

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**TOPLUMSAL GERÇEĞİN SUNUMUNDA İDEOLOJİK  
VE ESTETİK BOYUTU İLE POLİTİK SİNEMA**

**Erhan YILDIRIM**

**DOKTORA TEZİ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aytekin CAN**

**Konya-2018**



**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**TOPLUMSAL GERÇEĞİN SUNUMUNDA İDEOLOJİK  
VE ESTETİK BOYUTU İLE POLİTİK SİNEMA**

**Erhan YILDIRIM**

**DOKTORA TEZİ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aytekin CAN**

**Konya-2018**



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Erhan YILDIRIM
	Numarası	134123022005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/>
Tezin Adı	Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema	

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası  
(İmza)

Erhan Yıldırım  
J. Yildirim



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Doktora Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Erhan YILDIRIM		
	Numarası	134123022005		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aytekin CAN		
Tezin Adı	Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema** başlıklı bu çalışma 21.02. 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	
Prof. Dr. Aytekin CAN	Danışman	
Prof. Dr. İbrahim TORUK	Üye	
Prof. Dr. Abdulgani ARIKAN	Üye	
Doç. Dr. Doç. Dr. Ayhan ERDEM	Üye (Üniversite Dışı)	
Yrd. Doç. Dr. Faruk UĞURLU	Üye (Üniversite Dışı)	

## ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca desteğini ve rehberliğini hiçbir zaman esirgemeyen, saygıdeğer, muhterem danışman hocam Prof. Dr. Aytekin Can'a en içten teşekkürü bir borç bilirim. Tez izleme komitemde görev alan değerli Prof. Dr. İbrahim Toruk ve Prof. Dr. Abdülğani Arıkan hocalarımın görüş ve önerileri her daim destek ve yol gösterici olmuştur. Kendilerine ilgi ve emekleri için çok teşekkür ederim. Doktora eğitimim boyunca ders aldığım, fikirlerinden, görüşlerinden faydalandığım Prof. Dr. Meral Serarslan'a ve diğer hocalarıma emeklerini, bilgilerini, görüşlerini paylaştıkları ve verdikleri destekten dolayı teşekkür ederim.

Doktora eğitimi motivasyon, gayret, çalışma isteyen bir iştir. Bu yorucu süreç içerisinde hep yanımda olan gayret ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili eşim Sema Yıldırım'a ilgisi ve desteği için teşekkür ederim. Bir can, bir nefes olarak varlığı ile hayatıma anlam katan oğlum Başar Yıldırım'ı, doktora eğitimim boyunca gösterdiği sabrı ve anlayışından dolayı sevgiyle öpüyor ve kucaklıyorum.

Ayrıca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aile fertlerine sonsuz şükranlarımı sunarım.



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	: Erhan YILDIRIM
	Numarası	: 134123022005
	Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema/Radyo
	Bilim Dalı	: Televizyon ve Sinema
	Programı	<input type="checkbox"/> Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora
Tez Konusu	: Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik Ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema	

### ÖZET

Toplum içinde yaşayan insan sosyal bir varlık olmanın gereği üretir. Ürettiği değerlerden birisi de sanattır. Sanatın üretiminde sanatçı yaşadığı ülkenin politik, kültürel, ekonomik ve toplumsal yapısından beslenir. Toplumsal yapının bir ögesi olan politik yapı, sanatın içeriğini ve biçimini belirlemede önemli bir unsurdur. Toplumsal yapının içinde; sanatın rengi, dokusu, sanatçının ise duruşu belirlenir. Sinemada politik oluşum kendiliğinden olmaz. Oluşumu sağlayan, beslendiği kaynaklar vardır. Bu kaynaklar sinemanın toplum bilimine yön veren ideolojik faktörlerdir. İdeolojik faktörler ise hayatın içindedir ve de hayatın kendisidir. Hayatın kendisinin ideolojik olduğu yerde de sinemada gerçeğin sunumu önemlidir. Gerçeği sunarken, toplum, toplumsal olaylar, toplumsal gerçekler, birey, devlet, siyaset, ideoloji, temel kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu temel kavramları kendisine referans alarak hazırlanan bu çalışmada politik filmlerin ideolojik yanını oluşturan unsurlara ayrı bir paragraf açılmıştır. Toplumsal Gerçeğin Sunumunda Estetik ve İdeolojik Boyutuyla Politik Sinema isimli bu tez çalışmasında 1960 ile 2018 yılları arasında seçilen beş politik film türlerine göre tespit edilmiş olup, söylem ve eleştirel söylem analizi çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışma, ideolojik ve estetik temelli bir yapı üzerinde inşa edilerek, filmlerin çekildiği dönemlere ve yaşanan dönemin toplumsal yapısını oluşturan unsurlara bağlı bir çerçevede çözümlenmeleri yapılmıştır.



T. C.  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	: Erhan YILDIRIM
	Numarası	: 134123022005
	Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema/Radyo
	Bilim Dalı	: Televizyon ve Sinema
	Programı	<input type="checkbox"/> Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora
	Tezin İngilizce Adı	: In The Presentation of Social Reality, Political Cinema With Aesthetic and Ideological Perspective

### SUMMARY

Humans produce as a result of being a part of society. One of the things they produce is art. While producing, or creating, the artists are encouraged by political, social, cultural and economical structure of the society where they live in. Political structure as an element of social structure is a vital factor in determining context and style of art. The color, style and presence of the artist are determined in the society. Political occurrence cannot be on its own in cinema. There are sources that feed this occurrence. These are the ideological factors of cinema that gives direction to social sciences. These ideological factors are in life itself and it indeed is the life. It is vital for cinema to present the reality where life itself is ideological. While presenting the reality, one will find society, social events, social realities, individuals, state, politics and ideology as basic notions. This study, which was carried out by taking these basic notions as references, was designed to reveal elements that represent the ideological aspects of political movies. The thesis, in the presentation of social reality, political cinema with aesthetic and ideological perspective, analyzed five predetermined political films produced between 1960 and 2018 in terms of discourse analysis and critical discourse analysis.



## İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

Bilimsel Etik Sayfası .....	ii
Tez Kabul Formu .....	iii
Önsöz ve Teşekkür .....	iv
Özet .....	v
İngilizce Özet/ Summary .....	vi
Giriş .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM Toplum, Politika, Sinema .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Toplum ve Sinema İlişkisi .....</b>	<b>5</b>
1.1.1. Toplum .....	5
1.1.2. Toplumsal Olaylar .....	6
1.1.3. Toplumsal Hareketler .....	7
1.1.4. Toplumsal Gerçekler .....	8
1.1.5. Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema .....	8
<b>1.2. Politika ve Sinema .....</b>	<b>10</b>
1.2.1. Politika ve Birey .....	10
1.2.2. Birey, Toplum, Siyaset .....	12
1.2.3. Birey, Toplum ve Politik Sinema .....	12
1.2.4. Sinemada Politik Temalar .....	13
1.2.5. Sinemada Politik Film Türleri .....	14
1.2.5.1. Ulusal Sinema .....	15
1.2.5.2. Dini ve Milli Sinema .....	17
1.2.5.3. Devrimci Sinema .....	22
1.2.5.4. Üçüncü Sinema .....	24
1.2.5.5. Propaganda Sineması .....	28
<b>İKİNCİ BÖLÜM İdeolojik Ve Estetik Boyutuyla Sinema .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1. İdeoloji .....</b>	<b>31</b>
2.1.1. Gerçeğin Sunumunda İdeolojinin İşlevi .....	34
2.1.2. İdeoloji, Temsil, Sinema .....	37

2.1.3. İdeoloji, Anlam Yaratma, Sinema .....	41
2.1.4. Marksist Yapı ve İdeoloji .....	46
2.1.5. Gramsci Yapı ve İdeoloji .....	48
2.1.6. Althusser ve İdeoloji .....	50
2.1.7. Hall, İdeoloji ve Anlam Yaratma .....	54
2.1.8. Faucault, İdeoloji ve Söylem .....	55
2.1.9. Dünya Sinemasında İdeolojik Yapılar .....	58
2.1.9.1. Sovyet Sineması Gerçek ve İdeoloji .....	59
2.1.9.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve İdeoloji .....	62
2.1.9.3. Fransız Yeni Dalga ve İdeoloji .....	66
2.1.9.4. Hollywood Sineması ve İdeoloji .....	69
2.1.9.5. Alman Sineması ve İdeoloji .....	72
2.1.9.6. Latin Amerika Sineması ve İdeoloji .....	75
2.1.9.7. İngiliz Sineması ve İdeoloji .....	76
<b>2.2. Estetik ve Sinema İlişkisi .....</b>	<b>78</b>
2.2.1. Estetik Nedir? .....	80
2.2.2. Estetik Bakış Açısı .....	82
2.2.3. Estetikte Çokanlamlılığın Anlamı .....	85
2.2.4. Görsel Estetik Öğeleri .....	86
2.2.4.1. Yüzey .....	87
2.2.4.2. Işık ve Aydınlatma .....	89
2.2.4.3. Renk .....	91
2.2.4.4. Kompozisyon ve Denge .....	93
<b>2.3. Sinemada Estetik Öğeler .....</b>	<b>96</b>
2.3.1. Sinemada Senaryo .....	96
2.3.2. Sinemada Kamera .....	98
2.3.3. Sinemada Ses .....	102
2.3.4. Sinemada Işık ve Aydınlatma .....	107
2.3.5. Sinemada Renk .....	112

2.3.6. Sinemada Görüntü .....	115
2.3.7. Sinemada Müzik .....	120
2.3.8. Sinemada Kurgu .....	124
2.3.9. Sinemada Oyunculuk .....	130
2.3.10. Sinemada Zaman ve Mekan .....	133
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM Türkiye’de Politik Sinema .....</b>	<b>137</b>
<b>3.1 Türkiye’de Politik Sinema .....</b>	<b>137</b>
3.1.1. Cumhuriyet’in İlanından 1960 Yılına Kadar ki Dönemde Türkiye’de Politik Sinema.....	139
3.1.2. 1970 Yılına Kadar ki Dönemde Türkiye’de Politik Sinema .....	145
3.1.3. 1970 ile 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Politik Sinemanın Gelişimi .....	149
3.1.4. 1980 ile 1990 Yılları Arasında Türkiye’de Politik Sinemanın Durumu .....	155
3.1.5. 1990 ile 2000 Yılları Arasında Türkiye’de Politik Sinema .....	164
3.1.6. 2000 Yılından Günümüze Politik Sinemanın Türkiye’de Gelişimi .....	170
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM Politik Film Çözümlemeleri .....</b>	<b>177</b>
<b>4.1.Araştırmanın Yöntemi .....</b>	<b>177</b>
4.1.1. Problem .....	178
4.1.2. Amaç .....	179
4.1.3. Önem .....	179
4.1.4. Varsayımlar (Sayıltılar) .....	180
4.1.5. Sınırlılıklar .....	180
4.1.6. Evren ve Örneklem .....	180
4.1.7. Verilerin Toplanması ve Analizi .....	181
<b>4.2. Politik Film Çözümlemeleri .....</b>	<b>183</b>
4.2.1. Sevmek Zamanı Filmi .....	183
4.2.1.1. Sevmek Zamanı Film Künyesi .....	183
4.2.1.2. Sevmek Zamanı Film Özeti .....	183
4.2.1.2. Sevmek Zamanı Film Çözümlemesi .....	183

4.2.2. Umut Film	191
4.2.2.1. Umut Film Künyesi	191
4.2.2.2. Umut Film Özeti	191
4.2.2.3. Umut Film Çözümlemesi	192
4.2.3. Eve Dönüş Film	199
4.2.3.1. Eve Dönüş Film Künyesi	199
4.2.3.2. Eve Dönüş Film Özeti	199
4.2.3.3. Eve Dönüş Film Çözümlemesi	200
4.2.4. Takva Film	208
4.2.4.1. Takva Film Künyesi	208
4.2.4.2. Takva Film Özeti	208
4.2.4.3. Takva Film Çözümlemesi	209
4.2.5. Ayla Film	218
4.2.5.1. Ayla Film Künyesi	218
4.2.5.2. Ayla Film Özeti	218
4.2.5.3. Ayla Film Çözümlemesi	219
<b>Sonuç ve Öneriler</b>	<b>226</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>232</b>

## GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze dek toplum, devlet, iktidar, kişi hak ve özgürlükleri, eşitlik kavramları ile bunların insanlar ve toplumlar için yarattığı sorunlar güncelliğini korumaktadır. Bu sorunlara bugünde çözümler aranmaktadır. Bu çözümün bulunacağı iklimin toplumun yapısına uygun olması arzulanır (Göze, 2000: v). Bu iklim, siyasal yaşamın gelişimine yön veren nedenleri içinde barındırır. Bu nedenlerden birine göre, politika toplumda yaşayan insanlar arasında bir çatışma, bir mücadele, bir kavgadır. İnsanlar yaradılışları, sosyal ve ekonomik durumları bakımından değişik fikirlere ve değişik çıkarlara sahiptirler. Aralarındaki düşünce, çıkar ve psikolojik eğilim farklılıklarından doğan çatışma politikanın temelini oluşturur (Kapani, 2004: 17).

Bütün sanat yapıtlarında, döneminin ve içinden çıktığı toplumun izlerine rastlanır. Doğrudan yönetime ve siyasal konulara ilişkin içerikler taşınmasalar bile, her sanat yapıtının bir siyasal (politik) yanı vardır. Sinema gibi kitlelere seslenen ve etkili bir anlatım dili olan sanat, politik mesajlarla kitleleri etkilemeyi düşünenlerin, ya da insanların ilgilerini politikadan, toplum sorunlarından başka yöne çekerek onları pasif, eleştirisiz, yabancılaşmış kişilere dönüştürmeye amaçlayanların her zaman kullandıkları bir araç olmuştur (Esen, 2000: 173).

Sinema, sanatın ve estetiğin desteği ile toplumun içinde cereyan eden toplumsal olaylara, hareketlere ışık tutarak yaşananları gösterebilme, izleyicileri harekete geçirebilme özelliğine sahiptir. Bunu gerçekleştirirken toplumsal olayların görünmeyen yanını gösterebilme, fark edilmeyenleri fark ettirme gibi bir beceriye sahiptir. Sinema içinden çıktığı toplumun yaşananlarını ve gerçeklerini gösterirken geçmişi ve olanları yansıtarak bir nevi belge niteliği taşımaktadır. Geçmişte olanlar ve yaşananlar toplum içinde gerçekleşmektedir. İnsan toplum içinde birey olabilmekte ve hayatını biçimlendirmektedir. Bu oluşum içinde bireyin sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel yeri ve konumu belirleyici olmaktadır. Bu dün olan, yarında insanların karşılaşacakları olaylar ve konulardır. Sinema toplum bilimi göstermiştir ki, sinema insanların tutumlarını, düşüncelerini ve davranışlarını değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir (Güçhan, 1992: 22).

Sinemanın içeriği, o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Sinemada gösterilen şeyler, gösterilenin toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, ideolojik, estetik vb. gösterinin etkin bir biçimde geçtiği dönemin tarihsel, dönemsal ve toplumsal özelliklerine göre belirlenir. Burada da sinemanın sosyolojik yapısı ortaya çıkar ki bu da sinemanın toplumbilimini oluşturur. Sinema toplumbiliminin içinde toplumsal olaylar, olgular ve hareketler vardır.

Toplum insanın ürünüdür, insanda toplumun ürünüdür. Dolayısıyla aralarında karşılıklı bir neden sonuç ilişkisi ve etkileşim vardır. Bu etkileşim sonucunda toplumun dinamikleri harekete geçer. Bu hareket toplumsal olayları ve dinamikleri ortaya çıkartır. O halde nedir toplumsal olay ve olgular? Bu sorunun cevabı sinema gerçeğinin içinde araştırılıp bulunmaya çalışılacaktır. Toplumsal olay ve olgular aslında gerçeğin kendisidir. Fiziksel gerçeği aktarma konusunda daha önce hiçbir sanat dalının sahip olmadığı bir nesnellığe sahip olduğu düşünülen sinemanın, fiziksel gerçekliği olduğu gibi aktarmak suretiyle, seyircinin yüzeyin altında yatan gerçeği kavrayacağına inanılmaktadır. Hayatın yansımaları sunan sinema politika, insan, toplum ekseninde dünü, bugünü ve yarını bu bağlamda ele almaktadır.

Sinema üreticileri sinemayı, ideoloji ve bilinç inşasında kullanırlar ve kendisini elinde bulunduranlara, ideolojik üstünlük sağlarlar. Sinema filmi, sadece yönetmenin ve diğer çalışanların bir ürünü değil, filmi üretenlerle birlikte içinden çıktığı toplumun bir ürünüdür (Yaylagül, 2004: 232). Toplumun bir ürünü olduğu düşünülen sinema filmlerinde, filmlerin üretildiği ülkelerin sosyo-ekonomik ve kültürel yapıları farklı olduğu için, sanat yapıtları da farklı olacaktır. Bu bağlamda da filmin içinden çıktığı toplumun ekonomik temeline, sosyal yapısına, düşünce sistemine ve sanat geleneklerine bakmak gerekir. Bu yapı siyasal bir ortamda oluşur. Bu ortamın içinde siyaset olgusu, ancak topluluk halinde yaşayan insanlar arasında doğar, gelişir ve yaşar.

Yaşamın içinde devlet, ülke, toplum ve birey vardır. Bu ögeler ışığında siyaset sözcüğünü Prof. Bülent Dağver "ülke, devlet, insan yönetimi" biçiminde tanımlamaktadır (Kışlalı, 2010:17). Bu tanımda siyaset bir bilim olarak ele alınabileceği gibi bir sanat olarak da ele alınabilir. İster bilim, ister sanat olarak ele alınsın toplum, toplumsal, topluma ilişkin konu, olay, olgu vb. şeyleri ele alan siyaset olgusunun ana malzemesinin yine insan olduğu görülmektedir.

Yüz yılı aşkın bir süredir kendi yolunu bulmaya, kendi dilini konuşmaya, kendi tarzını yaratmaya, kendi ideolojisini inşaaya çalışan Türk Sineması toplumsal gerçeği sunarken sergilediği duruş ve tavrı ile felsefesinin ipuçlarını verir gibidir. Türk Sinemasının yönünü ve felsefesini belirlemede bir tür olarak politik filmlerin varlığı önemli bir yer tutar. Politik filmlerin bir tarz olarak ortaya çıkmasına zemin oluşturan ideolojik yapının neler söylediğini bilmek, sinema-ideoloji arasındaki bağı kavramak adına önemlidir. Bu bağ film kurgusunun daha iyi üretimine, filmin daha iyi görünmesine, daha iyi algılanmasına ve daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu noktada işin içine ideolojinin sunumunda bir rehber görevini üstlenebilecek estetik anlayış girmektedir. Politik film üreticilerinin ortaya koyduğu gerçeklik ile toplumsal gerçeklik arasında köprü vazifesi gören ideolojik yapıdır.

Toplumun belli bir kesimine ait olduğu düşünülen fikirler, düşünceler, değerler, temsiller ve benzerlerinin toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl anlaşılması gerektiği bilinç yöneticilerinin ideolojik yönlendirmesi ile gerçekleşmektedir. Çıkar grupları tarafından topluma benimsetilmeye çalışılan düşünme biçimlerini, yaşam tarzlarını, farklı kültür öğelerini ve benzerlerini toplumun farklı kesimlerinin nasıl göreceğini belirleyen ideolojik çalışmalardır. Toplumsal değişim, gelişim ve dönüşümün sinemaya yansımaları ideolojik temelli olmaktadır. Bu yüzden de toplumun içindeki gerçeğin yansımalarını sinemada görmek önemlidir.

İdeolojinin toplum nezdindeki karşılığının sinemadaki yansımalarını belirleyen öge olarak estetik anlayış burada devreye girmektedir. Estetik, insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan bir bilim dalı olarak gerçeğin sunumunda çok önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema gerçeği sunarken, olayları, kişileri, konuları, olguları, nesnelere, objeleri estetik ve ideolojik olarak bir potada harmanlayarak izleyicisine ulaştırır. Harmanlama yapılırken politik sinemanın dili önem kazanır. Dil ise filmin hedeflenen kitlesine ulaşmada en önemli vasıta. Bu vasıtanın nasıl kullanılacağı yönetmenin bakış açısına bağlıdır. Bu çerçevede hazırlanan Toplumsal Gerçeğin Sunumunda Estetik ve İdeolojik Boyutuyla Politik Sinema isimli tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır.

Tezin birinci bölümünde, toplumsal gerçeğin sunumunda sinemanın rolü anlatılırken, toplum, toplumsal olaylar, toplumsal gerçekler, birey, devlet, siyaset kavramları ele alınarak, birey devlet ilişkileri, bireyin toplum ile ve de politik sinema ile ilişkileri incelenmiştir. Sinemada politik oluşumlar toplumun içinde cereyan ettiği ve de türler toplumsal olaylara göre çeşitlendiği için politik filmlerin türlerine yine tezin birinci bölümünde yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde sinemanın ideolojik ve estetik boyutu incelenmiştir. İnceleme esnasında ideolojinin oluşumuna etki eden faktörler ve de sinemanın estetik öğeleri açıklanmıştır. Ayrıca farklı düşünürler ve felsefecilerin estetik ve ideoloji konusundaki düşünceleri açıklanırken, dünya sinemasındaki farklı ülke sinema ideolojileri bu bölümde genişçe ele alınmıştır.

Tezin üçüncü bölümü Türk Sinemasının doğum gününden 2018 yılına kadar geçirmiş olduğu süreç içerisindeki politik sinemanın yolculuğunu anlatmaktadır. Anlatım sırasında dönemsel olarak politik filmlere etki eden toplumsal konulara değinilerek ayrıca konu zamanın film ve yönetmenleri ile desteklenmiştir.

Tezin son bölümünde araştırmanın yöntemi ele alınarak, araştırmaya dâhil edilen filmler çözümlenmiştir. Bu filmler politik sinemanın alt türleri olan Ulusal Sinema, Dini Sinema, Milliyetçi Sinema, Üçüncü Sinema ve Devrimci Sinema örneklerinden seçilmiş filmlerdir. Bu filmlerin isimleri, Sevmek Zamanı (Ulusal Sinema-1965), Umut (Üçüncü Sinema-1970), Eve Dönüş (Devrimci Sinema-2006), Takva (Dini Sinema-2006) ve Ayla (Milliyetçi Sinema-2017)'dir.

Araştırmanın sonuç bölümünde ise, çalışmanın kuramsal çerçevesine bağlı olarak gerçeğin sunumunda ideolojik ve politik temaların dokunduğu ve temas ettiği konulara bakılarak değerlendirme yapılmıştır. Toplumun bir anlamda yansımaları olan sinema filmlerinden yola çıkarak, Türkiye de politik sinema kültürünün kullandığı enstrümanlar ve bunların hangi estetik ve ideolojik anlayışla seyirciye sunulduğu ortaya konulmuştur.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUM, POLİTİKA, SİNEMA

#### 1.1. Toplum ve Sinema İlişkisi

##### 1.1.1. Toplum

Sinema, sanatın ve estetiğin birlikteliğinde toplumsal olaylara ışık tutup görünmeyenleri gösterebilme, geçmişte yaşananları hatırlatma ve bunu yaparken izleyiciyi yeni bir forma sokup harekete geçirebilme kabiliyetine sahiptir. Sinema var olduğu toplumda geçmişe ait olay, olgu, konu, nesne, kişi vb. şeyleri belgeleyerek geçmişin bugüne ve yarına yansıtılmasında önemli bir sorumluluğa sahiptir. Sanat yapıtlarını ele alıp değerlendirirken toplumdaki soyutlayarak değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü sanat içinden çıktığı toplumun, dönemin, çağın, ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel yapısını belirleyen bir öge olarak karşımıza çıkar Sinema toplumda yaşanan değişimleri, gerilimleri, rahatsızlıkları, beklentileri yani toplumun dinamiğini sanatsal gerçekliği içinde temsil eder. Sinema işlediği, aktardığı konularla toplumu etkilemekte, toplumun geçirdiği değişimlerden, yaşadığı olaylardan etkilenmektedir.

Öyleyse nedir toplum? Marks'a göre toplum sadece bireyler yığını olmayıp bu bireylerin birbirlerinin karşısındaki yerini gösteren ilişkilerin toplamıdır (Hançerlioğlu, 1979: 329). İnsan toplum içinde birey olabilmekte ve hayatını biçimlendirmektedir. Bu oluşum içinde bireyin, sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel yeri ve konumu belirleyici olmaktadır. Bu dün olan, bugün yaşanan yarında insanların karşılaşacağı olaylar ve konulardır. Sinema toplum bilimi göstermiştir ki, sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir (Güçhan, 1992: 22). Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Sinemada gösterilen şeyler, gösterilenin toplumsal, ideolojik, siyasal açıdan gösterinin geçtiği dönemin tarihsel ve toplumsal özelliklerine göre belirlenir. Burada da sinemanın sosyolojik yapısı ortaya çıkar ki bunu da sinemanın toplum bilimi olarak isimlendirmek mümkündür.

### 1.1.2. Toplumsal Olaylar

Toplum insanın ürünüdür, insanda toplumun ürünüdür. Dolayısıyla aralarında karşılıklı bir neden-sonuç ilişkisi ve etkileşim vardır. Toplumun dinamikleri bu etkileşimin sonucunda harekete geçer. Bu hareket toplumsal olayları ortaya çıkartır. Öyleyse nedir toplumsal olay? Toplumsal olay, başlayış ve bitiş süresi ve yeri bir ölçüde belli olan olaylardır. Toplumsal olgu kavramı başlayış ve bitiş süresi belli olmayan olgudur ve toplumsal olaya göre devamlılık gösterir. Örneğin düğün, boşanma, evlenme vb. birer toplumsal olgudur. A kişisi ile B kişinin evlenmesi toplumsal bir olaydır. Kentleşme bir olgu, İstanbul'un kentleşmesi ise bir olaydır. Çatışma bir olgudur, C kişisi ile D kişinin kavgası bir olaydır (İçli, 2005: 50). Toplum kavramı her türden ortak organize yaşantıyı ifade eder. İster adına millet denilen varlık olsun, ister sadece gündelik yaşantılarını paylaşan bireyler olsun, hepsinin bugünden oluşturdukları somut bir toplumdur (Köktürk, 2005: 15).

Toplumsal olgu saptanmış olsun olmasın, birey üzerinde bir dış baskı uygulayabilecek her yapma biçimi toplumsal olgudur, ya da bireysel görüşlerden bağımsız, kendine özgü bir bağımsızlığı olup belli bir toplum sahasında genel olan her şey toplumsal olgudur (Doğan, Özyurt, Boztoprak, 2009: 72). Aslında politik filmlerin içinde yer alan kentleşme, çatışma, insan hakları ihlalleri, kadın-erkek eşitliği/eşitsizliği, vb. konular birer toplumsal olay ve olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Berger, birey ile toplum arasındaki ilişkiyi oyuncu ile oyun arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Bu ilişkiye göre toplum oynadığımız oyunun hem planlayıcısı, hem yazarı hem de rol dağıtıcısıdır (Sezal, 2004: 47).

Sinema Platon'un yansıtma kuramındaki gibi hayatın yansımalarını bize sunarken, hayatın planı ve bireylerin rolleri, toplum içinde bireylerin rol, sorumluluk ve konumlarına göre belirlenerek verilmektedir. Bu da bize toplumsal olaylarda bireylerin rol ve sorumluluklarını göstermektedir.

### 1.1.3. Toplumsal Hareketler

Toplumsal hareketler, temelinde bir örgütlenme biçiminden doğarak karşımıza çıkar. Bu örgütlenme içinde ortak paydada buluşan insanlar ve davranışı sergileyen gruplar vardır. Buna göre toplumsal hareket, bir anlamda yenilik öneren ve toplumsal ortaklığı bir eylem grubuna dönüştürme başarısına dayanan bir oluşum grubu olarak tanımlanabilir (Işık, 2011: 6).

Toplumsal ortaklığı sağlayarak başarıya ulaşılabilmesi göz önünde bulundurulduğunda, hareketin kullandığı araçların değişime açık olması gerekir. Bu durum toplumsal hareket olgusunun iletişim boyutunu ortaya koyması adına önemlidir. Bu da bize toplumsal hareketlerin bireyler arası etkileşim üzerine kurulması gerektiğini göstermektedir. Etkileşimin kalitesi ve sürekliliği toplumsal hareketleri etkinleştirmektedir. Bu konuya katkı sunabilmenin ön koşulu ise etkileşen bireylerin bilgi, birikim, beklentilerini buluşturup, etkileşim neticesinde ulaştıkları sonuç ve elde ettikleri ürünü ortak olarak sahiplenmeleridir (Uyar, 2003: 137).

Toplumsal hareketlerin çoğu, önceleri feminist, sosyalist, işçi, milliyetçi ya da ulusal kurtuluş hareketleri hatta bazı dinsel hareketlerde olduğu gibi daha çok dünya ekonomisinin tarihsel evrimi bağlamında değerlendirilmişlerdir. Tüm bu hareketlerin temel arzuları ise daha demokratik, daha eşit bir dünya idealine ulaşmaktır (Işık, 2011: 7).

Batı demokrasilerinin özellikle 1960'lı yılların ortalarından itibaren, başta öğrenci ve kadın hareketi olmak üzere açlık grevleri, askeri darbeler, derin devlet oyunları, IRA, ETA mücadelesi, etnik ayrımcılık, faşizme direniş, insan hakları, işçi sınıfı, kadın, LGBT ve savaşlar her daim sinemanın konusudur (Köker, 1990: 40). Grev, Gazap Üzümleri, Bitmeyen Yol, Karanlıkta Uyananlar, İki Gün - Bir Gece, Abluka, yukarıda sıralanan içerisinde işçi sınıfını, insan haklarını, kadın, savaş konularından birkaçını ele alan önemli filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal değişimi ve nedenlerini anlamada filmlerin sosyolojik bir belge olarak kullanılması toplumsal hareketlerin nedeninin daha iyi anlaşılabilmesine yardımcı olacaktır.

#### 1.1.4. Toplumsal Gerçekler

Kolker (2011: 11) ”....aslında gerçeklik orada bir yerlerde, bizden ayrı olarak var olan bir şey değildir. Gerçeklik kendimizle bizler arasında ve gerçek dediğimiz kültürün geri kalanıyla yaptığımız bir sözleşmedir” der. Gerçekliğin biz ve ben arasındaki merkezde olduğunu söyleyen Kolker’e göre gerçekliğin tanımında hepimizin hemfikir olduğu bir yan vardır. O da yaşadığımız dünyanın tüm insanlık için ortak bir dünya olduğu gerçeğidir. Yaşanılan bu dünyada insanların ortak paydayı genişletmesi dünyayı biraz daha anlaşılır ve anlamlı kılmaktadır.

Cassier’in ifadesi ile anlamlar ve kültür dünyası, ben’e ait olmayan bütün özneler ve kolayca elde edilebilen özneler arası bir dünyadır (Köktürk, 2005: 16). Bu dünya toplumsal gerçeğin kendisidir. İnsanlık, bu anlamlar ve kültür dünyasında hem fiziksel hem kültürel anlamda ortak yaşamaktadır. Ortak dünya, toplumsal varoluşun kendisi ve de ruhudur. Bu ruhun yaşayabilmesi için bireyin bir ailenin ve/ya bir toplumun üyesi olarak kendisini oraya ait hissetmesi önemlidir. Aidiyet sadece toplumun değil, aynı zamanda dünyanın da kurucu ilkesi, onun sürekliliğini sağlayan bir duygudur. Bu duygu ile hareket eden bireylerin yaşadığı dünya aslında hayatın kendisidir.

Yaşanılan dünyanın önemli bir yansıtma aracı olan sinema, hem yaşanılan döneme tanıklık etmesi, hem geleceğe projeksiyon tutması hem de hayatın fotoğrafını çekmesi adına önemli bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sinemanın yalnızca duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına yardımcı olan bir araç olması değil, toplumsal, kültürel ve tarihsel gerçeğin anlatımında bir yol gösterici, bir belge niteliği taşıması, bireylere ve topluma kılavuz olmasının da altının çizilmesi gereklidir.

#### 1.1.5. Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema

”İnsan var olduğu günden bu yana gerçek dünyanın benzerini inşa etmeye çalışmaktadır. Andre Bazin’e göre bu tümüyle ruh bilimsel bir istektir. İnsan ölümsüzlüğün ardında olduğu için gerçeğin benzerini yaratmaya çaba göstermektedir” (Büker, 2012: 13). Büker’in sözünü ettiği gibi insan yaşadığı dünyanın benzerini yaratmaya çalışırken bunu sanatı kullanarak gerçekleştirilmeye

çalıyor. Sanatın içinde fiziksel gerçekliği aktarma konusunda başka bir sanat dalının sahip olmadığı bir nesnelliğe sahip olduğu düşünülen sinemanın, fiziksel gerçekliği olduğu gibi aktarmak suretiyle, seyircinin yüzeyin altında yatan gerçeği kavrayacağına inanılmaktadır. Çünkü sinema: bir kişinin, bir gurubun, ya da içinde var olduğu toplumun bir nesnesi olarak bunlar hakkında bir gerçeği ortaya koyabilir. Sinema gerçeği ortaya koyarken kendi dilini kullanır. Kendi dilini kullanan sinema, sinema gerçeğini gerçekle anlatan bir sanattır. Sözlü dillerde gerçeğin yerine simgesinin, sinemada ise kendisinin geçtiğini Paolo Passolini şöyle açıklamaktadır;

*”Bir göstergeler dizgesi olarak sinemayı incelediğimizde, onun yazılı ya da sözlü dilin tam tersine uzlaşım sal ve simgesel bir dil olmadığı, gerçeği simgelerle değil, gerçeğin kendisiyle anlattığı sonucuna vardım. Şu ağacı anlatmak istersem onu kendisiyle anlatırım. Sinema gerçeği, gerçekle anlatan bir sanat, öyleyse şu soru sorulabilir:*

*Sinema ile gerçek arasındaki ayırım ne?*

*Gerçekten hiçbir şey...*

*Sinema beni her zaman gerçek düzleminde, gerçeğin tam ortasında kalmaya zorluyor. Film çekerken gerçeğin içindeyim, ağaçların, insanların arasında. Yazında olduğu gibi, gerçekle benim aramda simgesel ya da uzlaşım sal bir süzgeç yok. Bundan dolayı uygulamada sinema gerçeğe olan sevgimin patlaması”* (Büker, 2012: 51).

Paolo Passolini'nin sözünü ettiği gerçeklik, öznel bakış ile nesnel olayların fotoğraflanması gibidir. Gerçeğin sunumu konusunda sanat eserini bir ayna olarak gören Platon, sanatçının yaptığı şeyin görünen dünyaya bir ayna tutmak olduğunu belirtir. Platon (2008: 338), gerçek olan idea'lar dünyası ve idea'lar dünyasının yansıması olan, şu anda içinde yaşanılan, görünür, anlaşılır şeylerin dünyası olmak üzere iki dünyadan bahseder. Sanat eseri ideanın (mutlak gerçeğin) üç derece uzağındadır diyen Platon taklit edilen şeyin ideanın bir kopyası olduğunu, sanat eserinin ise kopyanın kopyası olduğunu söylemektedir. Platon'un görüşleri sanat tarihinde yansıtma kuramı olarak adlandırılan bir yaklaşımın içinde değerlendirilmektedir. Bu çerçevede toplumcu gerçekçilik sanat akımının, yansıtma

kuramının içinde yer aldığı düşünülür. Platon'un yansıtma kuramı temel alındığında sinemanın fiziksel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür.

Fiziksel gerçeklik içinde filmleri gerçekçi buluruz çünkü onlardan belirli tepkileri, jestleri ve tutumları öğreniriz. Bir filmde ya da televizyon programında bu jestleri gördüğümüzde ve tepkileri hissettiğimizde bunları gerçek sanırız. Çünkü onları daha önce görmüş ve hissetmişizdir. Muhtemelen onları taklit etmişizdir. Bu, onları tekrar tekrar gördüğümüz ve içselleştirdiğimiz, iyi ya da kötü olsun onları yaşadığımız için gerçek varsaydığımız sonsuz bir çember, kültürel olarak emredilmiş çeşitli duygusal ve görsel oluşumlar aracılığıyla bir yineleme olarak gerçekliktir (Kolker, 2011: 11). Fiziksel gerçeğin sunumunda Kracauser'e göre sinemanın fiziksel gerçeklikle olan ilişkisinde önemli olan nokta, onun ne kadar iyi taklit edebildiği değil, gerçekliğin kayda alınıyor oluşudur.

Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini (Kracauser, 2015: 16). Sinema bunu yaptığı zaman toplumun aynası olmuştur zaten.

## **1.2. Politika ve Sinema**

### **1.2.1. Politika ve Birey**

Batı'dan alınan politika sözcüğü Yunan kökenlidir. Yunancada polis devletlerine verilen bu isim devlete ait işler anlamına gelmektedir (Kışlalı, 2010: 17). Bir görüşe göre, politika toplumda yaşayan insanlar arasında bir çatışma, bir mücadele ve kavgadır. Çatışma politikanın temelini oluşturur. Bir bakıma çatışmanın asıl konusu toplumdaki değerlerin paylaşılmasıdır denebilir (Kapani, 2004: 17). Çatışmanın hedefi ise, iktidarın ele geçirilmesidir.

İktidar kavramı otoriteyi içerir. Tüm toplumlarda çok az gelişmiş ve uygarlığın aydınlığına zar zor ulaşmış toplumlardan en gelişmiş ve en üçlü toplumlara kadar iki sınıf insan bulunur. Yöneten bir sınıfla, yönetilen bir sınıf. Gaetone Mosca her zaman sayısı daha az olan ilk sınıf tüm siyasal işlevleri yerine getirip erki elinde tutan ve erkin sağladığı üstünlüklerden istifade eden, buna karşılık sayısı daha çok olan ikinci sınıf birincisi tarafından bazen meşru bazen keyfi ve zora dayalı bir biçimde yönetilir ve denetlenir diyerek yönetenlerin

yönetilenler üzerindeki hakim yapısını gözler önüne sermektedir (Bottomore, 1996: 9).

Otoritenin görüldüğü her yerde yöneten ve yönetilen sınıf vardır. Konuyu yöneten ve yönetilen çerçevesinde ele alıp inceleyen Bülent Daver siyaseti: ülke, devlet, insan yönetimi olarak tanımlamaktadır (Kışlalı, 2010: 17). Yukarıdaki açıklamalardan görülmektedir ki, politika gerçekte hem çatışma hem iktidar kavgası hem de toplumun bütün üyelerinin yararına olabilecek bir düzen yaratma aracıdır. Yukarıdaki unsurlardan hangisi olursa olsun, toplumların evriminde yönetimin kurumsallaşması aşamasında devlet kavramı öne çıkmaktadır.

C. Schmitt politika kavramı yerine kavramın sıfat halini isimleştirerek stratejik bir tercihte bulunmuştur. Politikadan bahsetmeyip politik olanın etik, kültür ya da ekonomi gibi nesnel bir alan olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır. Politik olan kavramı, toplumda rekabet halindeki grupların bulunduğu ve söz konusu grupların homojen birlikler kurmak üzere hareket ettiği varsayımı üzerine oturmaktadır. Eğer politik olandan bahsedebiliyorsak, politik olan hayatın bütün alanlarını belirlemektedir. Bu anlamda politik olan her şeydir ya da hiçbir şeydir (Schmitt, 2006: 41).

Sosyal olaylar ve sosyal gerçekler genel olarak çok yönlü ve karmaşık bir nitelik taşırlar. Bu yapıyı anlamak için Kapani'nin (2004: 19-21) açıkladığı belli özelliklerin altını çizmek faydalı olacaktır:

1. Her şeyden önce politika, zaman ve mekan bakımından evrensellik ve süreklilik niteliklerine sahiptir.

2. Politikanın özü toplumdaki değerlerin dağıtımı ile ilgili bir görüş ve çıkar çatışması, bir iktidar mücadelesidir. Burada asgari anlaşma temeli toplumsal barış ve düzendir.

3. Politika sadece bir çatışma değil, aynı zamanda bir uzlaşmadır. Bu açıdan politikayı belli bir toplumda çatışma halinde olan çıkarların uzlaştırılması faaliyeti olarak tanımlayanlar olmuştur.

4. Politikanın her türlü değer yargısından uzak, çıplak bir kuvvet ve çıkar çatışmasından ibaret olarak düşünülmesi, tartışma götürür bir görüştür.

Politika insanların yaşayışlarını yakından ilgilendiren ve etkileyen bir faaliyettir. İnsanlar, bu faaliyetin bir amacının olması gerektiğini ve bu amacında

kendi yaşantılarını daha iyiye götürmek olduğunu düşünürler. Siyasal iktidardan da bunu bekler.

### **1.2.2. Birey, Toplum, Siyaset**

Siyasal yaşamın kendine has bir yapısı vardır. Bu yapı, siyasal yaşama yön vererek, siyasal yaşamı biçimlendirir. Siyasal yaşamın temelini oluşturan siyaset olgusu, ancak topluluk halinde yaşayan insanlar arasında doğar, gelişir ve büyür. İnsanlar arasındaki ilişkinin yönünü tayin eden o ülkedeki ekonomik, teknolojik, siyasal, kültürel ve toplumsal yapıdır. Bu yapı aynı zamanda toplumları bir arada tutan çimento görevini de görür. Çimento görevini üstlenmiş olanlar insanlar toplumun, toplumda insanın ürünüdür.

Toplum ile insanlar arasında karşılıklı bir neden sonuç ilişkisi ve etkileşimi vardır. Bu etkileşim sonucunda toplumun dinamikleri harekete geçer. Bu dinamikleri bir arada tutan ve yönlendiren güç ise siyasettir.

### **1.2.3. Birey, Toplum ve Politik Sinema**

İlkçağlardan günümüze kadar toplum, devlet, iktidar, kişi hak ve özgürlükleri, eşitlik kavramları ve bunların toplumlar ve insanlar için yarattığı sorunlar güncelliğini korumaktadır. Bu sorunlara dün olduğu gibi bugünde çözümler aranmaktadır. Bu çözümün bulunacağı iklimin toplumun yapısına uygun olması arzulanır (Göze, 2000: v). Bu iklim, siyasal yaşamın yönünü belirleyerek, toplumun gideceği yönü belirleyen nedenlerden birisi olarak karşımıza çıkar. Karşımıza çıkan bu nedenlerden birine göre politika, toplumda yaşayan insanlar arasında bir çatışma, bir mücadele ve bir kavgadır.

İnsanlar yaradılışları, sosyal ve ekonomik durumları bakımında değişik fikirlere sahiptirler. Aralarındaki, düşünce, çıkar ve psikolojik eğilim farklılıklarından doğan çatışma politikanın temelini oluşturur (Kapani, 2004: 17).

Sinema, farklı görme biçimlerini sunan bir tahayyüldür ve geleneksel görme biçimlerini yeniden üretir ve de insanın nesnelere daha önce görmediği veya deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar. Sinema dünyayı çerçeve içine alır ve görülen bir dünya sunar (Kellner, 2013: 29). Bu dünyanın içinde sinema insanı, toplumu, canlıyı, cansız, yaşayanı, yaşanılanı, ölüyü, diriye, hareketliyi,



hareketsizi, zaman tünelineki gibi resimler ve bize sunar. Bizleri tarihi bir yolculuğa çıkarır, geçmişten-bugüne ve bugünden-yarına ışık olur, rehber olur, fener olur, toplumlar için, insanlık için belge olur, ders kitaplarına girecek ibretlik materyal olur, geçmişten alınacak dersler için geleceğe ışık ve umut olur. Filmler belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin tarihsel gerçeklerini belgesel ve gerçekçi tarzda ortaya koyabilir (Kellner: 2013: 29).

Sinema üreticileri sinemayı, ideoloji ve bilinç inşasında kullanırlar ve kendisini elinde bulunduranlara, ideolojik üstünlük sağlarlar. Sinema filmi, sadece yönetmenin ve diğer çalışanların bir ürünü değil, filmi üretenlerle birlikte içinden çıktığı toplumun bir ürünüdür (Yaylagül, 2004: 232). Bu yüzden sinemanın içindeki dönemseller unsurlar değiştikçe, sinemanın içeriği ve üslubu da buna göre değişmekte ve yeniden biçimlenmektedir.

Politik sinema sınıfsal temelli sorunları konu edinir. Bunun yanında etnik, dinsel ve kültürel temelli sorunları ve onların sinemasal temsillerini seyirciye aktarır. Bu temsiller hem toplumda yaşanan sorunların nedenlerini anlayabilmemize olanak verir, hem de toplumsalın nasıl inşa edildiğini görmemizi sağlar. Bu yüzden sinema politik mücadelelerin yürütülmesi açısından oldukça önemli bir alanı oluşturur. ”..... *Bu alanda sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde İnşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş kültürel temsiller sisteminin parçasıdır*” (Ryan , Kellner, 1997: 38).

Türk Sinemasının politik yapısına bakıldığında her on yıllık süreçte kendinden önceki süreçlerden etkilendiğini, değiştiğini ve de kendinden sonraki süreçleri etkilediğini ve değiştirdiğini görmek mümkündür. Bu değişimde hiç kuşkusuz bireylerin değişen düşünce yapısı, kültür yapısı, yaşam biçimleri ve de toplum dinamiği belirleyici olmaktadır.

#### **1.2.4. Sinemada Politik Temalar**

Sinema ait olduğu toplumdan, kültürden, ekonomiden ve halktan beslenen bir sanat dalı olduğu için ister istemez geçirmiş olduğu ekonomik ve sosyolojik gelişmeler sinemasına yansıtılabilmektedir (Pöstecki, 2012: 9). Bu da bize sinemanın

ne kadar etkin bir araç olduğunu göstermektedir. Sinema egemen ideolojiyi yaymada yoğun olarak kullanılmaktadır. Sinemanın ilk doğduğu günden bugüne kadar ki süreçte bu özelliğinden yararlanılmış ve sinema ile politika hep buluşturulmuştur. Öyle ki sinema ile politika birlikteliğinden yeni bir tür doğmuştur, politik sinema.

Politik sinema (Odabaş, 2013a: 23) ve bütün sanat yapıtlarında, döneminin içinden çıktığı toplumun izlerine rastlanır. Doğrudan yönetime ve siyasal konulara ilişkin içerikler taşımaları bile, her sanat yapıtının bir siyasal (politik) yanı vardır. Sinema gibi kitlelere seslenen etkili bir anlatım dili olan sanat, politik mesajlarla kitleleri etkilemeyi düşünenlerin, ya da insanların ilgilerini politikadan, toplum sorunlarından başka yöne çekerek onları pasif, eleştirisiz, yabancılaşmış kişilere dönüştürmeyi amaçlayanların her zaman kullandıkları bir araç olmuştur (Esen, 2000: 173).

Sinema bütün sanat yapıtlarını içinde barındıran bir sanattır. *"Eisenstein, politik olmayan sanat yoktur" der. Öyleyse bir sanat olan, hem de bütün sanatları içinde barındıran bir sanat olan sinemada politik olacaktır. Bu kaçınılmaz bir durumdur. Sinema yaşamdan kesitler alarak toplumu yansıttığına göre toplumda politiktir. Toplumun geçirdiği çeşitli siyasal olaylarla dönüşümü, kabuk değiştirmesi, sinemaya da yansımaktadır. Sinema siyasal olayları anlattıkça siyasallaşır. Siyasetin temelinde çıkar, düşünce ve değer dağıtım gibi iktidar çatışması vardır. Sinema da bunu gerçekleştirmek için kullanılan araçlardan bir tanesidir"* (Odabaş, 2013a: 23).

Her ülkenin kendisine has bir siyasal sineması vardır. Bu bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema yaşamın içinden enstantaneler sunar. Siyaset yaşamın kendisidir. Böyle olduğu içindir ki sinema da siyasete kucak açarak olumlu yaklaşır. Çünkü sinemanın beslendiği ana kaynaklardan birisi siyasettir. Sinemada bu kaynakla birlikte insan yaşamını, toplum yaşamını resmetmeye ve belgelemeye devam ederek yaşayacaktır.

### **1.2.5. Sinemada Politik Film Türleri**

Politik sinemanın tür ve/veya alt türleri ile konuya devam etmek daha açıklayıcı olacaktır.

### 1.2.5.1. Ulusal Sinema

Ulusal Sinema, bir ülkenin kendi coğrafyasından filizlenen o ülkenin kültürel, sosyal, ekonomik, siyasal, eğitsel, sportif, milli, dini yapısının yansımaları sunar. Bu açıklamaya paralel Butler'in ulusal sinema tanımı şöyledir. ".....*en basit haliyle, belli bir ülkenin sistematik ürünüdür*" (Butler, 2011: 132). Higson (1989: 36-37) ise Ulusal Sinemayı genellikle belli bir ulus-devlet içinde üretilen filmler olarak tanımlamaktadır. Ulusal Sinemaların tarihi, dünya çapındaki kriz ve çatışmaların, direniş ve müzakerelerin tarihi olarak da okunabilir.

Ulusal Sinemaya bu pencereden baktığımızda sözü edilen konuların sinemanın içinde yer alabileceğini, diğer bir bakış açısında ise sadece ilgili ülkenin içindeki kriz ve çatışmaların değil, söz konusu devletin içinde olduğu devletlerarası kriz, çatışma ve uzlaşmaların içinde yer aldığı bir sinema anlatımından söz edebiliriz. Ulusal Sinemanın bir diğer boyutu, Ulusal Sinemanın ortaya çıktığı yer olan Avrupa'da, ticari sinemaya karşı ve siyasal bir yerden kurulmuş olmasıdır. Kurucu anlamıyla Ulusal Sinema Amerikan filmlerinin Avrupa'daki hegemonyasına karşı bir şey olarak gündeme gelmiştir. Amerikan filmlerinin ticariliğine karşı olmak zorunda olan Ulusal Sinema bu nedenle sanat sineması terimleri içinde doğmuştur (Behçetoğulları, 2002: 66).

Ulusal Sinemanın ortaya çıkışına sebep olan konu, Avrupa sinemalarının egemen pazar anlayışına sahip olan Hollywood Sinemasına karşı bir duruş sergilemesi ile başlamıştır. 1960 ve 1970'lerde ortaya çıkan Avrupalı sanat filmi, Steven Neale'a (1981: 11) göre Ulusal Sinema yaklaşımlarındaki sınırları çizmiş ve bugüne kadar en Ulusal Sinema türü haline gelmiştir.

Ulusal Sinema konusundaki ikinci yaklaşım ise, tüketim ya da gösterime ilişkindir. Böyle bir yaklaşım belli bir ulus devlette seyircinin genellikle yüksek dağıtım olanaklarına sahip Amerikan filmlerini izliyor oluşunu kültürel emperyalizm ile ilgili terimlerle formüle etmektedir.

Ulusal Sinemayı tanımlamada kullanılan üçüncü yaklaşım ise metin temelli yaklaşımdır (Higson, 1989: 36-37). Metin temelli yaklaşım bu filmlerin neye ilişkin olduğunu, nasıl bir bakış açısına sahip olduğunu, ulusal karakteri nasıl yansıttığını, nasıl bir ulusal karakter yansıttığını anlamaya çalışmaktadır. Ulusal Sinemayı tanımlamaya yönelik dördüncü yaklaşım, Ulusal Sinemaya eleştirel yaklaşımdır.

Bu yaklaşım Ulusal Sinemayı, sanat sineması kategorisi çerçevesinde ele alıp eleştirmektedir.

Türkiye’de ise sistematik bir ürün olup olmadığı tartışılabilir bir konu olan Ulusal Sinema düşüncesi batı kaynaklı sinemaya bir tepki olarak doğmuştur. Ulusal Sinemanın; Türk toplumunda batılı toplumlardan farklı temel özelliklere sahip olduğu düşüncesi hakimdir. Ulusal Sinema Akımı, özünde batı hayranlığına duyulan tepkiyi yansıtır. 1966 yılından sonra Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu tarafından çeşitli seminer, açık oturum ve sinema yazılarında Ulusal Sinemaya değinilmiş ve Ulusal Sinema savunulmaya başlanmıştır.

Ulusal Sinema kavramı 1964 yılında yapılan Sinema Şurası’ndan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Ulusal Sinema Akımına Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin yanı sıra Atıf Yılmaz ve Lütfü Ö. Akad yönetmenlerde kısmen dahil edilebilir. Özellikle Kemal Tahir’in senaryo yazdığı dönemlerde Halit Refiğ ve Metin Erksan’la olan yakın ilişkileri de Ulusal Sinema Akımının gelişmesini sağlamıştır (Tatlı, 2013). Hudutların Kanunu, Lütfü Ö. Akad (1966), kendine özgü olanı bulma çabasının ağır bastığı bu düşünce yapısında Kemal Tahir’in romanları ve fikirleri etkili olmuştur. 1960 ile 1975 yılları arasında çekilmiş filmler, dönemin karakterlerini, konularını toplumun yapısına ve toplumun sorunlarına uyumlu bir şekilde ele alıp işlemişlerdir. Çekilen filmlerin karakterleri Türk insanının karakteristik özelliklerini yansıtırken, olaylar ve konular Türk toplumunun sorunlarını ve yaşadıklarını konu almışlardır.

Halit Refiğ, Türk Sinemasının halkın film seyretme ihtiyacından doğduğunu söyler. O yüzden de Türk Sinemasının sermayeye değil emeğe dayalı bir sinema olduğunun altını çizer. Refiğ bu noktada kendi sinema anlayışlarının diğer sinema anlayışlarından farkını şöyle açıklamaktadır. *”Halk Sineması, bazı budalaların yazdığı gibi ne halkın ekonomik refahının gerçekleşmesine fikir ve estetik planda destek olan sinema, ne de emekçi sınıfların ağırlığını koyduğu sosyalist yönetimde devlet sermayesi ile halkın, giderek insanlığın sinema ihtiyacını karşılamak için kurulmuş sinemadır! Bu kırık dökük tanımlamaların birincisi halkçı bir sinema, ikincisi ise toplumcu bir devlet sineması için yapılabilir belki...”* (Refiğ, 1971: 102).

Daha sonraki yıllarda Halit Refiğ Halk Sineması yerine Ulusal Sinema kavramını gündeme getirmiştir. Bu durumu Refiğ şöyle açıklar *"Ulusal Türk Sineması tarihsel çabada ulusal Türk düşüncesi ve sanatının bir parçası olarak üzerine düşeni yapmakla yükümlüdür. Ulusal akımlar düşünce ve sanatlarında ne kadar gelişip güçlenirse Türk Sinemasını da bu yolda o kadar çok olumlu biçimde etkileyip besler"* (Refiğ, 1971: 94). Bu düşünce bu dönemde film çekmiş olan yönetmenlerin filmlerinde ve düşüncelerinde kendini göstermiştir. Aslında Ulusal Sinema Akımı batı hayranlığına duyulan sempatiye karşı geliştirilen bir tavidir. O tavır daha sonra değişik platformlarda dile getirilmiş, tartışılmış, yazılmış, filmlere konu olmuş bir akım halini almıştır. Başını Halit Refiğ'in çektiği bu akımın öncü isimleri arasında Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu yer almıştır. Atıf Yılmaz, Lütfü Ö. Akad gibi isimlerin kısmen içinde değerlendirilebileceği bu akım, Sinema Televizyon Enstitüsü Eski Film Arşivi tarafından da desteklenmiştir (Uçakan, 1977: 40). Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1967), *Fatma Bacı* (1972), *Vurun Kahpeye* (1973), Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) ve *Sevmek Zamanı* (1965), Ömer Lütfi Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966) filmleri Ulusal Sinemanın önemli filmleri arasında gösterilmektedir.

#### **1.2.5.2. Dini ve Milli Sinema**

Sinema toplumun bir aynası olarak, toplum içerisinde yaşanan olayların, olguların ve objelerin sunumunda çok önemli bir işleve sahiptir. Sinema dini ve milli konuların sunumunda da ayna görevini yerine getirmektedir. Dini ve milli sinemaya baktığımız zaman toplum içerisinde cereyan eden olayların yansımalarını olumlu veya olumsuz olarak sunduğu görülür. Dünya coğrafyasına baktığımız zaman her ülkenin kendisine ait bir inanç sisteminin bulunduğu görülür. Bu inanç sisteminin içerisinde farklı dinler mevcuttur. *"... Bu farklılığın sinemaya yansımalarına baktığımız zaman ortaya çıkan tablo İslâm'ın yayılışını konu eden 1976 yapımı Çağrı ve Hz. İsa'nın son 24 saatine ışık tutmaya çalışan 2004 yapımı Tutku, Hz. İsa'nın Çilesi filmleri gibi doğrudan dini içerikli filmler yanında, özellikle günümüzde bilinçaltı mesajlarla oluşturulan din algısı, sinemanın bu alanda ne kadar önemli bir güç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu konuda Hinduizm'in Tanrı inancının da etkisi ile çevrilen filmlerden biri olan Life of Pi*

*önemli bir örnek teşkil etmektedir. Din konulu ilk film 1898'da Georges Melies'in çektiği The Temptation of Saint Anthony / La Tentation de Saint Antoine (Aziz Antonio'nun Baştan Çıkarılışı) isimli filmidir” (Ünal, 2015: 570).*

Türkiye’de ise Dini Sinemanın, 1970’li yıllarda ahlaki değerlerin korunması üzerinden yapılan bir siyasal söylem sineması olarak ortaya çıktığı görülür. İlk yıllarında küçük bir izleyici kitlesine hitap eden Dini Sinema 2000’li yıllardan sonra belli bir cemaatin değer, kültür ve inanç sistemini anlatan bir araç haline gelmiştir.

Türk Sinemasında dini konulu filmlerin daha çok 1950’li yıllardan sonra çekilmeye başladığı görülür. Tek partili hayattan çok partili hayata geçiş pek çok alanda olduğu gibi sinema alanına da sirayet etmiştir. Sinema-endüstri ve sinema-seyirci denklemini düşünen yapımcı ve sinemacılar, ezan, mevlüt okuma sahneleri, dua okuma sahneleri, minare görüntüleri ve mezarlık görüntüleri vb. malzemeleri çok yoğun olarak kullanmışlardır.

1950’li yıllarda dini konuları ele almaya başlayan sinema sektörü 1960’lı yıllarda Kabe’yi çok yoğun biçimde sinemanın bir ögesi olan mekan olarak kullanmaya başlamıştır. 1952 yılında çekilen Hac Yolu isimli belgeselin yoğun ilgi görmesi üzerine aynı isimle yeni bir film daha çekilir. Film için filminden önce ayinler düzenlenmiştir. Film hakkında verilecek en ilginç dipnot ise, filmin yedi kez seyredilmesi durumunda filmi seyredenlerin hacı olacağını söylenmesidir. Filminden önce ayin, filmi yedi kez izlemek, sinemanın çevresini yalınayak dolaşmak, beş dakika ara ile gül suyu dağıtmak gibi noktalar film için verilen fetvaların arasında sayılabilir. Filmin izlenmesi için abdestli olunması gerektiğinin açıklanması filmin kendisinden çok filme yüklenen anlamın kuvvetlendirilmesi açısından burada altı çizilmesi gereken ilginçliktedir (Onaran, 1968: 22-23). 1965-1970 yılları arasında çekilmiş olan peygamber filmlerini ve Ayşe, İslamiyetin Kahraman Kızı gibi filmlerde de kadın kahramanlara yer verildiği görülür (Candemir, 1986: 19).

Dini içerikli filmler, milletimizin dinine, diline, örfüne, adetine, kültürüne, maddi ve manevi miraslarına saygılı, bu mefhumları tanıtmaya ve korumaya, günümüz şartlarına uygun olarak yaşatmaya yönelik üretilen sinema eserleridir. İslami konularda duyarlılığın gösterildiği bu filmler sinema çevrelerinde, İslami

Sinema, Rüya Sineması, İrfani Sinema, İnanç Sineması, Beyaz Sinema gibi adlarla anılmıştır (Tosun, 1992: 34).

Türkiye'deki Dini Sinema örnekleri Akser (2013: 54) tarafından aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- 1972 - Zehra - Yücel Çakmaklı
- 1973 - Oğlum Osman - Yücel Çakmaklı
- 1975 - Gençlik Köprüsü - Salih Diriklik
- 1988 - Reis Bey - Mesut Uçakan
- 1989 - Minyeli Abdullah - Yücel Çakmaklı
- 1990 - Minyeli Abdullah 2 - Yücel Çakmaklı
- 1990 - Yalnız Değilsiniz - Mesut Uçakan
- 1991 - Sonsuza Yürümek - Mesut Uçakan
- 1991 - Çizme - İsmail Güneş
- 1992 - Sürgün - Mehmet Tanrısever
- 1993 - İskilipli Atif Hoca - Mesut Uçakan
- 1994 - Garip Bir Koleksiyoncu - Nurettin Özel
- 1994 - Beşinci Boyut - İsmail Güneş
- 1995 - Ölümsüz Karanfiller-Mesut Uçakan
- 1995 - Bize Nasıl Kıydınız - Metin Çamurcu
- 1998 - Yaşama Hakkı - Nurettin Özel
- 1999 - Gülün Bittiği Yer- İsmail Güneş
- 2005 - The İmam - İsmail Güneş
- 2007 - Sözün Bittiği Yer - İsmail Güneş
- 2011 - Allahın Sadık Kulu Barla - Esin Orhan
- 2012 - Selam - Levent Demirkale
- 2012 - Ateşin Düştüğü Yer - İsmail Güneş
- 2014 - Birleşen Gönüller - Haşan Kıracı.

Milli Sinemanın Milliyetçi Sinema olarak algılanmaması gerekir. İslam inancının yansıdığı bir film, Milli Sinema düşüncesi içinde değerlendirilebilir. Bunun yanında Ulusal ve Milli kelimeleri aynı anlama gelse de içerik itibariyle Milli Sinema kültürün dini boyutuna daha ağırlık vererek Ulusal Sinemadan da ayrılmıştır.

Yücel Çakmaklı'ya göre Milli Kültür bir toplumun yani milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Milli Sinema kavramını ilk defa Tohum Dergisinin Ağustos 1964 tarihli 11. sayısındaki yazısında kullanan ve 1970 yılında Birleşen Yollar filmiyle de pratikteki ilk örneğini veren Yücel Çakmaklı'dır. 1971 yılında o yıllarda tıp fakültesinde öğrenci olan Salih Diriklik'in başkanlığında kurulan Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, bu sinema akımının teorik ve pratik altyapısının oluşturulmasında önemli pay sahibi olmuştur (Uçakan,1977: 137). 1960'lı yılların ortalarında Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramı, Milli Sinema, 1970'li yıllarda sinema çevrelerinde, Devrimci Sinema ve Ulusal Sinema ile birlikte, adı en fazla dile getirilen ve üzerinde en fazla tartışılan kavramlardan biri olmuştur (Diriklik, 2004: 7).

Milli Sinema görüşü, milli kültürü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü olarak alır. Tanzimat'ın ilanıyla birlikte, toplumda görülen batılılaşma düşüncesi, hayatın her alanına sirayet ettiği gibi sinema alanında da kendisini hissettirmektedir. Bu yıllarda sinema seyircisi, perdede kendi kültüründen, dininden, ruhundan bir şey göremez, kısacası beyaz perdeye yabancı kalır (Uyar, 2010: 336). Başlangıçta Milli Sinema Akımının içinde yer alan yönetmenlerden Mesut Uçakan (2010: 134-135), *"Yücel Çakmaklı'nın Milli Sinema tarifindeki milli değerlerin milli bakış açısıyla tespitleşmesi ifadesini muğlak bularak, yeni sinemacıların bu söylemi daha bilinçli, daha sağlam bir ideolojik temele oturtmak istediklerini: sinemadan kasıtlarını direkt olarak... Sanatta çıktığımız nokta inancımızdır, dinimizdir, onun sinemaya yansımadır, diyerek ortaya koyduklarını söylemekte; başlangıçta destekledikleri Milli Sinema kavramını reddettiklerini ifade etmektedir"*.

Milli Sinema yanında ortaya çıkan Beyaz Sinema, İslami sinema kavramlarını da reddettiklerini, bunun ana sebebinin de çektikleri filmlerde oluşabilecek hataların İslama mal edileceği endişesi olduğunu söylemektedir. O dönem Türk Sinema salonlarında ağırlıklı olarak iki tür film vardır;

- 1- Bir tarafta batı etkisinde, kapitalist dünya düşüncesiyle üretilmiş filmler,
- 2- Diğer tarafta 1960'lı yıllarda gelişen sosyalist akımların sanattaki karşılığı olan toplumsal gerçekçi filmler.



Bazı yapım şirketleri sırf ticari kaygılarla, film uyarlamaları yoluyla batı modelini Türkiye’de karşılığı olmamasına rağmen piyasaya sürer (Doğan, 2010: 364). Milli Sinema Akımı yükselen siyasal İslami düşüncenin sinemasal açıdan sunumuyla ortaya çıkmıştır. Milli Sinema Akımı, 1969 yılında Birleşen Yollar filmi ile başlayan ve en son örneğini Hür Adam (2010) filmi ile ortaya koyan, 1969 – 2010 yılları arasında Türk Sinemasındaki din temsilinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Çünkü İslamcılık özü itibarıyla ideolojik bir özelliğe sahiptir. Bu sebeple Milli Sinema da sinemanın İslamcılığa yansıtılmış bir formunu temsil etmektedir (Yenen, 2012: 243).

Yücel Çakmaklı’ya göre Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır (Doğan, 2010: 353). Milli Sinema, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, Salih Diriklik ve Nurettin Özel gibi isimlerden oluşmaktadır. Milli Sinema genel olarak üç dönemle sınıflandırılabilir,

- 1- Birinci dönem: Milli(yetçi) Sinema; Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989),
- 2- İkinci dönem: İslamcı Sinema; Zirve Dönemi (1989– 1995),
- 3- Üçüncü dönem: Muhafazakâr Sinema; Durgunluk Dönemi (1995–2010).

Milli Sinema akımına farklı bir pencereden bakan Özön, Milli Sinemanın, Yeşilçam’ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı öne sürülen bir kavram olduğunu açıklar (Özön, 1985: 376). 1970 yılında Yücel Çakmaklı’nın çektiği Birleşen Yollar filmi Milli Sinema anlayışının ilk filmi olarak kabul edilir. Bu filmde Çakmaklı, iki farklı dünyanın üzerinden farklı çıkarımlar yaratacak okumaların zeminini oluşturmuştur. Batılı hayat tarzı ile İslami hayat tarzını diyaloglardan karşılaştırmalı bir şekilde ele alan yönetmenin bu çabası, milli sinemanın ipuçlarını vermektedir (Kabil, 2010: 125). Buradaki kutuplaşma filme destek veren grup ile filmi eleştiren gruplar arasında görülmektedir. Bu eleştirilerden birisi milli sinemanın estetik yanı ile ortaya çıkan tartışmada kendisini göstermektedir. Bu filmlerin ortak yönü: estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, doğrudan propaganda yapan filmler olmasıydı. Bu filmler sinemamızın gelişimine bir katkıda bulunmadığı gibi, her hangi bir konuyu hikaye

etme açısından bir yenilikte getirmiyordu (Kıraç, 2008: 128). Ancak Milli Sinema insanların politik düşünce dünyasında derin etkiler yaratmıştır.

Milli Sinema Akımından etkilenen aktör Ediz Hun Milli Sinemaya olan desteğini şu cümlelerle aktarmıştır. ”...Her şeyden önce Müslüman-Türk sentezinin iyi bilinmesi ve daima esas olarak kabul edilmesi lazımdır. Ben bu hususta kendime düşen görevi yapıyor, ahlak bozucu ve satılmışların filmlerinde oynamaktan sakınıyorum.....Sansür heyetinde de dinini, Allah'ını bilen, memleket ve vatan sevgisini her şeyin üstünde tutan kişilerin bulunması, yerli sinemayı aileye hitap edemez halinden kurtaracaktır” (Lüleci, 2008: 66). Bir sinema kuramı olarak sınırlarını tam olarak çizemeyen milli sinema, toplum nezdinde geniş bir karşılık bulamamıştır. Zaten seyircide karşıtlığını kaybettiği vakit, sinemadaki bu arayışlar eriyip gitmiştir (Güneş, 2010: 66).

### 1.2.5.3. Devrimci Sinema

”Sinemanın en devrimci yıllarıydı o yıllar. Bu dönem, yalnızca sinemanın devrimci dönemi değildi. Yeryüzü sarsılıyordu. Toplumsal, kültürel, sanatsal, siyasi açıdan yepyeni değerlerin, deneyimlerin yaşandığı bir zamandı o. Aleksandr Petroviç Dovjenko'nun belirttiği gibi, hiçbir deha hiçbir yetenek, bilginin ve deneyimin yardımı olmadan sanatta en ufak bir şey başaramaz. Sovyet Sinemacıları bu olağanüstü dönemin ürünüydüler”(Schnitzer, Martin, 2003: 1). O dönemin ürünü olan Sovyet Devrimiyle birlikte artık Sovyet toplumunun yeni bir ideolojisi vardı, toplumsal yararlılık. Toplumsal yararlılığı kendine ilke edinen Sovyet sanatının kahramanı birey değil toplumdur.

Devrim sinemasında toplumun sokaklara taşıdığı bir dönemde doğdu. ” ... Devrim ile birlikte geçmişin bütün sanatları tamamen ölmüştü. Güncel görev, yeni, devrimci bir sanat, sosyalist bir sanat ( heyecan duyan, eşine rastlanmadık ve ideal yeni toplumun gereksinimlerine hizmet edecek bir sanat) yaratmaktı. Kural, emsal, sınırlama, kısıtlama, hiçbir şey yoktu. Geçmişin yıkılmaz gibi görünen dev kütlesinin bir anda un ufak olup dağılmasına tanıklık etmişlerdi. İçlerinden birçoğu Birinci Dünya Savaşı'nda, Devrim'de ve onun ardından patlayan iç savaşta savaşmıştı. Gün, her şeyden özgür olan bu sanatsal aşırılık ve garipliklerin eğilimlerinindi. Gerekli olan, enerji, coşku ve yetenektir. Sosyalizmin yüce yeni

*dünyasının, yetenekleri ortaya çıkaran bir ortam sunması harika bir olaydı. Kiev, Moskova ve Petrograd sokaklarında dolaşırken tempo tutarak Mayakovski'nin şarkılarını söyleyen, binalara ve bayraklara resimler çizen, doğaçlama oyunlar oynayıp kukla gösterileri yapan, tartışan ve miting düzenleyen, yaratıcı yeteneğe sahip bir kuşağın varlığı görülecekti. Bu gençlerin yirminci yüzyılın sanatlarına yaptıkları katkılar bugün bile dünyayı etkilemektedir. Özellikle karlı çıkan alanlar resim ile sinema gibi görünüyordu. Her şey bir yana, Devrim sinemaya, Ayzenştyn, Pudovkin, Dovjenko ve Kuleşov gibi sinema tarihinin akışını değiştiren dört ustayı kazandırmıştı” (Schnitzer, Martin, 2003: ix).*

Devrim Sineması kitabının önsözünde David Robinson'un sözünü ettiği Devrim Sineması duygusu, coşkusu, felsefesi ile sokaktaki halk ile kucaklaşan bir yapıyı sunuyordu. Sovyet Rusya'da doğan Devrim Sineması'nın örneklerine daha sonraki yıllarda dünya ülkelerinde rastlanmıştır. Pudovkin'in Ana'sı, St. Petersburg'un Sonu, Einsenstein'in Potemkin Zırhlısı, Ekim'i, Grev'i, Korkunç Ivan'ı, Vertov'un Kameralı Adam'ı, Maksim Gorki'nin Çocukluğum, Gençliğim ve Benim Üniversitelerim'i, Bertolucci'nin Before the Revolution'u, Costa Gavras'ın Z filmi, Richard Attenborough tarafından çekilen Gandi, Andrzej Wajda tarafından çekilen Danton, Ken Loach'un çektiği Land and Freedom, Steve Mc Quenn'in Hunger, Elia Kazan'ın Viva Zapata'sı Devrim Sinemasının başlıca örnekleri olarak sıralanabilir.

Türkiye'de 1960'lı yıllar Türk Sinemasında ciddi anlamda dönüşümün ve değişimin yaşandığı yıllardır. Devrimci Sinemanın başlangıç tarihi olarak Mesut Uçakan, "... Marksist düşüncenin etkisini toplumsal gerçekçilik akımı üzerinden göstermeye başladığı 1960 yılını söyler. Türk Sinemasında 1970'lerin başlarına kadar Marksist tavır bir suskunluk dönemi yaşamıştır. Devrimci Sinema Akımı, teorik ortamda Devrimci Sinema dergileri ve kuruluşları tarafından geliştirilmiş, ilk dönemlerinde nispeten 16 mm'lik kısa filmlere uygulama imkanı bulmuştur" (Uçakan,1977: 71). Devrimci Sinema olarak adlandırılacak ilk oluşumun kuruluşunda Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan bir grup genç vardır. Bu grubun 1968 yılında kurduğu genç sinema hareketi ve çıkardığı dergi akımın öncüsü olmuştur. Devrimci Sinemanın etkili olduğu yıllarda çıkarılan Genç Sinema-Devrimci Sinema Dergisi'nde, genç bir sinemacının nasıl olması gerektiği

konusunda ilginç ifadeler yer almaktadır. Yazar Petek'e (1968: 6) göre, genç sinemacı, sineması ve alıcısıyla toplumu devrime çağırılmıyorsa, sanatçı veya sinemacı değildir. Genç sinemanın ülkede giderek kabaran sol siyasetle eşgüdümlü yükseliş, radikal sol grupları ezen 12 Mart 1971 askeri muhtırasıyla son bulmuş, hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanırken filmlerine de el konulmuştur (Başgüney,2010: 104).

Devrim Sinemasının Türkiye'de öncü ismi Yılmaz Güney olmuştur. Yılmaz Güney izleyiciyi gerçeğe yöneltmiş, sınıflar arası çelişkileri gösterip o çelişkiler üzerinde düşündürmeyi amaçlamıştır. İzleyicilere, Arkadaş filmindeki gibi çözüm yolunu önermiştir. Güney yeni ve daha güzel bir dünya kurma savaşımında, sinemanın önde gelen araçlarından birisi olduğuna inanmıştır. O geçmişin olumlu ya da olumsuz yönlerini değerlendirip sinemayı toplumsal işlevine kavuşturmada dev adımlar atmıştır (Taydaş, 2014: 13). Yılmaz Güney'in seneryosunu yazdığı, Şerif Gören'in yönetmenliğini yaptığı Yol, Yılmaz Güney'in kaleme alıp Zeki Ökten'in yönettiği Sürü ve Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği Duvar, Türkiye'de devrimci fimlerin önemlileri arasında gösterilebilir.

Toplumun değişimini halka sunan en önemli araç sinemadır. Sinema toplumsal gerçeğin dinamik yapısını halka sunarken, sinemacı sorumluluk sahibi bir sanatçı olarak davranmak zorundadır. Dolayısıyla toplumsal gerçeği halka sunumda, halkın düşünmesini ve sorgulamasını isteyen devrimci sinema bu yönden diğer politik sinema türlerinden ayrılır. Yılmaz Güney'in (2000: 59) söylediği gibi 'Devrimci Sinema yol gösteren değil, düşünmeye sevk eden sinemadır'.

#### **1.2.5.4. Üçüncü Sinema**

1950'li yıllarda dünyanın pek çok ülkesinde giderek şiddetlenmeye başlayan isyanlar ve tam bağımsızlık talepleri dünyanın üçte birinin en tartışmalı sloganı haline gelmişti. Tam bağımsızlık isteyen ülkelerde verilen mücadeleye koşut olarak güçlü ve etkili sinema doğdu. Bu sinemaya genel olarak Üçüncü Dünya Sineması adı verildi, kısaca Üçüncü Sinema (Armes, 2011: 23).

Günümüzde Armes'in sözünü ettiği tam bağımsızlık mücadelesi veren üçüncü dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki yandaşlarının antiemperyalist mücadeleleri dünya devriminin eksenini oluşturmaktadır. 1960'lardan başlayarak,

emperyalist, gelişmiş sanayi ülkelerinin sinemalarındaki ideolojik propaganda unsurlarının farkına varmasıyla, 2. Dünya savaşı sonrası Hollywood'un dünyayı sarsan egemenliğine karşı bir şeyler yapma isteği diğer ülke sinemacılarını, aydınlarını bir arayışa yöneltti. Sinema vasıtasıyla dünyaya hızla şırınga edilen emperyalist kültürel etkilere karşı koyma güdüsü, hele de kendi ülke yöneticilerinin emperyalistlerle iş birliği içinde olduğunu gören aydın sinemacıları harekete geçirdi. Ulusal Sinemalarda ortaya çıkan, ortak olmasa da anti-emperyalist bir yaklaşımla arayış içinde olan bu sinema çalışmalarının amacı önemliydi (Esen, 2007: 312). Üçüncü Sinema, bu mücadelenin içindeki zamanın en büyük kültürel, bilimsel, sanatsal manifestosunu yazmaktadır yani başlangıç noktası olarak her insanla bir özgürlük yaratma olasılığını diğer deyişle kültürün, sömürgeciliğin egemenliğinden kurtarılmasını kendine hedef koyan ve bunun için mücadele eden sinemadır (Armes, 2011: 24).

Üçüncü Sinema, alışılmış sinema kodlarını yıkarak film yapımı için farklı bir yaklaşımı ortaya koymuştur. İzleyiciyi, izleyici olmaktan çıkarıp aktör haline getirmek için çabalamıştır. Ticari sinema karşısında pasif bir duruş sergileyen izleyici, Üçüncü Sinemada, filmlerde görülen karakterlerden daha önemli bir kahraman haline gelmiştir (Bakır, Ünal, Saliji, 2008: 190). Üçüncü Sinema, devrimci militan uygulamaya paralel yönde filmler üretmektedir. Üçüncü Sinema ile ilgili olarak yapılan tanımlamalardan bir diğeri aynı zamanda işlevini de içerir. Üçüncü Sinema, üçüncü dünya ülkelerinde çıkmış olmasına rağmen coğrafya ile değil, sosyalist perspektifiyle tanımlanan sinemadır (Wayne, 2011: 62).

Üçüncü Sinema terimi ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Üçüncü Sinemaya doğru manifestolarında kullanılmıştır. İkili bu manifestoda Kızgın Fırınlara Saati isimli filmlerinin üretim, dağıtım, gösterim sürecinden yola çıkmışlardır. Bu manifesto 1960'ların devrimci ortamında, antiemperyalist mücadeleden hareketle sinemanın ulusal kültürün bir parçası olduğunu söyler. Onlara göre emperyalist güçler bilim, kültür ve sinema gibi alanları kendi ideolojilerini yaymak için kullanmaktaydılar. Üçüncü dünya ülkelerinin de bunun karşısında kendi alternatiflerini yaratmaları gerekiyordu (Erus, 2007: 26).

Üçüncü Sinema temelde ulusal bir uyanışın habercisi gibidir. Stam günümüzde Üçüncü Sinemanın yerini tartışırken Üçüncü Sinema teriminin

kullanımının politik, kültürel pratiğe yol gösterme anlamında olabileceğini iddia eder. Ayrıca Üçüncü Sinema teorisinin vurguladığı tehlikeye dikkat çeker. Stam, sistemin dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanan sinemanın, kaçınılmaz olarak sistemin bir parçası olacağını vurgular. Solanas'a göre Üçüncü Sinemayı tanımlayan şey, tür ya da açıkça ifade edilen politik yaklaşım değil, dünya kavrayışıdır. Herhangi bir öykü, konu Üçüncü Sinema tarafından ele alınabilir (Erus, 2007: 43).

Üçüncü Sinema ile üçüncü dünya sineması çokça karıştırılan iki kavramdır ve mutlaka birbirinden ayrılmalıdır. Üçüncü Sinema, egemen güç yapılarına karşı bir takım ilkeler doğrultusunda meydan okuyan estetik ve politik bir projedir. Üçüncü Sinema filmleri Afrika, Asya ve Latin Amerika ülkelerinin yanı sıra, gelişmiş olarak nitelenen batılı ülkelerde de görülebilir. Önemli olan filmin coğrafi olarak çekildiği yer değil, filmin tartıştığı temel sorundur. Bu duruma paralel olarak Battal Odabaş (2013b: 15), filmin toplumcu, özgürlükçü ve devrimci nitelik taşıması halinde dünyanın neresinde çekilirse çekilsin Üçüncü Sinemaya örnek teşkil edeceğini belirtmektedir. 1960'larda birçok üçüncü dünya ülkesinde dünya sinemasına etki eden sinema akımları ortaya çıkmıştır.

Bu akımın içinde yer alan yönetmenler yaptıkları filmlerde politik konuları ele almışlardır. İşlenen konular arasında adalet, yeni gelişen siyahi elit tabakanın yozlaşması ve taşranın az gelişmişliği gibi konular yer almıştır (Coşkun, 2009: 273). Solanas ve Getinon'nun bahsettiği antiemperyalist devrimi başarmış sayılı ülkelerden biri Küba'dır.

Avrupa'da 1970'li yıllarda Üçüncü Sinemaya ilgi çok az olmuştur. Avrupa, Üçüncü Sinema kavramı ile 1980'li yıllarda tanışmıştır. 1982 yılında Teshame Gabriel üçüncü dünyada sinema kavramına batılı sinema teorisyenlerinin dikkatini çeker. 1983 yılında Michael Chanan manifestoları topladığı bir kitap yayınlar. Gabriel, açıkça ideolojik olmayan ancak baskıyı, kitlelerin kaderini, sanat ve kültürün çarpıtılmasını gösteren filmleri Üçüncü Sinema tanımı içine alır (Erus, 2007: 33). Gabriel Üçüncü Sinemayı, emperyalizm ve sınıf baskısına karşı çıkan bir sinema olarak tanımlar. Gabriel'in referans aldığı Fanon, sömürgelerdeki aydınların en çıplak sesiyle konuşan kişilerden biri olarak öne çıkan kişisidir. Kendi aklının özgürleşmesinin tarihi ve bu akılla hayat ve batı sömürge ilişkisinin kurulması,

sömürgecilere karşı nasıl mücadele edilebilir sorularına ilişkin düşünceleriyle aslında bir aklın özgürleşmesine tanıklık etmeye çağırır insanı. Bu nedenle yalnızca üçüncü dünyada değil muhalif aydınlar üzerinde de çok etkili olmuştur (Armes, 2011: 25).

1960'lı yıllardaki sosyalist hareketlenmeden sonra bir çok üçüncü dünya ülkesinde film yapan yönetmenin, dünya sinemasına etki eden sinema akımlarını ortaya koyduğu görülür. Bu durum Türkiye'yi de etkilemiştir. Ancak Şükran Esen, Türk Sinemasındaki Üçüncü Sinemayı Solanas ve Getino'nun manifestosundan çok daha erken başlatmamız gerektiğini söylemektedir. Esen 1960 yılının ilk aylarında çekilen ve daha filmin jeneriğinde manifestosunu yazı ile beyaz perdeye yansıtan Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filmini örnek verir. Erksan böyle bir filmle, 27 Mayıs 1960 ihtilalinden birkaç ay önce Menderes hükümetinin kapitalist ve emperyalist ideolojisini eleştirerek Üçüncü Sinemanın ilk yönetmen sıfatını hak ettiğini söyler. İkinci film olarak Ertem Göreç'in çektiği Karanlıkta Uyuyanlar, daha sonra Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol filmleri Türkiye'nin Üçüncü Sinema akımına ilk film örnekleri olarak gösterilebilir. Şükran Esen, Muhalif Devrimci Sinemacı olarak Türkiye ve dünyada en çok tanınan Üçüncü Sinemacının Yılmaz Güney olduğunu ifade eder (Esen, 2007: 340).

