

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

EGEMEN İDEOLOJİNİN YERLEŞTİRİLMESİNİN BİR
ARACI OLARAK SİNEMA: ÇOCUK YILDIZ
FİLMLERİNDE EGEMEN İDEOLOJİNİN İŞLEYİŞİ

Hüseyin GENÇALP

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Meral SERARSLAN

Konya - 2011



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hüseyin GENÇALP
	Numarası	084223001013
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
Tezin Adı	Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi	

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



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hüseyin GENÇALP		
	Numarası	084223001013		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Meral SERASLAN		
Tezin Adı	Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan "Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi" başlıklı bu çalışma 04/11/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr. Meral SERARSLAN	Danışman	
Prof. Dr. Aytekin CAN	Üye	
Yrd. Doç. Dr. Mete KAZAZ	Üye	

ÖNSÖZ

Bir sinema yapımının sadece sanatsal bir üretim olduğunu varsaymak ve onu bu bakış açısının dışında herhangi başka bir şekilde irdelememek, sinema sanatının gücünün ve yetilerinin farkına varmak konusunda sorunlar yaşandığının göstergesidir. Kim tarafından ve hangi tarihte üretilmiş olursa olsun sinema, o ürünü ortaya çıkarların kişisel görüş ve düşünceleri ile içinde çıktığı toplumun kültürel ve ideolojik yapısını dolaysız biçimde yansıtmaya yeteneğine sahiptir. Bununla birlikte bir sinema filmi kendi köklerinde varolan nitelikler sayesinde, yansıttığı bu yapıları çarpıtarak ve gerçeklik algısını bozarak toplumsal yapıyı yönlendirebilmektedir. Sinemanın sahip olduğu bu sıra dışı güç onu her zaman egemen ideolojinin ilgi alanı içine çekmiştir.

Egemen ideoloji, kendi kültürel ve yaşamsal kodlarını toplumsal yapının genel kabulleri haline getirmek ve de toplumu arzuladığı düşün kalıpları içinde şekillendirmek için sinemanın gerçekliği yeniden tasarlamak konusundaki yeteneklerinden faydalanmıştır. Dünya üzerindeki pek çok toplumsal yapı, tarihin çeşitleri evrelerinde egemen ideolojinin sinemanın gücünü kullanarak başlattığı toplum mühendisliği çalışmalarının hedefi olmuştur. Özü itibariyle kapitalist bir yapılanma olan sinema sektörü de toplum içindeki egemen ideolojik söylemleri olumlayarak, sistemin ve egemen ideolojik kodların yeniden üretimini gerçekleştirmiş. Bu çalışma 1960-1980 yılları Türkiye’inde egemen sinema üretim biçimi olan Yeşilçam Sineması’nın, belki en vasat ancak ideolojik açıdan da en ilginç yapımları olan çocuk yıldız filmlerini egemen ideoloji bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın sonuçlandırılmasında yapıcı eleştirileri ve yol gösterici kimliğiyle büyük pay sahibi olan sevgili hocam Doç. Dr. Meral SERARSLAN’a, araştırma ve bilgi toplama safhasında yardımları benden esirgemeye kıymetli arkadaşlarıma ve maddi manevi destekleriyle her zaman arkamda olan aileme teşekkürü bir borç bilirim.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hüseyin GENÇALP
	Numarası	084223001013
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Meral SERARSLAN
	Tezin Adı	Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi

ÖZET

Sinema sanatı tarihsel gelişim sürecinin her evresinde, sosyal yapı içinde etkin olan egemen kültür ve ideolojinin yeniden üretilmesinin bir aracı olmuştur. Sinemanın toplumsal yapıyı meydana getiren bireyleri, belli ideolojik kalıplar kapsamında yönlendirebilme yetisi, özellikle sosyal yapı içindeki egemen sınıflar tarafından kullanılmıştır. Bu bağlamda ana akım sinema tarafından üretilen hemen her film egemen ideolojinin taşıyıcısı olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışmada 1960-1980 yılları arasında Türkiye'deki ana akım sinemanın üretimleri olan çocuk yıldız filmleri ile egemen ideoloji arasındaki bağlar incelenmiştir. Türk Sineması çalışmaları kapsamında hem estetik hem de içerik bakımından incelenmeye değer bulunmayan çocuk yıldız filmlerinin, ideolojik alt metinleri sayesinde egemen ideolojinin aktarılması için elverişli bir zemin olup olmadığı araştırılmıştır. Çocuk yıldız filmlerinin içeriklerindeki anne, baba, çocuk ve toplum imajları sayesinde egemen ideolojinin yeniden üretimini nasıl gerçekleştirdikleri irdelenmiş, bu filmlerin egemen ideolojinin toplum tarafından kabullenilmesindeki rolü aktarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, egemen ideoloji, çocuk yıldız filmleri, iktidar, ideoloji



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hüseyin GENÇALP
	Numarası	084223001013
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon / Radyo Televizyon
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Meral SERARSLAN
	Tezin İngilizce Adı	Cinema As A Tool That Is Used To Place Dominant Ideology: Processing Of Dominant Ideology At Child Star Films

SUMMARY

Cinema art has been a tool that is used to produce dominant culture and ideology again at the every phase of historical development period. Cinema has been used to lead the individuals that compose social structure in the scope of determined ideological moulds by especially dominant classes who have leading ability in the social structure. In this context, nearly every film produced by mainstream cinema can be referred as carrier of dominant ideology.

In this study, the connection between child star films that are produced by mainstream cinema in Turkey between 1960-1980 years and dominant ideology has been examined. It has been searched that whether the child star films that were not found to be examined regarding to both esthetic and content in the scope of Turkish Cinema studies are available base to transfer dominant ideology through ideological subtext. How the dominant ideology performed reproducing has been searched through the mother, father, child and society images in the child star film contexts; the role of those films at acceptance of dominant ideology by the society has been tried to narrate.

Key Words: Turkish Cinema, dominant ideology, child star films, government, ideology

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
Bilimsel Etik Sayfası.....	ii
Tez Kabul Formu.....	iii
Önsöz.....	iv
Özet.....	v
Summary.....	vi
Giriş.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM İKTİDAR, İDEOLOJİ VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI

1. 1. Karl Marx ve İktidar Kavramı.....	5
1. 2. Michel Foucault ve İktidar Kavramı.....	9
1. 3. Max Weber ve İktidar Kavramı.....	14
1. 4. İdeoloji.....	22
1. 4. 1. Karl Marx ve İdeoloji Kavramı.....	26
1. 4. 2. Antonio Gramsci ve İdeoloji Kavramı.....	30
1. 4. 3. Michel Foucault ve İdeoloji Kavramı.....	36
1. 4. 4. İdeolojinin İşlevleri.....	40
1. 5. Egemen İdeoloji ve Kitle İletişim Aygıtları.....	42
1. 5. 1. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları.....	43
1. 5. 2. George Gerbner ve Ekme Kuramı.....	47
1. 5. 3. Egemen İdeoloji ve Kitle İletişim Araçları Arasındaki İlişki.....	52
1. 6. Egemen İdeoloji ve Sinema.....	57
1. 6. 1. Mimesis ve Özdeşleşme.....	58
1. 6. 2. Egemen İdeoloji ve Sinema Arasındaki İlişki.....	63

İKİNCİ BÖLÜM
1960-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’NİN
SOSYAL VE SİYASAL PANORAMASI

2. 1. 27 Mayıs Askeri Darbesi ve Milli Birlik Komitesinin İlk Faaliyetleri.....	80
2. 2. Kurucu Meclis’in Oluşturulması ve 1961 Anayasası.....	82
2. 3. İhtilal Sonrası Yeni Siyasi Oluşumlar ve 1961 Genel Seçimleri.....	84
2. 4. 1965 Seçimleri ve Adalet Partisi İktidarı.....	88
2. 5. 1969 Seçimleri ve 12 Mart.....	89
2. 6. 12 Mart Dönemi Hükümetleri.....	92
2. 7. 1973 Seçimleri ve CHP – MSP Koalisyon Hükümeti.....	99
2. 8. Kıbrıs Krizi ve Kıbrıs Barış Harekatları.....	101
2. 9. Milliyetçi Cephe Koalisyonu ve 12 Eylül Süreci.....	103
2. 10. Dönemin Günlük Yaşam Biçimi.....	106
2. 11. Dönemin Egemen Sinema Üretim Modeli.....	112

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ÇOCUK YILDIZ FİMLERİNDE EGEMEN
İDEOLOJİNİN İŞLEYİŞİ

3. 1. Metodoloji.....	120
3. 1. 1. Problem.....	120
3. 1. 2. Amaç.....	121
3. 1. 3. Önem.....	121
3. 3. 4. Varsayımlar.....	122
3. 3. 5. Sınırlılıklar.....	122
3. 3. 6. Evren ve Örneklem.....	123
3. 3. 7. Yöntem.....	123

3. 2. Bulgular ve Yorumlar.....	129
3. 2. 1. <i>Ayşecik</i> Filmi.....	129
3. 2. 1. 1. Filmin Öyküsü.....	129
3. 2. 1. 2. Filmin Karakterleri.....	130
3. 2. 1. 3. Filmin Mekânları.....	131
3. 2. 1. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi.....	132
3. 2. 2. <i>Yumurcak</i> Filmi.....	134
3. 2. 2. 1. Filmin Öyküsü.....	135
3. 2. 2. 2. Filmin Karakterleri.....	136
3. 2. 2. 3. Filmin Mekânları.....	138
3. 2. 2. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi.....	138
3. 2. 3. <i>Yusuf İle Kenan</i> Filmi.....	140
3. 2. 3. 1. Filmin Öyküsü.....	141
3. 2. 3. 2. Filmin Karakterleri.....	142
3. 2. 3. 3. Filmin Mekânları.....	143
3. 2. 3. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi.....	144
3. 2. 4. <i>Gelin</i> Filmi.....	146
3. 2. 4. 1. Filmin Öyküsü.....	147
3. 2. 4. 2. Filmin Karakterleri.....	148
3. 2. 4. 3. Filmin Mekânları.....	149
3. 2. 4. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi.....	150
3. 2. 5. Yorumlar.....	152
Sonuç.....	162
Kaynakça.....	163

GİRİŞ

Sinema sanatının insanlar üzerinde yarattığı büyü etkisi geçmişten günümüze pek çok kez çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Sinemanın bilinen gerçekliği yeni baştan tasarlama ve gerçek algısını istediği şekilde yönlendirebilme yetisi, iktidarların pekiştirmek isteyen sınıfsal yapılanmaların daima ilgisin çekmiştir. Nitekim tarihsel gelişim süreci içerisinde sinema sanatı hemen her egemen gücün ideolojik aygıtı olarak işlev görmüştür.

Bazen aleni bir propaganda aracı, bazen de içerdiği alt metinler ve bilinçaltı kodlarıyla toplumsal gövdenin her hücresine nüfuz eden bir yönlendirme aygıtı olmuştur sinema. Sinemanın toplumlar üzerinde etkisi totaliter rejimlerden, modern demokrasilere kadar neredeyse bütün siyasal sistemler tarafında kullanılmış veya kullanılmak istenmiştir. Toplum içerisindeki siyasi ve ideolojik kutuplar kendi bakış açılarını yansıtmak, kendilerine özgü dünya görüşlerini toplumsal yapının genel algısı haline dönüştürmek veya bireyleri bu doğrultuda yönlendirmek amacıyla sinemanın bir ideolojik biçimlendirme makinesi gibi çalışmasını sağlamışlardır.

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sineması'nda da sayısız ideolojik ve politik yapım gerçekleştirilmiştir, ancak Hollywood ve Avrupa sinemasındaki benzer örneklerinden esinlenilerek Türk Sineması'na aktarılan ve genel olarak hafif eğlencelik yapımlar olarak değerlendirilen çocuk yıldız filmlerinin ideolojik yapıları konusunda her hangi bir araştırma yapılmamıştır. Çocuk yıldız filmleri her ne kadar sadece basit aile komedileri olarak kabul edilse de içlerinde barındırdıkları anne, baba, çocuk ve toplum imajları sebebiyle ayrı bir açıdan değerlendirilmeleri gerekmektedir. Bu filmlerin çevrildikleri dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik yapısı da göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye'nin tarım toplumundan sanayi toplumuna evrimleşme sürecinde önemli ideolojik görevleri yerine getirdiği görülmektedir. Bu çalışma sinemanın ideolojik işlevinin Türk Sineması'ndaki yansımalarını, hem ideolojik hem de sanatsal açıdan incelemeye değer görülmeyen çocuk yıldız filmlerinde araştırmayı amaçlamaktadır.

Bu temel veriler ışığında çalışma, 1960 yılında başlayıp 1978 yılına kadar devam eden, Türk sinemasının çocuk yıldız filmleri dönemi içinde beyaz perdeye aktarılan filmlerin egemen ideoloji ile olan ilişkisini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çocuk yıldız filmlerinde izleyiciye aktarılmak istenen ideolojik mesajlar su üstüne çıkarılarak, bu ideolojik yapının toplumsal gövdede egemen olan iktidar odaklarıyla arasındaki temel bağların ne olduğu sorusuna cevap aranacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde sosyal bilimlerin hemen her alanında karşılaşılan iktidar ve ideoloji kavramları sosyolojik bağlamda incelenecek ve bu kavramların birbirileri ve kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkileri ortaya konacaktır. İkinci bölümde sinema, tarih ve toplum ilişkisi temelinde 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de meydana gelen sosyal siyasal ve ekonomik olayları değerlendirilerek, Türkiye’de, Cumhuriyet sonrası dönemde belirgin bir devlet politikası olarak ortaya çıkan modernleşme olgusunun toplumsal hayat üzerinde sebep olduğu değişimler incelenecektir. Üçüncü bölümde ise Türk Sineması’nda çocuk yıldız filmlerinin egemen ideolojiyi yansıtıp yansıtmadığı, eğer yansıtıyorsa bu işlevini nasıl gerçekleştirdiği seçilen örnek filmler üzerinden analiz edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR, İDEOLOJİ VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI

İktidar kavramı toplumun her bireyinin doğumundan ölümüne kadar geçen yaşam süresi boyunca her an karşılaştığı, içinde bulunduğu bir ilişkiler ağıdır. Toplumun her ferdi bilinçli veya bilinçdışı olarak, iktidar olarak adlandırılan bu ilişkiler sisteminin içinde yer almaktadır.

Bireyin yaşamıyla iç içe olan iktidarın en belirgin örneği ebeveynlerin (genellikle annenin) yeni doğmuş bebek üzerindeki gücüdür. Bebekler; doğuştan gelen yaratılış eğilimleri, tepki verme şekilleri, beceriler, yetenekler, yetenek sınırları ve saldırganlığın uysallık üzerine (ya da ters yönde) egemenliği gibi belirli yapısal özelliklere doğarlar. Bu potansiyeller doğuştan ne olursa olsunlar, birincil olarak ebeveynler, yardıma muhtaç bebek üzerinde tam anlamıyla hayat verme ve alma erkine sahiptir. Ebeveynler verme ya da geri çekme, nazik ya da kaba olma, kabul etme ya da reddetme, destekleme ya da engelleme, besleme ya da sömürme, sevme ya da nefret etme gücünü elinde tutar. Ebeveynler ile küçük bir çocuk arasındaki ilişkinin belirleyici özelliği olan güç farklılığı, hayatın ve sonraki tüm insanlararası ilişkilerin bu önemli boyutuyla ilgili edinilen ilk ve en belirgin deneyimdir (Horner, 1997: 2,7).

Bireyin iktidar ile olan münasebetinin doğmadan önce başladığını söylemek de mümkündür. Althusser, bir bebeğin doğmadan önce babasının soyadını taşıyacağını, bir kimliği olacağını ve yeri doldurulamaz olacağını ifade eder. Ayrıca doğumun tasarlanmasından, yani annenin hamile kalmasından itibaren, dolayısıyla daha doğmadan önce çocuğun, kendisini bekleyen özgül aile ideolojisinin biçimlenişi içinde ve bu ideoloji tarafından olması beklenen özne olduğunu dile getirir. Çocuk, kendi benliğini şu veya bu şekilde bu ideolojik yapı içinde bulmak, bu yapı içinde kendisi için öngörülen statüye uyum sağlamak zorundadır (Althusser, 2003: 105, 106). Toplumsal yapının temel taşlarından biri olan aile kurumu; örf, adet, din ve devlet gibi her biri kendi başına bir iktidar kaynağı olan yapıların etkisi altında şekillenmektedir. Bu durum göz önüne alındığında yeni doğan bir bebeğin sadece

ebeveynleriyle olan güç ilişkisinin değil, aynı zamanda toplumu şekillendiren iktidar odaklarının ve onların güç ilişkilerinin de öznesi durumuna gelmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Bireyin iktidar ilk kez karşılaştığı çocukluk evresi aynı zamanda onun iktidara ulaşma arzusunun da şekillendiği dönemdir. Adler, bir insanın hayatının gagesini belirleyen şeyin, aşağılık, yetersizlik ve güvensizlik duygusu olduğunu vurgulamaktadır. Aşağılık duygusunun; kendini küçük ve güçsüz olarak görme gibi acı veren düşüncesinin baskısı altında, insan ruhu bütün imkânları ile bu ‘Aşağılık Kompleksi’ni yenmeye çalışmaktadır. Bu durumda aşağılık duygusunun da etkisiyle gelişerek, insanın, göze çarpacak şekilde çevresinden üstün olma gagesini de içine alan, bir kendini kabul ettirme isteği ortaya çıkmaktadır. Adler’e göre her tabii duygu ya da ifade önünde sonunda, çevreye egemen olma amacını güden ikiyüzlü bir düşünce ile birlikte gider (Adler, 2007: 63-66). İnsanın, esas itibarıyla sınırsız ve doyurulmak olanağından yoksun olan en temel arzusunun iktidar kazanma isteğidir (Russell, 2002: 9). Bu görüş, Adler’in söylemleriyle birlikte düşünüldüğünde iktidar kavramının insan hayatındaki yeri ve önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Yaşamsal sürecin çeşitle evrelerinde birey ile karşılıklı ve güçlü ilişkiler kurmakta olan iktidar kavramı, geçmişten günümüze sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi, felsefe, hukuk vb. pek çok bilim dalının ve bu alanlarda faaliyet gösteren düşün insanlarının ilgi alanına girmiştir. İktidar kavramıyla ilgili pek çok kurumsal çalışma olmasına karşın, kavram ile ilgili en kapsamlı ve temel çalışmalar sosyoloji alanında ortaya konmuştur. Bu sebeple iktidar kavramının anlaşılması adına, bu kavram çevresinde ortaya konan temel sosyolojik yaklaşımların gözden geçirilmesi faydalı olacaktır.

Toplumsal tabakalaşmanın merkezindeki temel kavramın iktidar olduğunu söyleyen Marshall, bu sebeple iktidar kavramının anlamı üzerine çok sayıda tartışma çıkmasının doğal olduğunu dile getirmiştir (Marshall, 1999: 328). Nitekim iktidar kavramının yüzeysel bir analizi dahi yapılmaya çalışıldığında, oldukça girift bir yapıyla karşılaşılabileceği olağan bir durumdur.

Steven Lukes, iktidar kavramının özü itibariyle ihtilafli bir kavram olduğunu ifade eder. Ona göre iktidar kavramının tanımı ve uygulamasının sosyologlar arasında daima anlaşmazlık konusu olacaktır, iktidarın nasıl tanımlanıp ne şekilde işlemselleştirildiğinin, sosyologların kurumsal konumlarına ve değer yönetimlerine bağlı kalacaktır (Marshall, 1999: 328).

Fizikte nasıl enerji temel kavram ise, aynı şekilde sosyolojide de iktidar temel kavramdır. Enerji nasıl çeşitli biçimler alıyorsa, iktidarın da aynı şekilde biçimleri vardır. Bu biçimlerin hiçbiri ötekine üstünlük sayılamayacağı gibi, bu biçimlerin hiçbiri ötekileri kendinden türetmiş değildir. Toplumsal dinamiğin yasaları, iktidarın şu ya da bu biçimleri içinde değil, sadece iktidar içinde anlatılabilecek yasalardır (Russell, 2002: 12). Sosyolojik olarak iktidarın nasıl bir ilişkiler bütünü olduğuna dair iki temel kabul vardır. Bunlar asimetrik (çatışmacı) ilişki ve uzlaşmaya dayalı ilişkidir. İktidarın asimetrik bir kavram olduğunu savunan düşünürler, toplumda, sosyal değerler etrafında veya ekonomik kaynaklara sahip olunmasına yönelik mücadele ve çatışmanın merkezi önem taşıdığına inanırlar. Başta Karl Marx olmak üzere hemen her Marksist düşünür için toplumda çatışma esastır. İktidarın çatışmaya dayandığına dair anlayış kendi içinde üç gruba ayrılır: denetim, bağımlılık ve eşitsizlik. Denetim durumunda bir kısım birey ya da toplumsal grup diğer bir kısım birey ya da toplumsal gruba iradesini kabul ettirir (Lukes, 1990: 646-648). Diğer taraftan iktidarı uzlaşmaya dayalı bir ilişki, kolektif bir kapasite veya başarı olarak gören anlayışlar, iktidarın kötü ve rekabetçi yönünden çok, olumlu ve ortaklaşmalı niteliğini vurgulamaktadırlar. Bu anlayışlara göre iktidar, başkalarının üzerine değil, başkalarıyla birlikte uygulanır (Lukes, 1990: 649).

1. 1. Karl Marx ve İktidar Kavramı

Marx'ın devlet kuramı, onun, topluma ve iktidara ilişkin görüşleriyle yakından ilişkilidir. Marksist ideolojinin topluma, iktidara ve devlete ilişkin görüşlerini Marx, 'Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı' kitabının önsözünde öz bir biçimde aktarmıştır. Marx, varlıkların toplumsal üretiminde, insanların aralarında zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurduklarını; bu üretim ilişkilerinin,

onların maddi üretici güçlerin belirli bir gelişme derecesiyle örtüştüğünü ifade etmiştir. Ona göre bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimleriyle örtüşen bir hukuki ve siyasi üst yapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturmaktadır. Maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır (Akar, 2007: 55).

Marx'ın üretim araçları, üretim güçleri, üretim ilişkileri gibi kavramlarla tanımladığı altyapı (tüm somut kültürel yapı) genel anlamda ekonomik temeli ifade eder. Din, sanat, felsefe, bilim, ahlak gibi kültür kurumları ise üstyapıyı (tüm soyut kültürel yapı) oluşturur. Bu iki kavram arasında karşılıklı bir ilişki olmakla birlikte, üstyapı altyapı tarafından belirlenir. Yani toplumda temel belirleyici öge, iktisadi temeli ifade eden altyapıdır. Altyapı üstyapıya şekil verir ve onu belirler (Kızılçelik, 1994: 309). Bu bağlamda ekonomiyi toplumsal yapının temeline yerleştirirken Marx, devlet gibi siyasal kurumları ekonomik temelin yansıması olarak değerlendirmektedir (Swingewood, 1998:106).

Marx'a göre devlet egemen bir sınıfın bireylerinin onun aracılığıyla kendi ortak çıkarlarını üstün kıldıkları bir biçimdir (Marx, Engels, 1992: 107). Devlet de dâhil tüm iktidar biçimleri sınıfsal egemenliğin bir sonucudur. Bu sebeple tüm siyasi mücadeleler çeşitli sınıflar arasındaki sınıf savaşımının ifadesinden başka bir şey değildir (Marx, Engels, 2004: 58). Bu tespit çerçevesinde Marx, toplumsal bir kategori olarak sınıf kavramının çözümlemesine ayrı bir önem vermiştir.

Marx, gerçek anlamda sınıfların varlığını sanayinin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmektedir. Ona göre sınıf ancak bir diğer sınıfa göre var olabilir. Pek çok eserinde sınıflara değinmiş olan Marx, bu kavramı ilk olarak "Hegel'in Hukuk Felsefesinin Kritiğine Katkı" adlı kitabında dillendirmiştir. Bu eserinde Marx, sınıfı; üretim sürecinde aynı rolü oynayan, ortak ekonomik çıkarları olan, sınıf ideolojisi yardımıyla sınıf dayanışması gerçekleştiren kişilerin toplamı olarak tanımlamıştır (Kızılçelik, 1994: 296). Bu tanımdan da yola çıkarak, Marksist ideolojide toplumsal sınıfların şu özel nitelikleriyle belirlendiği söylenebilir:

- Toplumsal sınıfın üyelerinin üretim araçlarıyla belirli ilişkileri vardır.
- Toplumsal sınıf üretimin sonuçlarının dağıtılmasında belli bir pay sahibidir.
- Üretim araçlarıyla ilişkiler mülkiyet ilişkileri üzerinde kurulmuştur.
- En az bir halde de olsa sınıf bilincine varmayan toplumsal sınıf olamaz (Kızılcılık, 1994: 300).

Marksist kuram içerisinde hukuk kavramının da ayrı bir yeri vardır. Marx, hukuku üstyapısal bir kurum olarak kabul eder. Çünkü hukuk, altyapının bir parçasını oluşturan üretim ilişkilerinin organize edilmesinin bir kurumu olmasına karşın, hukuku biçimlendiren temel öge ekonomik yapının ihtiyaçlarıdır (Akar, 2007: 55). O, hukuk aygıtını ideolojinin bir parçası olarak görmektedir. Ona göre toplumda egemen olan fikirler, toplumdaki üretim araçlarını da kontrol eden egemen sınıfın fikirleridir (Marx, 2004: 75). Bu açıdan bakıldığında kapitalist toplumlarda hukuk egemen sınıf olan burjuvazinin düşünsel yansımasıdır.

