki yanlış izlenimi yaratır. Gerçekliği reddetmek suretiyle - bu bir kaçış biçimi değil, fakat sanatın içsel bir niteliğidir -, sanat, gerçekliği haklı çıkarır.” (Adorno, 2004, s.3)

Kültür endüstrisi, günlük yaşamda ezilen, horlanan, başarısız olan, acı çeken mutsuz insanın gereksinimlerini karşılama, hem de bunu sadece kültür ürünlerini tüketerek yani onun nesnesi haline gelerek gerçekleştirme olanağı sunar. Kültür ürünleri, toplumsal ile bireysel olan arasında varolduğu iddia edilen asılsız uyumun kitleler tarafından meşrulaştırımının etkin bir aracı olarak kullanılır. Böylece geçmişte toplumsal yaşamda toplumsal gerçekliklerden kaynaklanan çelişkilerin açıkça görülebildiği duruma oranla varolan şimdiki durum daha insanlıkdışıdır. Özellikle iletişimin uluslararası bir boyut kazanmasıyla ve küreselleşme teorileriyle birlikte kültür endüstrisinin hegemonyası da genişlemiştir. Hobsbawn (1998, s.79) da sanayi devriminden bu yana kültürdeki değişimi şöyle ifade eder: “1870’lerin demiryolları, telgrafları ve gemileri, ortaya çıktıkları her yerde, 1970’lerin otomobillerinden ve havaalanlarından daha az uluslararası bir “model” oluşturmuyordu. O zamanlar olmayan şey, bugün çok az bir zaman farkıyla aynı filmleri, popüler müzikleri, televizyon programlarını ve popüler yaşam tarzlarını dünyanın dört bucağına dağıtan uluslar arası ve diller arası kültürel standartlaşmaydı.” Kültür, egemen grubun

belirleyiciliği ile standartlaştırılmakta ve böylece farklı kültürel geçmişe sahip olan gruplar benzer kültürel ürünlerin tüketimi ile benzer biçimlendirme ve yönlendirmelere maruz kalmaktadır. Yani kültür endüstrisi ile birlikte kitleler inceltilmiş yöntemlerle daha kolayca tahakküm altına alınır hale gelmiştir. Frankfurt Okulu kitle kültürü üzerine yaptığı çalışmalarda bu estetize etme yöntemlerini inceler. Ancak, insanın çaresiz olmadığını ve bu durumdan kurtulmasının da mümkün olduğunu vurgularlar. Çünkü, insan nasıl kültür endüstrisinin nesnesi olabiliyorsa yine bu endüstrinin alternatifini üretecek özne de olabilir.

Özellikle kapitalist üretim ilişkilerinin yoğunlukla yaşandığı günümüz dünyasında eşitsizliğin, yani egemen insan/bağımlı insan ilişkilerinin yeniden üretilmesinde Gramsci'nin kuramındaki sivil toplum, devlete ya da politik topluma göre daha büyük işlevler taşımaktadır. Yani, eşitsiz toplumsal ilişkiler kaba kuvvetle, zorla değil, bir takım kültürel düzenlemelerle yeniden üretilmektedir. Bu kültürel düzenlemelerde de Althusser'in kuramlaştırdığı devletin ideolojik aygıtları da önemli işlevlere sahiptir. Bu aygıtlardan biri de günümüzde oldukça büyük bir ağırlığı olan kitle iletişim araçlarıdır. Kapitalist üretim ilişkilerinin yaşandığı toplumlarda kitle iletişim araçlarının en önemli işlevi egemen grubun kültürel hegemonyasını düzenlemeye yardımcı olmasıdır. Eco da biraz daha ileri giderek "kitle iletişim araçları - sadece- ideolojileri taşımakla yetinmemektedir, çünkü bu araçların bizatihi kendileri birer ideolojidir" demektedir. Yani, kitle iletişim araçları varolan eşitsiz toplumsal ilişkileri egemenlerin çıkarları doğrultusunda yansıtarak, sistemin yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar. Bu yolla kitlelerin sisteme dahil edilmesi amaçlanır. Böylece, modern dönemin başlangıcında sistemden tümüyle bağımsız olmasa bile, sistemin kıyısında kenarında yaşamak mümkünken, artık bu kültürel düzenlemelerle kitleler sistemin içine çekilmiş olur.

Kitle iletişim araçlarının "toplumsal amacı topluma ve devlete egemen ayrıcalıklı grupların ekonomik, toplumsal ve siyasal gündemlerini halka aşmak ve bunları savunmaktır" (Herman, Chomsky, 1998). Bu yolla halk kendi sorunlarıyla, gündemiyle uğraşmak yerine iktidarın onun için belirlediği gündemle uğraşır. Medya kitleleri iktidarın belirlediği doğrultuda biçimlendirmek için "konuları seçme,

ilgilenecek olayları saptama, bu olayların hangi sınırlar içinde işleneceğini belirleme, bilgileri çeşitli süzgeçlerden geçirme, vurgu ve üsluba karar verme, tartışmaları kabul edilebilir ilkeler çerçevesinde tutma” (Chomsky, Herman,1998) gibi birçok işlevi yerine getirir. Böylece kitlelerin kendi durumlarını görmeleri ve farkındalık düzeylerinin geliştirilmeleri engellenmeye çalışılır.

Kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde hegemonya kurmak için kullanımının sıradan insan için birçok olumsuz sonucu vardır. Örneğin, sıradan insan iş yaşamı dışında kalan serbest zamanını artık Aristo’nun tarif ettiği gibi ‘kendini yüceltmek, eğitmek yani mükemmelleşmek’ için kullanamaz. Çünkü Aristo’nun kuralı kişinin bunları yapabilmesi için özgür ve bilinçli olmasıdır. Ancak toplumsal yaşam zaten kişinin özgür ve bilinçli olmasına olanak vermezken, bir de bunun kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilmesiyle sıradan insanın mükemmelleşmesi giderek zorlaşır. Kültürel ürünler içerikleri ve biçimleriyle varolan eşitsiz güç dağılımının ve üretimin eşitsiz paylaşımının, toplumsal ilişkilerin üzerini örter, gizler. Bu üzeri örtülmüştük yüzünden sıradan insan bu durumun tarihini düşünmeden yani öncesini ya da sonrasını hesaba katmadan her zaman zaten böyle olduğuna ve böyle olacağına inandırılmaya yönlendirilir. Böylece varolan eşitsiz güç ilişkileri sorgulanmadan doğru kabul edilir ve meşrulaştırılır. Sistemin nesnesi haline getirilen sıradan insan sistemin irrasyonelliğini de içselleştirerek, irrasyonel düşünce ve davranışlara eğilimli hale getirilir. Kısacası, kitle iletişim araçları insanları ‘normalleştirir’.

Kitle iletişim araçlarının hegemonya kurma amaçlı kullanımın bir diğer önemli işlevi de, sıradan insanın ‘yanlış-bilinçlilik’ durumunun muhafaza edilmesidir. Çünkü kitle iletişim araçları “ortalama insana edindirildiği resmi ideolojik yargıları pekiştirerek, gerçeğin yerine gerçek olmayanı koyarken; sınıflar arası çelişki ve çatışma gerçekliği yerine, sınıfı çıkar çelişkilerini koymayı, emekçi hareketini etkisizleştirmeyi, sıkıştırmayı, şovenleştirmeyi hedefler” (Arhan, vd. 1998). Aslında Marx’ın ifadesiyle ‘yaşam bilinç tarafından değil, bilinç yaşam tarafından belirlenirken’, kitle iletişim araçlarında sunulan hayali dünya kişilerin yaşamlarının ekonomik, sınıfsal vb. değerler tarafından değil, bilinçleri tarafından belirlendiği tezini meşrulaştırmaya çalışır. Çünkü iktidar kendi söylemini ve ideolojisini kitlelere medya

aracılığı ile ulaştırır. İdeolojinin toplumsal iletişim bağlamına yerleşmesiyle birey de inşa edilmiş olur. Çünkü “göstergeleri kullanarak ideolojiye can verimiz ve onu yaşatırız, ancak aynı zamanda bu ideoloji ve ideolojik göstergelere verdiğimiz yanıtlar tarafından inşa ediliz.” (Fiske, 1996). Böylece varolan toplumsal koşullar ve ilişkiler için farkındalık geliştirmesi engellenmeye çalışılan sıradan insanın kendine, çevresine, ürettiklerine vb. kısacası tüm yaşamına yabancılaşmışlığı da sürekli tutulmaya çalışılır. Aslında gerçek hayatta ezilen, aşağılanan insan bu hayali dünya ile özgür olduğu yanılsamasına kapılır.

Kapitalist üretim ilişkileri yüzünden üretilen ürünün kullanım değerinden çok değişim değerinin önem kazanması da yine kitle iletişim araçlarıyla güçlendirilir, meşrulaştırılır. Eşitsiz güç ilişkileri, sıradan insanın tüketimciliğiyle dengelenmeye çalışılır. Tükettiği oranda güçlü olduğuna inandırılmaya çalışılan öznenin yine yabancılaşmışlığının, bağımlılığının, güçsüzlüğünün, eksikliğinin farkına varması da zorlaşır. Böylece sıradan insanların sistemin karşısında tümlüklü bir muhalefeti de önlenir. Parçalanmış toplum yapısı insanın da parçalanmasına, hatta birey, özne olamamasına ve muhalefeti de sadece ekonomik koşullarının düzeltilmesi anlamında muhalefet olarak algılamasına neden olur.

Bütün bunlara karşın, kitle iletişim araçlarıyla sunulan ürünlerin tümüyle insanı insan olma, insan kalma mücadelesinden alıkoyduğunu ileri sürmek de mümkün değildir. Çünkü bu kültürel ürünlerin az da olsa ilerici, özgürleştirici yönleri vardır. Kitle iletişim araçları, sıradan insanın demokrasiden yararlanmasını, az da olsa sesini duyurabilmesini ve başka kültürleri, yaşamları görerek, karşılaştırarak kendi durumunun farkına varmasını sağlayabilir. Ancak, toplumsal dönüşümün sağlanması için kitle iletişim araçları tek başına yeterli değildir, toplumsal örgütlenmedeki diğer birimlerin de dönüştürülmesi gerekir. Diğer bir deyişle, toplumsal dönüşüm öncelikle kişilerin farkındalık düzeyinin gelişmesi, bilinçlenmesi ve örgütlenmesi sayesinde olur, buna ek olarak insanlar politik eylemlerde bulunarak ekonomik ve ideolojik sistemin daha insani bir yaşam doğrultusunda ilerlemesi için de mücadele etmelidir. Toplumsal dönüşümün gerçekleştirilmesi mücadelesinde kitle iletişim araçlarının rolü özellikle sıradan insanın farkındalık düzeyini yükseltmek yani bilinçlenmesine katkıda bulunmaktır.

Özellikle teknolojik olanakların artmasıyla, erişilebilirliğinin kolaylaşmasıyla, eğlenmeye, rahatlamaya, hayali dünyalarla kurulan sahte tatminlere duyulan vb. ihtiyaçların artmasıyla birlikte sinema da kitle iletişim araçları arasında daha ağırlıklı ve önemli işlevler kazanmaya başlamıştır. Bunun yanında, sinemanın bir endüstri olması, onun sadece sanat olarak ele alınamayacağını ve toplumsal yaşamdaki bütün diğer ilişkiler, değerler, uygulamalar, vb. bağlamında incelenmesi zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Bir endüstri olarak sinema, toplumsal yapıda ekonomik, ideolojik, politik, estetik işlevlere sahiptir. Sinema, bu işlevlerini gerçekleştirirken birçok farklı yöntemler, stratejiler kullanır. Ancak sinema toplumsal işlevleri anlamında değerlendirildiğinde, sinemasal üretimlerden toplumda kimlerin yararlandığı da önem kazanır. Çünkü tıpkı diğer kitle iletişim araçları gibi sinema da baskın olarak egemen ideolojinin yaygınlaşmasına ve meşrulaşmasına yani hegemonyanın sürdürülmesine katkıda bulunur. Ancak, yine benzer şekilde sinema sadece egemen söylemin yeniden üretildiği bir araç değil, muhalif söylemin de kendine vücut bulduğu direnme biçimlerinden biridir. Bu bağlamda, yine diğer kültür ürünlerinde olduğu gibi sinemada da toplumsal muhalefet olanağı vardır, ancak elbette toplumsal muhalefetin tek başına sinema ile sağlanacağı da ileri sürülemez. Toplumsal muhalefet ve sonucu olan dönüşüm ancak egemene karşı bütünlüklü bir mücadele ile mümkündür. O halde, muhalif sinemanın olanaklılığı tartışması toplumsal yaşamdaki muhalefetin olanaklılığı sorunuyla kesişmektedir. İktidarın olduğu her yerde muhalefet de olacağından toplumsal yaşamdaki muhalefetin olanaklılığı sorunda önemli olan olanaksız olması değil, muhalefet etme biçimleri ve bu biçimlerin yarattığı etkilerdir.

Muhalif gruplar, tüm dünyada iktidarların ekonomik, politik ve ideolojik uygulamalarına ve dayatmalarına karşı direnmeye çalışmaktadır. Bu direniş toplumsal yaşamın tüm boyutlarına yayılmaya çalışıldığı için direnilen alanlardan birini de sinema oluşturmaktadır. Yani, muhalif gruplar için sinema, bir karşı-hegemonya yaratma alanı olarak yorumlanabilir. Tüm dünya sinemaları değerlendirildiğinde, Amerika'nın ekonomik, siyasi ve kültürel uygulamalarını tüm dünyaya yayma çabasının sonucu olarak, yoğunluklu olarak Amerika'daki egemen ideolojinin yaratımı olan Hollywood sinemasının anaakım sinema olduğu ileri sürülebilir. Muhalif gruplar, anaakım sinemanın karşısına muhalif filmlerle çıkmakta ve sinemanın da sadece egemen

güçlerce kullanılamayacağını göstermeye çalışmaktadır. Yaşanılan döneme, topluma, üretim ilişkilerine bağlı olarak yapılan iktidar biçimlerine göre muhalif sinemalar da değişmektedir. Muhalif sinema ile uğraşanlar, zamandan, coğrafyadan, üretim ilişkilerinden, siyasi uygulamalardan, kısacası toplumsal ilişkilerin eşitsiz olduğu tüm alanlardan kaynaklanan sorunları çözmeye çalışmaktadır sinemalarında. Ayrıca iktidarın kurgusunun dışındaki gerçekleri yine sinemanın kurgusuyla anlatarak, toplumsal dönüşüm için çağrıda bulunmaktadır.

Kitle iletişim aracı ve sanat olarak sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevinin değerlendirilebilmesi anaakım sinemanın toplumsal ve kültürel yaşamdaki işlevlerinin çözümlenmesine bağlıdır. Kabaca sinemanın ekonomik, politik/ideolojik ve estetik olarak üç temel işlevinin olduğu ileri sürülebilir. Öncelikle sinema kar getiren bir alandır, ayrıca sinemasal üretimler yapabilmek için teknolojik olanaklara sahip olmak gerekir ve de sinemanın izleyici ile bulaşabilmesi için üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında belirli ekonomik ilişkiler içinde bulunmak gerekir. Sinema bu ekonomik boyutunun yanında ideolojik bir boyuta da sahiptir. Çünkü sinemada kültürel temsiller üzerinden yürür ve bu temsiller toplumsal gerçekliği algılama şekillerimize yön verebilir. Yani “...sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 1997, s.38). Bunların dışında sinemanın estetik bir boyutu da vardır. Sinema gelişiminin her döneminde, yönetmenlerin ve bir filmin üretiminde rol alan diğer çalışanların da yardımıyla, kültürel yaşamdaki sanatsal akımlardan etkilenmiş, aynı zamanda kendisi de bu sanatsal akımları biçimlendirmiştir. Sonuç olarak, sinema ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde işlevlere sahiptir, ancak sinema tarihi boyunca egemen ve muhalif güçler bu işlevlere hakim olabilmek için mücadele etmiştir. Şimdi bu mücadelelere ayrıntılı olarak bakılabilir.

Düş üreten bir teknoloji olarak sinema üretim ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. Çünkü “ekonomik sistem gereksinmedikçe, hiçbir yeni teknoloji ortaya çıkmaz” (Buscombe, 1985, s.87). Sinema ideolojik bir aygıt olmanın yanında ekonomik

bir aygıttır da, yani bu bağlamda bir altyapı kurumu fabrika gibi iş görür ve ekonomik alanda değişim değerine sahip olan bir üretim yapar.

“Sinemanın Birinci Dünya Savaşı’ndan kısa süre önce baştan aşağı yeniden örgütlenmesi, yani yaygınlaşmasının maddi önkoşulu, izleyicilerin nakit para olarak kaydedilmiş, sinemanın başlangıç günlerinde göz önünde bulundurmaya kimsenin pek düşünmediği ihtiyaçlarına bilinçli şekilde uyum sağlamaktı. Hiçbir zaman karşıt örneği, yani hakikati değil, kendi örneklerini, yani az ya da çok bir fenomen halini almış gözde ürünlerini deneyen sinema sanayinin yöneticileri için bugün de aynı durum söz konusu gibidir. Onların ideolojisi ticarettir, alışveriştir” (Horkheimer, Adorno, 1996, s.26)

Ayrıca sinema, diğer metalar gibi kullanım değeri olan bir üründür, toplumsalın kültürel doyumunun araçlarından biridir. Tüm diğer metalar gibi kapitalist üretim ilişkileri içerisinde kullanım değeri üzerinden değil değişim değeri üzerinden değerlendirilir. Ancak sinema diğer altyapı kurumları gibi bir artı-değer üretmez, üretilen artı-değerden pay alır. Sinema artı-değerden beslenen bir haz ekonomisi yaratır ve toplumsal alanda bir “haz” arz ve talebi üreterek kendisini ekonomik bir öge olarak var kılar. Toplum haz alabilmek için aldığı ücretin bir kısmını bu alana yatırır ve üretilen alandaki insani eksilme -yabancılaşma- bu haz ile ödünlenir.

“Herşey kendisinin bir şey olmasından değil, değiştirilebilmesinden dolayı bir değere sahiptir. Sanatın kullanma değeri, yani varlığı fetiş sayılmakta ve fetiş, yani sanatın toplumca biçilen ve sanat eseri diye yanlış yorumlanan değeri de sanatın biricik kullanma değeri haline, haz alınan biricik nitelik haline gelmektedir. Böylece sanatın meta karakteri eksiksiz şekilde gerçekleşerek yozlaşmaktadır. Sanat düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür, ama meta türü olarak satılmasından ve yine de satılık olmamasından beslenen sanat, ticareti artık amaç değil de biricik ilke haline getirir getirmez, ikiyüzlü bir satılık olmayana dönüşür.” (Horkheimer, Adorno, 1996, s.52)

Kapitalist üretim ilişkilerinde metanın insanın denetiminden çıkarak, insanı denetim altına alması ile yaşanan “meta-fetişizmi”nin bir benzeri sinema alanında yaşanır. Sinemada sıradan insandan farkı olmayan bireyler fetişleştirilir ve tüketilen metalara dönüştürülür. Sinema fetişler yaratarak bu fetişleri mitlere eklemleyerek kendini kutsal bir alan olarak sunar. Sinemasal mekan ve zaman da bu süreçte kutsallaşır. Sinemanın kutsal bir mitoloji haline gelmesi ve tüketilecek haz verici bir metaya dönüşmesi ile birlikte sinema kültürel alanda en etkin egemen ideolojiyi yayan

ve yeniden üreten aygıtlardan biri haline gelmiştir. Buck-Morris (2004, s.163) sinemanın imge dünyasının suretini çıkardığını, yani sanal gerçeklikleri gerçekten yaşanabilecek maddi fantaziler olarak çoğalttığını savunur. Sinema meta tüketimine özel bir rüya karakteri vermektedir. “İnsan kendini ancak yaşam tıpkı filmlerdeki gibi, tıpkı reklamlar ya da propaganda imgesindeki gibi olduğu zaman gerçekten canlı hissediyordu” ifadesiyle yaşanan sanal gerçekliğin toplumsal hakikatler olarak yaşantılandığını ve aynı rüyalarındaki gibi bir haz deneyimi yaşattığını anlatır.

Teknolojik gelişmelerle sanat yapıtlarının yeniden üretilebiliyor olması da sanatın ekonomiyle ilişkisinin bir göstergesidir. Benjamin (1995, s.48) en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan olduğunu belirtir: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı -başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının biricikliği ise o sanat yapıtı üzerindeki mülkiyet ilişkilerine gönderme yapar. Örneğin bir resim sanatında resim sadece bir tane olduğu için o resmin hakikiliği önemlidir ve o resme sahip olmak belli bir sosyal sınıfın ve ekonomik ilişkilerin göstergesidir. Aslında sanat yapıtlarının yeniden üretilebilmesi sonucunda sanat yapıtları üzerindeki bu eski mülkiyet ilişkilerini tasfiye edilmesi muhalif sanatçıların da sanat alanında kendilerini ifade etmelerine olanak verebilir. Benjamin (1995, s.49) ‘Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı’ adlı makalesinde yeniden-üretim tekniğinin sanat yapıtı üzerindeki etkilerini şöyle açıklamaktadır:

“Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır - bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağlantılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmidir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir.”

Yukarıda da ifade edildiği gibi sanat yapıtının yeniden-üretim tekniği ile çoğaltılması yeni şeylerin üretimine olanak verdiği ve alımlayıcıya erişim imkanı sunduğu için ilerici olabilir. Örneğin dijital kameraların yaygınlaşması ve baskı

teknolojilerinin gelişmesi ve ucuzlamasıyla birlikte bireysel sinemasal üretimlerde de artış yaşanmıştır. Böylece anaakım sinema sektöründen bağımsız –deneysel- film üretimi, yani bağımsız sinemanın gelişimi hızlanabilmiştir. Sonuçta daha fazla sayıda muhalif film üretilebilme olanağı sayesinde muhalif sinemacıların düşüncelerinin de toplumla bulaşabilmesi ve yaygınlaşması kolaylaşır. Ancak günümüz koşulları değerlendirildiğinde bu katkının Benjamin’in varsaydığı kadar da büyük olmadığı görülmektedir. Örneğin, bağımsız sinema tek başına anaakım sinema ile mücadele edemez, çünkü her ne kadar bağımsız film festivalleri düzenlense de bu filmlerin yaygınlaşması, tüm dünyada popülerlik kazanması şu an için çok da mümkün değildir. Çünkü tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimle gelişen kültür endüstrisinin ürünleri heryerdedir. Bir başka sorun da bu kültür endüstrisini elinde bulunduranların, yani anaakım sinema sektörüne ekonomik anlamda egemen olanların kendi ideolojilerini bu yeniden-üretilebilirlik sayesinde yaymalarıdır. Yani “Hollywood biçimlerinin ideolojik olma niteliği, tahakküm toplumunu şekillendiren değer, pratik ve kurumların cevherini oluşturan figür ve anlatıları çoğaltmalarından kaynaklanır.” (Ryan, Kellner, 1997, s.409). Böylece sinemasal üretime erişim kolaylığı egemen ideolojinin yaygınlaşmasını da sağlar. Sonuç olarak, kültürdeki bireysel ve öznel yapıtların ve geleneğin tasfiyesi, bir yandan ilerici fikirlerin yayılımını kolaylaştırarak muhalif kültürün gelişimine katkıda bulunurken, bir yandan da genellikle egemen ideolojinin hakim olduğu popüler kültür ürünlerinin heryerdeliği egemen ideoloji çıkarları doğrultusunda yönlendirilmiş popüler kültür kitlesinin yaratımına da olanak verir.

Sinemanın ideolojik/politik işlevi daha çok filmlerdeki kültürel temsiller üzerinden anlaşılabilir. Çünkü kültürel temsillerle filmlerde toplumsal gerçeklikler gösterilebilir. O halde sinema egemen ve muhalif ideolojilerin mücadele ettiği bir alandır. Çünkü gösterilen gerçekliğin egemen güçlerin gerçekliği mi yoksa egemen yorumun dışındaki toplumsal hakikatler mi olduğu önemlidir. Yani sinema kültürel temsiller yoluyla izleyicileri –toplumsal yaşamdaki özneleri- biçimlendirebilir. Anaakım sinema bunu egemen temsiller yoluyla gerçekleştirir ve “egemen temsiller belki de en çok ideolojik olanlardır, en açık şekilde mitlerin basmakalıplığına uygun hareket edenlerdir” (Popular Memory Group,1982, s.207). Buna karşın muhalif sinema, muhalif kültürün temsil kodlarını kullanır, ya da egemen temsil kodlarının yarattığı sonuçları

göstermeye çalışır. Pleynet de egemen sinemaya muhalefet eden sinemaların öncelikle ekonomik pratikler tarafından değil, ideolojik pratikler tarafından belirlendiğini savunur. (Rodowick, 1994, s.71, Pleynet'ten alıntı)

“Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Kapitalizmin, gücünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler. Bu yüzden, kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemindir.” (Ryan, Kellner, 1997, s.37)

Sinemanın ideolojik işlevinin açıklanmasında incelenmesi gereken bir başka öge de görüntüdür. Görüntü, nesnel gerçekliğin bir yansıması olarak sunulur, egemen ideoloji görsel olanın yansız ve ideolojik içerikten soyunuk olduğunu sürekli olarak vurgulayarak görüntüyü tek-vurgulu bir kapatma ile kendi anlam ve ideolojik alanında tutmaya çalışır. Tersine “Metz, görüntünün kendisinin kültürel olarak belirlenmiş bir ürün olduğunu düşünmektedir... bütün anlamlandırma kültür, birikim ve çalışmanın ürünüdür” (Andrew, 2000, s.267). Görmek anlamlandırmaktır ve tüm anlamlandırma süreçleri ideolojik bir etki taşır ve anlamlandırma süreci bu bağlamda haritasını egemen ideolojiden alır ve yönünü onun çizdiği şekilde belirler. Tam da nesnel olarak ortaya çıktığı yerde görüntü öznel bir ideolojik anlam ile yüklenmiştir. “Gerçeğin tasarımında kültürümüzün varlığı bir yalan üzerine kurulmuştur. Bu öncelikle gerçekliğin görülebilir olduğu aldatmacasıdır; ikinci olarak kameranin bilimsel bir araç olarak bu gerçekliği yakalayabileceği yalanıdır” (Andrew,2000, s.271). Bunun bir nedeni de kameranin bütünü gösterememesi, parçalanmış olguları ayrıntılarıyla, derinlemesine göstermesidir. Böylece gerçekliğin tümünü algılayamayan izleyici gerçekliğin değişebileceğini de düşünemeyebilir. Kameranin ideolojik bir araç olduğunu

ve başka şeylerden önce burjuva ideolojisini ifade ettiğini savunanlardan biri de Pleynet'tir (Comolli, 1985, s.43). Pleynet'e atıfta bulunan Comolli de film ve ideoloji arasındaki ilişkinin genellikle "tema, üretim (ekonomik ilişkiler sistemi), dağıtım ve gerçekleştirilme aşamalarında" olduğunu düşünüldüğünü ama hiçbir zaman filmi başından sonuna üreten teknik pratiklerle ilişkilendirilmediğini ileri sürer. Comolli "bilimsel bir temeli" olduğu varsayılan teknik pratiklerin de ekonomik ve ideolojik taleplerle yönlendirildiğini savunur. Ryan ve Kellner (1997, s.419) filmlerin gerçekliği yansıtırma iddiasının ideolojiyle ilgili olduğunu düşünmektedirler:

"Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca 'gerçekliği' ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar. ... Sağ ile sol, paylaşımındaki bir alan için rekabet eder ve her biri sorunlara farklı bükümler verse de, ikisi de aynı sorunlarla uğraşır. Bu toplumsal alanın üç cephesi, birey, tarih ve toplumdur. Sağ, politik programın merkezine, tecrit edilmiş bir birim olarak tasavvur ettiği bireyi yerleştirir. ... Solun programı da bireyi hedef alır, ancak onu, piyasanın cangılında başkalarını alt eden hayatta kalmacı yalnız savaşçı olarak değil, ilişkisel bir kendilik ve kolektifin sorumlu bir parçası olarak algılar. ... Sağ için tarih gelenektir, doğruluk ve iktidarın otorite kaynağıdır. ... Sol için tarih, eşitsizliğin varlığını onaylayan otoriter bir gelenek değil, daha ziyade, eşitlik ile eşitsizlik istemleri arasında gelişen sonucu belirsiz bir mücadeledir. ... Fantezi ve kahraman filmlerinde gördüğümüz gibi, sağ için toplum, bireyci mülkiyetini kısıtlamakla, kimliğini kuşatıp yok etmekle ve cinsel gücünü azaltmakla tehdit eden potansiyel olarak totaliter bir güç, kimliksiz ve bireysizleştirilmiş bir kütledir. Sol için toplum, ... işbirliği ve karşılıklı yardımlaşma kaynağıdır. Kendi içinde bağlantılı çok sayıda genişleyen ilişkiden kurulu bir ağıdır."

Sonuç olarak, "eleştirel-anlatımcı sinema, seyircinin belirleyici katılımını talep ederek görüntüyü görüntü gibi, görünüşü görünüş gibi gösterir, ama gösteri sineması 'sahte' ile 'gerçek' arasındaki farkı olabildiğince azaltarak görünüşü 'gerçeklik' gibi aktarır" (Pezzella, 2001, s.30). Horkheimer ve Adorno (1996, s.12) da anaakım sinemanın ideolojik işlevini şöyle yorumlarlar: "Prodüktörler her defasında hangi düzen ve hileye başvurlarsa vursunlar, iş arayan mülksüzleştirilmişlere sermayenin iktidarını efendilerinin iktidarı olarak iyice benimsetmek bütün filmlerin amaç ve anlamını oluşturmaktadır." Sinemaya eleştirel bakış, yeni bir anlamlandırma pratiğinin

yapılandırılmasını ve egemen olanın kaçınılmazlığının reddini öncel sorunlar olarak ele alır. Muhalif sinemacılar yeni bir kültür, yeni bir gerçeklik yaratarak tüm egemen ideolojinin yarattığı arzulardan ve algılamalardan kurtulmak zorundadır –ancak yaygınlaşmak için anaakım sinemanın temsil kodlarıyla bir noktaya kadar uzlaşım içinde de olmak zorundadır. Yani muhalif sinemacılar anaakım sinemanın çizdiği sınırları aşmayı arzular. “... sınırları ihlal etmek isteyen sanatçının ısrarla arzu ettiği şeyse, kişiliğin ve tüm insani çeşitliliğin her tür kalın çizgiden kurtarılmasıdır. ... sınırları ihlal eden sanatçı, kültürün onu metalaştırma ihtiyacı karşısında etkin bir isyan halindedir.” (Lentricchia ve McAuliffe, 2004, s.35) Dünyanın tamamen yeni bir görünümü gerekmektedir ve sinema onun yaratılmasına yardımcı olmak için çalışabilir.

Sinemayı eğlendirici bir tüketim nesnesi haline getiren popüler sinemanın karşısında, izleyicilerin filme sadece duygusal olarak değil entelektüel olarak da katılımının amaçlandığı muhalif sinemalar vardır. Bunlardan biri de genellikle Brecht ile özdeşleştirilen diyalektik sinemadır. İzleyicinin fantazyalarla sarmalandığı, büyülendiği heyecanlandırıldığı ve politik olarak da egemen yerleşik düzenle uzlaşması konusunda telkinlerin yapıldığı Hollywood sinemasının karşıtı olarak diyalektik sinemada gerçeklerin, haksızlıkların doğrudan gösterildiği ve böylece sadece sanat yapıtının analizinde değil, içinde yaşadığımız toplumsal ve psikolojik gerçekliklerin analizinde de izleyicinin bilincinin uyanık tutulduğu filmlerle izleyicinin egemen yerleşik düzeni sorgulaması ve bu bağlamda da harekete geçmesi beklenir. Diyalektik sinema Bertolt Brecht’in sanat anlayışının yansıtıldığı ve somutlandığı bir sinemadır. Kolker (a, s. 65) Berchtyen sanatı şöyle yorumlamaktadır:

“Brechtien sanat yapıtı (popüler eğlencenin başlıca rolü olan) egemen ideolojiyi güçlendirmek yerine ilk olarak yaratıcı dışavurum konusundaki egemen ideolojinin varsayımlarına (‘gerçeklik’, ana karakterlerle özdeşleşme, duygusal katarsis -arınma- ya da tatmine) karşı çıkarak ona meydan okuyacak, daha sonra da kolayca duygulanma zaafı göstermek yerine gördükleri üzerine düşünmesini isteyerek izleyiciye meydan okuyacaktı. Böylece izleyici toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için sanat yapıtını bir araç olarak kullanabilirdi. Böylece Brecht 19. yüzyıl sonundan bu yana yaratıcıdan ve gözleyiciden/izleyici/okur/ dinleyici aklın aleyhine duygu aşırılığı talep etmiş olan romantik sanat zorlamasını önler.”

Brecht'in diyalektik sanat anlayışına benzer şekilde Peter Wollen da ticari sinemayı çözümler ve genelde Hollywood sinemasının kullandığı kalıpları yedi madde halinde sıralar, bunları yedi büyük günah olarak adlandırır ve ticari anlatı sinemasının dışında kalan sinemanın, yani devrimci/materyalist sinemanın özelliklerini de yedi madde halinde özetleyerek sinemanın yedi büyük erdemi olarak adlandırır ve Wollen bu erdemlerinhepsini başaran en önemli yönetmen olarak Godard'ı işaret eder:

“Sinemanın Yedi Büyük Günahı

Geçişli Anlatı

Özdeşleşme

Saydamlık

Tek Anlatım

Son

Hoşlanma

Yapıntı

Sinemanın Yedi Büyük Erdemi

Geçişsiz Anlatı

Yabancılaşma

Öne Çıkma

Çok Anlatım

Açık Uç

Rahatsız Olma

Gerçek”

(Wollen, 1985, s.501)

Geleneksel ticari anlatı sinemasının bu işlevleri kitlelerin egemen ideolojiye bağımlı kılınmasına yardımcı olmaktadır, filmlerde sunulan gerçeklerin gerçek yaşamdaki toplumsal hakikatler olduğu yanılsamasına kapılan izleyicilerin toplumsal çelişkileri görmesi ve toplumsal farkındalık düzeyine erişmeleri engellenmiştir. Çünkü anaakım Hollywood sineması “akıldan kaçınır, hiç de analiz talebinde bulunuyor görünmez ve bizi kendisi aracılığıyla yalın, aracısız öykünün yanılsaması içine girmeye davet eder” (Kolker, 2004, s.2). Diğer yandan geleneksel ticari anlatı sinemasının dışında kalan filmlerin daha çok muhalif öğeler taşıdığı ve insanların toplumsal gerçekleri sorgulamasını sağlayarak farkındalık yaratmaya yardımcı olduğu ileri sürülebilir. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Löwenthal da toplumsal farkındalığın yokluğunun anaakım sinema tarafından kullanıldığını belirtir. Günümüz insanı içinde yaşadığı kötü koşulların bilincinde olmadığında, aslında kendisi gibi acı çeken, kurban durumunda olan insanın düştüğü durumlara gülebildiğini, bundan sadistik bir haz aldığını ileri sürer. Diğer bir deyişle, Löwenthal (Jay,1989, s.309) sinema seyircisinin sadistik oyunlara kendini kaptırmasının sağlanarak onun gerçek sevinçlerden ve mutluluklardan yoksun bırakıldığını anlayamayacak bir duruma düşürüldüğünü anlatır. Kitlelere aşılana bu sadizm ile insanlar gerçek yaşama sevincinin psikolojik ve fizyolojik boyutlarından da yoksun bırakılır. Sonuçta da toplumsal bilinçsizlik süreklilik kazanır. Kısacası, “... gösteri sineması tam bir tahliye vanası, modernitenin psikotik

hayalgücüne karşı fizyolojik bir ‘aşılama’ olarak davranır; onunla bütünleşmek ya da onun üzerine düşünmek yerine, patolojiyi normallik olarak dillendirerek bizi ona alıştıırır. Böylece, ‘çirkinliğin ve şiddetin samimi bir coşkuyla’ kabul edilmesine olanak tanır.” (Pezzella, 2001, s.23)

Sinemanın toplumsal muhalefet açısından bir başka işlevi de estetikdir. Sinema tarihi boyunca sanat akımlarından etkilenmiş ve bu akımları da etkilemiştir. Yani sinema ve sanat akımları arasında diyalektik bir ilişki vardır. Örneğin, Eisenstein, sinemasında kübist akımın da etkisiyle montaj tekniğini geliştirmiş ve aslında birbiri ile ilişkisizmiş gibi görünen nesnelerin montaj ile nasıl ilişkilendirilebileceğini /yapısının değiştirilebileceğini, farklı görüş açılarının birbirleri ile nasıl çarpışabileceğini yansıtmış ve böylece görüntüye ideolojik anlamlar yüklenebileceğini göstermiştir. Ayrıca Eisenstein içinde bulunduğu dönemde Sovyet’lerde yaşanan toplumsal dönüşümü yine sanatsal yorumlarıyla aktarmayı başarır; Eisenstein’ın konstrüktivist sanatı kullanımı da bunun içindir. Konstrüktivist sanatın temelini oluşturan işlevsellik, hareketlilik ve dönüştürülebilirlik ilkelerini sinemaya uyarlayan Eisenstein, Sovyet’lerde o dönemde yaşanan toplumsal dönüşümü, estetik bir biçimde aktarmış ve kendisinden sonra gelenler için bir gelenek yaratmayı başarmıştır. Kısacası, Eisenstein sanatın estetik yönüyle ideolojiyi birleştirmiş ve sinemasıyla kitleleri etkileyebilmiş, böylece de toplumsal dönüşüme katkıda bulunmuştur. Benzer şekilde gerçeküstücülük akımından etkilenen sinemacılar anaakım anlatı sinemasının dışında üretimler yaparak, anaakım sinemaya alternatif geliştirmişlerdir. Örneğin Bunuel “Burjuvazinin Gizli Çekiciliği” filminde gerçeküstücü sanatın tekniklerini kullanarak hem geleneksel sinemaya bir alternatif getirir, hem de toplumsal yapıları eleştirerek muhalif kültüre katkıda bulunur. Kısacası, sinema sanatsal akımlarla diyalektik bir etkileşim içindedir, sinemacılar hem kendilerinin hem de yaşadıkları dönemin estetik anlayışlarından etkilenerek üretimde bulunur ve bu estetiği anaakıma alternatif ya da muhalif filmlerin üretimi için kullanmaktadır.

Sonuç olarak, sinema ekonomik, politik ve estetik öğelerin iç içe geçtiği bir alandır. Toplumsal anlamda sinema birçok öğenin bileşiminden oluşan bir yapılanmaya gönderme yapar, sinema bir sanat olduğu gibi, bir politik araç ya da kar getiren bir

sanayi gibi de ele alınabilir. Ancak toplumsal ilişkilerin üst-belirleyeni olan ekonomik ilişkiler bağlamında ekonomik boyut diğer öğelerden daha önceliklidir. Çünkü her şeyden önce bir filmin üretilebilmesi ve sonrasında dağıtımı ve gösterimi için mali kaynak gereklidir. Bu nedenle sinema üretim ilişkilerinin dışında bir alan değildir, günümüzdeki her sanat gibi farklılaşan biçimlerde üretim ve tüketim ilişkileri içerisinde kendisini var kılar ve piyasa koşullarına kendisini uydurmak zorunda kalır. Amerikan sinemasının stüdyo sistemine geçişi ile birlikte ticari sinema anlayışı da yaygınlaşmaya başlamış, filmlere ekonomik değişim sistemi içinde kar getiren metalar olarak bakılmaya başlanmıştır. Amerikan sinemasındaki bu anlayış filmlerin tıpkı montaj hattındaki ürünler gibi üretilmesine, sinemanın “düş üreten bir fabrikaya” dönüşmesine, sinema endüstrisinin bankalara bağımlı hale gelmesine ve nihayetinde sanatın ticarete boyun eğmesine neden olmuştur. Avrupa sinemasında ise ticari sinema anlayışı hiçbir zaman Amerika’daki kadar baskın olmamış ve daha çok sanat sineması olarak kalmıştır. Amerika tüm dünyayı düş fabrikalarında üretilen ürünlerin tüketilebileceği bir pazar olarak algılamıştır ve bu algısı tüm gerçekliği ile devam etmektedir. Amerikan sinemasının kapitalist ekonomiye olan bu sıkı bağlılığı diğer ülke sinemaları için de belli bir derecede geçerlidir. Ancak, hiçbir ülke sinemasında Amerika’daki kadar bağımlılık yoktur. Bununla birlikte, Amerikan sinemasının tümüyle kapitalist yapıya hizmet ettiğini de ileri sürmek yanlış olacaktır, çünkü Amerika’da bu yapının dışında kalan birçok yönetmen ve film de vardır, bu durum sadece genel bir değerlendirme için söz konusudur.

Amerika dışındaki ülkelerin Amerikan sinemasının bu büyük bütünlüklü yapısının karşısına tam olarak büyük bir yapıyla çıkamaması, sinemacıların alternatif yöntemlerle mücadele etme biçimleri geliştirmelerine olanaklar tanımaktadır. Genel olarak, diğer ülkelerde sinema daha çok entelektüel ve sanatsal bir etkinlik olarak toplumsal yaşama, kültüre katkıda bulunmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasının D. W. Griffith’in filmleriyle ortaya çıkışından bu yana Amerika dışındaki ülkelerin sinemacıları bu sinema anlayışını sorgulamaya ve karşı çıkmaya başlamış ve sınırlarını sürekli genişletmişlerdir. Bu mücadele biçimleri bir yandan yeni mücadele biçimlerini doğurmuş ve böylece muhalif bir sinema kültürünün tanınması ve yaygınlaşmasına hizmet etmiş, bir yandan da bu biçimlerin anaakım sinemanın içine çekilmesiyle

anaakım sinema zenginleşmiştir. Çünkü “Eleştiriye hedef olmuş ideoloji hiçbir şey olmamış gibi varlığını sürdüremez. Kendisini, hasmının dolaşıma soktuğu kavramlar çerçevesinde yeniden oluşturması gerekir” (Ryan, Kellner, 1997, s.141). Bu karşılıklı ilişki ve etkileşim sinema tarihi boyunca devam etmiştir ve halen de etmektedir. Anaakım dışındaki sinemacıların anaakım içine çekilmesi bu muhalif filmlerin de merkezde toplanmasına, aynışmasına neden olmaktadır, ancak bu aynışmanın karşısına yine farklılıklarla ortaya çıkan yeni filmler yapılmakta ve böylece sinema devingen bir mücadele alanı olarak varlığını sürdürmektedir.

Tüm dünyada büyük kitlelere seslenme olanağına sahip olan Hollywood sineması genellikle küresel gücün destekçisi olan egemen yapıların yeniden-üretimine hizmet eder, ancak bu yapı içerisindeki boşluklar muhalif sesleri ya da filmlerin farklı okumalarını mümkün kılan “yamuk bakış”ları içerisinde barındırır. Anaakım sinema sorgulanmakta, eleştirilmekte ve aşılmaya çalışılmakta yani kısacası entelektüel, estetik vb. düzeylerde muhalefet edilmektedir, ancak anaakım sinemanın tümüyle reddedilişi söz konusu değildir, olamaz da. Hollywood sineması Amerika’da ekonomik, toplumsal ve politik olarak egemen olan gücün iktidarını devam ettirmesini onaylayan sinemacıların, yönetmenlerin gücü üzerine kuruludur. Anaakım dışı yani alternatif ya da muhalif sinema bu güçlerin iktidarlarını onaylamayan sinemacıların ürünüdür. Bu nedenle anaakım sinema tutucudur, - bazen biçimsel olarak reformist olabilmektedir, ancak içerik olarak her zaman gelenekselcidir- muhalif sinema ise değişimden ve dönüşümden yanadır. Anaakım sinemanın bu yinelenen yapısı karşısında muhalif sinema, sürekli kendini aşmaya çalışmakta, farklı olasılıkları deneyerek yenilikçi bir yapıda kalmaktadır. Sinemanın hem biçim hem de içerik olarak belirlenen normları muhalif sinemacılar tarafından parçalanmakta, kırılmakta, yapıbozumuna uğratılmaktadır, anaakım sinema buna direnmeye çalışmakta ve gerektiğinde kırılan, parçalanan normların yerine üretilenleri de kendine çekerek norm haline getirmektedir ve bu karşılıklı mücadele sürekli. Bu mücadele sinemanın daha ilk yıllarından beri vardır. Örneğin Rus yönetmen Sergei Eisenstein Griffith’in normlarını sorgulamış ve bunları yaşadığı döneme ve topluma paralel olarak devrimci bir anlayışla aşmayı amaçlamıştır. Mesela, “Alexander Nevsky filminde Eisenstein, siyah ve beyazı bilinen koddan farklı kullanır” (Büker, 1991, s.69). Bu mücadelenin tüm dünyada

yaygınlaşması İkinci Dünya Savaşından sonra Amerika dışındaki ülkelerin kendi ulusal sinemalarını yaratmaya başladıkları dönemde gerçekleşmiştir ve bu gelenek günümüze dek varlığını korumuştur.

Sinemanın bu üç işlevi nasıl gerçekleştirdiğini daha somut bir şekilde ortaya koyabilmek için anaakım sinemayı daha ayrıntılı bir şekilde incelemek gerekmektedir. Geleneksel anlatı sinemasının ortaya çıkışı Amerika’da D. W. Griffith’in filmleriyle olmuştur. Griffith’in filmlerinin biçim ve içerikleri sinema tarihinde halen kullanılan normların oluşmasını sağlamıştır. Amerikan toplumsal yaşamı gibi Hollywood sineması da tutucu, liberal duruşa, uygulamalara sahiptir. Anaakım sinemanın yolculuğunu başlatan Griffith’in eğilimlerini en güzel ifade edenlerden biri onu aşmak, yaptıklarını sorgulayıp dönüştürmek için derinlemesine inceleyen Rus yönetmen Sergei Eisenstein’dir:

“Toplumsal davranışlar yönünden Griffith her zaman bir liberaldi. Griffith, Dickens’in anlatmayı çok sevdiği Victoria İngiltere’sinin o yaşlı iyi çelebilerinin ve tatlı yaşlı hanımefendilerinin duygusal insancılığından hiçbir zaman fazla uzaklaşmadı. Griffith’in yufka yürekli törebilimi, insan adaletsizliklerinin Hristiyanca suçlaması düzeyini aşmadı ve filmlerinin hiçbir yerinde toplumsal adaletsizliğe karşı bir protesto sesi yükselmedi. Griffith’in filmlerinde ne çağrı ne de savaşım vardır. Griffith en iyi filmlerinde barışseverliği ve yazgıya boyun eğmeyi ... ya da genellikle insan sevgisini öğütler. ... Yapıtlarının izleksel yönden daha kuşku uyandırıcı olanlarında bu tutum, içki yaşamının savunulması (Savaşım/The Struggle) ya da İyi ile Kötü’nün sonsuzluğu üzerindeki fizikötesi felsefe biçimini alır. ... Nihayet filmlerindeki en itici öğeler arasında ... “Bir Ulusun Doğuşunda” olduğu gibi Klan’cılarının zencilere saldırılarına katıldığını, ırkçılığın açık bir savunucusu olduğunu görürüz” (Eisenstein, 1985, s.309-310).

Modern dönemde hala kullanılan bu geleneksel yapılar anaakım sinemanın dünyaya bakışını, yaşananları algılayışını ve izleyicide yaratmak istediği anlamları çok güzel ifade etmektedir. Yani anaakım sinemanın yaşananları, tarihi yorumlaması ve yansıtması bir anlamda resmi tarihin estetik bir yeniden üretimidir. Anaakım sinema toplumsal yaşamdaki gerçekleri egemen güçlere hizmet edecek şekilde yeniden kurgular, ancak bu yeniden kurgulama toplumun gelişimine olumlu yönde katkı sağlayacak bir değişim, dönüşüm şeklinde değil daha çok egemen güçlerin tasarımı olan ve aslında bir kurmaca, yanılsama olan gerçekliğin topluma tekrar yansıtılmasıdır. Bir anlamda anaakım sinema kurmacanın replikasıdır. Buna karşın muhalif sinema

kurgunun gerçekliğini kullanarak toplumsaldaki yanılsamaları ve toplum için olumlu olacak hakikatleri ya da bu hakikatlerin dönüştürülmesi durumunda yaşanması muhtemel gerçekleri anlatır.

Griffith ile başlayan anaakım sinema teknolojik olanakların artmasıyla birlikte sadece içerik de değil filmlerin dağıtım ve gösterim aşamalarında da kendini yenileyerek, ancak işlev ve amaçlarında geleneği koruyarak günümüze dek ulaşmıştır. Örneğin, videonun ortaya çıkmasıyla birlikte anaakım sinema endüstrisi yeni pazarlara açılma olanağı elde eder. Özellikle 1980’li yıllarda video sektörünün gelişmesiyle birlikte sadece Amerika’da değil dünyanın birçok ülkesinde Hollywood filmleri daha da çok izlenmeye başlar. Videoyla birlikte sinema izlemek sosyal, kültürel bir aktivite olmaktan da çıkmaya başlar. İnsanlar evlerinden çıkmadan kendilerine sunulan yanılsamalı dünyanın fantezileriyle eğlenmektedirler. Ancak, 1990’lı yıllara gelindiğinde izleyicilerin ev ortamı yerine sinema izlemek için çok katlı alışveriş merkezlerini tercih etmeye başlamalarıyla birlikte anaakım sinemacılar da sadece filmler için değil bu alışveriş merkezleri için de sponsor olmaya başlar. Böylece bir yandan karlarını arttırırlar bir yandan da kendi dünya görüşlerini daha fazla sayıda insana ulaştırabilirler. Bu nedenle 1930’lu yıllar Hollywood’un ‘altın çağı’ olarak anılmasına rağmen, 1990’lı yıllar Hollywood için 1930’lardan daha çok kâr getirmekte ve filmler dünyanın dört bir yanında daha çok izleyiciye ulaşarak yaygınlaşmaktadır.

Douglas Gomery (2003, s.541) Steven Spielberg’in 1975 yapımı ‘Jaws’ filmini ‘Yeni Hollywood’un miladı olarak belirler. Bu tarihten sonra Hollywood sineması tekrar canlanmış ve endüstri büyük kâr elde etmiştir. Ryan ve Kellner (1997, s.142) da Hollywood sinemasında, 1960’lı yılların radikal hareketlerinin de etkisiyle 1970’lerin sonuna kadar toplumsal sorunları ele alan bazı eleştirel filmler yapıldığını ancak 1977’den sonra tümüyle sistemi olumlayan filmler yapılmaya başladığını belirtir. Yeni Hollywood’un başarısının temelinde, “tür filmlerinin en kolay biçimde paketlenip kitlesel ölçekte dünyanın her yanına satıldığı düzenli yapım sistemi”nin varlığı olduğunu ileri sürmektedir. Geçmişte tür filmlerine olan ilginin tekrar canlandırılması yapımcıların da gireceği riskleri azalttığı için çok kolay kabul görmüştür. Dönem “Yeni Hollywood” olarak adlandırılmasına rağmen filmlerin aslında içerik olarak yeni bir

şeyler sunmadığı aksine geçmişi başka biçimler altında tekrar tekrar sunduğu için eski muhafazakar yapısını koruduğu görülmektedir. Çünkü, “türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar” (Ryan, Kellner, 1997, s.129). Altman (2003a, s.331) da 1930’lardan 1950’lere kadar anaakım sinemada tür filmlerinin en parlak dönemini yaşadığını ifade eder ve bu durumun günümüzde de devam ettiğini vurgular. “Bugün, hem medyanın hem de izleyicinin parçalı yapısı, belirli izleyici kesimlerini hedefleme özelliğinin yanısıra eski türleri yeni biçimlerde kullanarak çağdaş izleyicilerin yeni türesel kümelenmeler oluşturmalarını her zamankinden çok daha fazla olanaklı kılmaktadır.” Altman (2003a, s.332), bazı sinema eleştirmenlerinin tür filmlerini, “toplumu oluşturan çelişkilerin ortaya çıkardığı sorunlara tekrarlanan imgesel bir çözüm getirerek ritüel bir işlev gördüğünü” savunduklarını, bazılarının da tür filmlerini ideolojinin ekonomik bir biçimi olarak yorumladıklarını belirtir. “Filmleri uzaktan yönlendirebilecekleri halde izleyiciler, aslında bir endüstrinin, çıkar grubunun ya da hükümetin gündemini kabul etmek için kandırılır ve istediklerini elde etmekte olduklarına inandırılırlar.” Birinci işlevine göre Western filmleri Amerikalıların yeni bir gelecek kurma arzusu gibi değerler için düşünme tarzı yaratırken, ikinci işleve göre Westernler “Batı toprakları ve kaynaklarının ticari sömürüsü için bahane yaratırlar.” (Altman, 2003a, s.332) Müzikaller de benzer işlevler taşımaktadır:

“Tutucu sosyal pratikleri (cinsiyeti basmakalıplaştırma, ırk ayrımı, aşırı cinsel ahlakçılık, homofobi düzeyinde bir heteroseksüellik tercihi gibi) açıkça güçlendiren müzikal, her soruna tek bir çözüm önermekteydi: Kur yap ve toplumsallaş. Müzikaller (daha çok zinayı, yaş, din, etnik ya da ırk farklılıklarına aldırmamayı kapsayan) karşı kültürel birleşmelere yönelik tecavüzkar arzuları canlandırmaya fırsat verirken, dikkati daima temel kültürel sorunlardan merkezdeki çiftin kolayca çözümlenebilir sorunlarına çevirirler. ... Hem ütöpik bir fantezi hem de ‘ütopyanın benzetmek istediği şeyin’ örneğini sunan müzikal, özel olarak Amerikan mitolojisini yaşamın her yanına taşımış, dışarıdaki Amerikanlılığı tanımlamış, böylece dünyanın her yanındaki giyim kalıplarını, diğer film türlerini, medyayı ve müzikal üslupları etkilemiştir” (Altman, 2003b, s.352)

Richard Dyer da (1985) “Eğlence ve Ütopya” adlı makalesinde salt eğlence olarak algılanan Hollywood müzikallerini inceler. Müzikallerden yola çıkarak bütün

olarak eğlence dünyasını da inceleyen Dyer eğlencenin “kaçış” ve “arzuyu gerçekleştirme” gibi iki işlevi olduğunu, yani ütopyanizm olduğunu belirtir. “Alternatifler, umutlar, arzular –daha iyi olacağı duygusu, hayal edilebilenden veya gerçekleştirilebilir olandan başka bir şey”(s.222). Dyer eğlence dünyasında toplumsal sorunların yansıtıldığını ve bunlara ütöpik çözümler önerildiğini belirtir. Ancak burada yansıtılan toplumsal sorunlar ırk, sınıf ve cinsel kimlikleri içermez. Yani “eğlence kapitalizm tarafından sağlanan kapitalizme alternatifler sağlar” Diğer bir deyişle, eğlence dünyası kapitalizmin uğraşmamıza izin verdiği sorunlarla uğraşır ve onları ‘ortadan kaldırmış’ gibi yapar.

Sigfried Kracauer’e göre korku filmleri toplumun ortak psikolojisinde varolan otoriteryan eğilimlerin yansımalarıdır. Susan Sontag da benzer şekilde korku filmlerinin dünya çapındaki endişeleri yansıttığını ve aynı zamanda bunları teskin ettiğini ileri sürmektedir. Robin Wood da bu türün temel kültürel tabulara seslendiğini ifade eder. Steve Neale ise korku filmlerinin “insan ve doğanın, doğadışı/doğaüstü kavramı karşısında nasıl tanımlanacağına ilişkin soruları dramatize ettiğini” belirtir. Neale’e göre korku filmlerindeki canavar doğrudan cinsel farklılık ve hadım edilmeye gönderme yapmaktadır, yani fetişizm ile ilgilidir (Abisel, 1995). Oskay da (1994, s. 63) korku filmlerinin izlenmesinin insanların geçmişte yaşadığı korku ve endişeleri tekrar yaşama eğilimi içinde olmasından kaynaklanabileceğini ve bunun sadece mazoşizm ile açıklanamayacağını, aynı zamanda “kaderin karşısında yalnızca edilgin bir biçimde acı çekmekle kalmaktansa, üzerinde egemenlik kurulamayan çağdaş yaşamın kişiye ister istemez yaşattığı acıların ve tehlikelerin karşısında bir şeyler yapabilmek, az da olsa bunlar üzerinde bir denetim kurabilmek isteği ve umudu” ile de ilişkili olduğunu belirtir. Sobchack (2003, s.366) da korku, bilim kurgu ve fantastik filmlerin “sınırsız ve dönüşümcü bir şeyin kabulünü ve o şeye duyulan arzuyu” onayladığını belirtir. Ancak diğer yandan bu üç türün “sınırsız ve dönüşümcü olan şeye karşı toplumsal kontrol, kişisel sınırlamalar ve kurumsal koruma gerektirdiğini onaylayan ortak kültürel projeler” olduğunu da belirtir.

“Yani korku, bilim kurgu ve fantastik macera türlerinin tümü ampirik bilginin ve bizzat gerçeklik düşüncemizin öncüllerini sağlayan yasalar ve pratiklere meydan okurken, neredeyse tümü bir ölçüde kişisel ve toplumsal güvenlik, kesinlik ve istikrar sağlamak adına bu yasalar ve

pratikleri muhafazakar bir tavırla sürdürüp geliştirir” (Sobchack, 2003, s.367).

Geleneksel anlatı sinemasının dışında gerçekleri doğrudan gösterdiği iddiasında olan belgesel sinemada da egemen ideolojinin yönlendirmelerinin izlerini görmek mümkündür. Clark (2004, s.139) I. Dünya Savaşı yıllarında savaşa katılan ulusların dünya sorunlarını kendi yurtsever bakış açılarından yorumladıkları haber filmlerini yoğun bir şekilde üretmeleriyle birlikte sinema ve propaganda arasındaki sıkı ilişkinin de kurulduğunu belirtir. Ayrıca, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş yıllarında ya da kısacası herhangi bir savaşın yaşandığı coğrafyalarda politik içerikli belgesel filmlerin savaşan taraflarca ulusal çıkarlar adına propaganda amaçlı kullanıldığı ya da iktidardaki partilerin, güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda (gerçekleri çarpıtarak) ideolojik amaçlar için kullanıldığı bilinmektedir. Ancak, tarihsel ve toplumsal olayların, kişiliklerin anlatıldığı genellikle politik içerikli belgeseller dışında doğa ve gezi belgeselleri de günümüzde egemen güçler tarafından ideolojik amaçlar için kullanılmaktadır. Politik ya da ideolojik içeriği yokmuş gibi görünen bu doğa ve gezi belgesellerinin de aslında bazı ideolojik işlevleri vardır (Kuruoğlu, 1999, s.55). Örneğin, işyerlerinin, evlerin ve hatta kentlerin boğucu atmosferinden kaçmak isteyen izleyici doğa belgeselleri ya da uzak ülkelerdeki insanların, yerlilerin yaşamlarını anlatan gezi belgeselleri izleyerek rahatlamakta ve bir süreliğine kendi yaşamından kaçarak huzur bulmaktadır. Doğa ve gezi belgesellerinin televizyonda özellikle de “Discovery Channel” ya da “National Geographic Channel” gibi belli kanallarda yoğun olarak gösterilmesi bir açıdan toplumsal bilincin egemenlerin çıkarları doğrultusunda yönlendirilmesine de hizmet etmektedir. Doğada güçlü ve zayıf arasındaki mücadele ve güçlü olan türün –örneğin aslanın- zayıf olan türü –örneğin ceylanı- yemesi –ki bu doğa yasaları gereği normaldir- ve bu avcı ya da kurban olma durumunun sürekli gösterilmesi izleyicilerde bazı yanlış bilinç durumlarının oluşmasına neden olmaktadır. İzleyiciler tarihin başından beri hayvanların içgüdüleri gereği normal olan bu durumun insanlar için de normal, olağan olduğunu düşünme eğilimi içine girebilirler. Diğer bir deyişle, toplumsal yaşamda da egemen olanın, güçlünün sürekli zayıfı ezmesi, onu yoketmeye çalışması ve bunun insanlık tarihinin başından beri böyleymiş gibi görünmesi izleyicilerin bu durumu normal ve değişmez olarak algılamasına ve de bunun dünyanın bir kuralı olduğunu düşünmesine neden olabilir. Başka bir ifadeyle,

tür olarak belgesellerin de egemen güçlerce kullanılması, toplumsal bilinçte belli ideolojik işlevlerin geliştirilmesine yardımcı olabilmektedir. Ancak elbette ki bu, bütün belgesellerin bu amaçlar için üretildiği anlamına gelmez. Yani eğitici ve estetik kaygılarla da üretilen belgeseller vardır, önemli olan filmlerin hangi amaçlarla gösterildiğidir. Örneğin muhalif sinemacılar, resmi ideolojilerin dışında bir söylemle tarihi gerçekleri anlatarak ve doğa belgesellerinde de yerli halkları ötekileştirmeden, izleyicinin beğenisini kazansın diye sempatikleştirmeden ve çarpıtmadan olduğu gibi göstererek izleyicilerin bilinçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Sinema tarihi boyunca muhalif gruplar hem iktidardaki güçlerle mücadelede toplumu bilinçlendirmek için hem de anaakım sinemadaki kullanımının dışında bir alternatif olarak muhalif seslerini duyurmak için belgesel sinemadan yararlanmış ve bir yandan izleyicilerin duygularına hitap ederek bir yandan da düşünsel gelişimine yardımcı olarak toplumsal muhalif kültüre katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak, anaakım Hollywood sineması bir yandan eski türleri yeni biçimlerle birleştirerek değişime olan direncini sürdürmektedir. Bir yandan da egemen güçler tür filmleri yardımıyla toplumu kendi ideolojileri doğrultusunda biçimlendirmektedir ve bu sunulan hayat tarzı ve düşünce biçimleri sanki izleyicinin, toplumun istekleriymiş gibi yansıtmaktadırlar. Diğer bir deyişle tür filmlerinin çoğunlukla izleyicinin toplumsal sorunlardan uzaklaşarak rahatlatılmasını ve toplumun değişmeden istikrarını sürdürmesine yardımcı olmayı amaçladığı ileri sürülebilir.

Amerika kendisinden farklı olanı ve kendisine karşı savaşıyı yok etmek ya da yok edemiyorsa onları evcilleştirmek gibi bir yaklaşıma sahiptir ve toplumsal yaşamdaki bu kültür sinema kültürüne de yansımaktadır. Örneğin, 1970'lerde Amerika Vietnam savaşının yenilgisini atlatmaya çabalamakta ve bunu başaramadıkça nevrozlaşmakta, ülke suikastlar ve skandallar nedeniyle zor günler yaşamaktayken, bir yandan da kadınlar, zenciler, azınlıklar gibi çeşitli grupların başkaldırıları ile boğuşmaktadır. Bu kargaşa ortamından kurtulmak için anaakım sinema da önemli işlevler üstlenmiştir. Bu nedenle 1970'lerin sonunda ve 80'li yıllardaki anaakım Hollywood sineması gerçeklerden kaçmaya olanak veren temaları işlemekte ve yabancılar, ötekiler dostmuş gibi gösterilmekte yani başka dünyalardan gelen – genellikle beyaz- kurtarıcıların hem Amerika'yı hem de dünyayı kurtaracağına dair

yanılsamalar yaratılarak izleyicileri rahatlatması amaçlanmaktadır. Ancak bu tavır örtük de olsa Amerikan iktidarının iç ve dış tehditlerden ne kadar korktuğunu da göstermektedir. Ayrıca Amerika'nın dış politikasını da açıkça ortaya koymaktadır. Ronald Reagan'ın da bu dönemde başkan olması Amerikan halkının anaakım sinemadan ne kadar etkilendiğini, gerçek ve kurguyu yan yana kullandığını gösteren ironik bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Ek olarak, 1990'larla birlikte özellikle genç izleyici kitlesini hedef kitle olarak seçen anaakım sinemada amaç gençlerin gerçek yaşam ile bağlarını koparmaları ve dünyayı bir oyun alanı ya da eğlence alanı olarak algılamalarını sağlamaktır. Böylece uçlarda dahi olsa, filmlerde temsil edilen kişilerin düşünceleri, davranışları ve yaşamları normal olarak algılanır, izleyici de normleştirilmeye, evcilleştirilmeye yöneltir.

Sonuç olarak, Hollywood'un dışında bir üretiminin Hollywood ile başlamak zorunda olduğu ileri sürülebilir. Muhafız film üretimi yapanlar herşeyden önce anaakım sinemayı incelemeli ve belli noktalarda anaakım ile uzlaşarak ve belli noktalarda da buna karşı çıkarak kendi üretimlerini oluşturmalıdır. Buna göre, muhafız sinema egemen kültürel temsillerin dışında temsiller kullanır ya da egemen kültürel temsillerin toplum üzerindeki sonuçlarını çözümler. Böylece toplumun şu an içinde bulunduğu sıkıntıların, sorunların çözülebilir olduğunu, yaşananların kader ya da değişmez olmadığını ve başka dünyaların, daha güzel dünyaların mümkün olduğunu anlatabilir kitlelere. Ryan ve Kellner'in ifadesiyle

Bu ilerici sinemanın yaklaşımı durumsal ve bağlamsal olacaktır; kullanacağı sinemasal gelenekleri, var olan sınırlamaları ve hangi tikel amaç ya da sonuçlara hizmet edeceklerini göz önünde bulundurarak belirleyecektir. ... Açık kanımız, böyle bir sinemanın anadamar sinema formülasyonu içinde hareket ederek, daha incelmış bağımsız sinemacılar sektörünün temsil retoriğinde kat ettiği aşamaları bu zemine taşımakla mümkün olacaktır. Bu sinema, popüler izleyici kitlelerinin arzuları ve algısal kodlarıyla uyum içinde hareket ederek anlamlarını yeniden biçimlendirmeyi, onlara yeni bükümler vermeyi amaçlayacaktır. Modernist teorisyenlerin öne sürdüğü gibi 'Anlatıya hayır' demiyoruz, ama daha çok, daha farklı anlatılar, farklı bir dünya öneren ve farklı hayat hikayeleri yaşamaya izin veren anlatılar diyoruz." (1997, 438)

Sinemanın muhafız olabilmesi için; toplumsalın egemen yapı tarafından kapanmasını engellemek ya da yaşanan kapanmaların karşısına açılmalar, farklı bakış açıları koymak, yeni bir söylem (sözel veya görsel) yaratarak toplumsalda kırılma

yaratmak gerekmektedir. İktidarın tüketici hazzının karşısına toplumsal özgürleşmenin yeni ve daha eşitlikçi bir düşüncenin ve bu düşüncenin ürünü olan dünyanın olası olduğunu anlatan ve bu dünyanın hazlarını üreten, bu dünyayı kurma mücadelesinin vereceği hazların kurgusal da olsa üretilmesi ve üretilebilme olasılıklarının gösterilmesi muhalif bir sanatın sorumluluğudur. Sınırların, kalıpların dışında, gelenekselleşmiş mitlerin ve ritlerin reddi ve bunların yerine toplumsal bilincin tüm fetişlerinden, meta-fetişizminden kurtarılması toplumda farkındalık yaratmakla, yeni bir sinema, sanat diliyle olasıdır. İktidarın kullandığı dilin dışında bir dil, söylem yaratılması muhalif sanatın –ideolojinin- amacıdır. Muhalif sinemanın olanaklılığı sorunu, bu bağlamda muhalif bir söylemin ve bu söylemin, kuramın belirlediği toplumsal eylemin olanaklılığı sorunuyla çıkarışır. Söylemsel alan ideolojik bir mücadele alanıdır ve sinemanın dili de bu ideolojik mücadelenin dışında değildir.

3. 3. 1. Entelektüel Olarak Yönetmenin Toplumsal Muhalefetteki Rolü

Bu bölümde öncelikle Gramsci'nin kuramındaki aydın kavramı incelenmekte ve aydının toplumsal yaşamdaki işlevi değerlendirilmektedir. Aydınlar toplumsal yaşamın farklı alanlarını çözümlerler, bu alanlardan biri de kültürel yaşamdır. Bu çalışmanın kapsamı nedeniyle bu bölümde kültürel yaşamdaki aydınlar yani sanatçılar ve sinema için de yönetmenler ele alınmaktadır. Bu bağlamda muhalif sanatçı, gerçekçi sanatçıdır. Daha sonra Edward Said'in entelektüel tanımlamalarına yer verilmektedir. Buna göre entelektüel muhaliftir. O halde, muhalif sinema, yönetmenin entelektüel olmasına da bağlıdır.

Gramsci devleti, sivil toplum ve politik toplumun bileşimi ve hegemonyayı sivil toplumunun politik topluma önceliği olarak yorumlar. Hegemonya egemen sınıfın iktidarını devam ettirmek ve yeniden üretmek için bireylerin rızasını kazanmak amacıyla yürüttüğü stratejiler bütünüdür. Hegemonya kavramı sadece ekonomik egemenliği değil aynı zamanda kültürel, ideolojik ve ahlaki egemenliği de anlatmaktadır. İktidar hegemonyasını devam ettirmek ve yeniden üretmek için aydınlara gereksinim duyar. Kitlelerin rıza ile egemenlik altına alınmasında aydınlara önemli bir işlevi vardır.

Bir toplumsal grubun toplumda üstün olması sadece karşıt olduğu gruplar üzerinde egemen olmasıyla değil, aynı zamanda toplumdaki diğer gruplara karşı da kültürel, entelektüel ve ahlaki bağlamlarda yönlendirmelerde bulunmasıyla mümkündür. Yönlendirici olmak iktidarın kazanılmasına ve hatta kazanıldıktan sonra da devam ettirilmesine yardımcı olan temel stratejilerden biridir. Bu nedenle de iktidarın, egemen ideolojinin kitlelere iletilmesi ve kitlelerin egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda yönlendirilmesi için aydınlara gereksinimi vardır. Gramsci bu aydınları organik aydın olarak nitelendirir. Gramsci (Portelli, 1982, s.102, Gramsci'den alıntı) “ekonomik üretim dünyasında özsel bir işlevin kökensel alanı üzerinde doğan her toplumsal grup, kendisiyle aynı zamanda, organik olarak, yalnız ekonomik alanda değil, ama siyasal ve toplumsal alanda da, ona türdeşliğini ve kendi öz işlevinin bilincini kazandıran bir ya da birkaç aydınlar katmanı yaratır.” Gramsci aydınları egemen grubun ‘üstyapı memurları’ olarak nitelendirir. Diğer bir deyişle Gramsci bağımsız bir aydınlar sınıfının olmadığını ve her toplumsal grubun kendi aydın katmanını oluşturduğunu savunur.

Gramsci organik aydını egemen sınıfa organik olarak bağlı aydın olarak yorumlar. Organik aydın sadece egemen gücün ideologluğunu yapan kişi değil, aynı zamanda toplumsal yaşama etkin bir biçimde katılan ve siyasi düşünceleri örgütleyen, halkı daima ikna etmeye çalışan kişidir. Organik aydının amacı insanların bireysel iradelerini ortak bir bilinç temeline oturtarak kültürel-toplumsal bir birlik yaratmaktır. Ayrıca, organik aydından başka, toplumda bir de geleneksel aydınlar grubu olduğunu ileri sürer. Geleneksel aydınlar ise egemen sınıf daha egemen olmadan önce varolan aydınlardır ve egemen sınıf hegemonyasını yaymak ve güçlendirmek için bu geleneksel aydınları ya kendi içine dahil etmek ya da tümünden ortadan kaldırmak zorundadır. Çünkü her yeni toplum tipi kendi üstyapı kurumları ile beraber kendi aydınlar grubunu da yaratır. Aksi takdirde bu geleneksel olarak adlandırılan aydınlar grubu eskimiş olan toplum tipinin “tutucu, fosilleşmiş kalıntıları” olarak kalacaklardır.

Gramsci organik aydınları daha çok egemen ideolojiyi olumlayan ve yaymaya çalışan grup olarak yorumlarken, muhalif ideolojilerin de kendi ideolojilerini yaymak için kendi aydınlara gereksinimleri olduğunu savunur. Ancak, muhalif gruplar ve bu grupların aydınları farklı yöntemlerle ve biçimlerde mücadele ederler. “Siyasal

savaşında, kolay tuzaklara düşmemek için, egemen sınıfların savaşım yöntemlerine öykünmemek gerekir” (Portelli, 1982, s.145, Gramsci’den alıntı). Çünkü muhalif gruplar hegemonyayı elde etmek ve egemen sınıfın ideolojik bloğunu dağıtmak için muhalif gruplara organik anlamda bağlı olan aydınların egemen sınıfın aydınlarına karşı savaşması ve egemen sisteme karşı entelektüel bir seçenek sunması gerekmektedir. Marksist bakışa göre muhalif aydın egemen ideolojiyi olumsuzlayan ve onunla mücadele eden, kitlelere egemen ideolojinin sakladığı gerçekleri gösterendir. Toplumdaki farklı aydın katmanlarından biri de bunu kültürel yaşamda gerçekleştirmeye çalışan sanatçılardır. Sanatçıların sahip oldukları entelektüel birikim ve bilinçleriyle kitleleri egemen ideolojiye karşı sürekli uyanık tutmak gibi bir sorumlulukları vardır.

Marx “her toplumda üretim ilişkileri bir bütünlük oluşturur” der (Lukacs,1985, s.38, Marx’dan alıntı). İlkel ekonomiler de, ortaçağ ekonomisi de yapay olarak büyük birlik görüntüsü taşır. Ancak kapitalizm ile birlikte ekonominin değişik alanları özerklikler kazanmaya başlamıştır. “Bu ekonomik sistemin nesnel yapısının bir sonucu olarak, kapitalizmin su üstündeki yüzeyi, herbiri bağımsızlaşıyormuş gibi görünen öğeler dizilerine ‘ayrılıp çözülüyormuş’ gibi algılanır. Doğal olarak, bu durum kapitalist toplumda yaşayan insanların ve bu arada şair ve düşünürlerin de bilinçlerine yansır” (Lukacs, 1985, s.39). Kapitalist toplumdaki bu yapay bütünlük görüntüsünü gerçeklik olarak algılayıp sunan düşünür ve sanatçılar bilinçli veya bilinçsiz olarak iktidara hizmet ederken, bu yapay görünümünün altında yatanı keşfedip gerçekliği (hakikati) yakalayabilen ve bunu estetik bir biçimde sunabilen sanatçılar muhalif bir yaklaşım sergilerler. Çünkü Brecht’in ifadesiyle “Gerçeklik gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur” (Brecht, 1977, s.255). Bu bağlamda da gerçekçi sanat ve sanatçı muhalif kültür açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Lukacs gerçekçi sanatçının amacını şöyle anlatır:

“... amacı nesnel realiteyi yöneten yasalara nüfuz edip bunların gerçeğini kavramak; dolaylı olarak algılanabilenle yetinmeyip, derinde olanı, saklı olanı, dolaylı olarak algılanabilen toplumu oluşturan ilişkiler ağını ortaya çıkarmak ve bunu anlaşılır, görülür kılmaktır. Bu ilişkiler yüzeyde olmadığı için, dipteki olguların yasaları kendilerini çok karmaşık yollarla hissedilir kıldıkları ve eğilimler olarak düzensiz bir biçimde gerçekleştirdikleri için gerçekçi yazarın işi olağanüstü zordur. Çünkü bu

iş hem artistik hem de entelektüel boyutları olan bir çaba istemektedir. Önce bu ilişkileri entelektüel yönden bulup çıkarmak ve onlara artistik bir biçim ve görünüm vermek zorundadır. İkincisi, ... soyutlaştırma süreci aracılığı ile bulup ortaya koyduğu bu ilişkileri, yeniden, fakat bu kez artistik bir biçimde örtüp saklamak zorundadır. ... Bu iki yönlü çaba yeni bir dolaylılık; ama, artistik olarak iletilen bir dolaylılık yaratmakta; bu dolaylılık içinde, hayatın yüzeydeki görünümü her ne kadar alttaki ışıldayan esas olanı gösterecek kadar şeffaf ise de, kendisi hayatmış gibi görüldüğü için, gene de bir dolaylılık olarak tezahür etmiş olmaktadır” (Lukacs, 1985, s.49).

Gerçekçi sanatçıların toplumdaki önemi tam da bu noktadan kaynaklanmaktadır. Yani hayatın ve toplumun yaşanan çelişkilerini diyalektik yöntemle derinden kavrayabilmekte ve yine bu çelişkileri hem kendi içlerinde özerk olarak hem de bir bütünlük içinde gösterebilmektedirler. Benzer şekilde Heidegger de (2004, s.158) sanat, bilgi ve hakikat tartışmasına eski Yunan’daki sanat ve zanaata gönderme yapan ‘tekne’ sözcüğünün yorumu ile katkıda bulunur. ‘Tekne’ sözcüğü bir çeşit bilmeyi, varlıklara yönelik her türlü davranış biçimini belirtir. “Görünüşün gizlenmemişliğine getirmesi bakımından varlıkların ortaya çıkarılmasıdır.” Diğer bir deyişle, “sanat, hakikatin yapıtta kurgulanışı”, sanatçı ise anlayarak, bilerek varlıkların özünü ortaya çıkaran ve böylece hakikate ulaşandır. Ayrıca, gerçekçi sanatçı, gerçekliğin dolaylı olarak algılanabilen görünümünü tarif ederken bir yandan da onun nesnel bakımdan önemli kalıcı olan özelliklerini de anlattığı için henüz kendini tam olarak hissettirmeyen bazı potansiyel gelişmeleri ve hatta çelişkileri de saptayabilmektedir.

Brecht de, farklı amaçlar için birçok anlamlarda kullanılan gerçeklik kavramına açıklık getirmek ister. İnsanlığa gerçekliği anlatabilmek için eski ve yeni denenmiş denenmemiş bütün araçların ve yöntemlerin kullanılması gerektiğini düşünür ve ‘gerçekçi’yi şöyle tanımlar:

“... toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek / egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek / insan toplumunu sıkıştıran güçlüklerle karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak / gelişme ögesini vurgulamak / somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak “ (Brecht, 1985, s.111)

Gerçekliğin siyasal ve ideolojik bir boyutu da vardır ve gerçekliğin ifade edilmesindeki biçimsel araçlar zamana ve zemine göre değişir. Çünkü egemen sınıf her

çağda ya da dönemde aynı yöntemlerle çalışmaz, bu nedenle de gerçeklik her dönemde farklı yollarla ve yöntemlerle baskı altına alınabilir. Adorno'ya göre (1985, s.271) bağlanma anlayışından yana olan sanat zorunlu olarak gerçeklikten kendini koparıp soyutlamakta, sanat ile gerçeklik arasındaki mesafeyi yok saymaktadır. Ancak benzer şekilde muhalif sanatçı da gerçekliği dile getirmek için her dönemde farklı yollar deneyebilir, denemektedir de. Bu bağlamda Bercht'in gerçekçisi Lukacs'ın gerçekçi sanatçısı gibi muhaliftir.