Türkiye'deki Üçüncü Sinema filmlerinin listesi;

- 1- Metin Erksan (1960) Gecelerin Ötesi
- 2- Ertem Göreç - (Senaryo-Vedat Türkali-1964) Karanlıkta Uyuyanlar
- 3- Duygu Sağıroğlu (1965) Bitmeyen Yol
- 4- Sinematek (1965-1980)
- 5- Ali Habib Özgentürk
  - (1966)-Özel Eğitime Hayır- Ankara Yürüyüşü (Kısa Film)
  - Bir Kuvayi Milliyeci'nin Hatıraları (Kısa Film)
  - (1974) Ferhat (Kısa Film)
  - (1975) Yasak (Kısa Film)
  - (1979) Hazal
  - (1981) At
  - (1986) Su da Yanar
- 6- Genç Sinemacılar (1968-1971)

## 7- Erden Kırel

- (1969) Kumcu (Kısa Film)
- (1971) Unutulmuşlar (Kısa Film)
- (1972) Çalışma Kartı (Kısa Film)
- (1974) Haşhaş (Kısa Film)
- (1978) Kanal (Kısa Film)
- (1979) Bereketli Topraklar Üzerinde
- (1982) Hakkari'de Bir Mevsim
- (1987) Av Zamanı

## 8- Yılmaz Güney

- (1970) Umut
- (1974) Arkadaş
- (1975) Endişe (Yönetmen-Şerif Gören)
- (1978) Sürü (Yönetmen-Zeki Ökten)
- (1981) Yol (Yönetmen-Şerif Gören)
- (1983) Duvar

## 9- Yavuz Özkan (1978) Maden (1979) Demiryol

## 10- Muzaffer Hiçdurmaz (1987) Çark

## 11- Kazım Öz (1999) Ax (Kısa Film)

(2001) Fotoğraf

## 12- Yeşim Ustaoglu (1998) Güneşe Yolculuk

## 13- Handan İpekçi (2001) Büyük Adam Küçük Aşk

Şükran Esen (2007: 353) tarafından yapılmıştır.

### 1.2.5.5. Propaganda Sineması

Siyasal olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan uzakta belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılan filmler vardır. Sinemacılar kendi görüş, düşünüş ve yaşam tarzlarını aktarmak ve empoze etmek isterken sinemayı kullanırlar. Buna Propaganda Sineması demek mümkündür (Odabaş, 2013a: 36).

Propaganda kavramını tanımlamak Propaganda Sinemasını anlamak açısından önemlidir. Propaganda kavramının çok farklı tanımları vardır. Tanımın çeşitlilik göstermesinin sebebi, kavramın ilişki içinde bulunduğu disiplinlerin sayıca fazla



bulunmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle siyaset, iletişim, sosyoloji ile yakın ilişki içinde olması tanım sayısını da çoğaltmaktadır. Çok genel anlamda bakıldığında propaganda, *"Bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma olarak açıklanmaktadır"* (Türk Dil Kurumu Sözlük, 1998: 549).

İletişim disiplini açısından bakıldığında dinsel, düşünsel, toplumsal ve siyasal alanlarda düşünce aktarımında kullanılan ikna edici iletişim türü olarak tanımlanabilir. Siyasal bağlamda siyasi partilerin halkın beğenisini kazanmak ve bunun sayesinde oy oranını artırma veya seçimi kazanma amacı ile yapmış oldukları tanıtım, reklam, etkileme ve yönlendirme etkinlik ve faaliyetleridir (Güz, 2002: 286).

Propaganda, özellikle belli bir siyasi düşüncenin halk nazarında yayılması ve kabul görmesi noktasında siyasi arenada çok büyük bir öneme sahiptir. Bu tanımlar ışığında tekrar Propaganda Sinemasına dönersek, politik sinemaya Propaganda Sineması benzetmesi yapmak yanlış olur. Politik Sinemada olayların çözümü seyirciye bırakılırken, Propaganda Sinemasında bir dikte etme durumu vardır. Guido Aristarco bu sözünü ettiğimiz ayrımı şöyle yapar: *"Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa Propaganda Sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. Bu ideolojinin zayıflığının itirafıdır. Propaganda Sineması'nın Nazi Almanyası'nda, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi hiç de şaşırtıcı değildir"*(Dorsay, 1998: 41). Propaganda Sineması insan malzemesini kendi yörüngesine almakla birlikte etkili bir iletişimin unsuru olan ikna süreci yerine dikteyi kullandığı için üslup süreci yöntem olarak politik sinemadan ayrılır.

Propaganda Sinemasının dünya ölçeğinde ortaya çıkmasına zemin hazırlayan farklı nedenler vardır. Özellikle savaşlar bu tür filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır. İkinci dünya savaşı sırasında İtalya'da, Almanya'da, Fransa'da ve Rusya'da propaganda filmlerine çok yoğun olarak rastlanmıştır. Nazi Almanyası'nda Arnold Franck, Reni Riefenstahl, Luis Tanker gibi pek çok yönetmen dikkate değer filmler üretmişlerdir. Bu yönetmenlerin en ünlüsü Reni Riefenstahl'dir. İradenin Zaferi ile uluslararası bir üne kavuşması Almanya için çok önem taşıyan ve bu ülkenin yıkıcı olduğu 1930'lu yıllarda gerçekleşmiştir (Sontang,

2002: 4). Nazi Almanya'sında yapılmış filmlerin dışında sinema tarihindeki en etkili propaganda filmi olarak Potemkin Zırhlısı'nı göstermek mümkündür. Bunların yanında İngiltere'de Belgesel Sinema etkili bir sinema aracı olarak kullanılmıştır.

İngiliz Belgesel Sinema Hareketi, John Girerson tarafından başlatılmıştır. Girerson İngiliz Belgesel Film Okulu'nun kurucusudur. 1939 yılında patlak veren savaş, İngiliz film yapımcılarına büyük bir şans vermiş ve bu sayede çok fazla film çekilmiştir (Akarcılı, 2003: 232). John Girerson, halkın eğitilmesi alanında belgeselden faydalanmak gerektiğini savunmuştur. 2. Dünya savaşı süresince savaşa giren ülkeler sinemayı kendi ülkelerinde etkili bir propaganda aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu ülkelerden biriside İtalya'dır. Yeni Gerçekçilik Akımı ise İtalya'da faşist dönemin gerçekleri örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına tepki olarak ortaya çıkıp tüm İtalya'yı kendi sarmalına almıştır.

Propaganda Sineması, sanatın asıl öz ve işlevine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir. Bu sinema, insanın, kitlelerin tutsaklığını, körü körüne bağlılığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Her türlü ideoloji sinemayı propaganda aracı olarak kullanmayı düşünmüş ve bunu denemiştir (Dorsay, 1998: 41).

## İKİNCİ BÖLÜM

### İDEOLOJİK VE ESTETİK BOYUTUYLA SİNEMA

#### 2.1. İdeoloji

*”Kanımca ideoloji ile ilgili en isabetli nitelemeyi 6 Ağustos 2005 tarihli Radikal Gazetesi’nin Kitap ekinde Osman Çakmakçı, Nur Betül Çelik’in İdeolojinin Soy kütüğü adlı kitabının tanıtımında kullanmış, Netameli. Gizli bir tehlikesi olduğu sanılan, tekin olmayan. Gerçekten de ideoloji netamelidir. İstedğin yere kadar uzar. İstedğin alana bulaşır. İstedğin amaç için kullanılabilir. İstedğin kadar bilim ve disiplinle ilişkilendirilebilir. Bu yüzden onu tanımlayan, onunla uğraşan kişi sayısı oldukça fazladır. İdeoloji birçok siyasal bilimci için vazgeçilmez bir kavram olmuştur. Siyasetçiler bu terime istedikleri anlamı vermeye çalışmışlardır. İdeoloji birçok düşünürü meşgul etmiştir”* (Kazancı, 2003: 38). Metin Kazancı’dan alınan bu uzun önsözde de bahsettiği gibi ideoloji kavramının üzerinde uzlaşmak ve anlaşmak çok zordur.

Sosyal bilimlerde düşünce temelini yaşaması için gerekli olan bir oksijen görevini üstlenmiştir ideoloji. Çünkü bu kavram sosyal bilimlerin temelini oluşturan konuların, olayların, olguların vb. nedenini, niçinini biçimlendiren, yönlendiren bir kavramdır. Bu kavramın içeri doldürmekte, tanımını yapmakta bu yüzden zordur. İdeoloji kelimesi Fransızca kökenlidir. İdeoloji terimi, Grekçe eidos ve logos kelimelerinin birleşiminden oluşur ve düşünceler bilimi olarak açıklanabilir (Williams, 2007: 185). Tarihsel süreç içerisinde ideoloji kavramı, Fransız Devrimi ile birlikte etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

İdeoloji kelimesi, Fransız Devrimi döneminde Antonie Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından türetilmiş ilk defa 1796 yılında kullanılmıştır. De Tracy ideolojiyi yeni bir fikirler bilimi olarak görmüş, rasyonalist aydınlanma coşkusuyla, fikirlerin kökenlerinin nesnel olarak ortaya çıkarılabileceğinin mümkün olduğuna inanmıştır. Ayrıca, bu yeni bilimin, aynen biyoloji ve zooloji gibi yerleşik bilimlerin edindiği gibi bir konum elde edeceğini ilan etmiştir (Heywood, 2013: 23).

Eagleton'a göre, bu güne kadar ideolojinin kesin ve yeterli bir tanımı yapılamamıştır. Bunun sebebi ideolojiyi açıklamaya çalışanların yetersizlikleri değil, ideoloji teriminin birbirinden farklı ve çok sayıda anlama karşılık gelmesidir.

Eagleton (1996: 18) bu anlam çeşitliliğini aşağıdaki gibi açıklamıştır;

- a) *Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,*
- b) *Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi,*
- c) *Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler,*
- d) *Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler,*
- e) *Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim,*
- f) *Özneye belirli bir konum sunan şey,*
- g) *Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri,*
- h) *Özdeşlik düşüncesi,*
- i) *Toplumsal olarak zorunlu yanılısama,*
- i) *Söylem ve iktidar konjonktürü,*
- j) *İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,*
- k) *Eylem amaçlı inançlar kümesi,*
- l) *Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması,*
- m) *Anlamsal (semiyotik) kapanım,*
- n) *İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam,*
- o) *Toplumsal yaşamın doğal gerçekliliğe dönüştürüldüğü süreç" dir.*

Farklı düşünörlere ve farklı toplumsal yapılaraya göre yapılan tanımların farklılaştığını görmek mümkündür. Bu noktada Cevizci, ideolojiyi (2000: 489) bir topluma ya da bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü, siyasi ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi olarak tanımlamaktadır. Aslında ideoloji sözlük anlamıyla, "siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü" olarak nitelendirilebilir (Gürçinar, 2015: 449).

İdeolojinin özünde düşünce vardır. Bu düşünce aslında bir öğretiyi, doktrini topluma ve/veya toplumun belli kesimlerine yönlendirme amacına yöneliktir.

İdeolojilerin görevi toplumu belirli bir düşünce doğrultusunda eğitmek ya da yönlendirmektir. Hadijincolaou'ya (1987: 21) göre ideolojilerin asıl amacı *"bilimin tersine, kişilerin görüşlerine biçim veren ve yaşam deneyimleri konusunda onlara bakış açısı kazandıran bir yanlısamalı düşünceler dizgesini kurarak yaşamdaki çeşitlemeleri gizlemektir"*. İdeoloji kavramının doğuşuna neden olan Antoine L. C. Destutt de Tracy'ye göre, ideoloji bilimler için ana kavramlardan birisidir.

Antoine Destutt de Tracy ideolojiyi, idelerin bilimi olarak ele almaktadır. Doğuştan gelen bilgi kavramını reddeden Tracy, bütün düşüncelerin fizik duygulara dayandığını düşünüyordu. İdeolojiye olumlu bir bakış açısıyla yaklaşan Tracy, ideolojiyi, "insanın tinsel yeteneklerini araştırmak" için gerekli bir bilim olarak ortaya koymuştur (Parlak, 2005: 21). İdelerin köklerini ve kurucu öğelerini araştıran ideoloji (idelerin bilimi), bütün bilimlerin temelini oluşturmaktaydı (McLellan, 1999: 17; Özbek, 2000: 33-34). Gramsci'nin (1979: 77) ifadesiyle, 18. yüzyıldaki Fransız materyalizminin bir cephesi olarak ideoloji anlayışında idelerin öğeleri duyumlardan ibaretti. Özbek, Tracy'nin ideoloji kavramını olumlu kullandığını fakat politik değişmelerle kavramın olumsuz bir içeriğe bürünmeye başladığını aktarmaktadır (Özbek, 2000: 9). Çok fazla kavram ile ilişkilendirilen, ideolojiyle anlamlar arasında en çok göze çarpan noktaları Heywood (2013: 23) aşağıdaki şekilde sıralamaktadır;

*"İdeoloji; - Siyasi bir inanç sistemidir,*

- Eylem yönelimli siyasî fikirler kümesidir,*
- Yönetici sınıfın fikirleridir,*
- Belli bir sosyal sınıf veya sosyal grubun dünya görüşüdür,*
- Sınıfsal veya sosyal çıkarları dışa vuran siyasî fikirlerdir,*
- Sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirlerdir,*
- Bireyi sosyal bir bağlamda konumlandıran ve müşterek aidiyet hissi yaratan fikirlerdir,*
- Bir siyasî sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere, resmî olarak ayrıcalık verilmiş fikirler kümesidir,*
- Hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasî öğretilerdir,*
- Soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasî idealler kümesidir"*.

İdeoloji bir üretim biçimi olarak da düşünülebilir. İdeolojinin somut kurumlarla üretilmesi ve yeniden üretilmesi, bireyin kendini temsil ettiği ve toplumsal formasyon sürecinde yeniden ürettiği maddi bir pratik olarak da nitelendirilmektedir (Coward ve Ellis, 1985: 139). Marx'a göre ideoloji oldukça açık bir kavram olmakla birlikte yönetici sınıfın düşüncelerinin toplumda doğal ve normal olarak görünmesine yardımcı olan bir kavramdır (Fiske, 2003: 221). Althusser'e göre ideoloji gerçekliğin bir temsili değil gerçeklikle ilişkinin temsidir. İdeolojik etkiye kapılmış, ideolojik olarak biçimlendirilmiş birey ki tüm insanlar aynı durumdadır, gerçekte kendileri ve varoluş koşulları arasındaki bağıntıyı değil, kendi varoluşlarıyla kendileri arasındaki ilişkiyi ön planda tutarlar (Kazancı, 2003: 39). İdeoloji, farklı insan topluluklarının kendi yaşam pratiklerini deneyimledikleri, bu deneyimleri belli bir türde anlamlandırdıkları, bu anlamlara açıklamalar getirdikleri ve belli bir imgesel tutunum kazandırmak için düşünceleri kullandıkları, gerçeği şifreleyen düşünce yapılarını ifade etmektedir (Hall, 2005: 200).

İdeolojinin temelinde fikir, düşünce ve inanç sistemini temel alarak, kendimizi göreceğimiz, tutum ve davranışlarımıza yön vereceğimiz, yaşam değerlerini oluşturarak, yaratacağımız alt yapının oluşumuna imkan sağlayacak bir yolun bulunması için verilen çabalar bütünüdür. İdeoloji hayatın içinde olmaktır. Toplumsal sorunlara duyarlı olmak, birilerinin gayri adil kazanımlarını, çıkar ilişkilerini ve maskelenmiş gerçeklikleri fark etmektir. En basit düzeyde dahi olsa etrafımızda neler olup bittiğine ilişkin kanaat sahibi olmaktır (Macit, 2016: 34).

### **2.1.1. Gerçeğin Sunumunda İdeolojinin İşlevi**

Gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili söylenen ya da anlaşılan bir şeydir. Fiziksel dünya oradadır ancak gerçeklik her zaman bir kültürün değişen arzuları ve tutumları tarafından oluşturulan bir tür çok yüzeysel objektif, çok bilinçli ve değişen bir araçlar kompleksidir. Gerçeklik, dünyanın çoğumuzun hemfikir olmayı seçtiği karmaşık bir imgesidir. Aslında gerçeklik üzerinde bir tepkiler çeşitliliği kurabildiğimiz bir tür kültürel temeldir (Kolker, 2011: 133). Karmaşık olan dünyanın anlamlandırılması noktasında kültürel paydalarda birleştiğimizi bize

söyleyen Kolker'e göre sinemasal imge dünyanın karmaşık yanlarını yorumlamak için objektifi kullanma tarzımızdan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. *"Gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. ... Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. ... Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır"* (Fischer, 2012: 114).

Gerçeklik içinde yaşadığımız dünya üzerindeki özneler ve nesnelere ile toplumun içindeki üretilen değerleri, kültürleri, yaşam biçimlerini, düşünceleri kapsamaktadır. *"Tüm insanlar siyasi düşündürüdür. Anlamını bilsinler ya da bilmesinler insanlar, düşüncelerinden, fikirlerinden her bahsettiklerinde, siyasal görüşlere ve kavramlara başvururlar. Özgürlük, hakkaniyet, eşitlik, adalet ve haklar gibi terimler günlük dilin her yanına saçılmıştır. Benzer bir şekilde muhafazakâr, liberal, sosyalist, komünist ve faşist gibi kelimeler, herkes tarafından ya kendi görüşleri ya da başkalarının görüşlerini betimlemek için düzenli olarak kullanılan kelimelerdir. Ancak bu terimler, bildik hatta sıradan olsalar da, nadiren açık seçik bir anlamda kullanılırlar. Örneğin, eşitlik nedir? Tüm insanların eşit olduğunu söylemek, ne demektir? İnsanlar eşit olarak mı doğar, toplumun insanlara eşitlermiş gibi muamele etmesi mi gerekir? Tüm insanların eşit haklara, eşit fırsatlara, eşit siyasal etkiye/nüfuzla, eşit ücretlere mi sahip olmalıdır? Aynı şekilde komünist veya faşist gibi kelimeler genellikle yanlış kullanılırlar. Birini faşist olarak adlandırmak ne demektir? Faşistlerin benimsedikleri değerler ve inançlar nelerdir, faşistler neden bu inançları benimserler? Komünist fikirler, liberal, muhafazakâr ya da sosyalist fikirlerden nasıl ayrılır?"* (Heywood, 2013: 26). Aslında uzun bir alıntı ile altı çizilmesi gereken bu konular ve soruların cevabı toplumun ve toplumsal yapının temelini oluşturan mevzulardır.

Toplumun gerçekleri ile örtüşen bu mevzular ideolojinin de temelini oluşturmaktadır. Çünkü ideoloji, neredeyse hiçbir düşünme ve incelemenin vazgeçemeyeceği bir kavramdır. Bunun nedeni, inanç sisteminin, siyasi fikirlerin, sosyal sınıf veya sosyal gruptaki kişilere ait dünya görüşünün, sosyal çıkarların, siyasi fikirlerin, sömürülen veya baskı altındakilerin yanlış fikir veya yanlış bilince sahip olanların, sosyal paydada yaratılan müşterek aidiyet fikrinin, bir siyasi sistemi

veya görüşü meşrulaştırmak çabasında olan fikirlerin, gerçeğin araştırılması konusundaki her şeyi kapsayan siyasi öğretilerin tamamı ideoloji ile anlamlandırılan hayatın içindeki gerçeklerdir.

Gerçeklerin toplumun farklı katmanlarında duyulması, anlaşılması, öğrenilmesi, çoğaltılması, paylaşılması, kabul edilmesi kitle iletişim araçlarının ideolojiyi kullanma biçimi ve yoğunluğu ile yakından alakalıdır. Kitle iletişim araçları içinde çok önemli bir reklam, tanıtım, propaganda aracı olan sinemada ideolojinin nasıl aktarıldığı, aktarılanların neler olduğu ve nasıl oluştuklarını anlamak önemlidir.

Zahit Atam, Büyük Sinema Kuramları isimli çevirisini yaptığı kitabın önsözünde, Kracauer ve Bazin'in gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden birisi olduğunu, bizzat bu yönünün kendisinin kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası yapılması gerektiğini hem felsefik hem sosyolojik olarak anlatan eserler verdiklerini, bu nedenle sinemanın yorumlanmasında gerçekliğin içinde taşıdığı çok önemli değerlere değindiğini ifade etmektedir (Andrew, 2010: xx).

Sinemanın gerçeklikle kurduğu bu ilişki sinema sanatının gücünü, erdemini ve varlık nedenini oluşturmaktadır. Sinemada görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir gücü kullanmış oluruz. Bu güç imgenin (image) dildeki kullanımında açıktır. İmgelem, imgesel, ve imgeleme bunların tamamı imge ile ilgilidir ve görüntüyü çekmek, oluşturmak ve düşünmenin nasıl anlamının ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterirler. İmge ile dış dünyanın malzemesine hem onu insanileştirme hem de öznelleştirme yoluyla yaklaşabilir, anlayabilir ve onunla oynayabiliriz. Aynı zamanda imge dış dünya ile gerçek bir ilişki, kesiksiz ve görsel bir ilişki kurmamıza yardımcı olur (Kolker, 2011: 22). Gerçeklikle kurulan bu ilişki içinde insana ait olan her şey toplumsaldır, politiktir, ideolojiktir. Gündelik yaşamı şekillendiren ve oluşturan bu şeyler, aslında gündelik hayatın gerçekleridir. İnsan toplum içinde birey olabilmekte ve hayatını biçimlendirmektedir. Bu oluşum içinde bireyin, sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel yeri ve konumu belirleyici olmaktadır. Bu dün olan, bugün yaşanan yarında insanların karşılaşacağı olaylar ve konulardır.



Toplumcu gerçekçiliğin halka sunumunda ideoloji, kimi zaman reklam, kimi zaman halkla ilişkiler, kimi zaman propaganda görevini görmektedir. İdeoloji bunu gerçekleştirirken sinemadan yoğun olarak faydalanmaktadır.

### 2.1.2. İdeoloji, Temsil, Sinema

Sinemada ideoloji ve politikanın sık sık bilinçli olarak birbirine bağlandığı zamanlar vardır. Birçok siyasi içerikli film yapımcısı için yaptıkları çalışmaların amacı, birbirleriyle iç içe geçmiş ideoloji ve politikaların bireylerin hayatlarıyla nasıl ilişkili olduğunu göstermektir. İdeolojik olanı ve siyaseti keşfetmemize yardımcı olmak için, açık ideolojik sinemaya karşı gizli ideolojik sinema, ideale karşı kişisel ve genel karşıtlıklar ve siyasi içeriğe karşı politik biçim dahil olmak üzere birçok ayırım sinemadaki ideolojinin gizli veya açık yanlarını görmemize yardımcı olabilir.

Görmeyi sağlayan en kuvvetli araç görüntüdür. Görüntüler yalan söylemez diye garip bir kültürel klişe vardır. Bu görmenin inanmak olduğunu söyleyen daha büyük bir klişenin parçasıdır. Bir şeyi doğrudan ya da bir resim, bir fotoğraf veya bir film gibi görsel bir temsil aracılığıyla görmek bizi bir biçimde fiili gerçekliğe daha yakınlaştırır (Kolker, 2011; 20). Aslında bir şeyi görme, bizi o şeyin gerçeğine, o şeyin kendisine ve gerçekliğe yaklaştırır. Biz o gördüğümüz şeyleri sanki gerçekmiş gibi hissederiz. Gördüğümüz ve hissettiğimiz o şey bize o şeyi gösterenin o şeye yüklediği anlam ve de kodlamasında anlam bulur. O anlamlı olan şeyin anlamını bulması temsil ile gerçekleşir.

Temsil, aracı ya da ortamı ne olursa olsun, algılanan şeyi ya da dünyayı insan için sabit kılan bir şeydir. Bu bir ses, bir bedensel işaret, havada çizilen bir jest, toprağa çizilen bir imge gibi herhangi bir şey olabilir. Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir.

Sanat ise belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan bir şeyi anlamak, ona tekrar bakmakla, farklı bir açıdan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihninde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür. Bu ise nesne ve olgunun hayal gücü ya da zihin tarafından bir şekilde tekrardan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirir (Erzen, 2011: 61). Bu da temsil gücünü ve yeteneğini gerektirir.

Temel anlamda temsil; olayların, olguların, kavramların, gerçekliğin ve görüntülerin yeniden üretimidir. Bu üretim esnasında görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir büyülü gücü kullanmış oluruz (Kolker, 2011; 22). Ayrıca görüntülere duygu ve anlam yükleriz, onların görüntüler aracı olduğunu unutabilir, eğer bir şeyin görüntüsü o şeyin kendisine yakınsa belki de o şeyin kendisine önem vermeme tehlikesi içerisine girebilir ve sadece görüntüye inanabiliriz.

Flusser (2009: 5) görüntünün insanlar ve dünya arasındaki dolayım olduğunu söyler. Bu dolayımında görüntü, insanlar için dünyanın anlamlandırılmasında bir aracıdır. Görüntüler anlamlandırmanın gerçekleştirilmesinde düşleri ve düşlerle gelen dünyanın gerçeğini bizlere sunar. İnsanın sanat tarihi boyunca çeşitli araçlarla ve sanatsal formlar kullanarak yarattığı imgeler, doğanın ve dünyanın bir yeniden üretilme, temsil edilme çabasını gösterir.

Tüm imgeler insan yapısıdır. İnsan tarafından üretilen imge, yeniden üretilmiş şeylerin bir görünümüdür ve insan yarattığı imgeyi doğadan kopararak, yerinden ve zamanından alarak saklayarak bir görüntüler düzeni oluşturmaktadır (Berger, 2010: 10). Bu görüntü düzeni içinde görüntülerin varlığına öylesine inanırız ki, onlara itibarı değer yükleriz. Çoğunlukla onların oldukları gibi olduklarını düşünürüz. Gazetecilik ve politikanın adı bu konuda kötüye çıkmıştır. Bir olayın tek bir yanını ele alarak bir kişiyi kötüleyerek yayın yapmak, olayın tek bir yanını sunmak, yönlendirmek kolaydır.

Oliver Stone dikkatle görmenin inanma olmadığını, medyanın bize sunduğu görüntüleri politikanın biçimlendirdiğini ve gördüğümüzün o olmadığını ama olabileceğini, aslında olmayabileceğini anlamamızı sağlamaya çalışır (Kolker, 2011; 23). Burada ideolojik olarak sunulan şeye bakmak ve gösterilen şeyi görmek, anlamak, önemlidir. Sinemada ideoloji ve politikanın sık sık bilinçli olarak birbirine bağlandığı zamanlar vardır. Birçok siyasi içerikli film yapımcısının yaptıkları çalışmalarının amacı, birbirleriyle iç içe geçmiş ideoloji ve politikaların bireylerin hayatlarıyla nasıl ilişkili olduğunu göstermektir. İdeolojik olanı ve siyaseti keşfetmemize yardımcı olmak için, açık ideolojik sinemaya karşı gizli ideolojik sinema, ideale karşı kişisel ve genel karşıtlıklar, siyasi içeriğe karşı politik biçim

dahil olmak üzere birçok ayırım sinemadaki ideolojinin gizli veya açık yanlarını görmemize yardımcı olabilir. Örneğin, Bir Ulusun Doğuşu, Potemkin Zırhlısı ve Braveheart filmleri açık şekilde ideolojik olsa da, bu açık ideolojinin eşit derecede kategorik olması gerekmez. En azından iki şey açık ideolojik sinemayı açıkça sorunlu yapabilir. Biri onun etkisinde kalıyor, diğeri ise tarihsel bağlamında, ancak çoğunlukla ikisi bir araya gelir (McKibbin, 2014).

İdeolojik olan ile olmayan arasındaki ayrımı görmemize, anlamamıza yardımcı olan şey imgeler dünyasını bilmekten geçer. İmgeler dünyasını anlamlı kılan görüntüler ile oluşturulan yapıda saklıdır. Görüntülere duygu ve anlam yükleriz. Onların görüntüler aracı olduğunu unutabilir ve bir tür kısa devre yaratabiliriz. Eğer bir şeyin görüntüsü kendisine yeterince yakınsa belki de o şeyin kendisine önem vermeme tehlikesi içine girebiliriz ki dünyada da bu durum sürüyor ve sadece görüntüye inandığımız durumlar olmaktadır.

Bir görüntüye ya da bir filmi oluşturan görüntülere yüklediğimiz duygular basitçe o görüntü tarafından harekete geçirilebilir. Eğer görüntüler asla yalan söylemiyor ve bin sözcüğe bedellerse, onların, şeyin kendileri değilse de, en azından uygun bir vekil olması, güvenilir ve gerçek olmaları gerekir (Kolker, 2011; 23). Biz bunları özellikle gündelik yaşamda ihtiyacımız olan ürünlerin tüketiminde görürüz. Bir kişi bir otomobili güvenliği için tercih ederken, diğeri bir kişi prestij için tercih edebilir. Reklamlarda buna benzer örneklerle çok sık karşılaşırız. Dolayısıyla hiçbir zaman gerçeklerin birebir kopyası olmayan imgeler, gerçekliğin bir yansıması olarak görüldüğünden imgelerin doğrudan gerçeklerin yerine geçtiği gibi bir algılama vardır. Temsil edilen imge Yazıcı'ya göre (1997: 17) *"gerçekliğin asla bire bir sunumu değil sadece yaklaşım olarak bir temsildir ve bu nedenle de gerçeği yeniden üretmek değil sadece yansıması yaratmaktadır"*.

İmgelerle dolaymlanan dünyada sinemada farklı görüntülerin bir araya gelmesi ve kurgulanmasıyla bir anlatı oluşturarak bir gerçeklik yansıması oluşturur. Gerçekliğin yeniden üretimi, yani temsil ve sinemada bunun sunulmuş tarzını Pezzela, gerçeklik etkisi olarak adlandırır ve şöyle yorumlar: Gerçeklik etkisi; dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşar bulduğum tarihsel çağda, bakışın baskın ve alışıldık formlarıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir. Eğer benim kullandığım teknikler yeterince incelikli

olursa, görüntüyü doğru ve yaşamdan ayırt edilemez bir kopyaya dönüştürebilir (Pezzela, 2001: 52). Temsillerin, içinde yer alınan kültürden devralındığı ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirildiği ifade edilirken *”içselleştirilen bu temsillerin benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurmaktadır”* (Kellner ve Ryan, 1997: 36).

Sinemada anlam oluşturma süreci, kurgulanan hikâyelerin, seçilen mekân ve uzamın, objelerin, kişilerin bir bütün içerisinde gerçekliğe yakın bir yapı oluşturmasıdır. İzleyenin bunu gerçeklerin bir yansıması şeklinde görmesi, kendini olayın içinde hissetmesi ya da özdeşleşmesi klasik anlatı sinemasının da temelini oluşturur. Foucault’a göre (2001: 110), temsiller birbirlerine işaret olarak bağlanmışlardır, bir şebeke meydana getirirler; bir şeye işaret ederken onu temsil eder ancak bu temsil şeffaf bir faaliyet değildir. Foucault söylem ya da söylemsel oluşumu; ’belirli konu, ilgi ya da amacın temsilini sağlayan anlamlar’ olarak kullanır. Bu anlamlar, metinler arasında, kurumsal olarak yayılan ve bir çeşit düzen içerisinde işleyen olgulardır (Nixon, 2002: 303).

Anlam ve anlamlandırma pratikleri söylem içerisinde inşa olmuşlardır. Bilgi ve güçle Foucault’nun açıkladığı anlamlandırma sürecini, Hall toplumsal bir pratik olarak görür. Toplumsal örgütlenme, medya metinleri içinde belli biçimde üretilen anlamlarla birleşir. *”Medya kurumları içinde üreticilerin bir ürün ortaya koymak için, ellerindeki anlam üretimi araçlarını (teknik donanım) belli bir tarzda kullanmalarını sağlayan özel bir toplumsal örgütlenme biçimidir. Kitle iletişimi ve kültürel ürünlerle üretilen anlamlar ve bunların çözümlenmesi hafife alınmayacak denli önemli ve ideolojik toplumsal bir etkinliktir. Bu konunun altını çizen Hall anlamlandırmanın toplumsal yapısı, güç ve iktidar mekanizmalarıyla ve rızanın oluşmasıyla yakından ilintili olduğunu belirtir: Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır”* (Hall, 1999: 94-97).

### 2.1.3. İdeoloji, Anlam Yaratma, Sinema

Toplumsal yaşamı düzenleyen şey düş'dür. Düşler toplumsal yaşamın düzenleyicisi olarak insan hayatının en önemli parçasıdır. Evrensel bir niteliğe sahip olması nedeniyle insan hayatının önemli bir yerinde özel bir konuma sahiptir. İnsan yaşamını anlamlı kılan ve hayatın zorluklarına göğüs germesine olanak sağlayan düşleridir. Düşler hayatın kendisi kadar gerçektir. Hayatı anlamlı kılan şey düşleri olduğuna göre düşlerin ne olduğunu ve tasavvuru yapmak, karşı taraf nezdinde anlamlılığını sağlamak önemlidir. İşte bu çerçevede anlam büyük önem arz eder (Adanır, 2012: 47).

Sinema tam anlamıyla bir anlatı, bir aktarım aracıdır. Sinema aktarımı yaparken mesajları anlamlandırarak sunar. Sinemada her şey bir anlam taşır ve anlam enformasyonu aktarır. Peki nedir öyleyse anlamın anlamı? Seçil Büker, C. K. Ogden ile L. A. Richards'ın 1923 yılında yayınladıkları 'Anlamın Anlamı' kitabından yaptığı çeviride anlamı aşağıdaki şekilde açıklar. *"Anlam içsel bir özelliktir. Anlam özdür. Anlam herhangi bir şeyin uyandırdığı duygudur. Herhangi bir şeyin dizge içindeki yeridir. Bir simgeyi kullananın gerçekte belirttiği şeydir. Bir simgeyi kullananın belirtmek zorunda olduğu şeydir"* (Büker, 2012: 19). Yukarıdaki tanımlardan şunu söylememiz mümkündür. Anlamın anlamı konusunda bile mutabakata varmak zordur.

Anlamın bir mantığa sahip olması gerekmektedir. En azından şeylerin varmış olduğu bugünkü düzeyde böyle bir zorunluluk söz konusudur. Anlam kavramı her şeyden önce dilbilimsel ya da sözlüksel bir açıklamaya sahip olmak zorundadır (Adanır, 2012: 49). Çünkü sözcükler değişik anlamlara gelebilmektedir. Yazı dilinde mutabakata varmak bu kadar güç iken, peki sinemada durum nasıl? Aynı durum görsel dil içinde geçerli. Yönetmen görüntüyü düzenlerken gösterenlerini seçiyor. Örneğin, yönetmen belli bir amaç ile kırmızıyı tercih ediyor. İzleyici aynı toplumsal ve kültürel ortamın bir üyesi olmadığı sürece kırmızının anlamına ulaşamıyor. Yönetmen kurduğu anlam doğrultusunda görüntüsünü düzenler. Kadın göstermek isteyen yönetmen kadın gösterir. Ama söz konusu kadın giysileri, takıları, renklerin anlamını izleyici toplumsal uzlaşımdan dolayı oluşturur. Böylece anlam toplumun gösterene verdiği değerden kaynaklanır (Büker, 2012: 21-22).

Sinemada geçekliğin izleniminin ideolojik durumunu dile getiren Özden (2000: 148), gerçeklik izleniminin bir yanılsama olduğunu ve bunun mevcut ideolojinin, kendisini yeniden üretmesine hizmet ettiğini vurgular. Bu konuya odaklanan ideolojik film eleştirisi, gerçekliğin izlenimi duygusunu ve seyircinin hazzını kırmaya yönelik olarak filmleri ele alarak anlam üretiminde ideolojik manipölasyonu ortaya çıkarmaya çalışır.

Comolli ve Narboni, alıcıyı yani kamerayı ideolojik bir araç olarak tanımlamışlardır. Onlar, kameranın dünyayı var olan somut gerçekliğiyle çekip kaydeden bir araç olduğu fikrine karşı çıkmışlar ve kameranın tarafsız olduğunu belirten klasik sinema kuramını gerici olması noktasında eleştirmişlerdir. Bir film çekmeye başladığımızda, daha ilk çekimden itibaren, şeyleri gerçekten oldukları gibi değil ama ideolojinin süzgecinden geçtikleri haliyle yeniden üretme zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız (Yılmaz, 2008: 66). Bu cümleleriyle Comolli ve Narboni, üretim sürecindeki her aşamaya gönderme yapmışlardır. Filmlerin konuları, yükledikleri anlamlar, anlatma biçimleri gibi tüm aşamalar, aslında ideolojik söylemi vurgulamaktadırlar. İdeolojinin aktarımında ve halka sunumunda temsil konusu önem kazanır. Bu noktada temsil konusu, gerçeklik ve yeniden üretim kavramlarıyla birlikte bir anlam üretimi ve anlamlandırma süreci olarak değerlendirilir.

Stuart Hall; ideolojinin toplumsal anlamlandırma sürecindeki önemini ve bu sürecin tıpkı iktidar mücadelesi gibi çatışmalı ve çekişmeli bir alan olduğunu belirtir. Açıklaması ise şöyledir; *"Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır. İdeoloji, bu perspektife göre, eski bir ifadeyi kullanmak gerekirse, yalnızca gerçek bir maddi güç haline gelmekle kalmıyor, ayrıca belli mücadelelerin icrasında bir mücadele alanı ve bir ödöl haline geliyor"* (Hall, 1994: 75).

Giglio (2000: 11), tüm filmlerde bir anlam ve mesajın olduğunu belirtir. Politik filmlerde anlam ve mesajları kodlayarak, ideoloji ve propaganda başlıkları altında izleyiciye aktarır. Bu sonucu düşünce ile sinematografik dil yetisini çakıştırdığımızda ise, sinemacı ya da yönetmenin işinin ne kadar zor olduğu ortaya

çıkılmaktadır. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundan mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak mantıksal harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandıysa, filmsel öykü akıl mantıksal gerçekliğe sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe- benzerliğe daha çok inanacak, filmi ve öyküyü belki daha bir sevecektir (Adanır, 2012: 50).

Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır, çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır (ve o nedenle, belli sonuçların alınabilmesine yönelik rızanın etkili bir şekilde seferber edilebildiği bir araçtır) (Hall, 1999: 97). Felsefi açıdan ele alındığında anlam, içinde yaşanan dünya ve evrenle ilişkiler kurmak ve bu ilişki çeşitlerinin (fizyolojik-psikolojik) bir öneme sahip olmasını arzu etmektedir (Adanır, 2012: 50). Anlam üretimini temsil kavramıyla ilişkilendiren Stuart Hall (2002: 15), temsilin; anlamı ve dili kültüre bağladığını söyler. Anlamın üretimi ve topluluğun üyeleri arasında değiş tokuşu süreci temsildir.

Temsil; dil aracılığıyla anlamlar oluşturmak ve insanlara dünyayı bu anlamlar çerçevesinde sunmaktır. Hall'a göre anlamın üretiminde, dilde işaretler kullanılırken aynı zamanda bu sayede insanlarla anlamlı iletişim kurulur. Bir işaretler sistemi olan dil, dünyayı anlamlandırırken, olaylar, kişiler veya nesnelere yerine geçer, bir simgeleştirmede ve temsilde bulunur. Ayrıca bu temsiller fantastik ya da hayal edilen bir dünyaya da işaret edebilir. Çünkü gerçek dünya ve dil arasında basit bir yansıtma, taklit ya da birebir uyum söz konusu değildir. Dil bir ayna görevi görmez; işaret eder ve dil ile üretilen anlam, çeşitli temsil sistemlerinden geçer (Hall, 2002: 28).

Gösterge bilimsel çözümleme, daha çok kültürel çalışmalarla yakın ilişki içerisindedir. İçerik çözümlemesi, medya metinlerinin aşikâr içeriğine niceliksel bir yaklaşım iken, göstergebilim yapıllaştırılmış bir bütün olarak metinleri çözümlemeye çalışmakta ve gizli yan anlamları da araştırmaktadır (Atabek, 2007: 75).

Metinlerin anlamları üzerinde yoğunlaşan Umberto Eco göstergebilimin bir yalan kuramı olduğunu söyler. Ve bu tezini de şöyle açıklar; *"Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılabilen her şey göstergedir. Gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin var olması ya da o anda gerçekten bir yerde olması gerekli değildir. Bundan dolayı ilke olarak göstergebilim yalan söylemek için kullanılabilen her şeyi inceleyen bir bilim dalıdır"* (Eco, 1976: 7).

Sözlü ya da görsel dilde olmayan nesnelere yalan söyleyerek göstermek kültürel koddan dolayı olanaklıdır. Bir şey başka bir şeyin yerine, kültürel kod bu iki şey arasındaki bağıntıyı onayladığı için, geçebilir ve anlam oluşabilir. Eco ayrıca iletişim göstergebilimi ve anlamlama göstergebilimi ayrımını yapar. Bir belirtke bir kaynaktan çıkar, bir kanalı geçerek başka bir hedefe ulaşır. Bu tür iletişim sürecinin anlamlama ile ilgisi yoktur. Burada sadece bilgi aktarımı söz konusudur. Oysa hedef bir insan olduğunda kaynak insan olmasa da anlamlama gerçekleşir. Çünkü belirtke sadece bir belirtke olarak kalmaz, alıcıda yoruma dayanan bir tepkiye yol açar. Bu tür anlamlama sürecini olanaklı kılan kültürel koddur (Büker, 2012: 37).

Anlamlama dizgesinden söz ederken alıcının tepkisi değil, kodun onayladığı bağıntı önemlidir. Eco, içeriği kültürel uzlaşımın ortaya çıkardığını vurgular ve gösterge bilim geleneğindeki nesne ya da gönderge kavramları yerine içerik kavramını koyar. Peirce'e göre görüntünün nesnesi ile bağıntısı önemlidir. Yorumcu görüntü ile nesne arasında, benzerlik ilişkisine dayanarak ya da fiziksel bağa dayanarak bağıntı kurar. Eco'ya göre ise görüntünün içerikle olan bağıntısı önemlidir. Görüntü yerine geçtiği şeyin kimi özelliklerini taşır, ama bu toplumsal onay olduğu sürece anlamlıdır (Büker, 2012: 39).

Toplumsal uzlaşma ve anlaşma için anlama bakmak gerekir. Düz anlam, anlamlandırmanın birinci düzeyidir, bu da Saussure'un ortaya koyduğu gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Ancak Fiske'nin dile getirdiği üzere, farklılığı yaratan yan anlamdır. Sinemada yan anlamı alt kodlar oluşturur. Katil sözcüğü birini öldüren bir kişiyi gösterir, bu onun düz anlamıdır. Sözcük, düz anlamı aracılığıyla yasaya karşı bir eylem gerçekleştiren bir kişiyi ya da kötü bir kişiyi gösterir, bu onun yan anlamıdır.

Bu kodlar, toplumsal hayatın yüzünü kaplayan ve onu sınıflandırılabilir, kavranabilir, anlamlı kılan çapraz referans çevrelerini, anlamın ve yan anlamların



sınırlarını oluşturur. Bu kodlar bir kültürün anlam haritalarını oluşturur (Hall, 1994: 188).

Locke'ye göre tasarımlarımızın göstergeleri sözcüklerdir. Gerçek nesnenin yerine geçen sözcük, aslında anlığımızdaki tasarımın göstergesidir. Gösterge insanın kendi tasarımından başka bir şey olmayıp, anlığımızda bir tasarım yaratır. Peirce'ye göre de göstergeler dış dünya ile anlık arasında aracılık görevi yaparlar. Ona göre gösterge bir yönüyle ya da bir özelliğiyle, her hangi biri için, her hangi bir şeyin yerini tutan bir şeydir. Bu tanımda üç öge vardır. Bunlar; nesne, gösterge ve yorumlayan'dır. Peirce nesne'den açıkça söz eder ve gösterge ile nesne arasındaki bağıntıya dayanarak göstergeleri inceler. Saussure ise nesne yerine gösterilen sözcüğünü kullanır ve gösterge ile nesne arasındaki bağıntıyı incelemeyiz (Büker, 2012: 32).

Kültürel çalışmalar alanından Hall (2002: 42), gösterge bilimsel yaklaşımı, temsil konusuyla bağlantılı olarak değerlendirirken, temsilin dildeki işaretlerle sözcüklerin gördüğü işlev temelinde anlaşılması gerektiğini söyler. Temsil, sadece işaretlerin oluşturduğu bir yapı değil daha geniş bir anlamlandırma sistemi içerisinde gerçekleşir. Bu sistem, işaretler ve bu işaretlerin kullanımı, kültürel anlamlandırma düzeyleriyle incelenmektedir.

Michel Foucault yöntemli ve sistemli bilimsel düşüncenin son dört yüzyılın ürünü olduğunu göstermiştir. Bu dört yüzyılda ortaya çıkan ve bir yönetime ve sisteme sahip olan bilim dalları ve disiplinlerin anlamını anlamaktır. Dünyayı, doğayı, insanı ve evreni anlamaktır. Onların yarattıkları anlamlar üstünde düşünmek ve çözmektir. Yirminci yüzyılın önemli disiplinlerinden olan göstergebilim ve anlambilim çeşitli konularda anlamı, onun sistemli bir yapıya sahip olup olmadığını araştırmaktadır. Göstergebilim ve anlambilim iç-içe geçmiş araştırma dallarıdır (Adanır, 2012: 49).

Dil ve işaretlerle üretilen anlam, metinler aracılığıyla temsile bağlanırken anlam hiçbir zaman sabit değildir. Anlamı oluşturan ögeler, dil, sözcükler ya da simgeler ve kullanılan bağlama göre değişir. Anlamlandırma, işaretler, simgeler ve gösterge yapılarıyla, kodlamayla, kod açımıyla göstergebilimin üzerinde yoğunlaştığı bir alandır. Görüntünün düz anlamı ve yan anlamı da uzlaşım noktasında önemlidir. Görüntünün düz anlamı ile yan anlamı fotoğrafla

karşılaştırıldığında, renk, alıcı devinimleri ve geçişlerden ötürü, sinematografik görüntünün özünden çok uzaktır. Ama sözlü dille karşılaştırıldığında, sinematografik görüntü özüne çok yakındır. Çünkü sözlü dillerde gerçeğin yerine simgesi, sinemadaysa kendisi geçer. Bunu için sinemada biçim çok önemlidir. Gerçeği sunuş biçimi anlamı belirtmektedir.

Yönetmenin izleyicinin nesnelere tanınmasına imkan vermesi gerekir. Bunun içinde yönetmen gerçeği sırası geldiğinde bozarak ileti göndermek zorundadır. Bu durumda yönetmen dilediği anlamı nasıl yaratır? Renkle, ışıkla, alıcı devinimleriyle, kesmeyle, zincirlemeyle, vb. Bu öğelerin tümü gösteren. Yalnız bu gösterenler alıcı önündeki bir nesneye uygulanmadıkları sürece anlam taşımazlar. Onların somut bir görüntü dışında varlıkları ya da anlamları yoktur. Bundan dolayı onlar için bir sözlük oluşturulamaz. Ama bir görüntünün gösterenini incelemek onun gösterileni de anlamamızı sağlar (Büker, 2012: 50). Görüntünün göstereni gerçeğe çok benzediği için, düz anlamı çok güçlü bir biçimde yaratır. Yönetmen bir kadın göstermek isterse bir kadın, bir çocuk göstermek isterse çocuk gösterir. Düz anlam anlamak için hiç zorlanmadığımız anlamdır (Monaco, 2014: 130).

Göstergebilim metinlerin, dilin ve simgelerin yapısal özelliklerine inerken, Fiske gösterge bilimsel yaklaşımı, iletişim alanında anlamın oluşturulması olarak ele alır. *"Bu yaklaşım iletişime yeni bir terimler dizisi kazandırır. Bunlar arasında gösterge, anlamlandırma, görüntüsel gösterge (ikon), belirtisel gösterge (index), düz anlam, yan anlam gibi terimler yer alır. Tüm bu terimler çeşitli anlam yaratma yollarına göndermede bulunurlar"* (Fiske, 2003: 61). Düz anlam, yan anlam, simgeler, eğretileme ve düz değişmece gibi kavramlar medya metinleri çözümlemesinde temel kavramlardır

#### **2.1.4. Marksist Yapı ve İdeoloji**

İdeoloji kavramını siyasal alanda popüler hale getiren Karl Marx olmuştur. Marx'ın bu kavrama yüklediği anlam, ana akım siyasi çözümleme yaklaşımlarında yer alan anlamdan oldukça farklıdır. Marx bu terimi, ömür boyu ortaklaşa çalışmalar yaptığı Friedrich Engels ile beraber yazdığı Die Deutsche Ideologie (Alman İdeolojisi) adlı erken dönem çalışmasının başlığında kullanmıştır. Bu aynı

zamanda Marx'ın ideoloji görüşünün en açık betimlemesidir (Heywood, 2013: 24).

İdeoloji anahtar bir kavram olarak yeniden üretim, maddi güç, ekonomik yapı ve iktidar ilişkileri çerçevesinde Marksist kuram içerisinde değerlendirilmelidir. İdeoloji kavramını iktidar ve toplumsal pratikle birbirine bağlı olarak açıklayan ve ekonomik tespit, yani alt yapı ve üst yapının etkileşiminde kilit kavram olarak konumlandıran Marksist kuram ve Marx'ın görüşleri ideoloji tartışma konularının temelini oluşturmaktadır. Marx'ın çalışmaları ve düşünceleri etrafında süren tartışmalar ideoloji üzerine üretilen düşüncelerin klasik yapısını oluşturur.

Marksist teoride ideoloji kavramı, en genel anlamıyla kapitalizmin yarattığı çelişkilerin üstünü örten ve bu çelişkileri görünmez kılarak insanların bilincinde maddi olarak egemen güçlerin çıkarlarıyla uyumlu bir yaşam bilgisi yaratan bilinç türü olarak değerlendirilmektedir (Üşür, 1997: 26). İdeoloji kavramı Marx ile birlikte yanlış bilinç yaklaşımı çerçevesinde tanımlanmıştır. Buna göre ideolojiler yanlış bilincin biçimleridir, yani popüler ancak yanıltıcı inançların statikoyu meşrulaştırmak ve işçilerin gerçek sosyo-ekonomik durumlarını gizlemek için egemen sınıf tarafından aşılmasıdır (Dijk 2003;16). Egemen güçler olarak her dönemde yönetici sınıfın fikirleri hâkim fikirlerdir. Bu sistemde toplumun maddî gücüne hükmeden sınıf, aynı zamanda hâkim entelektüel güçtür (Marx ve Engels, 1970: 64). Yani güç, maddi üretim araçlarını elinde bulunduran kesimin elindedir. Bu güç zihinsel açıdan üreten kesim üzerinde de hakim konumdadır. Karl Marx'a göre, hangi sınıf egemen ise onun fikirleri o döneme damgasını vuracaktır (Marx, 1977: 56).

Marx'ta ideoloji tümüyle altyapıya bağlı, onun etkisinde kalarak gelişip oluşan bir değerlendirme, yorumlama biçimidir. İdeoloji altyapının bağımlı değişkenidir. Burada belirleyici olan toplumun altyapısı, üretim ilişkileri ve maddi ortamdır. Bu tanım ve yorum özellikle Marx'ın sistematüğünde önemli bir yer tutar (Kazancı, 2011: 57).

Marx'ın ideoloji kavramının içi olumsuz anlam yüklü olup, kavrama bu olumsuzluğu veren iki önemli neden vardır. Birincisi, ideoloji felsefi açıdan materyalizmle büyük bir zıtlık içeren idealizmle ilişkilidir. Oysa doğru dünya görüşü, temelde materyalist olmak zorundadır. İkincisi ise ideoloji, toplumda

kaynakların ve gücün eşit ve adaletli olmayan dağılımıyla ilgilidir. Eğer bu eşitsizlik ve adaletsizlikten toplumsal ve ekonomik düzenlemeler sorumluyorsa, bu düzenlemelerin bir parçası olarak ideoloji de bu konuda sorumludur (McLellan, 1999: 23).

Marx ve Engels'e göre ideoloji, toplumsal çelişkileri gizleyen ve bu yüzden, nesnel olarak, onların yeniden üretilmesine yardım eden spesifik bir çeşit çarpık bilinçtir (Larrain, 1998: 143). Marx, ideolojik olanın çarpıtılmış gerçek olduğu fikrini hep korumuş ama olgunluk çalışmalarında ideolojinin gündelik yaşam içerisinde nasıl üretildiğine sınıfsal öznellikten arınmış, maddi bir açıklama getirmek suretiyle, ideolojik olana daha etkin bir rol tanımıştır.

Marx'ın ideoloji tanımlamaları bağlamında kavram egemen sınıf çıkarları ve bu çıkarların yeniden üretimindeki işlevleriyle ele alınır. Egemen sınıflar, onların nesnel çıkarları ve bu çıkarları yeniden üretecek düşünceler ile ilişkilendirir. Bu yaklaşıma göre, toplumsal bilincin oluşumu ideoloji ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişkinin niteliğine bağlıdır (Üşür, 1997: 14). Egemen sınıfı, ekonomik yapıyı ve iktidarı göz önünde bulundurarak Barret (2004: 11-27) ideoloji olgusunun Marx'ta altı farklı yaklaşıma sahip olduğunu vurgular. Bunlar, yanılsama olarak ideoloji, yanlış bilinç olarak ideoloji, temel ve üst yapı olarak ideoloji, meta fetişizmi olarak ideoloji, egemen sınıfın düşünceleri olarak ideoloji. Barret'e göre, Marxist kuramda sinemada, iletişim araçları ve temsil çerçevesinde kültür ve kültürel ürünler aracılığıyla egemen ideolojinin yayılması önemlidir. Bu yüzden ideoloji, iktidar, sınıf mücadelesi, iktidar ilişkileri ve kültür, Marxist kuramcılarının özellikle üstünde durduğu noktalardır.

### **2.1.5. Gramsci Yapı ve İdeoloji**

Gramsci'nin düşünce yapısına yön veren düşünce akımı Batı Marksizmidir. Marksist bir teorisyen olarak Gramsci, devrimci sosyal değişim ile ilgilenir. Onun çalışmalarının temeli sosyo-ekonomik ve politik statükoyu eleştirmeye dayanır (Aka, 2009: 329). Gramsci, Marksist düşünce sistemi içinde olumlu bir ideoloji tanımını yapmıştır. İdeolojinin ekonomist ve indirgemeci yorumunu eleştirmiş, ideolojinin yaşanan bir ilişki olarak algılanması gerektiğini savunmuştur (Batuş, Alver ve Arık, 2006: 99). Gramsci, organik ideolojiler ile gelişigüzel ideolojileri

birbirinden ayırır. Gramsci'ye (1979: 326) göre; *"hâkim sınıfın dünya görüşü (organik) entelektüeller kanalıyla öylesine yayılır ki, bütün toplumun ortak anlayışı ya da toplumun içinde yaşadığı duygu yapısı haline gelir. Bu şekilde kurulan ideolojik hegemonya, hâkim sınıfın egemenliğini sürdürmesini sağlar. Gramsci, işçi sınıfının bir karşı hegemonya kurmasının, işçi sınıfı entelektüellerinin etkin katılımıyla, kendi dar sınıf çıkarlarını aşan ve bütün toplumun çıkarlarının temsilcisi olan bir ideoloji geliştirmesi ile mümkündür."*

Gramsci'de ideoloji, sadece dünya görüşü ve dine göre değil aynı zamanda kültürel hareketler ve normlar çerçevesinde de açıklanır. Gramsci, ideolojiyi tek başına siyasal bir düşünce sistemi olarak ele almayı din, toplumsal anlayış ve folklor biçimiyle de inceler. İdeoloji terimine geniş bir perspektif kazandırır. Kullandığı ölçüt dindir. Ona göre, din belirli bir dünya görüşüyle, ona tekabül eden birdavranış normu arasında bir inanç birliği yaratmaktadır (Gramsci, 1979: 326). Gramsci'de, ideolojinin bir toplumda yaşayan insanların birarada yaşayabilmesi için siva görevini üstlendiği fikri hakimdir. İnsanlar ortak ideolojiyi paylaştıkları sürece bir arada bulunabilir ve ortak kimlikleri olabilir (Özbek, 2000: 117).

Gramsci, toplum içerisindeki kaynaşmanın sağlanması için dilin taşıdığı önemin farkındadır. Gramsci'nin ortak kanı ve kültür üzerine anlatısında dilin stratejik rolü önem kazanır. Gramsci bütün enerjisini üst yapının şekillenmesine harcamıştır. Gramsci'ye göre toplumsal sınıfların maddi üretim süreci içindeki konumları ile politik ve ideolojik düzeyde bu konumlarını temsil edebilecek görüşler arasında bir bağlantı söz konusudur. Toplumsal sınıfların ideolojik düzeyde çıkarlarının temsili mümkündür ve bu ilişkinin temelinde sınıfların maddi çıkarlarından hareketle tanımlanabilecek bir dünya görüşünün varlığı yatar.

Dünya görüşü negatif anlamda değil, pozitif ya da nötr anlamda bir ideolojik yapının ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ideoloji gerçeklikte var olan tarihsel ve toplumsal çelişkilerin üzerini örten bir yanılsama değil, temel toplumsal sınıfların çıkarlarını ifade ettikleri ve bu çıkarların vasıtasıyla siyasal alanda kendilerini tanımladıkları temsiller sistemine dönüşür. Bu sistem ise, esas olarak hegemonyanın kurulma alanı ve bunun siyasal mücadele alanıdır (Üşür, 1997: 30). Gramsci'nin tarihsel blok, sivil toplum, aydınlar meselesi, organik kriz, hegemonya bunalımı gibi kavramlarla beraber açıkladığı hegemonya kavramı,

toplumsal gövde üzerinde çatışma ve uzlaşma bağlamında kurulan bir orta yol temelinde, son noktada egemen sınıfın iktidarının ve egemen sınıf ilişkilerinin yeniden inşasını sağlayan bir ideolojik dönüşüm sistemine gönderme yapmaktadır (Dural, 2007: 55).

Gramsci ideoloji yaklaşımının, hegemonya teorisi, kültür sorunlarına gösterdiği ilgi, toplumsal yapılanmanın üstyapısını çözümlemeye çalışması ve kapitalist devletin zora dayalı olmanın ötesinde, bu zoru görünmez hatta gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesi, taktik ve iknanın önemini vurgulaması bakımından ideoloji teorilerinde önemli ve ayrı bir yeri vardır. Gramsci’de ideoloji, bir mücadele sorunu olarak ele alınmaktadır. Bir üstyapı teorisyeni olan Gramsci’de üstyapılar, kültür ve sivil toplumu, sermayenin ihtiyaçlarına giderek daha uygun kıldıkları için yaşamsaldır. Aile, hukuk, eğitim, kültürel kurumlar, kilise ve siyasal partiler gibi pek çok sivil toplum öğeleriyle birlikte yeni birey ve medeniyet tipleri yaratarak kapitalizmin hakimiyet alanını genişletirler. Ancak Gramsci, bunun basit bir ekonomik çıkar meselesi olmadığını belirterek, hegemonya kavramının siyasal, kültürel ve toplumsal otorite olarak kavramsallaştırılmasını önerir (Parlak, 2005: 36).

Gramsci’de ideolojik hegemonya kuramının bize söylediği, iktidarı elinde bulunduran güçlerin ve egemenlerin, kendi felsefelerini, kültürlerini, ideolojilerini ve değerlerini yaratarak zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını güçlendirerek yaşamaya devam ettiği ve bunu sağlarken kitle iletişim araçları ve sinemadan yoğun bir şekilde faydalandığını söylemek mümkündür.

#### **2.1.6. Althusser ve İdeoloji**

Althusser’in ideoloji kavramı Marx’ın düşüncelerinin devamı ve ileri halidir. Althusser neo-Marksistler arasında yer alır. Althusser’in düşünce biçimi Gramsci’nin çalışma ve düşünce biçimine yakın görülmekte olup, yaklaşımında kapitalist iktidar ve ideoloji arasında yakın bir bağ vardır. Althusser ideolojinin yeniden üretim sistemindeki başat role vurgu yapmaktadır. Althusser için ideoloji, toplumsal bütünlüğü yeniden üretme işlevine sahiptir. Yeniden-üretim temelinde siyasal ve ekonomik iktidarın ideolojik bir ikna süreciyle varlığını pekiştirmesi yatar (Üşür, 1997: 41). Althusser’e göre, ideoloji devletin baskıcı aygıtlarının

yaptırım mekanizmasını işleten bir aygıttır. Bu sebeple içinde şiddet olgusunu da barındırmaktadır. Devletin baskıcı aygıtları her alanda şiddete başvurabilmektedir (Vergin 2010: 93).

Devletin ideolojik aygıtları, baskı aygıtının gözetimi altında üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamaktadırlar Bunların ayrımı, işleyişlerinde öncelikle neyi (baskı ya da ideoloji) kullandıklarından hareketle açığa çıkartılır. Devletin baskı aygıtı, hükümet, ordu, yönetim, polis, mahkeme, hapishane vb. kurumlardan oluşurken, devletin ideolojik aygıtları dağınık görünümlü ve çok sayıdadır. Bunlar, dini, öğretimsel, hukuki, siyasal, sendikal, kültürel, aile, haberleşme vb. konulardır. Bunların dağınık görüntüsüne rağmen, egemen ideoloji altında birleştikleri görülmektedir (Güngör, 2001: 222). Hayatın her alanındaki devletin ideolojik aygıtları egemen sınıfın ideolojisini yansıtır ve bu ideolojinin altında daima birlik içerisindedir. Althusser, iktidarın egemenliğini sürdürebilmek için baskıdan çok ideolojik aygıtlardan faydalandığı görüşünü, devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırmasıyla tanımlar. İdeolojik aygıtlar, baskı aygıtıyla işbirliği içinde çalışır, baskı aygıtının yardım ve koruması ile üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesini sağlar.

Devletin sahip olduğu aygıtların birbirinden kısmen farklı işlevlerde olduğunu dile getiren Althusser (2010: 17), başlıcasının siyasal aygıt olduğunu ve hükümetin bu aygıt içinde yer aldığını söyler. Hall, Lumley ve McLennan (1985: 49), Althusser'in ortaya koyduğu ideolojik aygıtların belli işlevlerini şöyle açıklar; *"Belirli bir sınıf ittifakının hegemonyası altındaki bir toplumsal formasyonun yapılaştırılması ve birleştirilmesinde egemen ideoloji ve devletin ideolojik aygıtlarının rolü büyüktür. Devletin ideolojik aygıtlarından bazılarının doğrudan devlet tarafından örgütleniyor olması önemsizdir, çünkü bunların tümü yönetici ideoloji altında işlev görmektedir"*.

Althusser (2000: 34-39) devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtı arasındaki farkları şu şekilde açıklamıştır; *"Devletin tek bir baskı aygıtı olmasına karşın, çok sayıda devletin ideolojik aygıtı vardır. Devletin birleşik baskı aygıtı tümüyle kamu alanında yer almaktadır. Ancak devletin ideolojik aygıtları görünüşteki dağınıklıklarına rağmen büyük oranda özel alanda bulunmaktadır. Tüm devlet aygıtları hem ideoloji, hem de baskı kullanarak işlerler. Fakat devletin*

*baskı aygıtının baskıya tümüyle öncelik vermesine karşın, devletin ideolojik aygıtları ideolojiye tümüyle öncelik verirler. Devletin baskı aygıtının birbirinden ayrı öğeleri tek bir komuta altında; devlet iktidarını elinde bulunduran egemen sınıfların siyasi temsilcilerinin merkezileştirdiği bir bütün altında toplanmıştır. Buna karşın devletin ideolojik aygıtları görece özerktirler, proleter sınıf mücadelesi ile kapitalist sınıf mücadelesi ve onlara bağımlı biçimler arasındaki çarpışmaların sonuçlarını, kimi zaman sınırsız, kimi zaman sınırlı biçimlerde dile getiren çelişkilere objektif bir alan sağlamaya elverişlidirler.”* Devletin baskı aygıtının birliği, iktidardaki sınıfların sınıf mücadelesi siyasetini uygulayan, egemen sınıf temsilcilerinin yönetiminde birleşmiş örgütlenmesiyle sağlanmaktadır. İdeolojiye öncelik vererek işleyen devletin ideolojik aygıtları arasındaki birlik ise, işleyişlerinin temeli olan ideolojiyle sağlanmaktadır. Devletin ideolojik aygıtları bütün çeşitliliğine ve çelişkilerine karşın, egemen sınıfın ideolojisi altında aslında her zaman birliğe sahiptir. Althusser devletin ideolojik aygıtları incelemesiyle, Marksistlerin ciddi bir şekilde ihmal ettikleri bir alanı dikkate sunmuştur (Belge, 2000:8).

Althusser, ideolojiyi toplumsal pratik içerisinde, iktidarla karmaşık bir ilişkiye sahip ve yeniden üretimle devam eden bir şekilde kavramsallaştırmaktadır. Üretimin mümkün olabilmesi için üretim araçlarının yenilenmesi gerekmektedir. Eğer bir toplumsal yapı üretimde bulunurken üretim koşullarını da yeniden üretmezse, devamlılığını sürdürmesi mümkün değildir. Her toplumsal biçimlenişin bir egemen üretim tarzından kaynaklandığı göz önüne alınırsa, üretim sürecinin belirli üretici güçlerini harekete geçirdiği söylenebilir. Bu sebeple, her toplumsal biçimlenim var olmak için bir yandan üretirken, aynı anda üretim koşullarını yeniden üretmek zorundadır (Althusser, 2000: 17-18). Yeniden üretim sürecinde ideolojik aygıtlar olarak sıraladığı birçok kurum ve aygıt başat roledir.

Althusser, ideolojinin belirgin özellikleri üzerine eğilir. ”.....ideolojinin bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin tasarımılanması’ olduğudur. Bu da ideolojinin, örneğin gündelik dilde dinsel, hukuki, siyasal ya da ahlaki ideolojinin birer dünya görüşü olduğunun kanaatidir. Bu dünya görüşlerinin büyük ölçüde imgesel oldukları ve gerçekliğe denk düşmedikleri kabul edilir. Ancak, bu dünya görüşlerinin gerçekliğe denk düşmediklerini, yani bir yanılısama



*olduklarını kabul etsek bile, gerçekliği araştırdıkları ve sundukları imgesel dünya tasarımlamalarının altında bu dünyanın gerçekliğini bulmak için bunları yorumlamanın yeterli olacağını kabul ederiz”* (Althusser, 2010: 89).

Althusser'e göre ideolojinin tarihi yoktur. İdeoloji, bireyden önce kurgulanmıştır. İdeoloji kullanmış olduğu farklı metotlarla insanı etkileyen en önemli toplumsal bir araçtır. Althusser'de ideoloji hayat pratiğidir. İdeoloji hayatın kendisidir. İdeolojiyi bireye yüklemenin yolu ve yöntemi sistemin kendi içinde vardır. İnsana ideoloji yükleme adeta otomatik yani kendiliğinden çalışır. Marks'ın Kapital'de ideolojiyi tanımlamak için söylediği, bilmiyorlar ama yapıyorlar, cümlesi aynı geçerliliği Althusser'de de bulmaktadır (Kazancı, 2003: 37). İdeolojinin oluşumu ile ilgili öneri ve saptamalar Althusser'de kendine ait ve özgündür. Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasında ileri sürdüğü ikinci tez, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğudur. Burada, düşüncelerin ya da daha başka tasarımlamaların tinsel değil de maddi bir varoluşa sahip olduğunu ileri sürer. Ayrıca maddi pratikler bütünü ideolojide öznenin ön plana çıkarıldığı bir sistemde ortaya çıkar.

Egemen ideoloji varlığını ve sürekliliğini otomatik bilinç yüklemeye borçludur. Yükleme alanı tümüyle egemen ideolojiye aittir. Karşıt ideolojiler kendiliğinden işleyen yükleme alanlarının dışında kalırlar ve kendilerine ancak dış alanda yer tutmaya çalışırlar. Çünkü başka seçenekleri yoktur. Egemen ideoloji her şeyi kaplar ve kapsar. Örneğin, egemen ideolojinin önemli bir oluşum ayağı olan isim koyma, çağırma böyledir (Kazancı, 2003: 38). Bunlara gelenek ve görenekleri, dinsel kuralları da katabiliriz. Althusser (2010: 179), kitle iletişim aygıtlarının ideolojik görevini haber aygıtının işlevi üzerinden ele alarak; *”Haber aygıtı, tüm yurttaşları basın, radyo, televizyon ile günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm, ahlakçılık vb. dozlarıyla besler. Kültürel aygıt da aynı şeyi yapar”* diyerek tanımlar. Siyasal, toplumsal, ekonomik konuların topluma şırınga edilmesinde gücü ve gücü elinde bulunduran egemen sınıfın ideolojisinin toplumun her katmanına ulaştırılmasında kitle iletişim araçları ve özellikle sinemanın rolü yadsınamaz bir gerçektir.

### 2.1.7. Hall, İdeoloji ve Anlam Yaratma

Hall'un idolojiye yaklaşımında Gramsci ve Althusser'in izlerine ratlanır. Hall'e göre ideoloji, toplumsal varlığın bazı yönlerini anlamak, anlamlı kılmak, açıklamak ve temsil etmek için yapıyı oluşturan, anlamlar, kavramlar ve inşalardır (Barrett, 2004: 71). Hall ideolojik temelli ortaya çıkan metinlerin anlamlandırılması noktasında kodlama ve kod açımının altını çizer. Hall (1994: 20)'a göre kültürel anlamlandırmanın toplumlarda aralıksız bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlayan unsur temelde göstergelerin ve çeşitli kodlar ve alt-kodlar halinde düzenlenişlerinin doğası ve kodların metinler arasılığı'dır.

Hall (1980: 136) egemen söylemler içinde kodlanan metinlerin bile karşı çıkararak ya da tartışarak okunabileceğini söyler. Bu anlayış izleyiciyi aktif kabul eden bir anlayıştır. Hall medya metinlerinin üç tür okunmasından söz eder. Egemen okuma bunlardan birisidir ve bu görüş benimsendiğinde medya metinlerinin egemen ideolojiyi yeniden ürettiği varsayılır.

Hall'a göre ikinci okuma şekli tartışmalı okumadır ve bu kez izleyici/alıcı metnin belli kısımlarını kendi görüşlerine uygun bulurken, belli görüşlere karşı çıkar. Kimi okurlar ise metnin içindeki düz ve yan anlamların tümünü fark eder ve iletiyi tümüyle karşıt okur. Hall'un tartışmalı ve karşıt okuma biçimi izleyiciye aktif bir rol vermekte ve bu noktada post yapısıcıların aktif öznesi ile çakışmaktadır. Ancak Hall özneyi yapan tarihsel, toplumsal koşulları dışlamaz ve bu koşulları genel olarak kültürle özdeşleştirir. Bu yönüyle de yapısalcılığa yaklaşır (Dağtaş, 1999: 341).

Hall'un sözünü ettiği bu okumaların içinde gerçeklik belli bir biçimde kurulur ve bir üretim sürecinden geçer. Böylece gerçeğin ne olduğu medya aracılığıyla tanımlanır. Bu şekilde medya ve kültürel ürünlerdeki temsiller aracılığıyla doğru, gerçek olarak kabul edilen olgular ve kavramlar tanımlanır. Temsilin ideolojik boyutunu değerlendirirken başlangıç noktası, gerçekliğin bir inşa süreci olduğudur. Temsil etmenin, şeyleri basitçe yansıtma olmadığını özellikle vurgulayan Hall'a göre (1994: 67-68), "*...temsil etme, aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder. Yalnızca zaten var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif bir şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir*".

Gerçekliğin yeniden üretimi, yani temsil ve sinemada bunun sunuluş tarzını Pezzela (2001: 52) gerçeklik etkisi olarak adlandırır ve şöyle yorumlar. *”Gerçeklik etkisi, dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşar bulduğum tarihsel çağda, bakışın baskın ve alışıldık formlarıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden elde edilir. Eğer benim kullandığım teknikler yeterince incelikli olursa, görüntüyü doğru, yaşamdan büyümlü bir biçimde ayırt edilemez bir kopyaya dönüştürebilir.”*

Hall (1980: 129) gerçekliğin inşasında medya mesajlarının üretilmesini, kurgulanmasını ve tüketimini yeniden üretim kavramı çerçevesinde ele alır. Bu yüzden de mesajları üreten kişi ve kuruluşlarının, kültürü, yaşam deneyimleri ve ideolojileri yeniden üretim aşamasında önemlidir.

### **2.1.8. Foucault, İdeoloji ve Söylem**

Tüm düşünce sistemini iktidar olgusunun doğuşuna etki eden mekanizmaların deşifre edilmesine odaklayan Foucault, iktidarı bir ilişkisellik durumu olarak ele alır. Bu bağlamda, basit düzeyde yönetme-yönetilme ilişkisi Foucaultcu paradigmada farklı biçimde değerlendirilir (Baştürk, 2012: 66). Ona göre iktidar, sahip olunan bir şey değildir. İktidar uygulanan, pozitif bir olgudur ve araçlara, çıkarlara bağlanamaz (Canpolat, 2005: 98).

Foucault’cu düşüncede iktidarın en önemli niteliği, üreten ve düzenleyen bir şey olmasıdır. Bu nedenle de Foucault, (modern) iktidar kavramının tarihsel anlamda ne gibi değişimler içerdiğine dikkati çeker ve bu iktidar biçiminin öncekilerden farkına değinir. Bu bakımdan modern iktidar Foucault’cu düşüncede bir tür kırılmaya tekabül eder. Kırılma, iktidarın yapısal değil, iktidar uyguladığı aktörler üzerindeki niteliksel değişimden kaynaklanmaktadır. Bu niteliksel değişimin parametrelerinden bir tanesi, hükmetme durumunun yönetsel hale gelmesi sürecidir (Baştürk, 2012: 66).

Foucault’a göre iktidar, kendi örgütlenmelerini kendileri oluşturan, güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren veya tersine çeviren bir süreç, bu güç ilişkilerini etkili kılan stratejiler olarak anlaşılmalıdır. Bu karmaşık stratejik durum her yerde ortaya çıktığından dolayı, iktidar ne bir kurum, ne bir yapı; ne de bireye bahşedilmiş belirli bir güç değildir (Canpolat, 2005: 99). Foucault, iktidarın iktidar

olabilmesi için en elzem olan bir gerçeğe, hakikat konusuna vurgu yapar. Toplumsal oluşumun içinde hakikat konusu kadar önemli olan insanı ve toplumu bir arada tutacak ortak bilince gereksinim vardır. Bu çerçevede insanların yaşadıkları çevre, coğrafya ve ortak paydada bulunmasına imkan sağlayacak bir bilinç oluşumu ancak bütünün parçaları olan bireylerin ortak akıl ve ortak bilinçte buluşması ile mümkündür. Aslında bu ortak akıl ve bilinç toplumsal hayatı daha anlaşılır ve daha kavranır kılmak için bir anahtar görevi üstlenir. Bunu gerçekleştirirken de ideoloji ve söylem devreye girer.

Foucault, iktidarın bu dönüşümünde dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi olarak söylem'i ön plana çıkarmayı teklif eder. Foucault'ya göre iktidarın dayandığı temel dinamiklerden bir tanesi belki de en önemlisi hakikat yaratma gücüdür. Hakikat, iktidarın etkisi ve belirleyiciliği altında davranış ve tutumları sınırlayan, fakat bundan da önemlisi bu davranış ve tutumların dayandığı normalsal dayanakları tespit eden bir şeydir. Bu nedenle hakikat, bir doğruluk şablonu olarak ortaya çıkar ve uyulması gereken kurallar ya da izlenmesi istenen rollerin dökümünü ortaya çıkartır.

Hakikatin iktidar tarafından üstlenilmesi, iktidarın normalsal düzeyde yerleşimine ve hakikatin siyasallık tarafından kuşatılması anlamına gelir. Hakikati yöneten, yönetimini kontrol eden ve bizatihi kendisi bir hakikat üreticisi olarak ortaya çıkan iktidar, söylem üzerinden denetim uygulamaya başlar. Hakikate ilişkin söylemlerin temel vasfı, iktidarın dayandığı ve ürettiği ilişkiler örüntüsünü meşrulaştırmak ve bunun bir "gereklilik" olarak anlaşılmasını sağlamaktır (Baştürk, 2012: 66).

Foucault, ideoloji kavramını kabul edilemez hakikat iddialarıyla ilgili olduğu; hümanist bir bireysel özne anlayışına dayandığı ve Marksizmdeki yetersiz ve determinist üstyapı modeline eklemlendiği için reddetmiştir. Bu çerçevede içinde belirlemelerinin bir örneğini oluşturduğu post-yapısalcı ideoloji teorisi eleştirisi içinde, alternatif bir teorik model olarak söylem kavramını geliştirmiştir (Barrett, 2004: 172).

Kavramlar, toplumsal olanı oluşturan bağlantılar ve ilişkiler bütününün belirli kesitlerini anlaşılır kılarlar ya da ön plâna çıkarırlar. Bu anlamda, ideoloji ve söylem toplumsal hayatın hemen hemen aynı kesitine bireylerin, dâhil oldukları

ilişkiler ve faaliyetlerle ilgili anlaşılmasına, kavranmasına ya da bilinç oluşumuna katıldıkları fikrine işaret ederler (Purvis ve Hunt, 2014: 11). İşaret edilen şeylerin toplum nezdinde kabul görmesini sağlayacak olan söylemdir.

Söylemin güç ile olan bağına dikkat çeken Foucault, bunun başkalarının davranışı üzerinde de etkide bulunabilen, fikirler ve şeyler hakkında ne düşündüğümüzü ve düşünüleceğini de yöneten bir özelliği olmasıyla açıklar. Bu konuda Foucault, ”... İlk olarak son yirmi yıl süresince yaptığım çalışmalarla neyi amaçladığımı söylemek isterim. Bu, iktidar olgusunu incelemek değildi. ... Daha ziyade, kültürümüzdeki, insanların farklı tarzlarda özne kılınmalarının bir tarihini yaratmayı hedefledim” demektedir (Foucault, 1982: 208).

Bilginin ve söylemin yayılması kurumsallaşan bir yapıya da sahiptir ve 'bilgiye' sahip olan kişi ya da kurum gerçeği ya da söylemi temsil etme gücüne sahiptir. Ancak güç ve bilgi ilişkisinde ideolojiyi ve söylemi öne çıkarsa da Foucault'nun Marksist bir söylem/iktidar/güç ilişkileri temelinden yola çıkmadığı bilinir (Helsby, 2005: 4-5). Foucault söylem ya da söylemsel oluşumu, belirli konu, ilgi ya da amacın temsilini sağlayan anlamlar olarak kullanır. Bu anlamlar, metinler arasında, kurumsal olarak yayılan ve bir çeşit düzen içerisinde işleyen olgulardır (Nixon, 2002: 303).

Söylem, dilin ve diğer toplumsal göstergebilim biçimlerinin toplumsal deneyimi aktarmanın ötesinde toplumsal öznelerin (özelliklerin ve bununla bağlantılı kimliklerin), özneler arasındaki ilişkilerin ve var oldukları alanın oluşturulmasında oynadığı önemli rolü kavramamıza yardımcı olan terimi sunmakla, modern sosyal teorideki dilsel dönemeçte yer alır ve önemini bu dönemeçteki merkezî rolünden alır (Purvis ve Hunt, 2014: 13).

Tecrübenin sunumunda bilgi ve güç önemlidir. Foucault'ya göre, söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenler. Bilgi söylemlerin içine kazınmıştır, dışında olamaz. İdeoloji kavramı da öznenin kuramsal anlayışına kilitlenmiştir. Foucault'nun söylem kuramı tarihe bağlıdır, tarih, yapısal etkilenmelerin yeniden yapılanması içinde pratikler/kurallar, görünen/görünmeyen, bilgi güç sınırlarında çalışır (Canpolat, 2005: 106).

Foucault'nun ideoloji konusundaki eleştirisi yukarıdaki açıklamalar çerçevesinde üç noktada toplanır;

- 1- kabul edilemez hakikat iddiaları,
- 2- özne anlayışı,
- 3- temel üst yapının belirlenimciliği (Barrett, 2004: 80).

Yukarıdaki açıklamalar ışığında iktidar, yöneten/yönetilen, ideoloji, söylem, hakikat konuları göz önüne alındığında Foucault'un üretici bir iktidar anlayışını savunduğu görülmektedir.

### 2.1.9. Dünya Sinemasında İdeolojik Yapılar

Sinema gündelik yaşamımıza ondokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başlarında girdi. Bir felsefe adamı olan Roman Jakobson sinemanın hayatımıza girişini şöyle anlatır; ” *Yeni bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Şimsek hızıyla geliyor bu sanat. Daha eski sanatların etkisinden kurtuluyor, hatta onları etkilemeye başlıyor. Kendi ölçütlerini, kendi yasalarını yaratıyor, daha sonra onları bilinçlice aşıyor. Güçlü bir propaganda ve eğitim aracı, yoğun ve gündelik bir toplumsal olay durumuna geliyor; bu açıdan da bütün diğer sanatları geride bırakıyor*” (Jakobson, 1990: 65). Jakobson'un bu sözlerinden sinema sanatının toplumu kucaklama ve diğer sanatlara göre çok daha geniş kitlelere nüfuz etme kabiliyetine sahip olabileceğinin ipuçlarını görmek mümkündür.

İşte o gün hayatımıza giren sinemanın, insanların ve toplumların hayat biçimine, dünya görüşüne, yönetim biçimine, felsefesine, eğitimine, ideolojisine, estetiğine, zenginliğine, kültürüne, kısacası ürettiği veya üretmediği değerlere yön verecek bir güç olduğunu görmek mümkündür. Bir güçtür, çünkü sinema bir iletişim aracı, bir anlatım aracı, bir araştırma aracı, bir eğitim aracı, bir öğretim aracı, bir eğlence aracı, bir dil, bir sanat ve benzeridir. O güç (sinema) ki, içinde yaşadığı toplumun değer, inanç, kültür, yönetim biçimi ve çağının özelliklerini resmeder, fotoğraflar ve belge görevini görür.

Yüzyılı aşkın süredir her çıktığı toplumun farklı bir kompozisyonunu bizlere sunan sinemanın dünya ölçeğinde iz bırakan oluşum ve yapılarına bakmak doğru olacaktır. Çünkü sinemanın içinden çıktığı her toplumda kendisine ait bir macerası, bir anısı, bir ideolojisi ve yaşama biçimi vardır. Bu yapıyı fotoğraflamak için

sinemanın yaklaşım ve ekol olduğu ülke ve ülke sinemalarının ideolojik yapılarını incelemek gerekir.

### 2.1.9.1. Sovyet Sineması Gerçek ve İdeoloji

*”Çökmeye yüz tutan Rusya imparatorluğu 19. yüzyıldan itibaren ihtilalci örgütlerin propagandası ile çalkalanmaktaydı. Avrupa’dan Rusya’ya sığınan sosyalist düşünceler çarlıktan nefret eden gruplarca benimsenmiş bunun sonucunda devrimci örgütler tarafından 1881’de Çar II. Aleksandr’a karşı bir suikast düzenlenmişti. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise Rusya’nın önce Japonya ile girdiği savaş, ardından ise patlak veren I. Dünya Savaşı Çarlığın sonunu getirmişti. Köylü ayaklanmaları, toplu grevler ve isyanlar Çarlığı tarihe gömerken Bolşevikleri beklemedikleri bir anda iktidara taşımış, böylece dünya tarihinde ilk kez sosyalist bir devlet kurulmuştu”* (Sadıkov, 2010: 101).