Marksist devlet kuramında; devlet yalnızca devlet iktidarına bağlı olarak anlam taşır. Tüm siyasal sınıf mücadeleleri devlet çevresinde döner, yani devlet iktidarının herhangi bir sınıf tarafından elde tutulması, elde edilmesi ve korunması çevresinde döner (Althusser, 2003: 166). Marksistler için devletin belli başlı görevi burjuvazinin ekonomik çıkarlarını koruyup kollamaktır. Marx devleti egemen ve sömürücü bir sınıfın, üzerinde egemenlik kurduğu, sömürdüğü sınıf veya sınıflara karşı kendi güç ve ayrıcalığını dayatması ve korumasını sağlayan kurum olarak görmektedir. Devlet gibi siyasal kurumların ekonomik temelin yansıması olduğu; kapitalist toplumlarda bu ekonomik temelin kurucusu olan burjuvazinin ideolojik aygıtları da kontrol ettiği düşünüldüğünde; Marksist kabuller açısından devlet iktidarının ve devlete bağlı ideolojik aygıtların temel görevi üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamak ve egemen sınıfın iktidarını korumaktır.

Burjuvazi egemen sınıf olmasına karşın iktidara tam olarak hâkim olduğunu göstermek istemez. Marx, Feragat Teorisi ile ekonominin içindeki burjuvazinin açıkça iktidara gelerek siyasi hayatın içinde görünür olmaktan bilinçli olarak

kaçtığını iddia etmektedir. Burjuvazi, kendi çıkarlarını daha iyi koruyabilmek için iktidardan bilinçli olarak feragat eder (Karaismailoğlu, 2006: 26,28).

Jon Elster, burjuvazinin iktidarı tam anlamıyla ele geçirmeden, devletin özerk görüntüsü altında, perde arkasında olmasının dört temel sebebi olduğunu ileri sürmektedir:

- Birinci sebep; devletin özerk görünümüne sahip olması durumunda burjuva sınıfının siyasetin perde arkasında durabilecek olmasıdır. Böylece herhangi bir siyasal huzursuzluk durumunda burjuva sınıfına muhalefet eden gruplar, tepkilerini doğrudan burjuvaziye değil, devlet yönetimi başındaki unsurlara yöneltecektir.
- İkinci sebep; burjuva sınıfının devlete kısmi bir hareket alanı tanıdığı durumlarda kendi özel işleri için çok daha fazla vakit bulabilecek olmasıdır. Bu durum burjuvazinin devlet yönetimine zaman ayırması durumunda, uzun vadede sahip olduğu ekonomik güç gibi avantajlarını kaybetme riskini ortadan kaldırır.
- Üçüncü sebep; burjuvazi devlet yönetimine katıldığında siyaset yapabilmek için mali kaynağa ve zamana ihtiyacı olacaktır. Ayrıca harcanan mali kaynağın yerine konması ayrı bir çaba gösterilmesini zorunlu kılar. Burjuvazi iktidarı perde arkasından elinde tutup, devletin kısmi özerkliğini kullanmasına izin vererek kaynak israfından kurtulmuş olur.
- Dördüncü sebep; devlet iktidarını birinci elden burjuvazinin yönetmesi durumunda burjuvazi, kısa vadeli çıkarlarına uygun karar alarak, uzun vadede kendisini zor duruma düşürebilir, işçi sınıfı karşısında çok katı bir tutum sergileyerek gerekli esnek tavrı ortaya koyamayabilir. Bu bağlamda tarafsız sayılabilecek bürokrasi aktörleri işçi sınıfını yatıştırıcı politikalar izleyerek, burjuvaziye frenleyerek hatta uygun şekilde burjuvazinin aleyhineymiş gibi görünen söylemler geliştirerek bir denge politikası oluşturur (Akar, 2007: 60).

Marksist yaklaşımlar açısından iktidar ekonomik güce dayanmaktadır. Tüm toplumsal altyapı iktisadi ilişkiler çerçevesinde oluşur ve bu iktisadi temel üzerine toplumsal üstyapı inşa edilir. Bu sebeple ekonomik erki elinde bulunduran sınıf, hem egemenliğin tamamlayıcısı olan devlet erkini hem de toplumum tüm bireyleri üzerindeki düşünsel kontrol mekanizması olan ideolojik aygıtları elinde tutarak hâkimiyetini daim kılmaktadır. Marksist düşünceye göre devlet erki üretim ilişkilerinin yeniden üretimini ve egemen sınıfın iktidarının korunmasını sağlayan bir araçtan ibarettir. Bu erk sınıfsal çatışmaların bir sonucudur ve esas olarak, devlet iktidarının elde edilmesi, elde tutulması ve el değiştirmesi kavramları çerçevesinde, toplumsal sınıflar arasında yaşanan mücadelelere bağlı olarak şekillenir.

1. 2. Michel Foucault ve İktidar Kavramı

Foucault'un iktidar anlayışı, Marksizm'in iktidarı ekonomik çıkarlardan kaynaklanan bir sınıf hâkimiyetinin aracı olarak görüşünün bir eleştirisi olarak algılanabilir. Ona göre iktidar, sahip olunan bir şey değildir. İktidar uygulanan, pozitif bir olgudur ve araçlara, çıkarlara bağlanamaz (Canpolat, 2003: 98). O, iktidar anlayışından bahsederken, iktidarın bireylerin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimini kastettiğini belirtmektedir (Foucault, 2003: 23).

Foucault, iktidarı bir baskı aracı ya da yalnızca yapmamalısın diyen bir oluşumdan ibaret görmez. Ona göre iktidarın tek işlevi bastırmak olsaydı, iktidar büyük bir üst-ben tarzında, yalnızca sansür, dışlama, engel, içe atma kipiyle işliyor olsaydı, yalnızca negatif biçimde uygulanıyor olsaydı, çok dayanıksız olurdu. Foucault'a göre iktidarın güçlü olmasının sebebi arzu ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler üretmesidir. İktidarın kök salması ve iktidardan kurtulma konusunda hissedilen güçlükler bu pozitif bağlardan kaynaklanmaktadır. Bu sebeple Foucault, iktidar mekanizmalarını genel olarak baskı kavramıyla sınırlayan anlayışları yetersiz bulur (Foucault, 2003: 42).

Foucault toplumdaki her güç ilişkisinin her an bir iktidar ilişkisi içerdiğini savunur. O, iktidarın, yasalar bütününden ya da bir devlet aygıtından daha farklı biçimde karmaşık, yoğun ve yaygın olduğu savını ileri sürer. Bu sebeple iktidarın kaynağının ya da birikim noktasının devlet olduğu ve tüm iktidar aygıtlarının hesabının devletten sorulması gerektiği anlayışı Foucault için geçerliliğini yitirmektedir (Foucault, 2003: 98, 112).

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, 2003: 99).

İktidar kavramının temel bir analizi yapılmak istendiğinde iktidardan değil iktidarlardan söz etmemin ve iktidarların yerini kendi tarihsel ve coğrafi spesifiklerinde belirlemenin gerekliliğinden bahseden Foucault, bu analizi dört ana madde etrafında şekillendirmektedir:

- Bir toplum, bir iktidarın, sadece tek bir iktidarın uygulandığı üniter bir gövde değildir; bir toplum, gerçekte farklı ama yine de spesifiklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir.
- Bu iktidarlar, sadece, temel olan bir tür merkezi iktidarın türevi, sonucu olarak anlaşılmalıdır. Toplumsal gövdeyi inşa ederek daha sonra yerel ve bölgesel bir dizi iktidara olanak tanımış merkezi bir iktidarın aksine, küçük iktidar bölgelerinin başlangıçtaki varlığından yola çıkarak büyük devlet aygıtlarının ve merkezi iktidarların vücuda geldiği düşünülmelidir.
- Bu spesifik ve bölgesel iktidarların ilk işlevi kesinlikle yasaklamak, engellemek değildir. Bu yerel ve bölgesel iktidarların ilk, asıl ve sürekli işlevi bir verimliliğin, bir yeteneğin üreticileri, bir ürünün üreticileri olmaktır.
- Bu iktidar mekanizmalarını keşfedilmiş, yetkinleştirilmiş ve durmadan geliştirilen yöntemler olarak kabul etmek gerekir (Foucault, 2005: 145-147).

Foucault'nun bu iktidar analizinin temelinde on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan iktisadi gelişmelerinin iktidar kavramı üzerindeki etkileri yatmaktadır. On sekizinci yüzyılın iktisadi dönüşümlerinin iktidar etkilerini giderek daha incelikli kanallarla bireylere, onların bedenlerine, tavırlarına, tüm gündelik edimlerine varıncaya kadar dolaşıma sokmayı gerekli kıldığını ifade eden Foucault; bu şekilde iktidarın, yönetilecek insan sayısının çokluğuna rağmen, sanki tek bir insan üzerinde uygulanıyormuş gibi etkili olmasının istediğine işaret etmektedir (Foucault, 2003: 91). Bu bağlamda Foucault, on sekizinci yüzyıldaki iktisadi dönüşümlerin iktidar kavramını değişime zorlamasını, Ortaçağ sonundan itibaren monarşinin örgütlemeyi başardığı iktidar sisteminin kapitalizmin gelişimi için iki temel sakıncayı içinde barındırmasına bağlamıştır.

Bu sakıncalardan birincisi, toplumsal gövdede uygulandığı haliyle iktidarın oldukça süreksiz olması, neredeyse sonsuz sayıda nesne, eleman, davranış ve sürecin iktidarın denetiminden kaçıyor oluşudur (Foucault, 2005: 148). Örneğin on sekizinci yüzyılda Almanya'da, büyük bir kapsayıcı devlet formu olmadığı için ya da toprağın bölük pörçük olmasından ötürü, çok sayıda arazinin yönetmeliğe ve kurallara bağlanmadığı, düzen ve yönetimin yetersiz olduğu düşünülmekteydi (Foucault, 1993: 110). Bu duruma istinaden, bir biçimde denetim dışında kalan ekonomik süreçler ve çeşitli mekanizmalar sürekli, belirli, atomik türde bir iktidarın yerleşmesini gerektirmiştir.

Ortaçağ iktidar mekanizmasının kapitalizm için ikinci büyük sakıncası aşırı derecede masraflı olmasıdır. Bu sebeple şeyleri ve kişileri en ince ayrıntısına kadar denetlerken toplum için masraflı olmayan veya esas olarak tahsildarlık yapmayan, ekonomik süreç yönünde faaliyet gösteren bir iktidar mekanizmasının varlığına ihtiyaç duyulmuştur (Foucault, 2005: 149).

İktidar mekanizmaları konusunda kapitalizm ile birlikte beliren bu ihtiyaçlar, iktidar teknolojilerinin değişimini de zorunlu kılmıştır. Öncelikle cezanın müdahale alanı bireyin davranış biçimleri, amacı da bu davranış biçimlerinin ıslah edilmesi olmuştur. Ceza kavramının eski müdahale araçları olan darağaçları, kızgın

kerpetenler, kaynar yağlar vb. yerini, düzenli etkinlikler, ortak çalışma, sessizlik, saygı ve iyi alışkanlıklara bırakmıştır. Böylece, itaatkâr, kurallara, düzene ve kendini sarıp sarmalayan iktidara boyun eğmiş ve iktidarı içselleştirmiş bir birey yaratmak amaçlanmıştır (Canpolat, 2003: 101).

Foucault, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan bu yeni iktidar tekniklerine ve mekanizmalarına biyo-iktidar adını vermiştir. Ona göre biyo-iktidar iki ana çerçeve dâhilinde gelişmiştir. Bunlardan ilki; amacı bireyi disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmek olan disiplinci bir iktidardır. İkinci biçim ise insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır. On sekizinci yüzyılın başlarından itibaren iktidar teknolojileri alanında ortaya çıkan bu gelişmeler neticesinde insan bedenine, cinselliğe, aileye, okula, orduya, fabrikalara yayılan bir iktidar ağları dizisi oluşmuştur. Beden bu iktidar ilişkileri ağında yer almaktadır; çünkü üretim biçimi gereği, beden emek gücüne dönüştürülmeli ve üretim gücü olarak kullanılmalıdır. Biyo-iktidar bir normalizasyon toplumu oluşturmaktadır, bireyleri norma uymaya zorlayan onları normalleştiren bir toplum. Ve bu toplumda hapisane, okul, aile, ordu, akıl hastanesi bireyi normalleştiren ve üretim süreçlerine uygun kılan kurumlar olarak görev yaparlar (Canpolat, 2003: 102-104).

Foucault, iktidarın yerinin devlet aygıtı olmadığı ve devlet aygıtlarının dışında, üstünde, yanında çok daha küçük düzeyde işlev gören iktidar mekanizmaları olduğunu söylemektedir. Ona göre toplumsal bir gövdenin her bir noktası arasında, bir kadınla bir erkek arasında, aile içinde, öğretmen ile öğrencisi arasında, bilenle bilmeyen arasında yaşanan iktidar ilişkileri, bireyler üzerinde egemen olan büyük iktidarın düpedüz bir yansıması değildir. Bu iktidar ilişkileri, daha ziyade, büyük iktidarın köklerini saldırdığı hareketli ve somut topraktır ve büyük iktidarın işlevini yerine getirebilmesini mümkün kılarlar. Toplumda binlerce iktidar ilişkisi ve sonuç olarak güç ilişkileri, küçük çatışmalar, bir anlamda mikro-mücadeleler vardır. Bu küçük iktidar ilişkilerinin genel olarak büyük devlet iktidarı ya da büyük sınıf tahakkümleri tarafından yönetildikleri, teşvik edildikleri doğru olsa da, ters yönde, bir sınıf tahakkümünün veyahut bir devlet yapısının ancak tabandaki küçük iktidar

ilişkileri varsa iyi işleyebildiği de doğrudur (Foucault, 2003: 43, 110, 176). Bu tespitten yola çıkarak Foucault, iktidarın merkezilik ve sahiplenici yoğunlaşma yoluyla değil de, dağılmış yerleşmemiş mikro iktidar ağları yoluyla işlediğini çözümlenmiştir (Connor, 2001: 84).

Foucault'ya göre iktidar ilişkileri, devlet aygıtının bireyler üzerinde uyguladığı ilişkilerdir, fakat aynı zamanda aile babasının karısı ve çocukları üzerinde uyguladığı ilişkilerdir; doktorun hastaları üzerinde uyguladığı, patronun fabrikasında işçiler üzerinde uyguladığı da iktidardır. Bu iktidar ilişkileri, karmaşıklıklarına ve çeşitliliklerine rağmen, bir tür bütünsel figür olarak örgütlenmeyi başarmışlardır. Bunun burjuva sınıfının ya da bu sınıfın bazı unsurlarının toplumsal yapı üzerindeki egemenliği olduğu söylenebilir. Ancak, bu iktidar ilişkilerinin bütünü dayatanın burjuva sınıfı ya da burjuva sınıfının herhangi bir unsuru olduğu kabulü Foucault için geçerliliğini yitirmiştir. Foucault, burjuva sınıfının bu ilişkilerden yararlandığı, bunları kullandığı, değiştirdiği, bazı iktidar ilişkilerini yaygınlaştırmayı denediği ya da tersine, diğer bazı iktidar ilişkilerini zayıflatmaya çalıştığının söylenebileceğini ifade eder. Dolayısıyla tüm iktidar ilişkilerinin yayılma yoluyla çıktıkları tek bir odak yoktur; fakat toplumsal bir sınıfın bir diğeri üzerindeki, bir grubun diğeri üzerindeki egemenliğini bütün olarak olanaklı kılan iktidar ilişkilerinin iç içe geçmesi söz konusudur (Foucault, 2003: 162).

Foucault bu noktada, Jacques Donzelot'un aile üzerinde yapmış olduğu araştırmaya atıfta bulunarak, aile içinde uygulanan tamamen spesifik iktidar biçimlerine, devlet gibi daha genel mekanizmaların okul eğitimi sayesinde nasıl nüfuz ettiğini, fakat devlet benzeri iktidarlar ile aile benzeri iktidarların spesifiklerini korudukları ve mekanizmaların ancak birbirilerine zarar vermedikleri sürece gerçekten iç içe geçtiklerine dikkat çekmiştir (Foucault, 2003: 112).

Foucault, özneleri ve özneliği üretici bir iktidar anlayışını savunmaktadır (Akar, 2007: 85). Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama

müdahale eder. Foucault bireyleri özne yapan iktidar biçimi olarak tanımladığı bu oluşum içinde, özne sözcüğünün iki anlamından bahsetmektedir: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Ona göre sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini anlatmaktadır (Foucault, 2005: 63). Foucault'nun bireyleri özne yapan iktidarı, bir bedeni, jestleri, söylemleri, arzularıyla birey olarak kimlikleştiren ve oluşturan şeydir. Bu bağlamda birey iktidarın karşısında değildir, aksine iktidarın ilk etmenlerinden biridir. Birey iktidarın etmeni olduğu ölçüde onun aracıdır. İktidar oluşturduğu, şekillendirdiği, özne durumuna getirdiği birey üzerinden geçiş yapar. Birey mikro ağlar biçiminde işleyen iktidar sistemi içinde sürekli olarak iktidara katlanmak ve iktidarı uygulamak durumundadır (Foucault, 2003b: 43).

1. 3. Max Weber ve İktidar Kavramı

Weber'in iktidar kavramına yönelik tanımlamaları sosyal bilimlerin konuya yönelik temel kavramlarını teşkil etmiştir. O, anlamaya yönelik yöntem çerçevesinde iktidara kavramı üzerine en kapsamlı tanımı yapar ve bu tanım iktidarı eşitsizliği içeren asimetrik bir ilişki olarak görür (Karaismailoğlu, 2006: 47).

Weber'e göre iktidar; bir toplumsal ilişki içinde, neye dayalı olursa olsun, kendi arzusunu, dirençleri aşip yerine getirebilme olasılığını ifade etmektedir. Ona göre erk kavramı toplumbilimsel açıdan içeriği çok belirsiz bir kavramdır. Bir insanın düşünülebilecek tüm özellikleri ve düşünülebilecek her tür olasılığın bileşik etkisi, bir bireyi belli bir durumda kendi istencini zorla kabul ettirmek zorunda bırakabilir (Weber, 1995: 92). Weber'in bu tanımı temel alındığında her ilişki biçiminde kendi istencini gerçekleştiren birey iktidar konumundadır ve insanlar arası her tür ilişki iktidarın kapsamı içinde yer almaktadır. Bu ilişki içinde arzunun yerine gelebilme olasılığı pek çok farklı değişkenin etkisine bağlıdır.

Weber açısından iktidar, toplumsal hayatın bir gereği olarak yaşamın içindedir, adeta bireyler arası ilişkinin kendisi haline dönüşmüştür, geniş bir alanı

kapsamaktadır ve sosyolojik olarak şekilden yoksundur. Buna istinaden Weber, iktidarın özel bir biçimi olan ve daha dar bir alanı kapsayan egemenlik kavramına yönelmiştir (Karaismailoğlu, 2006: 48). Weber egemenliği, belli bir kaynaktan çıkan belli özel (ya da bütün) emirlere, belli bir grup bireyin uyma ihtimali olarak tanımlamıştır (Weber, 2005: 35). Ona göre egemenlik, yalnızca, başkalarına başarıyla komuta eden bir bireyin mevcudiyetiyle ortaya çıkar (Weber, 1995: 92). Weber için her gerçek egemenlik ilişkisinin ayırt edici ölçütü, en düşük düzeyde dahi olsa belli ölçüde gönüllü kabulü: Yani itaatte bir çıkarın bulunması olgusunu içermesidir (Weber, 2005: 35).

Bu noktada Weber'in egemenlik tanımı ile sınırlandırmaya çalıştığı devlet kavramına temas etmek gerekir. Weber'e göre çağdaş devlet; belirtilmiş bir alan sınırı içinde meşru fiziksel şiddet tekeline sahip olma iddiasını taşıyan insanların oluşturduğu bir topluluktur. Weber bu tanıma çağdaş devletin ussallaştırılması olgusundan hareketle ulaşır. Çağdaş devletin ussallaştırılması, şiddetin, devletin kendi çıkarı için bireyin ve grupların elinden alınması anlamına gelmektedir (Freund, 1997: 182).

Bu tanım içerisinde yer alan meşru olma olgusu Weber sosyolojisinde ayrı bir öneme sahiptir. Meşruiyet, Weber'in iktidar tiplerini tanımlamadaki temel çıkış noktasıdır. Meşruiyet, yönetilenlerin siyasal erke güvenmesini sağlayan nedenler (Freund, 1997: 182), veya siyasal erke boyun eğenlerin buna rıza göstermeleri (Giddens, 2000: 361) olarak tanımlanabilir. Her iktidar meşruluğu hakkında geniş halk kitleleri üzerinde, sağlam bir inanç uyandırmaya ve inancı sürdürmeye çalışır. Bu iktidarın, kendi sürekliliğini sağlamak için başvurmak zorunda olduğu bir yoldur (Kızılcılık, 1994a: 156). Siyasal iktidarın seçmenleri üzerinde güç kullanması, onun otoritesini yitirdiğinin, meşruiyetinin sorgulanır hale geldiğinin ispatıdır. Bununla birlikte eğer yönetilen kitlenin rızası var ise diktatörlüğün de meşruiyeti olabilir. Genelde inanılanın aksine demokrasi tek meşru hükümet biçimi değildir (Giddens, 2000: 361).

Weber, meşruiyetin üç temel ilkesi olduğuna işaret etmiştir. Bu üç temel ilke meşru iktidarın üç temel biçimini açıklayan ideal tipleri oluşturmaktadır. Weber'e göre bu üç saf meşruluk tezinin geçerliliği, asıl olarak karşılıklı bağımlılık içindeki şu düşünceler üzerine kurulu olabilir:

- Rasyonel temeller: Konulan kuralların meşruluğuna ve bu yasalar gereğince egemenlik konumuna getirilenlerin, emir verme hakkı olduğuna inanma (Yasal erk).
- Geleneksel temeller: Çok eski zamanlardan kalma geleneklerin kutsallığına ve bu geleneklere göre iktidarı kullananların meşruluğuna inanma (Geleneksel erk).
- Karizmatik temeller: Bir bireyin istisnai kutsallığına, kahramanlığına, örnek özelliklerine ya da onun tarafından açıklanan veya emredilen normatif kalıpların ya da emrin kutsallığına inanma (Karizmatik erk) (Weber, 2005: 40).

Weber'e göre en akılcı egemenlik tipi olan yasal iktidar, geleneksel iktidar ve karizmatik iktidardan farklı olarak emirleri ve egemenliği kullananların meşru olduğu inancı üzerine kuruludur. Böyle bir sistemde emir verme gücünü elinde bulunduranlar, akılcı kurallara uygun olarak davrandıkları sürece meşrudurlar. Yasal iktidarda emretme gücünü elinde bulunduranlar, kanunla belirlenen usullere göre atanır veya seçilirler ve bizzat hukuk düzeninin devamlılığından sorumludurlar (Kızılcılık, 1994a: 264). Yasal iktidar, karşılıklı olarak birbirine bağımlı olan şu düşüncelerin geçerli sayılması üzerine kurulur:

- Her türlü hukuk kuralı anlaşmayla ya da zorlamayla, amaca göre ya da değer olarak ya da her iki bakımdan akılcı temellere dayandırılarak ve en azından söz konusu toplumsal yapı üyelerince uyulması beklenecek şekilde yapılabilir. Ancak genellikle söz konusu etkin alanında yer alan ve belli toplumsal ilişkiler içinde bulunan ya da kümenin yönetim düzeni içinde uygun olduğu bildirilen etkinlikler yapan tüm bireylerin bu kurala uyması beklenir.

- Her hukuk düzenlemesi, genellikle bilinçli olarak konulan birbiriyle tutarlı bir soyut kurallar bütünlüğüdür. Yasanın yürütülmesi, bu kuralların gerekli olduğu durumlarda uygulanmasından oluşur. Yönetim süreci ise, söz konusu toplumsal yapının yönetim düzeni çerçevesinde yasa hükümleriyle belirlenmiş sınırlar içinde saptanan ve genellemeler biçiminde anlatılabilen ve toplumsal yapı tarafından onaylanan ilkeleri izleyen çıkarların akli olarak kovuşturulmasından kuruludur.
- Erki elinde bulunduran kişi, konumuyla ilişkili eylemlerin de, verdiği emirler de dâhil, kendisi de, şahsi olmayan bir düzene bağımlı kalır ve faaliyetlerini, kendi koyduğu kurallar ve verdiği buyruklar çerçevesinde şekillendirir.
- Erke boyun eğen kişi, bir derneğin, bir topluluğun, bir dinsel kümenin veya bir devletin üyesi olsun; sadece ilgili kümenin üyesi olduğu için ve yine sadece ‘yasalara’ itaat eder.
- İktidara boyun eğen bireyler, erk yerinde bulunan kişiye itaat ederken, o kişiye birey olarak uyma zorunlulukları yoktur. Bireyler, kişilerden ayrı olarak düzene uymakla yükümlüdürler. Buna göre birey, ancak düzen gereğince erk sahibine tanınmış olan ve sınırları akli bir biçimde belirtilmiş bulunan alan içinde, iktidar sahibine itaat etmekle yükümlüdür (Weber, 1995: 317-318).

Weber’in meşruiyet tipolojisinin bir diğer saf türü, geleneksel iktidardır. Geleneksel iktidar, eskiden kalma kural ve erklerin kutsallığını öne sürerek yasallık savında bulunan ve kendisine inanılan egemenlik türüdür (Weber, 1995: 331). Bu türde emretme gücünü kullananlar, genellikle miras olarak elde ettikleri statü sebebiyle kişisel iktidara sahip olan efendilerdir (Kızılcılık, 1994a: 259). Geleneksel iktidarda uyulan şey kurallar değil, gelenekle belirlenmiş iktidar konumunda bulunan ya da o konuma geleneksel iktidar sahibince seçilmiş olan kişidir. Bu kişinin emirleri iki yol ile meşrulaşır:

- Kısmen, kendileri emrin içeriğini belirleyen ve efendinin geleneksel konumunu sarsmamak için aşılması gerekli belli sınırlar içinde geçerli

sayılan gelenekler yoluyla. Bu durumda geleneksel sınırların aşılması, meşruiyetin kabulünü tehlikeye sokabilmektedir.