Gerçekçi kuramın önemli temsilcilerinden Siegfried Kracauer gerçeklik açısından sinemanın diğer sanatlardan farklı olduğunu belirtir. “Kracauer'e göre diğer sanatlar yaşamı dönüştürmeye, sinema sanatı ise gerçeği ve yaşamı olduğu gibi yansıtmaya çalışır, çünkü sinemanın doğası buna uygundur ve bu doğa sinemanın içeriğini de belirler” (Derman, 1997, s.156). Bu da sinema ile politika arasında bir ilişki olduğunu göstermektedir. Sinema ve politika ilişkisini tartışırken temel olarak egemen ideolojinin baskın karakteri gözönüne alınmalıdır. Sinemanın toplumsal bilincin belirlenmesi, bir başka deyişle manipülasyon ve propaganda amaçlı kullanılması (örneğin Leni Refensthal'in Nazi propaganda filmleri, Sovyet sineması) sinemanın politika tarafından belirlendiğini, hatta bazen aşırı-belirlendiğini gösterir. “Propaganda sanatında halk eserin temaya kattığı değeri varılacak bir şey olarak değil, verilmiş bir şey olarak” değerlendirebilir (Berger, 1987, s.36). Hatta Susan Sontag Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* filmi için “belge (görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; ‘gerçeklik’ görüntüye hizmet etmesi için oluşturulmuştur” der (1976, s.36). Sinema ve muhalefet olanakları tartışmasında, entelektüel olarak yönetmenin egemen ideolojinin mi yoksa muhalif ideolojinin mi gerçeklerini temsil ettiği önemlidir. Egemen ideolojiyi olumlayan yönetmenler yansızmış gibi görünerek izleyicilerde birtakım yeğlenen anlamlar yaratırlarken, muhalif yönetmenler gerçeklik imge ve simgelerini tabi sınıfların yaşanan gerçekliğinden seçerek muhalif anlam haritaları oluşturmaya çalışırlar. Sinema tarihi her iki bakıştan da sayısız örneklerle doludur. Örneğin, Yeni Gerçekçilik akımı muhalefet anlamında sinema - gerçek ilişkisini temel sorun olarak görür.

“Yenigerçekçi akımın yalnızca bir sanat hareketi değil, faşizme başkaldıran ve varolan siyasal düzeni değiştirmeye çalışan bir siyasal hareket olma özelliği, bu akımın filmlerine de yansımıştır. Gerçekçi

akımın sinemaya yüklediği ‘dünyayı ideolojik olmayan bir anlayışla kavramak’ işlevinin, yenigerçekçi akımda ‘dünyayı ideolojik bir anlayışla değiştirmek’ işlevine dönüştüğünü söyleyebiliriz.” (Kolker, a)

Yeni Gerçekçi sinema akımında olduğu gibi yönetmenin amacı görünen gerçekliğin ardındaki gerçekliği (hakikati) ortaya çıkarmak olmalıdır. Edward Said (1995, s.35) entelektüellerin görevi “unutulanları su yüzüne çıkarmak, görmezden gelinen bağlantıları göstermek, savaştan ve insanların öldürülmesinden kaçınacak alternatif eylem tarzları önermek” olarak yorumlarken tam da bu hakikati ortaya çıkarma sorumluluğuna gönderme yapmaktadır.

Sinemanın kitlelere seslenmesi ve yönlendirebilmesi sinemada yönetmenin de kamusal bir role sahip olduğunu göstermektedir. Bu da muhalif sinema anlamında entelektüel olarak yönetmenin belli bir toplumsal bilinç ve farkındalık düzeyine ulaşmasını öngerektirir. Said, entelektüelin bazı sorumluluklarını ve rollerini çözümlemektedir.

“...entelektüel belli bir kamu için ve o kamu adına bir mesajı, görüşü, tavrı, felsefeyi ya da kanıyı temsil etme, cisimleştirme, ifade etme yetisine sahip olan bireydir. Bu rolün özel, ayrıcalıklı bir boyutu vardır ve kamunun gündemine sıkıntı verici sorular getiren, ortodoksi ve dogma üretmektense bunlara karşı çıkan, kolay kolay hükümetlerin veya büyük şirketlerin adamı yapılmayan, devamlı unutulmuş ya da sümen altı edilen insanları ve meseleleri temsil etmek için var olan biri olma duygusu hissedilmeden oynanamaz.” (Said, 1995, s.27)

Entelektüel, egemen ideolojinin koyduğu ve alışılmış geleneksel kurallara karşı çıkar. Toplumsalı sürekli rahatsız ederek sorgulanmadan kabul edilen fikirlerin sorgulanmasını sağlar. Said, entelektüellerin temsil etme sanatını görev edindiklerini ve edinmeleri gerektiğini savunur. Diğer bir deyişle, entelektüel, (özellikle de tabi sınıflarca) yaşanan gerçekliği ve inandığı değerleri kamuya açıklamalıdır, önemli olan onun sesi ve mevcudiyetidir. Entelektüelin kamuya seslenebilmesi ve ikna etme sorumluluğu onun sürekli tetikte olmasını ve dili iyi kullanmasını da gerektirir. Sürekli tetikte olma zorunluluğu entelektüelliğin tamamlanmamışlığına, eksikliğine yani ‘oluş’ halinde olmasına da gönderme yapmaktadır. Toplumsal ve tarihsel dinamiklerin değişmesi, altyapı ve üstyapı kurumlarını elinde bulunduran egemen grupların da iktidarda kalmak için kullandıkları yöntemlerin değişmesi nedeniyle, muhalif gruplarda muhalefet etme biçimlerini değiştirmektedir. Bu bağlamda, egemen ideolojinin

kullandığı stratejilerin kamuya gösterilmesi ve yeni muhalefet etme biçimlerinin üretilmesi dinamik bir süreci işaret etmektedir. Bu nedenle de entelektüellik bir ‘oluş’a yani sürece gönderme yapmaktadır. O halde günümüzün en önemli temsil sanatlarından biri olan ve büyük kitleleri hızlı bir şekilde etkileyebilen, dinamik bir sanat olan sinemada da yönetmenin entelektüel olmak gibi bir zorunluluğu vardır. Benzer şekilde Wright Mills de, (Said, 1995, s.35, Mills’den alıntı) “Düşünür siyasal mücadele içinde hakikatin değeri ile bizzat ilişki kurmazsa, yaşanan deneyimlerin bütününe sorumlu bir biçimde ele alamaz” diyerek entelektüel dayanışma ve çabaların odak noktasının siyaset olması gerektiğini savunmaktadır. Siyasi bir bilince sahip olan yönetmenler gerçeklerin o an oldukları halini değil de, nasıl o hale geldiklerini yansıtmaya çalışırlar filmlerine. Diğer bir deyişle, egemen ideolojinin sunduğu gerçekliği sürekli sorgulayarak bunların aslında toplumsal yaşamdaki hakikatler olmadığını anlatmaya çalışırlar.

Ayrıca Said’e göre entelektüel hem kendi toplumunun içinde hem de dışında olmalıdır, yani sürgün olmalıdır. Kendi toplumunu çektiği acıları diğer toplumlarla ilişkilendirerek evrensel bir bakış açısı yakalar, böylece de kendi toplumuna dışarıdan bakabildiği için toplumundaki gerçeklerin insanlar tarafından yapılan bir dizi olgu olduğunu ve başka insani olgularla yer değiştirebileceğini gördüğü için toplumsal dönüşümü hızlandırır. Said’in tanımındaki entelektüeller gibi muhalif yönetmenler de, toplumsaldaki her şeyin bir insan kurgusu olduğunu ve bunun alternatif bir kurgu ile değiştirebileceğini sinema dilini kullanarak anlatmaktadırlar. Sinema yapısındaki kurgusalılık toplumsal yaşamdaki kurgusallığın algılanmasını kolaylaştırarak değişimine hız kazandırabilir. Bu da, muhalif yönetmenin entelektüel olma zorunluluğuna işaret etmektedir. Ayrıca entelektüelin sürgün olması onun değişime açık olmasını ve sürekli hareket halinde olmasını da gerektirir. Entelektüel toplumun ezberini bozabilmelidir. Yönetmenler de bunu hem biçimde hem de içerik de gerçekleştirebilirler. Egemen güce eklemlenmiş yönetmenler sinemalarında biçimin içerikten daha önemli olduğunu vurgulayarak, filmin toplumsal ve sanatsal boyutunu önemsizleştirmeye çalışırlar. Gerçekliği denetim altına almak ve değiştirmenin sadece biçimde oynamayla gerçekleştirilebileceğini yanılsamasını yaratmaya çalışırlar. Bu yönetmenlerin sadece biçimle oynamasının bir nedeni de toplumsala gönderme yapan, anlatmaya değer bir öyküsünün olmamasıdır. Yani içeriğin tıklandığı, tükendiği yerde vurgu ve anlam biçime

kayar. Oysaki biçimi belirleyen içeriktir. Bununla birlikte, muhalif yönetmenlerin hem tema seçimi hem de bunları sunum tarzı yani sinemasal anlatım dili toplumsalın alışkanlıklarını yıkmaya yardımcı olmakta ve hatta yerine yenilerini önermektedir. Örneğin kısa filmlerin çıkışı muhalif bir anlam da taşır, çünkü uzun metrajlı filmlerin karşısında toplumsalın ezberinin bozulabileceğine işaret ederler. Benzer şekilde muhalif olmayan, muhafazakar yönetmenler de ideolojilerini yaymak için biçim ve içeriği kullanırlar. Örneğin Ryan ve Kellner’a (1997, s.363) göre Coppola, Spielberg, Milius, Schrader, De Palma, Cimino ve Scorsese gibi yönetmenler kamusal sorunlara bireyci çözümler sunmayı seçtikleri için muhafazakardırlar, çünkü bu çözümler toplumsalda ortaya çıkması olası olan alternatiflerin aleyhine işler.

Entelektüelin sürgün olması sistematik, statükocu egemen düzene gerilla tarzı vur-kaç saldırıları yapmayı da çağrıştırır. Yani entelektüeller egemen ideolojinin organik aydınları gibi iktidar adına çalışan profesyoneller değildir, daha çok, riski göze alan, yerleşik anlam ve değerleri savunmayan ve sistemle organik bağı olmayan yani bir anlamda yerleşik hayatı olmayanlardan oluşur. Bu nedenle de egemen ideolojinin boşluklarına gerillalar gibi kesintisiz vur-kaç hareketleri düzenlerler. Böylece entelektüellik her zaman hareket halinde olmayı ve amatör bir ruh taşımayı da gerektirir. Benzer şekilde muhalif yönetmenler de her ürettikleri yeni filmlerle egemen ideolojinin boşluklarına vurmaya hedeflerler. Şoklarla izleyicileri huzursuz ederek, onların alışkanlıklarını, ezberlerini bozmaya amaçlarlar. Amatör bir ruhla çalışmak ise alanda yetkin olmamayı değil, tersine yeniliklere açık olmayı ve üretilenler sonucunda riskleri göze almayı gerektirir. Yönetmenin filmi gişe rekorları kırmaya bile yönetmen denemekten vazgeçmemelidir. Muhalif yönetmenin çalışmaları Beckett’ın “hep denedin, hep yenildin, yine dene, yine yenil, daha iyi yenil” ifadesine de benzetilebilir. Ancak muhalif yönetmenin deniyor olması ve hatta varlığı bile egemen ideolojiyi rahatsız etmeye yetecektir. Çünkü egemen ideolojinin sorgulanmakta olması iktidarı yıkmaya da alternatif yaşamların tasavvur edilebileceğini işaret eder.

Entelektüelin karşı çıkışı sadece kendi toplumu adına değildir, evrensel bir takım değerler ve inançlar adına da karşı çıkar. Çünkü entelektüel hem kendi toplumunun içindekilerle hem de dışındakilerle ortak bir zemini paylaşır. Hem içerdeki

hem de dışarıdaki gelişmeleri takip ederek kendisi ile benzer fikirde olanlarla birlikte örgütlü bir mücadele yürütür. Kısacası entelektüellik ilkeli bir evrenselliği de gerektirir. Örneğin farklı ülkelerde düzenlenen film festivalleri yönetmenlerin dünyadan haberdar olmasını sağlamaktadır. Ancak, egemen ideoloji de günümüzde bu festival ve törenleri ideolojisini yaygınlaştırmak için etkili bir araç olarak kullanmaktadır. Örneğin, Oscar törenleri daha çok Hollywood film sektörünün hizmetindedir. Bununla birlikte, entelektüel bilince sahip yönetmenler filmlerini gösterim anlamında da evrenselleştirmek ve muhalefet olanaklarını genişletmek için bu festival ve törenleri etkin ve örgütlü bir şekilde kullanabilmektedir. Örneğin, bağımsız filmler festivali ya da 1 Mayıs 2006 İşçi Bayramı etkinlikleri çerçevesinde düzenlenen Uluslar arası İşçi Filmleri Festivali. Bu festival sayesinde çalışanlar, muhalif düşünceye sahip olanlar diğer ülkelerdeki işçilerin yaşamlarının, sorunlarının anlatıldığı filmleri festival atmosferi içinde görme şansına sahip olmuş ve bilgi alışverişinde bulunabilmiştir.

Bunların dışında hakikatlerin kaydedilmesi bağlamında entelektüelin bir başka sorumluluğu da tarihteki egemen ideolojinin anlatmadığı öyküleri bulup çıkarmak ve geçmişteki alternatif bakış açılarını yaşanan güne yansıtmaktır. “... resmi belleğin ve saptırılmış birlikler olarak işleme eğilimi gösteren ulusal kimlik tarafındaki savaşçıların sağladığından farklı olarak tarihin, alternatif öykülerini ve diğer bakış açılarını sunmaktır” (Said, 2000, s.55) Resmi ideoloji kendi çıkarları doğrultusunda anlattığı tarihle toplumsal belleğin oluşturulmasını sağlar. Ancak bu bellek oluşumuna muhalif ideolojiler de katkıda bulunur. Muhalif aydınlar, egemen ideolojinin hoşlanmadığı, dışlandığı, görmezden geldiği hatta zaman zaman da düşman olarak nitelendirdiği insanların gerçek öykülerini anlatırlar. Muhalif aydınlar ve sanatçılar, tek bir tarih olmadığını, tarihin egemen ideolojinin organik aydınlarının anlattığı gibi basit, düz olmadığını, tarihin çeşitli ve karmaşık olduğunu gösterirler kitlelere. Muhalif aydın ve sanatçılar toplumsal bilinçte bir tür karşı bellektirler. Örneğin sinemada, egemen ideolojiyi olumlayan yönetmenler, özellikle de belgesellerle egemenin gösterdiği ‘iç ve dış düşmanlar’la savaşan ‘kahramanların’ hayat hikayelerini anlatırlarken, entelektüel bilince sahip yönetmenler daha çok bazı ‘iç ve dış düşmanlar’ın çarpıtılan gerçeklerini temsil ederler. Böylece muhalif yönetmenler, aslında halkın gözünde birer kahraman olan, ancak egemen ideolojinin saptırmaya ya da unutturmaya çalıştığı bu kişilerin

unutulmamasına katkıda bulunarak toplumsal belleğin farklı bir bakış açısıyla dolayımınarak oluşmasına yardımcı olurlar. Bununla birlikte, günümüzde daha estetize edilmiş yöntemler kullanan egemen ideoloji, muhaliflerin bu mücadelesini engellemek ve böylece de toplumsal belleği sadece kendisi oluşturmak için muhaliflerin yöntemlerini yumuşatarak kendi içine çekmeye, hatta kendi kendisini eleştiriyormuş ve kendisine muhalefet ediyormuş izlenimini vermeye çalışır. Bunun en güzel örneklerinden biri son dönemin bol ödüllü yönetmenlerinden biri, Michael Moore'dur. Birçok izleyici Michael Moore'un "Fahrenheit 911" filmini egemen ideolojiye muhalefet eden bir film olarak yorumlamaktadır. Film yüzey yapıda muhalifmiş gibi görünmekte, hatta ismiyle bile Amerika'da 11 Eylül'de gerçekleştirilen saldırılara karşı ironik bir bakışı sergilemektedir, ancak derin yapı düzeyinde analiz edildiğinde filmin sadece Amerika Başkanı George Bush'a karşı olduğu ve toplumsal anlamda muhalefeti ve mücadeleyi desteklemediği, izleyicilerde farkındalık düzeyi geliştirmeye çalışmadığı ortaya çıkmaktadır. Film bir anlamda aslında Amerikan sisteminde ve bakışında bir sorun olmadığı, sorunun sadece ülkeyi yöneten beceriksiz ve kötü yöneticilerde olduğu mesajını vermektedir.

Sonuç olarak, yönetmenin entelektüel yani muhalif olmasının muhalif film üretimini olanaklı kıldığı ileri sürülebilir. Entelektüel egemen ideolojiyi, iktidarı, toplumsal yapıları, kurumları ve de yaşamı sorgular, eleştirir. Başka bir dünya için çağrıda bulunur. Muhalif yönetmenler de, iktidarın anlatmadığını, gizlediğini, unutturmaya çalıştığını egemene inat anlatmaya çalışmakta, toplumsal olguları entelektüelliğin praksi ile birleştirerek sinemayı toplumsal bir pratik haline getirmektedirler.

4. MUHALİF SİNEMALAR

Toplumsal yapı üzerinde kurulan iktidar kendini yeniden üretmek zorunluluğuna sahiptir. İktidar mekanizması toplum üzerinden kendini var eder ve üretir, her yeniden üretim süreci de aslında kendi karşıtının yani muhalefetin varolmasının getirdiği bir zorunluluktur. İktidarın topluma sunduğu varoluş koşullarına ilişkin yansıtma ile bunun karşısında muhalefetin iktidarın yansıttığı “gerçekliği” parçalamaya çalışması ve toplumun “hakiki” varoluş koşullarını yansıtma çabası iktidarla muhalefet arasında toplumsal alanda bir çatışmanın yaşanmasını beraberinde getirir. İktidar toplumsal yapı üzerindeki denetimini farklı toplumsal pratiklerle sağlar, bu anlamda tüm kültürel pratikler toplumsal bilincin belirlenmesini ve istenilen doğrultuda yapılandırılmasını amaçlar.

Her devlet bir iktidar mekanizmasıdır ve topluma olan dışsallığının üzerini örtmek ve toplumsal yapıyı belirleyebilmek için yaşanan döneme, varoluş koşullarına ve üretim biçimine uygun iktidar biçimleri, mekanizmaları ve uygulamaları geliştirir. Bunun anti-tezi olarak da muhalefet kendi kurumlarını, mekanizmalarını ve uygulamalarını kurar ve geliştirir. Kültürel alan bu nedenle bir iktidar mücadelesi alanı haline gelir, toplumsal özgürleşme istemlerinin ifadelendiği bu alan iktidar tarafından farklı biçimlerde denetlenir, ele geçirilir, ancak sürekli ve homojen bir yapı haline dönüştürülemez. Kültürel alanın yapısı bir kapanmaya, iktidarın totaliterliğinin tek belirleyen olmasına izin vermez, bu nedenle farklı sesler kendilerini duyuracak alanları yaratırlar. Ancak iktidarın gücü süreç içerisinde bu farklı seslerin iktidarın dilini konuşmalarını sağlayabilmesi ve muhaliflerin durmadan kendi dillerinin peşinden koşup, sürekli olarak kendilerini anlatma mücadelesi içerisinde olmalarını zorunlu kılar. Kendisini toplumsal bir güç olarak varetme sürecinde muhalefet "metinlerarası" bir alandan beslenir, yani hem iktidarın kaynaklarından, hem toplumsalın kaynaklarından, kendi toplumunun ve diğer toplumların kültürel ve tarihsel mirasından beslenerek kendini var eder. Gerçek muhalif yapılar kendilerini tüm dünyayı anlamak ve açıklayabilmek ve muhalifleri bu genel sorunsalın çözümünün bir parçası kılabilmek yeteneğine sahip olarak yapılandırır. Bu yapının temel hedefi ise muhalif bir kültürün oluşturulmasıdır, muhalif kültür ise toplumun içinde yaratılabilir, onun dışında

yaratılarak ona dışardan verilemez, toplumla beraber yaratılması bir zorunluluktur. Genel anlamda iktidara karşı verilen mücadele aslında tüm yaşam alanlarımıza yayılmış olan “mikro” iktidarlara karşı verilen mücadeleden ayrı düşünülemez. Muhalif kültür bu anlamda gündelik yaşam içerisindeki “mikro” iktidarlardan başlayarak, “makro” iktidara dek tüm iktidar kavramlarını ve ilişkilerini sorgulayan ve toplumsal özgürleşmenin yollarını arayan devingen ve mücadelecî bir yapılanımda olmak zorundadır.

İktidar bu mücadeleye karşı kendisini yeniden üreten ve muhalif alanın bazı bölümlerini işgal ederek, düşünüş ve söyleyiş biçimlerinin içini boşaltan, çarpıtan ve kendi sesi haline getiren bir yapıdır. Bu anlamda muhalefetin sürekli olarak kendisini sorgulaması ve farkındalığını hiçbir zaman kaybetmemesi gerekir. Tarihsel olarak muhalefetin yükseldiği bazı durumlarda toplumun gerçek muhalif güçlerinin yerini “muhalefetmiş gibi görünen” yapılar alır, gerçekte bu yapılar iktidarın gerçek muhalif yapıların gelişmesini engellemek için yarattığı yapılardır ve iktidarın yeniden-üretimini ve toplum üzerindeki hegemonyasının daha güçlü bir şekilde kurulmasını sağlarlar. Muhalif kültürün yapısını bozan bu tür çalışmalar toplumla muhalifler arasındaki ilişkiyi kesintiye uğratar ve tüm toplumsal muhalefeti kesintiye uğratacak bir durumun yaratılmasına neden olur. Bu bağlamda muhalefet kavramının toplumsalın varoluş koşullarının nesnel çözümlenişi üzerinden tanımlanması ve alternatif olarak sunduğu dünyanın toplumsalın gerçekliğine uygunluğu ve gerçekleştirilebilirliği açılarından ele alınması gerekir.

Muhalif kültürün bir ürünü olarak sinema muhalif kültür pratiklerinin en etkileyicilerindendir. Toplumsal yaşamı yansıtan ve günümüz kültür pratikleri içerisinde yazılı kültür öğelerinden daha etkili hale gelen görsel bir kültürel ürün olarak tüm toplumsala seslenebilen bir yapıya sahiptir. Eğitimsiz halk kesimlerinin kendilerini gördüğü ve tanımaya çalıştığı bir ayna işlevi görebileceği gibi eğitilmiş kişilerin bakış açılarını ve farkındalıklarını geliştirebilir, farklı bir düşünüşün olanaklı olduğunu göstererek egemen yapının değişmez doğallıklar olarak sunduğu gerçekliklerin yanılsama olduğunu geniş kesimlere anlatabilir. Toplumun muhalefet etmesinin önünü açmak için öncelikle muhalif bakış ve düşünüş biçimlerinin tüm topluma aktarımı

gereklidir ve toplumsal kültürlenme biçimleri üzerine mikro alanları temel alarak sürekli bir uğraşı içerisinde olmak zorunluluğu vardır. Muhalif sinema bu anlamda toplumun sorunlarını yansıtan ve iktidarın karşısında yeni bir seçeneğin varoluşunu anlatan bir yapıya sahip olmalıdır. Film dili halkın dilini konuşmalı ve onun dilini daha da geliştirecek argümanlara sahip olmalıdır. Görsel dil bu anlamda gerçekliği olduğu gibi sunmaz onu yeniden-kurgular ve dönüştürülmesi, değiştirilmesi gereken bir yapı olarak sunar. Toplumsal dönüşüm istemini vurgular, tutucu düşüncelerin aşılmasını amaçlar, bu anlamda muhalif sinema sınıfsal baskının karşısında olduğu kadar cinsel, etnik baskıların, gerici geleneklerin, çevre-düşmanı davranışların da karşısındadır. Tüm yaşam alanlarını işgal eden iktidarın gerici, baskıcı, insalıklı, doğayı yok eden pratiklerini yeni bir dünyanın mümkün olduğunu vurgulayarak eleştirir. Yeni bir toplumsal kültür yaratma mücadelesi verir, bölgesel sorunların sınırlarının üzerine uzanan etkisini göstererek tüm insanlığın birleşmesi gereken mücadele alanlarını işaret eder. Küreselleşme süreci ile birlikte, yerellerin önemi azalmamıştır, aksine daha da artmıştır. Sinema da yerellerin, küresel politikadan etkilenen halkların, sınıfların, grupların sesini yansıtarak bunu tüm dünya ile paylaşmalarını sağlayarak yalnızlıklarını aşmalarına olanak verir ve dayanışmanın örgütlenmesinin önünü açar. Kitle iletişim araçları iktidarın yararına hizmet ettiği gibi muhalif hareketlerin sesini taşıyan ve enternasyonalist dayanışmanın yollarını açan bir işleve de sahip olabilir.

Tüm bunlara dayanarak muhalif sinemanın bir tanımı verilebilir. Ryan ve Kellner (1997, s.411) muhalif sinemaya da uyarlanabilecek olan ilerici metni şöyle tanımlamaktadırlar: “... ideal olanın modernizm ve klasik realizmin en iyi yönlerini birleştiren –dünyaya eleştirel bakışı harekete geçiren, hazzı eşitlikçi ve eşduyumsal toplumsal yordamlarla ilişkilendiren, anlatı çözümünü militer ve şovenist temalardan arındırılmış adalet ideallerine bağlayan- biçimlerin bir karışımı olacağı ileri sürülebilir.” Ryan ve Kellner’ın tanımından da yola çıkarak muhalif sinemanın bu çalışmada incelenenleri de kapsayan bir şekilde şöyle bir tanımı yapılabilir.: Muhalif sinema muhalif ideolojinin üretildiği bir sinemadır. Muhalif sinema egemen ideolojinin tasarımı olan toplumsal gerçekleri parçalayan, bozan, yeniden kurgulayan, yani dünyaya eleştirel bakabilen, egemen ideolojinin yoksaydığı, ‘ötekileştirdiği’ sınıfsal, etnik, cinsel, kültürel vb. bütün kimliklere eşit yaklaşan ve bu kimliklerin zenginlik getirdiğine

inanan, egemen ideolojinin ‘normal dışı’ kabul ettiklerini sorgulayan ve bunların da insani olabileceğini ifade eden, cinselliği toplumsal ve kültürel bağlamından soyutlamadan, sömürmeden insani tarafıyla ele alan ve şekilci olmadan bütün biçimleri ve türleri esnek bir şekilde kullanabilen bir yapıdadır. Muhalif sinemanın amacı ise egemen ideolojinin söylem ve uygulamalarına karşı toplumun farkındalık düzeyine geliştirmektir.

Sinema insan hikayeleri anlatır, toplumu yansıtmanın en olası yöntemi onun bir parçasını yani bir kişi veya kişiler grubu üzerinden toplumsal yaşamın mikroları, küçük parçaları üzerine odaklanır. Toplumsal yaşamın tümel aktarımı sinema dilinin etkin kullanımını engeller, Sovyet sinemasının ilk örneklerinde kitleler temel alınır ve kitlenin temel odak olduğu bir anlatım dili tercih edilir. Ancak toplumsal yaşamın tümel aktarımının olanaksızlığı, bireyler veya gruplar üzerinden dolayımınarak ancak bazı parça ve bölgelerin gösterilmesinin olanaklılığı nedeniyle sinema “mikro” alanlar üzerinden “makro” yapıya dair bir şeyler söylemeye çalışır. Freudyen anlamda olduğu gibi toplumun psikolojisini anlamının anahtarı bireyin psikolojisidir. Toplumsal anlatma çabası içerisindeki sinema belirlediği bir mikroyu odak alır, onu yerinden çıkartır, parçalara ayırır ve sinema diliyle anlatılabilecek hale dönüştürerek yeniden diker. Odaklanılan mikro alan toplumsal gerçekliği anlatan bir çerçeve içerisinde sunulur ve mikro’dan bazen uzaklaşılarak yapının makro bir görünümü sunulur ancak bu “kısa devre”den sonra yine mikro alana odaklanılır. Yani genel bir toplumsal görünüm verildikten sonra hikaye anlatımı küçük yaşam alanları üzerinden aktarılır. Ancak mikro üzerinde odaklanan ve muhalif içeriğe sahip her film, makro gönderme anlamında toplumsal muhalefete gönderme yapar ve iktidarın yapısını eleştirir. Makro yapıyı doğrudan anlatan sinemasal biçimler daha çok “belgesel” türüdür ve bunlarda tümel olma iddiasına sahip olamazlar ancak anlatabilecekleri kadar geniş bir alana odaklanırlar, sinema dilinin izin verdiği kadar geniş bir bakışa sahip olurlar. Ancak makro anlatım geniş çerçevelemesine rağmen birçok gerçekliği yakalayamaz ve üzerinden geçer. Bu bağlamda zorunlu olarak mikrolara gereksinim duyar, makro ve mikro arasındaki diyalektik ilişki birbirini besler. Sinemasal anlamda ise gerçekleştirilebilir ve anlatılabilir olan sıradan gündelik yaşamdır, bu sıradanlığın anlatım biçimi yani sinema dili büyük önem taşır. Gerçekliğin yeniden-kurgulanması ve aktarımı

yaratılacak özgün bir dil ile kitlelerin muhalif anlamda yeniden-üretimini olası kılar. Toplumu gerçekten büyüleyen sinema gerçek toplumsal yaşam içerisinde alınmış sıradan bir konunun şimdiye kadar göremedikleri birçok gerçekliği onlara göstererek ve bu sıradanlığın içerisindeki bunalımları, karanlıkları, kafkaesk içinden çıkılmazlığın farkına varmalarını sağlayarak bir farkındalığın ve tepkinin yaratılarak egemen ideolojik şekillenişlerin parçalanmasını sağlama çabasında olan sinema dilidir.

Toplumsal ruhu yakalayan toplumsal kültür pratikleri içerisinde toplumu doğrudan etkileyen kültürel pratikler müzik ve sinemadır. Bu iki kültürel üretim biçimi toplumsal ruhu kolaylıkla yakalayacak özelliklere sahiptir, toplumun içerisinde kendilerini varederler ve toplumun algılaması ve bütünleşmesinin daha kolay olduğu dillere sahiptirler. Müzik doğrudan toplumun sesi olur, sinema daha farklı ve karmaşık bir süreci çağırır, ancak gerçekliği yeniden-kurgulaması ve yansıtması toplumsal farkındalığı tüm diğer kültürel pratiklerden daha etkili bir biçimde yaratacak olanakları sinemaya sağlar. Muhalif sinema tüm toplumsal kesimlere seslenmez, bu anlamda anaakım sinemadan ayrılır anaakım sinema genellikle tüm toplumsal kesimlere seslenen ve onları iktidarın kültürel pratikleri bağlamında yeniden-üretmeyi amaçlayan bir yapıdadır. Toplumsal gerçekliğin değişmezliği, dönüştürülemezliği mitini yeniden-üretir. Ele aldığı konular ve bu konuları ele alış biçimi gerçekliğin toplumsalın kendi gerçekliğinden koparılmış bir biçimi olduğu için toplumun üzerinde bir baskı kuran kahramanlara gereksinim duyar, öznel yaşamlar toplumsaldan kopukmuş gibi sunulur, gerçeklik yerinden çıkartılır ve mistifiye edilerek verilir. Yeni bir dünyanın yaratılmasının gerekliliği değil varolan dünyanın olabileceklerin en iyisi olduğu vurgulanır. Anaakım sinema mikro alan içerisinde kaybolan insanları içinden çıkılmaz bir labirentin içine sokar ve iktidarın tanrısallığından başka kurtarıcı olmadığını gösterir. Mikro yapılardaki iktidar ilişkilerini ve geleneksel gerici yapıları onaylar ve yeniden-üretir. Artık reddedemeyeceği dönüşüm ve değişim ve ilerlemelerini ise kendisinin kılar ve içini boşlatarak yeniden-anlamlandırır iktidarın alanı içerisinde kapatarak muhalifliğini boğar. Ancak tümel olarak muhalif akışı içererek boğma çabasının yanında anaakım sinemasının dili de her zaman için muhalif öğeleri taşır ve bazen muhaliflerin bu dile müdahaleleri iktidarın geri çekilmelerini beraberinde getirir.

Gerçek yaşam alanında olduğu gibi kurgusal alanda da iktidar mücadelesi sürer, kurgulama biçimleri ve yöntemleri gerçekliğe müdahale eder onun algılanışını değiştirebilir ve toplumsal bilincin yapısının değişimini sağlayabilir. “Toplumsal sistem ile siyasal sistem ve kültürler ile dünya görüşleri arasındaki gerilim, sinemanın alabileceği biçimlerin temel belirleyicileri olarak görülmektedir” (Nowell-Smith, 2003a, s.385). Bu anlamda Eski Yunan tragedyalarının gelişim sürecinde olduğu gibi sinemanın gelişim sürecinde de yaşanan toplumsal değişimler ve dönüşümler anlatım biçimlerinde gözlemlenebilir. Bu anlamda sinemanın anlatım dili, içinde yaşanan dönemin, bölgenin, kültürün izlerini taşır. Ancak bu ayrımlar sinema dilinin zenginliğine gönderme yapar. Örneğin Amerikan toplumunun politikaya bakış açıları Amerikan anaakım filmlerin üretimindeki kültürü de yansıtmaktadır. Amerikan toplumunun politikayı algılayışı daha çok toplumdaki politik partilerle sınırlıdır. Amerika’daki iktidarlar yaşananların, tarihin politik, ideolojik olarak değerlendirilmesine izin vermez, politikayı da partilere indirger. Bu bakış açısı yaşamın tüm alanlarına yayılır, bu bağlamda sinemada da politik konular genellikle işlenmez, ya da sadece birkaç yönetici veya kurum düzeyinde ele alınır. Yaşamda olduğu gibi sinemada da geleneksel olanın dışında kalanlar kötülenir. Kısacası, sinemanın işlevi geleneksel olanın devam ettirilmesi, yaşananların kabulü yönünde telkinlerde bulunmak, sistemin sorunsuz işlediğini gösterip toplumu eğlendirmektir. Buna karşın, Avrupa’nın tarihi boyunca farklı, muhalif söylemlerin ve kültürlerin yaşamasına olanak vermesi sinemaya da, her zaman olmasa da, bunların yansıtılmasını sağlamıştır. Toplumsalın eleştirel bakışı muhalif filmlerin üretimini, bunların izleyici ile buluşmasını ve izleyicilerin de filmlerin de katkısıyla yaşananların sorgulamasını ve yaşamda muhalif duruşları olanaklı kılmaktadır. Örneğin, Kolker (a), Avrupa’da Yeni-Gerçekçilik ile başlayan sinemadaki politikleşmenin modern sinemayla ve Godard’ın hem biçim hem de içerikteki fetişleşme karşıtı sorgulayıcı politik anlatımlarıyla devam ettiğini belirtir.

Amerikan sineması genellikle toplumsal gerçekliğinden koparılmış bireysel yani mikro öykülerin anlatımıyla izleyicinin anlatılanla yaşam arasında bağlantı kurmasını engellemektedir. Avrupa sineması ise genellikle İkinci Dünya Savaşından itibaren daha çok bireysel yani mikro öyküleri makro yapılarla bütünleştirme eğilimi

içinde olmuştur. Sinemada bireysel arzuların da tatmin edilmesi gerektiğinden yola çıkarak toplumsalda sorgulanmadan kabul edilen kavramların, kurumların sorgulanması yönünde çaba sarf etmiştir. Ancak 1960'lı yıllarda Fransız Yeni-Dalga sineması bu sorgulayıcılığın sağlanması için yönetmenlerin biçim ve içeriğe fazla müdahale etmeleriyle ve bu nedenle de izleyicilerin zaman zaman filmin içine girememeleriyle sonuçlanmıştır. Fransız geleneğini devam ettiren ama onu olumlu anlamda aşmayı da başaran Üçüncü Dünya sineması Avrupa sinemasına göre daha devrimci eğilimler taşımaktadır. Örneğin, Kolker (a), özellikle Küba sinemasının Marksist, materyalist ve devrimci bir sinema olduğunu belirtir. Küba'da yaşanan devrim yaşamın tüm alanlarını dolayısıyla sinemayı da etkilemiştir. Küba sinemasında insanların kendisiyle, birbirleriyle ve toplumla olan iletişiminden, ilişkilerinden yani mikro yapılardan yola çıkılarak makro yapıların dönüştürüldüğü ve dönüştürülmesi gerektiğine dair öyküler anlatılmaktadır. Sosyalist Sovyet sinemasının ilk dönem filmleri gibi propagandacı da değildir Küba sineması. Genel olarak Latin Amerika sineması diğer Marksist kültürü içlerinde barındıran ülkelerin sinemasındaki hatalara düşmeden, yani filmlerin öğretici yanını öne çıkarmadan, hem filmde hem de yaşamdan haz almanın güzelliğini vurgular. Latin Amerika'da haz kültürü yaygın olmasına rağmen sinemasının işlevi Kuzey Amerika sineması gibi sadece eğlendirmek de değildir, çünkü Latin Amerika Kuzey Amerika'nın aksine tarihi boyunca toplumsal mücadelelere sahne olmuştur. Yaşanan zorluklara, baskılara karşı geliştirilen bu direniş kültürü toplumsal bilincin gelişimine olanak vermiş ve toplumsal kültürün ve sinemanın da salt eğlence aracı olarak algılanmasını engellemiştir. Yani muhalif filmlerin anaakım sinemanın aksine sadece duyguya odaklanmadığı, duygu ile aklı, toplumsal entelektüel bilinci birleştirdiği ileri sürülebilir. Günümüz koşullarında bunu en iyi başaran da Üçüncü Dünya ülkelerinin sinemasal üretimleri gibi görünmektedir. Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis (1994, s.185) de, Fransız Yeni-Dalga akımının biçimsel olarak, İtalyan Yeni- Gerçekçilik akımının savaş sonrası İtalya'nın gerçek yüzünü gösterdiği için toplumsal olarak ve Brezilya Yeni Sinema akımının hem biçimsel hem de toplumsal temaları seçmesi nedeniyle içerik olarak sinema tarihinde dönüşümler yaşanmasını sağladığını ileri sürerler.

Anaakım sinemada filmler genellikle tek katmanlıdır, birbirinin içine geçmiş çok fazla karakter ya da öykü yoktur, buna karşın muhalif sinemada, örneğin Latin Amerika sinemasında, filmler çok katmanlı bir yapıya sahiptir. İktidar aslında çok katmanlı bir yapıya sahiptir, ancak iktidarlar günümüzde geçmişte olduğu gibi daha çok baskı ve zorla değil, daha inceltilmiş yöntemlerle ve kendilerini gizleyerek, gizemleştirerek iktidarlarını sürdürdüklerinden, iktidarlarını yaymak için kullandıkları araçlarda, örneğin sinemada bu karmaşık, çok katmanlı yapıyı yansıtmazlar. Böylece hem iktidarın algılanışı basitleştirilir, bir bütün olarak değil de parçalı olarak algılanmasını sağlar, hem de iktidara karşı mücadele edenlerin, muhaliflerin bütünleşik bir yapıda olmaları engellenir ve parça parça, birbirlerinden bağımsız bir halde kalmaları sağlanır. İktidarlar bu oyunu, anaakım sinemada birbirlerinden bağımsız, küçük küçük öykülerin anlatımıyla devam ettirirler. Filmlerdeki öyküler, yaşananlar basit ve yüzeyseldir, yapı ise çok katmanlı değildir. Buna karşın muhalif filmlerde yapı, öykü, kurgu daha karmaşık, derinlikli ve çok katmanlıdır. Diğer bir deyişle, muhalif filmler basit, sıradan yaşamın öykülerini anlattığı halde, öyküde karakterlerin içinde bulunduğu ilişkiler ya da bu ilişkilerden dolayı yaşanan sonuçlar çok katmanlı olabilir. Bu, iktidarın egemen olduğu birçok alanın bir film içinde arka arkaya anlatılması demek değildir. Örneğin, Uğur Yücel'in "Yazı Tura" (2004) filminde iki öykü anlatılmaktadır. Birinci öykü muhalif sinema bağlamında değerlendirildiğinde başarılıdır. Çünkü yaşanması muhtemel hatta belki de yaşanan basit bir öyküyü tüm doğallığıyla anlatmaktadır. Ancak, ikinci bölümdeki öyküde egemen muhafazakar fikirler ve de iktidarın ekonomik ve politik dayatmaları yüzünden yaşanan zorluklar arka arkaya yansıtılmaktadır, bu da filmin doğallığını yitirmesine neden olmaktadır. Örneğin Türk-Yunan ilişkilerinin, depremde yaşanan acıların, toplumun homoseksüellere bakışının ve daha birçok gelenekselleşmiş düşünce ve duruşun aynı öykü içinde sorgulanması amaçlanmış, bu nedenle de bu öğelerin öncesi, sonrası, nedeni tam olarak anlatılamamıştır. İzleyici, kavram ve olay çokluğuna boğulduğu için anlatılan öyküdeki öğeleri tam olarak yerine oturtamamış ve öykünün içine girememiştir. Bir başka deyişle, ilk öyküdeki gerçeklik ikincisinde yakalanamamış, ikincideki kurgu filmin gerçekçiliğini de bozmuştur.

Muhalf filmler sadece içerik olarak değil biçim olarak da anaakım sinema ile mücadele etmektedir. Ancak, bu anaakım filmlerin biçimini tümüyle reddetme anlamına gelmez. Muhalf sinema bir yandan sinemada yeni anlatım biçimleri denemekte, deneysel sinema alanını genişletmekte bir yandan da anaakım filmlerin kullandığı biçimleri anaakım sinema gibi yanılısama yaratmak için kullanmak yerine bu yanılısamayı yapıbozumuna uğratmak için kullanmaktadır. Diğer bir deyişle, muhaliş filmler anaakım filmler gibi romantik ya da kişisel olabilmektedir, ancak genellikle bu romantiklik ya da kişisellik toplumsal yaşamla, kültürle ve politik bilinçle kesişir. Kolker (a) diğerlerine göre daha çok sayıda muhaliş filmin üretildiği Latin Amerika sinemasının, özellikle Küba sinemasının sinemasal iletişimin bütün biçimlerinin altyapısını zebilmesine olanak veren bir yapılanımda olduğunu belirtir. Küba Sinema Sanatı ve Sanayi Kurumu’nun kurucusu Alfredo Guevara bu çabayı şöyle anlatır. “bütün insanlar için sinemanın gizemini çözmek; bir bakıma kendi gücümüze karşı çalışmak; bu dilin bütün kaynaklarını, hilelerini açıklamak; sinemasal hipnozun bütün mekanizmalarını parçalara ayırmak ...” (Kolker, a, Guevara’dan alıntı). Anaakım sinema bu şekilde analiz edilip parçalara ayrıldığında izleyicinin yanılısamalara kapılması engellenebilir ve anaakım karşıtı film üretimi de kolaylaşır.

Muhaliş film üretimi özellikle toplumsal dönüşüm dönemlerinde artış gösterir. Yaşanan döneme ve toplumsal dönüşüme göre muhaliş filmlerin içeriği ve biçimi de değişiklik gösterir. Örneğin, Sovyetler Birliği’nde 1920’lerde, yani devrimden hemen sonra üretilen filmler genellikle siyasal içeriklidir ve propaganda amacına hizmet eder, çünkü politik süreç sonucu ortaya çıkan olumlu ynlerin tüm topluma yayılması amaçlanmıştır. İktidarın sosyalist olması Marksist yaklaşımla film üretimine olanak vermiştir. Bu dönemde üretilen filmler hem içerik hem de biçimsel olarak açık muhaliş filmlerdir, yani filmlerde verilmek istenen ileti ya da yaratılmak istenen anlam diğer ülke sinemalarına göre daha doğrudan ve açıktır. Tüm toplumda benzer filmler üretilmesi devrim sonrası Sovyet sinemasını diğer ülke sinemalarına özellikle de Amerikan sinemasına karşı muhaliş kılmaktadır. Filmlerin açık ya da örtük olarak muhaliş olmalarına bir başka örnek de Yeni-Gerçekçi filmlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da ortaya çıkan bu akımda toplumdaki politik ortamın belirsizliğinden de hareketle tarafsız olma iddiasında olan filmler üretilmiştir. İçerik ve biçim sosyalist

Sovyet sineması kadar açık olmamakla birlikte yönetmenlerin seçtikleri konular ve bakış açıları filmlerin muhalif olmasını sağlamıştır. Yönetmenlerin filme çok müdahale etmeden tarafsız bir bakışla yaşanan acıları yansıtmaları, varolanı göstermeleri bile o dönem için yeterince taraf olmaktır. 1960'lı yılların sonlarına doğru tüm dünyada yaşanan protesto hareketleriyle yaratılan direniş kültürü yine açık muhalif filmlerin üretimine olanak vermiştir. Politik eylemlerdeki cesaret ve mücadele ruhu sinemada da hem egemen sınıfa hem de sinema endüstrisi içinde egemen olan güçlere veya ülkelere karşı açık açık mücadele edilmesini sağlamış ve verilmek istenen ileti, anlam gizlenmeden, doğrudan izleyici ile buluşmuştur. Buna karşın Latin Amerika'da direniş kültürünün neredeyse toplumun tüm kesimlerine yayılmış olması ve iktidardaki sınıfların daha baskıcı yöntemler kullanmaları bu nedenle de mücadele ruhunun daha uzun soluklu olması sinemada da gerektiğinde propaganda amacıyla açık muhalif filmlerin üretilmesini ve gerektiğinde de egemenin sömürüsü sona erdiğinde yaşanması olası dünyaların güzelliklerinin anlatıldığı daha örtük muhalif filmlerin üretilmesini sağlamıştır. Günümüzde ise küreselleşme ve neo-liberal politikalar nedeniyle iktidar merkezlerinin parçalandığı yanılsamasının yaratılması ve bu nedenle de mücadele edilecek bir odağın kalmadığı izleniminin verilmesi anaakım sinema içinde muhalif olmayan ancak tam anlamıyla anaakım sinemanın işlevlerine de hizmet etmeyen alternatif bakışlı filmlerin üretimini mümkün kılmaktadır. Özellikle Avrupa sinemasında ve Hollywood sineması içinde bazı yönetmenler daha bireysel, psikolojik boyutu öne çıkan ve kişinin kendisiyle mücadelesinin anlatıldığı filmler yapmaktadır. Ancak genellikle bu filmlerde bireyin yalnızlığı ve sıkıntıları neden-sonuç ilişkisi içinde gösterilmeden toplumsal makro yapılarla bağlantılandırılmadan anlatılmaktadır. Kişiyi iç gözlemle analiz ederek "ben"i dış dünyadan ve "ben"i güdüleyen dışsal ekonomik ve politik olaylardan bağımsız olarak ele alırlar. Bu filmler tam da 1980'ler sonrası politik ve toplumsal duyarlılığın yansımalarıdır aslında. Bu filmlerin muhalif olduğu ileri sürülemez. Çünkü bir filmin muhalif olabilmesi anlatılan öykünün genel makro toplumsal, ekonomik ve ideolojik yapılarla kurduğu ilişki ile ilintilidir. Muhalif film toplumsal muhalif bilinç ve kültürle kesişir.

Anaakım sinemanın bir başka önemli işlevi de izleyiciyi günlük yaşamın sıkıntılarından kurtarıp rahatlatması, yanılsamalarla izleyicinin bilincini bulandırıp

sorgulamasını engellenmesidir. Bu amaçla da filmlerde gerilimler yaratılsa bile bunlar mutlaka filmin sonunda çözüme kavuşturulur. Hatta yaşanan gerilimler, sıkıntılı durumlar yani kahramanın başının belada olduğu durumlar çoğu zaman bir düş olarak yansıtılır ve kahramanın düşten uyanmasıyla birlikte izleyicide rahatlatılır. Sinema düş üreten fabrika ifadesini bir kere daha ironik bir biçimde filmin içinde meşrulaştırır. Yani bastırılmış olanın geri dönüşü, bilinçdışı patlamaları gerçek yaşamda olmaz hep düşlerde olur iletisi verilir. Muhalif filmler de hem anaakım sinemanın hem de toplumsaldaki egemen sınıfların kabusları gibidir. Anaakım sinemanın rahatlatan fantezilerinin karşısına muhalif filmler toplumsal hakikatlerle çıkarlar. Toplumda bastırılmış olanlar sinema aracılığıyla ayna gibi topluma geri yansıtılır, insanların kendilerine dönüp bakmaları, kendilerini tanımaları ve yaşadıklarının bilincine varmaları sağlanır.

Tarihsel, toplumsal dönüşümler filmlerin açık veya örtük bir dille muhalefet yapmasını da belirleyebilmektedir. Örneğin, İkinci Dünya Savaşından sonra İtalya'nın bir yandan savaşın insanlar üzerindeki korkunç etkilerinin silinmesine yardımcı olması için bir yandan da tekrar savaşlar yaşanmaması için gerçekçi ve toplumcu bir bakışla geliştirdiği sinema anlayışı, yeni-gerçekçilik, anaakım sinemanın insanlarda yaratmayı amaçladığı yanılsamalara karşı yumuşak bir karşı çıkış olmuştur. Yani daha örtük bir anlatımla muhalefet edilmiştir. Ancak, sert olmasa da bu karşı çıkışın yaşanması Avrupa'daki diğer ülkelerin sinemalarında ve üçüncü dünya ülkelerinde özellikle Latin Amerika'da da benzer inanışların doğmasına ve yaygınlaşmasına olanak vermiştir. Özellikle 1968'de toplumsal yaşamın tüm alanlarında yaşanan protesto eylemleri sinemaya da yansımış ve bu dönemde birçok toplum kendi özgün muhalif sinemalarını yaratmıştır. Hatta, 1960'lı yıllarla birlikte sinemadaki en önemli gelişmeler anaakım sinemanın dışında yaşananlardan kaynaklanmaktaydı. Ayrıca bu dönemde yapılan muhalif filmlerin çoğu açık bir anlatım dili kullanmış, hatta zaman zaman bu anlatım militan, devrimci ya da propaganda filmlerinin üretimine olanak vermiştir. Bu muhalif eğilimler 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başı gibi hızlarını yitirse de yaşanan yeni toplumsal gelişmeler sinemada da yeni mücadele etme biçimlerinin üretilmesine yani muhalif filmlerin yapılmasına olanak vermektedir. Örneğin kapitalist ekonominin küreselleşmesi ve neo-liberal politikaların tüm dünyada yaygınlaşması ile birlikte

özellikle Latin Amerika’da, Ortadoğu’da ve diğer birçok üçüncü dünya ülkesinde sinema mücadele alanı olma özelliğini korumaktadır. Bunlara ek olarak, emperyal yapının kültürel mantığı ile birlikte kültürel yaşamda ortaya çıkan yeni tanımlamalar, kodlamalar ve kavramlar da hem anaakım hem de muhalif sinemalar tarafından etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin toplum dışında kalan insanları tanımlamak için kullanılan “öteki” kavramı anaakım sinemada estetize edilmekte ve sevimli gösterilmekte ancak örtük de olsa o insanın/insanların “öteki”, gay, lezbiyen, zenci, Asyalı vb., olduğu hep hissettirilmekte ve toplumsal bilinçte ötekilikleri meşrulaştırılmaktadır. Böylece egemenin isteği doğrultusunda duygu ve tutumlar geliştirilmesine katkı sağlanmaktadır. Buna karşın muhalif sinemalar bu “normal dışı” olan “öteki” insanların, düşüncelerin, durumların normal olduğu üzerinden kendilerini konumlamakta, hatta normalin ne olduğunu tartışmakta, farklılıkların ayrımcılığa değil zenginliğe götüreceği inancıyla hep birlikte kardeşçe yaşanan başka dünyaların mümkün olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin yansıtılmasını amaçlayan muhalif sinemacıların üretimlerinin çıkış noktası öznelidir. Çünkü sanat öznel bir yaratımdır. Ancak, bu öznellik yaşanan toplumsal ve kültürel gelişmelerden beslenir ve onları besler. Bu nedenle aslında, muhalif sinemalar, yaşadığımız ama göremediğimiz gerçeklerin görünmesi ve sorunlarla mücadele edilmesi için bir çağrıdır, yaşananlara eleştirel bakabilmeyi, düşünebilmeyi ve eleştirel eylemlerde bulunabilmeyi olanaklı kılan, olası dünyalar arasından seçim yapmamıza katkıda bulunan bir yapılanmadır. Muhalif sinemacılar izleyiciye kendisine katılması için, ortak bir kültür, gelenek ve tarih yaratmak için seslenir. Benzer duygu ve düşüncede olan insanların bir araya gelmesinin, dayanışmasının birtakım toplumsal gerçekleri dönüştürebilmek ve toplumsal bilinç ve bellek üzerinde iz bırakmak için olumsal olduğunu anlatır. Buna karşın, anaakım filmler toplumsal bilinçte geleneksel mitlerin devam etmesini amaçlar. Diğer bir deyişle, anaakım filmler Platon’un Devlet adlı eserindeki mağara mitinin modern dönem uyarlaması ya da devamı gibi hizmet ederler. İzleyicilerin, yanılsamalar üzerine kurulu bir dünyada filmin içinden çıktığı ya da yansıttığı ideolojinin zincirlerine bağlı olarak yaşamlarını sürdürmelerine katkıda bulunur. Muhalif sinema ise tüm bu yanılsamaları parçalamak ve yaşanan toplumsal gerçekleri insanlara anlatmak isteyen, yani

yanılsamanın körleştiriciliğine karşı Prometheusca bir başkaldırı düzenlemektedir. Yaşananların tanrılar tarafından bize sunulan bir kader olmadığını, gücün insanların kendi ellerinde olduğunu ve isterlerse kendi tarihlerini kendilerinin yazabileceğini, toplumu dönüştürebileceğini anlatır. Kısacası, muhalif sinema değişimin arzusunun aynaya yansıyan imgesidir.

Sinema dünya üzerinde halkların kendilerini ifade ettikleri ve diğer halklarla iletişim kurdukları bir alandır. Bu anlamda muhaliflerin tüm topluma seslenen sinema izleme alanları yaratmaları ve finansal gelir getiren gösterimlerin dışında toplumsalın kendi gerçekliğine dair söylenenlere ulaşabileceği “gösterim biçimleri” üretmeleri bir zorunluluk olarak kendisini dayatmaktadır. Kendilerine dair anlatılanları duymayan, duyamayan bir toplum iktidarın dilini konuşacak bir süre sonrada duysa bile muhaliflerin dilini anlayamayacaktır. Bu dilin yaygınlaşması ise kapitalizm karşıtı, küreselleşme karşıtı, sistem karşıtı, neo-liberal politikalar karşıtı tüm toplumsal hareketlerin ve toplumsal forumların içersine eklemlenecek yeni kültürel bileşenlerden birisi olarak bu alanlara dair yeni filmlerin üretilmesi ve bu eylemlerin bir parçası olarak filmlerin geniş kesimlere sunulmasıdır. Muhalif filmler küresel hatta enternasyonal bağlamda gerçekleşen tüm iktidar karşıtı mücadelelerin haklılığını vurgulamak, bu konularda kamuoyu oluşturmak gibi amaçlara da hizmet ederler.

Tüm bunların ışığında muhalif sinema kavramının daha net bir şekilde anlaşılabilmesi için farklı sinemasal üretimleri –anaakım ya da muhalif- biçim ve içerik açısından yani niteliklerine göre sınıflandırmak gerekmektedir. 1960’lı yılların en ünlü sinema dergilerinden olan Cahiers du Cinema dergisinin editörleri Comolli ve Narboni (1985) 1969’da yazdıkları “Sinema / İdeoloji / Eleştiri” başlıklı makalelerinde böyle bir sınıflandırma yapmışlardır. Yazarlar sinemasal üretimleri 7 kategoriye ayırırlar, ancak öncelikle bu kategorileştirmelerinin nedenini açıklarlar. Yazarlara göre, film bir üründür, bu nedenle de verili bir ekonomik ilişkiler sistemi içinde bulunur ve filmin bu maddi yapısı aynı zamanda filmi sistemin ideolojik bir ürünü haline getirir. Yazarlar, sinemanın gerçekliği yeniden ürettiğini ve gerçekliğin egemen ideolojinin ifadesinden başka bir şey olmadığını belirtirler. Ancak, sinema ve ideoloji arasındaki bu ilişkinin farkına varılmasıyla birlikte bu ilişkiyi de bozma olasılığına kavuşacağımızı savunurlar.

Yazarlar işte film ve egemen ideoloji arasındaki bu ilişkiye dayanarak filmleri 7 kategoriye ayırırlar. İlk ve en büyük kategorinin egemen ideolojiyle doldurulmuş filmler olduğunu ve bu filmleri yapanların kesinlikle gerçekliklerden bir haber olduğunu belirtirler. İkinci kategoridekiler, hem gösteren hem de gösterilen düzeyinde egemen ideolojiye saldırılar düzenleyen filmlerdir. Üçüncü grupta, içerik olarak açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir şekilde eleştirel olan filmler vardır. Yeni-Dalga filmleri genel olarak bu gruba alınabilir. Dördüncüler, makalenin yazıldığı dönemde (1969) çokça üretilen içerik olarak politik filmlerdir. Comolli ve Narboni özellikle Costa Gavras'ın filmlerini bu gruba dahil eder. Ancak bu filmlerin sistemin dilini ve tasarımlarını kullandığı, yani biçim olarak devrimci olmadığını düşünürler ve bu nedenle de ideolojik sisteme karşı yapılan eleştirilerin o kadar etkili olmadığına inanırlar. Beşinci gruptaki filmler, yüzey yapıda egemen ideolojiye aitmiş gibi görünen ama içsel bir eleştiri de getiren filmlerdir. Comolli ve Narboni'ye göre bu gruptaki filmlerin yönetmenleri bilinçli olarak egemen ideolojiden yana olmayı seçerler, ancak film ortaya çıktıktan sonra filmin okunması sürecinde derinyapının çatlaklarından sızan bir eleştiri de görülür. Dreyer'in, Ford'un ve Rossellini'nin filmlerini bu gruba dahil ederler. Altıncı gruptaki filmleri “canlı sinema” (live cinema) olarak adlandırırlar. Bu gruptakiler, politik ya da toplumsal olayları eleştirel bir bakışla işleyen ancak sinemanın geleneksel, ideolojik olarak şartlandırılmış anlatım yöntemlerine karşı çıkmadıkları için politik-olmayan sinema ile aralarında kesin bir ayrım olmadığına inandıkları filmlerdir. Yedinci gruptakileri de yine “canlı sinema” (live cinema) olarak adlandırırlar, ancak bu gruptakiler bir öncekinden farklıdır. Bunlar, doğaçlama olarak çağdaş olayları eleştirel bir şekilde anlatan ve geleneksel temsilleri sorgulayan filmlerdir. Sonuç olarak Comolli ve Narboni birinci grubun tümüyle egemen ideoloji tarafından belirlendiğini ve gerçekliklere kör olduğunu, iki, üç ve yedinci gruptakilerin hem gösteren hem de gösterilen düzeylerinde eleştirelliği başardığını, dört ve altıncı gruptakilerin gösterilen yani içerik düzeyinde politik konular seçilse bile teknik ya da kuramsal olarak eleştirel olmadıkları için zayıf kaldığını ve son olarak beşinci gruptakilerin tümüyle egemen ideoloji tarafından belirlenmiş olsalar da filmin “sinemasal yapısı” nedeniyle bu ideolojiyi çürüttükleri için çiftanlamlı bir yapıda olduklarını, yani film ve ideoloji arasındaki boşluğu gösterdiğini belirtirler.

Bu çalışma kapsamında muhalif sinemalar Comolli ve Narboni'nin dışında bir yorumla sınıflandırılmaktadır. Bu çalışmada muhalif sinemalar temel olarak 5 gruba ayrılır. Ancak bu 5 başlığın altbaşlıkları da vardır. Birinci gruptaki muhalif filmler, toplumsal dönüşüm dönemlerinde öne çıkan sinema akımlarından etkilenerek üretilen filmlerdir. Temel olarak dört toplumsal dönüşüm dönemi belirlenmiştir. İlki 19. yüzyılın burjuva yaşam ve sanat anlayışına karşı çıkış niteliğinde olan ve 1919-1930 etkili olan dışavurumculuk akımından etkilenen filmlerdir, ikincisi 1917'deki Sovyet sosyalist devriminden sonra gelişmeye başlayan ve 1920'li ve 1930'lu yıllarda başta Sovyetler Birliği olmak üzere tüm dünyayı etkileyen Sovyet devrimci sanatçıların üretimi olan filmlerdir. Bu dönemdeki Sovyet sinemacıları geleneksel anlatı sinemasının kalıplarını yıkmayı başarmış ve içerik olarak da anaakım sinemanın seçmediği muhalif temaları işlemişlerdir. Üçüncüsü, 2. Dünya Savaşından sonra yaşanan gelişmeleri gerçekçi bir bakışla anlatmayı başaran İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımıdır. Yeni-Gerçekçi sinemacılar sadece yaşanan acıları, yıkımları, yoksullukları izleyicilere yeniden göstererek anaakım Hollywood sinemasının yaratmaya çalıştığı yanılsamalı dünyayı yıkmışlardır. Son olarak 1968 özgürlük hareketlerinin tüm toplumlarda yarattığı atmosferin sinemaya yansması olan Fransız Yeni-Dalga akımı ele alınmaktadır. 1960'lar ve 1970'lere egemen olan bu muhalif hareketler sinemada da en radikal muhalif filmlerin üretimine olanak vermiştir. Özellikle Yeni-Dalga sinemacılarının anaakım sinemayı çözümleyerek hem içerik hem de biçimde anaakım sinema karşıtı filmler yapmaları, anaakım sinema ile mücadele açısından oldukça anlamlıdır. İkinci anabölüm olarak coğrafik anlamda anaakım sinemaya muhalif olan sinemalar ele alınmıştır. Bu gruptaki sinemalar, tüm dünya ölçeğinde değerlendirildiğinde Amerikan sinemasının ve Avrupa sinemasının bazı kesimlerinin anaakım sinema olması gerçeğine dayanarak, daha çok üçüncü dünya ülkelerinin sinemalarına odaklanmaktadır. Başlıkta özellikle üçüncü dünya sineması deyiminin kullanılmamasının nedeni ise yine muhaliftir. Yani bu adlandırma gelişmiş ülkelerin bir adlandırmasıdır ve bu nedenle de reddedilmektedir. Onun yerine gelişmekte olan ülkeler coğrafik konumlarına göre değerlendirilmektedir. Bu grupta başta Latin Amerika ülkelerinin sinemaları, sonra da Afrika, Ortadoğu, Balkan, Hint ve Türk sineması incelenmektedir. Üçüncü anabölüm bağımsız sinemadır. Bağımsız sinemanın muhalif sinema olarak değerlendirilmesinin nedeni ise, anaakım sinemanın stüdyo sistemi ile birlikte üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının sektör haline

gelmesi sonucunda, koşullar nedeniyle bu sektörün dışında kalan ya da bilinçli olarak kalmak isteyen yönetmenlerin anaakım sinemaya alternatif filmler ürettiği olmalıdır. Yani bağımsız filmler belki içerik olarak muhalif olmayabilir, ama en azından anaakımın alternatifidirler. Bunlara ek olarak dördüncü grupta kimlik açısından muhalif olan filmler incelenmektedir. Muhalif filmlerdeki kimliğin sunumu da etnik/göçmen ve cinsel kimlik olarak ikiye ayrılmaktadır. Öncelikle egemen ideolojinin yoksaydığı etnik kimliklerin, ırkların, göçmenlerin ve de azınlıkların sinemayla seslerini duyurmayı amaçladıkları filmler ele alınmaktadır. Ayrıca, yine anaakım sinemanın meşrulaştırdığı erkek-egemen dünyada kadın haklarını ve eşitliği savunan feminist filmler ve ek olarak yine anaakım sinemanın meşrulaştırmaya çalıştığı heteroseksüel ilişkileri reddeden gay/lezbiyen filmleri anlatılmaktadır. Son olarak, beşinci grup muhalif sinemalar başlığı altında politik muhalif filmler incelenmektedir. Bu da, anlatım dili olarak açık ya da örtük bir dil kullanması açısından ikiye ayrılmıştır. Açık ya da örtük politik filmler tema olarak politik konuları seçmekte ve egemen ideolojiyle, kurumlarıyla, yapılarıyla mücadele etmeyi hedefleyen filmlerdir. Özellikle açık politik filmler anaakım sinemanın en radikal muhalifleridir. Görüldüğü gibi, sinema tarihi egemen ve muhalif ideolojilerin bir mücadele alanı olarak okunabilir ve filmler muhalif kültüre katkıları anlamında değişik şekillerde sınıflandırılabilir. Bu çalışmanın yazarı tarafından yapılan buradaki sınıflandırma da, sadece olası sınıflandırmalardan biridir, sinema tarihine farklı bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır.

4. 1. Tarihsel Dönüşüm Dönemlerinde Öne Çıkan Sinema Akımları

4. 1. 1. Dışavurumculuk Sinema Akımı

Tarihsel dönüşüm dönemlerinde öne çıkan ilk muhalif sinema akımı dışavurumculuktur. Dışavurumculuk özellikle Almanya’da etkili olmuştur. “Dışavurumculuk Cermen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bulanımlar ve düşünsel gelişme dönemlerinde ortaya çıkmış olan bir sanat akımı ve hayat anlayışıdır” (Biryıldız, 2000, s.20, Turani’den alıntı). “Bu hayat anlayışının temelinde, 19. yüzyıl burjuvacılığına, olgucu düşüncelerine, ruhbilim ve doğabilim alanlarındaki özdekçi felsefeye karşı çıkış ve kapitalizm, sanayi devrimi ile burjuva ahlakını yermek ve yaşanan dünyanın yadsınması yatmaktaydı” (Biryıldız, 2000, s.21, Steffens’den alıntı).

Dışavurumcuların yaşanan toplumsal durumlardan hoşnut olmaması ve bu hoşnutsuzluğun kişiler üzerindeki psikolojik etkilerinin gösterilmesi, dışavurulması, yoluyla mücadele etmeleri nedeniyle, 1919-1930 yılları arasında etkili olan dışavurumculuğun ilk muhalif sinema akımlardan biri olduğu ileri sürülebilir. Biryıldız'a (2000, s.22) göre de dışavurumculuk renk ve biçim uygulamalarında realizmden farklılık gösteren devrimci bir sanattır. "... sanatçılar, kültürel yozlaşmayı ve varolan burjuva toplumunun materyalizmini reddederek, toplumun dış görünüşünün sahteliği diye gördükleri şeye karşı çıkma eğilimindeydiler. Yeni gelişmelere düşman olarak gördükleri bir geleneğe karşıt olarak, 'yeni bilinç, yeni fikirler ve yeni biçimler' aramaktaydılar." Derman (1997, s.108) dışavurumcuların maddesel değil, ruhsal gereksinimler yüzünden burjuva sanat geleneklerinden ve yaşam biçiminden koptuğunu ve proleter çevrelerle ilişki kurduğunu ileri sürer.

Filmlerin gerçekliği değiştirme ve çarpıcı fanteziler üretme yeteneğini ilk keşfeden yönetmen olarak Melies'in ilk dışavurumcu yönetmen olduğu da ileri sürülebilir. Elsaesser (2003, s.171) Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da Danimarkalı oyuncu ve yönetmenlerin etkili olduğunu ve Fransa, Britanya ve Amerika'nın filmlerinin gösterildiğini belirtir. Ayrıca Elsaesser (s.172) çoğunlukla sinemacılar tarafından dışavurumcu filmlerin habercisi olarak algılanan Otto Rippert'in altı bölümlük *Homunculus*'u ve Richard Oswald'ın E.T.A. Hoffmann'ın üç öyküsünün uyarlaması olan *Hoffmanns Erzählungen*'in aslında çok bölümlü *Sensationsfilme* türüne ait olduğunu ileri sürer. Yine o dönemde muhtemelen filmlerin özellikle Alman sinemacılar tarafından yapıldığının anlaşılması için Alman efsaneleri ve peri masalları da sıklıkla kullanılmıştır. Danimarkalı yönetmen Stellan Rye'in yönettiği *Praglı Öğrenci*'den sonra birçok canavar/Frankensteine/yaratık filmlerinin prototipi olan Paul Wegener tarafından yönetilen *Golem* bu tür efsanelerden esinlenmiştir (Elsaesser, 2003). Birçok sinemacıya göre bu filmler Alman dışavurumcu akımın öncüleri olmuştur. Dışavurumcu sinema akımı 1910'lardaki Amerikalı yönetmenlerin yapıtlarından ve 1920'lerin sonundaki Sovyet Sinemasından da etkilenmiştir. Bu dönemin en önemli filmleri *Dr Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919), *Golem* (Der Golem, Paul Wegener, 1920), *Kader* (Der Müde Tod, Fritz Lang, 1921), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Dr Mabuse*

(Fritz Lang, 1922), *Mumyalar Müzesi* (Das Wachsfigurenkabinett, 1924), *Son Adam* (Der Letzte Mann, Friedrich Wilhelm Marnau, 1924), *Metropolis* (Fritz Lang, 1925), *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, G. W. Pabst, 1928)'dir. Bu filmler arasında *Dr Caligari'nin Muayenehanesi* dışavurumcu dekoru ve ticari başarısı nedeniyle özel bir yere sahiptir ve Fransa ve Amerika'da da filmin benzerleri yapılmaya çalışılmıştır.

Dışavurumcu sinema akımında “gölgeli ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve ‘gerçek olmayan’ bu dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu” önem kazanmaktadır (Biryıldız, 2000, s.38). Dışavurumcu filmlerde daha çok karakterlerin ruhsal bunalımları ve ahlaki ikilemleri gösterilir. Toplumsal kurumların, yapıların vb. baskıcılığı yüzünden insanın içine girdiği psikolojik sıkıntılar, çaresizlikler yani kısacası bu yapılar karşısında insanın küçüklüğü anlatılır. Özellikle tarihsel dönüşüm dönemlerinde varolanın, yaşanılanların anlatılması bile muhalif olmaya yettiği için Alman dışavurumcu sinema akımı muhalif bir akım olarak değerlendirilebilir. Dışavurumcu filmler ekonomik veya toplumsal sistemleri açık açık sorgulayıp eleştirmeseler de ya da bu sistemlere karşı toplumsal bir mücadele için çağrıda bulunmasalar da yine de bu sistemler yüzünden insanın kendi küçük dünyasında (aile, mahalle vb.) hatta kendi iç dünyasında huzursuz olduğunu göstermektedir. Ayrıca kimi zaman bu sistemlerle dalga geçmekte ve insanın aslında çaresiz olmadığını gerçeküstü bir yolla da olsa anlatmaktadır.

4. 1. 1. 1. Film Çözümlemesi: *Son Adam* (Der Letzte Mann, 1924)

Friedrich Wilhelm Marnau'nun *Son Adam* (Der Letzte Mann, 1924) filmi yukarıda belirtilen dışavurumcu filmlerin birçok özelliğini içermektedir. Emil Jannings'in başrol oynadığı film lüks bir otelde kapıcı olarak çalışan ancak sonunda işini kaybederek otelin erkekler tuvaletinde temizlikçi olarak görevlendirilen yaşlı bir adamın trajik öyküsüdür. Yaşlı adam bütün kimliğini ve yaşamını işteki konumuna ve özellikle de bu gücü ve saygınlığı sembolize eden üniformasına göre kurmuştur. Üniforması oldukça süslüdür, sırmalarla işlenmiştir, parlayan büyük düğmeleri vardır ve yüksek askeri rütbelilerin kıyafetlerini andırmaktadır, ki adamda törensel bir edayla bu üniformayı giymekte ve çıkarmaktadır. İşlek bir cadde üzerindeki otelin kapısında

ünlüleri ve zenginleri karşılamakta onlarla kısa sohbetler etmektedir. Yaşlı adam aslında alt-orta sınıftan gelmektedir ve hem ailesi hem de komşuları tarafından saygıyla ve sevgiyle karşılanmaktadır ve kendisine değer verilmektedir. Bu nedenle de adamın kendine güveni tamdır ve mutlu bir yaşantısı vardır. Bir gün yaşlı adam otel misafirlerinden birinin bavulunu arabadan indirir ve biraz dinlenmek için resepsiyona oturur, çünkü bavul bu yaşlı adam için oldukça ağırdır ve adam bavulu taşıırken çok yorulur. Ancak tam o sırada otel yöneticisi onu görür ve ertesi gün onu tuvalet temizlikçiliğinde görevlendirir. Yaşlı adamın artık bütün kimliğini oluşturan o üniforması yoktur. Sanki adamın bütün kıyafetleri üzerinden alınmış hatta kıyafetleriyle birlikte derisi de alınmış gibi kendini savunmasız, çaresiz ve güvensiz hissetmektedir. Önceden iri cüssesiyle dimdik ayakta duran, böbürlenerek dolaşan, genç kadınlarla da iyi ilişkileri olan ve kendini hiç de yaşlı hissetmeyen adam artık yaşlanmıştır, çökmüştür, zar zor ayakta durmaktadır. O gün iş bitişinde kendisinden alınıp otel yöneticisinin odasındaki dolaba kilitlenen üniformasını çalar. O akşam kızının düğünü vardır ve bu gerçeği söyleyemez, gece boyu gerçeküstü bir güçle ağır bavulları kaldırdığına dair rüyalar görür. Ertesi gün bu rüyaların da etkisiyle evden çıkıp işe gittiğinde kendisinden çok daha genç birinin kapıcı olarak görevlendirildiğini görür ve gerçeği kabullenmek zorunda kalır. Her sabah üniformasını bir emanetçi dükkanına bırakır ve akşam evine giderken alır ve evine üzerinde üniforması varken gider. Ancak bir gün eşi onu otelde ziyarete gelir ve kızı ve diğer mahalle sakinleri olayı öğrenir, artık yaşlı adam herkesin kahkahalarla güldüğü, dalga geçtiği, çocukların bile alay ettiği biri haline gelir. Bu kahkahalar kabus gibi heryerdedir ve yaşlı adama çok korkunç gelmektedir. Sadece tek bir kişi –otelin gece bekçisi- onun halinden anlar ve arkadaşı olur. Yaşamı bu şekilde sürüp gitmektedir ancak yönetmen burada filme müdahale eder ve bir arayazıyla –filmdeki tek arayazıdır- yaşlı adamın bu trajik sondan kurtulacağını belirtir. Murnau bütün film boyunca sadece tek bir arayazıyla bu trajik öyküyü anlatır. Tüm öykü çekimlerle, kamera açılarıyla, hareketleriyle, yüz ifadeleriyle, beden diliyle, rüyalarındaki imgelerle, ışık ve gölge oyunları ve mekan seçimleriyle muhteşem bir şekilde anlatılır. Tüm bunlar yaşlı adamın trajik bir sona gitmesi ve sonrasında ironik bir şekilde bu sondan kurtulmasını dışavurumcu bir dille gösterir seyirciye. Örneğin adamın kendine çok güvendiğini anlatmak için yukarıdan çekimler yapar böylece izleyici adamın çok güçlü olduğunu iri bir cüssesi olduğunu düşünür. Kapıda başka bir

görevliyi gördüğünde ise yaşlı adamın bütün dünyasının yıkıldığını göstermek için kamera sürekli döner, dairesel hareketler yapar. Murnau hareketi en iyi kullanan ilk yönetmenlerden biridir.

Film bu trajik öyküye rağmen mutlu sonla bitmektedir ve filmin sonunda izleyici üzölmek yerine kahkahalarla güler. Yönetmen yaşlı adamın bu üzücü öyküsünü şu arayazı ile böler: “Şimdi, gerçek yaşamda hikaye gerçekten bitmeliydi, bu terkedilmiş yaşlı adamın ölümden başka arzulayacağı çok az şey olmalıydı. Yazar ona acıdı ve çok mümkün olmayan bu bölümü yaptı.” Sonraki sahnede ise yaşlı adamın çok tesadüfi bir şekilde büyük bir mirasa konduğunu öğrenir izleyici. Çok zengin bir otel misafiri tuvalette ölmüştür ve bu milyoner son nefesini kimin kollarında verirse tüm mirasını ona bırakacağını vasiyet etmiştir. Tuvalette öldüğü için bu zengin kişinin mirasçısı bu yaşlı adamdır. Sonrasında yaşlı adam otelde herkese bir şeyler ısmarlar, karşısına da sadece gece bekçisi olan tek arkadaşını oturtur ve otel yöneticisi dahil herkes ona hizmet eder. Film yaşlı adamın kahkahalar içinde otelden ayrılmasıyla son bulur. Son gülen yine yaşlı adam olmuştur.

Film o dönemde insanların içinde bulundukları traji-komik ruh halinin dışavurumu olarak da yorumlanabilir. Otel kapıcısının üniforması ve üniforma etrafında yaratılan aura sanki Nazilerin habercisidir. Kapıcı dahil herkes akıl almaz bir şekilde üniformaya saygı göstermekte, güç karşısında törensel hava yaratmaktadır, yine benzer şekilde adamın üniformasının elinden alınmasıyla bu aura kaybolmakta ve kapıcı herkesin küçümsediğı, alay ettiğı biri haline gelmektedir. Bu ruh hali tam da otorite karşısında baskılanan, ezilen ama yine de mantıksız bir şekilde, belki de korkudan, otoriteye tapan zavallı insanın portresidir. Aslında gerçekte gülünecek durumda olanlar bütün aurasını kaybeden kapıcıya gülen komşulardır. Bu komşular kendi zavallılıklarının farkında olmadan otorite tarafından bütün ezilmişliklerini kendilerinden daha güçsüz hale gelen bu kapıcıdan çıkarmakta ve böylece kendi yabancılaşmışlıklarını ve örselenmişliklerini bu yaşlı adamla baskılamakta, temize çıkarmaktadırlar. Filmin sonunda yine otel yöneticisinin yaşlı adamın hizmetinde olması da benzer şekilde yorumlanabilir. Otel yöneticisi yaşlı adama hizmet ederken bir yandan sinirden köpürmekte ve dişlerini gıcırdatmakta bir yandan da gülümseyip

kusursuz bir hizmet vermeye çalışmaktadır. Yaşlı adamın zenginliği karşısında eğilmekte, saygı duymaktadır. Murnau otoriteyi, gücü ve insanın bu güç karşısında verdiği tepkileri çok güzel bir şekilde anlatmaktadır. Bu nedenlerle de Murnau'nun filmi o dönem için muhalif öğeler taşıyan bir filmidir.

4. 1. 2. Devrim Sonrası Sovyet Sineması

Tarihsel dönüşüm dönemlerinde öne çıkan sinema akımlarına bir diğer örnek de devrim sonrası özellikle de 1920'lerin sonunda gelişmeye başlayan Sovyet sinemasıdır. Çarlık düzeninin yıkılması ve sosyalist rejimin benimsenmesiyle birlikte Sovyetler Birliği'nde toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi sinema alanında da bir dönüşüm yaşanmış ve sosyalist Sovyetler'in sineması da birlik ve beraberliğin, farklı toplulukların kardeşçe bir arada yaşayabilmesinin kısacası sosyalist yaşamın güzelliklerini anlatmaya çalışmıştır. Nowell-Smith'e (2003a, s.385) göre sinemayı devrimci hareketin denetimi altına almak için ilk adım 1919 yılında Macaristan'da atılmıştır. Nisan 1919'da kurulan "Bela Kun Sovyeti"nin ilk yaptıklarından biri de Macaristan sinemasını ulusallaştırmaktır. Ancak bu sovyet sadece dört ay sürmüş ve Ağustos 1919'da "Bela Kun" ve sinemacılardan bazıları sürgüne gönderilmiştir. Nowell-Smith (2003a, s.386) bu durumdan endişelenen Sovyet devrim hükümetinin sinemayı devrimci hareketin bir parçası haline getirmek için çalışmalar başlattığını ve bu yaklaşımın 1990'lara kadar devam ettiğini belirtir. Bu amaç yönünde, özellikle 1930'larda gelişerek bir endüstri haline gelen Sovyet sineması sadece toplumun eğitilmesi için bir araç değil aynı zamanda Hollywood sineması gibi bir kitlesel eğlence aracı da olabilmeyi başarmıştır. Devlet tarafından desteklenen ve devletin ideolojisini yansıtan bu sinemanın Sovyetler bağlamında değil ancak dünya sineması bağlamında ele alındığında hem içerik hem de biçim olarak radikal muhalif öğeler taşıdığı görülebilir. 1930-1950 arası Stalin'in egemen olduğu dönemi sinemacılar Sovyet sinemasında özgürlük olmadığı yönünde eleştirmektedir. Ancak, bu dönem bile arşiv, dağıtım, gösterim olanakları ve deneysel filmler de dahil çok sayıda filmin üretiminin devlet tarafından desteklenmiş olması sonraki yıllar için büyük bir kazanç olmuştur, sinema dünyasına büyük katkılar yapılmıştır. Bu dönem filmlerinde diğer ülke sinemalarından farklı olarak Sovyet sinemasında kahraman bir tek kişi değil kitlelerdir

ve bu kitlelerin hareketleri sosyalist bir bakışla tarihsel olarak yansıtılmaktadır. 1956'dan sonra başlayan Thaw dönemi ile birlikte filmlerde sosyalist yaşamın bireysel yanları da vurgulanmıştır.