Bu tarihsel dönüşümü yaşayan Rusya, Ekim Devrimini izleyen dönemde politik, ekonomik ve kültürel bir sarsıntı yaşamaktaydı. Gerçekleşen devrimin ardından, çok ağır ekonomik ve toplumsal sıkıntılar içinde bulunan ülke, bir yandan dışarıda ve içeride düşmanların saldırısını bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, bir yandan da ayrı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu (Coşkun, 2003: 41-42).

Bütün bu sebeplerden dolayı 1917 Ekim Devrimi dünya tarihinde bir milattır. Paris komünizmin 72 günlük deneyiminden sonra Rus Devrimi, sınıf savaşının en önemli adımlarından birisi ve bu adım sayesinde işçi sınıfının bir devleti olmuştur. Dünya sınıfının bütün işçileri birleşin diyen Marx’ın manifestosu ilk defa ete kemiğe bürünmüştür. Dünyanın farklı yerlerindeki burjuvaların uzun yıllar korkulu rüyalar görmesini sağlayan Ekim Devrimi’nden sonra hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı görülmüştür (Oylum, 2016: 11).

Yeni düzenin, büyük bir toplumsal ve siyasal dönüşüm gerektirdiği ve geniş halk kitlelerinin rejime ayak uydurabilmeleri için eğitilmelerinin zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Böyle bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde bulan öncü sanatçılara, ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun yeni düşünce sistemini oluşturmak, o güne

kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamak gibi önemli görevler düşmekteydi. (Günaydın, 1997: 24). Görevlerin paylaşılmasında sıkıntı yoktu. Önemli olan toplumun bu yapıya entegre edilebilmesiydi. Görevlerin paylaşılması ve icrasında yalnızca yönetim şekli ve ülke ekonomisi değil; eğitim, günlük yaşam, medya ve sanat da politikleşmiş ve sinema da bundan payını almıştır elbette. Payını almak hafif kalan bir deyim olacaktır, çünkü ideolojiyi halka yaymak için kullanılan en etkili yöntem sinema olmuştur. Nitekim çarlık sisteminden henüz kopmuş olan halkın çoğunluğunu oluşturan alt tabakada okuma-yazma oranı çok düşüktür. Bu sebeple; tüm sanatların içinde en önemlisi sinema olmuştur (Bayraktar, 2017: 116).

Halka hem devrimi anlatma, hem yayma, hem de ideoloji ve devrimin yaygınlaşmasına aracılık yapma amacına yönelik sinema Sovyet yönetimince bir sanat dalı olarak kullanılmakla kalmamış liderlerin haklılıklarını halka anlatmak amacıyla da kullanılmıştır. Kitlelerin daha önce tecrübe etmedikleri bu yeni sistemin onlara tanıtılması ve anlatılmasıyla doğası gereği kitlesel olan ve o tarihlerde süratle yükselen sinemanın Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği yönetimi tarafından da önemi anlaşılmıştır. Lenin, sinema bizim için sanatların en önemlisidir (Karaganov, 2009: 82) diyerek sinemadan yaygın biçimde faydalandığının ipuçlarını vermiştir.

Toplumsal gerçekçilik ışığında tarih ve edebiyat, Sovyet Sinemasında mevcut liderleri ve ideolojiyi haklı kılma çabasıyla kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, bugünü anlatmak için tarihi yeniden yazmışlardır. Gillespie'ye göre Sovyet sonrası sineması da bunu sürdürmüştür (Bayraktar, 2017: 116). Ekim Devriminin toplumsal hayata getirdiği dönüşüm Sovyetler'de önem kazanmıştır. Ekim devrimi ile birlikte Lenin, sinemayı bütün sanatlar içinde ayrı bir yere oturtmuştur.

Sinema sanatı tamamen Devlet Eğitim Komisyonu'nun kontrolünde icra edilmiştir. İlk Sinema Enstitüsü Sovyet Rusya'da kurulmuştur ki bunun nedenlerini anlamak bugün için çok kolaydır, ancak o yıllarda bunu anlamak hiç de kolay olmamıştır. Sinema, devrim'in devrim döneminde en önemli propaganda araçlarından birisi haline gelmiştir. Devrim öncesi film içerikleriyle yeni çekilenler arasındaki hızlı değişim çok rahat ayırt edilebilmiştir.



Ekim Devrimi Rus Sinemasında birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Birçok oyuncu, yönetmen ve teknik eleman Avrupa ve Amerika'ya giderek sinema üzerine eğitim almıştır. İç savaş ve buna bağlı ekonomik problemlere rağmen yeni bir sinema anlayışı ve endüstrisinin yaratılması için çalışmalar yapılmıştır. Sovyet Biçimciliği ya da diğer adıyla Sovyet Toplumcu Sineması kısa sürede gelişen bir estetik olmuştur.

Devrim sonrası ilk çalışmalar henüz olgunlaşmamış filmler olurken, özellikle 1924 – 1929 arasındaki yapımlar Sessiz Sinema döneminde sinemanın gelişimine büyük katkı yapmıştır (Eraydın, 1993: 70-74). Aslında Sovyet Sineması, Sovyet Devletinin kültürel amaçlarına yönelik bir araçtır. Bunu Sergei M. Eisenstein (1993: 29) ”... *Sovyet filmleri, kitlelere, onların çıkarlarına ve örgütlerine hizmet eder; bu çeşitli örgütlü birimlerin ortaklaşmacı çabalarının göstergesidir. Uzmanlar, yönetmenler, alıcı yönetmenleri (kameramanlar), senaryo yazarları bunların tümü kendilerinin bu ortaklaşmacı kitlenin sözcüsü olduğunu bilir. Bunun sonucu olarak Sovyet filmlerinde gerçek yaşam vardır, böylece filmler insanların gerçek ruhunu ve çağın özünü iletir. Sovyet filmlerinin temeli Sovyet yaşamıdır, filmler ister emekçi ailelerinin yeni ahlak ilkeleriyle ilgili olsun ister binlerce kişinin işbirliğine gereksinim duyan tarihsel filmler yapıyor olsun, bunların hepsi yaşama karşı dürüsttür. Bu Grev ile başlayan, Potemkin, Eski ile Yeni ve Ekim’le devam eden tüm filmlerimde beni derinden etkilemiştir*” şeklinde açıklamıştır.

Devrim döneminde sadece Eisenstein değil yenilikçi bazı yönetmenler sinemaya yeni bir soluk, yeni bir ruh getirmişlerdir. Sovyetler’de yeni yetişen sinemacılar Sovyet anlayışını kısa sürede benimsemişlerdir.

Geçmiş reddederek sinemanın gerçeklikle bağına kuvvetlendirmeye çaba göstermişlerdir. Yenilikçi yönetmenler kurguya verdikleri önem ve geliştirdikleri montaj teknikleriyle sinema sanatında gerçekçiliğin temel alındığı bir yaklaşım geliştirmişler ve görselliğe büyük önem vermişlerdir. Sinemada kurgu üzerine çalışmalar yapan Pudovkin, sinemanın yapısını değiştiren Sergei Eisenstein, sinegöz kuramını yaratan Dziga Vertov dönemin en önemli kuramcılarıdır. Eisenstein sinemanın kurgusunda montajın anlamını değiştirmiş, Dziga Vertov yarattığı sinegöz anlayışı ile tüm dünyada karşılık bulmuştur (Oylum, 2016: 13). Sovyet

Sineması bu dönemde yarattığı kuramları, gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamaları ve toplumsal gerçekçi filmleriyle sinemayı derinden etkilemeyi başarmıştır.

Bu dönemin en önemli özelliği Agitki olarak isimlendirilen ajitasyon filmlerinin çekilmiş olmasıdır. Sosyalist, idealist önermeler ve devrim sürecini ve devrimin kahramanlarını anlatan bu yapımlar, ilk dönem Sovyet Sinemasının en başat konuları olarak Sovyet Sineması ideolojisinin çerçevesini çizmeye yardımcı olmaktadır. İlk dönem Sovyet Sineması döneminde çekilmiş olan; Ana, Lenin İçin Üç Şarkı, Asya Üzerinde Fırtına, Dünyayı Sarsan On Gün, St. Petersburg'un Sonu, Grev, Ekim, Benim Üniversitelerim, Kameralı Adam gibi filmler bu dönem içinde üretilmiş filmlerden bazılarıdır. 1925-1930 yılları sinemada toplumsal konuların ağırlık kazanması, kişinin kendini ve çevresini dönüştürme çabası içinde olması bu dönem filmlerinin ana merkezini oluşturur.

Sinemanın hem devrimin tanığı hem de devrimci bilinci güçlendirme aracı olarak kullanılması bu dönemin en önemli ideolojik yanını gösterir. Bu dönemde Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovçenko gibi yönetmenler gerçekçi sinemanın ve Sovyet ideolojisinin başarılı örneklerini vermişlerdir (Oylum, 2016: 13-14).

### **2.1.9.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve İdeoloji**

İkinci dünya savaşının bitimi ve faşist Mussolini yönetiminin yıkılmasından sonra İtalya; siyasal, kültürel ve sosyal yönden yeniden yapılanma dönemine girmiş savaş sonrasında toplumsal açıdan çok büyük sıkıntılar yaşamıştır. Roma'nın bombalanması, Sicilya'nın işgali, İtalya'da faşizmin yenik düşmesi, siyasal değişimler, yeniden yapılanmalar yanında iki temel sorun ülkenin bunalıma girmesine neden olmuştur. İşsizlik ve yoksulluk. İtalyan sinemasına ve dünya sinemasına damga vuracak Yeni Gerçekçilik Akımı bu vesile ile başlamış ve pek çok şeyin değişimine imkan hazırlamıştır. Değişimin fitilini ateşleyen Yeni Gerçekçilik İtalya'da faşist dönemin gerçekleri örtme çabasına, kaçış edebiyatına ve sanatına tepki olarak ortaya çıkan bir kültür hareketidir (Sivas, 2004: 39).

İtalyanca'da İl neorealizmo olarak ifade edilen Yeni Gerçekçilik; sinema, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar gibi pek çok kültürel alan için geçerli olan bir akım türüdür. En yalın tabiriyle bu akım 19.yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ortaları

arasında İtalyan tarihinde görülen sosyal dalgalanmaların ve halkın bilinçlenmesine yol açan olayların edebiyata yansımalarıdır (Boyraz ve Cantürk, 2013: 125).

Bu sözü edilen yansımalarından diğer sanat dalları gibi sinemada etkilenmiştir. Hem yönetimin baskıcı rejimi, hem de savaşın sebep olduğu yoksulluk, işsizlik ve yalnızlık temaları dönemin sinemacılarının en çok ele aldığı konuların başında yer almıştır. Faşist yönetimin kötülenmesi, partizan eylemlerinin yüceltilmesi yine İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin en çok ilgi gösterdiği temalardan olmuştur. Kırsal kesimlerde yaşanan sıkıntılar, savaşla beraber ortaya çıkan işsizlik ve az gelişmişlik sorunu, sokaktaki insanların oyunculuğu yönetmenlerin kendi tarzını geliştirmesine imkan sağlamıştır. Yoksulluk üzerine ele alınan hikayeler, savaşın günlük yaşam üzerindeki etkileri, her ne kadar ilk zamanlarda sinema seyircisinin sinemada görmek istemediği şeyler olsa da, yönetmenlerin en çok başvurduğu konuların başında yer almıştır. Özel efektsiz kurgular, gerçek dekorların kullanımı ile desteklenen sahneler insanlığın içinde bulunduğu sıkıntılı dönemin birer yansıtıcısı olmuştur.

Faşist hükümet ile sinema okullarından yetişen genç sinemacılar arasındaki ideolojik fark yüzünden genç sinemacılar bilinçli olarak film yapmayı reddederken diğer yandan da hükümetin baskıcı tutumu yüzünden bu genç sinemacılar gelişmiş stüdyo olanaklarından uzak tutulmuştur. Kendi yolunu arayan ve film yapım sürecinin dışında kalan genç sinemacılar, sinema kuramları ve eleştirisi ile ilgilenerek kendi sinema anlayışlarını oluşturmaya çalışmışlardır (Çelikkan, 1997: 149-150). Bu arayış yeni bir oluşumun başlangıcını ateşlemiştir.

Sinemada yaşamın içinden ve yaşamdan yola çıktığına göre, burada kuşkusuz tartışılması gereken gerçeğin ve yaşamın ya da yaşam gerçeğinin kendisidir. *"Efsanelerin altına gömülmüş olan gerçek yeniden tomurcuklandı. Ve sinema dünyayı yaratmaya başladı. Bir ağaç vardı, bir ihtiyar adam, bir ev, yemek yiyen bir insan, uyuyan bir insan, ağlayan bir insan..."* İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin en önemli kuramcılarında olan Cesare Zavattini'nin bu sözleri sinemada yaşam gerçeğinin merkezini tanımlamaktadır (Houston, 1966: 15). Bu tanımdan da görüldüğü gibi gerçekçi akımda izleyiciden sinemayı, yaşama, varlığa, topluma ilişkin bir sorgulama aracı olarak benimsenmesi istenmektedir.

Gerçekçi sinemada izleyicinin sorgulayıcı bir kimliğe bürünmesini sağlayan en önemli araç, Yeni Gerçekçiliğin senaryo anlayışının basit, sıradan, günlük olayların perdeye yansıtılmasında temellenir. Örneğin Zavattini, başına hiç bir şey gelmeyen bir insanın yaşamının 90 dakikasını filme almaktan başka bir şey düşünmediğini belirtir (Bazin, 1995: 66).

Yeni Gerçekçilik Akımının tüm örneklerinde filmlerin senaryoları günlük gerçeğe paralel olarak gelişmektedir ve yine bu hikayeler konunun henüz günlük gerçek olarak varlığını koruduğu bir çağda yazılmışlardır. Örneğin Bisiklet Hırsızları filmi.savaş sonrası İtalya'da çok sık yaşanan hırsızlık olaylarını işlemektedir. Roma'da bisikleti çalınan ve işini yapabilmek için o bisikletten başka çaresi olmayan bir adamın Roma sokaklarında oğluya bisikletini arayışı anlatılır. Yaşanan yokluğun ve çaresizliğin bir sonucu olarak filmin sonunda adamın bisiklet çalmaktan başka çaresinin kalmayışı ve bu yüzden çocuğunun önünde aşağılanmayı bile göze alması savaş sonrasının toplumsal yaşamında görülen işsizlik ve yoksulluk temasını en güzel şekilde bizlere özetlemektedir. Bisiklet Hırsızları ve Yeni Gerçekçiliğin diğer filmlerinde oyuncuların sokaktaki insanı temsil etmesi ve yine sokaktaki insanlardan seçilmiş amatör kişiler olmaları akımın dikkat çeken en önemli yanını göstermektedir. Andre Bazin bunun yeni bir yöntem olmadığını savunarak, Lumiere'den bu yana belki de sinemanın bütün gerçekçi biçimlerindeki sürekliliği tamamıyla sinemaya özgü bir kanun kılığına soktuğunu, İtalyan sinemasının da bu kanunu sadece doğruladığını ve güvenle ortaya atmayı başardığını söylemektedir (Sivas, 2004: 41).

Bazin (1995: 159-169), İtalyan sinemasında, senaryonun günlük gerçeklere uyarılma becerisi ve oyuncunun doğruluğunun hiç bir vakit bir estetik gerilemeye yol açmadığını; tam tersine anlatımda bir ilerlemeyi, sinema dilini fetheden bir evrimi, sinema deyişinin genişlemesini sağladığını belirtir. Bunu da senaryo, oyuncu ve yönetim üçgeninde üretilen filmlerde görmek mümkündür.

Anlatımıyla, diliyle, konularıyla, oyuncularıyla, yönetimiyle farklılığı ve farkındalığını ortaya koyan Yeni Gerçekçilik Akımının başlangıç tarihi olarak pek çok kaynakta Roberto Rossellini'nin Roma Citta Aperta (Roma açık şehir) filmini çevirdiği 1945 yılı kabul edilir. Roma Citta Aperta (Roma açık şehir) filminin yanı sıra Yeni Gerçekçi özelliklerin görüldüğü ilk filmin Luchino Visconti

tarafından çevrilen *Ossessione* olduğu bilinmektedir. Bu anlamda akımın başlangıç tarihi 1942 yılı olarak kabul edilebilir. Hareketin sürekliliği 10 yıl sürmüştür. Yeni Gerçekçilik Hareketi 1952 yılında Vittorio De Sica'nın çevirdiği *Umberto D* filmiyle son bulmuştur.

10 yıllık bu süre zarfında Yeni Gerçekçilik Akımı İtalya ve dünya sinemasında önemli etkiler yaratmıştır. Bu etkinin yaratılmasında kuşkusuz akımın mimarı olan yönetmenlerin gerçekçiliği kullanımı ve estetik tarzları kadar ideolojik bakış açıları da önemli olmuştur. Sinema diline farklı bir bakış açısı ve tarz getiren bu akımın önemli yönetmenleri Luchino Visconti, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica olarak sıralanabilir. Yeni gerçekçilik akımının en önemli filmleri olarak *Roma Citta Aperta* (Roma açık şehir), *Umberto D*, *Ossessione*, *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları) sayılabilir.

Yeni Gerçekçilik Akımının üyeleri, Sovyet sinema-göz kuramından, Fransız gerçekçilik okulundan, İngiliz belgesel sinemasından ve Verismo akımından etkiler taşıyan işlere imza atarak, yeni gerçekçiliğin temel özellikleri olan, toplumsal sorunları doğal mekanlarda ele alarak dar bütçeyle, amatör oyuncularla ve yalın bir anlatımla aktararak, siyah beyaz filmin olanaklarından sonuna kadar faydalanmışlardır (Sivas, 2004: 39-41). Yeni gerçekçilik akımının temel özellikleri göz önüne alındığında, akımın felsefesinde, halkı ve toplumu değişime götüren olumlu ve iyimser bir anlayışın var olduğu görülür. Yeni gerçekçi akımın toplumu kucaklayan bu yapısı ile ortaya çıkan temel özellikleri gözönünde alındığında Zavattini'ye göre, yeni gerçekçi akımın ilkeleri şunlardı. Her şeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek; kurmaca yerine gerçeği kullanmak; istisna olanı değil, genel olanı kullanmak; insanın romantik düşleri ile ilişkilerinden çok, içinde yaşadığı toplumla ilişkilerini göstermetektir (Çelikcan, 1997: 157).

Bu felsefe ile yeni gerçekçilik akımı, gerçekçi sinema anlayışına farklı boyutlar kazandırmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği işçi sınıfının günlük yaşamını fotoğraflarken gerçekçi öğelere yer vererek, gerçek mekanları tercih ederek, gerçek oyuncuları kullanarak orta sınıfın günlük yaşamını tüm çıplaklığı ile izleyicilere sunarak farklı bir ideolojik yapı ile karşımıza çıkmıştır. Yönetmenler gerçek olayları aktarmaktan çok, filmlerin çekildiği dönemde İtalya'da orta sınıfın ne olduğu konusunda izleyiciyi bilgilendirmiştir. İtalya yeni gerçekçiliği, her şeyi

olduğu gibi göstererek, halkın kendisini halka resmederek, halkın içinden çıktığı toplumun ilişkilerini halka inerek, halka gösterdiği için gerçek bir yeni gerçeklik akımı olarak tarihteki yerini almıştır.

### 2.1.9.3. Fransız Yeni Dalga ve İdeoloji

Yeni dalga, sinema tarihinin en önemli dönüşüm hareketlerinden biri olarak 1950’li yıllarda Fransa’da mevcut sinema endüstrisine ve bu endüstrinin prensiplerine başkaldıran sinema eleştirmeni ve yönetmenlerin bir araya gelerek oluşturdukları bir akımdır. Yeni dalga sinema akımı gerek oluşturduğu sinema dili gerekse diğer ülke sinemalarına örnek olması adına hareketin yaygınlaşması noktasında sinema tarihinde farklı bir kapının açılmasına öncülük etmiştir. Yeni dalga (Nouvelle Vague) adı ilk kez Françoise Giroud’un Express dergisinde 1957’de yayınlanan sosyolojiyle ilgili bir yazısında geçmiştir. Bir silkinme, yenilik hareketini başlatan ve yeni kuşak yönetmenlerden oluşan bu dönem, art arda gelen dalgaları anımsattığı için sonrasında sinema eleştirmenlerince yeni dalga olarak adlandırılmıştır (Gökçe, 1997a: 162).

Fransız Yeni Dalga Akımı, Fransız sinemasının İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında dünya sinema sektöründeki pazarını kaybederek gerilediği yıllarda İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yarattığı değişim ortamıyla ortaya çıkar. Fransa’da savaş yılları boyunca yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonrası yoğun olarak izlendiği dönemde bir grup geç sinema eleştirmeninin filmleri farklı bir bakış açısı ile irdelemesi yeni bir sinemasal yaklaşımın benimsenmesine neden olur (Uğur, 2017: 228).

Bu benimsenen yaklaşımın içinde kimileri yeni dalgayı belirli bir dönemle, kimileride belirli yönetmenlerle sınırlar. Çoğu insan da sadece etkili dergi Cahiers du Cinema’da yazan film yapımcılarını Yeni Dalga’ya ait olarak tanımlayabileceğimizi düşünmektedir. Yeni sinemasal yaklaşımı benimseyen eleştirmenlerin yanında, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yarattığı değişim hareketlerini kendi ülke sinemasına uyarlayan yeni yönetmenler Fransız sinemasında boy gösterir. Bu değişim sürecinde yeni dalganın, yenilik hareketinde Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Jacques Rivette,

Jacques Demy, Agnes Varda, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol gibi yönetmenler bu yapının mimarı olarak karşımıza çıkar.

Genç eleştirmenler bazı yönetmenlerin Hollywood'un fabrikasyon üretim sistemi içinde bile filmlerinde özgünlük sağlayabildiklerini fark ederler. Sinema eğitimi almış bu gençler yapıcı eleştirileri ve sonrasında çektikleri kendi filmleri ile yeni dalganın temellerini atarlar. Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde toplanan ve çoğunluğu film eleştirmenliğinden gelen bir avuç insan yazar yönetmen anlayışını geliştirir.

Auteur kuram, ilk olarak Fransız Yeni Dalga Akımı çerçevesinde kurulan Cahiers du Cinema adlı dergide Astruc'un etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından kullanılır (Uğur, 2017: 229). Andre Bazin'den etkilenen yaratıcı yönetmenler kendi anlatım yöntemlerini keşfederek kişisel tarzlarını ve anlatım biçimlerini ortaya koyar. *"Yeni dalganın Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol- Valcroz, Chabrol gibi yönetmenleri, ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaparlar. İş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekanlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncularını kullanarak masraflarını azaltırlar. Onların düşük maliyetli filmler yapma zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı gibi kullanımlar bu eğilimlerin sonucudur"* (Derman, 1995: 51). Yeni Dalga'nın sinemaya en önemli katkısı ve en büyük yeniliklerden biri, sinemanın bir dil olduğu anlayışını ortaya koymasıdır.

Özellikle Bazin'in yaratıcı yönetmenler görüşü anlayışını benimseyen Truffaut ve arkadaşları klasik anlatı, Hollywood Sineması ya da konvansiyonel sinema olarak adlandırılan ticari sinemayı eleştirerek sanat sineması anlayışını savunurlar. Sinemayı farklı bir objektiften gören Bazin'in önderlik ettiği manifesto Fransız Yeni Dalga Akımının da temellerini atar ve sürekli kendini geliştiren, sinema ile ilgili makaleler yayınlayan bu genç sinemacılar filmin tüm süreçlerinde yönetmenin egemenliğini savunurlar (Uğur, 2017: 229). Yönetmenin egemenliğini rahatça sergileyebildiği bir yeni dalga filmi nasıl tanımlayabiliriz?

İpucu Godard'ın 1962 tarihli filmi *Vivre sa Vie*'de okuduğu iki şeye yorum yapan karakter tarafından veriliyor, hikaye aptalca ama çok güzel yazılmış.

Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu için (özel olarak Godard için) hikayenin anlatılış tarzı hiç olmadığı kadar önemli oldu. Hatta hikayeden bile önemli oldu. Fronçois Truffaut'nun *Sight and Sound*'da (Kış Sayısı, 1961) Yeni Dalga filmlerini gözlemlediği üzere, karmaşık olay örgülerini reddettikleri için, filmler kısa filmden uzun filme uzatılmış gibi durabilir. Cahiers yönetmenleri geleneksel hikaye anlatma yöntemlerinden koparak sıçramalı kesme gibi dikkat çekici ve gösterişli teknikler kullandılar. Gerçek mekanlarda hazırlıksız olarak doğaçlamaya teşvik edilen bir ekip tarafından çekilen filmlerin spontane ve öngörülemez bir doğası vardır (Wiegand, 2011: 19).

Yukarıda açıklaması verilen film tarzı göz önünde bulundurulduğunda, bir film senaryonun yazılmasından çekim aşamasına ve sonrasında kurgusuna kadar bütünüyle yönetmenin kişisel üslubunu yansıtmalıdır. Amerikalı bir kuramcı olan Andrew Sarris'de kendi eleştirel görüşleriyle auteur kurama katkı sağlayarak bir yönetmenin teknik yeterlilik, kişisel üslup ve içsel anlam açısından bütünlük sağlaması koşuluyla yazar-yönetmen olunabileceğini söyler. Yazar-yönetmen anlayışına göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır.

Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili olan ve filmin tek sahibidir. Burada her yönetmenin kendi biçimine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir (Esen Kuyucak, 2015: 14). Filmin gerçek sahibi olan yönetmenlerin ortaya koyduğu sinemaya yaklaşım biçimleri açısından dönemin sinemacılarını yeni dalga bağlamında üçe ayırmak mümkündür. Bunlar;

- 1- Sinema Defterleri Grubu,
- 2- Sol Yaka Sinemacıları,
- 3- Astruc grubu'dur.

Kendi kişisel üsluplarını geliştirerek geleneksel anlatı yapısını reddeden bu üç grubun içinde yer alan sinemacılar, özellikle form ve stilde oldukça farklı filmlere imza attılar. Fakat yönetmenlerin hikayeyi ele alış tarzları bakımından eserlerin yazılışı, mizansen kullanış, paylaşılmış özellikler gibi film akımının prensiplerini



tanımlamak için ses ve kamera kullanma biçimlerinde bir çok benzer noktaların olduğu görülür (Biryıldız, 2000: 88).

Yönetmenlerin kullandıkları usup ve tarzda fazlaca benzerlik olmasına karşın Yeni Dalga Akımı, sinemaya teorik, estetik ve teknik anlamda pek çok yenilik kazandırmıştır. Godard, Truffaut, Rohmer, Resnais gibi daha pek çok yetenek ile parlak bir dönem yaşayan Fransız Sinemasının bu reformcu gençleri, başlangıçlarından itibaren, Auteur sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası gösterirler.

Yeni Dalga Akımının ideolojik yapısına inildiğinde, yeni dalgada ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı ve o kadar değişik sinema yapıtının olduğu görülür. Konularını genelde yaşadıkları çevreden ve genç kuşağın günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını eşelemek yoluna gitmezler. Özlemini duydukları sınırsız özgürlük tutkusu ve alışılmışın dışına çıkma kompleksleri, onları bir tür boş verme düşüncesine itmiş ve bazen de topluma sırt çevirmelerine dahi neden olabilmıştır (Gökçe, 1997a: 168). Ayrıca Yeni Dalga Akımının doğmasına yardımcı olacak ortamın ortaya çıkmasında General De Gaulle döneminde Fransız sinemasının toparlanması için Ulusal Sinema Merkezinin kurulması ve bu kurum aracılığıyla yeni çekilecek filmleri teşvik amacıyla kabul edilen film yardım yasasının katkıları fazladır (Coşkun, 2003: 168).

#### **2.1.9.4. Hollywood Sineması ve İdeoloji**

Sinema nedir? sorusuna karşılık akla gelebilecek ilk cevap kadar popüler olan bir kavram olarak karşımıza çıkar Hollywood. Hollywood kelimesi neredeyse Amerikan Film Endüstrisi ile özdeşleşmiştir.

Lumière kardeşlerin filmleriyle başlayan Amerikan sineması (Hollywood Sineması) 20. yüzyılın en güçlü endüstrilerinden birisi konumuna gelerek gelişen bir sanayi kolu halini almış ve diğer ülke sinemalarını etkilemeyi başarmıştır. Temaların farklılığı, yapım ve yönetimdeki farklılıklar, senaryonun kaleme alınışındaki farklılıklar gibi unsurlar göz önüne alındığında Hollywood Sinemasını, ortaya çıktığı ilk günden bu güne kadarki süreçte dörde ayırmak mümkündür.

Sessiz Sinema Dönemi, Klasik Hollywood Sineması, Yeni Hollywood Sineması ve Çağdaş Hollywood Sineması.

Hollywood Sineması, ilk günden bu güne kadarki süreçte hep egemen ideolojinin savunuculuğunu yapan ve temelinde hep para kazanmak amacı olan bir yapıya sahiptir. Popüler kitle ürünü olarak da tanımlana gelen Hollywood Sineması, 'Amerikan Rüyası' olarak da adlandırılmakta ve egemen ideolojiye dayalı içerikler sunmaktadır. Bu rüya/ideoloji, bireyci kapitalist burjuva ideolojisi olarak tasvir edilmektedir (Yaylagül, 2010: 15). Yaylagül'ün yaptığı tasvirin benzerini Ryan ve Kelner'in Hollywood Sinemasının ideolojik yapısını değerlendirmelerinde görürüz.

Ryan ve Kellner (1997: 19) Hollywood Sinemasının biçiminin son yıllara gelinceye kadar kalıtsal ideolojik olarak karakterize edilebilir olduğunu, çünkü Hollywood Sinemasının kapitalist yaşam ve ataerkil yapıyı pekiştiren değişimlerle ilgilendiğini ifade etmektedir. Bu yapının içinde hiç kuşkusuz ürettiği filmleri hemen her ülkeye satmayı başaran eğlence, yıldız, düş kavramlarıyla özdeşleşmiş bir eğlence endüstrisi, diğer taraftan da en çok eleştirilen, hatta nefret edilen kapitalizm ve Amerikan yaşam tarzıyla özdeşleşmiş, sinemayı herhangi bir mal üretiminden farklı görmeyen bir üretim ve pazarlama ağının varolduğu görülür (Topçu, 2010: 7). Bu yüzden de günümüzde Hollywood filmleri, insanların tüketime olan taleplerinin artması ve yeni tüketim alışkanlıkları ve davranış kalıplarının gelişmesinden dolayı, hâlen önemli ve kâr getiren bir sektör olma durumunu sürdürmektedir (Robb, 2005: 78). Çünkü Hollywood, insanları eğlendirmek amaçlı ürettiği filmleri dünya ülkelerine pazarlayarak popüler kültürün bir taşıyıcısı olarak sektörün karlılığını sağlamış ve kurulduğu günden itibaren dünya sinema pazarının tartışmasız hakimi olmuştur. Zaten rakamlar da bu gerçeği doğrulamaktır.

Örneğin 1914 yılında dünya film izleyicisinin %85'i Hollywood filmi izlemektedir (Herman ve McChesney, 1997: 156-188). Herman ve McChesney, 1990'larda küresel medya endüstrisinin en gelişmiş üç alanının kitap basımı, müzik kaydı ve film üretimi olduğunu söylemektedirler. Yazarlara göre, 1980'lerin başında tırmanışa geçen film ihracı 1990'larla birlikte patlama yapmıştır. Gerçekten de dış pazarlardan elde edilen gelirler 1984'de %33'den 1990'da %50'ye fırlamıştır (Herman ve McChesney, 1997: 44).

1990'lı yıllarda kapitalizmin gelişimi ile birlikte endüstriler yatay ve dikey olarak farklı ülkelerde yatırımlarına devam etmişlerdir. Küreselleşmenin sonucu olarak, küresel medya alanında hakim konumda bulunan medya devleri ortaya çıkmıştır. Hollywood için söylenilmesi gereken en önemli konuların başında stüdyo sistemi gelir. AT&T şirket bünyesinde 3, Sony firmasına ait 4 film stüdyo bulunmaktadır. AOL Time Warner şirketi başta Warner Bros olmak üzere 3 film stüdyosunu denetiminde tutmaktadır. Libert Media Corporation, Walt Disney ve Vivendi Üiversal şirketleri 6'şar adet film stüdyosunu kendi kontrollerinde tutarken, News Corporation şirketinin ise tam 7 adet film stüdyosu bulunmaktadır (Steger, 2004; 113).

Bu stüdyolar üretim, dağıtım ve gösterim zincirlerinin tamamını kontrol ederek büyük karlar elde etmektedirler. Hollywood'un egemen ideolojisine baktığımızda; Hollywood sadece kar getiren bir sektör olmanın ötesinde, ABD'nin siyasi propagandalarının aygıtı olarak değişmiş ve Batılı ve Amerikalı toplumsal sistemini pazarlayan bir konuma gelmiştir. Miller ve arkadaşları 2001 yılında yapmış oldukları bir çalışmada, Hollywood Sinemasının gücünü kültürel, ekonomik, tarihsel ve politik faktörler altında ayrı ayrı inceleyerek, Amerikan emperyalizminin yaygınlaştırılmasında önemli bir araç olduğunu analiz etmişlerdir (Şeşen, 2008: 79). Miller'ın tespitine şunu eklememiz mümkündür. Hollywood, insanları eğlendirerek onların cebindeki parayı almakla kalmayıp aynı zamanda onların dünyayı algılama biçimlerini de değiştirmektedir. Bu da bize Hollywood'un ne kadar büyük bir ideolojik üretim merkezi olduğunu göstermektedir.

Emperyalizmin en önemli araçlarından bir dış politika aracı olan Hollywood, ABD yönetimi için hem ekonomik hem yasal hem de pazarlama yöntemleri açısından kendi politikalarını dünyaya tanıtarak, üstünlük kurma çabaları için bir vasıta niteliğindedir. Hollywood'un özellikle büyük şirketlerin yapımcıları ve yönetimleri ile ABD yönetiminin kurumları arasında yakın bir ilişki içinde olması da bunun en önemli göstergelerindendir (Robb, 2005: 23–25). Dolayısıyla günümüz küresel kapitalizminin ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel bağlamı Hollywood'u da biçimlendirmektedir. Hem endüstriyel hem de içerik olarak bu bağlam, Hollywood'un egemen yapıyı yeniden üreten filmler oluşturmasına neden olmaktadır (Yaylagül, 2010: 11).

Bugünkü Hollywood Sinemasının en önemli özelliklerinden birisi de sürekli bu alanda yapım ve gösterim teknolojilerinin geliştirilmesidir. İleri teknoloji yine biçim ve içerik yoluyla izleyiciyi etkilemek ve onların dikkatini çekmek için kullanılmaktadır. Örneğin, animasyon ve üçüncü boyut konusunda dijital çekim, kurgulama ve gösterim tekniklerinden faydalanılması, endüstri açısından tekeli rekabetin korunması ve pazarda üstünlük sağlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Örneğin Avatar filmi (2009) kullanılan tekniğin üstünlüğü ve bunun yarattığı görsel güç sayesinde sinema tarihinin en çok kazandıran filmi olmuştur (Yaylagül, 2010: 20). Hollywood hakkında buraya kadar anlatılanlar ışığında şunu söylemek mümkündür. Politika, ideoloji ve kültür, star olgusu, egemen ideoloji Hollywood Sinemasını anlamlandırmada anahtar kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamlandırmayı tamamlamak için içerik açısından Hollywood filmlerine baktığımızda ise Hollywood'un, popüler kültür ürünü filmleri üretmek üzere pazara sürdüğünü görürüz. Pazarda Hollywood filmlerinin kabul görmesi ve tutulmasını sağlayan en önemli faktör ise farklı ülkelerdeki, farklı kültürdeki insanlara kadar ulaşabilmesinden kaynaklanmaktadır. Filmlerin teması ve filmlerin çekim yöntemi bu başarılarının en büyük nedenidir.

Filmlerin içeriğinde ayrıca dikkat çeken en önemli yanın, tüketime dayalı, neomuhafazakar liberal bireyci burjuva ideolojisini meşrulaştıran farklı tür ve formatlarda filmlerin üretilmesidir. Hollywood geçmişte denenmiş ve gişe açısından başarılı olmuş filmlerin yeni versiyonlarını üretmeye devam etmektedir. Bu yüzden yaşları ilerlese de geçmişin popüler oyuncularını kullanmayı sürdürmektedir. Örneğin, Indiana Jones ve Rambo serisinin yeni filmleri bu savı doğrular niteliktedir (Yaylagül, 2010: 21).

### **2.1.9.5. Alman Sineması ve İdeolojik Yapı**

I. Dünya Savaşı, insanlık tarihinin gördüğü en büyük felaketlerden birisi olarak tarihteki yerini almıştır. Tarihin ilk top yekün savaşı olma özelliğine sahip olan I. Dünya Savaşı yaşadığımız dünyanın yeniden inşasının en önemli sonuçlarından biridir. I. Dünya Savaşından yenik çıkan Almanya, kendisini ekonomik ve siyasal açılardan bir bunalımın içinde bulmuştur. Bunalımlı bir yapının içinde doğan Dışavurumcu sinema o dönemin içine kapanık ve karmaşık psikoloji içindeki

insanları ve bu insanların kimlik arayışlarını yansıtarak, gerçeklere yüzünü dönerek gerçeği çarpıtmıştır.

Alman sanatını bir dönem derinden etkileyen dışavurumculuk, en geniş tanımıyla sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere yer vermesi, dış dünyanın izlenimlerini doğadaki yansımasından çok, biçimlerini bozarak bireyin iç gerçekliğini dışa vurması ile biçimlendirmeyi sağlamasıdır (Teksoy, 2005: 129). İşte bu nedenle, insanlara, toplumu ve doğayı yeniden biçimlendirebileceği mesajını aktarmaya çalışan bu akım, karamsar düşünce ve ruhların kimi zaman şiddet içeren anlatım aracı olmuştur.

Dönemin sosyo-politik durumuna sonrada izlenimcilik ve doğalcılık gibi dönemin egemen akımlarına bir tepki olarak doğan dışavurumculuk, önce resim ve edebiyatta ama sonrasında sinemada 1925'lere kadar özellikle Almanya'da etkili olan ve Almanya'dan Avrupa'ya yayılan bir akım olmuştur. Dışa vurumculuğu öncelikle büyük bir sarsıntı olarak yaşanan bu toplumsal bunalım çerçevesinde incelemek gerekir.

Emperyalist ülkeler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, savaş bütün hayalleri yıkmış, kısacası devlet iflas etmiştir. Burjuvazinin gelenekçiliğe boyun eğişi karşısında, Dışavurumculuk Alman ruhunun bir patlaması, değişik ve özgürleşme sanatı olarak doğmuştur (Richard, 1984: 189). Geleneklere karşı yenilik arayışları sonucunda ortaya çıkan Dışavurumculuk yalnız şiir ve resmi değil, düzyazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yakından etkilemiştir. Dışavurumculuk Akımının kendisine has karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Dışavurumculuk bir yandan imparatorluğun doğrultusundaki bir kültüre karşı başkaldırma, diğer yandan topluma yöneltmiş bir suçlamadır.

Bu çağın insanı yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş korkusuna kapılmıştır (Derman, Günaydın ve İnam 1997: 74). Dışavurumculuğun ideolojisinde güvensizlik ve umutsuzluktan kaynaklanan bir başkaldırı vardır, isyan vardır. O yüzden de dışavurumculukta kendini çevreleyen yüzeysel görünüm, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar.

Peki sinemada dışavurumculuk nedir? Sinema dışavurumculuğu şu şekilde dile getirilebilir: Freud'a dayalı, düşsel, ezoterik, nitelikte plastik ve mimari bir sembolizm. Burada da, aynı şekilde düşey çizgilerin fişkırması, eğrilerin yumuşaklığı, kürenin bütünlüğü ve düz, kırık, yatay, köşegen çizgilerin diğer erdemleri üzerine kurulmuş oylumların, biçimlerin bilinçaltını çağrı ve bunlara uygun karşılıkları uyandıran, dinsel törenlerin sembolizminin esasında bulunur (Richard, 1984: 213).

Bu anlatım aracının ilk ürünü Alman Sinemasının tüm dünya sinemasını derinden etkileyecek bir yanını ortaya çıkaracak, 1919 yılında çekilen, Robert Wiene'nin yönettiği Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'yle başlamıştır. Kracauer'in otoriteyi yücelten bir film olarak yorumladığı Caligari'yi, Kaes savaş travması ve psikiyatri çerçevesinde okur. Filmin tamamına hâkim olan çarpık gerçeklik algısı Kaes'e göre savaş travmasının doğal bir sonucudur. Şarapnel şokunun tipik semptomları olan halüsinasyon, paranoya, gerçeklikten kopuş gibi psikolojik durumların hepsi bu filmde karşımıza çıkar. Kaes'e göre Francis, şarapnel şoku geçiren bir askerin tipik bir örneğidir. Dr. Caligari karakteri ise adeta cephedeki askerlerin kafalarındaki psikiyatrist imgesinin beyaz perdeye yansımasıdır (Kibaroglu, 2017: 183).

Karakterlerin içinde buldukları ruh haletini verebilmek kullanılan çarpık dekor, siyah ve beyazın zıtlığını ortaya koyan makyaj ve ışık gerçek çarpıklığın görülmesine katkı sağlamaktadır. Hatta siyah-beyaz olan filmde daha dramatik bir hava olması için ışıkla verilemeyen zıtlıklar, dekora ve yüzlere gölgelerin boyanması ile sağlanıyor. Bu dönemin bir başka önemli filmi ise Metropolis. Lang'ın ünlü bilimkurgusu Metropolis filminde Kaes, film ile Alman halkının sanayileşme ve modernleşme ile olan ilişkisi arasında bağlantılar kurar. I. Dünya Savaşının başlarında halkı savaşa teşvik etmek için Alman otoritesinin kullandığı en önemli argümanların başında Alman Kültürünü, Batı modernitesine karşı koruma çağrısı bulunduğunu belirten Kaes, Almanya'nın modernleşme ile ilişkisinin her zaman için problemliliğini vurgular. Metropolis'in temelinde de bu çatışmanın yer aldığını ileri süren Kaes'e göre bu film Almanya'nın Fordizme karşı yanıtı olarak görülebilir (Kibaroglu, 2017: 185). Dışavurumculuk akımı 1933 yılında sona ermiştir.

### 2.1.9.6. Latin Amerika Sineması ve İdeoloji

Sinemanın Latin Amerika'ya gelmesiyle beraber Arjantin, Brezilya ve Meksika bölgenin önemli sinema merkezleri olmuştur. Bu ülkelerin yanı sıra Bolivya, Şili, Uruguay, Küba, Peru, Guatemala ve Kolombiya'da da sessiz dönemde film üretimi vardır (Armes, 1987: 59). Bu ülkelerde sinemaya emek verilip, üretim söz konusu iken Ekvator, Surinam, Guyana 'da sinema hala emekleme dönemindedir. Bu ülkelerde üretilen film sayısı yılda bir ya da ikiyi geçmemektedir. Ya film üretiminin olduğu ülkelerde durum nasıldı? Şehir merkezlerinde gecekondular, yönetim anlayışında diktatörlük ruhu, ekonomik hayatın içinde gayrimeşru para kazanma şekli, iş hayatında yolsuzluk Latin Amerika'nın toplumsal hayatını etkileyen faktörler olarak karşımıza çıkarken bu konular aynı zamanda sinemanın da ana malzemeleri olmuştur.

Latin Amerika sinemasında film üretimi toplumsal ve politik düzene göre şekillenirken, toplumsal hayatı etkileyen faktörlerin sinemada gösterilmesi fazladır. Sömürgecilik, kimlik arayışı, yoksulluk, eroin kullanımı ve ticareti, şiddet yukarıda sıraladığımız olumsuz faktörlere ilave olarak Latin Amerika toplumunda yaşayan insanların gündelik hayatının içinde karşılaştığı sorunlardır. Latin Amerika sineması bu gerçeklerin hiçbirini reddetmemektedir.

Bu coğrafyada sinema, halkın sesini duyurduğu platformdur. Olabildiğince toplumsal bir sinema olan Latin sineması, özellikle Küba Devrimi'nden sonra yoğunlaşan gerilla hareketleri ile kendi rüştünü ıspata çalışmıştır. Nikaragua'da Sandinistalar, Meksika'da Zapatista'lar, Peru'da Aydınlık Yol gibi hareketlerin toplumsal hayattaki yerleri Latin Amerika sinemasını doğrudan etkilemiştir (Sivashoğlu, 2016: 10). Sessiz dönemde Meksika'da devrimi anlatan belgeseller ve melodramlar çoğunluktadır. Sinemanın endüstri olarak gelişemediği Şili'de bile sessiz dönemde 54 film çekilmiştir.

Brezilya'da 1898–1930 arasında 1685 film yapılmış ve bu ülke sineması dünyada en fazla üretim yapan sinemalardan birisi haline gelmiştir (Armes, 1987: 166-167). 1940'larda melodramlar çevresinde toparlanmaya başlayan Latin Amerika sineması 1950'lerde yeni bir görünüm yakalamaya başlamıştır. Avrupa'da eğitim almış ve özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenmiş genç kuşak

sinemacılar ülkelerine dönmeye başlamıştır. Bu kuşak bir yandan belgesel filmler yaparken diğer yandan, bütün Latin Amerika sinemasını bir araya getirmeye uğraşan çalışmalar içine girilmiştir.1930–1960 arasında popüler alana kayan Latin Amerika sinemasına, Emilio Fernandez, Leopoldo Torre Nillsson ve Luis Bunuel gibi yönetmenler itibar kazandırmıştır.

Fernandez'in filmlerinde yerlilik ve İspanyol dönemi öncesine ait öğeler öne çıkmıştır (Tunon, 1993: 48). Bu dönemde dünya çapında etkileri olan akımlar ve yönetmenler ortaya çıkmıştır. Sinemada farklı temalar ve farklı konuların ele alındığı ve politik açıdan radikalleşmenin de üst düzeyde olduğu yıllardır. Radikalleşmeyle birlikte Üçüncü Sinema kavramı bu dönemde Latin Amerika'da ortaya çıkan ve ses getiren bir sinema akımı olmuştur. Bu terimi Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun ilk kez 1968 yılında kullandığını daha önce Üçüncü Sinema konusu içinde söylemiş idik. Üçüncü Sinema egemen sinemalara karşı alternatif ve devrimci bir sinemadır. Bu akım Solanas ve Getino'nun belgeselleri ile başlamıştır. Daha sonra Küba sinemasından ve Şili Yeni Dalga Akımına kadar kıtanın en önemli sinema hareketi olarak birçok ülke sinemasını etkilemiştir (Sivaslıoğlu, 2016: 11).

### **2.1.9.7. İngiliz Sineması ve İdeoloji**

İngiliz Sineması kuruluşu ile birlikte sektör haline gelmeye başlamış, dönem dönem iniş ve çıkışlar yaşamış bu nedenle 1920'li yıllarda Hollywood filmlerine karşı ambargolar uygulanarak önlemler alınmaya çalışılmıştır. Bütün bu çabalara rağmen 1929 yılında Hollywood'un sesli filme geçmesinin etkisiyle İngiliz stüdyolarının tamamına yakını kapanmıştır. 1930'lu yıllardan itibaren büyük paralar harcanarak yeni stüdyo birimleri kurulmuş, birkaç yıl iyi yapımlar üretilmiş, fakat bu iyi yıllar fazla uzun sürmemiştir (Rotha, 2000: 19). Bu yıllarda Flaherty ve Vertov'un gerçekçilik çabaları görünmeye başlamış 1930'lara gelindiğinde belgesel kelimesini ilk kez kullanan John Grierson'un öncülüğünde İngiliz Belge Okulunun kurulmasıyla gerçekçilik çalışmaları meyvelerini vermeye başlamıştır.

Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook adlı filmi, belgesel türün ilk örneğidir. Bu ilk belgesel filminden sonra Flaherty, ilkel toplumların yaşantılarını, özellikle doğa-insan savaşımını gerçek olarak sergilemeye çalıştığı başka belgeseller de



yapmıştır. Bu belgesellerinde, öncelikle insan ve yöreden başlayıp bunlarda var olan öyküyü çıkarmaya çalışmış, kamerasını spontane bir biçimde kullanarak dramını, kişilerin fiziksel varlığı gerçeği üzerine kurmuştur.

1924 yılında Amerika'ya giden John Grierson, belgesel film yapımında temel amaçlarını halka ulaşmak olarak koymuş, sanatsal gelişimin de deneylerle oluşacağını düşünmüştür (Coşkun, 2003: 154-161).

1950'lerde Sequence Dergisinin entelektüel desteğini alan İngiliz Belge Hareketinin politik atmosferde yeni sol düşüncüyü ortaya çıkarması ve bunun sinemayı etkilemesiyle Özgür Sinema Akımının oluştuğu görülmüştür. Özgür Sinema Hareketinin kökeninde, İngiliz Sinemasının belge film geleneği vardır.

1950'lerin sonlarında İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema hareketi ile İngiliz Sinemasında o güne kadar göz ardı edilen işçi sınıfı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmaya başlamıştır. Özgür Sinema Hareketinin ilk yıllarında İngiliz Sinemasının belgesel gerçekçi geleneğinin varlığının kendini gösterdiği görülür.

Sequence Dergisini çıkaran, çevirdikleri bir dizi belgesel film ile Özgür Sinema Hareketinin öncüleri olan Lindsay Anderson, Gavin Lambert, Karel Reisz ve Tony Richardson, İngiliz Yeni Dalga Akımının da öncüsü olurlar (Gürata, 1997: 176). Bu öncü isimler sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başladıktan sonra, 1956 yılında bir manifesto yayınlamalarıyla Özgür Sinema hareketini resmen başlatmışlardır. Yayınladıkları manifestoda, bu davranışlarıyla özgürlüğe inandıklarını göstermeye çalıştıklarını ifade eden Özgür Sinemacılar, Özgür Sinema başlığı altındaki ilk toplu gösterilerini de aynı yıl düzenlemişlerdir (Coşkun, 2003: 99).

Özgür Sinema, günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedildiği, bunu yaparken de çevrim koşullarının önemsiz sayıldığı bir akımı kapsamaktadır. Özgür Sinema'yı başlatan ilk gösteri, 1956 yılında İngiliz Sinema Enstitüsü'nün Düşler Ülkesi, Birlikte ve Annem İzin Vermez filmleriyle yapılmıştır (Gündeş, 1991: 107). Özgür Sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları ele almışlar, 1960'lı yıllarda aynı konuları tekrar ele almakla beraber, filmlerinde öyküleyici bir anlatım ve daha bireysel bir bakış açısını benimsemişlerdir (Coşkun, 2003: 237).

Özgür Sinemacılar, kendilerine belgesel gerçekçi akım içinde yer alan Humphrey Jennings'i örnek almışlardır. Humphrey'in gerçekliğini izleyiciye doğal yoldan sunumunun yanı sıra, kurgu ve sahne düzenlemesi aracılığıyla yarattığı estetik dilini şiirsel olarak niteleyen Anderson ve diğerleri kendi çalışmalarını şiirsel gerçekçi olarak tanımlamışlardır (Gürata, 1997:181). Filmlerinin şiirsel gerçekçi bir yapı içinde olduğunu düşünen özgür sinemacıların filmlerine baktığımızda Anderson'un yaptığı *Düşler Ülkesi* adlı belgesel, Özgür Sinemanın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilir (Coşkun, 2003: 200-202). Lindsay Anderson ayrıca 1948'de *Meet the Pionerss*, 1953 yılında *Thursday's Children* adlı filmleri çeker. Anderson'ın 1957 yılında çektiği *Every Day Except Christmas* Özgür Sinemanın en başarılı yapımlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Andrew Higson'a göre, filmin en önemli özelliği belgesele özgü kamusal bakış açısıyla, özel bakış açısının bir arada başarıyla kullanılmasıdır. 1956 yılında Tony Richardson ve Karel Reisz, *Momma Don't Allow'u*, Lorenza Mazzetti de, Anderson'un kurguladığı *Together* isimli filmleri çekmişlerdir (Gürata, 1997: 179-181).

Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerince İngiliz yeni dalgası olarak adlandırılır. Filmlerin ideolojilerinde yalnız görünen gerçeği değil gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışan özgür sinemacılar, bunu yaparken şiirsel bir anlatımı, kuru bir nesnellığe tercih etmişler, yaşamın sıradan görüntülerini görselliği ön planda tutarak yansıtmaya çalışmışlardır (Coşkun, 2003: 202).

İngiliz Yeni Dalga akımı toplumsal koşullardaki değişimle birlikte 1960'larda etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Sonraki yıllarda akımın eleştirel geleneği ile bağlarını koparmayan tek yönetmeni Lindsay Anderson olmuştur (Gürata, 1997: 186). Film yapımcılarının kurgucu rolünü reddederek gözlemci bir anlayış içinde çevirdikleri özgür sinema filmleri Richardson, Reisz ve Anderson'ın öykülü sinemaya geçişleriyle son bulmuştur (Gündeş, 1991: 107).

## 2.2. Estetik ve Sinema İlişkisi

Sanat; içerisinde yaratıcılık, estetik, özgünlük tasarlama gibi kelimelerle anlam zenginliği kazanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın

anlamını ve değerini belirleyen bir olgu olan estetik, güzeli ve güzel sanatların duyusunu betimlemeye ve duyumlamaya çalışan bir bilim olarak tüm sanatların lokomotif görevini görmektedir.

Estetik nedir? sorusunun cevabı burada önem kazanır. *”Estetik, bir bakış biçimidir, bir öngörüdür, bir genel beğeni düzenidir. Bu beğeni somutlaştıran ya da somutlaştıracak olan kurallar dizgesidir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir, kendine özgü yanları olan bir birleştirme biçimidir”*(Timuçin, 2005: 16). Sinema ise, hayatımızın önemli bir parçasıdır. Her yıl dünyanın dört bir yanında binlerce film çevrilmekte, bunların büyük bir çoğunluğu hiçbir sınır (sözlendirme ve alt yazılarla da desteklenerek) hiçbir dil engeli tanımadan anakaraları ve kıtaları dolaşmaktadır (Özön, 2008: 7).

Sinema, anlatı yönünden edebiyat, tiyatro ve resim sanatlarından öncelikli olarak yararlanmaktadır. Ayrıca karma bir sanat olarak, güzel sanatların dalları olan ritmik sanatları (tiyatro, pandomim, seyirlik oyunlar), fonetik sanatları (şiir, müzik) ve plastik sanatları (mimari, heykel, kabartma, resim, minyatür süsler) içinde taşımaktadır (Mülayim, 1989: 21). Bu kadar farklı sanat dallarını kendi içinde yoğuran sinema, neredeyse hiç saf olmayan, dünyayı görüntüler içinde görme, yönlendirme ve temsil etmeye yönelik temel dürtülerden ortaya çıkan çeşitli dallar içinde gelişmiş olan bir daldır.

Sinema sanatının içinde belgesel ve kurmaca garip bir biçimde birbirine karışır. Film dünyayı çoğu kez kesişen çeşitli perspektiflerden görür. Hareketli görüntünün kökeni ne olursa olsun, ister dünyada olup biten şeylerin bir kaydı, ister stüdyoda oluşturulmuş olsun, devreye imgelem, kültür, ideoloji ve ekonomi girer. Onlar sonunda perdede gördüğümüze aracılık eder ve onları biçimlendirirler. İzleyiciler olarak bizlerde bunun karşılığında kendilerini bizim için anlamlı hale getiren görüntülerin yorumlanmasına aracılık ederiz (Kolker, 2011: 44).

Görüntüleri anlamlandırmak ve yorumlayabilmek için estetiğe, konuyu doğru bir şekilde açıklamamıza yardımcı olacak estetik öğelerine ihtiyaç duyarız. Aslında yaşadığımız dünyada, dünyanın dününü, bugününü ve yarınını görmek, fark etmek, anlamak ve çözmek noktasında sinemada, estetikte bizi yönlendiren bir araç konumundadır. Bu araçların toplumlar ve insanlar tarafından nasıl kullanıldığı ve kurgulandığı önemlidir. Bu anlamlandırma işini yaparken sinemanın, estetikten ve

estetik öğelerden nasıl faydalandığına bakmak gerekir. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında bu konuya değinilecektir.

### 2.2.1. Estetik Nedir?

Daha güzeli ve daha faydalıyı bulma çabasında olan insanoğlu sürekli kendisini, çevresini yenilemekte ve geliştirmektedir. Bu çaba insanoğlunun var olduğu günden bu yana ivme kazanarak devam etmektedir. Yaşanılan coğrafyaya, zamana ve mekana bağlı olarak her gün farklı biçimlerde karşımıza çıkan sanat ve sanatın türleri estetik değerlerle anlam bulmaktadır. Sanatın içinde sanatçının kimliğini ortaya koymasına katkı sağlayan estetiğin ayrı bir yeri ve önemli bir rolü vardır.

Öyleyse nedir estetik? Estetik sözcüğü, Yunanca duyum anlamına gelen aisthesis sözcüğünden gelir. Güzel fikrini çözümlmek, güzeli oluşturan gizli sırları açığa çıkarmak, insana haz ve heyecan veren estetik biçimlerin yaratılmasına zemin oluşturacak yöntem ve formülleri belirlemek, estetiğin çalışma sınırları içinde yer alır. İlk defa 1750 yılında Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından yayınlanan *Aesthetica* adlı kitapta estetik bağımsız bir bilim olarak açıklanmıştır; *"Aesthetica'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik'i şöyle tanımlar: Aesthetica; özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi'dir. Mantığın, yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak; estetik de, aşağı (duysal) bilginin doğruluğunu, yani güzelliği araştırır. Buna göre, güzellik, duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi, estetik de, duyulur bilginin mantığı olarak düşünülmüyor. O halde, estetik dediğimiz bilime, Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyusallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir"* (Tunalı, 1989: 14-15).

Estetik kavramını Baumgarten'ten önce, müzik, şiir, mimarlık ve tiyatroyu toplumun temel kurumları olarak gören bakış açısıyla Platon ve Aristoteles kullanmıştır (Williams, 2005: 39). Klasik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür (Sözen ve Tanyeli, 2003: 79). Baumgarten'e göre, zihinsel bilgilerin doğruluğunu

inceleyen mantık gibi, estetikte duysal bilginin doğruluğunu inceler. Dolayısıyla estetiğin mantık, etik, bilgi felsefesi gibi felsefenin bir disiplini olarak doğması Baumgarten sayesinde olmuştur (Yıldırım, 2014; 4).

Estetiği felsefenin bir dalı olarak gören anlayış uyarınca mantık doğruyu, ahlak iyiyi, estetikte güzeli arar sorgular. Mantık doğru bilgiye nasıl ulaşılacağını tartışır, bilgiye doğru yolda ulaşmanın yolu mantıktan geçer. Mantık, doğruyu arayan akıldır. Estetik ise aklımızla değil, öncelikle duyularımızla elde ettiğimiz bilginin doğrusunu arar. Dolayısıyla estetik, günlük konuşmalarımızda kullandığımız çirkin sözcüğünün karşıtı olarak kullandığımız güzel anlamında değil, duysal-duygusal bilginin alanını araştıran disiplin anlamında kullanılır.

Baumgarten'den sonrada estetik ile ilgili çalışmalar devam etmiş, estetik kimi görüşlere göre felsefenin bir dalı, kimi görüşlere göre bağımsız bir bilim olarak değerlendirilmiştir. Baumgarten'den sonra bir başka ünlü Alman filozofu olan Kant'ın çalışmaları estetiğin ayrı bağımsız bir disiplin olarak kurulmasında ve yerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Kant için estetik, doğayla insanlık arasındaki bir uzlaşma beklentisini sağlamaktadır. Kant estetiğin konusu olan güzel ile ahlakın konusu olan iyinin örtüştüğü ve farkındalaştığı konumları belirleyerek, güzel olanı yararlı olandan ayırarak estetik hazzın duysal hoşlanmadan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğin kendine göre sınırlarını çizmiştir (Altunay, 2009: 4-5). Hegel, kendi felsefi dizgesi içinde sanata daha aşağı ve ölçülü bir konum vermekle birlikte sanat üzerine yoğun incelemeler yapmıştır. Kierkegaard için estetik, ahlakın ve dinsel inancın daha yüksek hakikatlerine bir zemin oluşturmalıdır (Eagleton, 2012: 1).

Günlük dilde estetik sözcüğü, güzelle, güzellik duygusuyla eş anlamlı kullanılmıştır. Güzel, estetik biliminin temel kavramıdır. Estetik daha çok sanat eserlerindeki güzeli araştırır. Bu nedenle estetik, sanat eserleriyle ilişki kurarak doğa ve toplumlardaki güzeli araştırır. Çağdaş estetiğin önemli kuramcılarında olan Fransız kuramcı Etienne Souriau'ya göre; *"estetik dönüşlü düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri ve senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir"* (Altunay, 2009: 5). Bu

tanım estetiği bütün dünyanın ortak paydasında buluşturan bir değer olarak gören bir yaklaşımdır.

Sanatçılar kişilerin gerçekte olduğundan daha güzel, gerçekte olabilmek için 'fazla güzel' olmasına çalışmışlar, sanatı; ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon'a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles'e göre sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir (Huisman, 1992: 2). İster Platon'un isterse Aristoteles'in görüşleri temel alınsın özünde estetik, sanat yapıtının gerçekliği ne kadar sunabildiği ile değerlendirilir. Bu sunuş biçiminde biçim ve içerik arasındaki uyum önemlidir.

Biçim ile içerik arasındaki uyumu ortaya çıkaracak olan estetik öğelerdir. Estetiğin dört temel oluşturucu ögesi vardır. Bunlar estetik suje, estetik obje, estetik değer ve de estetik yargıdır. Yani estetik kavramı bu dört ögenin bütünlüğü olarak görülür. Estetik gerçekliğin önceden kurgulanmış bir yansıma biçimi bilgisi olduğuna göre, kültürel yaşam parçacıklarına (kültür öğelerine) estetik bir ölçüt uygulayarak, yaşamın gerçekliğini ortaya çıkartmak olasıdır. Dolayısıyla, ele alacağımız her türlü kültürel yaşantı parçacığı estetik ölçütlere sahip olup olmadıklarına bakılarak sınıflandırabilir (Batmaz, 2006: 71).

Bu kültürel oluşumlar yaşanılan dünyayı biraz daha anlamlı hale getirmede araçtır. Dolayısıyla hayatın içindeki güzel ve güzellikleri bulmada estetik bu yönden bir kılavuz rolünü üstlenmektedir.

### **2.2.2. Estetik Bakış Açısı**

Bilmenin en önemli aracı algıdır. Algı duyu organlarımız vasıtasıyla elde ettiğimiz duyumsamalarımızdır. Duyumsamamıza yardımcı olan en önemli duyu organlarımızdan biri olan göz ile dünyayı, nesnelere, objeleri, kişileri kısaca şeyleri algılarız. Algılarımız sayesinde dünyayı daha anlamlı, daha güzel, daha yaşanılır kılmada görme çok önemli bir yer tutar. Görme eyleminin içinde bakmak dediğimiz eyleme ayrı bir yer açmak gerekir. Görmek ve bakmak estetiğin en önemli iki altın kavramıdır. Bu çerçeveden bakarsak, estetik bakışın en genel anlamıyla güzele, güzele ilişkin bir bakış demek olduğunu söyleyebiliriz (Altunay, 2009: 6). Burada önemli olan nokta, aklın, algı dünyasına nüfuz etmenin bir yolunu bularak

kendisini ifade edebilecek şekilde gerçekleştirebilmesidir. Baumgarten'in başarmaya çalıştığı, bu nazik dengede saklıdır. Baumgarten'in estetiği yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını genişletmesine imkan tanısada, aslında bu alan aklın sömürgeleşmesinin yolunu da açmaktadır.

Baumgarten için estetik bilgi, akıl ile duyu arasında yer alır. İşte bu nokta estetik bakış açısının dengelendiğinin yeridir. Bu genel açıklamadan yola çıkarak estetik bakış açısının hayatımızdaki yerini bulmak ve önemini kavramak daha kolaylaşacaktır.

Estetik bakış açısının hayatımızdaki yerini, önemini sanat, sanatçı bağlamında değerlendirecek konuyu açıklamak daha kolay olacaktır. Sanatçının kendi yarattığı eserinde kendine has bir anlatımı vardır. Sanatçı eserini yaratırken sadece kendisini değil, aynı zamanda içinde yaşadığı, duyu ve düşüncelerini oluşturduğu toplumu da temsil eder. Böylece toplumsal bilinçte yer alan bütün değişimler sanat yapıtında yer alır. Sanatçı sanatını icra ederken kendisinin ve toplumun aynı zamanda fotoğrafını çeker. Çekilen fotoğrafın içinde sanatçının kendi ideolojisini, yaşam biçimini, dünya felsefesini eserine yansıttığı görülür. Bu da sanatçının yaşadığı dünya ile, dünya görüşü ile, sanata estetik bakış açısıyla ilgilidir.

Sanatsal etkinliğin eksiksiz bir görünümünü sunma çabasında olan estetik, sanat yapıtını oluşturan anlatım araçları, onların kullanımları ve bu araçların bireysel bir yapıtta nasıl bir dizge, yapı, birlik ve düzen görünümü sunarak bir araya gelebildikleri ile ilgilenmekle kalmayıp, ayrıca karmaşık ve çok yönlü bir olgu olan estetik düzlemdeki tarzı, estetik bakış açısıyla sunabilme imkanını araştırmaktadır. Sanat-sanatçı-izleyici sarmalında yapıtın (sanat eseri) değer bulması sanatçının estetik bakış açısında anlam bulmaktadır.

Estetik bakış, güzele güzelliğe ilişkin genel bir bakış olarak anlaşıldığında, söz konusu bu bakışın çok geniş kapsayıcı bir bakış olduğu hemen fark edilecektir. Estetik bakışın en önemli ayırt edici özelliği, sadece sorun çözmeye, denetlemeye, neden-sonuç ilişkileri kurarak açıklama yapmaya çalışan bir bakış olmamasıdır. Estetik bakışın özgür olması arzulanır. İnsanoğlunun kendi sanatsal eylemleri üzerinde düşünmesi estetikte olması istenilen arzulanır durumdur. Örneğin, insanın nasıl yaşayacağım? sorusunun yanına nasıl güzel yaşayacağım? sorusunu ekleyen

ve ikinci sorunun cevabını arayan bakış açısıdır (Altunay, 2009: 6). Bu da ancak estetik bakış açısı ile mümkündür.

Estetik bakış açısı ile ortaya çıkan estetik tavır sadece bir hayalin yaşanması değildir. O aynı zamanda düşünsel-bilgisel karmaşık bir olaydır. Estetik algının organik bir parçası olan estetik hazzın, zevkin estetik obje üzerindeki bilgiye bağlı olduğu, onunla anlaştığı bir durum söz konusudur. Anlamalı bir estetik farkındalık gelişip kişiye egemen oldukça, estetik yaşamdaki gelişimde kendiliğinden artar. Bu da estetik bilinçlenme ile olur.

Estetik bilinçlenme ile ortaya çıkacak olan estetik yaşamdır. Estetik yaşam, dünyada estetiksel değer taşıyan ne varsa, bunların doğayla, kendi cinsiyelle, tüm yaşamsal faaliyet biçimleriyle, insan eliyle yaratılmış ikinci doğayla sanatla ilişkilerinin biçimlenmesidir. Estetik yaşam, insanın kendi ruhuyla, duygularıyla ilgili farkındalığının artması ve bunu yaşama geçirmesidir (Bengisu, 2007: 99).

Güzel yaşamak sadece sanattan alınan hazla sınırlı değildir. Güzel yaşamın içerisine insanın sanattan edindiği estetik hazzın yanı sıra ezmeden ezilmeden, sömürmeden sömürülmeden, hakkın hukukun gözetildiği, insana daha yaraşır bir dünya özlemi duyduğu içindir ki, estetik bakış aynı zamanda etik ile iç içe olan bir bakıştır. Başka bir deyişle güzele ilişkin bakış aynı zamanda yaşama, insana karşı duyarlı bir tavır, bir duruş demektir. Buradaki duruş lezzetli bir yemekten, ya da kır gezmesinden alınan haz değil, emek isteyen bir uğraştır. O nedenle estetik bakış bizi yaşama yoksulluğundan kurtaracak olan hayata dair bir bakıştır (Altunay, 2009: 6). Bu da yaşadığı dünyadan daha fazla haz alan, daha ince, daha naif, daha hassas, daha sorgulayan, daha ezber bozan bir toplumun ve toplum üyelerinin oluşumunu sağlar. Bu da estetik bakış açısının varlığı ve genişliği ile mümkündür.

Sanatsal yaratımlar insanın, yaşamla estetik ilişkilerinin sonucudur. Bu yaratımlar hem iletişimsel, hem eğitsel, hem de bilgisel işlev görmekle birlikte; bunların oluşturulma biçimi ve tarzı insanın estetik duygularının itici gücü olma işlevini de görür. Sanatsal yaratımlar insanın, aktif yaşamın içinde duyup yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlar. Haz verişiyile insanı, kendinde barındırdığı bilgi ve düşünce kapsamına doğru çekmekle kalmaz, beğeni yargılarının değişmesine de neden olur. Bu yaratımlar ile bilinçli karşılaşmalar insanda yeni farkındalıklar ve duyarlılıklar yaratır. Bu farkındalıklar beğenileri



inceltir, sıradanlıktan kurtarır. Yaşamı estetik bir hazla zenginleştirir (Bengisu, 2007: 104). Bu da yaşanılan dünyayı daha güzel ve daha yaşanılır kılar.

### 2.2.3. Estetikte Çokanlamlılığın Anlamı

Çokanlamlılık, içinde çokluğu ve birden fazla olanı barındıran bir kavramdır. Bu yüzden de kavramın tanımını yapmak kolay gibi görünse de anlam itibari ile farklılıkların çokça yaşandığı bir kelime dizini halini alır. Öyleyse kavramın anlamı üzerinde bir mutabakat arayalım.

Çokanlamlılık, bir gösterenin temel anlamını yitirmeden, çeşitli yollardan temel anlamıyla mutlaka ilişkisi olan yeni kavramlar anlatır duruma gelmesidir (Altunay, 2009: 6). Bir diğer tanıma göre çokanlamlılık, bir sözcüğün birden çok anlamı içerme niteliği, birçok anlamı olma durumu ve özelliğidir. Birden çok anlamı olan, çok anlamlılık özelliği gösteren sözcüklere de çokanlamli sözcükler denir (Bilgin, 2002: 29).

Dilde görülen çok anlamlı ve belirsiz ifadeler, gündelik yaşamda iletişimi aksatan önemli olaylar olarak karşımıza çıkar. Gündelik iletişimimizde eğer dil-anlam-mantık uyumu sağlanmışsa, kendini her alanda gösteren düşünce ve düşünmeyi anlamlandırma, hakim olduğu alanda iletişim amacını gerçekleştiriyor demektir. Dildeki farklı kelimelerin ve cümlelerin bir düşünceyi aktarımındaki etkisini güzel bir hikaye ile açıklamak konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

*”Bir yolun üzerinde dilenen adamın boynunda Doğuştan Kör yazısı asılıdır. Şair dilenciye para verir ve sorar. Günde ne kadar kazanıyorsun? Dilenci Günde en fazla 10 lira kadar! diye yanıtlar. Bunun üzerine şair eline kalemi alır ve dilencinin boynundaki yazıyı ters çevirerek Doğuştan Kör yazısı yerine Bahar Geliyor Ama Ben Göremeyeceğim! yazar ve dilenciye ne yazdığını söylemez. Yalnızca yazıyı değiştirmemesini, birkaç gün sonra tekrar gelip ne kadar kazandığını soracağını söyler. Dediği gibi birkaç gün sonra gelir ve ne kadar kazandığını sorar. Dilenci eskiye oranla kat kat fazla kazandığını ve yazdığı şey için şaire minnet duyduğunu söyler”.*

Doğuştan Kör yerine Bahar Geliyor Ama Ben Göremeyeceğim demek, sanatın dilinde çokanlamlılığın gücüne, etkisine güzel bir örnek olarak değerlendirilebilir” (Altunay, 2009: 6).

Çokanlamlılık böyle olunca toplumda doğru ve mantıklı iletişim gerçekleşiyor, işler yolunda gidiyor demektir. Dil ait olduğu toplumun bir aynasıdır. Nasıl ki yeni gittiğimiz bir şehre, ülkeye iyi veya kötü derken düzenine bakıyorsak bir topluma, millete de iyi ya da kötü derken de diline bakmaktayız. Dilin her şey olmadığını ama her şeyi yönlendirici bir güç olduğunu anlamak adına, yaşayan varlık, tabii bir vasıta olan dilin, hayatımızın merkezinde önemli bir güç olduğuna ve bizi yönlendirdiğine hiç kuşku yoktur. Bu yüzden de kendi ülkesinin hem kültürünü, hem değerlerini, hem dilini resmeden sinema çokanlamlı bir dünyanın hem yaratıcısı ve hem de toplum için ayna görevini üstlenen bir araçtır.

#### 2.2.4. Görsel Estetik Öğeleri

*”Dünya var olduğu günden bu yana, hiç bu kadar yoğun görsellerin kuşatması altında kalmamıştır. Hiç kuşkusuz bunun temel nedenleri arasında, teknolojinin baş döndüren hızdaki gelişimiyle, kitle iletişim araçları ve kişisel bilgisayarların gelişimi bulunmaktadır. Gerek modern toplumlarda, gerekse gelişmekte olan ülkelerde kitle iletişim araçlarının aralıksız iletiler yaydığı ve bu iletilerin ekonomik, kültürel, toplumsal yaşam içinde yadsınamaz bir rolü olduğu herkes tarafından kabul edilen bir görüştür. Bu araçların kendine özgü söylem yapısıyla ürettiği iletilerin eleştirel gözle algılanması, değerlendirilmesi ve anlamlandırılması gerekmektedir”* (Parsa, 2016: 1). Alev Fatoş Parsa'nın sözünü ettiği sürecin gerçekleşebilmesi için görsel okuryazar olmak gerekir. Görsel okuryazarlık salt kitle iletişim araçlarından gelen kitle kültürü mesajlarını çözümlmek değildir.

Görsel okuryazarlık aynı zamanda plastik ve görsel sanatlar ürünü olan eserlerin dilini anlayabilmek ve eseri çözümlayebilmektir. Bu yüzden görsel okuryazarlıkta sanat eserini anlamak ve çözümlayebilmek için görsel sanatların dilini bilmek gerekir. Sanat eserini anlamak için ise sanat eserini oluşturan öğelerin bilinmesi gerekir. Görsel sanatların dilini oluşturan öğeler vardır. Bunlar noktadan

çizgiye, renkten tona, tondan biçime kadar tanımlanıp nitelenmiş estetik algılama, anlama, anlamlandırma ve yansıtmanın elemanı olan öğelerdir.

Sanat eserini oluşturan bu öğelerin amaca uygun olarak, çevresi ve kendi içinde uyumlu, dengeli, göze hoş gelecek bir şekilde estetik olarak planlanması ve uygulanması arzu edilir. Sanatçı bu düzenlemeyi yaparken estetik kaygılar taşır. Bu estetik kaygıların en önemlisi görsel estetik öğelerin sanat eseri içerisinde düzenlenmesinde kendini gösterir.

Görsel estetik öğelerin sanat eseri içerisindeki yerini Zettl'in açıklamalarından alıntılarla açıklayabiliriz. Herbert Zettl, medya öğrencileri eğitimi için yazdığı Applied Media Aesthetics adlı kitabında ilk cümlelerini yazarken insan yaşamından örnekler vererek kurar ve çok basit kararların bile estetik seçimlerden oluştuğunun örneğini verir. Zettl'a göre; *"Vizörden bakan gözün estetik seçim süreci neyse, satın aldığımız aracın rengini seçerken yaşanan seçim de aynı sürecin, yani algısal estetik eyleminin bir sonucudur. Zettl bu örneği, estetik algı ve deneyim sürecinin sadece sanatsal etkinliklerde değil, insan yaşamını çevreleyen her şeyde bulunabileceğini vurgulamak için verir ve öğrencilerine kazandıkları estetik deneyimi medyada yapacakları işlere aktarmaları konusunda öğütlerde bulunur. Zaten Zettl'in amacı sanatçıları yetiştirmek değil, çevresine ve kullandığı araca duyarlı medya çalışanları kazandırmaktır"* (Altunay, 2009: 89). Bu çalışmada görsel estetik öğeleri Kandinsky'nin yaklaşımından yola çıkarak, Zettl'in yaptığı sınıflama referans alınarak yüzey, ışık ve aydınlatma, renk, kompozisyon ve denge başlıkları adı altında ele alınıp incelenecektir.

#### **2.2.4.1. Yüzey**

*"Geçmişe dönüp baktığımızda, ortalama on beş bin yıldan bu yana duvar resimleriyle karşılaşılacaktır. Çivi yazılarının geçmişi ise, yaklaşık iki bin beş yüz yıllıktır. Yedi yüz yıldan beri resim sanatını tanımakta, beş yüz yıldan fazla bir süre ise kitaplara resimler basılmaktadır. Yüz yetmiş yıldan beri fotoğraf sanatıyla, yüz yıldan fazla 7. sanat olarak taçlandırılan sinema sanatıyla tanışılmıştır. Son kırk yıldır elektronik görüntüleri, son on yıldır ise sayısal tabanlı bilgisayar görüntülerinin yaşamın her alanını kapladığı görülmektedir. İster insan eliyle, ister mekanik veya elektronik bir araç yardımıyla olsun, imgeler içlerinde daima anlam*

veya anlamları barındırmışlardır. Bu anlamlar imgelere, üreticileri tarafından üretildikleri anda veya daha sonra yüklenmiştir. Bu yüklenen anlamlar ise, alıcıları tarafından farklı boyutlarda algılanmış ve okunmuştur” (Parsa, 2016: 2). Resmin çizildiği duvar, çivi yazısının yazıldığı satuh, resimlerin basıldığı kitap, resmin yapıldığı tuval veya zemin, fotoğraf, sinema, elektronik ortam vb. sanat ortamı olarak seçilen nesnelere yüzeyleridir.

Bu yüzeyler on beş bin yıldan bu yana sanatçının tahayyülleri ve hayallerini yansıttığı birer ortamdır. Etrafımızı çevreleyen ve görüp dokunduğumuz çoğu nesne bir yüzeye sahiptir ve biz bu nesnelere hakkındaki bilgilerimizi o nesnelere yüzeylerini görerek ve dokunarak tanımlarız. Dış dünya üzerine görsel bilgilerimiz bizim nesnelere ve nesnelere yüzeyleri ile olan ilişkimizle biçimlenir. Kimi zaman nesnelere yüzeyleri algı yanılmasına yol açar ve nesnelere fiziksel gerçekliklerinden farklı görürüz. Bu süreç bizim nesneye nereden, hangi koşullarda ve hangi durumlarda baktığımızla doğrudan ilişkilidir (Altunay, 2009: 120).

Bir sanatçı için yüzey iki farklı anlam taşır. İlki sanat ortamı olarak seçeceği nesnenin yüzeyi ve ikincisi ise bu sanat ortamında ortaya çıkarmayı amaçladığı kompozisyonda yer alan, resmedilen nesnelere yüzeyleridir. En önemli seçim ise bunlardan ilkinde yatar, yani resmedeceği, imgeleri oluşturacağı yüzeyin seçimi. Yüzey seçimi, uygulanan resmin boyutlarını, dokusunu, renk özelliklerini ve izleyicisiyle buluşma mekânlarında da belirleyici bir rol oynar. Öyleyse nedir yüzey?

Yüzey, herhangi bir nesnenin, belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı olarak tanımlanmaktadır (Erzen, 1997: 1958). Yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alandır. Düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2003: 258). Yüzeyin uzaydaki durumuna baktığımızda bir koruyucu yanının varlığı görülür. Dış etkilerden içindeki nesnelere saklamak gibi bir işlevi vardır.

Yüzey, biçimlerin kabuk yapısıdır. Simgesel bazda, yüzey geometrisinin, aydınlık ve doku değerlerinin alansal oluşumudur. Sanat eseri için yüzey bazen bir tuval, bazen bir kilise duvarı, bazen bir film perdesi, bazen bir pelikül, bazen bir kamera vizörü bazen de bir video monitörü olabilir. Sanatçının bu seçimi gerçekleştirilecek sürecin, zanaatsal edimin ve hatta sanat dalının belirlenmesinde

ilk aşama olarak karşımıza çıkar. Bu seçim sonucunda tuvale resmetmeyi seçen ressam, film perdesini seçen yönetmen ya da fotoğraf karesini seçen sanatçılara da fotoğraf sanatçısı gibi isimler veririz ve sanatı farklı alanlara ayırırız. Bu da farklı sanat dallarını görmemize imkan sağlar.

#### **2.2.4.2. Işık ve Aydınlatma**

Çevremizdeki varlıkları ancak yeterince ışık olduğunda iyice görebiliriz, ışık yetersizse, loşluk ve karanlık arttıkça varlıklar da gittikçe belirsizleşir, görünmez olur. Bu yüzden de görme ışıkla başlar, dersek yanlış söylemiş olmayız. Işık nesnelerin bize yansımaları, dolayısıyla görmemizi sağlar. Işık olmadan nesnelere, renkleri, hareketleri göremeyiz. Işık, sadece görsel estetik ögesi değil, insan bedeninin ve insan algısının en önemli öğelerinden birisidir.

Çevremizdeki dünyayı algılayışımızın en önemli verileri görsel bilgilere dayandığından, bu işlevi yerine getirebilmek için gören bir göze ve ışığa ihtiyaç duyarız (Altunay, 2009: 101). Bu yüzden insanın nesnelere, olayları, dünyada olup biteni doğru olarak görebilmesi ve algılayabilmesi için ışık temel bir unsur olarak görülmektedir. Çevremizdeki maddi varlıkları görmemize ve renkleri birbirinden ayırt etmemize yarayan ışık doğada rastlanılan elektromanyetik dalga şekillerinden biridir. Radyo dalgaları, radar dalgaları, kızıl ötesi ışınlar, görünür ışık, morötesi ışık, röntgen ve gama ışınları aynı ana karakteristikleri taşıyan elektromanyetik şekillerdir.

Tüm elektromanyetik dalga şekilleri iletici bir maddeye gereksinimleri olmadan boşluktan geçebilirler ve boşluktan geçme hızları ortalama bir değer olarak 300.000 km/sn'dir. Bu dalga şekillerini birbirinden ayıran özellik her birinin sahip olduğu farklı frekans ve dalga boylarıdır (Kafalı, 2000a: 160). Dalga boyuna göre aydınlatma, bir görüntü içinde yer alan malzemeyi işleyen, giderek yerinde bir deyimle yoğuran etkili bir yapım öğesidir. Aydınlatma eğer kamera (televizyon ve sinema) için yapılıyorsa, aydınlatmayı, aydınlık ve karanlık bölgelerin düzenlenmesi olarak tanımlamak doğru olacaktır (Kılıç, 1994: 33-37).

Bir yapımda aydınlatma yapılırken temel amaç kameranın gördüklerinin yeterli ışık seviyesinde aydınlanmış olmasını sağlamaktır. Kameranın cisimleri görebilmesi için belirli ölçüde ışığa gereksinim vardır. O halde teknik olarak

aydınlatmanın amacı, kamera ve kameraya bağlı teknik donanımın, ölçülü, uygun, seçik ve belirli bir görüntü verebilmesi için yeterli yoğunlukta temel ışığın sağlanmasıdır. Biçimi ve boyutu ortaya çıkartmak, gerçeği ya da gerçek dışını belirtmek atmosfer yaratmaktır. Teknik açıdan kameranın görüntü vermesi için, kameranın merceklerinin ışığın duyarlılığına bağlı olarak belirli şiddetle bir aydınlatma yapılmasına gerek bulunmaktadır. Yapılan bu aydınlatmaya temel aydınlatma adı verilmektedir (Kafalı, 2000a: 125).