- Kısmen de geleneğin efendiye bıraktığı bir takdir kapsamındaki işlemlerle (Weber, 2005: 55).

Geleneksel iktidar türünde, iktidara boyun eğen kişiler, topluluğun üyeleri değil, ya ‘gelenek yoldaşı’ ya da ‘uyruk’ durumundadırlar. Emirlere kendi benliklerinde yer etmiş olan ‘geleneksel sadakat’ duygusu sebebiyle itaat ederler (Kızılcılık, 1994a: 260).

Weber’in iktidar tipleri arasında en ilgi çekici olanı karizmatik iktidardır. Weber, karizma terimini, bir bireyi sıradan insanlardan ayıran ve onun doğüstü, insanüstü veya en azından özel kimi bakımlardan istisna bazı güçlere ya da niteliklere sahip sayılmasına sebep olan özelliklerini ifade etmek için kullanmaktadır. Weber’e göre bu nitelikler sıradan insanların sahip olamadığı, ilahi kaynaklı ya da örnek oluşturan özelliklerdir; bir birey bu özelliklere sahip olduğu için önder sayılır (Weber, 1995: 352).

Hem geleneksel iktidar hem de yasal iktidar, günlük tekdüze işleyişe sahip kurumlardır. Günlük rutinin dışına taşan her türlü talebin karşılanması kural olarak karizmatik temele dayanır. Bu sebeple psikolojik, fiziksel, ekonomik, ahlaki, dini, siyasi bunalım dönemlerinin ‘doğal’ liderleri ne resmi görevliler, ne de bugünkü anlamında meslek sahipleri olmuşlardır (Weber, 2006: 326).

Karizmatik iktidar, önderin olağanüstü gibi görünen niteliklerinden doğar. İktidarın kaynağı bizzat kişinin doğuştan sahip olduğuna inanılan özellikleridir. Büyük bir kahraman ya da çok zor koşullar içinde toplumu çıkış yolunu sokabilmiş önderlerin egemenliğinin kökeninde, karizmatik iktidar bulunur (Dolunay, 1997: 83).

Karizma kavramı sadece içsel irade ve denetimi kabul etmektedir. Bu sebeple karizmatik lider kendine göre olan bir işe el atar ve yalnızca taşıdığı misyona dayanarak itaat ve yandaş kitlesi talep eder. Karizmatik liderin çağrısının hedefi olan

kitle, onun misyonunu tanımazsa, liderin karizmatik iddiası çöker. Eğer kabul ederlerse, onların efendisi olur. Ancak lider ‘hak’kını seçimlerde olduğu gibi çağrısının hedefi olan kitlenin iradesinden almaz. Tam tersine, onu karizmatik lider olarak tanımak, misyonunu bildirdiği kişilerin görevidir (Weber, 2006: 327).

Her türlü bürokratik örgütlenişin aksine karizmatik yapı, hiçbir düzenli atama ve atma prosedürü ya da sistemi tanımaz. Kurallara bağlanmış ‘kariyer’, ‘yükselme’, ‘aylık’ gibi kavramlara yer vermez. Denetim ya da temyiz organı, yerel ya da işlevsel yetki alanları tanımaz; günümüzdeki “bürokratik” bölümler gibi, kişilerden ve kişisel karizmalardan bağımsız, kalıcı kurumlara yer vermez (Weber, 2006: 327). Weber’e göre karizmatik erkin temel özellikleri şunlardır:

- Karizmatik iktidarın geçerliliği için belirleyici olan öge, güce bağımlı olanların kabulüdür. Bu kabullenme gönüllüdür ve her zaman bir ‘belirti’ ya da delil sayılan bir mucizeden kaynaklanır, nihayetinde lidere mutlak bir güven duyma biçimini alır. Psikolojik olarak bu kabul, söz konusu niteliğe sahip olan lidere karşı coşku, umut ya da umutsuzluktan kaynaklanan tam bir kişisel adanma manasına gelmektedir.
- Eğer karizmatik niteliklerinin kanıtı uzun süre görülmezse, liderin kahramanlık güçlerinin kendisini terk ettiği düşüncesi ortaya çıkar. Uzun bir süre lider başarı gösteremezse ve her şeyden önemlisi, eğer yönetimi altındakilere herhangi bir yarar sağlamıyorsa, karizmatik erk ortadan kalkar.
- Karizmatik iktidara konu olan kitle, duygusallığa dayalı topluluk ilişkileri temelinde ortaya çıkan bir gruptur. Karizmatik iktidar sahibinin idari memurları, resmi memur konumundaki kişilerden oluşmaz, bir uzmanlık eğitimi almamış kişilerdir.
- Karizmatik iktidar, ideal biçimiyle ekonomik düşüncelerden uzaktır. Varlığını gösterdiği her yerde bir ‘çağrı’, bir ‘misyon’ niteliği taşımaktadır. Karizmatik erk kendi çekiciliğini ekonomik açıdan kullanıp bir gelir kaynağına dönüştürmeyi reddeder.

- Karizma, geleneğe bağlılık dönemlerinde büyük devrimci gücü oluşturur. Gereksinimden ya da coşkudan ileri gelen öznel ya da içsel bir dönüşümü içeriğinde barındırır ve dünyaya ilişkin tutumlarda yepyeni bir yönelimi anlatır (Weber, 1995: 154-158).

Weber'in meşruiyet tipolojisinin bu üç ideal tipinin yanı sıra, onun iktidar anlayışında önemli yer tutan diğer bir kavramda bürokrasiyi; 'her biri uzmanlaşmış bir işlevi yerine getiren çok sayıda birey arasındaki iş birliğinin sürekli örgütlenmesi' olarak tanımlar (Kızılçelik, 1994a: 266).

Aslen bürokrasi, Weber'in yasal iktidar ile ilgili incelemelerinin merkezini oluşturmaktadır. Weber'e göre bürokrasinin işlevi insanı, modern toplumsal ve ekonomik düzenin yönetiminin bağlı olduğu özelleşmiş iş bölümünün demir kafesine mahkûm etmektir (Giddens, 1999: 60). Bürokrasi, bir kez tam kurulduktan sonra artık ortadan kaldırılması en zor olan sosyal yapılarıdır. Bu sebeple, güç ilişkilerini 'toplumsallaştırmaya' yarayan bir araç olarak bürokrasi, bu aygıtı denetleyenler için birinci derecede önemli bir iktidar aracıdır. Yönetimi bürokratizasyonunun tamamlandığı yerlerde, neredeyse hiç sarsılamayacak bir iktidar ilişkisi biçimi kurulmuş demektir (Weber, 2006: 311).

Weber'e göre demokratik toplumlarda siyasal iktidar, seçimle gelen siyaset adamlarından çok bürokrasiye aittir. Çünkü siyasal iktidarı bürokrasi kullanır. Etkin bir kamu yönetimi gereksinmesinin ürünü olan bürokrasi, bu işlevini yerine getirmek için uzmanlaşmayı ve görev bölümlerini daha ileri götürmek zorundadır. Bu gelişme yönetici görevlerde bulunan bürokratlara büyük güç kazandırmaktadır. Uzman olmayan ve yönetime geçici olarak gelen siyaset adamlarının yanında, konunun uzmanı olup o görevde uzun yıllardır bulunan bürokratların varlığı, ağırlığın bürokrasiye kayması sonucunu da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple Weber'ci yaklaşım bürokrasiyi kendine özgü yapısı, kuralları ve mantığıyla ayrı bir toplumsal erk olarak görmektedir (Dolunay, 1997: 81).

Demokasi ile bürokrasi arasında temel bir çelişki vardır. Çünkü demokratik işlemlerin geliştirilmesi için mecburi olan soyut hukuki düzenlemeler, yeni ve katılaştırılmış bir tekelin yaratılmasını içermektedir. Buna istinaden Weber, her modern devlette siyasi liderliği karşılayan ana problemin ‘bürokratik despotizm’in kontrol edilmesi olduğunu ifade etmektedir (Giddens, 1999: 21, 26).

Weber, yasal iktidarın saf tipi olarak nitelediği bürokrasinin diğer idare şekillerinden üstün olduğunu da belirtmektedir. Hiyerarşik bir düzen içinde ve son derece disiplinli bir biçimde işleyen bürokratik idare modern devletin oluşumunda büyük rol oynamıştır. Bürokrasi yüz yüze ilişkilerin kaybolduğu büyüklükteki tüm örgüt biçimlerinde vazgeçilmez bir idare tipi olarak önem kazanmaktadır (Dolunay, 1997: 82).

Weber bürokrasiyi, rasyonellikle, rasyonelleşme sürecini de mekanikleşme, ilişkilerinin kişisellikten çıkması ve boğucu tekdüze işleyişle özdeşleştirmektedir. Weber’in tüm sistematığının temeli olan rasyonelleşme, bu bağlamda kişi özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Weber, bireyin sorumlulukları ile rasyonelleşmenin sonucu arasında, yani modern disiplinli çalışma dünyası ve onun bürokrasisi ile bireyler arasında sürekli bir düşmanlık olduğunu vurgulamaktadır (Kızılcelik, 1994a: 268).

Weber’in iktidar kavramı çerçevesinde ele aldığı bir diğer konu sınıf, statü ve parti olgularıdır. Weber, Marx’ın aksine iktidarı sadece sınıflar arasında bir bölüşüm, sınıfsal çatışmanın bir ürünü olarak görmez; iktidarı, farklı sınıf, statü grupları ve partiler arasında güç paylaşım olarak inceler (Weber, 2006: 269).

Weber’e göre kişilerin mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantılar için sahip oldukları tipik olanaklar sınıf konumunu belirler. Aynı sınıf konumunda bulunan insanlar grubu ise ‘sınıf’ı meydana getirir. ‘Statü’ grupları ise genellikle sosyal topluluklardır. Statü konumu, insanların yaşam yazgısının somut, pozitif ya da negatif toplumsal onur ölçüsü tarafında belirlenen tipik öğeleri olarak tanımlanmaktadır. Kısaca, sınıf üretim ve mülkiyet ilişkilerine, statü ise özel hayat

tarzlarının temsil ettiği tüketim biçimlerine göre belirlenir. Sınıflar asıl yerlerini ekonomik düzen içinde, statü grupları asıl yerlerini toplumsal alan içinde bulur. Sınıflar ve statü grupları buldukları alanlar içinde birbirilerini ve hukuk düzenini etkiler ve hukuk düzeni tarafından etkilenirler. Partiler ise güç ve iktidar yapısı içinde yer alırlar. Partilerin eylemleri sosyal güç ve iktidar kazanmaya yöneliktir. Partiler bu eylemlerini sınıflar ve statü gruplarından aldıkları destek ile yönlendirirler. Partiler, sınıf ve statü konumunca belirlenmiş çıkarları temsil ederler, yandaşlarını sınıf ve statü grupları arasından toplarlar. Ancak partilerin yalnız sınıf ya da yalnız statü partisi olması gerekmez. Genel olarak kısmen sınıf ya da kısmen statü gruplarının partileridir (Weber, 269-289). Sonuç olarak aralarındaki karşılıklı ilişkiler neticesinde sınıf, statü grupları ve partiler, güç ve iktidarı kendi aralarında bir paylaşım nesnesi haline getirirler.

1. 4. İdeoloji

En temel fikirlerin dayanaklarını ve geçerliliklerini sorgulayan ideoloji (McLellan, 1999: 11); genel olarak toplumsal yaşamla ilgili düşünce, anlamlar ve sembolik temsillerin alanına işaret eden bir kavramdır (Üşür, 1997: 8).

İletişim, sosyoloji, siyaset vb. bilim dallarının inceleme konusu olan ideoloji kavramı, bu bilimsel disiplinlerin bakış açıları doğrultusunda anlamlandırılmıştır. Kavram üzerinde çalışan her bilim dalının ideolojiyi farklı bir yanını öne çıkararak tanımlaması, ideoloji üzerine yapılan çalışmalarda, bu bağlamda zorlukların yaşanmasına sebep olmaktadır.

Toplumdaki her bireyin dünya hakkında, onun nasıl olduğu ya da nasıl olması gerektiği konusunda belli bir bakış açısı, ideolojisi vardır ve bu bakış açısı o toplumun kültürü tarafından şekillendirilir (Burton, 1996: 167). Bu sebeple toplumsal gövde üzerinde bu derece yer etmiş ve aynı zamanda her kültürel nüans ile birlikte çeşitlenmiş ideoloji kavramı üzerinde uzlaşmış tek bir ortak tanım olmaması, olağan karşılanmalıdır.

İdeoloji, bir terim olarak ilk defa Fransız filozof Antonie Destutt de Tracy tarafından 1796'da fikirler ve duyguların, bunların çıkışlarının özelliklerinin ve sonuçlarının sistemli bir analizini yapmaya yönelik projesini anlatmak için kullanılmıştır. Tracy, bireyin 'şeylerin' kendilerini bilemeyeceğini, ancak şeyler hakkında duygularıyla biçimlenen fikirlerini bilebileceğini savunmuştur. Ona göre bu fikirler ve duygular sistemli bir şekilde analiz edilirse, bilimsel bir bilgi için dayanıklı bir temel elde edilir. Böylece Tracy, bu 'fikirler ilmine' yunanca edios (idea) ve logos (mantık, söylem) kelimelerinin birleşmesinde oluşan ideoloji adını vermiştir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 178). Terimsel kökeninin ortaya çıktığı 1796'dan günümüze ideoloji kavramı pek çok farklı şekilde tanımlanmıştır. Kavram ile ilgili başat bakış açılarına geçmeden önce bu farklı tanımların bazılarını göz atmakta çalışma açısından faydalı olacaktır.

Raymond Williams'a göre sosyolojik çözümleme bakımından kaçınılmaz bir kavram olan ideolojinin nasıl tanımlanabileceğine dair iki farklı anlamlandırmadan söz edilebilir. Bunlar 'herhangi bir sınıfın ya da sosyal grubun resmiyet kazanmış bilinçli inanışları' veya 'herhangi bir sınıfın ya da sosyal grubun karakteristik dünya görüşü ya da genel bakışı' dır. İlk anlamda kullanılan ideoloji teriminin bir türevi olarak ideolojik sözcüğünün, genel ilkelere veya kuramsal konumlanışlar, ya da pek fazla kabul görmeyen biçimiyle dogmalara işaret etmektedir. İkinci anlamlandırmada kapsamında vurgulanan özellik, sözü edilen dünya görüşü ya da genel bakışın, resmiyet kazanmış bilinçli inanışların yanı sıra nispeten haklarında daha az bilinçli olunan, daha az dile getirilmiş tutumları, alışkanlıkları ve duyguları, hatta bilinçsizce varsayımları, davranış biçimlerini ve taahhütleri içermesidir (Williams, 1993: 26-27).

Williams, kavramın üç temel kullanımından bahsetmektedir: belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi; gerçek ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar dizgesi, yanlış düşünceler ya da bilinç; anlam ve düşünce üretiminin genel süreci (Williams, 1990: 48). Birinci kullanım kavramın psikologlar tarafından kullanımına daha yakındır. Psikologlar ideoloji sözcüğüyle, tutumların tutarlı bir yapı içinde düzenleme biçimine gönderme yaparlar. Kavramın birinci ve ikinci kullanımlarının pratikte iç içe geçecekleri Williams tarafından belirtilmiştir. Bu

bağlamda ideoloji egemen sınıfların işçi sınıfı üzerinde hükümlerliğini sürdürmesini sağlayan yanılsamalar ve yanlış bilinç olarak işlev görmektedir. Kavram üçüncü kullanımda ise toplumsal üretimi betimlemek için kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Fiske, 1996: 212-213).

Williams, yansıtma düşüncesini ima eden ilk konumu reddeder, çünkü böyle bir görüş düşünceleri ve maddi gerçekliği birbirinden ayıran ikici (dualistic) maddeciliğe dayanır. Bilim ve ideoloji arasında yanlış bir ikilik kurması nedeniyle ikinci konumu da reddeder. Üçüncü konumda ise teoriler ve gerçek yaşamın üretimi arasındaki bağlantıların hepsi, maddi toplumsal anlamlandırma sürecinin kendisinde mevcut olduğu için Williams terimin bu genel kullanımının muhafaza edilmesi gerektiğine inanır (Sholle, 1999: 275).

Edward Shils, ideolojiyi insan topluluklarında ortaya çıkıp gelişen, insan ve toplum bağlamında kişinin, toplum ve evrenle ilişkisini irdeleyen, bilişsel ve ahlaksal nitelik taşıyan inanç motiflerinin bir varyantı olarak sunmuştur. Shils bu bağlamda genel bakış açıları, inançlar, düşünce dizgeleri ve hareketleri, ideolojiden ayırılmalı olması gereken kapsamlı motifler olarak göstermiştir. Bu motifler birbirlerinden şu şekilde ayrılmıştır:

- Dile getirilmiş sergilenen açıklık,
- Belli bir bilişsel ve/veya ahlaksal inanç çerçevesinde amaçlanan dizgeli birleşim,
- Geçmiş ve şimdiki motiflerle itibarlı bir ilişki,
- Yeni öge ve çeşitlemelere kapalılık,
- Sergilenen tavırda görülen bağlayıcılık,
- Birlikte oluşturulan etki,
- Talep edilen görüş birliği,
- Halk kitlelerine ulaşırken benimsenen yetkeli davranış
- İnanç motiflerini gerçekleştirmeyi amaçlayan tek bir birimde birlikte çalışma durumu (Aktaran: Karadağ, 2004:98).

Terry Eagleton, ideoloji kavramının farklı tanım ve kullanım biçimlerini şu şekilde ortaya koymaktadır:

- Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,
- Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait düşünceler kümesi,
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan yanlış düşünceler,
- Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim,
- Özneye belirli bir şey sunan şey,
- Toplumsal çıkarlar tarafında güdülen düşünme biçimleri,
- Özdeşlik düşüncesi,
- Toplumsal olarak yanılısama,
- Söylem ve iktidarın toplum durumu,
- İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,
- Eylem amaçlı eylemler kümesi,
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması,
- Anlamsal kapanım,
- İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşandığı kaçınılmaz ortam,
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 1996: 18).

İdeoloji kavramının tanımlamasında son yüzyıl içinde ortaya çıkan ve kavramı şekillendiren üç başat yaklaşım vardır. Bu yaklaşımlardan ilki ideolojiyi toplumsal gerçekliğin öznelerin bilincinde bir yanılısama ile oluşan bilgisi, başka bir deyişle yanlış bilinç olarak tanımlar. Bu tanım çerçevesinde ideoloji, toplumsal gerçekliğin çarpık ve bozulmuş bir bilgisi olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci yaklaşım ideoloji kavramını toplumsal sistemin çatışmalı yapısını bir arada tutan ve esas olarak sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji olarak ele alır ve bu bağlamda ideoloji kavramı ile hegemonya kavramı arasında kuramsal bir ilişki kurar. Üçüncü yaklaşım ise bütün toplumsal ilişkilerin ancak dil vasıtasıyla gerçekleşen

pratikler olduğu gerçeğinden hareketle, ideoloji kavramının açıklamaya çalıştığı toplumsal düşünce, değer ve anlamların oluşumunu toplumsal anlamların belirlenmesi olarak, söylem kavramı aracılığıyla ele alınır (Üşür, 1997: 7).

1. 4. 1. Karl Marx ve İdeoloji Kavramı

Toplumsal düşüncede en tartışmalı ve sorunlu kavramlardan biri olan ideoloji konusu en ayrıntılı biçimiyle Marksist düşünce geleneğinde ele alınmıştır (Mutlu, 1998: 161). Marx'ın toplumsal bilincin bir tarzı olarak ideoloji üzerinde yürüttüğü tartışmaların önemli bir kısmı, kendisinin idealist ve materyalist felsefi yaklaşımlar arasında çizmeye çalıştığı sınır çabalarından kaynaklanmaktadır (Üşür, 1997: 11). Feuerbach, Bauer ve Stirner gibi genç Hegelcileri eleştirip onların görüşlerini Alman İdeolojisi olarak nitelediği *Alman İdeoloji* yapıtında Marx, ideoloji kavramını negatif anlamda ele almıştır (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 187).

Marx'ın ideoloji tanımı bağlamında üzerinde durulması gereken ilk unsur toplumsal bilincin nasıl oluştuğuna dair temel kapsamın belirlenmesidir:

“Sahip oldukları anlayışları, fikirleri vb. üreten insanların kendileridir, ama bu insanlar, sahip oldukları üretici güçlerin belirli düzeydeki gelişmişliğinin ve bu gelişmişlik düzeyine tekabül eden ve alabilecekleri en geniş biçimlere varıncaya kadar karşılıklı ilişkilerinin koşullandırdığı gerçek faal insanlardır.” (Marx ve Engels, 1992: 42)

Bu tanımlamasında Marx, insanın toplumsal bilincinin, bu bilinci üreten güçlerin ve bu üretim sürecine denk düşen üretim ilişkilerinin koşullandırdığı yapının yine insan tarafından üretildiğinden bahsetmektedir (Üşür, 1997: 12). Başka bir ifadeyle insanların bilinç biçimi, insanların maddi yaşam koşulları tarafından belirlenir. Düşünme, kavrama ve daha genel olarak fikirlerin üretimi, kendi yaşamı için gerek duyduğu materyalleri üreten insanların, günlük faaliyetleri tarafından belirlenir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 187).

“İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki camera obscura'daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelere gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir.” (Marx ve Engels, 1992: 42)

Marx'ın insanın maddi-nesnel gerçeklik içindeki konumunun onun zihninde kamerada tersine dönmüş görüntüye benzer biçimde oluşumu olarak tanımlamaya çalıştığı bu yapı genel olarak ‘yanlış bilinç’ olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda ideoloji maddi koşulların yansıması değil, farklı olarak bu koşulların yanlış bilgisidir (Üşür, 1997: 12). Ancak bir yanlış bilinç olarak ideolojinin ortaya çıkışı ve gerçek insanları içinde buldukları gerçek koşullarda bilinç ve fikirlerin üreticisi olarak almak yerine, bu fikirlerin ürünleri olarak kabul etme olgusu, belli başlı sosyo-tarihsel süreçlerin ve şartların sonucudur (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 188).

Marx fikirlerin üretim ve dağıtımını/yayılmasını sınıflar arasındaki ilişkilere bağlar: Bu görüşe göre belli bir dönemdeki düşünce yapıları egemen sınıfın ilgi alanlarına göre bu sınıf tarafından yasallaştırılır ve topluluğa benimsetilir. Kısaca, genel olarak insanların sahip olduğu düşünceler, yönetici sınıfın insanların benimsemesini arzu ettiği düşünceler, fikirlerdir (Sungur, 2007: 127). Marx *Alman İdeoloji*'sinde bu konuyu şöyle ifade etmektedir:

“Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamana bu egemen sınıfa bağımlıdır. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden başka bir şey değildir.” (Marx ve Engels, 1992: 70)

Marx, egemen sınıfın nesnel çıkarları ile egemen fikirler arasında doğrusal bir ilişki kurmaktadır. Çünkü maddi üretim araçlarını kontrol eden egemen sınıfın aynı zamanda bu konumunun sağladığı dolayım ile ideolojik aygıtları da kontrol eder.

Başka bir deyişle, egemen sınıfın çıkarlarını temsil eden düşünceler, bu sınıfın yapısal avantajları nedeniyle toplumun egemen düşünceleri haline gelir (Üşür, 1997: 14).

Yine, Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı eserinin önsözünde Marx, fikirlerin ve ideolojinin ekonomik koşullara ve üretimdeki sınıf ilişkilerine bağlı olduğunu ve onlar tarafından üretildiğini ifade eder. Bu bağlamda ideoloji, (i) egemen sınıfın çıkarlarını ifade eden fikirler sistemidir, (ii) sınıf ilişkilerini aldatıcı bir biçimde temsil eder (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 189).

Bu noktada Marx'ın zihinsel üretim sürecinde ortaya çıkan yanılsamaya dair söylemlerine de değinmek gerekir. Marx fikirlerin, zihinsel üretimin, zihinsel ve maddi işbölümünün gelişmesiyle birlikte özerkliğe sahip olduğu görünümünü verdiğini belirtmiştir. Zihinsel üretim işbölümüyle maddi üretimden ayrılmış, bu ayrılma sonucu zihinsel üretimi yapanların (örneğin bugün televizyoncuların, bilim adamlarının, yazarların, araştırmacıların) gerçekte toplum üzerinde, toplum ötesinde, maddi koşullardan bağımsız bir şekilde, özerkliğe sahip olduklarını sanmalarına sebep olmuştur (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 188). Yine bu bağlamda Marx, ondokuzuncu yüzyıl düşünür ve iktisatçılara yönelttiği eleştirisinde, onların toplumsal dünya hakkında ürettikleri 'bilimsel bilginin', statükoyu meşrulaştıran ideolojik bir bilgi olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre iktisatçılar, örtük bir biçimde ve bazen de açık olarak, insani yabancılaşmaya yol açan sosyo-ekonomik süreçler ile politik yapı ve pratikleri meşrulaştırmak suretiyle, toplumda tahakküm edici kurumların sürüp gitmesine katkıda bulunmuşlardır (Balkız, 2004: 135-158).

Marx, her tür toplumsal düşünceyi ideoloji olarak tanımlamamıştır. Bir düşüncenin ideolojik olabilmesi için toplumsal pratik içinde varolan insanların sınırlı maddi pratik biçimleri ve toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan ve esas olarak bu pratiğin içindeki çelişkileri görmelerini engelleyen bir niteliğe sahip olması gerekir. Her düşünce ideolojik değildir; sadece nesnel çelişkilerin üstünü örterek onları öznelerin bilinçlerinden saklayan düşünceler ideolojiktir. Yani, ideoloji ancak iktidar ilişkilerinin asimetrik kıldığı toplumsal ilişkiler içinde oluşan toplumsal bilinçtir ve

bize sürekli iktidar ilişkilerinin çarpıttığı, bozduğu bilinç biçimlerini dikkate almamızı hatırlatır (Üşür, 1997: 20, 23).