Devrimden sonra “genç Sovyet yönetmenler, devrim öncesinin mirasıyla bağları tamamen koparmaya çalıştılar. Yeni bir sinema yaratma arzuları, o yıllarda Rusya’da yaygın olan eski dünyayı kınama düşüncesini yansıtıyordu” (Nussinova, 2003, s.200). Nussinova’ya (2003, s.200) göre sinemacıların devrimle değişen gerçekliklere olan bağlılığı montajın da yardımıyla sinematografik temsilleri dönüştürmüştür. “Buna kısmen geçmişe yönelik bilinçdışı bir saldırganlık kısmen de ekonomik zorunluluk neden olmuştur.” Ekonomik zorluklar nedeniyle ham filmin bulunamaması sinema tarihi açısından çok önemli bir gelişmenin de yaşanmasına yardımcı olmuştur. Eski filmlerin negatiflerinin montajlanarak kullanılması sinemada anlam yaratmaya yeni boyutlar katmıştır. Sovyet montaj kavramını ilk geliştiren Kuleshov’dur. Nussinova’ya (2003, s.202) göre Kuleshov’un montajının önemi anlamın montaj öğelerinin içeriği tarafından, bu öğelerin yan yana konmasıyla belirlenmesidir. Buna karşın Eisenstein’in montajında önemli olan çarpıcılıktır, “çarpıcı montaj” izleyiciyi etkileyen, ... film metnini yaratmada yönetmenle ortak yazar olacak şekilde izleyicinin bir karşı tepki oluşmasını kışkırtan şoklar dizisiydi.” Kuleshov’un montaj sisteminde izleyici pasif bir rol alırken, Eisenstein’da daha aktif bir role sahiptir. (Nussinova, 2003)

Devrim sonrasında Sovyetler’de Eisenstein, Pudovkin ve Kuleshov gibi yönetmenler sinema alanında kendilerinden önceki gelişmeleri inceleyerek kendi devrimci filmlerini üretirler. Bu dönemin en önemli yönetmenleri ve filmleri şunlardır: *Grev* (Eisenstein, 1925), *Potemkin Zırhlısı* (Eisenstein, 1925), *Ana* (Pudovkin, 1926), *St. Petersburg’un Sonu* (Pudovkin, 1927), *Cengiz Han’ın Torunu* (Pudovkin, 1928), *Zvenigora* (Dovzhenko, 1927) ve *Arsenal* (Dovzhenko, 1929). Bu filmlerde devrimci temalar işlenmektedir ve montaj tekniği de ideolojik anlamların yaratılmasına olanak vermiştir. Yani filmler hem içerik hem de biçim açısından politiktir ve devrim sonrasında yaşanan gerçekliğe olan inancı yansıtmaktadır. Rotha da (2000, s.156) Sovyet sinemasında ilke olarak, her filmin gündelik yaşantı ile belirgin bir şekilde

bağlantılı bir sorun ya da bir kuramı ortaya koyduğunu ve Sovyet yönetmenlerin sinemanın görsel niteliklerini, “başka ülkelerde olduğu gibi yalnızca heyecan verici bölümler ve akrobatik duyular yaratmak için değil, insanların ruhlarına ve kalplerine seslenebilmek için” ürettiğini belirtir. Özellikle Eisenstein’ın geliştirdiği montaj tekniği devrim sonrası Sovyet sinemasının muhalif öğeler taşıdığını göstermektedir. Eisenstein görüntülerin birbiriyle çarpıştırılması, üst üste bindirilmesi ve arka arka dizilmesi tekniğiyle izleyicinin filmle daha yakın bir etkileşime girmesine olanak vermiş, görüntüler üzerinde düşünülmesini, aralarındaki diyalektik bağlantının kurulmasını, kısacası montaj tekniği ile anlamlandırmada izleyicinin daha etkili olmasını sağlamıştır. Yani, Griffith’in tekniği daha çok bakış açısı ile ilgilenirken, Eisenstein’ın montajı bakılanın değerlendirilme açısıyla, görülenin anlamlandırılmasıyla ilgilidir (Kolker, a). Böylece, anlam yaratmada izleyicinin bilinci de etkin rol oynamaktadır. Eisenstein kendisinden önceki sinemacılardan niteliksel bir kopuşla ayrılır. İzleyiciden filme katılımının talep edildiği bu sinema anlayışı tıpkı içinden çıktığı ülkenin ideolojik yapısı gibi çoğulculuğu, birlikteliği, dayanışmayı olumlar. Özgür yaratımı savunur. Devrim sonrası Sovyet filmleri ile birlikte yönetmenin izleyicilere seslenme biçimi, hatta sinemayla dünyaya çağrıda bulunma biçimleri değişmeye başlamış, izleyicinin aktif, eyleyen özne olabileceği, gösterilenler üzerine düşünüp yorum yaparak kendi yaratımlarını yapabileceği anlatılmıştır. Sovyet toplumunun çarlığa karşı birlikte mücadele ederek iktidarı yıkıp kendi iktidalarını, sosyalist sistemi kurmaları gibi sinemada da önceki normlar aşılmaya çalışılmış ve Sovyet halklarının bu kitlesel kahramanlığının güzellemesi yapılmıştır. Muhalif hareketlerin çabasıyla yaşanan toplumsal dönüşüm sinemaya yansıtılarak sinemada da muhalif, devrimci duruşlar, tutumlar geliştirilmiştir.

4. 1. 2. 1. Film Çözümlemesi: Potemkin Zırhlısı (*Bronenosets Potyomkin*, 1925)

Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) filmi Sovyet sinemasındaki muhalif bakışa bir örnektir. Film, 1905 yılında Potemkin savaş gemisinde çıkan bir ayaklanma ile başlar. Mürettebat yemeği için verilen etin bozuk olduğundan şikayet etmektedir. Ette böcekler ve kurtlar vardır ve durumu üst rütbelilere ve gemi doktoruna bildirirler, ancak üst rütbeli subaylar ve doktor etin bozuk

olmadığına karar verir ve etten mürettebat için çorba hazırlar. Ne var ki mürettebat çorbayı içmeyi reddeder ve üst rütbeliler herkesin güvertede toplanmasını ister. Subaylar yemeği yemeyi reddedenleri kurşuna dizmek ister. Muhafızlar tam tüfeklerini doğrultmuş mürettebatın üzerine ateş etmek üzereyken mürettebatın lideri olan Vakulinchuk muhafızlara “kime ateş ediyorsunuz” diye sorar ve muhafızlar öldürmekten vazgeçer. Bunun üzerine mürettebatın ve subayların kavgası, dövüşü başlar. Çıkan kargaşada subayların çoğu yaralanır ya da denize atılır ancak Vakulinchuk da öldürülür. O sırada gemi Odessa limanına yaklaşmaktadır ve Vakulinchuk’un cesedi Odessa sahilinde bir çadıra yerleştirilir ve şehrin sakinleri bu ölümüne ağıtlar yakar, dualar okur. Olan biteni öğrenen halk gemi mürettebatı için üzülür ve onlara yiyecekler gönderir. Durumdan rahatsız olan (çarın emrindeki) şehir yönetimi insanları durdurması için çarlık askerlerini görevlendirir. Askerler masum insanlara, kadınlara ve çocuklara ateş eder. Odessa sokakları ve merdivenleri yaralanan, ölen masum insanlarla kaplanır. Gemidekiler de karşı ateş açar ve bazı savaş gemileri Potemkin’e katılır. Kargaşa bitince Potemkin Odessa’dan ayrılır ve gemi denizde askeri bir filoyla rastlar. Mürettebat yine ateş için hazırlanır ancak askeri gemi filosu ateş etmez ve Potemkin denizin ortasında kendi başına yol alır.

Potemkin Zırhlısı hem içerik hem de anlatım dili açısından muhalif öğeler taşımaktadır. Filmde gemi çalışanları haksızlığa ve insanlık dışı bir duruma karşı ayaklanmaktadır. Filmin başlarında gemi mürettebatı arasında Vakulinchuk öne çıksa da Vakulinchuk’un ölümü kahramanın tek bir kişi değil kitleler olduğunu göstermektedir. Vakulinchuk tıpkı Devrimdeki Sovyet halklarının herhangi bir kahramanı gibi üzerine düşen görevi yapmıştır, başka biri de olsa aynısını yapacaktır, çünkü önemli olan bu mücadeleci ruh ve insanların birlikte başkaldırmasıdır. Filmin sonunda da hem gemi mürettebatı hem de şehirdeki insanlar birlikte mücadele etmiş ve savaşı kazanmışlardır. Eisenstein’ın Odessa merdivenlerindeki sahneleri o günden bugüne dek birçok yönetmen tarafından kopyalanmış ve değişik anlamlarda kullanılmıştır. Eisenstein özellikle montaj tekniğiyle izleyicinin yaşananlar üzerinde bağlantı kurmasını ve sorgulamasını sağlar. Odessa merdivenlerinde kadınların ve çocukların yakın çekimleri izleyiciyle aralarında duygusal yakınlık kurulmasını sağlar ve de askerlerin genellikle uzaktan çekimleri ve toplu halde gösterilmeleri onların güçlü

ve saldırgan tavırlarını anlatır. Askerlerin insanlıkdışı tavırları annelerin insancılıklarıyla, şefkatiyle çarpıştırılır. Halk çarın askerleri tarafından katledilmektedir hem de sadece gemidekilere yiyecek gönderdikleri için. Yani suçsuz insanlar askeri ve yönetici güç altında ezilmekte ve insanlar da buna karşı mücadele etmeye çalışmaktadır. Eisenstein filmiyle bir anlamda devrimden önce de Sovyet insanların mücadelecisi ruha sahip olduğunu anlatmakta ve kitleleri yüceltmekte, övmektedir. Tüm bu özellikleri nedeniyle *Potemkin Zırhlısı* filmi devrim öncesi Sovyet sinemacıların yaptıklarından ayrılır. Kısacası filmin o dönem için tüm dünya sinemaları değerlendirildiğinde muhalif öğeler taşıdığı ileri sürülebilir.

4. 1. 3. İkinci Dünya Savaşı Öncesi Diğer Ülke Sinemalarındaki Muhalif Yaklaşımlar

Adı daha çok anaakım sinemayla özdeşleştirilen Amerikan sinemasından – Hollywood- da aslında tarihi boyunca zaman zaman muhalif ürünler çıkmıştır. Özellikle “1930’larda Hollywood’da Avrupa’dan göçmen akışıyla güçlenen birçok radikal ses yükselmişti.” Nowell-Smith (2003a, s.394) stüdyo sistemi nedeniyle çok az sayıda bu radikal filmlerden yapıldığını, ancak 1920’lerde gelişip denetime meydan okuyan yazar ve zanaatkarlarla egemen güçler arasında sıkı bir mücadelenin yaşandığını belirtir. Stüdyo çalışanları zaman zaman grevler yapmış, sanatçılar Komünist Parti’ye üye olmuştur. Ne var ki, senatör Joe McCarty ve HUAC’ın (Un-American Activities Committee of the House of Representatives: Temsilciler Meclisi Amerikan Olmayan Faaliyetler Komitesi) çalışmalarıyla bu radikal sesler susturulmuştur. Hükümetin anti-komünizm propagandasından sinema da payına düşeni alır ve birçok ‘kara liste’ oluşturulur. Nowell-Smith (2003a, s.395) komik bahanelerle birçok sinemacının suçlandığını “John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Adrian Scott, Edward Dmytryk, Ring Lardner, Jr ve Lester Cole”un bir sene hapis yattığını (Dmytryk daha sonra pişman olduğunu söyleyip serbest bırakılmıştır) belirtir. Daha sonra bir grup aydın ve sanatçı bu sinemacılara destek vermiş ancak bir şey değişmemiştir. Sonraki seneler boyunca da ‘kara listeler’ oluşturulmaya devam etmiştir (Nowell-Smith, 2003a, s.395). Daha ilk yıllarından itibaren Hollywood sinemasında da muhalif sanatçılar ve ürünler vardır ancak gerek hükümet politikaları gerekse de ekonomik, toplumsal ve ideolojik nedenlerle bu

muhalefet bastırılmaya çalışılmıştır. Bu mücadele günümüze kadar sürmüştür ve az sayıda da olsa Hollywood içinde de muhalif film üretimi vardır.

İkinci Dünya savaşıdan önce ve savaş sırasında Almanya’da toplumsal yaşamda büyük dönüşümler yaşanmıştır. Ancak bu dönüşümler Almanya’da muhalif kültürün zenginleştirilmesine değil, aksine yokedilmesine neden olmuştur. “1930’ların başında Almanya, Avrupa sinemasında oldukça egemendi. Anaakım dışında kendi filmlerini üreten canlı bir sol kültürü de vardı. Sosyal Demokratlar ve onlarla rekabet halindeki komünistler, Weimar Cumhuriyeti sırasında kendi edebiyatları, tiyatroları ve spor etkinlikleriyle alternatif kültürel ağlar kurmaya çalıştılar” (Nowell-Smith, 2003a, s.387). Nowell-Smith (2003a) özellikle Brecht gibi yönetmenlerin o dönemde çok önemli muhalif filmler ürettiklerini ancak Nazilerin iktidara gelmesiyle tüm bunlara son verildiğini ve önemli muhalif sinemacıların, sanatçıların Almanya’dan başka ülkelere göç ettiğini belirtir. Benzer bir dönemin İspanya’da da yaşandığı gözlenmektedir. Franco’nun başa gelmesiyle birlikte bütün muhalif sesler susturulmuş ve Bunuel gibi yönetmenler İspanya’dan kaçmak zorunda kalmıştır (Nowell-Smith, 2003a). Kısacası yaşanan toplumsal olaylar her zaman için muhalif kültürel üretimlerin yapılmasına olanak vermemekte, aksine varolan muhaliflerin yokedilmesine de neden olmaktadır.

4. 1. 4. Yeni-Gerçekçilik Sinema Akımı

İnsanlık tarihinde bir diğer önemli dönüşüm de İkinci Dünya Savaşıdan sonra yaşanmıştır. Savaşa katılan ve yenilen ülkeler özellikle de Batı Avrupa ülkeleri savaşın neden olduğu yıkımdan biran önce çıkabilmek için toplumsal yaşamın tüm alanlarında yenilikler yapmaya başlamış ve böylece geçmişte yaşananların sorgulanması, eleştirilmesi mümkün olmuştur. Kültürel yaşamın alanlarından biri olan sinema da bu eleştirel bakıştan etkilenmiş ve bu bakışa katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda örneğin İtalya’da ortaya çıkan yeni-gerçekçilik sinema akımı adından da anlaşılabilceği gibi yaşanan toplumsal gerçekliklerin ve sinema tarihinin yeni bir gözle değerlendirilmesine ve hatta yeniden oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Yani, varolan toplumsal gerçekliklere ve sinema tarihindeki yerleşik kalıplara, normlara bir karşı çıkış, muhalefet söz konusudur. 1945’de bir grup İtalyan sinemacının başlattığı bu akım aslında sadece 10 yıl sürmüştür, ancak etkileri yıllardır sürmektedir. Akımın en önemli

temsilcileri Roberto Rossellini *Roma Açık Şehir* (Roma, citta aperta, 1945), *Paisa* (Paisa, 1946) *Almanya Yıl Sıfır* (Germania, anno zero, 1947) filmleriyle, Luchino Visconti *Yer Sarsılıyor* (La terra trama, 1947), Vittorio De Sica *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948) ve *Umberto D* (1951) ve de Federico Fellini *Sonsuz Sokaklar* (La strada, 1954) ile *Cabiria Geceleri* (Le notti di Cabiria, 1956)dır. Bunların dışında, yine bu yönetmenlerin diğer filmleri ve birkaç başka yönetmenin filmleri de yeni-gerçekçilik akımına dahil edilmektedir, ancak en önemlileri yukarıda verilenlerdir. Yönetmenler daha çok yoksul halkı, köylüleri sade ve nesnel bir dille anlatmak istedikleri için dış mekanlarda çekim yapmış ve genellikle oyuncular değil, filme konu olan kişileri filmlerde oynatmıştır. Görüntülerin ve öykülerin açıklığı ve yalınlığı bu akımın daha çok belgesel niteliğinde ürünler vermesine olanak vermiştir. Anaakım Hollywood sinemasında gösterilen estetize edilmiş yaşam ve mekanların zıddı olarak yeni-gerçekçiler (savaştan sonra) harap olmuş, yıkık dökük, terk edilmiş ıssız binalarda ve mekanlarda yaşayan yoksul, sefalet içindeki insanların yaşamlarından kesitler sunmuşlardır. Yeni-gerçekçiler Hollywood sinemasındaki gibi insanları rahatlatan, genellikle mutlu sonla biten öyküler anlatıp, bilinçlerde yanılsamalar yaratmak yerine, varolan durumu, toplumsal gerçeklikleri bütün çıplaklığıyla anlatmayı yeğlemiş, insanlığın umutsuzluğunu göstermişlerdir. Monaco (2001, s.288) Yeni-Gerçekçilik'ten sonra "estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelememi"ğini ileri sürer. Yeni-Gerçekçilik hareketi II. Dünya Savaşının hemen ardından faşizmin yaşandığı ve hatta yenildiği yıllarda ortaya çıktığı için filmlerde bu ruh hali içinde yapılmıştır. Hem filmlerde kullanılan mekanlar hem de anlatılan öykülerdeki keder ve hüznün filmlerin sert ve gri tonlara sahip olmasına neden olmuştur.

Yeni-gerçekçiliğin muhalif olmasının nedenlerinden biri de toplumsal sınıflara bakışındadır. Marx'ın bütün insanlık tarihini sınıf savaşlarının tarihi olarak ele alması gibi sinema tarihine de sınıfsal olarak bakmak mümkündür. Çünkü sinemacıların seslendikleri sınıflar da filmlerin sinema tarihindeki yerini belirlemeye olanak vermektedir. Yeni-gerçekçilik kendisinden önceki İtalyan sinemasının orta sınıfa seslenmesine karşı çıkmış ve hem oyuncularını hem de öykülerini işçi ve köylü sınıfından seçerek üretim yapmıştır. Kolker'a göre (a) bu, Louis Althusser'in "Marx İçin"de ifade ettiği 'kopma'ya güzel bir örnektir. Yeni-gerçekçilik ile birlikte İtalyan

sineması eskiden kopmuş, yerinden çıkarılan, kopan bu parçalar eleştirel, muhalif bir bakışla tekrar dikilmiştir. Bu kopuş insanın bireysel olan ilksel kopuşunun ardından gelen toplumsal bir kopuştur ve tıpkı ilki gibi bir yeniden doğumu da gerektirir. İşçi ve köylü sınıfının mükemmellikten uzak yaşamı anaakım Hollywood sinemasının ‘mükemmelleştirilmiş’ yaşamlarının karşısında konumlanır. Hollywood’un zengini mutsuz, fakiri mutlu gösteren komedileri, aşk, intikam gibi hikayeler etrafında örgülenen duygu yoğunluklu melodramlarının karşısına işçi ve köylü sınıfının ekonomik, toplumsal, politik sorunlar yüzünden yaşamak zorunda bırakıldığı yoksunluklar, sıkıntılar, sefillikler, mutsuzluklar belgesel tadında yansıtılmıştır beyaz perdeye. Yani Althusser’in (2002, s.171) ifadesiyle “gerçek bir durum üzerine yapışmış yabancı bir bilinç” olan melodrama karşı çıkmak, Hollywood’un çarpıtarak yansıttığı sınıf ilişkilerine tersten bakarak varolan toplumsal gerçeklikleri göstermektir. Yaşanan eşitsizlikleri estetize eden, evcilleştiren, toplumsal sorunları ahlak boyutuna indirgeyip sevimli gösteren tutucu Hollywood sinemasının karşısına değişimci bir bakışla, reddedişle çıkmıştır yeni-gerçekçiler. Kısacası, Marx’ın kuramlarıyla tepetaklak duran dünyayı ayakları üzerine oturtması benzetmesinde olduğu gibi, yeni-gerçekçiler de muhalif duruşlarıyla sisler, yanılsamalar içindeki sinemanın ayakları üzerine basmasını sağlama çabası içerisine girmişlerdir. Landy (2000, s.149) İkinci Dünya savaşı sonrası İtalyan sinemasının Marksist bir bakışa sahip olduğunu, özellikle de Gramsci’den çok etkilendiğini ifade eder. 1960 ve 1970’lerin İtalyan sinemasında Gramsci’ye dair konuların (Gramscian issues) yoğunluklu olarak işlendiğini de ekler. Visconti, Bertolucci, Pasolini, Olmi ve Taviani kardeşlerin filmlerinde İtalya’yı Gramsci’nin bakışıyla yorumladıklarını anlatır. Kolker da İkinci dünya Savaşı’nın bitmesi ile birlikte İtalya’da sol entelektüellerin Marksist bir konumla toplumsal ve kültürel koşullarla ilgilenmeye başladığı bu dönem ile sinemadaki Yeni-Gerçekçilik hareketi arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir:

“Sinemada bu konum, konu olarak işçi sınıfının seçilmesi olarak ortaya çıktı ve Rossellini’nin deyişiyle biçimsel olarak gereksiz seyirliğe yer vermeksizin, hatta melodrama başvurmaksızın gün be gün var kalmaya çalışan bu sınıftan insanları gözleme isteği içinde kendini gösterdi. Böylesi bir dönemde çekilen eziyet artık görmezden gelinemeyeceği gibi süslenemezdi de. Yoksulluk ve ihmal gerçektir ve bunların sorumlusu olan ideoloji bundan böyle kendi sorumluluğunu reddetme ve kendisinin alaya alınışı içinde gerçekliği tersine çevirme yönünde

işleyemezdi. Faşizm aslında melodramın ve seyirliğin bir politikasıdır. Politik gösterileriyle, duygusal aşırılıklarıyla, kurban olma/fedakarlık talepleriyle, kahramanın en soylu hareketi olarak ölümü yüceltmesiyle faşizm, duyguları önceden belirlenmiş amaçlar yönünde güdümler. Yeni-Gerçekçiler önceden belirlenmiş ne amaçları ne de araçları istediler. Onlar ilk planda savaşın çıkmasına yardımcı olmuş araçlardan ve saptırmalardan kurtulmuş savaş sonrası dünyasını gözlemeyi istediler ve eğer kameranın dünyaya müdahalesiz bakmasına olanak sağlarsa yoksul insanların yaşamlarının kendi kendilerini açığa vuracağını ve öykülerinin basit gözlemlene eyleminden çıkacağını düşündüler. (Kolker, a)

İtalya’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra dünyayı bu açıdan algılayan Yeni-Gerçekçi yönetmenler geleneksel melodram sinemasının hem biçimini hem de içeriğini reddettikleri için filmleri gündelik yaşamdan alınan öğeleri süslemeden sade bir biçimle anlatmayı amaçladılar. Böylece sinemada biçimdeki ve içerikteki sadelik ile yaşamdaki toplumsal çelişkilerin üzeri örtülmeden, gerçek toplumsal şartların anlaşılabilmesine ve sonuçta da bu şartlara karşı muhtemel bir duruşun/bakışın geliştirilebileceğine inandılar. Varolan durumun olduğu gibi gösterilmesi gerektiğine inanan Yeni-Gerçekçi sinemacılar bu bakışlarıyla da kendi sinemalarını diğer sinemalardan özellikle de sinemanın kültür endüstrisinin hakimiyetine girdiği Amerikan sinemasından ayırmayı amaçladılar. Yeni-Gerçekçi sinemanın öncülerinden olan Cesare Zavattini’nin bu farklılığı şöyle anlatır:

“(Yeni-Gerçekçi) sinemanın görme ve analiz etme yönündeki bu güçlü arzusu, gerçekliğe, hakikate yönelik bu açlığı, diğer insanlara, var olan her şeye karşı somut bir saygıdır. Diğer şeylerin yanı sıra Yeni-Gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran budur. Sonuçta Amerikan sinemasının konumu bizimkine tamamen karşıdır; bizim temas ettiğimiz, doğrudan ve baştan sona bilmek ve anlamak istediğimiz gerçekliğin, hakikatin cazibesine kapılırken, Amerikalılar tersine çevrilerek üretilen hakikatin yumuşatılmış versiyonuyla kendilerini tatmin etmeyi sürdürüyorlar.” (Kolker, a, Zavattini’den alıntı)

Ancak, Yeni-Gerçekçi sinema izleyicinin tarihsel olarak belirlenmiş politik ve ekonomik koşulları görmesine olanak sağlayarak Hollywood sinemasına karşı bir tepki geliştirmeyi başardığı halde izleyici üzerinde bundan öte bir etki yaratamamıştır. Filmlerde günlük yaşamdan alınmış öykülerle karanlık temalar işlenmiş ve karakterler sürekli bir acı, kötümserlik ve umutsuzluk içinde gösterilmiştir. Böyle bir anlatı yapısının ise başka bir dünyanın mümkün olduğunu ve var olan dünyayı değiştirme gücünün insanda olduğunu ve birlik ve beraberlik içinde daha güzel bir gelecek için

umut beslemek gerektiğini net bir şekilde anlatamadığı ileri sürülebilir. Yeni-Gerçekçiler var olan durumun nesnel gözlemlemesiyle yetinmiştir, hatta aşırı karamsar havasıyla izleyicinin ümitlerinin kırılmasına neden olmuşlardır. Buna karşın, çıkış noktalarının anti-faşist olması ve sömürülen insanların yaşamlarının görüntülenmesi, yani Yeni-Gerçekçilerin sinemayı gerçekliği sunmak için bir araç olarak görmeleri, yaşamı gerçekliğinden koparıp öyküleyen Hollywood sinemasına bir tepki olarak değerlendirilebilir. Yeni-Gerçekçi sinemacıların kendi yaşamlarındaki muhalif duruşlarını sinemaya yansıtmaları sinemaya da muhalif bakmalarına olanak vermiştir, ancak onlar insanların kendi yaşamları üzerinde zafer kazanma ve dünyayı değiştirme gücünün kendi ellerinde olduğunu çok açık bir dille anlatmayı tercih etmedikleri için, yani yaşanan tarihin dönüştürülebileceği mesajını veremedikleri için devrimci olamamışlardır. Filmlerde karakterlerin toplumsal dönüşüm yönünde mücadele etmemeleri filmi izleyenlerin de bilincinde bu farkındalığın yaratılmasına yardımcı olamamıştır. Buna karşın Yeni-Gerçekçi sinemacılar, ikinci dünya savaşından sonraki sinemada ilk muhalif sinema örneklerini vererek sinemayı politikleştirmişlerdir ve onların yarattığı gelenek kendilerinden sonra gelenler için de sağlam bir dayanak olmuştur.

Morandini (2003) Yeni-Gerçekçilik akımının 1945’de *Roma Açık Şehir* ile başladığını ve 1952’de *Umberto D* ile bittiğini ileri sürer. Ancak bazı sinemacılar takip eden yıllarda Federico Fellini’nin ve Michelangelo Antonioni’nin bazı filmlerinin de Yeni-Gerçekçilik akımı içinde anılması gerektiğini savunmaktadır. Morandini (2003, s.412) Yeni-Gerçekçi sinemanın “gerçekte olduğundan daha fazla bir muhalefet sanatı ve kültürü olarak algılandığı için egemen sınıfın hedefi haline geldiğini” ve bu nedenle de Yeni-Gerçekçilikten yana veya karşı olmanın kültürel ve sanatsal boyutundan çok politik ve ideolojik boyutları olduğunu vurgular. Bu durum Yeni-Gerçekçi sanatçılar üzerinde baskı oluşturmuş, akımın güçlenmesini ve yeni eserler verilmesini engellemiştir. Aslında devrimci değil ama insani ve muhalif öğeler taşıyan Yeni-Gerçekçilik sinema akımının gerçekte olduğundan fazla muhalif olarak algılanmasının temelinde muhtemelen o günün koşullarında egemen güçlerin savaşmak ve kendi güçlerini kolektif bilinçte meşrulaştırmak için düşmana olan ihtiyacı vardı. Egemen güçlerin düşman yaratma arzusu karşısında durmak isteyenlerin de sinemasal anlamda

bütün umutlarını Yeni-Gerçekçilik'e bağlamış olmaları da muhalif bir hareket olarak değerlendirilebilir ki bu da toplumsal muhalif kültüre katkı yapması açısından oldukça olumludur.

4. 1. 4. 1. Film Çözümlemesi: *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)*

Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)* filmi Yeni-Gerçekçi sinema akımının birçok öğelerini barındırmaktadır. Film kısaca bisikleti çalınan yoksul bir adamın bisikletini bulma mücadelesini anlatmaktadır. Film iş bulma kurumu önünde o gün açıklanacak olan işleri ve seçilecek kişileri duymaya çalışan bir kalabalıkla başlar. Kuyrukta bekleyen herkes o gün kendilerine bir iş verilmesi umidindedir. Antonio Ricci de bu işsiz ve yoksul insanlardan biridir ve o gün kendisine bir iş verilir. Ricci, sokaklara poster asacaktır ancak bu işe alınmasının tek şartı bir bisiklete sahip olmasıdır. Ricci bisikleti olduğunu söyleyerek işe alınır, ne var ki Ricci ailesinin geçimini sağlayabilmek için bisikletini rehinciye bırakmıştır. Eşi Maria çeyizlik çarşaflarını rehinciye satar ve bisikleti geri alırlar. Ne yazık ki ilk iş gününde Ricci'nin bisikleti çalınır. Bundan sonra Ricci 10 yaşındaki oğlu Bruno ile birlikte Roma sokaklarında dolaşarak bisikletini arar. Ricci ve oğlu, bu macera sırasında kimi zaman umutlanmakta kimi zaman da umutsuzluğa düşmektedir. Örneğin Ricci tüm umutlarını yitirdiğini düşündüğü bir anda oğluna bağırır ancak sonra buna üzülür ve muhtemelen ellerinde kalan son parayla lüks bir lokantada kendine ve oğluna bir ziyafet çeker. Yeni bisikletlerin yanında çalıntı bisikletlerin de parçalanıp satıldığı sokak pazarına giderler, yanlarında Ricci'nin arkadaşları da vardır. Saatlerce ümitsiz bir şekilde yüzlerce bisikletin ve de bisiklet parçalarının arasından kendi bisikletlerini bulmaya çalışırlar. Ancak ne yazık ki bu çaba boşadır ve Ricci ve Bruno bisikleti bulamadıkları halde evlerinin yolunu tutarlar.

Film İkinci Dünya savaşı sonrasında Roma'da sıradan bir alt sınıf İtalyan adamın yaşamından bir kesit sunmaktadır. Yani anaakım Hollywood filmlerinin aksine mükemmel olmayan bir yaşamı ve yoksulluğu anlatmakta ve mutlu sonla değil belirsizlikle bitmektedir. De Sica filminde yoğun olarak dış mekan, profesyonel olmayan oyuncular kullanarak yoksulluk, işsizlik gibi toplumsal problemleri anlatır. Sıradan bir baba ve oğlun ilişkilerini ve bisikleti bulmadaki işbirliklerini oldukça

duygusal ve insani açıdan yansıtır. Film Yeni-Gerçekçi akımın savunduğu gibi sadece gerçekleri gösterir, toplumsal sorunlara bir çözüm önermez. Bu yoksul, sıradan baba ve oğlun yürek burkan, acınası halleriyle son bulan film durumun düzeleceğine dair izleyiciye bir umut da vermez, anaakım filmlerdeki gibi izleyici rahatlatmaz. Filmde anlatılan o günün koşullarında yaşanması çok muhtemel olan, çok gerçekçi, insani bir öyküdür. Sonuç olarak o dönem için Mussolini'nin faşist rejiminden kurtulan İtalya'da gerçekleri anlatmak da muhalif bir hareket olarak değerlendirilebilir. Sinemasal kurguyla gerçek toplumsal yaşamdaki kurguların ve gerçeklerin gösterilmesi muhalif kültüre katkıda bulunmuştur.

4. 1. 5. Yeni Dalga Sinema Akımı

Tarihsel dönüşüm dönemlerinde öne çıkan muhalif sinema akımlarından bir diğeri de ikinci dünya savaşından sonra Fransa'da Andre Bazin tarafından yayınlanan *Chaiers du Cinema* dergisi etrafında toplanan Fransız yönetmenlerin başlattıkları ve 1960'larda etkili olan Yeni Dalga akımıdır. Vincendeau (2003, s.405) bu sinema akımına öncülük edenlerin Agnes Varda, Alain Resnais, Robert Bresson, Jean-Pierre Melville ve Louis Malle gibi yönetmenler olduğunu ileri sürer. Bu yönetmenler estetik ve ideolojik bakımlardan birbirinden ayrı filmler üretmelerine rağmen anaakım endüstriden farklı olmaları ve ona muhalefet etmeleri nedeniyle birbirleriyle ilişkilidirler. "Bağımsızlıkları, kişisel bakışlarını öne çıkarışları ve bazı film uygulamalarındaki sert tutumları *Chaiers du Cinema*'da onların yönetmenliğe hevesli genç eleştirmenlere karşı model sağlayan gerçek auter'lar olarak tanınmalarını sağladı. Bu anlamda Yeni Dalga'nın öncüleri (Varda, Resnais, Malle) ve modelleri (Bresson, Melville) olarak anılabilirler" (Vincendeau, 2003, s.405). Savaşın sona Fransız sömürgelerindeki özgürlük hareketleri, De Gaulle'un yönetime gelmesi ve Fransız solunun da Cezayir'deki özgürlük hareketlerine destek verdiği bir ortamda sinemada da yeni özgürlükçü yaklaşımlar başlamıştır. Bu özgürlükçü yaklaşımlar da sinemada Yeni Dalga akımının gelişmesinde oldukça etkin olmuştur. O dönemde *Cahiers du Cinema* dergisi etrafında toplanan sinemacılar yazmayı film yapmaya eşdeğer tutmuşlardır. Yeni Dalga akımının kuramsal temellerini oluşturanlardan biri olan Alexandre Astruc'a göre bu yeni çağ 'kalem-kamera' çağıdır ve önemli olan düşüncenin anlatımıdır. (Makal,

1996, s.99). Hollywood'un siyasi bir aygıt olduğunu ifade eden Godard'a göre de Yeni Dalga akımında kurallar yoktur ve her şey serbesttir, bu nedenle akım üzerine makaleler yazılmış olmasına rağmen bir manifestosu yoktur (Pstrocki, 2004, s.118).

Yeni Dalga akımının en önemli yönetmenleri Chaiers du Cinema etrafında toplananlar; Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer'dir, daha çok sol politik görüşleriyle tanınanlar Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozierdir ve son olarak profesyonel sinemadan gelenler Roger Vadim, Louis Malle, Alexandre Astruc'dur. (Makal, 1996, s.110) Filmlerde ilk başlarda işçi sınıfı konu edilirken yönetmenler olgunlaştıkça ilgileri de orta sınıfa kaymaya başlar. 1968'de özellikle Fransa ve Almanya'da öğrencilerin ve işçilerin daha özgürlükçü bir dünya için başkaldırıları sinemayı da siyasallaştırmıştır. Toplumun her alanına yayılan eleştirel bilinç sinemanın da sorgulanmasını ve yenilikler yapılmasını sağlar. Sinemacıların Amerika'daki haber filmlerini inceleyerek tarafsız olması gereken bu kurgusal olmayan filmlerin aslında açıkça ideolojik olduğunu fark etmeleri de alternatif hatta muhalif filmlerin üretilmesine katkıda bulunmuştur. Hem belgesel hem de anlatı sinemasında amaç yaşananları resmi söylemin dışında bir söylemle aktarmaktır. Romans ve komedi türlerinden ve gelenekten sakınan ve imgelerin öznel durumların anlatılması için kullanıldığı filmler yapılmaya başlanır. Diğer bir deyişle, Yeni Dalga sinema akımı anaakım Hollywood sinemasına bir tepki olarak başlar. Yeni Dalga yönetmenleri anaakımın kullandığı biçim ve yöntemleri reddeder. Örneğin anaakım sinema izleyiciyi belli duygu aşamalarından geçirerek bu duygu aşamalarını izlemesini sağlamaya çalışır. Bunun için de izleyicide bir arzu yaratır ve filmle bu arzunun tatmin edilmesini amaçlar, ancak bu arzu hiçbir zaman tatmin edilmez. Yeni Dalga sinemacıları ise izleyiciden yaratılan kurmaca dünyaya ve bu duygu aşamalarına müdahale etmesini ve bunları sorgulamasını ister. Kolker Yeni Dalga sinemasını şöyle tanımlar:

[Fransız Yeni Dalga sineması] mistifikasyondan kaçındı ve melodramı sorguladı. Onların sineması, geleneksel sinemasal biçimlere karşı Yeni-Gerçekçilikle başlamış olan hareketin zirvesi ve 1960'lar ile 1970'lerin başındaki filmlerin yaratıcı enerjisinin merkezidi... Yeni-Gerçekçilik rastlantısal bir zamanda varolan birçok toplumsal, politik, estetik ve entelektüel güçlerin ürünüydü... Diğer yandan Yeni Dalga sineması sinemanın iş yanının dışına taşmaya, ticari baskılardan, bu iş kolunun,

Avrupa’da bile talep ettiği çabuk uzlaşmalardan kurtulmaya başladı.
(Kolker, a)

Kolker’ın da ifade ettiği gibi Yeni Dalga sinemacıları kendilerinden önceki dönemi incelemiş ve sorgulamışlardır. Bu nedenle de Yeni Dalga akımı Yeni-Gerçekçilik gibi muhalif öğeler barındırır. Yeni Dalga uzlaşmayı reddeder. Yeni Dalga akımının ortaya çıktığı tarihsel dönem de akımın muhalif hatta devrimci öğeler kazanmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca sinemacılar da kendi eserleriyle bu beslendikleri toplumsal muhalif kültüre katkıda bulunmuşlardır.

Yeni Dalga sinemacıları filmlerinin hem biçimi hem de içeriğiyle anaakım sinemaya muhalefet eder. Belli bir türe bağlanıp kalmamışlardır, bütün türlerden kendi amaçları için yararlanmaktadırlar. Tıpkı Yeni Gerçekçi yönetmenler gibi dış mekan çekimlerini sıkça kullanırlar. Anaakım Hollywood sinemasına muhalefet etmek için kimi zaman filmlerinde belli bir öykü anlatmazlar ve kesik, parçalı diyaloglar ve olaylara yer verirler. Amaç izleyicinin anaakım filmlerdeki gibi filme dalıp büyülenmesini engellemektir. Örneğin Godard’ın filmlerinde oyuncular zaman zaman kameraya döner ve izleyiciye sorular sorar. İzleyicinin anlatılanlar ve gösterilenler arasında bağlantı kurması, sorgulaması, üzerine düşünüp gerçek yaşamda toplumsal gerçeklikleri değiştirmesi yönünde çaba sarfetmesi amaçlanır. Godard’ın filmlerinde kullandığı bir başka yöntem de filmdeki kahramanların hayatlarını olağan akışında göstermesi, onlara müdahale etmemesidir. Böylece Godard anaakım Hollywood izleyicisindeki kahramanla özdeşleşme isteğini en azından kendi filmlerinin izleyicileri için engellemiş olur. Ayrıca bu yöntemle izleyiciye sürekli olarak film izlemekte olduğu hatırlatılmış olur. Böylece sinemasal kurgu ile gerçek yaşamda maruz kaldığımız kurgular kesişir.

MacBean (1976, s.96) Godard’ın özellikle *Doğu Rüzgarı* filminde anaakım sinemanın sesi, oyunculuğu, film ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkileri de kapsayan “burjuva temsil anlayışını” yıkmayı amaçladığını belirtir.

“...Godard’ın *Doğu Rüzgarı*’nda belirttiği gibi, sinema, burjuva düşlerini gerçeklik olarak benimsetmeye çalışır. Hatta perdede gösterilen burjuva düşlerinin bir biçimde ‘yaşamdan daha büyük’, bunların yalnızca ‘gerçek’ değil, bir biçimde ‘gerçekten daha gerçek’ olduğuna bizi inandırmaya çalışmasıyla sinemanın artan etkisini sömürmek ister. Burjuva

sinemasında herşey bu etkiyi elde etme yönünde işler” (MacBean, 1976, s.97).

MacBean, oyunculuk stilinin, dekorun, kostümlerin, makyajın vb. aynı anda hem ‘gerçekçi’ hem de epik ve efsanevi olduğunu ve bunların bu iki etkiyi birlikte yaratmak için özellikle seçildiğini de ekler. Diğer bir deyişle burjuva sineması sanki izleyici hedeflenmiyormuş gibi üretilir, ancak tam da bu anda kapitalizmin düşlerini karakterlerle özdeşleşme gibi yollarla izleyicilerle buluşturur. Godard ise filmleriyle burjuva sinemasının bu yanılsamalarını bozmayı amaçlar. Yani Godard’ın filmleri anaakım filmler gibi izleyiciyi rahatlatmaya değil aksine rahatsız etmeye çalışır.

4. 1. 5. 1. Film Çözümlemesi: *Jandarmalar (Les Carabiniers, 1962)*

Godard’ın *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1962) filmi savaşın ve resmi ideolojinin savunduklarının bir aldatmaca olduğunu anlatır. Ulysses ve Michelangelo, kraldan, ülkelerinin özgürlüğüne kavuşması için savaşmaları gerektiği ve savaş sonunda çok lüks ve zenginlik içinde bir hayat süreceklerine dair bir mektup alırlar. Jandarmalarda bu iki köylüyü askere alırlar, iki genç evlerini, ailelerini bırakıp savaşa gider ve savaşta askerleri de masum insanları da öldürürler, kadınlara tecavüz ederler, öldürürler ve ailelerine de savaştaki başarılarını anlatan mektuplar yazarlar. Savaş bitince evine dönen iki genç yanlarında savaş ganimeti olarak sadece gittikleri yerlerin kartpostallarını getirirler, savaştaki başarılarının karşılığı olarak da sadece değersiz süs eşyaları alırlar. Kral aslında savaşı kaybetmiştir ve iki genç de savaş suçlusu oldukları için öldürülürler. Film Godard’ın savaştan ve kapitalist dünyayı simgeleyen maddi şeylerden, para, mal, mülk, nefret ettiğini yansıtmaktadır. Filmdeki iki genç savaştan sonra sahip olacaklarını hayal ettikleri şeylere sahip olamamış ve sonunda öldürülmüşlerdir. Kısacası bu kapitalist dünya yoksullar için değildir. Egemen güçler bu yoksul insanlara verdikleri sözleri tutmamışlardır. Aslında bütün toplum aldatılmıştır. Godard sadece içerik olarak değil biçimle de anaakım sinemaya karşı durmaktadır. Film, siyah-beyazdır ve parçalı bir yapısı vardır. Şiddet görüntüleri açıkça gösterilmez. Savaş olmasına rağmen filmdeki karakterler üzüntülü değildir, daha çok eğlenceli bir havadadırlar. Sonuç olarak Godard, bu filmde hem anaakım sinemaya hem de toplumdaki egemen güçlere karşı durmaktadır.

4. 1. 5. 2. Film Çözümlemesi: *Geçen Yıl Marienbad (L'annee Derniere a Marienbad, 1961)*

Bir başka Yeni Dalga yönetmeni Resnais ise genellikle bellek, unutma, hatırlama üzerine filmler yapar. Örneğin *Geçen Yıl Marienbad (L'annee Derniere a Marienbad, 1961)* filmi bir çok özelliğiyle anaakım sinemadan ayrılmaktadır. Film hangi ülkede ya da şehirde olduğu bilinmeyen ama lüks soğuk büyük odaların ve heykellerin olduğu saraya benzer bir yerde geçmektedir. Bu mekanda birçok kişi vardır. Ancak genç bir adam ısrarla genç bir kadını geçen yıl Marienbad diye bir yerde tanıştıklarına ve birlikte olduklarına dair ikna etmeye çalışır. Film boyunca kadın adamı tanımadığını iddia eder. Olayın ne zaman geçtiği de yine belli değildir. Aslında filmde anaakım sinemadaki gibi başı ve sonu olan bir öykü de anlatılmamaktadır. Gerçek ve düş, fantezi sürekli birbirine karışır. Geçmiş zaman ya da gelecek de belirsizdir. Filmde sadece şimdiki zaman vardır. Filmin sonunda kadın adamın söylediklerinden ikna olur ve adamla birlikte mekandan ayrılır. Resnais'nin filmde anlatmak istediği hafızanın önemidir. Sıradan bir aşk macerasında bile belleğin yitirilmesinin yaratmış olduğu rahatsız edici durumdur. Resnais'nin tıpkı filmdeki insanlar gibi belleğini yitiren toplumunda belirsizliğe gideceğini göstermeye çalıştığı öne sürülebilir. Gerçek yaşamda egemen güçler yaşananları sürekli unutturmaya çalışırken muhalifler olanların unutulmaması yönünde çaba sarfeder. Muhalefetin amacı gerçeklerin toplumsal bellekte yer etmesini sağlamak ve bu nedenle de sürekli hatırlatmaktır. Bu amaçla geçmiş üzerine yazılar yazılır, araştırmalar yapılır, törenler düzenlenir. Filmde kadın, adama kendisini yalnız bırakması, gitmesi için defalarca yalvarır ancak adam sürekli kadının peşindedir ve yaşananları -adam yaşandığını iddia etmektedir ve gerçekte ne olduğu bilinmemektedir, ancak yaşanmış ya da yaşanmamış olması da önemli değildir-hatırlatmaya çalışarak kadını rahatsız etmektedir. Gerçek yaşamda da muhalif hareketler egemen güçlerin kabusları gibi egemeni rahatsız etmektedir. Toplumsal hafızanın canlı kalmasına yardımcı olmaktadır.

4. 1. 6. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Diğer Ülke Sinemalarındaki

Muhalif Yaklaşımlar

İspanyol sineması da tıpkı diğer ülke sinemaları gibi 1960'lı yıllarda muhalif filmler üretmiştir. İspanyol sineması, ülkenin Franco'nun faşist yönetiminden kurtulup demokrasiye geçmesine de katkıda bulunmuştur. Marsha Kinder (2003, s.673) Franco hükümetinin bir yandan dışarıda yabancı yatırımcılarla iyi geçindiği yolunda bir imaj çizmesinin bir yandan da içeride tekelci bir kültür politikası sürdürmesinin muhalif filmler yapmak isteyen sinemacılara bu çarpık görüntüyü yansıtacak filmler yapma olanağı verdiğini ileri sürmektedir. Ne var ki, Kinder ironik bir şekilde bu sinemacıların ürettikleri filmlerin İspanya dışında ilgi görmesi ve saygın festivallerde ödüller kazanmasının da yine Franco'nun diğer ülkelere karşı imajını güçlendirmesine katkıda bulunduğunu da belirtmektedir. Kinder (2003, s.673) muhalefetin Franco'yu sinema yoluyla eleştirmesinin 1955'de Salamanca'da yapılan ulusal kongrede resmileştiğini ifade eder. Kongreyi 1960'ların Genç Alman Sinemasına öncülük eden Oberhausen'deki toplantılara benzeten Kinder kongrede yapılan şu tespitin yaşanmakta olan duruma karşı bir duruş, sert bir eleştiri olduğunu da belirtmektedir: "60 yıldan sonra İspanyol sineması siyasal olarak etkisiz, toplumsal olarak asılsız ve entelektüel olarak değersizdir, estetik olarak yoktur ve endüstriyel anlamda kolu kanadı kırıktır." Kinder, İspanyol sinemasının sosyo-ekonomik sorunları İtalyan yeni gerçekçi sinemasındaki gibi belgeleyerek veya Hollywood sinemasındaki melodram türünü kullanarak anlatmak arasındaki diyalektiği çok iyi kullandığını da eklemektedir. Nitekim 1960'larda İspanyol sinemasının genel müdürü olan Garcia Escudero (Kinder, 2003, s. 674, Escudero'dan alıntı) "Sinema bir bayraktır... Bu bayrağı yükseltmeliyiz... Hollywood'u kendi alanında (ticari sinema) yenemiyorsanız Avrupa alanında aklınızı kullanarak yenebilirsiniz" diyerek 1960'lardaki İspanyol sinemasının muhalif karakterini de ortaya koymaktadır.

Savaş sonrası dönemde Alman sineması Nazi film geleneğini reddedişi ile kendini tanımlamıştır. Bu muhalif bakış açısı 28 Şubat 1962'de Oberhausen'de Batı Almanya Kısa film Festivali'nde yayınlanan manifesto ile ilan edilmiştir.

"Geleneksel Alman sinemasının çöküşü, tutum ve uygulamalarının reddettiğimiz bir film tarzının ekonomik temelini sonunda ortadan

kaldırıyor. Bununla birlikte yeni bir sinemanın yaşam bulma şansı vardır. Yeni Alman uzun metrajlı filmini yaratma amacımızı ilan ediyoruz. Bu yeni sinemanın yeni özgürlüklere gereksinimi vardır. Yerleşik endüstrinin geleneklerinden özgürlük. ticari ortakların dış etkisinden özgürlük. Özel çıkar gruplarının denetiminden özgürlük. Yeni Alman sinemasının yapımıyla ilgili somut entelektüel, biçimsel ve ekonomik kavrayışlara sahibiz. Bir kolektif olarak ekonomik risk almaya hazırız. Eski sinema öldü. Yeni sinemaya inanıyoruz” (Anton Kaes, 2003, s.694, manifestodan alıntı).

Ancak manifestoda iddia edildiği gibi asi sinemacılar Almanya’da ekonomik anlamda destek görememişlerdir. 1960’larda Alman sineması daha çok geçmişi ile hesaplaşma eğilimi içindedir. Bu dönem filmleri Brecht’in tiyatro kuramlarından etkilenerken izleyiciyi de filme dahil etmeye çalışırlar. Bunun en güzel örneği Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet’nin Heinrich Böll’ün romanından esinlenerek yaptıkları *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Uzlaştırılmaz ya da şiddetin hüküm sürdüğü yerde yalnızca işe yarar, 1965) (Kaes, 2003, s.695) filmi tümüyle siyasal ve devrimcidir. Hollywood’un yerleştiği her geleneği kırdıkları ölçüde devrimci olabileceklerine inanmaktadır yönetmenler. Kaes’e göre (2003, s.695) “Genç Alman Sineması, Nazi dönemi ve 1950’lerin kitlesel eğlence endüstrisine; savurganca yapımların görsel hazzına ve ekonomik mucize yıllarında gelişen konformizm ideolojisine karşı bir direniş sinemasıydı”. 1978’de Alman sinemasında muhalif bir duruşa sahip bir grup yönetmenin bir araya gelerek yaşanan toplumsal baskı ve sıkıntıları eleştiren bir film yapmışlardır. *Deutschland im Herbst* (Sonbaharda Almanya) Kluge, Schlöndorff, Reitz ve Fassbinder’in de aralarında bulunduğu bu dokuz yönetmenin ortaklaşa imzasını taşıyan film Almanya’da sansürle yazılmaya çalışılan ‘resmi’ tarihin karşısında ‘gayri resmi’ bir duruştur. Başka bir ifadeyle film hükümetin yaşananları toplumsal belleğinden silmeye çalışmasına, unutturmasına karşı imgeleri canlı tutmaya çalışan sinemacıların muhalif duruşudur. (s.699) Bunların dışında Fassbinder’in *Die Ehe der Maria Braun* (Maria Braun’un evliliği, 1979) *Lola* (1981) ve *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982) de muhalif öğeler taşıyan filmlerdendir. Ayrıca Günter Grass’ın romanından uyarlanan *Die Blechtrommel* (Teneke Trampet, 1979) de önemlidir. Eleştirel tarih yazımına inanan Kluge de montaj tekniği ile bunu filmlerine yansıtmıştır. Kaes (2003, s.700) Kluge’nin filmlerinde zaman-mekan sürekliliğini askıya aldığını ve böylece nedenselliği de askıya aldığını belirtir. Ayrıca

filmlerinde izleyici çeşitli parçaları birleştirmeye ve anlamı sadece tüketmeye değil birlikte üretmeye de yönlendirilmektedir.

Toplumsal dönüşüm dönemlerinden büyük ölçüde etkilenen ve yaşanan siyasal gelişmelere paralel olarak muhalif filmler üretebilen bir diğer sinema da Doğu Avrupa sinemasıdır. 1945’de Doğu Avrupa ülkelerinin sinemasının Sovyetlerin ideolojisi doğrultusunda ulusallaştırılmasıyla birlikte Batı Avrupa’nın burjuva kültürünün karşısı olan filmler de üretilmeye başlanmıştır. 1940’lı ve 50’li yıllarda Doğu Avrupa Sineması açıkça Sovyet’lerin sosyalist ideolojisini yansıtmaktadır ve sinema toplumun kültürel gereksinimlerini karşılamakta oldukça yaygın bir araçtır. Ancak, 1960-1980 arası dönemde Orta ve Doğu Avrupalı sinemacıların zaman zaman eleştirdiği komünist rejimin 1989’da yıkılmasıyla birlikte yaşanan toplumsal dönüşüm sinemaya yansımamıştır. Bu dönemden sonra ülkeler piyasa ekonomisine geçtiklerinden yabancı ülke sinemaları ile rekabet edemez hale gelmişlerdir.

Yunanistan da toplumsal dönüşüm dönemlerinde muhalif öğeler taşıyan filmlerin yapıldığı ülkelerden biridir. 1936’da iktidara gelen Metaksas’ın diktatörlüğünü, ikinci dünya savaşını ve iç savaşı yaşayan ülke 50’li yıllarda ve 60’ların ilk yarısında henüz toplumsal ve ekonomik olarak toparlanmamıştır. Ancak 70’li yıllardan itibaren ekonomideki gelişmelerle birlikte toplumsalda yaşanan dönüşüm kültürel yaşamda da ifadesini bulmuştur. 1965’de merkez solun iktidara gelmesiyle birlikte sinemada da muhalif öğeler taşıyan filmler üretilmeye başlanmıştır. Yeni Yunan Sineması olarak adlandırılan 1970’lerin sinemasındaki önemli yönetmenler Theodoros Angelopoulos, Kostas Ferris ve Pantelis Voulgaris’dir (Güven, 2003, s.74). Voulgaris filmlerinde genellikle insanın çektiği acıları, umutlarını, mutluluklarını işlemiştir, yani sinemasının merkezinde insan vardır. Fransız Yeni Dalga’ya ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğine kendini yakın bulan Voulgaris özellikle *Happy Day* ve *Taş Yıllar* filmlerinde Yunan tarihini ezilenlerin tarafından anlatarak yaşamdaki politik –muhalif-duruşunu sinemasına yansıtan bir yönetmen olmuştur. *Happy Day* filminde iç savaş sırasında komünistleri yıldırma amacıyla kurulan kamplardaki yaşam anlatılmaktadır (Güven, 2003, s.76). Voulgaris o dönemde, kamplarda yaşananlar nedeniyle 120.000 kişinin ‘pişmanlık dilekçesi’ imzalamak zorunda kaldığını ve buradan da “belirli politik

inançları olan bir zümrenin, sağ, diğer bir zümreye, sola inançlarından vazgeçmesi için zor kullandığını ve bunda da başarıya ulaştığını” belirtir (Güven, 2003, s.77, Voulgaris’den alıntı). *Happy Day* filmiyle bu yaşananlara, maruz kalınanlara karşı bir duruş sergilemektedir Voulgaris. *Taş Yıllar* da benzer şekilde, cunta rejiminde yaşanan acıları ve cuntaya karşı savaşımların mücadelelerini gösterdiği için muhalif kültüre katkıda bulunan bir filmidir. Toplumsal bilinçte farkındalık yaratılması açısından büyük önemi vardır.

Latin Amerika’da yaşanan toplumsal dönüşümler de Latin Amerika’da muhalif filmlerin üretilmesine büyük katkı sağlamıştır. Latin Amerika’nın uzun yıllar boyu sömürülmesi muhalif hareketlerin ve direniş kültürünün de tüm toplumsala yayılmasına olanak vermiştir. Ayrıca pek çok Latin Amerika ülkesindeki faşist-diktatör yönetimlerin halk ayaklanmalarıyla devrilmeleri sonucunda yaşanan acılar kadar güzellikler de bir yandan farklı biçim ve söylemlerde muhalif filmlerin üretilmesi için kaynak olmuş bir yandan da toplumsal kültürün zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Örneğin 1959’daki Küba Devrimi ile birlikte Küba sineması gelişmeler kaydetmiş ve Küba’nın yarattığı gelenek diğer Latin Amerika ülkeleri için model olmuştur.

4. 2. Coğrafik Bağlamda Anaakım Sinemaya Muhalif Olan Sinemalar

Neredeyse tüm dünyada egemen olan ideolojinin, kapitalizmin, yönetiminde olan anaakım sinema daha çok Amerika’yla ve Amerikan kültürü ile özdeşleştirilmektedir. Küreselleşme ile birlikte Amerikan kültür ürünlerinin tüm dünyaya yayılması da birçok ülkede benzer kültür ürünlerinin üretilmesine neden olmaktadır. Buna ek olarak, Avrupa sinemasında da Amerikan sinemasında olduğu gibi film yapımcıları genellikle ekonomik olarak egemen olan sınıftan, burjuva sınıftan, geldiği için Avrupa anaakım sinemasında da benzer temalar ve anlatım teknikleri kullanılmaktadır. Ancak film üretimi elbette toplumsal, ekonomik, ideolojik ve coğrafik sınırlara hapsedilemeyecek kadar geniş bir alandır. Bu nedenle de hem Amerikan ve Avrupa sinemasında hem de dünyanın diğer ülkelerinde anaakım sinema içine dahil edilemeyecek birçok film de üretilmektedir. Özellikle Latin Amerika, Afrika, Asya ve

Orta Doğu’da sömürüye, küreselleşmeye ve neo-liberal politikalara karşı gerçekleştirilen mücadelelerin oluşturduğu muhalif kültürün parçası olan muhalif sinemalar vardır. Bu muhalif sinemalar daha çok Birinci (Amerika) ve İkinci Dünyadaki (Avrupa) egemenler tarafından Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerde üretildiği için Üçüncü Dünya Sineması olarak adlandırılmaktadır. Ne var ki, bu tanım da yine tanımlayanların bakış açısını yansıtmakta ve sınıflandırıcı ve ayrımcı (öteki olma) bir yaklaşımın ifadesi olmaktadır, hatta üçüncü olduğu için aşağı konumda olma anlamını da taşımaktadır. Bu nedenlerle bu çalışmada bu bölüm Üçüncü Dünya Sineması olarak değil coğrafik olarak anaakım dışında yer alan sinemalar olarak adlandırılmıştır.

4. 2. 1. Latin Amerika Sineması

Anaakım Hollywood sinemasının daha ilk yıllarından itibaren ırkçı bir görüşe sahip olması, Kuzey Amerika halkının çıkarlarını savunması –özellikle Griffith filmleriyle- diğer ülkeleri, halkları ve ırkları kötü göstermesi nedeniyle diğer ülkeler Hollywood filmlerini protesto etmiştir. Bu protestoların en yoğun yaşandığı yerlerden biri de Latin Amerika’dır. Chanan (2003, s.486) 1917’de bazı Latin Amerika ülkelerinde protesto gösterileri yaşandığına değinmektedir.

“Meksikalıların, kendi gerçekliklerinin Hollywood tarafından çarpıtılmasını protesto eden ilk kişiler olmaları da tesadüf değildir. İki film yapımcısının 1917’de gazetelere gönderdiği bir bildiride, ‘Meksikalıları, sahte filmlerle tanıtmayı alışkanlık haline getiren bu acımasızlığı ve gericiliği’ protesto ediliyordu. Beş yıl sonra, Gloria Swanson’ın bir filmine, kocası Meksika petrol endüstrisiyle iş yapan kadın kahramanın neredeyse bir ‘desperados’ çetesinin tecavüzüne uğradığı *Kocasının Şirketi*’ne çok kızan Meksika hükümeti, Famous Players-Lasky Corporation’ın (Paramount) tüm filmlerine (geçici) bir ambargo koydu. Fakat sorun devam etti. 1930’ların ‘iyi komşuluk’ politikalarına rağmen, Küba’dan Şili’ye kadar Latin Amerika’daki devrimci milliyetçiliği yatıştırmaya çalışan Washington, stüdyolara konuları yumuşatmalarını tavsiye ederken bile Hollywood Latin Amerika duyarlılıklarını incitmemekten aciz görünüyordu. (Chanan, 2003, s.488)

Chanan yine o yıllarda çekilen bir başka Hollywood filminde –*Texas Ayının Altında*- Latin Amerikalıların kötü gösterilmesi nedeniyle çıkan olaylarda bir kişinin öldüğünü bildirmektedir. Hollywood’un Kuzey Amerika hükümetlerinin ideolojik bakışını yansıtması filmlerde de Latin Amerikalıların çarpık ve yanlış bir şekilde anlatılmasına

Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenen birçok Latin Amerikalı yönetmen, anaakım sinemanın ideolojisinin karşısında yer alan Marksist ideolojiden esinlenerek ürettikleri filmleri Üçüncü Sinema olarak adlandırmışlardır. Gazetas (2003, s.33) Üçüncü Sinemanın doğuşunu şöyle anlatmaktadır:

Üçüncü Sinema terimi ilk olarak 1960'lı yılların sonunda Arjantinli sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Gettino tarafından yazılan “Üçüncü Sinemaya Doğru” adlı makalede kullanılmıştır. 1986 Edinburgh Film Festivali'nde Anglo-Amerikan olmayan sinemasal üretimlerin kültürel-politik yaklaşımları tartışılmış ve Üçüncü Sinema kavramına dikkat çekilmiştir. Solanas ve Gettino (2000, s.265) son dönemde sinemanın bir tüketim nesnesi haline geldiğini ve sistem karşıtı olsalar bile filmlerin nedenlerle değil sonuçla ilgilendiğini belirtmekte ve bu nedenle de son dönem filmleri “*artı-değer*” sineması olarak adlandırmaktadırlar. 1969'da yazılan makaledeki anaakım sinema üzerine olan bu saptama halen geçerliliğini korumaktadır. O dönemde yaşanan gelişmelerin ışığında Solanas ve Gettino kültür, sanat ve bilimde birbirine zıt sınıfsal çıkarların yaratımı olan, yani “egemenin ya da ulusun anlayışlarını” yansıtan, üretimler olduğunu ve sinemada da “bizim sinemamız” ve “onların sineması” gibi bir

ayrım olduğunu ileri sürmektedirler. “Bizim kültürümüz özgürleşme yönünde itici bir güç olduğu için, özgürleşme bir gerçeklik haline gelene dek varlığını koruyacaktır: kendisiyle birlikte bir yıkım sanatını, bilimini ve sinemasını taşıyacak olan yıkım kültürü” (s.267).

Solanas ve Gettino 1968 özgürleşme hareketlerinin ve buna bağlı olarak toplumsal yaşamda değişen söylemsel ve eylemsel pratiklerin etkisiyle sinema üzerine yayınladıkları makalelerinde radikal bir söylem kullanmaktadırlar. Yaşamın her alanını hatta her mesleği “yerleşik iktidara” hizmet etmesine göre değerlendirmekte ve devrimci psikoloji, devrimci sanat, devrimci mühendislik vb. olması gerektiğine inanmaktadırlar. Devrimci kültürün ve bilincin sadece iktidarın alınmasından sonra elde edilebileceğine inanmalarına rağmen, askeri-politik araçlarla birlikte kullanılan bilimsel ve sanatsal araçların devrimin gerçekleşmesi için bir zemin hazırladığını ve iktidar alındığında ortaya çıkacak muhtemel sorunların da çözümünü kolaylaştırdığını savunmaktadırlar.

“Entelektüel, eylemi yardımıyla, içinde akılcı bir şekilde en etkili çalışmayı yapabileceği alanı bulmalıdır. Bu cephe bir kere belirlendiğinde, entelektüelin bundan sonraki görevi düşmanın kalesinin nerede olduğunu bulmak ve planlı bir şekilde kendi güçlerini yerleştirmektir. Bu zorlu ve dramatik gündelik arayış içinde bir devrim kültürü ortaya çıkabilecek, bu temel hemen şimdiden başlayacak, bugünden ateşi tutuşturmaya başlayarak Che’nin temsil ettiği yeni insanı ... başka bir insanı besleyecektir” (Solanas ve Gettino, 2000, s.268).

O dönemde yaşanan politik hareketlilik ve devrim olmasına dair umutların artmasıyla birlikte Solanas ve Gettino da sanata dair yorumlarında devrimci bir söylem kullanmaktadır. Onların bu sert söylemi o dönem için büyük anlamlar taşımaktadır, ancak günümüzde toplumsal yaşamdaki alanların ideolojik anlamda bu kadar kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılamayacağı ortaya konmuştur. Egemen güçlerin estetize edilmiş yöntemlerle iktidarlarını yeniden üretmeleri nedeniyle günümüzde bu kadar sert ve radikal tutumlarla kitleleri ikna etmek daha da zorlaşmaktadır. Muhalefet de yaygınlaşmak için gerektiğinde sert gerektiğinde de daha yumuşak, ılımlı, estetik eylemler ve söylemler kullanmaktadır. Ancak, o dönem şartlarında, Solanas ve Gettino (2000, s.268) üçüncü sinemayı şöyle tanımlamaktadırlar: “Üçüncü Dünya halkalarının ve onların emperyalist ülkelerdeki benzerlerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün

dünya devriminin merkezini oluşturmaktadır. Bize göre, üçüncü sinema, bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal gerçekleşimini, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturma'nın büyük olasılığını – tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır.” Bir başka makalelerinde Solanas ve Gettino (Willemen, 1994, Solanas ve Gettino’dan alıntı) üçüncü sinemanın yanında birinci ve ikinci sinema kavramlarına da açıklık getirmektedirler:

"Birinci sinema emperyalist, kapitalist, burjuva fikirleri ifade eder. Büyük tekeli sermaye, auteur sinemasının ve bilgilendirici sinemanın yanında büyük gösteri sinemasını da finanse eder. Her sinematografik ifade, büyük sermayenin arzularını karşılama olasılığı taşır, ben buna birinci sinema diyorum. İkinci sinema tanımımız, orta katmanların, küçük burjuvazinin arzularını ifade eder. İkinci sinema çoğunlukla nihilist ve mistiktir. Çevrimsel (dairese) bir şekilde işler. Gerçeklikten kopartır. İkinci sinemada, tam da birinci sinemada olduğu gibi, belgeselleri, politik ve askeri sinemayı bulabilirsiniz. Sözde auteur sineması çoğunlukla ikinci sinemaya aittir, fakat hem iyi hem de kötü yönetmenler hem birinci hem de üçüncü sinemada da bulunabilir. Bizim için, üçüncü sinema yeni bir kültürün ve sosyal değişimin ifadesidir. Genel konuşursak, üçüncü sinema tarihin ve gerçekliğin bir hesabını verir. Ulusal kültürle de bağlantılıdır. Dünyayı kavramsallaştırma yöntemidir ve ne türü ne de açıkça filmin politik karakteri üçüncü sinemaya ait değildir. Üçüncü sinema açık bir kategoridir, bitmemiştir ve tamamlanmamıştır. Bir araştırma kategorisidir. Demokratik, ulusal ve popüler bir sinemadır. Üçüncü sinema aynı zamanda deneysel bir sinemadır, fakat birinin evinde veya laboratuvarında inziva hayatı süremez, iletişime yönelik araştırmayı yönetir. Gereksinilen şey, üçüncü sinemaya her yerde ve bütün biçimleriyle yer açmaktır. Fakat 36 farklı türde üçüncü sinema olduğu da vurgulanmalıdır.”

Solanas ve Gettino’nun özellikle Latin Amerika’daki mücadelelerin yansıması olarak üretilen muhalif filmleri üçüncü sinema olarak adlandırmaktadır. Sömürgeci ideolojinin karşısına ulusal kültürle çıkan bu filmler tarihsel gerçekliklerin egemenler değil, ezilenler açısından yorumunu yapmaktadır. Daha sonra kavram, sadece Latin Amerika ile sınırlandırılmamış ve tüm dünyada ezilen halklara atfedilmiştir. Yaşam devam ettikçe iktidar mücadelesi ve iktidarın kendini yeniden üretme biçimleri değişerek süreceği için sinema alanında da muhaliflerin yeni yeni mücadele etme biçimleri olacaktır. Bu nedenle üçüncü sinema tek bir türle ya da içerikle sınırlandırılmaz ve yine bu nedenle tamamlanmamış bir karaktere sahiptir. Sadece ekonomik gücü ve teknolojiyi elinde bulunduranların değil, halktan her kesimin sinema yapabileceği savunulduğu için üçüncü sinema deneysel bir karaktere sahiptir.

Üçüncü Sinemanın temel özellikleri anaakım sinemanın eğlendirici işlevinin karşısına toplumu daha güzel, insani bir dünya için mücadele edenlerin yönünde bilinçlendirmektir. Gazetas (2003, s.35) da Üçüncü sinemada yönetmenlerin amacının Brechtçi sinemadaki gibi kolay anlaşılır bir sinema yaratmak olduğunu belirtir. “Seyircinin kendi kültürel kimliğini bulduğu sinemasal söylemler, verili bir durumda işleyen çeşitli sosyal-tarihsel süreçlerin sinemasal temsili”dir. Üçüncü sinemanın en önemli özelliği toplumsala yaptığı vurgudur.

Solanas ve Gettino, yönetmenleri oldukları “Fırınlara Saati” filminden alıntılar yaparak manifestolarını süslemektedirler. İleri sürecekleri görüşlerin daha çarpıcı olması için filmdeki en sert söylemleri seçerler. Makalelerinde ayrıca muhalifmiş gibi görünen sistem-karşıtı sanatı da değerlendirmektedirler: “Gerçeklikte, Sistemin ‘izin verilen protesto’ alanı sistemin kabul etmeyi istediğinden çok daha büyüktür. Bu, sanatçılara belli dar sınırların ötesine geçerek “sisteme karşı” hareket ediyorlarmış yansımasını verir; sistem-karşıtı sanatın bile hem bir fren hem de zorunlu bir kendini-düzeltilme olarak sistem tarafından kullanıldığını ve tüketildiğini anlayamıyorlar” (2000, s.270). Bu görüş politik mücadelede de, toplumsal yaşamın diğer alanlarında da hala geçerliliğini korumaktadır. Egemen güçler günümüzde de muhalif hareketleri sürekli merkeze çekmekte ve ‘normalleştirmektedir’. Hatta zaman zaman muhalefetmiş gibi görünen ancak toplumsal çelişkiler yüzünden yaşanan gerilimin azaltılması ve toplumsal rahatlaması amacıyla tümüyle sistem tarafından üretilen hareketler de vardır. Bu nedenlerle sinema dahil yaşamın her alanındaki entelektüeller iktidarın bu gizemleştirmelerine karşı uyanık olmak zorunluluğu hissetmektedir. İktidar, muhaliflerin iktidardaki boşlukları yakalamasıyla açılan yarıkları onarmak için bu muhalefet hareketlerini de kendisi için kullanmakta ve olası yarıklara karşı iktidarın kendisi olası muhalefetler yaratarak kendi konumunu daha da güçlendirmektedir. Bu mücadele anaakım sinemanın sistem-karşıtıymış gibi görünen filmler üretmesine neden olmaktadır. Örneğin bazı toplumsal kurumlardaki çürümüşlük belli yöneticilere atfedilmekte veya ahlaki bozulma çıkarıcı insanlarla açıklanmaktadır. Ancak bu girişimler gerçekte anaakım sinemanın kendini yenileme süreçlerini yansıtmaktadır.

Solanas ve Gettino, Hollywood sinemasının “belirli bir ideolojinin, belirli bir dünya görüşünün –ABD finans kapitalinin görüşünün- kültürel ve artı-değer gereksinimlerini karşılamak için tasarlandığını” savunurlar. Ayrıca sadece üretim açısından değil, dağıtım açısından da belli grupların ticari çıkarlarını yansıttığını, gösteriminde de yine büyük salonlarla ticari bir gösteri nesnesi olarak artı-değerden pay aldığını ileri sürerler. Kısacası, anaakım sinemada sunulan hayat egemen güçlerin anladığı, yorumladığı hayattır. İkinci sinemanın sistem ile savaşılan filmler üretmeyi başardığını ve bu nedenle üçüncü sinemaya belli açılardan hizmet ettiğini ancak devrimci bir anlatım dili kazanamadıklarını düşünmektedirler. Solanas ve Gettino, yaşadıkları dönemin politik hareketleri, Vietnam savaşı ve mücadele eylemleri nedeniyle sadece açık muhalif filmleri yani militan ve propagandacı filmleri devrimci olarak kabul etmektedirler. Ancak, günümüzde açık anlatım dili kullanan politik filmler sadece belli bir grubun ilgisini çekmekte ve bu da filmlerin yaygınlaşmasını engellemektedir. Bu nedenle artık örtük anlatım dili kullanan muhalif filmler toplumsal bilinçte farkındalık geliştirilmesi açısından bazen daha yararlı olabilmektedir. İzleyici tam da eğlencelik, popüler bir film izlediğini zannettiği anda alternatif bir bakışın etkisi altına girmekte ve yaşanan toplumsal hakikatlerin birazını görme olanağına sahip olmaktadır.

Solanas ve Gettino film imgesinin çıplak gerçekliği sunma olanaklarının daha geniş olmasının ve farklı kökenden izleyicileri çekebilmesi nedeniyle sinemanın diğer kitle iletişim araçlarından daha etkili bir şekilde ideolojik iletiler gönderebileceğini ve toplumsalı daha iyi etkileyebileceğini savunmaktadırlar. Çünkü kendi yönettikleri film (*Fırınların Saati*) dahil birçok başka militan filminden sonra öğrenciler ve işçiler gösteriler yapmış, tartışmalar başlatmıştır. Günümüzde bu vurgu da biraz değişmiştir, özellikle ülkemizde izleyiciler, örneğin festivallerde, bir filmi beğendiklerini sokaklara çıkıp gösteriler yaparak değil, alkışlayarak göstermektedirler. Ancak Arjantinli bu iki sinemacının görüşlerinin doğruluğu başka bir açıdan da kanıtlanabilir. Örneğin 1 Mayıs 2006 işçi bayramı etkinlikleri kapsamında İstanbul’da ilk defa üç günlük bir “Uluslar arası İşçi Filmleri Festivali” gerçekleştirilmiştir. Böylelikle sokaklardaki politik protesto hareketleri kültürel, sanatsal üretimle desteklenmiştir. Bu uluslararası festival

kapsamında birçok farklı ülkeden farklı türlerde filmler gösterilmiş işçi bayramının enternasyonal bir hava kazanması amaçlanmıştır.

Solanas ve Gettino (2000, s.278) Üçüncü Sinema kuramlarını uygulamayla desteklemekte ve bu bağlamda her halkın diğer halklarla da bağlantı içinde olduğu bir “film-gerilla” grubu kurması gerektiğini savunmaktadırlar. Bu “film-gerilla” grubunun politik mücadelelerdeki gerilla birimleri gibi devrimci bir disiplinle çalışması gerektiğini vurgularlar. Bu grubun dışında kalan sinemacıları düşman olarak değerlendirmekte ve film imgesini “saniyede 24 kare çekebilen bir silah” olarak yorumlarlar. İhtiyaç duyulduğunda birinin diğeriyle değiştirilebilmesi amacıyla “film-gerilla” grubundaki her çalışanın film çekim sürecinin her aşamasına hakim olması gerektiğine inanırlar. Ancak burada o dönemdeki politik mücadelelerin radikalliği nedeniyle bazı kuramsal hatalar yapmaktadırlar. Politik ya da devrimci sinema metafor olarak gerilla mücadelesine benzetilebilir. Ancak gerilla mücadelesindeki her eylem ve söylemi neredeyse birebir sinema sanatına, endüstrisine uygulamak bazı gerçeklerin gözden kaçırılmasına neden olur. Örneğin, sinemada her birim yönetmen, kameraman, oyuncu vb., birbirini tamamlamakta ancak uzmanlıklarıyla da birbirlerinden farklılaşmaktadır. Gerilla mücadelesinde ise belli birkaç birim özel uzmanlık gerektirmekte, ancak hayatta kalabilmek için her birey mücadelenin birçok alanında yetkin olmak zorundadır. Bu bağlamda da gerilla mücadelesinin her bileşenini sinema sanatına ve endüstrisine uygulamaya çalışmak naif bir çaba gibi görünmektedir. Ayrıca Solanas ve Gettino “film-gerilla” grubunun üretimi olan filmlerin gösteriminden de aynı “sistem filmlerinin” gösteriminden elde edilen kadar para kazanılması gerektiğine, ancak bu yolla daha fazla sayıda film üretiminin gerçekleştirilebileceğine inanmaktadırlar. Devrimcilerin, militanların, halkın “gerilla sinemasını” desteklemelerinin zorunluluğuna vurgu yaparlar. Ancak bu düşünce “gerilla sinemasının” varlık nedeni olan düşünceyle çelişmektedir. Devrim şartlarının yaratılmasına hizmet etmesi için halk adına, halktan insanların üretimi olan bu sinemanın tıpkı “sistem sineması” gibi ücret karşılığı dağıtımı ve gösterimi ekonomik ve ideolojik olarak savunulanları çürütmektedir. İzleyicilerin “katılımcı yoldaşlar” olarak değerlendirildiği bu nedenle de film bitse bile eylemlerin süreceğine inanıldığı için gerilla sineması için “film eylemi” kavramını da kullanmaktadırlar. Solanas ve

Gettino (2000, s.285) gerilla sinemacılarının “sistem içinde uygun hiçbir şeyin olmadığını, oysa sisteme karşı her şeyin yapılması gerektiği için her şeyin uygun olduğunu keşfettiklerine” inanmaktadırlar. Ancak burada çok önemli bir nokta gözden kaçırılmaktadır. Sistem karşıtı olan her şey sistemi eleştiren, sorgulayan bir yapıda olmak zorunda değildir. Örneğin toplumsal yaşamda sistem karşıtı olan bazı hareketler, İslamcı hareketler gibi, toplumu daha da geriye götürebilir. Ayrıca sistemin tümüyle reddedilmesi ve bu nedenle de sisteme karşı olan her şeyin yapılması çelişik bir ifadedir. Çünkü her şeyin yapılması sistem karşıtlığının nerede başlayıp bittiği sorunu doğurur. Strateji-taktik bağlamında politik bir çizgi içersinde muhalif etkinliklerin uygulanması, her etkinliğin belli tarihsel dönemler geçerli olduğu ve her muhalif etkinliğin veya sloganın bazı dönemlerde geri çekilmesi ve içinde yaşanılan döneme uygun olan strateji-taktiğin geliştirilmesini beraberinde getirir. Aşırı-politik vurgu bazı dönemlerde normal olarak görülebilirken içinde yaşadığımız dönemde geçerliliğini yitirmiştir, gündelik yaşamın ve diğer politik vurgusu yoğun olmayan sorunların da muhalif süreçlerle ilintilendirilmesi muhalif kültürel pratikler için bir zorunluluk haline gelmiştir. Tarihsel değişimler kültürel pratiklere de yansır ve içinde yaşanılan dönemin eleştirisi bu değişime uygun söylemsel, kültürel pratikleri de beraberinde getirir. Solanas ve Gettino’nun kendi dönemlerindeki “gerilla” sinemacılığı yerini daha farklı bir sürece bırakmıştır ve bu sürecin anlaşılması Venezüella’da yaşananlar ile daha da açıklık kazanmaktadır. Küreselleşme süreci daha farklı bir ideolojik-politik hattın çizilmesini ve yerel mücadelelerin küresel bağlamda dayanışması sorunu dayatmaktadır.