Görmemizi sağlayan ve hayatımızı anlamlı hale getiren ışık nesnelere dokusunu, yüzeyini, rengini, boyunu, boyutunu, hareketini daha iyi görmemize, tanımamıza anlamamıza imkan sağlayan önemli bir vasıta. Bu vasıta aynı zamanda görsel sanatların yapısını ortaya çıkaran bir anlatım aracıdır. Bu aracın sanat alanındaki kullanımına göz atmakta fayda vardır. Işık sanat alanındaki ilk uygulamalarına resim sanatında rastlanır.

Aydınlatma teknikleri çok eski tarihlerden itibaren kullanılmaktadır. Resim sanatı aydınlatma tekniklerini geliştirmiştir. Ressamlar tuvaldeki konuyu ışık ve renklerle anlamlandırmıştır. Sinema, aydınlatma tekniklerini önce resim sanatından almış, daha sonra kendine ait bir anlatım aracı haline getirmiştir. Aydınlatma sinemada görüntü düzenlemesi için büyük önem taşımaktadır. Ressamlar ele aldıkları konuyu ışık düzenlemesi yaparak izleyiciye aktarırken, sinemacılar da aynı şekilde görüntü düzenlemelerinde ışık düzenlemesi yapmaktadırlar (Arslantepe, 2012: 32). Resim, fotoğraf, sinema, televizyon vb. alanda çok yoğun olarak kullanılan ışığın görsel bir düzenlemede işlevlerini kısaca açıklamak gerekirse;

- Nesnelere görülebilir kılar,
- Nesnelere dokusunu ortaya çıkarır,
- Zaman ve uzam yaratır,
- Üçüncü boyut oluşturur,
- Duygusal ve estetik etkiler yaratır (Altunay, 2009: 110).

İnsanoğlu var olduğu günden beri ışığa ve karanlığa simgesel anlamlar yüklemeye eğilimindedir. İncil ve öteki kutsal kitaplar karanlık ve aydınlık simgelerle doludur. Rembrandt ve Caravaggio ışık ve karanlığı kontrastlık içerisinde, psikolojik etki için kullanmışlardır. Genel olarak sanatçılar, karanlığı korku, şeytan ve bilinmeyen ifade etmek için, ışığı ise güvenliği, doğruluğu, eğlenceyi ifade etmek

için kullanmışlardır. Bu geleneksel simgeler yüzünden bazı yönetmenler kasıtlı olarak beklentileri tersine çevirirler.

Hitckok'un filmleri, seyirciyi güvenlik ve güvensizlik beklentileri noktasında sarsar. Şiddet sahnelerinin çoğunu göz kamaştırıcı, parlak ışıkları yapmıştır. North by Northwest'de, kahraman dışarıda dolaşırken her köşe başında aynı gölge ile karşılaşır, bu seyircide müthiş bir güvensizlik yaratır, fakat hiçbir köşe başında kahramanın başına bir şey gelmez. Kahraman kendini güvenli bir yerde bulur, güneş tepede parlamaktadır ve her tarafta açıktır. Bundan daha güvenli yer bulunmaz derken kahraman tehlike ile karşı karşıya gelir. Seyirci gel-gitleri yaşarken karakterler ve seyircinin yaşadığı çatışmada ışığın etkisini görmemize yardımcı olmaktadır. Sinemada yaratılan gerilimin, korkunun, romantik havanın, iyi bir sahnenin veya kötü bir sahnenin yansıtılmasında en önemli öğelerden birisi aydınlatma olarak görülmektedir. Bu noktada aydınlatmanın dramatik bir öğe olarak kullanılması üç türde koşulun sağlanmasıyla kendisini gösterir. Bunlar;

- 1- Nesnel öğe olarak aydınlatma. (Şekil ve boyutların belirtilmesi)
- 2-Öznel öğe olarak aydınlatma. (Gerçeğe uygun olanın ya da gerçek dışının belirtilmesi)
- 3- Psikolojik durumların belirtilmesi'dir (Kafalı, 2000a: 108).

Görüntüde istenilen düzenlemenin eksiksiz sağlanabilmesi hiç kuşkusuz tüm yapımların bilinçli olarak bir amaç doğrultusunda bir araya getirilmesiyle mümkündür. Ancak ışığın büyüleyici, esnek bir yapısının olduğunu unutmamak gerekir. Komedinin, trajedinin, trajedi komik olan sahnelerin sunumunda filmin içine seyirciyi çekebilme becerisi ışığın en belirgin ve üstün özelliğidir.

#### **2.2.4.3. Renk**

Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesnel üzerindeki yığılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir (Per, 2012; 18). Dolayısıyla ışık olmadan rengin görülmesi söz konusu değildir. Çevremizi kuşatan her nesnenin kendine ait bir rengi vardır ve bu nesnelere yüzeylerinden yansıyan ışıkların dalga boyları bizim onları renkli olarak görmemizi sağlar. Her dalga boyu bir renge karşılık gelir ve renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup

kısmen yansıması nedeniyle çeşitlilik gösterir. Algılanan bu süreç renk tonu veya renk olarak adlandırılır (Altunay, 2009: 108). Renkler, toplumda önemli simgeler, roller üstlenmek durumundaki görüntülerdir.

Bu görüntüler aynı zamanda çevremizin tüm duygu deneyinin bir parçası olduğu kadar, görüş dünyasına ölçsüz güzellikler sağlayan bir katkı maddesidir. Canlıların güneş ışığı olmadan yaşamaları olanaksızdır. Kırmızı-mavi-yeşil ışık tayfının ana renkleridir. Çok sayıdaki renk bu ana renklerden elde edilir. Bu renkler, bizi kendilerine bağımlı kılarlar. İster doğal, ister yapay olsun renk, ışığın bir sonucudur. Çünkü objelerin kendi başlarına renkleri yoktur. Bir nesnenin rengini algılamamız çeşitli etkenlerle sağlanmaktadır. Renkler ışığa bağlıdır. Gerçekte hiçbir obje renge sahip değildir. Bir nesnenin renkli görünmesi, ışığın rengine veya o nesneyi aydınlatan beyaz ışığın bileşimindeki renkli ışıkların yüzeyden aynı oranda yansımalarına bağlıdır. Renk olarak algıladığımız ışık, ışınların yansımasıdır (Per, 2012; 18).

Sanatlar; rengin ışığın etkisiyle değiştiğini, buradan hareketle de doğa görünümlerinin farklı renk değerlerine büründüğünü gözlemlerken, bilim; ışığı araştırma konusu yapmış, ışıktan yola çıkarak renklerin oluşumunu gözlemlemiştir. Görsel estetik öğeler içerisinde rengin en az ışık ve yüzey kadar önemli işlevleri vardır. Renk fiziksel özelliği itibarıyla hem yüzey hem de ortamdaki ışıkla doğrudan ilişkilidir, bu nedendir ki, renk kavramı ne yüzey kavramından ne de ışık kavramından bağımsız düşünülemez. Görsel estetik öğelerin düzenlenmesinde rengin üç önemli işlevi öne çıkar;

- 1- Rengin bilgilendirme işlevi,
- 2- Rengin kompozisyon işlevi,
- 3- Rengin vurgulama işlevi'dir (Altunay, 2009: 110).

Sinemada bir kompozisyon ve anlatı ögesi olarak renk kullanımı, her hangi bir filmi teknik olarak renkli biçimde çekmekten çok daha öte bir anlam taşımaktadır. Briot (2010: 103) rengin, tüm dünyamızı kuşatmış olmasına rağmen nadiren doğrudan bir kompozisyonun bir ögesi olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Oysaki renk onu kullanma biçimimize bağlı olarak doğrudan kompozisyonun bir parçası haline gelebilmektedir. Davis (2010:199), rengin görüntü kompozisyonunda en önemli yanının duygusal etki yaratmak olduğunu



söylemektedir. Rengin taşıdığı bu anlam rengin sinemada bir estetik öge olarak kullanılması bölümünde ele alınacaktır.

#### 2.2.4.4. Kompozisyon ve Denge

Kompozisyon, sözlükteki dar anlamıyla birleştirmek ve bir araya getirmek demektir. Edebiyatta kompozisyon; başlık, giriş, gelişme, sonuç denilen teknik bölümlerin bütünlüğüne dayanmaktadır. Kompozisyon oluşumu insanların ve nesnelerin ekranın içinde düzenlenişi ve çerçeve ile ilgili olup görüntüyü içine alan sınırlar tarafından oluşturulur.

Resimde, fotoğrafta ya da bir filmde görüntünün yapısı ilk olarak çerçeve oranına, görüntünün başlayacağı ve biteceği sınırlara bağlıdır. Peki nedir görsel kompozisyon? *”Görsel kompozisyon bir çerçeveye, sınırları belirlenmiş bir alana dayanır. Yatay-dikey konumda genellikle dikdörtgen veya azda olsa kare olan çerçevelenmiş alan, bilginin sonsuz olarak görsel biçimlendirilmesine olanak sağlar. Çünkü salt boş denilen çerçeve, asla boş bir alan değildir. Kompozisyon bu yüzden edebiyatta olduğu gibi bütün plastik ve görsel sanat dallarının en önemli öğelerinden biridir. İster sinema ya da televizyon görüntüsü, isterse fotoğraf veya resim olsun, imgeler insan bilincinin bir ürünüdür. İnsan zihni ne kadar direnirse dirensin, az ya da çok bir derecede yaratılan bu imgeler aslında kendisine gösterilenlerin etkisinde kalmaktadır”* (Parsa, 2016: 4).

Görüntüde denge oluşturmak oldukça karmaşık ve çoktan seçmeli bir iştir. Sahnedeki renk, ışık, aydınlatma, çerçeve içindeki öğelerin büyüklükleri, boyutları, hareketleri, hızları, konumları, kameraya olan yakınlıkları gibi birçok etken görüntüde denge oluşmasında etkindir (Ankaralığıl, 2015: 63). Çerçeve içinde her şeyin bir görsel ağırlığı bulunmaktadır. Bu nedenle çerçeve içine giren her şey kendi ağırlığınca dengeyi ve dolayısıyla izleyici algısını olumlu veya olumsuz şekilde etkilemektedir.

Göz ister resim, ister heykel, ister mimari, ister sinema filmi, ister reklam filmi olsun bir sanat eserini algılamak anlamalı bir bütünü kavrar ki ancak o zaman biz o sanat eserinden haz alırız. İnsan gözü sanat eserini bakarken uyum ve dengeyi arar. O yüzden ki sanatçının sanat eserinde kompozisyonunu oluştururken, bir düşünceyi, bir hareketi gerçekleştirmek için önce zihninde tasarlaması ve

hazırlaması gerekir. Hazırlanacak sanat eserinin oluşumunda hoşluğu yaratacak olan denge ve kompozisyon bilgisidir. Kompozisyon ve denge uyumunun sanat çalışmasındaki önemini Görsel Estetik kitabından yaptığımız aşağıdaki alıntı özetlemektedir. *"Denge ve kompozisyon bilgisi, sürekli değişim içerisinde olan bir dünyanın bir yüzey üzerine resmedilmesinde karşımıza çıkan iki önemli olgudur. Devrim içerisindeki yaşamdan seçilen bir kare, deneyimlerimizden koparıp kaydettiğimiz bir andır. Örneğin resim yaşamın değişkenliğine karşı sabitlenmiş bir durağanlıktır ya da bir film sahnesi yine zamanın bir bölümünün filme aktarılmış düzenlemesidir. Bu noktada durağan ya da hareketli alanlarda oluşan görüntülerde oluşan denge öne çıkar. Çünkü denge kavramı olarak, kinetik enerjinin potansiyel enerjiye dönüştüğü noktada gerçekleşir. O halde görsel güç kavramı neyi ifade eder? Görsel bir düzenlemede hangi öğeler görsel bir güç oluşturur? İşte bu sorunun yanıtı bir bakıma görsel algımızı yönlendiren denge ve kompozisyon öğelerinin açıklanmasında yatar. Görsel güç kavramı, sınırlandırılmış bir yüzey içerisinde yer alan tüm çizgi, renk, ışık, gölge gibi görüntüyü oluşturan tüm öğelerin algı sürecini yönlendirmeleri ve psikolojik olarak kompozisyonda oluşturdukları devrim izlenimlerini ifade eder"* (Altunay, 2009: 124-125).

Bir sanat yapıtında, birlik, bütünlük ve devamlılık gösteren bir kompozisyon düzenlenmesi arzulanır. Temel sanat ilkeleri, temel sanat öğelerinin bir sanat yapıtındaki düzenli dağılımını ve birbiriyle uyumunu sağlayarak yapıtı değerli kılan görsel denge unsurunu oluşturur. Bu oluşum, sanatın temel öğeleri ve ilkeleri ile oluşan kompozisyonda gerçekleşir (Boztaş, Düz, 2013: 1). Sanat çalışmasının içindeki kompozisyon ve denge kullanımı, eserin güzel, değerli, anlaşılır olup olmamasını belirleyen önemli bir faktördür. Dengeli bir kompozisyonda biçim, yön, boşluk, mekân, derinlik her şey yerinde ve ölçülüdür.

Sinemada ise kompozisyon düzenlemesi nasıl olmalıdır? *"Boş bir çerçeve çizin. İçinde ne olduğunu görebiliyormusunuz? Burada anlatılan hikayeyi, filmin mekanını, zamanını, karakterlerini rahatlıkla algılayabiliyor, binaları, eşyaları, aksesuarları görebiliyormusunuz? Tüm binaların nasıl yerleştirildiğini, çerçeve içindeki büyüklüklerini, birbirleriyle olan ilişkilerini, açılarını, ışığın, renklerin nasıl ayarlandığını görebiliyormusunuz? Tüm bu düzenleme ile yönetmenin elde etmek istediği anlam ve duygunun ne olduğunu keşfedebildinizmi? Sizce yönetmen*

*anlatmak istediğini, sonsuz sayıdaki seçenekler arasında bundan daha farklı bir düzenleme ile daha iyi anlatabilirmiydi? Bu soruların cevabını aramaya niyeti olanların fark etmesi gereken temel bir gerçek vardır. Yönetmen filmi çekmeye başlamadan önce elinde olan tek şey boş bir çerçevedir. Bu çerçevenin etkili, sanatsal ve estetik bir şekilde doldurulması, sınırsız alternatif arasından yönetmenin bir şairin sözcüklerini ya da bir nakkaşın renklerini ve desenlerini seçmesi gibi özen, bilgi, deneyim ve ustalık gerektirmektedir”* (Ankaralığıl, 2015: 11). Burada çerçeveleme sadece sınırları saptayıp sadece deklanşöre basmak veya kayda girmek değil, her şeyden önce bir seçimin, düşüncenin ve bakış açısının ürünüdür. Sinemada iyi ve anlamlı görüntü elde etmek sadece çerçeveleme ile mümkün değildir. Önemli olan çerçevenin iyi düzenlenmesidir. İzleyiciyi yönlendirecek her türden düzenleme kompozisyonun ilgi alanına girmektedir. Uygun biçimde ilişkilendirildikleri zaman, istenilen ruh halini, karakteri ve atmosferi yansıtabilecek bir kompozisyon filmi güçlendirmektedir.

Çizgiler, tonlar, denge, sadelik, bütünlük, derinlik vs. iyi bir kompozisyonun temel ilkeleri arasında sayılmaktadır (Parsa, 1989: 54-54). Çerçevelemenin ve düzenlemenin birinci amacı izleyicinin gözünü sanatçı açısından kendi bakışını ve görüntülerin anlattığı anlatıyı en anlamlı hale getirecek biçimlere yöneltmektir.

Bütün sanat dalları kontrolle ilgilidir, sanatçı ifade ettiğini izleyicinin tam olarak sanatçının görülmesini istediği tarzda görmesi için görüleni kontrol eder (Kolker, 2011: 70). Sinema sanatında da çerçeveyi düzenlemek sinemacının temel uğraşısıdır. Bu yüzden öykü unsurlarından hangilerinin plan ölçeği ve kompozisyon seçiminizi yönlendirmesi gerektiğine nasıl karar vereceksiniz? Plan seçiminizi hangi içerik desteklemelidir? Kamerayı nereye koyacağınıza karar vermeden önce, kompozisyona neyin hakim olacağını, çerçeveye neyin girip neyin girmeyeceğini ve çerçevede içerilenlerin dışında, planın nasıl bir anlam aktarması gerektiğini tam olarak bilmeniz gerekir (Mercado, 2011: 20). Çerçeve düzeni ve seçim estetik kaygıları ortaya çıkaran bir mevzudur. Bu yüzden kompozisyon bilgisi estetik kaygılarla beslenen bir çalışmayı da karşımıza çıkarmaktadır.

### 2.3. Sinemada Estetik Öğeler

Bazin, sinema sanatının gerçeklik karşısındaki tavrını iki ana kategoride düşünür. Gerçeğe inanma ve görüntüye inanma (Saydam Uysal, 2012: 1). Gerçeğe inanma, sanatın gerçekliğe saygısını dile getirir ki, burada gerçeklik görsel olarak korunmaya çalışılır. İkincisinde, fiziksel gerçekliğe, sinemasal anlatım araçları ile müdahale durumu vardır.

Burada kurgu başta olmak üzere sinemanın farklı öğeleri ile yeniden inşa edilen bir gerçeklik durumu söz konusudur. Sanat ürününü veya etkinliğini değerlendirmek durumunun söz konusu olduğu yerde estetiğin varlığı kendini gösterir. Burada ele alınan değerlendirme ölçütü bilinen en klasik şekliyle, iyi, kötü, güzel, çirkin vb. biçiminde olur. Sanatçı ile sanat eserini alan, okuyan, izleyen, takip eden, gören, duyan, kişinin ortak paydada buluşması gerekir.

Bu ortak payda çerçevenin oluşumunu sağlayacak olan estetik algı düzeyidir. Çünkü sanat eserine muhatap olan alıcı, yapıtı estetik olarak algılayıp ondan haz almakla yetinmez, aynı zamanda ona değer (güzel, iyi gibi) biçer. Burada sanat eserini incelemekle yükümlü olan estetik bilimi, bu işlevini estetik kurallar çerçevesinde yapmak durumundadır. Bu kuralları belirleyen ölçütler, estetik tavır, estetik obje, estetik algı, estetik hazdır. Sinemada estetik öğeleri bu sözünü ettiğimiz ölçütler çerçevesinde ele alıp değerlendirmekte fayda vardır.

Tüm sanat dalları için ortak olabilecek estetik öğeleri bir önceki kısımda ele almış idik. Tezin temelini oluşturan sinema estetiğine baktığımızda senaryo, kamera, ses, ışık, görüntü, müzik, kurgu, oyunculuk, zaman ve mekan sinemadaki temel estetik öğeler olarak değerlendirilebilir.

#### 2.3.1. Sinemada Senaryo

Bir film yapımının yapım süreci düşünce ile başlar. Her şeyden önce filmin çekiminden ne amaçlanmaktadır, senaryo yazarının bunu ortaya konması gereklidir. Bu sürecin ilk aşamasını oluşturan düşünce; görüntü ve sese dönüşecek şekilde yazıya dökülür. Bu senaryodur. Olay ve olguların birlikteliği ve gelişimi senaryoda oluşur (Kafalı, 2000a: 124).

Senaryo; sinema filmi, kısa film, video klip, televizyon filmi, televizyon dizisi, web serisi, belgesel, sunum, vb. gibi görsel içerikli eserlerin içeriğinin yazılı

halidir. Senaryo sadece kurmaca türler için yazılmaz. Kurmaca olmayan (belgesel, sunum gibi) görsel içerikli eserler için de senaryo yazılır. Ancak bugün genel kullanımda senaryo dendiğinde kurmaca senaryo anlaşılır.

Hayal gücü ile gerçeğin arasında gri ve sorunlu bir alan vardır. Yazar'ın varlığı bu sorunu oluşturmaktadır. Çünkü çoğu zaman (bir tercih olarak) kurmaca yazarı, her şeyi bilen adam konumunda bulunur. Yazar bazen gerçek/yaşanmış bir hayattan beslenebilir ya da kesitler alabilir, ancak olayları ve karakterleri anlatırken bakış açısı ve kronoloji gibi bazı temel tercihleri yaparken esas aldığı şey kendi hayal gücüdür. Genellikle bütün kurmacalar, karakterlerin iç dünyasıyla ve başka insanların görmediği davranışlarıyla da ilgilenirler. Bir haber metni kurmaca değildir. Bir belgesel senaryosu (içinde kurmaca bölümler içerebilir) kurmaca değildir (Yorgancıgil, 2017).

Kurmaca filmler insanları eylem içinde göstermekle kalmaz, düşündürür de. İnsana ilişkin bir doğruyu bildirir. Bu doğruyu, düşünceyi daha çok eylemlerden çıkarırız ve bu doğru, insanın en derin varlığı, özü ile ilgilidir. Kurmaca filmin evrensel yanı vardır. Buna tema diyebiliriz Bir senaryo yazımında görsellik önemlidir. Yazılan şey filme çekilir, o yüzden senaryo yazılırken görselleştirme süreci düşünülerek yazım gerçekleştirilmelidir.

Temanın işlenişi ve izleyiciye aktarımında görselleştirme bu yüzden önem taşır. Bazı senaryo kuramcıları temeyi ön plana çıkartırlar. Pudovkin, senaryocunun çalışmasını incelerken en başa temayı koyar, Temadan eylem geliştirilecek son olarakda sinemasal olarak işlenecektir. Temanın belli bir açıklığa sahip olması gerekir. Senaryoyu yazan kişinin kafasında izleyiciye neyi ileticeği konusunda net bir fikrin olması gerekir. Bu filmin bütünlüklü ve birlikli yapısını oluşturmak için önemlidir. Pudovkin, tema ve birliği yakın ilişki içinde değerlendirir. Net bir temanın içinde dağınıklık, keyfilik, düzensizlik, rastlantısallık olmayıp düzen ve birlik sağlanmalıdır.

Olayların gelişimi tasarlanırken, insan bir eylemin içinde sunulurken seçilecek parçalar ve onların birbirleri ile ilişkileri, her zaman tema göz önünde bulundurularak belirlenmelidir. Temaya bağlı olarak eylem birliği senaristin göz önünde bulundurması gereken bir konudur. Kurmaca filmde, filmin birliğini sağlayan temel kaynaklardan biri eylem olduğundan eylem ve tema birlikteliği

önem kazanır. Senaryo yazarı, senaryosunu geliştirirken, eylemi planlama, olay örgüsünü düzenleme işlerine başladığı zaman, sinema aracının sınırları içinde düşünmeyi ihmal etmemelidir (Saydam Uysal, 2012: 27).

Bu düşünce sistemi içinde senaryo yazmak demek, senaryo yazarının uzun yolculuğunun en son dönemecidir. Senaryo yazımının ilk adımı ön hazırlıktır. Ön hazırlığın ilk aşaması ise filmin sinopsisini yazmaktır. Sinopsis, filmin anlatılabilecek en kısa özetidir. Nasıl senaryo yazılır konusunda aslında akla gelen ve bundan güzel film olur dedirten bir noktanın vücut bulmuş halidir. Eğer yazılan sinopsis beğenilir ve ondan iyi bir film senaryosu çıkacağına inanılırsa yola devam edilebilir. Sinopsisin yazımı ile başlayan bu yolculuk nasıl devam edecektir? Bu sorunun cevabı senaryo nasıl yazılır? konusunun içinde yer almaktadır.

Senaryonun temelini oluşturan ve neredeyse her filmin uyduğu, sahneleme, sekans, olay örgüsü gibi unsurlarla oluşturulmuş sağlam bir şemanın olması gerekir. Buna senaryo yazımının ilmi de denebilir, yani dramaturji. Dramaturji, anlatının evrelerini denetleyen, belirlenen düşünsel (söylem) boyutunun anlatı düzlemiyle olan ilintilerini irdeleyen bir anlatım biçimidir (Sözen, 2013: 117). Yine de bu işin tekniği, sinemasal anlatımın sadece bir kısmını oluşturmaktadır. Tabii ki her iyi senaryonun sağlam bir temel üzerine kurulu olması gerekmektedir. Ancak bunun yanı sıra, orijinal bir dille yazılması, güçlü bir konu (konsept) üzerine kurulu olması, empati (özdeşlik) kurmanın kolay olduğu, ilgi çekici ve kusurlu karakterler içermesi iyi bir senaryo için son derece önemlidir.

### **2.3.2. Sinemada Kamera**

Film çekiminde, olaylar kamera önünde meydana gelir. Perdede izlenecek görüntü ve hareketlerin oluşmasında kamera başrolü oynar. Kamera terimi, Latince kökenlidir ve oda anlamına gelmektedir. Kamera gerçekte bir yüzeyinde delik bulunan karanlık bir odadır (camera obscura) (Erdoğan, 1992: 34). Kamera ışığı alan ve kontrol eden objektifle ışığı kaydeden film için mekanik ortam sağlayan bir ayardır. Kamera fotoğraf makinesinde olmayan iki devinimi aynı anda yapar. Hem filmi devindirir hem de kendi kendine devinir.

Sinemadaki görüntüleme hızı, kamera ile göstericinin hızını eşlemek için zorunlu bir mutabakat olan saniyede yirmi dört kare tarafından

belirlenir. Görüntü yönetmenleri bu nedenle enstantane hızı seçimi konusunda sınırlıdır, ancak görüntü yönetmenleri zamanı değil de enstantanenin açılış hızını kontrol eden bir örtücü kullanarak pozlama süresini kontrol edebilirler. Açık bir biçimde görüntü yönetiminde yararlı en üst sınır 1/24 saniyedir. Kameranın hızı yönetmenler için faydalı olabilecek başka değişkenleri devreye sokarak, kameranın hızının değişimi sonucunda yönetmenler filmdeki etkiyi alabilmek için hızlı, çok hızlı ve yavaş gibi teknikleri kullanabilir. Bu tekniklerin kullanımı ile kamera filmi devindirdiği gibi, kendisi de devinir ve bu olgu sinemanın kendisine ait en özel gerçekliğini keşfettiği alanda yer alır. Çünkü bir yönetmenin izleyicinin bakış açısı üzerindeki denetimi burada kendini ortaya çıkartır (Monaco, 2014: 87-95). Kamera ile ilgili bu teknik kısa açıklamanın ardından sinemanın estetik ögesi olarak kamera ile sinema arasındaki ilişkiye bakmak konunu açılımına katkı sağlayacaktır.

Kamerayla bir olay ya da durumu kaydeden kişi, aslında görüntü yoluyla iletişim kurmayı hedefleyen kişidir. Bu iletişim, kamera yoluyla gerçekleşir. Sinemanın ilk yıllarında bu eylem yerine getirilirken çerçeve içindeki hikaye tek bir kayıt ve tek bir çekimden oluşmaktaydı. Kamera tek bir noktaya sabitleniyor ve içinde konuları filmin uzunluğu boyunca önünde akan görüntüyü kaydediyordu. Kameramanın ürettiği ve kaydettiği görüntüler çekim olarak adlandırılan ve bir yapıyı oluşturan temel öğedir. Çekimin en önemli işlevlerinden biri, anlam taşıyıcı olmasıdır. Lotman (2011: 45-46) çekimin farklı tanımlarını yaparak konunun anlatsal yanının genişlemesine katkı sağlamıştır. Buna göre çekim, en küçük montaj birimi, çerçeve içindeki öğelerin birliğidir (Pearson, 2003: 34).

Sinemacıların genel olarak olayın (kameranın önünde kurulan sahne) mekansal özelliklerini koruyarak tek tek çekimlerle ilgilendiklerini belirtmektedir. Sinemacılar sinematografik müdahalelerle zamansal ilişkiler ya da öyküsel nedensellik yaratmamakta, insan vücudunun tamamını, başın üzerindeki ve ayakların altındaki mekanları göstermek için sadece kamerayı eylemden gerektiği kadar uzak tutmaktaydılar. Bu genel çekim tarzı, çoğunlukla tablo çekim ya da bir tiyatrunun ön sırasının ortasında oturan bir izleyicinin perspektifine benzediği için, ön sahne çekimi olarak adlandırılmaktaydı. Bu nedenle ilk sinemacılar dönemin diğer görsel metinlerinden de esinlenmelerine rağmen, 1907 öncesinin filmleri sinematografik olmaktan çok teatral olmuşlardır (Ankaralıgil, 2015: 15).

Bir filmde görselleştirilecek malzemelerin toparlayıcısı konumunda olan kameraman için şunu söylemek mümkündür. Film yapımındaki hiçbir insan ögesi kameramandan önemli değildir. Yönetmenlerin, senaristin, oyuncuların, dekorcunun, yaratıcı çalışmaları tümüyle bir tek amaca yönelir. Perdeye yansıtılabilecek saydam fotoğrafik görüntü elde etmeye. Kameraman olmadan onların emeği hiç biri sonuca ulaşamaz, oysa kameraman Nanook of the North filmi yaptığında olduğu gibi, kendi filmi tümüyle kendi gerçekleştirebilir (Saydam Uysal, 2012: 111). Bu durum çok nadir görülen bir durumdur. Oysaki sinemayı bir anlatım haline getiren asıl gelişme çekilen parça görüntülerin bir araya getirilerek anlamlı bir bütünün oluşturulabileceğinin anlaşıldığı zamandır.

Sinemayı bir sanat haline dönüştüren ve bir tiyatro sahnesinin sabit bir kaydından çok daha öteye taşıyan en önemli gelişme, görüntülerin parça parça kaydedilip bir araya getirilmesinin ortaya çıkardığı anlamın fark edilmesi olmuştur (Ankaralığıl, 2015: 16). Film tekniğinin gelişimi kameranın hareket kabiliyetini esnekleştirmiştir. Kameranın esnekleşmesi kurgunun gelişimine paralel bir esneklik kabiliyeti kazanmıştır. Kurgunun gelişimi ile birlikte, kamera eylemin içine girmiş, bir an bir ayrıntıya, başka bir an bir başkasına, bir an bir yöne başka bir an başka bir yöne bakmasını sağlamıştır. Kamera bir iletişim aracı olarak çeşitli iletişim kurallarını ve işlevlerini gerçekleştirir. Daha genel bir deyişle, kamera konuya bakar, konunun içine girer ve konuyu yeniden yaratır.

Çerçeve içindeki konunun karakterini belirleyen etkenler arasında birincisi, kamera ile konu arasındaki uzaklıktır. Uzaklık çok büyükse, sonuç uzak çekim ya da toplu çekim olur. Eğer çok küçükse, sonuç baş çekimi olacaktır. Arada genel, yarı genel, boy, diz, bel, göğüs ve omuz çekimleri yer alır. Bu ayrımlar ister istemez görecelidir ve onların arasındaki ayırıcı çizgileri kesin olarak saptamak olanaksızdır. Olağan ölçü standartları insan figürüdür (Saydam Uysal, 2012: 116).

Çekim ölçeklerini sınıflandırırken değişik ölçütler kullanmak mümkündür. Genellikle televizyon yapımlarında insani ölçü olarak çekim ölçekleri sınıflandırmaktadır. Ancak, insan dışındaki nesnelere uygulandığında bu sınıflandırmanın yetersizliği ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, çekim ölçeklerini nesnelere ekrandaki kapladığı alan ölçütünden hareket ederek kullanılabilirliği yönünden daha geniş bir sınıflandırma sağlanabilir. Bu bakış açısından hareket



ederek çekim ölçekleri şöyle sınıflandırılmaktadır. Çok uzak çekim, genel çekim, boy çekim, orta çekim, yakın çekim, çok yakın çekim - ayrıntı çekim, alan derinliği olan çekim (Güçhan, 1999: 22).

Bir filmde, sözü edilen çekimlerden hangilerinin daha çok kullanılacağı, anlatının gereklerine, yönetmene, filmin türüne ve biçimine göre değişecektir.

İkinci önemli nokta kameranın konuyu hangi noktada göreceğidir. Bir başka deyişle çekim normal göz seviyesinden mi onun altında mı, yoksa onun üstünde mi yapılacaktır? Konu önden mi arkadan mı yoksa arkadan mı çekilecektir? Bu soruların cevapları önemlidir. Çünkü her bir cevap konuyu farklı bir görüş noktasından ve farklı anlamlarla donanmış olarak görmenize neden olacaktır (Saydam Uysal, 2012: 116).

Ekrandaki yapımın en küçük parçası çekimdir. Yapımın bütün devinimini bu küçük görüntü parçalarının birlikteliği oluşturur. Her bir çekimin görüntü boyutu, ekrana görüş alanı ve kamera açısı ile yansır. Görüş alanı, kameranın görüş açısının kapsadığı alandır. Görüş alanına bağlı olarak konu ekranda farklı büyüklüklerde (çekim ölçeklerinde) görülür.

Görselleştirme ve görüntüleme konusuna ayrıntılı olarak sinemada estetik öğeler konusunda değinilecektir. Görselleştirme sinemada yeni bir dil geliştirmektedir. Sinemacı bir konuyu parçalara bölerek kaydetmekte ve bu parçaları yeniden birleştirerek sinemaya özgü bir bütünü oluşturmaktadır. Bu süreç tek tek çekimlerin birbirinin ardına eklenmesiyle oluşur. Bu durumda bir filmin en küçük birimi çekimdir. Çekimler ardı ardına eklenerek sahneyi, sahneler birbirine eklenerek ayrımlı (sekansı), sekanslar birbirine eklenerek filmi oluşturur. Bu işlevi yerine getiren kişi yönetmendir. Yönetmen kameranın ona sağladığı olanaklarla, bir insanı olduğundan büyük ya da küçük, güzel ya da çirkin gösterebilir. Oyuncunun nereden, hangi açıyla ve hangi objektifle çekildiğine bağlı olarak izleyici, oyuncunun güçlü ya da güçsüz olduğuna kanaat getirecektir (Büker, 1991: 49).

Bir şeyi olduğundan farklı gösterebilme, objektif seçimi ve kameranın konumu ile doğrudan ilişkilidir. Nesnelerin ekranda oluşturduğu büyüklük, programın amacına uygun olarak farklılık gösterir. Çekim ölçeği diye adlandırılan ekrandaki (görüntüdeki) nesnelerin büyüklük farkı, televizyona sinemadan uyarlanmış bir kavramdır. Çekim ölçekleri yönetmenin tercihlerine göre, birer

anlatı aracı olarak kullanılırlar. Bir yönetmen bir şeyi ifade etmek için yakın çekimi tercih etmişken diğer bir yönetmen boy çekimi kullanabilir. Çekimin kamera ile objenin uzaklığına göre belirlenmesine gerek yoktur. Kamera açıları ise, kameranın bulunduğu yer tarafından belirlenir, yaratıcının konu üzerindeki yorumudur. Açı dar ise duygusal tavrın anlaşılması güçlüğünü verebilir. Çok genel açı imajın genel anlamını sunabilir. Üst açıdan ya da alt açıdan bir objeyi ya da insanı görüntülemek farklı anlamlar içerir, gösterilen şeyi kimliklendirir ve bizim onlar hakkındaki bilgimizi yönlendirir.

Sinemada beş temel açı vardır. Bunlar, kuş bakışı, üst açı, alt açı, göz düzeyi ve eğik açı'dır. Ayrıca yönetmen kamerasını hareket ettirmeye karar verdiğinde, bunu nasıl yapacağına da karar vermelidir. Bir araç üzerine mi monte edilmeli yoksa bir tripod eksenin etrafında kolayca hareket mi etmelidir? Kamera hareketlerinin her çeşidi farklı anlamları ima eder, bazıları açık, bazıları gizlidir.

Kamera hareketleri iki kümede toplanabilir.

-Birincisi kameranın olduğu yerdeki hareketleridir. Kamera üzerine yerleştirildiği tripod ile çeşitli hareketler yapılabilir. Bu çeşit genel hareketlerin adı çevrinmedir.

-İkinci gruptaki hareketler kameranın herhangi bir araca yerleştirilerek bu araç yardımıyla yer değiştirmesi sonucu sağlanır.

Bu çeşit hareketlerin genel adı ise kaydırmadır (Güçhan, 1999: 35). Tüm filmsel hareketler; görüntü geçişleri, kamera hareketleri, kamera açısı, objektifin özelliği ve kameranın yapabileceği daha birçok şey, anlatıya hizmet etmek için kullanılması gerekli olan unsurlardır. Zaten yönetmen bunları yapabildiği ölçüde yaratıcı, farklı, özgün olabilmekte ve auter yönetmen olarak kabul edilebilmektedir.

### 2.3.3. Sinemada Ses

Seslendirmeye ilişkin kaygılar sinema tarihi kadar eskidir. Sesli film ilk olarak Jazz Singer filmi ile başlamıştır. Ancak bu film, filmin seslendirilmesi konusundaki çabaların yeni olup seslendirme çabasının kısa sürede sonuç verip sesli filme eçildiğinin kanısını uyandırmamalıdır (Saydam Uysal, 2012: 89). Oysaki sinemanın ilk yılları çok zor ve meşakkatli yıllardır.

Sinemanın ilk yıllarında tek bir makaraya kayıt yapılmasından dolayı filmler sessiz olarak çekiliyor, gösterim sırasında da filme canlı olarak genellikle piyano ile eşlik ediliyordu. 1920'lerin sonundaysa, nihayet ayrı bir banda kaydedilen sesin; görsel kayıtla senkronizasyonu sağlanmış ve sonunda sesli filmlere geçiş gerçekleşmiştir. Ama sesin sinemadaki bu macerası, oldukça uzun bir dönem boyunca yalnızca klasik bir anlatıdan ibaret olmuştur. Bu noktada sesin, tıpkı görsel kompozisyon ya da hikayedeki alt metin gibi kendine has bir anlatıya sahip olduğunun keşfi; öncelikle film kuramcıları tarafından ortaya atılmış ve nihayetinde yönetmenlerin yorumlarıyla genişlemiştir.

Ses ya da daha net anlamıyla sinemada ses kullanımı, aslında bizzat sinemaya bakış açısıyla birlikte şekillenmiştir. Bu açıdan, örneğin biçimci kuramın temsilcileri olan yönetmenler; sesi, tıpkı filmlerinde amaçladıkları algı yönetmeye uygun olarak kullanmışlar, zıddı yaklaşımdaki yönetmenlerse sesi, tıpkı gerçeğin değişken yapısına uygun olarak olduğu gibi kullanmaya özen göstermişlerdir (Duymuş, 2015: 1).

Sinemada ses neden önemlidir sorusunun cevabı bu açıdan önemlidir. Bir filmde görüntü kuşağının yanında ses yolu da yer alır. Görüntü kuşağı görme duyumuzu, ses yolu da işitme duyumuzu etkiler. Görme duyumuz ile işitme duyumuz arasında bazı farklar göze çarpar. Görüş alanımız sınırlı, sesleri aldığımız alan daha geniştir. İnsan gözü olağan olarak 120 derecelik bir alanı kapsar, bu alanın dışında kalan herhangi bir şeyi görebilmek için o yöne yönelmek gerekir. Oysa işitilebilir ses hangi yönden gelirse gelsin, işitme duyumuzca algılanabilir, bunun için ses kaynağına yönelmemiz gerekmez (ama sesi kaynağının nerede olduğunu öğrenmek istersek o yana doğru yöneliriz) (Özön, 2008: 143). Burada seslerin anlamlı ve anlamsız olması veya gürültü şeklinde ortaya çıkması durumu söz konusudur.

Bu yüzden ses kavramı genel olarak iki anlamda kullanılır.

- Birincisi bildiğimiz anlamda ses, yani duyduğumuz her türlü şey. İkincisi ise daha serbest bir anlamdır. İlk anlamın kapsamına girenlerin yanı sıra, özellikle söze ve diyaloga işaret eder.
- İkinci anlamında biraz daha iletme yönelik kaygıları gördüğümüz sesin kapsamı aslında dert, meram anlatmayı da kapsamaktadır.

Bu çerçeve içerisinde konuya sinema açısından baktığımızda durum nasıl? Sinema sadece görüntülerden ibaret bir sanat değildir. Can ve Esen (2008: 160) görüntü gibi sesin de filmin temel ögesi olduğunu ifade eder. İdeal olan bir filmde sesiyle görüntüsünün eşit öneme sahip olmasıdır. Ancak, sinemadaki ses teknolojisi, sadece sinematografinin değil sinemadan bağımsız olarak gelişmiş olan ses teknolojisininde gerisinde kalmıştır. Oysa görsel-işitsel bir sanat olan sinemada ses, hem görüntüdeki anlamları güçlendiren dramatik bir öge, hem de başlı başına bir anlatım aracı olarak var olmaktadır.

Kendine özgü bir duygu durumu yaratma gücüne sahip olan ses; özellikle görüntüyle bütünleştiğinde izleyicinin algısını yönlendiren güçlü bir araç haline gelmektedir. Güçlü bir araca dönüşen ses sinemaya yeni bir boyut ve yeni bir gerçeklik katmıştır. Güçlü bir araca dönüşen sesin kaydedilmesi kabaca görüntünün kaydedilmesine paraleldir, mikrofon sonuçta sesin filtre edildiği bir objektiftir.

Kaydedici kabaca kamera ile karşılaştırılabilir. Ses ve görüntü çizgisel olarak kaydedilip daha sonra kurgulanabilir. Ama önemli bir ayrım vardır, ses ile görüntüyü algılama tarzımızın zıtlığı yüzünden, görüntü ayrı ayrı kaydedilirken sesin aralıksız kaydedilmesi gerekir. Görüşün Devamlılığı anlayışının karşılığı yoktur (Monaco, 2014: 123). Bu yüzden sinemacı, görüşün devamlılığı için görüntülerde yaptığı seçmeyi, düzenlemeyi ses içinde yapmalıdır. Sinemanın görüntü ve ses öğelerini kullanarak filmi görmemizi ve duymamızı arzulayan yönetmen bunu görüntü ve sesi etkili şekilde kullanarak gerçekleştirebilir.

Özön (2008: 145) sesin sinemaya kazandırdıklarını şöyle açıklar; *"Sinemacı işitme duyumuzun özelliklerinden, dramatik etkiler yaratmakta faydalanır. Sinemacı ayrıca görüntü-ses ilişkisini göz önünde tutmak zorundadır. Sinemada görüntü ögesi her zaman ses ögesinden ağır basmıştır. Fakat sesin sinemaya yeni bir boyut kazandırdığı çok açıktır. Sinema sektöründe çekilen en iyi filmlere bakıldığında görüntünün yanında sesinde ne kadar önemli bir ağırlığı sahip olduğu görülecektir. Ses her şeyden önce sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. Özellikle konuşmalar ve doğal seslerin bu gerçekliği sağlamakta büyük payı vardır. Sesin ortaya çıkışı aynı zamanda sessizliğinde kendi başına dramatik bir öge olarak ele alınabilmesine imkan sağladı. Büyük bir uğultunun, şiddetli bir gürültünün,*

*konuşmaların birdenbire kesilmesinin, ortalığı derin bir sessizliğin kaplamasının ne kadar büyük etki uyandıracığı muhakkaktır. Yine ses yardımıyla bir filmin kişilerinin düşüncelerini içinden konuşmayla vermek, dıştan ses işlemiyle bir filmdeki görüntülerin anlatılması demek olan açıklamayı yapmak ya da filmin olaylarının anlatılması olan öykülemeyi sağlamak da eldedir”.*

Perdede yalnızca insanların konuştuğu ya da şarkı söylediği görülmemekte, aynı zamanda dudaklarının hareketlerine gayet güzel uydurulmuş, onlarla eşlenmiş olarak söyledikleri sözler ya da şarkıları da işitilebilmektedir. İnsanlar kapıları çarpıp gidiyorlarsa, tam zamanında çarpma sesi de duyulabilmektedir. Onun içindir ki sinemada ses boyutu görüntü boyutu gibi önemli bir konudur. Sinemada sese boyut kazandırmak, sesin yakınlığı ve sesin derinliği ile mümkündür.

Görüntü içinde ekrana konuşarak yaklaşan bir kişinin sesi de doğal olarak ekrana yaklaştıkça değişmekte ve güçlenmektedir. Hareketli bir nesnenin sesi ekrana ne kadar yaklaşıyorsa, duyulabilirliği de o ölçüde artmaktadır. Buna sesin yoğunluğu denir. Ancak bazı durumlarda konuşan kişinin konumuna göre sesin niteliğinde de bazı değişiklikler olmaktadır. Konuşan kişi yaklaştıkça sesin niteliği dolgunlaşmakta ve zenginleşmektedir.

Sinemada sesin bu niteliğine sesin yakınlığı denilir (Cereci, 2001: 85). Ses yakınlığı aynı zamanda doğrudan ve yansiyarak gelen ses dalgalarının, mikrofona ulaşmasını oranına bağlıdır. Bir oyuncunun mikrofona yakın olması, doğrudan gelen ses dalgalarının, yansiyarak gelen ses dalgalarının oranından daha fazla olduğunu gösterir. Oyuncu mikrofondan uzaklaştıkça, mikrofon çok fazla yansıyan ses dalgası toplar ve sesin yakınlığı azalır, sesin niteliği zayıflar ve içtenliği eksilir. Yakınlığı arttıkça ses, dolu, zengin ve içten olacaktır (Cereci, 2001: 86).

Sesin yakınlığı arttıkça ses, dolu, zengin ve daha içten olacağı için; sinemada izleyicinin dikkatinin görüntünün belli bir bölümünde yoğunlaşması istendiğinde, aydınlatma, mercek seçimi ve kamera açısıyla birlikte sesin yakınlığı özelliği de kullanılmaktadır. Örneğin, yakın çekimde ekranda görünen bir oyuncunun ses yakınlığı aynı kişinin genel çekimindeki durumuna göre daha yakın, dolu ve içten olacaktır (Kafalı, 2000a: 96-97). Ses yakınlığı çekimde kullanılan mikrofonun türü, mekân akustiği, ses kaynağının şiddeti, mikrofonda toplanan doğrudan ve yansiyarak gelen ses dalgaları gibi ses öğelerinin işlevleriyle ilişkilidir.

Sesin yakınlığı ve görüntüyle olan ilişkisi, sesin derinliğini meydana getirmektedir. Eğer ses ile görüntü uygun biçimde kullanılmamışsa, filmin inandırıcılığı izleyici tarafından sorgulanır (Kafalı, 2000a: 98-99). Sesin görüntüye bağımlılığı filmin inandırıcılığı açısından önemlidir. Sesin görüntüye bağımlılığı ekrandaki görüntüye uygun sesin verilmesi manasına gelir. Ekranda dehşet verici bir şey gördükten sonra bağırarak bir kadın görüntüsü varsa, bu görüntüyle beraber bir fabrika sireni ya da havlayan bir köpek sesi değil de bir kadın çığlığı olmak zorundadır (Cereci, 2001: 86).

Sinemada sesin etkisi iki nedene bağlıdır. Bunlar;

1- Sinemada sesin ilk etkisi, sesin gerçek hayattakine benzer biçimde düzenlenmesi,

2- Sesin yansıtılmasıdır.

Sesin canlılığı mikrofona doğrudan gelen sesler kadar yan seslere de belirli oranda yer verilmesiyle ilgilidir. Ayrıca sesin izleyici üzerindeki ikinci etkisi, ses perspektifinin iyi ayarlanmasına bağlıdır. Seste perspektif, sesin yakınlığı ve derinliği özelliklerinin bir sonucu olarak meydana gelmektedir. Sinemada görüntünün perspektifi olduğu gibi sesin de perspektifi vardır. Ses perspektifi kavramı (sound-perspective), kameranın nesneye yakın ya da uzaklığına göre, seste de bir yaklaşma ve uzaklaşma olması durumunu tanımlar (Gökçe, 1997b: 114).

Sinemada ses-mekan ilişkisine gelince, ses, bir kaynaktan geldiği için mekânsal bir boyuta sahiptir. Sesin kaynağı, içinde bulunduğu mekan tarafından belirlenebilir. Bir yapımın öykü içinde bulunan ses kaynağı, bir oyuncu ya da nesneye aitse, bu ses diegetic ses olarak adlandırılır. Öykü mekanı içinde bulunan oyuncuların sesler, öyküdeki seslerin neden olduğu sesler veya müzik aletlerinden gelen müzik bu tür ses tanımlaması içine girer (Cereci, 2001: 87).

Sinemada sese zaman boyutu açısından baktığımızda, iki yönlü ilişki içerisinde olduğunu görürüz. Bunlar izleme süresi ve öykü süresidir. İzleme süresi, yapımın fiziksel uzunluğunu, yani yapımın gösterim süresini belirtir. Öykü süresi, yapımın aksiyonu içinde geçen süre olarak varsayılır. Olaylar, oyuncuların yaşamında birkaç yılı kapsadığı halde, yapımların süreleri saatlerle sınırlıdır. İzleme süresi, öykü süresinin anlatım planını oluşturmasında bir araç olarak kullanılır (Cereci, 2001: 87). Sinemada sesin özelliklerine baktığımızda iki temel özellik

karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki gerçekliği sağlamak, ikincisi ise resim ile uyumlu ve senkronize olmaktır (Dakic, 2009: 3). Sinemada sesin gerçekliği, görüntüyü de gerçekçi kılmaktadır. Polonyalı sinemacı Andrzej Wajda (2006: 124), filmde ses düzenlemesinin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini, sesin gerçekliğinin görüntünün gerçekliğini doğrudan etkilediğini söylemektedir. Ses düzenlemesini bir bütün olarak ele aldığımızda sinemadaki başlıca ses kaynakları, söz, doğal sesler ve müziktir.

Bir filmde kişilerin düşünce, istek, duygularını belirtmek için çıkardıkları seslerin hepsi sözü oluşturur. Bunlar bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologdan, bir okumadan başlayıp, acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek değişir (Özön, 2008: 146).

Söyleşme, içinden konuşma, öyküleme, açıklama, dıştan ses, sözün çeşitleri olarak Özön tarafından sınıflandırılmaktadır. Sinemadaki diğer ses kaynağı doğal sesler başka bir anlatımla gürültü, filmde insan sesinin ve müziğin dışında yer alan bütün doğa seslerini, gürültüleri kapsar. Bir kapının açılıp kapanma sesi, bir ayak sesi, bir gök gürültüsü, bir yağmur sesi, bir çağlayanın sesi, bir hayvan uluması, bir tren sesi, vb. hepsi birer doğal sesdir (Özön, 2008: 146).

Bir filmde bu seslerin nasıl elde edildiği ve üretildiği değil bunun kullanılış biçimi önemlidir. Doğal sesler, kaynağı gösterilsin gösterilmesin bir yerin havasını betimlemekte son derece önemlidir. Sinemadaki başka bir ses kaynağı olan müzik, öbür sesler gibi, ses kuşağına alınarak, görüntüyü destekleyen bir unsura dönüşür. Sinemada müziğin kullanımı her vakit ağır basmıştır. Müzik- sinema tartımını birbirine uydurmak, taşıdıkları ağırlığı birbirine dengelemek hep yönetmen ve müzik yönetmenlerinin çabası olmuştur. Burada sadece ses kaynağı olarak bir cümle ile değinilen müzik konusuna sinemada estetik bir öge olarak müzik konusu içinde ayrıntılı olarak değinilecektir.

#### **2.3.4. Sinemada Işık ve Aydınlatma**

Işık, sinema sanatının vazgeçemediği bir öğedir. Ekranda görünen hemen her görüntü, ışığın farklı kullanım şekilleriyle elde edilmektedir. Sinemada ışığın kullanımı başka hiç bir sanat dalında olmadığı kadar teknik bir konudur. Birçok sahne için aydınlatma, mühendislik bilgisi gerektirmektedir. Çok sayıdaki farklı ışık

kaynakları, filtreler, açılar, yükseklikler ve teknik ekipman açısından elde edilmek istenen estetik neticeye göre uygun olanları seçmek, kullanmak ve hedefe ulaşmak bir görüntü yönetmeninin ve ışık ekibinin en zor görevleri arasındadır (Ankaralığıl, 2015: 126).

Sinemada aydınlatma yalnızca görüntünün perdede belirebilmesi için teknik bir zorunluluk değil, bunun dışında birçok nedenle ışık, yani aydınlatma sinema yapımı için gerekliliktir. Sinemada aydınlatmanın başlıca iki türü vardır. Bunlar doğal ve psikolojik aydınlatma olarak sınıflanabilir. Doğal aydınlatma konunun doğada görüldüğü şekliyle yansıtılmasına imkan sağlayan bir karaktere sahiptir. İkinci tür aydınlatma ise ortamın, eylemin, konunun atmosferini ya da oyuncunun karakterini ve ruh halini yansıtmaya amacı güden bir karaktere sahiptir. Mükerrerem'e göre (2012: 44) aydınlatma, sinema sanatında psikolojik veya dramatik aydınlatma olarak tanımlanmaktadır. Mükerrerem (2012: 48) dramatik ve estetik anlamın oluşumu için aydınlatmanın dört türü olduğunu açıklar. Bu ışık türleri; ana ışık (key light), arka ışık (back light), fon ışık ve dolgu ışık (fill light)'dır.

Ana ışık; keskin gölgeler oluşturan, sert, doğrudan bir ışık türüdür. Ana ışık genellikle yukarıdan, kameranın yanından karakterin, nesnenin ve mekânın üzerine yönlendirilir.

Arka ışık; arkadan yönlendirilen ve nesnelerin üzerinde aydınlık bir şerit oluşturarak onları fondan ayıran ışıktır. Kurulan dekorun mimari şeklinin, örneğin merdivenlerin basamaklarının, ortamdaki ayrıntıların belirginleştirilmesinde, ışık gölge oluşumlarının işlenmesinde arka ışık kullanılmaktadır.

Fon ışık; dekorların arka yüzeylerinin aydınlatmasını kapsar. Bağımsız aydınlatma aygıtlarıyla ayrıca yapılan arka yüzey aydınlatmasının amacı, oyuncunun bulunduğu ortamın açıkça görülebilmesini sağlamak, dekorun mimari özelliklerini görünür kılmak ve alan derinliği yaratmaktır.

Dolgu ışık; ana ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatan, dolaylı bir ışık türüdür. Dolgu ışığı; dış çekimlerde, özellikle yakın ve orta planlarda, çekimin aydınlık atmosferinin tam olarak yansıtılması gibi önemli bir işlev görür. Dolgu ışık, çekimde yaratılmak istenen özel dramatik ve psikolojik etkiyi açığa çıkarabilir.

Bir film yapımında aydınlatma, sağlıklı bir görüntünün elde edilmesinde ve görüntüde istenilen atmosferin sağlanmasında önemli bir ögedir. Vardar (2000: 29)



sinematografik açıdan etkili bir aydınlatmanın, atmosferin yaratılması ile doğru orantılı olduğunu söylemektedir. Yönetmen aydınlatmayı nesnelere görünür kılmanın ötesinde anlamı da görünür kılmak için kullanmaktadır. Zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendiren ve onun ilgisini yönlendirebilen aydınlatma estetik açıdan aydınlatma olarak değerlendirilmektedir. Fellini, *"Sinema görüntüdür ve görüntüleri de ışık meydana getirir. Öyleyse sinemada ışık her şeydir!"* der. Işık görüntünün en önemli ögesi sayılır, o bir objeyi sadece görünür kılmakla kalmayıp onu daha anlaşılır, daha bilinir yapıp aynı zamanda görüntüye bir estetik boyutta katar.

Estetik boyutunun yanı sıra felsefi, psikolojik ve simgesel bir anlam kazandırabilir (Güçhan, 1999: 40). Estetik açıdan aydınlatmanın kabul edilebilir bir görüntü elde etmenin ötesinde görüntüye estetik bir boyut katmak amacıyla, atmosfer oluşturmak, dikkati yönlendirmek, olayların ritmini vurgulamak gibi birçok işlevi bulunmaktadır. Estetik açıdan aydınlatma, dikkati belli bir noktaya yoğunlaştırırken istenen nesne ön plana çıkartılmakta ve ışık, işaret edici bir özelliğe kavuşmaktadır.

Hikâyenin hangi zaman aralığında ve günün hangi diliminde geçtiğini aydınlatma yoluyla ortaya koymak filmin dramatik etkisini artırmaktadır. Örneğin 17. Yüzyılda Fransa'da geçen Dünyanın Bütün Sabahları filmi Fransız bir viola da gamba ustası olan Sainte Colombe (Jean Pierre Marielle) öğrencisi Marin Marais'in (Gerard Depardieu) hayat hikayelerini anlatmaktadır. Filmde görüntü estetiği açısından hikâyenin geçtiği dönemin atmosferini oluşturabilmek adına her plan tablo hassasiyetiyle hazırlanmıştır. Doğal ışık değerine yakın aydınlatma ve renk değerleri yakalanmaktadır. Kompozisyon, çerçeve içindeki öğelerin konumlanması, pencereden gelen gün ışığı ve evin içinde oluşan sarı renk tonlu atmosfer ile çerçeve, bir film karesinden çok bir 17. yüzyıl tablosuna benzemektedir (Ankaralığıl, 2015: 126). O. Welles'in görüntü yönetmeni Gregg Toland uzun plan sekanslar ve derinlemesine sahne düzenlemelerinde, ışığı bir kurgu elemanı gibi kullanmıştır. Belki de en zor olan taraf ışığa hem doğal hem de simgesel anlam vermektir (Güçhan, 1999: 41).

Işığı, simgesel ve psikolojik anlamı ile filmlerinde kullanan Hitchcock, onun önemini şöyle anlatmaktadır. *"Temel olarak renk diye birşeyin olmadığını"*

*aklımızdan çıkarmamalıyız. Hatta insan yüzü diye bir şey de yoktur. Çünkü insan yüzü üzerine ışık çarpıncaya kadar mevcut değildir. Öğrendiğim ilk şeylerden biri çizgi diye bir şeyin olmadığı sadece ışık ve gölgenin olduğudur”* (Trauffaut, 1987: 178). Işık filmlerin her sahnesinde olmakla birlikte, bazı filmler ve bazı sahneler ışık ile anlam kazanmakta, film dilinin içinde ışığın ayrı bir yeri bulunmaktadır. Özel olarak tasarlanmış aydınlatma, kompozisyonunda bir öğesi olarak ön plana çıkmaktadır. Her filmin içinde ışığı özel olarak dramatik etki yaratması için tasarlanmış sahnelere rastlamak mümkün olduğu gibi, film boyunca tüm sahnelerde ışık kullanımının ön plana çıktığı eserlerde bulunmaktadır.

İngiliz yönetmen Ken loach sadece doğal ışık kaynaklarını kullanarak film çekerken tamamına yakını siyah beyaz olarak çektikleri *Günah Şehri* filminde yönetmenler Frank Miller ve Robert Rodriguez filmin kara film atmosferini oluşturabilmek için tüm çekimlerinde ağır bir dramatik ışık kullanmışlardır. Dünyanın Bütün Sabahları filminde yönetmen Alain Corneau, dönemin atmosferini yakalayabilmek için doğal ışık kaynakları ve değerleri kullanarak her planı tablo aydınlatmasında sunmuştur (Ankaralığil, 2015: 126). Işığın film atmosferine, anlatısına ve diline katkısı bu tarz eserlerde ilk sıradadır.

Sinemada zaman, mekân ve sahnedeki aksiyonun dolaylı yoldan anlatılması etkili bir gölge kullanımını ile mümkündür (Vineyard, 2010: 84). Örneğin sert ve uzun gölgeler öğleden sonrayı akla getirirken, daha yumuşak gölgeler akşamüstünü, sert ve parlak ışıklı bir ortam ise çok güneşli bir havayı anlatmaktadır (Kafalı, 2000a: 109). Her mevsimin ışığı farklıdır. Kış ayları donuk, mavi-beyaz bir rengi veririrken, yaz ayları parlaktır ve renkler daha doygunudur. İlkbaharda parlak ve uzun gölgeler varken, sonbaharda daha çok yumuşak gölgeler ve sarı tonlar hâkimdir. Ayrıca gölgeler aracılığıyla sahnenin zamanı ve mekânı dışında, nesnelere dokuları, boyutları, derinliği de belirginlik kazanmaktadır.

Her aydınlatma kaynağının, mutlaka bir gölgesi vardır. Aydınlatma tamamlandıktan sonra bir nesnenin yalnız bir gölgesi olmalı, aynı nesnenin birden fazla gölgesinin oluşmasından – eğer filmde gerçeklik ile ilgili bir kaygı var ise – kaçınılmalıdır (Kafalı, 2000b: 137). Aydınlatma, konuyu alt üst etmek içinde kullanılabilir. Paul Brickman’ın *Risky Busnes*’i bir komedidir ve türünün çoğu örneğine benzer. Genç kahraman (Tom Cruise) iki yüz lülüğü ile sistemi yenmeyi

başarır. Saf kahraman, sistemde kendinden büyüklerden daha ikiyüzlü davranarak kazanmayı ve oyunu oynamayı öğrenir. Filmin çoğunda çekimler, low key tekniği ile aydınlatılmıştır (bu durum komediler için alışılmadık biçimde) komik sahnelerin tonu, low key ile koyulaşmıştır.

Sonuç olarak filmde kahramanın, başarısının ironik mi yoksa doğru mu olduğundan tam olarak emin olamayız. Bu film alışıldık high key ile çekilmiş olsaydı büyük olasılıkla daha eğlenceli olacaktı, fakat low key görüntüler filmi daha ciddi hale getirmiştir (Güçhan, 1999: 43). Kompozisyonun anahtar bir ögesi olarak ışık, insanları ve nesnelere aydınlatarak aydınlıklar ve gölgeler oluşturarak, biçimleri ve dokuları belirleyerek sinemasal mekan algımızı oluşturmaktadır (Barsam, 2010: 219).

Aydınlatma, görsel olarak zamanı ve mekânı belirlemenin yanı sıra, görüntüde duygusal bir etkinin yaratılmasına da yardımcı olmaktadır. Sevinç, üzüntü, heyecan, korku, gerilim gibi duygular, uygun aydınlatma yöntemi ile yaratılabilir. Özön (1972: 72), aydınlık ve parlak olan nesnelere ferahlık hissi uyandırdığı, koyu ve karanlık nesnelere gizem, korku ve endişeye yol açtıklarını söylemektedir. Sert ışık ve sert gölgelerin olduğu bir aydınlatma sıcak bir güneş etkisi vereceğinden seyircide hareket ve yaşamı çağrıştırmaktadır. Buna karşın daha yumuşak gölgeler akşamüstünü ve günün bitimini anlattığı için hüznü ve ölümü çağrıştırmaktadır. Alt açıdan yapılan bir aydınlatma, yüz çizgilerini olduğundan farklı göstereceğinden böyle bir aydınlatma ile korku verici bir görüntü elde edilir. Alt açı aydınlatması, burun üstünde, yanakların elmacık kemiklerinin üstünde ve göz kapağı üzerinde gölgelerin oluşmasına sebep olmaktadır. Bu görünüm korku, esrareniz ve güvensizlik hissini çağrıştırmaktadır (Zettl, 2001: 162–163). Bunun yanında üst açıdan yapılan aydınlatma, görece daha aydınlık bir sahne, huzuru ve mutluluğu anlatmaktadır.

Karakter aydınlatmasında ise, karakter sert ışıkla aydınlatıldığında haşin, zalim veya tehdit edici; yumuşak ışıkla aydınlatıldığında kibar, uyumlu ve romantik bir karakter izlemeyi doğmaktadır. Sinemada en çok kullanılan aydınlatmalar düz, yumuşak, homojen aydınlatmalardır, ancak bu tarz aydınlatmaların dramatik etkisi azdır. Sinemada dramatik etki oluşturmak için Kafalı (1990: 173), seyirciyi belli

bir duyguya yönlendirerek psikolojik bir etki meydana getirmenin aydınlatmanın en büyük gücü, filmin (yönetmenin) de en büyük avantajı olduğunu söylemektedir.

Sinemada dramatik etki oluşturmak için en sık kullanılan aydınlatmalar ise yoğun kontrast içeren aydınlatmalardır. Kompozisyon oluşturulurken görüntüdeki en kontrastlı noktanın ilgi merkeziyle çakışması gerekmektedir. Kontrast kendine has bir mesaj taşımaktadır. Görüntüde bir dizi küçük ve yüksek kontrastlı alan bulunması gerginlik yaratmaktadır. Buna karşılık düşük kontrastlı geniş alanlar yumuşak, zarif ve sakin duygulara sebep olmaktadır. Bununla birlikte kontrastla oluşturulan mesaj nadiren tek başına bir ifade bulacaktır, kontrast genellikle daha geniş ve daha iyi tanımlanmış mesajları desteklemek amacıyla kullanılmaktadır (Ankaralığıl, 2015: 128). Sinemada ışığı düzenlemek ve kontrol etmekle görüntü yönetmeni görevlidir. Bir sahneyi istenilen şekilde aydınlatmak, bir anlam yaratabilmek, her yeni çekim için yeniden ışıklandırma yapmak çok uzun zaman alır. Her farklı renk, şekil ve kuruluş farklı miktarda ışığı emer veya yansıtır. Bu da sinemada istenilen anlamın oluşumunu ve etkinliğini sağlamak açısından önemlidir.

### 2.3.5. Sinemada Renk

Ankaralığıl (2015: 117) *”siyah beyaz filmde renkli filme geçişi, sinema filmine ses eklenmesi ile beraber sinemanın başlangıcından sonra geçirdiği en önemli iki değişimden birisi”* olarak kabul eder. Bu değişim sinemacılar için hiç de kolay olmamıştır. Sinemacılar sinematografinin ilk günlerinden itibaren sesin yanı sıra renk üzerinde de denemeler yapmışlarsa da renkli filmin karmaşık teknolojisi onları bu tür denemelerden vazgeçirmiştir.

1900 ve 1935 yılları arasında düzinelerce renk sistemi ortaya çıkmış ve bazıları kısmide olsa başarı kazanmıştır. 1920 ‘li yıllardaki siyah beyaz filmlerin çoğunda renk boyutu sağlamak için hafif renklendirilmiş ham film kullanıldığını Monaco’dan (2014: 116) öğreniyoruz. Georges Melies 1900 yılında, A Trip to the Moo’ın karelerini tek tek elleri ile boyamıştır. E.S. Poerter 1903 yılında The Great Train Robbery filminin sonundaki patlama sahnesini kırmızıya boyamıştır. Aynı şeyi kırk yıl sonra Hitchcock Spellbound (Öldüren Hatıralar-1941) filminin sonunda yapmıştır. Hiç kuşku yok ki iki yönetimde dramatik etkiyi arttırmak için renge başvurmuşlardır. Filmleri renklendirme kaygısı taşıyan çok fazla yönetmene

rastlanır o dönemde. Bu yönetmenlerden biriside Griffith'dir. Way Down Easfi (Güney Yolu-1920) filmini kimyasal banyoda renklendirir. Özellikle ırmak sahnesinde renkler çok etkileyicidir (Büker, 2012: 57). Parkinson genellikle rengi kullanmaları ile ünlü filmlerin dışavurumcu olduğunu, Visconti, Minelli, Rohmar'ın sinemada en çok tanınan renk uzmanı kişiler arasında yer aldığını söyler. Parkinson; Nicholas Ray, Douglas Sirk ve Pedro Almadovar rengi simgesel anlamları için kullanmış olduklarının altını çizer.

Biçimsel denemeler nadiren görülmüştür, bunların en çok dikkati çeken örnekleri arasında Einstein'ın Ivan the Terrible (Korkunç İvan, 1942), Huston'un Moulin Ruge (Kırmızı Değirmen, 1952), Jashua Legan'ın South Pasific (1958)'inin sayılabileceğini Güçhan'ın akatarımından öğrenmekteyiz (Parkinson'dan aktaran Güçhan, 1999: 46).

Renk kompozisyon oluşumunda da çok önemli bir öğedir. Kompozisyon içinde her rengin kesin bir anlamı ve oluşturduğu kesin bir etki olduğu düşünülmemeli, ayrıca sinemada bir rengin tek başına bir anlam taşıması beklenmemelidir. Filmin anlatısı içinde renk kullanımıyla elde edilecek etki değişmektedir. Siyah renk, bir cenaze sahnesinde karanlık bir aydınlatma ile matem ve hüznün hissi uyandırırken, bir savaş sahnesinde siyahlara bürünmüş bir asker cesaret ve onur hissi verecektir.

Anlatının ve film dilinin bir parçası olarak renk kullanımı özellikle bazı filmlerde belirgindir. Yönetmenliğini Tarsem Singh'in yaptığı Düşüş, eleştirmenleri ikiye bölen fantastik bir filmidir. 1920 yılının Los Angeles'ında geçen filmde, yatağa mahkum bir hasta, aynı hastanede tedavi gören kolu kırık küçük bir kıza beş hayali kahramanla ilgili bir hikaye anlatmaktadır. Gerçek hayat ile hikayenin fantastik dünyasının iç içe geçtiği film, hikayenin gerçek üstü boyutunu perçinlemek amacıyla yoğun renk kullanımına sahne olmaktadır (Ankaralığil, 2015: 128). Psikolojik olarak renkler filmde bir bilinçaltı

elemanıdır. Onun duygusal gücü, bilince ve güce seslenmesinden çok atmosfer yaratmasındandır. Psikoloğlara göre insanlar çizgiler yorumlar, renkleri pasif olarak kabul edip onlardan etkilenirler ve bir ruh hali içine girerler. Çizgiler, ad ve renk sıfatları ile bütün içinde algılanır.

Bazen çizgiler eril, renkler dişil kabul edilir. Temelde çizgilerde renklerde bir anlam taşır ama farklı yollardan (Güçhan, 1999: 47). Arnheim, renklerin anlamlarının uzlaşımına dayandığını, bundan dolayı da kültürden kültüre değişebileceklerini vurgular (Arnheim'den aktaran Büker, 2012: 77). Arnheim renk üzerine araştırmalar arttıkça kültürel ortamın daha iyi anlaşılacağına inanır. Örneğin Fransız Devriminin sonlarına doğru, soylular tepkilerini göstermek için kırmızı mendil ve boyun bağı takmaya başladılar. Kırmızı mendil giyotinde can veren kurbanların kanlarının silindiği mendilleri anımsatır. Böylece soylular kırmızı mendilin belirli bir olayla ilişkisini kurarlar. Anlatımla içerik arasında, belirli bir olay düşünüldüğü sürece, bir ilişki vardır. Başka bir kültürden gelen, bu ilişkiyi bilmeyen kişi kodu açıklayamaz. Bu kişi için kırmızı rengin hiçbir anlamı yoktur (Büker, 2012: 78).

Sinemasal kompozisyonun ana öğesi olarak renk kullanımı denildiğinde ilk akla gelen çalışmalardan biri Polonyalı yönetmen Krystof Kieslowski'nin Üç Renk Üçlemesi'dir. Üç Renk Mavi, Üç Renk Beyaz ve Üç Renk Kırmızı isimlerini taşıyan filmlerinde Kieslowski, görüntü kompozisyonunda birçok planda ana öğe olarak renkleri kullanmıştır. Renkler aynı zamanda filmlerin anlatısı içinde de önemli bir rol oynamaktadır. Kieslowski, Fransız bayrağının renklerinden ve taşıdıkları anlamdan (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) yola çıkarak oluşturduğu üçlemede renkleri, klasik anlamlarının ötesinde bir anlam dünyası içinde kullanmayı başarmıştır. Filmlerin en önemli görsel kompozisyonlarında renk ana öğeyken sahneler ve duygular arası geçişlerde de renk kullanılmıştır (Ankaralıgil, 2015: 121).

Seçil Büker niçin renk diye sinemada renk kullanımında rengin işlevini sorgular. Büker (2012: 79), niçin renk sorusunun cevabını şöyle verir; *"Niçin Renk? Kuşkusuz temayı desteklemek için. Rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değil. Rengin tema, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmalı. Rengin anlamını kültür belirler, ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Çünkü işlev öğeleri (anlatım ve içerik) birbirinden bağımsızdır. Bundan dolayı Felil'nin Hitchcock'un, Visconti'nin filmlerinde kırmızının değişik anlamları olabilir. Ama yönetmen dilerse kültürel uzlaşmaları kırar, renkle dilediği anlamı yaratır. Tıpkı Godard'ın yaptığı gibi. Yönetmen sürekli olarak kültürel uzlaşımına*

*bağlı kalırsa sinemada renkler üzerine kodlar oluşur. Sinema dili belli kodlara dayanan sınırlı bir dil olur. Bu sinemanın doğasına aykırıdır”.*

### **2.3.6. Sinemada Görüntü**

*”Oliver Stone’un şiddet yüklü filmi Katil Doğanlar’da (Natural Born Killers, 1994), adam öldürmeye yatkın Mickey’in bir eczanenin önünde polisler tarafından suçüstü yakalandığı bir sahne vardır. Medya oradadır, televizyon Mickey’in yakalanışını görüntüler. Polisler Mickey’i yere yatırır ve onu coplarıyla vahşice döverler. Kamera belli bir açıda konumlanarak olayı gözler. Stone gözlerimizin önünde kurmaca bir uzamda, 1991’de Los Angeles polisleri tarafından Rodney King’in dövülüşünün utanç verici video kasetinin görüntülerini yeniden yaratır. O dönemde toplumumuzda bugüne kadar süren önemli bir atışma konusu haline gelen o olayda bir Afro-Amerikalı olan Rodney King bir trafik kuralı ihlali nedeniyle polis tarafından durdurulmuş ve acımasızca dövülmüştü. Televizyon haberlerinde defalarca gösterilen ve milyonlarca insan tarafından izlenen bu bant tek bir görüntünün bir şiddet gerçeğini nasıl iletebileceğinin etkili bir örneğidir. Ya da herkes böyle düşünmüştü. King’in dövülmesine katılan polisler ilk kez mahkemeye çıkarıldıklarında, sanıkların avukatları davacıya karşı delil olarak bu video kaseti kullandılar. Savunma avukatları kendilerini film analizcilerinin bir parodisine dönüştürdüler, jüriye görüntüleri savunmanın lehine olacak şekilde nasıl okumaları gerektiğini gösterdiler. Yakından görsel analiz yöntemleriyle jüriyi yönlendirdiler ve analizlerini gördüklerini sandıklarını, aslında görmediklerini kanıtlamak için kullandılar. Savunmanın dediği, bu video kasette gerçekten olanın, bir suçlunun tutuklanmaya şiddetli bir şekilde direniş göstermesiydi. Polisin yaptığı aslında bir parça gücü arttırmaktı. Başta kurbanın lehinde olan jüri buna inandı” (Kolker, 2011: 17 - 18).*

Görüntünün yalan söylemeyeceğini açıklayan ve görmenin inanmak olduğunu belgeleyen bir görsel temsil vasıtası yapıt olarak görülebilir. Katil Doğanlar filmi bizim için en özel yanı tek bir görüntünün şiddet gerçeğini nasıl iletebildiği, görüntünün gücü ve görüntünün etkisi noktasındadır. Etkisi ve gücü tartışılmayacak derecede yoğun olan sinema başlangıcından bugüne bir görüntü sanatıdır. Onun etkinliği, gücü görüntü yolu ile anlatma konusunda sahip olduğu olanaklarda

gizlidir. Görüntü, belirli bir içeriği aktaran bir anlatım aracı ve sinemanın en küçük anlamlı birimidir. Görüntünün özü, gözümüzle gördüğümüz tüm nesnelere dir.

Görüntünün biçimiye alıcının belli bir açıdan gösterdiği nesnelere dir. Sinemada bir görüntü hiçbir zaman gerçeğin tam olarak yansıtılması değildir. Görüntüde verilen şey sadece ona katkıda bulunan bütünü bir ya da birkaç parçasından yapılan bir seçimdir (Güçhan, 1999: 19). Kimi kez yönetmen nesnelere gerçekliği çok az değiştirdiğinde, gerçek dünyadaki nesne ile görüntüdeki nesne birbirine çok benzemektedir. Ama görüntünün bir de biçimi vardır. Çünkü yönetmen görüntüdeki nesnelere belli bir açıdan, belli bir ışık altından gösterir. Yani bu yönetmenin bakış açısını yansıttığı durumdur. Bu perspektifin içinde görüntünün biçimi ile görüntünün fiziksel görünüşü ayrı şeylerdir. Çünkü fotoğraf büyütüldüğünde ya da küçültüldüğünde fiziksel görünüş değişir, ama biçim aynı kalır. Yalnız büyütme, ayrıntıları ya da gerçeği daha iyi görmemizi sağlar (Büker, 2012: 49).

Kameramanın ürettiği görüntüler çekim olarak adlandırılan ve bir yapıyı oluşturan temel öğedir. Kameranın ürettiği bir çekimle başlayan bir yapı, herhangi bir konu hatta en basit şekliyle kamerayla kaydedilen bir durumla ilgili süreci kapsar. Bu sürecin içinde görselleştirme önemli bir yer tutar. Görselleştirme zihinsel bir süreçtir, görüntüleme ile çekim ve çekim sonrası işlemleri içerir. Bu anlamda belirleyici olan ise kameradır, yani kamerayla görüntüleri kaydetmektir ve bu kaydetme sürecinde dikkat edilmesi gerekende temel öğelerdir. Bütün bu süreç içerisinde; ekranın iki boyutlu yüzeyinde kameranın olanaklarını kullanarak yeni bir boyut yaratılır, boş olan ekran kameranın verdiği görüntülerle yeni bir duruma dönüşür. Kamera yoluyla ekranda yaratılan bu olguya görüntü boyutu diyoruz. Görüntü boyutu oluşturma sürecinde iki temel olgudan söz etmemiz gerekir. Bunlar görselleştirme ve görüntülemedir (Altunay, 2009: 148).

Sinema, dünyayı görüntüler içinde görme, yönlendirme ve temsil etmeye yönelik temel dürtülerden ortaya çıkan çeşitli dallar içinde gelişmiştir. Belgesel ve kurmaca bu gelişim süresinde birbirinin içine karışmıştır. Karışmanın sebebi filmin dünyayı çoğu kez kesişen perspektiflerden görmesidir (Kolker, 2011: 44).

Bu kesişen perspektifin sinemadaki mimarı yönetmendir. Yönetmen ekranda görüntü oluştururken yani görüntü boyutu yaratırken, konuyu kendi görselleştirme



sürecinden geçirir. Görselleştirme zihinsel bir süreç olduğundan oldukça güç bir iştir. Herhangi bir konuyu yönetmenin amacına uygun olarak ekran için görselleştirmesinin, milyonlarca seçeneği vardır. Zihin gözüyle yapılan bu görselleştirme ekranda nasıl görülecek? Küçük parçaların bütün içindeki yeri ne olacak? Konuyu tam olarak nereden görmek gerekir? Anlatılmak istenen özellikler vurgulanabiliyor mu? Bunlara benzer daha birçok soruya karşılık bulmak gerekir. Yönetmen, görselleştirmeyle senaryoyu, kendine göre açıklamaya, güçlendirmeye ve yorumlamaya çalışır. Nesneyi farklı kamera açıları, farklı kamera konumlandırması, farklı çekim ölçeği ve daha birçok farklı öğeyle ekrana getirir.

Görselleştirme bir yapımda yer alacak öğelerin önceden zihinsel olarak tasarlanması süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda belirleyici öğe nedir? Belirleyici olan şey, görsel yapıyı ortaya çıkartan olgudur. Bunu sağlayan da kameradır.

Görüntüyü kamera sağlar. Yani kamera teknik olarak doğru görüntü üretmelidir. Kameranın ürettiği görüntü istenilen amaca uygun olmalıdır. Bütün bu işleri kim yapar? Bu kişi kameramandır. Demek ki görselleştirme sürecinde, kamera ve kameraman da belirleyici bir öğedir (Altunay, 2009: 149).

Yazarın kalemi, ressamın fırçası gibi yönetmenin de kamerası vardır. Kamera; kalem ve fırça gibi bir iletişim aracı olarak düşünülmelidir. Kamerayı kullanan ya da yönlendiren kişinin neyi nasıl istediğine bağlı olarak kamera görüntü üretir. Ekrandaki görüntüyle nelerin yapılabildiğini nelerin yapılamayacağını belirlemeye yönelmek, sonu olmayan bir çabadır.

İnsan aklı hem teknik hem de estetik açıdan görüntüyü değiştirmekte ve geliştirmektedir. Görüntüyle bunlar yapılabilir, bunlar yapılamaz diyebilmek olanaksızdır. Belki sadece bugüne kadar yapılanlardan hareketle sınırlı bir belirleme yapılabilir. Görüntü oluşturma başlı başına bir üretim sürecidir ve Flusser (2009: 3) bunu şöyle ifade eder: Görüntüler, anlamlı yüzeylerdir. Birçok hallerde, dışarıda olan bir şeyi gösterirler.

Zaman ve mekân ile ilgili dört boyutu soyutlayarak, iki boyutlu bir düzleme indirger ve bizim için düşlenebilir olan bir şeyi tasvir etmek için kullanırlar. Dışarıdan alınan ve zaman/mekân düzeyinde yapılan bu soyutlama ve söz konusu soyutlamanın tekrar “dışarıya” yansıtılması gibi bir kapasite görüntüleştirme

(imagination) olarak tanımlanabilir. Tanımlamadan kasıt, görüntü üretebilme ve deşifre edebilme, fenomenleri iki-boyutlu semboller halinde kodlama ve sonra bu türden sembollerin kodlarını açma özelliğidir.

Referans noktası olarak alınan kodlama ve kod açımına bağlı olarak, Gerald Millerson'un görüntünün işlevleriyle ilgili yaptığı sınıflandırma, video yönetmeninin zihinsel gözünü çalıştırma açısından yol gösterici olabilir. Millerson'a göre görüntüyü bir filmi üretirken; gerçeksel, çevresel, yorumlayıcı, simgesel, öykündürücü, özleştirici, özetleyici, birleştirici ve kurgu olarak kullanmak mümkündür.

Kısaca özetlemek gerekirse;

-Gerçeksel kullanım: Bir konuyu görüntüyle doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmaktır.

-Çevresel kullanım: Görüntüyle bir mekân oluşturmaktır. Örneğin; Boğaz Köprüsü çekimi için İstanbul'un belirlenmesi, görüntünün çevresel kullanımınıdır.

-Yorumlayıcı kullanım: Görüntüyle düşüncelerin, hayallerin ve duyguların ifadesidir. Örneğin; bir detay gösterilerek ardından gelişecek olaylar çağrıştırılır.

-Simgesel kullanım: Farklı atmosfer ve olayların görüntüyle simgelenmesidir. Örneğin; karamsar bir düşünceyi, yağmurlu ve kapalı bir hava görüntüsüyle vermek gibi.

-Öykündürücü kullanım: Bir olay, konu ya da kişinin görüntüyle taklit edilmesidir. Örneğin; olayın sandalda geçtiğini belirtmek için kameranın sağa sola sallanması görüntünün öykündürücü kullanımınıdır.

-Özleştirici kullanım: Belirli olaylardaki ya da kişilerdeki tipik ayrıntılar görüntüyle özleştirici bir öge olarak kullanılabilir. Örneğin; Napolyon'un şapkası gibi.

-Özetleyici kullanım: Önceki olayları topluca hatırlatmaktır.

-Birleştirici kullanım: Görüntüyle olaylar ve düşünceler arasında birleştirme yapılabilir. Örneğin; bir silahtan kadının yüzüne, kadının yüzünden silahı elinde tutan kişinin yüzüne çevrinme yapmak.

-Kurgu: Çeşitli görüntüleri birbiri ardına ekleyerek benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarmaktır (Altunay, 2009: 155).