İdeoloji kavramı, Marx'ın katkılarıyla, gerçeklikte kapitalizmin yarattığı çelişkilerin üstünü örten ve onların görünmez kılarak insanların bilincinde maddi olarak egemen güçlerin çıkarlarıyla uyumlu bir yaşam bilgisi yaratan bilinç türü şeklinde anlaşılmaya başlanmıştır (Üşür, 1997: 26). Bu bilinç türü işçi/köylü sınıfını yanlış yöne sevk edebilecek egemenlik ilişkilerini tutmaya yardım edebilecek soyut doktrinler ve hayali yanlış görüşlerden oluşmaktadır. Böylece özel mülkiyetin evrenselliği ve kutsallığı gibi kavramların, egemenlikleri ve yaşamları özel mülkiyet sahipliğine dayanan bir sınıfın belli çıkarlarının ifadesi olduğu ve toplumsal koşulları yanlış temsil ettiği hakikati ideoloji maskesi arkasında saklanabilmektedir (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 190).

Marksist gelenek içinde ideoloji sorunu negatif ideoloji kavramı çerçevesinde kalmış ve toplumsal sınıflararası iktidar ilişkilerinin yarattığı tahakküm sorunu ile ilişkilendirilmiştir. İdeoloji çözümlenmesi ile toplumsal iktidar çözümlenmesi arasında paralellik kurma geleneğini ortaya çıkaran Klasik Marksist anlayış, ideolojiyle ilgili çalışmalar yapan kuramcıların eleştirilerini hedefi olmuştur. Ernst Bloch, Marksist ideoloji eleştirisi, kapitalist sistem altındaki insanların ve kurumların daha güzel bir yaşama kavuşması için, gündelik hayallerin, popüler kültürün, görkemli edebiyatın, sosyal ve siyasi ütopyaların, felsefenin ve dinin ortaya koyduğu ideolojinin yargılanıp kapı dışarı edilmesi gerektiğini ileri sürmekte ve insanların içerisinde buldukları tarihsel momenti terk etmesi gerektiğini savunmaktadır (Karaduman, 2009: 14).

Marksist modelin çok iyi işlemediği veya en azından gerilediği giderek daha fazla kabul görmektedir. Marx'ın kuramsal mirası zaman içinde evrimleşmiş, Marx'tan sonraki dönemde ideoloji kavramı daha çok sınıfların politik düşünceleri ve bakış açıları anlamında kullanılmaya başlamıştır (Karadağ, 2009: 14).

1. 4. 2. Antonio Gramsci ve İdeoloji Kavramı

İtalyan felsefeci Gramsci'nin ideoloji kavramına katkısı hegemonya çözümlemesi ile olmuştur. Gramsci, Avrupa'nın iki dünya savaşı arasında ve İtalyan faşizminin en ağır koşulları altına yaşamış olmasına karşın kurumsal çözümlemeleri ile gelişmiş bir kapitalist toplumsal sistemde doğrudan açık zora dayanmayan iktidar biçimlerinin anlaşılabilmesine olanaklı kılan düşünürlerin başında gelmektedir (Üşür, 1997: 28).

Hegemonya bir toplumsal grubun diğerleri üzerinde egemenlik ya da güç kurmasıdır. Bununla ulus devletlerarası siyasal-ekonomik-kültürel ilişkilerin asimetrik karşılıklı bağımlılığına ya da bir ulus içindeki toplumsal sınıflar arasındaki farklılıklara gönderme yapılabilir. Hegemonya güç tarafından yapılandırılan söz konusu ilişkiler alanındaki egemenlik ve bağımlılığı içerir. Ama hegemonya toplumsal gücün kendisidir. Başka bir deyişle hegemonya bir güç kazanma ve sürdürme yöntemidir (Lull, 2001: 51). Gramsci'nin hegemonya konusundaki kuramsal katkısının önemi kapitalist devletin zora dayalı iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez, hatta giderek gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesidir. Bu tür bir iktidar ancak ideolojinin dolayımı ile olanaklıdır ve hegemonya kavramında soyutlaşır (Üşür, 1997: 28).

Hegemonya ilişkileri, genelde, hakim sınıf değerlerinin diğer toplumsal tabakalar tarafından içselleştirilmesi ve birer genel doğru haline getirilmesine dayanır. Hegemonya, çoğu kez, ekonomik sistemdeki eşitsizliğin yarattığı egemen/bağımlı ilişkisine gönderme yapmaktadır. Büyük oranda ekonomik temelli sınıfsal ayrışmanın belirleyici olduğu bu ilişkiler, zaman içinde farklı eşitsizliklerden beslenir (Aytaç, 2004: 115-138).

Gramsci'nin egemen sınıf değer ve kabullerinin toplumsal gövde tarafından içselleştirilmesini sağlayan bu kurumsal modelinin temeli, sivil toplum ve devlet arasında kurduğu ilişkiyi tarihsel blok kavramı aracılığıyla hegemonya kavramına bağlamasına dayanır. Tarihsel blok, belli bir toplumsal dönemde maddi toplumsal

pratikler (altyapı) ile çok sayıda olası ideolojik formlar arasından siyasa/ideolojik mücadelenin (sınıf mücadelesinin) belirlediği bilinçliliğin oluşturduğu somut ve sadece bu belli tarihsel döneme özgü bütünlüğü ifade etmektedir. Bu ideolojik formun nasıl biçimleneceği, siyasal mücadele içinde, toplumsal sınıflararası ilişkilerin oluşturduğu somut biçimlenme şekillerine bağlıdır. Gramsciye göre belli bir maddi toplumsal pratik düzeyine denk düşen bir tarihsel blok olmadığı gibi kurulmuş olan bir tarihsel blok formunun da ilelebet varlığını sürdürebileceğini garantisi hiçbir maddi toplumsal yapı tarafından sağlanamaz (Üşür, 1997: 33).

Tarihsel bloğun oluşabilmesi için öncelikle bu bloğun yapısıyla, üstyapısının uzlaşması gerekmektedir (Dural, 2007: 57). Tarihsel blok kavramının yapı ile üstyapı arasındaki birlik, karşıtlıklar ve farklılıklar arasında birikim olduğunu belirten Gramsci, yapıdan karmaşık üstyapıya geçişte bir uğrak noktası olara ‘katharsis’ kavramını kullanır. Bu noktada daha önce ortaya çıkan ideolojilerin parti konumuna yükselmesi durumu söz konusudur. Aralarından biri ya da bir tek birleşim sıyrılacak şekilde birleşime giden siyasal güçler, sadece ekonomik ve politik hedefler doğrultusunda değil, aynı zamanda kültürel, ahlaksal, entelektüel amaçlarını da belirleyerek kendilerini destekleyecek gruplarla özdeşleşirler (Dural, 2007: 58). Gramsci’nin tarihsel blok kavramı çerçevesinde kavramlaştırdığı modelin temel tezi, devlet ile sivil toplum alanının esas olarak iki farklı tür iktidar ilişkisine karşılık gelen özelliğidir. Devletin zora ve siyasal egemenliğe, yani diktatörlüğe dayalı iktidar alanına karşılık, sivil toplum onaya dayalı hegemonya alanıdır (Üşür, 1997: 29,33).

Bu noktada Gramsci’nin aydınlar ile ilgili söylemlerine de atıfta bulunmak gerekmektedir. Gramsci’ye göre aydınlar devletin üstyapı görevlileridir. Sivil toplumla politik toplum arasında konumlanan aydınlar, özellikle organik krizler esnasında tarihsel blok ve hegemonyanın yeniden kurulması yolunda önem kazanırlar. Her sınıfın kendisinin fikirlerin savunup, geliştirecek bir aydın kitlesi yaratmak zorunda olduğuna değinen Gramsci, üstyapı görevlileri olarak değerlendirdiği aydınların sivil toplumda hegemonyanın, politik toplumda ise egemen sınıfın siyasal egemenliğinin ast işlevlerini yerine getirdiğinden bahseder.

Bu bağlamda aydınların en önemli işlevleri şunlardır: Kamusal düşünüş itibariyle, eski dünya görüşünün yerine yenisini getirmeyi öngören tüm kültür hareketleri, önce çelişkileri ve kendilerinin bu çelişkileri gidermeye yönelik kanıtları ve projenin halk yığınlarına bıkmadan ve usanmadan anlatmak zorundadırlar ki bu aydınlar tarafından başarılacak bir olgudur. Böylelikle halk yığınları adeta kabuk değiştirirler. Aydınlar bu işlevleriyle sivil toplumda gazeteciler, öğretmenler, akademisyenler, olarak görev alırlarken, politik toplum içerisinde en üst kademedan en alt kademeye kadar bürokrasiyi oluşturan tüm memur katmanlarında kendilerini gösterirler (Dural, 2007: 60-62).

Hegemonya işleyişte olmasa dahi insanlar tarafından birtakım ilkeler, kurallar ve kendi çıkarları yönünde istediklerinde inandıkları yasalarla yönetilmek için ortaya konan, rızaya dayalı bir uzlaşmayı ya da sözleşmeyi ifade etmektedir. Toplumsal rızayla yapılan denetim, zor kullanarak yapılmak istenen denetimden çok daha etkili bir araç olabilmektedir (Lull, 2001: 54). Bu uzlaşma ya da sözleşme olgusu iktidarının kaynağı zor kullanma olan devlet ile onay yoluyla güç kazanan sivil toplum arasındaki karşılıklı çatışma sonucunda ortaya çıkar. Çünkü alt konumdaki çoğunluğun üst yapıya uyum sağlaması sürekli bir mücadele gerektirmektedir. Bu sebeple iktidar sahasında sürekli bir mücadelenin varlığı esastır (Fiske, 1996: 226).

Devlet ve sivil toplumun tarihsel bloğu içinde cereyan eden mücadeleyi ele alırken Gramsci'nin sivil toplumu ne şekilde kavramsallaştırdığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Gramsci, sivil toplum kavramını Marx'tan farklı olarak, üretim etkinliğinin dışında kalan ve 'özel' olarak adlandırılan kurumların hepsini kapsayan bir alan olarak tanımlar. Felsefi, edebi, sanatsal, kültürel, vb. toplumsal pratiklerin alanı olan sivil toplum, esas olarak entelektüel ve moral düzeyde ideolojinin işleme alanıdır ve ideolojik mücadele pratikleri bağlamında doğrudan hegemonyanın alanını oluşturur. Hegemonya kavramı bize egemen bir ideolojinin oluşumu sayesinde olanaklı hale gelen iktidarın alanının sivil toplum olduğunu göstermektedir (Üşür, 1997: 29).

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 varolan tarihsel ve toplumsal çelişkilerin üzerini örte bir yanılsama değil, temel toplumsal sınıfların çıkarlarını ifade ettikleri ve bu çıkarların vasıtasıyla siyasal alanda kendilerini tanımladıkları bir temsiller sistemine dönüşür. Bu sistemde, esas olarak hegemonyanın kurulma alanı ve bunun siyasal mücadelesi tarafından dolaymlanan bir alandır (Üşür, 1997: 30).

Hegemonyanın yaratılmasındaki en temel strateji 'ortak duyu'nun oluşturulmasıdır. Hegemonyacı stratejilerden biri olan 'ortak duyu'nun inşası toplumsal rıza üretimine verilebilecek en etkin örnektir. Yönetici sınıfın fikirleri eğer sınıf temelli değil de 'ortak duyu' biçiminde lanse edilirse ve topluma kabul ettirilirse bu sınıfın ideolojik hedefleri gerçekleşecek ve ideolojik işleyiş gizlenecektir. Gramsci'nin örneklemesine göre, yasaları ihlal edenlerin genellikle niçin dezavantajlı ya da güçsüz durumdaki kesimler arasından çıkan erkekler sorusu bunu netleştirmektedir. Suçluluğun adil olmayan bir toplumdan değil de, bireyin hatası ve günahkârlığının bir eseri olduğu duygusu hem bireysel dünyaları tatmin etmekte, hem de burjuva ideolojinin tamamlamaktadır. Böylelikle geriye kalan şimdilik suçsuz olanlar ve cezayı hak ettiği düşünülen suçların varlığı, hegemonyanın devam etmesini sağlayacaktır (Fiske, 1996: 225-226). Ortak duyu da ideolojiler doğallaşır ve otomatikleşir. Gramsci'ye göre ideolojiler eyleme bağlıdır ve ideolojiler kendi gerçeklik değerlerinden daha çok toplumsal etkileri bağlamında değerlendirilirler. Gramsci, ideolojik birleşim olarak adlandırdığı öğelerin ideolojik mücadele süreci içerisinde nasıl yapılandığı ve yeniden yapılandığı, eklemeli olduğu ve yeniden eklemeli olduğu sorusunu vurgulayan ideolojiler alanını, çatışan, örtüşen ya da kesişen gelişimler ve oluşumlar bağlamında düşünür (Karaduman, 2009: 19).

Hegemonya, iktidarın sürekli olarak teyit edilmesiyle devamlı olarak yenilenmeyi ve dönüştürülmeyi gerektirir (Lull, 2001: 59). Bu açıdan hegemonya, kapitalist bir ekonomik sistemde temel bir sınıfın diğer müttefik sınıfları yanına, alarak karşıt ve tabi sınıf ya da sınıflarla arasındaki mücadele pratiği içinde ulaşılan ve nihai olarak da sistemin bir bütün olarak yeniden-üretimini olanaklı kılan bir ideolojik sentez olarak tanımlanabilir (Üşür, 1997: 34).

Gramsci, ideoloji kavramını toplumun çeşitli kesimlerini bir araya getiren bir siva olarak görmektedir. İnsanlar aynı ideolojiyi paylaştıkları ölçüde birlikte bulunabilmektedir. Bu şekilde birlikte iş yapmakta ve bu ideoloji sayesinde ortak kimliğe sahip olmaktadır (Belge, 1989: 220). Hegemonya, ittifaklar kurmaya, rızalarını kazanmak amacıyla tavizler vererek boyun eğen sınıflara kolayca hükmetmekten çok, onları kaynaştırmaya ilişkindir.

Gramsci'nin ideolojik hegemonya kuramına göre kitle iletişim araçları yönetici seçkinlerin, zenginliklerini, güçlerini ve konumlarını sürdürmekte kullandıkları araçlardır. Bu araçlar gerekli öğeleri bireylerin bilincine, başka türlü orada asla yer alamayacak şekilde öylesine yerleştirirler ki bilinç, onları asla reddetmez. Çünkü bu öğeler söz konusu toplumsal kültürde olabildiğince derin bir paylaşım alanına sahiptir. Medya endüstrisinin sahipleri ve yöneticileri kendilerine yakın fikirleri, diğer toplumsal kesimlerden daha kolay üretir/yeniden üretirler. Onlar toplumsallaştırma araçlarını ellerinde bulundurdukları için kendi bakış açıları kamusal alanda sürekliliğe ve yerleşikliğe sahiptir (Lull, 2001: 52-53). Bir başka deyişle, bu araçlar egemen sınıfların 'olay, kişi, değer, eğilim ve kanaatler' üzerindeki yönlendiriciliğini pekiştirme hizmet eder (Aytaç, 2004: 119).

Hegemonya kavramı çerçevesinde yönetici seçkinlerin sahip olduğu nitelikler gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü yönetici sınıf hem önceden ortaya çıkmış temel bir sınıf olarak yapısal anlamda, hem de entelektüel kanadıyla ideolojik üstünlüğü elendi bulundurması sebebiyle de üstyapısal anlamda, bağdaşık ve hasımlara karşı avantajlı konumdadır. Yine bağdaşık alt-sınıflardan siyasal, entelektüel ve politik yeni kadrolar devşirerek kendisini güçlendirip yenilemek, dolayısıyla da bağdaşıkların rızasını

yeniden kazanma olanağına sahiptir. Oysa aynı şans hegemonya sisteminin doğası gereği yönetilen güçlere verilmez, yönetilen sınıf güçsüz, marjinal bağlamda tutulmaya çalışılır (Dural, 2007: 60). Aslen hegemonya kavramı bağlamında yöneten sınıfların bahsettiğimiz bu özellikleri hegemonik ideolojinin ne sebeple nihayetinde egemen sınıfın egemenliğinin yeniden üretim aracı olduğu sorusunun yanıtı niteliğindedir. Hegemonik ideolojinin sınıfsal karakterlerini belirleyen temel ideolojik öğeler daima temel ekonomik sınıfın maddi çıkarlarını ve dünya görüşünün ifadesidir (Üşür, 1997: 35).

Hegemonik ideoloji, egemen değerleri kitle bilincine ekerek, o doğrultuda bilinç/rıza üretmeye çalışır. Birey, bir aile grubunun üyesi, bir işletmenin çalışanı, bir derneğin üyesi ve benzeri şekilde toplumun bir üyesi olarak, doğal bir biçimde kendisine iletilen ve mesaj kaynağı tarafında doğru addedilen tüm enformasyona olumlu tepki vermez. Kimi zaman alternatif kanallar aracılığıyla olumsuz tepkiler de verir. Ancak hegemonik ideoloji, uyum ve karşı koyuşundan tüm alanlarına nüfuz edebilir, onları istediği biçimde yönlendirebilir, her iki tepkisel tavrı da kendi lehine olacak şekilde kontrolü altına alıp değiştirebilir (Lull, 2001).

Nihai olarak hegemonya temel egemen sınıfların kültürel ve moral liderliğinin onaya dayalı olarak kurulmuş ifadesidir. Çünkü hegemonyayı kuran temel sınıftır; bu durum hegemonyanın yapısal ve ideolojik sınırlarını ortaya koymaktadır (Üşür, 1997: 37). Gramsci'nin tarihsel blok, sivil toplum, aydınlar meselesi, organik kriz, hegemonya bunalımı gibi kavramlarla beraber açıkladığı (Dural, 2007: 55-68) 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. Gramsci'ye göre sınıf çatışmasından doğan çelişkiler her daim var olacak ve mücadele alanı hiçbir zaman boş kalmayacaktır (Karaduman, 2007: 22).

1. 4. 3. Michel Foucault ve İdeoloji Kavramı

Çalışmanın bu bölümünde ideoloji kavramı etrafında şu ana kadar aktarılmış olan; Marx'ın ideolojiyi negatif biçimde ele alan yanlış bilinç yaklaşımı ve yine marksist ekolden gelen Gramsci'nin ideolojiyi toplumsal gövdeyi bir arada tutan bir siva olarak gören hegemonya çözümlemesinin karşıtı olarak, Foucault'nun marksist ideoloji anlayışını reddeden, 'Söylem' kavramlaştırmasını incelenecektir.

Birçok çağdaş yazar ve teorisyen, söylem kavramı merkezli bir söz dağarcığı kullanıyor olmasına karşın; kavramın ideolojiye, toplumsal oluşuma, sınıfsal yapıya vb. tercih edilmesi bağlamında en orijinal, anıtsal ve genel teori için bakılması gereken kaynak Michel Foucault'nun çalışmalarıdır (Barrett, 2004:175).

Foucault, ideoloji kavramını kabul edilemez hakikat iddialarıyla ilgili olduğu; hümanist bir bireysel özne anlayışına dayandığı ve marksizmdaki yetersiz ve determinist üstyapı modeline eklemlediği için reddetmiş. Ve bu bağlamda belirlemelerinin bir örneğini oluşturduğu post-yapısalcı ideoloji teorisi eleştirisi içinde, alternatif bir teorik model olarak söylem kavramını geliştirmiştir (Barrett, 2004: 172). Foucault'nun söylem kavramı, aynı anda hem klasik marksizmin kategorilerini, özellikle ideoloji kavramının açıkça reddini gerektiren hem de en ayrıntılı ve geliştirilmiş seçeneği sunan teorik bir sisteme gömülüdür (Barrett, 2004:179).

Söylem, en basit ifadeyle, anlamın dil içinde hareket etmesi ile ortaya çıkan şey olarak tanımlanabilir. İdeoloji ise, bu anlamın belli kişi ve gruplar lehine nasıl harekete geçirildiği ile ilgilenir (Üşür, 1997: 89). Bir toplumsal bütünlüğü meydana getiren bütün pratikler dil içinde varolduğu için, dili toplumsal bireyin inşa edildiği yer olarak görmek mümkündür. Bu sebeple dil üzerinde yapılan çalışmalar insanı 'özne' olarak, yani bir topluluğun dili kullanan bireyi, toplumsal ve tarihi bir varlık olarak ele almaktadırlar. Dilbilimde bu bağlamda ortaya çıkan kabuller çerçevesinde ideoloji, dilde üretilen bir öznenin kendi kendisini temsil edebilme yolu ve böylelikle toplumsal bütünde eylemde bulunabilmesini olanaklı kılan dolayım olarak

tanımlanır. Dilbilimin temel önermesi, çözümlenmeye çalışılan toplumsal pratiklerin ancak ve ancak insanının dil kullanım özelliği ile dolayımlanmış pratikler olduğu gerçeğinden hareket etmektedir. Objektif olarak kabul edilen toplumsal pratikler dil ile adlandırılıp anlamlandırıldığı için ve toplumsal ile zihinsel arasındaki tek temel dolayım dil olduğu için, toplumsal pratikleri dilsel pratikler olarak inceleme ve çözümlenme projesi ideoloji çalışmalarına önemli bir katkı sağlamıştır (Üşür, 1997: 73,74).

Toplumsal yaşam ile düşünce arasında dil aracılığıyla kurulan bağlantının şeffaf ve dolaysız olmadığı, tersine simgesel temsiller ile dolayımlanan bir ilişki türü olduğu tezini geliştiren yapısalcı antropoloji çalışmaları, dilbilimdeki gelişmelerden yararlanarak bu ilişkilerin işleyiş yasalarının çözümlenme çabasına girişmiştir. Bu bağlamda yapısalcı dilbilimin gölgesini antropolojide takip eden Claude Levi-Strauss ve Rolan Barthes, dil ve ideoloji arasında doğrudan birbirini yansıtmayan, dolayımli bir ilişkinin varlığından bahsetmişlerdir. Dilin yapısı ideolojik mesajların kodlanma düzeyidir, fakat dilin kullanıcıları kolaylıkla bu yapının özelliklerini anlayamaz ve deşifre edemezler. Levi-Strauss modelinde yapısalcı dilbilimde olduğu gibi, özne homojen ve kendi kendini denetleyebiliyor olmaktan uzaktır; özne varlığının bile farkında olmadığı bir yapı tarafından inşa edilir ve yine bu yapının ve bu yapıdaki dönüşümlerin nesnesi konumundadır (Üşür, 1997: 78-80).

Toplumsal iktidarın uygulanması ve korunması ideolojik bir çerçeveyi gerekli kılmaktadır. Toplumsal olarak müşterek, bir grubun ve üyelerinin çıkarla ilişkili temel bilişlerinden oluşan bu çerçeve, esasen iletişim ve söylem yoluyla kazanılır, onaylanır ve değiştirilir. Bu bağlamda söylem yoluyla toplumsal denetim uygulamasının önemli bir koşulu söylemin denetimi ve bizzat üretimidir (Van Dijk, 1999: 335).

Söylem çözümlenmecileri söylemi hem konuşma hem de yazılı metin olarak görmüşler ve söylemin anlamı nasıl belirlediği sorusunun hem belirleme hem değişme yanıyla ilgilenmişlerdir. Anlamın belirlenmesini toplumsal çatışmanın somutlaştığı ve belirlendiği yer olarak tanımlayan yaklaşımlar, toplumsalın

söylemsel olana dönüşme sürecine dikkat çekmişlerdir. Örneğin Marksist dilbilimci Volosinov'a göre, anlamı belirleyen şey, antagonistik toplumsal sınıfların çıkarları arasındaki mücadelenin göstergelerin anlamı üzerinde yürüten devamıdır. Stuart Hall ise, anlamı belirleyen şeyin, anlamlar arasındaki egemenlik savaşı olduğunu söylemektedir. Kısacası, her söylem bir şeye karşıdır ve onun anlamını bozmaya yöneliktir (Üşür, 1997: 93-94).

Marksist geleneğe eleştirel bakış açısıyla irdeleyen Michel Foucault'nun söylem yaklaşımı, dilin anlam yaratma ve düzenleme işlevi sayesinde kapatmacı toplumsal kurumların bireyleri sarmalayarak, onları üretken ve itaatkâr bedenler haline nasıl getirdiğini açığa çıkarmaya çalışır. Foucault'nun modeli, söz konusu kurumların birer 'kapatma' ve iktidar odağı olarak örgütlenmesi süreci ile bu kurumların içinde, insan hakkındaki bilginin üretilmesine dayalı söylemlerin oluşumuna, bilgiyi şekillendiren iktidar ve bunun tekniği olan disiplin stratejilerine ve bütün bunların evreni olarak söylemin özelliklerine dikkat çekmek istemektedir (Üşür, 1997: 94).

Foucault'ya göre sözü edilen bu kurumlarda, söylemin üretiminin en bilinen yolu, 'dışlama' ya da 'yasak'tır. Herkesin her şeyi söyleme hakkı yoktur, her şeyden her koşulda söz edilemez, nihayet, herkes, her şeyi konuşamaz (Üşür, 1997: 98). İnsanlar daha güçsüz oldukları sürece çeşitli metin ya da konuşma biçimlerini daha az erişme imkânına sahip olurlar. Nihai olarak, güçsüz olanların söyleyecekleri hiçbir şeyi konuşacakları hiç kimseleri yoktur. Veyahut çocukların, mahkûmların, davalıların ve kadınların durumunda olduğu gibi daha güçlü olanlar konuşurlarken sessiz kalmaları gerekir. Gündelik hayatta insanların çoğu ancak aile üyeleriyle, arkadaşlarıyla ya da işyerindeki meslektaşlarıyla aktif bir konuşma imkânına sahiptir. Karakolda, mahkemede, dersliklerde ya da toplumsal bürokrasinin öbür kurumlarında, insanlardan ancak kendilerinden istenildiği ya da öyle yapılması emredildiği zamanlarda konuşmaları veya enformasyon vermeleri beklenir (Van Dijk, 1999: 336).