Sonuç olarak Solanas ve Gettino’nun 1960’lı yılların sonunda yaşanan toplumsal dönüşümlerden etkilenecek kaleme aldıkları bu makale anaakım sinemaya muhalefet edilmesi açısından büyük anlamlar taşımaktadır. Bugün özellikle Latin Amerika’da muhalif filmlerin yapılmasında onların da büyük katkısı vardır. Ancak Arjantinli bu iki sinemacının toplumsal dönüşüm ve devrimci mücadele için sinema sanatına ve endüstrisine aşırı sorumluluk yüklemeleri onların sinema tarihinin reddine kadar götürmekte, “gerilla sineması” ya da “film-eylem” dışındaki sinemaları tümüyle karalamaları bir bütün olarak sinemadaki eleştireliliği engellemektedir. Sinema toplumsal dönüşümlerden beslenebilir hatta dönüşümlere katkıda bulunur ancak sadece

sanatla, sinemayla devrimin gerçekleşmesi için gerekli koşullar sağlanamaz. Bir bütün olarak toplumsal, politik, ekonomik her alanın dönüşümüyle ancak gerçek tümlüklü bir dönüşüm yaşanabilir ve sinemada sadece bu birimlerden biridir. Sinemacıların sorumlulukları bellidir ve bunlar da bir anlamda sınırlıdır. Buna göre de, muhalif sinema daha çok toplumsal bilinçte yaşananlar karşısında farkındalık yaratmak için bir araç olabilir.

Sinemanın politik bir iletişimsel yapı olarak aşırı vurgulanması ve sinemanın gündelik yaşamın eyleminin kaydedicisi olarak ele alınması, onun sinema olmaktan çıkmasına neden olabilir. Sinema kendi estetiğini kaybetmeden politik olabilir ancak, sinemanın bir gerilla eylemi haline getirilmesi tüm yaşamın bir gerilla mücadelesi olarak görülmesi gerçeklikten kopmaktan ya da gerçekliği sadece kendi eylemci yaşamından ibaret görmekten kaynaklanır ve gerçekliğin tahrif edilmesini beraberinde getirir. Yaşam düz bir akış içerisinde değildir ve zorunlu bir gelişim ve ilerleme çizgisinde ileriye doğru akmaz, kopmalar, sıçramalar, geriye dönüşler yaşanır. Yaşanan her toplumsal dönem kendine özgü bir bilinci beraberinde getirir ancak bu bilincin tarihsel olarak süregelen olacağını düşünmek olanaklı değildir, toplumsal mücadelenin yoğun olduğu dönemler olduğu gibi durağanlaştığı, yenildiği, geri çekildiği ya da kazanıldığı durumlar da vardır ve sanatsal üretim de bu süreçlerde değişim gösterir. Öznenin kimliği sabit değildir, tarihsel süreçlerde roller değişim geçirir; “gerilla” bu süreçlerde hapishanede tutsak, kaçak, göçmen olabileceği gibi kazanılan ülkede düzenli orduda asker, yönetici, siyasetçi vb. olabilir yani kimse sürekli olarak aynı toplumsal rolü oynayamaz aynı şekilde sinemada insanlar gibi değişim geçirir, dönüşür ve aynı amaca hizmet etse bile aynı biçimi kullanmaz, kullanamaz.

Sinemanın aşırı politik vurgulanması bir “çocukluk hastalığı” olarak görülebilir, yaşamın politikliği her zaman açık, doğrudan değildir, bazen dolayımamlalarda, ayrıntılarda gizlidir ve sinemanın başarısı da bu alanların tümünü görselleştirecek estetiği farklı biçimleri kullanmasıdır. Muhalif sinemayı üreten kişilerinde zorunlu olarak eylemci olması, politikacı olması gerekmez, toplumsal yaşamı insani bir bakışla yakalayabilen sinemacı bilinçli olmadan da muhalif üretimler yapabilir. Sistemin bakışının dışında bir bakışa sahip olan ve içinde yaşadığı toplumun

gerçekliğini kendine has bir dille aktarmak da muhalif sinemasal üretim yapabilmenin temel belirleyenlerinden bir tanesidir. Sinemanın politikliği açıkça politika yapmasında değildir, kendi dili ile sistemin dışında bir bakışla yaşama bakabilmesidir, muhalif sinema gerçekçi olmak zorunda değildir, yani tarihsel gerçekliği ya da yaşanan gerçekliği aktarmak ve doğrudan politik iletiler göndermek zorunda değildir. Başka bir dünyanın mümkün olduğu bir çok farklı şekilde söylenebilir, belirli sayıda sözcükle sınırsız dilsel üretim yapılabildiği gibi kısıtlı görsel öge ve anlatım tekniği ile sayısız muhalif sanatsal üretim yapılabilir.

Kübalı sinemacı Julio Garcia Espinosa da (2000) “Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin” başlıklı makalesinde anaakım sinema ile Latin Amerika ülkelerinin muhalif sinemalarını karşılaştırmaktadır. Solanas ve Gettino gibi Espinosa da teknik ve sanatsal olanaklar nedeniyle ustaca geliştirilmiş olan mükemmel sinemanın her zaman gerici olduğunu ileri sürer. Mükemmel sinema anaakım sinema olarak ele alınmaktadır. Özellikle Hollywood sineması teknolojiyi kullanabilmektedir ve ekonomik olarak sıkıntı yaşamamaktadır ve içerik olarak da filmlerde genellikle mükemmel ortamlar, yaşamlar ve ‘mükemmel’ insanların hikayeleri anlatılmaktadır. Bu nedenle de ironik bir biçimde muhalif sinemanın mükemmel olmadığı ileri sürülmektedir. Muhalif sinema eğitsel ve teknolojik olanaklardan eşit pay alamaz, toplumsal çelişkiler yüzünden çekilen sıkıntıları anlattığı için de “mükemmel” olmayan hayatların ve insanların hikayelerini anlatır. Espinosa (2000, s.287) eğitimin evrenselleşmesi, teknolojinin sadece azınlığın değil bütün toplumun hizmetine sunulması durumunda sadece sosyal adalet adına değil sanatsal ve kültürel olarak da büyük gelişmeler yaşanacağına inanmaktadır. Böylece “tarafsız” ve “bağımsız” sanatsal üretimler yapılabileceğini savunur.

Espinosa makalesinde “mükemmel olmayan” bir sinemanın yani bu çalışma kapsamında incelenen muhalif sinemanın birçok özelliğini ana hatlarıyla vermektedir. “Mükemmel olmayan” sinemanın anaakım sinemadan ayrıldığı noktalar ve bunların nedenleri ayrıntılarıyla açıklanmaktadır. Muhalif sinemada yönetmen bilinç olarak egemen düşünceden kendini kopartır. Sinemasal üretimlerini farklı bir bakış açısıyla egemenden bağımsız üretir. İzleyici de sadece izlemekle yetinmeyip filmler üzerine

düşünen filmlerin toplumsal yaşamla bağlantılarını kurmaya çalışan bir konumdadır. Çünkü muhalif sinemanın yaygınlaşması onun kitleselleşebilmesine bağlıdır, bu nedenle de toplumsal yaşamın tüm kesiminden insanların, işçilerin, köylülerin, vb., beğenileri geliştirilmelidir. Bu yüzden muhalif sinema toplum içindir ve kolay anlaşılmalıdır. Espinosa da (2000, 289) sanatın tarafsızlığına ve izleyicilerin “nesne” konumlarından kurtulup “özne” olabilmelerine vurgu yapar. Toplumsal yaşamdaki bütünsel bir dönüşümün sanatı da dönüştüreceğini belirtir. “... devrim, kültürün en yüksek ifadesidir ve devrim, sanatsal kültürün parçalanmış insan faaliyeti olarak sürdürülmesini durduracaktır” (2000, s.293). Kübalı sinemacı Alea da (Gabriel, 2000, s.315, Alea’dan alıntı) eğer amaç filmin estetik, toplumsal, etik ve devrimci işlevlerini mükemmel bir şekilde yükseltmekse bunun ancak izleyicinin geliştirilmesi ile mümkün olabileceğini vurgulamaktadır.

“İzleyicinin gerçeği daha derin bir şekilde anladığı noktaya getirildiğinde, yaşama daha aktif bir biçimde katılmasına yardımcı olan ve gerçekliğin karşısında sadece bir izleyici olmamaları için kışkırtan bir noktaya getirildiğinde, film daha başarılı olacaktır. Bunu başarmak için, film sadece heyecanlandırmak veya duygulandırmak yerine akla ve mantığa da seslenmelidir. Böylece, her iki durum birbirinden ayrılmaz bir şekilde varolabileceği için ... Pascal’ın söylediği gibi otantik olan ‘aklı ürpertecek ve titretecektir.’

Espinosa (2000, s.294-5) sanatsal üretimin anormal olanla, siniklerle bağlantılandırıldığını sadece acı çeken insanlarda güzelliğin ve zarafetin bulunduğu gibi yanlış bir inanç olduğunu belirtir. “Mükemmel olmayan” sinemanın buna bir son vermek zorunda olduğunu vurgular.

Mükemmel olmayan sinema yeni izleyicileri arasından mücadele edenleri bulur ve konularını onların sorunlarından çıkarır. Mükemmel olmayan sinemada, “kafası sağlam” insanlar, değiştirebilecekleri bir dünyada düşünen, hisseden ve varolan insanlardır; tüm sorunlara ve zorluklara rağmen, dünyayı devrimci bir yolla dönüştürebileceklerine ikna olmuşlardır. Mükemmel olmayan sinema, bu yüzden bir “izleyici” yaratmak için mücadele etme gereksinimi duymaz. Hatta tam tersine günümüzde bu tür bir sinemayı gerçekleştirebilen sinemacıdan daha fazla bu tür bir sinemanın alıcısı olabilecek izleyici vardır.” (2000, s.294-5)

Muhalif sinemanın ortaya çıkış noktası egemene muhalif olmak, iktidarla mücadele etmektir. Bu nedenle de çoğunlukla filmlerde mücadele eden insanların hikayelerini anlatılır. Ancak bu anlatım yaşanan döneme, toplumsal yapıya ve

toplumların yaşam biçimlerine göre açık veya örtük olarak yapılmaktadır. Eğer bir toplumda baskı ve şiddet açıkça uygulanıyorsa sinemasal mücadelede de bu baskı ve şiddet açıkça gösterilir. Ancak egemen güç birtakım estetize edilmiş yöntemlerle baskı ve şiddetini tüm topluma yaymışsa benzer şekilde muhalif sinemacılarda daha örtük bir dille yaşananları göstermektedir. Ne var ki, bazen sinemacılar baskı ve şiddetin yoğun olduğu toplumlarda sinemalarının yaygınlaşması için açık veya kapalı yöntemlerden en uygun olanı seçerler. Örneğin İran’da muhalif yönetmenler örtük bir sinema dili kullanmaktadır, çünkü yaşananları açık bir şekilde dile getirmeleri filmlerinin sansürlenmesine ve yasaklanmasına neden olmakta ve izleyicilerin bu filmleri izleyememelerine yol açmaktadır. Ayrıca toplumda mücadele eden insanlar çoksa ve bu kişilerin toplumsal farkındalık düzeyi gelişmişse sinemacılar yaşamın güzelliklerini, umutları anlatan filmler de yapmaktadır. Örneğin Küba’da zaten uzun yıllar önce toplumsal bir dönüşüm yaşanmış ve bu devrimci düşünce yaşamın tüm alanlarına yayılmış olduğu için sinemacılar çoğunlukla şiirsel ve hatta mizahi bir dille insanların mutluluğunu ve yaşamdan alınan keyfi arttırmaya çalışmaktadır. Espinosa da (2000, s.296) -özellikle Latin Amerika sinemasına gönderme yaptığı- mükemmel olmayan sinemanın, hem üreticileri hem de izleyicisi için eğlendirici olduğunu belirtir. Mücadele hayatın içinde olduğu için ya da hayat bir mücadele olduğu için hayatta mücadele dışında başka birçok şey de örneğin eğlence de olduğunu vurgular bu nedenle de “eğlenceyi engellemek için her şey elbirliği ile çalışsa dahi, mükemmel olmayan sinema kendisini eğlendirebilir.” Sonuç olarak, mücadele etmeyenlerin mücadele edenlere sempati duyması ve onların yanında yer alması hatta onlardan biri olabilmesi için muhalif sinemacılar yaşanan dönemi ve toplumsal gelişmeleri analiz ederek bu her iki yöntemden birini seçmektedir.

Muhalif sinema anaakım sinemanın sunduğu mükemmel yaşamların karşısına zaman zaman toplumsal yaşamdaki sorunları gösteren ve anaakım gibi sonuçlar üzerinde değil bu sorunların nedenleri üzerinde duran, bu nedenleri toplumsal, ekonomik ve ideolojik yapılarla ilişkilendiren bir yapıdadır. Diğer bir deyişle mükemmel olmayan sinema “... sonuçları ele alan bir sinemanın karşıtıdır; kendi kendine yeterli ve dalgın bir sinemanın karşıtıdır; halihazırda sahip olduğumuz fikirleri ya da kavramları “güzel bir şekilde tasvir eden” sinemanın da karşıtıdır” (Espinosa,

2000, s.295). Muhalif sinema yaşanan sorunlara, sorulara cevap arayan bir yaklaşımdır. Bu cevabı bulmak için de esnek bir yapıda olmak zorundadır. Yani belirli bir türe bağlı kalmak zorunda değildir. Egemen güçler kitleleri egemenlikleri altına almak istediklerinde nasıl bütün araçları kullanıyorsa ve sinemanın bütün olanaklarından yararlanıyorsa, bütün türlerle –melodram, komedi, korku, belgesel vb.- sinemasal üretim yapıyorlarsa muhalif sinema da benzer şekilde bu yapı ile mücadele edebilmek için sinemanın bütün olanaklarından faydalanmalı ve esnek olmalıdır. Kısacası “mükemmel olmayan sinema belgesel ya da kurmaca, ya da her ikisi olabilir. Herhangi bir türü ya da tüm türleri kullanabilir. Sinemayı çoğul bir sanat ya da uzmanlaşmış bir ifade biçimi olarak kullanabilir” (Espinosa, 2000, s.296).

Muhalif sinema sadece filmlerde anlatılan hikayelerle değil anaakım sinema ile bütünlüklü bir mücadele yürütmektedir. Örneğin sadece anaakımın kullandığı bir dağıtım yöntemini kullanmak ya da belirli yıldız oyuncularla çalışmak ya da sadece büyük salonlarda filmlerin gösterimlerini yapmak yerine çok daha esnek bir yapıdadır. Gerilla mücadelesi gibi nereden, ne zaman, ne şekilde çıkacağı çok da fazla kestirilemeyen bir oluşumdur. Hatta Espinosa (2000, s.296) yıldız oyuncuların ortadan kayboluşu gibi yönetmenin de çok öne çıkmaması gerektiğini düşünür. Anaakım sinemanın kullandığı arabulucuların kullanılmasının da reddedildiğini savunur. Benzer şekilde, Teshome Gabriel (2000) de hem film çekim teknikleri hem de filmlerde kullanılan temalar açısından Batı filmlerini ve Üçüncü Dünya ülkelerinde çekilen filmleri karşılaştırmaktadır. Gabriel, Batı’da toplumsal çelişkilerin en azından belli bir oranda çözümlenmiş olmasından dolayı sinemanın sadece eğlence aracı olarak kullanılmasının açıklanabileceğini düşünmektedir, ancak üçüncü dünya ülkeleri hala yoğun bir şekilde sosyo-politik ve ekonomik bağımsızlıkları ve gelişimleri için mücadele etmektedir ve bu durum mevcut politik ve tarihsel duruma gülünmesini engellemektedir. Yaşantılanan bu mücadelecilik yapı ve kültür sinemaya da yansımaktadır. Sözlü ve yazılı kültür geleneklerinden yola çıkan Gabriel Batı sinemasının daha çok yazılı kültür geleneğine buna karşın üçüncü dünya ülkelerinin sözlü kültür geleneğine yakın olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle Batı filmleri mekana değil zamana odaklanırken, üçüncü dünya filmleri mekana odaklanır. Diğer bir deyişle üçüncü dünya filmlerinde zaman olağan akışıdadır, ancak Batı filmlerinde zamanın değeri – zaman

paradır, sanattır, herşeydir- önemlidir ve izleyici sıkılmasın diye zamanın olağan, doğal akışı bozulur, filmin estetiği doğrultusunda müdahalelerde bulunulur. Gabriel (2000, s.312) kameranın kullanımının da ideolojik olduğunu düşünmekte ve Batı ve üçüncü dünya filmlerinde bunun nasıl gerçekleştirildiğini anlatmaktadır. Örneğin Gabriel'e göre, Batı filmlerinde kameranın bakışı çoğunlukla göz hizasındadır, oysa üçüncü dünya filmlerinde kameranın aşağıdan veya yukarıdan bakışıyla baskılanan ve baskılayanın güç ilişkilerini yansıtmının daha kolay olduğunu belirtir. Yine Batı filmlerinde yaşanan duygusal duruma göre kameranın çekimleri –yakın plan çekim gibi- belirlenmektedir, oysa üçüncü dünya filmlerinde psikolojik durumlar üzerine çok fazla vurgu yapılmadığı için örneğin yakın çekim kullanımları en aza indirilmiştir. Gabriel üçüncü dünya filmlerinde yıldız oyuncunun işlevine Espinosa'dan farklı bir yorum getirmektedir. Gabriel'e göre filmdeki kahraman tarih yapmaz, sadece tarihsel gerekliliklere hizmet eder. Diğer bir deyişle filmlerde yıldızlar ya da kahramanlar izleyicilerin özdeşleşmesi için zaman zaman gerekli olduğundan tümüyle vazgeçilmesi yerine filmde kahramanın sunumunun değişmesi de filmi muhalif yapan etkenlerden biridir. Bir bakıma, oyuncular gerçek hayattaki rollerini oynamaktadır. Gabriel'in bu karşılaştırması, farkların belirginleşmesi açısından anlamlıdır, ancak daha önce de ifade edildiği gibi muhalif sinemaları kalıplara sokmak, sınırlandırmaya çalışmak bazı hatalara neden olabilmektedir. Muhalif sinemalar şekilci değildir, anaakım sinemanın kullandığı içerik ve biçimleri de kullanabilir, önemli olan anlatılmak istenenin muhalif bir dille anlatılmasıdır. Kısacası muhalif sinema esnek bir yapıdadır. Espinosa (2000, s.296) da muhalif filmler için benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Örneğin, mükemmel olmayan sinemanın teknolojiyi kullanımını inceler ve ona göre amaç mükemmel bir teknoloji ile film üretmek değildir, önemli olan filmin içeriği ve izleyiciye ulaşması ve izleyici de iz bırakmasıdır. "Mükemmel olmayan sinema artık kalite ya da teknikle ilgilenmemektedir. İster bir Mitchell'le olsun ister bir 8mm'lik kamera ile, ister bir stüdyo olsun ister ormanın ortasında bir gerilla kampında, aynı güzellikte şeyler yaratılabilir."

Sonuç olarak Espinosa'nın ana hatlarını verdiği "mükemmel olmayan" sinema, yani muhalif sinema bir halk sanatıdır. Muhalif filmler üreten sinemacılar yaşam biçimleriyle, yaşamı yorumlamalarıyla eleştirel ve devrimci bir tavır içinde oldukları

için yani “sadece bir sanatçı olarak değil, insan olarak” üretimde bulundukları için anaakım sinemadan ayrılmaktadırlar. Yüksek kültürü reddetmekte ancak bunu da yüksek kültürün kullandığı bütün olanakları kullanarak yapmaktadırlar. Yani muhalif sinema muhalif bir kültürün, yaşamın ürünüdür.

Son dönemde Latin Amerika’da sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevini, Venezüella başkanı Hugo Chavez’in kültür politikalarıyla somutlaşmaktadır. Chavez, ABD kültürünün Latin Amerika ülkeleri üzerinde egemen olmasını önlemek ve “Hollywood diktatörlüğünü” yıkmak için Venezüella’nın birçok şehrine sinematekler kurulmasına olanak verir ve devletin destekleyeceği ve çoğunlukla Latin Amerika film projelerinin destekleneceği bir sinema stüdyosunun açılışını yapar. Chavez’e göre Hollywood filmleri, Latin Amerikalıları “uyuşturucu kaçakçısı ve şiddet yanlısı” olarak yansıtmaktadır ve “geleneklerine uymayan mesajlar vermektedir” (Radikal gazetesi, 06/06/2006 ve Hamsici, 24/06/2006). Bunlara ek olarak Venezüella’da işçilerin haklarını öğrenebilmesine yardımcı olması amacıyla, Chaplin’in *Modern Zamanlar* adlı 1936 yapımı filmi 14 eyalette 1000 kez gösterilir. İşçi Bakanlığı’ndan üst düzey bir yönetici, bu filmin çok yorgun olan işçilerin dikkatini toplamasına yardımcı olduğunu belirtir. Ayrıca işçiler, filmi izledikten sonra uzun süredir işverenlerden istedikleri bazı şeyleri elde edebilmişlerdir. (Kraul, 2006) Bu haberlerde de görüldüğü gibi muhalif kültürün bir parçası olan sinema izleyicilerin yaşamlarında daha insani yönden değişimlerin elde edilmesine katkıda bulunmaktadır.

4. 2. 1. 1. Film Çözümlemesi: *Motosiklet Günlüğü* (Diarios de Motocicleta, 2004)

Yukarıda anlatılan ve genel hatlarıyla Latin Amerikalı sinemacıların belirlediği muhalif sinema yine Latin Amerika’dan bir filmle Walter Salles’in *Motosiklet Günlüğü* (Diarios de Motocicleta, 2004) ile somutlaştırılabilir. Filmdeki kahraman, başta Latin Amerika’da, sonra da tüm dünyada muhalefetin en tanınan simgelerinden biri, Che’dir. Dünyada neredeyse tüm sol eğilimli gösterilerde Che’nin fotoğrafını görmek olasıdır. Devrimci bir idol olarak Che başkaldırının, direnişin ve inandıkları yolunda tereddütsüz yürümenin ve ölümü yenmenin simgelerindendir. *Motosiklet Günlüğü* Che ve bir arkadaşının serüvenci bir ruhla çıktıkları Latin Amerikan gezisinin günlüğüdür. Günlük

1951/1952 yılları arasında iki kahramanın başından geçenlerin ve Che'nin kıta halkının yaşamı üzerine olan yorumlarını içerir. Roberto Fernandez, Che'nin kitabı için yazdığı önsözde Che'nin motosiklet yolculuğunun önemini şöyle anlatmaktadır:

“Daha eğitimini bile bitirmeden, başka bir idealin çekiciliğine kapıldı. Kıtayı tanımak istedi ve bir arkadaşıyla birlikte, motosikletle yola çıktı. Arjantin'den Venezüella'ya geçti, ABD'yi gezmek istiyordu, fakat Miami'de kaldı ve yarış atları taşıyan bir uçakla geri gönderildi. Marti'nin yaşadığı çağda anladığı, ülkemizin yapay sınırların üstünde, derin ve yıkılmaz birliği gerçeğini, Che, belki de bu yolculuğunda farkettiler. Kendini Latin Amerikalı hissetmesi, belki de o sırada oldu. Guatemala'da, Meksika'da, daha sonraları ve en önemlisi Küba'da, hep bu yolculuklarda gözüne çarpan yoksullukla, melez topraklarımızın temel benzerliği gerçeğiyle karşılaştı. ... Onda ulusal gurur yoktu, bunun yerine bir çeşit kıtasal sorumluluk ve acı duyardı. Gerçek ve ortak biçimde ele alınması gereken gerçek ve ortak sorunların yanında, bizi bölen herşey ona boş görünürdü.” (Che, 1992, s.6-7)

Che bu yolculuğa çıkarken belirgin bir siyasi bilince sahip değildir, ancak gezi sırasında Latin Amerika halkının çektiği acıları görmesi yavaş yavaş siyasi bir bilincin, daha doğrusu radikal bir bilincin ortaya çıkmasına neden olur. Yolculuğun sonunda günlüğüne yazdıkları bunun kanıtıdır: “O insanların tarafında olacağım. Bunu biliyorum çünkü bunun gecede yazılı olduğunu görüyorum. Öğretilerle dogmatik psikanalizi kırk kırk yaparak inceleyen ben, barikat ve hendekleri mesken tutup çılgınlar gibi haykırarak silahlarımı kanla lekeleyecek, belki de öfkeden karşılaştığım her yenilmiş düşmanın boğazını keseceğim” (Tabio, 2004, s.28). Che'nin Küba devrimindeki rolü ve Bolivya'da gerilla mücadelesi verirken ölümü tüm dünyada bilinmesine rağmen, daha öncesi üzerine bilgi sahibi olanlar azdır. Che'nin kendisini kurma sürecinin başlangıcı olan Motosiklet Günlüğü çoğunlukla unutulmuş olarak kalır, aslında bir tüketim nesnesine dönüştürülmek istenen Che'nin gerçekten anlaşılabilmesi onun politik Latin Amerika'nın geçmişinden geleceğine uzanan isyancı düşüncesinin anlaşılabilmesiyle mümkündür. Gerçekte Che'yi anlamak Latin Amerika tarihini ve insanını anlamının anahtarını verir. Tupac Amuru'dan Simon Bolivar'a, Jose Marti'ye, Zapata'ya vb. devredilen Latin Amerikanın özgürleşmesi mücadelesi veren –tanrısal kahramanların- insanların son halkası Che'dir. Che bir geleneğin taşıyıcısıdır, motosiklet günlüğü Che'nin bu geleneği edinmesinin anlatıldığı yerdir.

Che'yi siyasi bir figür olarak değil de genç bir serüvenci olarak anlatmak ve kabul ettirmek daha zor bir çabadır. Herkesin zihninde oluşmuş olan imgelerin dışında

acemi bir serüvenci ve aşık olarak Che daha insani bir portreye sahiptir. Filmin etkileyiciliği de bu doğallıktan ve siyasi olanın altmetinde yatmasından gelir. Üstmetinde film iki gencin motosikletle çıktıkları serüvenin yol hikayesidir, altmetinde ise zengin çiftliklerine ve burjuva kent yaşamına karşın Latin Amerika halkının yaşadıklarıdır. Ezilenlerin yaşamının içerisinde geçen serüvenciler, onların gerçekliğini paylaşır, üstünden atlamaz ve bu süreç siyasi bir yaklaşımın oluşumunun ve aktarımının da serüveni haline gelir.

1968 gibi dönemlerde sinema, anlatım yolu olarak doğrudan anlatımı seçer, izleyicinin politikleşmiş olması ve heyecanı sinemanın metninde de kendisini gösterir, dolayımamlara ve altmetinsel göndermeler kullanılmadan doğrudan aktarımlarla izleyici etkilenir ve yönlendirilir. Siyasi filmin amacı politik bir kitleyi yeniden-üretmek ve biçimlendirmektir. Ancak siyasi hareketin durgunlaştığı ve politikanın toplumun dışına itildiği durumlarda doğrudan siyasi bilinç taşıma amacı taşıyan sinema metinleri başarılı olamaz, siyasi metnin toplumun görmek isteyeceği metinlerin altına eklenmesi ile aktarılması daha olası hale gelir.

Sinemanın muhalif bir olanak olarak kullanılabilmesi sadece siyasi iletinin doğrudan seyirciye aktarılması değildir. Asıl etkili sinemasal anlatılar siyasi metnin dolayımamlararak aktarılması ile gerçekleşir. Siyasi propagandaya dönüşen açık anlatım, filmin geniş kitlelere ulaşmasını ve iletisini aktarmasını engeller, örtük anlatım ise, geniş kitlelere seslenir ve nesnel bir anlatım kullandığı için daha ikna edici ve etkileyici bir yapıya sahip olur. Bu nedenle etkin muhalif filmler muhalifliklerini sözel metnin ve görsel metnin yüzeyinde değil derinyapısında yapılandırır, anlatımın yapısı söylemek istediğini doğrudan bilince aktarmak bilince ve bilinçdışına dolayımamlalarla erişmeye çalışır.

4. 2. 1. 2. Film Çözümlemesi: *Machuca* (2004)

Son dönemde Latin Amerika’da (Şili’de) çekilen bir başka muhalif film de *Machuca*’dır. Arkaplanında toplumsal muhalif hareketlerin de anlatıldığı Andres Wood’un *Machuca* (2004) filmi yukarıda belirtilen birçok özelliği barındırır. Filmin konusu kısaca şöyledir: Santiago, Şili, 1973: Pedro Machuca (Ariel Mateluna)

Santiago'nun gecekondu bölgesinde yaşayan fakir bir ailenin çocuğudur. Gonzalo'nun (Matias Quer) ise varlıklı sayılabilecek bir ailesi vardır, güzel bir semtte oturmaktadır. İkisi de 11 yaşındadır. Gonzalo özel bir Katolik okuluna devam etmektedir. Okul Müdürü Peder McEnroe (Ernesto Malbran) Şili'deki sosyalist dönemin (Allende dönemi) de etkisiyle ve okulda okuyan bazı öğrenci velilerinin desteğiyle gecekondu semtinde yaşayan fakir çocukların bazılarının okulda eğitim almasını sağlayan yeni bir sistem kurar. Böylece Pedro ve Gonzalo aynı sınıfta eğitim görmeye başlarlar. Sınıftaki varlıklı ailelerin çocukları bu yoksul çocuklara kabadayılık taslamaktadır. Bu kavgalarda Gonzalo Pedro'ya yardım eder ve ikisi çok iyi dost olur. Böylelikle Gonzalo kendi korunaklı ev yaşamının dışında korkutucu, vahşi ve karmaşık bir dünyanın varlığını da keşfeder. Pedro da, Gonzalo'nun zengin yaşamını gözlemleme şansına sahip olur. Pedro'nun çekici ama huysuz komşusu Silvana (Manuella Martelli) Gonzalo'nun şımartılmışlığıyla dalga geçmektedir ve iki çocukla da eğlenceli oyunlar oynar.

Bütün bunların arasında Şili yavaş yavaş iç savaşa sürüklenmektedir. Santiago'nun her yerinde sağ ve sol görüşten gruplar protesto gösterileri yapmaktadır. Bu ortamda çocuklar okulda Peder McEnroe'den saygıyı ve hoşgörüyü öğrenmekte ve arkadaşça yaşamaktadır. Ancak, zengin veliler fakir çocukların kendi çocuklarıyla aynı okulda okumakta olmasına karşı çıkmaya başlarlar ve histerik bir biçimde pedere saldırırlar. Bütün bu kargaşa ortamında Gonzalo melankolik annesinin (Aline Kuppenheim) zengin ve yaşlı bir adamla (Federico Luppi) olan aşk ilişkisine de tanık olmaktadır. Babası (Francisco Kings) iyi kalpli ancak evliliğini kurtarma savaşı vermekten bile yoksun olan etkisiz biridir. Gonzalo tüm bunlardan kaçmak ister ve Pedro ile olan arkadaşlığına sığınır. Böylece iki çocuk birbirlerinin yaşamlarına tanık olur. Gonzalo Pedro'nun ailesinin ve çevresinin yoksulluk içindeki yaşam mücadelesini görür. Silvana işi gereği –göstericilere bayrak ve sigara satmak- sokaklardaki gösterilere katılmaktadır. Gonzalo'nun ve Pedro'nun yaşamları arasındaki bu derin uçurum 11 Eylül 1973'deki kanlı askeri darbeye daha da açılır. Bütün ülkeyi işgal eden ve yakıp yıkan askerler Pedro'nun yaşadığı bölgeyi de yıkarlar ve bu iki çocuk, daha trajik sahnelere tanık olurlar.

Film Şili’deki askeri darbe döneminde yaşananları anlatmaktadır. Ancak filmde anlatılan olayların daha iyi bir çözülmemesini yapabilmek için darbe öncesi dönem değerlendirilmelidir. 68 hareketi ve devamında yükselen toplumsal muhalefet tüm dünyayı etkiler. Toplumsal hareketlerin temel sorunu sınıfsaldır, sınıf çatışmasının tüm dünyada yükseldiği bir dönemde özellikle Latin Amerika’da yaşananlar tarihsel olarak büyük önem taşımaktadır. Bu süreçte yaşananlar küresel egemen güç olma mücadelesi içerisinde ABD’nin arka bahçesi olarak kabul ettiği Latin Amerika ülkelerine ve sonrasında tüm dünyaya yaydığı şiddettir. Soğuk savaş döneminde temel tehdit olarak kabul edilen “komünizm”in bertaraf edilmesi için her türlü insanlıkdışı davranış kabul görmüştür. Bu bağlamda seçimle işbaşına gelen ve halkın büyük desteğini alan Şili’nin sosyalist devlet başkanı Salvador Allende özellikle önemli bir göstergedir. Küba devriminden sonra Latin Amerika’da gerçekleştirilebilir olduğu kanıtlanan sosyalizm ABD için başı görüldüğü yerde ezilmesi gereken önemli bir tehdit haline gelmiştir. Latin Amerika’daki acımasız diktatörlüklere karşı muhalefet hareketlerinin silahlı muhalefeti dünyada yükselen muhalif düşünce ve hareketlerle etkileşim içerisinde daha da büyüyerek diktatörlükleri tehdit eder hale gelmiştir ve ABD yardımı olmadan hiçbir diktatörlük ayakta kalamaz hale gelmiştir. Şili’nin durumu diğer ülkelerden farklılık gösterir, daha demokratik bir yapıya sahiptir ve sol güçbirliği iktidara seçim yoluyla gelmeyi başarır. Ancak ABD’nin desteklediği kanlı darbe ile iktidar “faşist” düşünüşe dayalı bir diktatörlük kurulur. Yaşananlar sol düşüncenin seçimle iktidara gelmesinin olanaksızlığını gösterir, sınıf mücadelesi bu bağlamda bir ölüm-kalım mücadelesine dönüşür.

1970’te Amerikan düşmanlığı doruğuna ulaşmıştır. Eduardo Frey’in Hristiyan Demokrat hükümetinin “özgürlük içinde devrim”i uzun sürmüştür. Kırsal kesimde “campesino”lar daha fazla beklemek istememektedirler. Her zaman tedirgin olan kentteki memur ve görevliler, büyük atılıma hazır sanmaktadırlar kendilerini. Sandık başında fark atarlar ve Salvador Allende, sol koalisyonun başkanı seçilir. Allende’nin programı, Latin Amerika için, hatta Şili için, alışılmışın dışında bir program değildir: Toprak reformu ve madenlerin ulusallaştırılması. Ancak bu kez, bir hükümet, uygulamayı sürdürme konusunda kararlıdır. Şili için bir devrimdir bu, birleşen aşırı sağ ve tutucular, Allende yönetimine karşı CIA destekli bir muhalefet örgütlerler.

Ekonomik sabotajlar ve uluslararası boykotlar peşpeşe birbirini izler: Kuzey Amerikan tröstleri, özellikle ITT şirketi, karşı devrimi finanse etmektedir Allende, elinde silahı, Santiago'nun Özgürlük Alanında başkanlık sarayını savunmaya çalışırken ölür. Başkanın ölümünü korkunç bir kıyım izler. “Marksizm kanser”ini kökünden kazımak için binlerce insan tutuklanır, işkenceden geçirilir ve politik temizlik sürecinde onbinlerce insan öldürülür. Pinochet, ülkesini bir toplama kampına dönüştürür. Yoksulluk, kırsal kesime ve işçi mahallerine yerleşir” (Galeano, 1988, s.314).

Şili'nin 11 Eylül 1973 yılında yaşadıklarını unutmamak Latin Amerika başta olmak üzere tüm muhalifler için önem taşımaktadır. Muhalif düşüncenin gelişim sürecinde belirleyici bir yere sahip olan tüm tarihsel gerçekler benzer karanlık tarihe sahip olan iktidarlar tarafından unutturulmak istenmektedir. Unutmamak bu bağlamda bir direniş biçimidir, çünkü toplumsal belleği belirlemek toplumun geleceğini belirlemektir. Sinema bu anlamıyla toplumsal belleği üreten ve yeniden-üreten bir işleve sahiptir. Unutulan tarihsel gerçeklikler kurgusal bir yapı aracılığıyla yeniden anımsanır, yeni kuşaklar için ise yeni bir bellek oluşturulur, tarih iktidarın öğrettiğinden farklı olarak okunur, tüm gerçekliğiyle yaşananları ve tarihin gerçek kahramanı olan yenilenler anlatılır. Metinlerarasılık bakımından ele alındığında Machuca'nın sahip olduğu işleve yaklaşan bir diğer çalışma ABD'de yaşanan “11 Eylül”e ilişkin yapılan filmler içerisinde Ken Loach'un çalışmasıdır (11 yönetmenin kendi kısa filmleriyle katıldığı ortaklaşa yapım olan *11/9/01*, *11 Eylül* filmi içinde). Ken Loach Şili'nin 11 Eylül'ü ile ABD'nin 11 Eylül'ünü karşılaştırmalı bir bağlamda ele alır ve ABD toplumunun acılarını paylaştığını belirtirken ironik bir biçimde ABD'nin planlayıcısı ve destekleyicisi olduğu katliamlar gerçekleştirmiş bir diktatörlüğün Şili halkına çektiği acıların unutulmamasını ister. Çünkü tarihsel gerçeklikler unutularak şimdinin anlaşılabilmesi ve değerlendirilebilmesi olası değildir. Loach belgesel görüntüleri kullanarak hazırladığı filmde görsel etkileyciliğin yanında etkileyici bir duygusal yük de taşıyan arkases ile etkiyi artırır. ABD toplumunun haberdar olmadığı ancak kendi devletlerinin gerçekleştirmiş olduğu insanlıkdışı uygulama ve politikalar başta ABD toplumu olmak üzere tüm toplumlara gösterilir, ABD halkının manipülatif kampanyalarla içeriğini düşünmeden isyan ettiği katliam ve terörün asıl yaratıcısının kendi devletleri olduğu gösterilmek istenir. Dünyada ABD'nin saldırgan

politikalarından zarar görenlerin yaşadıklarının önemszenmemesi ve unutulması, gerçekliğin anlaşılmasını olanaksızlaştırmaktadır, “bastırılmış olanın geri dönüşü” bağlamında acılar yaşayan topluluklar yaşadıkları acıların nedeni olarak düşündükleri yapılara –devletlere, örgütlere vb.- karşı farklı tepkiler geliştirirler. Bu anlamıyla dünyada görülen ABD karşıtlığının temelinde küresel egemen güç olmak isteyen ABD’nin dünya üzerinde gerçekleştirdiği ve şiddet de içeren sömürgeleştirme politikasıdır. Bu anlamda sinema da egemen küresel iktidara karşı varolan durumu aşmaya hedefleyen ve “bastırılmış olanın geri dönüşünü” yansıtan bir işlev üstlendiğinde muhalif bir içerik de kazanmış olur. Hollywood filmlerinin sürekli olarak unutmayı ve “şimdiyi yaşamamanın” büyüsunü anlatmasına, tüm kötölüklerle rağmen mutlu sona ulaşmanın mümkün olduğuna insanları inandırmasına karşı toplumsal belleğin unutmaması gereken tüm gerçeklikleri yansıtan filmler önemli muhalif bir işlevi yerine getirirler. Hollywood sürekli olarak yeni “unutma biçimleri” geliştirirken, muhalifler sürekli olarak “anımsama biçimleri” geliştirmektedir. Belleksiz kılınmak insanlık için bilincini yitirmek anlamına gelir.

Şili’nin “şiirsel bir hayal dünyası”nda yaşamadığı bir zamanı belki de en nesnel olarak bir çocuk anlatabilir. Çocuğun bakışı iktidarın bakışından kaçır, gerçekliği dolayımamlardan arınmış olarak görmeye çalışır. Yaşam bir oyun alanıdır ve bu oyunda kuralları büyükler –iktidar- değil çocuk koyar. Bu bağlamda çocuk hangi sınıftan olursa olsun potansiyel olarak muhaliflerin yanındadır, çünkü tüm kısıtlamaların ve baskıların yıkıldığı bir oyun alanına dönüşen sokakları muhalifler ve çocuklar paylaşır. Muhalefetin ürettiği karnaval gerçek anlamıyla özgürlüğe ulaşma istemine gönderme yapar, sokak gösterilerinde söylenen şarkılar, danslar, tiyatral gösteriler vb. çocukça düşlerin ifade edilmesidir. Karnaval Bakhtinci anlamıyla ele alındığında:

"Karnaval, sahneye çıkmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilemez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir yaşam"dır, "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır" (Bakhtin,2001, s.238).

Eleştirel bir yaklaşımla ele alındığında karnaval, toplumun iktidarın denetiminden kaçmasıdır, kısa süreli yaşanan bir özgürlüktür. Her şey, çocukların oyun dünyasında olduğu gibidir.

Şili tarihini sınıf çatışması bakımından ele alan film, temel çelişkiyi ilkökul öğrencileri arasında yaşanan ilişkiler bağlamında yansıtır. Yapılan bu dolayımmlama ile sınıfsal çatışma doğrudan olmayan ama daha etkili olan bir dille anlatılır. Rahiplerin yönettiği bir paralı okula varoştan gelme yoksul aile çocuklarının alınması ile başlayan serüvenin arkaplanında Şili’de yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeler vardır. Çocukların sınıfsal belirleyenlerin dışına çıkan oyunu gerçekte filmin siyasi yanını güçlendirir. Zengin çocuğunun gözünden fakirlerin yaşamı ve Şili’de yaşananlar tüm sınıfsal ilişkilerin temelini de ortaya koyar. Burjuva ailesinin yapısının parçalanmışlığı ve bozulmuşluğunun karşısına idealize edilmiş bir fakir aile yaşamı konulmaz, varoшта yaşayan ailenin yapısı da burjuva ailesi gibi parçalanmış ve bozuktur ancak bunların boyutları farklıdır. Marx’ın burjuva aile yapısı üzerine Manifesto’da söylediklerini doğrulayan film aşağı sınıfların durumunu da nesnel bir biçimde yansıtır.

Okulda yaşanan süreci başlatan rahipler aslında Latin Amerika’da özgürlükçü bir yaklaşıma sahip olan “Kurtuluş Teoloji”sinin etkisini gösterir. Kilise birçok ülkede anti-demokratik hükümetleri, diktatörlükleri destekleyip iktidarın bir parçası işlevi görürken, Latin Amerika’da din adamları iktidarın karşısına çıkma cesaretini göstererek ezilenlerin yanında saf tutmuştur. Bu bağlamda din adamları da diktatörler için susturulması gereken muhalif unsurlar haline gelmiştir. Filmde okul yöneticisi olan pederin demokrat ve toplumcu düşünüş ve davranışı öğrencilerin daha paylaşımcı ve insancıl olması için verdiği mücadele, eşitliğe inanan din adamlarının sınıfsal olarak bilinçli olmasa bile bir seçim yapmış olduklarını göstermektedir.

Çocuk için aşk farklılıkların peşinden koşma cesaretini edinmesini sağlamıştır. Aşık olduğu kızın babası tüm siyasi mitinglerde bayrak satan yoksul bir adamdır. Kızı da babasına yardım etmektedir, Gonzales ve Machuca’da baba-kıza bu hareketli işlerinde yardımcı olurlar ve sonrasında cinselliği de içeren üçlü bir ilişki ortaya çıkar. Cinselliğin burjuva yabancılaşmışlığının yaşandığı partilere karşı, cinsel doğallığın ve çocuksuluğun büyüğü gerçekten insan olmanın haritasını çizer. Çocuk içkinin, sigaranın

ve gürültülü müziğin içerisinde değil, doğanın içinde ve süt içerek gerçek aşkı tanır. İmkansız bir aşkın peşinden koşan kahramanımız, sınıfsal çelişkilerle yüzyüze geldiğinde aşkı bir süreliğine ertelenir. Pederden adaleti ve hoşgörüyü, Silvia'dan da aşkı ve başkaldırmayı öğrenen çocuklar Allende'nin sosyalist iktidarını yıkan askeri darbeye tanık olduklarında yaşamdaki adaletsizliklere, insanlıkdışılığa, eşitsizliğe, şiddete de tanık olurlar.

Filmin yönetmeni Andres Wood kesinlikle böyle bir film yapılması gerektiği inancıyla yapmaya başlar Machuca'yı. Çünkü ona göre kimse Şili'de demokrasinin sona erdiği bu dönemi böyle masum bir perspektiften incelememiştir. “Çocuklar olayları yaşantılar ama yargılamaz. Basitçe yaşarlar ve tanık olurlar. Bu bakış hikayeye büyük oranda özgürlük ve gerçeklik katmaktadır –ne ‘politik’ ne de ‘toplumsal’ bir bakış, bütün heybeti ve gizemiyle insan yaşamı için gerçek olan bir bakış” (www.movieweb.com, 2005, s.2).

Yönetmen ayrıca Şili'deki bu diktatörlük dönemini yaşantılayıp bunu filme alan ve konuyu bu kadar yakından inceleyen ilk yönetmen olduğunu da belirtmektedir. Film, Şili tarihinin o dönemini saf ve insancıl bir bakışla, bir çocuğun bakışıyla, ele almaktadır, böylece yönetmen söylemek istediği her şeyi söylemekte kendini daha özgür hissetmektedir. Bunun gelecekteki yönetmenler ve yapıtlar için de bir olanak yarattığına inanmaktadır.

Wood filmde üç katman olduğunu vurgular:

“Birincisi arkadaşlık ve pederin okuldaki denemesi (yeni eğitim sistemi), ikincisi aile ve özellikle de ana karakterin ailesi ve üçüncüsü Şili, yani arkaplanda ülkenin tarihi. Bu nedenle arkaplan çok önemli – duvarlar, gazeteler, yüzler. En küçük noktayı bile hesap ederek bu atmosferi yaratmak için çok çalıştık. Ülkedeki birçok farklılığı göstermek için – hippileri, varlıklı insanları, müthiş yoksulluk içinde yaşayan insanları göstermek için” (www.movieweb.com, 2005, s.6).

Wood filmin arkaplanında ülke tarihini yansıtarak iktidarların unutturmaya çalıştığı ya da kendi açılarından yorumlayarak öğrettiği ‘resmi’ tarihi de hatırlatmakta ve toplumsal bellekte yer almasını sağlamaktadır. Toplumsalın bilinçaltında bastırılmış olan bu gerçekler filmin arkaplanı ile tekrar geri gelmekte ve hatırlanmaktadır.

Wood Şili halkının filme yaklaşımlarını da değerlendirmektedir. Sağ politik görüşe sahip olanların muhtemelen filmi yuhaladığını ve salonu terk ettiğini düşünmektedir. Ancak diğerlerinin filmin sonunda ağladığını belirtir. “Birçok insan ağladı. Kendi ailelerinin hikayelerini anlatan genç Şilililerden 300’den fazla mektup aldım. Bu anlamda Machuca çok açtı. İnsanlar şimdi toplumumuzdaki ‘Machucalar’ ve ‘Infanteler’ hakkında konuşuyor. Şimdi ‘Machuca’ olmak, statüsünü yükseltme fırsatına sahip olan fakir bir insan olmak demek. Herkes filmde bir parça kendini görüyor. Filmin karşısında olan veya filmi savunan mektuplar, yazılar yayınlanıyor gazetelerde... Şili için bu gerçekten büyük bir şeydir” (www.movieweb.com, 2005, s.7-8).

4. 2. 2. Yeni İran Sineması

Latin Amerika kıtası dışında Ortadoğu ülkeleri de muhalif sinemalar üretmektedir. Örneğin, özellikle 1979 İslam devriminden ve yaşanan toplumsal dönüşümlerden sonra İran uluslararası sahnelerde de başarılı olan filmler üretmiştir. İran’da egemen ideoloji olan İslam uzun yıllar sinemanın gelişmesini olumsuz etkilemiş ancak Samira Makhmalbaf, Cafer Panahi ve Bahman Ghobadi gibi son dönem yönetmenlerle ağırlıklı olarak toplumsal konuların işlendiği filmler yapılmıştır. Örneğin, Bahman Ghobadi filmlerinde Kürt halkının coğrafik koşullar, ekonomik ve toplumsal sorunlar yüzünden çektiği sıkıntıların yanında yaşamlarındaki güzellikleri de anlatır. Ghobadi filmlerinin aslında siyasi olmadığını yaşamın siyasi olduğunu şöyle anlatmaktadır:

“Benim filmlerin Kürtlerin gerçek hayatını anlatıyor... Biz doğduğumuz anda ‘siyasi’ damgasını yiyoruz. Dünyada savaş olan her yerde insanlar siyasi düşüncelere sahip oluyorlar. Bir sinemacı olduğumu hep söylüyorum. İnanın siyasetle hiç ilgim yok. Ama Kürtlerle ilgili ne gösterirsem göstereyim hep siyaset kokusu alınıyor. Aslında siyaset bizim kanımızda, derimizde, günlük hayatımızda” (2003, s.27).

Ghobadi *Sarhoş Atlar Zamanı* filminde Irak ve İran sınırında yaşayan ve kaçakçılıkla geçimini sağlayan, zorlu coğrafik koşullara ve askerlerin baskılarına karşı hayatta kalma mücadelesi veren Kürtlerin yaşamını anlatmaktadır. Film didaktik ya da yönlendirmeci değildir, estetikdir, bu insanların yaşamları bütün doğallığıyla ve sadeliğiyle anlatılmaktadır. Bunlara rağmen bu film muhalif bir filmidir. Çünkü

günümüz koşullarında yaşananları olduğu haliyle gösterebilmek bile anaakım yönetmenlerinin kullanmadığı bir yaklaşımdır. Film kısaca insan olmanın hatta zorluklar altında sürdürülen yaşamda insan kalmanın önemini anlattığı için siyasedir ve muhaliftir. Ghobadi yine *Anavatandan Şarkılar* adlı filminde de Kürtleri, çektikleri acıları göstermektedir. Ancak *Sarhoş Atlar Zamanı*'na göre bu film daha enerjiktir. Kürtlerin yaşamında önemli bir yer tutan mizah ve müzik kullanılmıştır. Ghobadi bu filmini şöyle anlatmaktadır:

“Eğer biri bana Kürdün kim olduğunu sorarsa, git benim ikinci filmimi izle derim. Hep yolda olan, avare, mekansız, adı yok, adres yok... Savaş bir oyun gibi onlar için, bir alışkanlık haline dönüşmüş. Hiçbir şey onları tedirgin etmiyor. Kürtlerin gerçek hayatını gösteriyorum bu filmde. Mesela Saddam'ın 186 bin Kürdü öldürdüğü filmimde var. İki filmde de Kürtlerin hayatını anlatmak istedim. Birinci filmim sinemaya daha yakın, oysa ikinci filmim gerçek hayata daha yakın.(2003, s.25)

Ghobadi ikinci filminde de sadece yaşananları, toplumsal gerçekleri göstererek muhalif tutum takınmaktadır. Uzun yıllar Irak'ı diktatörlükle yöneten Saddam Hüseyin'in halklara çektiği acılardan, buna karşın insanların yaşam mücadelesinden ve her şeye rağmen yaşamdan keyif alabilmelerinden, “çılgın süvariler” olabilmelerinden örnekler sunmaktadır. Sonuçta tüm bunlar Ghobadi'yi muhalif bir yönetmen yapmaktadır.

İran sinemasındaki bir diğer muhalif yönetmen de Cafer Panahi'dir. Panahi (Genç, 2004, s.82) yönetmenin görevinin “toplumsal olanla, toplumun sorunlarıyla, yaşanan dönüşümlerle yakından ilgilenmek” olduğunu belirtir. Yaşanan ekonomik ve toplumsal sorunlar yüzünden yaşamda şiddetin kendisini dayattığını, ancak filmlerinde şiddeti doğrudan göstermediğini de ifade eder. Panahi, Yeni İran sinemasındaki yönetmenlerin “Kan, şiddet, öldürülen insanların görüntüleri üzerinden para kazanan Hollywood sistemini kırmaya” çalıştıklarını vurgulamaktadır. Ayrıca halkın bilinçlenmesi yönünde çaba sarf ettiklerini ve bütün yönetmenlerin sürekli bir dayanışma içinde olduklarını anlatarak bu yeni sinemanın muhalif sinema üretimi açısından da önemini göstermektedir.

4. 2. 3. Yeni Hindistan Sineması ve Film Çözümlemesi:

Haydutlar Kraliçesi (Phoolan Devi, 1994)

Coğrafik olarak anaakım filmlerin dışında muhalif filmlerin üretildiği alanlardan biri de Hindistan'dır. Hindistan'ın anaakım filmleri daha çok Bollywood stüdyolarında üretilmektedir. Bu filmler sinema sektörünün adından da anlaşılabilirliği gibi Hollywood sinemasının Hintliler tarafından yapılan başarısız taklitleri niteliğindedir. Yağcı (1995) Bollywood sinemasının kesinlikle gerçekliklerle ilgilenmediğini ve verilen mesajların hep aynı olduğunu belirtir: “dindar ol, annenin-babanın sözünden çıkma, kocan için yaşa, arkadaşın için sevdiğin kızı feda et, gerisine karışma”. Ayrıca Bollywood filmlerinde adaletin de “erkek kahramanın uygun gördüğü şekilde tecelli ettiğini” ve kadınların süs ve seks objesi olarak sunulduğunu da ekler. Ancak 1960’lardan sonra Bollywood sinemasına alternatif filmler üretilmiş ve bunlar devlet desteğini de almışlardır. Bu yeni sinema döneminin en önemli yönetmenleri “Satyajit Ray, Ritwik Ghatak ve Mrinal Sen”dir. Bu yönetmenler filmlerinde genellikle sosyal eleştiri yaparlar, hatta doğrudan devleti eleştirirler. Yağcı (1995) Yeni Sinema’yı şöyle anlatmaktadır: “Sosyal bilinci güçlü bir entelektüel elit tarafından yaratılan Yeni Sinema’nın teması, genellikle toplumun ve bireylerin içinde bulunduğu çıkmazlar. Yoksulluk, kast sistemi, sömürü, azınlıktaki grupların korkuları, insan hakları, bürokrasi ve rüşvet sorunu, toprak ağaları ve polisin gaddarlığı, batıl inançlar, kadın sorunları”. Rajadhyaksha (2003) da Mrinal Sen’in Hindistan Yani Sineması’ndaki en önemli politik yönetmenlerden biri olduğunu bildirir. *Aksh Kusum* (1965), *Görüşme* (1970, *Kalküta ’71* (1972) filmlerinin siyasi temaları işlediğini ve gösterildikleri salonlarda – solcu eylemcilerin toplanma yeri haline geldiği için- sık sık polis tarafından basıldığını anlatır. Görüldüğü gibi Hindistan da tüm dünyada olduğu gibi 1968 özgürlük hareketlerinden etkilenerek anaakım Bollywood sinemasının dışında muhalif filmler de üretmeye başlamıştır. Hindistan’daki en politik, en muhalif ve feminist filmlerden biri de “*Haydutlar Kraliçesi*” (*Phoolan Devi*) olarak da bilinen Phoolan Devi’nin hayatının anlatıldığı filmidir. Shekhar Kapur’un 1994 çektiği, Seema Biswas’ın başrol oynadığı filmde Temmuz 2001’de silahlı saldırı sonucu öldürülen, bir dönem milletvekilliği de yapan Phoolan Devi’nin trajik yaşamı anlatılmaktadır. Sadece Phoolan Devi’nin yaşamı bile Hindistan’da yoksul olmanın ve de yoksul bir kadın olmanın ‘bedellerini’

göstermektedir, sırf bu tema bile filmin muhalif olduğunu kanıtlamaktadır. Phoolan Hindistan'daki alt kastlardan birinden gelmektedir, Hindistan'da çok yaygın olan küçük kız çocuklarını evlendirme geleneği yüzünden 11 yaşında kendisinden çok yaşlı biriyle evlendirilmiştir. Henüz gelişimini bile tamamlamamış bir çocuktur ve kocası ona tecavüz eder. 14 yaşında yine ailesinin yanına döner. Üst kasttan bir genç onunla birlikte olmak ister ama Phoolan bunu reddeder ve bu nedenle de haydutlar tarafından kaçırlır, yine haydut çetesinin lideri ona defalarca tecavüz eder. Sonunda çete üyelerinden bir başka genç buna dayanamaz ve Phoolan'ı kurtarır. Böylece Phoolan hayatında ilk defa sevmeyi öğrenir ve 'normal' bir ilişki yaşar. Ancak başka çete üyeleri bu genci öldürür ve Phoolan'ı yakalar ve bir köye götürürler, yine burada da üç gün boyunca bütün köyün erkekleri –üst bir kasttan gelmektedirler- Phoolan'a tecavüz eder. Phoolan sonunda kurtulur 17 yaşında kendi çetesini kurar, yani “Haydutlar Kraliçesi” olur ve üst kasttan daha önce kendisine ve ailesine saldıran kişileri öldürür. Sonra da 1983 yılında teslim olur. Film burada biter, ancak Phoolan gerçek yaşamda 1994'e kadar hapiste kalmıştır ve daha sonra milletvekili olmuştur. Ne var ki, bu korkunç hayat, yani üst kastların egemenliği peşini bırakmaz ve silahlı saldırı sonucu öldürülür. Film Phoolan Devi'nin gerçek hayatından uyarlanmıştır, bu nedenle de Hindistan'daki alt kastlarda yaşayan insanların çektiklerini, zalimliği, sömürüyü hele de yoksul bir kız olarak dünyaya gelmenin korkunçluğunu bütün gerçekliğiyle gözler önüne sermektedir. Hindistan'da yaşam sadece üst kastlar içindir ve de iktidar erkeklerdedir. Erkeklerin iktidarlarını ispatladıklarını zannettikleri yer ise kadın (hatta küçük kız çocuklarının) bedenidir. Toplumsal gerçekleri gösteren, toplumsal sorunlara değinen bu film yurtdışında birçok ödül almıştır ama Hindistan'da yasaklanmıştır. Bu da filmin çok başarılı bir muhalefet içerdiğinin kanıtıdır.

4. 2. 4. Afrika Sineması

Coğrafik bağlamda anaakım sinemaya muhalif olan filmler genellikle dünya çapındaki egemen güç tarafından ezilen halkların anlatıldığı filmlerdir. Üçüncü Dünya olarak tanımlanan ülkelerde yaşayan insanların hikayeleri anlatılmaktadır. Ancak her zaman muhalif filmler bu ülkelerde çekilmez. Kökeni üçüncü dünya ülkelerinden birine ait olan ama Amerika'da ya da Avrupa'da yaşayan yönetmenler de zaman zaman

muhalif filmler üretmektedir. Örneğin Moritanya (Afrika’da) kökenli Abid Med Hondo Fransa’da yaşamakta ve kendi ülkesindeki ezilen insanların sorunlarını diğer ülkelerde aynı durumda olan insanlarla ilintilendirerek sunan muhalif filmler üretmekte ve bu filmlerini Fransız izleyicilerle buluşturmaktadır. Böylece benzer sorunlar yaşayan insanların sorunları sadece o ülkeye hapsedilmemiş olmakta ve ülkeden bağımsız olarak birçok kişinin benzer mücadeleler sergiledikleri sinema ile dile getirilmektedir. Hondo (2004, s.104) filmlerini ulusal olarak nitelendirmekte ancak önemli olanın “burada ve şimdi değişik suretleri ve gücü altında kapitalizme karşı mücadele etmek” olduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak herhangi bir ülkedeki muhalif sinemacının ele aldığı konular sadece o ülkeyle ve coğrafyayla sınırlı kalmamakta çok daha büyük bir yapıyla mücadele edildiğine dair izler de taşımaktadır. Bu mücadele biçimlerinin zaman zaman coğrafyaya göre farklılık göstermesi muhalif filmlerde de coğrafyaya göre farklı diller, hikayeler kullanılmasıyla sonuçlanmaktadır.

4. 2. 5. Türk Sineması

Türkiye’de de sinemacılar diğer gelişmekte olan ülkelerdeki sinemacılar gibi yaşanan toplumsal dönüşümlerden etkilenmiş ve bu dönemlerde muhalif filmler üretmişlerdir. Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşümler hem anaakım sinemanın hem de muhalif filmlerin gelişmesine katkıda bulunmuştur. 1950 ve 1970 arası dönem Türkiye sinema tarihinde sinemacılar dönemi olarak adlandırılmaktadır. Sinemacılar Döneminin ikinci evresi 1960’da başlar. Şükran Esen (2000) 27 Mayıs 1960 hareketinin ve 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamının Türk sineması üzerinde önemli bir etkisi olduğunu belirtmektedir. Bu dönem Türk sinemasının toplumsal sorunlara eğilmesini sağlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek filmlerin çekildiğini belirtmektedir. Lutfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün gibi yönetmenler 1960-1965 arası döneme damgasını vuran yönetmenlerdendir. Ayrıca Halit Refiğ, Ertem Görenç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de önemlidir bu dönemde.

Nüfus patlaması, kentleşme, sanayileşme, iç ve dış göç, gecekondulaşma, gizli ve açık işsizlik, ekonomik zorluklar gibi bir çok ekonomik ve toplumsal sorunların olduğu bir dönem olan 1960’lı yıllarda, sinema, halkın tek mümkün eğlence aracı

olmuştur. Türk sineması ise halkın bu gereksinimini karşılamak için en ucuz ve en kestirme yolları seçmiştir. Diğer bir deyişle bu film enflasyonu filmlerin kalitesini de düşürmüştür. 1960'lı yıllarda Türk sinemasındaki enflasyona dikkati çeken bir sinema tarihçisi de Giovanni Scognamillo'dur. Scognamillo Türk sinemasındaki bu dönemi şöyle anlatmaktadır:(1998, s.190)

"Her türün kalıpları -fotoroman sinemasından Bond tarzı macera ya da erotik/cinsel filme kadar- bir zorlamayı gerektiriyor; yani bir uygulama/uyarlama, bir el çabukluğu zorlaması. Bu filmleri çevirenler, memur yönetmenlerden çok ağır işçi niteliğini taşıyan, genellikle kural tanımayan (çekim için kendilerine tanınan bütçe ve süre zaten kural kavramını kendiliğinden yok ediyor), bir öykü değil de bir kaç olayı uzatarak, besleyerek film şekline getiren emekçiler oluyor; bunların arasında kimi genç ve sinemaya yeni girmiş, bu tür filmlerde bir çeşit staj yapan, ve çoğunlukla bu tür filmlere saplanıp kalan, kimi ise önceki dönemde yetişmiş yönetmenler yer alıyor. 1960'ların ve 1970'lerin enflasyonist tutumu bir bütün olarak sinemadaki yapım kurallarını çiğniyor, yok ediyor."

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye'de halkın sinemaya olan ilgisinin artması ticari filmlerin artışına neden olur. Ticari filmler ise muhalif öğeler barındıran filmlerin değil daha çok "Yeşilçam" sineması olarak adlandırılan anaakım sinemasına uygun filmlerin üretilmesine neden olur. Ancak, bazı yönetmenler bu dönemde içinde bulunulan özgürlük ortamından da etkilenererek muhalif öğeler barındıran, toplumsal sorunlara eleştiri getiren, toplumsal sorunlar nedeniyle insanların yaşadığı acıları da yansıtan filmler üretmişlerdir. Ne var ki, 10 Ekim 1965 seçimleri 1960'dan sonra gelişen özgürlükçü siyasi ortamın kaybolmasına neden olur ve hatta bu dönemde sinemacıların halkı tanımadığı iddia edilir. 'Halk Sineması' ve 'Ulusal Sinema' kavramları ortaya atılır. Ayrıca 'Ulusal Sinema'nın 'Milli Sinema' anlamına gelip gelmediği de uzun süre tartışılır. Mehmet Ergün'de (1978) bu dönemdeki bu iki akımı (Halk ve Ulusal Sinema) şöyle değerlendirmektedir:

"27 Mayıs 1960 hareketi ile birlikte, sinemayı toplumsal kaygılarla kullanma eğiliminin giderek öne geçtiğine tanık oluyoruz. 1960'dan 1965'e dek dönem içerisinde, toplumsal sorunları dile getirme yolunda ilgiye değer atılımlar belirmiştir. Bu atılımların başarıları, kuşkusuz, yönetmenlerin gerçekliğe yaklaşış açıları ile oranlıdır. Ama ne olursa olsun geleneğinde ilk kez sinemayı bilinçli olarak kullanma yolunda adımlar atılmaya başlanmıştır. ... (1960-1965 arasındaki toplumsal gerçekçi filmlerde) olumlu ileriye dönük bir yan vardır: Türkiyeli insan, önceden verilmiş boyutları belirlenmiş, içeriği tanımlanmış bir imge

olarak görülmüyor bu filmlerde. İçerisinde yer aldığı somut oluşumlarda takınmış olduğu somut tutumları ile belirlenmeye çalışılıyor. ... İlk kez bu filmlerle yerlilik, Türkiye'ye özgülük bir yer, bir giysi yerliliği olmaktan çıkarılmış; nesnel gerçekliğin belirlediği bir birikim olarak algılanmaya başlamıştır." (Ergün, 1978, s.55)

Ergün'e (1978) göre 1965'ten sonra yönetmenler gerçekliği kavrama ve yansıtma yöntemi konusunda görüş ayrılığına düşerler. Bazı yönetmenler sinemanın halkın beğenisine seslenmekle yükümlü olduğunu savunurken, bazıları da sinemanın halkı eğitmekle yükümlü olduğunu ileri sürer. Diğer bir deyişle, birinci grup yönetmenler varolan sosyo-ekonomik koşulların olduğu gibi yürümesini savunurken, yani toplumsal sorunlarda egemen güçlerce yapılan yorumları desteklerken, ikinci grup yönetmenler sorun yaratan sosyo-ekonomik koşulları onaylamamayı tercih etmiş ve içinde bulunulan koşulları eleştiren, değiştirilmesi yönünde topluma seslenen muhalif filmler yapmışlardır.

Sonuç olarak; 60'lı yıllarda ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, siyasi ve toplumsal koşullar yine sinemayı büyük ölçüde etkilemiştir. Seçimlerin ortaya koyduğu tablo egemen güçlerin yine ülkeyi geriye götürmek istediğini de anlatmaktadır. Değişik siyasi düşünce akımlarının ortaya çıkışı ve yeni baskı gruplarının görülmesi, tabu olan konuların tartışılmaya başlanması, televizyonun halk kitleleri üzerindeki etkisinin anlaşılması, 68 hareketi, silahlı çatışmalar ve 1971'in getirdiği siyasal değişiklik bu dönemin önemli olaylarındandır. Bu dönemde sinemada çeşitli akımların tartışılmasına rağmen filmler klasik 'Yeşilçam' niteliğindedir ve 1965'ten önceki dönemin izlerini taşımaktadır.

4. 2. 5. 1. Yılmaz Güney Sineması ve Film Çözümlemesi: *Duvar* (1978)

Türkiye sinema tarihinde 1960'lı ve 1970'li yıllarda muhalif sinemacı olarak adlandırılabilen en önemli isim Yılmaz Güney'dir. 1958'de sinema kariyerine başlayan Yılmaz Güney kariyerinin ilk yıllarında ticari filmlerde oynar ancak bu filmlerde bile kendine özgü bir tarz yaratmayı başararak çok sayıda izleyici toplar. Ticari filmlerle kazandığı popülarlığı sonraki yıllarda çok iyi kullanarak senaryosunu kendisinin yazdığı ve yönettiği muhalif filmlerin de böylece yaygın bir şekilde izlenmesini sağlar. Kendisi de özellikle cezaevi yıllarından sonra tek düşüncesinin

sinemayı çok sayıda izleyiciyle buluşturmak olduğunu sık sık dile getirir. Yılmaz Güney ticari filmlerde canlandığı karakterleri şöyle yorumlamaktadır.

"İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır. Ekmeğinin derdindedir. Kendi işindedir. Birtakım olaylar oluyor, o karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kaçır, kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur kırır. Fakat sonunda hep yeniktir." (Yalçın, 1974, s.97, Güney'den alıntı)

Yılmaz Güney'in oynadığı filmlerin çok sayıda izleyici çekmesi özellikle canlandığı karakterlerle izleyenlerin özdeşleşebilmesinde yatmaktadır. Bu özdeşleşmenin kökenlerini Ergün şöyle özetlemektedir.

"Yılmaz Güney'in canlandırmış olduğu insan tipleri, genel olarak ezilmişlik, horlanmışlık temelinde birleşmektedirler. Bu kişilerin sunuluşu filmlere egemen olan bakış açılarının niteliğine göre değişmektedir. Ayrıca Yılmaz Güney'in o kişileri oynaması, onlara can vermesi de oyunculuk alanında yetkinleşmesine koşut olarak gelişmiş ve başkalaşmıştır. Ama bütün bu ayrılıklara karşın oynadığı tipler arasında ortak bir nokta vardır. ...hemen hepsinin ezilmiş horlanmış kişiler olmasıdır. ... Onların bir ikinci özelliği de, onların ezilmişliğe, horlanmışlığa karşı başkaldırmış, bayrak açmış kişiler olmalarıdır." (1978, s.188)

Yılmaz Güney'in 1960'ların sonunda ve 1970'lerde özellikle kendi yönettiği filmlerle muhalif bir sinemacı olarak anılmasını sağlayan etkenlerden biri de yukarıda da görüldüğü gibi daha kariyerinin ilk yıllarından itibaren ezilenlerin yanında olmasıdır. Filmlerinde çoğunlukla egemen güçlerin baskı ve zorlamaları altında ezilen insanları ve bu insanların mücadelelerini, başkaldırılarını anlatır. O dönemde diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de özgürlük mücadelelerinin yoğunluk kazandığı bir dönemdir. İnsanlar işyerlerinde, sokaklarda, her yerde sosyo-ekonomik koşullar nedeniyle yaşanan sıkıntılara, acılara başkaldırma eğilimi içindedir. Ezilen insanlar bu mücadelelerinin bazılarında egemenlere karşı başarı kazanmıştır. Yılmaz Güney'in filmlerinde benzer durumları göstermesi halkın sempatisini kazanmasını sağlar. Filmleri gerçek yaşamda yaşanması olası durumları yansıtır ve bu durumlarda mücadelenin zaferini gösterir, bu nedenle de filmleri bir yandan gerçek yaşamdan beslenirken, bir yandan da toplumsal muhalif kültüre de katkıda bulunur.

Sonuç olarak, 1960'lı yıllarda Yılmaz Güney filmlerinde genellikle ezilmiş, horlanmış, aşağılanmış bir kişiyi canlandırmakta ve ezenlere, horlayanlara, insan

onurunu çiğneyip insanı aşağılayanlara karşı sürekli bir mücadele vermektedir. Bu mücadelede canlandırılan kişilerin toplumsal sınıflar anlamında konumları belirlenmiş değildir. Ezilen, aşağılanan, horlanan kişi, bu sınıfsal konumu belli olmayan ezen, aşağılayan, horlayan kişilere karşı mücadele etmektedir. Ancak 60'lı yıllar Yılmaz Güney sinemasında önemli olan nokta; bu müthiş mücadelenin bireysel bir mücadele olması ve hep yenilgi ile sonlanmasıdır. Seyirci, hem fiziksel özellikleri hem duruşu hem de bakışı nedeniyle haksızlığa karşı mücadele eden bu kişi ile bütünleşmektedir. Bu kişinin mücadelesi sırasında sanki haksızlık yapan kişilerden kendisi intikam alıyormuşçasına rahatlamaktadır. Diğer bir deyişle; seyirci bu gerçekte yapmadığı, yapamadığı ve belki de yapamayacağı şeyleri filmde yalnızca yapar gibi olmakta ve biraz rahatlamaktadır. Ancak filmin hep bireysel mücadeleyi yansıtmaması ve sonunda hep bu mert kişinin ölmesi seyirciyi yine gerçek yaşam ile yüzleştirmekte ve rahatlayan seyirci eski gerilimli haline geri dönmektedir. Yılmaz Güney'in filmlerini izleyen seyirci başka türlü bir reaksiyon da gösterebilir. Film boyunca bireysel mücadele eden ve filmin sonunda hep yenik düşen bu kişinin karşısında, izleyici bireysel mücadelenin çözüm olmadığı, ancak bireysel mücadele dışında bir mücadele şekliyle çözüme ulaşabileceğini düşünür. Bu nedenlerle Yılmaz'ın filmlerinin biri olumlayan, diğeri de dönüştüren olmak üzere izleyici üzerinde iki tür işlevi vardır.

Yılmaz Güney, *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Yol* (1981), *Duvar*, *Sürü* (1978) gibi filmleri sayesinde tüm dünyaca tanınan bir yönetmen olmuş ve Türk sinemasının da dünyada tanınmasına katkıda bulunmuştur. Bu son dönem filmleri yurtdışında festivallerde de ödüller almıştır. 1960'lı yıllardakinden farklı olarak Güney 1970'lerde filmlerinde daha çok toplumsal sorunlara eleştiriler getirmiş ve bireysel mücadele değil, ancak toplumsal mücadelenin toplumsal bir dönüşüm yaratacağını anlatmaya çalışmıştır. Örneğin *Duvar* filminde -en politik filmlerinden biridir- bir hapislinin çocuk koğuşunda yaşananları -yetişkin erkek ve kadın koğuşları da vardır- çocukların gözünden anlatmaktadır. Çocukların sıkıntıları, acıları, özlemleri tüm gerçekliğiyle bir tokat gibi çarpmaktadır insanın yüzüne. Çocuklar sisteme karşı toplu halde mücadele etmeye çalışmaktadır ancak sonunda değişen bir şey olmamış ve çocuklar çok daha kötü şartlardaki bir başka hapishaneye gönderilmişlerdir. Burada önemli olan çocukların yenilmiş olması değildir aslında. Sistemin tek bir cezaevinde değil, bütün toplumda aynı

baskı ve zulümle işlediği gösterilmeye çalışılmıştır. Çocuklar hayatlarını dahi riske atarak mücadele etmekte ve kazanacaklarına dair bitmez bir umutla uğraşmaktadır. Devletin eğitmek yerine işkenceyle, dayakla, dayatmayla, tecavüzle, açlıkla, sefaletle ‘terbiye etmeye’ çalıştığı bu çocuklar daha küçük yaşlarında toplumsal ve ekonomik gerçeklerle yüzleşmekte ve haksızlıklara karşı mücadele bilinci geliştirmektedir. Güney, filminde özellikle politik suçluları değil çocukları seçmiştir, çünkü baskı ve zulüm sadece belli gruplar üzerinde değil, heryerdedir. Güney, filmiyle ülkenin biryerlerinde bunlar yaşanırken mücadele edilmesi gerektiği iletisini de vermektedir. İnsanın insan olmaktan utandığı bu durumlarda mücadele etmemek işkencecilerle birlik olmak demektir. Bu mücadelecı ruhu farkedenden egemen güçler filmin uzun yıllar gösterimini yasaklamıştır. Ancak, herşeye rağmen yoğun olarak muhalif öğeler barındıran Yılmaz Güney’in bu filmleri kendi dönemindeki ve kendisinden sonraki sinemacılar için de bir gelenek yaratmış ve Türkiye’de muhalif filmlerin üretilmesine katkıda bulunmuştur. Günümüze dek çok az sayıda sinemacı Güney kadar sert ve açık bir anlatım dili kullanmıştır, daha çok örtük muhalif filmler yapılmıştır.

4. 2. 5. 2. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Film Çözümlemeleri:

Güneşe Yolculuk (1998) ve Babam ve Oğlum (2005)

Türkiye’de yaşanan bir başka -1960’lı yıllar dışında- toplumsal dönüşüm dönemi de 1980’lerdir. 1980’deki askeri darbe ile birlikte 1960 ve 1970’lerdeki özgürlük hareketleri baskılanmış ve ülke geriye götürülmüştür. 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte toplumsal yaşamın tüm alanlarında devlet baskısı, dayatmaları ve yasakları uygulanmıştır. Bu durum toplumun düşünsel ve kültürel yaşamının da baskılanmasına ve kısıtlanmasına neden olmuş, birçok politikacı, düşünür, aydın, sinemacı işkenceden geçirilmiştir. Toplumun apolitikleştirilmesi süreci sinemacıları da etkilemiştir. Turgut Özal’ın iktidara gelmesiyle birlikte liberalizm yayılmaya başlamış ve sinemacılar da bu liberal politikaların etkisiyle daha çok toplumsal değil bireysel konulara yönelmişlerdir. Ancak bu dönemde az da olsa baskılarla ve liberalizmle mücadele eden, toplumsal gerçekleri göstermeye çalışan, yani muhalif öğeler taşıyan filmler üreten sinemacılar da vardır. 1980’li ve 1990’lı yıllarda toplumsal sorunlara eleştirel bir dille yaklaşan filmlerden bazıları; *Çıplak Vatandaş*, *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *Eşkıya*

(Yavuz Turgul, 1996), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1986) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989)dır. 1990'lı ve 2000'li yıllarda ayrıca Türk sinemasında umut vaat eden yeni yönetmenler de ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler daha çok kişisel yaşamlardan kesitler sunan yani daha mikro öykülerin anlatıldığı ve belli bir izleyici kitlesine hitap eden filmler üretmiştir. Örneğin, Zeki Demirkubuz *C Blok* (1993), *Masumiyet* (1997), *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001) filmlerinde daha çok toplumun alt kesiminden gelen ya da toplumla bir türlü uyuşamayan veya toplumun dışladığı insanların öykülerini anlatmaktadır. Demirkubuz filmlerindeki bu insanların yaşamlarını yücelten ya da aşağılayan bir bakışla anlatmaz, oldukları haliyle anlatır. Bu insanlar yaşam koşulları nedeniyle genellikle kendi başlarındadır ve birbirleriyle iletişimleri azdır. Ekonomik ve toplumsal koşullar bu insanları tek başına bırakır, çoğunlukla da çaresizdirler. Ama bu çaresizliklerine ağlayıp sızlamazlar, onun yerine bildikleri hayata devam ederler. Demirkubuz, günümüz yaşam koşulları nedeniyle insanların tek başlılığını, yalnızlığını, iletişimsizliğini bütün nesnelliğiyle aktarabildiği için filmlerinin muhalif öğeler taşıdığı ileri sürülebilir. Filmlerinde toplumsal sorunları açık açık göstermez, sadece ima eder ve çözüm de önermez. Ancak sanki filmlerdeki insanların yaşamlarıyla izleyicilere ayna tutmaktadır. Bu nedenle de en azından varolanı göstermesi yani izleyicilerin de benzer yaşamları yaşadığını ya da yaşayabileceğini anlatması filmlerini popüler ticari filmlerden ayırmaktadır. Filmleri daha çok muhalif öğeler barındıran alternatif filmler olarak sınıflandırılabilir.

Son dönemde Türk ve dünya sinemacılarından olumlu eleştiriler alan yönetmenlerden biri de Nuri Bilge Ceylan'dır. Ceylan'ın en önemli filmleri *Kasaba* (1998), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006)'dır. Ceylan, *Uzak* ve *İklimler* filmleriyle Cannes film festivalinde ödüller almıştır. Ceylan, filmlerinde genellikle sade ve hareketsiz yaşamları zamanın olağan akışında anlatır. *Uzak* filminde İstanbul'da yaşayan, gençliğinde idealleri olan ama sonradan bunlardan uzaklaşan bir entelektüel ile bir süreliğine onun yanında kalmak ve kendine iş bulup hayallerini gerçekleştirmek için kasabadan gelen uzak bir akrabasının yaşamları üzerinedir. İstanbul'da yaşayan bu entelektüel yaşamının anlamını sorgulamakta ve uzaklara gitmeyi düşlemektedir. Kasabadan gelen genç de büyük şehrin sorunlarıyla başbaşıdır. İki karakter arasındaki iletişim çok sınırlıdır. Ceylan da filmlerinde günümüz yaşam

şartları nedeniyle iletişimsiz bir ortamda tek başına kalan, “yabancılaşmış” bireylerin yaşamlarını olağan yavaşlığında anlatmaktadır. Filmleri toplumsal sorunları açık bir şekilde göstermez, daha çok bireysel yaşamlara dairdir. Kısacası, filmlerinin örtük de olsa muhalif öğeler barındırdığı ileri sürülebilir.