Yukarıda açıkladığımız görüntünün işlevlerini referans aldığımızda kamerayla kaydedilen en basit bir görüntünün bile birden çok anlam içerdiğini görebiliriz. Anlamlı yapının içinde görüntüler bizim belleğimiz, öykülerimizin temeli, sanatsal dışavurumumuz, reklamlarımız ve gazeteciliğimizdir. Görüntüler MTV'den bu yana popüler müziğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve kuşkusuz filmin özüdürler (Kolker, 2011: 123).

Filmin özü olan görüntünün nesnesi belli bir konuya yönelmiş olabilir, ancak birden çok anlamı içerir. Görüntünün biçimi ise onu özü aynı olan diğer görüntülerden ayırır. Aynı nesne çok değişik açılardan gösterilebilir. Aynı nesneyi gösteren bu görüntülerin özü aynıdır, ama biçimleri aynı değildir. Yani nesne her zaman yeni bir biçimin özü olmaya hazırdır (Büker, 2012: 49). Eco bir anlatımın gereci değiştirildiğinde anlatımın biçiminin de değiştiğini vurgular.

Yönetmen siyah beyaz veya rengi seçer, bu seçim görüntünün biçimini değiştirir. Belirli bir nesneyi siyah beyaz ya da renkli göstermenin belirli bir anlamı vardır. Renkli filmin biçimi, siyah beyazda değişir. Çünkü Blow Up (Cinayeti Gördüm, 1966) filminde olduğu gibi renk, belirli bir amaçla kullanılmışsa izleyici renkle yaratılan anlamı anlayamaz (Büker, 2012: 50). Çünkü yönetmenler kimi filmlerde, belirli bir amaç için renk filtresi kullanırlar ve renkleri soldururlar. Bu yüzden zamanla renkleri solan filmlerin biçimleri de değişir. Bu sinemaya özgü bir durumdur. Çünkü David Copperfield'in basılı olduğu kitabın sayfalarının solması romanın anlamını değiştirmez. Sözcükler gerçek nesnelere yerlerine geçerler, okuyucu romanı okurken nesnelere imgeleminde canlandırır. Sinemadaysa gerçek nesnelere benzerlerini görür (Büker, 2012: 50).

Görüntülemeyle birlikte fiziksel olarak görüntünün oluşması sonucunda ekranda hareket ortaya çıkmaya başlar. Söz konusu olan hareket;

- Kameranın önündeki nesnelere hareketi,
- Kameranın hareketi ve,
- Çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan harekettir.

Ekranda fiziksel olarak hareketin ortaya çıkması nedeniyle görüntüleme, bir anlamda görüntü boyutunda hareketin yaratılmasıdır. Böylece ekranda adım adım süreklilik (tema ve zaman açısından) oluşur (Altunay, 2009: 156).

### 2.3.7. Sinemada Müzik

Müzik, sinemasal anlatıların ayrılmaz bir parçası gibidir. İlk çekilen filmlerden bu yana müzik kullanımı önemini korumaktadır. Çünkü müzik, seyircinin duygularını güçlü biçimde uyandırıcı bir öğe olarak dramanın algılanmasında hayati bir öneme sahiptir. Film müziğindeki (film score) melodi, ritim ve armoninin nasıl ve hangi biçimde kullanıldığı seyircilerin duygusal tepkilerini güçlü biçimde etkilemektedir. Bir filmde müzik kullanımının en temel nedeni, belirli sahnelerde seyirci algısının yönlendirilmesi üzerinedir. Bu nedendir ki sinema için müzik ayrılmaz bir parça gibidir.

Müzik, sinemada genel olarak sahnenin dramatik boyutuna paralel olarak, bir duyguyu artırmak veya görselliğe yeni bir duygusal bağlam yaratmak için (çoğu durumda, aşk, üzüntü, heyecan, vb gibi duyguların yansımaları müzikle sağlanmaktadır) ya da görsel görüntülerin tonu ile kontrast şekilde anlam yaratmak için kullanılabilir (Koo, 2011). Seyirciler filmi, göz ile izleyerek, kulakları ile duyarak alımlarlar. Sinemanın belirli bir dönemini sessiz diye adlandırsak da sinema, bu sıfatı yüzde yüz haklı çıkaracak biçimde hiçbir zaman sessiz olmamıştır, belirli bir tarihe kadar seslerin, gürültülerin ve konuşmaların verilemediği doğrudur. Ancak belki de tüm bunların yokluğunu az da olsa unutturabileceği umulan müziğin sinemanın doğduğu günden beri kullanıldığı ve vazgeçilmez bir tamamlayıcı unsur olduğu doğrudur. Örneğin kayıtlara göre, Lumiere Kardeşlerin filmleri 1896 yılında İngiltere’de ilk olarak halka gösterildiğinde, popüler ezgiler üzerine yapılan piyano doğaçlamaları bunlara eşlik etmiştir (Saydam Uysal, 2012: 141).

Sinemanın bu ilk yıllarında, sinema salonlarında çalınan müzikle görüntüler arasında çok fazla ilişki gözetilmemiştir. Müzik daha çok göstericinin gürültüsünü bastırmak görevini üstlenmiştir. Ama yavaş yavaş çalınan müziği görüntülere, görüntülerin üzerine uydurma çabası öne geçmiştir. Böylece belli durumlarda belli parçaların çalınması gibi bir gelenek doğmuştur (Özön, 2008: 150). Kracauer (2015: 245) sessizliğin betimlenmesinde müziğin rolüne vurgu yapar. "Müzik ile

*eşlik hiç şüphesiz sessiz görüntülere hayat verir. Ama bu görüntüleri neyseler öyle-fotoğraf olarak görünecek kadar diriltir. Bu nokta çok önemlidir. Genelde düşünülenin aksine, müzik ses ekleyerek dilsiz görüntüleri tam gerçeklik haline getirmez. Bunun tam tersini yapar. Seyirciyi sessiz görüntülerin merkezine çekmek ve bu görüntülerin fotoğrafik hayatını deneyimlemesini sağlamak için kullanılır. İşlevi ses ihtiyacını karşılamak değil ortadan kaldırmaktır. Müzik sessizliğe son vermek yerine sessizliği onaylar ve meşrulaştırır. Pek duyulmaz olduğunda duyularımızı film çekimlerine tamamen uydurup bu çekimleri fotoğraf gibi kendi içinde kapalı, kendine yeten varlıklar olarak üzerimizde iz bırakacak hale getirdiğinde kendini gerçekleştirmiş olur”.* Kracauer’ın sözünü ettiği ortamın seyirci tarafından algılanabilmesi kadar önemli olan bir diğer konu müziğin görüntüyü desteklemesidir. Sinemanın popülaritesi arttıkça sadece piyano ile eşlik eden müzik tatmin etmemeye, yetersiz gelmeye başladı. Orkestralar filme eşlik etmeye başladı. Bu tabii başka bir problemi getirdi; piyanist beyaz perdeyi izleyebiliyordu, değişen tempolara doğaçlama ayak uyduruyordu, fakat orkestra bunu başaramadı. Müzik direktörünün filmin prömiyerinden kısa bir süre önce filmi görmesi de yetersiz kaldı. Bu senkronizasyon problemlerine rağmen, bir takım sonuçlar alındı. D.W Griffith’in *The Bird of a Nation* (1915) bu anlamdaki en önemli çalışmadır.

Sessiz film döneminde yapılmış en unutulmaz müzik Edmond Meisel tarafından, Sergei Eisenstein’in yönettiği *Potemkin Zırhlısı* filmi içindir. (1925) Meisel’in yarattığı bu çalışma müziksel değerinin yanında, müziğin görsel imajdaki ayrılmaz bir parçası haline geldiğini göstermiştir (Tanrıseven’den aktaran Alço, 2013: 139). 1927’de Warner Bross, *Lights of New York* isimli sesli olan bir film çekti. Böylece sesli film dönemi başlamış oldu (Konuralp, 2004: 37).

Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, müziğinde öbür sesler gibi ses kuşağına alınması, görüntü ile senkronize olarak kullanılması olanaklı hale gelmiştir. Bu imkan sayesinde filmler çoğunlukla nesnel dünyanın dışına çıkan anlatılardır ve doğaları gereği mantık ve gerçekliğin ötesine taşabilirler; müzik de, ontolojik (fiziksel olanın duygu yaratımı) ve anlatımsal olarak, bilinçdışı üzerine kurulmaktadır. Öykü evreni ile müziksel yaratılar, birbirleriyle iyi

anlaşan/uyumlaşan, sanatsal tabanlı tümleşik yapıları oluşturmaktadırlar (Fischhoff, 2005: 1).

Sinemasal anlatılarda müzik, salt, görüntülere eşlik ederek ses evreni yaratan duyuşsal bir bileşen olarak işlev görmez. Müzik, her zaman için, görüntüleri tamamlayıcı ilişki içinde, ruh halini (mood) belirleyen, algıyı değiştiren ve seyirciye belirli bakış açıları kazandıran süreçler ve işlevler toplamı olarak yer alır (Sözen, 2015: 37). Filmde mesajın güçlü bir şekilde iletilmesinde vazgeçilmez bir araç olan müzik, izleyici algısını etkilemektedir. Müzik, sahnenin dramatik etkisini artırmak ve görselliğe yeni bir boyut vermek için kullanılmaktadır (Sözen, 2013: 2101). Wajda (2006: 91), film müziğinin seyirciyi rahatlatıcı bir öğe olarak kullanıldığını, uzun süren diyaloglardan ve kamera hareketlerinden sonra seyircinin dinlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Görüntü ile müzik arasındaki ritm uyumunun andıran ve büyük ölçüde de buna dayanan başka bir kullanılış yolu, görüntülerin seslerle bir çeşit betimlenmesidir. Görüntüdeki varlıkların özelliklerini, devinimlerini seslerle yansıtmak biçiminde kendini gösteren bu eğilim, en uç noktaya canlandırma sinemasında varmıştır. Oysa görüntülerin sesle betimlenmesi, görüntüde yer alan varlıkların, görüntüde anlatılanın bir kez de sözle yinelenmesi gibi fazlalıktan başka bir şey değildir (Özön, 2008: 151). Halbuki müzik, filme karakter kazandırmaktadır. Bir savaş filminde daha çok vurmali çalgılar ve ritmi yüksek müzik kullanılırken; aşk filmlerinde daha yavaş ve romantik müzik tercih edilmektedir. Eğer bir aksiyon filminde duygusal bir müzik kullanılıyorsa, görüntüler ne kadar aksini iddia ederse etsin film dramadan öteye geçemeyecektir. Müzik, filmin anlamını pekiştireceğii gibi, filme tamamıyla ters bir etki de yapabilir (Parsa, 1989: 103). Burada betimleme yapılırken ses-görüntü-müzik dengesi filmin etkisi ve seyircinin filmi kolay algılayabilmesi için önemlidir.

Sinemada müzik, sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa etmek, çekim için noktalama işlevi görmek, iki çekim arasında bağıntı kurmak, gerilimi tırmandırmak, ritim oluşturmak, zıtlık yaratmak ve daha birçok amaç için kullanılmaktadır (Dmytryk, 2007: 119). Bir yönetmen için filmin içinde müzik, tema, amaç birliğini sağlamak zordur. Ancak bu bütünlüğü sağlamanın değişik yolları olması, film müziğinin de değişik kullanımına yol açar. Bu kullanımları Özön (2008: 152)

aşağıdaki gibi açıklar. *”Bunlardan en çok kullanılanı destekleyici müziktir. Destekleyici müzik söyleşilerin ve doğal seslerin yanında ya da tek başına, filmin görüntüleriyle birlikte giden, varlığını belli belirsiz duyurarak bu görüntülerin etkisini arttıran müziktir. Bazen belli bir müzik parçası, filmin belli bir kişisini belirlemekte kullanılır. Filmdeki o kişiyle sık sık kullanılan müzik artık o kişinin ayrılmaz parçası olur. O kişi ortalıkta görünmeyip müzik çaldığında o kişinin yakınlarında olduğu hissi seyirciye verilir. Buna yakın bir kullanılış tekrarlı bir kavramdır. Tekrarlı kavram herhangi bir düşünceyi, görüşü yansıtan müzik tümcesidir. Birkaç kez bu düşünceyle, görüşle birlikte kullanıldıktan sonra artık film boyunca onun simgesi durumuna geçer. Bazen de filmin teması ile ilgili bir şarkı kullanılır”.*

Tema şarkısı ya filmin konusuna uygun olarak hazırlanır ya da önceden var olan bir şarkıya uygun bir konu bir filmde işlenir. Tema şarkısının sözleri filmin konusuna uygun düşer ve konuyu özetler. Film müziğinin en zor fakat en önemli olanı, filmin belirli bölümleri için, bu bölümlerin genel kavramıyla ilişkisi olan müzik parçaları hazırlamaktır. Müzik ile görüntü arasındaki bağ, daha çok her ikisinin de taşıdığı kavramlar arasındaki çatışmaya dayanır. Filmin görsel öğeleri ile ses öğeleri arasında bu ilişki kurulduğu, görsel etkiler ile müzik motifleri arasında bir karşı duruş oluşturulduğunda, filmde görüntü ve müzik yönünden görsel ve işitsel karşı duruş sağlanabilir.

Filme uygun müzik tasarımı konusunda film müziğinin babası olarak bilinen Max Steiner, müziklerini bestelediği King Kong (1933) filmi ile sinemanın altın çağını başlatır. Çünkü bu film, daha sonraki yıllarda bestelenen film müziklerini açıkça etkilemiştir. King Kong’un müzikleri daha önceki film müziklerinden farklı olarak zengin bir dramatik üsluba sahip olduğu için farklılığını ortaya koymuştur (Tonks, 2006: 13-15).

Türk Sinemasına baktığımız zaman ilk sesli filmin 1931 yılında çekildiğini görürüz. Muhsin Ertuğrul’un çektiği İstanbul Sokakları adlı film için, Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sadettin Arel çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenlemiştir. İlk özgün film müziğimizi kimin yaptığı henüz netleşmemiştir (Konuralp, 2004: 64-68).

12 Eylül'den sonraki dönemde özgün müzik çalışanların sayısı artmışsa da üretimlerin çoğu hala bir deneme havasındadır. Bu dönem bestecileri: Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu, Zülfü Livaneli, Cem İdiz, Mehmet Soyaslan, Mehmet Duru, Timur Selçuk, Hurşit Yenigün, Yeni Türkü, Müjdat Akgün vb. isimlerdir (Konuralp, 2004: 73).

### 2.3.8. Sinemada Kurgu

Kurgu bir dramaturjidir. Kurgu bir ritimdir, diye yazıyor Sergey Yutkeviç. Fakat ritm ve dramaturji, sinemadan binlerce yıl önce mevcut olan diğer sanatların da özünü oluşturmuştur. Bu durumda kurgu, bir yandan sinemanın en sinematografik özelliği olurken, diğer yandan sinemanın doğuşundan çok önce var olan sanatların özünü oluşturması nedeniyle, sanki sinematografik özelliklerden yoksunmuş gibi bir durum ortaya çıkıyor. O halde kurgu nedir, daha doğrusu neyin nesidir? Kurgunun özü ve doğası nasıl açıklanmalıdır? Başka sanatlarda olmayan, sırf sinematografa özgü bir kurgu var mıdır? (Sokolov, 2012: xiii).

Kurgu Griffith'in ortaya koyduğu bir olaydır. Bazin (2007: 32), Malraux'un Sinema Psikolojisi adlı kitabında kurgunun önce bilinçsiz yapılmış bir eylem daha sonra sanat haline dönüştüğünü ve kurgu ile bir dil yaratılmasının bu usta yönetmen sayesinde gerçekleştiğini anlatmaktadır. Kurgu kullanılmadan önce nasıl bir görselleştirme söz konusuydu. Bunu kurgunun sinemada ilk kez kullanımına kadarki süreçte yaşananlara baktığımızda Asiltürk'ten (2008: 42-43) yaptığımız alıntıda görmek mümkündür. *"Sinemanın ortaya çıkışını müjdeleyen ilk filmler kısıydu ve deneysel olmanın ötesine geçemiyordu. Bu filmler çekilirken çalıştırılan kamera duruncaya kadar, çerçevedeki nesnelerin görüntüleri kaydediliyor, anlatım bütünlüğü tek bir çekimin içinde sağlanıyordu"*.

Filmlerde çekimlerin eklenmesi anlamında bile bir kurgunun varlığından söz edilemeyeceği için, yaratım sağlayan kurgudan hiç söz edilemez. Kurgu öncesi dönemde sinema dili sinema ortaya çıktıktan bir süre sonra, birer ikişer dakika süren filmler gösterim amacıyla eklenerek onar onbeşer dakikalık gösterim filmleri elde edilmekteydi. Bu işe "kurgu" denilemez. Ekleme ile ortaya çıkan yapıtlarda zaman, uzam, olay, oyuncular arasında ilişki yoktu. Filmlerin uzunluklarını artırmak için çekim uzunluklarının da artırılması gerekiyordu. Sahneler ayrı ayrı



çekilerek, konu bütünlüğü değil, tek bir sahnenin bütünlüğü sağlanmaya çalışıldı. Bu sahneler birleştirilerek konu bütünlüğü yaratıldı. Böylece, sahneleri ekleme zorunluluğu doğdu. Bunun da kurgu olduğundan söz edilemez.

Bu; tiyatrodaki, tablo, sahne ve perde bölümlerinin eklenmesinden başka şey değildi. Sinema tarihinin ilk filmleri kurgu bilinciyle izlendiğinde kurgu eksikliğinin yarattığı sorunlar kolayca görülür. Louis Lumière'in, kısa öyküleri işlediği filmlerinden Sulanan Sulayıcı adlı film bu konuya örnek olabilecek niteliktedir. Bu filmde; *"Bahçıvan bahçeyi sularken, arkasından habersizce yaklaşan bir çocuk hortuma basar, su kesilir. Bahçıvan şaşkınlıkla hortumu yüzüne yaklaştırıp içine bakar. Çocuk ayağını kaldırıncaya bahçıvanın yüzüne su fışkırır ve çocuk kaçar. Islanan bahçıvan onun peşinden koşar. Birlikte görüntü çerçevesi dışına çıkarlar. Kamera devingen kullanılsa, sola çevrinerek çekime devam edilebilirdi. Kurgu biliniyor olsa, bahçıvanla çocuk birlikte kadraj dışına çıkarken bir kesme yapılırdı; ikinci çekimde de, bahçıvanın çocuğu yakalayıp pataklamayı gösterilebilirdi. Lumière, kamerayı devingen kullanamadığı ve ekleme anlamında da olsa kurguyu bilmediği için; çocuğu çerçevenin dışında yakalayabilen bahçıvan, onu zorunlu olarak kameranın önüne getirir, orada pataklar".* O yıllarda parça görüntülerin bir araya getirilerek anlamlı bir bütüne dönüşmesi mümkün değildi. Bunu gerçekleştirecek bir araca gereksinim vardı. Bunun adı kurgu idi.

Bir filmin çekimlerinin bir araya getirilmesi işini karşılayan sözcük Amerika'da cutting ya da editing, Avrupa'da montage'dır. Editing, istenmeyen parçaların atıldığı kırpma, kesip düzeltme sürecini akla getirir. Ham malzeme kesip biçilerek düzenlenir. Montaj ise; inşa etme, hammaddeden oluşturma eylemini akla getirir. 1920'lerdeki Alman Dışavurumcu Sineması ve Eisenstein'dan bu yana Avrupa Sinemasında kurgu bir sentez süreciyle karakterize olmuştur.

Bir film; düzenlemeden (edit) çok, inşa, montaj (construct) olarak görülür (Monaco, 2014: 208). Tanımlardan anlaşıldığı üzere editing bir düzenlemedir. Montaj ise, bir yaratım olarak düzenlemeyi aşan daha yaratıcı bir işleme karşılık gelir. Montajın kullanılma amacı duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu da görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur.

Eisenstein'a göre; sinema sanatı her şeyden önce montaj (kurgu) demektir (Lotman, 2011: 71). Özön (1972: 102), değişik içeriklere sahip çekimlerin,

ulaşılması amaçlanan anlamın doğasına uygun biçimde ardışık olarak eklenmesiyle, bu çekimlerin tek tek anlamlarının ötesinde yeni anlamların yaratılması olan kurguyu (sanatsal kurguyu) şöyle tanımlamıştır: *”Kurgulamada amaç, çekimleri yalnız senaryodaki mantık sırası gözetilerek dizmek değildir; çekimler arasından seçim yapmak, onları çevirim oyunluğundaki sıraya göre dizmek, çekim uzunluklarını saptamak, içerik yönünden ilişkileri göz önüne almak ve onları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir. Bu sınıflama ile ortaya çıkacak işin anlaşılır ve etkileyici olması amaçlanır”*.

Tarkovsky (1992: 139) kurgunun, aslında her sanatta, tüm sanatçıların yapmakla yükümlü oldukları seçimler, yeniden düzenlemelerin sonucu olarak bulunduğunu ifade ederken seçme, birleştirme ve düzenlemenin önemini açıklamış olmaktadır. Bu işlem yapılırken sinemanın kendisine ait bir dilinin olduğunu hatırlatmak ve öneminin altını çizmek gerekir. Çünkü sinema bu dil sayesinde bütün öğelerini kullanarak sanat dalları arasında farklı bir yere oturur.

Dmytryk’e (2007: 102) göre, sinemanın yedinci sanat olduğunun en büyük göstergesi kurgu’dur. Kurgu sinemayı, tiyatronun ve onun geleneğinden kurtarmıştır. Tiyatro, zaman ve mekân birlikteliğini zorunlu kılarken, sinema her ikisine de bağımlı olmayarak, farklı zaman ve mekânda çekilen görüntülerin kurgulanması sayesinde kendine özgü bir anlatım dili olduğunu ispat etmiştir. Bu dilin kullanımında film dramaturjisine ayrı bir parantez açmak gerekir. Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir senaryonun filme alınmasıyla değil; kurgunun ortaya çıkması sayesinde bir sanat olarak kabul gördü. Bu gerçek, kurgunun sinema sanatında görevini tamamladığını savunan yönetmen, eleştirmen ya da kuramcılar karşısında Eisenstein’in savının kanıtı olarak gösterilebilir (Asiltürk, 2008: 32). Her şeyin görüntülerle anlatılması zorunluluğu, Rus sinemacıları kurgu çalışmalarına yöneltmiştir (Dmytryk, 2007: 111).

Gerçekte kurgunun kullanımının çıkış noktası sessiz filmlerdir. Bunu öncelikle Griffith’in filmlerine indirgemek pek de yanlış olmaz. Broken Blossoms (Kırık Tomurcuklar) ve Intolerance (Hoşgörüsüzlük) filmleri kurgunun sentetik kapsamının kullanıldığı yapımlardır. Bu işlem Sovyet Sineması tarafından yoğun şekilde kullanılmıştır. Ses imajının, görsel kurgudan daha az kırılğan olduğu kabul edilen bir gerçektir. Bu nedenle kurgu, görüntüler arasındaki hem plastik

dışavurumculuğu, hem de sembolik ilgiyi eleyerek gerçekliği sağlamaktadır (Bazin, 2007: 46). Parsa (1989: 78-80), sessiz sinema döneminde özellikle Sovyet Rusya'sında kurgunun anlatımdaki öneminin kavrandığını ve bu dönemin sinemanın altın çağı olarak anıldığını söylemektedir.

Kurguyu kuramsal olarak açıklayanlar ve çok daha evrensel bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Vertov ve diğer Sovyet sanatçılarıdır. İzleyicinin dikkat yoğunluğunu üst düzeyde tutabilmek için Bazin'e göre sinema gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtmalıdır (Büker, 2012: 94). Sürekliliğin yansıtılabilmesi için Pudovkin, kurgunun doğası üzerinde düşünce üretirken, kurgu ile düşünce üretme arasında bir eşitlik işaretinin konabileceği sonucuna varmıştı.

Pudovkin, kurguyu kendi sinema anlayışında merkezi bir konuma oturtturarak, onun sinema sanatının temelinde bulunduğunu söyler. Başka bir yazar da, büyük olasılıkla bu tezin hala geçerli olduğunu ve sinema sanatı devam ettikçe büyük olasılıkla geçerli kalacağını savunur. Aynı yazar, gerçekte sinema tekniğinin gelişiminin temelde kurgunun gelişiminin olduğunu ileri sürerek kurgunun neredeyse ilk sinemacılarca bilinmeyen bir şey olduğuna vurgu yapar (Saydam Uysal, 2012: 33).

Kuleshov Sinema Enstitüsü'nde aldığı sinema eğitimi sırasında yaptığı kurgu denemelerinde bir çekimin ardından geleni nasıl etkilediğini göstermiş; aktör Majukin'in yakın plan baş çekimini, dumanı tüten bir kase çorba, oyun oynayan neşeli bir çocuk ve tabutun içinde yatan ölmüş bir kadınla birleştirmiştir. Kuleshov ifadesiz baş çekiminde Majukin'in ilkinde iştahlı, ikincisinde neşeli, üçüncüsünde kederli olarak algılanabildiğini göstermiştir. Kuleshov, bu denemelerini Bağlantısal Kurgu adıyla kuramlaştırmıştır. Kuleşov için montaj, pozların birbirine yapıştırılmasından çok, sanatsal bir düşünce tarzıdır (Eraydın: 2010).

Düşünce üretim merkezi olarak görülebilecek filmin dramaturjisi oluşturulurken, bütün belirtileriyle izleyicinin belleğinde ilgi görmekte, ritmin duyumu, yani kurgu ve kurgu tanımlamasından ne anlaşılıyorsa hepsi izleyicinin belleğinde oluşmaktadır. Lev Kuleşov ilk defa montaj kelimesini Vestnik Kinematografi (Sinema Haberleri) dergisinde, Sinemada Sanatçının Görevleri adlı makalesinde kullanmıştır. *"Üzerine harfler yazılarak dağıtılmış ayrı küpleri bir*

*araya getirerek, kelime veya cümle kuran çocukların yaptığı gibi, yönetmen de filmi yapmak için ayrı, birbirleriyle ilgisi olmayan, farklı an ve günlerde çekilmiş parçaları bir araya getirerek, dağınık pozları en uygun, anlamlı, eksiksiz ve düzenli bir şekilde sıralamalıdır. Bu da filmin montajını anlatan en basit, en ilkel şemadır...”* (Eraydın: 2010).

Sinema kurgusu yalnızca değişik içerikli planların art arda birleştirilmesi olayından ibaret değildir. Aynı zamanda, algılama sürecine olduğu kadar, filmin algılanmasına da büyük ölçüde bağlıdır. Eisenstein, algılama psikolojisi ile Marksist diyalektiği birleştiren bir kurgu kuramı geliştirdi ve uyguladı. Eisenstein, kendi kuramını, çekimleri birbirine bağlamaktan çok çarpıştırma üzerine geliştirdi. Sovyet Sinemasının en önemli yönetmeni kabul edilen Eisenstein *”Potemkin Zırhlısı filmiyle Dünya Sineması’nda kendine çok önemli bir yer edindi. Tüm zamanların en iyi propaganda filmlerinden sayılan Potemkin Zırhlısı 1905 Bolşevik İhtilali’nin yıldönümü kutlamaları için, ismarlanan filmlerdendir. Eisenstein o zaman yirmi beş yaşındadır ve bu filmi o çekmiştir. Yönetmen’in başyapıtıdır. Filmdeki çarpıcı sahneler kurguyla elde edilmiştir”* (Eraydın: 2010).

İzleyicilerin ekranda olup bitenleri değerlendirmeye başlamadan önce, özellikle ne olduğunu görmeleri, işitmeleri ve idrak etmeleri gerekmektedir. Bu yüzden kurgu, filmin anlamını oluştururken izleyicinin de anlamı çözümleme noktasında filme dâhil olmasını istemektedir. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filminde uyuyan, uyanan, doğrulan aslan heykellerinin birbiri ardına kurgulanmaları, kükreyen ve başkaldıran bir aslanı çağrıştırmaktadır (Özön, 1984: LVIII). Filmdeki sahneler izleyiciyi yaratma sürecine dâhil ettiğinden dolayı kurgunun sinemasal anlatımdaki yeri önemlidir (Eisenstein, 1984: 43).

Sovyet sinemacılarından Kuleşov, kurgunun seyirciler üzerinde nasıl bir öneme sahip olduğunu test etmek için 1920 yılında, daha sonra adına Kuleşov etkisi denilecek bir deney yapmıştır. Kuleşov, bu deneyde yüzünde hiçbir ifade olmayan bir adamın yakın plan yüz çekiminin ardına koyduğu üç farklı çekimle, seyircide üç farklı (açlık, sevgi, üzüntü) anlamın oluştuğunu kanıtlamıştır (Parsa, 1989: 78).

Sinema tarihinde ilk kurgu uygulamalarını Amerikalı yönetmen Griffith’in yaptığı bilirse de kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler; Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleşov ve diğer Rus sinemacılarıdır. Dmytryk (2007: 102),

sessiz filmin son yıllarında Sovyet sinema sanatçılarının kurgu tekniğini üst düzey bir sanat haline getirdiklerini söylemektedir. Pudovkin (1968: 309), Sovyetler Birliği genç sinemacılarının, sinemanın temelini kurgu olduğu düşüncesinden hareketle ilerlediklerini vurgular.

Yenilikçi bazı yönetmenler kurguya verdikleri önemle, geliştirdikleri montaj teknikleriyle, ortaya attıkları kuramlarla ve bunları uygulamadaki becerileriyle sinema sanatının günümüze gelmesinde büyük öneme sahiptirler. Genç Sovyet sinemacılarından Lev Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin ve Dziga Vertov film sanatının temelini kurguyu yerleştirdiler. Bu görüşlerini destekleyen yapıtlarında da sessiz sinema döneminde görsel anlatımın zenginliğini başarıyla kullandılar (Eraydın: 2010).

Pudovkin için kurgu; çekimlerin birbirine eklenmesiyle özgün ve yeni bir düşüncenin oluşturulması işlemidir. Kuleşov da Pudovkin gibi kurguyu biçimsel bir eylem olarak değerlendirmekte, iki farklı görüntünün toplamından bir anlam meydana geldiğini savunmaktadır. Eisenstein ise kurguyu; “birbirini izleyen parçalardan derlenen bir düşünce değil, birbirinden bağımsız iki parçanın karşılaştırılmasından (çarpıştırılması) doğan bir düşünce” olarak değerlendirmektedir (Özön, 1984: CXXI). Bu yönüyle kurgunun anlatımı doğrudan etkileyen bir yanı olduğu gibi, seyircinin de anlatıma kurgu yoluyla katıldığı bir yapı söz konusudur.

Vertov’un kurguya bakışı farklıdır. Vertov, kurgudan çok, insan gözünden de daha güçlü olduğunu düşündüğü kameraya yoğunlaşmıştır. O, sinemada kurgu yoluyla gerçeklik yanılsaması yaratmak yerine, gerçeği tüm çıplaklığıyla göstermeyi amaç edinmiştir. Gerçeği hiçbir aracı kullanmadan anlatmayı tercih eden Vertov; sinemanın temel öğelerinden, senaryoya, mizansene, kahramanlara, dekora ve dram anlayışına şiddetle karşıdır (Vertov, 2007: 117).

Filmin nakış gibi işlenmesinde önemli bir görev üstlenmiş olan kurgunun estetik yanı da filmde alınacak haz ve filmin etkinliği için önemlidir. Pudovkin, filmin estetik temelini kurgu olduğunu söyler. Kurgu, gerçek yaşantının olayları arasında mevcut bağların, mümkün olan bütün yöntemler uygulanarak, her yönünün ortaya çıkarılması ve bunların filmde gösterilmesidir. Bu nedenle kurgu,

yönetmenin kültür düzeyini belirtmekte ve onu hayatı sadece tanımaya değil yorumlamaya da zorlamaktadır (Eraydın: 2010).

Kurgunun sinemada iki farklı amaçla kullanımını görmek mümkündür. Birincisi, düşüncenin ifade tarzı olarak kurgu; ikincisi, ekranda, görsel algılamının ve gerçeklikle ilgili görsel tasavvurların olanaklarına uygun olarak bir zaman birimi içerisinde, filmsel olayın gelişme akışının doğal yansımalarının görsel ve işitsel benzerliklerini yaratma tarzı olarak kurgu. Kurgunun iki karakterli doğasının, insanın algılama ve düşünme doğasına derin uygunluğu sayesinde, sinematografin yeryüzündeki geniş izleyici kitlelerine en yakın, en anlaşılır sanat türü olduğu kesindir. Bu yüzden yönetmen filmin ortaya çıkarılma sürecinde özellikle kurgudan yararlanır. Kurgunun bu görevi yerine getirmesine katkı sağlayan birçok etmen söz konusudur. Bunları Asıltürk (2008: 62-71), yaratıcılık, devinim ve çekim sayısı, zaman ve uzam, sahne derinliği, kameranın altlık üzerinde kullanılması, çekim, geçişler, kesme, zincirleme, bindirme, kararma- açılma, silinme şeklinde açıklamaktadır.

Aslında kurgu bir filmi kodlama biçimidir. İzleyicisiyle buluşan bir filmin, izleyiciler tarafından sevilmesine ya da sevilmemesine, iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesine, başarılı ya da başarısız bulunmasına, filmi izleyenler arasında konuşulup konuşulmamasına, toplum üzerinde istendik yönde bir etki yaratıp yaratmamasına vb. neden olan çok önemli bir öğedir kurgu. Kurgu, bir filmde senaryo, çekim, oyunculuk, yönetim kadar özel ve önemli bir misyona sahiptir. Kodlanan mesajların kodunun izleyiciler tarafından doğru bir şekilde açılması için iyi bir kurgucuya ve de kurgucunun da görevini layıkı ile yapmasına ihtiyaç vardır.

### **2.3.9. Sinemada Oyunculuk**

Sinemanın en önemli anlatım öğelerinden biri oyuncudur. Oyuncunun izleyici ile kurduğu ilişki kuşkusuz anlamın oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sinemada görüntünün semiotik yapısı içinde insan olağanüstü yer tutar. Bu tiyatro için daha da önemlidir. Tiyatroda oyuncunun oyunu, dramatik aracın ta kendisidir, piyesin yapıldığı gereçtir, malzemedir. Piyes oyuncunun sahneye girmesi ile başlar ve konuşması ile ilerler. Dramın amacı, oyuncuların söylenmesi için yazılan diyaloglardır. Oyuncu oyun için kendini zihni bir çerçeveye sokabilir, bir anlamda

oynayacağı rolü yaşar. Seyirci ile canlı ilişki içindedir, seyirci oyuncuya tepki verir, onun oyununu yansıtır, oyunu güçlendirir. Bunların hiçbiri sinema oyunculuğunda yoktur (Saydam Uysal, 2012: 33).

Bir filmde oyuncu tiyatrodaki olduğu gibi her şey demek değildir. Tiyatrodaki ise oyuncunun ayrı bir önemi vardır. Çünkü oyuncu, sahnede bir oyun kişisini, bilgisi, yorumu ve tekniği ile canlandıran ya da gösteren sanatçıdır. Bu olgu sinemada ayrımlıdır. Oyunculuk tekniği açısından tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu aynı anlayışa sahip olmasına karşın sinema oyuncusu sahnede izleyici önünde değil, alıcı önünde oynar. Alıcı önünde oynamanın ise ayrı bir tekniği vardır.

Her şeyden önce sinema bir görüntü sanatıdır (Uluyağcı, 2001: 41). Bu sanatın içinde oyuncu, bir filmde herhangi bir kişiyi canlandıran, kimseyi belirten genel bir terimdir. Kimi film türleri, kimi konular bir yana bırakılırsa, bütün filmler insanı konu alır. Kimi belgesel filmlerde, hatta öykülü filmlerde kahraman, başından geçeni kendi canlandırır, yani oyuncu kendi kendini oynar. Ancak genelde bu iş için oyuncuya başvurulur. Oyuncu görüntünün en canlı ögesidir. Oyuncu, sinemada düşünen, karar veren, tepki gösteren, toplum içinde başka kişilerle ilişki kuran, yaşamını sürdürmeye uğraşan, bunun için sürekli çaba gösteren, bir varlıktır. Görünüşü, davranışı, yüz anlatımı, oyunuyla görüntüde bunları oyuncu gerçekleştirir, canlandırır (Özön, 2008: 111). Sinema oyuncusu, hem yönetmenin yakın rehberliği ve denetimi altında sanatını yürütür, hem de oyununun etkisi, diğer meslektaşları, kamera açısı ya da aydınlatmayı kullanan kameraman ya da oyununun farklı parçalarını belirli biçimde kesen, oluşturan ve düzenleyen kurgucu tarafından değiştirilebilir.

Bir başka deyişle sinemada oyun, tiyatrodaki oyun gibi doğrudan izleyiciye ulaşan değil, anlamı diğer öğelerce de belirlenen ve bu gerçek göz önüne alınarak tasarlanması gereken bir öğedir (Saydam Uysal, 2012: 158). Şunun altını çizmek gerekir. Tiyatro bir söz, sinema ise görüntü sanatıdır. Bu yüzden sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında yukarıda da belirtildiği gibi her iki sanat dalının gereçlerinin ayrı olmasından doğan bazı ayrımlar vardır. Öncelikle bu iki sanat dalının oyunculuk anlayışı, beceriler açısından farklılıklar göstermektedir (Uluyağcı, 2001: 43). Tiyatrodaki oyuncu, izleyicinin görme ve işitme duyularına erişebilmek için ses, hareket ve makyajlarında abartılı davranmak zorundadır. Üzerinde titizlikle

durulmuş bir sahne diksiyonu, doğallığın üstünde jestler, yakından bakıldığında çok farklı görünen makyaj, tiyatro oyuncusu için gerekli çalışma araçlarındandır. Buna karşılık sinemada, tiyatro oyuncusunun başvurduğu bu araçların hiçbirine gereksinim yoktur. Doğal ölçülerin dışında herhangi bir hareket, fazla makyaj, sinemada hemen göze batar, sahteliğini hemen açığa vurur (Onaran, 1986: 59).

Bir oyuncunun performansı görünüş, jest, yüz ifadeleri gibi görsel öğelerden ve ses gibi işitsel öğelerden oluşur. Oyunculuklarda çoğu kez yapaylıktan kaçılarak doğallık, gerçeklik vurgusu yakalanmaya çalışılır. Oyuncuların senaryoda karakterlere biçilen rollere göre gerçekçi ve doğal bir biçimde hareket etmesi beklenir. Senaryoda özellikleri belirtilmiş olan karakterler, oyunculuklar aracılığıyla film anlatısının görünür parçası haline gelir. Çünkü oyuncudan beklenen rolünün gereklerini yerine getirmektir.

Oyuncunun başlıca görevi, oyunculukta, kendi rolüne düşen kişiyi en küçük ayrıntısıyla, tüm özellikleriyle yansıtabilmek, bu kişilerin gerçekliğini izleyicinin benimseyeceği biçimde yansıtmaktır. Bu açıdan oyuncunun filmin diğer maddi öğelerinden farkı yoktur. Ama bazen oyuncunun ön plana geçtiği zamanlar olur. Örneğin yıldız oyunculara dayanılarak çevrilmiş filmlerde her şey, izleyicide hayranlık uyandıran herhangi bir yıldızın en büyük özelliklerini (vücut, yüz güzelliği, cinsel çekicilik, vb.) bol bol kullanmaktır (Özön, 2008: 111). Sinema oyunculuğunun bu özelliği bizi star sistemini ele almaya zorlamaktadır. Doğal olarak rahat, endişesiz, gerçek bir kişiliğe sahip olup, her zaman kendileri olarak görünenler, yapmacık olamayanlar, poz yapmayanlar, çok başarılı bir performans göstermişlerdir. Bunlara örnek olarak, Fred Astaire, Bing Crosby, Gary Cooper verilebilir (Saydam Uysal, 2012: 160). Ancak yıldız isimler üzerine inşa edilen filmlerin değerlisi çok az görülmüştür.

Oyuncunun ağır basmasıyla ya da dramatik yapının özelliğinden dolayı filmin bütün yükünün bir oyuncuya yüklendiği, bu yüzden oyunun, oyuncunun ön sıraya geçtiği görülür. Fakat dramatik yapının sağlamlığı, oyuncunun ölçülü davranışları, yönetmenin yöneticiliği ile bu türlü işlerde denge kurulabilir. Zaten sinema da yönetmenin oyuna karışması hem bu açıdan, hem de sinema oyununun özellikleri ve nitelikleri bakımından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yönetmenin yol



göstericiliği olmadan en usta oyuncuların bile sinemada başarılı oyunlara imza atmalarını beklemek imkansızdır (Özön, 2008: 113).

Perde üzerindeki insan görüntüsü; semantik kapsamı, kullanılan şifrelerin çeşitliliği, semantik örgütlenişin çok katmanlılığı ve karmaşıklığı tarafından belirlenen bir yapı oluşturmaktadır. Ne var ki sanat yalnızca enformasyon yaymaz, seyircileri, enformasyonu algılamaları için araçlarla da donatmakta, yani seyircisini kendisi yaratmaktadır. Sinemadaki insanın karmaşık yapısı, sinema seyircisini anlık ve duygusal yönden daha karmaşık duruma getirmektedir (tersi durum perdede ikelliğe, seyircide duyarsızlığa yol açar). Sinema sanatının gücü ve de sorumluluğu buradan ileri gelir (Lotman, 2011: 139).

### **2.3.10. Sinemada Zaman ve Mekan**

Zaman nedir sorusunun cevabını bulmak çok kolay gibi görünse de cevaplanması zor bir soru değil mi? Nedir zaman? Türkçe sözlük (1998:1662) zamanı, bir iş veya oluşun içinde geçtiği veya geçmekte olduğu süre, vakit ya da belirlenmiş an olarak açıklar. Zaman ileriye doğru akıp giden bir kavram olarak karşımıza çıkmakta ve geriye dönüşü mümkün değildir.

Zaman kavramı mekan olmadan anlamını ifade etmekte zorlanacağımız bir kavramdır. Çünkü evrenin yaratılmasında zaman ve mekan kavramları birbirini tamamlar ve her şey bu evrenin içinde gerçekleşir. Doğadaki her nesne hem bir mekanın içindedir, hem de zamanın içindedir. Bu nedenle zaman ve mekan birbirinden ayrılamaz. Zaman yaşanan ana göre bazen hızla akıp giden, bazen geçmek bilmeyen bir süreç. Zaman kimilerine göre en kolay harcanan bir şey, kimilerine göre en değerli şey. Zamanı yaşıyoruz, zamanı ölçüyoruz, ama kesin bir şekilde tanımını yapamıyoruz.

Tanımlamak yerine yaşadıklarımızdan yola çıkarak zamanı nasıl algıladığımızı belirtmek belki de daha kolaydır. Farklı alanlarda farklı araştırmalar yapan düşünürler zaman konusuna farklı pencerelerden bakmışlardır. Aristoteles (İ.Ö. 384-322), zamanın devinim olduğunu söyler. "Aslında zaman her yerde aynı biçimdedir. Hızlı ve yavaş olan yine zamanla belirlenir. Kısa zaman içinde çok devinen nesne hızlı, az devinen de yavaş kabul edilir. Zaman, değişme ile ilgilidir. Zaman değişmeden bağımsız değildir, dolayısıyla zaman devinime ait bir şeydir.

Zamanı ve devinimi aynı anda algılarız ve bir devinim, dolayısıyla bir değişiklik olduğunda zaman geçti diye düşünürüz. Zaman an ile belirlenen bir şeydir ve zaman ana göre süreklidir ve yine ana göre geçer. İçinde bulunduğumuz zaman geçmiş, şimdi ve gelecekle bağlantılı olarak vardır ve böyle anlam kazanır” (Topçu, 2004: 50).

Zaman aslında bir reel yani gerçek zaman bir de hissedilen zaman olarak ikiye ayrılır. Bunu Altunay (2009: 168) güzel bir örnekle açıklar: ” *Bütün insanlar için iki tür zaman söz konusudur. Bu konu sanatçılar için de aynıdır. Biri saat zamanı, diğeri ise hissedilen zamandır. İki tane farklı bir dakika düşünün; bir dakika diğçi koltuğunda, bir dakika sevdiğiniz bir dostunuzla birlikte. Saat zamanı iki olayda da aynı ama hissediliş olarak farklıdır. Diğçi koltuğundaki bir dakika saatler gibi hissedilirken, dostumuzun yanındaki bir dakika saniye gibidir. Yani biri uzundur, diğeri kısadır. Yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi aynı bir dakikayı iki farklı şekilde algılamakla ilgili örnekleri günlük hayatımızda çeşitli şekillerde yaşarız. Yani ölçülebilen saat zamanıyla, hissedilen zamanı farklı şekillerde yaşarız. Tiyatro, dans ve bale sanatlarında olduğu gibi film ve videoda zaman, hem saat zamanı olarak hem de psikolojik zaman olarak hissedilir. Bu açıklamalar ışığında zamanın tanımını nasıl yaparız? Sorusunun cevabı önem kazanır. Saatle ölçülen zamana saat zamanı ya da nesnel zaman denir. Hissedilen zamana da psikolojik zaman ya da öznel zaman denir.” Zamanın öznel veya nesnel olma durumunu göz önüne alan Bergson, insanın zamanda yaşamadığını aksine zamanın insanın içinde yaşadığını söyleyerek, geçmiş zamanın kaybolup gitmediğini ve insan anlığında devam ettiğini belirterek zaman ve değişimin insanda içsel bir olay olduğunu ve geçmişten bugüne insan düşüncesinde taşındığını söyler.*

Evrende her şeyin kesintisiz, sürekli bir değişim içinde olduğunu ileri süren Bergson (1997: 9) için, şimdiki anın kendisi de bir değişmedir. Bu değişim içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez. Zamanın harekete tabi olarak art arda gelme ile açıklandığı ilk felsefi zemin antikçağ felsefesidir. Antik çağ felsefesinde hareket, değişimin kendisinden yola çıkılarak art arda gelen ansal yer değiştirmeler olarak açıklanır. Zaman kavramının açıklanmasında da en genel anlamda, şeyler ve bu temel şeylerin hareketleri temel alınır.

Zaman konusunu Mançevski; ‘bir araç olarak filmin beni büyüleyen tarafı, zamanla oynama konusunda sunduğu olanaklar ve sinemacının zamanı uzaya dönüştürmesidir’ diyerek açıklamaktadır (Sütçü, 2005: 137). Bunun yanında masallarda ve sinemada zamanın kullanımına bakmak konunun anlaşılmasına katkı sunacaktır. Masalların içindeki zaman boyutu, kişilik ve mekan öğeleri gibi önemli bir öğedir. Masallarda zaman süreci bazen bir gün bazen birkaç yüzyıl arasında değişebilmektedir. Masallarda gece ile gündüz bir anda yer değiştirebilmekte, hatta mevsimsel geçişler çok hızlı bir şekilde yaşanabilmektedir. Masalın anlatımında önemli bir araç olan zaman boyutunun kullanılış biçimi sinema ve televizyonda farklı olsa da önemli bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema özelinde konuyu açıklamaya devam edecek olursak, zaman geçişlerinin filmin dramatik yapısını bozmamasına özen göstermek gerekir. Sinemada, zaman anı değişikliklere uğrasa bile dramatik yapıyla bir uyumluluk göstermesi gerekir. Bilim kurgu filmlerinde zaman ötesi bir zaman süreci işlenmektedir. Tarih öncesini konu alan filmlerde zamansal belirtecin yokluğu bir anlamda yine zaman ötesi kavramını gündeme getirmektedir. Günlük yaşamı konu alan filmlerde zaman-kışı arasındaki ilişkiler dolayısıyla (uyumak, kalmak, yemek, seyahat etmek, eğlenmek gibi davranışların mantıksal olarak bir zamansallığa sahip olmaları nedeniyle) sinematografik anlatım çoğu zaman bu düzene uymak zorundadır.

Anlatım açısından bu kronolojik zaman akışı öykünün anlaşılabilmesi için önemlidir. Ayrıca her eylem zaman içinde bir yere sahip olmak zorundadır. Gece geçmesi gereken olaylar gündüz, gündüz geçmesi gereken olaylar gece geçemez (Adanır, 2012: 145). Zaman ve kışı uyumu kadar önemli olan zaman ve mekan uyumundan yukarıda bahsedilmişti. Filmde zaman ve mekan birbirini bütünler. Anlatı içinde zaman ve mekan sürekliliği kurulur.

Filmde sürekli bir hareket vardır. İzleyiciyi filme bağlayan şey bu harekettir. Bu nedenle izleyici bir süre sonra sadece hareketin kendisi ile ilgilenir. Bu durumda film zaman akışlı bir nitelik kazanır. Böylelikle filmsel zaman ve mekan kurulmuş olur. Filmin mekânsal niteliklerinin ve göze hitap eden zamansal çekiciliğine göre bir üstünlüğü varsa bile film, sözel olmayan tüm sanatlara göre zaman akışını anlatmaya daha yakındır (Can, 2005: 23). Sinemada zaman imgesinin ortaya

çıkması bir dönüşümü gerektirmiştir. Bu dönüşümün başını İtalyan Yeni Gerçekçiliği Sineması çekmiştir. Bunu tanımlamakta Andre Bazin'e düşmüştür. Bu tanımlamada üzerinde durulması gereken nokta, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nın, gerçeği sunarak gerçeğin ötesine geçmeyi başarmış olmasıdır. Burada söz konusu olan, gerçekliğin sinemasal bir özerklik kazanmasıdır. Bu bağlamda imgeyi yaratan gerçekliğin tüm biçimleri, sinemada kişinin yaşamda karşı karşıya kaldığı gerçeklik olarak anlaşılmalıdır. Çünkü, sinemadaki imgenin gerçekliğiyle asıl gerçeklik bütünüyle birbirine karşılık gelmemektedir. Asıl sinema karşısında sinema kendi gerçekliğini yaratmak zorunda kalmıştır (Sütçü, 2005: 148).

Sinemanın bu kendi yapay yaratımı zaman içinde bağımsız bir sinemasal gerçeklik halini almıştır. Zettl, zamanla uğraşan kuramcıların zaman olgusunu ve insan yaşamını, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir süreklilik içinde bölerek ortaya koyduklarını belirtir. Zettl, film ve videonun hareketli görüntülerden oluşması nedeniyle, hareketle ilgili iki farklı zaman kuramını ele alır. Hareketi iki farklı zaman kuramını ele alarak film ve videonun temel yapısal farklılığına dayandırmaktadır. Filmde görüntüler birbirini izleyen durağan fotoğraf karelerinden oluşur. Videoda ise sürekli tarama olarak elektronik noktacıların oluşturduğu bir görüntü söz konusudur.

Bu temel farklılık film ve videonun estetik gerekliliklerini de etkiler. Zettl; Zeno ve Bergson'un zaman kuramlarını ekrandaki hareketli görüntülerin farklılığına dayandırmaktadır. Zettl, Zeno'nun Hareket Paradoksu ile filmin hareketini, Bergson'un zaman kuramıyla elektronik görüntüdeki hareketini ilişkilendirerek zaman ve mekan arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır (Zettl, 2001: 230).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE POLİTİK SİNEMA

#### 3.1. Türkiye'de Politik Sinema

Türk Sinema Tarihinin başlangıcı olarak, Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 Cumartesi günü Ayestefonas'taki (bugünkü Yeşilköy) Rus Anıtının yıkılışını çektiği 150 metrelik belgesel film kabul edilmiştir. Bu nedenle her yıl bu tarihte Türk Sinemasının doğum günü çeşitli etkinliklerle kutlanmaktadır (Evren, 2003: 10). Ancak, son yıllarda çeşitli tartışmalara neden olan Uzkınay'ın 150 metre uzunluğunda (bazı tarihlerde ise bu 300 metre olarak yazılır) Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı tarih belgeselini gören çıkmamıştır. Ve filmin çekilişine ait bir tanık da yoktur. Ortada varolan ve sinema tarihi kitaplarında yayımlanan yalnızca söz konusu anıtın genel fotoğrafıdır. Konuyla ilgili elde somut belgeler veya 1914 yılından bu yana olaya açıklık getirebilecek bir tanık çıkmasa da, yeni belgeler bulunana kadar Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı ilk Türk filmi sayılacak, 14 Kasım 1914 ise bir doğum tarihi olarak önemini koruyacaktır (Özgüç, 1993: 13).

Fuat Uzkınay ile başlayan yolculukta yüz yılı aşkın bir süredir kendi yolunu bulmaya, kendi dilini konuşmaya, kendi kişiliğini yaratmaya, kendi felsefesini inşaaya çalışan Türk Sineması sergilediği tavır duruş ile ideolojisinin ipuçlarını vermektedir. Türk Sinemasının yönünü ve felsefesini belirlemede bir tür olarak politik filmlerin varlığı önemli bir yer tutar.

Politikanın tanıdık hoyratlığıyla sinema dilinin emsalsiz kıvraklığını tek potada eritmek her zaman mümkün değildir. 'Siyasi sinema', her an kaba bir propagandaya dönüşebilir, yıkıcı ve yıkıcı bir hal alabilir. Kıssadan hisse; sanatsal ve kalıcı bir zarafeti inşa etmek anlaşılacağı üzere hayli zordur (Turgut, 2013). Zorluğu yenebilmek içinde politik filmlerin türünü belirleyen en önemli unsur filmin ideolojik yapısıdır. Toplumun belli bir kesimine ait olduğu düşünülen fikirler, düşünceler, değerler, temsiller v.b.'nin toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl

anlaşılması gerektiği bilinç yöneticilerinin ideolojik yönlendirmesi ile gerçekleşmektedir.

Çıkar grupları tarafından topluma benimsetilmeye çalışılan düşünme biçimlerini, yaşam tarzlarını, farklı kültür öğelerini v.b. toplumun farklı kesimlerinin nasıl göreceğini belirleyen ideolojik çalışmalardır. Toplumsal değişim, gelişim ve dönüşümün sinemaya yansımaları ideolojik temelli olmaktadır. Bu yüzden de toplumun içindeki gerçeğin yansımalarını sinemada görmek önemlidir. Toplumsal gerçeğin sunumunda sinema, kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden alan yapıtların olduğu yerde politik filmleri çıkarmaktadır karşımıza. Yaşanılan her şeyin siyasal, siyasal olan her şeyin ideolojik, ideolojik şeylere yön verenin toplum ve toplumsal olaylar, toplum ve toplumsal olaylara yön veren şeylerin toplumsal dinamikler olduğunu söylemek mümkündür.

Bu toplumsal dinamiklerin sinemada nasıl ortaya çıktığını görmek önemlidir. Bu dinamikleri görebilmek için Türkiye Sinema Tarihini genelde anlaşılır ve kabul edilebilir bir tarihi çerçeveye oturtmak politik sinemanın Türkiye'deki gelişimini görmek adına önemlidir. Bu konuda Türk Sinema tarihinin önemli kişileri farklı sınıflamalar içinde bu dönemleştirme işine girişmişlerdir.

Nijat Özön (1995: 18-19) Türk Sinemasının Dönemleri'ni (...) İlk Dönem (1914–1923), Tiyatrocular Dönemi (1923–1939), Geçiş Dönemi (1939–1950), Sinemacılar Dönemi (1950–1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970–1987) biçiminde yapmıştır. Bir farklı sınıflamayı Engin Ayça'nın yaptığını görmekteyiz. Engin Ayça sınıflamasında sinema seyircisini merkeze alarak bir çalışma yapmıştır. Engin Ayça'nın (Ayça'dan aktaran Atam, 2010: 8) yapmış olduğu sınıflama aşağıdaki gibidir. *"Türk Sineması bugüne kadarki gelişmesi içinde başlıca üç evreye ayrılabilir. İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ile Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında, ama asıl ve özellikle 1950 sonrasında 1970'lerin sonlarına kadar getirebileceğimiz (şimdi de bir ölçüde süren) Türk Sinemasının Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 70'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk Sinemasının yeni dönemi, yönetmenler dönemidir"*. Yukarıdaki açıklamalar ışığında çalışmanın bu kısmında sinemanın Türkiye'deki

yüz yıllık geçmişi, toplumsal gerçeğin yansımalarını politik sinema içerisinde, toplum, toplumsal olaylar, toplumsal gerçekler, birey, devlet, siyaset, ideoloji, estetik, sanat kavramları temelinde ele alıp çalışmayı amaçlamaktadır.

Türk Sinemasının yüzyılı aşkın serüveninde politik sinemanın röntgeni çekilirken toplumun; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, durumu ele alınarak değerlendirilecektir. Aşağıda görüleceği üzere Türk Sineması dönemler içerisinde incelenmiştir.

Bu çalışmada Türk Sinemasının önemli isimleri tarafından yapılan sınıflamalar yer verilmiştir. Türkiye'nin toplumsal dokusu göz önünde bulundurularak dönemler Türkiye'nin sosyal, siyasal, tarihsel, hukuksal, ekonomik, kültürel, sanatsal ve benzeri yapısı göz önünde bulundurularak Cumhuriyet'in ilanından 1960 yılına kadar ki dönemden başlanarak 1960-1970, 1970-1980, 1980-1990, 1990- 2000 ve de 2000'den günümüze Türkiye'de politik sinemanın durumu incelenmiştir.

### **3.1.1. Cumhuriyet'in İlanından 1960 Yılına Kadar ki Dönemde Türkiye'de Politik Sinema**

Politika; bazen sınıksız sarmalayan umuttur ve bazen de yıkımdır ne yazık ki... Ve gün olur, siyasetin beyazperdeye yansımalarıyla (deliboşuk propaganda filmleri değil asla) etkisi iç acıtan yapımlar kıt da olsa karşımıza çıkar. Aslında zordur siyasi (politik) sinema. Acıyı kurgulamak, kotarmak, yaranmak bela işidir... Özetle emperyalizmin, kapitalizmin, savaşın, işgalin, CIA'nın, işkencenin, tecavüzün ve her türlü melanetin başrolü kaptığı bu yapımlara parantezler açmak gerekir (Turgut, 2013). Bu sözler politik sinema umut ve yıkımın harmanıdır diyen Alper Turgut'a ait. İçinde umut ve umutsuzluğu, güzel ve çirkini, doğruyu ve yanlış, barındıran bir uğraştır politik sinema. Politik sinemanın bu penceresinden içeri girerken sinemamızın yüzyılı aşkın tarihine bakarak politik sinemanın yerini tespit etmek ve Türkiye'de politik sinemanın tarihsel yolculuğuna projeksiyon tutmak mümkündür.

14 Kasım 1914, Cumartesi günü Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışının kaydı, ilk Türk filmi olarak kabul edilir. Bu kaydı gerçekleştiren Uzkınay, daha sonra öykülü film çekme çabasına girişir. Ancak şanssızlıklar peşinden ayrılmaz.

1916 yılında çekimine başlanan ilk konulu Türk filmi Leblebici Horhor Ağa filmi tamamlanamamıştır. Sebep oyuncuların birinin ölümüdür. 1915 ve 1916 yıllarında 1. Dünya Savaşı'na dair 3 belgesel nitelikli film daha çekilir. 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından Pençe ve Casus filmleri çekilir (Gırlangıç: 2014).

Halk önüne çıkan ilk uzun metrajlı ve konulu Sedat Simavi'nin (1896-1953) yönettiği Pençe filmidir. Sedat Simavi, sinemaya el attığı yıllarda ne kadar genç bir delikanlıysa, 1919 yıllarında Mürebbiye ve ilk tarihsel bir film denemesi olan Binnaz'ı yöneten ve dönemin ünlü tiyatrocularından Ahmet Fehim (1857-1930) ise o kadar yaşlıdır. 60 yaşında yönettiği bu iki filmin özelliği, Türk sinema tarihinde ilk kez, kadın kişilikleri üzerine kurulmuş konulardan oluşmasıdır (Özgüç, 1993: 13).

Pençe, Casus, Mürebbiye filmlerinin çekildiği yıllar Türkiye'nin kaderini değiştirecek savaş yıllarıdır aynı zamanda. Savaş ortamının da etkisiyle 1920 ile 1922 yılları arası sadece 6 film çekilebilmiştir. 1922 yılının önemi, 1919 yılında Almanya'da Samson / İstirap isimli bir Türk filmi çeken Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'ye dönerek film çekmeye başlamasıdır (Gırlangıç: 2014).

1923-1939 yılları arası tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un tekelinde üretilen filmler ve bu filmlerdeki tiyatro etkisi nedeniyle ülkemizde Tiyatrocular Dönemi olarak ele alınır. Her ne kadar tiyatrocular denilerek çoğul ifade kullanılmışsa da bu döneme egemen olan yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur. Tefeyyüz Mektebi, Dar-ül Edebiyat, Soğukçeşme ve Topkapı Rüştüleri, Mercan İdadisinde okuyup, 17 yaşında Burhanettin Tepsi topluluğunda sahneye çıkan Ertuğrul, tek yönetmen olarak Türk Sinemasına damgasını basar.

Almanya ve Sovyetler Birliği'nde oyunculuk yapan, çeşitli filmler çeken Muhsin Ertuğrul 1922 yılında ülkeye dönüp 1939'a kadar olan süre içinde birbiri ardına 19 uzun metrajlı film yönetir (Özgüç, 1993: 15). Muhsin Ertuğrul filmlerini tek yapım şirketi olan Kemal Film için üretirken, 1923 yılında Mustafa Kemal'in desteğiyle Halide Edip'in aynı adlı romanından uyarlanan Ateşten Gömlek adlı filmi çeker (Özgüç, 2003: 78). 29 Ekim'den 6 ay kadar önce, TBMM'nin kuruluşunun tam üçüncü yıldönümünde, henüz işgal altında bulunan İstanbul'da Ateşten Gömlek'in ilk gösterimi başlamıştı.



Halide Edip Adivar'ın Kurtuluş Savaşı sürerken bu savaşı konu alan romanından Muhsin Ertuğrul'un perdeye aktardığı film, ulusal duyguların doruk noktasına eriştiği bir anda izleyicinin karşısına çıkıyor; sinemanın, bir ulusun yaşamındaki en büyük, en önemli olayları yansıtmadaki eşsiz gücünü örnekliyordu.

Aynı yıllarda, Malûl Gaziler Cemiyeti'nin, bir yandan Kemal Film'in bir yandan da Türkiye Büyük Millet Meclisi Orduları Film Teşkilatı'nın sinemacıları da aynı olayları belgesel tutumla film üzerine aktarıyorlardı. Cumhuriyetin kuruluş yılında Türk Sineması için bunlardan daha iyi bir başlangıç düşünülemezdi, yepyeni bir düzene geçen ve bu düzeni kökleştirmek için bir dizi devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet için de sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı (Önder ve Baydemir, 2005: 122). Bu iletişim aracını o dönemde en etkili kullanan işletmelerden birisi de İpek Film olmuştur. İpek Film, Bir Millet Uyanıyor (1932) filmini çekmiştir. Kurtuluş Savaşı'nı anlatan Bir Millet Uyanıyor, ulusal bir konuyu ele alması dolayısıyla geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başarabilmiştir. Filmde Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale Savaşı'na katılan 96. Alay büyük yararlıklar göstermiş, bu arada alayın mevcudundan çoğu şehit olmuştur. Mütarekeden sonra da sağ kalanlar evlerine, köyelerine dönmüşlerdir.

Kurtuluş Savaşı'nın hazırlıkları başlayınca alayın komutanı 96. Alay'dan hayatta kalanları toplar, eski 96. Alay az mevcutla katıldığı Kurtuluş Savaşı'nda da büyük yararlar sağlar. Türkiye'nin kurtuluş günlerini anlatan filmde politik film türlerinden Milli Sinema ve Ulusal Sinemanın temalarını görürüz. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sinemasal anlamdaki ilk çalışmaların politik film bağlamında ulusal bir bilincin yaratılması için kullanıldığı çok net bir şekilde görülmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yıllarında yeni bir sinemacı ile tanışır Genç Türkiye Cumhuriyeti, Muhsin Ertuğrul ile. Muhsin Ertuğrul sinemayı tiyatroya, tiyatroyu sinemaya uyarlamıştır. Ancak Battal (2006: 107) Muhsin Ertuğrul'un sinema duygusu yaratmaktan çok, tiyatronun yedeğinde bir sinema yaparak sinema dilinin gelişmesini ve Türk Sinemasının ortaya çıkışını geciktirdiğini ifade eder. Alim Şerif Onaran (1986: 213), Muhsin Ertuğrul ile ilgili olarak yapılan fazla teatral eleştirilerine, yaptığı sinema, daha çok tiyatroya benzemişse bunu kusur saymaktan çok, sinemada, Avrupa'da onun zamanında da denenilen bir tarz olarak görmek gerekir, sözleri ile karşılık verir.

Muhsin Ertuğrul, bu tarihten itibaren 1940'ların ortasına kadar adeta Türk Sinemasını omuzlarında taşır. 1922 ile 1946 arası 32 filme imza atan usta yönetmen, Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan 1922-1939 arasında Hazım Körmükçü, Bedia Muvahhit, Talat Artemel, Ferdi Tayfur ve Cahide Sonku gibi önemli tiyatrocuları sinemaya da kazandırır (Gırlangıç: 2014). Cumhuriyetin ilanıyla gelen değişim, ardından Atatürk inkılap ve devrimlerini getirmiştir. Cumhuriyet rejimi toplumun hemen her alanında değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde tarihsel filmler belirli bir sinema anlayışını beraberinde getirmiş, sonraki yıllardaki üretimler bu ana temalar üzerinde hareket etmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yıllarında sinemanın toplum için neden önemli bir araç olduğunu Metin Erksan'dan yapılan alıntı çok net göstermektedir; *"Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de devletin sinemaya yakın bir ilgi göstermesi için çeşitli nedenler vardı: Eskimiş, yıkılmaya yüz tutmuş bir imparatorluktan yepyeni bir düzene geçen, bunu kökleştirmek için birbiri ardına her alanda devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet için sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı. Cumhuriyet kurulduğunda 13 milyon olan nüfusun % 80'den fazlası köylüydü. Bu kesim 40.000'den fazla kırsal yerleşim birimine dağılmıştı. Çeşitli bölgeler arasında yaşama düzeyi, toplumsal ve ekonomik yapı bakımından göze batacak ayrılıklar vardı. Nüfusun %90'ına yakını okuma-yazma bilmiyordu. Bu durumda sinemanın eğitim, kültür, sanat, propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir zorunluluktur. Cumhuriyet yönetiminin giriştiği ilköğretim zorunluluğu, tevhid-i tedrisat (öğretimin birleştirilmesi ve laikleştirilmesi), harf inkılabı, okuma-yazma seferberliği, halk dersaneleri, millet mektepleri, halk odaları, halk evleri gibi atılımlarla kendini gösteren eğitim ve kültür alanındaki savaşında sinemadan daha uygun bir araç bulunamazdı. Nitekim o yıllarda çok sıkı dostluk ve komşuluk ilişkilerinin kurulduğu Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği bunun çok başarılı örneklerini vermekteydi ve bunlar Türkiye'de yakından takip edilmekteydi. Ne var ki bu alanda beklenen gelişme gerçekleşmedi"* (Erksan'dan aktaran Önder ve Baydemir, 2005: 122).

Birinci Dünya Savaşı'nın bitişi ve tiyatrodan yetişmeyen ve işe direk olarak sinemadan başlayan yeni yönetmenlerin etkisiyle 1939-1950 yılları arası Türk

Sinemasının Geçiş Dönemi'dir. Ancak, 1950'lere kadar Türk Sineması yapı, üretim ve sanatsal anlamda yeterince gelişme gösterememiştir.

1950 yılı Türk Sineması için önemli bir dönüm noktasıdır. Türk Sineması, bu yıllarda tiyatro etkisinden uzaklaşarak kendine ait bir sinema dili kazanmaya başlamıştır. 1950'den sonradır ki, sinema terimleri içinde düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmiştir (Özön, 1995: 229-231). Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar yerli bir sinema endüstrisinden söz edilemez. Nijat Özön (1995: 236), bunun nedenini nüfus azlığı - izleyici azlığı - sinema salonu azlığı üçlüsüne bağlar. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon ve Orhon Murat Arıburnu, geçiş dönemi olarak adlandırılan 1939-1955 yıllarının yönetmeni olurlar. Bu isimler 50'li yıllardan başlayarak Sinemacılar Dönemi'ni hazırlayan kişilerdir. Sinemacılar Dönemi'ni açma onuru ise Lütfi Ömer Akad'a aittir (Onaran, 1986: 214).

1950'li yıllara geldiğimizde, Türk Sinemasında 1950'lerle başlayan döneme Yeşilçam dönemi adı da verilmektedir. Türkiye'de sinemanın gelişimi açısından, 1950-1959 yılları arası dönem ise genel olarak Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılır (Özön, 1995: 233). Bu dönemdeki sinemacılar başlangıçta sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak için çabalamış ve işe yabancı filmleri taklit ederek başlamışlardır. Sinemacıların Mısır melodramları ve Amerikan filmleri başta olmak üzere batı sinemasından etkilendikleri görülmektedir. Sinemacılar kuşağı olarak değerlendirilen bu kuşak sinema dili ile konuşmayı öğrenmenin çabası içinde olmuşlardır. Bu dönemde Türkiye'nin sosyal ve siyasal dokusuna baktığımız zaman 1946 seçimlerinde Demokrat Parti'nin muhalefet partisi olarak ülke yönetimine eklenmesiyle Türkiye'de çok partili hayatın başladığını görürüz (Timur, 2003: 99).

Özön (1985: 356) 1950 yılının sinemamızın sanatı yönünden bir dönüm noktası olması gibi 1948 yılında sinemamızın ekonomi işleyişi açısından bir dönüm noktası" olduğuna vurgu yapar. Özön (1995: 232), 1911-1944 yılları arasında her yıla düşen ortalama film sayısı 1,53 iken, 1950-1959 yılları arası dönemde yıllık ortalama 53 filme yükseldiğini bununda Türk Sinemasına bir ivme kazandırdığını ifade eder. O yıllarda Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısına baktığımızda ve ikinci dünya savaşı koşulları da düşünüldüğünde, iç politikada

ekonomik zorlukların yarattığı tatsızlık ve dünyanın değişen yapısının da etkisiyle siyasal yapının gerekliliği olan çok partili döneme girmek kaçınılmaz olmuştur.

1950 yılında gerçekleştirilen seçimler sonucu tek parti dönemi olarak nitelendirilen Cumhuriyet Halk Partisi dönemi sona ererek, Demokrat Parti'nin iktidar dönemi başlamıştır. İktidarın değişimiyle birlikte Türkiye'nin toplumsal yapısındaki dönüşümde çok hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir.

1950 yılından sonra Türkiye'de çok hızlı bir iç göç yaşanmıştır. Anadolu'nun çeşitli illerinden özellikle İstanbul ve Ankara'ya yaşanan göçle birlikte 'yeni şehir' hayatları inşa edilmiştir. Bu hızlı değişim özellikle büyük şehirlerde yeni sermaye birikimleri oluşturarak, Türkiye'nin kapitalist sermaye düzeninde önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Ahmet Oktay (2002: 68) 1950 sonrası değişimle ilgili şöyle bir tespitte bulunur, *"Derinlikli ve ayrıntılı bir ekonomik/politik/ideolojik çözümlenmeye girişmeksizin, 1950'den itibaren toplumsal yaşamın hem geliştiğini hem karmaşıklaştığını söylemek gerekir. Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağlantılıdır. Doğuş imgeleri ile çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir. Farklı kültürel/siyasal ve felsefi içerimlere sahip olan yabancılaşma ve anomi kavramlarına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar, aslında ancak 1950'den sonra devreye girmiştir denilebilir."* 1950-1960 tarihsel aralığında yaşanan Demokrat Parti iktidarı uygulamaları daha sonraki süreçte; siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanda önemli etkiler yaratmıştır (Güngör, 2017: 95). Sinema var olanı aktararak gündelik yaşamı ve etkileyenlerini yansıtmaya gücüne sahip midir? Sinemadan yola çıkarak bu bilgileri edinebilir miyiz?

1950-1960 tarihsel aralığında yaşanan Demokrat Parti iktidarı uygulamaları daha sonraki süreçte; siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alandaki yansımalarını toplumsal gerçeklik zemininde sinema topluma projeksiyon tutarak halka yansıtılabilir mi? Bu noktada Balazs (2013: 19, 151), sinemanın bir sanat olarak toplumsal gerçeklikle bağları olduğunu vurgular. Sinemanın halkı etkileme gücüne sahip olduğunu söyler, öyle ki sinema artık toplumsal bağları oluşturan hikâyelerin yerini almaktadır ancak aynı zamanda sinema bu durumdan etkilenendir de. Yönetmeni toplumsal gerçekçi bakış açısına oturttuğumuzda kaçınılmazdır ki

içinde yaşadığı toplumla ilişkiler doğrultusunda, sinema toplumsal gerçekçilikten bağımsız değildir. Bu gerçekliğin sunumunda hiç kuşkusuz sinemanın dili önemlidir.

1950-1959 yılları sinemanın tiyatrodan ayrılmasıyla, sinema kendi dilini oluşturma çabası içine girmiştir.1950'li yıllardan sonra sinemaya daha yatkın, doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan oyuncular tiyatro denilen grubun yerini almıştır. Usta-çırak ilişkisi içinde usta sayılacak bazı kişilerin ortaya çıkması bu döneme rastlamaktadır (Özön, 1995: 229-231). Bu dönemde, Ömer Lütfi Akad, Orhon Murat Arıburnu, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Osman F. Seden gibi önemli isimler sinemaya girmektedir (Scognamillo, 2003: 131-151).

1950 yılında Münir Özkul ve Neriman Köksal, 1951 yılında Muhterem Nur ve Fikret Hakan,1952 yılında Belgin Doruk ve Turgut Özatay, 1954 yılında Öztürk Serengil, 50'li yılların sonlarında ise Ahmet Mekin, Ekrem Bora, Çolpan İlhan, Orhan Günşiray, Göksel Arsoy, Yılmaz Güney, Erol Taş, İzzet Günay ve Fatma Girik gibi dev isimler ilk filmlerine imza atarak uzun oyunculuk kariyerlerine başlarlar. 1951 yılında ilk filmini çeviren Ayhan Işık ise döneminin en büyük yıldızı olur (Gırlangıç: 2014).

1950'li yıllarda çekilen filmlere baktığımızda, ülkeyi etkileyen siyasi kararları konu alan filmler üretildiğini görürüz. Türkiye'nin NATO üyeliği almak için Kore'ye asker gönderme kararına ilişkin, Kore'de Türk Kahramanları (Seyfi Havaeri, 1951) filmi bunun bir örneğidir. Yine, bu dönem Amerika ile kurulan ilişkiler dolayısıyla edinilen komünizme karşı milliyetçilik olgusunun pekiştirilmesi kararına ilişkin Yüzbaşı Tahsin (Orhon Murat Arıburnu, 1950), Vatan İçin (Aydın Arakon, 1951), Bu Vatanın Çocukları (Atif Yılmaz Batıbeki, 1959) gibi tarihi filmler sinemanın konusu olmuştur (Alkan, 2015: 605-606).

### **3.1.2. 1970 Yılına Kadar ki Dönemde Türkiye'de Politik Sinema**

Türkiye'de 1960'lı yıllardaki politik sinemanın durumunu ele almadan önce Türkiye'nin sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal yapısına bakmak konunun anlaşılmasına önemli katkılar sağlayacaktır. *"1950'li yılların son döneminde ekonomi ve siyasal alanda olumsuzluklar baş göstermeye başlamıştır. Demokrat Partinin zamanla otoriterleşmesi ile birlikte gösteri yürüyüşleri,*

*protestolar, suikastlar, faili meçhuller 50'li yılların sonlarına doğru gerçekleşmiş özellikle 5 Mayıs 1960 yılında Kızılay meydanında 555 K parolası ile hükümeti yıpratmak amacı ile gösterişler düzenlenmiştir. Tüm bu yaşananlar doğrultusunda alt rütbeli subaylar tarafından 27 Mayıs 1960 yılında Türk siyaset tarihinin ilk askeri darbesi gerçekleşmiş ve bu darbe diğer darbelerinde zeminini hazırlamıştır. 1960 darbesi ile birlikte Milli Birlik Komitesi yönetime el koymuştur. Demokrat partinin en önemli üç ismi Adnan Menderes, Fatih Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan idama mahkum olmuştur. Siyaset tarihimize ve demokrasiye bu darbe ile birlikte ciddi anlamda zarar gelmiştir” (Danık: 2016).*

1960 yılındaki askeri darbenin ardından yeni bir anayasa hazırlanır. Yeni anayasa toplumsal hayata kısmi bir özgürlük getirir. Köylerden, kasabalardan büyük şehirlere göçler artar. Köylerden şehirlere doğru oluşan göç işçi sınıfının sayısal artışında önemli rol oynar.

27 Mayıs askeri darbesinin ardından izlenen liberal politikalar ekonominin getirdiği olanaklarla birleşince yapım şirketlerinde gözle görülür bir artış olur. Sadece 1960 yılında, Nusret İkbâl Be-Ya Film, Hulki Saner Saner Film, Atıf Yılmaz Orhan Günşiray Yerli Film, Türker İnanoğlu Eler Film, Aram Gülyüz Metro Film, İlhan Filmer Site Film, Baki Üsküdarlı Şan Film, Mehmet Arancı Kurt Film şirketlerini kurar (Özgüç, 1990: 1). 1961 Anayasası ile toplumsal olarak yeni bir dönem başlamıştır. Sosyal devlet ilkesini ön plana çıkaran anayasa, toplumun bütün katmanlarında bir değişimin başlangıcı olmuştur.

Yeni anayasa ile birlikte sinemacılar genel anlamda yaratılan özgürlük ortamı sayesinde ve kısıtlamaların onlardaki yaratıcılığı ortaya çıkarmasıyla özgün ürünler verebilmişlerdir. Bu özgünlük sinemanın diline ve türüne de yansımıştır. Bu türlerden biriside politik sinemadır. Türkiye’de sinema serüveni içerisinde politik filmlere ilk örnekler 1960’larla birlikte yapılmaya başlanmıştır. Türk Sinemasında yaşanan siyasileşme eğilimi, birçokları tarafından 1960 Askeri Darbesi’yle ilintili görülmüştür. 1960 Darbesi, Demokrat Parti yönetiminden rahatsız bir toplumsal koalisyonun yönetimi ele geçirmesini sağlar. Bu durum II. Meşrutiyet dönemiyle kıyaslanabilecek bir siyasi canlılık döneminin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönem sosyalizm merkezinde farklı düşüncelerin geliştirildiği yıllardır.

Türkiye'nin toplumsal yapısı, kırsal kesimde yaşanan hayat, Osmanlı dönemi toplumunun tarihsel mantığı, sanayileşme politikaları, işçi sınıfının mahiyeti, göç olgusu, gecekondulaşma ve kentleşmenin problemleri temel tartışma eksenleri olarak ortaya çıkar. Halkçı ve seçkinci kültürel yaklaşımlar bu dönemde Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema tartışması ile somutluk kazanır. Tartışılan Türk Sinemasının ne olduğu ve ne olması gerektiğidir. İdeolojik değer yargıları bu tartışmalarda etkindir. Dolayısıyla sinema siyaset ilişkisine dair tavırlar Türk Sinemasının bu canlı döneminde sinemaya dair anlayışların merkezinde yer almıştır. 1960'lı yıllara genel olarak bakıldığında Türk Sineması ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olaylardan her yönüyle etkilenmiştir (Tugen, 2014: 160).

1961 Anayasası daha geniş bir siyasal faaliyet yelpazesine izin vermiş olması bakımından, eskisinden çok daha fazla liberal olmuştur. Yeni anayasayla bağımsız bir anayasa mahkemesi getirilmiş, yargı kurumu, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerinin tam özerklikleri güvence altına alınmıştır. Yeni dönemle birlikte Türkiye'de yapılan anayasal değişikliklere karşı, sinema filmlerine uygulanan denetleme tüzüğü aynı şiddetiyle varlığını sürdürmüştür. Bu durumun sinemaya ve sinemacılara olan etkisi ise senaryoların sansüre takılmasını engellemek için sinemacıların oto sansür uygulamak zorunda kalmaları şeklinde açığa çıkmıştır. Böylelikle bu dönemde ürün veren sinemacılar izleyici beğenileri sonucunda beliren yapımcı istekleri ve devletin sinemaya karşı uyguladığı sansür arasında kalmışlardır (Karahanoğlu, 2007: 22).

Ülkede yaşanan değişimler sinemayı ne derece etkilediyse sinema da toplumu o derece etkilemeyi başarmıştır. Dolayısıyla sinemanın büyük değişim ve gelişim gösterdiği 60'lı yıllar Türk Sineması'nda önemli bir zaman dilimini ifade eder. Hatta o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu beklide en iyi yansıtan Türk Sineması'dır (Tugen, 2014: 160). 1960 ihtilalinin yarattığı özgürlükçü düşüncenin de etkisiyle sinemacılar yeni konulara yönelmişlerdir. 1960'lardan itibaren Türk Sineması, bir özgürlük ortamına girmiştir. Türk sinemacıları en özgün ürünlerini bu dönemde vermeye başlamışlardır. Toplumun sorunlarına eğilen filmler, bu dönem içerisinde sıkça görülmektedir.

Sinemanın 1960 sonrasındaki bu eğilimi 'toplumsal gerçekçi' bakış açısı olarak değerlendirilmektedir. Bu dönem içerisinde toplumsal gerçekçiliğin yanı sıra, Ulusal Sinema, halk sineması, Milli Sinema gibi kavramların da sözünün ediliyor olması sinema alanında yaşanan düşünsel tartışmaların bir göstergesidir (Karahanoğlu, 2007: ix). Muharrem Gürses 1960 yılında Can Mustafa isimli bir dizi köy melodramını çeker. Burada amaçlanan köyden kente doğru yol almak, acılı dünyaları umuda ve iyimserliğe dönüştürmektir. Muharrem Gürses'in köy melodramlarından sonra çektiği dini filmlerde yine bu dönemde yoğun ilgi gören bir başka tür olmuştur. 1965 yılında Hazreti Yusuf'un Hayatı ile başlayarak yeni bir tür geliştirmiştir. Bu film, Türk Sinemasında hazretli filmler furyasını başlatmıştır. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hazreti Yusuf'un yaşam öyküsü tüm Anadolu sinemalarında seyirci tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

Muharrem Gürses, 1965 ile 1986 yılları arasında Hazreti Süleyman, İmparator Atilla, Hazreti Yahya adındaki filmlerinde melodram öğelerini dinsel temalar ile birlikte kullanmıştır. Muharrem Gürses çektiği filmler ile çoğunlukla Anadolu'da bulunan seyircisinin dini duygularına ve zaaflarına hitap etmiştir (Özgülç: 1992: 70-71). Lütfi Ömer Akat'ın yönettiği Hudutları Kanunu filmi Ulusal Sinema içinde önemli bir yer tutar. Lütfi Akad'ın ilk toplumsal gerçekçi filmlerinden biri olan Hudutların Kanunu, Yılmaz Güney'in eserinden sinemaya uyarlanmış ve başrolünü de Yılmaz Güney'in oynadığı bir film olmuştur. 1960'lı yıllardaki Ulusal Sinemanın önde gelen ismi sadece Lütfi Ömer Akat değildir. 1960'lı yıllarda Halit Refiğ (Bir Türk'e Gönül Verdim-1967), Metin Erksan (Kuyu-1968 ve Sevmek Zamanı-1965) gibi isimleri ve filmleri Ulusal Sinemanın önemli isimleri arasında gösterilmektedir.