Öte yandan Foucault'ya göre söylemin denetlenmesi sadece yasaklanan söz ile sağlanamaz. Bunun yanında akıllı-deli ayrımı gibi ayrımların yarattığı bazı insanların sözlerinin dışlanması, ya da doğru-yanlış karşıtlığının yaratılması gibi doğrunun tanımını içinden geçen bir dışlanmanın varlığından da söz edilmesi gerekir (Üşür, 1997: 98).

Foucault söylem ile ideoloji kavramlarının epistemolojik kökenleri itibariyle birbirilerini dışladıklarını bu sebeple bu iki kavramın birlikte kullanılmayacağını söyler. Ona göre ideoloji kavramını kullanmak üç sebepten ötürü sakıncalıdır: İlk olarak, ideoloji, kavramı kuramsal gelenekte doğrunun karşıtı olarak kullanılmıştır. Buna istinaden Foucault, birbirini dışlayan ideoloji ve gerçeklik kavramları yerine ancak bir arada varolabilen söylem ve doğruluk kavramları kullanmayı tercih etmektedir. İkinci olarak Foucault, ideoloji kavramının hümanist bir özne kavramını gerektirmesini eleştirir. İdeolojiyi, özneler kendi nesnel/sınıfsal çıkarlarına göre üretirler. Oysa söylem kavramı, öznenin dilsel toplumsal pratikler ile üretilen bir söylemsel konum olduğunu iddia eder. Özne söylemde önce var olamaz; kendisi söylem sayesinde ve söylem içinde üretilendir. Üçüncü olarak Foucault, ideoloji kavramının kendine dışsal bir belirleyici gerektirdiğini söyler. İdeoloji bir başka temel belirleyicinin işlevi gibi tanımlanır. Ancak söylem kendisi bir iktidardır ve bir iktidar etkisi olmayan söylem olamaz. Yani söylem asla bir ikincil belirlenen konumunda varolmaz (Üşür, 1997: 105-106).

Foucault'nun söylem kuramı, iktidar kavramının tanımında radikal bir değişim önerdiği için çarpıcıdır. Geleneksel iktidar anlayışı, bilginin doğruluğunu çarpıtır, bu sebeple doğru ve özgür bir bilimi olanaksız kılan bir olgu olduğu varsayılır. Foucault bu görüşü reddeder ve iktidarın bilginin üretiminden ayrılamayacağını savunur (Üşür, 1997: 119). Ona göre bütün bilgi iddiaları kaçınılmaz biçimde iktidarla bağlantılıdır ve hiçbir şekilde 'nesnel' bilgi iddiaları kabul edilemez. Çünkü nesnel bilgi iddiaları bir iktidar uygulama girişiminden ibarettir. Foucault'a göre iktidar bilgi üretmektedir ve iktidar ile bilgi doğrudan birbirilerini içermektedirler. Sonuç olarak bilgi olmadan iktidarın uygulanması ve bilginin iktidara yol açmadan varolması olanaksızdır (Becermen, 2009: 136-137).

İktidar ilişkilerinin kurulması, pekiştirilmesi ve uygulanması, söylemin üretimi, biriktirilmesi, dolaşımı ve işlevselliği söz konusu olmadan olanaksızdır. İktidarı olumlu bir üretme olarak kurgulayan şey söylemdeki doğruluk koşuludur (Üşür, 1997: 122). Çünkü söylemler, göstergelerden ibaret olmalarına karşın, şeyleri anlatmaktan fazlasını yaparak; sözünü ettikleri nesnelere sistematik olarak biçimlendiren pratiklerdir. Foucault, söylemin, insanların nasıl düşündüğünü, yaşadığını ve konuştuğunu belirleyen pratikleri oluşturmadaki belirleyici gücüne dikkat çekmiştir (Barrett, 2004: 180, 182). Bu bağlamda modern toplumların kapatma sistemleri olarak ortaya çıkan hapisaneler, hastaneler, tımarhaneler, kışla, okullar v.b. kurumlar söylemin üretimini, denetimini, seçim ve örgütlenişini belirler. Bu kurumlar denetim ve tahakküm stratejileri olarak söylemde varolur ve söylemin iktidarla ilişkisini belirler.

Sonuç olarak Foucault'nun söylem modeli; özneyi, bilgiyi ve iktidarı sarmalayan bir anlamlar atmosferi olarak varolur ve her şeyi kendi içinde, başı sonu olmayan bir devinimle yaratan bir oluş durumu olarak kavranır (Üşür, 1997: 97,123). Bu model ile Foucault, bir yandan marksizmin üstyapı modeline gönderme yaparak, toplumdaki erkin kavramlaştırılmasında toplumsal sınıfın ve iktisadın önceliğini ortadan kaldırmakta, öte yandan epistemolojik manada hakikatin siyaseti üzerine yoğunlaşarak, marksizmin 'hakikat dışının iktisadı' yanılısamalarının ötesinde olumlu bir noktaya ilerlemektedir (Barrett, 2004: 215).

1. 4. 4. İdeolojinin İşlevleri

İdeolojinin işlevleri iki ayrı düzeyde ele alınabilir. Bunlar bireysel düzey ve toplumsal düzeydir. Bireysel düzeyde ideolojinin başlıca işlevi, kişinin düşünce ve davranışlarına yol gösterici olması ve bu bağlamda kişiyi harekete geçiren bir düşünsel sistem teşkil etmesidir (Karaduman, 2009: 23). Toplumsal düzeyde ise ideolojinin yerine getirdiği işlevlerin başında, dizgeyi ve önderlerin eylemlerini meşrulaştırmak için bir araç olarak kullanılması gelmektedir. Bu bağlamda egemen olana meşruluk kazandırılması sürecinde ideoloji bazı düşünürlere göre belli işleyiş stratejileri izlemektedir (Kazaz ve Çoban, 2010: 194). İdeolojinin işleyişinde

meşrulaştırma, gizleme/gizemleştirme, birleştirme, parçasallaştırma ve şeyleştirme olmak üzere beş genel yöntem ortaya konmuştur:

- Meşrulaştırma: Rasyonalizasyon, evrenselleştirme ve anlatisallaştırma stratejileri meşrulaştırmanın belirli tipik stratejileridir. Bireylerin, toplumda var olan asimetrik ilişkileri yani haksız oluşumları, eşit olmayan ilişkileri doğal sayıp benimsemesidir. Bu konuda hem sisteme hem bireye hukuk sistemi ve uluslar arası normlar yön vermektedir. Özellikle hukuk sistemi hem bireylerin rızası üzerine kurulmuş geniş kapsamlı bir uzlaşmayı hem de uyulmadığında yaptırım uygulayacak bir kurallar sistemini ifade eder. Dayanağı ‘meşruiyettir’. Meşruiyet mutlaka egemen bir sınıfın varlığını gerektirir. Yönetenin olmadığı bir ortamda meşruiyet olgusundan söz edilemez. Meşruiyet egemenliğe başka bir deyişle hegemonyaya bağlıdır. Hegemonya ise yöneten sınıfların toplumsal uzlaşma yani rızayı sağlama biçimidir.
- Gizleme/Gizemleştirme: Yer değiştirme, mistikleştirme ve mecaz ideolojinin bu tipik işleyişinin stratejileridir. Sorunun, olayın özünün saklanarak, ilginin başka alanlara kaydırılmasıdır. Bu kaydırma egemen ideolojik düşünce tarafından hem gerçekleştirilmekte hem de doğal sayılması için çaba harcanmaktadır.
- Birleştirme: Standartlaştırma ve birliğin sembolleştirilmesiyle ideolojinin işlemesidir. Herhangi bir sorun karşısında aralarında hiçbir bağ olmayan, çıkar ilişkisi bulunmayan insanları bir kavram altında toplamaktır. “Biz” nitelmesi ön plana çıkar. Ülke, bayrak, milli birlik gibi kavramlarla ideolojik platforma ulaşılmaktadır.
- Parçasallaştırma: Farklılaşma ve ötekinin tasfiyesi ile işlemektir. Birleştirmenin tam tersi bir yol izler. Büyük ana sistem öznel ölçülere dayanılarak parçalara bölünür. Belirli bir görüş etrafında toplananlar merkezi oluşturur, dışarıda kalanlar yabancı, hain, düşman sıfatlarıyla yaftalanırlar.
- Şeyleştirme: Doğallaştırma, sonsuzlaştırma ve yalınlaştırma/edilgenleştirme ile ideolojinin işlemesidir. Burada geçici tarihi durumların doğallığı iddia

edilir ve sürek devam edeceği teması ön plana çıkarılır. Örneğin kadınların erkeklere göre geride kalmasının tarihsel açıklamaları ve gerekçeleri günümüze taşınır ya da kadının fiziksel eksikliği, eşitsizliğin doğal gerekçesi olarak adlandırılıp topluma bu yönde inanç aşılır (Kazancı, 2002: 74-76).

Egemen sınıfın fikirlerini toplumsal gövdedeki diğer sınıflara kabul ettirmesi olarak görünen ideoloji kavramı, yukarıda bahsedilen stratejiler sayesinde fiziksel zor kullanmaya ihtiyaç duymadan öznelerin ideolojileri kendilerininmiş gibi savunmalarını sağlamaktadır (Kazaz ve oban, 2010: 195).

1. 5. Egemen İdeoloji ve Kitle İletişim Araçları

Bundan nceki bölümde farklı bakış açıları çerçevesinde incelenerek, aktarıldığı üzere iktidar ve ideoloji; hem bireysel hem de toplumsal alanda sosyal ilişkileri şekillendiren temel kavramlardır. İktidarı elinde bulunduran g odakları, kendi ideolojilerini korumak, kollamak ve toplum geneline yaymak amacını güderler, erkin devamlığı için bu durum esastır. Bu sebeple toplumsal yapı içerisindeki egemen gler, devlet aygıtı da dâhil olmak üzere çeşitli toplumsal araçları kullanarak, iktidarlarını pekiştirmek arzusundadırlar.

Nitekim yirminci yüzyıla birlikte tüm dünyada etkinliğini arttırmaya başlayan ve toplumsal gövde içinde yeni bir erk kaynağı olarak tanımlanır hale gelen kitle iletişim araçları, egemen söylemin ideolojik anlamda toplumsal yapının kılcal damarlarına nüfuz etmekte kullandığı yegane iktidar aygıtlarından biri konumuna gelmiştir.

Bu noktada Althusser'in 'Devletin İdeolojik Aygıtları' kavramlaştırması ve Gerbner'in 'Ekme Kuramı'na değinmek, kitle iletişim araçlarının iktidarın devamlılığı bağlamında üstlendiği misyonun analizi açısından faydalı olacaktır.

1. 5. 1. Louis Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Althusser'in ideoloji konusunu Marksist teorinin bir nesnesi durumuna getiren 'İdeolojik Aygıtlar' incelemesi birçok bakımdan ilginç ve önemlidir. Althusser'in öne sürdüğü bu tezlerin, onun Marksist teoriye en değerli katkıları olduğu ileri sürülebilir. Devletin İdeolojik Aygıtları incelemesiyle Althusser, Marksistlerin ciddi bir şekilde ihmal ettikleri bir alanı dikkate sunmuştur (Belge, 2000: 8).

Althusser'in 'Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA)' ve 'Devletin Baskı Aygıtları' kavramlaştırmaları öz olarak Gramsci'nin rıza ve baskı arasındaki çözümlenmelerinden temellenmektedir (Çoban, 2006: 91). Ancak Gramsci'de bağımsız bir ideoloji teorisi yoktur. Parlak, düşündürücü gözlemler ve yazdıklarının tümünü derinden belirleyen fakat kesin olmayan bir ideoloji kavramı vardır. Bu bağlamda Althusser'in tezleri Gramsci'nin açtığı yolda önemli bir ilerleme sağlamıştır (Belge, 2000: 9).

Althusser, DİA olgusunu, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi noktasında kavramlaştırmaktadır. Üretimin mümkün olabilmesi için üretim araçlarının yenilenmesi gerekmektedir. Eğer bir toplumsal biçimlenim üretimde bulunurken, aynı zamanda üretim koşullarını da yeniden üretmezse, devamlılığını sürdürmesi mümkün değildir. Her toplumsal biçimlenimin bir egemen üretim tarzından kaynaklandığı göz önüne alınırsa, üretim sürecinin belirli üretici güçleri harekete geçirdiği söylenebilir. Bu sebeple, her toplumsal biçimlenim varolmak için bir yandan üretirken, aynı anda üretim koşullarını yeniden üretmek zorundadır (Althusser, 2000: 17-18).

Üretim koşullarının yeniden üretiminde ilk aşama üretim maddi koşullarının yeniden-üretimi, yani üretim araçlarının yeniden üretiminin sağlanmasıdır. İkinci olarak emek-gücünün yeniden-üretimi gerekmektedir. Emek-gücünün yeniden üretimi, ona kendini yeniden üretmesinin maddi aracı olan ücret verilerek sağlanır. Ücret; işçinin (giyinmesi, barınması, yemesi vb.) emek-gücünün yeniden üretimi için gerekli olan her şey biçiminde tanımlanabilir (Althusser, 2000: 21). Ancak emek-

gücünün yeniden-üretimi sadece bunlarla sınırlı değildir. Kullanılabilir emek-gücünün bilgili olması, yani karmaşık üretim süreci sisteminde üstlendiği görevi yerine getirebilecek yeterlikte olması gerekmektedir. Emek-gücünün vasıflarının yeniden-üretimi, üretim sisteminin içinde değil, eğitim sistemi ve diğer bazı kurumlar bünyesinde sağlanmaktadır (Althusser, 2000: 22).

Bununla birlikte emek gücünün yeniden-üretimi yalnızca nitelikliliğin yeniden-üretimi değil, aynı zamanda kurulu düzenin kurallarına boyun eğmesinin de yeniden-üretimi, egemen ideolojinin yönetilenler için yeniden üretimidir. Başka bir deyişle eğitim sistemi bir sürü beceri öğretir, ancak bunu egemen ideolojiye boyun eğmeyi ya da bu ideolojinin pratiğinin egemenliğini sağlayan biçimlerde yapar (Althusser, 2000: 23). Althusser, bu aşamada ideoloji kavramına gönderme yapmaktadır. İdeoloji, emek-gücünün yeniden üretimi sırasında toplumun bireylerinin tüm benliğine kazınır ve bireyin erke bağlılığını perçinler. İdeolojilerin varolabilmeleri kendilerini yeniden üretebilmelerine bağlıdır. Bu sebeple iktidar ideolojiyi maddi yaşama taşıyan kurumlara gereksinim duyar. Çünkü ideoloji bu kurumlarda ve bu kurumların pratiklerinde vardır (Çoban, 2006: 91).

İşte egemen ideolojinin toplumsal yapı içinde kök salmasını sağlayan, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak kendini gösteren bu olguyu Althusser, 'Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA)' olarak kavramlaştırmıştır. Althusser'e göre başlıca DİA'lar şunlardır:

- Dini DİA (değişik kiliseler sistemi)
- Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet okulları sistemi)
- Aile DİA'sı
- Hukuki DİA
- Siyasal DİA (değişik partileri içeren sistem)
- Sendikal DİA
- Haberleşme DİA'sı (basın, yayın, radyo-televizyon vb.)
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) (Althusser, 2000: 33-34).

İdeolojik aygıtların temel işlevi yeniden-üretimdir. Yeniden-üretim DİA'lar tarafından gerçekleştirilmesi egemen ideolojinin varoluş koşuludur. Tüm ideolojik sosyal ilişkiler DİA'lar sistemi içinde ifade edilirler ve bu aygıtlar üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesine hizmet ederler. Althusser'in kavramlaştırmasında DİA'lar hâkim sınıfların ideolojisiyle birleştirilmiş kurumlar sistemi olarak ifade edilir. Bu kurumlar, bireylerin hâkim üretim ilişkilerini kabul etmelerini şart koşar. Bireyler kendilerine sunulan ideolojiyi kabul etmeli ve her toplumsal pratik içerisinde egemen ideolojinin taşıyıcısı özneler olarak yeniden üretilmelidirler (Çoban, 2006: 91).

Althusser, devletin Baskı Aygıtı ile DİA'ları birbirinden ayırmıştır. Hükümet, Yönetim, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb. kurumları devletin Baskı Aygıtı olarak tanımlayan Althusser, DİA'lar ile devletin Baskı Aygıtı arasındaki farkları şu şekilde aktarmıştır:

- Devletin tek bir baskı aygıtı olmasına karşın, çok sayıda DİA vardır.
- Devletin birleşik baskı aygıtı tümüyle kamu alanında yer almaktadır. Ancak DİA'lar görünüşteki dağılımlıklarına 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, DİA'lar 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 DİA'lar 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 DİA'lar

arasındaki birlik ise, işleyişlerinin temeli olan ideolojiyle sağlanmaktadır. DİA'lar bütün çeşitliliğine ve çelişkilerine karşın, egemen sınıfın ideolojisi altından, aslında her zaman birliğe sahiptir (Althusser, 2000: 34-39).

Devletin baskı aygıtı ve DİA'lar belli bir görev paylaşımı içerisinde üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlarlar. Bu iş bölümünde devletin baskı aygıtı, gerekli gördüğü durumlarda fiziksel baskı kullanarak, üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin ve DİA'ların işleyişinin siyasal koşullarını sağlar. Devletin baskı aygıtının kalkması altında üretim ilişkilerinin yeniden üretimi büyük oranda DİA'lar tarafından gerçekleştirilir (Althusser, 2000: 39).

Devletin baskı aygıtı üretim ilişkilerinin yeniden üretimini tek başına gerçekleştiremez. Çünkü üretim ilişkilerinin yeniden üretimi aynı zamanda egemen ideolojinin yeniden üretimini içerir. Devletin baskı aygıtı egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlamakta yetersizdir hatta tersine tepkisel bir yaklaşım doğmasına sebep olarak bu durumu engelleyebilir. Devletin baskı aygıtı erkin şiddete dayalı sınırlı sayıda etkiye sahip olan gücüdür ve erk ile doğrudan bir bağa sahiptir, bu sebeple toplumla direkt olarak bir karşıtlık içerisindeydir. DİA'lar, devletin baskı aracının aksine, çoğul olarak var olurlar ve görece bağımsız bir maddi oluşa sahiptirler. İdeolojik aygıtların bu çoğulculuğu toplumsal gövdenin yapılanma şekline uygun bir yapılanmadır (Çoban, 2006: 93).

Althusser'e göre modern toplumlarda her DİA kendine özgü yöntemler kullanarak üretim ilişkilerinin yeniden üretimini dolayısıyla egemen ideolojinin yeniden üretimini gerçekleştirir. Ancak tüm DİA'lar arasında öğretimsel DİA açıkça egemen rolü oynamaktadır. Öğretimsel DİA, anaokulundan başlayarak, eski veya yeni yöntemlerle, yıllar boyunca egemen ideolojiyle kaplanmış becerileri veya sadece egemen ideoloji tekrarlayarak tüm toplumsal sınıfların çocuklarının, olması arzulanan özne konumuna gelmelerini sağlar (Althusser, 2000: 43-44).

Althusser'in de söylediği gibi kapitalist toplumsal biçimlenimlerde egemen sınıflar, DİA'lar içinde ve üstünde hegemonyasını uygulamadan ve kendi

ideolojilerini DİA'lar vasıtasıyla toplum geneline yaymadan devlet iktidarını sürekli olarak elinde tutamaz (Çoban, 2006: 94).

Teknoloji çağının modern toplumlarında, toplumsal gövde üzerinde egemen ideolojinin hâkimiyetini sağlayan ve öğretimsel DİA kadar önemli olan bir diğer unsur da, Althusser'in haberleşme DİA'sı olarak tanımladığı kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları, hem kamuoyunu şekillendirmek hususundaki etkin yapıları hem de egemen ideolojiyi çocuklardan başlayarak toplumun tüm fertleri üzerinde hâkim kılabilme yetenekleriyle çağımızın en etkin ve işlevsel DİA'sı olarak tanımlanabilir. Egemen ideolojinin yeniden üretiminde öğretimsel DİA'nın okul çağındaki çocuklar üzerinde yaptığı etki, bir anlamda kitle iletişim araçları ve özellikle televizyon aracılığıyla da uygulanmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının ve özellikle televizyonun etkin şekilde kullanılması, erkin ve erki elinde bulunduran egemen sınıfın ideolojisinin toplumsal gövde üzerinde yayılmasına önemli bir fayda sağlayabilmektedir.

1. 5. 2. George Gerbner ve Ekme Kuramı

1960'lı yılların başında George Gerbner, Annaberg İletişim Okulu'nda, ilerleyen dönemde etkisini gösterecek olan araştırma sürecinin başlangıç çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1968 yılında başkan Johnson denetimindeki ulusal komisyon, 'Şiddetin Nedenleri ve Engellenmesi' konusundaki araştırmalarında çalışması için George Gerbner'i göreve çağırmış ve böylece dünyadaki en uzun soluklu medya araştırması olan 'Kültürel Göstergeler Projesi' hayata geçmiştir.

Bu proje kapsamında Gerbner ve arkadaşları, televizyonda "prime-time" kuşağında yer alan şiddeti nicelik ve nitelik açısından incelemiş ve bulgularını sunmuşlardır. Kültürel Göstergeler Projesi, binlerce gözlemin dökümünü yapar ve televizyon dünyasında yer alan programlarda ve karakterlerdeki tekrar eden konulara, demografik verilere ve diğer özelliklere ilişkin bilgileri içerir. 1967'den beri televizyon programcılığı ile ilgili verilere sahip olan Kültürel Göstergeler

Projesi, arşivinde 3000'den fazla programa ve 35000'den fazla karaktere yönelik verileri barındırmaktadır (Stossel, 1997).

Ekme Analizi, Kültürel Göstergeler Projesi'nin öğelerinden biridir ve Gerbner'in ekme kuramının deneysel ayağını oluşturur. Ekme Analizi, iki adımdan meydana gelmektedir. İlk aşamada "mesaj sistemi analizi" yer almaktadır. Bu analizde televizyon içeriğindeki ortak ve yinelenen imajların miktarı belirlenir ve taranır. İkinci aşamada ekme analizi, izleyicilerin sosyal gerçekliği algılamasını televizyonun etkileyip etkilemediğini, etkiliyorsa, bu etkilemenin hangi boyutta olduğunu belirlemeye çalışır (Çığ, 2006: 32).

Başlangıçta projenin gündeminde sadece televizyon şiddeti var olsa da, takip eden süreçte cinsiyet rolleri, yaşlılık imgeleri, politik yönlendirmeler, çevresel eğilimler, bilim, sağlık, azınlıklar, meslek grupları ve diğer konu başlıkları projenin kapsamı içinde girmiştir. Ekme analizi kendinden önceki çalışmaların aksine, televizyon programlarını, tutarlı mesajlar sisteminin oluşturduğu bir bütünlük olarak görmekte ve bireylerdeki ani değişimlerin yerine sistemin var olan yapıyı güçlendirip güçlendirmedini sorgulamaktadır (Morgan, t.y.)

Gerbner ve arkadaşlarına göre televizyon, görece durağan ve ortak imgeleri insanların zihnine ekmektedir (Özer, 2005: 76). Onların yaklaşımı, mesaj sistemlerinin, toplulukların insan varoluşu, değerler ve gerçekler hakkındaki yargılarıyla ekilen yapılar kavrayışı üzerine kurulduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte, Gerbner'in çalışmaları, iletişim etkileri üzerine sosyo-psikolojik bir kuram koyar ve kitle iletişimiyle ilgili olan ikna kavramı üzerine kuramsal üretimler ortaya çıkarır (Çığ, 2006: 33).

Gerbner'in çalışmalarına yön veren temel hipotezi, kültürel imgelemeye yoğun olarak maruz kalmanın, izleyicilerin gerçeklik kavrayışına etki edeceği yönündedir. Onun hipotezi çok televizyon seyredenlerin televizyonun gösterdiği şekliyle dünyayı tanıdıkları ve bu dünyanın, gerçek dünyadan farklı olduğu belirtir (Çığ, 2006: 34).

Televizyon dünyası, seyrek olarak ‘objektif gerçekliği’ sunmakla birlikte, çoğunlukla egemen ideoloji ve değerleri dayatmaktadır (Özer, 2005: 76).

Gerbner’in benimsemiş olduğu metot, içerik analizi ve saha araştırmalarının karışımıdır. İçerik analiziyle televizyonda egemen imajlar olarak seçilen televizyon dünyasının kültürel göstergeler değişkenlerini belirler ve bu imajların izleyicilere etkisini saha araştırmaları soluyla inceler. Bu inceleme sonucu ortaya çıkan, televizyon izleme ile imajlar arasındaki istatistiksel ilişki anlamlandırılır. İncelemede, sadece televizyon izleme yoğunluğunda durulmaz, aynı zamanda yaş, meslek, eğitim, gelir, cinsiyet gibi sosyo-demografik değişkenler ve bunlara ek olarak azınlık grupları ve siyasi tutumlarda ilişki analizine katılır (Erdoğan, 1998).

Ekme kuramı, televizyon izleyicisinin bilinçsizce televizyon dünyasının demografik gerçeklerini edinmesi, rastlantısal olarak öğrenmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu noktada ekmenin / yetiştirilenin anlamı şudur: Kültürel üretimin egemen tarzları, mesajları ve temsilleri oluşturmaya eğilimlidir. Bu mesaj ve temsiller, kültürel bağlamlar ve kurumların pratikleri ve yönelimleri, dünya görüşleri ve ideolojilerini besler. Söz konusu mesaj ve temsiller de zaten bunlardan doğmaktadır (Özer, 2005: 77).