Yeni dönem Türk sinemasında önemli isimlerden biri de Derviş Zaim’dir. *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *Filler ve Çimen* (2000) filmleriyle sinemacılar arasında olumlu eleştiriler alan Zaim özellikle son filmiyle son dönem Türk siyasi yaşamına göndermeler yapmaktadır. Son dönemde, umut vaateden ve filmleriyle yurtiçinde ve yurtdışında ödüller alan bir başka yönetmen de Yeşim Ustaoğlu’dur. Ustaoğlu, özellikle *Güneşe Yolculuk* (1998) filminde Türkiye’nin önemli bir sorununu, Kürt sorununu iki gencin hayatından kesitler sunarak anlatmaktadır. Türkiye’de Kürt sorunu birçok entelektüelin incelemekten kaçındığı bir sorundur, ancak Ustaoğlu bu filminde İstanbul’da yaşayan fakir iki gencin hayallerinden, umutlarından ve siyasi ve toplumsal koşullar nedeniyle yaşadıkları sıkıntılardan yola çıkarak Kürt sorununa nesnel bir yaklaşım sergilemektedir. Filmde Mehmet karakteri, Tire’li olmasına rağmen esmer tenli olması nedeniyle sürekli Doğu’lu zannedilmektedir ve bu nedenle de hem toplumla hem de polisle sorun yaşamaktadır. Ustaoğlu’nun özellikle Kürt kimliğine sahip olan birini değil de İzmir’li birini seçmesi, teni esmer olan herhangi bir Türk’ün neler yaşayabileceğini göstermesi ve bu nedenle de Doğu’lu vatandaşlarla özdeşlik kurulabilmesi açısından oldukça anlamlıdır. Film ayrıca, toplumun Doğu’lu insanlara olan yaklaşımını, ırkçılık olarak da nitelendirilebilecek önyargılarının boyutlarını da göstermektedir. İlk başlarda bu tutumlara, önyargılara anlam veremeyen Mehmet karakteri ise zamanla toplumsal bilinç geliştirmektedir. Kısacası, Yeşim Ustaoğlu bu filminde cesur bir yaklaşımla toplumun en hassas sorunlarından birine eleştiri getirmektedir ve bu nedenle de film son dönem Türk sinemasındaki en muhalif film olarak sinema tarihine geçmektedir.

Son dönemin muhalif filmlerinden biri de Çağan Irmak’ın yönetmenliğini yaptığı *Babam ve Oğlum* (2005)’dur. Film, 1980 askeri darbesinin ardından ülkede yaşanan baskı, yasak ve işkencelere göndermeler yapmaktadır. Aslında yaşananlar, büyüklerinin geçmişinde olanları anlamaya çalışan yedi yaşındaki bir çocuğun,

Deniz'in, gözünden geriye dönük bir şekilde anlatılmaktadır. Darbenin olduğu gece, yani yolların kesildiği, araçların olmadığı bir zamanda doğar Deniz ve annesi doğum sırasında ölür. Babası Sadık politik düşünceleri ve eylemlerinden dolayı, '80 döneminde işkence görmüştür ve günün birinde Sadık oğlunu bırakacak kimsesi olmadığı için kendi babasının evine, küçük bir Ege kasabasına gider. Sadık'ın babası Hüseyin Efendi okusun diye gönderdiği ama onun yerine politik olaylara karışan Sadık'ı evlatlıktan reddetmiştir. Film daha sonra Sadık'ın ve Deniz'in kasabaya uyum sürecini ve deniz'in de yardımıyla Sadık ve Hüseyin Efendi'nin barışmalarını anlatır. Ne var ki Sadık işkenceler yüzünden ciğerlerinden hastadır ve bir süre sonra ölür. Film 80 darbesinde ve sonrasında yaşananları çekilen acıları bütün sadeliğiyle duygusal bir şekilde anlatmaktadır. Hatta darbeden seneler sonra bile bazı insanların huzur bulmadığını, hala acı çektiğini, hala yaşananların izlerini en derinden hissettiğini göstermektedir. En önemlisi de filmin başkarakterlerinden Sadık'ın gördüğü işkenceler yüzünden hastalanması ve hatta ölmesidir. Film en azından, devletin bir dönem bu toplumda hiçbir suçu olmayan, sadece daha iyi bir yaşam için politik mücadele içinde olan insanları öldürebildiğini de göstermektedir. Küçük bir kasabadaki bir ailenin yaşamından yola çıkarak Türkiye'de 1980'li yıllarda yaşananlara bir eleştiri getiren filmin muhalif olduğu ileri sürülebilir. Çünkü diğer dünya sinemalarında olduğu gibi mikro bir öyküden yola çıkarak makro yapılara, kurumlara, sistemlere dair bir şey söylemekte, eleştirmektedir. Sadık ve ailesi çevremizde görebileceğimiz sıradan biridir, hatta çoğu Türk insanı kendi ailesinde benzer deneyimleri yaşamış, 80 dönemi yüzünden acılar ve ölümler görmüştür. Yani, seyircileri filmdeki karakterlerle kendilerini özdeşleştirmeleri oldukça olasıdır. Hem öykünün doğallığı ve gerçekliği, hem de yönetmenin anlatım dili filmi Türkiye'de 2006 yılının en çok izlenen filmi yapmıştır. Kısacası, Irmak, bugüne kadar çok az yönetmenin incelediği 1980 askeri darbe dönemini oldukça başarılı bir şekilde sinemaya aktarmakta, eleştiri getirmektedir. Seyircilerin çoğunun filmde ağlamasının da yaşanan trajediye karşı gerek o dönemde gerekse de günümüzde bir şey yapılamamış olmasından, yani egemen yapılar, kurumlar, sistemler karşısında zaman zaman toplumun belli kesimlerinin çaresiz kalmasından kaynaklandığı da ileri sürülebilir. Ayrıca, egemen güçlerin unutturmaya çalıştığı bu dönemin aslında unutulmadığı ve halen toplumsal bilincimizde ve belleğimizde taptaze

kaldığı, hatta egemen ideolojiye inat unutulmayacağı ve gelecek nesillere aktarılacağı İrmak'ın filmiyle gösterilmektedir.

4. 3. Bağımsız Sinema

Yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları nedeniyle bir endüstriye dönüşen sinema sanatı genellikle birçok ülkede ekonomik gücü elinde bulunduran kişiler, gruplar tarafından yönetilmektedir. Bu anaakım sinema sisteminin sürdürülebilmesi ve kendini yeniden üretebilmesi Hollywood'da film stüdyoları sayesinde gerçekleşmektedir. Sinema pazarının büyük kısmını elinde bulunduran stüdyolar riske girmek istemedikleri için daha çok beğenilen türde filmler yapmaya özen göstermektedirler. Komedi, korku, western vb. formüllere bağımlı olarak filmler üretmektedirler. Ancak ekonomik olarak yeterli olamadıkları ya da belli stüdyolara bağımlı kalarak onların istekleri doğrultusunda filmler yapmak istemedikleri için bu anaakım sinemanın dışında kalan veya kalmak isteyen bazı yönetmenler vardır. Bu bağımsız yönetmenlerin kendi ekonomik olanakları ile bireysel yaratıcılıklarını ve özgürlüklerini kullanarak ürettikleri filmler bağımsız bir sinemanın gelişmesini sağlamıştır.

Bağımsız film büyük bir sinema stüdyosunun ekonomik desteği ve dağıtımı olmadan üretilen filmidir. Genellikle film üretimi için gerekli olan desteğin % 50'den azının bir büyük film stüdyosu tarafından karşılanan filmler de bağımsız filmler olarak yorumlanmaktadır. “Bağımsız filmin kökleri, yüzyılın başında ilk öncü film yapımcıları Motion Pictures Patents Company'e karşı direndiklerinde ve Edison'un kuralları nedeniyle kendi kameralarını yapıp Hollywood film stüdyolarının ve Amerikan film endüstrisinin temellerinin atıldığı Güney Kaliforniya'ya taşınmaya karar verdikleri zamana kadar uzanır” (www.wikipedia.com, 2006). Ancak daha sonraları bu stüdyoların da çok güçlenmesi bazı film yapımcılarının yine bağımsızlık aramasına neden olmuştur. Özellikle, 1940'lı yıllarda Amerika'da hem izleyicilerden gelen taleplerin azalması hem de yapımcıların, yönetmenlerin, senaristlerin, oyuncuların ya da diğer çalışanların bir stüdyoya bağımlı kalarak çalışmaktan sıkıntı duymaları yüzünden stüdyo sisteminde sorunlar yaşanmaya başlanmıştır. Ayrıca 1950'li yıllarda “auteur

sineması”nın da giderek önem kazanması stüdyolardaki bu sarsılmayı güçlendirmiştir ve yeni sinemacılara şans vermeyen bu baskıcı sistem yüzünden muhalif sesler yükselmeye başlamıştır. Diğer bir deyişle, sinema tarihinin başından bu yana bu güçlü sinema sektörünün dışında bırakılanlar, ötekiler de, sinema sanatında kendilerini, kendi kültürlerini ifade etmek ister ve “deneysel film” ya da “underground/yeraltı filmleri” olarak da adlandırılan filmler üretilir. Ayrıca, teknolojinin gelişmesiyle birlikte dijital kamera kullanımının artması sonucu birçok kişi kendi filmlerini üretmeye başlar. Kısa film üretimi ve kısa filmlerin popülerlik kazanması da bağımsız sinemanın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu gelişmeler sonucunda bağımsız film yapımcıları, şirketleri ortaya çıkar. Bu şirketlerin bulundukları şehirler de farklıdır. Örneğin, “Amerikan film endüstrisi genellikle Los Angeles da yapılırken, Amerika’da üretilen bağımsız filmler genellikle New York’da üretilmektedir” (www.wikipedia.com). “Bağımsız film üreten birçok film şirketi aslında büyük stüdyoların alt kuruluşlarıdır” (www.wikipedia.com). Ancak elbette bağımsız film üretimi sadece bu alt kuruluşlarla sınırlı değildir, her yıl dünyanın her yerinde başka küçük şirketler kendi filmlerini üretmekte ve kendi olanaklarıyla dağıtım ve gösterimlerini gerçekleştirmektedir. Ayrıca günümüzde 1940’larda düzenlenmeye başlanan Avrupa’daki film festivallerinin de artık anaakım sinema geleneği içine çekildiğini düşünen sinemacılar Sundance Film Festivali gibi uluslararası bağımsız film festivalleri düzenlemektedir.

4. 3. 1. Charlie Chaplin

Bağımsız film şirketlerinden biri de United Artists’dır. 1918’de Mutual film şirketi ile olan sözleşmesi sona erince 1919’da Charlie Chaplin (Douglas Fairbanks ve Mary Pickford’un birlikte kurduğu) United Artists film şirketi sayesinde kendi kendisinin yapımcısı olur, böylelikle Hollywood stüdyolarındaki dağıtımcıların ve finansörlerin baskısından kaçma olanağı bularak kendi bağımsız filmlerini üretir. Chaplin bu şirket sayesinde sinema tarihi açısından önemli olan bazı uzun metrajlı filmleri üretme şansına sahip olmuştur. Diğer bir deyişle, Charlie Chaplin, sinema tarihinde ilk bağımsız filmleri yapanlardan biridir.

Chaplin filmlerinde toplumsal yapılarla, kurumlarla, egemen güçlerle, toplumların önyargılarıyla ve hatta günlük yaşamımızdaki eşyalarla bile dalga

geçmektedir. Chaplin'in dönemine kadar "... kurumlar, yasalar, ahlak ilkeleri, inançlar bu denli şiddetle, canlı bir biçimde taşlanmamış, alaya alınmamıştır. İnsanlığı, İncil'in şiirselliği ve jandarma korkusuyla doğru yolda tutacaklarına inananlarla büyük bir zevkle dalga geçilmektedir" (Martin, 1972, s.134, Mitry'den alıntı). Chaplin'in kıyafeti bile üst sınıf yaşam tarzıyla nasıl dalga geçtiğini ortaya koymaktadır. Chaplin'le özdeşleşen melon şapka, frak ve baston Chaplin'in üzerinde oldukça iğreti durmakta ve Chaplin zenginlerin, üst sınıftan gelen insanların rafine yaşamlarındaki o 'zarafet'e yani bu yaşam tarzına herkesi güldürmektedir. Hatta Chaplin, filmlerinde özellikle zenginlerle dalga geçtiğini çünkü "halkın zenginlerin en talihsiz durumda kalmalarını görerek tatmin olduğunu" belirtir ve bu tatminin "insanların onda dokuzunun yoksul olmasından ve geri kalan onda birinin zenginliğini içten içe kıskanmasından ileri" geldiğini de ekler (Martin, 1972, s.171). Bu nedenle Şarlo karakteri hep fakirdir, yani Chaplin bir ayna gibi halka, fakirlere kendilerini yansıtmakta, onların gözlerini açmaya çalışmaktadır.

"O (Chaplin), insanı genel olarak suçlamaz ve bu durumun sorumluluğunu soyut bir insan kavramına yüklemeyiz. Suçlaması topluma karşıdır; acımasız bir zenginler ve kudretliler sınıfının egemen olduğu insanlık dışı bir toplumun orman yasasına yöneltir suçlamasını. Bu suçlama, bu karşı savaş, yavaş yavaş biçimlenerek *Asri Zamanlar* filmiyle açıklığa kavuşacak ve *M. Verdoux* ile taçlanacaktır. ... Eisenstein ile ... konuşmasında Chaplin 'Filleri de küçümserim. Evcil bir yumuşakbaşlılık için bunca boşuna kuvvet' demiş ve kurtları yeğlediğini söylemiş. Bu fil imgesinde, yoksul ve güçsüzlerin simgeleştirildiği görülüyor açıkça: Sayıları bakımından sonsuz kuvvetli oldukları halde, büyük bir tevekkül içindeler çünkü onlar da. Robert Payne'a bakılırsa Chaplin bu görüşü daha açık biçimde söylemiştir: 'Fakirler kendileriyle alay edilmeyi hak ediyorlar. Bu denli aptallık olur mu? Neden yoksulluğa karşı ayaklanmıyorlar? Fakirliği niçin kabulleniyorlar?' (Martin, 1972, s.88)

Chaplin'in filmlerinde çocuklar da farklı bir şekilde temsil edilir, Chaplin filmlerini çözümleyenlerden biri olan Zizek sinemada özdeşleşme kavramından yola çıkarak bu durumu anlatır. Zizek (2002a,121) sinemada iki tür özdeşleşme, simgesel ve imgesel, olduğunu belirtir: "... imgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş göründüğümüz imgeyle, 'olmak istediğimiz şeyi' temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; simgesel özdeşleşme ise tam da *gözlendiğimiz yerle*, kendi kendimize hoş, sevmeye

değer görünecek şekilde *baktığımız yerle* özdeşleşmedir” ve Chaplin’in filmleriyle simgesel özdeşleşmeyi nasıl sağladığını anlatır.

“Eisenstein, Chaplin hakkındaki derinlikli analizinde, Chaplin’in burlekslerinin canalcı bir özelliğinin çocuklara karşı takınılan kötü, sadistçe, aşağılayıcı tutum olduğunu göstermiştir: Chaplin’in filmlerinde çocuklara o alışılmış tatlılıkla davranılmaz: Başarısız olduklarında onlarla dalga geçilir, alay edilir, gülünür, onlara sanki tavukmuşlar gibi yemek dağıtılır, vb. Gelgelelim, burada sorulması gereken soru, bize korunmaya muhtaç yumuşak yaratıklar gibi değil de alay etme ve dalga geçme nesneleri olarak görünmeleri için çocuklara hangi noktadan bakmamız gerektiğidir. Bunun cevabı tabii ki *çocukların kendilerinin bakışıdır* - yalnızca çocuklar çocuklara bu şekilde davranır; nitekim çocuklara karşı alınan sadistçe mesafe çocukların kendilerinin bakışıyla simgesel özdeşleşme kurulduğunu ima eder” (Zizek, 2002a;123).

Chaplin’in filmlerinde eşyalar bizim normal günlük hayatımızda olduğu gibi değildir. Sürekli başkaldırırlar. Hep Chaplin’e karşı bir isyan halindedirler. Belki de bu nedenle Chaplin eşyaları bizim normalde kullandığımız işlevleriyle kullanmaz. En basit aletler bile Chaplin’in dünyasında başka işlevlerle kullanılır ve hatta Chaplin genellikle onların bir kişiliği varmış gibi davranır. Martin (1972, s.100) eşyaların Chaplin’e olan bu düşmanlıklarının *Asri Zamanlar* filmiyle doruk noktasına ulaştığını belirtir. “Şimdi eşya özü yönünden insanlıkdışıdır; artık karşı koymaz, çünkü zaten başkaldırmış bir dev halini almıştır, işçi bu otomatik makinanın tutuklusu ve tutsağıdır.” Ayrıca, *Asri Zamanlar* kapitalizmle en iyi dalga geçen filmlerden biridir.

Chaplin kapitalizmin en acımasız bir şekilde ilerlediği Amerika’dan da hoşlanmaz ve bu nedenle de kendini Amerikan vatandaşı olarak değil dünya vatandaşı olarak tanımlar (Chaplin, 1982, s.441). Chaplin sadece Amerika’dan değil, Amerikan kültürünün yayılma noktalarından olan Hollywood’dan da hoşlanmaz ve hatta tümüyle Hollywood’un karşısında olduğunu şu sözlerle anlatır:

“Hollywood’a ve Hollywood’lulara karşı savaş ilanına karar verdim, kesin olarak. ... Ben, Charles Chaplin, Hollywood’un can çektiğini ileri sürüyorum. Hollywood’un bir sanat olarak kabul edilen sinema alanında yapabileceği bir şey yoktur. Hollywood’un işi kilometrelerce boş film harcamaktan başka bir şey değildir. ... bu kentte, tutumunu bütün ötekilere uydurmayı kabul etmeyen birinin, film sanayinin büyük işadamlarınca düzenlenen kurallara karşı çıkma yürekliliğini gösterecek bir öncü niteliğinde bile olsa, başarı kazanma olanağı yoktur. ... Hollywood şimdi son savaşını vermektedir. Ve dizilerle film ‘üretim’ini

durdurmadıkça, sinema şaheserlerinin, bir fabrikada traktör yapar gibi toptan üretim tekniğiyle meydana getirilemeyeceğini anlamadıkça, bu savaşı kaybedecektir.” (Martin, 1972, s.202-204)

Chaplin aslında hep sola sempati duyar, günümüz şartlarına göre açıkça politik olduğu söylenemez ama o günün şartlarında Chaplin oldukça politik bulunmuştur. Monaco (2001, s.274) Chaplin’in sessiz sinema dönemindeki en insani ve politik karakteri olduğunu söyler. *Asri Zamanlar (Modern Times)* ve *Büyük Diktatör (Great Dictator)* gibi 1930’lardaki filmlerinin daha açık bir politik dili vardır. Örneğin Charlie Chaplin *Diktatör* filminin final sahnesinde izleyicilere şöyle seslenir:

“... İnsanlığın kini geçecek, diktatörler ölüp gidecektir ve halktan zorla aldıkları iktidar, yine halkın eline geçecektir. Ve insanlar ölmeyi bildikleri sürece, özgürlük yokolmayacaktır. ... Askerler! Kölelik uğruna savaşmayın! Özgürlük için savaşın! Sizler, insanlar, bu yaşamı özgür ve güzel kılacak güce sahipsiniz - bu yaşamı muhteşem bir maceraya çevirecek olan sizlersiniz. Öyleyse - demokrasi adına- gücümüzü kullanalım ve birleşelim! Yeni bir dünya için dövüşelim - herkese çalışma olanağı veren, gençlere gelecek hazırlayan, yaşlıları güvence altına alan onurlu bir dünya için... Aklın egemen olduğu bir dünya için mücadele edelim – bilimin ve ilerlemenin bizi mutluluğa götüreceği bir dünya için. Askerler, demokrasi adına birleşelim!” (Chaplin, 1982, s.394-395)

Kısacası, Chaplin “her sefer, her filmin sonunda daima akıllıca düzenlenmiş bir dünyayı aramak için yola çıkıyor. Bu çeşit bir dünyayı bulmak için, bu dünyamızı işgal eden saçmalıkları, mantıksızlıkları ortadan kaldırmalı. Bu saçmalıklarla mücadele etmek için küçük Don Kişot, bir şerit gibi uzanan yolda, miğferi olan melon şapkası, mızrak gibi kullandığı bastonu ile yılmadan koşuyor” (Kozintsev, 1969, s.12). Sonuç olarak, Chaplin hem sinema diliyle hem de anlattığı öykülerle Hollywood sinemasının karşısında yer alan ilk bağımsız yönetmenlerdendir. Ayrıca hem politik görüşleri, yaşamı hem de filmleri onu ilk muhalif yönetmenlerden biri de yapmaktadır.

Chaplin’in filmlerinde gösterdiği toplumsal gerçekler günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır ve filmleri muhalif kültürün yaygınlaşması için bir araç olarak kullanılmaktadır. Filmleri sayesinde izleyiciler içinde bulunduğu şartlara karşı farkındalık geliştirmekte ve muhalefet başlatmaktadır. Örneğin, Venezüella’da işçilerin hakları konusunda eğitilmelerine yardımcı olması amacıyla, Chaplin’in *Asri Zamanlar* filmi 14 eyalette 1000 kez gösterilmiştir. İşçiler 70 yıl önce yapılan filmdeki şartların

hala geçerli olduğunu bildirmişlerdir. Mesela bir fabrika işçisi “İşverenler makinelerine işçilerinden daha çok değer veriyor. Charlie Chaplin sonunda deliriyor. Ben de zaman zaman böyle hissediyorum” derken, bir başka işçi de Chaplin’in patronları gibi kendi patronlarının da baskı uyguladığını ve stres altında olduklarını ifade eder. Venezüella başkanı Chavez, yeni işçi yasalarının uygulanmasına yardımcı olması için bu filmin gösterildiğini belirtir, ancak fabrika sahipleri –yasaları uygulama konusunda isteksiz oldukları için- bu duruma çok kızmaktadır. Chaplin’in filmi gösterildikten sonra işçilerin somut kazanımları da olmuştur. Örneğin bir işçi, filmden sonra, önceden istemiş oldukları eldiven ve sabunu elde ettiklerini, ancak üretim bandının aynı filmdeki gibi hala çok hızlı aktığını belirtir. Bir başkası da yine fabrikadaki gürültüden rahatsız oldukları için önceden istedikleri kulak tıkaçlarını filmden sonra elde ettiklerini ifade eder (Kraul, 2006). Yukarıdaki habere de dayanarak, Chaplin’in filmlerinin hala toplumsal muhalefet açısından önemli işlevler taşıdığı ileri sürülebilir.

İkinci Dünya savaşından sonra özellikle Avrupa ülkelerinde film derneklerinin ve film festivallerinin yaygınlaşması da anaakım Hollywood sinemasıyla rekabette önemli bir rol oynamaktadır. Nowell-Smith (2003b, s.503) film festivalleriyle birlikte film kültürünün yatay ve dikey olarak farklılaştığını belirtir. “Filmlerin festivallerde vitrine çıkarılması, filmlerin küçük dağıtımıcılar tarafından ‘sanat ve deneme’ filmlerinin (genellikle 35 mm. halinde) ve film derneklerinde (genellikle 16 mm. halinde) dolaştırılmak üzere alınmalarına yol açtı.” Nowell-Smith birçok ülkenin hem ekonomik hem de kültürel ve sanatsal gerekçelerle anaakım sinemayla mücadele etmeye çalıştığını anlatır. “Bu, olumsuz bir biçimde, Birleşik Devletler’in (hayırsever) bir işgal gücü olarak Avrupa’da bulunuşuyla şiddetlenen örtülü bir anti-Amerikancılık biçimini aldı. Hollywood filmleri, genelleştirilmiş bir kültürü Amerikanlaştırmanın (Wim Wenders’in dediği gibi ‘bilinçaltımızı sömürgeleştirme’nin) öncüsü olarak görüldü” (2003b, s.503). Birleşik Devletler dışındaki ülkelerin anaakım Hollywood sinemasından bağımsız sinema üretmek istemeleri bir yandan ulusal sinemaların gelişmesine katkıda bulunurken bir yandan da o ulusun sinema endüstrisinden de bağımsız olmak isteyen küçük yapımcıların yeni yönetmenlere şans vermesini olanaklı kılmıştır. Böylece kendi olanaklarıyla film üretmek isteyen bağımsız sinemacılar kendi sanat ve deneme filmlerini üretebilmiştir. Bu bağımsız sinema geleneği halen yoğun bir

şekilde devam etmektedir. Bağımsız sinemacılar sisteme sadece ekonomik anlamda başkaldırmakla kalmamakta, aynı zamanda filmlerin içerikleri yani temaları açısından da yenilikler getirmektedirler.

4. 3. 2. Underground Sineması

Bağımsız sinema olarak değerlendirilen sinemalardan biri de “underground sineması”dır. İkinci dünya savaşından sonra gelişmeye başlayan underground sineması anaakım, ticari sinemayı da etkilemektedir. Roy Armes (2004, s.51) underground sinemacıların anaakım sinemacılar gibi milyonlarca dolara film yapmak yerine, kendileri, arkadaşları ve kendileri gibi düşünen ve destekleyenler için film yaptığını belirtir.

“Bildiğimiz sinemanın dokunmadan bıraktığı konular bu sinemacılar için müthiş bir etkinlik alanı sağlar. Aile izleyicisinin gereksinimlerini karşılama zorunluluğu ve sansür tarafından kısıtlanan bildiğimiz sinema yaşamın her türden görünümünü ihmal etmiştir. Underground sinemacılar ise, özel oldukları için hakkında konuşmadığımız yaşam parçaları olan düşlerimiz ve fantezilerimizi inceleyebilirler. Aynı zamanda, karakter yaratmak veya bir öykü anlatmak kaygısı taşımadan saf biçimler ve imgelerin kullanım yollarıyla deneyler yapabilirler. Özgürlüklerini bu yönde kullanan Stan Brakage, Gregory Markopoulos ve Ron Rice gibi underground yönetmenler, kısırdöngü içindeki sinemayı kendine getirmişlerdir.” (Armes, 2004, s.51)

Underground sinemanın öyküden başka teknik olarak da anaakım Hollywood sinemasının standartlarına karşı da bir tepki geliştirdiği görülmektedir. Underground sinemacılar bazen ekonomik olanaksızlıkların getirdiği bir zorunluluk olarak bazen de bir tepki olarak filmlerini genellikle 16 mm. ile çekerler. Ayrıca zaman zaman underground sinemacılar bir kurgu yaratmak yerine sadece fiziksel gerçeklik olarak filmin kendisiyle ilgilenirler. Diğer bir deyişle, filmlerinde boş filmleri, fillerin ek yerlerini vb. kullanırlar (Armes, 2004, s.52).

4. 3. 3. David Lynch

1980’li yıllardan itibaren anaakım sinemadan bağımsız filmler üreten sinemacılar genellikle ürkütücü, tedirgin edici ve sürrealist temaları kullanmışlardır. Örneğin David Lynch’in *Eraserhead* (1977), *The Elephant Man* (1980), *Blue Velvet*

(1986), *Wild At Heart* (1990), *Twin Peaks* (1992), *Lost Highway* (1997) ve *Mullholland Drive* (2001) gibi filmleri oldukça karanlık ve tedirgin edicidir. Lynch filmlerinde mantıksal bir sıralama izlemez ve filmlerinin mantıksal sonuçları da yoktur –ki bu da anaakım sinemanın çoğunlukla uygulamadığı bir yöntemdir. Lynch, filmlerinde genellikle bilinçaltı imgelerle gerçekleri karıştırır, çarpıştırır, bir kaos yaratır ve izleyici filmde gördüğü imgelerin hangisinin filmin karakterinin başından geçtiğini ve hangisinin karakterlerin hayali tasarımları olduğunun ayrımını yapamaz. Filmlerindeki olaylarda ve bazen karakterde de belirsizlik, sonuçsuzluk ön plandadır. Lynch, sanki filmlerini özellikle eksik bırakmaktadır. Anaakım sinemadaki gibi filmlerinin bütünlüklü bir yapısı, öyküsü, kesin çizgilerle tanımlanabilen karakterleri yoktur. Hatta zaman zaman gerçek yaşamda karşılaşılması çok muhtemel olmayan ya da nadiren karşılaştığımız uçuk kaçık tipleri, delileri, kirli işler çevirenleri, vücutları bir hastalık nedeniyle (*The Elephant Man*'de olduğu gibi) ya da doğuştan deforme olmuş insanları ya da normal insanlara göre bir eksiği olan insanları (örneğin cüceleri) oynatır. Tüm bunlar da filmlerini ürkütücü ve tedirgin edici yapmaktadır.

4. 3. 4. David Cronenberg

David Lynch dışında sinema tarihi açısından önemli bağımsız filmler üreten yönetmenlerden biri de David Cronenberg'dir. *History of Violence* (2005), *Spider* (2002), *Crash* (1996), *Dead Ringers* (1988), *The Fly* (1986) ve *Videodrome* (1983) önemli yapıtlarındandır. Cronenberg sinemasında genellikle kontrol edilemeyen teknolojinin insan üzerindeki fiziki ve ruhsal sonuçlarını anlatmaktadır. Aslında 'normal dışı' anlatım dili bir anlamda insanlığın yok olmakta olduğuna da işaret eder. Cronenberg, filmlerinde genellikle insan bedeni ve teknolojinin insan bedenine yaptıklarıyla ilgilenir, yani öyküleri modern Frankenstein öyküleri gibidir. Örneğin *The Fly* (Sinek) filminde kahraman teleportasyon makinesinden başlangıçta normal bir insan olarak çıkar, ancak makineye bir sinek girmiştir ve kahraman aslında bu sinekle DNA alışverişine girmiştir ve sonraki günlerde vücudu sineğe dönüşür ve bir sinek gibi yaşamaya başlar ve filmin sonunda kız arkadaşı tarafından öldürülür. Yine *Dead Ringers* (Ölü İkizler) filminde jinekolog olarak çalışan erkek ikiz kardeşlerin yaşamını anlatmaktadır. Kardeşlerden biri (Eliott) normal yaşamda da kadınlarla iyi ilişkiler

içindedir, ancak diğeri (Beverly) hastaları dışında kadınlarla ilişki kuramamaktadır. Bu nedenle Eliott zaman zaman Beverly'nin onun yerine geçmesini ister. Ancak, Beverly bir süre sonra hezeyanlara kapılır ve kadınların bedenleri üzerinde “daha iyi çalışabilmek için” eğri büğrü metal jinekolojik aletler icat eder. Ortaçağ dönemlerini hatırlatan bu aletler kadınlara acı vermektedir. Sonunda ikizlerden biri çıldırır ve ölür. Cronenberg genellikle yaptığı gibi bu filmde de insan bedeni ve metali (ya da makine, teknolojiyi) birleştirmektedir. Benzer bir konuya sahip olan bir başka filmi de *Crash* (Çarpışma)dır. Bu filmde teknoloji ve erotizm içiçedir, hatta film açıkça cinsellik yüklüdür. Normal ilişkilerinde tatmin olamayan çiftler arayış içindedir ve sonunda sadece araba kazaları esnasında doyuma ulaştıklarını farkederek ve bu durum nerdeyse moda halini alır. Sonunda elbette çiftler yaralanmakta ya da ölmektedir. Kısacası Cronenberg filmleriyle modern hatta postmodern dönemleri, teknolojiyi, gerçekliği, normal olanı, insani olanı sorgulamakta ve bir anlamda da teknolojik gelişmeler sonucunda insanlığın geldiği durumu eleştirmektedir. Yani Cronenberg'in örtük muhalif öğeler barındıran ve de anaakım sinemaya alternatif filmler ürettiği ileri sürülebilir.

4. 3. 5. Michael Moore

En popüler olan bağımsız yönetmenlerden biri de Michael Moore'dur. *Fahrenheit 9/11* (2004), *Bowling for Columbine* (2002), *Canadian Bacon* (1995), *Roger and Me* (1989) önemli filmlerindendir. Sinemacılar tarafından genellikle muhalif bir yönetmen olarak değerlendirilen Moore'un aslında yaptığı filmleriyle daha çok anaakım sinemaya hizmet ettiği ileri sürülebilir. Örneğin en çok tartışılan filmlerden biri olan *Fahrenheit 9/11* filminde Moore Amerika'da 11 Eylül'de yaşananları sorgulamaktadır. Filmin ismi bile Ray Bradbury'nün bilimkurgu romanı olan *Fahrenheit 911*'i çağrıştırmaktadır. Romanda aslında kitapların yakıldığı (Fahrenheit 911 kağıdın yanma derecesidir) Nazi dönemi eleştirilmektedir ve roman, kitapsız bir dünyadan kaçan ve herkesin bir kitabı ezberinde tuttuğu kitap-insanların yaşadığı bir kampla, yani umutla bitmektedir. Moore'un filmi ise ismiyle bile muhalif bir filmmiş gibi görünmektedir, ancak ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde aslında filmde eleştirilenin Amerikan ekonomik, toplumsal ve kültürel sistemi değil sadece Bush ve onun etrafındaki insanların politikası olduğu görülmektedir. Yani tıpkı Hollywood anaakım sineması

içindeki muhafazakar filmlerde olduğu gibi suçlu “birkaç kötü yönetici”dir o kadar. Bu nedenlerle Moore aslında filmleriyle muhalefet etmek yerine, egemen güçlerin kendi muhalefetini kendisinin yaratması anlayışının yeniden üretilmesine olanak vermektedir, yani bir anlamda sistem kendi kendini eleştirmekte ve böylece daha bütünlüklü eleştirinin, muhalefetin geleceği noktaların da önünü kesilmektedir. Kısacası Moore, egemen ideolojiye bağımlı olan bir ‘bağımsız’ yönetmendir.

4. 3. 6. Diğer Bağımsız Yönetmenler

Bunların dışında bağımsız sinema içinde yer alan ve muhalif öğeler taşıyan bazı önemli yönetmenler ve filmler şunlardır: Spike Lee’nin *Inside Man* (2006), *Malcolm X* (1992), *Jungle Fever* (1991), *Do the Right Thing* (1989); Terry Gilliam’ın *The Adventures of Baron Munchausen* (1988), *Brazil* (1985), *Time Bandits* (1981) ve son olarak Christopher Nolan’ın, Resnais’in *Geçen Yıl Marienbad*’da filmini andıran, yani belleksiz kalmanın (bu filmde farklı olarak traji-komik) sonuçlarını anlattığı filmi *Memento* (2000) ile yine eleştirel bakışa sahip olan *Insomnia* (2002) ve *Following* (1998) filmleridir.

Ryan ve Kellner (1997, s.414) bir yandan Hollywood temsil sistemi içinde radikal ürünler vermenin gayet mümkün olduğunu gösteren ama diğer yandan da radikalleşmenin belli bir aşamasından sonra Hollywood sistemi içinde kalmanın olanaksız olduğunu kanıtlayan bir yönetmen olarak Robert Altman’ı anlatmaktadırlar. Yazarlara göre Altman, toplumsal eleştiriyi farklı temsil stratejilerine bağlamakta en başarılı olan yönetmendir.

“...Altman’ın sol liberal politik görüşü sınırlı bir görüştür; Amerikan toplumunun temelinde yatan kurumları hedef almaz, bunun yerine, ikiyüzlülük ve bayağılık gibi alt fenomenlere yoğunlaşır. ... Altman’da “eksik olan şey daha çok toplumsal sistemin bir sistem olarak neye benzediğini soyut olarak temsil etme ya da kavramsallaştırma yeteneğiyle ve aynı zamanda, sistemin kurbanlarına daha adilce bir eşduyumla yaklaşma ve bu kurbanların gayrişahsiliğinde sistemin kurallarını görebilmeyle ilgilidir” (Ryan ve Kellner, 1997, s.418-419).

Bunların dışında anaakım Hollywood melodram sinemasının dışında üretim yapan bazı önemli bağımsız yönetmenler ve filmleri şöyledir. Quentin Tarantino: *Jackie*

Brown (1997), *From Dusk Till Dawn* (1996), *Pulp Fiction* (1994), *Reservoir Dogs* (1992), Steven Soderbergh: *Bubble* (2005), *Ocean's Twelve* (2004), *Solaris* (2002), *Oceans Eleven* (2001), *Traffic* (2000), John Waters: *A Dirty Shame* (2004), *Serial Mom* (1994), *Cry-Baby* (1990), *Pink Flamingos* (1972), Jim Jarmush: *Coffee and Cigarettes* (2003), *Ghost Dog: The Way of The Samurai* (1999), *Dead Man* (1995), *Night on Earth* (1991), *Down by Law* (1986), *Stranger Than Paradise* (1984) ve son olarak John Sayles: *Limbo* (1999), *Men with Guns* (1997), *Eight Men Out* (1988), *The Return of Secaucus 7* (1980). Bu yönetmenler ve filmleri muhalif olmaktan çok anaakım melodram sinemasına bir alternatif niteliğindedir.

Türkiye’de sinemanın bir sektör haline gelmesi diğer Avrupa ülkelerine ya da Amerika’ya göre biraz daha geç bir dönemde olmuştur. Özellikle 1980’lerden sonra Euroimages (Avrupa Birliği Fonu) ve Kültür Bakanlığı fonu gibi etkenlerle dışarıdan da desteklenerek sinemanın gelişimine katkıda bulunulmuştur ancak bu durum filmlerin içeriklerinin sponsora göre belirlenmesi sorununu da doğurmuştur. 1980’lerden sonra hem ticari sinema hem de aeteur sineması gelişerek Türk sineması izleyicisinin sayısını arttırmıştır. Bunların dışında *Yeni Sinemacılar* adıyla da anılan bir grup yönetmen sayesinde “bağımsız bir sinema”da oluşmaya başlamıştır. Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi yönetmenlerin filmleri (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Masumiyet*, *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen*) ticari sinemanın dışında yer almaktadır. Hem biçim hem de içerik olarak muhalif değil, ancak popüler Türk sinemasına bir alternatif yaratmayı başarmışlardır. Küçük bir film ekibi ile çalışmaları ve yönetmenin yönetmenlik dışında senaristlik vb. başka birçok görevi üstlenmesi, oyuncularını yakın çevrelerinden ya da arkadaşlarından seçmeleri ve yönetmen ve ekibinin filmin birçok unsuruna beraber karar vermeleri ve kendi izleyici kitlelerini oluşturmaları, Türk sinemasında da bağımsız bir sinemanın varlığını göstermektedir.

Sonuç olarak, yeni teknolojik gelişmeler bir yandan anaakım sinemanın daha ‘mükemmel’ olarak izleyici ile buluşmasını kolaylaştırırken bir yandan da amatör ve deneysel sinemacılar için üretim yapma olanağı sağlamıştır. Diğer bir deyişle, kamera, kayıt, çoğaltım gibi alanlardaki teknolojik yenilikler sayesinde anaakım sinemaya muhalif ya da alternatif filmler bağımsız bir sinemanın gelişmesine olanak vermektedir.

Bağımsız sinema elbette burada ele alınan yönetmenler ya da filmlerle sınırlı değildir. Sinema okullarındaki öğrencilerin üretimleri olan (genellikle kısa metrajlı) filmlerden dünyanın dört bir yanındaki küçük ölçekli film şirketlerine ya da büyük stüdyoların alt kuruluşları olan bağımsız film şirketlerine kadar geniş bir yelpazede üretilen filmler bağımsız filmler olarak nitelendirilebilir. Bu bölümde anlatılanlar, bu çalışmanın kapsamında incelenen muhalif filmler konusunun bağımsız sinema açısından değerlendirilmesine yardımcı olması için örnek olarak seçilmiştir. Kısacası, amatör ya da profesyonel birçok yönetmen bağımsız filmleriyle kendini ifade etme alanı bulmakta ve bu filmlerin hepsi muhalif olmasa da en azından anaakım melodram sinemasının alternatifini oluşturmaktadır.

4. 4. Kimlik Açısından Muhalif Olan Sinemalar

Toplumsal yaşam içerisinde insanın kendisini anlamlandırıp konumlandırması, yaşamda gerektiğinde kendisini belli bir noktada çoğunluktan ayırması ve belli sınırlar içerisinde ifade etmesi ile mümkündür. Toplumsal yaşam içinde iktidar ilişkileri açısından bakıldığında öznenin kendisini ifade etmesi sorunu kendisini varolan çoğunluktan farklılaştırması ve bu farklılığın adlandırılması ile gerçekleştirilir. Bu adlandırma bir kimlik sorununu beraberinde getirir. Kimlik “bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunudur” (Weeks, 1998, s.85). Toplumsal yaşam içinde bireyin belli bir gruba ait olması onun kendi imgesini yakalayabilmesinin yolunu açar, toplumsal yapı içerisinde imgesini yakalayamayan bireyler veya gruplar, iktidarın belirlediği yüzer-gezer imgeler alanında kimliksizleşerek yollarını kaybederler. Kimlik sorunu geniş bir alanı kapsar ve tarihsel olarak gelişen üretim ilişkileri bakımından ele alındığında anlamlandırılabilir hale gelir. Marksist anlamda temel sorunun sömürü ilişkisi olduğu göz önüne alınırsa, üretim ilişkileri bağlamında bireylerin temel kimliksel farklılaşmaları sınıfsaldır. Sınıf kimliği yani sömüren ve sömürülen arasındaki ayrım toplumsal mücadeleyi ve muhalefet biçimlerini de üst-belirler. Temel çelişkinin dışındaki sorunlar ise soruna ikincildir ve bu bağlamda diğer kimlikler “dinsel kimlik, cinsel kimlik vb.” ancak sınıfsal kimliğin merkez olduğu eksen etrafında konumlandırılmıştır. Sömürgecilik

bağlamında ise “etnik kimlik” önem kazanır ve temel çelişki olarak kendisini ortaya koyar. Örneğin Afrika’daki, Asya’daki ulusal kurtuluş mücadeleleri bunun en önemli örnekleridir, Fransız İşgali altında Cezayir’de yaşananlar, Belçika işgali altında Kongo’daki sömürgecilik karşıtı mücadele, Hindistan’da Gandhi’nin mücadelesi sömürülen kitlelerin kendi kimliklerini ortaya koyduğu tarihsel momentlere gönderme yapar. Batı kültürünün “öteki”leştirdiği insanlar kendi toplumsal kimliklerini kurarak var olduklarını önce kendilerine, sonra diğerlerine –Batıya, kendi ‘öteki’sine- gösterme isteğinde olurlar. Avrupa-merkezi görüş, ötekileştirdiği tüm toplumları aynı zamanda nesneleştirir ve homojen bir bütünlük olarak görerek onların kendi varoluşlarını sağlayan tüm farklılıkları silen, yok eden bir homojenleşmeyi dayatır.

Kimlik sorunu toplumsal varoluşumuz bakımından oldukça önemli bir sorunsaldır, çünkü “kimlikler yansız değildir. Kimlik arayışının arkasında farklı ve çoğunlukla çatışan değerler vardır. Kim olduğumuzu söyleyerek aynı zamanda ne olduğumuzu, neye inandığımızı ve ne istediğimizi de anlatmaya çalışıyoruz” (Weeks, 1998, s.85). Kimlik dünyaya belli bir noktadan bakıp kendini ifade etmenin olanaklarını sağlar, bu anlamda birey ya da toplumun kendisini uzam ve zaman içerisinde belli bir noktaya (caption point) sabitleyerek anlamlandırabilmesini de olanaklı kılar. Homojenleştirme, çoğunluk içerisinde asimile edilme çabalarına karşı bir duruş yakalama olanağı sunar. Modern yaşam içerisinde bireylerin kimlik sorunları birbiriyle çelişen bir yapılanmadır. Temel belirleyenin sınıf olarak ortaya konması ve diğerlerinin buna bağlı olarak yorumlanması yaklaşımı, sorunun çözülmesinin ipuçlarını “büyük anlatılar” üzerinden verir ve toplumsal bağlamda sunar. Ancak sınıfsal sorunu aştığı iddiasındaki reel-sosyalizmin yaşandığı ülkelerde gözlemlenenler, diğer sorunların merkezi sorunun çözülmemeye başlamasıyla doğal olarak çözülmediği ortaya çıkmıştır. Özellikle de kadın sorunu, etnik sorun belli ölçülerde çözümsüz kalmıştır. Bunun dışında Avrupa Devrimci hareketinin son ve en önemli durağı olan 1968 yenilgisinden sonra toplumsal hareketler bağlamında sınıfsal vurgunun yerini yeni “kimlik politikaları”nın belirlediği farklı vurgular ele geçirmiştir. Postmodern dönemde ise “yeni toplumsal hareketler”le beraber toplumsal muhalefetin sınıfsal yönünün merkezsizleştirildiği ve yok edildiği görülür. Merkezsizleşen muhalefet atomize olmuştur ve toplumsal yaşamın birçok alanına yayılmıştır, ancak bu

yayılma kitleselleşmeyi değil marjinalleşmeyi beraberinde getirmiştir. Örneğin temel sorunun “cinsel kimlik (kürtaj, eşcinsel hakları vb)”, “çevre”, “hayvan hakları”, “anti-nükleer” mücadeleler bağlamında ele alınması ve muhalif kimliklerin bu yeni mikro-merkezler etrafında farklılaşarak belirlenmesi muhalefet olanakları genişletmek yerine daraltmıştır. Birbirlerini beslemeyen ve dayanışma içerisinde olmayan bu muhalefet alanları ve kurumsallaştıkları sivil toplum kuruluşları giderek –belki de farkında olmadan- iktidarın kendisini merkeze yerleştirdiği bir yapı içerisinde sistem içi ögelere dönüşmüşlerdir. Bu açıdan “Yeşiller Partisi”nin Almanya’da yaşadığı dönüşüm ve politikalar ele alınabilir. Postmodern dönemde “kimliklerin sabit olmayıp her zaman bir akış ve değişim hali içinde” (Parmar, 1998, s.102) olduğu söylenerek yüzer-gezer toplumsal imgeler ve kimlikler meşrulaştırılmıştır. Modern yaşam içerisinde sisteme karşı gerçek muhalefet olanaklarının üzerinin çizildiği durumlarda birey ya da toplumların sisteme karşı koyuşları sistem içi muhalif yapılarla ehlileştirilmiştir. Toplulukların sürekli değişen “hayali kimlikler” edinerek kendi gerçek varoluş koşullarını görmeleri engellenmiştir.

Kültürel kimliğin gerçekten muhalif olduğu durum ise etnik sorun bağlamında görülür. Sömürgeci dönemde kimliksizleştirilmeye çalışılan toplumlar, kendilerini ifade etmek için öncelikle kendilerini anlamlandıracakları bir kimlik edinirler, kendi varoluşlarını yaşayabilmek için tarihsel bağlamda kimliklerini yeniden keşfederler. Etnik sorun bağlamında sömürgeci “öteki”leştirilir, etnik kimlik vurgusu üzerinden mücadele ötekinin yok edici tehdidinin ortadan kaldırılmasını amaçlar. Bu süreç kahramanların ve mitlerin yaratılmasını da beraberinde getirir, geçmişin mitsel öğeleri yaşananlarla bağlantılandırılır ve etnik kimliğin tarihselliği onun gelecekte de korunacağını göstergesi olarak okunur. Sömürülenler sömürgeci iktidar -“büyük Öteki”- karşısına kendi tarihsel dayanağı olan kimlikleriyle güçlü bir biçimde çıkma çabası içerisinde oldukları, çünkü kültürel kimlik “bir ‘olma’ sorunu olduğu kadar bir oluşma sorunudur da. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir... kültürel kimlikler bir yerlerden gelirler, tarihleri vardır” (Larrain, 1995, s.222). Kimliğin gerçekleşebilmesi tarihselliğine bağlıdır, etnik kimlik toplumsal kültür bağlamında belirleyici olan, dinsel kimlik gibi, birçok diğer kimliği de barındırır. Sınıfsal kimlikler geriye itilir, temel belirleyen olarak etnik kültürel kimlik sorunu merkezi hale getirilir.

Sömürgecilik karşıtı hareketler sadece sömürgeleştirilen bölgenin sınırları içerisinde kalmaz, göçmen olmaya zorlanmış sömürülenler tarafından Avrupa'ya özellikle de sömüren ülkeye de taşınır. Hatta etnik kimliklerin, kültürel kimliklerin yaratılmasını ve mücadelelerin başarılı bir şekilde yürütülmesini de batı eğitimi almış sömürülenler sağlar. Örneğin Frantz Fanon Afrika'daki sömürge ülkelerinde kimliklenme ve özgürleşme mücadelesinin kuramsal öğelerini yaratan kişi olarak belirtilen özelliklere sahiptir.

Göçmenler için sorun daha da büyüktür. Tüm dünyada yaşadıkları etnik sorunlar nedeniyle bu sorunu yaratan sömürge ülkelere göç eden insanlar ikinci sınıf insan sayıldıkları için özellikle etnik kimliklerini, kültürel kimlikleri koruma mücadelesi verirler. Toplumsal yaşam içerisinde ekonomik ilişkiler bağlamında da sömürülen bu insanlar farklı düzeylerde iktidarın baskısı ile karşılaşır ve etnik sorun bu anlamda sınıfsal sorundan soyunuk değildir ancak kültürel kimlikler arasındaki yarıma sınıfsal kimliğin temel belirleyen olmasını engeller, örneğin Fransız işçi ile Cezayirli işçi etnik kimlikleri nedeniyle ortak mücadele içersine girmekte zorlanır. Göçmenler toplumun dışına itilmelerini mekansal anlamda da yaşarlar merkezin dışında konumlanırlar, varoşlarda ya da banliyölerde yaşarlar, suçun üreticisi olarak polis için her olayla “olağan şüpheliler” olarak görülürler ve kitle iletişim araçlarının da etkisiyle toplumun hem sevmediği hem de korktuğu öğeler haline gelirler. Bu ötekileştirme, yabancılaştırma ile beraber kültürel kimliklerini ifade etmenin yolunu farklı ifade biçimleri geliştirerek bulurlar. Bu süreçte şiddet temel araçlardan biri haline gelir. Çünkü görmezden gelinenler için görünür hale gelmenin tek yoludur. İktidarın şiddetini sürekli olarak yaşayan kitleler kendi şiddetleri ile kimliklerini korumaya çalışırlar, ancak süreç kimliklerinin de parçalanmasını ve olumsal olmayan bir şekilde dönüşmesini beraberinde getirir. Göçmen sorunu ırkçı hareketlerin ve partilerin yükselişi ile beraber çözümlenemez bir sorun haline gelmeye başlar. Kimlikleri nedeniyle iktidarın politikaları ile sistem dışına -bu anlamda suça- itilen aşağılanan, baskı gören, saldırıya uğrayan göçmenler kimliklerini korumanın yollarını bulmaya çalışırlar. Ancak bu kimlik bir çatışma içerisinde yaratılır ve ne kadar etnik grubun kimliğine özgün olmaya çalışırsa çalışsın içinde yaşanılan toplumun kültürel öğelerinden izler de taşır.

Cinsel kimlik sorunu daha çok kadınların ve daha sonrasında eşcinsellerin kendilerini ifade etme mücadelesine gönderme yapar. Kadın sorunu Marksistler tarafından oldukça güçlü bir biçimde ele alınmıştır. Rosa Luxemburg, Clara Zetkin gibi önemli sosyalist kadın önderler kadın özgürleşmesinin önemini vurgulamışlardır ancak bunun sınıfsal özgürleşmeden ayrılamayacağını da vurgulamışlardır. Kollantai gibi kadınlar ise Rus devrimini aynı zamanda bir cinsel devrim haline getirmeye çalışmışlar, ancak toplumsal dönüşüm sürecinin zorluklarını ve toplumun yapısının ve cinsel davranışlarının değişimindeki yavaşlığı nedeniyle hayal kırıklığına uğramışlardır. Kadın hareketi 68 hareketinden sonra giderek büyümüştür. Özellikle kürtaj hakkı içi verilen mücadele, aile yapısının kadını yok eden yapısına, kadına yönelik şiddete karşı bir bilinçlenmenin de yaşanmasını sağlamışlardır. Ancak kadın sorununun, cinsel kimlik bağlamında ve de toplumsal sorunlardan soyutlanarak ele alınması, çözülmesinden çok söylemsel bir alana hapsedilmesini beraberinde getirmiştir. Kadınların kimlik mücadelesi toplumsal yaşam bağlamında birçok soruna bitişir ve onlardan koparıldığında anlamsızlaşır. Eşcinsellerin kimlikleri bağlamında ise, tüm insanların toplum içerisinde kendilerini istedikleri gibi gerçekleştirebilmelerini sağlayan özgür alanın açılması mücadelesi verilir. Farklı cinsel kimliklerin varolduğunun kabul edilmesi ve toplumsal yaşamın dışına itilerek marjinalleştirilmesinin karşısında, eşcinseller, kendi kimliklerinin savunarak ve tarihsel olarak kimliklerinin meşruluğunu ortaya koyarak mücadele ederler. Yeraltına itilmiş ve dışlanmış ya da saklanmak zorunda bırakılmış eşcinseller tüm toplumsal pratikler içerisinde cinsel kimlikleri nedeniyle aşağılanmadan, baskı görmeden yer alma isteminde bulunurlar. Cinsiyetçiliğin en çok hedef aldığı kimlik olarak eşcinseller karnavalesk gösterilerle varoluşlarını görünür kılmaya çalışırlar. İktidarın aynı zamanda erkek iktidarı olduğu da göz önüne alınırsa cinsel kimlik sorunu kadınlar ve diğer cinsler için iktidar mücadelesi alanı içerisinde anlamlandırılabilir.

Geleneksel kimlik sorunu “yeni emperyal” dönem ile birlikte dönüşüm geçirmiştir. Neo-liberal politikalar tüm dünyanın üretim ilişkilerinde köklü dönüşümler yarattığı gibi bunların yansımaları ile birlikte kültürel alanda da dönüşümler görülmüştür. Küreselleşme süreci ve küresel güç olan ABD’nin şiddet üzerinden yürüttüğü dünya politikası kimlikler sorununu yeni bir paradigmaya sokmuştur.

Küreselleşme ile birlikte ulusal kimlik, kültürel kimlik ve ‘öteki’ kavramları da tartışılmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarındaki kimlik temsilleri de küreselleşmeye olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklemekle ilintilidir. Yani küreselleşmeyi tektipleşme ya da zenginleşme olarak algılama ve buna bağlı olarak da farklı kimliklerin temsil edilmesi, kültürel üretimde bulunanların toplumsal iletişimde durdukları noktayı da gösterir. Türkoğlu (2004, s.283) özellikle kent yaşamıyla birlikte kimliklerdeki belirsizliği giderme görevinin temsil alanı olma iddiasındaki medyada gerçekleştirilmekte olduğunu belirtir. Ancak medyanın da bütünlüklü temsili gerçekleştiremeyeceğini anlatır:

“Kuşkusuz ortada bir temsil varsa, dışarıda bırakılanlar da vardır. Dışarıda bırakılanların varlığı, temsilin tamamen yanlış olduğunu göstermese de, bütünlüklü olmadığı, tamamlanmamış olduğu anlamına gelir. Tamamlanmamış olan tarih, simgesel gelenekte yer aldığı ölçüde gerçektir. Slovaj Zizek, bir toplumun tam üyesi olmanın, gözler önündeki ‘simgesel gelenek’ ile özdeşleşmenin yanı sıra, bu geleneği sağlayan hayalet-vari boyutu da üstlenmeyi içerdiğine dikkat çeker. Bu hayalet-vari boyut, travmatik fantezilerin gizli tarihini taşıyarak, yaşayanı rahatsız etmeyi sürdürür. Fiili gerçeklikte nasıl yaşanmış olursa olsun, hatta isterse hiç yaşanmamış olsun, adını koyamadığımız için ürkütüğümüz mitsel varlığıyla gerçekliğini sürdürür” (Türkoğlu, 2004, s.283).

Toplumsal yapının heterojenliği birçok farklı kimliği barındırmasından kaynaklanır ve tüm toplumsal yapılar “eksik” ve tamamlanmamış da olsa bir bütünlük yaratma çabası içerisindedir. İktidar ise bu süreçte toplumu homojen kılmak ve birçok kimliği yapı dışında bırakarak “ekşiğin” üzerini örtmek ister, gerçekte ise ekşiği büyütür, toplumsal bütünlüğü sağlama iddiası ile bütünlüğü engeller. Büyük öteki olarak iktidar öznelerle simgesel yapı içerisinde kimlikler sunar, ötekilerin kimlikleri bizlerin kendisini tanımlayabildiğimiz “ekşiği” imlediği için kendi kimliğimizi kurmamızın da olası olduğunu gösterir. Mitsel varlığıyla bizi ürküten bu ‘öteki’ olma durumu toplumsal, ekonomik ve politik algılamalara da gönderme yapmaktadır. ‘Öteki’nin olumsal olmayan bir şekilde tanımlaması ve yok edilmesi istemi ise kendi eksikliğini gidermek için “öteki”ni yok etme isteminden kaynaklanır, sorun gerçekte yapının kendi içerisinde. Bu tür totaliteryan yaklaşım toplumu tektipleştirmek ve tek kimliğin geçerli olduğu yani toplumun homojenleşerek yokolduğu bir duruma gönderme yapar. Kimlik sorunu bakımından faşizm tüm kimlikleri reddeden paranoid bir yapılanıma sahiptir, ancak faşizmin inanılır kılınması ve işleyebilmesi için tüm diğer

kimliklerin “öteki”nin düşman olarak kabul edilmesi ve sonrasında yok edilmesi gerekir. Bu durum kitlesel bir travmanın yaşanması ile olanaklıdır, iktidar işlediği suçları tüm topluma yayar ve toplum da suç ortağı olduğu noktadan itibaren hiç kimse için geri dönüş sözkonusu olamaz. Faşizmin düşman yaratma arzusu insanları nesnelere dönüştürmüştür. Faşist düşünüş hem tarihsel, zamansal hem de mekansal olarak ‘ötekileri’ bulma ve yok etme böylece “ari” olma iddiasındadır. Geçmişten günümüze ve de gelecekte de hem toplum içinde hem dışında muhtemel düşmanlar, ötekiler teşhir edilir, kötülenir ve yok edilmesi yönünde çaba sarfedilir. Örneğin ikinci dünya savaşı sırasında Almanya’da yönetimde olan faşist ideoloji için en büyük düşmanlar, ‘ötekiler’ Yahudiler ve komünistlerdir. O dönemde Gobbels’in denetiminde bu öteki kimliklerden bir an önce kurtulmak için birçok propaganda filmi yapılmıştır. Diğer bir deyişle, ikinci dünya savaşı sırasında Alman anaakım sinemasında ulusal kimlik göklere çıkarılırken, farklı kimliklere sahip gruplar öldürülmesi için hedef gösterilmiştir. Buna karşın, özellikle savaştan sonra muhalif bilince sahip yönetmenler, farklı kimliklerin toplumsal ve kültürel yaşamda zenginlik getirdiğini öne çıkaran filmler üretmişlerdir. Hala Yahudilerin savaş sırasında ‘öteki’ olma durumları hem Alman hem de diğer ülke sinemacıları tarafından çok sık işlenen temalardan biridir, yani insanlık sinema aracılığıyla günah çıkarmaya devam etmektedir. Benzer şekilde Amerikan anaakım sinemasında da zenciler uzun yıllar ‘öteki’ olarak temsil edilmiştir. Ayrıca anaakım sinemada ‘öteki’ olarak sunulan grupların neden ‘öteki’ oldukları çoğunlukla açıklanmaz ve filmler ‘öteki’nin bakış açısından çekilmez, zaten bu grupları ‘öteki’ ve ikincil hale getiren de budur. İnsanın “anlam bulabilmek için kendinde eksik olanın cisimleştirilmiş bir izdüşümünü aramak üzere kendi dışına bakmak” (Gabbard, 2001, s.398) zorunda olması, ancak kendi eksikliklerinin üzerini örtme ve kendini böylece daha mutlu hissetme isteği ‘öteki’ni yaratmıştır. Bu bağlamda, sinemacıların etnik ve kültürel kimlikleri temsil edişinde egemen ya da muhalif temsil kodları önemli rol oynamaktadır. Anaakım sinema bu kimlikleri yoksayan, ‘ötekileştiren’ eşitsiz bir bakışla sunarken, muhalif sinemalarda bütün kimlikler eşit bir yorumla temsil edilir ve muhalif sinema ‘öteki’nin sesini duyurduğu bir alan haline gelebilir.

Etnik kimliklerin yanında sınıfsal kimliklerin sinemadaki temsilleri de filmlerin muhalif olma ya da anaakım içinde yer almalarını belirlemektedir. Sinema endüstrisi

içinde yer almak en başta mali kaynak gerektirdiği için genellikle anaakım sinemacılar parasal güce sahip olan sınıftan yani kapitalist ekonomide burjuva sınıftan gelmektedir. Bu nedenle de birçok film burjuva sınıfının dünya görüşünü yansıtmaktadır, ancak anaakım gelenek içinde yer alan her filmin burjuva ideolojisini yansıttığını da göstermez. Anaakım sinemacılar arasında da burjuva kökenli olmalarına rağmen diğer toplumsal sınıfların yaşamlarını anlatan, sınıflar arasındaki eşitsizliğin kökenlerini analiz edip kaldırılması yönünde telkinlerde bulunanlar da oldukça fazladır. Hatta birçok Amerikalı ve Avrupalı sinemacı filmlerinde toplumsal olarak geri bırakılmış sınıflardaki insanların acılarını paylaşmakta, yaşadıkları sorunlara çözüm önerileri sunmaktadır. Anaakım sinemada burjuva yaşamının birçok olumsuzluğu da anlatılmaktadır. Örneğin, Michael Haneke'nin "Funny Games" filminde sakın, izole, steril bir hayat süren burjuva ailenin kendini en rahat hissettiği zamanlarda bile aslında hiç de güvende olmadığını, 'ötekilerin, yabancıların' bu yaşamı bir anda yıkabileceğini göstermektedir.

Etnik veya sınıfsal kimliklerin sinemada sunumu filmin üretildiği toplumun kültürel kimliğiyle de ilişkilidir. Stuart Hall (2000, s.704) kimliği bir üretim olarak ele alır ve tamamlanmamış olduğunu, her zaman temsil aşamasında oluşturulan bir süreç olduğunu belirtir. Karayip sinemasını inceleyen Hall farklı kimliklerin hayali bir şekilde tek bir kimlik altında birleştirildiğini ancak sinemanın yapması gerekenin bu 'teklik'in oluşumunu sağlayan diğer kimlikleri keşfetmek, ortaya çıkarmak olduğunu ifade eder. Bu da kimliğin sunum aşamasında oluştuğunu göstermektedir. Hall, kültürel kimliği sömürgeleştirme ile ilişkilendirir, çünkü kimlik tamamlanmış tarihsel bir gerçek değildir. "Sömürgeleştirme sadece bir halkı bir arada tutmak ve yerlilerin beyinlerini boşaltmakla yetinmez. Bir çeşit sapkın bir mantıkla, baskıladığı insanların geçmişini çarpıtır, çirkinleştirir ve bozar" (Hall, 2000, s.705, Fanon'dan alıntı). Tarihin çarpıtılmasıyla egemen güç baskıladığı insanların kimliklerini 'öteki' olarak yeniden oluşturur. Bu nedenle Hall kültürel kimliği "konumlanmış bağlamlar" olarak tanımlamaktadır. Bu konumlandırma her zaman ideolojiyi içerdiğinden aslında sorunlu bir konumlandırmadır. Her zaman bir parçası dışarıda kalmaktadır. Bu nedenle Üçüncü Sinemanın bir parçası olan Karayip sinemasında Hall, önceden varolanın değil, temsil edilenin gerçekte kim olduğunun sunulması gerektiğini savunur. Yeni özneler olarak

oluşturan temsil biçimlerinin kullanılması gerektiğini ileri sürer. Diğer bir deyişle, muhalif filmler egemenin yoksaydığı kimlikleri sunmalıdır. Toplumu ve kültürü tek bir kimliğe hapsedme isteği ve çabasında olan anaakım sinemanın karşısına farklı kimliklerin, öznelerin hikayelerini anlatan filmlerle çıkmak hem toplumsal hem de sinemasal açıdan bir mücadeledir. Muhalif filmler etnik, sınıfsal ve kültürel kimliklerin, ‘öteki’ olarak algılananların hayatlarından kesitler sunar, bu insanları egemenden farklı bir yerde ve kendi kendine yeten özneler olarak yansıtır.

4. 4. 1. Etnik, Göçmen Sinemaları

Sömürgecilik döneminde dünya çapında yaşanan etnik sorun ve çatışmalar sömürülen halkların bir kısmının sömürgecilerin ülkelerine ya da diğer gelişmiş ülkelere göçmelerine neden olmuştur. Göçmenlerin yaşadıkları bölgeler ise alt sınıfların yaşadığı kentin çeperindeki banliyöler ya da varoşlardır. Etnik sorun göç sorunundan ayrı düşünülemez, etnik çatışmaların olduğu bölgelerde kitlesel göçler yaşanır, bu göçler ülke içi olduğu gibi ülke dışına doğru da yönelir. Göçmenler yaşadıkları sorunlardan kaçarken aynı zamanda bu sorunları göçtükleri bölge ya da ülkelere de taşırlar. Bu anlamda sömüren ve sömürülen ilişkisi, Hegelci köle-efendi diyalektiği bağlamında ele alınırsa kölenin yaşamındaki dönüşüm zorunlu olarak efendiyi de etkiler ve kölenin yaşadığı felaket efendinin felaketi haline de gelir.

Kölecilik sorunu bağlamında Amerika Birleşik Devletleri halen bu sorunun izlerini taşımaktadır ve demokrasi havarisi olmasına rağmen ırk sorunu birçok yönüyle çözülmemiş olarak halen yaşanmaktadır. Siyahların toplumsal olarak aşağıda görülmeleri ve beyazların önyargılı yaklaşımları, toplumsal parçalanmaya ve çatışmalara neden olmaktadır. Siyahların renkleri nedeniyle ırkçı söylemsel ve fiili saldırılara uğramaları birçok filmin konusu olmuştur ve ırkçı yaklaşımlar eleştirilmiştir, ancak tüm bunlara karşın ırkçı yaklaşımlar devam etmekte, “klu klux klan” geleneği farklı araçlarla sürdürülmektedir.

Anaakım Hollywood sinemasında daha ilk yıllarından itibaren Afro-Amerikalı –siyah- insanların temsil edilmeleri toplumun onlara bakışının da bir yansıması olmuş ve izleyicinin bu bakışa göre yönlendirilmesi hedeflenmiştir. Jim Pines (2003, s.563) ilk

dönem anaakım Hollywood sinemasında siyahların belirli bir çerçeve içinde temsil edildiğine dikkati çekmektedir: “Bu sinematografik kültürel betimlemelerin ırksal (ve ırkçı) en belirgin özelliği, Güneyin tarım kültürüne dayanan siyahların grotesk klişelerin vurgulanması eğiliminde olan komik motiflerdir. Bu yüzden de siyah karakterler ve durumlar repertuarı son derece kısıtlıydı, esas olarak karpuz yeme yarışları, balık kızartma, zenci dansları ve oyunları gibi ‘plantasyon’ görüntüleri temel alınmaktaydı.” Genellikle komedi ya da gülmece unsuru olarak karikatürize edilen siyahlar, sokak şarkıcısı rollerinde perdeye yansıtılıyordu, hatta çoğu zaman siyah oyuncular değil, yüzleri siyaha boyanan beyaz oyuncular oynatılıyordu. Pines (2003, s.564) örneğin 1907 yapımı ‘Ulusların Kavgaları’ adlı filmin aşağılanan siyah imgeye yönelik eğilimin açık bir göstergesi olduğunu belirtir. Filmde siyahların yanında kendi klişeleşmiş rollerini oynayan başka etnik unsurlar da –Yahudi, Meksikalı, İrlandalı gibi- vardır, ancak filmin sonunda siyahlar dışındaki bu etnik gruplar bir şekilde uzlaşıyor, siyahlar bu ütöpik uyumdan bile dışlanır.

Anaakım sinema içinde çok önemli bir yere sahip olan D. W. Griffith’in *Bir Milletin Doğuşu* (1915) filmi de beyaz ırkın üstünlüğünü övdüğünden ırkçı öğeler barındıran bir filmidir. Sinema tarihinin böyle ırkçı bir filmle başlamış olması da dikkate değer bir noktadır. Protesto eylemlerine başlayan siyahlar Griffith’in filmine muhalif bir film yapmak için harekete geçer ve Emmett J. Scott *Bir Irkın Doğuşu* (1919) filmini yapmayı başarır (Pines, 2003). Pines’a göre (2003, s.566) *Bir Milletin Doğuşu*’na karşı protestolar ve karşı filmler yapma çabaları, ırkçı filmlere karşı bir muhalif sinema pratiğine duyulan gereksinmeyi göstermesi açısından önemlidir. Ne var ki, bu faaliyet, doğmakta olan stüdyo sistemi ile ilişki açısından bağımsızların –özellikle film üretiminde var olmaya yeni başlayan Afrika kökenli Amerikalı bağımsızların- zayıflıklarını da gösteriyordu. Başka bir ifadeyle, alternatif veya muhalif girişimler, “egemen (ırksal) temsil tarzlarını yerinden kıpırdatamadılar.” Siyahların üretmeye çalıştıkları bu muhalif filmler anaakım sinemada değişiklikler yapamamıştır, ama gerek toplumsal eylemleriyle gerekse de muhalif film üretme çabalarıyla toplumsal bilinç yapısında Afro-Amerikalı insanların ezildiğini, yanlış temsil edildiğini ve bunlara karşı direnilmesi gerektiğini göstermeleri ya da böyle bir farkındalık yaratmaları açısından, insanlık tarihinde ve sinema tarihinde önemli bir geleneğin başlangıcı olmuşlardır. Belki

de, bu çabalar sonucunda, yine anaakım sinemada çok önemli bir yere sahip olan *Rüzgar Gibi Geçti* filminde “siyah köleliğin yüzeysel bir ‘insanileştirilmiş’ izlenimi” vardır (Pines, 2003). İkinci Dünya Savaşı ve onu takip eden yıllarda anaakım sinemada siyahlar daha liberal bir şekilde temsil edilmiş ve savaşın yarattığı yıkım yüzünden savaşın nedenleri ve sonuçları üzerinde düşünme olanağı bulduklarından ırklar ve uluslararasıdaki hoşgörüsüzlüğün toplumsal yaşamda kötü sonuçlar doğurduğu görülmüş ve bu, filmlere de yansımıştır. Bu nedenlerle anaakım sinemada siyahların olumsuz gösterilmediği ama olumlu da yansıtılmadığı nötr bir atmosfer yakalanmış olur. 1960’larda anaakım filmlerin temalarında ırk sorunu daha çok bireysel bağlamlarda çözülmeye çalışılır. Yani henüz toplumsal eşitlikçi bir bakıştan söz etmek mümkün değildir. Ancak 1968’in protesto hareketleri siyahların da kendilerini ifade etmelerine olanak tanımış ve militan siyahlar kendi onurları için mücadele etmeye başlamıştır. Toplumsal ve siyasal yaşamdaki bu başkaldırı ve muhalefet hareketleri kültürel ve sanatsal yaşamı yani sinemayı da etkilemiştir. Yaşamın birçok alanından olduğu gibi buradan da kâr elde etme arzusunda olan kapitalist kültürün uzantısı olan anaakım sinema, bu fırsatı çok iyi değerlendirmiş ve siyah izleyicilerin memnun kalacağı siyah kahramanların sürekli beyazlarla çatışıp onları yendiği filmler üreterek izleyicileri yine Hollywood’a çekmeyi başarmıştır. Diğer bir deyişle, bu muhalefet hareketlerini ve siyahların duygularını sömürerek onların üzerinden para kazanmış ve anaakım sinema kendini daha da güçlendirmiştir. Buna ek olarak, bu muhalif düşünceler merkeze çekilerek normalleştirilmiş, evcilleştirilmiş ve muhalif grupların duygularının para ve gücü elinde bulunduran genellikle ‘beyaz’ Hollywood sinemacıları tarafından paylaşıldığı yanılsaması da yaratılmış ve topluma kabul ettirilmiş olur. Pines (2003, s.573) siyah istismarı filmlerinin siyah haklarını savunan kuruluşlar tarafından gençleri yozlaştırdığı gerekçesiyle eleştirildiğini belirtir ve buna karşı siyah hareketin tekrar muhalif yapılanmalar içine girmeye başladığını anlatır:

“Örneğin NAACP ve Congress for Racial Equality (CORE) 1972’de siyah istismarı eğilimine karşı bir ittifak oluşturlarken, ülkenin her tarafındaki yerel örgütler film senaryolarını ‘incelemek’ ve yapım şirketlerine siyah mahallelerde film çekme ‘izni’ vermek üzere komiteler oluşturdular. Siyahları konu alan filmlere karşı daha sorumlu bir yaklaşıma yönelik artan talebi karşılamak adına çok sayıda siyahın sahip olduğu yapım şirketi de kurulmaktaydı.”

Anaakım sinema, 1980’li yıllarda ırk sorununu daha çok ‘karışım’ fikri ile çözümlemiş ve siyahlar ‘evcilleştirilmiş’ bir şekilde yansıtılmıştır, 1990’larda ise kent ortamındaki siyahların umutsuzluğu gösterilmiştir (Pines, 2003). Kısacası Amerikan anaakım sineması, daha ilk yıllarından günümüze dek siyahları hep öteki olarak görmüştür, zaman zaman yüzey yapıda ırkların bütünleşmesini ve halkların kardeşçe yaşamasını savunan, ezilenin haklarını savunan filmler yapıyormuş gibi görünse de aslında hep örtük olarak ezilenin üzerinden kâr elde etmiş yani açık veya örtük biçimlerde onları sömürmeye devam etmiştir.

4. 4. 1. 1. Film Çözümlemesi: *Kara Nisan (Sometimes in April, 2005)*

Etnik kimlikler yüzünden çatışmaların yaşandığı coğrafyalardan biri de Afrika’dır. Afrika’nın kabile yaşamı, ekonomik sıkıntılar, açlık, toplumsal ve kültürel geriliğe neden olmakta ve farklı etnik kimlikteki insanlar zaman zaman savaşılmaktadır. Hatta bu savaşlarda insanlar en ilkel şekillerde (kılıçlarla boğazını keserek, tarım aletleriyle vb.) birbirini öldürmektedir. Özellikle Hutu’lar ve Tutsi’ler birbirlerini katletmişlerdir. Afrika’daki bu katliamları anlatan bazı filmler de yapılmıştır. Bunlardan biri de Raoul Peck tarafından yönetilen 2005 yapımı *Kara Nisan (Sometimes in April)*’dır. Film, kurgusal olarak (belgesel değildir) 1994’de 100 gün süren Ruanda katliamı trajedisini anlatmaktadır. Film, Hutu olan iki kardeşin Augustin ve Honore’nin yaşamlarından yola çıkarak bu korkunç etnik katliamı anlatmaktadır. Augustin Hutu askeridir, ama karısı bir Tutsi’dir. Rwanda’da o dönemde Tutsi’ler aşağılanmakta ve öldürülmeye çalışılmaktadır. Augustin ailesini güvenli bir yere götürmesi için kardeşi Honore’dan yardım ister. Honore radyoda çalışmaktadır, aslında Tutsi’lere karşı nefret yayınları, propaganda yapmaktadır ve üst düzey insanlarla iyi ilişkiler içindedir. Ancak Honore’nin de ilişkileri yeterli olmaz –zaten kendisi de Tutsilerden nefret etmektedir- ve kontrol noktalarından geçerken Augustin’in çocukları öldürülür, ancak Honore Augustin’in karısını yaralı bir şekilde kuratır ve bir manastıra yerleştirir. Manastıra hergün Tutsi avına gelen Hutu’lar, buldukları Tutsi’leri öldürür, kadınlara tecavüz eder. Augustin’in eşi buna daha fazla dayanamaz ve az önce tecavüz eden askerlerin el bombasıyla hem kendini hem de askerleri havaya uçurur. Bu arada Augustin’in kızı da yatılı bir rahibe okulundadır, Hutu’lar buraya gelerek yine Tutsi’leri ve kimliklerini

açıklamayı reddeden Hutuları öldürür. Okulun bayan öğretmeni (Martine), Augustin'in kızı ve bir başka öğrenci yaralı olarak kaçmayı başarır. Aç, susuz ve saklanarak günlerce seyahat ederler, ancak sadece Martine yaşar. Bütün ailesini katliamda kaybeden Augustin daha sonra Martine ile arkadaş olur. Augustin katliam boyunca ailesine ne olduğunu bilmemektedir, sadece Martine sayesinde kızının öldüğünü öğrenir. Ailenin geri kalanının akıbetini ise, katliam öncesinde ve sırasında işlediği suçlar nedeniyle hapse düşen kardeşini 10 yıl sonra ziyaret etmeyi kabul ettiğinde öğrenebilir. Film bu alenin başından geçenleri merkeze alarak Rwanda'da etnik kimlikler yüzünden yaşanan acıları tüm gerçekliğiyle dünyaya anlatmaktadır. Bu arada gelişmiş ülkelerin hiçbirinin bu yaşananlara dur demediği, yani sadece olanları izlediği de anlatılmaktadır. Bu katliam sırasında, yani 100 gün içinde, yaklaşık 800.000 kişi öldürülmüştür. Film, Rwanda'da yaşanan gerçekler, sorunlar konusunda seyircinin farkındalık geliştirmesine olanak vermektedir. Kısacası film Afrika'daki etnik sorunları ele alan muhalif bir filmidir.

4. 4. 1. 2. Film Çözümlemesi: *Fotoğraf* (2001)

Etnik çatışmaların yaşandığı birçok ülkede, etnik kimliklerden kaynaklanan toplumsal ve kültürel sorunlar sinema aracılığıyla çözülmeye çalışılmıştır. Etnik sorunların yoğun olarak yaşandığı ülkelerden biri de Türkiye'dir. 1980'den sonra toplumsal muhalefet yok edilmiştir, ancak yeni bir muhalefetin ortaya çıkmasının önüne geçilememiştir. Kürtlerin yaşadığı bölgede başlayan ve yoğunluklu olarak şiddet hareketine dayanarak yükselen muhalif hareket tüm ülkeyi etkileyen bir durum yaratmıştır. Bu süreçte etnik kültür ve kimlik sorunlarının vurgulandığı hareket, kendisini ifade etmenin araçlarını da geliştirmeye başlamıştır. Sinema da bu araçlardan birisi olarak ülkede yaşanan sorunların, genel kitle için anaakım medya dışında farklı bir gerçekliğe sahip olduğunu gösterme çabasını sergilemiştir. Bu anlamda etnik kimlik üzerine yapılan vurgu politik muhalifliğin temel vurgusu olmuştur ve temel politik iletilerin dışında varolan durumun nesnel aktarımı çabası, iktidarın reddeden, yoksayan yaklaşımına karşı kendini korumaya çalışan bir etnik kimliğin, bir toplumun sinemasal dille aktarımını içermektedir. Sorun aslında iktidarın "öteki"leştirdiklerinin değil tüm toplumun ve tüm etnik kimliklerin de etkilendiği bir sorun halini almıştır, bu anlamda

etnik sorun, tüm toplumun sorunu haline gelir ve çözülene kadar da yapının işleyişini belirleyen önemli öge olma özelliğini korur. Kürt kimliğine sahip insanların yaşamlarına dair mikro hikayeler makro toplumsal yapıyla kesiştirilerek anlatılmıştır. Kimi zaman Kürt kimliğine sahip bir yönetmen tarafından (Kazım Öz'ün 'Fotoğraf' filmindeki gibi) kimi zaman da Türk bir yönetmenin gözünden (Büyük Adam Küçük Aşk) yaşananlardan kesitler aktarılmış, toplumsal farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır. Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* filminde yönetmen asistanlığı yapan ve Ax (Toprak) adlı kısa metrajlı filminin Türkiye'de gösterimi yasaklanan Kazım Öz'ün ilk uzun metraj filmi olan *Fotoğraf* (2001) Türkiye'deki etnik kimlik sorununa, Kürt sorununa nesnel bir gözle yaklaşmaktadır. Filmde Türkiye'nin doğusunda yaşanan 'savaş'ın karşıt saflarına katılmak üzere yola çıkan ve tesadüfen aynı otobüste yanyana oturan iki gencin hikayesi anlatılmaktadır. Gençler gidiş nedenlerini birbirlerine söylemez. Ancak yolculuk süresince umutlarını, acılarını, özlemlerini ve de sigaralarını paylaşırlar ve aralarında yolculuklara özgü kısa süreli bir samimiyet oluşur. Ancak, paylaşılanlar ve bu kısa süreli dostluğun düşmanlığa dönüştüğü anda çekilen tek kare fotoğraf bütün bir toplumsal sorunu, gerçekliği anlatır. "Fotoğraf", dostluk olasılığı, militarizm, kirli savaş gerçekliği ve gözlerden uzak yaşanan acıların topluma bırakacağı silinmez lekeler üzerine tartışmak isteyen bir film" (www.mezopotamya.com, 2006). Kısacası Kazım Öz bu filminde etnik kimlikler nedeniyle ülkemizde yaşanan soruna, savaşa nesnel bir şekilde yaklaşmakta ve barıştan yana bir tavır sergilemektedir. *Fotoğraf*, Türk sinemasında bu anlayışta yapılan ilk film olması ve toplumsal gerçekliklerin anlatılarak toplumsal farkındalık yaratmayı amaçlaması açısından muhalif bir filmidir. Kazım Öz de sinemanın hem toplumsal hem de bireysel sorunları anlatmak için çok iyi bir dil olduğunu düşünmektedir (www.kameraarkasi.org.).