1960'lı yıllarda Türk Sinemasında göç filmlerinin çekilmeye başlandığı görülür. Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları, Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol'u 1960'lı yıllardaki göç sineması filmlerinin önemli kilometre taşlarındandır. Türk Sinemasının 1960'lı yıllardaki ekonomi politikğine baktığımızda, değişen toplumsal yapının ve değişen dünya konjktörünün ülkedeki hem film içeriklerine hemde seyirci profiline sirayet ettiğini göstermektedir. Ama bundan dahada önemlisi ülkede çok büyük bir artış gösteren sinema salon ve yapımcı sayısındaki artışın dikkat çekici boyutta olmasıdır. "1960 yılında 68 olan film sayısının gitgide



artarak 1969 yılında 229'a çıkması sinemadaki bu belki biraz yapay ve şaşırtıcı canlanmanın göstergelerinden biridir. Bu kuşkusuz yalnızca sayısal bir olgu değildir. Canlanan sinema yaşamıyla birlikte yapım evleri de çoğalmış, sinemaya klasik sermayenin dışında değişik şeyler üretmek isteyen sermaye kaynakları girmiş, siyasal film deneySEL denecek denli cüretli biçimsel çabalara, gerçeküstü çıkışlardan alabildiğine bireysel denemelere çok çeşitli şeyler üretilmiş olmuştur. Aradaki çok kötü filmlerin yanı sıra siyah-beyaz estetiğın oluşturulabildiği, sinemamızın zanaatkârlıktan kırık dökük de olsa sanayileşmeye doğru yol aldığı, hemen hemen ilk sinema klasiklerimizin ortaya konulduğu yıllardı bunlar” (Dorsay, 1989: 12).

Güçhan 1960'lı yılların dünyada hızlı dönüşümlerin yaşandığı, dünyadaki değişimlerin etkisini Türkiye'nin de hissettiği yıllar olduğunu söyler. Güçhan'ın (1992: 48) ifade ettiği gibi; "1960'lı yıllar, dünya sinemalarında hareketliliğın, değişimlerin gözlemlendiği yıllardır. Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema Akımı başlamış, Amerika'da Vietnam s a v a ş ı na karşı oluş, gençlerin geleneksel değerleri kendi yöntemleri ile yadsımaları, sistemle bütünleşmeme hareketleri yeni Amerikan sinemasının köklerini oluştururken, "Bonnie and Clyde, Graduate, Little Big Man" gibi öncü filmler ortaya çıkmıştır."

Dünya ülkelerini kendi yörüngesine çeken politik hareketler bu bağlamda Türk Sinemasını da etkilemiştir.

### 3.1.3. 1970 ile 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Politik Sinemanın Gelişimi

Avrupa'da 1968 kaosun, gerilimin, belirsizliğin ve de politik düşüncenin kabuk değiştirdiği yıldır. Avrupa'da 1968 yılında yükselişe geçen gençlik ve işçi hareketlerinin, gerilla mücadelelerinin ve sol politik düşüncelerin Türkiye'de de karşılık bulduğu görülür. Bu akımın dünya konjüktöründeki yapısına bakıldığında "ABD'deki hareketin öznesi öğrenci gençlik, alt kültürler ve siyahlar olmuştur. Bu anlamda Avrupa'da 1968 yılı, işçi sınıfının devreye girmesiyle sınıfsal temele dayanmışken, ABD'de 68 hareketi, öğrenciler arasında gençlik muhalefetinin yanında siyahların beyazlarla eşit haklara sahip olma mücadelesiyle birleşmesi sonucu ırksal bir temele dayanmıştır" (Yılmaz, 1997; 15).

Dünyada başlayan değişim istek, talep ve dönüşüm çabaları ülkemizde de kendisini hissettirmiştir. Ülkemizdeki siyasi atmosferin silahlı çatışmaya dönüşmesi süreci tam o yılda, 1968 yılında başlar. 1968 yılında gelen dönüşüm sancıları ülkedeki pek çok sıkıntının da kaynağı olacaktır. Ülkemiz için 1970'li yıllar siyasi iklimin kabuk değiştirmesiyle birlikte birçok sıkıntıyı da beraberinde getirmiş, halk hak ve özgürlüklerinin kısıtlanmış olmasından dolayı bu konuda mücadeleler vermiştir. Bu dönemde ülkede siyasal sıkıntılar mevcut iken birde bunlara ilave olarak ekonomik sıkıntılar ortaya çıkmaya başlayınca halk bu konulara tepki göstermeye başlamıştır.

1968 yılıyla birlikte tüm dünyayla eş zamanlı olarak sağ iktidar ve sol muhalefet arasındaki toplumsal çatışma giderek alevlenmiştir. Bir çatışma ortamına giren Türkiye'de muhalefet Cumhuriyet Halk Partisi ile Adalet Partisi iktidarı arasındaki gerilimin sonucunda, ordunun 12 Mart 1971 tarihindeki müdahalesiyle ülke demokrasiye ara vermek zorunda kalmıştır. 12 Mart 1971 tarihi, kimin, neden tutuklandığını bilmediği, belirsizlikler ve bunalımlarla dolu yılların başlangıç tarihi olmuştur. Ayrıca ekonomideki belirsizlikler ülke insanının canını çok acıtmıştır. *"Hızlanan enflasyon, ekonomide ki tasarruf yatırım dengelerini altüst ederken karaborsa ve stokçuluğu çekici kılmıştır. Korumacı dış ticaret politikası, sübvansiyonlar ve sabit kur uygulaması ile desteklenen ithal ikameci sanayileşme politikası iflas etmiştir. Petrol fiyatlarındaki olağanüstü artış, Kıbrıs bunalımı ve Amerika Birleşik Devletleri'nin silah ambargosunun ekonomik ambargoya dönüşmesi gibi faktörlerin 1974 yılından başlayarak giderek artan etkisi, ekonomide olumsuz gelişmelere yol açmış ve bu durum 1977'den sonra ciddi bir Petrol fiyatlarındaki olağanüstü artış, Kıbrıs bunalımı ve Amerika Birleşik Devletleri'nin silah ambargosunun ekonomik ambargoya dönüşmesi gibi faktörlerin 1974 yılından başlayarak giderek artan etkisi, ekonomide olumsuz gelişmelere yol açmış ve bu durum 1977'den sonra ciddi bir bunalıma dönüşmüştür. 1963-1977 döneminde ortalama yılda % 7 büyüyen gari safi milli hasıla 1978 - 1980 arasında yalnızca % 0.6 oranında artmıştır. Bu dönemin en büyük üç sorunu; enflasyon, fiyat mekanizmasına ve faiz hadlerini aşan müdahale ve yanlış kur politikasıdır. Bu sorunlar, ihracatın yeterli düzeyde gelişmesini*

*engellediği gibi sanayide yapısal bozukluklara da yol açmıştır” (Çarıkçı, 1983: 130).*

Sinemanın ekonomik ve rakamsal durumuna baktığımızda nasıl bir tablo vardı o yıllarda? Önce sayısal olarak çekilen film sayılarına bir bakalım. 1970 yılında 225, 1971 yılında 263, 1972 yılında ise tüm zamanların rekor sayısı tam 298 film. 1973 – 1975 yılları arası durum hemen hemen korunmuştur. Sırasıyla 1973 yılında 200, 1974 yılında 188, 1975 yılında ise 225 film. 1977 yılından sonra çekilen film sayısı azalmaya başlamıştır. 1977 yılında çekilen film sayısı 124'e düşerken, sinemamızın girdiği kriz ortamı, siyasal çatışmalar, yeni sansür tüzüğü'nün baskısı, döviz dar boğazı, yapımdaki kararsızlıklar gibi çeşitli etkenler yüzünden çekilen film sayısı dibe vurmuştur (Scognamillo, 2003: 175-179).

Sinemanın ekonomi politiğinde bunlar yaşanırken bunların yanında bir de siyaset arenasındaki soğuk savaşın dünya üzerindeki tüm mevzilerde sürdüğü bir ortamda sağ-sol çatışması meclisteki partiler özelinden çıkıp sokağa da taşmış ülkede terör atmosferi baş göstermiştir.

1975 yılında kurulan Milliyetçi Cephe Hükümeti politik arenada çözümler üretme yerine keskin ayrışmalar ve çatışmaların ortaya çıkmasının baş sorumlusudur. 1970'li yıllarda baş gösteren katliamlara çözüm bulunamaması ve de artan cinayetler ülkede büyük bir bunalımın başlamasına sebep olmuştur. Ülkemizdeki bu siyasal çalkantı ve politik kampaşma sinemamızda da etkisini göstermiştir.

1970'li yıllar, Türkiye'nin siyasi ve sosyal yaşamına paralel olarak Türk Sinemasında da oldukça sıkıntılı durumların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu yılların sineması iki büyük etken çerçevesinde şekillenmiştir. 1974 Kıbrıs Barış Harekatı ve OPEC krizi sonrasında ortaya çıkan ekonomik darboğazın sinemanın ekonomik yapısını olumsuz etkilemesi ve televizyonun bu yıllarda sinemanın yerini alması. Bu gelişmelerle beraber film biçimlerinde türlerinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Erkılıç, 2003: 120).

Bu karmaşa içinde gelen toplumsal ve siyasal kargaşa sinema sektörüne de yansımıştır. 1970'lerde politik mücadelenin üniversite öğrencileri ve lise öğrencileri çok büyük kargaşanın içine sürüklenmişlerdir. Türkiye tam anlamıyla toplumsal bir kargaşanın içine yuvarlanmıştır. Bir yandan hayat pahalılığı, diğer yandan siyasi

karışıklık ve anarşi ortamı nedeniyle Türk Sineması, seyircisini kaybetmeye başlamış ve büyük bir kriz içine girmiştir.

1970’li yılların başında düzenli yayına başlayan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) halk için en büyük eğlence TRT Tam bu dönemde düzenli yayına geçen halk için en büyük eğlence aracı haline gelerek sinemanın yerini almaya başlamıştır. 1970’li yıllarda halkın sıkıntıları büyüktür, özellikle işçinin ve emekçinin. 1970’li yılların başlarında doğrudan işçi sınıfının mücadelesini anlatan grev filmleri, etnik ve sınıfsal sorunlar filmlerde konu edilerek yeni bir sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştır.

İçinde bulunduğu ekonomik krize çözüm bulmaya çabalayan Türk Sineması, bir yandan dünya sinemasında da örnekleri giderek artan seks ve karate filmi üretmeye yönelmiş, diğer taraftan toplumsal gerçekçi yapıdaki filmler, genç yönetmenlerin sinema sektörüne girmesiyle devam etmiştir. 1970’li yıllar, 1960’lı yıllarda oluşmaya başlayan Devrimci Sinema akımının parladığı yıllar olmuştur. Bu dönemde Yılmaz Güney, Devrimci Sinema çerçevesinde çok önemli eserler vermiştir.

1980 yılına kadar Türk Sineması alanında yapılan yazın çalışmalarında önemini korumuş olan, aynı zamanda Türk Sinemasında yeni kuşak yönetmenlerini de etkileyecek olan bu akım, anlatmak istediklerini köy filmleriyle ortaya koymaya çalışmıştır (Kayalı, 1994: 18-19). 1970’li yılların başları sinemacılar dönemi yönetmenlerinin en olgun eserlerini verdikleri yıllar olmuştur. Sinemacılar dönemi yönetmenlerinin en önemlilerinden biri olan Lütfi Akad, 1973 yılında Gelin ve Düğün’ü, 1974 yılında Diyet filmlerini çekerek, kendi sinemasının en politik üçlemesini yapar.

Kıraç ve Erman (2008: 228), Militan-Devrimci Sinemanın en güçlü ismi olan Yılmaz Güney’in, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad’ın sinema anlayışından ve estetiğinden fazlasıyla etkilendiğini, Umut, Düşman, Sürü, Yol, Duvar gibi filmlerin içeriğinin değil belki ama hikaye anlatma biçimindeki olgunluğun, Akad’ın ve Atıf Yılmaz’ın filmlerinde görülebileceğini ifade eder. Siyasal eleştiri içeren filmlerin bu dönemde kendine yer bulmasını sağlayan baş aktör ise Yılmaz Güney olmuştur (Esen Kuyucak, 2010: 133-135). Yılmaz Güney tarafından 1970 yılında çekilen Umut filmi, Türk Sineması tarihinde dönüm noktasının başlangıcı

kabul edilir. Toplumun yoksul kesimleri tarafından filme belgesel gerçekliğiyle yaklaşmıştır. Başarılı diye nitelendirilen bir sinema dili kullanılmıştır (Esen Kuyucak, 2000: 167).

Atilla Dorsay'ın da dediği gibi Umut filmi sinemamız açısından bir dönüm noktasıdır. Bu filmle beraber Türk Sinemasında yeni gerçekçilik yakalanmıştır (Dorsay, 1989: 48). Yılmaz Güney, stüdyolarda set işçiliği ve figüranlık yaparak sinemaya giriş yaparak sonrasında oyunculuk ve senaryo yazarlığında kendisini geliştirmiştir.

Yaşattığı karakterler; genellikle ezilmiş, belli bir davası olan, mücadele eden fakat genel olarak filmin sonunda yenilen tiplerdir. 1960'lı yıllarda oynadığı filmlerden sonra çirkin kral lakabı ile anılan Güney, Atıf Yılmaz Batıbeki, Lütfi Ömer Akad, Orhon Arıburnu gibi isimler başta olmak üzere filmlerinde oynadığı yönetmenlere 22 kadar senaryo yazmıştır (Onaran, 1994: 135).

1970'de senaristliğini, yapımcılığını, başrol oyunculğunu ve yönetmenliğini Yılmaz Güney'in yaptığı Umut filmi o yıl düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen başta olmak üzere birçok ödülün sahibi olur. Yönetmenin, siyah-beyaz olarak çekmeyi tercih ettiği bu filmde araba çarpması sonucu atının ölmesiyle zor bir durumda kalan Cabbar'ın, ailesinin geçimini sağlamak için başvurduğu yollar üzerinden bir hikâye kurulur. Türk Sineması'nın dönüm noktası olan bu film Yılmaz Güney'in sonraki yıllarda çekeceği siyasi filmlerin de öncüsü olarak kabul edilir.

1971'de senaryo yazarı, yapımcı ve oyuncu olarak birçok filmde yer alır, aynı zamanda yönetmen olarak çektiği Yarın Son Gündür, Umutsuzlar, Acı, Baba ve Ağıt dönemin önemli filmleri arasında gösterilir. Yönetmen, bu filmlerde görsel niteliklere, kompozisyonu oluşturan nesnelere ve ayrıntılara yaklaşımı ile beğeni toplar (Scognamillo, 2003: 324).

Yılmaz Güney, 27 Mart 1972'de sıkıyönetim tarafından tutuklanmasının ardından iki yıl süreyle cezaevinde kalır. 1974'te serbest bırakılan yönetmen, o yıl Arkadaş filmini çeker. 1974 yılında çektiği Arkadaş filmiyle Yılmaz Güney, Türk Sinemasındaki klasik dram yapısını yıkmış, kamuoyundaki yıllarca sürmüş Yılmaz Güney algısını değiştirmiştir (Esen Kuyucak, 2010: 153). Arkadaş filminde, bir

kent olgusuyla izleyicilerin karşısına çıktığı bu çalışmada siyasi inançlarını daha güçlü bir şekilde ortaya koyar.

Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ödülünü alan Arkadaş, yönetmenin vurgulamak istediği düşüncelerinin somut bir örneği olarak kabul edilir. Serbest bırakılışının ardından henüz bir yıl dahi geçmeden bu kez daha ağır bir suçtan, cinayet suçundan mahkum edilen Yılmaz Güney, hapiste geçirdiği sekiz yıl boyunca senaryolar yazmış ve asistanlarına beş film daha yaptırmıştır.

Birbiriyle tamamen zıt olan seks ve siyasi eleştiri filmleri, 1970-1980 döneminin ana akımları olarak kabul edilir fakat bunun dışında birkaç yönetmen, oyuncu ve film de Türk sinema tarihinde bahsedilmesi gereken isimler arasında yer alır. Bunlardan ilki Rıfat Ilgaz'ın romanlarından uyarlanan Ertem Eğilmez yönetmenliğindeki Hababam Sınıfı filmleri ve Kemal Sunal'dır. Dönemin zor koşulları ve bocalaması arasında yer alan bu önemli yapımla birlikte Kemal Sunal'ın doğal oyunculuğu ve filmlerdeki başarısı çok önemli izler bırakmıştır. Yine bu dönemde oldukça ilgi gören bir başka tür Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu ve Tarkan gibi macera ve kahramanlık içeren filmlerdir (Esen Kuyucak, 2010: 160).

1970-1980 yılları arası, Türk Milliyetçiliğini öven macera ve kahramanlık filmleri, dönemin toplumsal koşullarıyla yakından bağlantısı olan filmler olmuşlardır. Bu dönemde ülke içinde veya diğer ülkelerle yaşanan sorunlar, bir zaman sonra halkın psikolojisini alt üst etmiştir. Böyle olunca insanlar sıkıntılarından uzaklaşmak için kendilerini bu filmlere vermişlerdir. Ayrıca bu filmlerde işlenen Türk ve Müslüman olmaya yönelik olumlu mesajlarla insanların bir ulus olarak kendilerine güvenmelerine, ülkenin içinde bulunduğu bu kriz ortamında dışarıdaki güçlere karşı kendilerini güven içinde hissetmelerine katkıda bulunmak istenilmiştir. Tarkan, Karaoğlan, Malkoçoğlu gibi seri filmlerin çekimleri 1960'lı yılların sonunda başlar ve 1970'li yıllarda bu filmlerin sayısı artmaya devam eder.

Baytan, ülkemizde niceliksel olarak gelişen ama niteliksel olarak gelişmeyen aksiyon sinemasının önemli yönetmenlerindedir. Başka bir örnek ise Süreyya Duru'dur, Malkoçoğlu Krallara Karşı, Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor, Rabia-İlk

Kadın Evliya gibi filmler çekmesine rağmen işçi sınıfının sorunlarını anlatan bir grev filmi olan Güneşli Bataklık filmi de yönetmiştir (Kıraç, 2008: 90-91).

Türkiye’de Milli Sinemanın öncüsü Yücel Çakmaklı’dır. Milli değerlere sahip çıkılmasını öğütleyen ve bunun yanında Müslümanlık propagandası yapan en önemli yönetmen olarak karşımıza çıkar Çakmaklı. Çakmaklı, İlk yönetmenlik denemesini Kabe Yollarında adlı bir belgeselle gerçekleştirmiştir. 1969 yılında Elif Filmi kumuş, 1970 yılında ilk sinema filmi, Birleşen Yollar filmi çekmiştir. Yücel Çakmaklı Milli Sinema görüşünün kuramcısı ve savucusu olarak Yeşilçam’daki diğer Müslüman yönetmenlerden ayrılır (Özgüç, 2003: 41).

Scognamillo (2003: 329-338) ”1970’li yıllara damga vuran sinema yönetmenlerini, Kadın Yapar, Kaynanalar, Kapıcılar Kralı, Çöpçüler Kralı gibi filmlerle var olan Zeki Ökten, 1974’te Yatık Emine ile ilk filmi çeken Ömer Kavur, sinemaya kurgucu olarak başlayan ve Köprü (1975), Deprem (1976), İki Arkadaş (1976) filmleriyle öne çıkan Şerif Gören, 1978’de Maden ve bir yıl sonrasında Değirmen filmleriyle sinemaya giriş yapan Yavuz Özkan, Yılmaz Güney ile birlikte çalışan ve ilk uzun metrajlı yönetmenliğini Hazal (1979) filmiyle yapan Ali Özgentürk ve sinemaya kısa film çalışmalarıyla başlayan Sinan Çetin” gibi isimleri sıralar. Bu yıllarda ülkeyi 5 yıla yakın bir süre yönetmeyi başarabilen Milliyetçi Cephe Hükümetleri sinema ve sanat alanlarında baskı ve siyasi ideolojilerini benimsetmeye çalışmışlardır. Sanatın kendi öz değerlerini sürdürmesine olanak tanımayıp, ülkeyi 12 Eylül darbesine götürmeyi başarmışlardır (Dorsay, 1989: 14-15).

#### **3.1.4. 1980 ile 1990 Yılları Arasında Türkiye’de Politik Sinemanın Durumu**

Türkiye’de 1980, ekonomik ve siyasal açıdan iki önemli gelişmenin yaşanmış olduğu bir yıl olmuştur. Birincisi 24 Ocak 1980 tarihinde alınan 24 Ocak Kararları diye bilinen bir ekonomik istikrar programının yürürlüğe girmesi, diğeri ise 12 Eylül 1980 askeri darbesidir.

24 Ocak 1980 tarihinde alınan 24 Ocak Kararlarıyla birlikte; serbest piyasa ekonomisi, hür teşebbüs, orta direk, köşeyi dönme gibi terimler yaygın olarak kullanılmıştır. İdeolojik anlayışın izlerini taşıyan bu dönem toplumsal bir aşınmaya neden olmuş, toplumsal hayatın içinde bireyselleşme ön plana çıkarak işyerinden

ve üretimden kopuşlar yaşanmıştır (Boratav, 1998: 125). Adalet Partisi hükümeti, Turgut Özal liderliğinde, 24 Ocak 1980 tarihinde aldığı kararlarla ekonomide yapısal dönüşümü hedeflemiştir. Ekonomide ithalatın daralması, döviz sıkıntısı, yatırımların düşmesi ile içine girilen krize çözüm bulmak, IMF tarafından önerilen istikrar politikalarını imar etme görevi Dünya Bankası'ndan gelen Turgut Özal'a verilmiştir (İyigüngör, 2009: 29).

1980'li dönem, dünyada ve Türkiye'de ekonomik ve sosyal politikalarda ciddi bir farklılaşmanın yaşandığı yıllar olmuştur. O dönemde gelir uçurumları ve yoksulluk, yalnızca az gelişmiş ülkelerde değil, dünyanın her yerinde önemli bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. *"1980'li yıllar dünyada ve Türkiye'de, liberalizmin farklı bir biçimde yeniden ekonomik ve sosyal politikalara yön vermesi ile birlikte ideolojik ve toplumsal dönüşümlerin başlangıcı olmuştur. Ekonomik kriz ile birlikte yükselen taleplere toplumsal muhalefetin yükselme sürecinin eşlik etmesi; buna karşı devletin zor öğelerini kullanmasının yanında milis güçlerinin de kullanılması ile ortaya çıkan güvensizlik ortamı ve yönetici sınıfın ülkeyi yönetemez hale gelmesi; kendisine 'devletin kurtarıcısı' misyonu yüklemiş bir zümrenin toplumu yeniden düzenlemek üzere vesayetten doğrudan eyleme geçmeye karar vermesi ile yönetimi ele alması; ekonomik krizin derinleşmesi, kar oranlarının düşmesiyle sermaye birikim sürecinin yeniden yapılanmaya yönelme zorunluluğu 12 Eylül darbesinin Türkiye toplumsal formasyonuna ilişki nedenleri olmaktadır"* (İyigüngör, 2009: 29).

İyigüngör'ün yapmış olduğu tespitler ekseninde Türkiye'de ekonomik bunalımın yanı sıra, asayişin sağlanamaması, önüne geçilemeyen sokak çatışmalarının ardından, 12 Eylül sabahı radyolardan, Kuvvet Komutanlarının yönetime tümüyle el koyduklarını bildiren siyasi mesaj yayınlanmıştır (Topuz, 2003: 256). Harekatın amacı ise, ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak, demokratik düzenin işlemesine engel olan nedenleri ortadan kaldırmak olarak açıklanmıştır (Tanör, Boratav, Akşin, 2005: 31). Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin tüm yetkilerinin Milli Güvenlik Kurulu'na, Cumhurbaşkanının yetkilerinin de Milli Güvenlik Kurulu Başkanına, yani Kenan Evren'e geçtiği ilan edilmiştir. Böylece Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır (Topuz, 2003: 256). Yapılan darbe, toplumu her alanda kısıtlamış, askeri yönetim tarafından hazırlanan



1982 Anayasası ile toplumdaki baskılar daha da arttırılmıştır. 12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması ülkemiz tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. O dönemde liberal ekonomi politikası sonuçlarını hızla göstermiş, sistem her şeyi piyasada dönen bir emtia haline getirmiş, toplum hızla tüketen bir yapıya dönüşmüş ve tüketime odaklı bir kültür ortaya çıkmıştır.

12 Eylül askeri darbesi ve ardından 1983'te yapılan genel seçimlerle beraber, sandıktan Turgut Özal'ın Anavatan Partisinin çıkması toplumun büyük bir kesimini şaşırtmıştır. Özal dönemi, ülkede başta sendikalar olmak üzere birçok meslek örgütünün kapısına kilit asmak zorunda kaldığı bir dönem olmuştur. Dorsay'a göre Özal döneminin asıl karakteristiği belki bir anahtar sözcükle özetlenebilir; de-politizasyon (Dorsay, 1996: 12-14).

12 Eylül darbesinin ardından kapatılan siyasi partiler sonucunda, ülke partisiz bir dönem geçirmiştir. Ardından 24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal Türkiye'nin kültürel hayatına damgasını vuracak bir süreci Anavatan Partisini kurarak başlatmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin öncesi ve sonrasıyla çözülmesi gereken kodları vardır. Esen ve Kayador'a göre (2009: 3-4) dönemi anlayabilmek için çözülmesi gereken bu kodları aşağıdaki şekilde sıralamak mümkündür;

*"-Sağdaki ve soldaki gençlerin acımasızca birbirlerine kırdırılarak, ülkenin kan gölüne döndürülmesinde gizli bir elin bilinçli olarak bu sürecin içinde yer alması,*

*-Parti üyesi, örgüt mensubu olmak, sendikal faaliyetlerde bulunmak, bu dönemde mücadeleye katılan insanların yaşam biçimi olmuştur. Ancak bunun yanında birey kimliğini yitirip sıradan insanlar haline dönüşen insanların olduğunu unutmamak gerektiği,*

*-Müdahale gerçekleştikten sonra on binlerce insanın gözaltına alındığı bir dönemin yaşandığını,*

*-İşkenceler ve işkencede ölümlerin sıradanlaştığını, idamların gerçekleştiğini,*

*-Hukuksuzluğun bu dönemin en önemli özelliği haline geldiğini,*

*-Ailelerin parçalandığını ve yıkımların yaşandığını,*

- Kültürsüzleştirme politikalarının bir sonucu olarak kitap düşmanlığının en uç noktaya ulaştığını,
- Sakıncalı yayınları toplamak için insan ile bilgi arasına korku duvarları örüldüğünü,
- Muhbirliğin kazançlı bir iş haline dönüştüğünü,
- İlticanın bu dönemde yükseldiğini, özellikle sol örgütlerin organize çalışmalarla, dayanışma içinde yandaşlarını yurt dışına kaçırdığını,
- Ülkenin dışa bağımlı kapitalizmi benimsediğini,
- Ülkenin çok yoğun muhafazakarlaşmayla birlikte bilgiyle bağlarını tümüyle koparma sürecine girdiğini” ifade etmektedirler.

Dünyada 1980’li yıllarda başlayan ve 1990 sonrasına damgasını vuran küreselleşme ise, değişime yön veren en önemli olgulardan biridir. Küreselleşme yani, teknoloji sayesinde mesafelerin ve sınırların ortadan kalkmasıyla dünyanın tek kutuplu hale gelmesi sonucunda güç, doğal olarak gelişmiş ve teknolojik açıdan güçlü ülkelerin elinde olacaktır. Türkiye’de yeni dünya düzenine, küreselleşmenin yanı sıra kapitalizme uyum sağlama çabaları, 14 Ocak Kararları ve Özal’ın politikalarıyla gerçekleşmeye başlamıştır. 12 Eylül ortamının yarattığı ortamda ve askeri hükümetin otoritesine dayandırılarak da uygulamaya konulmuştur.

1980’li yıllarda dünyaya gelen gençlerin, X kuşağı-Y kayıp Kuşak olarak nitelendirilmesi, değişimin ne denli etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Kuşağın en büyük özelliği apolitikliğidir. Diğer özellikleri ise, hiçbir değer yargısına sahip olmamak, sorumluluk ve yükümlülük duygusuyla alay etmek, her şeye sahip olma hakkını kendisinde görmek, neyi neden istediğini bilmemek, çok düşünmemek, çok umursamamak, sınırsız bir tüketici özelliği sergilemek, günlük ve anlık yaşamak, hedefe yönelik planlar yapmamaktır (Kongar, 1999: 333).

1980 sonrası toplumsal ve kültürel hayatta Türkiye’de yaşanan değişimler, dünyada aynı döneme denk gelen küreselleşmenin ve ekonomide benimsenen bireysel politikaların oturması, televizyonun yaygınlaşmasıyla görselleşme ve tüketim kültürünün benimsenmesi ile günümüzdeki yerini sağlamlaştırarak devam etmektedir. Ülkeyi 12 Eylül askeri müdahalesine götüren olaylarla, askeri yönetim döneminde ve sonrasında insanların yaşamak zorunda kaldıkları dramların, toplumsal değişim ve dönüşümlerin sinemada nasıl yer aldığını görmek ve bilmek o

dönemi kavramak adına önemlidir. O yılların yansımalarını sinemada nasıl görmekteyiz? Bunu da aşağıdaki şekilde açıklamak mümkündür.

Türk Sinema Tarihi'ni yazan Giovanni Scognamillo (2003: 10) tarihsel bir dönem olan 12 Eylül sonrası Türk Sinemasını anlatırken siyasal-toplumsal sürecin belirleyiciliğinin altını çizmiştir: *"Her hangi bir ülkenin sinemasını ülke sorunlarından ve gidişatından soyutlamak olanaksızdır. Türk Sinemasında dönem dönem yaşanan enflasyonist yaklaşımı bunun doğurduğu furyaları duraklamaları kriz ve geçiş yıllarını tüm bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz olarak eleştirmek son derece kolaydır. Ama bütün bunlar siyasal, toplumsal, ekonomik süreçlere yerleştirilip açıklanmadıkları sürece varılacak sonuçlar getirilecek eleştiriler sağlam ve geçerli bir temele dayanmış sayılamaz."*

Pösteki (2012: 28), 1980 sonrasında Türk Sinemasında tabu sayılan bazı konuların ilk kez işlenmeye, sinema dışı kaynakların kullanılmaya başlandığını ve genç yönetmenlerin ortaya çıktığını söylemektedir. 1980'li yıllarda yeterli olmayan sektör sermayesi yüzünden ticari filmlere önem verilmiş ve sinema televizyonun olumsuz etkisi altında kalmıştır. Filmlerin konularında farklılaşma görülürken, bu farklılaşma anlatım biçimlerini de değiştirmiştir. Filmin merkezine bireyi alan, kadın ve kadınlara ilişkin sorunların ele alındığı bir sinema yaratılmak istenmiştir. Oyuncu, senarist ve yönetmen sayısında yükseliş olmuş, fakat sinema salonları kapanmış ve seyirci sinema salonlarından kaçmıştır. Videonun evlere girdiği ve kırsal kesimin kent yaşamını öğrendiği bir dönemde, sinemada bu değişimlerden payına düşeni almıştır. 1980'li yıllarda seyircisine ne anlatacağını bilemeyen, çalkantılı bir dönemin sineması karşımıza çıkmıştır (Pösteki, 2012: 28). 1980 askeri darbesi Türk Sinemasında çok büyük değişime sebep olmuş erotik filmler furçası yerini arabesk sanatçılarının rol aldığı melodramlara bırakmıştır.

Özgürlüklerin kısıtlandığı bu ortamda pek çok yönetmen de entelektüel kaygıların ağır bastığı bunalımlı, bireysel konuları işleyen filmlere yönelmiştir. 1980'den sonra içine kapanan, psikolojik ve kadın sorunlarına değinen filmlerle salonlara gelen sinema, endüstrileşememenin sıkıntısını bu dönemde çok yoğun olarak yaşamıştır.

Meral Gündoğdu, Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken (1997: 11) adlı makalesinde *"... 12 Eylül'ün bir vaka olarak ortaya çıkmakla birlikte tüm kültürel,*

*moral değerlerinin hegemonik etkisi altında çekilmiş ve zaman zaman ilerici olmak istemesine karşın, 12 Eylül ortamının gericiliği tarafından şekillendirilmiş bir sinemayı anlamak gerektiğinin altını çizer ve devam eder. Türkiyeli Sinemacılar bir yandan bu değerlere karşı direnmek istediler, ama öte yandan da karşı-devrimci hegemonyanın gücü altında ezildiler. Bu açık şiddet, yozlaşma, metalaşmadan kaçmak adına, geçmişin değerlerine sığınarak maalesef bir başka gericiliği ürettiler. Bu yol, Türk Sinemasını marjinaliteye ve nostaljiye götürdü. Bir yandan, tüm dünyada olduğu gibi, tarihi yeniden ele alma, anlama çabası, öte yandan sıkıntı ve buhran içinde olma, üretmemeye, bugün de kendini ifade edemezken geçmişin değerlerini kutsama; bunlar 12 Eylül sonrası yarattı.”* Burçak Evren, Türk Sinemasının hafızasının zayıf olduğunu söyler.

1980’den sonraki depolitizasyon sürecinde Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema gibi daha çok dünya görüşleriyle bağlantılı ve sinemayı aşan tartışmaların gündemden çıkmış olduğunun altını çizer (Evren’den aktaran Pösteki 2012: 34). 12 Eylül askeri darbesinin gölgesi altında çalışmalarına devam eden sinemada, Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema gibi ideolojik temelli dünya görüşünün yerini alan arabesk kültür ve söylem, asıl kitlesel patlamasını 1980’lerde yapmıştır. Kadının ele alındığı ve cinsellik temasının işlendiği filmler bu dönemde sinemanın önemli konuları arasında yer almıştır. Değişen toplumsal yapı ve eğilimler ile birlikte dini içerikli filmler de sinemaya yansıyan konulardan birisi olmuştur. Bireycilik, kişisel çıkarlar, kariyer edinme gibi insanları yalnızlaştıran, birbirine yabancılaştıran ve birbiriyle rekabete zorlayan bir yaşam biçimi topluma şırınga edilmeye çalışılmış ve bunda da kısmen başarılı olunmuştur (Dorsay, 2004: 11).

Bir diğer ilginç yaklaşım, Yeşilçam anlatım geleneklerinin dışında kalan film türlerinde veya filmlerin yapısına yerleştirilen kimi öğelerin görülmesi bu dönemdeki ilginç olan noktalardan bir diğer önemli noktadır. Gerçek-üstücü, fantastik, düşsel gibi Yeşilçam’ın hiç sevmediği kavramlar 1980’li yıllarda Türk filmlerinde görülmeye başlanmıştır. Atıf Yılmaz bu alanda bir nevi öncü isim olmuş, Deli Kan, Adı Vasfiye, gibi filmlerle başlayıp, Aaah Belinda, Asiye Nasıl Kurtulur?, Hayallerim, Aşkım ve Sen ve Arkadaşım Şeytan gibi filmler, sinemamıza yeni bir soluk getirmiştir (Dorsay, 1996: 20).

1980'lerin sineması yani Yeni Türk Sineması, toplumsalı reddetti ve bireyi ya reklam filmlerindeki gibi ya da çok satan piyasanın popüler dergilerindeki gibi tasarladı. Film kahramanları tıpkı reklam filmlerindeki gibi bizlere tepeden bakan mutlu, zengin, çağdaş, çekici ve özgür bireyler idi (Algan, 1996: 5). Dorsay (2004: 11), 12 Eylül sonrası ekonomik, politik ve toplumsal değişimleri göz önünde bulundurarak sinemanın durumunu adeta "ölmeye yatma ve sonra kalkıp eskisinden daha sağlıklı biçimde, sanki öldükten sonra dirilme sonucu ayağa kalkma" şeklinde yorumlar. Seksenli yıllarda, yönetmenlerin bireysel bir yaklaşım içine girdiklerini, kendilerine özgü bir anlatım dili oluşturma çabası içinde olduklarını, ana karakterlerin yaratılarak dramatik bir yapı kurulmaya çalışıldığını, bu arada ikincil kişilerin de ihmal edilmediğini görmek mümkündür. Ayrıca, 1980'li yıllarda zaman-mekan-dramatik yapı arasındaki uyuma da özen gösterilmiştir. Öncelikle filmlerde ön plana çıkarılan karakterin eylemleri ve entrika ile ilgili veriler aracılığıyla kurulmaya çalışılan dramatik yapı hakkında genel bilgiler verilmiştir (Bilgiç, 2002: 157).

1980'li yıllarda genç yönetmenlerin sinemaya girdiği, farklı üslup ve dilleriyle sinemaya farklı bir bakış açısı getirdikleri görülür. Farklı anlatım tarzları ve yeni konuların kullanıldığı film örnekleri Türk seyircisinin o güne kadar görmediği bir sinemayı karşımıza çıkarmıştır. 1984 yılında ilk filmi Fahriye Ablayı çeken Yavuz Turgul kendine has tarzı ve anlatımıyla dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez gibi isimler üretkenlik açısından verimli bir dönem geçirirken Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi isimler bu dönemde sessiz kalmayı tercih eden yönetmenler arasında yer almıştır. Bu genel panorama içinde daha özele inerek, sinemamız bu 10 yılda eski kuşak denen sanatçıların yine etkinliklerini sürdürdüğü, ama oldukça çok sayıda yeni isminde sinema sektörüne girdiği bir süreç yaşamıştır. Bu dönemde yeni gelen sinemacıların sayısı ve niteliği önemlidir.

Bu dönem yönetmenlerini Dorsay (1996: 18) şu şekilde sıralar; "*Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli, İrfan Tözüm, Başar Sabuncu, Orhan Oğuz, Zülfi Livaneli, başta olmak üzere diğerleri. Hala pek çoğu görev başında olan bu yönetmenler sinemanın en çetin yıllarında görev yaparak Türk Sinemasına can suyu olmuşlardır. Necla Algan bu dönem sinemacılarının yönelimlerinin baskın*

*ideoloji ile örtüştüğünü” söyler. “Yeni Türk Sinemacıları kendilerini verili koşulların çağırın söylemlerinin doğrultusunda birey gibi hissettiler. Bireysellikleri var olan koşullar içinde kuruldu. Bu da baskın ideolojinin bir parçası olmaktı. Ve bunu tarih dışı bireysel bakış açısı şeklinde yorumladılar. Kendileri birey olarak zaman zaman çelişkileri fark etmiş olabilirler. Ama bireysel sinema adı altında yaptıkları çalışmanın seksen sonrası söylemle ciddi bir uyum içinde olduğu ortadadır” (Algan, 1996: 4-9).*

1980’li yıllardaki değişimin, depolitasyonun, bireyselleşmenin ve sansürün, Türk Sineması yönetmenine etkisini gösteren filmler olduğu söylenebilir (Kurtoğlu, 2011: 23).

1980’li yıllarda yapılan filmler arasından genelde siyasal, toplumsal bir nitelik taşıyanlar, daha çok 1980’lerin ilk yarısına özgüdür. Bu filmlerin en önemlileri, zaten o dönemin askeri yönetiminin yadsıdığı, dışarıda kazanılan başarılarla karşın hiçbir biçimde kabullenmediği filmlerdir. İlginç olan, bu tür baskıcı, sansürcü ve yadsıyıcı bir anlayışın giderek hafiflediği 1980’lerin ikinci yarısında, sinemanın artık bu tür siyasal/toplumsal mesajlar içeren bir sinema yapmak istememesidir. 10 yılın sonlarında neredeyse fiilen işlemez hale gelmesine karşın, Türk Sineması artık topluma dönük filmlerden, bildiri veya tez filmlerinden vazgeçmiş, çok daha bireyci şeyler üretmeye koyulmuştur. Sürü, Düşman gibi filmlerin üreticisi Zeki Ökten’in, bu dönemin ikinci beş yılında Kemal Sunal güldürülerine kayması, Şerif Gören’in Yol gibi bir filmde sonra kadın filmlerine ya da güldürülere kayması, Hakkari’de Bir Mevsim’i yaratan Erden Kıral’in Tarkovski gibi üslup arayışı, Ali Özgentürk ve Yusuf Kurçenli gibi temelde siyasal angajman taşıyan yönetmenlerin bile daha stilize, bireyci işler yapması, Sinan Çetin’in Özalcı politikaları en iyi anlamış ve özel/sanatsal yaşamında uygulamış bir yönetmen olarak Bir Gün’ün Hikayesi’nden veya Berlin in Berlin’e uzanan yolculuğu ilginçtir (Dorsay, 1996: 19).

Yukarıda saydığımız tüm bu toplumsal değişimler, yasaklamalar ve onun sonucu olan toplumdaki bireye geçiş ile birlikte, sinemacı da toplumu anlatmaktansa bireyi anlatmaya yönelmiştir. Askeri hükümet döneminde, toplumsal eleştiri yapan filmler yasaklandığından, bireysel bunalımlar, sinema ve yaratım ile kadın sorunları sinemada işlenmeye başlanmıştır. Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına,

evlilikte erkekten beklediklerine, toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmıştır (Esen Kuyucak, 2000: 41). Sinemamızın ve onun başlıca türlerinin, akımlarının ve yönetmen kuşaklarının 1980'lerdeki genel serüveni, görüldüğü gibi bu dönem içinde Türk toplumunun yaşadığı siyasal/toplumsal serüvene oldukça denk düşmektedir. 12 Eylül'ün bir ölçüde bastırırken bir ölçüde kışkırttığı siyasal/toplumsal eylemler, bu on yılın ilk yarısında tüm güçlülere ve engellere karşın yapılabilen kimi siyasal tavırlı veya en azından toplumsal bilinç taşıyan filmlerde dile gelmiştir (Dorsay, 1996: 21).

Nilgün Abisel 1980 sonrasında çekilen siyasal filmlerde (özellikle 12 Eylül filmlerinde) konunun işlenişinde birey ile çevresi arasındaki çatışmanın ön plana çıktığını söyler: *"Bireyin özgürlükleriyle baskıcı bir siyasal ortam arasındaki çelişki üzerine kurulu filmlerle siyasal bir baskı dönemini anlatan filmlerde dramatik çatışmayı sevgiliye kavuşup kavuşmama noktası üzerine kurmanın gereği kalmamakta, kişilerin her türden özgürlüğü üzerindeki baskı ve tehdidin kendisi yeterli olmaktadır"* (Abisel, 2005: 244).

1980'den sonraki dönemin önemli gelişmelerinden birisi film denetlemeleri konusundaki yapılan değişikliktir. 12 Eylül askeri yönetiminin baskı ve düşüncüyü suç kabul eden yıllarının ardından 1986 yılında Sinema Video ve Müzik Eserler adlı kanun, sinema ile ilgili düzenlemelerin Kültür Bakanlığına verilmesini sağlamıştır. Bu yasal düzenleme görece bir özgürlük ortamı yaratır. Bu yıldan itibaren 12 Eylül dönemini konu edinen filmler yapılmaya başlanır. 1980'lerde çekilen 12 Eylül filmleri şunlardır. Yol (1981, Şerif Gören), Ses (1986, Zeki Ökten), Sen Türkülerini Söyle (1986, Şerif Gören), Prenseler (1986, Sinan Çetin), Dikenli Yol (1986, Zeki Alasya), Su Da Yanar (1986, Ali Habip Özgentürk), Kara Sevdalı Bulut (1987, Muammer Özer), Yavuz Özkan (1987, Yağmur Kaçakları), Av Zamanı (1987, Erden Kıral), Gece Yolculuğu (1987, Ömer Kavur), Sis (1989, Zülfü Livaneli), Bütün Kapılar Kapalıydı (1989, Memduh Ün), Uçurtmayı Vurmasınlar (1989, Tunç Başaran), İkili Oyunlar (1989, İrfan Tözüm), Memduh Ün (1989, Bütün Kapılar Kapalıydı), Muammer Özer (1989, Kara Sevdalı Bulut) filmleriyle dönemi öncesi ve sonrasıyla anlatmaya ve sorgulamaya başlar (Esen ve Kayador, 2009: 67). Bu yıllarda çekilen genel olarak siyasal ve toplumsal içerikli filmlerin dökümünü aşağıdaki şekilde sıralamak mümkündür. Zübük (1980, Kartal

Tibet), Talihli Amele (1980, Atıf Yılmaz), Faize Hücum (1982, Zeki Ökten), Hakkari'de Bir Mevsim (1982, Erden Kıral), Pehlivan (1984, Zeki Ökten), Namuslu (1984, Ertem Eğilmez), Çıplak Vatandaş (1985, Başar Sabuncu), Değirmen (1986, Atıf Yılmaz), Beyoğlu'nun Arka Yakası (1986, Şerif Gören), Muhsin Bey (1986, Yavuz Turgul), Yer Demir Gök Bakır (1987, Zülfü Livaneli), Çark (1987, Muzaffer Hıçdurmaz), Bir Avuç Gökyüzü (1987, Ümit Elçi), Selamsız Bاندosu (1987, Nesli Çölgeçen), Zengin Mutfağı (1988, Başar Sabuncu), Karılar Koğuşu (1989, Halit Refiğ), Düttürü Dünya (Zeki Ökten) (Esen Kuyucak, 2000: 176-194).

### 3.1.5. 1990 ile 2000 Yılları Arasında Türkiye'de Politik Sinema

Türkiye'nin 1990'lı yılları toplumun değişen sosyolojik yapısı, kültürü ve yaşam biçimiyle geçmiş yıllara göre farklılıklar gösterir. Bunda hiç kuşkusuz en önemli faktör 1990'ların ilk yıllarından itibaren kültürel deformasyon ve popülizmin toplumsal değerlerin önüne geçmiş olmasıdır. "1990'larda toplum, 1980'lerin getirdiği serbestliğin rahatlığıyla yeni kavramlarla, yeni yüzlerle ve yeni dünyayla karşılaşmıştır. Birbirinden renkli, çok sesli, çok yüzü ve dedikodulu televizyon kanalları, büyük şehrin eğlence hayatlarının renkli ışıkları, daha rahat çıkabilen hayatın tüm rengini yaşamak isteyen bir gençlik, bir günde parlayıp ertesi gün sönen pop starlar, düzensiz yazılmış şarkı sözleri, Amerikan way of life dizelerinden, sinema salonlarından, müzik kanallarından, toplum hayatına girmesi, konu komşu dizileriyle yeraltı dizilerinin ekranda boy göstermesi, çok kanallı radyo ve televizyonlar, kolay yoldan para kazanmanın in alın terinin out olması gibi farklı alandaki değişimler 90'ların çehresini değiştirirken içerik boşalmış görünüm ön plana çıkmıştır" (Pösteği, 2005: 24).

1990'lı yılların Türkiye fotoğrafına bakıldığında, tüketimle gelen kimlik tanımlamalarının çok yoğun yapıldığı ve değişime uğrayan daha muhafazakar bir ülke tablosu çıkar karşımıza. 1990'lı yıllarda muhafazakar partilerin peşinden gidilmiş, dindarlık vurguları yaygınlaşmış, geleneksel kimliklerle sözel bir bağ kurulmuştur. Fakat diğer yandan ülke, tüketim kalıpları, dil ve gündelik ilişkiler üzerinden değişime uğramıştır (Kozanoğlu, 2001: 30).



90'ların ilk yıllarından itibaren Türkiye'de değişimin yönünü belirleyen iki olay ülkenin yörüngesini tayinde belirleyici olmuştur. Birincisi medyadaki dönüşüm, diğeri ise Avrupa Birliğine üyelik yolunda girişilen çabalar. 1990'lı yılların ilk günlerine Türkiye, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)'nin tekelindeki radyo ve televizyon yayıncılığında kurtularak girdi. Radyo ve televizyon yayıncılığında Türkiye halkı 1989 yılına kadar sadece TRT 'yi izleyerek ve dinleyerek geldi. 1990'da özel televizyon dönemi başlayarak TRT'nin tekel günleri sona erdi. Türkiye'de artık resmi radyo ve televizyon kuruluşunun alternatifi olan radyo ve televizyon kanalları doğdu. Alternatif radyo ve televizyon kanalları kamuoyu oluşturarak demokrasinin gelişmesine önayak oldu.

Türkiye'ye daha fazla demokrasi, daha fazla insan hakları ve daha büyük özgürlükler için bir başka katkıyı Avrupa Birliği süreci yaptı. Özal'ın, uzun ince bir yol dediği bu süreç gerçekten de uzun, meşakkatli, yorucu olmuştur ve hatta olagelmektedir. Türkiye, birliğe üyelik başvurusunu 1959'da yapmış olup, tam üyelik başvurusu ise 1987 yılında gerçekleşmiştir (Bozkurt, 1992: 10). Avrupa ile entegrasyonun ilk somut adımı olan Gümrük Birliği'ne giriş ise, 1 Ocak 1996'da gerçekleşmiş olup, 3 Ekim 2005'te ise tam üyelik için müzakereler başlamıştır. 12 yıl önce başlayan bu süreç hala devam etmekte olup, sürecin akıbeti belli değildir. Ayrıca 1990'lı yılların tamamına bakıldığında Kürt sorunu bu dönemin önemli bir problemi olarak kendisini göstermiştir.

1990'lı yılların başından itibaren değişen Türk Sinemasının yeni görüntüsünde karşımıza çıkan manzarayı Pösteki (2012: 47-48) dokuz başlık altında sıralamaktadır. Bunlar;

*"-1990'lı yılların sinemacıları kişisel dünyalarını ve küçük insanların öykülerini bağırmanın öykülerle anlatmışlardır. Sade, yavaş ya da orta ritimli, bazen müzik dahi kullanılmayan sıradan hayatın, sıradan anlatımını ortaya koyan yönetmenlerin bu filmleri alışıldık olmayan yeni bir sinema dünyası yaratmıştır.*

*-Yönetmenlerin bu sıradanlık ve normalleştirme çabaları meyvelerini 1990'lı yılların sonlarına doğru daha belirgin bir şekilde vermeye başlamış ve bugünün sinemasına öncülük etmiştir.*

*-Amerikan film dağıtım şirketlerinin Türkiye'deki dağıtım ağlarının kontrolünü ele geçirmeleri 1990'lı yılların sinema dünyasında önemli bir yenilik olarak görülmektedir.*

*-Bu durumun bir takım sonuçları olmuştur. Sinema seyircisi Hollywood'un sinema ürünlerini dünya ile aynı anda izleme olanağına kavuşurken, dağıtımın yabancı şirketlerin elinde oluşu Türk Sinemacıların filmlerinin seyirci ile buluşmasında sorunlar yaşanmasına neden olmuştur.*

*-Türk Sineması Eurimages sinema fonu, festival ödüller, reklam, sponsorluk, ürün yerleştirme anlaşmaları, televizyon gösterim hakları karşılığında yapılan destek anlaşmaları gibi yeni finans kaynakları ile tanışmıştır*

*-Özellikle televizyon sektöründeki gelişmeler, televizyon dizilerinin sayılarındaki artışın nitelikli eleman yetiştirmesine katkı sağlaması, reklam sektörünün gelişmesi sinemaya olumlu katkıda bulunmuştur.*

*-Film sayısı daha önceki yıllara göre az olmasına rağmen konu çeşitliliği, film dili, anlatım açısından yeni bir sinema anlayışının yerleştiği görülmektedir. Yeşilçam geleneği 1990'lı yılların ikinci yarısında tamamen sona ermiştir.*

*-Minimalist öyküleri yine minimalist bir anlayışla anlatan yönetmenlerin çalışmaları dikkat çekmiştir. Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaaim, Serdar Akar gibi isimlerin başı çektikleri yönetmenler kalıcı filmler çevirerek kendi dillerini oluşturmaya başlamışlardır.*

*-Yabancılaşma, iletişimsizlik, geçmeyen ya da çabucak geçen zaman, ikonografik anlatılar, şiddet, aidiyet gibi yeni temalar anlatılmaya başlanmıştır.*

*-DVD teknolojisi sinemacıların kendi finans kaynakları ile film çevirebilmelerini sağlamıştır. Bu durumun en olumlu sonucu film sayısındaki artışta kendisini göstermiştir" tir.*

1990'lı yıllarda Türk Sinemasının röntgenini çektiğimizde nasıl bir dünya çıkıyor karşımıza? 1990'lar Türkiye için kolay olmadığı gibi Türk Sineması için de kolay geçmemiştir. Toplumsal düzlemde yaşanan gelişmelerden Türk Sineması da etkilenmiştir. 1990'lı yıllar Türk Sineması zorluklarla başlamamıştır. Ancak yeni yönetmenlerin ilk filmleriyle umut veren çalışmalarının etkisiyle 1994 yılından

sonra bir kıpırdanma yaşanmıştır. Yönetmenlerin bir kısmı kendi dünyalarında dolaşırken bir kısmı da toplum tarafından daha çok tanınmıştır. 1990'lı yıllar Hollywood filmlerinin dünyadaki üstünlüğünü Türkiye'de de gösterdiği yıllar olmuştur. Türkiye'de o yıllarda çevrilen film sayısı çok düşmüştür. Gösterime giren film sayısı 10'u geçememiştir.

1990'lı yılların sonunda giderek hızlanan sinema ve seyircisi arasındaki ilişkinin başlangıcında Berlin in Berlin (Sinan Çetin, 1992) ve Amerikalı (Şerif Gören, 1993) filmleri örnek gösterilebilir. Süreç daha sonra İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1995), Eşkiya (Yavuz Turgul, 1996) ile devam ederek Türk Sinemasına yeni bir soluk kazandırmıştır (Pösteki, 2012: 75). Ortaya çıkan ürünler toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan, gerçekliği yeniden üreten filmler olmuştur. Tabutta Rövaşata, 1990'ların ortalarından sonra sayıları hızla artan evsizlerin, tinerci çocukların yaşamını sinemaya aktarmayı başarmıştır.

Toplumdan dışlanan bu kişilerin de duyguları olabileceğini göstermiş ve marjinal bir hayatın içinde olan bitenin aslında tüm toplumun sorunu ve sorumluluğu olduğunu düşündürmüştür. Masumiyet, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1998), Kaç Para Kaç (Reha Erdem, 1998) gibi filmler toplumda kendilerine yer bulamamış küçük, sıradan insanların hayatlarını konu edindikleri ve bu insanların varlıklarını hatırlattıkları için önemlidir.

Bir diğer ortak nokta yönetmenlerin milimalist yaklaşımlarıdır. Oyuncu kadroları da amatörlerden tanınmamış kişilerden oluşturulmuşlardır. Bütçeleri düşüktür ve bu nedenle de zaman zaman filmlerde bazı aksaklıklar göze çarpmaktadır (Pösteki, 2012: 77). 1990'lı yıllarda Türk Sinemasının teknik yapısına baktığımızda nasıl bir tablo vardı? 1990'lı yıllardan sonra yüksek standardın ülkemizde üretilen filmlerin biçimsel kalitesini arttırdığını görmek mümkündür. Bu değişim kendisini özellikle üretilen filmlerin biçimsel kalitesinde göstermiştir. Bu dönemde, yani 1990 yılından itibaren Türk Sinemasındaki radikal değişiklikler, özellikle kendisini görüntü ve ses alanında kendisini ortaya koymuştur. Bu döneme Türk Sinemasında görüntünün gücünün keşfedildiği dönemdir diyebiliriz. Bu dönemde sadece Uğur Erüzün, Uğur İçbak, Mehmet Aksın gibi okullu görüntü yönetmenlerinin çektiği filmlerin görüntü yönetimi açısından kalitesi artmadı,

ayrıca Yeşilçam geleneğinden gelen Aytekin Çakmakçı, Erdal Kahraman, Ertuğ Şenkay, Orhan Oğuz gibi görüntü yönetmenleri de daha kaliteli, estetik, bir görselliğin arayışı içerine girmişlerdir.

1990'lı yıllarda diğer radikal bir değişim ses alanında olmuştur. 1990'lı yıllarda çekim açısından Türk Sinemasında yeni bir eğilim hakim olmaya başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin neredeyse tamamı sesli çekilmeye başlamıştır (Onaran ve Vardar, 2005: 5). Sesin ülkemiz sinemasında olmazsa olmaz olduğu bu dönemde kabul görmüştür. 1990'lı yıllarda Türk Sineması çok farklı konulara el atmıştır. Edebiyat uyarlamaları, komediler, kent insanının sorunlarına değinen filmler, arabesk filmleri, seks filmleri, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, politik film örnekleri, kadınları merkeze alan konuların işlendiği filmler bu dönemin en göz önündeki türleri olmuştur (Scognamillo, 2003: 441-445).

1990'lı yıllarda uluslararası pazar ve iş bölümü batılı sistemi evrenselleştirmiş, yükselen değerler (kısa yoldan para kazanmak, ünlü ve herkes tarafından tanınan biri olmak, düşünmeden, üretmeden başarılı olmak, hayatın tadını çıkarmak vb.) yaygınlaşmıştır. Bu durum bazı toplumsal olgularında su yüzüne çıkışını hızlandırmıştır, Politik İslam gibi. Sinemada İslami filmlerin sayısı artmış, cinsiyetçilik, marjinal hayat, muhaliflerin iç hesaplaşmaları filmlerde kendilerine yer bulmuşlardır (Pösteki, 2012: 35).

Atilâ Dorsay, önceki dönemlerle karşılaştırarak, 1990'lı yılları Rönesans Yılları olarak nitelemektedir: *"1990'lı yıllarda Türk filmlerinin sayısı çok artmış değildir gerçi... O eskinin büyük sayıları artık ulaşılması hayal olan, zaten ulaşılmasına gerek de olmayan birer efsanedir. Ama yapılan hemen her film seyircisini bulmakta, kimileri büyük ve hatta en parlak yabancı filmleri aşan seyirci sayılarına ulaşmaktadır. O denli büyük seyirciye ulaşmayan kimileriye tüm dünyada ilgi gören, ödül üzerine ödül kazanan önemli sinema başyapıtları sayılmaktadır"* (Dorsay, 2004: 9).

1990'lı yıllarda alternatif sinema arayışları çoğalmıştır. 90 sonrasında geleneksel Yeşilçam tarzına ve üretim biçimine karşı durarak kendi sinemasını oluşturmaya çalışan, kendilerine yeni bir kulvar açan bir kuşak doğmuştur. Kişisel tarzlarını, kişisel üsluplarını ve kendi dillerini oluşturan bu yönetmenler, seyirci

beğenisinden ziyade kendilerini anlatma yollarını seçmişlerdir. 1990'lar Türk Sinemasında ortaya çıkan en radikal olarak tanımlanabilecek olgu; bağımsız bir sinemanın ve bağımsız bir sinema anlayışının yeşermesidir. Bağımsız sinemayı hazırlayan koşulların başında öncelikle yapımcılık kurumunun çökmesi gelmektedir. Bağımsız sinemanın esas sacayağını ise ekonomik bağımsızlığın yanında, sinemayı zanaat, yaşamını idame ettirecek bir iş olarak görmeden kendini ifade etme derdiyle ortaya çıkan kişilerin varlığı oluşturmaktadır (Onaran ve Vardar, 2005: 6-7).

1990 sonrası Türk Sinemasının en önemli özelliği, çekilen filmlerin bağımsız filmler olmasıdır. Yeni kuşak genç yönetmenlerin film üretmedeki farklı tavırları bağımsız olarak nitelendirilmelerine neden olmuştur. Ortaya çıkan ürünler toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçeği yeniden üreten filmlerdir (Pösteği, 2005: 14).

Eşcinsellik, türban ve Kürt sorunu gibi birçok konu ve tema, özellikle yeni kuşak yönetmenler tarafından işlenmiştir. Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Kazım Öz gibi yönetmenler tartışılan konuları filmlerine taşımışlardır. Bu dönemde pek çok yeni yönetmen film çekmeye başlamış ve de yeni tarzlar oluşturmuşlardır. Vardan'a göre (2003: 745) Türk Sineması tarihi boyunca Fransız Yeni Dalgası ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi kendine özgü derli toplu bir akım yaratamamıştır. Fakat 1990'lı yıllar Türk Sinemasında artan bağımsız filmlerin ve de yönetmenlerin de etkisiyle sanat filmi ile ticari filmlerin ayrışmaya başladığı, yeni bir sinema dilinin araştırıldığı bir dönem olmuştur. Yeni dönem, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik göstermiştir.

1990'lı yılların ilk yarısına kendi kişisel dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenlerin damgasını vurduğu söylenebilir. Bu grubun içinde dini filmleri tema olarak alan yönetmenler de vardır. Marjinal kent hayatının karşı tarafında beyaz sinema olarak adlandırılan İslami filmler yer almaktadır. Bu türde film çeken 1990'lı yılların öncü yönetmenleri; Yalnız Değilsiniz (Mesut Uçakan, 1992), Sonsuza Yürümek (Mesut Uçakan, 1991), İskilipli Atıf Hoca (Mesut Uçakan, 1993), Bize Nasıl Kıydınız (Metin Çamurcu, 1994), Beşinci Boyut (İsmail Güneş, 1993), gibi isimlerdir (Pösteği, 2012: 86).

1990'ların başındaki temel vurgulardan biri de marjinalliğin bir şekilde kendilerine yer bulabilmeleridir (Vardan, 2003: 749). Örneğin, Atıf Yılmaz lezbiyenlik ve eşcinsellik temalı olan (Düş Gezginleri- 1992 ve Gece, Melek ve Bizim Çocuklar-1993) filmlerini çekmiştir. Orhan Oğuz'un 1992 yapımı filmi Dönersen Isık Çal da bu tarza örnek gösterilebilir. Türk Sinemasının son yirmi yılına baktığımızda yeniden kurulan sinemasal dünyada güncel ve toplumsal gerçeklerin arka plana itilerek, bunalımların ve tutkuların ön plana alındığı görülmektedir. Vurgulanan tek gerçek ise yeterli olmasa da siyasal gerçektir (Scognamillo'dan aktaran Pösteki, 2012: 80).

Bireysel problemlerin aşıldığı bu filmlerde de 12 Eylül dönemi ve sonrasında ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir. Ayrıca, Reis Çelik'in 1995'te Işıklar Sönmesin ile başlattığı Kürt sorunu - terör konulu filmler serisi Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk, Deli Yürek: Bumerang Cehennemi, Yazı Tura, Fırtına ve Güneşi Gördüm gibi yapımlarla çoğalmıştır. Derin devleti irdeleyen Filler ve Çimen (Derviş Zaim), Nâzım Hikmet'in hapisane günlerini anlatan Mavi Gözlü Dev (Biket İlhan), F tipi cezaevlerine karşı başlatılan ölüm oruçlarını sonlandırmak için başlatılan ve 30 kişinin hayatına mal olan Hayata Dönüş Operasyonlarından esinlenen Sonbahar (Özcan Alper) ya da 6-7 Eylül olaylarına objektif çeviren Güz Sancısı (Tomris Giritlioğlu) yakın tarihimizde derin izleri olan bakir konulara eğilen sosyal ve siyasal konuları ele alan filmler olmuştur (Çiftçi, 201: 78).

### **3.1.6. 2000 Yılından Günümüze Politik Sinemanın Türkiye'de Gelişimi**

Türkiye'de 2000'li yıllar her alanda belirsizliklerle başlamıştır. 2000'nin başlarında Cumhurbaşkanlığı görev süresi dolan Süleyman Demirel'in yerine yeni bir Cumhurbaşkanı adayının belirlenmesi tartışmaları ülke gündemini meşgul etmiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisi içerisinde hiçbir partinin tek başına çoğunluk sağlayamaması, yeni cumhurbaşkanlığı seçiminde partilerin üzerinde uzlaşabileceği bir isim üzerinde mutabakat zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Bu tartışmalar içinde Ahmet Necdet Sezer Türkiye Büyük Millet Meclisindeki 330 milletvekilinin oylarıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

Ahmet Necdet Sezer'in Cumhurbaşkanlığı döneminde ekonomik sıkıntılar ortaya çıkmış ve farklı çözüm arayışlarına girilmiştir.

2000'li yılların sonunda yaşanan Kasım 2000 krizi Türkiye ekonomisinde büyük etkiler yaratmış ve yeni karar ve önlemlerin alınmasına neden olmuştur (Sungur, 2015: 244). 9 Şubat 2001 tarihinde, Milli Güvenlik Kurulu'nda Başbakan ile Cumhurbaşkanı arasındaki tartışma yeni bir krizi ortaya çıkarmış ve ortaya döviz sorunu çıkmıştır (Bayrak ve Kanca, 2013: 12). Politik açıdan istikrarın bir türlü sağlanamaması ve toplumda var olan güvensizlik, sorunların üzerine kararlılıkla gitmeyi engellemiştir. Ekonomik alanda yaşanan sıkıntılar, ağır bir krizin ortaya çıkmasıyla sonuçlanırken, geçim derdi, günü kurtarma çabaları, toplumun sorunlarından uzaklaşma yani apolitikleşme devam etmiştir. Bunların yanı sıra, şiddet toplumca kanıksanmaya başlamış, bu da hissizleşmeyi de beraberinde getirmiştir.

Toplumsal, siyasal ve ekonomik hayatın içinde yaş an an hızlı değişimler, krizler, zaman zaman kaosa neden olmuş, diğer yandan da yapay bir kültür oluşmuştur. Başbakan Bülent Ecevit'in 3 Mart 2001 tarihinde Kemal Derviş'i ekonomiden sorumlu devlet bakanı olarak göreve getirmesi ile çözüm yolunda ilk somut adım atılmıştır. Dünya Bankası'nda çalışmış olan Kemal Derviş'in göreve gelmesi ile birlikte kısa süre içerisinde meclisten geçirdiği 15'e yakın yasa, Türkiye ekonomisinin yavaş yavaş canlanmasına yol açmıştır (Akşin, 2015: 309). Kemal Derviş (2006: 71), kriz konusunun başta bir öncelikler programı olduğunu, önce makroekonomik dengeleri tesis etmek gerektiğini bunun da güven hususuyla sonuçlanacağını belirtir. Güven unsuru çözümde olağanüstü bir öneme sahiptir, krizlerin büyük ölçüde subjektif ve kolay ölçülemez oluşunu göstermektedir.

2001 yılında Türkiye'de olmayan şeydir güven. Bunun için Derviş Türkiye'nin yıllarca ertelediği derin ve yapısal reformların artık hayata geçirileceği mesajını iletir. Türkiye de güvenin yeniden tesisi için gerekli ortamın sağlanması amacıyla çalışmalar başlar. 14 Ağustos 2001 tarihinde Adalet ve Kalkınma Partisi kurulmuştur. 16 Ağustos 2001 tarihinde 51 milletvekilini saflarına katarak meclis grubunu kuran Adalet ve Kalkınma Partisi genel başkan olarak Recep Tayyip Erdoğan'ı seçmiştir.

Adalet ve Kalkınma Partisi, kendi görüşlerinin Erbakan'ın milli görüşünden farklılıklarını ortaya koyarak, kendisini Türkiye'nin yeni bir partisi olduğunu ilan etmiştir. 3 Kasım 2002 tarihinde gerçekleştirilen genel seçimlerde, Adalet ve Kalkınma Partisi oyların % 34,3'ünü alarak 363 milletvekili ile tek başına iktidar olma hakkını elde etmiş ve hükümeti kurma görevini üstlenmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi oyların % 19,4'ünü alarak 178 milletvekili ile ikinci parti olmuştur. Öte yandan Anavatan Partisi oyların % 5,1'ini, Milliyetçi Hareket Partisi % 8,4'ünü, Doğru Yol Partisi % 9,5'uğunu, Demokratik Sol Parti % 1,2'sini, Saadet Partisi ise %2,5'uğunu almıştır. Bu sonuçların ardından Çiller ve Yılmaz genel başkanlık görevlerinden istifa etmiştir (Karpata, 2012: 243-244). Adalet ve Kalkınma Partisinin ilk yılları kendisinin içinden geldiği siyasal gelenekle yollarını ayırmak, Derviş'le birlikte başlayan yapısal düzenlemeleri devam ettirmek, küresel dünyayla ilişkileri güçlü bir biçimde yeniden tahsis etmek ve işbirliği arayışlarına girmekle geçmiştir.

Tuğal'a (2010: 71) göre, Adalet ve Kalkınma Partisinin laik medya ve küresel kapitalizmle bütünleşme çabaları, profesyonel imajları, eski hatalara düşmeyecekleri sinyallerini vermeleri, dini siyasete alet etmeyeceklerini söylemeleri, bir İslami devrim düşüncesiyle değil de Amerika Birleşik Devletleri tipi bir muhafazakarlık topyasıyla iktidara geldiklerinin ipuçlarını vermektedir. Kasım 2002'de yapılan erken genel seçimlerden sonra, Adalet ve Kalkınma Partisi tek başına iktidar olmuştur. Uzunca yıllar koalisyon hükümetleriyle yönetilen Türkiye için bir partinin tek başına iktidar olması büyük bir dönüm noktasını teşkil etmiştir. Seçimi kazanan Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti, IMF ve Dünya Bankası'nın istekleri doğrultusunda çalışmalarını yürüterek, uluslararası finans çevrelerinden kayda değer bir destek görmüştür. Diğer taraftan Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti Avrupa Birliğine tam üye olabilme amacıyla istenen ekonomik, sosyal ve politik uyum yasalarını da çıkarmayı başarmıştır (Bayrak ve Kanca, 2013: 13).

2002 yılında iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi'nin öncelikli olarak ekonomi ve büyümeye önem verdiği görülür. Adalet ve Kalkınma Partisi uluslararası konjonktürle de etkileşim içine girerek mevcut dünya sisteminde rol sahibi olmaya da çalışmıştır. 22 Temmuz 2007 tarihinde yapılan genel seçimleri de



% 46.58'lik oy oranı ile kazanan Adalet ve Kalkınma Partisi olmuştur. Cumhurbaşkanlığı görev süresi dolan Ahmet Necdet Sezer'in yerine Abdullah Gül'ün geçmesiyle ülke yönetimindeki konumunu da tam anlamıyla sağlama almıştır. (Gürlesel ve Demir, 2002: 11-13).

Tuğal'in (2010: 72) ifadesine göre; *"Adalet ve Kalkınma Partisi uluslar arası siyasette ve ekonomi politikalarında modernleşmeci ve küreselleşmeciye, iç politik konularda milliyetçiliğe varan bir muhafazakarlık örneği sergilemektedir. Eğitimde evrim karşıtlığı, İmam Hatiplerin desteklenmesi, türban hassasiyeti ön plana çıkarken şehirlerin genel görüntüsü giderek daha fazla laikleşmekte ve tüketim kapitalizmiyle uyumlu hale gelmektedir. AKP uluslar arası siyasette ve ekonomi politikalarında modernleşmeci ve küreselleşmeciye, iç politik konularda milliyetçiliğe varan bir muhafazakarlık örneği sergilemektedir. Eğitimde evrim karşıtlığı, İmam Hatiplerin desteklenmesi, türban hassasiyeti ön plana çıkarken şehirlerin genel görüntüsü giderek daha fazla laikleşmekte ve tüketim kapitalizmiyle uyumlu hale gelmektedir."* Türkiye'nin siyasi iklimi sadece seçimlere endeksli bir yapı sunmamıştır bizlere.

2000'li yıllar yeni umutlar ile başlamasına rağmen, terör sorunu, demokratikleşme, Kürt sorunu ve Avrupa Birliğine katılım gibi geçmişten gelen bir takım sorunların devam ettiği yıllar olmuştur. Toplumsal açıdan baktığımızda ise gelişen teknoloji ve hayat koşulları ile birlikte küreselleşme olgusu tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkilerini göstermiştir. Türkiye'nin ekonomik, toplumsal, politik ve kültürel hayatında yaşanan değişimlerin toplumsal alanda nasıl ifade bulunduğunu ortaya koymak önemlidir. Bunun yansımalarını topluma anlatabilmek beceri ve anlatım aracı gerektirir. Bu araçların en önemlilerinden birisi sinemadır kuşkusuz. Bu yüzden 2000'li yılların toplumsal ve siyasal gündemi sinemacılara daha farklı bir olay yelpazesi sunmuştur (Scognamillo, 2003: 451).

Siyasal kirlilik, mafyalaşma, Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaler, yozlaşan büyük kentler, ekonomik krizler vb. sayılabilir. 21. yüzyıl ile Türk Sinemasında yeni umutların yeşermesine rağmen 90'ların ve daha önceki yılların biriken sorunlarının getirdiği sıkıntılar devam etmiştir.

2000'li yıllarda Türk Sineması, 1990'ların sonunda yakaladığı olumlu ivmeyi sürdürmüştü, çekilen film sayısı neredeyse her yıl artarak 30 film üzerine çıkmış,

bundan da önemlisi izleyiciler yıllar sonra ilk kez Türk filmlerine Amerikan filmlerinden daha çok ilgi göstererek gişede dört milyon izleyiciyi yakalayan yerli yapımlar görülmüştür. Gişede tekrar izleyicisine kavuşan Türk Sineması, bir yandan da bağımsız sinemacılarla yurt içi ve yurt dışında büyük ödüllere uzanmış ve Türk Sineması yıllar sonra tekrar gündeme gelebilmiştir. Ancak buna karşın Türk Sineması, Hollywood'un eğlence sinemasını ve çoğunlukla yüzeysel güldürü filmlerinin ve televizyon dizilerinin devamı niteliğindeki filmlerin egemenliğinde kalmış, dönemin yoğun politik ortamı sinemaya düşük bir oranda yansımıştır.

2000'li yılların başlarında özellikle genç sinema seyircisinin takip ettiği bir Türk Sineması oluşmuştur. Bu yüzden de Türk Sineması 21. Yüzyıla umutla girmiştir. Tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren popüler oyuncularının sağladıkları rüzgarla gişe yapmaya çalışan Türk filmleri, Vizontele'nin 3 milyon 300 bine ulaşan izleyici kitlesini salonlara çekmesi ile ilgi çekmişlerdir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi genç sinemacıların filmleri ise yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımları ile sessiz ve derinden giderek kendi seyircilerine hitap etmişlerdir. Bu genç yönetmenler, sınırlı olanaklarıyla ses getiren iyi filmler üretmişlerdir. Dolayısıyla bu yönetmenlerin Türk Sinemasına farklı bir boyut ve renk getirdiklerini söylemek mümkündür (Pösteki, 2012: 44).

Günümüz Türk Sineması Görücü'ye (2004: 51) göre, bir tarafta, Hollywood'un biçimlendirdiği ve var ettiği, çoğu reklam sektöründen gelen yönetmenlerce üretilen ticari, box-office sineması, diğer tarafta ise genç ve yeni yönetmenlerin egemen ve ticari yapısında, daha çok bağımsız, az parayla çektikleri ticari olmayan sinema örnekleri ile ikili bir sinemadır. Bu dönemde, sinema sektörü rafine olmuş durumdadır ve dönem adlandırılmasında kullanılan ikili yapının nedeni, tek bir tanımlama ile adlandırmanın zor görünmesinden kaynaklanmaktadır.

Politik film olarak değerlendirilebilecek filmlerin toplumda çokça tartışılan mafya, çeteleşme konularına değinmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Örneğin "Filler ve Çimen Derviş Zaim, 2001), mafya-Susurluk, Melekler Evi (Ömer Kavur, 2000), mafya- çete, Oyunbozan (Nesli Çölgeçen, 2000), mafya-Susurluk, Deli yürek (Osman Sınay, 2001) mafya konularını ele almıştır. 9 (Dokuz) (Ümit Ünal, 2002) soruşturma, Hiçbir yerde (Tayfun Pirseliimoğlu, 2002) ise kayıp öyküsüdür. Çamur

(Derviş Zaim, 2003), Kıbrıs sorununu metaforlar ve semboller aracılığı ile anlatmayı denemiştir. Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004) ve Küçük Özgürlük (Yüksel Yavuz, 2003) ise Güneydoğu Anadolu ile alakalıdır. Küçük Özgürlük Almanya'da yaşayan bir göçmenin politik olarak bu sorunu değerlendirilişidir. Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoglu, 2005)" ise yönetmenin politik bakış açısından göç ve kimlik sorununa bakışını ortaya koymaktadır (Pösteki, 2012: 110).

" (Biket İlhan'ın, 2007) komünizm propagandası nedeni ile mahkum edilen Nazım'ın hayatını anlatan Mavi Gözlü Dev: Nazım Hikmet, (Ahmet Haluk Ünal, 2001)'in Sünni ve Alevi ailelerinin kesişen hayatlarını anlatan Saklı Hayatlar, (Atıf Yılmaz, 2000)'in bir askeri darbe ile hesaplaşma filmi olan Eylül Fırtınası, (Tomris Giritlioğlu, 2009)'nun 1950'li yılların bunaltıcı siyasi didişmeleriyle geçen bir güz döneminde geçen filmde Behçet'in dramını anlatan Güz Sancısı, (Yılmaz Erdoğan, 2003)'in 1974 yılında televizyonla tanışan Güneydoğu kasabasının hikayesini anlatmaya devam ettiği ve kasabada 1980 yazında yaşananların konu edildiği Vizontele Tuuba, (Özcan Alper, 2008)'in Türkiye'nin karanlık zamanlarından biri olan Hayata Dönüş Operasyonları sonrasında cezaevinden salınan Yusuf adlı melankolik gencin yaşama dair mücadelesinden bir kesitin anlatıldığı Sonbahar, (Derviş Zaim, 2010)'in 1963'te Kıbrıs'ta Türklerle Rumlar arasında başlayan olaylar sırasında bir Karagöz kuklacısı olan babasından ayrı düşen genç bir kızın geçirdiği olgunlaşma sürecinin anlatıldığı Gölgeler ve Suretler, (Çağatay Tosun, 2009)'un Vali Recep Yazıcıoğlu'nun öz yaşam öyküsünün sinema perdesine aktarımı olan bu filmde güçlü karakterli bir devlet adamı kimliğiyle bilinen valinin ucu uluslar arası teşkilatlara da dayanan ibretlik hikayesinin anlatıldığı Vali, (Levent Semerci, 2009)'nin 2365 metre yükseklikteki Karabal Jandarma Karakolu'nu korumakla görevlendirilen bir yüzbaşı komutasındaki kırk askerin hikayesinin anlatıldığı filmde büyük çaplı bir sınır ötesi operasyonun başlamasıyla, telsiz röle istasyonunun bulunduğu Karabal Jandarma Karakolu'nun önemini anlatıldığı Nefes: Vatan Sağolsun, (Orhan Eskiköy ve Orhan Doğan, 2008)'in üniversiteden yeni mezun olmuş ve uzak bir Kürt köyüne atanmış Türk öğretmenin bir yılını, onun okula yeni başlayan ve Türkçe bilmeyen çocuklarla yaşadıklarının anlatıldığı İki Dil Bir Bavul, (Tolga Örnek, 2008)'in 1960 yılında 27 Mayıs darbesi sonucu göreve gelen general Cemal

*Gürsel'in gerçek hikayesinden yola çıkarak oluşturulan bir hikayenin anlatıldığı Devrim Arabaları, (Çağan Irmak, 2005)'in 1980 darbesinde annesini kaybeden küçük Deniz'in (babası o dönemde birçok erkek çocuğa verilen ismi koymuş) yedi yıl sonra hiç görmediği dedesinin Ege'deki çiftliğine doğru bir yolculuğa çıkarak başından geçenlerin anlatıldığı Babam ve Oğlum, (Çağan Irmak, 2004-2005)'in 1970'lerden 12 Eylül 1980 darbesine uzanan bir hikayenin merkezinde olan Yurdanur ile Mehmet isimli farklı siyasi görüşe sahip fakat birbirlerine aşık iki gencin ve de iki genç üzerinden döneme farklı bir bakış açısının anlatıldığı Çemberimde Gül Oya, (Tomris Giritlioğlu, 2006-2008)'in siyasi görüşlerinin farklılıkları sebebiyle araları açılmış iki eski dost olan Rıza ve Şevket'in çocuklarının birbirlerine aşık olmasını ve aşklarının ilgili dönemin siyasî gelişmeleriyle nasıl etkilendiğini anlattığı Hatırla Sevgili filmleri” 2000’li yıllara damgasını vurmuş politik filmler arasında yer almaktadır (Ceylan: 2016). Bunun yanında Türkiye’de son yıllarda Milliyetçi film örneklerine çok sık rastlanmaktadır. İki askerin bir dağın tepesinde hayatta kalabilmek için teröre karşı verdikleri mücadelede birbirlerine güvenmek zorunda olduklarını anlatan Alper Çağar’ın yönettiği 2012 yapımı Dağ filmi, Kore savaşında yaşanan gerçek bir öyküyü beyaz perdeye taşıyan 2017 yılı yapımı Can Ulkay’ın yönetmenliğini yaptığı Ayla filmi son yıllarda Türk sinemasında çekilen önemli filmler arasında yer almaktadır.*

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### POLİTİK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

#### 4.1.Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada söylem ve eleştirel söylem analizinin ölçütlerinden faydalanılmıştır. Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu İle Politik Sinema isimli doktora tez çalışmasında toplumsal, siyasal, ekonomik boyutta, bireyin hak, hukuk, özgürlük, insanca yaşam vb. mücadelesindeki yaşantısı, yaşananın ardındaki gerçeklerin temelini oluşturan unsurlar, çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Bu çalışmada politik film yaratıcılarının ortaya koyduğu gerçekliğin fotoğrafı çekilerek, toplumsal yaşamdaki anlam ve değerlerin üretim sürecine sağladığı katkılar politik filmlerin estetik boyutu çerçevesinde ele alınıp çözümlenecektir. Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirlerin, toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl algılandığı ideolojik çerçevede değerlendirilmiştir.

Film çözümlenmelerinde yöntem olarak söylem ve eleştirel söylem analizi kullanılacaktır. Söylem analizi ideolojiden, medyadan, edebiyattan, yönetim şekline kadar geniş bir yelpaze içerisinde eleştirel bir bakış açısıyla kullanılabilir. Söylem analizi, konuşma ve metinler aracılığı ile oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir.

Eleştirel söylem analizi ise; söylem analizinin bir alt türü olarak, güç, hakimiyet, hegemonya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana alan ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen bir yöntemdir (Van Dijk, 2003; 352-372). Eleştirel söylem çözümlemesi Van Dijk'e göre disiplinler arası bir yapıya sahiptir. Anlam ve eylem en iyi şekilde iletişimsel olay ya da iletişimsel eylem olarak nitelendiğinde, sadece, metin ya da diyalog olarak gerçekleşen sözlü ifadeyle sınırlı kalmadığını belirten Van Dijk, çözümleme söz konusu olduğunda, konuşmacı ve dinleyicinin kişisel ve sosyal niteliklerinin ve toplumsal durumun diğer yönlerinin de bu olaya ait olduğunu açıklamaktadır (Van Dijk'den aktaran Dedeoğlu, 2013: 45).

Fairclough ve Wodak (1997) eleştirel söylem analizinin temel ilkelerinin sosyal problemlere işaret ettiğini, toplum ve kültürü meydana getirdiğini, ideolojik, tarihi, yorumlayıcı ve açıklayıcı olduğunu söyler.

Söylem analizi ve eleştirel söylem analizi ile ilgili yukardaki açıklamalar ışığında, bu çalışmada belirli toplumsal grup veya sınıflara ait olan fikirlerin, toplumun diğer kesimleri tarafından nasıl algılandığı ideolojik çerçevede analiz edilmiştir. Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimlerine toplumun farklı kesimleri tarafından nasıl tepki gösterildiği çözümlenerek yorumlanmıştır. Özlüce, söylem analizi ve eleştirel söylem analizi ile toplumdaki değişim ve dönüşümün sinemaya yansımaları belirlenmiştir.