Gerbner’e göre, televizyon içeriğinin mesajlarıyla, gerçeklikten çok daha tutarlı bir şekilde, davranış ve eğilimleri ‘eker’. Ona göre televizyon, dünyaya açık bir pencere veya onun bir yansıması değil, aksine bizzat kendi içinde bir dünyadır (Çığ, 2006: 39). Ekme kuramı, televizyonu çok seyreden izleyicilerin en çok ortak ve yinelenen mesajlardan oluşan bu televizyon dünyasının mesajlarını, gerçek dünya olarak algıladığını ortaya koymaya çalışmaktadır (Özer, 2005: 77).

Gerbner’in ekme kuramının üzerinde durduğu önemli bir konuda hikâye anlatımıdır. İnsanlar ile diğer canlı türleri arasındaki temel fark, insanların kendi anlattıkları hikâyelerle kurulan bir dünya içinde yaşamalarıdır. Bireyin bildiği veya bildiğini düşündüğü olguların çoğu, onların kişisel ve doğrudan tecrübelerinden değil, hikâye anlatımının pek çok ve farklı biçimlenimlerinden elde edilmektedir.

Mitler ve efsanelerden, durum komedileri ve realite şovlara bütün hikâyeler, kültürün baskın varsayımları, beklentileri ve sosyal gerçeklik yorumlarını ifade etme, tanımlama ve sürdürme eğilimindedirler (Morgan, t.y.). Yani insanlık tarihinde ilk kez, hikâyeler bir ebeveyn tarafından, okul, kilise, topluluk hatta pek çok yerde devlet tarafından değil de, dertleri bir şeyler satmak olan, görece küçük bir grup şirketler topluluğu tarafından anlatılmaktadır (Aktaran: Çığ, 2006: 11).

Ekme Kuramının iddiasına göre az veya çok televizyon izleyenlerin bakış açıları ana bir enformasyon ve eğlence kaynağıyla şekillendirilmektedir (Çığ, 2006: 44). Televizyondan yansıyan imgeler, düşünceleri ve inançları ne basitçe yaratmakta ne de onları yansıtmaktadır. Bu imgeler daha çok dinamik bir sürecin bütünlüklü görünümüdür. Kurumsal gereksinimler ve yönlendirmeler, kitlesel olarak üretilmiş mesajların yaratımı ve dağıtımına nüfuz etmektedir. Söz konusu, mesajlar, kitle toplumunun gereksinimlerini, değerlerini ve ideolojilerini yaratmakta, elinde tutmakta ve sömürmektedir (Özer, 2005: 78).

Gerbner'e göre, prime time televizyonu aslında güç oyunlarının oynandığı bir dünyayı anlatır. Her türlü şiddet gösterimi gücün mesajını iletmektedir. "Kim kime ne yapar ve yanına kar kalır" mesajını. Komedi dizilerinde bile olsa şiddet, sokakta şiddet olduğu algısını insanlara iletir ve bu mesaj, güçlü varlığın kim olduğu bilgisini de içinde barındırır. Televizyondaki şiddet gösterimin sayısal çokluğu, saldırgan davranışın normal olduğu düşüncesini destekler. İzleyiciler uyuşturulur. Bu durum, Gerbner'in 'Acımasız Dünya Sendromu' olarak tanımladığı olguyu ortaya çıkarır (Çığ, 2006: 45, 48, 50). Bu sendrom, çok televizyon izleyen bireyler üzerinde dünyanın olduğundan çok daha kötü bir yer olarak algılanması sonucunu ortaya çıkarır. Televizyon dünyayı olduğundan daha kötü sunduğu için, bireyler daha tedirgin ve kaygılı bir hale gelirler. Böylece bireyler otoritelere, kapalı topluluklara ve diğer polis-devleti uygulamalarına destek vermeye gönüllü hale getirilirler. Çok televizyon seyreden bireyler, daha katı kanun ve düzen oluşumlarına destek vermeye eğilimlidirler (Çığ, 2006: 51).

Ekme kuramında, gerçeklik algısının ekilmesini ve ona göre davranılmasını sağlayan iki temel mekanizma bulunmaktadır. Bunlar ana-akıma dâhil etme (yaygın görüş haline getirme) ve rezonanstır. Ana-akım, görece bir halkın görüşleri ve değerlerinin düşüncesi -ki bunları televizyon yetiştirmektedir- olarak ele alınmaktadır. Ana-akıma dâhil etme veya yaygın görüş haline getirme ise çok televizyon seyreden bireylerin, televizyon dünyasını öteki etken ve etkilerden kaynaklanan davranış ve yönelimlerdeki farklılıkları yok ederek algılaması anlamına gelmektedir (Özer, 2005: 79). Başka bir şekilde ifade edecek olursak, çok televizyon seyredenler, benzer birikimlere sahip az televizyon seyredenlere oranla daha homojen hale gelirler (Çığ, 2006: 55). Yaygın görüş haline getirme, farklı görüşlerin emilmesini ve farklı izleyicilerin birbirine yaklaşmasını sağlamaktadır. Bir ölçüde, basılı kültür tarafından geliştirilen ve geçmişten gelen geleneksel farklılıklar, televizyon dünyası içinde kültürlenmiş ve birbirini takip eden yeni kuşaklar içinde keskinliğini yitirerek bulanıklaşmıştır. Kısaca yaygın görüş haline getirme, televizyonu çok seyreden bireylerin paylaştığı ortak bilincin ifadesidir (Özer, 2005: 80).

Rezonans kavramı ise, kültürel bir 'ekme' ye tabi tutulmuş izleyicilerin, gerçek hayatta bu ekme sonrası oluşan düşünceleriyle hareket ettiklerini ifade eder. Televizyonun yargısı ile günlük hayattaki gerçekler örtüştüğünde, etki aynı değil, iki katı olur. Çünkü Gerbner'e göre televizyon gerçeği yansıtmaz, o bizzat kendi başına bir dünyadır. Bu durum, televizyonun ektiği kültürün pekişmesine ve artmasına yardımcı olur. Böylece, bireyler ne kadar fazla televizyon izlerse, o kadar çok ana-akıma dâhil olurlar ve televizyon kökenli kültürel tanımlamaların etkisiyle yeni davranış biçimleri benimserler (Çığ, 2006: 56).

Gerbner, medyanın bir kültürde var olan tutumları ve değerleri ekip geliştirdiğini, böylece bir kültürde birleştirici rol oynadığını belirtmektedir. Bu bağlamda Gerbner'in kitle iletişimi, sosyalleştiren bir ajan olarak rol oynar. Televizyon gelecekteki tercihleri ve kullanışları etkileyen tutumları eker. Okuryazarlığın ve hareketliliğin tarihsel engellerinin ötesine geçen televizyon nüfusun güncel kültürünün birincil ortak kaynağı durumundadır. Gerbner'in modern

kilise olarak tanımladığı televizyon, muhtemelen sanayi öncesi dinden bu yana ilk defa güçlü bir kültürel bağ sağlayan aygıt olmuştur. Televizyon, kurulu endüstriyel düzenin bir kültürel koludur ve süregelen inanç ve davranışları değiştirme, tehdit etme veya zayıflatma yerine, öncelikle koruma, dengeleme ve destekleme hizmeti görür (Erdoğan, 1998).

Gerbner'in ekme kuramında da ifade ettiği gibi, genelde kitle iletişim araçları ve özelde televizyon, ortak bir toplumsal bilinci, ideolojiyi ve kültürü toplumsal yapı içerisinde yaygınlaştırma görevini üstlenmektedir. Televizyonun gerçekleştirdiği bu ekme işlemi, toplumsal gövde üzerinde hâkim olan iktidar odaklarının ideolojisini ve egemen söylemin kültürünü içinde barındırır. Televizyon gerçekleştirdiği ekme ile erkin ideolojisinin yeniden üretimini ve erkin sürekliliği sağlamaktadır.

1. 5. 3. Egemen İdeoloji İle Kitle İletişim Araçları Arasındaki İlişki

Toplumsal yapı ve bireyin günlük hayatı içinde çeşitli şekillerde ortaya çıkan iktidar olgusu, kitle iletişim araçları ile sıkı ilişkiler içindedir. Öyle ki günümüz şartlarında iktidara sahip olma arzusunda olan güç odakları, kitle iletişim araçlarını kendi egemenlikleri altına almadan veya kitle iletişim araçlarını kendi iktidarlarının devamlılığı adına kullanmadan, iktidarlarını daim kılamazlar.

Kitle iletişim araçları, günümüzde gelişmiş ülke teknolojilerinin ürünleri olan, 'bilgi verme', 'ikna etme', 'toplumsallaştırma', 'eğlendirme' ve 'malları tanıtmaya' gibi toplumsal işlevleri bulunan araçlardır. Çağdaş kitle iletişim araçları olan televizyon, radyo, gazeteler, dergiler, filmler, kitaplar, plaklar ve kasetlerin toplum tarafından benimsendiği, bunlara 'açık olma - açık kalma' ve izleme yönünden toplumda büyük bir istek bulunduğu yapılan geniş kapsamlı ve büyük örneklemler alan araştırmaları ile saptanmıştır (Öcel, 2005: 13).

İktidar sahipleri, toplum genelinde bu derece kabul gören kitle iletişim araçlarını kullanmak zorundadırlar. Çünkü gazete, radyo ve televizyon gibi araçlar, insanların yaşantıları ve kamuoyu üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bunun sebebi,

kitle iletişim araçlarının yalnızca toplumların tutumlarını belirli biçimlerde etkiliyor olması değil, ayrıca pek çok toplumsal etkinliğin bağlı olduğu bilgiye erişim araçları da olmalarıdır (Giddens, 2000: 388).

Kitle iletişim aracı denilince akla gelen ilk aygıt gazetedir. Gazeteler, 1700'lerde basılarak dağıtılan broşürler ile bilgi yapraklarından ortaya çıkmışlardır. Ancak bugün kullandığımız anlamıyla, milyonlarca okuyucusu olan “günlük” gazeteler on dokuzuncu yüzyıl sonlarından bu yana varolmaktadırlar. Yarım yüzyıldan fazla bir zaman boyunca gazeteler halk kitlelerine bilginin hızlı ve kapsamlı bir şekilde ulaştırılmasının temel yolunu teşkil etmiştir (Giddens, 2000: 389).

Yazılı basın, egemen ideolojinin bir aygıtı olarak kullanılmasına ilişkin özellikle Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde pek çok örnekten bahsedebiliriz. Osmanlı basını Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan alınan diğer birçok kurum gibi Batı'dan alınmıştır. Çeşitli kaynaklar ilk Osmanlı gazetesinin Takvim-i Vakayi olduğunu söylemektedir ancak Takvim-i Vakiyi'den önce Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa ilk Türkçe-Arapça gazete olan Vakayi-i Mısriyye'yi çıkartmıştır. II. Mahmud'un Takvim-i Vakayi'yi yayınlaması bundan sonradır. Takvim-i Vakayi devletin uygulamalarını duyurarak bunlara uyulmasını sağlamıştır. Resmi bir bülten şeklinde olan bu ilk gazete böylelikle devletin propaganda aracı olarak kurulmuştur. II. Mahmud'la Kavalalı Mehmet Ali Paşa arasında yaşanan siyasi çatışma her iki tarafın yayınlarına yansınca, Türk basın tarihindeki ilk basın polemigi ortaya çıkmıştır. Merkezi yönetimin ve Mısır valisinin propaganda aracı olarak kullandığı gazeteler arasındaki bu ideolojik savaşın sonunda, Takvim-i Vakayi daha başarılı olurken Kavalalı Mehmet Ali Paşa halkı kendi tarafına çekerek kamuoyu oluşturmakta başarısız olmuştur (Güngörmez, 2002).

İstiklal Savaşı boyunca Anadolu'daki siyasal oluşum kamuoyunu etkilemek ve görüşlerini yaymak için yine basına önem vermiş ve basın bu ilgi sayesinde yeni rejimin oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Bu dönemde siyasal oluşumların başlıca yayın organları olarak İrade-i Milliye Gazetesi, Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi

ve Anadolu Ajansı göze çarpmaktadır. Hâkimiyet-i Milliye cumhuriyet rejimini yaratan hareketin ana siyasal sözcüsü olurken daha sonra Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet Halk Fırkası'nın resmi yayın organına dönüşmüştür. 1920 yılında kurulan Anadolu Ajansı halen varlığını sürdürmekte olan devlet propaganda örgütüdür. Bu örgüt İstiklal Savaşı sırasında kurulmuş, Anadolu'daki gelişmeleri ülke içinde ve dışında duyurmak amacıyla çalışmalarına başlamıştır. Anadolu Ajansı savaş boyunca üzerine düşen görevi en iyi şekilde yerine getirerek askeri ve siyasi propagandayı başarıyla sürdürmüş, yabancı güçler tarafından uçaklarla bildiriler atılarak yürütülen karşı propagandayı da susturarak, savaşın kazanılmasında önemli bir katkı sağlamıştır (Güngörmez, 2002).

İstiklal savaşı sonrası, tek parti dönemi Türkiye'sinde de egemen ideoloji çeşitli basın yayın organları aracılığıyla toplumsal gövde üzerinde etkin kılınmaya çalışılmıştır. Bu dönem basınında önemli bir yere sahip olan Kadro Dergisi, rejime özgü bir ideoloji hazırlamayı kendine amaç edinmiştir. Dergi resmi görüşlere karşı çıkmayarak onları sistemli hale getirmeye çalışmış, devletçilik ilkesini savunmuş, Türk Devrimi'nin dünyada benzeri olmadığını söylemiş ve onun felsefi temellerini inşa etmeye çalışmıştır (Alemdar, 2001: 32).

Kitle iletişim araçlarının egemen ideolojinin bir aygıtı olarak kullanılmasının Türkiye'deki en çarpıcı örneklerinden birine Demokrat Parti döneminde rastlanmaktadır. Demokrat Parti, iktidara gelmeden önce diğer siyasi partiler gibi radyoyu parti propagandasını yapmak için kullanmış, iktidara giden süreç içerisinde radyonun kamuoyunu yönlendirmedeki etkisini en iyi şekilde fark etmiştir. Öyle ki iktidara geldikten sonra bu etkin aracın kendi iktidarlarına karşı kullanılmasını engellemek için siyasi partilerin radyoda propaganda yapma hakkını kaldırmış ve radyoyu sadece kendi iktidarlarının propagandasını yapmak için kullanmaya başlamıştır. Radyodaki tüm programlar gittikçe ideolojikleşmiş, haberler iktidar partisinin arzuları çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Örneğin 1957 yılında seçim günü daha seçimler tamamlanmadan radyolarda iktidar partisinin ezici çoğunlukla seçimleri kazandığı ilan edilmiştir. Demokrat Parti iktidarının son yıllarında, Demokrat Parti, muhalefetin halkın desteğini yitirdiği iddialarına karşı bu

iddiaları çürütmek amacıyla kendi saflarına yeni katılanların oluşturduğu Vatan Cephesi listelerinin ‘Radyo Gazetesi’ programı aracılığıyla yayınına başlamıştır (Güngörmez, 2002).

1960’lı yıllarla birlikte gazete, radyo ve sinemanın kitle iletişim alanındaki etkin konumları yerini yavaş yavaş televizyona bırakmaya başlamıştır. Televizyonun artan etkisi, son otuz yıl içinde kitle iletişim araçlarında ortaya çıkan en önemli gelişmedir (Giddens, 2000: 391). Bugün hemen her evde bir televizyon vardır ve televizyon, çağın birincil ve en etkili enformasyon kaynağıdır.

Televizyon spikeri topluma bir şey duyurduğunda, bireyler buna ister inansın ister inanmasın, bu duyuru toplum genelinde hakikat olarak işlemeye başlar, tek hakikat olarak. Çünkü o şekilde, o tonda, o kişi tarafından, o saatte söylenmiştir (Foucault, 2003: 177). Gazete, radyo, sinema, internet ve televizyon gibi kitle iletişim araçları topluma bilgi iletme görevini üstlenmişlerdir. Ancak toplumun bu bilginin doğruluğa inanması ve onu gerçek olarak kabullenmesi için, bilginin kati bir gerçeğe dayanmasına gerek yoktur. Sadece bu enformasyon kaynakları tarafından iletiliyor olması toplumun bilginin doğruluğunu kabullenmesi için yeterlidir.

Toplum genelinde yerleşmiş olan, kitle iletişim araçlarının gerçeği yansıttığına dair yaygın görüş, toplumun kitle iletişim araçları tarafında rahatlıkla yönlendirilmesine ve davranışlarının egemen ideolojinin arzuları çerçevesinde biçimlendirilmesine imkân tanımaktadır. Egemen ideolojiler kitle iletişim araçları tarafından daha da yüceltilerek, meşrulaştırılarak, ayrıntılı olarak ele alınırlar ve geniş izleyici kitlelerine ikna edicilik ve parıltılı bir çekicilik içinde dağıtılırlar. Özellikle televizyon gündeminin yazarlığı, nihayetinde toplumun siyasal, ekonomik ve kültürel egemen güçlerinin elindedir ve televizyon genellikle gücünün çıkarlarını gereğinden fazla temsil ederken, güçten yoksun olan kesimleri çok düşük düzeyde temsil etmektedir. Bu bağlamda televizyon, belki de egemen ideolojinin en önemli aktarıcısıdır (Lull, 2001: 22).

Kitle iletişim araçları, özellikle de televizyon egemen grupların çıkarlarını savunan politik söylemi, onların da sahip olduğu kodlar aracılığıyla yayar ve onları bir zevk biçimi içerisinde meşrulaştırır. Medya, imajları egemen ideolojinin varsayımlarıyla birlikte ve onlara uygun olarak yorumlar ve sentezler. Söz konusu imajlar insanların kendi toplumlarının en temel özelliklerini bile nasıl anlamlandırdıklarına büyük ölçüde etki eder. Bu olgu toplumların şiddet düzeylerini, ırksal ve cinsiyet düzenlerini ve rollerini, iş ve meslek beklentilerini ve politik seçimlerini de kapsamaktadır. George Gerbner ve Larry Gross'a göre televizyon kurulu düzenin bir aracıdır ve böyle bir hizmet temelde bir şeyleri değiştirmekten çok onları pekiştirme ve sürdürme yönünde hizmet ederken bu arada geleneksel kavrayışları, inanışları ve davranışları tehdit eder ya da zayıflatır. Onun temel işlevi, mevcut toplumsal kalıpları yaymak ve dengede tutmaktır (Lull, 2001: 24, 26).

Kitle iletişim araçlarının toplumun ve bireylerin davranışları üzerindeki etkisini, açık şekilde ortaya koyan en iyi araştırmalardan biri, Glasgow Üniversitesi'ndeki Glasgow Kitle İletişim Grubu tarafından gerçekleştirilmiştir. Ocak ve Haziran 1975 arasında bütün televizyon kanallarında yayınlanan haberlerin bir çözümlemesine dayanan ve 1976 yılında yayınlanan 'Bad News' (Kötü Haberler), grubun en dikkate değer çalışmasıdır. Bu çalışma sonucunda Glasgow Kitle İletişim Grubu sanayi ilişkileri hakkındaki haberlerin tipik olarak seçici ve yanlı biçimde sunulduğu kanısına varmıştır. Televizyon haberlerinde 'Sorun', 'Radikal' ve 'Anlamsız Grev' gibi terimler, sendika karşıtı görüşleri akla getirecek şekilde ifade edilmiştir. Kamuoyunda rahatsızlık yaratan grevlerin etkileri, sebeplerinden çok daha fazla sunulmuştur. Haber filmleri çoğunlukla, protestocuların etkinliklerini akıldışı ve saldırgan gösterir biçimde kullanılmıştır (Giddens, 2000: 396-397).

Glasgow Kitle İletişim Grubu üyelerinden Greg Philo yaptığı başka bir araştırmada insanlara, 1984-1985'teki, Arthur Scargill'in önderliğindeki madenciler sendikası ile Margaret Thatcher'ın muhafazakâr hükümeti arasındaki büyük ölçekli ve uzun çekişme yaratan madenciler grevine ilişkin ne anımsadıklarını sormuştur. Philo, grevin fotoğraflarını, farklı gruplardan insanlara göstermiş ve onlardan sanki gazeteciymiş gibi bu fotoğraflar hakkında yeni öyküler yazmalarını istemiştir. Philo,

bu insanların yazdığı öykülerin grev sürerken televizyonda gösterilen özgün öykülerle yakın benzerlikler gösterdiğini hatta kullanılan deyimlerin bile aynı olduğunu saptamıştır. Bununla birlikte araştırmaya katılan insanların büyük bir çoğunluğu, grev sırasındaki gösterilerin çok fazla şiddet içerdiğini dile getirmiştir. Fakat gerçekte grev sürecindeki grev olgusu oldukça enderdir (Giddens, 2000: 398).

Bu çalışmalarıyla Glasgow Kitle İletişim Grubu, televizyon haberciliğinin ideolojik yönlerini çözümlenmiştir. Haberler, grevlerin karşısındaki hükümet ile yönetimi destekleme eğilimi göstermektedir. Genel olarak kitle iletişim araçları toplumsal gövde üzerinde ideolojinin kapsamını büyük ölçüde genişletmektedir (Giddens, 2000: 407). Günümüzün modern toplumlarında bu ideoloji, iktidarı elinde bulunduran egemen güç odaklarını ideolojisidir. Erk sahipleri, kendi ideolojilerini yeniden üretmek ve iktidarlarının sürekliliğini sağlayabilmek için kitle iletişim araçlarını kullanmaktadırlar. Kitle iletişim araçlarının imajlarının toplumsal döngüsü egemen ideolojiye yardımcı olmaktadır (Lull, 2001: 105).

Erk ile kitle iletişim araçları arasındaki ilişki geçmişten günümüze yükselen bir grafik izleyerek artmaya devam etmiştir. Bilişim çağı ve onun meydana getirdiği bilgi toplumunda, kitle iletişim araçları erkin yegâne iktidar aygıtlarından biri, hatta en önemlisi konumundadır. Erk, kitle iletişim araçlarını, hem kendi ideolojisinin yeniden üretimini sağlayarak egemenliğini daim kılmak, hem de iktidarına toplumun içinden veya diğer güç odaklarından yönelebilecek tehditleri bertaraf etmek için kullanmaktadır.

1. 6. Egemen İdeoloji ve Sinema

Özde bir kitle iletişim aracı olmasına karşın hem tez çalışmasının temel konusunu oluşturması, hem de diğer kitle iletişim araçlarına oranla gerçeklik algısı oluşturmada ve gerçekliği çarpıtmadaki başarısı sebebiyle egemen ideoloji ile sinema arasındaki ilişki ayrı bir başlık altında incelenecektir.

Sinema ile egemen ideoloji arasındaki bağıları irdelenmeden önce, sinema sanatının propaganda ve ideolojinin aktarımı konularında sahip olduğu gücün temellerine kısaca bir göz atmak gerekir. Sinemanın ideolojik metinleri izleyicinin bilinçaltına yerleştirmeyi başarısının sebeplerinin anlaşılması, toplumsal gövde içindeki güç odaklarının sinemayı kendi ideolojilerinin üretim ve iletim aracı olarak kullanma arzularını gerekçelendirilmesi açısından faydalı olacaktır. Bu bağlamda tiyatro ve sinema gibi gösterimlerin dramatik yapılarının kurulmasının temel yapı taşlarından ‘mimesis ve özdeşleşme’ kavramları genel hatlarıyla ele alınmalıdır.

1. 6. 1. Mimesis ve Özdeşleşme

Türk Dil Kurumu sözlüğünde mimesis sözcüğünün açıklaması, taklit kavramı ile paralel bir anlam içeren ‘benzetme, öykünme’ olarak yapılmaktadır. Ancak Yunanca ‘mimeisthai’ sözcüğünden gelen mimesis sözcüğünü tek başına taklit kelimesiyle karşılayabilmek mümkün değildir. Öyle ki en eski kullanımlarında bile mimesisin hiçbir zaman, sadece taklit etmek anlamına gelmediği görülmektedir (Demirkan, 2010: 5).

Mimesis, gerçek ile idealar arasındaki görsel benzerlikten, davranışsal öykünmeye, metafizik uygunluktan, estetiğe kadar pek çok benzerlik ya da eşitlik biçimlerini açıklayan derin anlamlara sahiptir. Potolsky, mimesisi doğa, gerçeklik ve güzelliğin taklidini içeren bir üst başlık insan davranış ve eylemleri, fikirleri, yapıtları gibi yaşadığımız dünyadaki her şeyin taklidi olarak açıklamaktadır. Hansen ise mimesisi genel anlamda insan ya da eylemlerin davranış, jest, söylev ya da tarzlarını ya da bir şeyin özelliklerini taklit etmenin eylemi, pratiği ya da sanatı olarak tanımlar (Demirkan, 2010: 5).

Mimesis kavramı sanat kuramcılarının gözüyle incelenecek olursa; mimesis ile ilk olarak Antik Çağ felsefecileri Sokrates, Platon ve Aristoteles’in sanat felsefelerinde karşılaştığı görülmektedir. Sokrates, resimde ve heykel sanatında sanatçının, insanın fiziksel yanı sıra birlikte ruhsal ve ahlaksal yanını da yansıttığını (mimesis) söylemektedir. Platon için mimesis doğa güzelliklerinin bir taklidi,

yansımasıdır ve asıl gerçeklik değildir. Sanatçı da yaşamın yaratılışlarını taklit eden bir insandır. Platon, mimesis kavramına dayanarak, tüm sanat etkinliğine ve sanat güzelliğine karşı olumsuz bir tavır ortaya koyar. Çünkü Platon'a göre sanatın yansıttığı şey, asıl gerçeklik olan idea'lar değil, tersine idea'ların kopyası olan nesnelere, görüntülere, kısacası, duygusal dünyadır. Buna göre sanat, insanı gerçeklerden uzaklaştıran zararlı bir etkinliktir (Tunalı, 2010: 176).