4. 4. 2. Cinsel Kimlik Açısından Cinsiyetçiliğe Muhalif Olan Sinemalar

Sinema insan gerçekliği yansıtmaya iddiasında olduğu için her daim insani olan hiçbir şeye yabancı değildir, bu bağlamda da cinsellik sinemanın önemli vurgularından bir tanesidir. İlk dönemlerinden başlayarak sinemada cinsellik özellikle vurgulanan ve kullanılan bir alan olma özelliğini korumuştur. Görsel anlamda insana dair aşkın anlatımı cinsel göndermeler olmadan nesnel olarak aktarılmayacağı için filmin çekildiği

ülkenin ve dönemin kültürel gelişmişliği bağlamında sinemada da yansıtılmıştır. Cinsellik sinema için her zaman sorunlu bir konu olmuştur ve tarihsel süreçlerde yaşanan kültürel ilerleme ve gerilemelerle birlikte sinemada işlenişinde de farklılıklar görülmüştür.

Anlatı sinemasının dışında sinemada cinselliğin sunumu iki şekildedir: erotik filmler ya da porno filmleri. Sinemasal değeri olmayan porno filmlerinde sunulan cinselliğin estetik veya sanatsal boyutu yoktur ve ahlak dışı olarak nitelendirilmektedirler. Erotik filmlerin şekillenmesinde ise yaşanan dönemin toplumsal, ekonomik ve psikolojik algılamaları rol oynamaktadır. Erotik sinema daha çok izleyicilerin “röntgenci” bakışlarıyla ilişkilendirilmektedir. Önk’e (2006, s.90) göre erotik sinema erotik eğlence ideolojisinin de bir parçasıdır.

“Erotik eğlence ideolojisini; seks-shoplar, porno dergiler, porno kasetler, televizyon vb yollarla bireyin cinsellikle ve karşı cinsle ilgili duygularını ve özlemlerini sömüren, bireyleri cinsel gerçeklikten soyutlayarak cinselliği onlara bir hedef olarak sunan ideoloji şeklinde tanımlamak mümkündür. Erotik sinema da bu erotik eğlence kültürünün bir parçası olarak bu kültüre ait metaların tüketimini sağlamaktadır. Bu kültür bir yandan sinemanın erotik özelliğini de kullanarak sürekliliğini sağlamaktadır. Erotik eğlence ideolojisinin bir başka hedefi ise sinemada erotizmle, davranış ve tutumlarıyla gündelik yaşamla çelişmeyen, boş zaman doldurma ve hoşça zaman geçirme adına yapılan cinsel tercih azınlıklarına yer vermektir.”

Sinemada ilk defa cinselliğin sunumu 1896’da yapılmıştır, yani ilk film gösteriminden 1 yıl sonra. “Kiss” adlı 30 saniyelik filmde bir kadın ve erkek öpüşmektedir ve o dönemde bu film ahlak-dışı olarak nitelendirilmiştir. Bu tarihten sonra da sessiz sinema döneminde çok sayıda erotik görüntüler içeren filmler yapılmıştır. O dönemde “femme fatale” karakteri yaratılmış ve büyük ilgi görmüştür. Sesli sinema döneminde, 1920’lerde yaşanan ekonomik bunalım nedeniyle sinemada evlilik ve aile kurumlarının olumlanması yönünde filmler üretilmiştir. İkinci Dünya savaşından sonra yaşanan toplumsal dönüşümler nedeniyle her ülkenin sinemada cinsellik sunumu ve izleyicilerin algısı farklı olmuştur. Bu dönemde, 1950’lerde, Hollywood erotik sinemasındaki en önemli kadın karakter kuşkusuz Marilyn Monroe’dur. 1960’dan sonra özellikle de ortaya çıkan cinsel özgürlük hareketleri ve de bunları istismar etmek isteyen gruplar tarafından erotik sinema yerini porno filmlere

bırmaya başlamıştır. Televizyonla birlikte bu akım daha da yaygınlaşmış ve evlerimize kadar girmiştir (Önk, 2006). Görüldüğü gibi eğlence kültürünün ve ideolojisinin anaakım sinemaya yansımaları, sinemanın cinselliği sömürmesine neden olmuştur. Cinsellik genellikle insani, estetik, toplumsal boyutlarından soyutlanmış olarak ve sadece bireysel hazzın, genellikle de erkek hazzının, tatmin edildiği bir yapı kazanmıştır. Cinselliğin insani ilişkilerden, aşktan soyutlanması ve bireyin psikolojisinin merkez alınması toplumsal yapıdaki cinsellik algılamalarını da bu yönde etkilemektedir ve kapitalist yapıdaki egemen güçlerin düşüncelerinin toplum tarafından meşrulaştırılmasına da yol açmaktadır.

Sinema tarihinin başından beri filmlerdeki cinselliğin gösterildiği sahnelerin toplum tarafından lanetlenmesi, ahlak-dışı olarak nitelenmesi, devlet görevlilerini bu filmleri yasaklamaya ya da sansürlemeye yöneltmiştir. Bu nedenle, örneğin 1960 öncesi Hollywood sinemasında sansür yüzünden cinsellik hemen hemen hiç gösterilmemiştir. Sansür sadece görüntüde değil sözde de etkindir. Linda Williams (2003, s.557) son dönemde anaakım sinemada yaygın olarak kullanılacak olan cinselliğin temsilinin Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filmi ile başladığını ileri sürer.

“Sapık’ Amerikan sinema tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil eder: Bir anaakım filminin temel yapısı olarak cinselleştirilmiş gerilimin kullanılmaya başlaması; dengeyi yeniden kurmayı tamamen reddedişte yatan zevk, insanın yüreğini hoplatan bir eğlence treninden alınan bir tür sado-mazoşistik zevk gibidir. Sadece retrospektif olarak baktığımızda Sapık’a türsel olarak ‘korku filmi’ etiketini yapıştırabiliriz; film bize korkuyu hissettirdiği için bu tanımlamayı yapmak normaldir, ama o günlerde hissetmiş olduğumuz şey, tür formüllerine indirgenemeyen veya bu formüllerle açıklanamayan zengin bir erotikleştirilmiş haz ve korku karışımıydı.”

Williams oyuncuların da katkısıyla cinsellik ve şiddet gibi iki sahne dışı gücün 1960’lardan sonra “tüm bir sinematografik geleneğin varlık nedeni olmaya başladığını” belirtir.

Williams (2003) gerçeküstücülük ve dada geleneği ile birlikte anaakım dışında avangard ve underground (yer altı) sinemalarının da gelişmeye başladığını ve cinselliğin “cüretkar bir biçimde sergilendiğini” ancak bu yeni hareketlerin anaakım sinemanın sapkın filmleri karşısında fazla direnemediğini belirtir. “Seksin, insan varoluşunun

sözde ilkel (ama çoğunlukla eleştirel olmayan bir şekilde penisçi ve kadın düşmanı) bir temeline ulaşip yapay uygarlığı delmenin ayrıcalıklı bir aracı olduğunu iddia eden içi boş avangard inanç, anaakımın yeni keşfettiği bir ‘gerçek’ haline gelmişti. Heyecanlı ve ‘cüretkar’ cinsel temsiller artık de riguer’dü [olmazsa olmaz]. Avangard artık imtiyazlarına sahip değildi.” Sonuç olarak muhalif olmasa da anaakım dışında olmak iddiasında olan avangard hareketin cinsel temsilleri, anaakım sinemacılar tarafından hemen benimsenmiş ve bu öğeler marjinallikten çıkarılıp merkeze çekilerek içselleştirilmiştir. Ancak bu hareketler sinemada cinsel temsilin dar anlamda da olsa ‘özgürleşmesini’ sağlamıştır. Ne yazık ki, bu özgürlük cinselliğin pazarlanmasını da beraberinde getirdiği için -dağıtım ve gösterim aşamaları nedeniyle- yine anaakım sinemanın denetimi altına girmiştir.

Anaakım sinemanın cinsel temsillerinde heteroseksüel ilişki vardır, ancak kadın genellikle erkeğin zevk nesnesi –object petit a- gibi gösterilmektedir ve önemli olan da iki cinsin cinsel paylaşımı değil erkeğin hazzıdır. Kadın cinsel obje olarak sinemasal anlamda estetik bir vurgu taşımanın ötesinde erkek izleyiciyi çeken cinsel bir tuzak gibi de kullanılır. Filmin sinemasal anlatım sürecinde gerekli olmasa bile kadın cinselliğine gönderme yapan görsellere yönelmesi, tüketimin arttırılması bağlamında ele alınabilir. Sinemada işlenen konunun gerektirdiği cinselliğin ötesine taşma ya da gerekmediği halde cinsellik vurgusu taşıma özellikleriyle cinselliği sömürür.

David James (Williams, 2003, s. 562, James’den alıntı) “kazanılan özgürlükler ne olursa olsun ... [bu özgürlüklerin] bütün cinsellik alanının endüstrileşmesiyle özel alanın eşi görülmemiş bir istilasıyla birlikte [nasıl] genişlediğini” anlamının anaakım sinemadaki cinselliği çözümlemede önemli etken olduğunu ifade etmektedir. Anaakım sinema bir yandan cinselliği sömürerek ve seyirlik hale getirerek endüstrisi için kar sağlamakta bir yandan da cinselliği sunuşunda geleneksel düşünüş ve tavırların devam etmesine hizmet etmektedir. Yani heteroseksüel romantik aşk ilişkisinin normal olduğunu anlatarak meşrulaştırmakta, bunun dışında kalan homoseksüel ilişkiyi anormal ve olumsuz göstermektedir. Anaakım sinemanın karakteristiği olan gelenekselin dışında kalanın kötülenmesi cinselliğin sunumunda da kendini açıkça belli eder. Bu nedenle cinselliğin gelenekselin dışında ancak insani boyutundan soyutlanmadan sunumu

filmlerin muhalif ögeler taşımalarına da olanak verir. Yani anaakım sinemaya muhalif bir cinsellik algılayışı yaratmak oldukça zor ve mücadele gerektiren bir çabadır. Kolker da (s.44) cinselliğin genellikle “politik ve toplumsal bağlamdan ayrı ve uzak bir insan etkinliği” olarak değerlendirildiği için bu konuda geleneksel olmayan bir yorum yapmanın yani yönetmenin cinselliği daha büyük bir bağlam içine yerleştirmeye çalışmasının başlı başına bir mücadele ve muhalefet olduğunu belirtmektedir. Kolker, cinselliğin toplumsaldan ayrıymış gibi algılanmasına rağmen, “aynı zamanda ‘aşırı’ cinsellik ya da evlilikle yasallaşmamış cinsellik ya da eşcinsel eğilimli cinselliğin toplumsal normlara meydan okuduğunu ve kesinlikle tehlikeli olarak değerlendirildiğini” anlatır. Çünkü geleneksel olmayan cinsellik toplumsal düzeni tehdit etmektedir.

“Eşcinsellik yalnızca büyük çoğunluk için bilinmeyen bir deneyimi temsil etmez, aynı zamanda bir anarşi tehdidi ve toplumların üzerinde devamlılığını tesis ettiği önemli bir olay olan düzenli, bilinen çiftleşme sürecinin ve neslin devamının inkarıdır. Feminizm de hem toplumların melodramatik düşlerini hem de bu toplumların baskıcı gerçekliklerini mümkün kılmış olan romantik egemen ve bağımlı mitlerini yıkarak bir kültürdeki hiyerarşilerin düzenli olarak sürmesini tehdit eder. Cinsellik ile toplumsal düzenin yakından ilişkili oluşu, iktidarın ideolojisinin birinden diğerine yansması akılcı bir çözümleme açısından nettir. Yine de bunları birbirinden ayrı tutan gelenek güçlüdür. ... Cinsel, psikolojik ve politik olanın imgesel bir biçim içinde iç içe geçişi, bunların birbirinden ayrılmaz olduğunda ısrar ediş, çok az sinemacının altına girebileceği üst düzeyde suçlanma ve yanlışlığı riski taşır” (Kolker, a).

Eşcinsellik tarih boyunca ya günah olarak ya da hastalık olarak değerlendirilmiştir. Anaakım sinemada da bu görüşü destekleyen filmler üretilmiştir. Ancak sinema tarihinin başından bu yana eşcinselliği olumlayan filmler de üretilmektedir. Jones (2000, s.87) Alman yönetmenlerin eşcinselliğe gelenekselin dışında bir bakışla yaklaştığını belirtir ve 1919’da yapılan *Anders Als Die Andem* (*Different From The Others*) ve 1931’de Leontine Sagan tarafından yapılan *Madchen In Uniform* (*Girls in Uniform*) filmlerinin eşcinselliği olumlayan ilk filmler olduğunu ifade eder. Jones (2000) ayrıca İkinci Dünya Savaşı yıllarında aynı cinsten insanların aynı mekanlarda yaşamak zorunda kalmasının bir yandan eşcinselliğin toplumsal olarak tanınması açısından olumlu olduğunu ama diğer yandan bunun önlenmesi için egemen güçlerce sistematik baskıların geliştirilmesi açısından da kullanıldığını anlatmaktadır. 1970’li yıllardan itibaren dünyanın birçok şehrinde (San Francisco, Londra, Paris,

Berlin, New York, Toronto) lezbiyen ve gay film festivallerinin yapılması yapımcı, yönetmen, izleyici ve eleştirmenin buluşmasına olanak vermiş ve toplumsal olarak eşcinsellik bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Jones, 2000, s.89). 1992'nin "Yeni Eşcinsel Sinema"nın başlangıç yılı olduğunu belirten Jones, bu sinemada önemli olanın farklılık olduğunu vurgulamaktadır. "Eşcinselliklerin alanı karakter, durum, ırk, cinsiyet, cinsel pratik ve film dilinin farklılığıyla kendini gösterdi" (2000, s.104). Kısacası anaakım sinemada eşcinselliğin hastalık, ahlak-dışı veya kötü sunumunun karşısına bazı sinemacılar lezbiyen ve gayleri olumlayan filmlerle çıkarak bir alternatif yaratmakta ve hem egemen güçlerin toplumsal bilinçte yaratmayı hedefledikleri ideolojik çarpıtmalara hem de anaakım sinemaya muhalefet etmektedirler.

Sonuç olarak, anaakım sinema tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi cinselliği de toplumsal bağlamından kopararak sunar, buna karşı muhalif filmler cinselliğin toplumsal, politik ve insani yönüne vurgu yapar. Kolker'in ifadesindeki o az sayıdaki sinemacı buna cesaret eden muhalif sinemacılarıdır. Muhalif sinemacılar cinsel rollerin de toplumsal hiyerarşi tarafından belirlendiğini gösterir.

4. 4. 2. 1. Feminist Sinema Akımı

Feminist hareket 19. yüzyılda sanayi devrimi ile birlikte çalışma hayatına aktif olarak katılan kadınların haklarını elde etmek için örgütlenmeleri ve mücadele etmeleri ile birlikte ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıldan başlayıp 1. Dünya Savaşı'na kadar olan bu dönemde kadınlar çalışma şartlarındaki eşitsizliklerin kaldırılması, kadınların da erkeklerle eşit ücret alması ve seçimlerde oy kullanabilme üzerine yoğunlaşmıştır. Kadınlar radikal tutumları ve örgütlü mücadeleleri sayesinde haklarını elde etmiş ve eşlerinden, aileden bağımsız birey olma yolunda adımlar atmışlardır. Bu ilk örgütlü hareketlerden sonra yine toplumsal dönüşümün yaşandığı bir başka dönemde, 1968'de, kadın hareketleri önem kazanmaya başlamıştır. Toplumun tüm alanlarına yayılan özgürlük ruhu kadınların da kendi hakları için mücadele etmesine olanak sağlamış, hatta kadınların özgürleşmesi gerçekleşmeden toplumsal özgürleşmenin gerçekleşmeyeceği de vurgulanmıştır. Kısacası, feminist hareket ve kuramlar da toplumsal dönüşüme katkıda bulunmuştur, bulunmaktadır.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema endüstrisinde de tıpkı toplumsal yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi kadınlar genellikle film yapım sürecinin dışında tutulmuştur. Sinemanın ilk yıllarında Amerika’da yönetmenlik yapan ilk kadın yönetmenler Mary Pickford, Lilian Gish, Lois Weber ve Fransa’da da Alice Guy Blache’dır. Sesli sinema döneminin başlaması ve teknolojik olanaklara sahip olan büyük stüdyoların sesi kullanabilmesi nedeniyle kadınlara iş veren küçük sinema işletmeleri kapandığı için kadınlar bu dönemde de sinemanın dışında bırakılmışlardır. Kısacası İkinci Dünya Savaşına kadar sinema alanında çalışan kadın sayısı çok azdır. 1950’lerden 1960’ların sonuna kadar özellikle belgesel filmler çeken bazı önemli kadın yönetmenler olmuştur. Ancak 1968 özgürlük hareketleri ile birlikte kadınlar da seslerini duyurmaya başlamış ve bu feminist hareketler ve kuramlar kültürel hayatın da olumlu anlamda gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu dönemde sinema feminizmin düşünce ve eylemlerini yayabilecek en önemli araçlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Kadınlar sinema yoluyla toplumdaki erkek egemenliğini gösterebilecek ve kadınların bağımlı roller üstlendikleri toplumsal yapının çözülmesine katkıda bulunacak ve böylece yaşamdaki ikincil konumlarından kurtularak erkeklerle eşit koşullara sahip olabilecektir. Kadınlar bir yandan toplumsal yaşamda eşitlik ve özgürlük için mücadele ederken bir yandan da kültürel yaşamda anaakım sinema ile mücadele etmektedir. Çünkü toplumsal yaşamdaki gibi anaakım sinemada da erkek egemen bakış hakimdir. Kadınların ve dolayısıyla da toplumun özgürleşmesinden yana olan sinemacılar, feminist film pratikleriyle anaakım sinemaya muhalefet etmektedirler. Zafer Özden feminist film eleştirisini şöyle tanımlamaktadır:

“Feminist film eleştirmenleri toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri babaerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlemesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini amaçlamaktadırlar. Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist eleştirmenler sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey

olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedirler.” (Özden, 2000, s.164)

Kadın hareketlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte stüdyolardan bağımsız kadın film grupları da kurulmaya başlar. “Feminist sinema hareketi özellikle politiktir, bütün kadınlara, ama özellikle de işçi sınıfına mensup kadınlara film-yapımında bir şans tanımayı hedefliyordu. Filmler çoğunlukla sendikalarda, fabrikalarda ve evlerde gösterildi ve bu filmlerin kadınların toplumdaki yerlerine dair bilinçlerini yükseltmesi umuldu” (Nelmes, 1998). Nelmes (1998, s.77) feminist sinema ve pratiği için dönüşüm yaratan en önemli etkinliğin 1972’deki Edinburg Film Festivali olduğunu belirtir. Burada kadınlar olay çıkarmıştır ve ilgi çekmeyi başarmışlardır. Rich (1985, s.344) feminist sinemayı besleyen iki akımın olduğunu belirtir: Birisi feminist olan ve film yapma işine giren kadınlar diğeri ise zaten film yapma işinde çalışan ve feminizmi benimseyen kadınlar. Birinci gruptakilerin yaptıkları filmlerin genellikle “feminist film”ler olarak adlandırıldığını, daha çok üniversitelerdeki sinema bölümlerinde çalışan veya film festivallerini düzenleyenlerden oluşan ikinci gruptakilerin üretimi olanların ise “kadın ve sinema” olarak adlandırıldığını belirtir. Hem kuramsal hem de pratik olarak feminist sinemanın en önemli iki ismi Claire Johnston ve Laura Mulvey’dir. Feminist sinemanın ilk dönemlerindeki avangard ve bağımsız tutumu bu filmlerin daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmasını engellediği için eleştirilmiştir. Bu nedenle daha sonraları daha az radikal olan toplumun her kesimine ulaşabilecek filmler yapmışlardır.

Erkek egemen anaakım sinemada kadın bir özne olarak değil erotik bir nesne olarak arzu nesnesi olarak sunulmaktadır. Kadın erkeğin bakması, haz alması için teşhir edilen bir ürün, bakılabilirlik (to-be-looked-at-ness) bir imge olarak yansıtılır beyaz perdeye. Laura Mulvey (1985) “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde Freud’un bakmanın / bakılmanın hazzına dair kuramının sinemada da tatmin edildiğini ileri sürer. Mulvey ayrıca ekranın ve aynanın birbirine benzerliğinden dolayı Lacan’ın ayna imgesini sinemaya uyarlar ve sinemanın büyüleme yoluyla bir yandan egonun geçici bir süre yokolmasına izin verdiğini ama aynı zamanda egoyu da güçlendirdiğinin altını çizer. İzleyici yıldız oyuncu ile kendini özdeşleştirir, filmdeki erkek kahramanın bakışı izleyicinin de bakışı olur. Hatta anaakım sinema, ataerki düzende kadınların erkeklerde uyandırdığı hadım edilme korkusunu yok etmek için filmlerde kadını ya

cezalandırır ya da kadın vücudunun bir parçasını (saç, yüz, bacak, vb.) öne çıkararak erkek izleyiciler için bir fetişe, haz nesnesine dönüştürür. Mulvey (1985), geleneksel anlatı sinemasındaki bu röntgenci bakışın yıkılması gerektiğini ve sinemada hazza öncelik verilmesinin reddedilmesini savunur. Diğer bir deyişle, feminist sinema pratikleri bu bakışı parçalamayı amaçlar, kadının ve de toplumun özgürleşmesine yardımcı olacak bir kurguyla yapılandırıp tekrar diker. Feminist sinemacılar geleneksel erkek egemen bakışı merkezsiz bırakır, yıkar ve kendi amaçları için yeniden kurgular. Başka bir deyişle feminist film eleştirisi kadına, topluma ve sinemaya yamuk bakmaktır.

Anaakım sinema mitleri ve stereotipleri yoğun olarak kullanmaktadır. Özellikle kadın ve erkeğin temsil edilmesinde ve cinselliğin sunumunda kullanılan bu mitler cinsiyetçi egemen ideolojiyi yansıtır. “Mit cinsiyetçi ideolojiyi nakleder, dönüştürür ve gizler, görünür olduğunda kaybolur ve bu nedenle doğaldır” (Johnston, 1976, s.210). Böylece anaakım sinema yardımıyla da toplumsal yaşamda mitler yeniden üretilmiş olur ve erkek egemen iktidar toplumsal bilinçte meşrulaştırılmış olur. “Cinsiyetçi ideoloji ve erkek egemen sinemada kadın erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulur” (Johnston, 1976, s.211). Yani kadın kimliği erkeğin görmek istediği bakışla oluşturulur. Bıçakçı (2001, s.71) iletişim araçlarında sıkça rastalanan ve erkeğin kadına bakışını biçimlendiren kadın imgelerini iki grupta toplar: “1)Kadının eviçi rolüyle ilgili olanlar Burada kadın görev bilinci yüksek, sevecen ve hamarat bir eş ve/veya anne ya da konuksever bir evsahibesidir. 2)Kadının cinselliğiyle ilgili olanlar: Burada kadın, dişilik yeteneği yüksek, uçar, erotik, yarı çıplak ancak ulaşılmaz bir sevgilidir.” Bıçakçı (2001, s.71) genellikle erkeklerin birinci gruptakilerle evlenmek ve ikincilerle eğlenmek istediğini de ekler. Bir kitle iletişim aracı olarak anaakım sinema da bu imgeleri yeniden üretmektedir. Anaakım sinemada anlatılan öyküler, toplumsal yaşamda olduğu gibi kadının üzerinde mülkiyet kurulabilecek bir meta veya haz veren fetiş bir karakter olarak algılanma durumunu muhafaza etmeye, sürekli kılmaya yardımcı olur.

Anaakım sinema tarafından yoğun bir şekilde kullanılan bir imge de annelik imgesidir. Rich ve Williams (1985, s.360) ataerkil yönetim düzenini tarafından üretilen imgelerin içinde en çok sansüre uğrayan ve çarpıtılan imgenin annelik imgesi olduğunu belirtirler. Adrienne Rich’e göre (Williams, 1985, s.362, Rich’den alıntı) ataerkil kültür

anneye bağlıdır, çünkü muhafazakar etkiyi yaratan annedir. Anne, geleceğin yetişkinlerini verili/biçimlendirilmiş değerlerini (patterned values) aktararak yapar bunu, hem de anne-çocuk ilişkisinin en bireysel, en özelmış gibi görüldüğü zamanda yapar. Kadının bu bağımlılıktan kendini koparıp toplumsal bilince sahip özneler olarak rol aldığı filmler muhalif feminist filmlerdir. Bu filmlerle kadının toplumsal yaşamdaki cinsiyetçi iktidarla mücadelesi desteklenmektedir. Johnston (1976, s.214) anaakım sinemanın cinsiyetçi ideolojiyi yeniden üretmek için kullandığı göstergeleri ve yaratmayı amaçladığı anlamı şöyle değerlendirmektedir:

“Gösterge her zaman bir üründür. Gerçekte kameranın yakaladığı şey egemen ideolojinin ‘doğal’ dünyasıdır. Kadın sineması böylesine bir idealizmin aracı olamaz; bizim baskılanmamızın ‘gerçekliği’ kameranın ‘masumiyeti’ ile selüloz üzerinde ‘yakalanamaz’: Yaratılmak/üretilmek zorundadır. Film metninde eril burjuva sinemasının yapısını bozarak yeni anlamlar yaratılmalıdır. Peter Wollen’ın belirttiği gibi ‘gerçeklik her zaman uyarlanabilir.’ Eisenstein’in yöntemi burada öğreticidir. Eisenstein’in devrimci bir strateji olarak küçük parçalara ayırmayı kullanmasında, bir kavram iki belirli imgenin çarpışması yoluyla üretilir, böylece filmsel söylemde soyut bir kavram hizmetini görür.”

Johnston (1976), kadınlar tarafından kolektif olarak üretilen filmlerin “film endüstrisinde erkek ayrımcılığına karşı yenilmesi güç bir meydan okuma” olduğunu belirtir. Kadın sorunları sadece kadınların sorunu değildir, toplumsal yapıyla ve politikayla da ilişkilidir. Bu nedenle Johnston’a göre film hem bir politik silah gibi kullanılmalı hem de bir eğlence aracı işlevi görmelidir. “Eğlence filmlerinden elde edilen fikirler politik filmlere şekil vermelidir ve bu iki yönlü bir süreçtir” (Johnston, 1976, s.217). Yani, eğer muhalifler egemenle bütünlüklü bir şekilde mücadele ederse daha başarılı olurlar. Bu nedenle de egemen güçler muhalifleri engellemek için nasıl muhalif hareketlerin içinde yer alıyorsa muhalifler de önce egemenin yapısını çözmek için onların içinde yer almalı ve gerektiğinde Truva atı gibi sistemi içeriden çökertmeyi, değiştirmeyi başarabilmelidir. Johnston’ın muhalif feminist film üretimi için önerdiği stratejilerden biri de budur. Ona göre kolektif filmlerin yanında erkek egemen sinemanın içinde ve dışında tüm seviyelerinde çalışmak gerekir. Ancak bu şekilde filmlerdeki cinsiyetçi ideoloji dönüştürülebilir. Johnston’ın önerdiği bu yöntemler muhalif filmler arasındaki ilişkileri göstermesi açısından da önemlidir. Johnston’ın sözlerinden sinema tarihinin başından beri anaakım sinema ile değişik şekillerde

mücadele edildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda muhalif filmler sinemasal olarak başarılı olan yöntemleri birbirlerinden ödünç almakta ve sürekli birbirlerine destek olmaktadırlar.

Toplumsal yaşamda egemen düzenin yeniden üreticisi olarak anaakım sinemada ekonomik yaşamdaki mübadele duygusal mübadelelere dönüştürülür ve tıpkı ekonomik yaşamdaki gibi aşk bir meta haline gelir, fetişleştirilir. Anaakım sinemada aşk ilişkisi erkeğin kadını egemenliği altına aldığı bir biçimde yani eşitsiz olarak sunulur. Başka bir ifadeyle, romantik aşk erkek egemen düzenin yansımasıdır, özgürleştirici değildir. Filmlerde, aşkın bu özgür olmayan sunumu bireyleri ya aptallaştırır ya da yok eder. Çoğu zaman kadın karakter umutsuz aşıktır ve film mutlu sonla bitmiyorsa kadının güçsüzleştiği ve nihayetinde de yıkıldığı görülür. Anaakım filmlerde eğer erkek aşk acısı çekiyorsa bu mutlaka kadın karakter yüzündendir. Bunu seyirciye de onaylatmak için filmler kadınları toplumsal ve ahlaki açıdan kötü karakterli –femme fatale- olarak sunarlar. Kadın lanetlidir ve bu nedenle de zaten şiddeti hak etmektedir. Böylece toplumsal yaşamda yaygın olan kadın düşmanlığı bir kere daha üretilmiş ve onaylanmış olur. Böylece aşk ilişkilerinde iki cinsin birbirine uyguladığı terör ana temalar haline gelir. Feminist muhalif filmler ise bu erkek egemen düzene direnen güçlü kadın karakterler yaratır. Toplumsal yapının kadını baskıladığını, bağımsız bireyler olarak kendi ayakları üzerinde durmasını engellediğini, kadının gerilemesine neden olan toplumsal roller ve statüler olduğunu göstererek eleştirir.

1980'lere kadar anaakım Hollywood sinemasında beyaz erkek kahramanlar öne çıkmaktadır. Ancak çok-kültürlü politikaların da etkisiyle 1980'lerden sonra beyaz erkek kahramanların genellikle 'eksik' yani sakat ya da 'kurban' olarak temsil edildiği görülmektedir. Örneğin, *Yağmur Adam*'da (1988) otistik, *Kadın Kokusu* (1992) kör, ya da *Doğum Günü Dört Temmuz*'da (1989) felçli Vietnam gazisi gibi. Suner (1996, s.112) 1980'lerle birlikte Hollywood sinemasında "erkekliğin krizde olduğu" filmlerin popülerlik kazandığını ve bunun, erkek baskısının ve otoritesinin hem tekrar ispatı, hem de tahrip edilmesi gibi iki anlama geldiğini belirtir. Beyaz erkek kahramanın bu 'eksik' durumunun sunumu yerini güçlü kadın kahramana bırakmıştır, ancak bu silahlı kadın kahramanlarda da erillik imgesi görülmektedir. Silah simgesel olarak kadının en önemli

eksikliğinin, ‘fallus’un yerini alır. Silahlı kadın tam olarak simgesel alanda erkekle eşit bir yere sahip olamasa da, belli bir ölçüde erkek egemen sisteme kendisini zorla dayatır. *Thelma ve Loise* ve *Baise Mua* gibi filmlerde kadınlar erkek egemen sistemin sınırlarının dışına çıkmalarına neden olan erkek şiddetine kadın şiddetini üreterek yanıt vermekte ve erkek egemen yapının mitlerinin yanılsamalı egemenliğini parçalamaktadırlar. Kadınların silah kullanması bu anlamda yapıyı yerinden çıkarır, ancak parçalamaz ya da dönüştürmez, yaşanan sadece vakalarda kapalı kalan küçük özgürleşimlerdir, toplumun geneline yayılmaz, toplumsal anlamda kadının özgürleşmesine hizmet etmez, bireysel hazzı gönderme yapar. Bu tür filmlerde kadınların varolan durumu aşmaları ise sadece bireysel bağlamdadır ve bu da ancak ölümleri ile mümkün olmuştur. Ayrıca genellikle filmin sonunda kendi başının çaresine bakan bu kadınlar hep yenilmekte ya da cezalandırılmaktadır.

1960 sonrası Alman sinemasında da feminist akımın etkileri görülmektedir. Toplumsal yaşamdaki politik, ekonomik ve kültürel muhalefet hareketleri, kadının toplumsal konumuna da eğilmiş ve erkek egemen dünyanın karşısına kadın haklarını savunan, kadınlara karşı yapılan ayrımcılık ve baskıya son verilmesi için mücadele eden ve özgür kadın dayanışmasını savunan filmler yapılmıştır. Kaes (2003, s. 702) Alman sinemasındaki bu erken dönem, çoğunlukla belgesel feminist filmlerin, kendilerini bilinçli olarak, çoğunlukla erkekler tarafından yapılan ve kadınlar için yapıldığı iddia edilen melodramın karşısında tanımladıklarını belirtmektedir. 1960 ve 1970’lerdeki Alman feminist filmleri muhaliftir. Çünkü “egemen sinemanın hüküm süren kodlarının yapısını bozmaya yönelik” çalışmalar yapmışlardır. 1974’de Avrupa’nın ilk feminist sinema dergisi ‘Frauen und Film’ yayınlanmaya başlamış (Kaes, 2003, s.702) ve böylece sinemadaki kadın dayanışması da daha örgütlü bir hale gelmiştir. Helke Sander’in yönettiği 1977 yapımı *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit: REPUDERS* (Köşeleri Alınıp Zayıflatılmış Kişilik), ve yine aynı yönetmenin 1980 yapımı *Der Subjektive Faktor* filmi, bu deneysel, radikal feminist filmlerdendir. Kaes (2003, s.703), Helma Sanders-Brahms’ın *Deutschland, bleiche Mutter* (Almanya, Solgun Anne, 1979) filminin tarihsel bir bakışı olduğunu ve filmdeki “feminist bakış açısının, geçmişin kolektif belleği olarak tarih düşüncesine meydan okuduğunu belirtir. Tarihin cinsiyete

özgü bir bakışla okunması toplumsal bellekteki ezberi bozduğu için bir yandan egemen sinemaya bir yandan da toplumsal yaşamdaki kodlamalara karşı muhalefet etmektedir.

4. 4. 2. 1. 1. Film Çözümlemesi: *Tek Başına (North Country, 2005)*

Cinsel kimlik açısından cinsiyetçiliğe muhalif olan feminist filmlerden biri de Niki Caro'nun *Tek Başına (North Country, 2005)* filmidir. Film birçok açılarından feminist ve muhalif öğeler taşımaktadır. Film bir yazı ile başlar. İzleyici, Minnesota'daki Mesabi Demir Madeninde (Iron Range) 1975 yılında ilk kadın işçinin işe alındığını, 1989 yılına kadar madende çalışan kadın sayısının erkeklerin 30'da 1'i olduğunu öğrenir. Josey Aimes evli ve iki çocuğu vardır, ancak kocası Josey'i dövmektedir. Josey bir sabah iki çocuğunu da yanına alarak anne-babasının evine döner. Annesi Alice, Josey'nin dönmekle doğru bir karar aldığını düşünürken, baba Hank, durumdan hiç hoşnut olmaz. Hatta ilk sözleri "Seni bir başka erkekle mi yakaladı?" olur. Küçük bir kasabada yaşamaktadırlar ve kasaba halkı Josey'nin ahlaksız bir kadın olduğunu, erkekleri baştan çıkardığını söyleyerek dedikodu yapmaktadır. Gerçekte ise Josey'nin bunlarla hiç ilgisi yoktur ve tek derdi babasız bir şekilde çocuklarına güzel bir dünya sağlamaktır. Başka bir eve taşınmak ister ancak ekonomik sıkıntı içindedir. Sonunda arkadaşı Glory, onun iyi para kazanabileceği bir işte, demir madeninde, çalışması için ikna eder. O da babası gibi madende işçi olmuştur. Ancak madende Josey kadın olmanın zorluklarını çok daha fazla hisseder, cinsiyet ayrımcılığını, cinsel tacizi yaşar. Daha işe alınırken maden şirketi kadınlardan hamile olmadıklarına dair rapor ister ve doktorun aşığlamalarına maruz kalır.

Madende tümüyle erkek egemen bir dünya vardır. Yaşam kadınlar için korkunçtur. Erkekler kasabada günlük yaşamda yapmadıkları herşeyi burada kadınlara yapmaktadır. Sürekli madende çalışmanın bir "erkek işi" olduğunu söylerler ve durmadan, sınır tanımadan kadınları taciz ederler. Kadınlara ahlaksız, çirkin sözlerle hitap ederler, duvarlara ve makinelerin üzerlerine küfürlü sözler yazarlar, kadınları öpmeye çalışırlar, fiziksel olarak taciz ederler, kadınların dolaplarına ahlaksız eşyalar koyarlar, hatta portatif tuvalette bile rahat bırakmazlar ve portatif tuvaletin bir kadın işçi içerdeyken devrilmesine ve kadının baştan aşağıya pisliğe bulanmasına neden olurlar. Kısacası madende çalışan erkekler, kadınlara karşı hem sözlü hem de fiziksel

saldırılarda bulunurlar. Kadınlar durumu şirket yönetimine ve sendikaya bildirirler, ancak bir sonuç çıkmaz.

Madendeki erkek işçilerden biri Bobby Sharp –evli ve çocukludur-, Josey’nin lise yıllarındaki erkek arkadaşıdır ve sürekli Josey’yi taciz etmektedir. Josey sadece madende değil, kasabada da aşağılamalara maruz kalmaktadır. Örneğin oğlunun hokey takımındaki maçını izlemeye gittiği bir gün bir kadın tüm izleyicilerin arasında Josey’ye bağırır, kadın kocasını (Bobby’i) Josey’nin baştan çıkardığını ve Josey’nin ahlaksız bir kadın olduğunu söyler. Sonunda Josey’nin tüm bu aşağılamalara dayanacak gücü kalmamıştır ve işten ayrılır. Ancak şirkete dava açmaya karar verir. Kasabadaki tek avukatı, Bill White’ı, (önceden bir arkadaş toplantısında tanışmışlardır) davaya bakması için ikna eder. Filmin başından beri bu dava görüntüleri araya girmektedir. Davadaki sorularla ve yönlendirmelerle Josey’nin geçmişini ve o günlerde yaşadıklarını öğrenir izleyici. Josey davaya destek vermeleri için diğer kadın işçileri ikna etmeye çalışır – çünkü sınıf hareketi olması için en az 3 kişi olmalıdır- ancak bütün kadınlar daha fazla acı çekmek istemediklerini söyleyip ona sırt çevirir. Bu arada annesi, babasını terkeder, çünkü babasının Josey’ye destek olmadığını söyler. Ancak sonunda babası sendika toplantısında Josey’ye destek olur. Josey’nin oğlu da Josey’ye kırgındır, ancak sonra gerçeği kabullenir ve annesine destek verir. Davada Josey’nin avukatının soruları ve köşeye sıkıştırmaları sonucunda Bobby Sharp’ın Josey’nin lisede erkek arkadaşı olduğunu, lise öğretmenlerinden birinin Josey’ye sınıfta tecavüz ettiğini ve Josey’nin oğlunun bu tecavüzden doğduğunu, tecavüzü gören Bobby’nin ise Josey’i kurtarmak yerine kaçtığını öğrenir izleyici. Tüm bunlar üzerine salondaki diğer kadın işçiler Josey’ye destek olur ve dava bir sınıf hareketi olarak görülür, Josey davayı kazanır. Dava Amerika’daki cinsel taciz yasasının değişmesini sağlar ve o tarihten sonra yasalarla kadın hakları daha fazla korunur, kadınların özgürlükleri artar.

Filmde erkek-egemen dünya oldukça gerçekçi bir şekilde anlatılır. Madende çalışan erkekler, iktidardaki güçler, patronlar ve çalışma koşulları yüzünden ezilmişliklerini madende çalışan kadınlar üzerinden gidermeye çalışır. Gerçek yaşamda olduğu gibi koşullara başkaldırmak yerine, kendilerinden güçsüz olduklarına inandıkları kişileri, kadınları, ezme eğilimi içindedirler. Tüm saldırıların ve tacizlerin amacı

madende kadınlara yaşam hakkı vermemektir, kadınları yıldırarak madenden uzaklaştırmaya çalışırlar. Eşitliği, özgürlüğü savunması ve haksızlıklara karşı mücadele etmesi gereken sendika kurumu için de aynı şey geçerlidir. Sendika da, bir tane kadın temsilci olmasına rağmen, kadınlar için hiçbir şey yapmaz. Ancak Josey, erkek-egemen dünyanın bu düzenine, uygulamalarına, saldırılarına tek başına da olsa karşı koymaya kararlıdır. Kadınların da erkeklerle eşit koşullarda çalıştığını ve bu nedenle de eşit muamele görmeleri gerektiğine inanarak kadınlar adına mücadele etmeye başlar. Diğer kadınların başlangıçta Josey'yi desteklememeleri onu yıldırılmaz ve inançlı kararlı bir şekilde mücadelesine devam eder. Sonuçta diğer kadınlar da Josey'i destek olmaya karar verir ve mücadele kazanılır. Diğer kadınların mücadeleye katılmasının bir başka önemli sonucu da davanın sınıf hareketi olarak görülmesidir. Böylece, Josey'in tek başına mücadelesi, örgütlü bir sınıf hareketine dönüşür ve kazanımları bütün kadınlar adına olur. Film ayrıca, kadın sorununun sadece kadınlarla ilgili olmadığını toplumsal bir sorun olduğunu da göstermesi açısından anlamlıdır. Kadınların özgürlük mücadelesi iktidar mücadelesiyle kesişir.

Filmde erkeklerin kadınlara bakışı da oldukça çarpıcı bir şekilde sunulur. Madendeki kadınlar, cinsiyetçi ideolojinin, erkek-egemen düzendeki erkeğin görmek istediği bakışta konumlandırılmaya çalışılır. Erkekler, kadınları sadece erotik bir nesne, arzu nesnesi, eğlenilecek bir nesne olarak görmektedir. Ancak, anaakım sinemanın tersine bu filmde kadınlar bu bakışı onaylamaz, bu konumlandırmayla mücadele eder, filmin feminist ve muhalif öğeler taşıması da buradan kaynaklanır. Film, erkeğin bakışını ve de kadınların bunu reddedişini açıkça gösterir. Toplumdaki eşitsizliklerin, cinsiyetçi ayrımların, bastırmaların kaynağı olan erkek-egemen dünyanın anlamlandırma kalıpları, erkeklerin bilinçaltı duygu ve düşünceleri, arzuları, korkuları, bastırılmışlıkları deşifre edilir. Kısacası filmde gösterilen Josey'nin ve diğer kadınların mücadelesi, erkek-egemen dünyadaki erkeğin bakışını parçalar, merkezsiz bırakır. Toplumun özgürleşmesinin kadının özgürleşmesinden, özgür bir özne olarak tek başına ayakta durabilmesinden geçtiği iletisi de verilir.

Filmdeki öykü gerçekten yaşanmış bir öyküdür. Filminden önce, oyuncular tüm bu zorlukları yaşayan ve mücadele eden kadınlarla görüşür. Josey karakterini canlandıran

Charlize Theron, bu görüşmelerde, gerçekten bu korkunç muamelelere maruz kalan kadınların yaşananları eğlenceli komik bir şekilde anlattığını, kendisinin ilk başlarda buna çok şaşırdığını, ancak daha sonra böyle korkunç bir dünyada varolmanın tek yolunun yaşananlarla dalga geçmek olduğunu fark ettiğini anlatır. (Murray, 2006). Theron, filmde önce cinsiyeti yüzünden ayrımcılık yapılabileceğini hiç yaşamamış hatta düşünmemiş olduğunu belirtir. Öyküyü okuduktan sonra ise, kendisinden önce çalışan kadınların bu erkek-egemen dünya ile mücadele ettiği ve günümüzdeki kadınlara daha iyi çalışma koşulları bıraktığını gördüğü için, ne kadar şanslı olduğunu anladığını ifade eder. Theron, bu mücadelenin bitmediğine inandığı ve mücadelenin sürdüğünü göstermek ve kendisi de bu mücadeleye bir katkıda bulunmak istediği için bu filmde oynadığını belirtir. Theron, ayrıca bu yaşananların sadece çalışma yeriyle sınırlı kalmadığını, kadınların gerçek günlük yaşamda her an bu tarz durumlara maruz kaldığını faretteğini de ekler (Murray, 2006). Görüldüğü gibi, film, oyuncularında dahi bir farkındalık geliştirmekte ve dönüşüm yaratmaktadır. Sonuç olarak, *Tek Başına* filmi, toplumsal bilinçte erkek-egemen dünyaya karşı bir farkındalık geliştirmek ve kadınların geçmişteki –ve halen devam eden- mücadelesini göstermek ve daha güzel bir gelecek için umut vermesi açısından oldukça olumludur.

4. 5. Politik Anlamda Muhalif Olan Filmler

Sinema, tarihi boyunca hem egemen güçlerin hem de muhalif hareketlerin politik amaçlarının parçası olmuştur. Bir kitle iletişim aracı ve sanat olarak zaman zaman egemen ve muhalif anlamda politik filmler üretilmesi sinemanın bir mücadele alanı olarak yorumlanmasını olanaklı kılar. Sinemanın kitleleri etkileyebilme gücünü farkedenden bütün egemen güçler kendi hedefleri doğrultusunda üretim yapılması için sanatçılara baskı yapmıştır. Bu üretimler bazen açık açık hükümet ya da devlet desteğiyle olmuş, bazen de sinemacıların bilinçli üretimleri ya da bilinçaltında yatan kendi dünya görüşleri doğrultusunda ürettikleri filmlerin izleyiciler ve eleştirmenler tarafından yorumlanması nedeniyle olmuştur. Özellikle toplumsal dönüşümlerin yoğun olarak yaşandığı dönemlerde ya da savaş dönemlerinde egemen güçlerin sinemayı denetimi altına almaya çalışmaları yoğunlaşmış, ancak ‘öteki’ sinemacılarda kendi

filmleriyle, gösterimleriyle buna karşı mücadele etmişlerdir. Bunun yanında sinema tarihinin başından beri birçok dönemde birçok ülkede daha fazla sayıda izleyici kitlesine sahip olan Hollywood sineması zaman zaman Amerika dışındaki ülkelerin egemen güçleri tarafından Hollywood'un düşman olarak algılanmasına da yol açmıştır. Bununla birlikte diğer ülkelerin Hollywood'a karşı mücadelelerinin hepsinin muhalif olduğunu söylemek mümkün değildir. Örneğin savaş dönemlerinde birçok ülkede egemen güçler, devletler bu 'ideolojik düşmana' karşı savaşmak ve kendi ülke ve halkının çıkarlarını korumak için sinemalarına destek vermiştir. Mesela ikinci dünya savaşı sırasında Almanya'da Goebbels Hollywood'a savaş açmıştır, ancak elbette ki Goebbels'in desteği sinemanın faşist Alman hükümetinin amaçlarına hizmet etmesi içindir. Rentschler (2003, s.433) Goebbels'in bütün filmlerin siyasal olduğunu ileri sürdüğünü ve amacının da "kitle kültürünü kült değerlerle doldurmak ve halkı uyutmak için siyasal estetikleştirmek olduğunu" ve bu nedenle de Alman filmlerinin "ideolojik düşmanlarından –özellikle sinemanın kitlesel izleyiciyi zehirleme yeteneği konusunda- öğrenebilecekleri olduğuna inandığını" anlatır.

"Hollywood'un gücü herşeyden önce akılcı olmayan içgüdüsel çekiciliğinde, izleyicinin ses ve görüntülerle özdeşleşmesini besleme kapasitesinde yatmaktaydı. İzleyiciye rahatlık ve özgürlük yanılsaması verirken ilgisini ve dikkatini ayakta tutabilmekteydi. Amerikan filmi, aslından daha büyük dünyalar ve çekici fanteziler biçiminde günlük yaşamdan kaçışı sunmaktaydı. ... Goebbels, büyülenmiş bir öznenin, görsel-işitsel terörle nutuk çekilen izleyiciden daha fazla biçimlendirilebileceğini iyi biliyordu. Bakan, kuşkusuz, ayrı bir siyasal tutumla çok sayıda resmi devlet yapımına destek verdi ve haber filmlerinin taraflı olması için çok uğraştı. Yine de doğrudan bir dokunuştan çok, incelikli iknayı tercih etti" (Rentschler, 2003, s.433).

Goebbels gibi, bütün filmlerin politik olduğunu ileri sürmek, aslında hiçbir filmin politik olmadığını söylemek anlamına geldiği için yanlıştır. Gerçekte bütün filmler –egemen ya da muhalif bakışı olsa da- politik değildir. Ancak egemen güçler bazen doğrudan bazen de Goebbels'in tercihindeki gibi incelikle, politik ikna amaçlı, film üretimine destek olmuştur. Amerika'nın ve onu düşman olarak değerlendirip kendi amaçları için sinemayı destekleyen Goebbels gibi egemen politik kişiliklerin ya da güçlerin siyaseti estetikleştirmesinin karşısına, muhalif sinemacılar toplumsal yaşamdaki gerçeklerin egemenler güçler tarafından yapılmayan 'öteki' yorumlarıyla çıkmıştır. Muhalif sinemacılar için politika hayatın içinde olduğundan sinema da

politikadan ayrı düşünülemez. Muhalif sinemacılar filmlerinin kurgusuyla gerçek yaşamda egemen güçlerin yarattığı kurguyu parçalamayı amaçlamaktadır. İktidarın kurgusu “belirli bir gerçekliğe denk düşen” bir kurgudur, bu gerçeklik sözkonusu sistemin işleyiş biçiminin de parçalarının da seçmen bireyin ‘eşit ve özgür’ olduğu yolundaki ideolojiye dayandığı, halkın temsilcilerinin her bireyin devletin izlemesi gereken siyaset konusundaki düşüncesine göre halkı ‘oluşturan’ bireyler tarafından ‘özgürce seçilmesine’ dayandığıdır” (Althusser, 2003, s.136). Diğer bir deyişle, muhalif sinemacılar, iktidarın tüm topluma uyguladığı baskı, şiddet ve denetim mekanizmalarını, toplum tarafından gerçeklikmiş gibi algılanan kurgusunu, açık veya örtük bir dille, ulaşabildiği herkese anlatmayı amaçlarlar.

Sinemanın politik amaçlar için kullanıldığı ülkelerden biri de devrim sonrası Sovyetler’dir. 1920’lerde başlayıp sonraki onyıllar boyu devam eden Sovyet sineması devrimci bir karaktere sahiptir. Aslında o dönemde hükümet ve parti, kısacası iktidarda olan güçler tarafından desteklenen Sovyet sineması sadece ülke bağlamında değil bütün dünya ölçeği bağlamında muhalif bir karaktere sahiptir. Parti yönetimi sinema ile devrimci düşüncüyü bütün topluma yaymayı amaçlamıştır, yani sinemayı daha çok bir araç olarak kullanmıştır. Ancak sinemanın devrimci karakteri, o yıllarda üretilmiş olan muhalif filmlerle sinema tarihini zenginleştirmiş ve yine o dönemdeki kuramsal çalışmalar, tartışmalar ile gelecekteki muhalif sinemacılar için bir gelenek yaratmayı başarmıştır. O dönemin Sovyet sinemacılarının (Eisenstein, Pudovkin, Dziga-vertov grubu, ve diğerleri) amacı bilinçli insanın yaratılmasına katkıda bulunmaktır. (Schnitzer, Martin, 1993). Eisenstein’ın sanata ve sinemaya bakışı günümüz politik sinemasını değerlendirmek için de oldukça faydalıdır:

“Çatışma, her sanat yapının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. Çünkü sanat her zaman bir çatışmadır: 1.) Toplumsal görevinden ötürü, 2)Doğasından ötürü, 3) Yöntembiliminden ötürü. Toplumsal görevinden ötürü: Çünkü Varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. İzleyicinin kafasındaki çelişkileri kamçılayarak hakça görüşler yaratmak, birbirine karşıt tutkuların devimsel çatışmasından doğru kavramlar oluşturmak sanatın görevidir. Doğasından ötürü: Çünkü sanatın doğası, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki çatışmadır” (Eisenstein, 1985, s.61).

Eisenstein’ın da belirttiği gibi sanat bir boyutuyla, gerçeklerin, fikirlerin, imgelerin, simgelerin çatıştığı bir mücadele alanıdır. Bir sanat dalı olarak sinema da bu çatışmaların yaşandığı alanlardan biridir. Sinema politik açıdan egemen ve muhalifin kendini ifade ettiği, temsil ettiği bir yapıdadır. Çünkü her filmin “biçimi ve içeriği, kurmaca tarzı ve okunma yolları geniş bir toplumsal, kültürel, psikolojik ve politik yapının parçasıdır ve bunları yansıtır” (Kolker, 1999, s.31). Monaco (2001, s.250) da benzer şekilde “film aslında ve dolaysız olarak politiktir, izleyici ile dinamik bir ilişkisi vardır” diyerek yönetmen, film, konu ve izleyici arasındaki ilişkilerin bütün filmleri politik yaptığını iddia eder.

“... her film ne kadar önemsiz görünürse görünsün, üç düzeyden birinde ya da daha fazlasında kendi politik doğasını sergiler: Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir. Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir. İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir” (Monaco, 2001, s.251).

Örneğin cinselliğin serbest bir şekilde filmlerde sunulması geleneksel toplum yapısında da bazı değişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Ancak anaakım sinema cinselliği sömürmek yönünde bir eğilim içinde olurken, muhalif filmler cinselliğin özgürce yaşanması yönünde toplumsal ve kültürel yaşama katkıda bulunmuştur. Yine filmlerde gerçekliğin sunumu da politik bir tercihin belirtisidir. Anaakım filmler gerçekliğin egemen güçler tarafından yapılan yorumunu yansıtırken, muhalif filmler ekonomik ve toplumsal koşullar nedeniyle birçok insanın gerçek yaşamlarında kendilerinin deneyimlediği gerçekliği sunarlar. Filmlerin propaganda amaçlı kullanımı da sinema ile izleyici arasındaki ilişkilerin politik olabildiğini göstermektedir.

Yukarıdaki açıklamalara da dayanarak politik sinema şöyle tanımlanabilir: “Politik bir sinema, bir sınıf gerçekliğini, onu harekete geçirmek için mutlak bir nesnellikle yorumlayan ve bunu da, gerçeklikten, toplumsal koşullara bağlı olmayan iyileşmez biçimde özel olmakta direnen görünüşleri uzak tutup, yorumu evrensel bir anlaşılabilirlikte, aynı zamanda onu basit bir didaktizmden kurtaracak bir biçimde yapan bir sinemadır” (Şalom, 1968, s.33, Bellocchio’dan alıntı). Frantz Gevaudan ise “bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle: ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen” filmleri politik filmler olarak

adlandırmaktadır (Yılmaz, 1997, s.14, Gevaudan'dan alıntı). Bu tanımlara göre her filmin politik film olduğu söylenemez, ancak filmlerin politikayla bağlantısı vardır. Bu bağlantı hem anaakım sinema hem de muhalif sinema için geçerlidir. Çünkü bu çalışmanın kapsamında incelendiği gibi anaakım filmler egemen güçlerin ideolojisinin yeniden üretilmesine, meşrulaştırılmasına yardım edebilmektedirler. Benzer şekilde muhalif filmler de muhalif düşünüşün yaygınlaşmasına katkıda bulunabilmektedir. Bu nedenlerle, bu çalışmada muhalif sinemalar başlığı altında incelenen filmler, örneğin 'tarihsel dönüşüm dönemlerinde öne çıkan sinema akımları', 'coğrafik olarak anaakım film üretiminin yoğun olarak üretildiği alanların dışında üretilen muhalif filmler', 'bağımsız filmler' ve 'etnik, göçmen ve cinsel kimliklerin sunumu açısından muhalif olan filmler' aslında hep politikayla ilişkili olan filmlerdir. Diğer bir deyişle, politik sinema başlığı bütün bu alanları kapsayabilir yani bu terim bütün bu alanlar için ana başlık niteliğinde olabilir. Buna göre, 'politik anlamda muhalif olan filmler' başlığı altında incelenecek olan filmler, açık ve örtük muhalif filmler olmak üzere ikiye ayrılabilir. Ayrıca, filmlerin politik anlamda açık veya örtük anlatım diline sahip olması, sadece muhalif filmler için değil, anaakım filmler için de geçerlidir. Örneğin, Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) ya da *Olimpiyat*'ı (1936). Politik anlamda açık muhalif filmler daha çok bir toplumdaki muhalif hareketlerin içinde olan insanların yaşamlarından yola çıkarak toplumsal gerçekleri anlatma çabası içinde olan filmlerdir. Yani, bir anlamda muhalif hareketlerin mücadelelerinin tarihinin, belgesel ya da kurgusal tarzda, ya da her ikisinin birden kullanıldığı biçimde, kısacası sinema dilinde yazılmasıdır. Bir toplumdaki muhalif hareketlerin eylemsel ve söylemsel mücadelesini belirleyen egemen güçlerin uygulamaları olduğu için, egemen güçlerin baskı ve zorla yok etmeye çalıştığı bu mücadelelere dair öykülerde de baskı, şiddet, işkence vb. olabilmektedir ve tüm bunların doğrudan, açık bir dille sinemaya aktarılması, 'açık muhalif filmler'in üretimine olanak vermektedir. Yani 'açık muhalif filmler'in, bir toplumda muhalif mücadele içinde olan insanların deneyimlediği gerçekliklerden yola çıkılarak kurgulandığı ileri sürülebilir. Comolli ve Narboni'nin sinema kategorilerindeki ikinci ve dördüncü grup filmler, yani "hem gösteren hem de gösterilen düzeyinde egemen ideolojiye saldırılar düzenleyen filmler" ve de "içerik olarak politik olan filmler" açık muhalif filmler olarak da değerlendirilebilir. 'Örtük muhalif filmler' ise daha çok muhalif olmayı, muhalif düşünüşü, yaşamı ima eden filmler olarak

değerlendirilebilir. Bu filmlerde yönetmen vermek istediği iletiyi örtük bir anlatım dili kullanarak aktardığı için filmin muhalif olarak adlandırılmasında daha büyük rol oynayan izleyici ya da sinema eleştirmeni olabilir. Buna dayanarak, örtük muhalif filmleri yönetmenin amacına göre üçe ayırmak mümkündür. Yani, yönetmen zorunluluktan ya da kendi tercihten ya da bilincinde olmadan örtük bir anlatım dili kullanabilir. Örneğin, egemen güçlerin baskısının yoğun olarak yaşandığı toplumlarda, bazen sinemacılar, filmlerinde, anlatmak istediklerinin yasaklanmadan, sansürlenmeden izleyiciyle bulaşabilmesi için yoğunluklu olarak metaforlar kullanırlar. Kısacası, yönetmen vermek istediği iletiyi saklamak, örtmek zorunda kalabilir. İkinci gruptakiler ise muhalif hareketlerin içinde yaşanan döneme uygun strateji ve taktikleri geliştirmeleri bağlamında açıklanabilir. Şöyle ki, bazı dönemlerde, ekonomik ve politik gelişmeler yüzünden kültürel ürünlerde de aşırı-politik vurgu gerekebilir, açık muhalif filmlerde olduğu gibi. Ancak bazı dönemlerde, özellikle de günümüzde, muhalif sanatçılar, gündelik yaşamımızda doğrudan politikayla ilgisi olan alanların dışında, politikayla ilgiliymiş gibi görünmeyen alanların da aslında politikayla ilgili olduğunu göstererek ya da ima ederek, yani egemen yapıları, kurumları, kişileri sıradan olaylarla, öykülerle kesiştirerek seyircinin düşünmesini, sorgulamasını, eleştirmesini olanaklı kılabilirler. Kısacası, filmleriyle gündelik yaşamımızda karşılaştığımız “normal”lerin (normal insanların, olayların vb.) sorgulanmasına yardımcı olabilirler. Bu durum, toplumsal gelişmelerden olduğu kadar yönetmenin tercihiyle ve de izleyicilerin anlamlandırmalarıyla ilişkilidir. Son olarak ise, anaakım sinema içinde olan ‘örtük muhalif filmler’ ele alınabilir. Bu grup Comolli ve Narboni’nin sınıflandırmasındaki beşinci gruba denk düşmektedir. Comolli ve Narboni’nin ifadesiyle, yönetmenin bilinçli olarak egemen ideolojiden yana olmayı seçtiği, ancak filmin derinyapısında egemen ideolojinin boşluklarının okunabildiği ve böylelikle de egemen ideolojinin eleştirildiği hatta çürütüldüğü filmler. Başka bir ifadeyle, bu filmler aslında anaakım sinema içinde, daha çok da egemen ideolojinin yeniden üretilmesine katkı yapması amacıyla üretilen fakat tam da egemen ideolojinin uygulamalarını, araçlarını doğrudan gösterdiği için onun boşluklarını ve eksikliklerini de aynı zamanda gösteren ya da ima eden filmlerdir. Burada da yönetmenin bilincinde olmadan üretimi ve izleyicilerin anlamlandırmaları söz konusudur.

Sonuç olarak, her filmin politik olmadığı, fakat politikayla doğrudan ya da dolaylı bir şekilde ilişkili olduğu ileri sürülebilir. Bu durum hem anaakım hem de muhalif sinemalar içinde yer alan filmler için geçerlidir. Bu nedenle de bu çalışmada her başlık altında incelenen filmler bu bağlamda değerlendirilebilir. Ancak bu bölümde incelenecek olan ‘açık muhalif filmler’ muhalif hareketlerin mücadelelerini yansıtan öyküler anlatan filmlerdir. ‘Örtük muhalif filmler’ ise çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu grup tema veya biçim sınırlaması olmaksızın bu çalışmada incelenen bütün muhalif film gruplarını hatta anaakım sinemayı da kapsayabilir.

4. 5. 1. Açık Muhalif Filmler

Açık muhalif filmler, muhalif toplumsal hareketlerin mücadelelerinin içinde yer alan kişilerin öykülerinin kurgusal ya da belgesel ya da her ikisini birleştiren bir dille anlatıldığı filmlerdir. Gerçek yaşamda, egemen güçlerin çoğunlukla baskıyla, zorla yani şiddet kullanarak, işkence ederek ya da başka yöntemlerle yıpratmaya çalıştığı muhalif mücadelenin sinemaya yansımasıdır. Bu nedenle de bu filmlerde, baskılanan, ezilen, sömürülen insanların çektiği sıkıntılar, maruz kaldıkları şiddet ya da işkenceler doğrudan, açık bir şekilde gösterilir. Yani egemen gücün uygulamalarının insanlar ya da toplum üzerindeki kısa ya da uzun vadeli sonuçları sert bir dille anlatılır. Açık muhalif filmler zaman zaman sinemacılar tarafından militan filmler olarak da adlandırılmaktadır. Bu bakışa göre bu filmlerin amacı daha çok muhalif ideolojilerin propagandasını yapmaktır.

“Militan filmler genellikle gizli bir şekilde yapılır ve belirli kişilere dağıtılır, bu da, onların, sınıf mücadelesinde bir silah olarak tasarlandığını gösterir. Ancak, filme dahil olanların devrimci coşkusu ve belirli ideolojik etkilerin gözardı edilmesi yüzünden önemli olan noktaların gerçekleştirilmesi engellenir. Militan film yapımcıları, devrimci hareketleri perdede tekrar üreterek, bu hareketlere katkıda bulunduklarına inanırlar.” (Williams, 1980, s.181)

Açık muhalif filmler için kullanılan bir başka tanımlama da devrimci filmlerdir. Özellikle belgesel tarzda yapılanları ya da kurgusal olsa da filmin bir yerlerinde

belgesel görüntüler kullanılması veya yaşananlara dair resmi tarihin dile getirmediklerinin yazıyla aktarılması, bu filmlerin gerçek yaşamla bağlantılı olduğunu da kanıtlar. Çünkü “siyasal ve devrimci bir sinema herşeyden önce toplumda siyasal ve devrimci bir gücün varlığını kabul eder” (Ayça, 1968).

1960’ların sonlarında toplumsal yaşamda devrimci, muhalif hareketlerin etkinliklerinin artması kültürel yaşamda da benzer bir artışa neden olmuştur. Örneğin, bu dönemde yaşanan Vietnam savaşı hem anaakım sinema içinde hem de muhalif sinemalar içinde çok sayıda politik filmin üretilmesine olanak verir. Anaakım filmler, savaşa destek olunması ve toplumsal bilinçte savaşın meşrulaştırılması amacındayken, muhalif filmler, savaşın haksız olduğuna dair inancı yaygınlaştırmaya ve Vietnam halkına destek olunması yönünde çaba harcamışlardır. Bu muhalif filmlerin en önemlilerinden biri de “Chris Marker’ın organize ettiği ve Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda, Claude Lelouch ve Jean-Luc Godard’ın birer episod ile katkıda bulunduğu *Vietnam’dan Uzakta* (Loin du Vietnam, 1967)”dır (Yılmaz, 1997, s.76). Godard Vietnam’a gitmek istemiş ancak kendi deyimiyle “ideolojisi belirsiz bir insan” olduğu için Vietnamlı’ların ona güvenmediğini, bu nedenle de talebinin kabul edilmediğini ve sonuçta Vietnam Savaşı’ndaki tarafını sinemayla anlatmak istediğini aktarır: “Ama biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey filmler yapmak, kendi duyarlılıklarımızla Vietnam’ı istila yerine, Vietnam’ın bizi istila etmesini sağlamak, günlük yaşantımıza gireceği filmler yapmak. Onları istila etmek yerine, onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz” (Yılmaz, 1997, s.77, Godard’dan alıntı). Görüldüğü gibi gerçek yaşamdaki muhalif hareketler kültürel yaşamla kesişmekte, devrimci hareketler sinemayı, sinema da devrimci hareketleri destekleyebilmektedir. Godard’ın 1967’de yaptığı *Çinli Kız* filmi, yine Godard’ın “iki cepheye birden mücadele” nosyonunu yansıtır, yani Godard hem sanatta hem de toplumda istediği devrime katkıda bulunmayı başarmıştır (Yılmaz, 1997, s.77). Sonuç olarak, politik temaların işlendiği filmlerde sadece tema değil, filmin kendisi de politik olmakta, yani toplumsal yaşamdaki politik hareketlere katkı da sağlamaktadır.

4. 5. 1. 1. Film Çözümlemesi: *Cezayir Savaşı* (*La Battaglia Di Algeri*, 1965)

Toplumsal olarak radikal muhalif hareketlerin yoğun olarak yaşandığı dönemlerde sinemada da açık bir muhalefet gözlenmektedir, yani muhalif hareketler strateji-taktikleri gereği kültürel yaşamda politik vurgusu yoğun olan ürünler üretmektedirler. Örneğin Gillo Pontecorvo *Cezayir Savaşı (La Battaglia Di Algeri)* (1965) filminde 1954-1962 yılları arasında Cezayir halkının Fransızlara karşı verdiği ulusal bağımsızlık mücadelesinin ilk üç yılını anlatmaktadır. Film siyah-beyazdır ve ‘sinema-gerçek’ yöntemiyle çekilmiştir. Hem profesyonel hem de profesyonel olmayan oyuncularla gerçek mekanlarda çekilen film, özellikle de omuz kamerası ile yapılan çekimleri ve röportajlarıyla daha çok bir belgesel niteliğindedir ve bu nedenle de seyirciyi etkilemesi daha hızlı olmuştur. Filmde, sömürüye karşı Cezayir halkının bilinçlenmesi ve örgütlü bir şekilde mücadele etmesi açık bir dille anlatılmaktadır. Pontecorvo, Fransızların terörist örgüt olarak kabul ettikleri Cezayir Bağımsızlık Cephesi (FLN) örgütünün eylemlerini ve Fransız subayların yaptıklarını nesnel bir şekilde göstermektedir. Yani, her iki tarafın da bombalama eylemleri sonucunda masum insanların dahi öldüğünü anlatılmaktadır. Film FLN’nin liderlerinden biri olan Saadi Yacef’in yazdığı bir kitaba dayanmaktadır ve Yacef de, filmde oyuncu olarak yer almaktadır. (www.michaeldvd.com, 2006) Filmin kahramanı Ali La Pointe, Cezayir’deki sıradan bir insanı temsil etmektedir. Boksör, işsiz, hatta yankesici olan Ali bir süre sonra devrimin en önemli kişilerinden biri olur. Başlarda toplumsal sorunlara karşı bilinçli olmayan Ali’nin sonradan en radikal devrimcilerden biri olması da, baskı ve sömürünün en bilinçsiz insanları bile en önemli direnişçilerden biri haline getirmesi açısından oldukça anlamlıdır. Ali’nin ortadan kaybolmasıyla birlikte de binlerce, onbinlerce kişi bu mücadeleyi sürdürür. Filmde işkence ve şiddet sahneleri açıkça gösterilmektedir. Fransız komutan Mathie’nun göreve gelmesiyle şiddet iyice artar ve Fransızlar FLN üyelerini bulmak için işkencelere başlar. Bu mücadele içinde toplumsal olarak alt sınıftan gelen kadınlar da önemli görevler üstlenmektedir, örneğin zenginlerin gittiği kafelere, eğlendikleri yerlere bombalar yerleştirmektedirler (ama eylemlerinden önce üst sınıf bir kadının giyim ve yaşam tarzı için kendilerini eğitirler). Film, olayları ve karakterleri dramatize etmeden yansıtmaktadır. Böylece, film sayesinde seyirci, o

dönem yaşanan olaylardaki duyguyu hissetmekte, tekrar yaşamaktadır, örneğin eylemlere katılan insanlar kahramanlar değildir, onlarda diğer insanlar gibi korkmaktadır, yani herhangi bir izleyici kadar sıradandırlar. Film bu özellikleriyle Eisenstein'ın filmlerine de benzetilebilir. Örneğin *Potemkin Zırhlısı*'nda da kahramanlar yoktur. Film, teması kadar gösterimiyle de politik olduğunu kanıtlamaktadır. Örneğin, İngiltere ve Amerika'da bu işkence ve şiddet sahneleri filminden çıkarılarak gösterilmiştir. Pontecorvo'nun yaşananları nesnel bir şekilde anlatması, yani savaşı Fransa'daki egemen güçlerin gözünden aktarmaması filmin bir süre Fransa'da yasaklanmasına neden olmuştur. Film, zengin ve yoksul arasındaki ayrımı, zengin olanın bütün haklara sahip olduğunu, yoksulların ise yaşamak için eşitsizlik ve haksızlıklarla mücadele etmesi gerektiğini de göstermektedir ve bu nedenle de filmin sadece Cezayir'i değil bu koşullar altında yaşayan bütün toplumları anlattığı yani evrensel bir dile sahip olduğu söylenebilir. Film 1969'da Oscar'a aday gösterilmiştir ve yine 1969'da Venedik'te Altın Aslan ödülünü almıştır.

4. 5. 1. 2. Latin Amerika Sinemasından Örnekler

Politik mücadelelerin yoğun olarak yaşandığı coğrafyalardan biri de Latin Amerika'dır. 1968 özgürlük hareketleriyle birlikte Latin Amerika'nın birçok ülkesinde bağımsız mücadeleleri verilmiştir. Toplumsal yaşamadaki bu radikal hareketler sinemanın da radikal tutumlar geliştirmesine neden olmuştur. Örneğin Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo akımı bir politik sinema örneğidir. Bu akımın önemli yönetmenlerinden Glauber Rocha Yeni Sinema akımını şöyle anlatmaktadır:

“Bugün Brezilya'da iki çeşit sinemanın varlığından söz edilebilir. Bir yanda tecimsel bir sinema; halka sadece bir kaçış olanağı vermekle kalmayıp aynı zamanda yoz değerler üstüne temellendirilmiş bir mitos'u da zorla kabul ettiren, böylece halkın daha da körleşmesini amaçlayan tecimsel bir sinema var. Bu sinema hangi düzeyde olursa olsun Brezilya toplumunu kemiren sorunların hiçbirine değinmemektedir. Öte yanda, yaklaşık olarak beş yıldır Rio'da Yeni Sinema diye adlandırılan yeni bir akım var. Bugün Yeni Sinema akımı çevresinde Brezilya'nın gerçeklerini olduğu gibi görmek ve bu gerçekleri filmlerde yansıtmak ortak ülküsünde birleşen yirmi kadar yönetmen ve yapımcı toplanmıştır. ... Toplumumuzun olumsuz yanlarını gizlemiyoruz. Bu yüzden de çokluk uzun yıllardır bu gerçekleri örtbas eden resmi politika ve geleneksel ilkelerle çatışıyoruz. ... Brezilya'nın giderek Latin Amerikan çerçevesini

aşan bir açıklama, hareket sineması yapmak gereklidir.” (Rocha, 1968a, s.30-31)

Brezilya’da ortaya çıkan Yeni Sinema akımında yer alan yönetmenler sadece sinemalarında değil toplumsal yaşamlarında da egemen güçlere muhalefet etmektedir ve amaçları da zaten sinemayla bu mücadelenin yaygınlaşmasıdır. Ayrıca sadece kendi ülkeleri ile sınırlı bir sinemayı değil tüm gelişmekte olan ülkeleri kapsayan ve bir özgürlük hareketi gibi algılanması gereken bir sinema anlayışını savunmaktadırlar. Diğer bir deyişle sinema onlara göre devrimci mücadele için bir araçtır. Rocha (1968b, s.32) “Hollywood’un dışında gerçekleştirilecek bir sinema üzerine başlanacak herhangi bir konuşmaya ...Hollywood’dan başlanması” gerektiğini düşünmektedir. “Nereye gittiğimi bilmiyorum, ama oraya gitmediğimi biliyorum” (s.36) ifadesi Yeni Sinema’nın amatör ama devrimci ruhunu da açıklamaktadır.

Latin Amerika’da sinemayla muhalif mücadelenin içiçe geçtiğini gösteren bir başka örnek de, Arjantinli Fernando Solanas ve Ottavio Getino’nun yönettikleri *Fırınların Saati* (La Hora de los Hornos) filmidir. Yönetmenler filmi yapmadan önce ülkenin içinde ve dışında daha iyi bir yaşam için mücadele eden birçok insanla görüşmüş ve onları filme dahil etmeye karar vermişlerdir. MacBean (2004, s.146) bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“Filmin gelişiminin farklı aşamalarında Solanas ve Getino filmin bazı bölümlerini birlikte çalıştıkları farklı militan gruplara gösterdiler. Bazı durumlarda da, daha önce asla biraraya gelmemiş, hatta birbirinin varlığından bile habersiz olan gruplar arasında çok değerli bir bilgi alışverişine neden oldu. Böylece film kendisini devrimci praksise ve devrimci praksis de kendisini filme soktu, bu da yönetmenlerin filmi ve kendi devrimci anlayışlarını yeniden düşünmelerine yol açtı. Film yapmak ile devrim yapmak birbirinden ayrılmaz.”

MacBean (2004, s.147) filmin Arjantin’de şiddetin kendini göstermesinin çok sayıda biçiminin bir özetini verdiğine inanmaktadır. Film yeni-sömürgecilik biçimlerini gösterir ve bir çözüm sunar: devrimci mücadele. Film, ayrıca bu mücadelenin silahlı olması gerektiğini de savunur. Macbean (2004, s.151) çok farklı stillerin ve farklı tipteki malzemelerin biraraya gelmesiyle yapılan bu filmin “devrimci sinema yapmak için mükemmel bir başlangıç noktası” olduğunu da ifade eder.

Buna ek olarak, *Fırınların Saati* filmi Latin Amerika’da politik filmlerin, sadece içerik ve biçimi açısından muhalif olmadığını, zaman zaman filmlerin gösterim aşamasının da politik, muhalif bir eylem olarak yaşandığını örneklemektedir. Çünkü o dönemde, bu filmi izlemek bile politik bir eylem olarak değerlendirilmiştir. Solanas ve Getino film ile ilgili olarak yayınladıkları belgede hayata bakışlarını ve filmlerini şöyle anlatırlar:

“Bizimki gibi neo-kapitalist bir ülke halkı ne üstünde yaşadığı toprağın ne de kafasına sokulan düşüncelerin sahibidir: egemen kültür onun değildir, aksine egemen kültürün kurbanıdır halk. Yalnızca ulusal bilinci vardır ve tek olanağı devrimci olma yeteneğidir. Başkaldırma onun en büyük kültür göstergesidir. Bu yüzden aydınların alabileceği tek rol, başkaldırmaya tanık olmak ve onu derinleştirmektir. ... *La Hora de Los Hornos*, herşeyden önce kurtuluş için bir eylemdir, sonra da bir film. Masumları, seyircileri ve suç ortaklarını kabul etmeyen, emperyalizme karşı bir eylem. Karşılıklı konuşmaya ve devrimci isteklerle buluşmaya açık bir film. Toplumumuzun sınırlandırmalarını yansıtır, ama aynı zamanda herbirimizin içinde dolu bulunan olanakları da yansıtır.” (Solanas, Getino, 1968, s.27-28)

Solanas ve Getino ayrıca filmin gösteriminden önce izleyicilere “1819 yılında halkı kurtuluşu için savaşa çağıran General San Martin’in bir emrini” bildiri olarak dağıtmışlardır. “Devrimci marşlar” dinlemişlerdir. Büyük bir bez üzerine yazılan ve perdenin üzerine gerilen F. Fanon’un sözü de: “Olaylara seyirci kalan bir kişi ya aşağılık bir kimsedir ya da hain” (Solanas, Getino, 1968, s.28) yönetmenlerin izleyicilerden beklentilerini açıkça göstermektedir. Sonuç olarak, *Fırınların Saati* filmi içerik, biçim, üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarıyla tümüyle radikal politik bir filmidir.