#### **4.1.1. Problem**

Topluluk halinde yaşayan insanlar sürekli etkileşim halindedir. Bu etkileşimde, tarih boyunca toplum içinde ortaya çıkan sorunlara eğilen, çözümler getiren ve kavramları açıklayan düşünürler, bazen olanı savunmuşlardır. Çoğu zamanda insanların daha mutlu olması için olması gereken üzerinde durmuşlar, benimsedikleri değerler açısından sonuca varmaya ve çözüme ulaşmaya çalışmışlardır. Bu görüşlerin ve düşünce sistemlerinin toplum düzeni, devlet yapısı, iktidar anlayışı ise, birey açısından, bireyin toplum içindeki yeri ve önemi, hakları ve yetkileri, özgürlüğü bakımından önemlidir (Göze, 2000; v). Aslında sözü edilen konular sinemanın, özelde politik sinemanın konusudur. Bu konuları kendine malzeme olarak seçen sinemanın toplumsal yapı içinde ideolojik ve politik olan bu temaları nasıl sunacağı ve/ya sunduğu en büyük problemdir. Oysaki toplumsal yapının içinde olan şeyler, gerçektir, ideolojiktir ve politiktir.

Bu tez çalışmasında sinema toplumsal gerçeğin sunumunda bir araçtır. Bu araç gerçekleri sunmada ve anlatmada önemli bir güçtür. Gücün kullanımı sırasında sinemada anlamın nasıl oluştuğu, anlamın seyircide nasıl üretildiği sorunsalı üzerinde durulması gerekir. Bu noktadaki temel sorun, bunun seyirciye nasıl aktarılması gerektiği ve de ideoloji ile politika arasındaki ilişkinin içeriğinin bilinme düzeyindedir. Filmlerin çözümlenmesinde konular sinema, politika, ideoloji temelinde ele alınarak, politik filmler, estetik ve ideolojik unsurlar içerisinde değerlendirilmiştir.

#### 4.1.2. Amaç

Sinema, bir kişinin, bir grubun ya da içinde var olduğu toplumun bir nesnesi olarak bunlar hakkında bir gerçeği ortaya koyabilir. Sinema filmi, bir nesneyi, bir olayı, bir varlığı işaret ederek bunlarla ilgili gerçeği ortaya koyarken kendi dilini kullanır. Bu esnada onu yaratan yönetmen, senarist, yapımcı, kurgucu vasıtası ile topluma ulaştırılmak istenen şeye işaret edilir. Bu çalışmadaki amaç, sinemacı kişilerin ortaya koymuş olduğu gerçekliğin işaret ettiği nesne ya da olgu hakkında değil, onu algılayanın kavrama tarzı, algısı, yaklaşımı ve sinemacı kişinin-grubun ve toplumun değerleri hakkındaki gerçeği ortaya koyabilmektir. Bu kapsamda çalışmada aşağıdaki sorular cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

- 1- Toplumun belli bir kesimine ait olduğu düşünülen fikirler ve ideolojiler, toplumun diğer kesimleri tarafından sinema filmlerinde nasıl görülmektedir?
- 2- Çıkar grupları tarafından topluma güdülenmeye çalışılan düşünme biçimleri, yaşam tarzları, farklı kültür öğeleri vb. toplumun farklı kesimleri tarafından nasıl görülmektedir?
- 3- Toplumdaki değişim ve dönüşümün sinemaya yansıması nasıl olmaktadır?
- 4- Gerçeğin sunumunda ideoloji, estetik ve kültürün yeri neden önemlidir?

#### 4.1.3. Önem

Türk Sineması yüzyılı aşkın bir süredir kendi tarzını, kendi dilini aramaktadır. Türk Sinemasında bir tür olarak kendi yolunu ve tarzını bulmak isteyen politik sinemanın toplumsal gerçeğin sunumunda ideolojik ve estetik boyutunun, akademik veya diğer yazılı kaynaklarda bugüne kadar yer almaması ve çalışılmamış olması bir eksikliklerdir. Bu çalışma bu eksikliği kapatması açısından önemlidir.

Türkiye’de politik filmlerin tarzının oluşumunda ideolojik ve estetik kaygıları ön planda tutan çok az araştırma yapılmıştır. Bu nedenle, politik filmlerin ideolojik ve estetik yanlarının literatüre katkıları açısından bu tez bir başlangıç olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma Türk Sinemasında politik filmlerin ideolojik ve estetik yanının toplumsal gerçekliğe katkısını çalışmak isteyen kişilere öncülük yapacak bir çalışma olması adına önemlidir.

#### 4.1.4. Varsayımlar (Sayıtlar)

1960 yılından sonra çekilen politik filmlerde ele alınan konular Türk toplumunun toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yapısını yansıtmaktadır.

Türk Sinemasında 1960 sonrasında çekilen politik filmlerde estetik kaygı vardır.

Politik filmlerin bir öyküsü vardır. Yaşanılan döneme ilişkin, sosyal, siyasal, ekonomik düzlemde birey açısından, bireyin, hak, hukuk, özgürlük arayışının ele alınışında kullandığı dil, öykünün dilidir. O açıdan politik filmlerin öyküsü belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesini kapsar.

Politik filmlerde aktörlerin, kendi dünyalarına anlam verdikleri ortamları, ideolojileri, yaşam felsefeleri toplumun diğer insanları tarafından bazen tasvip edilmekte bazen de ret edilerek iletişim çatışmalarına zemin hazırlamaktadır.

#### 4.1.5. Sınırlılıklar

- a) Araştırmaya konu olan filmler Türk Sineması ile sınırlıdır.
- b) Türk Sinemasında politik filmlerin ideolojik ve estetik boyutu ile sınırlıdır.
- c) Türk Sinemasında politik filmlerin ideolojik ve estetik boyutunun 1960 yılından sonraki süreci ile sınırlıdır.
- d) Bu çalışma seçilmiş olan beş (5) film ile sınırlıdır.

#### 4.1.6. Evren ve Örneklem

Politik film üreten yönetmenler çekecekleri filmin hikayelerini yaşanılan coğrafyanın sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel yapısını göz önünde bulundururlar. Çekilecek filmin konusunu oluşturan tema kadar filmin anlatım biçimi, dili ve estetik yanı da önemlidir. Toplumsal Gerçeğin Sunumunda Estetik ve İdeolojik Boyutu İle Politik Sinema isimli doktora tez çalışmasında sinemanın Türkiye'ye girdiği 1914 yılından bugüne kadar ki süreç içerisinde politik sinemanın içeriğini



oluşturan konular ve politik filmlerin türleri kuramsal bir çerçeveye içinde ele alınıp tezin kuramsal kısmı tamamlanmıştır.

Tezin yöntem kısmında politik filmlerin çözümlemeleri 1960 ile 2018 yılları arasında çekilen politik filmler arasından seçilerek yapılmıştır. Neden 1914 yılı değil de 1960 sonrasındaki politik filmler arasından seçilerek çözümlemeler buna göre yapıldı, sorusu akla gelebilir. Türkiye’de 1960 yılına kadarki döneme bakıldığında politik film türlerinin o tarihe kadar ortaya çıkmadığı görülür. Ayrıca Türkiye’de sinemanın kendi rüştünü ispata başlayıp kendi dilini kullanmaya başladığı yılların 1960’lı yıllardan sonraki döneme denk geldiği görülmektedir. 1960 ile 2018 yılları arasında çekilen politik filmler çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Seçilen filmler politik sinemanın türleri olan, Ulusal, Devrimci, Dini, Milliyetçi ve Üçüncü Sinemanın içinden seçilen filmlerden oluşmuştur. Propaganda Sineması çalışmanın kuramsal kısmında anlatılmıştır. Ancak yüzyılı geçmiş bir maziye sahip olan Türk Sinemasında Propaganda film örneğine bugüne kadar ki süreçte rastlanılamamıştır. Seçilen filmler 1960 yılından itibaren belli bir sıra içinde incelenmiştir.

Çalışmanın örnekleminde ise, basit rastlantısal (tesadüfi) örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu örnekleme yöntemi, örnekleme giren birey ve objelerin yerine başka birey ve obje koymadan örneklemin çekilmesidir. Örnekleme temel olarak alınan listeden her birey ve objenin yerine başka bir birey ve obje konulmadan örnekleme yapılması basit rastlantısal (tesadüfi) yöntemin esasını teşkil eder (Aziz, 2008: 51). Bu açıklamalar ışığında çalışmanın örnekleminde, Sevmek Zamanı (Ulusal Sinema-1965), Umut (Üçüncü Sinema-1970), Eve Dönüş (Devrimci Sinema-2006), Takva (Dini Sinema-2006) ve Ayla (Milliyetçi Sinema-2017) filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedeni; Filmlerin dönem filmleri olması, döneminin özelliklerini yansıtması ve döneminin önemli yönetmenleri tarafından çekilmiş olmasından dolayıdır.

#### **4.1.7. Verilerin Toplanması Ve Analizi**

Toplumsal Gerçeğin Sunumunda Estetik ve İdeolojik Boyutu İle Politik Sinema isimli doktora tez çalışması iki temel üzerine inşa edilmiştir. Bu yapılardan

birincisi tezin temelini oluşturan kuramsal yapı, ikincisi ise seçilmiş örnek filmlerin çözümlenmesi aşamasıdır.

Çalışmanın kuramsal kısmını oluşturan bölümde, toplum, toplumsal olaylar, toplumsal gerçekler, birey, devlet, siyaset, ideoloji, estetik, sanat, politik sinema konularında literatür taraması yapılmıştır.

Politik filmlerin anlatı yapıları içerisinde konunun çözümüne yardımcı olacak estetik ve ideolojik yapının işlediğini gösteren aşamalar ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Bu tez çalışmasında politik sinemanın merkezinde yer alan Ulusal, Milliyetçi, Dini, Devrimci, Üçüncü Sinema örnekleri olan, Sevmek Zamanı, Umut, Eve Dönüş, Takva, Ayla filmleri söylem ve eleştirel söylem analizi yöntemine göre analiz edilmiştir.

## 4.2. Politik Film Çözümlemeleri

### 4.2.1 Sevmek Zamanı Filmi

#### 4.2.1.1 Sevmek Zamanı Film Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo: Metin Erksan, Kemal Demirel

Oyuncular: Müşfik Kenter, Sema Özcan, Kemal Ergüvenç, Süleyman Tekcan, Oya

Bulaner, Adnan Uygun, Deniz Çakır, Fadıl Garan

Yapım Yılı: 1965

Filmin Süresi: 89 dakika

#### 4.2.1.2 Sevmek Zamanı Film Özeti

Ulusal Sinema kategorisi içinde değerlendirilmiş olan olan Sevmek Zamanı, Metin Erksan'ın kendi karakterini ortaya koyduğu bir filmidir. Film, tanımadığı bir kadının fotoğrafına aşık olup, kara sevdaya düşen bir adamın tutkusunu ve içine düştüğü çıkmazı anlatmaktadır. Bu adam boyacı Halil'dir. Boyacı Halil'in kendi fotoğrafına aşık olduğunu ve sevildiğini gören Meral'de Halil'e aşık olur. Filmin ilginçliği ve seyircideki merakı burada artmaya başlar. Suret ve gerçek arasında gelgit yaşayan Halil, Meral'in bu tuhaf aşka karşılık vermesiyle iyice bocalar. Bu sırada devreye giren Meral'in nişanlısı Başar'ın saldırgan tavrıyla filmde gerilim artmaya başlar. Filmin sonunda, hırslarına ve kıskançlığına yenilen Başar'ın tutumu ve sonu belirleyen hamleyi yapması kaçınılmazdır. Film bir aşk çıkmazı gibi görünmesine karşın suret'e aşkı konu edinmektedir

#### 4.2.1.3 Sevmek Zamanı Film Çözümlemesi

Sevmek Zamanı filminin ideolojik çözümündeki kodlar neyi ifade etmektedir? Bu kodları çözerek filmi analiz etmek gerekir. Sevmek Zamanı, Yeşilçam döneminin aşk filmlerindeki gibi sınıfsal farklılığın ön planda olduğu bir aşk hikayesi gibi başlar. Ama aşk hikayesi gibi kurgulanarak melodrama dönüşeceği zannedilen film çok farklı bir kulvara girer. Konusu, surete, yüze aşık olmak olan film, bir adamın kara sevdasını bilinen Türk aşk filmlerinin çok dışında bir dille anlatmaktadır. Sevmek Zamanı, Türk Sinemasında surete âşık olma

konusunun ilk defa ele alındığı bir filmidir. Filmde sadece insan dramının anlatıldığına şahit olunur. Aslında filmde izleyicinin karşısına Eagleton'un yaptığı sınıflama içinde kalan bir ideolojik yapı çıkmaktadır. Eagleton bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerinde yaşadıkları ortamın kaçınılmaz olarak ideolojik olduğunu söyler. Bu noktada Meral ile Halil merkezli filmin içindeki yaşanan olan olayların doğrusu, yanlışı, iyisi, kötüsü, güzeli, çirkini sevabı, günahı, acısı, tatlısı ile ideolojik olduğu açıktır. Filmin anlatımında sanatın insana özel yanlarını ortaya çıkaran bir özelliğinin olduğunu gösteren bir yan vardır. Bu da filmin anlatımında kullanılan şiirsel anlatım dilinden kaynaklanır. Peki Sevmek Zamanı şiirsel bir dille aşkın hallerini anlatırken, farklılığını nasıl ve ne şekilde aktarmıştır izleyiciye? Yönetmen, yağmurda yürüyen bir kadını, bir erkeği, boş sokakları, ıssız ve uzun sahili, yaprakları dökülmüş ağaçları, müziği ve de sonbaharın hüznünü içinde barındıran yağmurun estetik uyumunu görselleştirip aşkın çoklu halini göstererek seyircinin yüreklerinde çok hafif meltemler estirmiştir.

Metin Erksan, estetik öğelere azami özeni göstermiş ve öğeler arasında uyumu aramıştır. Burada uyum batı ve doğu ezgilerinin harmanından oluşturulmuştur. Klasik Türk Müziğinden oluşan eserlerin piyano eşliğinde fon müziğini oluşturması, Meral'in hem müzik zevkini hem de yaşam biçimini anlatabilmek için Klasik Batı Müziğinden seçmelerin yer aldığı plaklar dinlemesi, yönetmenin kafasında kurguladığı batı kültürünün resmidir. Ayrıca Mustafa'nın udu ile sanki doğunun mistik yanı betimlenmektedir. Ortaya çıkan çoklu kültürün içindeki yapı kültürler arası zenginliğin fotoğrafıdır. Bu fotoğraf içindeki Meral ve Halil'in sunumunda müzik çok önemli bir bütünleştirici araçtır. Film, Türk ve batı müziğinden seçkilerle bir ritim yakalamıştır. Yakalanan bu ritim sayesinde seyircinin boyacı Halil'in düş dünyasına katılımı sağlanmıştır.

Sevmek Zamanı filminde ulusal değerlerin batının değerlerine karşı mücadelesi ve iki farklı dünya görüşünün çatışması görülür. Filmde bazı sahnelerin Yeşilçam diline yakın anlatım diliyle geleneksel yaşam biçimini, bazı sahnelerde Hollywood tarzı bir anlatım üslubu ile modern yaşam biçimini anlatma çabası sezilir. Sevmek Zamanı filminde Meral'in evi için Bozcaada'nın seçilmiş olması mekan seçiminde hassas davranıldığına bir göstergesidir. Kışın insanların çok fazla yaşamadığı ada, aslında yalnızlığı, içine kapanıklığı, gözlerden uzak olmayı ve

karakterin ruh haletini yansıması açısından önemlidir. Bir kaçış, bir saklanma halini işaret eden bir durum vardır ki filmde bu aslında insanın kendinden kaçışıdır.

Sevmek Zamanı filminde mekânlar doğu-batı kültürünü harmanlayarak sunmuştur seyircisine. Bu armoni doğu-batı arasındaki kültür çatışmasının simgesidir aslında. Filmde doğunun gizemli yapısını sunan asırlık camiler, türbeler sade bir dil ile anlatılırken öte yanda zengin, gösterişli, konforlu yaşamın simgesi lüks İstanbul apartmanları batının yaşam biçimini takdimi gibidir. Film Bozcaada, Büyükkada, Şile ve Belgrad Ormanları'nda çekilmiştir. Filmin çekildiği yerler ve mekanlar kartpostal olacak kadar güzeldir. Film bu yüzden şiir gibi benzetmesini hak etmektedir.

Filmin temposu zaman zaman düşmesine, zaman zaman diyaloglar kesilmesine rağmen şiirsel bir dil ile anlatılmaktadır merakını izleyicisine. Sessizliğin olduğu sahnelerde bile sessizliğin sesini yakalar seyirci. Bu sahneler şiirsel dilin gücünü görmek adına önemlidir. Sevmek Zamanı filminde doğu-batı karşıtlığının sunumundan sosyolojik olarak şöyle bir sonucun çıktığını söyleyebiliriz. Toplumun büyük bir kesimini oluşturan şehir merkezinde yaşayan fakir, gariban halk ve köylü kesimi toplumun alt sınıfını yani doğuyu, bunun yanında zengin, lüks yaşam içindeki üst sınıf kentliler ise batıyı anlatmaktadır bizlere.

Bu anlatım içinde yer alan alt sınıf-üst sınıf arasındaki ayrım filmin başındaki sahenin alt okumalarındaki görüntülerden anlaşılmaktadır. Halil yağmurun altında şemsiyesiz yürümektedir ancak yağmur altında yürümekten ve ıslanmaktan rahatsız değildir. Daha sonra Meral'i ve iki kadın arkadaşını görürüz yağmurun altında. Ancak Meral ve arkadaşları şemsiyeleri olmasına rağmen yağmurdan kaçıp eve sığınır. Tipik bir kadın-erkek portresi çizilmektedir burada. Çizilen bu portrede garipsenecek bir durum yok gibi görünebilir. Fakat Halil'in yağmurun altında çok sakin ve dingin yürüyüşü sanki hayatın bütün zorluklarına karşı duruşunun fotoğrafı iken, Meral ve arkadaşlarının yağmurdan kaçışı ise hayatı boyunca hiç zorluk çekmemiş insan portresi çizer gibidir.

Sevmek Zamanı filminde sanki imkansız aşkın betimlemesi yapılmaktadır. Bu betimlemede özellikle süret-i aşk üzerinden yapılmaktadır. Aşkı yaşamak mı, yoksa anlatmak mı zordur? Filmde yaşanan aşkın farklı bir boyutu bize sunulurken bu sorunun cevabı verilmektedir. Suret-i aşkın başlangıcı filmin içinde

kırılğanlıkların film boyunca seyircinin karşısına çıkacağıın ipuçlarını vermektedir. Filmde herkes bir Halil–Meral aşkı beklemektedir. Bu durum Meral'in istekli tavırlarından görülmektedir. Meral, kendi fotoğrafına bakan Halil'i cam kapının ardından izlemektedir. Seyirci Halil'i yakın plan çekimde görür ve Meral'in içeri girmesiyle Halil'in yüzü kızarır ve bozulur. Bakan konumundaki Halil, bakılan olunca başını öne eğmek zorunda kalır ve utanır. Burada Meral güçlü bir konuma geçer. Meral, oldukça nazik davranır Halil'e karşı. Zira her kadın gibi, sevilme Meral'inde hoşuna gitmiştir. Meral Halil'in kendisine gelmesini ister. Ancak Halil Meral'in yerine Meral'in fotoğrafını ister. Filmde Halil'in Merale söylediği şu cümle halet-i ruhiyesini çok iyi anlatır. Halil, *"Seni sevsem benim düşüncelerimi yıkarsın, resmin beni bırakmaz, bana kızmaz, beni hep sevebilir. Oysa seni sevsem bu kadar mutlu olamam"* der. Filmin en hassas noktası da burasıdır. Filmde bakanın ve gözetleyenin erkek, bakılan ve gözlenenin kadın olduğu bir durum çıkar ortaya. İşin en ilginç yanı da Meral'in bu durumu benimsemiş olup, evine garip bir biçimde gelip her gün fotoğrafına bakan bir adama aşık olmasıdır. Filmin ana karakterleri Halil ve Meral üzerinden yapılan okumada bir sınıf çatışmasının varlığı görülmektedir.

Yeşilçam filmlerinde sıkça görülen alıştığımız zengin-fakir ayrımı Sevmek Zamanı filminde gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Yönetmen aslında aşkın önündeki önemli bir engeli resmetmek istemiştir. Filmin çekildiği yıllarda ki gibi bugünde aşkın önünde bir engel gibi duran maddiyat, Halil'in gariban bir işçi olması, Meral'in de zengin bir babanın kızı olmasıyla çerçeveselendirilmiştir filmde. Halil karakterine uysal, ağır başlı, çekingen, sabırlı bir kişilik yüklenerek doğu kültürünün bir profili yaratılmış, Meral ise batı kültürünün elçisi olmaya aday bir kişi olarak imkansız olan aşkın fotoğrafı çekilmeye çalışılmıştır. Çekilmeye çalışılan bu fotoğrafın içindeki en önemli mesaj, klasik doğu masallarındaki yapının modernize edilerek sunumunda gizlidir. Halil'in içine düştüğü suret-i aşk durumu, aşkın tarif kabul etmeyen ve mutlu sonun olamayacağı düşüncelerini gerek Halil'in suretle ilişkisinde, gerekse Başar'ın filmin sonunda kavuşan âşıkları öldürmesiyle izleyiciye aktarmaktadır. Halil ile Meral arasındaki çatışmalar ana temayı desteklemek için kurgulanmıştır.

Erksan'a göre, zengin ve gösterişli bir hayat yaşayan insanlar çatışmanın sebebi değilken, çatışmanın asıl sebebi fakir alt sınıfa mensup halk kesimidir. Filmde çok kırılğan bir nokta vardır. Zenginliğin ve gücün temsilcisi olan Meral ve babası alt sınıfın temsilcisi olan filmin ana karakteri Halil'e karşı hoşgörülüdür. Aslında derin okumada üst sınıfın alt sınıfa karşı tutumundaki anlayış ve iyi niyet gösterilerek, alt sınıfa mensup kitlenin bunu algılaması istenmektedir. Alt sınıfa ait olan Halil'in kendi iç dünyasındaki ikileminin izleyici tarafından çözümlenmesi zordur. Halil'in mantıklı olan düşüncesinde zengin sınıfa kendini kabul ettirecek bir birey olmasının normal olduğunu diğer yanda da zenginlere bir özne olmak istememe gerçeğinin düşüncesi, Halil'in kendi iç dünyasındaki çatışmanın boyutunu gösterir. Bu durum aslında toplum içerisinde çok sık görülen bir durumun özetini de sunar gibidir. Alt sınıf bakış açısından, zenginlerin hayatına ve yaşam biçimine bakarak, ortaya çıkan kanaat ve düşünce yapısının sunumudur bu.

Sevmek Zamanı filmi iki ana karakter üzerine kurgulanmıştır. Bu karakterlerden Meral, zengin, batı kültürüne meraklı, geleneksel değer yargılarını çok önemsemeyen bir insan gibi görünmesine rağmen bunu çok fazla halledememiş, iyi eğitim almış bir kızdır. Halil ise işinin erbabı, yaşadığı hayatı seven, halinden memnun, mütevazı, duygulu, ince zevkleri olan bir kişidir. Halil bulunduğu toplumsal yapısının normlarına, değerlerine, kurallarına ve kültürüne göre hareket etmekten ziyade, kendi iç dünyasında yaşayan bir melankolik yapıya sahip kişidir. Halil'in dünyası çok farklıdır. Halil'in konuşmaları, yüzü, çehresi, jestler, mimikleri bu farklı dünyayı görmemize, anlamamıza ve anlamlandırmamıza yardımcı olurken, müzik ve sessizlikte bu durumu desteklemektedir. İzleyiciler her sessizlik sahnesinde Halil ile özdeşleşmekte ve onlarda Halil olmaktadır. Bu sessizlik sarmalında herkes kendi iç dünyasında kendi yorumunu, kendi hayalini görür, kendi fantezilerini kurar. Film bu noktada kişiselleşme boyutuna gider. Küçük bir replik bile belki de seyircinin Halil olmasına yetecek bir hal alır.

Filmin yönetmeni kişiselleştirmeleri izleyenlerin yapabildiği için belki de replikleri asgari düzeye bu yüzden indirmiş olabilir. İzleyen her seyirciden yeni bir Halil yaratmak için. Filmdeki ana karakterlerin destekçisi konumundaki yardımcı karakterler, Halil ile Meral'in toplumsal yapı içindeki konumlarını seyircinin görebilmesine ve filmdeki karakterlerin yaşam şekilleri hakkında kanaat sahibi

olmasına yardımcı olmaktadır. O karakterlerden Oya ve Mine, kültür erozyonunun birer elçisi olarak çıkar seyircinin karşısına. Mustafa ise, Halil'in iç dünyasındaki tusunaminin farkında olmayan, çoğu zaman onu anlayamasa da Halil için değerli bir insandır. Meral'in toplumsal yapı içindeki yerini ve statüsünü şehirli, zengin, iyi eğitilmiş oluşturan ve büyük bir iş yerinin sahibi olan babasının üzerinden algılamak mümkündür. Baba, kızının sevip üzülmesini istemeyen, alt sınıfa mensup insanlara karşı anlayışlı, hoş görülü, sevecen yaklaşan, kızının yaptıklarını her zaman gururla destekleyen, kızının her daim arkasında duran ve bunu kızına hissettiren, kızının istek ve tercihleri konusunda çok demokratik bir tutum sergileyen, özverili bir kişilik olarak betimlenebilir. Ancak, Halil Meral'i seçerse Halil'in Meral'in ihtiyaçlarını karşılayabilmesi ve bakabilmesi için baba desteğine ihtiyacı olacakmış gibi bir algı oluşturma çabasıdadır, baba.

Filmin en ilginç bölümlerinden birisi Halil ile Meral'in sanayici babası arasındaki sohbet sahnesidir. Sohbet sırasında seyirci babayı daha yakından tanıma fırsatı bulur. Meral'in babası ile Halil'in sohbetindeki seyir, babanın babacan bir konuşma yapmasının ardından sınıf farkını anlatan bir konuşmaya çevrilmesi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Filmin en ilginç karakterlerinden birisi Başar'dır. Başar Türk toplumunun kanıksadığı erkek egemen bir yapının örneğini sergileyen, zengin, züppe bir kişiliktir. Başar kendine güvenen, aşk ve tutkuyu cinsel arzularına indirgemiş, ilişkilerinde kendi çıkarlarını ön planda tutan bir kişidir. Her zaman, her şeyi başarmak ve de kazanmak isteyen Başar elde etmeyi istediği kadın Meral için hiçbir şey hissetmez aslında. Başar'ın gözünde Meral hiçbir çaba harcamaksızın zaten kendisine ait olan cinsel bir nesnedir.

Sevmek Zamanı filminde, modern hayatın karmaşası içinde eğitim hayatını ve iş hayatını koordine etmiş bir kadının cinsiyetçi kimliği üzerine hiçbir fikri olmayan Meral üzerinden kurgulanmıştır. Bir melodram olan film izleyiciye şu soruyu sordurur. Yaşanılan aslında bir dram mıdır? Bu dramda kadın mı, erkek mi daha aktif veya çekingendir? Yüzeysel şekilde film izlediğinde dramın Halil'in üzerine kurgulandığı düşünülür. Halbuki derin bir çözümlemede kadın toplum içinde kendi rüştünü ispat etmiş bile olsa cinsel kimliğinin tanımlanmasında karşı cins yani erkeğin belirleyici olduğu görülür. Halil'in karşısında sosyo-ekonomik açıdan güçlü bir karakter gibi görünmesine karşın cinsel tercihinin belirsizlikleri



içinde gelgitler yaşayan Meral için bu bir drama dönüşür. Bu dram kadının dramıdır.

Filme estetik ölçütler içerisinde baktığımızda nasıl bir tablo çıkmaktadır karşımıza? Bu sorunun cevabını arayalım. Filmin senaryosuna baktığımız zaman Türk Sineması için dönemine göre ilginç bir senaryosunun olduğu görülür, surete aşk. 1965 yılı için Yeşilçam dönem filmlerinden farklı bir tema ile seyirci karşısına çıkmak riskli bir iş iken bu riski alarak Erksan'ın önemli bir işe imza attığını söylemek mümkündür. Senaryonun görselleştirilmesi noktasında şiirsel bir anlatım dilinin tercih edilmiş olması Sevmek Zamanı filmini izleyicilerin estetik açıdan farklı bir bakış açısıyla izlemesine imkan sağlamıştır.

Yönetmen, yağmurda yürüyen bir kadını, bir erkeği, boş sokakları, ıssız ve uzun sahili, yaprakları dökülmüş ağaçları, sonbaharın hüznünü içinde barındıran yağmurun uyumunu görüntüde harmanlamıştır adeta. Yönetmenin dış mekanda yapılan çekimlerde kameranın ağırlıklı olarak genel planları tercih ettiği görülür. Yakın plan çekimlerin ise çoğunlukla filmin ana karakterleri Meral ile Halil'in hüznünü gösterebilmek için kullanıldığını söylemek mümkündür. Genel planların kullanılma sebebi sanki ana karakterlerin hem karşıdakinden hem de çevresinden kaçışın işareti gibidir. Bu kaçışın içinde insana huzur veren taraf ise ağaç dalları arasından görüntülenmiş olan deniz manzarasıdır. Bu görüntülerin hem ana karakter Halil'in ruh halini göstermede hem de insanın kendi iç dünyasında dinlenmesine izin verecek güzellikleri sunmada önemli olduğunu söylemek gerekir.

Filmin akış hızının düşmeye başladığı anlarda kamera açıları değiştirilerek seyircinin filme tekrar katılımı amaçlanmıştır. Filmdeki çevrinme sahneleri azdır. Ancak uzak planlı bir çevrinme hareketinde İstanbul'un güzelliğinden Meral ile Başar'ın konuşmalarına tanık olunan yere doğru yapılan ve akabinde zoom in yapılarak girilen bölüm riskli olduğu kadar film açısından seyir keyfi yüksek bir enstantane çıkarmıştır izleyicinin karşısına.

Filmin seslendirmesinde 1965 yılının teknikleri göz önünde bulundurulduğunda seyirciyi rahatsız eden bir yanının olmadığını söylemek mümkündür. Ayrıca o yıllara göre deniz kenarında Meral ile Halil'in konuşması sırasında verilen rüzgar efekti son derece yerinde kullanılmıştır.

Işık ve aydınlatmanın, estetik bir kaygı taşıyarak ve izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratmayı amaçlayarak gerçekleştirilği görülür. Filmin bazı bölümlerinde oluşan gölgeler sanki filme bir derinlik katmak amacıyla hazırlandığı hissini seyircide uyandırmıştır. Filmin bir sahnesinde Meral'in hüznü halini gösterebilmek için gölgeden faydalanılmıştır. Halil ile Başar'ın kavga sahnesinde kullanılan ışık ve aydınlatma ise dramatik etkinin arttırılması adına önemlidir.

Film neden siyah, beyaz çekilmiştir? Sorusu sorulabilir. Filmde ele alınan konunun doğu ve batı kültürü arasındaki karşıtlığı anlatması, filmde kullanılan şiirsel anlatımı kuvvetlendirmesi, erkek ile kadın arasındaki iki zıt kutbun tutum ve davranışlarındaki farklılıkları göstermesi, zengin ve fakir dünyasından insanların yaşam farklılıklarını sergileyebilmesi için olabilir. Çünkü siyah ile beyazın dünyasında bu tezatlıkları, farklılıkları ve ayrışmaları görmek mümkündür.

Zaman ve mekan açısından kurgu ile oluşturulan bir bütünlüklü yapıyı görürüz. Genel planlar genellikle yalnızlık sahneleri olarak karşımıza çıkarken orta planlar ve yakın planlar diyalog sahnelerinde tercih edilmiştir. Zamanın iç ve dış mekandaki değişen temposu içinde seçilmiş olan mekanların filmin akış hızını ayarlamada önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Kimi zaman cami görüntüsü ile insanlara manevi hayatın hazzını, kimi zaman deniz kenarında insana huzur veren uzunca sahili, bazen ormanın içindeki ağaçların ferahlığını veren görüntüler filmin temposunu ayarlamada önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Kurgudaki geçişlerin seyirciyi yormadan, sahneler arasındaki farkı bile hissettirmeden görevini yaptığı söylenebilir.

Filmin müziğinde zengin bir saray müziği ile doğunun fotoğrafı çekilirken, Meral'in dinlediği batı müziği ile batı gösterilmektedir. Ayrıca Meral'in nikah töreni sırasında disko müzik çalmaktadır. Bu farklılıklar bize neyi anlatmaktadır? Doğu ile batı arasında bir köprü olan Türkiye'nin çok kültürlü yaşamını mı? Doğu ile batı arasındaki kültürel armoni ile ortaya çıkan zenginliği mi? Bu seyirciye bırakılmıştır. Filmin oyuncularının sergiledikleri başarılı performans filmin hem kalitesini arttırmış hem de seyir keyfine katkıda bulunmuştur.

Şiir gibi bir anlatım diline sahip olan Sevmek Zamanı filmi estetik öğeleri azami derecede özenle kullanarak filmin ideolojik anlatımına olumlu katkı sağlamıştır. Bu da ortaya güzel bir sanat filminin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

## 4.2.2 Umut Filmi

### 4.2.2.2 Umut Film Künyesi

Yönetmen: Yılmaz Güney

Senaryo: Şerif Gören - Yılmaz Güney

Oyuncular: Yılmaz Güney, Gülşen Alnıaçık, Tuncel Kurtiz, Kürşat Alnıaçık, Osman

Alyanak, Nizam Ergüden

Yapım Yılı: 1970

Filmin Süresi: 99 Dakika

### 4.2.2.2 Umut Film Özeti

Bir Yılmaz Güney filmi olan Umut, 1970'li yıllarda Adana'da yaşayan faytonculuk yaparak geçimini sağlamaya çalışan fakir bir ailenin (Cabbar, annesi, karısı ve beş çocuk) dramını anlatmaktadır. Faytonculuk yaparak hayatını kazanmak zorunda olan Cabbar, kazandığı üç kuruşla hem esnafa olan borcunu kapatmak için uğraşır, hem de evde kendisini bekleyen ailesine bakmak zorundadır. Cabbar'ın hayatı kazanabilmek için tek umudu sürekli aldığı piyango biletleridir. Cabbar'ın eski arabasına hiçbir müşteri binmedikçe, piyango biletleri tutmadıkça daha da sıkıntılı günler yaşamaya başlar Cabbar ve ailesi. Cabbar bir kaza geçirir. Kaza sırasında bir otomobil Cabbar'ın arabasına ve atlarına çarpar. Atlardan biri ölür. Cabbar işlerini düzeltebilmek ve yeni bir at alarak hayatına kaldığı yerden devam edebilmek için borç aramaya başlar. Sonunda evinden birkaç parça eşya satmak zorunda kalır. Ancak işin en trajik yanı Cabbar parayı denkleştirmek için mücadele ederken, araba ve diğer at, alacaklıları tarafından satılmıştır. Cabbar için artık hayat daha zorlaşmıştır. Cabbar, define araması konusunda ısrarlı bir tavır sergileyen Hamal Hasan'ın baskılarına dayanamayıp ve Hacının da olurunu alarak yeni bir maceraya koyulur. Film Cabbar'ın define bulmak uğruna çıktığı macerada aklını kaçırmayla son bulur. Filmde göç, çarpık kentleşme, işsizlik gibi temalar dönemin sosyal ve siyasal yapısı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Zengin-fakir, gecekondü-apartman, at arabası-otomobil gibi karşıtlıkları kullanan film, mevcut çelişkileri bu yolla izleyiciyle buluşturmayı amaç edinmiştir.

#### 4.2.2.3 Umut film Çözümlemesi

Umut filminin ideolojik çözümlemesine Marksın ideoloji kavramını göz önünde bulundurarak başlamak gerekir. En genel anlamıyla toplumsal çelişkileri gizleyen ve sistemin çelişkilerinin üstünü örten bir bilinç yönetim şekli olarak ortaya çıkar ideoloji Marks'a göre. Umut filminde de toplum içindeki çarpıklıkların görünmediği, görünmesini istemeyenlerin olduğu, ortaya çıkan adaletsiz sonuçların karar mercileri tarafından farklı yorumlanarak bir kesimin mağdur edilip, başka bir kesimin kayırıldığı bir öykünün anlatıldığı ideolojik yapıyla çıkmıştır Umut izleyicisinin karşısına. O yüzden umut etmek bir ideolojidir. Umut'un kendisi ideolojidir.

Umut filmi, 70'li yılların toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal hareketlerini beyaz perdede halkla buluştururken 1970'lerin Türkiye'sinden (Adana özelinde) insan manzaraları sunmaktadır. Umut filmi, umuda yolculuğun adıdır. Umut filmi, ezilenin, garibanın, fukaranın, işportacının, tezgahların, köylünün, işçinin, inşaatçının, bakkalın, manavın, pazarcının, kendini kendine, kendini topluma anlatımıdır. Yılmaz Güney, toplumsal gerçekçiliği ilmik ilmik ördüğü Umut'ta, sınıfsal çarpıklıkları gözler önüne sererken, filmin ana hatlarını yan olaylarla adeta perçinler. Filmde mekan tasvirleri de, yoksul kesimin yaşantısı da son derece gerçekçi yönleriyle ve çarpıcı detaylarla aktarılmaktadır.

Umut filminin içeriğindeki farklılık kendisini Yeşilçam'ın güçlü, güzel ve yakışıklı karakterlerinden arınmış haliyle oyuncu seçiminde de gösterir. Filmde yakışıklı jönlere yerine sokaktan beyaz perdeye yansıyan halktan insanlar görülür. Umut, politik Türk Sinemasının önemli örneklerindedir. Yılmaz Güney Umut filminde, toplumun ümitlerini yeşertmeye çalışan bir insanın hayatı üzerinden aslında ümitsizliğin filmi çekmiştir. Umut, yaşadığı evini, yerini, yurdunu, eşini, dostunu, ailesini, akrabalarını ve sevdiklerini arkasında bırakıp umudu aş yaparak, başka bir yöreye, başka bir şehre göç eden, gittiği yerde çok zor koşullarda yaşamak zorunda kalan gariban insanların dünyasını resmeder. Bu resmin içine girildiğinde şafak vaktiyle birlikte sokak lambaları birer birer söner.

Çoğu insan için gece evinde ailesiyle uyku ve dinlenme zamanıdır. Ama bazı insanlar vardır ki bunlar için gecenin anlamı da yaşanmışlıkları da farklıdır. Bu kişiler geceyi sıcak yuvalarında geçiren insanlar değil ekmeğini kovalayan

insanlardır. Ve sönen ışıkla birlikte bu insanlar yeni günün hazırlıklarına başlarlar. Bu insanlardan biride Cabbar'dır. Cabbar'ın, tutmayan piyango biletlerine bağladığı umut, yaşama olan bağlılık mı, yoksa sefaletten kurtulmak için çaresiz insanların hayata tutunabilmek için verdikleri mücadelemi izleyenlerin takdirine bırakılmış bir yol ayrımını gösterir seyirciye.

Filmin başında Cabbar karakterinde başlayan değişim filmin akış hızını ayarlama da önemli bir unsur olarak görülebilir. Çünkü Cabbar şehrin sokaklarında kendisini kaybedip bulmaya çabalayan bir kişi portresi çizmektedir. Hayatın yükü Cabbar'ın omuzlarında her geçen gün ağırlaşırken Cabbar bu yükü kaldırabilecek miyim endişesi ile biraz daha içine kapanmakta ve güven kaybı yaşamaktadır. Umut filminde yoksulluk hayatın her anında mevcuttur. Özellikle yemeği, oyuncağı, kıyafeti bulamayan çocukların gündelik yaşamdaki hikayeleri yürek burkmaktadır. Cabbar'ın büyük kızı okula gitmektedir ama sınıfta kalır. Bu sınıfta kalma yarınlar umutla bakmaya çalışan bu yoksul kesimin aynı zamanda umutlarının tükenişinin de simgesidir.

Filmin bir başka sahnesinde, at arabası ve faytonu olanlar belediyenin faytonları ve arabaları toplayacağı endişesiyle bir eylem düzenlerler. Herkes dayanışma için, kendi hakkını korumak için ve arkadaşının hakkını gözetmek için bir araya gelmiştir. Cabbar'da dayanışma bilinci gelişmemiş cahil bir kişidir. Belediyenin, eski arabaların çalışmasına izin vermeyeceği haberinden sonra tüm arabacılar ellerinde pankartlarla, sloganlar atarak direnişe geçer. Cabbar ise kalabalıktan ayrılarak yalnızlığı tercih eder.

Filmin bir başka sahnesinde, Cabbar arabasıyla giderken banka ve konut reklamları göze çarpar. Yönetmenin filmde üzerinde durduğu konulardan birisi zengin insan ve fakir insan çelişkisidir. Yılmaz Güney, Umut filmindeki sınıf farklılığını, toplumun en alt kademesindeki yoksul insanlar ve de maddi durumu iyi olan insanlar arasındaki ilişkiler ve çekişmelerle göstermiştir. Filmin açılış sahnelerinden birisi olan, Cabbar'ın arabasında uyanıp tuvaletini yapmaya gittiği sahne çok düşündürücüdür. Çünkü Cabbar'ın tuvaletini yaptığı yer, Sümerbank reklamının yer aldığı, birikmiş paranızın teminatıdır sloganının olduğu bir reklam panosudur. Burada yönetmen, parası olan zenginlerin paralarını değerlendirebileceği bir banka reklamı üzerinden sisteme eleştiri getirmektedir.

Parasız ve pulsuz olan Cabbar üzerinden yapılabilecek ideolojik okumada bu tezatlık çok bariz olarak kendini göstermektedir. Merks'in sınıf farkını ortaya koyduğu durumun özeti gibidir bu sahne.

Filmin diğere bir sahnesinde, bir otomobil süratle gelip Cabbar'ın faytonuna çarparak atlardan birisini öldürür. Otomobilden inen adam, otomobilinde hasar olup olmadığını kontrol eder. Kaza mahalline gelen insanlar adama geçmiş olsun derler. Filmin içindeki en kırılğan noktalardan birisidir o an. Halkın kendisine verdiği destekle havalanan adam; Beğendin mi yaptığını diyerek Cabbar'a çıkışır ve arabayı mahvettin der. Pişkinliğe dayanamayan Cabbar, adamın üzerine yürüyüp, adamın boğazını sıkması sırasında çevredeki kişiler olayı ayırır, olay yerine gelen polis olayı yatıştırır. Cabbar suçsuzdur, zarardadır, kolu kanadı kırılmıştır, ekme teknesinin önemli ayaklarından birisi elinden gitmiştir. Ancak Cabbar, polis memurunun gözünde aşağılık, başa bela arabacılarından birisidir. Arabasını başıboş bıraktığı için suçludur. Marks'ın ideolojisinin temeli olan bilinç yönetimi, sistemin çelişkilerini ve sistemin çarpıklığını gizlemiş ama yönetmen bunu göstermiştir.

Bir sonraki sahnede karakola gelir kavganın muhatapları. Komiser ve otomobil sahibi karşılıklı oturmuş sigara içerlerken, bir polis memuru daktilonun başında tutanak tutmaktadır. Cabbar ise bir köşede çaresiz ve umutsuz bir şekilde ayakta beklemektedir. Cabbar'ın dışlanmışlığı ve adam yerine konulmaması çok açık bir şekilde belli olmaktadır. Otomobilin sahibi olan adam ve polisler ayran içerlerken Cabbar'a ayran içip içmemesi için teklifte bile bulunmamışlardır. Bu eşitsizlik, adaletsizlik, hor görme, küçük görme duyguları seyircinin ruhuna işleyen bir sahnedir. Bu sahnenin devamında, otomobil sahibi adam şikayetçi olmadığını söyleyerek Cabbar'a acır. Burada toplumdaki hukuksuzluğun tayin edici faktörün güçlü ve zenginler olduğu vurgusu yapılır. Marks'ın görüşlerinin temelini oluşturan sınıfsal düzen içerisindeki adaletsizliklerin karar mercileri tarafından üstünün örtüldüğü bir yapı çıkmıştır ortaya.

Güney Cabbar'ı, baskın ve zengin sınıfın gözünde fazlalık bir kişi gibi gözler önüne sererken, sistem eleştirisi yapmaktan da geri durmaz. Filmde lüks otomobil sahibi zengin kişi seyircinin gözünde suçlu ilan edilmiştir. Filmde, bir faytoncu olarak yaşamını sürdürmek zorunda olan Cabbar'ın umudunu piyango biletiyle arayan bir kişi portresine indirgemek Cabbar'a haksızlık olur. Piyango bileti aslında

umudu ararken insanların biraz daha tükenmişliklerine de vurgu yapmaktadır. Filmde Cabbar karakteri, toplumsal sınıfın en alt kesimini temsil etmektedir. Cabbar halkın içinden gelen bir halk adamıdır.

Yoksul sınıfın bir ferdi olan Cabbar üzerinden, halkın kendisinin veya kendisine yakın bir halk kesiminin hikayesi anlatılmıştır. Umut filmi gerek anlatım biçimi, gerek dili, gerek hikayesi gerekse oyuncu seçimiyle gerçekçi tanımından farklı bir yerde durmaktadır. Çünkü bu filmde farklı olan taraflar vardır. Filmin içindeki senaryo, oyunculuk, diyalog, plastik malzemeler, mekanlar farklıdır. Çünkü bu unsurların doğallığı hayatın içinden çıkıp geliveriyormuş hissini uyandıran sunumuyla insanı insana anlatmaktadır. Bu yönden umut bizizdir, sizsinizdir ve onlardır. Umut filminin toplumsal gerçeklik ile ve siyasal söylem ile olan ilgisi izleyiciye verilen siyasal mesajlardan kaynaklı değildir. Filmin siyasal olmasının sebebi, hayatın fotoğrafını sunmasından kaynaklanır.

Umut filminde, kapitalizme direnişi de, sermaye-emek tezatlığını da, paranın gücünü de görmek mümkündür. Faytonu ile hayata direnen, atları ile hayata karşı durmaya çabalayan Cabbar aslında yeni bir sisteme de, kapitalizme de boyun eğmemenin mücadelesini vermektedir. Bu yapı toplumun içinde cereyan ederken Cabbar ve Cabbar gibilerin yeri ve konumu neresidir? Sorusunun cevabını bulmak gerekir. Kapitalist sistem içinde hep konuşulan ve tartışılan bu konu bugün konuşulmakta bundan sonrada konuşulmaya devam edecektir. Filmde Cabbar'ın çaresizliğini vurgulama niyetiyle filme dahil ettiği bir yankesici tarafından soyulurken yankesiciyi suçüstü yakalayınca tekme tokat dövmesi filmin seyircileri gerdiği andır. Hayatın insanlara sunduğu imkanlar ölçüsünde kimileri işin kolayına kaçarak kapkaççı olmayı tercih etmiş, kimisi ise Cabbar gibi eli kolu bağlı, çaresiz ve bilinçsiz yaşamıştır. Umut filmi, onur ve onursuzluğun hassas terazisi üzerinde toplum içindeki dengesizlikleri göstermektedir. Film, toplumsal bir problem olan yoksulluğu problemin simgesi olacak bir karakterle Cabbar'la, bağdaştırılan içeriği ile Türk Sinemasında özel bir yere oturmuştur.

Filmde yürek burkan başka bir sahne vardır. Bisiklet binen çocukların olduğu sahnede Cabbar'ın oğlu da diğerleri gibi bisiklete binmek istemektedir. Ancak bisikleti yoktur. Diğer çocukların bisikletlerine binmek istemesine rağmen diğer çocuklar onu dışlarlar ve bisikletlerini vermezler. Burada yönetmen sosyal sınıflar

arasındaki ortaya çıkan farkı çocuklar üzerinden göstererek seyircinin konunun içine müdahil olmasını sağlamıştır. Çocuk devam eden sahnede bisikleti zorla almaya çalışır ama başarısız olur. Çocukta olsan sınıf farkı ve gelir adaletsizliği hayatın her alanında yaşanmaktadır.

Filmin oyuncularına gelince; Cabbar halkın içinden çıkıp gelmiş, yoksul, gariban, sürekli ezilen ve de hayatın hep kendisine sırtını döndüğü bir karakterdir. Filmin başından itibaren çatışmanın şiddetlendiği anlarda ortaya çıkan Hamal Hasan ise kendi davasının peşinde, define bularak zengin olma niyetinde bir karakterdir ve Cabbar'ı da ikna etmek için didinir. Alacaklılar, elinde kalan son atı ve arabasını da alıp satınca, hepten dipsiz bir kuyuya düşen Cabbar, Hasan'ın peşinde bir adım daha gerilemeye, film için ikinci bir umut kapısı olan define bulma kısmına doğru sürüklenmeye başlar. Definenin yerini bulmak için duasına ihtiyaç duydukları Hoca, aslında çaresiz toplumun gizliden gizliye sarıldığı üfürükçüleri temsil etse de, din olgusunun yine de toplumda çözülmediği mesajını da taşır. Bu karakterlerin hayata tutunma noktasında şansa, talihe, kadere ve kismete inanarak hayatlarını bunun üzerinden düzenlemeleri filmin en can alıcı noktalarını teşkil etmektedir. Örneğin Cabbar atını kazada kaybeder. Atına gelip çarpan kişinin karşısındaki Cabbar'ın çaresizliği filmdeki en trajik yanlardan birisidir. Cabbar'ın hakkını aramak yerine çözümü define arayarak zengin olma hayalinde bulması sözünü edilen yapıyı çıkarmaktadır ortaya.

Yönetmenin ortaya koyduğu insanların bütün davranış biçimleri ait oldukları sınıf ile şekillenmesi savı bu davranış biçimiyle desteklenir. Cabbar'ın arkadaşı Hasan'ın ve hocanın Cabbar'ın aklına girmesiyle birlikte define bulma isteği ve çabası filmi başka bir düzleme sokar. Umut ve umutsuzluğu iliklerinde hissedilen Cabbar, yeni bir maceraya yelken açarken ya defineyi bulamazsam tedirginliği içinde seyircinin de taraf olmasını ister. Defineyi bulma umuduyla, bir hurafe üzerine Ceyhan'a yola koyulurlar. Ve defineyi bulma ihtimali azaldıkça Cabbar'ın çaresizliğinin arttığı umudun yerini umutsuzluğun aldığı görülür.

Filmde çaresizlik, tükenmişlik, acizlik, yoksulluk Cabbar'ın kaderi olarak fotoğraflanmış ve o fotoğrafın içindeki diğer kişileri bulma ve fotoğraf karesine yerleştirme işlevi seyirciye bırakılmıştır.



Umut filminin estetik yapısına bakıldığında, senaryonun 1970’li yılların Türkiye’sinden bir kesit sunduğunu söylemek gerekir. Bu kesiti sunan Şerif Gören ve de filmin yönetmenliğini ve başrol oyunculuğunu yapmasının yanında senaryoya ortak olan Yılmaz Güney’dir. Senaryo toplumun içinde yaşanan bir gerçeği, geçim derdini, çaresizliği, adaletsizliği sunması adına önemlidir. Ayrıca filmin ideolojik ve estetik açıdan da başarısında en önemli faktör kuşkusuz senaryodur. Senaryo için söylenecek bir cümle, İtalyan Yeni Gerçekçiliği tadında bir film senaryosu olduğudur.

Umut filminde kullanılan çekim ölçeklerine bakıldığında sanki yönetmen umutsuzluğun betimlemesini yapmıştır. Cabbar’ın ölmüş atı bir at arabasına yüklenmiş, araba önden gitmekte Cabbar yürüyerek arabayı takip etmektedir. Cabbar’ın arabayı takip sahnesi yürekleri dağlayan cinstendir. Ölmüş atı tarlanın ortasına bırakarak dönüş sahnesi, ne yapacağını bilemeyen insan portresini sunmaktadır ki müzikle birleşen o görüntü sanki uzun ince bir yolda nereye gittiğini bilmeyen bir kişiyi tasvir etmektedir.

Filmin renkli çekilmemesine karşın seyircide hiçbir rahatsızlık yaratmamasının en önemli sebebi ışık ve aydınlatmadır. Işık ve aydınlatma gerek mekan, gerek kişi, gerekse olayların anlaşılmasında çok başarılı bir işlevi yerine getirmiştir. Özellikle umutsuzluğun, hüznün görüntülenmesi adına filmdeki aydınlatma iyi olmuştur.

Filmin neden siyah beyaz çekildiği sorulduğunda cevap gayet basittir. Beyaz ne kadar umudun rengi ise, siyah o kadar umutsuzluğun rengidir. Aslında film umudun olduğu kadar umutsuzluğun filmidir. Siyah ve beyaz üzerinden yapılacak okumalarda bütün tezatlıkları yan yana koyarak bir dizin çıkartılabilir. Umut, umutsuzluk, iyilik, kötülük, güzellik, çirkinlik, sabır, tez canlılık, çalışkanlık, tembellik, zenginlik, fakirlik, adalet, adaletsizlik, eşitlik, eşitliksizlik vb. Film aslında metin çözümlerinin yan anlamlarında bunu açıkça ifade etmektedir. Ayrıca 1970’li yılların Türkiye’sini görmek adına siyah ve beyaz olması filmin seyirci gözündeki etkisini ve inandırıcılığını arttırmıştır.

Filmin seslendirmesinde dikkat çeken en ilginç nokta diyalogların azlığıdır. Görseelliğin ve oyunculuğun çok kuvvetli olduğu, olay örgüsünün, mekan, kişi, nesne, bütünlüğünün sağlandığı bir yerde çok da fazla diyaloga ihtiyacının olmadığı

görülmektedir. 1970 yılının imkanlarında teknik olarak gayet iyi bir seslendirme olduğunu söylemek gerekir.

Müziğin kullanımında gerek Türkiye günlüğünü sunarken, gerekse oyuncuların psikolojilerini ve ruh haletini sunarken, gerekse olayların gelişim sürecinin içini doldururken başarılı bir iş olduğunu söylemek gerekir. Filmde sesin kullanım biçimi, sesi sadece teknik bir araç olmaktan çıkarıp, Umut'u gerçeğe ve seyircisine daha çok yaklaştırmıştır.

Umut filminde en çok dikkat çeken noktanın filmdeki sessizliğin arttığı sahneler olduğu görülür. Burada yönetmen aslında sessizliğin içinde bile çok büyük mesajlar vermiştir.

Film çok farklı hayatları göstermektedir. Hayatın içinden çekip alınmış insan portreleri, mekanlar, işyerleri resmedilmiştir. İtfaiye arabası, pavyondan çıkan insan manzaraları, gar binası, gardan çıkan insanlar, farklı esnaf kesiminden kesitler, boş arsa, arsada oyun oynayan çocuklar, yüzen çocuklar, tarla, apartman, gecekondu, kavga, , dar sokaklar, öğretmenler, okul, toplantı, miting, at arabası, fayton, otomobil, karakol , vb., aslında hayatın kendisinin fotoğrafı. Bu saydığımız enstantaneler genel plan ile verildiği gibi zaman zaman da orta plan kullanılarak verilmiş. Genel planların filmin içindeki olay, kişi, nesnelere, vb, betimlemede başarılı şekilde kullanıldığı görülür. Orta çekimler ise biraz daha ayrıntıyı ön plana çıkartmaktadır. Filmin kurgusu incelendiğinde, filmin temposunu düşürecek hiçbir unsura yer vermediği, konu bütünlüğünden uzaklaşmadığı, zaman ve mekan bütünlüğünü bozmadığı görülür. Zaman 1970'ler Türkiye'si olunca film bir döneme projeksiyon tutmaktadır. O projeksiyondan görülen, mekan, nesne, kostüm dengesinin gözetildiği yönündedir. Mekan olarak seçilen gecekondu, tarlalar, caddeler, sokaklar 1970 yılının Adana'sını ve büyük kentlerin silüetini yansıtmaktadır. Ayrıca o dönemde giyilen yamalı pantolonlar ve delik ayakkabılar dönemin ipuçlarını vermektedir. Oyuncuların tamamı gayet iyi performans göstermesine karşılık en büyük alkışı Cabbar ve Hamal Hasan hak etmiştir.

Gerçeklerin aktarılması ve inandırıcılığı noktasında Umut filmine ideolojik ve estetik açıdan bakıldığında görevini yapan bir sanat filmi olduğunu söylemek gerekir.

### 4.2.3 Eve Dönüş Filmi

#### 4.2.3.1 Eve Dönüş Film Künyesi

Yönetmen: Ömer Uğur

Senaryo: Ömer Uğur

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Oyuncular: Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Savaş Dinçel, Altan Erkekli, Civan

Canova, Perihan Savaş, Cengiz Küçükayvaz

Yapım Yılı: 2006

Filmin Süresi: 101 Dakika

#### 4.2.3.2 Eve Dönüş Film Özeti

Eve Dönüş filmi, Devrimci Sinema kategorisi içinde ele alınıp değerlendirilen bir politik filmidir. Ömer Uğur'un senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptığı Eve Dönüş filmi, 12 Eylül 1980 darbesinin yıkıcı yüzünü düşündürten ve sorgulatan bir yaklaşımla ele almaktadır. Eve Dönüş'ün karakter oyuncusu Mustafa adında bir fabrika işçisidir. Mustafa apolitik bir yapıya sahiptir. Mustafa siyasete ilgi duymadığı gibi siyaseti olumsuz bir şey olarak görmektedir. Hayatında en önemli şey işçi olarak yaşamını devam ettirebilmek olan Mustafa'nın sendikacılarla arasına hep mesafe olmuştur. Hayatı zorluklarla kazanan Mustafa'nın 12 Eylül sürecinde tek amacı, eşiyile birlikte çok yoğun bir şekilde çalışıp almış oldukları renkli televizyonun taksitlerini ödemek ve borçtan kurtulmaktır. Bunun içinde farklı zamanlarda mesai yapmak zorunda kalsalar da buna katlanırlar. Bir hafta sonu sabahı kahvaltılarını hazırlarken açtıkları radyodan Hasan Mutlucan türkülerinin çalındığını duyarlar. Buna bir anlam veremezler, ta ki bakkala ekmek almak için çıkan Mustafa'nın dışarıda askerler tarafından önünün kesilip sokağa çıkma yasağının başladığını söylemesine kadar. O günlerde Mustafa'nın 12 Eylül'ü sevinçle karşıladığı söylenebilir. Mustafa'nın 12 Eylül 1980 tarihine ilişkin tek üzüntüsü, Gülhane Parkı'nda yapacakları pikniğin iptal olmasıdır.

#### 4.2.3.3 Eve Dönüş Film Çözümlemesi

Eve Dönüş filminin ideolojik çözümlemesinde Althusser'in görüşleri referans alınmıştır. İdeoloji Althusser'e göre devletin ideolojik aygıtlarını hem işletip hem de siyasi erki elinde bulunduranların sürekliliğini sağlamada önemli bir güçtür. Bu da siyasi erki elinde bulunduranları sürekliliğini sağlamada önemli bir güçtür. Bu güç bilinç yükleme işini yapar. Bilinç yükleme işi otomatik olarak çalışır. İdeolojinin üretimi sürecinde devletin ideolojik aygıtları, baskı aygıtlarının gözetimi altındadır. Çalışmanın bu kısmında devletin ideolojik aygıtı olarak TRT, baskı aygıtı olarak ülke yönetimine darbe yaparak el koyan ordu alınmıştır. Althusser'in görüşleri temelinde filmi çözümlenmiştir.

Apolitik bir karaktere sahip olan Mustafa isimli bir kişinin filmin merkezinde olduğunu görülür. Yönetmen Ömer Uğur, Mustafa ve Mustafa'nın çevresindeki karakterlerle 12 Eylül darbesini ve nedenlerini işlemekte, seyirciden de sorgulamasını istemektedir.

Eve Dönüş, 1980 Eylül'ünün İstanbul'unda bir kenar mahalledeki görüntülerle başlar. Filmin giriş sahnesinde bir grubun duvara afiş asarken, mahalle bekçisi ile olan ilişki biçimi ilginçtir. Mahalle duvarına afiş yapıştıran grup, bekçinin silahını alıp işlerini gerçekleştirirken bekçiyle ilginç diyaloglar içindedir. Yaşanmış olay sıradan ve herkesin kabullendiği bir olay gibidir. Bekçi yalvararak silahını geri isterken eylemciler bekçiye hoşgörü ile yaklaşmaktadırlar. Bu sahne bekçinin ruh haletini görmek ve de ikilemden kurtulmak için sergilediği tutum ve tavrı göz önüne sermek adına önemlidir. Yönetmen giriş sahnesinde farklı bir anlatım ile seyirciye farklı bir 12 Eylül filmi, farklı bir politik film, farklı bir devrim filmi sunacağını işaretini vermiştir. Karanlık bir gece ve sokak sahnesi, duvarda Kahrolsun Amerikan Emperyalizmi yazısı. Bu 12 Eylül Türkiye'sinin hemen hemen her ilinde görülen manzaralardır. Bu yazının olduğu mahallin çok yakınından küçük bir çatışma sesi duyulur. Sesin ve görüntünün senkronize olması ile filme hareketli bir giriş yapılmıştır. Dışarıdaki çatışma ve silah seslerini duyan Mustafa odanın lambalarını kapatır, yere yatar ve seslerin kesilmesini bekler. Dönemin halk üzerinde yarattığı korku ve psikolojik gerilim Mustafa'nın nefes alıp verişleri ve geliştirdiği reflekslerle hissettirilmeye çalışılmıştır. Bu sahne, o

dönemin gündelik hayatın rutinleşmiş enstantaneleri olarak hafızalardaki yerini almıştır.

Eve Dönüş filmi işkence olgusunu ele alan bir filmidir. İşkence olgusu 12 Eylül 1980 ve sonrasındaki (günlerde, aylarda, yıllarda) Türkiye'nin çok sık konuştuğu bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu karanlık yıllar filmde bilinçli olarak karanlık bir atmosferde verilirken, bütün işkence çeşitleri en çarpıcı ve acıtıcı görüntülerle perdeye yansıtılmıştır. Filmde işkence görüntülerinin sunumunda yönetmenin kullandığı anlatım biçimi seyircideki vay anasına!!! bunlar da olmuş mu? Yaşanmış mı? Sorularını sorduracak kadar düşündürücüdür. İşin en ilginç yanı ise yapılan işkenceye karşı çıktığını söyleyen Kenan Evren'in tutumudur. Film boyunca Mustafa bilmediği bir örgütün Örnek Tepe Halk Komitesi sorumlusu olduğu için işkenceden geçerken Kenan Evren'in televizyonda yaptığı konuşma ve savunması ilginçtir: Tutuklulara işkence yapıldığını ileri sürebiliyorlar. Biz işkencenin karşısındayız, işkenceyle netice almak istemeyiz. Bu insanlığa da aykırıdır, vicdana da aykırıdır... Kenan Evren'in TRT'den yapmış olduğu açıklama devletin ideolojik aygıtlarının özellikle darbe döneminde nasıl çalıştığını göstermesi adına önemlidir. Oysa ki; Kaba dayak, Filistin askısı, vücuda elektrik verme, tazyikli su sıkma ve kişinin onurunu zedeleyecek psikolojik çökertme yöntemleri en geniş şekliyle filmde işlenmiştir.

Filmin can alıcı sahneleri olan işkence sahneleri oldukça gerçekçidir... Burada işkencenin her türlü gösterilmeye çalışılmıştır. İşkenceyi uygulayanlar kendi sistemini idame ettirmek için en sıradan insana, işçiye bile en amansız ve kanlı saldırısını yapmaktan geri durmamıştır. Baskı aygıtı kendi saldırı dilini en ağır bir şekilde toplumun büyük bir kesiminde kullanmıştır. İşkencenin yapıldığı bölümlerde, halka reva görülen işkenceler, sarf edilen küfürler, yapılan baskılar, uygulanan kötü muameleler bir yanıyla iradeye boyun eğdirmeyi ve teslim almayı hedeflerken, ahlaki hiçbir değer taşımadığını gösterir. Bunlar filmin işkence sahnelerinde açıkça görülmektedir. Devlet bir yandan Althusser'in sözünü ettiği halka bilinç yükleme işini yaparken (propaganda) diğer yandan halkı pasifize etmenin en kolay yolunu uygulamaktadır, yıldırma, sindirme, korkutma.

Ülkelerini komünist bir işgalden koruduğuna inanarak, belli bir kesimin üzerine saldırtan bir kesim vardır. Bu kesimde işkenceden payını almıştır ve bu

kesiminde bu dönemde ağır bedeller ödediği bilinmektedir. Görevlerini yapıp bu kanlı terör ortamını yaratarak ülkeyi askeri müdahaleye getirdikten sonra, onlarda işkence merkezlerini boylamışlardır. İşkenceciler ise çeşitli büyük provakasyonlarla bu ortama gelindikten sonra bütün insanlık değerlerini bir tarafa bırakarak görevlerini yapmaya başlamışlardır.

1980’li yılların Türkiye’inde örgütlü olarak çalışma bilincinden yoksun olan işçi sınıfı özlük haklarını ve sosyal haklarını çok fazla bilmezlerdi. Mustafa böyle bir dönemde hiç bir şeye karışmayan, hiçbir politik düşüncesi olmayan sıradan bir işçi olarak sunulmuştur. Kendisi ve arkadaşı sendikanın örgütlü olduğu bir fabrikada çalışırlar, ama sınıf, sınıf mücadelesi, ekonomik-demokratik ve siyasal haklar gibi kavramların oldukça uzağındadırlar. O yüzden de Mustafa’nın iş yerindeki sorunların üstesinden gelebilmek için bireysel davranmanın gerektiğini söyleyen sahnelere rastlanır.

Dönemin bir başka gerçeği ise sık sık dükkan ve kahvelerin taranmasıdır. Toplum bu duruma hazırlıklıdır adeta. Bir silahlı tarama durumunda herkes tam siper yere yayılmayı öğrenmiştir. Filmde bu durum mizahi bir şekilde verilmiştir. Mustafa’nın gittiği kahvenin yakınındaki bir aracın egzozu patlamış kahvedeki bütün vatandaş yere yapışmıştır. O dönemde kahvelerin, dükkanların ve umuma açık yerlerin taranmasıyla toplumun büyük bir kesiminde korku, yılgınlık ve insanlardan uzak durma psikolojisinin yaratmaya çalışıldığı filmde resmedilmektedir.

Dikkat çeken bir nokta da hem afiş asmaya çıkan hem de fabrika civarında bildiri dağıtanların ‘Kahrolsun Faşizm’ bildirimleri kadar buna bağlı olarak, Kahrolsun Sosyal Faşizm sloganları da dikkat çekmektedir. Bu grupların Sovyetler Birliği’ne de karşı oldukları anlaşılmaktadır. Filmde 12 Eylül yönetiminin halkı nasıl tahakkümü altına aldığı ve 12 Eylül darbe ideolojisinin gerekliliklerini anlatan darbeyi yapanların bakış açısından sunulan kısımlar manidardır. 12 Eylül sürecinde işçiler çalışırken sürekli anonlar yapılarak var olan baskı karşısında her hangi bir direniş gösterilmemesi için her türlü korku ve baskının zihinlere zorla da olsa kazınması sağlanmaya çalışılmıştır. Tablo çok iç açıcı değildir. Resmin bütününe bakıldığında ülkede savaş günlerini aratmayacak uygulamaların gerçekleştirildiğini ve süreçten toplumun tamamının etkilendiğini görmek mümkün olmaktadır.

Ordu, TRT'nin radyo ve televizyonuna el koyarak yapılan işkenceleri, hukuksuzlukları bunlar aracılığıyla yalanlamış, darbenin gerekliliği ve halkın orduya güvenmesi konusunda halkın rızasını kitle iletişim araçları yoluyla kazanmaya çalışarak tam bir hegemonya oluşturmaya çalışmıştır. Burada yönetmen, Althusser'in sözünü ettiği baskı araçlarının ideolojik aygıtlar üzerindeki gücünü göstermiştir.

Filmde işkence yoğun olarak gösterilirken, kesme ile televizyonda Kenan Evren görüntüsüne geçilip kendisinin işkence olmadığını söylemesi ilginç ve çarpıcı bir çelişkidir. Bu iletinin Sacit Bey tarafından kabullenilmesi de geniş kitlelerin yaklaşımını yansıtmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarının bilinç yönetimi işini yaptığını görmek adına bu nokta önemlidir.

Filmde Esmâ kocasını bin bir güçlkle emniyet müdürlüğünün kapısı önünde ve görevlilere rüşvet vererek bulabilmektedir. Bir mahkumun tutuklandıktan sonra suçlu teşhisi için işkence merkezine götürülmesi de hukuka aykırıdır. Oysa turist lakaplı Aydın Gün, hem tutukludur, hem de sille tokat dövülerek işkence merkezine götürülmektedir. Filmin en akılda kalan, en çarpıcı sahneleridir. Şehmuz olmadığına kimseyi inandıramayan Mustafa dayanamayarak Şehmuz olmayı bile kabul eder. Ancak yine de işkenceden kurtulamaz.

Mustafa'nın işkence sırasında karşılaştığı ve aralarında örgütsel bir bağ bulunduğunu iddia ettikleri Hoca karakteri önemlidir. Asıl adı Nurettin'dir. İlkokul öğretmenidir. Ben sade bir işçi parçasıyım, bu işlere aklım ermez ki, diyen Mustafa'ya: Sen ve senin gibilerin bu işlere aklı erseydi ne sen burada olurdu ne de ben diyerek filmin başında; sınıf bilincinden yoksun, örgütsüz işçi sınıfının 12 Eylül sürecine müdahale edebilecek bir gücü parçaladığı ve yenilgiyi kaçınılmaz kıldığı gibi bir mesaj verdiği iddiası doğrulanmış, birebir hoca karakteri ile dile getirilmiştir.

Hapishane ve nezarethanelerde bunlar yaşanırken dışarıda yeni bir Türkiye inşa edilmektedir. Esmâ, kocası gözaltına alındıktan sonra hiçbir gerekçe gösterilmeden işinden çıkarılmakta ve kendisine tazminat ödenmemektedir. Mustafa da aynı akıbetle karşılaşacaktır. Bu durumun kanuni olmadığını söylediğinde, müdürünün verdiği yanıt bütün bir dönemi özetler gibidir. Bu günler de hangi iş kanuni ki. Polisin hücre evi katliamı işkencede yaşamını yitiren Hoca'yı

buradaki ölümlere dahil etmesi en büyük yasa ihlali olarak anlatılmıştır. Bu hukuksuzluk sürecinde basın da elinin kolunun bağlı olması, sıkıyönetim komutanlıklarının verdiği bilgileri haber olarak geçmesi dikkat çeken bir başka noktadır. Senaryosu ve içeriği açısından başarılı bir film olan Eve Dönüş ülkemizin bir daha yaşamak istemediği bir dönemi resmetmesi adına önemli bir filmidir.

Filmin estetik öğelerinin incelemesine senaryo ile başlarken şu noktanın altını çizmek gerekir. Eve Dönüş, ülkemizin bir daha yaşamak ve görmek istemeyeceği bir sürecin dönem filmi olması adına önemlidir. Film, 12 Eylül sürecinde nelerin yaşandığını görmemiz ve gelecek kuşaklarında görmesini sağlamak adına önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Eve Dönüş, 1980 yılı öncesinin ve sonrasının politik ve ideolojik yapısını sunması adına kayda değer bir film olarak değerlendirilebilir. Eve Dönüş, 12 Eylül döneminde ülkemizin içine düştüğü kaosu, zor yılları, sıkıntılı dönemi bizlere ve bizden sonra gelecek kuşaklara aktarması adına işlevsel bir film olarak düşünülebilir. Sıraladığımız unsurlardan dolayı Eve Dönüş filminin senaryosu, estetik açıdan göz önünde bulundurulması gereken önemli bir film ögesidir.

Filme uzak plan çekimi kullanıp İstanbul'un gecesini göstererek başlayan yönetmen bir daha uzak plan kullanmamıştır. İstanbul'un gece görüntüsünün çok karanlık bir biçimde sunumu gelecek karanlık günlerin işaretini vermiş olabilir. Filmde zaman zaman uzak plan çekimlere ihtiyaç olmuştur. Bu yüzden uzak plan kullanılmaması filmde bir eksikliklerdir. Filmin çekim ölçeklerinde orta planların yoğun olarak kullanıldığı görülür. Orta plan çekimler ile herhangi bir olayın nerede ve nasıl geçtiği hakkında çok fazla fikir sahibi olmak mümkün değildir. Filmde yoğun olarak kullanılan orta plan çekimlerin zorunluluktan kullanıldığı görülebilir. Çünkü filmin dış mekan olarak seçilen yerlerine bakıldığında çok dar sokaklar, evin arka bahçeleri 12 Eylül olaylarının yaşandığı yıllardaki atmosferi yansıtmak için tercih edilmiştir.

Çatışmaların yaşandığı, bir grubun duvara afiş asarken görüntülediği mekanlar dar bir kalıbın içinde izleyicilere sunulmuştur. Oysaki ülkemiz için çok acı olayların yaşandığı bir dönemi gösterirken seçilen mekanların gerçeği olduğu gibi resmetmesi beklenirdi. Seçilen mekanların 12 Eylül olaylarının yaşandığı dönemin gerçeğine yakın olmadığını söylemek mümkündür. Filmde çekim ölçeği



olarak olayların geçtiği (özellikle çatışma ve afiş asma sahnesi) yerlerin genel bir betimlemesini yapmak için genel plan çekimlere veya uzak plan çekimlere daha fazla yer verilebilirdi. Filmde yakın plan çekimler özellikle psikolojik işkence, hapisane ve karakol sahnelerindeki diyaloglarda ve işkencenin hemen ardından çekilen acıları göstermek için tercih edilmiştir. Özellikle ana karakterlerin psikolojisini ve ruh halini izleyicinin görebilmesi için yakın plan çekimler daha fazla kullanılabilirdi. Ama yine de filmde kullanılmış olan yakın çekimler düşen temponun bir nebze de olsa yükselmesine katkı sağlamıştır. Filmin kamera ölçekleri ve kameranın görseelliği noktasında filme küçükte olsa bir ivme kazandırmıştır.

Filmin ses düzenine bakıldığında teknik olarak diyaloglarda kelimelerin çok net anlaşılmadığı kısımlar vardır ki film adına bu olumsuz bir yandır. Diyalogların uzun, konuşmaların hızlı olduğu sahneler vardır. Bu sahneler daha farklı seslendirilip sunulsa filmin ses kalitesi biraz daha iyi olabilirdi. Ayrıca 12 Eylül 1980 sabahı radyoda Hasan Mutlucan türküleri çalarken sesin geldiği yön radyo değil sokaktan gelen ses imiş gibi bir intiba yaratmaktadır. Ayrıca filmin ses derinliğinin çok sığ olduğunun altı çizilmesi gerekir. Filmde kullanılan egzoz ve tabanca ses efektlerinin çok zayıf kaldığını belirtmek gerekir.

Filmin başlangıcında son derece yumuşak bir tonda titraj ile akmaya başlayan müziğin yumuşaklığını filmin içinde zaman zaman izleyici duymak istese de bu pek mümkün olmadı. Filmin içinde ses-görüntü senkronizasyonu sağlanmış olduğu için çok fazla müziğe ihtiyaç duyulmamıştır.

Işık ve aydınlatmanın kullanımında doğal ve düz aydınlatmanın yoğun olduğu bir film olmuştur Eve Dönüş. Film, kullanılan ışık kaynağı ve ışık türünden de görüleceği üzere direk mekanı, nesneyi, kişiyi gösterme kaygısı gütmüştür. O yüzden filmin genelinde çok parlak bir aydınlatma çıkmış ortaya. Filmin dramatik etkisini arttırmak için kullanılacak ışığın yoğun kontrastlığı içermesi gerekirken Eve Dönüş filminde özellikle işkence sahnelerinde bu kontrastlık çok fazla görülmemektedir. 12 Eylül günleri Türkiye'nin en karanlık günleridir. Bu dönem belirsizliklerle dolu, insanların hava karardığında sokağa çıkmaya korktuğu, insanların toplu halde olmaktan çekindiği günlerdir. O yüzden filmdeki aydınlatma sahnelerinin daha çok karanlık olması tercih edilmiştir. Karanlık günlerin anlatılıyor olması, ev tarama, gözaltı, serbest bırakma, çatışma gibi olayların daha

çok gece ya da sabaha karşı yaşanması buna sebep olarak gösterilebilir. Yönetmenin ışığı asgari düzeyde kullanmasındaki temel sebeplerden birisi apolitik insanların içinde buldukları ruh hallerini yansıtmaya çabasıdır.

Işık ve aydınlatma ile izleyicinin duygu durumuna katkı sağlaması arzulanırken Eve Dönüş filmini izleyenlerin, 12 Eylül döneminin soğuk, çirkin, korkunç yüzünü görerek irkilip, şoka gireceği bir duygu yanılması yaşayıp yaşamadıkları şüphelidir. İzleyicinin filmle özdeşleşmesi noktasında, filme müdahil olup taraf tutma, gerilme, merak uyandırma vb. konularda ışık ve aydınlatmanın çok fazla bir katkı sağladığını söylemek mümkün değildir.

Filmin renk kullanımında çok fazla hangi renk ön plana çıksın kaygısının taşındığı bir durum olduğu söylenemez. Filmde çok parlak bir renk armonisi kullanıldığı için dönemin siyah beyaz ve flu durumu birazcık popülist bir yaklaşım kokan bir manzara çıkartmıştır izleyicinin karşısına. Mavi rengin hakim olduğu bir renk skalası üzerinde kurgulanan filmin izleyicilerini 12 Eylülün sıkıntılı durumundan uzaklaştırmak amaçlanmış olabilir.

Filmde zamanın kullanımında dönemin ritmini yakalayamamış bir durağanlık göze çarpmaktadır. Bundaki en büyük sebep 12 Eylül döneminin ruhunun filmin biçimine yansıtılamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Zaman mekanın içinde akar. Filmde bir sahneden diğer sahneye geçişte filmin akışına fren yaptıran bir durum söz konusudur. 12 Eylül döneminde yaşananlar belki biraz daha yüksek tempoda, olaylar biraz daha gergin atmosferde, kişiler biraz daha panik halde sunulabilseydi, 12 Eylülü görmemiş olan gençlik dönemi kendi dünyasında içselleştirebilir ve dönemi daha iyi kavrayabilirdi. Filmdeki mekan çeşit ve sayı olarak yeterlidir.

Filmdeki zamanın ve mekanın denge unsuru kuşkusuz kurgudur. Zamanın akış hızını ve mekanın değişimini yakalama noktasında filmin kurgusu başarılıdır.

Filmin görsel açıdan diline bakıldığında görüntünün öyküyü anlatmada işlevsel olduğunu ancak sanatsal anlamda estetik bazı öğelerin eksik kaldığını söylemek gerekir.

Film oyuncularının performansına bakıldığında Mustafa'nın iyi bir çizgi yakaladığı, Esma'nın vasatı aşmak için uğraş verdiği bir filmde yardımcı karakterlerde kendilerine verilen rolün hakkını sunmaya çaba göstermişlerdir.

Senarist ve yönetmenin anılarından yola çıkarak çekilen film, ideolojik bazda kendi kabuğunu kırma çabasını gösterirken estetik öğelerin yetersizliği nedeniyle gerçek bir sanat filmi olma seviyesini yakalayamamıştır. Ama dönemi göstermesi adına önemli bir çalışma olarak Türk Sineması film tarihindeki yerini almıştır.



#### 4.2.4 Takva Filmi

##### 4.2.4.1 Takva Film Künyesi

Yönetmen: Özer Kızıltan Senaryo: Önder Çakar

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Erkan Can, Güven Kıraç, Meray Ülgen, Öznur Kula, Settar Tanrıöven, Engin Günaydın, Erman Saban, Salaettin Bilal, Murat Cemcir, Feridun Koç, Müfit Aytekin.

Yapım: 2006-Türkiye

Süre: 96 dakika

##### 4.2.4.2 Takva Film Özeti

Takva Dini Sinemanın önemli örneklerinden birisi olarak çıkar karşımıza. Özer Kızıltan'ın yönettiği Takva, dindar bir Müslümanın modern ve kapitalist dünya ile karşılaşmasında yaşadığı iç çatışmaları anlatan bir filmidir. Filmin ana karakteri olan Muharrem'e verilen yeni görevle İstanbul'da yeni hayatına başlar.

Takva, geleneksel hayat biçimine sahip İstanbul'un bir mahallesinde doğmuş ve aynı mahallede yaşamını sürdüren Muharrem'in hikayesidir. Mütevazı bir hayatı, sıradan bir işi olan Muharrem, dini vecibelerini yerine getiren, dini kuvvetli bir insandır. Gündelik işlerinin dışında kalan zamanının neredeyse tamamını ibadet ederek geçiren, cinsel yaşantısı olmayan, kendi halinde, içine kapanık bir kişidir. Muharrem'in kişiliği, karakteri çevresi tarafından iyi bilinmektedir. Çevre tarafından iyi ve güvenilir bir kişi olarak bilinen Muharrem'in bu özelliği, Şeyh tarafından fark edilir. Şeyh, Muharrem'i, tarikata ait olan gayrimenkullerin kiralarını toplamak için çalıştırmaya karar verir. Farklı bir dünyanın içine giren Muharrem gördükleri karşısında bocalar. Kapitalist dünyanın kurduğu yeni hayat, Muharrem için yıpratıcı ve karışıktır. Fakat Muharrem'de bu dünyanın çekiciliğine ve cazibesine dayanamaz. Bir tarafta Muharrem'in kafasının içinde çoğalan sorular diğer tarafta dünyanın cazip ve çekici yanları hikayeyi daha ilginç hale getirir. Dünya-dışı bir takva yaşayan geleneksel hayat biçimini benimsemiş dindar bir Müslümanın günümüz modern gerçekliğiyle tezatlıklarının konu edildiği bir filmidir, Takva. Dindar bir kimsenin yaşadığı sosyolojik değişimin onun psikolojik yapısındaki değişimleri konu edinmesi filmin diğer önemli bir özelliğidir.

#### 4.2.4.3 Takva Film Çözümlemesi

Takva filminin ideolojik açıdan çözümlemesi Gramsci bakış açısı ile yapılmıştır. Gramsci görüşte toplum içindeki insanları bir arada tutan normlar vardır. Bu normlardan biriside dindir. Din bir arada yaşayan insanlar arasındaki inanç birliğini sağlayan önemli bir unsurdur. Bu çalışmada Takva filminin ideolojik okumalarında cemaate mensup insanlar arasındaki inanç birliğinin nasıl sağlandığı ve günlük yaşamda bunun yansımalarının nasıl gerçekleştiği analiz edilmiştir.

Özer Kızıltan'ın yönettiği Takva, Muharrem karakteri üzerinden, tarikata mensup insanların hayatına, tarikatların işleyişine, diğer kurum ve kişilerle olan ilişkilerine ve dindar bir insanın modern dünyanın kendisine sunduğu imkanlarla imtihan edilmesine tanıklık eden bir filmidir. Sosyolojik değişimin sunumu açısından Takva, dindar kişilerin hayatını ve yaşam biçimini anlama kaygısı taşıyan, dini tutum ve davranışları yansıtmasına karşın dini bir mesaj verme kaygısı gütmeyen, dindar bir kimsenin yaşadığı sosyolojik değişimin yansımalarını sunar. Filmin ana karakteri Muharrem çocukluğundan bu yana ne yaşadığı evi, ne yaşadığı çevreyi, ne de yaşam biçimini değiştirmiştir. Aradan geçen yıllar içinde teknolojinin girmediği hiçbir ev kalmamasına karşın Muharrem'in yaşadığı evde hala anne-babasının zamanından kalan ürünleri kullandığı ve hiçbir yeni teknoloji ürününün olmadığı görülür. Bu da kapitalist sistemin insana yön verdiği gündelik yaşamın içinde Muharrem'in çok da fazla dünya nimetlerine itibar etmediğinin işaretidir.