'Poetika' adlı eseriyle sanat kuramının kurucularından biri olarak kabul edilen Aristoteles'e göre bütün sanatların temel ögesi mimesistir ve sanat dalları mimetik bağlamda yansıtmada kullanılan araçlar, yansıtılan nesnelere ve yansıtma tarzları bakımından birbirinden farklılık gösterirler. Aristoteles'e göre mimesis insan doğasının bir parçasıdır, yani mimetik içtepi insanda doğuştan vardır. İnsanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla öğrenirler. Yine Aristoteles, insanların mimetik ürünler karşısında duyduğu hoşlanma duygusunun insanın karakteristiği olduğunu söylemektedir. Birey gerçeklikte hoşlanmayarak baktığı tiksinti uyandıran hayvanları ve cesetleri, tamamlanmış bir resim içinde gördüğünde, bu kez ona hoşlanarak bakar (Aristoteles, 2002: 11,16).

Mimesis tiyatro ve sinema gibi kurmacaya dayalı sanatlar için önemli bir kavramdır. Çünkü bir tiyatro sahnesinde ya da sinemasal evrende inşa edilen olası dünyalar, toplumun içinde yaşadığı dünyaların modelleştirilmesi veya taklidi aracılığıyla oluşturulur. Bu sanatlarda, sahne, dramatik evrenin olası yaşamını yansıma (mimesis) ile gösterme gücünü tek başına kendi elinde bulundurur. Bu sebeple izleyici taklide dayalı olarak yaratılmış bu dünyanın ruhsal ve ideolojik yapısını kabullenmek ya da reddetmek arasında gidip gelir (Pavis, 2000: 291).

Mimesis önemlidir, çünkü seyircinin izlediğinden hoşlanabilmesi için, izlediği ile arasında bir bağ kurabilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda izleyici taklit edilen şeyin neyin taklidi olduğunu bilmelidir (Oğuz, 2006: 124). Aristoteles bu durumu öğrenmenin, bilmenin verdiği derin hoşlanma olarak ifade eder. Örneğin; insan bir resme baktığında, o resimde betimlenenin, gerçek hayattaki karşılığını, şu ya da bu

kişinin resmi olduğunu öğrenir ve bu sebeple resme hoşlanarak bakar. Ancak resimde gösterilen nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman mimetik olarak yaratılmış bu eser, böyle bir taklit yapıt olarak bakanda bir hoşlanma uyandırmaz (Aristoteles, 2002: 17). Aristoteles, bu tespitiyle bir anlamda sanatın obje'sinin doğa olduğunu ve olması gerektiğini vurgulamak istemektedir (Tunalı, 2010: 177).

Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir (Monaco, 2010: 251). Bu izleyicinin eser ile arasında bir bağ kurulabilmesinin temel yoludur. Çünkü izleyici ancak mimetik anlamda oluşturulmuş bir film içinde kendisi ve içinde yaşadığı dünya ile ilgili içselleştirilebilecek kavramlar ve olgular bulabilir. Sinemanın asıl gücü izleyici için, izleyicinin yadsımayacağı, yeni ve izleyicide gerçek sanısı uyandıran bir dünya kurabilmesidir.

Üzerinde durulacak diğer kavram ise 'özdeşleşme'dir. Özdeşleşme en temel ifadesiyle, seyircinin izlediği yapımdaki oyuncuların biriyle, çoğu zaman kahramanla kendini bir tutup onun başına gelenleri gerçekten yaşıyormuş duygusuna kapılması, böyle bir yanılsama içine düşmesidir.

Özdeşleşme her şeyden önce psikolojik bir olaydır. Ancak bu psikolojik olgunun fizyolojik temellerinin varlığından da söz edebilir. Her hareket algısı, bireyde aynı hareketi yapma gibi bir düşünce uyandırır. Her hareket düşüncesi, içinde içeriğini gerçekleştirmek için bir dürtü taşır. Örneğin; karşıda biri kolunu sallıyorsa, bu durumun algılanması, bireyin kolunda da aynı hareketi yapmak için bir dürtü meydana getirir; şoförün yanında oturan biri şoför ile birlikte gaza ya da frene basar (Tunalı, 2010: 41).

Johannes Volkelt, özdeşleşmeyi insanın öbür insanlara ve sanat yapıtlarına olan ilgisinde ortaya çıkan ruhsal-duygusal ortaklık fenomeni olarak ele alır. Volkelt böyle bir ilgi içine girilen insanın veya sanat yapıtının, ruhsal-tinsel bir doluluk içinde olduğunu söyler. Yüzüne bakılan bir insanda neşe, acı, umutsuzluk, vb. gibi

ruh durumlar diğer bireyler tarafından kavranır. Çünkü her insan diğer insanlar gibi ruhsal-tinsel bir varlıktır. İşte bireyin kendi gibi ruhsal-tinsel varlıklarla kuracağı bir ortak duygudaşlık ilgisi, Volkelt'e göre özdeşleşme olgusunu oluşturur (Tunalı, 2010: 42).

Murray, izleyicinin özdeşleşme sürecini, 'sempati yapısı' kavramıyla sistematikleştirmektedir. Buna göre, film izleme sırasından seyirci ile karakterler arasında gelişen üç aşama vardır. Seyirciler karakterlere anlam verirler (tanıma süreci), seyirciler görsel ve sese dayalı veriler ışığında az ya da çok karaktere ait bilgi sahibi olurlar ve karakterlerle ilgili belli bir düzenleme / hizalama yaparlar. Son olarak seyirciler karakterleri kendi sahip oldukları değerler çerçevesinde irdelerler ve aralarından az ya da çok sempatik ya da antipatik bağlılıklar ortaya çıkar (Kırel, 2010: 171).

İzleyici rol ile özdeşleşir, çünkü rolle özdeşleşmesi ona bir haz kazanımı sağlar. Bu gerçek anlamda kendisini işin içine sokma riskine girmeksizin vekâleten serüven yaşamının hazzıdır. İzleyici özdeşleştiği kahraman gibi ölür, ancak kahramanın ölümünden sonra izleyici yaşamayı sürdürür ve aynı biçimde sağ ve esen olarak başka bir kahramanla yeni bir serüvene atılmaya veya ölmeye hazırdır. Tehlikenin verdiği haz ve gerçek anlamda risk olmaması izleyiciyi kurmaca yapı içinde 'psiko-patolojik kişilerin' temsil edildiğini görmekten haz aldığı bir özdeşleşmeye götürür, çünkü bu durumda çoğu zaman bastırıldığı ve izlediği yapımın bir nesnesi olduğu için artık sansür koymak gereğini duymadığı güdülerinin sahnelenmesine katılır. Dolayısıyla ben'in farklı parçalarının bir yasaklanma olmasızın ekranda devindiğini hissetmenin doyumunu yaşar (Pavis, 2000: 264).

Pavis, Hans-Rubert Jauss'un özdeşleşme biçimlerinin tipolojisine atıfta bulunarak, özdeşleşmenin beş temel biçimden bahsetmektedir.

- Çağrısimsal Katılım: Toplu durumu saptamak amacıyla her bakış noktasını anlamaktan başka amacı yoktur. Bu bireyin başkalarını dinleyerek ve onların güdülenmelerini yeniden kurarak yaptığı özdeşleşmedir.

- Hayranlık Dolu Katılım: Oyun kişisine (kahraman, ermiş, yarı-tanrı vs.) kayıtsız koşulsuz hayranlık duyulması; bireyde onu taklit etme isteği uyandırır.
- Duygudaş Özdeşleşme: Kahraman kusursuz olmasa da değerlidir; erişilebilir ve insancıl bir biçimde kendini ortaya koyar, bu da acıma ve duygusallık yoluyla bir özdeşleşmeye yol açar.
- Katartik Özdeşleşme: Duygudaşlığın ötesinde, trajik kişiye bir korku ve acıma duygusunu ya da gülünç oyun kişisine karşı acı alaycı bir bakışı doğuran yoğun bir duygulanım ve “tutkuların bir boşaltımı”, bir katarsis uyandırır.
- İronik Özdeşleşme: Her şeye rağmen talihsiz kahramanla ya da karşı kahramanla belirli bir duygudaşlık kurulmasıdır (Pavis, 2000: 265-266).

Özdeşleşme duygusal bir süreç olduğu kadar düşünsel bir süreçtir. Toplumsal, kişisel deneyimlerin ve kültürel aktarımların da bu süreç içinde yerleri önemsenmelidir. Özdeşleşme kavramı gözden geçirildiğinde, seyircinin izlediği filmdeki tüm anlatısal düzenlemelerin sonucunda ortaya çıkan bileşenler arasında duygusal, düşünsel ve sosyal anlamda kendi boşluklarının doldurulmasına yarayacak olanlarının seçilip kullanıldığı faydacı bir üstlenme süreci olarak düşünülebilir. Seyircinin film boyunca özdeşleştiği kurgular arasında toplumsal cinsiyet, kimlik, iktidar gibi kavramların temsillerinin olduğu görünmektedir (Kirel, 2010: 179).

Mimesis ve özdeşleşme kavramları çerçevesinde incelendiğinde, sinemanın izleyiciyi etkisi altına alan büyü gücü en öz biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Beyaz perdenin karşısındaki izleyici film başladığı andan itibaren, perdedeki görüntüler sona erene kadar tamamen farklı bir dünyanın içine girmektedir. Gerçek dünyanın bir yansıması olarak kurulan bu sinemasal evren ilk andan itibaren nesnelere, olgulara, psikolojik ve ideolojik yapısıyla izleyicide katıksız bir gerçeklik hissi uyandırır. Kısaca perdeye yansıtılan her kare izleyicinin zihninde bir gerçek olarak işlemeye başlar. İkinci aşamada izleyici bu sanal dünya içinde kendisiyle özdeşleşebileceği pek çok farklı karakterle kuşatılır. Böylece izleyici gerçekliğine

inandığı bu sanal dünyanın bir gözlemcisi olmanın ötesine geçerek bu dünyanın bir parçası olur. Bu noktadan sonra izleyici filmde aleni ve üstü örtülü olarak kendisine iletilen tüm mesajları olumlamaya müsait bir duruma gelir.

1. 6. 2. Egemen İdeoloji ve Sinema Arasındaki İlişkisi

Bütün sanatların amacı; okuru, izleyiciyi, dinleyiciyi etkileyen, insanın duyularını çeşitli yönlerden uyararak, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymaktır. Ancak sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi olanağını taşıdığından, bunun sağladığı inandırıcılık, kandırıcılık ve etkinlikten dolayı bir propaganda aracı olarak diğer sanatlardan üstündür (Özön, 2008: 10).

Sinema yapıtları, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır (Ryan ve Kellner, 2010: 38). İçerik gerçekçi olsun ya da olmasın, sinematografik anlatım her tür içeriği gerçek kılmaktadır. Sinema bu açıdan ideoloji aktarma bağlamında en güçlü araçlardan biridir (Jafarli, 2004: 13).

Sinema yapıtı, sistemin maddi bir ürünüdür. Bu sebeple aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür. Yani film, hem ekonomik hem de ideolojik sistemin dalıdır. Sistemin doğası sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirir (Jafarli, 2004: 14). Bu bağlamda sinema anlatısı türü ne olursa olsun hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojik hatta politik eğilimlerden uzak değildir (Güçhan, 1999: 176).

Bir toplumsal gövde içinde tek bir ideoloji olduğu söylenemez. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojilerde bulunur. Bu ideolojiler birbirleriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar. İdeoloji hem aynı zaman dilimi içinde hem de birbirini izleyen dönemlerde birbiriyle çelişen yönelimler izleyebilir. Bu sebeple genelde sinema ve özelde her popüler film bir yanıyla yanlış bilinç üretir; bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve

aktarır; bir yanıyla toplumu bir arada tutan değerleri oluşturur ve toplumsal bir sıva işlevi görür; bir yanıyla bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar. Sonuç olarak tarihsel gelişim süreci boyunca sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir (Yılmaz, 2008: 63,66).

Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni sinemayı gerçekliği yeniden üreten bir araç olarak tanımlamış, kamera ve filmin bu amaçla var olduğunu ve bu sebeple ideolojiyi ifade ettiği savunmuşlardır. Onlara göre, film yapımının araçları ve teknikleri gerçekliğin birer parçasıdır ve ‘gerçeklik’ egemen ideolojinin ifadesinden başka bir şey değildir. Comolli ve Narboni’ye göre bir film çekimine başlanıldığında, daha ilk çekimden itibaren şeylerin gerçekten oldukları gibi değil, ideolojinin süzgecinden geçirildikleri şekliyle yeniden üretilme zorunluluğuyla karşılaşılır. Bu durum üretim sürecinin her aşaması için geçerlidir (Yılmaz, 2008: 66).

Comolli, sinemanın ortaya çıkışının idealist bir gelişmenin sonucu olarak değil, ideolojik ve ekonomik bir zorunluluğun sonucu olarak gerçekleştiğini söylemektedir. Comolli ayrıca filmsel anlamın gerçekliğin yansıtılmasıyla verilebileceği ya da görüntülerin güdümlenmesi aracılığıyla yaratılabileceğini ileri süren kuramcılar arasındaki tartışma çerçevesinde, kurgu, alan derinliği ve ses gibi filmsel öğelerin ideolojik yanını vurgulayarak sinema dilinin teknik zorunluluklar tarafından değil de, gerek sinema dilinin gerekse tekniğin birtakım ideolojik gereksinimler tarafından belirlendiğini ileri sürmüştür (Özden, 2004: 174, 176).

Jean-Patrick Lebel ise kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olmadığını savunmuştur. Ona göre kamera, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan başka bir şey değildir. Ancak sinema da bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla kullanılabilir. Lebel’e göre eğer sinema egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu alıcının doğal bir sonucu değil, egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur (Yılmaz, 2008: 68).

Enzerberger, tüm iletişim dizgelerinin yönlendirici olduğunu; bu özelliğin iletişim araçlarının doğasında var olduğunu savunur. Enzerberger'e göre yönlendirici olmayan filmcilik diye bir şey yoktur. Bu durumda sorun iletişimi araçlarının yönlendirici olup olmadığı değil, ancak onları kimin yönlendirici amaçla kullandığıdır (Berger, 1993: 50).

Tüm kitle iletişim araçları arasında doğasından kaynaklanan nitelikleri göz önüne alındığında halkın üzerinde en fazla etkide bulunabilecek ifade aracının sinema olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Paul Rotha, sinemanın, egemen ideolojinin propaganda aracı olarak kendine özgü uygunluğunu kısaca şöyle açıklamaktadır:

- Kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahip olması,
- Açıklama ve ifade yeterliliği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı yeterliliğinin bulunması,
- Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi (Rotha, 2000: 40).

Sinema tarihine bakıldığında, çeşitli istisnalar olsa da, sinemanın genel olarak burjuva ideolojisinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğu görülmektedir. Burjuva sineması izleyicinin varlığını bilmezden gelir gibi görünür, perdede olanları ve söylenenleri izleyici hedeflemiyormuş gibi düzenler sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söyler; ancak bu sinema her zaman izleyicinin duygularını sömürür ve kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere ustaca, sinsice, farkında olmadan katılmaya ikna etmek için, çeşitli mekanizmalarından faydalanır (Yılmaz, 2008: 173).

Sinema ve egemen ideoloji ilişkisi ile ilgili aktarılan bu bilgiler yanında sinemanın tarihsel gelişim süreci içinde ortaya çıkan çeşitli örnekleri irdelemenin tez

çalışması adına faydalı olacaktır. Bu bağlamda sinema ve egemen ideoloji ilişkisinin en önemli örneklerinden biri Sovyet sinemasında görülmektedir.

Rusya'da 1917 yılında gerçekleşen devrimin ardından, yeni kurulan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, çok ağır ekonomik şartlar içinde, bir yanda dışarıda ve içeride düşmanların saldırısı bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, bir yandan da ayrı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu. Böylece, yeni kurulan sosyalist rejim ekonomik kalkınmayı geliştirmek için endüstrileşmeyi hızlandırmaya ve Rus toplumunun çeşitli kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlamak amacıyla da Rus sanatçılardan yararlanmaya karar verdi. Bu sayede sanatın her kolu, özellikle de tiyatro ve sinema daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem kazandı (Coşkun, 2003: 42).

Sinema Sovyet Rusya'da devletin ilgilendiği ve geliştirmeye çalıştığı bir sanat dalı olarak ortaya çıkar; bu durumun temel sebebi sinemanın kitlelere ulaşma ve etkileme potansiyeline diğer sanatlardan çok daha fazla sahip olmasıdır. Yani sinema, devrimin etkili bir aracı olma potansiyelini içinde taşıyordu. Sovyet hükümeti sinemayı bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve ideolojisini yaymak amacıyla sinemadan yararlanmıştır. Bu bağlamda Sovyet yönetmenleri komünizmin politik ideolojisiyle sınırlı olmak kaydıyla; özellikle teorik alanda kendi fikirlerini geliştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Sovyet yönetmenler yaptıkları bu filmlerle insanları eğlendirmekten öte, onların egemen ideolojiyi içselleştirmesini sağlamaya çalışmışlardır. Bu koşullarda yapılan filmlerde belli başlı özellikler ön plana çıkmıştır (Coşkun, 2003: 45,47).

Bu özellikler kısaca şunlardır; Bir film, yeni politikaya uygun olarak kitlesele düşünceye zemin hazırlayacak yeni fikirleri ortaya koymalıdır. Ülke olarak, her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bir sosyolojik önem kapsamı, tüm yapımların temelini oluşturur ve bunun etrafında bir anlatım öyküyü meydana getirir. Bununla birlikte, devrim olaylarını ve çar rejimi altındaki yaşantıyı betimleyen çok sayıda yapım

gerçekleştirilmiş ve bu yapımların hepsinde de hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenmiştir. Halk devletin toplumsal, bilimsel, endüstriyel ve politik ilerlemesinden haberdar edilecektir. Kitlelerin ilgisinin film endüstrisine çekebilmesi için, senaryo yapım aşamasından itibaren filmlerde halkın yaşantısını ilgilendiren olgular kullanılacaktır (Rotha, 1996: 146).

Özetle, sinema halkın eğitimi ve egemen ideolojinin içselleştirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Sovyet hükümetinin birincil amacının sinema aracılığı ile komünizm ilkelerinin taşınması olduğu anlaşılmaktadır. Bu amaç sadece Rusya boyunca değil, tüm dünya genelinde komünizm yayılmasını hedeflemiştir (Rotha, 1996: 150).

Sözü edilen bu eğilimler neticesinde Sovyet egemen ideolojisi filmlerin içerisinde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu durum 1918 yılındaki film adlarından anlaşılabilir. Yılın ilk altı ayında filmler '*Aşkı Yaratan Kadın, Dağ Kızları, Genç Hanım, Sokak Serserisi*' gibi adlar taşırken; ikinci altı ayda çekilen filmlerin adlarında ekmek, yer altı, ayaklanma, izdiham, sinyal gibi sözcüklerin yer aldığını görürüz (Abisel, 2003: 212).

Sovyet sinemasının tüm varlığı, Sovyet hükümetinin politikası ve Marksizm ilkelerinin gelişimini canlı bir şekilde ifade etme arzusundan kaynaklanmaktadır (Rotha, 1996: 172). Komünist iktidarın temel hedefi egemen ideolojiyi toplumun her katmanında etkin kılmak ve bu ideoloji çerçevesinde şekillendirilmiş yeni nesiller ortaya çıkarmak olmuştur. Bu bağlamda sinema etkin ideolojik aygıt olarak kullanılmıştır.

Benzer bir durum Almanya içinde geçerlidir. Almanya'da 1933'te iktidara geçen Naziler, Weimar Cumhuriyeti'nden çok geniş olanaklı bir sinema endüstrisi devralmışlardır. Geniş halk yığınlarını etkilemede kitle iletişim araçlarının her türüne başvurarak büyük bir propaganda kampanyasına girişilen Nazi Almanya'sında propaganda bakanı Goebbels, sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın propaganda açısından taşıdığı önemi gözden kaçırmamıştır (Adalı, 1986: 36). Goebbels tarafından kontrol altında tutulan Alman Film camiasında,

düşmanların gerçekleştirdiği ‘*Potemkin Zırhlısı*’ filmi, en iyi propaganda yapımı olarak kabul edilmiştir (Rotha, 2000: 77).

Goebbels’in bu düşünceleri doğrultusunda beyaz perdeye aktarılan, 1935’te yapılan büyük toplantının filmi ‘*Triumph of the Will – Azmin Zaferi*’; Berlin Olimpiyatları’nı propagandacı bir yorumla ele alarak görüntüleyen ‘*Olympia*’; ‘*Hitler Junge Quex – Hitlerin Gençliği*’ ve Yahudi aleyhtarı ‘*Süss L’Ebreo – Yahudi Süsü*’ gibi yapımlar sanatsal açıdan bir varlık gösterememesine karşın propaganda açısından başarılıdır (Adalı, 1986: 37).

Sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanımına ilişkin bir başka örnekte, faşist İtalya’da ortaya çıkmıştır. İtalya’da özellikle Mussolini’nin yükselişi ile birlikte faşist hükümet sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Mussolini böylece İtalyan İmparatorluğu ülküsünün propagandasını yapmak için sinemayı bir araç olarak kullanmayı amaçlamamıştır. Bu anlayışla hükümet film stüdyoları kurarak, sinema okulları açarak, parasal destek sağlayarak, dışarıdan gelen filmlere karşı koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisini geliştirmeye ve denetlemeye başlamıştır. Bu süreçte egemen ideolojiyi yansıtan pek çok yüksek bütçeli film çekilmiş ancak bu yapımların kalitesi üst düzeye ulaşamamıştır (Coşkun, 2003: 144). Aslen İtalyan Sineması’nda politik ve ideolojik nitelikte asıl başarılı ve önemli yapıtlar savaş sonrası İtalya’sında Yeni Gerçekçilik (Neo Realismo) akımıyla birlikte hayat bulmuştur.

Nisan 1945’ten itibaren tamamen, Birleşik devletlerin hâkimiyetindeki müttefik güçlerin kontrolüne giren İtalya’da o döneme kadar yasaklı olan Hollywood filmlerine kapılar sonuna kadar açılmıştır. Uzun süre sadece faşist yönetimin onayladığı sahneler aşına olan İtalya’da büyük bir film sağanağı başlamış ve yerli yapımlar hızla azalmıştır. Film endüstrisinin sıkıntıya düştüğü bu dönemde, Yeni Gerçekçilik akımı sinema sektörünün içinde bulunduğu bu kargaşa ortamının dışında etkili bir film hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Politik ve sosyal bir heyecan döneminde vücut bulan Yeni Gerçekçilik, İtalyan yeraltında çarpışan ve İtalyan milli devletinin yeniden doğuşunu görmek isteyenler tarafından sahiplenilmiştir. Yeni

Gerçekçi filmler o dönemde İtalyan sinema sektörünün küçük bir bölümünü temsil ediyor olmasına karşın, film yapımında heyecanlı yeni bir yol ve İtalyan Sineması'nın yeniden doğuşunun sembolü olarak kabul görmüştür (Biryıldız, 2002: 67-68).

Yeni Gerçekçiler, geçmişten kopmayı, geleneksel konulardan ve Hollywood'un sistematik türünden uzaklaşmayı kararlaştırmışlardır. Yeni Gerçekçilerin sinemasındaki bu yeni eğilim ve ilgi, faşist kültür geleneklerini kırma çabası sonucunda meydana çıkan anti-faşist düşüncenin bir sonucudur. Bu amaçla anti-stüdyo bir anlayış benimseyen Yeni Gerçekçiler, Hollywood ışıklandırması yerine, doğal ışığı, kostüm epikleri ve sahne esinlemeli melodramlar yerine savaştan zarar görmüş ülkelerin sokaklarını, profesyonel oyuncular yerine yarı profesyonel ya da amatör oyuncularını, senaryoya bağlı motamot yapılar yerine doğaçlama yolunu seçmişlerdir. Hatta aynı tip film stoğunun kullanımını bile terk etmişlerdir (Biryıldız, 2002: 70). Bu olgular savaş dönemi İtalya'sındaki olanakların yetersizliğinin yanı sıra, hem devrik Faşist Mussolini rejimine hem de Amerika önderliğindeki kapitalist, işgalci müttefik güçlere karşı politik, ideolojik bir duruşun ifadesidir.

Yeni Gerçekçi akımın temsilcilerinin büyük bir bölümü İtalyan soluyla iletişim içinde olmuşlardır. Bu sebeple İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde sol ideolojik söylem ve buna bağlı olarak faşizm eleştirisi önemli bir yere sahiptir. Örneğin Luchino Visconti'nin Faşistler halen İtalya'yı kontrol ettiği sırada beyaz perdeye aktardığı ve Yeni Gerçekçi akımın izlerini taşıyan '*Ossessione – Tutku (1942)*', ilk gösteriminde psikolojik gerçekçilik ve seksüel açıklayıcılığıyla Katolik Kilisesi'ni ve Faşist yönetimi şaşırtmıştır. İlerleyen yıllarda Visconti kendisi gibi marksist olan senaryo yazarı Giuseppe de Santis ile egemen sınıfı analiz etmek amacıyla, 19. yüzyıl sınıf çatışmalarını inceleyen bir kostüm drama olan '*Senso – Günahkâr Gönüller (1954)*'yu çekmiştir. Filmde Antonio Gramsci'nin 'Prison Notebooks – Hapishane Defterleri' eserinde yer alan o günün İtalyan Marksist düşüncesinin etkileri ciddi biçimde görünmektedir (Biryıldız, 2002: 74-76).