4. 5. 1. 2. 1. Film Çözümlemesi: *Kayıp (Missing, 1982)*

Latin Amerika üzerine yapılmış olan açık muhalif öğeler barındıran filmlerden biri de Costa Gavras’ın *Kayıp (Missing, 1982)* filmidir. Film 1973’de Şili’de seçimle iktidara gelen Salvador Allende hükümetinin, ordu, CIA ve bazı uluslar arası büyük şirketlerinde karıştığı bir darbeye devrilmesi sonucunda Pinochet’nin askeri cunta yönetiminin başladığı dönemde geçmektedir. Pinochet yönetimi, her türlü yöntemi kullanarak toplumdaki bütün muhalefeti yoketmeye çalışmaktadır. Bu arada Şili’de çalışan ve yazılarıyla Allende hükümetine destek veren bir Amerikan gazeteci de

kaybolur. Film bu kayıp Amerikalı gazetecinin karısının ve babasının gazeteciyi bulma mücadelesini anlatır. Muhafazakar baba ilk başlarda oğlunun kaçırılışında bir yanlışlık olduğunu düşünür ve ABD yetkililerinin onu bulacağına inanır. Ancak zamanla oğlunun ABD yönetiminin de ortak olduğu bir darbe sonucu iktidara gelenler tarafından kaybedildiğini öğrenir. Böylece ilk başlarda Amerika'ya övgüler düzen, oğluna ve oğlunun eşine kızan baba tam anlamıyla bir hayal kırıklığına uğrar, savunduğu değerleri yitirir. Costa Gavras'ın filmde yokedilen binlerce Şili insanından birini değil de bir Amerikalıyı seçmesi tartışmalara neden olur. Ancak, apolitik Amerikan toplumunun yanıbaşlarında yaşanan ölümleri, işkenceleri en kolay şekilde anlamaları belki de kendileri gibi düşünen, yaşayan 'sıradan' bir Amerikalı karakterle özdeşleşmeleri ile mümkündür. Yani Gavras filminde, Amerikalıların Şili'de yaşananlara karşı duygu ve düşüncelerini harekete geçirmek için özellikle bir Amerikalı karakter kullanmış olabilir. Nitekim, Ryan ve Kellner (1997, s.431) *Kayıp* filmi üzerine Amerikalı seyircilerle yaptıkları anketlerde filmde eleştirilere neden olan "kişiselleştirme" ve "öznellik" gibi unsurların "izleyici kitlesinden sempati toplamaya ve bu algıları geliştirmeye yardımcı olduğunu" bulmuşlardır.

4. 5. 2. Örtük Muhalif Filmler

'Örtük muhalif filmler' genellikle muhalifliği ima eden filmlerdir. Bu filmlerin muhalif olarak sınıflandırılmasında yönetmenle birlikte sinema eleştirmenlerinin ve sıradan izleyicilerin de payı vardır. Daha önce de ifade edildiği gibi bu bölümde örtük muhalif filmler üç gruba ayrılarak incelenecektir. Yönetmenin zorunda kaldığı için filmdeki muhalifliği metaforlarla sakladığı, örttüğü filmler, muhalif hareketlerin strateji-taktiklerinin bir gereği olarak sıradan yaşam öykülerinin egemen kurum, yapı ve kişilerle kesiştiği ve eleştirel bakışın verildiği filmler ve son olarak da anaakım sinema içinde yer alan bir yönetmenin egemen ideolojinin araçlarını ve uygulamalarını gösterdiğini, desteklediğini zannettiği anda, -bazen bilincinde olmadan- egemen ideolojinin ve uygulamaların boşluklarını gösterdiği filmler. Başka bir ifadeyle, son grup, Ryan ve Kellner'ın (1997, s.39) belirttiği gibi "film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek

bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı anda onları sergilemek zorunluluğu duyar.”

Yukarıda da görüldüğü gibi örtük muhalif filmler birçok türü, temayı, biçimi kapsamaktadır. Bu filmlerin kapsamının daha iyi anlaşılabilmesi için anaakım filmlerin savunduğu değerlerin, varsayımların ve kavramların genel bir değerlendirilmesinin verilmesi gerekmektedir. Robin Wood “İdeoloji/Tür/Auteur” başlıklı makalesinde klasik Hollywood filmlerine içkin olan ve bu filmlerce desteklenen Amerikan kapitalist ideolojisinin değerlerini ve varsayımlarını yine Hollywood filmlerindeki öğelere dayanarak inceler. Wood’a göre (1992, s.476-477) klasik Hollywood filmlerindeki temel kavramlar şunlardır:

- “1-) Kapitalizm, mülkiyet hakkı, özel girişim, kişisel inisiyatif, arazilere yerleşim.
 - 2-) İş ahlakı
 - 3-) Erkek egemen bir toplumda evlilik (yasal heteroseksüel tek eşli) ve aile
 - 4a-) Tarımcılık olarak doğa.
 - 4b-) Boş arazi olarak doğa ve kızıldehşiler, kızıldehşilerin egemenlik altına alınması ve uygarlığın yapılandırılması.
 - 5-) İlerleme, teknoloji, şehir
 - 6-) Başarı ve zenginlik –Hollywood filmlerinde genellikle zenginlikten utanılıyormuş gibi yapılır ve çok azı zenginliği över. Böylece de ideolojik ‘gölgesi’ üretilmiş olur.
 - 7-) Rosebud Sendromu. Para herşey değildir, para yozlaştırır, fakirler daha mutludur. Kapitalist ideoloji için oldukça uygun bir varsayım; ne kadar çok baskılanırsan o kadar mutlu olursun.
 - 8-) Herkesin mutlu olduğu veya olabileceği bir ülke olarak Amerika, varolan sistemdeki bütün sorunların çözülebildiği bir ülke, ve mutlu son.
 - 9-)İdeal erkek: güçlü, enerjik, maceraperest, tuzağa düşmeyen eylem adamı.
 - 10-) İdeal kadın: eş veya anne, mükemmel yardımcı/arkadaş, her zaman evin ve de kalbin güvenilir destekçisi.
 - Uyumsuz bir çift için ise;
 - 11-) Yerleşik (settled) bir koca/baba, güvenilir ama sıkıcı.
 - 12-) Erotik kadın (maceraperest, kumar oynayan, salonlarda insanları eğlendiren kadın), büyüleyici ama tehlikeli, ihanet etmeye meyilli)”
- (Wood, 1992, s.476-477)

“Hollywood’un dışında gerçekleştirilecek bir sinema üzerine başlanacak herhangi bir konuşmaya ...Hollywood’dan başlanması” (Rocha, 1968b, s.32) gerektiğini düşüncesinden yola çıkıldığında, yukarıda verilen birçok anaakım Hollywood filmine içkin olan bu özelliklerin muhalif sinemalarla da bağlantısı anlam kazanmaktadır. Örtük

muhalif filmlerin üçüncü grubu, yukarıdaki kavramları ve değerleri barındıran, ancak filmin boşluklarından egemen ideolojinin boşluklarının da yani bu değerlerin çarpıklığının, yanlışlığının (hatta bazen gerçekdışılığıının) okunabildiği filmlerdir. Birinci ve ikinci gruptaki filmler ise, yukarıda sayılan değerlerle ve kavramlarla örtük bir mücadele içindedirler. Bu filmler örnek film çözümlemeleriyle daha iyi anlaşılabilir.

4. 5. 2. 1. Film Çözümlemesi: *Cennetin Çocukları*

(*Bacheha-Ye aseman*, 1997)

Birinci gruptaki örtük muhalif filmler Yeni İran Sineması ile örneklenebilir. Çünkü İran İslam rejimi ile yönetilmektedir, ülkede demokrasi yoktur ve bu durum İran'ın kültürel yaşamını da doğrudan etkilemektedir. Ülkede bütün yaşamın İslami kurallar çerçevesinde düzenlenmesi ve bu nedenle de kısıtlanması sinemacıları da etkilemektedir. Ancak tüm olanaksızlıklara ve kısıtlamalara rağmen İranlı sinemacılar, dünyaca tanınan filmler yapabilmektedirler. Bu yönetmenlerden biri de Majid Majidi'dir. Majidi'nin *Cennetin Çocukları* (*Bacheha-Ye aseman*, 1997) adlı filmi Oscar'a aday gösterilen ilk ve tek İran filmidir. Majidi İran'da film yapmanın zorluğunu şöyle anlatmaktadır:

“Film stokları ve malzemeleri üzerindeki tek egemenlik hükümetindir. Bu nedenle her film yapımcısı bu malzemeleri kiralayabilmek için öncelikle onlara başvurmak zorundadır. Hükümet filmler üzerinde de söz sahibidir, yani bir filmi yasaklayabilirler ya da değişiklik yapılmasını isteyebilirler. Onlar, ayrıca filmleri sanatsal ve kültürel ölçütlere göre de değerlendirirler. ‘A-grade’ filmlerin hükümet kontrollü medyada reklamının yapılması hakkı vardır ve en iyi sinema salonlarında gösterilebilirler. Ancak ‘C-grade’ filmyapımcıları bir yıl süreyle film yapımından bile alıkonabilir.” (Antony, 1999, 1)

Majidi'nin de ifade ettiği gibi İran'da sinema tümüyle İslami hükümetin kontrolündedir. Filmlerin biçim ve içeriğine karar veren hükümet yetkilileri olunca sinemacılar da zorunlu olarak anlatmak istediklerini açık bir şekilde ifade edememektedirler. Diğer bir deyişle, İran'da açık muhalif bir film yapmanın olanağı yoktur. Bu nedenle de, toplumsal kurum, yapı, kişilere ya da bütün olarak sisteme eleştiri getirmek isteyen muhalif bilinçte olan yönetmenler, filmlerinin yasaklanmadan veya sansürlenmeden izleyiciye ulaşabilmesi için, filmlerinde metaforların kullanıldığı örtük bir anlatım dilini

tercih etmek zorunda kalmaktadırlar. Majidi'nin *Cennetin Çocukları* adlı filmi muhalif bir filmidir ve yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü örtük bir anlatım diline sahiptir.

Film Ali (9 yaşında) ve Zehra (7 yaşında) adlı iki küçük kardeşin paylaştığı bir sır etrafında örgülenir. Film, Ali'nin Zehra'nın eskimiş, yıpranmış ayakkabılarını tamirciden almasıyla başlar. Ancak tamirciden sonra Ali bir manava gider ve başlarına bir şey gelmesin diye Zehra'nın ayakkabılarını manavdaki eski torbaların, çuvalların, kasaların vb. olduğu yere saklar. Ne var ki, Ali alışverişini yaparken eski eşyaları toplayan bir adam manavın da izniyle bu yığını seyyar arabasına yükler ve uzaklaşır. Ali işini bitirince ayakkabıları arar ama tabii ayakkabılar artık orada değildir. Çaresiz evine döner. Akşam anne ve babasına ayakkabıları aldığını söyler, ancak Zehra'ya gerçeği söyler. Zehra'nın anne babasına söylemesine de izin vermez, çünkü o kadar yoksullardır ki babasının bir çift çocuk ayakkabısı bile alacak parası yoktur. Ayrıca anne de hastadır. Ancak Zehra'nın da o kaybolan ayakkabılarından başka, Ali'nin de giymekte olduğu bez ayakkabılardan başka ayakkabısı yoktur ve ikisi de okula gitmek zorundadır. Ali ertesi gün ayakkabıları bulacağına söz verir ve okul için bir çözüm üretir. İkisi de Ali'nin ayakkabılarını giyecektir, çünkü Zehra sabahları, Ali'de öğleden sonraları okula gitmektedir. Zehra okuldan çıkar çıkmaz koşarak Ali'nin yanına gelir ve Ali ayakkabılarını giyer ve koşarak okula gider, Zehra da Ali'nin ayağındaki terlikleri giyer ve koşarak eve döner. Aile Tahran'ın yoksul mahallelerinden birinde yaşamaktadır ve ev okula çok uzaktır. İki kardeş günlerce bu yoksul, daracık, izbe sokakları koşar ve bir kuytuda ayakkabıları değiştirir. Ancak Ali sürekli okula geç kalır ve müdür onu okuldan atmak ister, neyse ki bir öğretmeni Ali'nin çok iyi bir öğrenci olduğunu söyleyerek Ali'yi kurtarır. Çocuklar, ailelerinin içinde bulunduğu yoksul şartlar ve de bu şartların bilincinde olmaları nedeniyle bu sırrı bir türlü anne-babalarına söyleyemezler. Bir gün Ali ve babası Tahran'ın zengin semtlerine gider, baba gününbirlik bahçıvanlık yapacaktır ve o gün bir iş bulurlar ve baba çok para alır. Yol boyu baba bu parayla alacaklarından söz eder ve Ali Zehra için bir ayakkabı ister. Ancak bisikletlerinin freni tutmaz ve bir kaza yaparlar. İkisi de yaralanır. Bir gün Ali, okulda okullar arası bir koşu yarışması olduğunu öğrenir. İlk üçe ödül verilmektedir. İlk ikinin ödülü daha iyidir, ancak üçüncüye iki haftalık bir yaz kampı ve bir çift spor ayakkabı hediye edilmektedir. Ali, Zehra'ya yarışta üçüncü geleceğine dair söz verir.

Yüzlerce çocuğun katıldığı yarışta ne yazık ki! Ali birinci gelir. Birinci gelmesine o kadar üzülür ki ağlamaya başlar. Çünkü birincilik ödülü ayakkabı değildir ve o verdiği sözü tutamamanın ezikliğiyle eve gider. Zehra umutludur ancak Ali'nin halini görünce o da çok üzülür. Bu arada kamera babanın alışveriş yapmış eve dönerkenki halini gösterir, baba iki çocuğu için de ayakkabı almıştır.

Majidi, sadece bir çift ayakkabı ile tüm bir yaşamı, İranlı olmayı, İran'da yoksul olmayı, aile bağlarını anlatmaktadır. Majidi'nin filmindeki yıpranmış bez ayakkabılar VanGogh'un köylü ayakkabıları resmindekilere benzemektedir ve aynı şekilde bu bez ayakkabılar yokluğu, yoksunluğu, çaresizliği, ümidi, sevgiyi tüm samimiyetiyle ve gerçekliğiyle anlatmaktadır. Majidi'nin ayakkabı metaforunu seçmesinin bir nedeni de günümüz yaşamında ayakkabıların toplumsal statüyü de gösteren iyi bir araç olarak algılanması olabilir. Nitekim, Zehra okulda hep arkadaşlarının ayakkabılarına bakar. Ardaşlarının ayakkabıları onların zenginliklerini ya da yoksulluklarını çok güzel anlatmaktadır. Ali de, yarışta benzer duygulara kapılır. Alanda, zengin, yoksul yüzlerce çocuk vardır. Zengin ailelerin çocuklarının ayakkabıları, kıyafetleri, hal ve tavırları (çoğu anneleriyle gelmiştir ve yarıştan önce fotoğraf çektirmektedirler) çocukların kendine güvenini de göstermektedir. Ama Ali, orada tek başına, yırtık pırtık ayakkabılarıyla ve sadece üçüncü olup kardeşine bir çift ayakkabı hediye edebilmek umuduyla gelmiştir. Yarış umurunda bile değildir, zaten bu nedenle birinci olduğu için ağlar. Tahran'ın zengin ve yoksul semtleri arasındaki keskin ayrım da İran'daki kapitalist ekonomik sistemini göstermektedir. İran, söylemsel olarak eşitlik, kardeşlik, yardımlaşma gibi ilkeleri olan İslam dinine göre yönetiliyor olmasına rağmen, gerçeklikte durum tümüyle başkadır. Yoksul tıpkı dünyanın geri kalanındaki gibi sefalet içinde, bir çift çocuk ayakkabısı alamayacak kadar yoksun ve çaresizdir. Bu nedenle de aslında Majidi'nin sadece İran'ı değil, tüm dünyada egemen olan ideolojiyi anlattığı, yani filmin evrensel bir dile sahip olduğu ileri sürülebilir.

Filmde iki kardeşin birbirine olan sevgisi ve sorumluluğu ve anne-babalarına karşı sorumlulukları da çok net bir şekilde görülmektedir. Özellikle baskının yoğun olduğu toplumlarda aile gibi küçük toplumsal birimler birbirine daha sıkı kenetlenmektedir. Baskının yoğun olarak yaşandığı İran'da da aile bağları çok

kuvvetlidir. Örneğin, Ali ve Zehra hem anne-babalarını üzmemek için hem de kendi ekonomik ve toplumsal durumlarının bilincinde oldukları için ayakkabı sorunlarını kendi başlarına çözmeye çalışırlar. Kısacası, yoksulluk toplumsal bilincin erken yaşta gelişimine olanak verir. Filmde, baskı ve yoksulluğun yetişkinler üzerindeki sonuçlarına dair de ipuçları vardır. Örneğin, Ali ve babası gününbirlik bahçıvanlık yapmak üzere şehrin zengin semtine gittiklerinde, baba o lüks, büyük, etrafı demir parmaklıklarla çevrili evlerin zillerini çalar, ancak diafona bir türlü konuşamaz. Evlerin hepsinde güvenlik nedeniyle diafon vardır ve zili çalmadan biraz önce oğlu Ali'ye ne demesi gerektiğini öğreten baba, zili çaldıktan sonra karşıdaki sese bir türlü cevap veremez, öylece kalır, sadece özür diler. Babasının bu çaresizliğini gören Ali hemen atlar ve bahçıvana ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Yoksulluk o kadar acıdır ki, baba karşısında bile olmayan sadece bir ses olan zenginliği ve otoriteyi hissettiğinde sadece rahatsız ettiği özür dileyebilmektedir. Yoksulluk ve baskı insanları sindirmekte, korkutmakta, geri çekilmeye zorlamakta, kısacası tam anlamıyla ezmektedir. Sonuç olarak, Majidi bu filmde ayakkabı metaforuyla toplumsal sorunları incelemektedir. Ayakkabılar, toplumdaki gerçekliklerin, yani sınıfsal ayrımların, toplumsal eşitsizliğin, baskının, otoritenin göstergesidir. Yani Majidi, sıradan bir yaşam öyküsüyle ve sade diliyle tüm bunları ve de muhalifliğini ortaya koymaktadır.

4. 5. 2. 2. Film Çözümlemesi: *Paramparça Aşklar Köpekler* (*Amores Perros*, 2000)

Örtük muhalif filmlerin ikinci grubunda da sıradan yaşam öyküleri egemen yapı, kurum vb. kesişir, ancak bu sefer toplumsal baskı yüzünden değil, yönetmenin tercihinden dolayı örtük bir anlatım dili kullanılır. Sinema tarihinin erken dönemlerinde de böyle filmler üretilmiştir. Örneğin, gerçeküstücülük akımını izleyen yönetmenlerden olan Georges Franju, filmlerinde politik temaları işlemeyen egemen ideolojinin boşluklarını gösteren yönetmenlerden biridir. *Duvarlara Çarpılan Baş* (*La tete Contre Les Murs*) ve *Hayvanların Kanı* (*Le Sang Des Betes*) filmleri Franju'nun toplumsal bilincini ve eleştirel bakışını yansıtmaktadır. *Hayvanların Kanı* filmindeki hayvan vagonları ve mezbaha sahneleri toplama kamplarıyla ilişkilendirilir. Bu sahnelerin arasında şehir hayatından kesitler sunması da herşeyin birbiri ile ilişkili olduğunu

göstermesi açısından seyirci için anlamlıdır (Lovell, 1967, s.30). Lovell (s.31) *Yüzü Olmayan Gözler (Les Yeux Sans Visage)* filminde Franju'nun hastaneleri zorbalık ve şiddete karşı boğuşmanın imgesi olarak işlediğini belirtir ve "filmin en başarılı yönü özgürlük ve kurumların zorbalığı konusunda vardığı genel yargıdır." Franju, açık bir muhalefet yerine örtük bir anlatım dilini kullanarak toplumsal ve politik gerçekleri göstermektedir. Örneğin, devlet kurumlarındaki baskıcı yapıyı göstererek, kurumları ve yaratıcı olan egemen güçleri eleştirmektedir. Franju filmlerindeki tavrı nedeniyle genellikle anarşist bir yönetmen olarak da anılmaktadır.

Bu gruptaki filmlere bir başka örnek de Meksika sinemasından verilebilir. Örneğin, Alejandro Gonzalez Inarritu'nun *Paramparça Aşklar Köpekler (Amores Perros, 2000)* filmi sıradan yaşamın egemen ideolojiyle kesişmesini oldukça iyi anlatmaktadır. Film, Meksico City'nin işlek caddelerinden birinde meydana gelen bir araba kazası etrafında örgülenen üç farklı yaşamı, öyküyü anlatır ve her üç hikayede de köpekler önemli bir rol oynar.

İlk öykü işsiz ve kardeşi Ramiro'nun evinde yaşayan ancak, kardeşinin eşi Susanne'ye aşık olan ve onunla birlikte kaçma hayalleri kuran Octavio'nundur. Octavio'nun hayalini gerçekleştirmesi paraya bağlıdır ve o para bulabilmek için köpeğini köpek dövüşlerine sokar. İkinci öykü, medya sektöründe iyi bir işi olan, evli ve iki çocuk babası Daniel ile Meksika'nın en ünlü mankenlerinden biri olan Valeria'nın yasak aşkının öyküsüdür, Valeria'nın da bir köpeği vardır. Üçüncü öykü, gerilla eylemleri yüzünden 20 yıl hapiste kaldıktan sonra bırakılan, bırakıldıktan sonra para kazanmak için bazen adam da öldüren, sokak köpekleriyle birlikte yaşayan bir evsiz, El Chivo'nun ve kızı Maru'nun öyküsüdür. El Chivo kızı Maru'yu aramaktadır, kızı ise babasının öldüğünü zannetmektedir. Köpek dövüşlerinde bir gün, Octavio'nun rakiplerinden biri Octavio'nun köpeği Cofi'ye ateş eder (Cofi dövüşlerde çoğunlukla kazanmaktadır) ve Octavio köpeğini arabasına koyup veterinerine yetiştirmeye çalışır, ancak aceleden kırmızı ışıktaki geçiş ve Valeria'nın arabasıyla çarpışır. Valeria kaza sonucu bacağını kaybeder. El Chivo ise kazaya tanık olmuştur. Böylece, aslında birbirinden bağımsız olan bu üç öykü kesişir. Kaza, farklı karakterlerin açısından öyküleri eşliğinde tekrar tekrar gösterilir. Her seferinde de kaza farklı algılanır.

Film, farklı toplumsal sınıflardan gelen insanların yaşamlarından kesitler sunmaktadır. Ekonomik yaşam insanların ahlak anlayışına da yansımaktadır. Örneğin, Octavio yoksuldur ama şefkatlidir, ağabeyi Ramiro ise acımasızdır, eşi Susana'ya çok kötü davranmaktadır, eşi ve bebeğine hiç para vermez, sadece arada sırada çaldığı eşyaları eşine hediye eder. İkinci öyküdeki Daniel ise oldukça iyi bir yaşam standardına sahiptir, zengindir, ancak o da aşık olduğu model Valeria için 20 yıllık eşini ve çocuklarını terkeder ve Valeria ile birlikte yaşamak için yeni bir ev tutar. El Chivo ise toplumsal olarak en alt sınıfta konumlanmaktadır, evsizdir. Ancak Octavio kaza geçirince, köpeği Cofi'yi alır, onun yaralarını sarar, iyileştirir. Para için adam öldüren El Chivo, Cofi sayesinde insancıllaşır.

Üç öyküde de anlatılan yaşamlar paramparçadır. Yaşamdaki parçalılığın en büyük nedeni ise ekonomiktir. Bu parçalılık insanların ve köpeklerinin davranışlarında görülebilir. Octavio, hayalini gerçekleştirmek için gerekli olan parayı toplayabilmek amacıyla köpeğini öldürmek üzerine eğitir ve dövüslere katılır. Köpek dövüşlerinin günümüzdeki ekonomik sistemi, iş dünyasını sembolize ettiği de ileri sürülebilir. Köpek dövüşlerindeki “yaşamak için öldür” ilkesi Meksico City'nin sokaklarındaki insanlar için de geçerli gibidir. Valeria'nın “mükemmel” hayatı ise kazadan sonra bacağına kopması nedeniyle trajediye dönüşür. Etrafında sürekli kameralar olan, parfüm reklamında oynadığı posterleri şehrin dört bir yanında asılı olan ve kadınların ona benzemeye çalıştığı, erkeklerin ise bir seks objesi olarak gördüğü, zengin Valeria kazadan sonra herşeyini yitirir. Sözleşmeleri iptal edilir, evinin karşısındaki poster bile indirilir, sonuçta Valeria'nın Daniel ile olan yaşamı da parçalanır. Valeria'nın yanında bir tek ufak, şirin, süslü köpeği Richie vardır, ancak o da henüz tadilat halinde olan evin döşemesinin altına düşer ve Daniel ve Valeria'nın birbirlerine bağırıp durmaları arasında sesini duyuramadan ölür. El Chivo ise bu iki farklı toplumsal sınıfı birleştiren bir simge şeklindedir. Octavio'nun köpeği Cofi sayesinde topluma döner, insancılık kazanır.

Sonuç olarak, İnarritu filminde kesişen öyküler sayesinde toplumsal yaşamdaki ekonomik eşitsizlikleri ve bu eşitsizliklerden kaynaklanan yaşamdaki parçalanmayı eleştirel bir gözle anlatmaktadır. Ekonomik yaşam ve bu doğrultuda şekillenen ahlak

anlayışı, yaşam biçimi yoksul için de zengin için de trajik sonuçlar doğurabilmektedir. İnarritu, sıradan yaşam öyküleri ile egemen ideolojinin boşluklarını anlatmaktadır.

4. 5. 2. 3. Film Çözümlemesi: *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982)

Örtük muhalif filmlerin son grubu anaakım içinde yer alan filmlerden oluşmaktadır. Özellikle anaakım distopia filmleri ya da film noir türü içinde ilerici, muhalif öğeler barındırabilir. Bu grupta da yine diğer iki grupta olduğu gibi yoğun bir metafor kullanımı vardır. Ryan ve Kellner (1997, s.266) korku metaforunun muhalefetle bağlantısını şöyle değerlendirmektedir.

“Ancak korku metaforu, kültürün doğrudan yüzleşemediği korkuları ifade etmeye yarayan bir araç oluşturmanın yanısıra, anadamar Hollywood yapımına sığmak için fazlaca radikal kalan toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunmuştur. Altmışlı yıllardan kalma muhalif enerjilerin daha büyük bir kısmı, bu dönemde yeraltına inecek yerde metafor örtüsü altına girmiştir.”

Anaakım Hollywood sineması içinde üretilen *Bıçak Sırtı* filmi Ryan ve Kellner’in tanımına da uymaktadır. Nitekim, yazarlar, distopik *Bıçak Sırtı* filminin kapitalizmin baskıcı özüne dikkat çektiğini ve başkaldırıyı desteklediğini ileri sürmektedirler (1997, s.387). Ridley Scott’un *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) filmi hem egemen ideolojinin ve kültürün temsil kodlarını hem de ilerici, muhalif öğeleri yansıtan bir filmidir.

Film, 2019 yılında Los Angeles’de geçmektedir. Şehir, kalabalık, gürültülü, kirli, kasvetlidir, sürekli yağmur yağmaktadır. Her yerde gökdelenler vardır. Pek çok kişi dünya dışındaki kolonilere taşınmıştır. Spinner olarak adlandırılan devriye araçları şehrin dört bir yanını dolaşmaktadır. Bütün gücü ellerinde bulunduranlar büyük şirketlerdir. Teknolojik ilerlemeler sayesinde Tyrell’in sahip olduğu “Tyrell Corporation” en zengin şirkettir. Şirket, genetik mühendislerinin başarılı çalışmaları sonucunda, çok üstün özelliklere sahip robotlar üretmeyi başarmıştır. İnsanın sahip olduğu birçok özelliğe de sahip olan bu robotlar “replika” olarak adlandırılmaktadır. Özellikle Nexus 6 replikaları gelişkin bir zeka seviyesine sahip olan ancak duyguları olmayan bir şekilde üretilmektedirler. Bir replika ile insanı birbirinden ayırmak için “göz testi” uygulanmaktadır, insanların göz hareketleri replikalarinkinden farklıdır. Replikalar dünya dışındaki kolonilerde çok kötü şartlar altında, işçi-köle, asker ya da

fahiş olarak çalıştırılmaktadır ve dünyaya gelmeleri yasaktır, aksi takdirde öldürülmektedirler. Replikaların öldürülmesi ise “emekliye ayırmak” olarak tanımlanmaktadır. Filmin kahramanı Rick Deckard, dünyaya gelen bu replikaların izini sürmek ve öldürmekle görevli olan dedektiflerden, ‘blade runner’lardan biridir. Deckard, işinin en iyisidir. Son görevi de dünyadaki dört replikayı, Zhora, Rachel, Priss ve Roy, öldürmektir. Deckard Tyrell Corporation’dan aldığı emir doğrultusunda eğlence sektöründe çalışan Zhora’yı öldürmek için bir gece klübüne gider. Zhora’yı öldürürken başka bir replikanın saldırısına uğrar. Deckard’ı kurtaran Rachel olur. Ancak, bu nedenle de Rachel artık Tyrell şirketinin ölüm listesinde. Tyrell’in asistanı olan Rachel, Deckard onu ihbar edene kadar replika olduğunu bilmemektedir. Rachel ve Deckard birlikte olurlar. Aynı gece Roy yaratıcısı olan mühendisin, Sebastian’un evine gider ve daha fazla yaşam ister –replikaların ömrü dört yıldır- ancak yaratıcısı bunun mümkün olmadığını söyler ve Roy Sebastian’u Tyrell’a götürmesi için zorlar ve sinirlenen Roy, Sebastian’ı ve Tyrell’i öldürür. Ertesi gün, Deckard, Roy’u öldürmek için Sebastian’un evine gider ve burada, Roy’un sevgilisi, erkeklerin keyif alması, eğlenmesi amacıyla üretilmiş olan sarışın replika Priss’in saldırısına uğrar, Deckard Priss’i öldürür ve öfkeyle Roy’a döner. İkisi uzun süre mücadele eder, ve sonunda Deckard Roy’u öldürürken, Roy şu sözleri söyler: “Korku içinde yaşamak ilginç bir deneyim değil mi?, işte kölelik!”

Film anaakım sinemanın bir çok kavramını, değerini barındırmaktadır. Robin Wood’un (1992) makalesindeki maddelere bakıldığında, bir şehirdeki (Los Angeles) ilerleme ve teknolojik olanaklar (büyük gökdelenler, araçlar vb.) görülmektedir. Kapitalist sistem içinde önemli bir yere sahip olan büyük şirketler yine filmde de önemli bir işleve sahiptir. Örneğin Tyrell Corporation, herşeye egemendir, neredeyse tüm yaşamlara bu şirket karar vermektedir, replikaları köle olarak çalıştırmaktadır. Yine filmin kahramanı Deckard karakteri de anaakım Hollywood sinemasındaki erkek karakterlerin birçok özelliğini barındırmaktadır. Wood’un (1992) ifadesiyle “güçlü, enerjik, maceraperest, tuzağa düşmeyen eylem adamı.” Ayrıca filmdeki kadın replikalar da Wood’un anlatımındaki “erotik kadın” imgesine benzemektedir. Kadınlar, “maceraperest, salonlarda –kluplerde- insanları eğlendiren büyüleyici ama tehlikeli”dir. Ancak, film anaakım sinemanın ve dolayısıyla da egemen ideolojinin değerlerini

savunuyor gibi görünmesine rağmen içinde ilerici, muhalif öğeler de barındırmaktadır. Örneğin, bir bilim-kurgu filmi olmasına rağmen film bilimin, teknolojinin, ilerlemenin sorgulanmasına olanak vermektedir. Yine Tyrell gibi büyük şirketlerin insanlığın yaşamını kolaylaştıran üretimler yapma iddiasında olmalarına rağmen, birçok kötülüğün de kaynağı olduğu görülmektedir. Şehirdeki canlıların çalışma ve eğlenme koşullarını, yani yaşamlarını düzenleyen ya da yaşamasına ve ölmesine karar veren yine bu şirketlerdir. Bunlara ek olarak, Tyrell Corporation replikaların belleklerini de belirlemektedir. Yani replikaların bellekleri labratuvar ortamında kurgusal olarak geliştirilmekte ve replikalara yüklenmektedir. Bu metaforik anlatım, izleyicilerin belleklerinin de kurgusal olabileceğini ima etmektedir. Yani geçmişimizi, anılarımızı temel belirleyen ekonomik gücü elinde bulunduranlar olabilir. Sonuç olarak, *Bıçak Sırtı* filmi bir yanıla anaakım sinemanın ve de egemen ideolojinin değerlerini yeniden üretmekte, bir yanıla da yaşananları sorgulamaya, eleştirmeye olanak vermektedir, bu özellikleri de filmin örtük bir anlatımla da olsa muhalif öğeler içerdiğini göstermektedir.

5. SONUÇ

Toplumsal iletişim sürecinde sinemanın toplumsal muhalefet açısından işlevinin incelendiği bu çalışmada öncelikle iktidar ve muhalefet etme biçimleri incelenmiştir. İktidarın ve muhalefetin tek olmadığı, yani iktidarlardan ve muhalif güçlerden söz etmenin daha doğru olacağı görülmüştür. Hem iktidarların hem de muhalif güçlerin tarihe, coğrafyaya, ekonomiye, toplumsal ilişkilere, üretim ilişkilerine vb. göre kendilerini yapılandığı, bu nedenle de dinamik ve sürekli değişen bir yapıda oldukları bulunmuştur. İktidardaki gruplar tüm toplum üzerinde hegemonyalarını kurmak ve devam ettirmek için baskı ve ideolojik aygıtları kullanmaktadır. Özellikle de toplumsal çatışmaların yaşanmadığı olağan dönemlerde iktidardaki güçler kültürel yaşamın düzenlenmesinde ideolojik aygıtlara öncelik verir. Ancak, muhalif güçler de, kendi ideolojilerinin tüm topluma yayılabilmesi için, kendi söylem ve eylemleriyle karşı-hegemonya geliştirmekte ve muhalif kültüre katkıda bulunmaktadır.

Bu çalışmada sinema toplumsal iletişim olarak ele alınmıştır. Bu nedenle de öncelikle tutucu toplumbilim kuramlarının anaakım kitle iletişim kuramlarına olan etkisi incelenmiştir. Tutucu kuramlar varolan toplumsal yapıların korunması gerektiğini savunur ve egemen ekonomik ve ideolojik yapıların meşrulaştırılmasına katkıda bulunur. Toplumun sürekli dengede olduğunu, olması gerektiğini ileri sürerler. Kısacası tutucu kuramların temel varsayımı “en iyi toplumsal değişim değişmemektir” olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde, kitle iletişimdeki anaakım paradigma tutucu bir yaklaşıma sahiptir. İletişim, toplumsal, tarihsel ve maddi boyutlarından soyutlanmış bir şekilde ele alınır, bireyseliği savunur. Egemen güçler kendi ideolojik ve kültürel hegemonyalarını sürdürebilmek için kitle iletişim araçlarını kullanırken, medya sektöründe önemli ekonomik güçlere sahip olanlar da egemen güçleri destekleyen, iktidarı meşrulaştıran yayınlar yaparlar. Buna karşın eleştirel kuramlar varolan toplumsal yapıları sorgular, eleştirir ve değiştirmeyi önerir. Ekonomik ve ideolojik yapıları tarihsel açıdan analiz ederek, bu yapılardaki çelişkileri ortaya koyar ve çözüm önerileri sunar. Kısacası, maddeci yaklaşımlarla değerlendirme yaparlar. Kitle iletişimdeki eleştirel kuramlar da iletişimi toplumsal, maddi ve ideolojik yapısından soyutlamadan değerlendirir. Çoğulcu bir yaklaşıma sahiptirler. Toplumda egemen olan

gücün kitle iletişim araçlarını da kendi ideolojilerini yaymak için kullandıklarını ve bu nedenle de medyaya karşı eleştirel bir bilinç geliştirilmesi gerektiğini savunurlar. Egemen olan güçlerin fikirlerine karşı toplumsal bilinçte farkındalık geliştirilmesi yönünde çaba sarfederler.

Anaakım sinema ve muhalif sinemalar toplumsal bilincin ve belleğin biçimlendirilmesinde önemli işlevlere sahiptir. Örneğin egemen ya da muhalif ideolojiyi destekleyen sinemacılar sinemasal üretimlerinde tarihi farklı şekillerde sunarlar. Bu bağlamda egemen ideolojiyi destekleyen anaakım sinema tarihin iktidardaki güçlerce yapılan yorumunu sunar; iktidarın unutturmaya ya da üzerini örtmeye çalıştığı dönemler, olaylar, kişiler, fikirler anaakım sinemada da temsil edilmez. Buna göre de iktidarın kurgusu olan gerçekler sinemanın kurgusuyla birleştirilir ve toplumsal bilinçte bu kurgusal, yanılsamalı gerçekler yaşantılanan gerçeklermiş gibi algılanabilir. Ancak, muhalif ideolojiyi destekleyen sinemacılar egemen güçlere inat unutturulmaya çalışılan gerçekleri unutturmamaya, toplumsal bilinçte tutmaya çalışır. Tarihin farklı bir okumasıyla toplumun gerçek hayatta yaşantıladığı gerçekleri yani toplumsal hakikatleri gösterir. Toplumsal gerçeklerin anlatılmadığı filmlerde ise yaşamın daha insani bir kurgusu anlatılabilir. Anaakım sinema yaşananların toplumsal gerçekler olduğunu ve bunların insanlık tarihi boyunca değişmeden böyle sürdüğü yönünde telkinlerde bulunurken, muhalif öğeler taşıyan filmler başka bir dünyanın mümkün olabileceğini ve yaşananların daha insani bir yönde dönüştürülebileceğini anlatırlar. Kısacası, anaakım sinema toplumsal bilinci ve belleği egemen ideoloji yönünde biçimlendirmeye, egemen güçlerin yaptıklarını meşrulaştırmaya çalışırken, muhalif sinemalar insanları iktidarın yaptıklarına karşı uyanık olmaya davet eder ve toplumsal bilinçte farkındalık geliştirmeye çalışır. Tarihin muhalif okumasıyla yaşananların hatırlanması için toplumsal bellekte iz bırakır, muhalif bir gelenek yaratmaya çalışır. Çünkü Camus'nun deyişiyle “başkaldırmış düşünce belleksiz edemez.”

Sinemanın toplumsal bilinci ve belleği biçimlendirmedeki rolünde mitoloji de önemli bir işleve sahiptir. Çünkü sinemanın günümüz insanının “kendinden kurtulmasına yardım eden” mitolojik bir üretim olduğu ileri sürülebilir. Seyircilerin kendini filmlerdeki kahramanlarla, yıldız oyuncularla özdeşleştirmesinde sadece bireyin

bilinci değil, toplumsal bilincin oluşumunda önemli rol oynayan mitler, ritüeller de etkendir. Anaakım ve muhalif sinemalar mitleri farklı şekillerde kullanır. Anaakım sinemada mitler, gerçek yaşamda çözümlenemeyen çelişki ve eşitsizliklerin semboller dünyasında çözüme kavuşmasını sağlar. Yani sinemada mitler yardımıyla, bazı toplumsal çelişkilerin ve eşitsizliklerin üzeri örtölür, ‘sanal’ rahatlamalar sağlanır. Anaakım sinemanın mitleri irrasyoneldir, buna karşın muhalif sinemaların kendi mitleri vardır ve bunlar daha ilerici ve rasyoneldir.

Günümüzde kapitalist ekonomi ile işleyen ölkelerde, toplumsal, kültürel yapıları ve insanın psikolojisini temel belirleyen kapitalizmdir. Dolayısıyla insan ve toplum bilinci de bunlara göre belirlenir. Ekonomik ve toplumsal zorluklar, sıkıntılar nedeniyle mutluluğu engellenen insan haz ilkesi etrafında örgölenen sanat sayesinde bu engellenmişliğini aşmaya çalışır. Buna göre bireysel ve toplumsal bilinci belirleyen öğelerden biri de hazdır. Günümüzde kültür endüstrisi içinde üretilen ürünler değişim değerine göre değil haz değerine göre alınılanr, yani kültür endüstrisi bir haz ekonomisi üretir. Kısacası, kültür endüstrisinin bir kolu olan anaakım sinema insanların sıkıntılarından geçici bir süreliğine kurtulmasına, rahatlamasına olanak verir, kültür endüstrisi üzerinde egemen olan güçler bu geçiciliği kalıcı hale getirebilmek için toplumu sürekli bu ürönlere maruz bırakır. Böylece toplumsal sorunları görüp analiz eden ve çözmeye çalışan insanlar yerine bu sorunlardan kaçma işteğinde olan insanların sayısı da artar. Anaakım sinema sadece anlattığı öykülerle değil, anlatım dili ile de toplumsal bilinçte egemen ideolojinin yararına işleyen kültürel anlam haritaları oluşturur.

Bu çalışmada ideoloji ve ekonomi ile bağlantılı olarak ele alınan sanat, iktidar ve muhalefet için bir mücadele alanı olarak değerlendirilmiştir. Çünkü, örneğin geleneksel değerleri ve normları yeniden üreten sanat yapıtları iktidardaki güçlerin kültürel yaşam üzerindeki hegemonyasını genişletmesine ve yeniden üretmesine olanak verirken, gelenekselin dışında yeni fikirlerle yeni bir biçimle üretilen sanat ürünleri muhalif grupların karşı-hegemonya yaratmasına ve toplumsal yaşamda muhalif bir kültürün gelişimine katkıda bulunabilir. Böylece sanat, daha insani bir geleceğe dair umut yaratmaya katkı yapar. Kısacası, sanatın toplumsal muhalefet açısından işlevi, “...Estetik

deneyimin bize dünyamız hakkında yeni bir şey öğretmesi, bizi şoke edip ahlaki tuzukuruluktan ve siyasi bezginlikten çıkarması ve bütün biçimleriyle kültürel üretimin büyük bölümüne damgasını vuran ağır toplumsal hayalgücü eksikliğini giderme görevini bize vermesi” (Buck-Morss, 2004, s.76) olabilir. Yani muhalif sanat ilericidir, varolan toplumun ötesinde arzulanan toplumun ifade edildiği bir alandır. Ayrıca sanatın sadece ideolojik ve ekonomik boyutları değil, estetik boyutu, yaşamsal hazlara seslenen bir yönü de ele alınmıştır. Estetik boyutundan soyutlanmış bir eser sanat eseri olarak adlandırılmaz. Sanat, mitleri ve efsaneleri kullanarak ve alılmayıcısını büyüleyerek başarır tüm bunları. Günümüzde sanatsal üretimler genellikle kültür endüstrisi içinde üretilir ve bu endüstri sayesinde toplumla buluşur. Bu noktada kitle iletişim araçları da önemli işlevlere sahiptir.

Kitle iletişim araçlarının çoğunlukla egemen ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunduğu anlatılmıştır. İktidardaki güçlerin gündemi tüm toplumun gündemiymiş gibi sunulur, eşitsiz güç ilişkilerinin toplumsal bilinçte meşrulaştırılmasına, kitlelerin ‘normalleştirilmesine’ ve böylelikle sıradan insanın ‘yanlış bilinçlilik’ durumunun, yabancılaşmışlığının muhafaza edilmesine yardım eder. Sonuçta kitle iletişim araçlarının, muhalif düşüncelerin gelişimini engellemeye çalıştığı görülmektedir. Ancak, kitle iletişim araçları tüm toplum üzerinde tam bir hegemonya sağlayamaz ve boşluklarından, bıraktığı küçük özgürlük alanlarından muhalif ideolojiler de sızar. Yani, bazen insanlar kitle iletişim araçları yardımıyla kendi seslerini, düşüncelerini topluma ulaştırabilir, başka yaşamları görerek kendi yaşamıyla karşılaştırabilir ve belki de daha insani bir yaşam için istek duyabilir, kısacası egemen ideolojiye karşı farkındalık geliştirebilir. Sonuç olarak, muhalif hareketler kitle iletişim araçları sayesinde toplumsal bilinci ve yaşamı dönüştürebilir. Buna göre, bir kitle iletişim aracı ve sanat olarak sinemada toplumsal muhalefet olanağının varolduğu sonucuna varılır. Ancak toplumsal muhalefet sadece sinema ile gerçekleşmez, toplumsal muhalefet ve sonucunda toplumsal dönüşüm egemen güçlere karşı bütünlüklü bir mücadele ile mümkündür. Bu bağlamda, muhalif sinemanın olanaklılığı, toplumsal yaşamdaki muhalefetin olanaklılığı sorunuyla kesişir. Sinema, muhalefet etme biçimlerinden, karşı-hegemonya geliştirme alanlarından biridir.

Sinemanın ekonomik, ideolojik/politik ve estetik olmak üzere üç temel işlevi olduğu görülmektedir. Sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının gerçekleşmesi, teknolojik olanaklara sahip olmakla ve belli ekonomik ilişkiler içinde olmakla olasıdır, ayrıca sinema kâr getiren bir sektördür. Anaakım sinemanın yaygınlaşması içinde bulunduğu ekonomik ilişkilerle ve stüdyo sistemi ile olasıdır, buna karşın muhalif sinemacılar kendi olanaklarıyla üretim yapmaktadır ve teknolojinin gelişmesi ve yaygınlaşması ile muhalif seslerin topluma ulaşması kolaylaşmıştır. Muhalif filmlerin dağıtım ve gösterimlerinde de gelişmeler yaşanmaktadır. Bağımsız film festivallerinin düzenlenmesi ya da toplumsal muhalif hareketlerin bir parçası olarak işçi filmleri festivallerinin düzenlenmesi veya Venezüella’da olduğu gibi Hollywood ile mücadele etmek için fabrikalarda işçilere Charlie Chaplin’in filmlerinin gösterilmesi bu gelişmelerin son dönemde yaşanan örneklerindendir. Buna ek olarak ekonomik gücü elinde bulunduranlar sinemasal üretimlerin içeriğine de müdahale edebilmekte, yani (anaakım) sinema egemen ideolojinin yaygınlaşması için bir araca dönüşebilmektedir. Sinemada sunulan egemen kültürel temsiller toplumsal gerçekler olarak algılanabilir. Sinema mitleri de kullanarak bireyleri fetişleştirir ve tüketilecek haz verici bir metaya dönüşür. Buna karşın, muhalif sinemalar muhalif temsil kodları kullanır ve/veya egemen temsil kodlarının yarattığı sonuçları gösterebilir. Anaakım sinema görüntünün yansız ve ideolojik içerikten soyunuk olduğunu vurgular, görüntüyü tek-vurgulu bir kapatma ile kendi anlam ve ideolojik alanında tutmaya çalışır. Ancak görüntü ideolojiktir. Anaakım sinema görüntüyü gerçeklik olarak sunarken, muhalif sinemalar görüntüyü görüntü olarak sunar. Muhalif sinemalar yeni anlamlandırma pratikleriyle dünyanın yeni bir görünümünü verebilir. Örneğin, Brecht’in diyalektik sinemasının muhalif bir sinema olduğu görülmektedir. Diyalektik sinemada toplumsal gerçeklere karşı izleyicinin bilincinin uyanık tutulması amaçlanır ve filmlerle izleyicinin egemen yerleşik düzeni sorgulaması ve bu bağlamda da harekete geçmesi beklenir. Son olarak sinema, içinde yaşanan döneme ve yaşam koşullarına göre belli sanatsal akımlardan beslenir ve kendisi de bu akımları besler, yani estetik bir işlevi de vardır. Örneğin toplumsal yaşamdaki dönüşümün sanata yansması olarak da yorumlanabilecek olan konstrüktivist sanatı, filmlerinde kullanan Eisenstein, kendisinin geliştirdiği kurgu tekniğinin de yardımıyla toplumsal dönüşümü sinema aracılığıyla anlatmış ve böylelikle de dönüşüme katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak, anaakım sinema tutucu bir karaktere sahiptir, varolan

toplumsal durumların muhafaza edilmesini amaçlar. Yani anaakım sinema iktidardaki güçlerin tasarımı olan kurmaca (toplumsal) gerçekleri sinema diliyle yeniden kurgulayarak topluma tekrar yansıtır. Ancak bu yansıtma toplumun gelişimini hedeflemez. Kısacası, anaakım sinema kurmacanın replikasıdır. Muhalif sinemalar ise ilericidir, varolan toplumsal yapıların ötesinde daha insani bir toplum hayalini destekler. İktidardaki güçlerin kurgusunun muhtemel sonuçlarını gösterir, toplumsal sorunların çözülmesi ya da gerçeklerin dönüştürülmesi durumunda yaşanması muhtemel gerçekleri anlatır.

Aydınlar ve bu çalışmanın kapsamı dahilinde sanatçılar ve yönetmenler de toplumsal muhalefette önemli rol oynar. Sanatçıların sahip oldukları entelektüel birikim ve bilinçleriyle kitleleri egemen ideolojiye karşı sürekli uyanık tutmak gibi bir sorumlulukları vardır. Muhalif sanatçılar gerçekçi sanatçılardır. Çünkü onlar, toplumsal çelişkileri diyalektik yöntemle derinden kavrayabilen ve yine bu çelişkileri hem kendi içlerinde özerk olarak hem de bir bütünlük içinde gösterebilen sanatçılardır. Edward Said'in entelektüel tanımlarından da yola çıkarak muhalif yönetmenin sahip olduğu nitelikler şöyle özetlenebilir: Muhalif yönetmen egemen güçlerin belirlediği kurallara, geleneklere karşı çıkar, bunları sorgular ve değiştirilmesi yönünde çaba sarfeder, yani toplumun ezberini bozmaya çalışır. Evrensel bir bakışa sahiptir. Amatör bir ruhla çalışır, ancak bu, alanda yetkin olmamak anlamında değildir, yeniliklere açık olmak ve sisteme karşı olan fikirleri için riskleri göze alabilmektir. Tarihin egemen güçlerce yapılmayan yorumlarını sunarlar, yani muhalif aydın ve sanatçılar toplumsal bilinçte bir tür karşı bellektirler. Kısacası, yönetmenin entelektüel yani muhalif olması muhalif film üretimini olanaklı kılar. Muhalif filmler başka bir dünya için çağrıda bulunur. Muhalif yönetmenler, toplumsal olguları entelektüelliğin praksi ile birleştirerek sinemayı toplumsal bir pratik haline getirmektedirler.

Her film belli bir ölçüde belirli bir ideolojiyi yeniden üretir, muhalif sinema muhalif ideolojinin üretildiği bir sinemadır. Bu bağlamda muhalif sinema şöyle tanımlanabilir: Muhalif sinema egemen ideolojinin tasarımı olan toplumsal gerçekleri parçalayan, bozan, yeniden kurgulayan, yani dünyaya eleştirel bakabilen, egemen ideolojinin yoksaydığı, 'ötekileştirdiği' sınıfsal, etnik, cinsel, kültürel vb. bütün

kimliklere eşit yaklaşan ve bu kimliklerin zenginlik getirdiğine inanan, egemen ideolojinin ‘normal dışı’ kabul ettiklerini sorgulayan ve bunların da insani olabileceğini ifade eden, cinselliği toplumsal ve kültürel bağlamından soyutlamadan, sömürmeden insani tarafıyla ele alan ve şekilci olmadan bütün biçimleri ve türleri esnek bir şekilde kullanabilen bir yapıdadır. Muhalif sinemanın amacı ise egemen ideolojinin söylem ve uygulamalarına karşı toplumun farkındalık düzeyine geliştirmektir.

Bu çalışmada incelenen muhalif sinemaların temel özellikleri şunlardır:

1-) Muhalif filmler gerçekliği yeniden kurgular: Anaakım sinema gerçekliğin egemen güçler tarafından yapılan yorumunu yansıtır. Ancak muhalif sinema egemen güçlerce kurgulanan gerçekliği parçalar, bozar ve yeniden-kurgular. Muhalif filmler, gerçek toplumsal yaşam içerisinden alınmış sıradan bir konunun şimdiye kadar göremedikleri birçok gerçekliğini topluma göstererek ve bu sıradanlığın içersindeki bunalımların, karanlıkların, çıkmazların farkına varılmasına, toplumsal farkındalığın gelişmesine, tepkinin yaratılmasına ve egemen ideolojik şekillenmelerin parçalanmasına olanak verir.

2-) Muhalif filmler, toplumsal yaşamdaki mikro alanları makro alanlarla ilişkilendirerek anlatır: Sinema toplumdaki “mikro” yaşam alanlarını kullanarak “makro” toplumsal yapıya dair bir şeyler söyler. Toplumu anlatma çabası içindeki sinema belirlediği bir mikro yaşam alanını odak alır, onu yerinden çıkartır, parçalara ayırır ve sinema diliyle anlatılabilecek hale dönüştürerek yeniden diker. Odaklanılan mikro alan toplumsal gerçekliği anlatan bir çerçeve içersinde sunulur ve mikro’dan bazen uzaklaşılarak yapının makro bir görünümü sunulur ancak sonra yine mikro alana odaklanılır. Yani genel bir toplumsal görünüm verildikten sonra hikaye anlatımı küçük yaşam alanları üzerinden aktarılır, mikro alanlara makro toplumsal yapıyla kesişmiş olur. Böylece, mikro üzerinde odaklanan ve muhalif içeriğe sahip her film, makro gönderme anlamında toplumsal muhalefete gönderme yapar ve iktidarın yapısını eleştirir. Anaakım sinema ise mikro yaşamlarda devinir, bunlar makro yapılarla ilişkilendirilmez.

3-) Muhalif filmler toplumsal yaşamdaki her kesime seslenmez: Anaakım sinema tüm toplumsal kesimlere seslendiği iddiasındadır. Muhalif sinema ise, filmleri toplum için yapar, ancak tüm kesimlere seslenme iddiasında değildir.

4-) Muhalif sinemalar tarih boyunca toplumsal gerçekliklerin değiştirilebildiğini ve gelecekte de değiştirilebileceğini gösterme çabası içindedir: Anaakım sinema, toplumsal gerçekliğin değişmezliği, dönüştürülemezliği mitini yeniden-üretir. Muhalif filmler ise yaşananların kader olmadığını, gerçekliklerin egemen güçlerin tasarımının bir sonucu olduğunu ve bu nedenle de daha insani bir yönde dönüştürülebileceğini göstererek başka dünyaların mümkün olduğunu anlatır.

5-) Muhalif filmler, normal dışı ve geleneksel olmayanların da insani olabileceğini savunur: Anaakım sinemanın işlevi geleneksel olanın devam ettirilmesi ve yaşananların kabulü yönünde telkinlerde bulunmak, sistemin sorunsuz işlediğini gösterip toplumu eğlendirmektir. Ancak muhalif filmler egemenlerce yok sayılan anormal ilan edilen kişilerin yaşamlarına dair hikayeler anlatır. Örneğin iktidar mücadelesindeki muhalif hareketler, göçmenler, etnik gruplar, kadınlar, gayler, lezbiyenler ... Kısacası, muhalif sinemalar bu “normal dışı” olan “öteki” insanların, düşüncelerin, durumların normal olduğu üzerinden kendilerini konumlamakta, hatta normalin ne olduğunu tartışmakta, farklılıkların ayrımcılığa değil zenginliğe götüreceği inancıyla hep birlikte kardeşçe yaşanan başka dünyaların olabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

6-) Anaakım sinemanın bazı filmlerindeki gibi sadece duyguya odaklanmaz, duygu yüklü muhalif filmler duygu ile aklı, toplumsal entelektüel bilinci birleştirir: Anaakım sinema duygusal bir temayı işlediğinde sadece bireylerin psikolojisine ve duygularına odaklanır. Anaakım filmlerdeki bu duygusal durumlar gerçek yaşamda karşılaşılması mümkün olmayan sonuçlar üretir. Çünkü bu duygular toplumsal bağlamından ve toplumsal bilinçten soyutlanmış olarak sunulur. Oysa muhalif filmlerde duygu ve birey psikolojisi toplumsal bilinçle bağlantılandırılır ve sonuçları irrasyonel değildir.

7-) Muhalif filmler çok katmanlı bir yapıya sahiptir: Anaakım sinemada filmler genellikle tek katmanlıdır, birbirinin içine geçmiş çok fazla karakter ya da öykü yoktur, buna karşın muhalif sinemada, filmler çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Anaakım sinemada iktidarın çok katmanlı yapısı özellikle gösterilmez, böylece hem iktidarın algılanışı basitleştirilir, bir bütün olarak değil de parçalı olarak algılanmasını sağlar, hem de iktidara karşı mücadele edenlerin, muhaliflerin bütünleşik bir yapıda olmaları engellenir ve parça parça, birbirlerinden bağımsız bir halde kalmaları sağlanır. İktidarlar bu oyunu anaakım sinemada birbirlerinden bağımsız, küçük küçük öykülerin anlatımıyla devam ettirirler. Filmlerdeki öyküler, yaşananlar basit ve yüzeyseldir, yapı ise çok katmanlı değildir. Buna karşın muhalif filmlerde yapı, öykü, kurgu daha karmaşık, derinlikli ve çok katmanlıdır. Diğer bir deyişle, muhalif filmler basit, sıradan yaşamın öykülerini anlattığı halde, öyküde karakterlerin içinde bulunduğu ilişkiler ya da bu ilişkilerden dolayı yaşanan sonuçlar çok katmanlı olabilir.

8-) Muhalif filmler deneysel bir karaktere sahiptir. Anaakım sinemanın kullandığı biçimleri reddetmez, ancak bunları anaakımın yaratmayı amaçladığı yanılsamaları bozmak için kullanır: Muhalif filmler sadece içerik olarak değil biçim olarak da anaakım sinema ile mücadele etmektedir. Ancak, bu anaakım filmlerin biçimini tümüyle reddetme anlamına gelmez. Muhalif sinema bir yandan sinemada yeni anlatım biçimleri denemekte, deneysel sinema alanını genişletmekte bir yandan da anaakım filmlerin kullandığı biçimleri anaakım sinema gibi yanılsama yaratmak için kullanmak yerine bu yanılsamayı yapıbozumuna uğratmak için kullanmaktadır. Diğer bir deyişle, muhalif filmler anaakım filmler gibi romantik ya da kişisel olabilmektedir, ancak genellikle bu romantiklik ya da kişisel toplumsal yaşamla, kültürle ve politik bilinçle kesişir.

9-) Yaşanan toplumsal gelişmelerden etkilenir ve tarihsel dönüşüm dönemlerinde muhalif film üretiminde artış yaşanır: Yaşanan döneme ve toplumsal dönüşüme göre muhalif filmlerin içeriği ve biçimi de değişiklik gösterir. Örneğin Sovyetler'de devrimden sonraki sinemada filmler genellikle politik içeriklidir ve propaganda amacına hizmet eder. Ya da İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan Yeni-Gerçekçilik akımında olduğu gibi sadece yaşananların tarafsız bir gözle

anlatılması bile döneme göre muhalif olmak anlamına gelmektedir. 1968 özgürlük hareketleriyle ortaya çıkan mücadeleci ruh sinemada açık anlatım diline sahip muhalif filmlerin üretimine olanak verir. Günümüzde küreselleşme ve neo-liberal politikalar nedeniyle ise daha çok muhalif olarak değil de alternatif olarak adlandırılabilir filmlerin üretimi artmıştır. Muhalif film toplumsal muhalif bilinç ve kültürle kesişir.

10-) Muhalif filmler bastırılmış olanın geri dönüşüdür: Anaakım sinemanın bir başka önemli işlevi de izleyiciyi günlük yaşamın sıkıntılarından kurtarıp rahatlatması, yanılsamalarla izleyicinin bilincini bulandırıp sorgulamasını engellemesidir. Bu amaçla da filmlerde gerilimler yaratılsa bile bunlar mutlaka filmin sonunda çözüme kavuşturulur. Yani bastırılmış olanın geri dönüşü, bilinçdışı patlamaları gerçek yaşamda olmaz hep düşlerde olur iletisi verilir. Muhalif filmler ise hem anaakım sinemanın hem de toplumsaldaki egemen sınıfların kabusları gibidir. Anaakım sinemanın rahatlatan fantezilerinin karşısına muhalif filmler toplumsal hakikatlerle çıkarlar. Toplumda bastırılmış olanlar, sinema aracılığıyla ayna gibi topluma geri yansıtılır, insanların kendilerine dönüp bakmaları, kendilerini tanımaları ve yaşadıklarının bilincine varmaları sağlanır.

11.) Muhalif sinemacılar izleyiciye kendisine katılması için, ortak bir kültür, gelenek ve tarih yaratmak için seslenir: Muhalif filmler, benzer duygu ve düşüncede olan insanların bir araya gelmesinin, dayanışmasının birtakım toplumsal gerçekleri dönüştürebilmek ve toplumsal bilinç ve bellek üzerinde iz bırakmak için olumsal olduğunu anlatır. Buna karşın, anaakım filmler toplumsal bilinçte geleneksel mitlerin devam etmesini amaçlar. Muhalif sinema ise tüm bu yanılsamaları parçalamak ve yaşanan toplumsal gerçekleri insanlara anlatmak ister, yani yanılsamanın körleştiriciliğine karşı bir başkaldırı düzenlemektedir. Yaşananların tanrılar tarafından bize sunulan bir kader olmadığını, gücün insanların kendi ellerinde olduğunu ve isterlerse kendi tarihlerini kendilerinin yazabileceğini, yani insanın tarihin nesnesi değil öznesi olduğunu ve bu nedenle de toplumu dönüştürebileceğini anlatır. Kısacası, muhalif sinema değişimin arzusunun aynaya yansıyan imgesidir.

12-) Muhalif filmler anaakım sinemadan farklı gösterim biçimleri kullanırlar: Sinema dünya üzerinde halkların kendilerini ifade ettikleri ve diğer halklarla iletişim

kurdukları bir alandır. Bu anlamda muhaliflerin tüm topluma seslenen sinema izleme alanları yaratmaları ve finansal gelir getiren gösterimlerin dışında toplumun kendi gerçekliğine dair söylenenlere ulaşabileceği “gösterim biçimleri” üretmeleri bir zorunluluk olarak kendisini dayatmaktadır. Muhalif filmler küresel, hatta enternasyonal bağlamda gerçekleşen tüm iktidar karşıtı mücadelelerin haklılığını vurgulamak, bu konularda kamuoyu oluşturmak gibi amaçlara da hizmet ederler. Örneğin 1 Mayıs 2006 işçi bayramı etkinlikleri kapsamında İstanbul’da ilk defa üç günlük bir “İşçi Filmleri Festivali” gerçekleştirilmiştir. Böylelikle sokaklardaki politik protesto hareketleri kültürel, sanatsal üretimle desteklenmiştir. Bu uluslararası festival kapsamında birçok farklı ülkeden farklı türlerde filmler gösterilmiş işçi bayramının enternasyonal bir hava kazanması amaçlanmıştır. Venezüella’da Chavez’in, işçilerin bilinçlenmesi amacıyla fabrikalarda Chaplin filmlerini göstermesi de yine muhalif gösterim biçimlerine bir başka örnektir.

13-) Muhalif filmler anaakım filmlerin üretiminin yoğun olduğu coğrafyalar dışında daha yaygın olarak üretilmektedir. Özellikle neo-liberal politikalar ve küreselleşme ile birlikte ulusların önemi azalmamış aksine artmıştır. Üçüncü dünya ülkeleri olarak adlandırılan ve tarihlerinde sömürgeleşmeyi yaşamış veya halen baskıcı yönetimler altında olan ülkeler kendi sinema dillerini yaratmaktadırlar. Özellikle anaakım Hollywood sineması karşısına Latin Amerika ülkeleri kendi muhalif sinemalarıyla çıkmakta ve bazen açık bir anlatım dili ile radikal bir şekilde mücadele etmektedir. Ya da Ortadoğu’da, yöneticilerin baskıcı olduğu ve dini politikaların toplumsal gelişmeleri engellediği ülkelerden biri olan İran’daki gibi örtük muhalif filmlerle mücadele edilmektedir.

14-) Anaakım sinemanın aksine muhalif filmler mükemmel olmayan hayatları sunar. Muhalif sinema mükemmel olmayan bir sinemadır: Anaakım sinema genellikle toplumsal olarak her anlamda mükemmel olan hayatları sunar. Öyküdeki insanlar genellikle ekonomik olarak ihtiyaçları olan herşeye sahiptir, yaşamsal sorunları yoktur, mutludur. Oysa muhalif filmlerde insanların toplumsal yaşamla ilgili sorunları vardır. Hayatları mükemmel değildir. Ayrıca anaakım sinema ekonomik güce sahip olduğu için teknolojik gelişmelerden daha fazla yararlanabilmektedir. Muhalif filmler ise daha çok

deneysel çalışmalar olduğu için ve üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında anaakım sinemanın sahip olduğu olanaklara sahip olmadığı için “mükemmel değildir.”

15-) Muhalif filmler yaşanan döneme ve koşullara göre açık veya örtük sinema dili kullanmaktadır: Bir toplumdaki muhalif hareketlerin eylemsel ve söylemsel mücadelesini belirleyen egemen güçlerin uygulamaları olduğu için, egemen güçlerin baskı ve zorla yok etmeye çalıştığı bu mücadelelere dair öykülerde de baskı, şiddet, işkence vb. olabilmektedir ve tüm bunların doğrudan, açık bir dille sinemaya aktarılması, ‘açık muhalif filmler’in üretimine olanak vermektedir. Yani ‘açık muhalif filmler’in, bir toplumda muhalif mücadele içinde olan insanların deneyimlediği gerçekliklerden yola çıkılarak kurgulandığı ileri sürülebilir. ‘rtk muhalif filmler’ ise daha çok muhalif olmayı, muhalif düşünüşü, yaşamı ima eden filmler olarak değerlendirilebilir. Buna göre, toplumsal muhalif hareketlerin strateji-taktikleri gereği muhalif gler bazen açık bazen de örtük bir dille iktidarla mücadele etmektedir.

16-) Muhalif filmler sadece mücadeleleri değil, yaşamın güzelliklerini de gösterir: Muhalif filmler hem üreticileri hem de izleyicisi için eğlendiricidir. Mücadele hayatın içinde olduğu için ya da hayat bir mücadele olduğu için hayatta mücadele dışında başka birçok şey de örneğin eğlence de vardır, bu nedenle de yaşam koşulları veya yöneticiler eğlenceyi engellemek için uğraşsa dahi, muhalif filmler kendisini ve izleyicisini eğlendirebilir. Bu bağlamda muhalif filmler, sadece sorunların, acıların, işkencelerin anlatıldığı filmler değildir, yaşamın güzelliklerini anlatan ve geleceğe dair umut taşıyan filmlerdir. Diğer bir deyişle, sinemanın muhalif bir olanak olarak kullanılabilmesi sadece siyasi iletinin doğrudan seyirciye aktarılması değildir. Asıl etkili sinemasal anlatılar siyasi metnin dolayım lanarak aktarılması ile gerçekleşir. Siyasi propagandaya dönüşen açık anlatım, filmin geniş kitlelere ulaşmasını ve iletisini aktarmasını engelleyebilir, örtük anlatım ise, geniş kitlelere seslenir ve nesnel bir anlatım kullandığı için daha ikna edici ve etkileyici bir yapıya sahip olur. Bu nedenle etkin muhalif filmler muhalifliklerini sözel metnin ve görsel metnin yüzeyinde değil derinyapısında yapılandırır, anlatının yapısı söylemek istediğini doğrudan bilince aktarmak bilince ve bilinçdışına dolayım lamalarla erişmeye çalışır.

17-) Muhalif filmler, yaşanan toplumsal sorunların sadece sonuçlarına değil nedenlerine de odaklanır: Anaakım sinema yaşanan sorunları kişilere ve psikolojiye bağlarken, muhalif filmler sorunların sosyolojik çözümlemesini yapar, sorunları toplumsal yapılarla, kurumlarla ilişkilendirir. Anaakım sinema genellikle yaşananların sonuçlarını gösterir ve nedenlerini hiç araştırmaz. Oysa muhalif filmler hem sonuçları hem de nedenleri üzerinde durur. Olayların ya da olguların nedenlerinin gösterilmesi yaşananların sorgulanmasına yardım eder ve bu çözümlemelerle yaşananların anlamlandırılması, toplumsal bilinçte yer etmesi kolaylaşır.

18-) Muhalif filmler, belirli bir türe bağlı kalmaz, esnek bir yapıdadır: Muhalif sinema yaşanan sorunlara, sorulara cevap arayan bir yaklaşım içindedir. Bu cevabı bulmak için de esnek bir yapıda olmak zorundadır. Yani belirli bir türe bağlı kalmak zorunda değildir. Egemen güçler kitleleri egemenlikleri altına almak istediklerinde nasıl bütün araçları kullanıyorsa ve sinemanın bütün olanaklarından yararlanıyorsa, bütün türlerle –melodram, komedi, korku, belgesel vb.- sinemasal üretim yapıyorlarsa muhalif sinema da benzer şekilde bu yapı ile mücadele edebilmek için sinemanın bütün olanaklarından faydalanmalı ve esnek olmalıdır. Bu nedenle de belirli bir türde değil anlatılmak istenen öyküye, topluma ve döneme göre en uygun türde üretim yapılır. Kısacası, yaşam devam ettikçe iktidar mücadelesi ve iktidarın kendini yeniden üretme biçimleri değişerek süreceği için sinema alanında da muhaliflerin yeni yeni mücadele etme biçimleri olacaktır. Bu nedenle muhalif sinema tek bir türle ya da içerikle sınırlandırılmaz ve yine bu nedenle tamamlanmamış bir karaktere sahiptir, şekilci değildir, önemli olan filmin içeriği ve izleyiciye ulaşması ve izleyici de iz bırakmasıdır. Ayrıca, muhalif filmler sinemasal olarak başarılı olan yöntemleri birbirinden ödünç alarak birbirlerine sürekli destek olur.

19-) Muhalif filmler anaakım filmlere karşı bütünlüklü bir mücadele yürütürler: Muhalif sinema sadece filmlerde anlattığı öyküleriyle değil, anaakım sinema ile bütünlüklü bir mücadele yürütmektedir. Örneğin sadece anaakımın kullandığı bir dağıtım yöntemini kullanmak ya da belirli yıldız oyuncularla çalışmak ya da sadece büyük salonlarda filmlerin gösterimlerini yapmak yerine çok daha esnek bir yapıdadır. Nereden, ne zaman, ne şekilde çıkacağı çok da fazla kestirilemeyen bir oluşumdur.

20-) Muhalif filmlerde yıldız oyuncular da oynar ancak yıldız oyuncu filmde farklı bir şekilde sunulur. Muhalif filmlerde kahraman tarih yapmaz, sadece tarihsel gerekliliklere hizmet eder. Diğer bir deyişle filmlerde yıldızlar ya da kahramanlar izleyicilerin özdeşleşmesi için zaman zaman gerekli olduğundan tümüyle vazgeçilmesi yerine filmde kahramanın sunumunun değişmesi de filmi muhalif yapan etkenlerden biridir. Bir bakıma, oyuncular gerçek hayattaki rollerini oynamaktadır.

21-) Muhalif filmler anaakım sinema sektöründen hem içerik hem de ekonomik anlamda bağımsız olabilir: Ekonomik olarak yeterli olamadıkları ya da belli stüdyolara bağımlı kalarak onların istekleri doğrultusunda filmler yapmak istemedikleri için bu anaakım sinemanın dışında kalan veya kalmak isteyen bağımsız yönetmenler, kendi ekonomik olanakları ile bireysel yaratıcılıklarını ve özgürlüklerini kullanarak filmler üretir. Bu filmler her zaman içerik olarak muhalif olmayabilir, alternatif olabilir ancak üretim biçimleriyle anaakım sinemaya muhalefet etmektedirler.

22-) Egemen güçlerin kimliği hayali bir bütünlükmüş gibi sunmaları muhalif sinemacıların bu yok sayılan kimliklere odaklanmalarına neden olmuştur. Toplumsal yaşamdaki kimlik mücadelesi sinemaya yansımıştır: Muhalif sinemacılar toplumda seslerini duyuramayan sınıfsal, kültürel ve etnik kimliklerin, göçmenlerin seslerini duyurması için olanak yaratmaktadır. Cinsel kimlik açısından da, muhalif filmler egemenlerce tanınmayan ya da meşru kabul edilmeyen üzeri çizilmeye çalışılan kimliklere dair (gayler ve lezbiyenler) öyküler anlatmaktadır. Muhalif bilince sahip yönetmenler, farklı kimliklerin toplumsal ve kültürel yaşamda zenginlik getirdiğini öne çıkaran filmler üretirler. Toplumu ve kültürü tek bir kimliğe hapsetme isteği ve çabasında olan anaakım sinemanın karşısında, muhalif filmler etnik, sınıfsal ve kültürel kimliklerin, ‘öteki’ olarak algılananların hayatlarından kesitler sunar, bu insanları egemenden farklı bir yerde ve kendi kendine yeten öznel olarak yansıtır.

23-) Muhalif filmlerde cinselliğin ve kadının sunumu da farklıdır: Anaakım sinemada eşcinselliğin hastalık, ahlak-dışı veya kötü sunumunun karşısına bazı sinemacılar lezbiyen ve gayleri olumlayan filmlerle çıkarak bir alternatif yaratmakta ve hem egemen güçlerin toplumsal bilinçte yaratmayı hedefledikleri ideolojik çarpıtmalara hem de anaakım sinemaya muhalefet etmektedir. Anaakım sinemanın cinsel

temsillerinde heteroseksüel ilişki vardır, ancak kadın genellikle erkeğin zevk nesnesi gibi sunulmaktadır ve önemli olan da iki cinsin cinsel paylaşımı değil erkeğin hazzıdır. Kadın cinsel nesne olarak sinemasal anlamda estetik bir vurgu taşımanın ötesinde erkek izleyiciyi çeken cinsel bir tuzak gibi de kullanılır. Filmin sinemasal anlatım sürecinde gerekli olmasa bile kadın cinselliğine gönderme yapan görsellere yönelmesi tüketimin arttırılması bağlamında ele alınabilir. Sinemada, işlenen konunun gerektirdiği cinselliğin ötesine taşma ya da gerekmediği halde cinsellik vurgusu taşıma özellikleriyle cinselliği sömürür. Ancak, erkek egemen dünyanın karşısına eşitlikçi ve özgürlükçü bir söylemle çıkan feministler kendi sinema dillerini yaratmışlardır. Feminist sinemacılar geleneksel erkek egemen bakışı merkezsiz bırakır, yıkar ve kendi amaçları için yeniden kurgular. Başka bir deyişle feminist film eleştirisi kadına, topluma ve sinemaya yamuk bakmaktır. Muhalif filmlerde cinsellik meta olarak kullanılmaz. Duygular toplumsal yaşamdan, kültürden soyutlanmış, izole edilmiş bir şekilde sunulmaz. Egemen düşüncenin ve sinemanın cinsiyetçi ideolojisinin karşısına kadının bağımsız, güçlü, özgür bir özne olarak konumlanışını gösterir. Ayrıca, muhalif sinemacılar cinsel rollerin de toplumsal hiyerarşi tarafından belirlendiğini gösterir.

Özetlersek, muhalif sinema toplumsal muhalif kültürden beslenmekte ve bu kültürün gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda sinema toplumsal dönüşüme de katkıda bulunur. Ancak toplumsal dönüşümün sadece sinema ile olacağı da ileri sürülemez. Bir bütün olarak toplumsal, politik, ekonomik her alanın dönüşümüyle ancak gerçek tümlüklü bir dönüşüm yaşanabilir ve sinemada sadece bu birimlerden biridir. Sinemacıların sorumlulukları ise sınırlıdır. Buna göre de, muhalif sinema daha çok egemen ideolojinin eylem ve söylemlerine karşı toplumsal bilinçte farkındalık yaratmak için bir araç olabilir. Yani, muhalif filmler de muhalif düşünüşün yaygınlaşmasına katkıda bulunabilir. Muhalif sinemacıların zorunlu olarak muhalif eylemci ya da politikacı olması gerekmez. Toplumsal yaşamı insani bir bakışla yakalamayı başaran sinemacılar bazen bilincinde olmasa da muhalif filmler üretebilirler. Ayrıca egemen ideolojinin dışında bir bakışa, duruşa sahip olan sinemacılar da toplumun yaşıntıladığı gerçekleri kendi anlatım dilleriyle topluma ulaştırarak muhalif filmleri yaygınlaştırabilirler. Muhalif sinema toplumsal gerçekçi olmak zorunda da değildir.

Başka bir dünyanın mümkün olduğu birçok farklı içerikle, türle, teknikle, kısacası esnek bir şekilde anlatılabilir.

Sonuç olarak, sinemada toplumsal muhalefet olanağı vardır. Sinema tarihi boyunca tüm dünyada muhalif sinemacılar, Hollywood sinemasıyla ya da kendi ülkelerindeki anaakım sinemayla, üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarında değişik şekillerde mücadele etmektedir. Bu bağlamda, sinema tarihi iktidardaki güçlerin ve muhalif hareketlerin mücadelesini yansıtan bir alan olarak da yorumlanabilir. Muhalif filmler, toplumsal muhalif kültüre katkı yapmaktadır. Bu çalışmanın yazarı tarafından yukarıda verilen muhalif sinema tanımı ve özellikleri, yaşanacak tarihsel ve toplumsal gelişmelere göre ileride bu konuda çalışacak olan kişiler tarafından genişletilebilir. Burada anlatılanlar sadece yaşanan dönemdeki koşullara göre ve çalışmanın sınırları çerçevesinde çalışmanın yazarı tarafından yapılan yorumlardır.

EK: ÇÖZÜMLENEN FİMLERİN KÜNYELERİ

Film 1: Son Adam



Filmin Özgün Adı: Letzte Mann, Der

Yönetmen: F. E. Murnau

Yapımcı: Erich Pommer

Senaryo: Carl Mayer

Yapım Yılı: 1924

Türü: Komedi/Dram

Ülke: Almanya

Süre: 101 dakika

Özellikleri: Siyah-beyaz, sessiz film

Oyuncular:

Emil Jannings	Otel Kapıcısı
Maly Delschaft	Otel Kapıcısının Yeğeni
Max Hiller	Otel Kapıcısının Gelini
Emilie Kurz	Gelinin Halası
Hans Unterkircher	Otel Yöneticisi
Olaf Storm	Genç Misafir
Herman Vallentin	Şişman Misafir
Georg John	Gece Bekçisi
Emmy Wyda	Zayıf Misafir

Müzik: Giuseppe Becer

Görüntü Yönetmeni: Karl Freund

Edit: Elfi Böttlich

Prodüksiyon Dizayn: Edgar G. Ulmer

Sanat Yönetmeni: Robert Herlth, Walter Röhrig

Makyaj: Waldemar Jabs

Yönetmen Yardımcısı: Edgar G. Ulmer

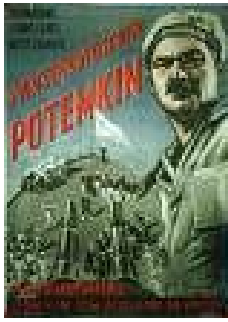
Özel Efektler: Ernst Kunstmann

Kamera Asistanı: Robert Baberske

Kamera Operatörü: Günther Rittau

Fotoğrafçı: Hans Natge.