Filmde modern dünyada dini vecibeleri yerine getirmenin zorluğu dünya hayatından örneklerle sunulmuştur. Çok büyük travmalar ve gelgitler yaşayan Muharrem şeyhin yanında çalışmaya başlamadan önce, içinde Allah korkusu olan ve Allah'a kulluk görevini ibadetleri ile yerine getirerek Allah'ın rızasını kazanacağını düşünen bir kişidir. Muharrem, kendisine ait dünya hayatının sınırları annesi ve babası tarafından çizilmiş yalnız, tek başına hayat süren bir karakterdir. Ancak Muharrem tarikatın çalışanı olup eskiden günah saydığı bütün işleri yapmaya başladıktan sonra cehenneme gidebileceği korkusunu hissetmeye başladıktan sonra bu dünyada cehennemi yaşamaya başlar. Filmde böyle bir son, muhafazakar kesimi rahatsız ve tedirgin edecek kadar açık verilmiştir. Muharrem'in aklını kaybetmesi filmin içindeki en büyük kırılma noktasıdır. Bu durum nasıl izah

edilirse, müritler şeyhe olan bağlılıklarını devam ettireceklerdir? Ancak dini bir gerekçe gösterilerek açıklanırsa müritlerin şeyhe bağlılığı devam edebilir. Öylede olur. Şeyh müritlerine bu konuyu anlatırken, toplum içinde hassas olan yapının kurulması ve korunması için bazen böyle durumların ortaya çıkabileceğini söyler. Şeyhin gözünde yapının devamı ve dengenin kurulması Allah yolunda bir hizmet olarak görülmelidir. Bunu şu sahnedeki Şeyhin konuşmasından anlıyoruz. Şeyh: *”Şu zat ermekle ermemek arasında kaldı. Bu, dönem dönem olur. Muharrem Efendi Allah tarafından dergahımıza gönderilmiş bir hediyedir. Bu da birkaç ay önce bir rüyamda bana müjdelenmişti. Bu zamanda bize gönderdiğin hediyeye bak. Dedim ki ona, güzel bir kızım var sana vereyim, dedim. Yok dedi mübarek. Biz elimizi eteğimizi bu işlerden çektik, dedi. Bize düşen damatlık değil, bu kapıya hizmettir”* dedi. Aslında Şeyhin bu konuşması yaşamış olduğu din ve müslümanlığı ne kadar içselleştirdiğini de bizlere göstermektedir.

Film, sadece Allah'a canı gönülden bağlanmak isteyen bir insanın, günü geldiğinde günah denilen büyük bir sorunla hesaplaşmak zorunda kalabileceğini göstererek, günah sayılan şeylerden uzak durulması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu noktada film, uzak durulması gereken şeyleri, bireyin, iman, İslam, hayat, para, kadın, zevk, içki gibi konulardaki gündelik hayatın içindeki çatışmaları üzerinden somut örnekler ile göstermektedir. Takva, gerçekte dini konular ile çok uyuşmayan kapitalist unsurların tarikat tarafından din çatısı altında meşru hale getirilerek, kapitalizmin gerektiğinde dinin kutsal öğelerini kullanabileceğini söylemektedir. Filmde, tarikat siyaset ilişkisine de yer verilmiştir. Seyirci bu ilişkiyi, 06 plakalı aracın dergahın kapısının önünde durmasından ve dergaha Ankara'dan misafirin geldiğini şeyhe haber verilen diyalogdan öğrenir.

Muharrem'e öğretilen değerler sistemi içerisindeki doğru, iyi, güzel, sevap, günah, takva vb. gibi şeyler Muharrem'in yeni hayatında çelişkilerle doludur. Örneğin Muharrem, İslâm'a, takvaya, dünyadan el etek çekme, dünyayla mümkün olduğunca bağ kurmama şeklinde bir yorum getirmiştir. Bu yorum karakter oyuncunun hayatında ikilemlerin çok yoğun olarak ortaya çıkmasına ve Muharrem'in travma yaşayan bir insan kompozisyonu çizmesine neden olmuştur. Gündelik hayatında içki içmeyen, kadına düşkün olmayan, bir karakter olan Muharrem'in bu tür eylemleri rüyasında gerçekleştirmiş olması bastırılmış ve

yaşanamamış şeylerin açığa çıktığının da işaretini vermektedir. Müslümanlığın emrettiği dini vecibelerinin gereklerini yerine getirmeye çaba gösteren Muharrem'in rüyalarının seyirciye söylediği şey, aslında içki içmek ve zina yapmak isteyen bir adamı işaret etmektedir.

Takva'da izleyicilere içki ve zina dünya gerçeğidir, mesajı kısa ve net olarak açıklanmaktadır. Özünde inanç meselesini ele alan Takva, saf bir Müslüman olan Muharrem'i ne eleştirmiş ne de yüceltmıştır. Film, Muharrem isimli karakter üzerinden dindar bir kişinin dünyasını derinlemesine bir bakışla perdeye yansıtmıştır.

Filmin bir diğer başarısı ise tarikat kurumlarının nasıl var olabildiklerini, yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini objektif bir yaklaşımla ortaya koyabilmesinden kaynaklanır. Bunda da hiç kuşku yok ki sistemin işleminde önemli bir güç olan para ve paranın sağladığı araçların var olmasıdır. Para ile ortaya çıkan sistemin işleyişinde şeyh kadar etkili bir kişi daha çıkar karşımıza, Rauf. Şeyhin yardımcısı olan Rauf aynı zamanda tarikatın işleyişinin de sorumlu kişisidir. Uyanık, gözü açık bir kişi olan Rauf dinî hükümlerin uygulanması konusunda bilgi ve fikir sahibidir. Seyircide sistemin işleyişinde para ve paranın aracı olan tarikata ait gayrimenkullerin neler olduğunu Rauf'un Muharrem'e işleri nasıl yapacağını anlatırken öğreniyoruz. *'Rauf: İstanbul'un dört bir yanında 43 daire, 35 dükkan, 7 tane de üzerinde odun deposu ve hurdalık olan arsamız var. Vakitleri gelince bunların kiralarını toplayacaksın. Adresleri burada yazılı.Bitirip dergahta bana teslim edeceksin. İşte bu kadar'*. Tarikatın işleyişi hakkında göze çarpan noktalardan biriside çocuklara verilen hizmet anlayışındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Dergahta eğitim alan çocukların çoğunlukla kimi kimsesi olmayan gariban çocuklardan oluştuğu vurgulanarak, dergahın aynı zamanda bir yardım kurumu gibi çalıştığı resmedilmektedir.

Muharrem, Takvasının kendisine emrettiği ibadeti yaparken yaşadığı dini yalnızlığa karşı hiçbir dış faktörün karışmasına müsaade etmemektedir. Muharrem'in dünyasında dünyevi hayatın gerekliliği olan ne fazla kazanca, ne eğlenceye, ne mala, ne mülke ne de kadına yer yoktur. Muharrem günlük hayatını, ev, iş, dergah arasında yeniden üretmektedir. Muharrem işini yaparken toplum içinde farklı kurum ve kuruluşlara gidip gelmekte ve yeni insanlarla tanışmaktadır.

Yeni tanıştığı kişiler ve her gün iş yaptığı çok farklı kurumlar Muharrem'e yeni şeyler öğretmektedir. Muharrem öğrendiği ve gördüğü şeyler yüzünden hayrete düşmektedir. Muharrem'in en çok şaşırdığı ve hayret ettiği konuların başında da gelir eşitsizliği ve adaletsizliği gelmektedir. Bu dengesizlik, Muharrem'in inandığı yaşam felsefesinin tam zıddı bir durumdur. Bir yanda çaresizlik içinde yoksul insanlar diğer yanda lüks, şatafat, gösteriş içinde yaşayan zengin insanlar.

Muharrem bu iki kesim arasındaki adaletsizliği ve farkı gördükçe inanç dünyasında da gelgitler yaşamaktadır. Kendi inancı ve dünya görüşü çerçevesinde çözümleyemediği bu tezatlıklar karşısında ezilen ve çözüm üretemeyen Muharrem dengesini kaybetmekte ve delirmektedir. Muharrem'in hikayesi diğer insanlarla kurduğu ilişkiler çerçevesinde gelişir. Bu ilişkiler onu her gün yeni mekanlara sokmakta ve yeni insanlarla tanışmasına imkan sağlamaktadır. Bu yenilikler içinde çelişkiler ve yaşanmayı bekleyen belirsizlikler vardır. Bu belirsizlik ve karmaşayı doğuran nedenlerin arasında kadınlarla ortak kullanılan toplu taşıma araçları, kadınların işyerleri ve alışveriş merkezlerindeki varlığı, kadın kıyafetleri ve aksesuarları satan mağazaların vitrinleri ve de benzeri yer ve mekanlar vardır. Bu alanlar bedensel arzuları tetiklemeleri sebebiyle adeta Muharrem'in takvasına meydan okumaktadır.

Cemaatin önemli bir çarkı ve dişlisi haline gelen Muharrem'in üzerine aldığı sorumluluk sayesinde cemaat içindeki statüsünde değişikliğe neden olur. Muharrem aldığı sorumluluk sayesinde sadece sade bir vatandaş değildir artık. O Şeyh'in güvendiği, sık sık konuşmalar yaptığı ve toplulukta övdüğü yardımcılarında birisidir. Bu statü Muharrem'in gündelik yaşamında daha görünür hale gelir. Zikir yapılırken özel olarak dikilmiş kıyafet giymesi ve Şeyhin yanında oturmaya başlaması onun özel konumunu ifade de bir araçtır. Muharrem'in gündelik iş yaşamında şehir ve iş yaşamının insanına uygun olarak giydiği kıyafetler, yeni saç modeli ve kullandığı eşyalar gösterişli hale gelmiştir. Eski kılık ve kıyafetler gitmiş yerine son derece gösterişli ve pahalı kıyafetler ve aksesuarlar gelmiştir. Çağdaş, modern yüzlü şehir imajının tamamlayıcısı altına tahsis edilen araba ve şoför olmuştur. Muharrem'e tevdi edilen yeni işle birlikte tarikatın kira gelirlerini toplamak, gider makbuzlarını ve faturalarını yatırmak görevleri verilmiştir. Dolayısıyla, yeni görev, zamanı kullanma açısından Muharrem'in eylemlerini de



değiştirme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Şeyhin yanında çalışmaya başlamadan günün büyük bölümünü ibadete ayıran Muharrem gitmiş artık günlük rutin koşuşturmalarında Cuma namazını bile kılmayı unutan Muharrem gelmiştir.

Sosyal yapının değişimi, cep telefonu ve bilgisayarın sarmaladığı yeni hayat tarzı, tüketim toplumu tarafından şekillenen yeni yaşam biçimi Muharrem'in önüne yeni bir hayat biçimi olarak çıkmıştır. Bu yeni hayat biçiminin içinde cep telefonu ve bilgisayar kullanılarak yapılan işler bu insanların hem teknolojiye hakim hem de teknoloji ile barışık olduklarını da göstermektedir. Şehir yaşamını düzenleyen tüketim toplum değerleri Muharrem'in kanaatkar yapısı ile çatışma içindedir. Muharrem kanaatker bir yapıya sahip olmasından dolayı aşırıya kaçan tüketimden dolayı şaşırır. Muharrem'in şaşırıldığı durumu Rauf, Şeyh ve Muharrem'in ile aralarında geçen konuşmadan anlıyoruz.

*” Şeyh: Hadi, diğer emanetleri de Muharrem Efendi'ye teslim ediver.*

*Rauf: Şimdi, buraya hazırlamıştım. Al bakalım bu saat senin. Vaktini anlamak için. Korkma şaşmaz. Gavur malıdır. Al bakalım bu kalem de senin. En pahalısından. Bir de bu tespah, oltu taşından.*

*Muharrem: Bunlara şeyhim bile el sürmezken bana yakışık alır mı Rauf kardeş?*

*Rauf: Onun zenginlik göstergeleriyle seninki bir mi Muharrem Efendi? Onun ilm - i irfanıyla tarikat-ı aliyemizin bereketi sende gözükmeli. Ne demiş şair? Bahçemizin halinden baharımı kıyasla. Bunlar gelip geçici şeyler. İlim-i irfan kalıcıdır. Allah hepimizi nail etsin. Gel bakalım Muharrem Efendi bu [lüks otomobil] da sana emanet. Bunu da Mahmut kullanacak ama senindir. [Mahmut'a dönerek] Her gün öğle vakti ya da Muharrem Efendi ne zaman söylerse onu iş yerinden alacaksın. Artık o ne isterse onu yapacaksın. Tamam mı? Artık ibadet dışındaki bütün vakitlerin tasarrufu Muharrem ait. Gel-gel, git-git. Anlaşıldı mı?*

*Muharrem: Allahu Ekber, Allahu Ekber, Allahu Ekber.*

*Rauf, Muharrem Efendi'ye: Hadi git şimdi rahat rahat uyu. Allah rahatlık versin. Emanetlerin seni şaşırtmayacağı, onları kendi zevki sefan için değil de muteber işler için kullanacağını hepimize malumdur. Allah seninledir. Kolay gelsin. İslam dini yoksuların korunup kollanmasını ve dayanışmak gerektiğini*

*belirtir. Buna karşın İslam dini özünde kapitalizmle çelişmez. Çünkü, her ne kadar bütün mülk Allah'a ait olsa da yeryüzünde onun adına bazıları bu mülkü tasarruflarında tutarlar.”*

Mülkü tasarrufunda tutmak için görevlendirilen Muharrem daha önce kendisine hiç sormadığı soruları sorar. *‘İçki içen bir kiracıdan para almak günah mıdır? Pahalı nesnelere kullanımı İslami açıdan günah değil midir? Faturaları öderken vakit kaybetmemek için kuyruk beklemeden diğerlerinin önüne geçmek insanların kulluk haklarına tecavüz değil midir?’* Muharrem bu sorulara mantıklı cevaplar bulmak için çok düşünür. Ne var ki bulduğu cevapların hepsi kendisinin inanç sistemi tarafından biçimlenmektedir. Takvasının öğrettiği değer ve düşünce sistemi içindeki haram, günah, sevap, mübah gibi kavramlar ile gördüğü değer ve inanç sistemi arasındaki farklar Muharrem’i oldukça şaşırtmıştır. Rauf’un aynı sorulara verdiği cevaplar Muharrem’inkinden oldukça farklıdır. Rauf’un cevapları ise kapitalist sistem içinde yeniden üretilen dünya değerlerini dini bir anlamlandırmadan geçirerek, vermektedir.

İnsanların büyük bir saygı duyduğu, düzenli ve mutlu bir hayatı olan, tarikatın işleyişinde tek karar mercii olup işini şevkle yapan Şeyh, filmin bir sahnesinde *‘toplanan paraların kontrolünü yaptıktan sonra Muharrem’e dönerek, bazı tamir işleri yaptırmışsın onları dergahımıza bağlı ustalara yaptırsaydın çok iyi olurdu’* der. Burada biz ve öteki kavramları ile din unsuru üzerinden yapılan ötekileştirme sunulmaktadır.

Muharrem üstlendiği yeni sorumluluk sebebiyle toplumsal hayatın içinde yeni bir kimlik kazanır. Artık, Muharrem toplumsal yapının içinde cemaatin bir temsilcisi ve yeni yüzlerinden birisidir. Muharrem toplumsal alanın içine girerken kendisine bu işin verilmesi sırasında seçilmiş olmasının önemli olduğunu ve özel bir insan olmasından kaynaklandığını düşünmektedir. Rauf, Muharrem’e görevinin önemini şu sözlerle anlatır: *‘Senin vaktin değerli. Sen vaktini Allah yolunda kullanıyorsun, kendi şahsın için değil. Bak bu kadar insan burada yemek yiyip içiyor. Bu kadar insana bu kadar hoca, bu kadar ulema ders veriyor. Sonra bu gençler buradan dağılıyorlar birçok yerde birçok dergâh açıyorlar. Bunlar neyle oluyor sanıyorsun? Biz, bize verilen emaneti, burayı, çekip çevirmeliyiz. Bu bir istek, bir görev değil Muharrem. Bu bizim üstümüze düşen bir farz!’*

İstanbul'un modern, kapitalist, tüketici ve yiyici dünyasına Muharrem'in yaptığı giriş şok yaşamasına neden olur. Muharrem çok sert bir kroşe yiyen boksör gibi sersemler ve dağılır. Muharrem o güne kadar görmediği bir dünyanın içine girince hayatın gerçek yüzü çok sert bir şekilde kendisini karşılar. Muharrem'in modern dünyada arayıp ta bulamadığı şeyler hayal kırıklıkları yaşamasına neden olur. İstanbul'un gösterişli hayatının içinde Muharrem'in yaşamış olduğu gelgitler ve ikilemler bilinçaltında şiddetli rahatsızlıklara neden olur. Mütevazi, alçakgönüllü, sabırlı, hoşgörülü Muharrem gidip yerini saldırgan, hoşgörüsü azalmış ve yalan söylemeye başlamış bambaşka bir kişilik alır. Yalan üzerine inşa edilen ve de hırsızlığa varan bir dünya düzeni aslında Muharrem'in yaşayabileceği ve kabullenebileceği bir hayat tarzı değildir. Muharrem saf, temiz bir inanca ve değerlere sahip iken kendisine verilen görev arasında günahkarlık ve suçluluk duyguları artarak sonunda aklını kaybetmesine neden olur. Muharrem'in hikayesi belki de pek çoğumuzun yaşadığı bir dünya görüşünün sadece tarikat üzerinden bir fotoğrafının sunumudur kim bilir.

Takva filminin estetik çözümlemesinden nasıl bir sonuç çıkmıştır? Senaryo yazılmaya başlanmadan önce olayların, kişilerin, mekanların, nesnelere araştırıldığı doğru teşhislerin konulduğu, ön hazırlıkların doğru yapıldığı görülür.

Senaryo; cemaat hayatı, ibadet, ticaret, gündelik hayat üzerinden kurgulanmış olduğundan senaryo yazarının konuyu ne kadar özümlediği filmin anlatımında ortaya çıkmaktadır. Bu da estetik öge olarak senaryonun buradaki önemini gösterir.

Filmde kullanılan çekim ölçeklerinde yoğun olarak orta planların tercih edildiği görülmektedir. Takva filminin çekimindeki kullanılmış olan orta planlar izleyicinin filmin içindeki genel atmosferi görmesine yardımcı olmuştur. Ancak, yakın planlı çekimler filmde çok fazla kullanılmamıştır. Oysa yakın planlı çekimler kullanılmış olsaydı özellikle Şeyhin, Muharrem'in, Rauf'un hem psikolojilerini hem de ruh hallerini görmek için izleyiciye bir fırsat sunulmuş olabilirdi.

Zikir sahnelerinde zaman zaman göz hizası üstü açısını tercih etmesi, izleyicilerin zikirin ve ibadetin yapılış biçimini görmesi ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak adına önemlidir. Filmde kullanılan çevrinme sahneleri öncelikli olarak zikir sahnelerinde görülmektedir. Zikir ve ibadet esnasında ki çevrinme filme bir hareket duygusu katmış ve filmin temposunun zikirle birlikte artışına destek sağlamıştır.

Takva filminde ses sadece diyaloglar ve konuşmalar ile sınırlı değildir. Filmin içeriğine uygun olarak, Kuran'ı Kerim okumaları, Mevlit okumaları ve zikir esnasında okunan ilahiler görsel yapının desteklenmesinde önemli bir görevi yerine getirmiştir. Filmin doruk noktasına yaklaşılırken yağın yağmurun efektleri gene görsellik, ses, efekt kompozisyonunun sağlanmasına katkı sağlamıştır.

Filmde müzik çok az kullanılmış ve diyalogların önüne geçmemiştir. Filmdeki zikir yapılırken kullanılan tefler filmin ritmini ayarlama da önemli bir araç olmuştur.

Filmde zaman çok hızlı akmakta, mekanlar çok hızlı değişmektedir. Zaman ve mekandaki bu hızlı değişimden dolayı akıcılık kesme (cut) geçişler ile yakalanmaya çalışılmıştır. Muharrem'in özellikle dergahın işleri ile ilgilenmeye başladıktan sonraki yoğun koşuşturması, mekanlar arasındaki gel gitleri hem zamanın geçişinde hem mekanın değişiminde filmin akıcılığını düşürmemek adına tercih edilen bir yol olmuştur.

Filmdeki ışık ve aydınlatmanın dergah içindeki kullanımında seyircinin mistik ve gizemli bir havası olan mekana kendisini konumlandırması arzulanmıştır. Burada izleyici ya ruhu ile kendisini dergahın içinde bir yere konumlandırarak veya dergahı terk edip gitmeyi tercih edecektir. Işığın ve aydınlatmanın buradaki önemi kuşkusuz büyüktür. Filmin karakter oyuncularının diyaloglarının verildiği sahnelerde ışığın kullanımında seyircilerin konuşmalara müdahil olması ve katılması arzulanmıştır.

Filmde kullanılan koyu ve parlak renkler Muharrem üzerinden yaşanan iki farklı dünyanın sunumunu sergilemektedir. Özellikle rüya sahnelerinde kırmızı rengin tercih edilmiş olması filmin yönetmeninin renklerin seyirci üzerindeki psikolojik etkilerini çok yoğun olarak göz önünde bulundurduğunu da göstermektedir.

Filmde oyuncuların sergiledikleri başarılı performans izlenmesi ve keyif alınması bir filmin ortaya çıkmasına imkan vermiştir.

Filmdeki senaryo mizansen, kamera, ses, ışık ve aydınlatma, kurgu, müzik, oyunculuk öğeleri görüntü boyutu açısından izleyicinin filmin derinliklere inmesine imkan sağlamıştır.

Filme ideolojik ve estetik öğelerin işlevlerini yerine getirip getirememe noktasından bakıldığında filmin başarılı bir olduğunu söylemek mümkündür.



## 4.2.5 Ayla Filmi

### 4.2.5.1 Ayla Film Künyesi

Yönetmen: Can Ulkay Senaryo: Yiğit Güralp

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Kim Seol, Çetin Tekindor, Ali Atay, Murat Yıldırım, Taner Birsnel, Altan Erkekli, Meral Çetinkaya, Damla Sönmez, Büşra Develi, Eric Roberts, Lee Kyung-Jin, Sinem Uslu ve Erkan Petekkaya

Yapım Yılı: 2017

Süre:125 Dakika

### 4.2.5.2 Ayla Film Özeti

Film, 1950 yılındaki Kore Savaşı'nda yaşanmış gerçek bir hikayeden filme uyarlanmıştır. Kore savaşına gönüllü olarak katılan Süleyman Astsubay savaşın ortasında masum, ne yapacağını bilemeyen, zor durumda olan küçük bir kız bulur. Koreli bu küçük kız yetimdir ve çaresizce ortalıkta dolaşmaktadır. Kızın zor durumda olduğunu gören Süleyman Astsubay kızını yanına alır ve ona ay anlamına gelen Ayla ismini verir. Aralarında çok sıkı bir bağ oluşan Süleyman Astsubay ve Ayla adeta baba ile kız arasındaki yakınlık ve sıcaklığı yaşamaya başlarlar.

Türk Birliği'nin yatakhaneğinde yatıp kalkmaya başlayan Ayla birliğin maskotu ve neşe kaynağı olur. Ayla Türk askerleri ile zaman geçirirken en çok Süleyman Astsubay ile zaman geçirir. Ve ona baba demeye başlar. Ayla Türkçe'yi öğrenir. 15 ayın sonunda Kore'deki görevini tamamlayan birliğin Türkiye'ye dönme zamanı gelir. Ayla'yı Kore'de bırakıp Türkiye'ye dönmek istemeyen Süleyman Astsubay bütün hukuki yolları denese de Ayla'yı Türkiye'ye getirme konusunda başarılı olamaz. Ayla'yı Kore'de bırakarak Türkiye'ye dönüş yapmak zorunda kalan Süleyman Astsubay ve yetimhaneye verilecek olan Ayla birbirlerine veda ederken en kısa zamanda tekrar buluşmak için birbirlerine söz vererek ayrılırlar.

Aradan tam altmış yıl geçer. Ayla ve Süleyman Astsubay birbirlerini hiç görmezler. Astsubay Süleyman nerede olduğu, ne yaptığı hakkında hiçbir bilgisi olmadığı Ayla'yı yeniden görebilmek için harekete geçer. Aradan altmış yıl geçtikten sonra Süleyman Astsubay Ayla'yı bulmak için harekete geçer.

#### 4.2.5.3 Ayla Film Çözümlemesi

Umudun, kardeşliğin, insanlığın filmidir Ayla. Onun içindir ki barışın filmi denebilir Ayla'ya. Masum, zavallı bir çocuğa gönül kapılarını açan, merhametli, şefkatli, yüreği insan sevgisi dolu olan Türk askerinin hikayesidir Ayla. Bir dönem filmidir. 1950-1953 yılları arası Türk'ler içinde Koreliler içinde çok zor yıllardır. Çünkü Koreliler savaşın içinde, Türkiye'den giden 15 bin asker ise adeta ateşin içindedir. Bu film 1950 ile 1953 yılları arasındaki Kore savaşını ve de Türkiye sosyal yapısının kesitini sunması adına güzel bir dönem filmi olarak değerlendirilebilir. Film bir dönem filmi olduğu gibi müttefikler (Güney Kore, Amerika Birleşik Devletleri, Türkiye'nin de içinde olduğu Birleşmiş Milletler İttifakı) ile düşman güçler (Kuzey Kore Ve Çin Halk Cumhuriyeti ve Sovyet Rusya) arasında yaşanan savaş filmidir.

Film milli değerleri, insan sevgisini, kutsal bilinen değerleri ve uğruna mücadele edilecek değerleri göstermesi adına milliyetçi film olarak da kabul edilebilir. Kendine güven, emanete sahip çıkma, sevgi, zorda olana yardım, merhamet, karşılıksız iyilik, Türk insanının mayasında ve genlerinde vardır. İşte yukarıda sıralanan bu olumlu sıfatları gösteren, anlatan, ama gene de kelimelerin kifayetsiz kaldığı bir film olmuştur Ayla. Özellikle zulüm gören veya ezilen kesime karşı ufakta olsa sağlanabilecek ufacık bir yardım ve uzatılacak insanlık elinin tahmin edilemeyecek boyutlarda olumlu sonuçlar doğurduğu görülür bu filmde. Bundan dolayıdır ki ihtiyaç duyduğumuz ve birçok kesim tarafından unutulmaya yüz tutmuş duygularımızı tekrardan canlandırmak adına izleyiciler Ayla filminden kendi içlerinde barındırdıkları duygulara doğru yaşayacakları bu serüvende yardımlaşma bilinciyle yapacakları iyiliklerle toplumsal katkıya destek sağlamış olacaklardır. Bu yönleriyle bize, bizim toplumumuza ait olan, bizi anlatan bir film olması sebebiyle milliyetçi film sıfatını hak etmektedir, Ayla.

Kore savaşını ve oradaki Türk Birliğinin macerasını yürek ısıtan bir öyküde birleştirerek seyirciye sunma çabasını güden bir filmdir Ayla. Savaşın yıkıcı yüzünü göstererek başlar film. Çaresizlik, yıkım, patlayan bombalar, havada uçan insanlar, nereye kaçtığını bilmeyen zavallı insanlar.

Bir sonraki sahnede İskenderun sokakları görülür. Daracık küçük parke taşları ile döşenmiş, mutlu insanların yaşadığı temiz bir şehir hayatından küçücük kesitler

verilir. İyi giyimli dört genç erkek arkadaşın, bisikletleri ile gezintilerine tanıklık eden seyirci Süleyman Astsubay ile tanışır. Dar bir sokaktan geçerken, Süleyman Astsubay ve Cemal'in sevdikleri kızların evinin daracık sokağından geçerken kızların, Süleyman ile Cemal'in birbirlerine bakışlarına tanık olur seyirci. Filmin başlarında Süleyman Astsubaya ait olan bir hayatın bugünkü durumu ile birkaç ay sonra gidip bir yıl boyunca yaşayacağı ve de savaşıacağı iki ülke arasındaki farkı göstermek açısından bu tablo önemlidir.

Binbaşının, Süleyman Astsubaya Kore'ye görevlendirildiğini açıklarken ki açıklama biçimi çok özel ve de önemlidir. Kore'deki görev alacak kişilerin başarılı ve de görevi hak eden kişilere verildiğini söyleyen Binbaşının Süleyman Astsubaya sevdiğin var mı sorusu filmde rol alan kişilerin inceliğinin göstergesidir. Ama ondan daha önemli olan Süleyman Astsubayın verdiği cevaptır. Türk askerinin vatanı için alacağı görevin sevdiğinden de önde geldiğini göstermesi adına bu sahneye ayrı bir parantez açmak gerekir.

Türk Birliği yola çıkar. Yolculuk gemi ile yapılmaktadır. Filmdeki en ilginç sahnelerden birisi Türkiye'den Kore'ye yapılan yolculuk esnasında karıncaların kendisini yediğini söyleyen Mesut Üsteğmen'in Süleyman Astsubayda mazot istemesidir. Süleyman Astsubay ise mazotu bulabileceğini ama ne için istediğini öğrenmek isteyince Mesut Üsteğmen'den karıncalar cevabını alır. Süleyman Astsubay onlarda can der ve karıncalara kıyamaz. Karıncalara mazot yerine şeker vermeyi teklif eder. Üsteğmen Mesut'un sözü düşündürücüdür: 'Karıncayı öldürmeye kıyamayan savaşa gidiyor.' Ve sonrasında Süleyman Astsubay karıncalara şeker verir. Bu sahne aslında bize can taşıyan her mahlukata ne kadar sevgiyle yaklaşan bir insan üzerinden Türk askerinin merhametini göstermektedir.

Yolculuk sona erdiğinde tarih 1950 Ekim ayını göstermektedir. Türk Birliği önce Busan'a oradan görev yapacağı Kunuri'ye geçer. Düşman kuvvetlerinin yakıp yıktığı yerler mahvolmuştur. Türk Birliği'nin görev yaptığı bölgeye yakın bir yere operasyon düzenlenir. Süleyman Astsubay, enkaz ve cesetler arasında yatan bir küçük kız bulur. Ay gibi yüzü, kocaman gözleri ve alabildiğine ürkmüş haliyle. Onu alır, birliğe getirir. Savaşın ortasında bulduğu kız çocuğunu birliğe getiren Süleyman Astsubay önce saçlarını yıkar daha sonra da keser. Kız çocuğuna bir yıla yakın ev ve yuva olacak olan bir yatak hazırlayıp, ona giysiler, ayakkabılar satın



alıp bütün ihtiyaçlarını karşılar Süleyman Astsubay. Annesini ve babasını kaybetmiş bu yavrunun adı Kim Eunja'dır. Kızın ismi kadar isminin telaffuzu da zordur. Ay gibi yüzü olan bu kıza Ayla ismini koyar Süleyman Astsubay ve arkadaşları. Filmde bu sahnenin anlattıkları önemlidir.

Bugün dünya küçülmüş ve insanlık ile ilgili değerler her yerde ortak değerler haline gelmiştir. Dünyanın hemen her yerinde bu değerlerin merkezinde çocuk ve çocuklar yer alır. Filmde de savaşın ortasında olup, çocukları baş tacı eden, dili ve dini farklı olan bir ülkenin çocuğunu anlamak, sarmalamak, onun ihtiyaçlarını gidermek, hepsinden önemlisi ona baba olabilmek erdemini gösteren Türk askerinin davranışı seyirci tarafından hem içleri burkan hem de takdirle karşılanan bir davranıştır. Yüzeysel bir izlemede ne var bu davranışta denilebilir. Ancak filmin alt okumalarında ve yan anlamlarında bir ülke insanının gösterdiği onurlu insanlık duruşu, Türk askerinin adamlığı, Türk insanının insanlığı filmin daha fazla okunamayacak kadar barış kokan, insanlık kokan bir film olduğu izlenimini vermektedir. Bu da filmin kültürler arası iletişim adına önemini göstermektedir.

Kültürler arası iletişimde dilden daha önemli olan unsurlara ihtiyaç vardır. Bu da duygu ve düşünce birliğinin oluşumudur. Filmde de bu somut olarak görülür. Kısa bir zaman içerisinde Ayla ve askerler birbirine alışır. Birlikte oyunlar oynamaya, birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Bu arada Türkçeyi öğrenen Ayla, Süleyman Astsubayı babası bilir. Peki, neden diğerlerini değil de onu? Bu sorunun cevabı kısa ve net olarak verilebilir. Astsubay Süleyman'ın adamlığından. Ancak bu ilişkinin baba ve kız ilişkisine dönmesi daha sonra aralarındaki duygusal bağın kuvvetlenmesi ile yüzeysel olarak cevaplandırılacak bir durumun özetidir. Bu durum çok basit olmayan bir mevzudur. Çünkü bu kelimelerle anlatılamayacak kadar duygu yüklü bir insanlık manzarasıdır. Şu noktanın altı çizilebilir. Türkiye'den giden asker sayısı 15 bin kişidir. Ayla denilen küçük kıza zor durumda, çaresiz hangi Türk askeri görse belki de hepsinin sergileyeceği tutum ve davranış aynı olacaktır. Bu insanlık onurunu yaşamak Süleyman Astsubaya kısmet olmuştur.

Filmdeki bazı sahneler seyircinin yüreğini burkan cinstendir. Süleyman Astsubayın babasının annesine sitemli konuşması hem oğlunun Kore'ye giderken haber vermeden gidişine duyulan sitem, hem oğlunun mürüvvetini görme isteği

hem de özlem ile ortaya çıkan durumu özetlemektedir. ”*Baba: Giderken bize haber vermeden gitti. Gurur duyduk. Dönsün artık. Üzerine düşeni yaptı. Evlendirelim artık onu. Anne: İskenderun’da bir sevgilisi var diyorlar. Filmdeki kesme sahnesi İskenderun’daki o sevgilinin evine döner. Sevdiği kız Nuran radyo başındadır. Radyo spikeri: Kahramanlar saati ile yayınıımıza devam ediyoruz. Radyoyu dinleyen Nuran’ın sevdiği için istediği şarkıya sıra gelir. ‘Ne çok çektim hasretinden ben, ah bir bilsen.’ Aynı saatte radyoyu dinleyen bir başka seven kişi de radyo başındadır. Kahramanmaraş’ta Süleyman Astsubaya aşık olan Nimet.*” Süleyman Astsubay üzerinden 1950’li yıllarının Türkiye’sinde sevmenin sevilmenin, beklemenin, aşkın güzelliğini resmeden bir enstantanedir.

Süleyman Astsubayın savaşta gösterdiği üstün başarı takdire şayandır. Ancak en büyük başarısı savaşta anne ve babasını kaybetmiş konuşamayan, travma geçiren kız çocuğunu tekrar hayata kazandırmış olmasıdır. Annesi ve babasını kaybetmiş küçük kız Ayla’nın savaş sırasında Astsubay Süleyman tarafından sahiplenilmesi Amerikalı komutanlar tarafından olağanüstü davranış olarak nitelendirilir. Süleyman Astsubay için Türkiye’ye dönüş vakti yaklaştıkça Ayla ile aralarındaki bağ daha da kuvvetlenmektedir. Filmdeki savaş sahnelerinden sonraki en gerilimli andır bu sahne. Süleyman Astsubayın Ayla’yı valizine koyarak Türkiye’ye kaçırmak teşebbüsünde Süleyman Astsubay sınırı geçememiş, valizin içindeki Ayla yakalanmış ve tüm seyirciler yıkılmıştır. Taraf olma adına baba ile kızın birlikte yaşaması dileğinden kaynaklanan bir taraf tutmadır bu. Ama sonuç olumsuz olmuş umutlar, beklentiler, vaatler yılların cömertliğine kalmıştır.

Filmin içerinde görsel açıdan zenginliği sağlayan unsur sayısı fazladır. Filmde karın yağma sahnesi filmin temposunu arttırmış, kardan adamın yanında oynanan kartopu filmin içine ayrı bir tat katmıştır. Filmde Ayla’nın Türk askerlerine ısındıkça onlarla kurduğu iletişim ve güldüğü, hayata umutla baktığı bölümler Kore’nin dağlarına çiçekler açtıracak kadar güzel sahnelerdir. Süleyman Astsubayın Ayla’ya Türkçe okumayı öğretirken, Türkçe okuma kitabının içindeki pasajlarda aile resmine bakarak Ayla’nın Süleyman Astsubaya baba, Süleyman Astsubayın Ayla’ya kızım dediği sahneler filmdeki duygusal sahnelerin zirveye çıktığı anlardır. Bu anlarda benim aklımdan geçirdiğim filmin isminin Babam ve Kızım olabilir miydi? Sorusudur.

Filmde Ali Astsubayın Marlyn Monro'ya tutkulu olan platonik aşkı görülür. Bu tutku filmin bazı bölümlerinde hem oyuncuların hem de seyircilerin tebessüm etmesine imkan sağlar. Kore'de Marlyn'e çok benzeyen bir şarkıcı birliğe konser vermeye gelir. Konsere giden Ayla, Marlyn'e benzeyen şarkıcıdan Ali için imzalı fotoğraf alır. Filme ayrı bir lezzet ve tat katmak adına bu güzel bir sahnedir.

Filmin olay örgüsü içindeki çok fazla ve çeşitlilik gösteren konu olmaması yüzünden Ayla üzerinden derinlik kazanmasından dolayı mekan çeşitliliği açısından Tokyo gezisi filme ayrı bir renk katmıştır.

Filmdeki en ilginç ayrıntılarından birisi Ayla ile Süleyman Astsubayın uçurtma uçurma sahnesinde uçurtmanın Kore haritasından yapılmış olmasıdır. Ayrıca görüntülerin akıcılığı, müziğin filme kazandırdığı ivme, konunun ilginçliği, oyuncuların filmdeki rollerini oynuyormuş gibi değil de adeta yaşıyormuş gibi oynamaları elbette filmin seyir keyfini arttıran unsurlardır.

Filmde milli duyguları harekete geçiren hoş sahneler vardır. Bu sahnelerden birinde Türk yetkililer tarafından Koreli yetim ve/ya öksüz çocuklar için yaptırılan Ankara Okulu'nda, Koreli çocukların Ankara Marşı'nı söyledikleri bölüm Türk insanının yüreğini hoptatan cinsten olmuştur.

Filmin içindeki Türk Milliyetçiliğini destekleyen sahnelerden bir diğeri Türk Hava Yolları uçağının görüldüğü sahnedir. Türkiye ile Kore arasındaki yolculuk sırasında seçilen hava yolu şirketinin Türk Hava Yolları olması tesadüf olmadığı gibi burada bu özellikle ön plana çıkarılmaya çalışılan unsur olmuştur.

Türk insanının merhameti, hoş görüsü, kahramanlığı, yetimlere ilgisiz kalamadığı bu filmde çok güzel anlatılmıştır. Ayla filmi, milletleri farklı olsa bile iki insanın birbirini baba-kız olarak nasıl sevebileceğini anlatan sınırsız bir sevgi hikayesidir.

Ayla'nın estetik çözümlenmesine bakıldığı zaman söylenecek tek bir kelime filmi estetik açıdan anlatmaya yeter; Mükemmel.

Filmin öyküsünün yaşanmış bir olaydan alınmış olması, senaryonun film yapım ekibi tarafından kurgulanmasını kolaylaştırmıştır. Savaşın, dramın, insanlığın, asker psikolojisinin, sevdanın bir potada eritildiği bir öykü olmasından dolayı, senaryo gerçek ve inandırıcıdır.

Filmde uzak, genel, yakın planlar kullanılmıştır. Bu planlar hem yapılan betimlemeleri desteklemiş, hem de filmdeki karakterlerin üzüntülerini, acılarını, sevinçlerini ve tepkilerini görebilmeye imkân sağlamıştır.

Savaş arenasında harebe ve yıkık yerlerin gösterildiği, iki ateş arasında kalmış insanların bulunduğu sahnelerin uzak plan çekimler ile verildiği kısımlar, izleyenleri hüznülendiren cinstendir. Filmde fazlaca kullanılan çevrinme ve zoom hareketleri filmin hızlı olan temposunu daha da arttırmıştır.

Savaşın tüm trajik ve karanlık yüzünü göstermede ışık ve aydınlatmadan çok yoğun olarak faydalanılmıştır. Işık ve aydınlatmanın en temel işlevi, filmin gerçekçiliğinin katkı yapması ve inandırıcılığını arttırmasıdır. Filmde seçilen mekânlar ve dekorlar savaş dönemine uygun olarak tasarlanmıştır. Mekânların ve dekorların savaş dönemini yansıtmada yönetmen ışık ve aydınlatmadan çok yoğun olarak faydalanmıştır. Filmde karanlık, flu ve aydınlık sahnelerin olması filmde sert ve yumuşak ışık kaynaklarının kullanıldığını göstermektedir. Bu farklı ışık kaynakları ile yaratılan sahneler, filmin izleyiciler tarafından daha kolay algılanmasına katkı sağlamıştır.

Filmde kullanılan flu ve mat renkler, savaş ambiansını yaratmada etkili olmuştur.

Filmde ses derinliğine ve ses yakınlığına dikkat edildiği görülmektedir. Filmin içerisinde çok sık karşılaşılan, bir kişinin yürüme sahnesi gösterilirken, arkadaki birkaç kişinin konuşmalarına devam eden bölümlerde ses derinliği ve ses yakınlığı belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Radyodan haberleri dinlerken sesin geldiği yönün ve kaynağın film içerisinde bir sıkıntı yaratmaması yönetmenin estetik açıdan sese verdiği değeri göstermektedir.

Fahir Atakoğlu'nun sıcacık bir sevgiyi anlattığı film müziği ile 'Sevdim Bir Genç Kadını' tango müziğinin harmanlanarak sunumu, aşkın güzelliğini ve aşkın estetiğini tekrardan izleyicilerin yorumlamasına imkân sağlamıştır.

Filmde öznel zamanın, nesnel zamanı, zaman tünelinin içinden alıp çıkardığını görmek mümkündür. Kore'de görev yapan Süleyman Astsubay'ın bir yıllık savaş günlüğünü yüzyirmibeş dakikalık film pelikülü çine sığdırarak sevginin hikâyesini sunabilme becerisi yönetmene aittir.

Dört yıl süren bir savaşın bir yıllık bölümü filmde konu edilmiştir. Bir yıllık süreç içerisinde geçen olayların yaşandığı mekânların seçimi önemlidir. Savaş sahnelerinin çekildiği mekân olarak hazırlanan Küçük Kore film platosu hem savaşı hem de savaş sırasındaki gündelik yaşamı sunması adına oldukça iyi tasarlanmıştır. Filmde zamanın ruhunu yakalamak adına seçilmiş mekânlar doğru seçimler olarak görülmektedir.

Filmdeki bütün oyuncuların, sergilemiş oldukları başarılı performans, filme çok büyük değer katmıştır.

Senaryo, kamera, çerveleme, kompozisyon, ses, kurgu, oyunculuk gibi sinemanın temel öğeleri olan konulara çok fazla emek harcandığı ve üzerinde çalışıldığı görülür. Bu da ortaya keyifli bir sanat filminin çıkmasına imkân sağlamıştır.

Film bundan altmışyedi yıl önce olmuş bir savaşın içinden çıkarılan bir olayı anlatırken, kültürlerarası çalışmalara konu olacak kadar politik bir temayı, insan sevgisine ve insani duygulara indirgeyerek ideolojik kalıplarını kırmış ve filmi insanı sevmeye indirgemıştır.

Ayla, milliyetçi bir film olarak iki farklı ülke insanını birbirine kaynaştıracak kadar sevgi ile kucaklamıştır, insanı.

Ayla, insani yönüyle, milliyetçi yönüyle, kültürler arası etkileşim yönüyle ideolojik bir film olmuştur. Bu unsurları, bir potada eriten tarafı filmin estetik yanısıdır.

Aslında bir savaş filminden; bir sevgi, bir insanlık ve bir sanat filminin çıkmasını sağlayan en önemli faktör, filmin estetik yapısıdır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Doktora tez çalışmasında, politik film çeken yönetmenlerin sinemanın öğelerini kullanırken, ideolojik temelli düşünüp düşünmedikleri ve filmlerin üretim aşamasında estetik kaygı taşıyıp taşımadıkları incelenmiştir. Politik filmlerin, toplumsal gerçekleri sunarken yaşanan toplumun zamanını, ruhunu, felsefesini, sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi, hukuksal yapısını yansıtırma konusundaki becerisi ve esnekliği gözlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmada, politik filmlerin toplumsal gerçeğin sunumunda ideolojik ve estetik kaygı taşıyıp taşımadığı sorgulanmıştır. Sorgulama sırasında beş politik film incelenmiştir. Bu incelemelerde toplumsal yapının önemi, toplumsal gerçeğin sunumunda ideolojinin fonksiyonu, toplumsal hareketlerin, toplumsal gerçeklerin, toplumsal dinamiklerin politik yapıya etkileri göz önünde bulundurulmuştur.

Toplumsal gerçeğin sunumunda filmlerin estetik açıdan analizleri yapılırken estetiğin rolü tartışılmıştır. Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutuyla Politik Sinema isimli bu tez çalışmasında yapılmış olan film çözümlenmeleri bize ne söyledi? Bu soruların cevapları ideolojik ve estetik düzlem üzerinde ilerlememize yardımcı olmuştur. Önce filmlere ideolojik temelli baktığımızda nasıl bir tablo çıkmıştır karşımıza? Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim sürecini bize sunan ideoloji içerisinde konunun bütününe bakmak gerekir.

İncelenen filmlerde toplumsal gerçeğin sunumunda önemli birer unsur olan toplumsal olayların, toplumsal gerçeklerin, toplumsal hareketlerin, anlatılan öykülerin merkezinde yer aldığı görülmüştür. Öykülerin anlatımında toplumsal olay, olgu ve kavramların kullanıldığı ve dönemin ideolojik konularına vurgu yapıldığı gözlenmiştir.

Çözümlemesi yapılan politik filmlerde tespit edilen ortak nokta, ideolojik yönü ağır basan bir söylem dilinin olmasıdır. Bu dilin kullanım biçimi, bazen görüntünün gücü, bazen ses, bazen sessizlik, bazen efekt, bazende müzik ile gerçekleşmiştir.

Anlatılan öykülerde aşkın imkansızlığı, yaşamın zorlukları, darbenin ve terörün acı yüzü, dini hayat ile ticari hayat arasına sıkışan kişinin yaşadığı zorluklar, vatanını seven bir askerin vatanı için nerede görev verilirse verilsin görevinden kaçmadan görevini yerine getirmesi konu edilmiştir. Bu konular ideolojik düşüncelerin ön planda olduğu bir film üretimini gerektirmiştir. Bu gereklilik filmi çekecek yönetmenlere kendi ideolojisini anlatacağı bir yöntemi zorunlu kılmıştır.

Elindeki öyküye bağlı ideolojik düşüncenin hakim olduğu bir senaryonun filme dönüştürülmesi için sinemanın estetik öğelerini kullanarak senaryoyu sanat filmine dönüştürme becerisini, Sevmek Zamanı, Umut, Takva ve Ayla göstermiştir. Eve Dönüş filmi içeriği kuvvetli gibi görünmesine karşın olay örgüsü içindeki zayıflıklar ve kopukluklar ile estetik öğelere gerekli inceliği göstermediğinden çok fazla sanat filmi olamamıştır. Eve Dönüş filminin topluma vermek istediğı mesajı vererek görevini yaptığı ve dönemin ve darbe sürecinin sıkıntılarını yansıttığı görülmüştür.

Analizi yapılan filmler döneminin gerçekleri sunabilmiş midir? 1965 yılında çekilen Sevmek Zamanı filmi, zenginliğin ve fakirliğin portresini sunmuştur. Bu sunumun içinde teması toplum içindeki tezatlıklar, sınıfsal çatışmalar, sınıfsal farklılıklar ve erişilmez olan aşkların ortaya çıkardığı sorunlar olan konular aynı zamanda filmin ideolojik yapısını da ortaya çıkarmıştır. Bu ideolojik yapının izleyici ile buluşmasında estetik öğelerin görevini yapması ile film sanat filmi olarak farklı bir yere oturmuştur.

Umut filmi 1970'li yılların Adana'sında göç, çarpık kentleşme, işsizlik gibi temalarla dönemin sosyal ve politik yapısı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Zengin-fakir, gecekondulu- apartman, at arabası-otomobil gibi karşıtlıkları kullanan film, mevcut çelişkileri bu yolla izleyiciyle buluşturmayı amaç edinmiştir. Bu çelişkiler politik sinemanın malzemesi olarak değerlidir. Çünkü politik sinemada muhalif bir yan, muhalif bir duruş vardır. Umut filmi bu muhalif olmanın ruhunu Cabbar isimli karakter üzerinden yaşanan gerçek hayat içindeki sıkıntılar ve umut edilen gelecek hayat üzerinden kurgulanan bir hayatın yansıması olarak sunmuştur. Politik temaların yoğun, ideolojik olguların fazlaca kullanıldığı filmin incelemesinde yönetmenin gerçekleri gösterirken estetiğe çok fazla önem verdiği

görülmüştür. Umut'ta; hayatın gerçekleri sunulurken sinemanın ideolojik ve estetik öğeleri filmi daha anlamlı ve daha izlenir hale getirmiştir.

Eve Dönüş filminde, yaşanan dönemin terör, korku ve baskıcı dikta yönetiminin dışlıleri arasına sıkışmış zavallı insanların kararan hayatları ve tükenen umutları, politik filmin en önemli konularından birisi olarak Mustafa isminde apolitik, gariban bir işçi üzerinden gösterilmiştir. Bu gösterimde yönetmenin politik tutumu ön plandadır. Filmin konusu ideolojiktir. Ancak filmin ideolojik olan içeriğinin doldurulması sırasında sinemanın estetik öğelerinin kullanımı çok sık kalmıştır. Estetik öğeler Eve Dönüş'ü bir sanat filmi yapmaya yetmemiştir.

Takva filmi ise Muharrem isminde dindar bir kişinin kapitalist sistem içinde kendi iç dünyası ile gerçek dünya arasındaki düzen ve sistemle imtihanını anlatmaktadır. Takva, Türkiye'nin 1980'den sonraki süreçte yaşamaya başladığı hızlı dönüşümün toplumun tüm kesimlerinde kendisini hissettirmeye başladığı tüketen birey olma ve kimlik arayışının dini kesimlerindeki durumunu fotoğraflayan bir tema ile çıkmıştır seyircinin karşısına. Takva bu özelliği ile diğer dini filmlerden ayrı bir yere konularak değerlendirilebilir.

Yapılan film çözümlemesinde dinin kendisinin ideolojik, kapitalist düzen içindeki işleyen çarkın farklı bir ideolojik yanının olduğu görülmüştür. Kapitalist düzen ile din arasındaki hayatın ruhani, felsefi, maddi, dünyevi yanını sunumda yönetmen başarılı olmuştur. Yönetmenin başarısını sağlayan en önemli faktör filmin içeriği kadar filmin estetik öğelerine önem vermiş olmasındandır. Film görevini layığıyla yapmış ve sanat filmi olarak değerlendirmeyi hak etmiştir.

Ayla, Türkiye'nin içinde bulunduğu jeopolitik konumun sonucu bundan tam 67 yıl önce olmuş bir savaşın sonucunda çekilmiş bir filmidir. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin belkemiği olan Astsubayların filmde ana karakterler olarak ön planda olması filmde birinci dikkat çeken yandır. Astsubay Süleyman'ın adamlığı, insanlığı, görevini yaparken ki görev sorumluluğu, mesleki başarıları elbette filmin ana merkezine alınacak kadar değerlidir. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta vardır ki bunun atlanmaması gerekir.

Sevmeyi bilebilmek, insanı sevebilmek, çocuğu sevebilmek, farklı bir ülke insanını sevebilmek, savaşta görevini yaparken yüreği insan sevgisi olan bir insanın



insanlığını gösterebilmek bunlar filmde layığıyla verilmiştir. Filmdeki en politik yanın bu olduğunun altının çizilmesi gerekir.

Bu yüzden de filmin içinden çıktığı toplumun ekonomik, sosyal, kültürel, sanatsal, düşünsel, hukuksal, vb. yapısına bakmak gerekir. Bu yapı siyasal bir ortamda oluşur. Filmin içindeki bu yapının inşasında yönetmenler ve sinemacılar yer alır. Ayla filminde Türk insanının yapısı sevgi üzerinden, meslek aşkı üzerinden, adamlık ve insanlık üzerinden verilmiştir. Milliyetçiliğin özünde de olan bu konular filmin ana temasını oluşturmuştur. Ayla'nın ideolojisini oluşturan bu milliyetçi temaların sunumunda estetiğin öğeleri filmi keyifle izlenecek bir sanat eseri haline getirmiştir.

Çözümlemesi yapılan beş filmin ortak noktalarının şu konular olduğu görülmüştür.

Politik filmlerin içinde barındırdığı konular incelendiğinde hep toplumun içinde aksayan, yanlış olan, toplumun belli bir kesimini tedirgin eden, toplumun eksikliğini duyduğu bir yanının olduğu görülür. Bu sayılan olumsuzluklar filmlerde rol alan oyuncuların yaşam biçimlerine ve gündelik pratiklerine yansımıştır. Sevmek Zamanı filminde Halil'in çıkılmaz bir aşk girdabı içindeki bocalayan hali ve filmin sonunda öldürülmesi, Umut filminde filmin karakter oyuncusu Cabbar'ın çaresizlik içinde çıldırması, Takva filminde kendi içinde yaşadığı dünya ile gerçek dünya arasında sıkışıp kalan Muharrem'in delirmesi, Eve Dönüş filminde filmin ana karakteri Mustafa'nın işkence sonrası yaşadığı travmalar filmin ana karakterlerinin hep olumsuz olan şeyler ile imtihanını anlatırken, ortak noktalarının aslında sistemden kaynaklı bir durumun ve sonucun da bize ipuçlarını vermektedir. Ayla filmindeki Süleyman Astsubayın Kore'deki görevini layığı ile yapıp Türkiye'ye döndükten sonra, sevdiğinin başka bir erkekle evlendirilmiş olması gene politik filmin malzemesini oluşturan unsurların yaşanan toplumun karakteristik özelliğini göstermesi adına önemlidir.

Sevmek Zamanı, Umut, Eve Dönüş ve Takva filmlerinde dikkat çeken çok önemli bir ortak yan vardır. Filmin ana temasını desteklemek için kullanılan cinsellik olgusu filmlerin temasını desteklemek ve/ya filmlere estetik bir derinlik kazandırmak için kullanılmıştır. Filmlerde görselliğin ön planda olduğu bir ortak yan vardır. Filmlerde şayet diyaloglar olmasa veya asgari düzeyde bile olsaydı

görüntülerin kendisini seyirciye anlatma noktasında çok fazla sıkıntı yaşamayacağı açıktır. Bunda da hiç kuşkusuz yaşanan olayların ortak olması, çekilen sıkıntıların herkes tarafından bilinen mevzular olması, filmin görsel dilinin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmıştır.

Toplumsal gerçeğin sunumunda sinema, kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden alan yapıtların olduğu yerde politik filmleri çıkarmaktadır ortaya.

Tez çalışmasının son sözü;

Yaşanılan her şeyin siyasal,

Siyasal olan her şeyin ideolojik,

İdeolojik şeylere yön verenin toplum ve toplumsal olaylar,

Toplum ve toplumsal olaylara yön veren şeylerin toplumsal dinamikler olduğunu söylemek mümkündür.

Sinema, toplumsal dinamiklerin topluma sunumunda çok önemli bir görev üstlenmektedir, gerçeğin sunumunu.

Bu tez çalışması toplum içinde yaşanan gerçekleri anlatma kaygısı taşımadığı gibi, toplum içinde cereyan eden olumsuzlukları sinema üzerinden gösterme gibi bir çaba da gütmemektedir. Bu tez çalışmasında toplumun aynası olan sinemanın toplumsal gerçeği sunumunda konuları, olayları, olguları, objeleri, nesnelere, kavramları kısaca şeyleri nesnel, tarafsız bir bakış açısıyla sunup/sunamadığını anlayabilmeyi ve sinemanın ele aldığı konuları ideolojik ve estetik bir pencereden gösterip/gösteremediğini tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Yüz yılı aşkın bir zamandır Türk Sinema Tarihindeki filmlerin gelişim süreci göz önünde bulundurulduğu zaman politik temalı filmlerin ideolojik ve estetik açıdan bir kaygı içinde buldukları görülmüştür.

Türkiye’de sinemada toplumsal gerçeklik üzerine yapılan çok fazla çalışma vardır. Politik sinema ve ideoloji konuları ise son yirmi yıldır tez, makale ve kitap konusu olmaya başlamıştır. Estetik ve sinema ilişkileri araştırılan ve yazılan konular arasında yer almaktadır. Ancak politik filmlerin oluşumuna etki eden ideolojik ve estetik kaygıları ön planda tutan çok az çalışma yapılmıştır. Bu nedenle, politik filmlerin ideolojik ve estetik yanlarının literatüre kazandırılması açısından bu tez bir başlangıç olabilir. Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutuyla Politik Sinema isimli bu tezin, politik filmlerin ideolojik ve estetik yanını toplumsal gerçeklik bağlamında çalışmak isteyen kişilere katkı sunması amaçlanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phonenix Yayınevi.
- Adanır, Oğuz (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aka, Asiye (2009). Antonio Gramsci ve Hegemonik Okul. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12 (21), 329-338.
- Akarcalı, Sezer (2003). *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*. Ankara: İmaj Yayınları.
- Akser, Murat (2013). Türk Sineması Bir Asır Yaşında. Kadir Has Üni. Panorama Dergisi, 52-54.
- Akşin, Sina (2015). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alço, Pınar (2013). Sinema ve Müzik; Kısa Tarihsel Bir Bakış. *İdil Dergisi*, 2(7) 135-149.
- Algan, Necla (1996). 80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji, 25. *Kare*, (16), 4-9.
- Alkan, Mehmet Ö. (2015). *Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken... Türkiye'nin 1950'li Yılları* (Editör: Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, Louis (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çevirenler: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, Lois (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (4.Baskı) (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altunay, Alper (2009). *Görsel Estetik* (Editör: Alper Altunay). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çeviren: Zait Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ankaralıgil, Nazım (2015). *Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme*. Konya: Litera Türk- Akademi.
- Armes, Roy (1987). *Third World Film Making and West*. Londra: University of California Press.

- Armes, Roy (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Çeviren: Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslantepe, Mehmet (2012). *Sinema Okur Yazarlığı*. İzmit: Umuttepe Yayınları.
- Atabek, Ümit (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Asiltürk, Cengiz (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Atam, Zahit (2010). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Aziz, Aysel (2008). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (4. Baskı). İstanbul: Nobel Yayınevi.
- Balazs, Bela (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü* (Çeviren: Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları.
- Bakır, Burak, Ünal, Yörükhan ve Saliji, Sali (2008). *Sinema İdeoloji Politika*. Ankara: Orient Yayınevi.
- Barrett, Michele (2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Barsam, Richard (2010). *Looking at Movies-An Introduction to Film*. New York: W. W. Norton Company Ltd.
- Başgüneş, Hakkı (2010). *Türk Sinema Tek Derneği*. İstanbul: Libra Kitap.
- Baştürk, Efe (2012). Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* (14), 65-78.
- Batmaz, Veysel (2006). *Otoriteriyen Kişilik*. İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Battal, Sadık (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Batuş, Gül, Alver, Füsun ve Arık, Bilal (2006). *Kadife Karanlık 2-21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar-Ayna*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Bayrak, Metin, Kanca, Osman Cenk (2013). Türkiye'de 1970-2011 Yılları Arasında Oluşan Ekonomik Ve Siyasi Gelişmelerin Seyri. *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi - Akademik Bakış Dergisi* (35), 1-20.

- Bayraktar, Nurten (2017). Sovyet Sonrası Rus Sineması. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*. (e4) 116-125.
- Bazin, Andre (1995). *Çağdas Sinemanın Sorunları* (Çeviren: Nijat Özon). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, Andre (2007). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Behçetoğulları, Pembe (2002). *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Belge, Murat (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bengisu, Hatice (2007). *Estetik Yaşam*. <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/BENG%C4%B0SU-Hatice-ESTET%C4%B0K-YA%C5%9EAM.pdf>. 07.12.2017. 99-105.
- Berger, John (2010). *Görme Biçimleri* (Çeviren: Yurdanur Salman) (16.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, Henri (1997). *Zaman ve Özgür İstenç* (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgiç, Filiz (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilgin, Muhittin (2002). *Anlamdan Anlatıma Türkçemiz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Biryıldız, Esra (2000). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: BetaYayınları.
- Boratav, Korkut (1998). *Türkiye İktisat Tarihi (1908–1985)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bottomore, T. B. (1996). *Seçkinler ve Toplum*. (2.Baskı). (Çeviren: Erol Mutlu). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Boztaş, Ekin ve Düz, Nazan (2013). Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. *Akademik Bakış Dergisi*, 1-14.
- Bozkurt, Veysel (1992). *Türkiye ve Avrupa Topluluğu*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

- Boyraz, Burak ve Cantürk Ali (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri. *Journal of the Human and Social Science Researches*, 125-135.
- Briot, A (2010). *Mastering Photographic Composition Creativity and Personal Style*. California: Rocky Nook.
- Butler, Andrew M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Büker, Seçil (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. (2.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Can, Aytekin (2005). *Kısa Film*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Can, Aytekin ve Esen, Halim (2008). Kısa Filmde Ritm. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (19), 153-165.
- Candemir, Özden (1986). *Türk Sinemasında Dini Filmler*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Canpolat, Nesrin (2005). Michel Foucault (Editör: Nurdoğan Rigel). *Kadife Karanlık*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Cereci, Sedat (2001). *Televizyonda Program Yapımı*. İstanbul: Metropol Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceylan, Erkan (2016). *Ülkemizin Yakın Siyasi Tarihine Işık Tutan 24 Film*. <https://onedio.com/haber/ulkemizin-yakin-siyasi-tarihine-istik-tutan-24-film-582553>, 02.01.2018.
- Coşkun, Esin (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coward, Rosalind and Ellis, John (1985). *Dil ve Maddecilik-Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi*. (Çeviren: Eser Tarım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çarıkçı, Emin (1983). *Yarı Gelişmiş Ülkelerde ve Türkiye'de Sanayileşme Politikaları*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Çelikcan, Peyami (1997). *Yeni Gerçekçilik, Sinema Akımları*. Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları.

- Çiftçi, Mesut (2010). *1990'lar Sonrası Türk Siyasal Sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı, İstanbul.
- Dağtaş, Banu (1999). İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji. *Kurgu Dergisi*. (16) 335-357.
- Dakic, Vesna (2009). *Sound Design for Film and Television*. <http://esdi.pbworks.com/f/Sound%20Design%20for%20Film%20and%20Television.pdf>, 24.11.2017.
- Danık, Gürkan (2016). *1960-1980 Türkiye Ekonomisi, Sanayi Politikası ve Siyasal Durum*. <https://www.paranomist.com/1960-1980-turkiye-ekonomisi-sanayi-politikasi-ve-siyasal-durum.html>, 16.12.2017
- Davis, Harold (2010). *Creative Composition: Digital Photography Tips & Techniques*. Indiana: John Wiley & Sons Publishing.
- Dedeoğlu, Gözde (2013). Medya Ve İletişim Çalışmalarında Teun A. Van Dijk'in Yaklaşımı Bağlamında Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Söylem Olarak Haberin Çözümlemesi. Nişantaşı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 3(1)38-58.
- Derman, Deniz (1995). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Derman, Deniz, Günaydın Serhat ve İnam Ahmet (1997). *Sinema Akımları*. Ankara: Med Campus Yayınları.
- Derviş, Kemal (2006). *Krizden Çıkış ve Çağdaş Sosyal Demokrasi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Dijk, Teun Van (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. (Hazırlayan: Barış Çoban, Zeynep Özarslan). *Söylem Ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınları.
- Diriklik, Salih (2004). Milli Sinemanın İnanç'la Yamulması. *Sonsuzkare*, (2), 1-17.
- Dmytryk, Edward ve Edward, Jean Porter (2007). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu* (2. Baskı). (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Doğan, Mehmet Sait, Özyurt Selahattin ve Boztoprak, Galip (2009). *Sosyoloji Çarşısı*. Samsun: e Yazı Kitabevi.



- Doğan, Mustafa (2010). Kendi Dilinden Yücel Çakmaklı ve Sineması. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları. 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (1996). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (1998). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dural, A. Baran (2007). A. Gramsci Düşüncesinde Tarihsel Blok / Hegemonya / Aydınlar ve Bulanım Süreçleri Kavramları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 55-68.
- Duymuş, Kerem (2015). *10 Usta Yönetmen Üzerinden Sinemada Ses Kullanımı*. <http://www.filmloverss.com/10-usta-yonetmen-uzerinden-sinemada-ses-kullanimi/>, 24.11. 2017.
- Eagleton, Terry (1996). *İdeoloji*. (Çeviren: Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2012). *The Ideology of the Aesthetic*. USA. Blackwell Publishing.
- Eco, Umberto (1976). *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergey (1984). *Film Duyumu*. (Çeviren: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, Sergey (1993). *Sinema Sanatı*. (Çeviren: Nilgün Şarman). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erdoğan, Nezih (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık Ltd. Şti.
- Erkılıç, Hakan (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bunun Sinemamıza Etkileri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Erus, Zeynep Çetin (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. (Editör: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

- Esen, Halim, Kayador, Vakur (2009). *O Günler... Türk Sinemasında 12 Eylül*. Konya: Eğitim Kitabevi.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. (2. Basım). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Esen Kuyucak, Şükran (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. (Editör: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Esen Kuyucak, Şükran (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Agora Kitaplığı. İstanbul.
- Kuyucak Esen, Şükran (2015). *Sinemamızda Bir "Auteur": Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eraydın, Alper (1993). *Devrim Sineması*. (Çeviren: Osman Akınhay). Ankara: Sol Dergisi.
- Eraydın, Alper (2010). *Amerikan Bağımsız Sineması Üzerine Kısa Kısa*. <http://alpereraydin.blogspot.com.tr/2010/>, 25.10. 2017.
- Erzen, Jale Nejdet (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erzen, Jale (1997). 'Andrew Wyeth', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- Evren, Burçak (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü. Bir Savaş- Bir Anıt-Bir Film*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.
- Fairclough, Norman, Wodak, Ruth. (1997). *Critical Discourse Analysis*. In T. A. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction*. London: Sage Publications.
- Fischer, Ernest (2012). *Sanatın Gerekliliği*. (Çeviren: Cevat Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Fischhoff, Stuart (2005). *The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences*. [http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5film music .pdf](http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5film%20music.pdf), 30.11.2017.
- Fiske, John (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çeviri: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Flusser, Vilem (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çeviri: İhsan Derman). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Foucault, Michel (1982). *The Subject and Power*. Dreyfus, H. L. ve Rabinow, P. (der.) *Michel Foucault*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel (2001). *Kelimeler Ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gırlangıç, Çağrı (2014). Türk Sinemasının 100 Yıllık Kısa Tarihi. *Indigo Dergisi*. <https://indigodergisi.com/2014/11/turk-sineması-100-yıllık-kısa-tarihi/>, 15.12.2017
- Giglio, E. (2000). *Here's Looking at You: Hollywood. Film and Politics*. New York: Peter Lang Publishing
- Gramsci, Antonio (1979). *Prison Notebooks*. (Ed. Q. Hoare ve G. Nowell-Smith, Lawrence and Wishart). Londra.
- Gökçe, Fethi (1997a). *Yeni Dalga, Sinema Akımları*. (Derleme: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın). Ankara: Med-Campus Yayınları.
- Gökçe, Gürol (1997b). *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği*. İstanbul: Der Yayınları.
- Görücü, Bülent (2004). Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler. *Yeni Film* (6), 42-52.
- Göze, Ayferi (2000). *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Güçhan, Gülseren (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gürata, Ahmet (1997). *Özgür Sinema, Sinema Akımları*, Ankara: Med – Campus A126 Proje Yayınları.
- Günaydın Sehat (1997). *Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri* (Derleme: Derman, Deniz), Sinema Akımları içinde, Ankara: Proje Yayınları.
- Gündoğdu, Meral. (1997). Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken. *25. Kare*, (18), 9-14.
- Gündeş, Simten (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları.

- Güneş, İsmail (2010). *Çağın Abide Sanatı: Sinema*. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Güney, Yılmaz (2000). *Siyasal Yazılar*. İstanbul: Güney Yayınları.
- Güngör; Esra (2017). 1950'ler Türkiye'sinde Modernleşme ve Gündelik Hayat Değişimlerine Sinema Üzerinden Bakmak: İstanbul Geceleri Filmi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, (2-3), 94-112.
- Güngör, Süleyman (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yayınları, 221-231.
- Gürçınar, Pınar (2015). Althusser ve Marks'ın İdeoloji Kavramlarının Karşılaştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 449-457.
- Gürlesel, Can Fuat ve Demir, M. Faruk (2002). *Dünyada Çok Taraflı Denge ve Türkiye İçin Yakın Gelecek*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları. No: 2002-20.
- Güz, Nükhet (2002). *Etkili İletişim Terimleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Hall, Stuart (1980). *Encoding / Decoding. Culture, Media and Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson. 128- 138.
- Hall, Stuart, Lubley, Bob and McLennan, Gregor (1985). *Siyaset ve ideoloji: Gramsci*. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Hall, Stuart (1994). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. (Derleme: Mehmet Küçük). *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Ark Yayınevi. 169-195.
- Hall, Stuart (1999). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki. (Derleme: Mehmet Küçük). *Medya İktidar İdeoloji*. Ankara, Ark Yayınları.
- Hall, Stuart (2002). İdeoloji ve İletişim Kuramı. (Derleme: Süleyman İrvan). *Medya, Kültür, Siyaset*. (2. Baskı). Ankara: Alp Yayınevi, 101-126.
- Hall, Stuart (2005). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki (Çeviren: Mehmet Küçük). *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Hadjinicolaou, Nicos. (1987). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. (Çeviren: M. Halim Spatar) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1979). *Felsefe Ansiklopedisi*. (6), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Helsby, W. (2005). *Representation and theory. Understanding representation.* (Edition: W. Helsby). London: British Film Institute Publishing. 3-29.
- Herman, Edward ve Robert. McChesney (1997). *The Global Media: The New Missionaries of Corporate Capitalism.* London: Cassell.
- Heywood, Andrew (2013). *Siyasi İdeolojiler, Bir Giriş.* (Çevirenler: Ahmet K. Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan). Ankara: Liberte Yayınları.
- Higson, Andrew (1989). The Concept of National Sinema. *Screen* .30 (4). 34-47.
- Houston, Penelope (1966). *Çağdaş Sinema,* (Çeviren: Dikmen Gürün). İstanbul: Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları.
- Huisman, Denis (1992). *Estetik.* (Çeviren: Cem Muhtaroglu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işık, Gülcan (2011). *Toplumsal Hareketler.* İstanbul: Nobel Yayınevi.
- İçli, Gönül (2005). *Sosyolojiye Giriş.* (3. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- İyigüngör, Vildan (2009). *Medyada Tanıklık: Türkiye’de Askeri Darbeler.* İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Jakobson, Roman (1990). *Sekiz Yazı.* (Çeviren: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Kabil, İhsan (2010). Sinemamızda Yerli Arayışın İki Ustasının Ardından. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar.* Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Kafalı, Nadi (1990). Kamera ve İletişim Sanatı Olarak Görüntü. *Kurgu Dergisi.* 1 (8). 281-312.
- Kafalı, Nadi (2000a). *Televizyon Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller.* (2. Baskı). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kafalı, Nadi (2000b). *Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık.* Ankara: İmge Kitabevi.
- Kapani, Münici (2004). *Politika Bilimine Giriş.* Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karaganov, Aleksandr S. and Schnitzer, Jean (2009). *Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin* (Çeviren: İsmail Yerguz). İstanbul: Sel Yayınları.

- Karahanoğlu, Işıl (2007). *1950–1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler Ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Tv. Ana Sanat Dalı Sinema Tv Programı, İstanbul.
- Karpat, Kemal H. (2012). *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kazancı, Metin (2003). Althusser ile ideoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi. *İletişim Araştırmaları*, 37-54.
- Kazancı, Metin (2011). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı, Ankara Üniversitesi SBE Dergisi, 56-57.
- Kellner, Douglas and Ryan, Michael (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çeviren: Elif Özsayar ). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, Douglas (2013). *Sinema Savaşları, Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çeviren: Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, Levent (1994). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kıbaroğlu, Buğra (2017). Anton Kaes-Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War, Ankara Üniversitesi, İLEF Dergisi, 4(1), 181-186.
- Kolker, Robert (2011). *Film, Biçim, Kültür*, (Yayına Hazırlayan: Ertan Yılmaz). (Çevirenler: Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur çakır, Perihan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz). Ankara: De ki Basım Yayım Ltd.
- Konuralp, Sadi (2004). *Film Müziği Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Kongar, Emre (1999). *21. Yüzyılda Türkiye*. (19. Basım).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Koo, Ryan (2011), *Music vs. Silence: 5 Simple Rules for a Better Film* <http://nofilmschool.com/2011/03/music-silence-5-simple-rules-film>, 02.12.2017.
- Kozanoğlu, Can (2001). *Yeni şehir Notları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köker, Levent (1990). *İki Farklı Siyaset*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Köktürk, Miray (2005). *Hedef Ülke Türkiye’de Birey, Toplum ve Siyaset*, Ankara: Tek Ağaç Kitabevi.
- Kıraç, Rıza (2008). *Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Kıraç, Rıza ve Erman, Hürrem (2008). *İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kışlalı, Ahmet Taner (2010). *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kracauer, Siegfried (2015). *Film Teorisi-Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çeviren: Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Larrain, Jorge (1998). *Tarihsel Materyalizmi Yeniden Yapılandırmak*. (Çeviren: S. Çeviker). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Lotman, Y.M. (2011). *Sinema Göstergelimi*. (Çeviren: Oğuz Özügül). Ankara: Nirengi Kitap.
- Lüleci, Yalçın (2008). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayınları.
- Macit, M. Hanifi (2016). İdeoloji Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. 29-36.
- Marx, Karl and Engels, Friedrich (1970). *The German Ideology*. Londra: Lawrence & Wishart.
- Marx, Karl (1977). *Selected Writings*. (Edition. D. McLellan). Oxford, Oxford University Press.
- Mc Kibbin, Tony (2014). *Cinema Realism*. [tonymckibbin.com/course-notes/cinemarealism](http://tonymckibbin.com/course-notes/cinemarealism), 09.08.2017.
- McLellan, David (1999). *İdeoloji*. (Çeviren: Ercüment Özkaya). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Mercado, Gustavo (2011). *Sinemacının Gözü-Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı Ve (Yıkmayı) Öğrenmek*. (Çeviren: Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Monaco, James (2014). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı-Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*. (Çeviren: Ertan Yılmaz). (16. Baskı). İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Mülayim, Selçuk (1989). *Sanata Giriş*. İstanbul: Tarihi Araştırmaları Derneği Yayınları.
- Neale, Steve (1981). Art Sinema As Institution. *Screen*, 22(1), 11-39.
- Nixon, S. (2002). Exhibiting Masculinity. (Edition. Stuart Hall). *Representation Cultural Representations And Signifying Practices*. Sage Publications and Open University.
- Odabaş, Battal (2013a). *Fransız Siyasal Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Odabaş, Battal (2013b). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oktay, Ahmet (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1968). Sinema ve Sosyal Çevre. *Yeni Sinema Dergisi*.
- Onaran, Alim Şerif (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması (Cilt I)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif, Vardar, Bülent (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Oylum, Rıza (2016), *Rus Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Önder, Selahattin ve Baydemir Ahmet (2005). Türk Sinemasının Gelişimi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 113-135.
- Özbek, Sinan (2000). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Özden, Zafer (2000). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Özgüç, Agah (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, Agah (1992). Bir Sinema Marjinali ya da Unutulmuş Bir Yönetmen: Muharrem Gürses. *Antrakt Dergisi*, (7), 71-72.
- Özgüç, Agah (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, Agah (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. (2. Basım). İstanbul: Agora Yayınları.



- Özön, Nijat (1972). *Sinema Sanatı*. Ankara: Gerçek Yayınevi.
- Özön, Nijat (1984). *Film Duyumu*. (Editör: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985). *Sinema Uygulayımı - Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parlak, İsmet (2005). *Kemalist İdeoloji'de Eğitim - Erken Cumhuriyet Dönemi Tarih ve Yurt Bilgisi Ders Kitapları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Parsa, Seyide (1989). *Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Parsa, Alev Fatoş (2016). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. <https://www.researchgate.net/publication/308785296>, 24.11.2017
- Pearson, R. (2003). Sinemanın İlk Dönemi. (Editör: Geoffrey Nowell Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Per, Meral (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. 8. 17-26.
- Petek, Gaye (1968). *Devrim ve Sinema*. İstanbul: Genç Sinema.
- Pezzela, Mario (2001). *Sinemada Estetik*. (Çeviren: F. Demir). Ankara: Dost Kitabevi.
- Platon (2008). *Devlet*. (Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu, Mehmet Ali Camgöz). (15. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pösteki, Nigar (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, Nigar (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. (3. Baskı). İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Pudovkin, Viladimir I (1968). Film Sanatının Temeli (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. 1 (196). 309-310.

- Purvis, Trevor and Hunt Alan (2014). Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji...(Çeviren: Simten Coşar). Moment Dergi. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 8-36.
- Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Richard, Lionel (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çeviren: Beral Madra). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Robb, David L. (2005). *Hollywood Operasyonları*. (Çeviren: Sinan Okan). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Rotha, Paul (2000). *Belgesel Sinema*. (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ryn, Michael ve Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çeviren: Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sadıkov, Ramin (2010). Şubat Devriminden Sonra Rusya'da İktidar Mücadelesi: Ekim Devrimi'ne Giden Yol. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi, 101-108.
- Saydam Uysal, Ömer (2012). *Sinema Estetiğine Giriş*. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Schmitt, Carl (2006). *Carl Schmitt'in Politik Felsefesi- Modern Devletin Müdahası*.(Çeviren: Bünyamin Bezci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Schnitzer, Luda Jean and Martin, Marcel (2003). *Devrim Sineması*. (Çeviren:Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sezal, İhsan (2004). *Öncü Sosyologların Kaleminden Sosyoloji*. Ankara: Tek Ağaç Kitabevi.
- Sivas, Ala (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sivaslıoğlu, Kemal (2016). *Latin Amerika Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Sokolov, Aleksey G. (2012). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. (Çeviren: Semir Arslanyürek). (3. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontang, Susan (2002). *Fascinating Fascism-Sinemasal 7 Büyüleyen Faşizm-Eisenstein, Pudovkin Ve Diğerleri-Godard Ve Karşı Sinema:Doğu Rüzgarı*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözen, Mustafa (2013). *Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi*. Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8 (8), 2097-2109.
- Sözen, Mustafa (2015). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3) 18, 34-65.
- Steger, Manfred B (2004). *Küreselleşme*. (Çeviren: Abdullah Ersoy). Ankara: Dost Yayınları.
- Sungur, Onur (2015). 2000 Sonrası Türkiye Ekonomisi: Büyüme, Enflasyon, İşsizlik, Borçlanma ve Dış Ticarete Gelişmeler, *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, 9 (19-20), 243-269.
- Sütçü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şeşen, Elif (2008), Büyüklere Masallar: Fantastik Filmler ve Gündelik Yaşamda Büyünün Yeniden Keşfi Fairy Tales of Adults: Fantastic Films and Rediscovering of the Magic in Everyday Life. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, (27), 77-98.
- Tanör, Bülent, Boratav, Korkut ve Akşin, Sina (2005). *Türkiye Tarihi-5, Bugünkü Türkiye (1995-2003)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tarkovski, Andrey (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çeviren: Füsun Ant). İstanbul: Afa Yayınları.
- Tatlı, Osman (2013). *Türkiye Sinemasında Akımlar*. <http://www.bendeyazarim.com/Yazar/News/16788/Turkiye-Sinemasinda-Akimlar-Osman-TATLI>, 30.11.2017.
- Taydaş, Nihat (2014). *Yılmaz Güney Sineması*. İstanbul: Alter Yayınları. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2005). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Timur, Taner (2003). *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tonks, Paul (2006). *Film Müziği*. (Çeviren: Ala Sivas). İstanbul: Es Yayınları.
- Topçu, Gürhan (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. Ankara: De ki Yayınlar

- Topçu, Aslıhan Doğan (2004). *Sinema ve Zaman: Geleneksel(Klasik)Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı Ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri*. (Editörler: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Topuz, Hıfzı (2003). *Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tosun, Necip (1992). *Mesut Uçakanla Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Timuçin, Afşar, (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Truffaut, François (1987). *Hitchcock*. (Çeviren: İ. Hızlı). İstanbul: Afa Yayınları.
- Tuğal, Cihan (2010). *Pasif Devrim İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Tugen, Bahar (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21.Yüzyılda Eğitim ve Toplum*. 3(7), 159-175.
- Tunalı, İsmail (1989). *Estetik*. 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, Alper (2013). *Politik Sinema Umut ve Yıkımın Harmanıdır*. <https://www.alperturgut.net/politik-sinema-umut-ve-yikimin-harmanidir/>, 9.12.2017.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçakan, Mesut (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Uçakan, Mesut, (2010). *Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafı Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uğur, Ufuk (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- Uluyağcı, Canan (2001). Bir Anlatım Aracı Olarak Oyunculuk: Tiyatro Oyunculugu İle Sinema Oyunculugu Arasındaki Ayrım. *Kurgu Dergisi*, (18) 41-50.
- Uyar, Mehmet (2010). Öncü Yönetmen Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 335-339.

- Uyar, Tanay Sıdkı (2003). *Toplumsal Hareketler ve Çevre*. (Editör: Leyla Sanlı), *Toplumsal Hareketler Konuşuyor*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ünal, Asife (2015). Uyumlu Bir Dünya İnşası Bağlamında Sinema ve Din İlişkisi: 'Life of Pi' Örneği. *International Journal of Science Culture and Sport*. August, 563-583.
- Üşür, Serpil Sancar (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Vardan, Uğur (2003), *1980'lerden sonra Türk Sineması içinde Dünya Sinema Tarihi*. (Editör: Geoffrey Nowell-Smith). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Vardar, Bülent (2000). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Vineyard, Jeremy (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri*. (Çeviren: Gökhan Rızaoğlu). İstanbul: İstanbul Organizasyon.
- Wajda, Andrzej (2006). *Sinema ve Ben*. (Çeviren: Füsün Ant). İstanbul: Es Yayınları.
- Wayne, Mike (2011). *Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Vergin, Nur (2010). *Siyasetin Sosyolojisi Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Doğan Kitap,
- Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz*. (Çeviren: Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wiegand, Chris (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. (Çeviren: Serdar Güneri). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Williams, Raymond (2007). *Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. (Çeviren: Savaş Kılıç). (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, Raymond (2005). *Anahtar Sözcükler, Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. (Çeviren: Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaylagül, Levent (2004). 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları. (Editör: Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Yaylagül, Levent (2010), *Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeolojisi, Hollywood'a Yeniden Bakmak*. (Editör: Gürhan Topçu). Ankara: De ki Basım Yayıncılık.

- Yazıcı, İsmet (1997). *Kitle İletişiminde İmaj: Kuramsal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Bilim Yayınları.
- Yenen, İbrahim (2012), Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği; Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırması Dergisi*, 1(3), 240-271.
- Yıldırım, İbrahim (2014). *İdealist ve Pragmatist Estetik*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Yılmaz, Ertan (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. (Editörler: Burak Bakır, Yörükhan Ünal ve Sali Saliji). *Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazıları*. Ankara: Orient Yayınları.
- Yorgancıgil, Gökhan (2017). *Çare Yazmak*. <http://www.gokhanyorgancıgil.com/>, 30.11.2017.
- Zettl, Herbert. (2001). *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics*. California: Wordsworth Publishing.