Film 2: Potemkin Zırhlısı



Filmin Özgün Adı: Bronenosets Potyomkin

Yönetmen: Sergei M. Eisenstein

Yapımcı: Jacob Bliokh

Senaryo: Nina Agadzhanova, Nikolai Aseyev, Sergei M. Eisenstein, Sergei Tretyakov

Yapım Yılı: 1925

Türü: Dram/Tarih/Savaş

Ülke: Sovyetler Birliği

Süre: 75 dakika

Filmin Orijinal Dili: Rusça

Özellikleri: Siyah-beyaz, sessiz film

Oyuncular:

Aleksandr Antonov Grigory Vakulinchuk, Bolşevik Denizci

Vladimir Barsky Komutan Golikov

Grigori Aleksandrov Şef Subay Giliarovsky

Ivan Bobrov Genç Denizci

Mikhail Gomorov Militan Denizci

Aleksandr Levshin Küçük Subay

Konstantin Feldman Öğrenci Ajitatörü

Prokopenko Yaralı Çocuğu Taşıyan Anne

A. Glauberman Yaralı Çocuk

Beatrice Vitoldi Bebek Arabalı Anne

Müzik: Eric Allaman, Yati Durant, Vladimir Heifetz, Nikolai Kryukov, Chris Lowe, Edmund Meisel, Dmitri Shostakovich, Neil Tennant

Görüntü Yönetmeni: Vladimir Popov, Eduard Tisse

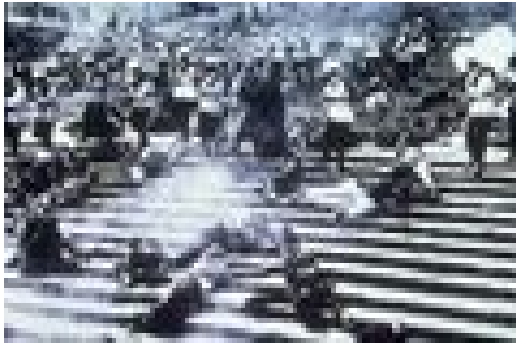
Edit: Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein

Sanat Yönetmeni: Vasili Rakhals

İkinci Birim Amiri: Grigori Aleksandrov

Yönetmen Yardımcısı: Aleksandr Antonov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, Maksim Shtraukh

Ses: Yevgeni Kaskevich



Film 3: Bisiklet Hırsızları



Filmin Özgün Adı: Ladri Di Biciclette

Yönetmen: Vittorio de Sica

Yapımcı: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica

Senaryo: Luigi Bartolini (roman), Cesare Zavattini (öykü), Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini

Yapım Yılı: 1948

Türü: Dram

Ülke: İtalya

Süre: 93 dakika

Filmin Orijinal Dili: İtalyanca

Özellikleri: Siyah-beyaz

Oyuncular:

Lamberto Maggiorani	Antonio Ricci
Enzo Staiola	Bruno
Lianella Carell	Maria
Gino Saltamerenda	Baiocco
Vittorio Antonucci	Hırsız
Giulio Chiari	Dilenci
Elena Altieri	İyiliksever Kadın
Carlo Jachino	Bir Dilenci
Michele Sakara	Hayır Kuruluşunda Sekreter
Giulio Battiferi	Gerçek Hırsız Koruyan Kişi

Müzik: Alessandro Cicognini

Görüntü Yönetmeni: Carlo Montuori

Edit: Eraldo Da Roma

Prodüksiyon Dizayn: Antonio Traverso

Prodüksiyon Amiri: Nino Misiano, Umberto Scarpelli

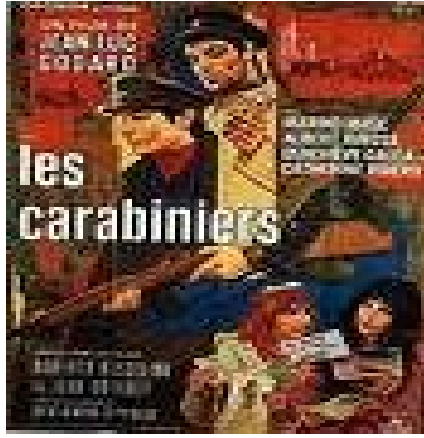
Yönetmen Yardımcısı: Luisa Alessandri, Gerardo Guerrieri, Sergio Leone

Ses: Biagio Fiorelli, Bruno Brunacci

Dağıtım: Joseph Burstyn



Film 4: Jandarmalar



Filmin Özgün Adı: Les Carabiniers

Yönetmen: Jean-Luc Godard

Yapımcı: Georges de Beauregard, Carlo Ponti

Senaryo: Jean-Luc Godard, Jean Gruault, Beniamino Joppolo, Roberto Rossellini

Yapım Yılı: 1963

Türü: Dram/Komedi/Savaş

Ülke: Fransa / İtalya

Süre: 85 dakika

Filmin Orijinal Dili: Fransızca

Özellikleri: Siyah-beyaz

Oyuncular:

Albert Jurros	Michel-Ange
Marino Mase	Ulysses
Catherine Ribeiro	Cleopatre
Genevieve Galea	Venus
Jean Brassat	Jandarma 2
Gerard Poirot	Jandarma 1
Alvaro Gheri	Jandarma 3
Barbet Schroeder	Araba Satıcısı
Pascale Audret	Arabadaki Kız
Roger Coggio	Arabadaki Adam
Jean-LOuis Comolli	Balık Tutan Asker
Catherine Durante	Filmin İçindeki Filmdeki Kadın Kahraman
Wladimir Faters	Devrimci
Odile Geoffroy	Genç Komünist Kız
Jean Gruault	Bebe'nin Babası
Jean Monsigny	Asker
Gilbert Servien	Asker

Müzik: Philippe Arthuys

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard

Edit: Agnes Guillemot, Lila Lakshmanan

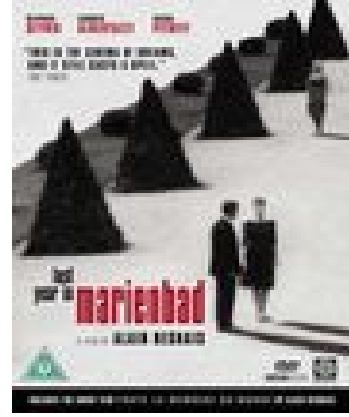
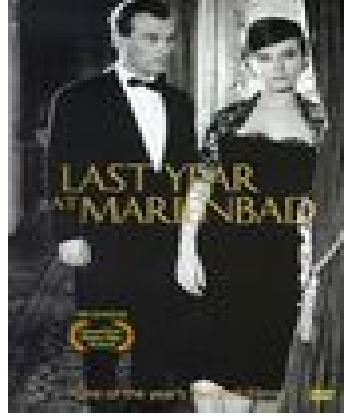
Prodüksiyon Dizayn: Jean Jacques Fabre

Prodüksiyon Amiri: Roger Scipion

Yönetmen Yardımcısı: Charles L. Bitsch, Jean-Paul Savignac
Ses: Hortion, Jacques Maumont
Kamera Operatörü: Claude Beausoleil.



Film 5: Geçen Yıl Marienbad'da



Filmin Özgün Adı: Année dernière à Marienbad, L'

Yönetmen: Alain Resnais

Yapımcı: Pierre Courau, Raymond Froment

Senaryo: Adolfo Bioy Casares, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet

Yapım Yılı: 1961

Türü: Dram/Romans

Ülke: Fransa / İtalya

Süre: 94 dakika

Filmin Orijinal Dili: Fransızca

Özellikleri: Siyah-beyaz

Oyuncular:

Delphine Seyrig Kadın

Giorgio Albertazzi Yabancı

Sacha Pitoeff Kocası

Françoise Bertin Oteldeki Kişi

Luce Garcia-Ville

Helena Kornel

François Spira

Karin Toche-Mittler

Pierre Barbaud

Wilhelm von Deek

Jean Lanier

Müzik: Francis Seyrig

Görüntü Yönetmeni: Sacha Vierny

Edit: Jasmine Chasney, Henri Colpi

Prodüksiyon Dizayn: Jacques Saulnier

Set Dekorasyonu: Jean-Jacques Fabre, Georges Glon, Andre Piltant

Kostüm: Coco Chanel, Bernard Evein

Makyaj: Alaxandre Marcus

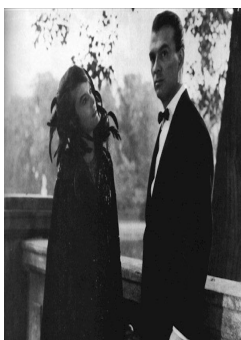
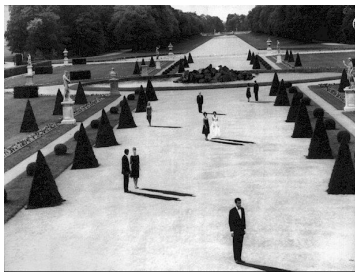
Yönetmen Yardımcısı: Volker Schlöndorff

Ses: Guy Villette

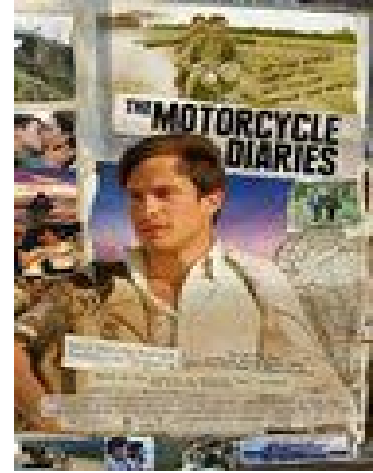
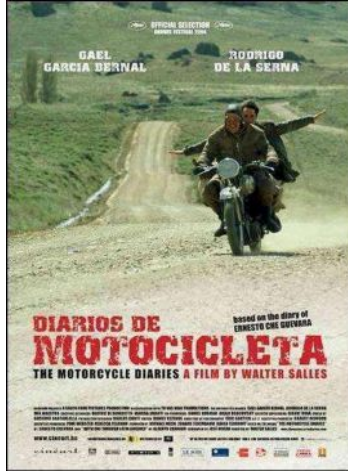
Kamera Operatörü: Philippe Brun

Fotoğrafçı: Georges Pierre

Kamera Asistanı: Volker Schlöndorff.



Film 6: Motosiklet Günlüğü



Filmin Özgün Adı: Diarios de Motocicleta

Yönetmen: Walter Salles

Yapımcı: Daniel Burman, DiegpDubcovsky, Monica Lima, Michael Nozik, Robert Redford, Edgard Tenenbaum, Karen Tenkhoff, Paul Webster, Rebecca Yeldham

Senaryo: Ernesto Che Guevara (kitap), Alberto Granado (kitap)

Yapım Yılı: 2004

Türü: Macera/ Biyografi/ Dram

Ülke: Şili, Arjantin, Peru, ABD, Fransa, Almanya, İngiltere

Süre: 94 dakika

Filmin Orijinal Dili: İspanyolca

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Gael Garcia Bernal	Ernesto Guevara De la Serna
Rodrigo De la Serna	Alberto Granado
Mercedes Moran	Celia De la Serna
Jean Peirre Noher	Ernesto Guevara Lynch
Lucas Oro	Roberto Guevara
Marina Glezer	Celita Guevara
Sofio Bertolotto	Ana Maria Guevara
Franco Solazzi	Juan Martin Guevara
Ricardo Diaz Mourelle	Jorge Amca
Diego Giorzi	Rodolfo
Facundo Espinosa	Tomas Granado
Mia Maestro	Chichina
Susana Lanteri	Rosana Hala
Natalia Lobo	La Negra
Carlos Rivkin	Horacio Ferreyra
Elvio Suarez	Martin Amca
Pablo Villarazza	Esteban Aguirre
Oscar Alegre	Don Olate
Fernando Llosa	Von Puttkamer
Christian Chaparro	Luna

Christian Arancibia Tulio
Gabriela Aguilera Piedad
Gustavo Morales Felix
Gustavo Bueno Dr. Hugo Pesce
Jorge Chriarella Dr. Bresciani
Müzik: Jorge Drexler, Gustavo Santaolalla
Görüntü Yönetmeni: Eric Gautier
Edit: Daniel Rezende
Casting: Walter Rippell
Prodüksiyon Dizayn: Carlos Conti
Sanat Yönetmeni: Coca Oderigo, Laurent Ott, Maria Eugenia Sueiro
Set Dekorasyonu: Carlos Conti
Kostüm: Beatriz De Benedetto, Marisa Urruti
Makyaj: Marisa Amenta
Birim Amiri: Ricardo Avelutto, Raul Campos
Yönetmen Yardımcısı: Federico Beron, Marcia Faria, Claudio Levia, Samuel Leon, Claudio Reiter, Sara Rossi, Julia Solomonoff
Ses: Jean-Claude Brisson
Özel Efekt: Georges Demerau.



Film 7: Machuca



Filmin Özgün Adı: Machuca

Yönetmen: Andres Wood

Yapımcı Kurum: Latido Films ve Tornasol films S.A. ve Andres Wood Producciones yapımı, Chilefilms(Şili), Mamoun Hassan(İngiltere) ve Paraiso(Fransa) ortaklığı,

Destekleyen Kurumlar: Canal+ ve Television Espanola ve Ibermedia, Fondart-Corfo ve ICAA.

Filmin Dağıtımını Yapan Kurum: Chantier Films

Senaryo Yazarları: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Andrés Wood

Yapım Yılı: 2004

Ülkesi: Şili/İspanya

Orijinal Dili: İspanyolca

Süresi: 120 dakika

Türü: Dram

Yapımcılar: Gerardo Herrero, Mamoun Hassan, Andrés Wood

Prodüksiyon Amiri: Nathalie Trafford, Juan Carlos Arriagada, Patricio Pereira

Görüntü Yönetmeni: Miguel Joan Littin.

Oyuncular:

Matias Quer Gonzalo Infante

Ariel Mateluna Pedro Machuca

Manuela Martelli Silvana

Ernesto Malbrán Peder McEnroe

Aline Kuppenheim Maria Luisa Infante (Gonzalo'nın annesi)

Federico Luppi Roberto Ochagavia (annenin sevgilisi)

Francisco Kings Patricio Infante (Gonzalo'nın babası)

Luis Dubó Ismael Machuca (Pedro'nun babası)

Tamara Acosta Juana (Pedro'nun annesi)

Maria Olga Matte Miss Gilda (öğretmen)

Gabriela Medina Lucy (Gonzalo'nın kızkardeşi)

Tiago Correa Pablo (kızkardeşinin erkek arkadaşı)

Alexander Trejo Willi (bayrak satıcısı)

Andrea Garcia Huidobro Isabel (hizmetçi)

Pablo Krögh Albay Sotomayor

Sanat Yönetmeni: Rodrigo Bazaes

Ses Yönetmeni: Maldavsky Marks

Ses Yapımcısı: Plató Sonido

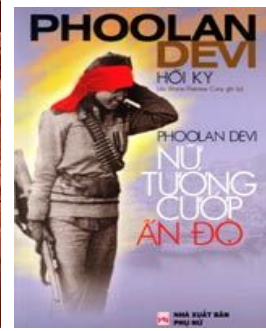
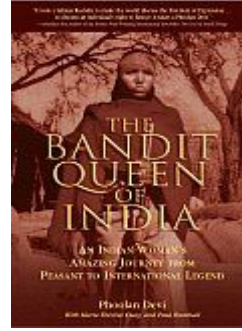
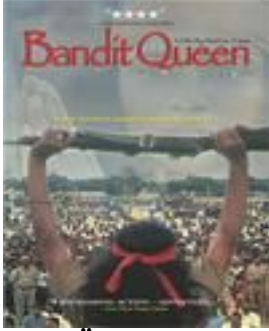
Kostüm: Maya Mora

Müzik: Jose Miguel Miranda, Jose Miguel Tobar

Editör: Fernando Pardo
Yönetmen Yardımcısı: Waldo Salgado
Set Amiri: Guadalupe Correa



Film 8: Haydutlar Kraliçesi



Filmin Özgün Adı: Phoolan Devi

Yönetmen: Shekhar Kapur

Yapımcı: Bobby Bedi, Varsha Bedi

Senaryo: Ranjit Kapoor, Mala Sen

Yapım Yılı: 1994

Türü: Biyografi / Dram

Ülke: Hindistan

Süre: 119 dakika

Filmin Orijinal Dili: Hintçe

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Sema Biswas	Phoolan Devi
Aditya Srivastava	Puttilal
Agesh Markam	Deli Kadın
Ajai Rohilla	Behmai Adamı
Anirudh Agarwal	Babu Gujjar
Anil Sahu	Vikram Çetesi Üyesi
Anupam Shyam	Ganshyam
Aseem Bajaj	Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi
Ashok Bulani	D. S. P.
Ashok Sharma	Hizmetçi
Avinash Nemade	Doktor
Basant Rawat	Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi
Chotelal Siraswal	Vikram Çetesi Üyesi
Deepak Chibber	s. P. Bhind
Deepak Soni	Miandad
Dhawal Gwaliori	Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi
Dilip Raghuvanshi	Komutan Yadav
Gajraj Rao	Ashokchand
Girish Solanki	Tarika'nın Eşi
Govind Namdeo	SriRam
Guddi	Munni
Gyan Shivpuri	Phool Singh
Harish	Tarika
Hemant Mishra	Polis
Jeetendra Shastri	Bharat

Khunni Lal Maina Pundit
 Lakshmi Narayan Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi
 Mahesh Chandra Bakan
 Malabai Sonwani Kaynana
 Manoj Bajpai Singh Adamı
 Nazim Hussain Vikram Çetesi Üyesi
 Nazim Patel Vikram Çetesi Üyesi
 Nirmal Pandey Vikram Mallah
 Pavan Gupta Vikram Çetesi Üyesi
 Pradeep Gupta Vikram Çetesi Üyesi
 Puran Bhatt Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi
 Raghuvir Yadav Madho
 Rajesh Vivek Mustaquim
 Raj Kumar Kamie Takur Çetesi
 Ram Charan Nirmalker Devideen
 Ranjit Chowdhry Shiv Narain
 Saurabh Shukla Kailash
 Savitri Raekwar Mola
 Sitaram Panchal Lalaram
 Sunil Gaekwad Rattan Chand
 Sunita Bhatt Küçük Phoolan
 Surendra Kora Behmani Adamı
 Uma Yaish Rukhmani
 Vibanshu Vaibhav Vikram Çetesi Üyesi
 Vinod Tiwari Vikram Çetesi Üyesi
 Yogesh Gupta Phoolan Singh Adamı Çetesi Üyesi

Müzik: Nusrat Fateh Ali Khan, Roger White

Görüntü Yönetmeni: Ashok Mehta

Edit: Renu Saluja

Casting: Tigmanshu Dhulia

Prodüksiyon Dizayn: Eve Mavrakis

Sanat Yönetmeni: Ashok Bhagat

Set Dekorasyonu:

Kostüm: Dolly Ahluwalia

Makyaj: Edwin Williams

Prodüksiyon Amiri: Stephen Barker

Yönetmen Yardımcısı: Mike Higgins, Alok Kapur, Rajiv Maikhuri

Ses: Richard King, Robert Taylor



Film 9: Duvar



Yönetmen: Yılmaz Güney

Yapımcı: Marin Karmitz

Senaryo: Yılmaz Güney

Yapım Yılı: 1983

Ülke: Fransa-Türkiye

Süre: 117 dakika

Filmin Orijinal Dili: Fransızca, Türkçe

Oyuncular:

Tuncel Kurtiz,

Ayşe Emel Mesci

Kuray

Malik Berrichi

Nicolas Hossein

Isabelle Tissandier

Ahmet Ziyrek

Ali Berkay

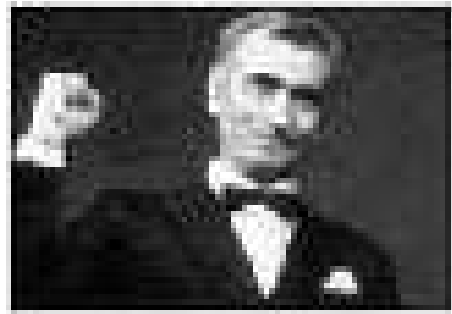
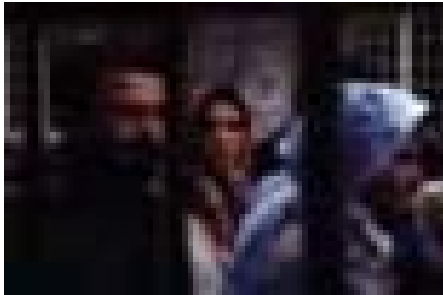
Zeynep Kuray

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

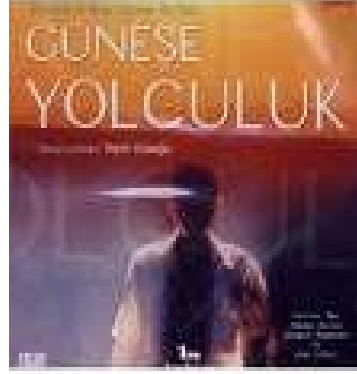
Kurgu: Sabine Mamou

Müzik: Setrak Bakırel, Garip Şahin

Yapım Şirketi: Güney Film



Film 10: Güneşe Yolculuk



Yönetmen: Yeşim Ustaoglu
Yapımcı: Yeşim Ustaoglu, Ezel Akay
Senaryo: Yeşim Ustaoglu
Yapım Yılı: 1998

Türü: Dram

Ülke: Türkiye

Süre: 104 dakika

Filmin Orijinal Dili: Türkçe

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Nazmi Kırık Berzan

Mizgin Kapazan Arzu

Nevruz Baz Mehmet

Lucia Marano

Ara Güler Süleyman Bey

Ercüment Balakoğlu

İsmail Yıldız

Müzik: Vlatko Stefanovski

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Kurgu: Nikolas Gaster

Sanat Yönetmeni: Natali Yeres

Yapım: İstisnai Filmler

Yönetmen Yardımcısı: Kazım Öz

Işık Şefi: Nezir Yücel



Film 11: Babam Ve Oğlum



Yönetmen: Çağan Irmak

Yapımcı: Şükrü Avşar

Senaryo: Çağan Irmak

Yapım Yılı: 2005

Türü: Dram / Komedi

Ülke: Türkiye

Süre: 108 dakika

Filmin Orijinal Dili: Türkçe

Özellikleri: Renkli, 35 mm

Oyuncular:

Ege Tanman	Deniz
Fikret Kuşkan	Sadık
Çetin Tekindor	Hüseyin Efendi
Hümeysra Akbay	Babaanne
Şerif Sezer	Teyze
Özge Özberk	Sadık'ın Sevgilisi
Binnur Kaya	Hanife
Yetkin Dikinciler	Salim

Erdal Tosun

Halit Ergenç

Bilge Şen

Tuba Büyüküstün

Nergis Çorakçı

Mahmut Gökğöz

Muzaffer Demirel

Yakup Yavru

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen

Yapım Asistanı: Murat Özata, İsmet Yılmaz, Gökhan Çaylı, Fatih Tekşal, Ercan Sönmez, Cem Bağlar, Aysun Devrim Damgaoğlu, Ali Ay.

Uygulayıcı Yapımcı: Esi Gülce

Set Ekibi: Murat Ferah, Hasan Demirkapı, Barış Matur

Set Amiri: Sadun Demirkapı

Ses Tasarım: Orçun Kozluca

Ses Asistanı: Serhat Seyis, Recep Demir, Ömür Müldür, İsmail Alacan

Ses: Levent İntepe

Sanat Yönetmeni: Murat Güney

Sanat Asistanı: Yelkan İşkorkutan, Uğur Aygan, Emre Hamamcı, Buket Sezgin

Reji Ekibi: Zeynep Arısoy, Irmak Çığ, Cenk Aksoyar, Bahadır Başaran

Makyaj Asistanı: Serpil Yılmaz, Hilal Günay, Hasan Selçuk

Makyaj: Simay Muratoğlu

Magnum Dolly: Veysel Şahin, Erdoğan Gündoğdu

Kostüm Asistanı: Yunus Harani, Nurcan Tatalır

Kostüm: Canan Çayır

Kamera: Ethem Dağ, Cihan Yılmaz, Cenk Tatarer

Jimmy Jib: Harun Altınsoy, Halil Şahin, Durmuş Sorkut

Işık Şefi: Hakkı Yazıcı

Işık Asistanı: Zafer Özsoy, Sedat Kılıç, Fatih Özçelik, Bülent Yavuz

Diyalog Edit: Fatih Rağbet

Yapım Koordinatörü: Gülay Mercan

Yardımcı Yönetmen: Irmak Çığ

Yapım: Avşar Film

Dağıtım: Avşar Film

Müzik: Evanthia Reboutsika



Film 12: Kara Nisan



Filmin Özgün Adı: Sometimes in April

Yönetmen: Raoul Peck

Yapımcı: Kisha Imani Cameron, Daniel Delume, Raoul Peck, Joel Stillerman

Senaryo: Raoul Peck

Yapım Yılı: 2005

Türü: Dram / Savaş

Ülke: Fransa / Ruanda

Süre: 140 dakika

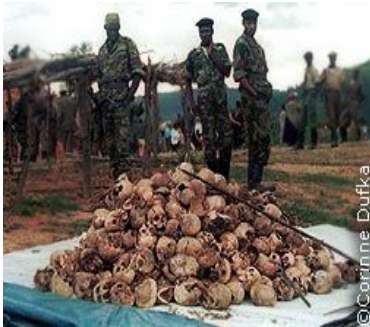
Filmin Orijinal Dili: İngilizce / Kinyarwanda

Özellikleri: Renkli

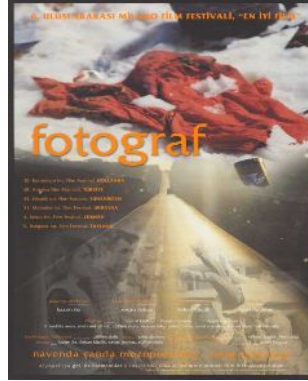
Oyuncular:

Idris Elba	Augustin Muganza
Oris Erhuero	Honore Muganza
Arthur Yuhi Abia	Yves Andre
Paul Barrett	Albay
Johannes Bausch	BM Konvoy Komutanı
Andrew Benon	Mgungira Baba
Gloria Bugwiza	Kadın Rehine 2
Charles Bwanika	DJ Max
Noah Emmerich	Lionel
Patty Hannock	Avukat
Fraser James	Xavier
Isabelle Kabano	Felicie
Kaya Kagimumukasa	Başbakan Agathe Uwilingiyimana
Carole Karemera	Jeanne Muganza (Augustin'nin Karısı)
Chantal Karuinyi	Kadın Rehine 3
Dennis Kayonya	Mathieu
Hubert Kounde	Salomon Baba
Susan Lay	Laura
Assumpta Micho	Mathilde
Juliana Muganza	Anne Marie'nin Arkadaşı 1
Nadine Munezero	Venancia
Mazence Murara	Yargıç
Chantal Mutanguha	Kız Öğrenci
Maureen Mutesi	Anne Marie'nin Arkadaşı 2

Tega Mutimura Anne Marie'nin Arkadaşı 3
 Lyton Namburu Valerie
 Abdallah Nassoro Albert
 Abby Mikiibi Nkaaga Ruandalı Albay Bagosora
 Pamela Nomvete Martine
 Ramadhan Nzikenere Subay Bagosora
 Michelle Rugema Anne Marie Muganza
 Andre Ryumugabe Katil Çiftçi
 Franck Karenze Semana Savcı
 Ester Uwizeye Isa
 Joseph Walugembe Alphonse
 Debra Winger Prudence Bushnell
 Prudence Bushnell Kendisi (arşiv görüntüsü)
 Bill Clinton Kendisi (arşiv görüntüsü)
 Juvenal Habyarimana Kendisi (arşiv görüntüsü)
 Brian Williams Kendisi (arşiv görüntüsü)
Müzik: Bruno Coulais
Görüntü Yönetmeni: Eric Goichard
Edit: Jacques Comets
Casting: Sylvie Brochere, Avy Kaufman
Prodüksiyon Dizayn: Benoit Barouh
Prodüksiyon Amiri: Janet Fries Eckholm
Sanat Yönetmeni: Jean De La Paix Hategikimana, Devi Tirouvanziam
Yönetmen Yardımcısı: Nicolas Cambois, Brieuc Vanderswalm
Ses: Germain Boulay, Eric Devulder, Vincent Guillon, Sege Rouquairol,
Özel Efekt: Luc Augerau, Christian Rajaud, François Vagnon



Film 13: Fotoğraf



Yönetmen: Kazım Öz

Senaryo: Kazım Öz

Yapım Yılı: 2001

Türü: Dram

Ülke: Türkiye

Süre: 66 dakika

Filmin Orijinal Dili: Türkçe, Kürtçe

Dağıtımçı: Yapım 13

Oyuncular:

Feyyaz Duman

Nazmi Kırık

Mizgin Kapazan

Muhlis Asan

Zülfiye Dolu

Mehmet Ali Öz

Müzik: Mustafa Biber

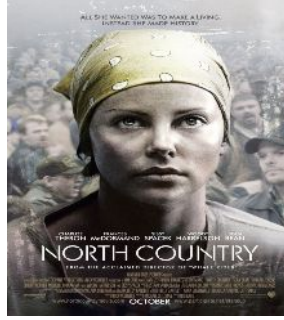
Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Ses: Zafer Şişman

Kurgu: Kazım Öz, Özkan Küçük, Zülfiye Dolu, Savaş Boyraz



Film 14: Tek Başına



Filmin Özgün Adı: North Country

Filmin Yönetmeni: Niki Caro

Yapımcı Kurum: Nick Wechsler Productions

Senaryo Yazarı: Michael Seitzman

Yapım Yılı: 2005

Ülkesi: Amerika Birleşik Devletleri

Orijinal Dili: İngilizce

Süresi: 126 dakika

Türü: Dram

Yapımcılar: Nick Wechsler, Helen Buck Bartlett, Doug Claybourne, Valerie Flueger, Nana Greenwald, Jeff Skoll.

Prodüksiyon Amiri: Richard Hoover

Filmin Görüntü Yönetmeni: Chris Menges

Oyuncular:

Charlize Theron	Josey Aimes
Elle Peterson	Karen Aimes
Thomas Curtis	Sammy Aimes
Frances McDormand	Glory
Sean Bean	Kyle
Woody Harrelson	Bill White
Jeremy Renner	Bobby Sharp
Richard Jenkins	Hank Aimes
Sissy Spacek	Alice Aimes
James Cada	Don Pearson
Rusty Schwimmer	Big Betty
Linda Emond	Leslie Conlin
Michelle Monaghan	Sherry
Brad William Henke	Lattavansky
Jillian Armenante	Peg

Sanat Yönetmeni: Gregory S. Hooper

Kostüm: Cindy Evans

Müzik: Gustavo Santaolalla

Ses Yönetmeni: Steve Humphrey, William Sarokin

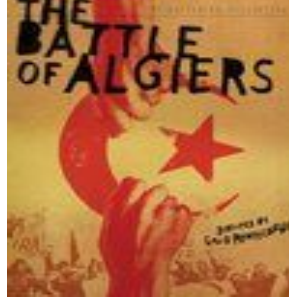
Editör: David Coulson

Yönetmen Yardımcısı: Liz Tan

Set Amiri: Peter Tosti Stephenson



Film 15: Cezayir Savaşı



Filmin Özgün Adı: La Battaglia Di Algeri

Yönetmen: Gillo Pontecorvo

Yapımcı: Antonio Musu, Yacef Saadi

Senaryo: Gillo Pontecorvo, Franco Solinas

Yapım Yılı: 1966

Türü: Dram / Tarih / Savaş

Ülke: Cezayir, İtalya

Süre: 121 dakika

Filmin Orijinal Dili: Fransızca, İngilizce, Arapça

Özellikleri: Siyah-beyaz

Oyuncular:

Brahim Hadjadj Ali La Pointe

Jean Martin Albay Mathieu

Yacef Saadi Djafar

Samia Kerbash Kızlardan Biri

Ugo Paletti Kaptan

Fusia El Kader Halima

Omar

Mohamed Ben Kassen Küçük Ömer

Michele Kerbash Fathia

Franco Morici

Tommaso Neri Kaptan

Gene Wesson

Müzik: Ennio Morricone, Gillo Pontecorvo

Görüntü Yönetmeni: Marcello Gatti

Edit: Mario Mora, Mario Serandrei

Casting:

Prodüksiyon Dizayn: Sergio Canevari

Sanat Yönetmeni: Tarcisio Diamanti

Set Dekorasyonu: Sergio Canevari

Kostüm: Giovanni Axerio

Makyaj: Maurizio Giustini, Hamdi Mohamed

Prodüksiyon Amiri: Nour Eddine Brahimi, Lakhdar Toumi Edine, Abdenour Essed, Sergio Merolle, Rolando Pieri

Yönetmen Yardımcısı: Moussa Haddad, Giuliano Montaldo, Fernando Morandi

Ses: Alberto Bartolomei, Omar Bouksani

Özel Efekt: Aldo Gasparri



Film 16: Kayıp



Filmin Özgün Adı: Missing

Yönetmen: Costa Gavras

Yapımcı: Peter Guber, Edward Lewis, Mildred Lewis, Terence Nelson, Jon Peters,

Senaryo: Costa Gavras, Thomas Hauser (kitap), John Nichols, Donald Steward

Yapım Yılı: 1982

Türü: Dram / Korku

Ülke: A.B.D.

Süre: 122 dakika

Filmin Orijinal Dili: İngilizce, İspanyolca

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Jack Lemmon	Ed Horman
Sissy Spacek	Beth Horman
Melanie Mayron	Terry Simon
John Shea	Charles (Charlie) Horman
Charles Cioffi	Kapt. Ray Tower, USN
David Clennon	Konsolos Phil Puttnam
Richard Venture	Amerika Büyükelçisi
Jerry Hardin	Albay Sean Patrick
Richard Bradford	Andrew Babcock
Joe Regalbuto	Frank Teruggi
Keith Szarabajka	David Holloway
John Doolittle	David McGeary
Janise Rule	Kate Newman
Ward Costello	Parlamento Üyesi
Hansford Rowe	Senatör
Tina Romero	Maria
Richard Whiting	Devlet Adamı
Martin LaSalle	Paris
Terence Nelson	Albay Clay
Robert Hitt	Peter Chernin
Feliz Gonzales	Rojas
M. E. Rios	Bayan Duran
Jorge Russek	Espinoza
Edna Nochoechea	Pia
Alan Penwrith	Samuel Cross

Alex Camacho Silvio
 M. Avilla Camacho Doktor (Akıl Hastanesindeki)
 Kimberley Farr Genç Kadın (Ford Kuruluşundaki)
 Elizabeth Cross Ann
 Piero Cross Otel Yöneticisi
 Gary Richardson A.B.D. Büyükelçiliğinde Operatör
 Josefina Echanove Kadın Doktor
 Robert Johnstreet Rob
 Linda Spheeris Dışişleri Bakanlığındaki Kadın
 Albay Jorge Mancilla Kaptan (Havaalanındaki)
 Gerardo Vigil Asker
 Mario Valdez Subay
 Jaime Garza Genç Adam (Stadyumdaki)
 Joe I. Tompskin Deniz Piyade Subayı
 John Fenton Carlos
 Jacqueline Evans Kadın (Ford Kuruluşundaki)
 Jorge Santoyo Genç Adam (Akıl Hastanesindeki)
 Juan Vazquez Küçük Adam (Akıl Hastanesindeki)
 Antonio Medellin Rojas'nın Asistanı
 Albert Cates Deniz Piyade Subayı 2
 Miguel Cane Beth'in sınıfındaki Küçük Çocuk
 Harry Kopoian Morgun Yöneticisi
Müzik: Vangelis
Görüntü Yönetmeni: Ricardo Aronovich
Edit: Françoise Bonnot
Casting: Wallis Nicita
Prodüksiyon Dizayn: Peter Jamison
Sanat Yönetimi: Lucero Isaac, Agustin Ituarte
Set Dekorasyonu: Linda Spheeris
Kostüm: Joe I. Tompskin
Makyaj: Esperanzo Gomez, Bette Iverson, Mark Reedall
Prodüksiyon Amiri: Carlos Garcia F.
Yönetmen Yardımcısı: Elie Cohn, Anna Roth
Ses: Michele Boehm, Françoise Bonnot, Daniel Brisseau, Jose Garcia, Jean-Pierre Lelong, Jacques Levy, Vince Melandri, Stephane Van Den Bergh, Claude Villand
Özel Efekt: Laurencio Cordero, Jesus Chuco Duran
Görsel Efekt: Bill Taylor, Albert Whitlock.



Film 17: Cennetin Çocukları



Filmin Özgün Adı: Bacheha-Ye aseman

Yönetmen: Majid Majidi

Yapımcı: Amir Esfandiari, Mohammad Esfandiari

Senaryo: Majid Majidi

Yapım Yılı: 1997

Türü: Dram

Ülke: İran

Süre: 89 dakika

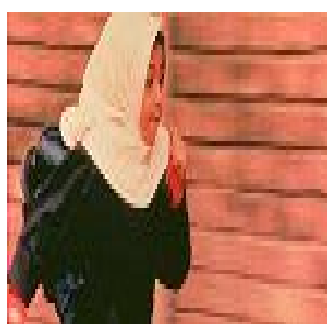
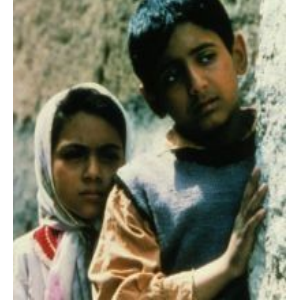
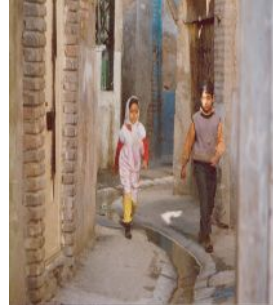
Filmin Orijinal Dili: Farsça

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Mohammad Amir Naji	Ali'nin Babası
Amir Farrokh Hashemian	Ali
Bahare Seddiqi	Zehra
Nafise Jafar Mohammadi	Roya
Fereshte Sarabandi	Ali'nin Annesi
Kamal Mirkarimi	Asistan
Behzad Rafi	Eğitmen
Darius Mokhtari	Ali'nin Öğretmeni
Mohammad Hasan Hosseini	Roya'nın Babası
Masume Dair	Roya'nın Annesi
Kambiz Peykarnegar	Yarışın Düzenleyicisi
Hasan Roohparvari	Yarıştaki Fotoğrafçı
Abbas-Ali Roomandi	Ayakkabıcı
Jafar Seyfollahi	Manav
Qolamreza Maleki	Tuz Satıcısı
Zahra Mirzai	Zehra'nın Öğretmeni
Sara Zamani	Eğitmen
Mohammad Haj-Hosseini	Camideki Hizmetli
Kazem Asqarpoor	Büyükbaba
Mohammad Hossein Shahidi	Alireza
Seyd Ali Hosseini	Ali'nin Arkadaşı
Haj-Ali Salimi	Yaşlı Adam
Ahmad Mokhber	Mash Ramezan
Golnaz Tariqat	Bayan Koubab
Mash-Ebrahim Safari	Ali'nin Babasının Arkadaşı
Davud Shams	Ayakkabı Satıcısı

Azade Qale Noi	Video Kameramanı
Faramarz Safarizadeh	Video Kameramanı
Hossein Ahamdloo	Fotoğrafçı
Siamak Haj-Amini	Fotoğrafçı
Soheil Haj-Amini	Fotoğrafçı
Rahman Kharazchi	Hakem
Jamshid Yusefi	Hakem
Javad Kazemi	Hakem
Mohammad Oskooi	Ödülleri Veren
Reza Dehghan	Ödülleri Veren
Ali Chaharian	Ödülleri Veren
Amir-Ali Kazemi	İlk Koşucu
Nayid Feyzabadi	İkinci / Üçüncü Koşucu
Pahsa Shoja Zadeh	Dördüncü Koşucu
Moshen Qadiri Nejad	Koşucu
Amir Hossein Tavakkoli	Koşucu
Hadi Maleki	Koşucu
Mohammad Hossein Mortavazi	Koşucu
Sayed Karym Alikhanj	Koşucu
Müzik: Kevian Jahanshahi	
Görüntü Yönetmeni: Parviz Malekzaade	
Edit: Hassan Hassandoost	
Prodüksiyon Amiri: Seyyed Saeed Seyedzadeh	
Ses: Mohammad Reza Delpak, Yadollah Najafi	



Film 18: Paramparça Aşklar Köpekler



Filmin Özgün Adı: Amores Perros

Yönetmen: Alejandro Gonzalez İnarritu

Yapımcı: Guillermo Arriaga, Raul Olvera Ferrer, Francisco Gonzalez Compean, Alejandro Gonzalez Inarritu, Pelayo Gutierrez, Tita Lombardo, Monica Lozano Serrano, Martha Sosa Elizondo

Senaryo: Guillermo Arriaga

Yapım Yılı: 2000

Türü: Dram / Korku

Ülke: Meksika

Süre: 153 dakika

Filmin Orijinal Dili: İspanyolca

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Emilio Echevarria	El Chivo
Gael Garcia Bernal	Octavio
Goya Toledo	Valeria
Alvaro Guerrero	Daniel
Vanessa Bauche	Susana
Jorge Salinas	Luis
Marco Perez	Ramiro
Rodrigo Murray	Gustavo
Humberto Busto	Jorge
Gerardo Campbell	Mauricio
Rosa Maria Bianchi	Tia Luisa (Teyze)
Dunia Saldivar	Susana'nın Annesi
Adriana Barraza	Octavio'nun Annesi
Jose Sefami	Leonardo
Lourdes Echevarria	Maru
Laura Almela	Julieta
Ricardo Dalmacci	Andres Salgado
Gustavo Sanchez Para	Jarocho
Dagoberto Gama	Alvaro
Gustavo Munoz	El Chispas
Carlo Bernal	Javier
Rodrigo Ostap	El Jaibo
Hilda Gonzalez	Cajera
Patricio Castillo	Doktor

Ana Maria Gonzalez	Hemşire
Roberto Medina	TV Spikeri
Angales Marin	TV Spikeri
Carlos Samperio	Hurdalıktaki Adam
Kaziyo Togawa	Şişman Kadın
Gema Aparicio	Hizmetçi
Adriana Varone	Luis'nin Metresi
Bruno Salgado	Champignon
Adriana Islas	Lina
Regina Abad	Jimena
Leoncio Torres	El Pelon
Luisa Geliz	Daniel'in Sekreteri
Jean Paul Bierry	Toplantıdaki Adam
Alma Rocio Gonzalez	Toplantıdaki Kadın
Mauricio Martinez	Adli Polis Memuru
Juan Manuel Ramos	Polis
Jorge Arellano	Bakıcı Çocuk
Jonathan Herrera	Bakıcı Çocuk 2
Heriberto Castillo	Yabancı

Müzik: Gustavo Santaolalla, Antonio Vega

Görüntü Yönetmeni: Rodrigo Prieto

Edit: Luis Carballar, Alejandro Gonzalez Inarritu, Fernando Perez Unda

Casting: Manuel Teil

Prodüksiyon Dizayn: Brigitte Broch

Sanat Yönetmeni: Melo Hinojosa

Set Dekorasyonu: Julieta Alvarez

Kostüm: Gabriela Diaque

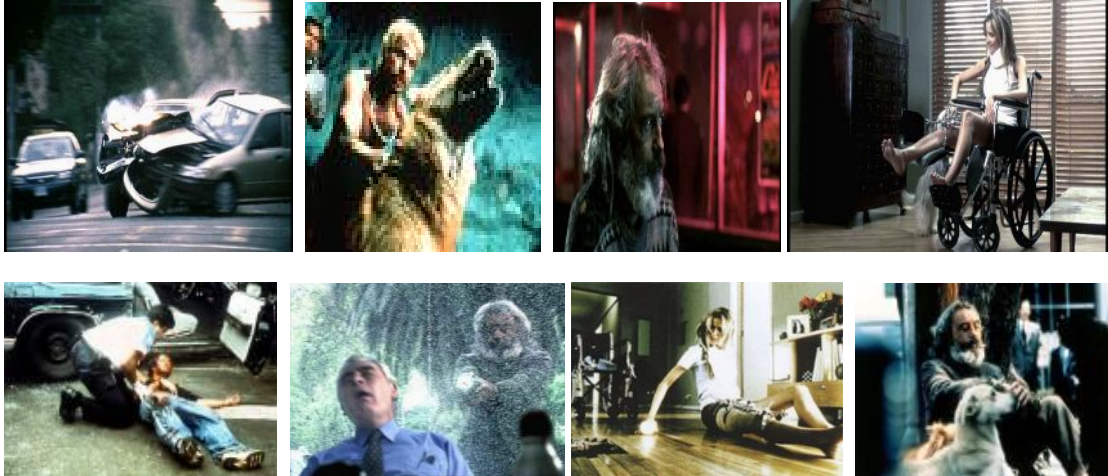
Makyaj: Isabel Amezcua, Marco Antonio Garcia, Eduardo Gomez, Marco Antonio Rosado, David Ruiz Gameros, Gabriel Solana

Prodüksiyon Amiri: Tlacateotl Mata, Erick Tamayo

Yönetmen Yardımcısı: Efren Del Moral, Adrian Grumber, Carlos Hidalgo, Julian Chico Valdez

Ses: Carlos Arredondo, Antonio Diego, Daniel Garcia, Efrian Garcia Mora ve diğerleri

Özel Efekt: Javier Martinez, Alejandro Vazquez



Film 19: Bıçak Sırtı



Filmin Özgün Adı: Blade Runner

Yönetmen: Ridley Scott

Yapımcı: Michael Deeley, Hampton Fancher, Brian Kelly, Jerry Perenchio, Ivor Powell, Run Run Shaw, Bud Yorkin, Ridley Scott

Senaryo: Philip K. Dick (kitap), Hampton Fancher

Yapım Yılı: 1982

Türü: Dram / Bilim Kugu / Korku

Ülke: A. B. D.

Süre: 117 dakika

Filmin Orijinal Dili: İngilizce

Özellikleri: Renkli

Oyuncular:

Harrison Ford		Rick Deckard
Rutger Hauer		Roy Batty
Sean Young		Rachael
Edward James Olmos		Gaff
M. Emet Walsh		Bryant
Daryl Hannah		Pris
William Sanderson		J. F. Sebastian
Brion James		Leon Kowalski
Joe Turkel		Eldon Tyrell
Joanna Cassidy		Zhora
James Hong		Hannibal Chew
Morgan Paul		Holden
Kevin Thompson		Bear
John Edward Allen		Kaiser
Hy Pyke		Taffey Lewis
Kimiko Hiroshige		Kamboçyalı Kadın
Bob Okazaki		Howie Lee
Carolyn DeMirjian		Satıcı Kadın
William Sanderson		J. F. Sebastian
Judith Burnett		Ming-Fa
Leo Gorcey Jr.		Louie
Sharon Hesky		Bar Patronu
Kelly Hine		Showgirl
Tom Hutchinson		Barmen
Charles Knapp		Barmen

Rose Mascari Bar Patronu
 Jiro Okazaki Polis
 Steve Pope Polis
 Robert Reiter Polis
 Alexis Rhee Geysa 1
Müzik: Vangelis
Görüntü Yönetmeni: Jordan Cronenweth
Edit: Les Healey, Marsha Nakashima
Casting: Jane Feinberg, Mike Fenton, Marci Liroff
Prodüksiyon Dizayn: Lawrence G. Paul, Peter J. Hampton
Sanat Yönetmeni: David L. Synder
Set Dekorasyonu: Linda D. Scenna, Leslie McCarty-Frankeheimer, Thomas L. Roysden, Peg Cummings
Kostüm: Michael Kaplan, Charles Knode, Jean Giraud
Makyaj: Shirley Padgett, Marvin G. Westmore, John Chambers, Michael Westmore
Prodüksiyon Amiri: C. O. Erickson, John W. Rogers
Yönetmen Yardımcısı: Newt Arnold, Morris Chapnick, Peter Cornberg, Donald Hauer, Victoria E. Rhodes, Richard Peter Schroer
Ses: Bud Alper, Gene Ashbrook, Brydon Baker, Peter Baldock, Joe Gallagher, Graham V. Hartstone, Mike Hopkins, Gerry Humphreys, Peter Pennell, Joel Fein, John Hayward, Nicolas Le Messurier, Gordon K. McCallum.
Özel Efekt: William Curtis, David Dryer, Logan Frazee, Terry D. Frazee, Steve Galich, Douglas Trumbull, Richard Yuricich, Robert Cole, Robert DeVine, Ken Estes.
Görsel Efekt: Michael Backauskas, Robert D. Bailey, Don Baker, Philip Barberio, Leslie Eker, Robert Hall, Gregory L. McMurry, Syd Mead, Richard Ripple, Robert Spurlock, Mark Stetson, David K. Stewart, Tama Takahashi, Matthew Yuricich, Craig Chandler, Bill George, Rocco Gioffre, Bill Kent, Michelle Moen, Tom Pahk, Christopher S. Ross, Jonathan Seay, Scott Squires, George Trimmer, Hoyt Yeatman



KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995), *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Y.

Abrevaya, E. (2000), *Aynadan Ötekine*. İstanbul: Bağlam Y.

Adorno, W. T. (1985), “Bağlanma” *Estetik ve Politika*. İstanbul: Eleştiri Yay.

Adorno, W. T. (2004), “Sanat, Toplum, Estetik” *Sinemasal*.
<http://www.sinemasal.gen.tr/adorno.htm>. (2.11. 2004)

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Y.

Alemdar, K ve İ. Erdoğan. (1998), *Başlangıcından Günümüze İletişim Kuram ve Araştırmaları, Eleştirel Bir Değerlendirme*. Ankara: My Yayınları.

Althusser, L. (1987), *Politika ve Tarih*. Ankara: Verso.Y.

Althusser, L. (2002), *Marx İçin*. İstanbul: İthaki Y.

Althusser, L. (2003), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Y.

Althusser, L. (2004), *Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İthaki Y.

Altman, R. (2003a) “Sinema ve Tür” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 322-333.

Altman, R. (2003b) “Müzikal” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 342-352.

Anderson, P. (1988), *Gramsci, Hegemonya, Doğu / Batı Sorunu ve Strateji*. İstanbul: Alan Yay.

Andrew, D. (2000), *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Y.

- Antony, R. (1999). *Children of Heaven, The Interview*.
<http://www.rossanthony.com/interviews/majidi.shtml>. (05/04/2006).
- Arhan, F. vd. (1998), *Medya Eleştirisi ya da Hermes'i Sorgulamak*. İstanbul: Öteki Y.
- Armes, R. (2003-2004) “Kenneth Anger ve Underground”. *Sinemasal*. Sayı:8-9. İzmir.
- Armes, R. (1974), *Film and Reality: A Historical Survey*. Middlesex: Penguin Books.
- Arnheim, R. (1966), *Film as Art*. Berkeley: University of California Press,
- Ayça, E. (Haziran-Temmuz 1968), “Siyasal Sinema” *Yeni Sinema*, Sayı: 19-20, (İtalya'daki 4. Pesaro Film Şenliğinin açılış bildirisiinden)
- Bakhtin, M. (2001), *Karnaval dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı.
- Balibar, E. (1996), *Marx'ın Felsefesi*. İstanbul: İletişim Y.
- Barrett, M. (1996), *Marx'tan Foucault'a İdeoloji*. İstanbul: Sarmal Y.
- Barthes, R. (1993), *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Y.K.Y.
- Baynes, K. (2002), *Toplumda Sanat*. İstanbul: Y.K.Y.
- Bazin, A. (2000), *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Y.
- Benjamin, W. (1995), *Estetize Edilmiş Yaşam*. İstanbul: Der Y.
- Berger, J. (1985), *Görme Biçimleri*. İstanbul: Yankı Y.
- Berger, J. (1987), *Sanat ve Devrim*. Ankara: Verso Yayınları.
- Berman, M. (1999), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. Çev: Ü. Altuğ ve B. Peker. İstanbul: İletişim Y.
- Bıçakçı, İ. (2001), *İletişim Dünyamız, İnsan Odaklı Toplumsal Bir Bakış*. İstanbul: MediaCat Y.

- Bıçakçı, İ. (2006), *İletişim ve Halkla İlişkiler*. İstanbul: MadiaCat Y.
- Bierstedt, R. (1990) “Onsekizinci Yüzyılda Sosyolojik Düşünüş” T. Bottomore, R. Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 17-52.
- Biryıldız, E. (2000), *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Y.
- Biryıldız, E. (2002), *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Y.
- Biryıldız, E. (2003), *Film Eleştirisi ve Gençlik*. İstanbul: Es Y.
- Bobbio, N. ve J. Texier. (1982), *Gramsci ve Sivil Toplum*. Ankara: Savaş Yay.
- Bock, K. (1990) “İlerleme, Gelişme ve Evrim Kuramları” T. Bottomore, R. Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 53-96.
- Bourdieu, P. (1995), *Pratik Nedenler*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1997), *Toplumbilim Sorunları*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Brecht, B. (1977), *Sinema Yazıları*, İstanbul: Görsel Yayınları.
- Brecht, B. (1985), “Georg Lukacs’a Karşı” *Estetik ve Politika*. İstanbul: Eleştiri Yay..
- Buck-Morss, S. (2004), *Rüya Alemi ve Felaket*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Buscombe, E. (1985), “Sound and Color” *Movies and Methods Volume 2*, Ed: B. Nichols, USA: University of California Press, s.83-92.
- Büker, S. ve O. Onaran. (1985), *Sinema Kuramları*. Ankara: Dost. Y.
- Büker, S. (1996), *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram Y.
- Büker, S. (1997), *Sinema Yazıları*. Ankara: Doruk Y.

- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Camus, A. (2000), *Başkaldıran İnsan*, İstanbul: Can Y.
- Camus, A. (2004), “Yaratma ve Devrim”. *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Haz: M. Yılmaz, Ankara: Ütopya Yay.
- Canetti, E. (1998), *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Chanan, M. (2003) “Latin Amerika’da Sinema” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 486-495.
- Chaplin, C. (1982), *My Autobiography*. Suffolk: Penguin Books.
- Che Guevara, E. (1992), *Askeri Yazılar*. İstanbul: Yar Y.
- Clark, T. (2004), *Sanat ve Propaganda*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Clarke, J. ve diğerleri. (1992) “Subcultures, Cultures and Class”, *Culture, Ideology and Social Process*. Edit: T. Bennet, G. Martin, C. Mercer, J. Woollacott. London: The Open University Press.
- Comolli, J.-L. ve J. Narboni. (1976), “Cinema/Ideology/Criticism” *Movies and Methods Volume 1*. Ed: B. Nichols. Berkeley: University of California Pres. s.22-30.
- Comolli, J.-L. (1985), “Technique and Ideology:Camera, Perspective, Depth of Field” *Movies and Methods Volume 2*, Ed: B. Nichols, USA: University of California Press, s.40-57.
- Connerton, P. (1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Coser, L. A. (1990) “Amerikan Eğilimleri” T. Bottomore, R. Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 299-335.
- Dawe, A. (1990) “Toplumsal Eylem Kuramları” T. Bottomore, R. Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 380-431.

Derman, D. (1997), *Sinema Akımları*.

Derman, D. (1989), *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*
Ankara: Med-Campus Proje # 126 Yayınları, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

Dyer, R. (1985) "Entertainment and Utopia" *Movies and Methods Volume 2*, Ed: B. Nichols, USA: University of California Press, s.220-232.

Eagleton, T. (1996), *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Y.

Eagleton, T. (1985), *Eleştiri ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yay.

Eisenstein, S. (1985), *Film Biçimi*. İstanbul: Payel Y.

Eisenstein, S. (1984), *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Y.

Eisenstein, S. (1999), *Sinema Dersleri*. Ankara: Öteki Y.

Eisenstein, S. (1993), *Sinema Sanatı*. İstanbul: Payel Y.

Eliade, M. (1994), *Edebi Dönüş Mitosu*. Ankara: İmge.

Eliade, M. (1993), *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Simavi Y.

Eliade, M. (1992), *İmgeler Simgeler*. Ankara: Gece Y.

Eliade, M. (1991), *Kutsal ve Dindışı*. Ankara: Gece Y.

Elsaesser, T. (2003) "Almanya: Weimar Yılları" G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 169-185.

Engels, F. (1993), *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Y.

Ergün, M. (1978), *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*, İstanbul: Doğrultu Yayınevi.

- Esen, Ş. (2000), *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Espinosa, J. G. (2000) "For an Imperfect Cinema" *Film and Theory*, R. Stam & T. Miller (der.), Cornwall: Blackwell P. 287-297.
- Fejes, F. (1994), "Eleştirel Kitle İletişimi Araştırması ve Medya Etkileri". *Medya, İktidar, İdeoloji* (Der. Mehmet Küçük). Ankara: Ark Y.
- Fischer, E. (1993), *Sanatın Gerekliği*. Ankara: Verso Yayınları.
- Fiske, J. (2002), *Mitler ve Mit Yapanlar*. Ankara: Öteki Y.
- Fiske, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Ark Y.
- Foucault, M. (1992), *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Y.
- Foucault, M. (2000a), *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Foucault, M. (2000b), *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Foucault, M. (2000c), *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2003), *Toplumu Savunmak Gerek*. İstanbul: YKY.
- Foucault, M. (2005), *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Frazer, J. G. (1991), *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri I*. İstanbul: Payel Y.
- Frazer, J. G. (1992), *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri II*. İstanbul: Payel Y.
- Freud, S. (1995), *Uygarlık, Din ve Toplum*. Ankara: Öteki Y.
- Freud, S. (1999), *Dinin Kökenleri*. Ankara: Öteki Y.
- Freud, S. (2001), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İstanbul: YKY.

- Fromm, E. (1998), *Toplumsal Bilinçaltının Araştırılması*. İstanbul: Arıtan Y.
- Gabbard, G. ve K. Gabbard. (2001), *Psikiyatri ve Sinema*. İstanbul: Okuyan Us Y.
- Gabriel, T. H. (2000) "Towards a Critical Theory of Third World Films" *Film and Theory*, R. Stam & T. Miller (der.), Cornwall: Blackwell P. 298-316.
- Galeano, E. (1988). *Aşkın ve Savaşın Gündüz Geceleri*. İstanbul: Alan Y.
- Game,A. Ve A. Metcalfe. (1999), *Tutkulu Sosyoloji*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Gauchet, M. (2000), "Anlam Borcu ve Devletin Kökenleri. İlkelerde Din ve Siyaset". *Devlet Kuramı* (Der. C.A. Bakal). Ankara: Dost Y.
- Gazetas, A. (Ekim-Aralık 2003), "Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya'da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar" *Yeni Film*. Sayı:3, 33-40.
- Genç, S. (Ocak-Mart 2004), "Cafer Panahi ile son filmi ve İran Üzerine." *Yeni Film*. Sayı:4, 81-84.
- Genç, S. (Nisan-Haziran 2003), "Angelopoulos'un Yaşadığı Yüzyıla Bakışı" *Yeni Film*. Sayı 1, 85-92.
- Georgakas, D. (Spring 2001), "Film and the Anarchist Imagination" *Film Quarterly*.
- Ghobadi, B. (Temmuz-Eylül 2003), "Bahman Ghobadi ile Söyleşi: Siyaset Bizim Kanımızda, Derimizde, Günlük Hayatımızda" *Yeni Film*. Sayı:2, 24-27..
- Ginzburg, C. (1992), *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore: The Johns Hopkins University Pres.
- Goffman, E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. USA: Doubleday Anchor Boks.
- Gomery, D. (2003) "Yeni Hollywood" G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 538-547.

- Gramsci, A. (1975), *Felsefe ve Politika Sorunları*. İstanbul: Payel Y.
- Gramsci A. (1986), *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Onur Yay.
- Guiraud, P. (1994), *Göstergebilim*. Ankara: İmge Y.
- Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güven, Y. (Nisan-Haziran 2003), “Pantelis Voulgaris: İnsan Merkezli Bir Sinema” *Yeni Film*. Sayı:1, 74-79.
- Haghighat, M. (October 2000), “After the revolution: The cinema Will Carry Us - Cinema Flourishes in Iran”. *Unesco Courier*.
- Hall, S., B. Lumley, G. MacLennan. (1985), *Siyaset ve İdeoloji: ‘Gramsci’*. Ankara: Birey ve Toplum Y.
- Hall, S. (1997), “İdeoloji ve İletişim Kuramı”. *Medya, Kültür, Siyaset* (Der. S. İrvan) Ankara: Ark Y.
- Hall, S. (1999a), “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü”. *Medya, İktidar, İdeoloji* (Der. M. Küçük). Ankara: Ark Y.
- Hall, S. (1999b), “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki”. *Medya, İktidar, İdeoloji* (Der. M. Küçük) Ankara: Ark Y.
- Hall, S. (2000) “Cultural Identity and Cinematic Representation” *Film and Theory*, R. Stam & T. Miller (der.), Cornwall: Blackwell P. 704-714.
- Hall, S. (2003), “Kodlama ve Kodaçım” *Söylem ve İdeoloji*. Der: B. Çoban, Z. Özarslan, İstanbul. Su Y. s.309-326.
- Hamsici, M. 24/06/2006. Venezüella’da Hakiki Kültür Devrimi. *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=191048>. (24/06/2006)
- Heck, M. C. (1992), “The Ideological Dimension of Media Messages”. *Culture, Media, Language* Eds. S. Hall and others. New York: Routledge.

- Heidegger, M. (2004), “Sanat Yapıtının Kökeni”. *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Haz: M. Yılmaz, Ankara: Ütopya Yay.
- Herman, E. S. ve N. Chomsky. (1998), *Medya Halka Nasıl Evet Dedirtir*. İstanbul: Minerva Y.
- Hobsbawm, E. (1998), *Sermaye Çağı*. Ankara: Dost Y.
- Hondo, A. M. (Ocak-Mart 2004), “Sürgün Sineması” *Yeni Film*. Sayı:4, 103-108..
- Horkheimer, M. ve T. Adorno. (1996), *Aydınlanmanın Diyalektiği II*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hughes,S. (1985), *Toplum ve Bilinç*. İstanbul: Metis Y.
- Huizinga, J. (1995), *Homo Ludens - Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Independent Film. (2006). http://en.wikipedia.org/wiki/Independent_film. (25/08/2006).
- Jameson, F. (1996), “Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu”. *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz* (Der: S.M.Tura). İstanbul: Ayrıntı Y.
- Jay. M. (1989), *Diyalektik İmgelem*. İstanbul: Ara Y.
- Jay, M. (2001), *Adorno*. İstanbul. Der Yay.
- Johnston, C. (1976) “Women’s Cinema as Counter-Cinema” B. Nichols (edit.) *Movies and Methods Volume 1*, An Anthology, Berkeley: University of California Press, 208-217.
- Johnston, C. (1985) “Towards A Feminist Film Practice: Some Theses” B. Nichols (edit.) *Movies and Methods Volume 2*, An Anthology, Berkeley: University of California Press, 315-327.
- Jones, C. (Bahar 2000), “Lezbiyen ve Gay Sineması” *Sinemasal*. Sayı:4, 86-111.

Kaes, A. (2003) “Yeni Alman Sineması” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 692-706.

Kamera Arkası. *Kazım* Öz.
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/yonetmenler/k/kazimoz.html>.
(12/02/2006)

Kendrick, J. (Fall 1999), “Marxist Overtones in Three Films by James Cameron” *Journal of Popular Film and Television*.

Kinder, M. (2003) “Franco’dan Sonra İspanya” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 673-681.

Kolker, R. P. (1999), *Yalnızlık Sineması*. Ankara: Öteki Y.

Kolker, R. (2003-2004), “Kültürel Pratik Olarak Sinema”. *Sinemasal*. Sayı:8-9. İzmir.

Kolker, R. P. (a), *Değişen Bakış ya da Modernist Sinema./ Çağdaş Uluslar arası Sinema. (The Altering Eye)* Çev: Ertan Yılmaz. (Yayıma hazırlanmakta)

Kolker, R. P. (b), *Film, Biçim ve Kültür. (Film, Form and Culture)*. Çev: Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz. Yayıma Hazırlayan: Ertan Yılmaz. (Yayıma hazırlanmakta)

Kozintsev, G. (Ocak 1969), “Shakespeare’in Soytarısı: Charlie Chaplin” *Yeni Sinema*. Sayı: 26, s. 2-12,

Kraul, C. (9 Temmuz 2006). The Little Tramp's Classic Labor Lesson. *Times*.
<http://www.vheadline.com/readnews.asp?id=63104>. (10/08/2006).

Kuruoğlu, H. (Bahar 1999), “Grierson’dan Discovery Kanal’a Belgesel Film” *Sinemasal*. Sayı: 3. s: 48-60.

Lacan, J. (1994), *Fallus’un Anlamı*. İstanbul: Afa Y.

Lacan, J. (1977), *The Four Fundemantel Concepts of The Psycho-Analysis*. London: The Hogarth Press.

- Laclau, E. (1998), *İdeoloji ve Politika*. İstanbul: Belge Y.
- Laclau, E. ve C. Mouffe. (1992), *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*. İstanbul: Birikim Yay.
- Landy, M. (2000), *Italian Film*. USA: Cambridge University Press.
- Larrain, J. (1995), *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lefebvre, H. (1995), *Marx'ın Sosyolojisi*. İstanbul: Gökkuşuğu Y.
- Lektorsky, V. (1998), *Özne Nesne Biliş*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Y.
- Leledakis, K. (2001), *Toplum ve Bilinçdışı*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Lentricchia, F.ve J. McAuliffe. (2004), *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Levi-Strauss, C. (1997), *İrk, Tarih, Kültür*. İstanbul: Metis Y.
- Lotman, Y. M. (1999), *Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş*. Ankara: Öteki Y.
- Lovell, A. (Kasım 1967), “Anarşist Sinema”. *Yeni Sinema*. Sayı:12, s.26-32.
- Lukacs, G. (1985), “Gerçeklik Değerlendiriliyor” *Estetik ve Politika*. İstanbul: Eleştiri Yay.
- Lukacs, G. (1998), *Tarih ve Sınıf Bilinci*. İstanbul: Belge Y.
- Lunn, E. (1995), *Marksizm ve Modernizm*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- MacBean, J. R. (1976), “Vent d'est or Godard and Rocha at the Crossroads”. *Movies and Methods Volume I*. Ed: B. Nichols. London: University of California Press. s. 91-106.
- MacBean, James Roy. (Yaz-Güz 2004), “Fırınların Saati” *Sinemasal* sayı: 11-12. Sayfa: 145-151.

- Movieweb. (2005). *Machuca*. <http://media.movieweb.com/galleries/2954/notes.pdf> (10/11/2005)
- Mairet, G. (2000), “Padovalı Marsilius’dan Louis XIV’e Laik Devletin Doğuşu”. *Devlet Kuramı* (Der. C.A. Bakal). Ankara: Dost.
- Makal, O. (1996), *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Martin, M. (1972), *Charlie Chaplin/Şarlo*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Marx, K. ve F. Engels. (1992), *Alman İdeolojisi*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. (1993a), *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. (1993b), *1844 Elyazmaları*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. (1994), *Kutsal Aile*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. (1999), *Grundrisse*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. (2000), *Demokritos ile Epikuros’un Doğa Felsefeleri*. Ankara: Sol Y.
- Marx, K. ve F. Engels. (2001), *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. İstanbul: Birikim Y.
- Mascelli, J. (2002), *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- McGee, P. (1997), *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McQuail, D. (1994), *Mass Communication Theory, An Introduction*. London: Sage Publications.
- Meininger, S. (15 Ekim-15 Kasım 2002), “Emperyalizmin Fantazileri: Amerikan Tarzı Sinema” *LeMonde Diplomatique*. Sayı 7: 55-56,.
- Metz, C. (1974), *Film Language: a Semiotics of the Cinema*. USA: Oxford University Press,

- Metz, C. (2000), The Imaginary Signifier, *Film and Theory*. Eds. R. Stam & T. Miller, Cornwall: Blackwell P.
- Mezopotamya Sinema. (2001) *Fotoğraf*.
<http://www.mezopotamya.sinema.com/fotograf.htm> (12/02/2006)
- Michael D's DVD Info Page (2005). *The Battle of Algiers (Battaglia di Algeri, La)* (1965). <http://www.michaeldvd.com.au/Reviews/Reviews.asp?ID=5988>. (02/05/2006)
- Miller, K. H. (October 28, 2002), "Fatal Attraction; Che Guevara, Carlos the Jackal, Andreas Baader: These are the Faces of Radical Terrorist chic. Henry Miller Examines the Myths - The Back Half - Popular Culture", *New Statesman*.
- Mitchell, W. J. (1986), *Iconology, Image, Text, Ideology*. London: The University of Chicago Press,
- Monaco, J. (2001), *Bir Film Nasıl Okunur? İstanbul: Oğlak Y.*
- Montagu, I. (1968), *Film World*. Suffolk: Penguin Books.
- Morandini, M. (2003) "Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya" G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 406-415.
- Mulvey, L. (1985) "Visual Pleasure and Narrative Film" B. Nichols (edit.) *Movies and Methods Volume 2*, An Anthology, Berkeley: University of California Press, 303-315.
- Murray, R. (2006), "Charlize Theron Talks About "North Country" Hollywood Movies. <http://movies.about.com/od/northcountry/a/nocountry100705.htm>. (10/07/2006)
- Nelmes, J. (Kış 1998), "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu" *Sinemasal*. Sayı:2, 71-94.
- Nisbet, R. (1990) "Muhafazakarlık" Tom Bottomore, Robert Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 97-133.

- Nowell-Smith, G. (2003a) “Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 385-396.
- Nowell-Smith, G. (2003b) “Savaşın Sonra” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 496-504 .
- Nussinova, N. (2003) “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 197-209.
- Onaran, O. ve diğerleri. (1994), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Y.
- Oskay, Ü. (1994), *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der Y.
- Oskay, Ü. (1995), “Walter Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazya”. *Estetize Edilmiş Yaşam*. Der.Ü. Oskay. İstanbul: Der Y.
- Oskay, Ü. (2000), *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: Der Y.
- Önk, Ü. Y. (Ocak, Şubat, Mart 2006), “Erotik Sinema” *Sinemasal*. Sayı:14.. 87-100
- Özbek, S. (2000), *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Y.
- Özden, Z. (2000), *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Y.
- Özön, N. (1956), *Sinema Sanatı*. Ankara: Sinema Yayınları.
- Öztürk, R. (2000), *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Y.
- Parmar, P. (1998), “Siyah Feminizm: Birleşme Politikası” *Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Petric, V. (March 1995), “Vertov, Lenin, And Perestroika: The Cinematic Transposition of Reality” *Historical Journal of Film, Radio and Television*.
- Petric, V. (2000), *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. Ankara: Öteki Y.

Pezella, M. (2001), *Sinemada Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi.

Pines, J. (2003) “Amerikan Sinemasında Siyah Varlığı” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 563-576.

Popular Memory Group, (1982), “Popular Memory: Theory, Politics, Method” *Making Histories*. Ed: R. Johnson, G. McLennan, B. Schwarz, D. Sutton, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 205-252.

Portelli, H. (1982), *Gramsci ve Tarihsel Blok*. Ankara: Savaş Yay.

Poulantzas, N. (1992), *Siyasal İktidar ve Siyasal Sınıflar*. İstanbul: Belge Yay.

Pstrocki, S. (2003-2004), “Yetişkinlerin Her Zaman Bir Hikayesi Olur: Jean-Luc Godard ile Söyleşi”. *Sinemasal*. Sayı:8-9. İzmir.

Pudovkin, V.I. (1966), *Sinemanın Temel İlkeleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Radikal Gazetesi. 06/06/2006. Chavez Hollywood’a da Kafa Tutuyor.

Rajadhyaksha, A. (2003), “Hindistan:Ulus Filmleştirme” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.772-784.

Rentschler, Eric. (2003) “Almanya:Nazizm ve Sonrası” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 429-438.

Rich, R. B. (1985), “In the Name of Feminist Film Criticism” *Movies and Methods Volume 2*. Ed: B. Nichols. USA: University of California Press, s.340-358.

Rich, R. B. ve L. Williams. (1985), “The Right of Re-vision Michelle Citron’s Daughter Rite” *Movies and Methods Volume 2*. Ed: B. Nichols. USA: University of California Press, s.360-369.

Rocha, G. (Ağustos-Eylül-Ekim 1968a.), “Glauber Rocha Konuşuyor” *Yeni Sinema*. Sayı: 21-22-23. s: 30-31.

Rocha, G. (Ağustos-Eylül-Ekim 1968b), “Yeni Sinema ve Yaratmanın Serüveni” *Yeni Sinema*. Sayı: 21-22-23. s: 32-45.

- Rodowick, D. N. (1994), *The Crisis of Political Modernism*. USA: University of California Press.
- Rotha, P. (2000), *Sinemanın Öyküsü*. İstanbul: İzdüşüm Y.
- Ryan, M. ve D. Kellner. (1997), *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Said, E. (1995), *Entelektüel*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Said, E. (2000), *Kış Ruhü*. İstanbul: Metis Yay.
- Schiller, H. (1993), *Zihin Yönlendirenler*. İstanbul: Pınar Y.
- Schnitzer, J. L. ve M. Martin. (1993), *Devrim Sineması*. Ankara: Öteki Y.
- Scognamillo, G. (1998), *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Y.
- Scott, J.C. (1995), *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Semati, M. ve P. J. Sotirin. (Winter 1999), “Hollywood’s Transnational Appeal: Hegemony and Democratic Potential?” *Journal of Popular Film and Television*.
- Sennett, R. (1992), *Otorite*. İstanbul: Ayrıntı Y.
- Shoemaker, P. ve D. R. Stephan. (1997), “İdeolojilerin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi”. *Medya, Kültür, Siyaset* der. S. İrvan. Ankara: Ark Y.
- Smith, G. (March-April 1996), “Jean-Luc Godard - Interview” *Film Comment*.
- Sobchack, V. (2003) “Fantastik Film” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 362-371.
- Solanas, F. ve O. Gettino. (Haziran-Temmuz 1968), “La Hora De Los Hornos” *Yeni Sinema*. Sayı: 19-20, s.27-28.

- Solanas, F. ve O. Gettino (2000) "Towards a Third Cinema" *Film and Theory*, R. Stam & T. Miller (der.), Cornwall: Blackwell P. 265-286.
- Sontag, S. (1976) "Fascinating Fascism" *Movies and Methods Volume I*. Ed. B. Nichols. London: University of California Press, s.31-43.
- Stam, R. ve R. Burgoyne ve S. Flitterman-Lewis. (1994), *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge Publishing.
- Stephenson, R. ve J. R. Debrix. (1969), *The Cinema as Art*. London: Penguin Books.
- Suner, F. A. (1996) Male Border-Crossing Films: A Feminist/Postcolonial Analysis. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Massachusetts: Graduate School of the University of Massachusetts, Department of Communication.
- Swingewood, A. (1996), *Kitle Kültürü Efsanesi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Şalom, J. (Şubat 1968), "Sinemanın Yüz Akı" *Yeni Sinema*. Sayı: 15. s.33-34.
- Tabio, P. İ. (2004), *Nam-ı Diğer Che*. İstanbul: Everest Y.
- Tiryakian, E. A. (1990) "Emile Durkheim" T. Bottomore ve R. Nisbet (der.) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ankara: Verso Yayınları, 199-251.
- Tratner, M. (Winter 2003), "Working The Crowd: Movies and Mass Politics" *Criticism*.
- Tura, S. M. (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Turner, G. (1996), *Film as Social Practice*, London: Routledge.
- Türkoğlu, N. (2000), *Görü-Yorum*. İstanbul: Der Y.
- Türkoğlu, N. (2003), *Kitle İletişimi ve Kültür*. İstanbul: Naos Y.
- Türkoğlu, N. (2004), *Toplumsal İletişim*. İstanbul: Babil Y.

- Ünal, Y. (2004), “Sanat, İdeoloji, İktidar (Sovyetler Birliği Deneyimi Üzerine)” *Sinemasal*. <http://www.sinemasal.gen.tr/ideoloji.htm>.(2.11.2004)
- Üşür, S. S. (1997), *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Y.
- Veblen, T. “*Theory of the Leisure Class*” <http://www.gutenberg.org/etext/83307/02/2006>.
- Vernant, J.P. (1996), *Eski Yunan’da Söylen ve Toplum*. Ankara: İmge Y.
- Vincendeau, G. (2003) “Fransız Sinemasının Popüler Sanatı” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 396-406.
- Weeks, J. (1998), “Farklılığın Değeri” *Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Willemsen, P. (1994), *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. British Film Institute Publishing.
- Williams, C. (1980), (Ed.). *Realism and the Cinema*. London: Routledge&Kegan Paul Ltd.
- Williams, L. (2003) “Yeni Hollywood” G. Nowell-Smith (der.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 556-562.
- Wollen, P. (1985), “Godard and Counter Cinema: Vent D’est” *Movies and Methods Volume 2*. Ed: B. Nichols, USA: University of California Press, s.500-509.
- Wollen, P. (1989), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Y.
- Wood, R. (1992), “Ideology / Genre / Auteur” *Film Theory Criticism*. Oxford University Press.
- Yağcı, Y. (Ekim 1995), “Hint Sineması” *Antrakt*. Sayı:49.
- Yalçın, A. (1974), *Yılmaz Güney Dosyası*, İstanbul: Yöntem Yayınları.
- Yılmaz, E. (1997), *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Y.

Yılmaz, E. (1997), “Jean-Luc Godard ya da Sinemada bir Avant-Garde’ın Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine” *Avrupalı Yönetmenler*. Ankara: Kitle Y.

Zizek, S. (1996), “Müstehcen Efendi”. *Toplum ve Bilim*. S:70. İstanbul: Birikim Y.

Zizek, S. (2002a), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Y.

Zizek, S. (2002b), *Kırılğan Temas* İstanbul: Metis Y.

İnternet Veritabanları:

www.imdb.com

www.wikipedia.com

www.gutenberg.org

www.geocities.com (political film society)

www.amazon.com

Filmler:

Amato, G. (Yapımcı). (1948). Vittorio De Sica. (Yönetmen). *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)*. [Film]. Roma: Produzioni De Sica.

Arriagada, J. C. Ve P. Pereira ve N. Trafford (Yapımcılar). (2004). Andres Wood (Yönetmen) *Machuca*. [Film]. Artificial Eye Film Company Ltd.

Avşar, Ş. (Yapımcı) (2005) Çağan Irmak (Yönetmen). *Babam ve Oğlum* [Film]. Avşar Film Şirketi.

Bartlett, H. Ve D. Claybourne ve V. Flueger ve N. Greenwald ve J. Skoll (Yapımcılar) (2005) Niki Caro (Yönetmen). *Tek Başına (North Country)*. [Film]. Warner Home Video.

- Beauregard, G. Ve C. Ponti. (1962) (Yapımcılar). Jean-Luc Godard. (Yönetmen). *Jandarmalar (Les Carabiniers)*. [Film]. Rungis, Val-de-Marne:Laetitia Film, Rome Paris Films.
- Bedi, B. (Yapımcı) (1994). Shekhar Kapur (Yönetmen). *Haydutlar Kraliçesi (Phoolan Devi)*. [Film]. Geneon Studio.
- Bliokh, J. (Yapımcı). (1925). Sergei Eisenstein. (Yönetmen). *Potemkin Zırhlısı. (Bronenosets Potyomkin)* [Film]. Odessa: Goskino.
- Compean, F. G. Ve M. S. Elizondo. (Yapımcılar) (2000). Alejandro Gonzalez İnarritu (Yönetmen) *Paramparça Aşklar Köpekler (Amores Perros)* [Film]. Studio Optimum.
- Esfandiari, A. Ve M. Esfandiari (Yapımcılar). (1997). Majid Majidi (Yönetmen). *Cennetin Çocukları (Bacheha-Ye aseman)* [Film]. Miramax.
- Fancher, H. Ve B. Kelly ve M. Deeley. (Yapımcılar). (1982). Ridley Scott (Yönetmen) *Bıçak Sırtı (Blade Runner)* [Film]. Warner Home Video.
- Froment, R. (Yapımcı). (1961) Alain Resnais. (Yönetmen). *Geçen Yıl Marienbad (L'annee Derniere a Marienbad)*. [Film]. Paris: Société Nouvelle des Films.
- Guber, P. Ve J. Peters (Yapımcılar) (1982) Costa Gavras (Yönetmen). *Kayıp (Missing)* [Film]. Universal Pictures Video.
- Karmitz, M. (Yapımcı) (1983) Yılmaz Güney (Yönetmen) *Duvar* [Film]. Güney Film Şirketi.
- Küçük, Ö. (Yapımcı) (2001) Kazım Öz. (Yönetmen) *Fotoğraf* [Film]. Mezopotamya Kültür Merkezi.
- Musu, A. Ve Sadi Y. (Yapımcılar) (1965) Gillo Pontecorvo (Yönetmen). *Cezayir Savaşı (La Battaglia Di Algeri)*[Film] Argent Films Ltd.
- Peck, R. ve Stillerman J. (Yapımcılar). (2005) Raoul Peck (Yönetmen) *Kara Nisan (Sometimes In April)* [Film]. Warner Home Video.

Pommer, E. (Yapımcı). (1924). Friedrich Wilhelm Marnau. (Yönetmen). *Son Adam (Der Letzte Mann)* [Film]. Berlin: Universum Film A.G. (UFA).

Redford, R. ve E. Tenenbaum, P. Webster. Ve diğerleri (Yapımcılar) (2004). Walter Salles. (Yönetmen). *Motosiklet Günlüğü (Diarios de Motocicleta)*. [Film]. Universal Studios.

Ustaoğlu, Y. Ve E. Akay. (Yapımcılar) (1998). Yeşim Ustaoğlu (Yönetmen). *Güneşe Yolculuk* [Film] İmaj Film Şirketi.