Visconti'nin yapıtlarında ortaya çıkan bu yaklaşımı diğer Yeni Gerçekçi yönetmenlerde de görmek mümkündür. Roberto Rosselini, 1946 yılında çektiği 'Paisa'da İtalya'nın Amerikalılar tarafından işgalini, bilmedikleri güçlere yakalanmış milyonlarca dost erkek ve kadın vatandaşlarının ölümüne ve acı çekmesine neden olan bir trajedi olarak izleyiciye sunmuştur. 'Germania, anno Zero – Almanya Sıfır Yılı (1947)' filminde ise Rosselini, Nazi eğitimiyle yetiştirilen, içinde yaşadığı faşist yapının, savaşın kanıksattığı ölümlerin, yoksulluğun sonucunda babasını öldüren ve nihayetinde vicdan azabıyla kendi hayatına son veren on iki yaşındaki bir çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Yine akımın bir başka önemli temsilcisi olan Vittorio de Sica, Cesare Zavattini ile beraber kaleme aldığı öykülerde dramatik olarak savaş sonrası İtalya'nın umutsuz hayatını daha iyi bir yaşam potansiyeliyle karşılaştırmaktadır (Biryıldız, 2002: 81-83).

Sinemanın ideolojik ve politik bir aygıt olarak kullanımına ilişkin göz atılması gereken bir diğer önemli yapılanma da İngiliz Belge Okulu'dur. 1920'li yıllarda İngiliz Devletler Topluluğu hem ekonomik hem de siyasal yönden bir toparlanma süreci içine girmek zorunda kalmıştır. Modern demokrasinin beraberinde getirdiği kamuoyu oluşumu ve geniş halk kitlelerinin eğitimi sorununun çözülebilmesi ve ekonomik sistemin işlerliğinin sağlanabilmesi için örgütlenme ve bu örgütler aracılığıyla etkinliklere girişilmesine ihtiyaç duyulmuştur (Adalı, 1986: 48).

İngiltere'deki kamu sektöründe bu amaçla kurulmuş örgütlerden biri Empire Marketing Board (EMB) – İmparatorluk Pazarlama Kurulu'dur. EMB'nin o zaman ki genel sekreteri olan Sir Stephen Tallents, kurulun gerçek anlamda işlerliğinin ancak gerçekleştirilen etkinliklerin kamuoyuna gerektiği gibi duyurulabilmesiyle sağlanabileceğini inanıyordu. Bu sebeple 1927 yılında EMB bünyesinde küçük bir sinema bölümü kurulmuş ve bu birimin başına Walter Creighton getirilmiştir (Adalı, 1986: 49).

Küçük Manifestosu ile İngiliz Belge Okulu'nun temel ilkelerini belirleyen John Grierson da, EMB film bölümünün kurulmasının hemen ardından, Sir Stephen Tallents'in yönetiminde hükümet adına kitle iletişimiyle ilgili çalışmalara başlamıştır

(Günder, 1998: 53). Grierson, EMB film biriminde ilk iş olarak kendi seçtiği öğrencilerden oluşan bir ekip oluşturmuş, bu gençlerin eğitimiyle ilgilenerek, onlara film alanında nelerin yapıldığı ve nelerin yapılabileceğini göstermek amacıyla film gösterileri düzenlemiştir (Coşkun, 2003: 139). Bu sırada Sir Stephen Tallents'in çabalarıyla hükümetten ödenek sağlanarak iki filmin çekimine başlanmıştır. Bu filmlerden ilki Creighton'un '*One Family – Tek Aile*' ikincisi ise Grierson'un '*Drifters – Balıkçı Tekneleri*' filmleridir.

İmparatorluğun parçalarının ekonomik yönden birbirine bağımlılığını anlatan *Tek Aile*'de Creighton, gerçeği stüdyo olanaklarından ve oyuncularından yararlanarak yeniden canlandırma yöntemiyle aktarmaya çalışmıştır. Öykülü anlatımı başarılı olmasına karşın film, asıl işlevi olması gereken propaganda bakımından yetersizdir. *Balıkçı Tekneleri*'nde ise Grierson, Kuzey Denizi'nde ringa balığı avlayan balıkçıların yaşamlarını konu almış ve gerçeği, yalın bir biçimde, çarpıcı görüntülerle, kendi gerçekliği ve doğal yapısı içinde yansıtmıştır (Coşkun, 2003: 137).

1929 yılında Londra Film Derneği'nde gösterilen *Balıkçı Tekneleri*, büyük bir başarı kazanarak Grierson'un kuramlarının ve yöntemlerinin geçerliliğini kanıtlamış, sinemadan bir propaganda aracı olarak yararlanılabileceği görüşünü pekiştirmiştir. Bu filmden sonra John Grierson düşüncelerini ve kuramlarını geliştirip ekibindeki gençleri de hem bu kuramlar açısından hem de yönetmelik açısından eğitmeye önem vermiştir (Günder, 1998: 54).

Grierson, sokaktaki adamdan her konuda bilgi sahibi olmasını beklemenin, ondan çok şey istemek olduğu düşüncesiyle, modern dünyanın karmaşıklığına uygun ve demokrasinin gereklerini karşılayabilecek yeni bir eğitim sistemi geliştirilmesinin gerekliliğine inanmaktaydı (Coşkun, 2003: 137). O, insanlara bilgiler yüklemekle iktidar elde edilemeyeceğini, insanlara gerçeklerin insanla ilgili sonuçları açısından propagandacı bir yaklaşımın, bireyler üzerinde daha geniş bir etki yaratacağını düşünüyordu (Günder, 1998: 55). Bu sebeple Grierson sinemayı, özellikle de belgeseli yeni bir eğitim yöntemi, bir propaganda aracı olarak kullanmaya karar

vermiştir (Coşkun, 2003: 137). Belgesel filmi kamuoyunu etkilemek için yeni bir umut ve yeni bir araç olarak gören Grierson, kiliselerin ve okulların elinde kaçırıldığı insanların toplumsal harekete yöneltme gücünün basın, radyo ve filmler tarafından taşındığına inanmıştır. Bu düşünceler çerçevesinde Grierson, belgesel sinemanın sadece bilgi veren ve açıklamalar yapan bir kurum görevini yüklenmekle yetinmeyip yol gösterici olmasının gerekliliğine inanmış, demokrasinin daha etkin bir şekilde yaşatılması için sinemanın propagandacı kişiliğinin önemini vurgulayarak toplumsal yaşama biçim verebileceğini ileri sürmüştür (Gündeş, 1998: 55).

Grierson'un kuramları ve sinemayı bir propaganda aracı olarak gören bakış açısı çerçevesinde İngiliz Belge Okulu uzun yıllar boyunca yüzlere yapıtı beyaz perdeye aktarmış, sinemayı devletin ideolojik bir aygıtı olarak kullanarak, toplumu İngiliz Devletler Topluluğu'nun ihtiyaçları ve arzuları biçiminde şekillendirmeyi amaçlamıştır.

Sinema ile egemen ideoloji arasındaki ilişkiye dair en dikkate değer örneklerden birine 1930'lu yılların Hollywood sinemasında rastlanır. Müzikallerin ütopycı niteliği, yılmadan ısrarla başarı için çalışan, dans ve şarkılarla kenetlenen uyum içindeki topluluk imgesiyle, 1933'de yürürlüğe giren New Deal politikası arasında ideolojik bir paralellik göze çarpmaktadır. Başkan Franklin Roosevelt'in 1930'ların büyük ekonomik buhran döneminde ortaya koyduğu New Deal, beraberinde birlik ruhu, iyimserlik, gurur ve güven duygusunun toplum içinde yer etmesini gerekli kılıyordur. Bu noktada Warner şirketinin müzikalleri "lider" imgesiyle birlikte bu bütünleşme çabalarına destek vermiştir. Bu filmler, diyaloglarıyla olduğu kadar şarkı sözleriyle de, yaşanan bunalıma ilişkin açık ve kapalı göndermeler yapmışlardır (Abisel, 1999: 194-195).

Yine Amerika'da İkinci Dünya Savaşı'nın ufukta görünmesiyle birlikte ve sonuçta savaşın başlamasından sonra Capra, Ford, Houston, Wyler gibi Hollywood yönetmenleri Amerikan belgesel film yapımcılarına katılarak bu tür içinde yerlerini almışlardır. Bu dönemde egemen ideolojinin bir aygıtı olarak, savaş sırasında fabrikalarda ve görevlerinde çalışanlar için telkin, propaganda ve bilgi vermek

amacıyla yapılan filmlerin yanı sıra, Amerikan yaşam tarzını deniz aşırı ülkelere yaymak ve faşist propagandayı önlemek için yapılan filmler de çekilmiştir. Bu filmler arasında en bilineni Amerikan Savaş Dairesi için Frank Capra tarafından 1942-1944 yılları arasında gerçekleştirilen '*Why We Fight – Neden Savaşıyoruz*' belgeselidir. Bu belgesel film dizisi Amerikan çalışanlarını savaşın kaynağı ve ilerleyişiyle ilgili açıklamalar ve dramatize edilmiş eldeki eski belgeseller, haber filmleri, savaş görüntüleri ayrıca yabancı propaganda filmlerindeki gereçlerden oluşmaktaydı. Bu dizilerde görülen hileli film parçalarının, mükemmel ve hatta değişik kurgu kullanımların, olağanüstü ses ve görüntü düzenlemelerinin propaganda açısında gücü tartışılmazdır (Gündeş, 1998: 82).

II. Dünya Savaşı yılları ve savaşı izleyen dönem Hollywood'da toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden gerçekleştirilen bir başka ideolojik hareket dikkati çekmektedir. ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girmesi genç erkek işgücünün savaşa kanalize edilmesini zorunlu kılmıştır. İşgücündeki eksilme kadınların fabrikalarda çalışmalarını, daha önceden erkelerin yürüttüğü işleri üstlenmesini gerektirmiştir. Kadınların üretim sürecindeki bu yeni rolleri, onların toplumsal yaşamda nesne konumundan özne konumuna yükselmesini sağlamış, onları ekonomik olduğu kadar kültürel olarak da özgürleştirmiştir. Fakat savaş bittikten ve askerler ülkelerine döndükten sonra, savaş yıllarında oluşan bu yeni durumun düzeltilmesi için muazzam bir ideolojik düzenlemenin yapılması zorunlu olmuştur. Erkekler eski işlerini ve genel olarak toplumsal konumlarının geri istemişlerdir. Bu dönemde dergilerde, gazetelerde ve özellikle filmlerde bu ideolojik düzenleme projesi kapsamında kadınlar üreten ve hayatta başarılı olabilen özneler olarak değil de, ev içi rutinlerine, yani bağımlı konumlarına geri dönmüş ev kadını, eş ve anne, yani nesnelere rolleri yüceltilmeye başlanmıştır (Yılmaz, 2008: 77).

Özellikle Hollywood sinemasının hemen her dönemde egemen ideolojiye hizmet ettiği söylenebilir. Bu durumun çarpıcı örneklerinden biri de Amerika'nın Vietnam savaşı sürecinde görülmektedir. 1960'lı yıllarda Vietnam Savaşı büyük bir halk muhalefetine konu olmuştur. Amerikan gençliği haksız bir savaşa katılmayı reddetmiş, 1970'lere gelindiğinde ise, nüfusun büyük çoğunluğu savaş karşıtı bir

tavır sergilemeye başlamıştır. Nihayet 1975'te Saigon'un bağımsızlığını elde etmesiyle Amerika Birleşik Devletleri tarihinin ilk askeri yenilgisini almıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 302).

Bu süreç içinde yetmişli yılların sonlarına kadar '*Son Hücum – The Green Berets (1968)*' filmi dışında savaşı doğrudan ele alan kayda değer bir film yapılmamıştır. Savaş sonrası dönemde yapılan ilk filmler, genellikle tehlikeli ölçüde yabancılaşmış ya da saldırgan resmedilen eski Vietnam savaçlarıyla ilgilidir. Sonraki dönemde yapılan '*Rolling Thunder, Firs Blood, Firefox*' gibi filmler ise savaşı başlatmış olan ırkçı eğilimi haklı göstermeyi amaçlamışlardır. Seksenlerde, eve dönen Vietnam askeri motifini işleyen '*Uncommon Valor, Missing in Action, Rambo*' filmleri ise Amerika'da yeni döneme özgü militarizmi olumlamanın bir yolu haline dönüşmüştür. Bu filmlerde savaş masum Vietnamlılara yaşattığı yıkım yüzünden değil, iyi yürekli beyaz Amerikan gençlerinin yaşamını altüst ettiği için eleştirilir (Ryan ve Kellner, 2010: 306).

Yeni Amerikan militarizmi olumlayan yapımlar içinde en dikkate değer olanlarından biri *Rambo*'dur. *Rambo*' da yenilmez bir ölüm makinesi olarak resmedilen eski bir Vietnam askeri savaş esirlerini kurtarmak üzere görevlendirilir. Kahramanca çabalar ve sayısız Rus ve Vietnamlının ölümüne yol açan ilkel şiddet gösterilerinin ardından görev başarıyla tamamlanır. Bu Film belli başlı bazı muhafazakâr ön yargılara hizmet etmektedir. Birincisi, Uzakdoğulu komünistler aşağılık varlıklar olarak tasvir edilirler. İkincisi, tarihin yorumlanmış biçimi Amerika'nın Vietnamlılara karşı gerçekleştirdiği vahşeti haklı göstermeyi amaçlar. Son olarak, özgürlük için savaştığı öne sürülen Amerikalılardır, Vietnamlılar değil (Ryan ve Kellner, 2010: 330).

Hollywood sineması soğuk savaş döneminde, Amerikan ulusalcılığı ve kapitalizm için politik zemin hazırlamak amacıyla, izleyicinin kafasında Amerikan kültürü hakkında iyi birtakım duygular yaratmanın yolu olarak izleyiciyi, yabancıların (ırkçı bir bakış açısıyla) kültürel yetersizliklerine ve gelişmemişliklerine gülmeye teşvik eden yapımlar ortaya konmuştur. 1980'lerde buna en sık hedef

olanların başında Ruslar gelmektedir. Örneğin, *Rocky IV* filminde, güçlü adaleli bir Amerikalıya yenik düşen bir Rus robotu betimlenir. Şeytan Ruslar, *Der Dawn'da* yenilirler. *Beyaz Geceler'de* Sovyet görevliler akıllı olmalarına karşın mızmız kimseler olarak tanımlanırlar. Aynı filmin son bölümünde çeşitli üçüncü dünya ülkelerinden temsilcilerle omuzdan omuza taşınan bir Sovyet sürgünü olan Mikhail Banishnikov ve Amerikalı arkadaşı Gregory Hines'in Ruslardan kaçışına yardım etmesi gösterilir. Burada verilmek istenen mesaj, Amerika'nın üçüncü dünya halkı ve hükümetleri tarafından iyi olarak bilindiği ve sevildiğidir. Oysa bu, gerçeği tümüyle çarpıtmaktan başka bir şey değildir (Lull, 2001: 279).

Sinema-ideoloji ilişkisi bağlamında incelenecek bir diğer örnek, politik tavrı ile dikkati çeken Üçüncü Sinema'dır. Üçüncü Dünya'dan kaynaklanan belki de tek sinema teorisi olan Üçüncü sinema, ortaya çıktığı 1960'lardan bu yana sinema çevrelerince büyük ilgi görmüştür (Çetin-Erus, 2007: 19).

Üçüncü Sinema'nın kökleri, Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleştirdikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanmaktadır (Çetin-Erus, 2007: 19). 1960'da Afrika'nın kolonizasyondan kurtuluş sürecinin sonuçlanması; Küba'nın 1961'de CIA destekli Domuzlar Körfezi çıkartmasına başarıyla karşı koyması; Cezayir'in sekiz yıllık silahlı mücadelenin ardından 1962'de bağımsızlığına kavuşması; Vietnam'ın görünüşte karşı konulması imkânsız zorluklara ve ABD'nin askeri gücüne karşı başarıyla direnmesi; Vietnam savaşına karşı duruş, öğrenci hareketleri, Amerika'daki yeni siyahi bilinçlenme, Latin Amerika'da belirmeye başlayan silahlı gerilla grupları, komünist blok içerisinde devrimin stratejisi açısından Çin ve Sovyetler Birliği'ni karşı karşıya getiren gelişmeler. Tüm bu etmenlerin bileşiminden, "Fanon, Che Guavera ve Ho Chi Minh" şahsında üç kıtaya yayılmış devrim mitinin yükselişi, 1960'lı yıllarda sinemaya başlayan pek çok sinemacının çalışmalarını etkilemiştir (Çoşkun, 2003: 225-226).

1960'lardaki bu sosyalist hareketlenme içinde Üçüncü Dünya ülkelerinde film yapan birçok yönetmen, ülkelerinin sömürgeci kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesine, devrimci söylemleri ön plana çıkan ve ulusal bir sinema yaratmayı

amaçlayan filmleriyle katkıda bulunmuşlardır. Brezilya'da Glauber Rocha; Bolivya'da Jorge Sanjines; Senegal'de Ousmane Sembene; Şili'de Miguel Littin; Arjantin'de Fernando Solanas ve Octavio Gettino; Türkiye'de Yılmaz Güney gibi yönetmenler ulusal ve uluslararası boyutları olan kolektif bir devrimci dönüşüm hareketine katılarak, Üçüncü Sinema olgusunu yaratan kuşak olmuşlardır (Çoşkun, 2003: 226-227).

Üçüncü Sinema terimi, ilk olarak Solanas ve Gettino'nun ünlü 'Üçüncü Bir Sinemaya Doğru' manifestolarında kullanılmıştır. Solana ve Gettino 1960'lı devrimci hareketlerini işaret ederek, Üçüncü Dünya ülkelerinde dünya çapında meydana çıkan özgürlük hareketleri ve anti-emperyalist mücadele sürecinde ortaya çıkan yeni tarihsel durum ve yeni insanın, dünyadaki yönetmenlerden yeni ve devrimci bir sinema beklediğini dile getirmişlerdir (Solonas ve Gettino, 2008: 168). Emperyalist güçlerin sinemayı kendi ideolojilerini yaymak için kullandıklarına dikkat çeken Solanas ve Gettino, bu sebeple Üçüncü Dünya ülkelerinin devrimci bir bilim, kültür, sanat ve sineması olması gerektiğini savunurlar (Çetin-Erus, 2007: 26).

Bu bağlamda Solonas ve Gettino, Birinci sinema olarak tanımladıkları Hollywood sinemasının, sadece ticari çıkarı düşündüğünü, bireyin yalnızca edilgen ve tüketen bir özne olmasını arzuladığını, izleyiciyi ideolojinin üreticisi değil tüketicisi olarak gördüğünü söylemişlerdir. Solonas ve Gettino'ya göre bu ticari sinema türüne ilk alternatif 'auteur sineması', 'dışavurum sineması', 'Yeni Dalga' ya da onların tabiriyle İkinci Sinema ile ortaya çıkmıştır. Ancak İkinci Sinema da sistemin sunduklarından farklı olan gerçek alternatifler ortaya koyamamıştır. Bu sebeple Solonas ve Gettino, sistemin benimsemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan ya da doğrudan ve açıkça sistem ile savaşıyor, devrimci nitelikte bir üçüncü sinemaya ihtiyaç olduğu ifade etmektedirler (Solonas ve Gettino, 2008: 176-177).

Solonas ve Gettino'ya göre Üçüncü Sinema'yı, Birinci Sinema'dan ayıran en önemli nokta seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkarıp aktif hale getirmesidir. Üçüncü Sinema'da seyirci gösterim sürecinin bir parçasıdır. Bu

doğrultuda Solonas ve Gettino, *Kızgın Fırınlara Saati* filminde seyirciyi aktif bir katılmaya itecek yöntemler izlemişlerdir. Filmde yer yer gösterim durur, ‘Peron hükümeti neden devrildi? Halkı silahlandırmalı mıydı?’ gibi sorular perdede belirir ve seyirciler tartışmaya davet edilir. Özgün haliyle Üçüncü Sinema, filmi militan güçlerin yönetiminde kitleleri bilinçlendirmeye ve harekete geçirmeye yarayan bir araç olarak görmektedir (Çetin-Erus, 2007: 29, 47).

Üçüncü Sinema kavramının Latin Amerika’daki öncüsü sayılan, Brezilya kaynaklı ‘Yeni Sinema (Cinema Novo)’ hareketi, Üçüncü Sinema’nın en önemli örneklerinden biridir. Yeni Sinema hareketi, diğer Üçüncü Dünya ülkelerinde olduğu gibi emperyalizme karşı gelen devrimci söylemiyle ulusal bir sinema kültürü yaratmayı amaçlamıştır. Nelson Pereire dos Santos, Glauber Rocha ve Ruy Guerra gibi yönetmenlerin öncülük ettiği akımın filmlerinin genel özelliği, sömürünün ve toplumsal adaletsizliğin egemen olduğu bir ülkenin gerçeklerini, bazen bir belgeselin gerçekliğiyle, bazen de Brezilya kültürünün izlerini taşıyan sembelleri kullanarak gözler önüne sermeye çalışmasıdır (Coşkun, 2003: 228).

Yeni Sinema akımının önde gelen temsilcilerinden olan Glauber Rocha, ‘Açlığın Estetiği (1965)’ denemesiyle birçok kişi tarafından Üçüncü Sinema manifestolarını başlatan kişi olarak kabul edilmektedir (Çetin-Erus, 2007: 25). Rocha Brezilya Yeni Sinema’sını doğuran etmenleri açıklarken, sömürgecilik ve açlık kültürü üzerinde durur. Ona göre Latin Amerika’nın uluslararası sorunu, sömürgecinin değişmesi sorunundan başka bir şey değildir. Bu yüzden de, Latin Amerika’nın kurtuluşunun hep yeni bir egemenliğe bağlanmak olduğu söyler. Rocha uzun yıllar boyunca sömürgecilikten kurtulamayan Brezilya’nın kültürünü ‘bir açlık kültürü’ olarak tanımlar (Coşkun, 2003: 231). Ona göre Latin Amerika’nın özgünlüğü, onun açlıktır ve açlığın en soylu kültürel bildirgesi şiddettir. Bu doğrultuda açlık ile şiddet filmin odak noktasını oluşturmaktadır. Rocha, sinemanın açlığı sadece bir tema olarak almakla kalmayıp kısıtlı üretim araçları kullanılmasıyla kendisinin de ‘aç’ olmasını savunmuştur. Böylece filmin konusu olan materyal yoksulluk, biçiminde de görülmeli, filmin kendisi Üçüncü Dünya’nın yoksulluğunun bir alegorisi olmalıdır (Çetin-Erus, 2007: 25).

Rocha, 1961 yılında *Fırtına – Barravero* ve 1964 yılında ‘*Güneşli Topraklarda Tanrı ve Şeytan – Deus e o Diabolo na Terra del Sol*’ filmleriyle Yeni Sinema akımının özelliklerini göstermeye başlamıştır. 1967’de ‘*Kendinden Geçmiş Ülke – Terra em Transe*’ filminde Rocha, Eldorada adını verdiği hayali bir ülkedeki siyasi ve toplumsal çatışmaları, politikacıları, gazetecileri, köylüleri, askerleri bir araya getirerek yeni sömürgeciliğin oyunlarını, Latin Amerika’daki faşist diktatörlüklerin nasıl oluştuğunu öfke, şiddet, yergi ve coşku dolu bir dille anlatmıştır. Rocha’nın 1969 yılında beyaz perdeye aktardığı ve bir eşkıyanın siyasal bilinçlenme sürecini anlatan filmi *Antonio das Mortes*, Yeni Sinema akımının en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilir (Çoşkun, 2003: 229).

Brezilya Yeni Sineması’nın diğer bir önemli ismi ise Ruy Guerra’dır. Guerra’nın ilk filmi olan ‘*Arzu Plajı – Os Cafajestes* (1962)’, Brezilya Sineması’nın sanat değeri yanında büyük ticari başarı kazanan filmlerindendir. Bu filmden sonra Guerra, 1964 yılında Kuzey Doğu Brezilya’nın toplumsal sorunların ele aldığı ‘*Silahlar – Os Fuzis*’ filmini çekmiştir. Akımın bir diğer önemli yönetmeni ve isim babası olan Nelson Pereira dos Santos, 1954-1955 yıllarında çektiği ‘*Rio, 40 Derece – Rio, 40 Graus*’ filmiyle Yeni Sinema’nın ilk ve en önemli örneğini vermiştir (Biryıldız, 2002: 128).

Brezilya’da ‘Cinema Novo’, Arjantin’de ‘Nueva Ola’, Şili’de ‘Cinema of Popular Unity’ olarak adlandırılan ve benzer örneklerine pek çok Üçüncü Dünya ülkesinde rastladığımız Üçüncü Sinema akımları yetmişli yıllarda sona ermiştir. Kısa özgürlük dönemleri dışında, Üçüncü Sinema’nın devrimci ve eleştirel tutumu genel olarak Üçüncü Dünya ülkelerinde hoş karşılanmamıştır. Sosyo-ekonomik bir sinemanın teşvik edildiği ve sinemacıların kendi endüstrilerini kontrol edebildiği Küba dışında, Üçüncü Sinema’nın temsilcileri sansüre uğramış, hapse atılmış, sürgüne gönderilmiş ve zorla susturulmuşlardır (Coşkun: 2003: 228).

Verilen bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, sinema hemen her dönemde ideolojinin bir aygıtı, onun üreticisi ve yayımlayıcısı olarak işlev görmüştür. Belgesel yapımlardan aksiyon filmlerine kadar pek çok sinema yapıtında ideolojinin az veya

çok izine rastlamak mümkündür. Sinema, icadından bu güne kadar, ideolojinin toplumsal gövde üzerinde etkin kılınmasının başat aracı olarak işlevini sürdürmüştür ve bugün de sürdürmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

1960-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’NİN SOSYAL VE SİYASAL PANORAMASI

Sinema sanatı genel anlamıyla hayatın yansıması olarak kabul edilir. Beyaz perdeye aktarılan her olay ve olgu çoğunlukla gerçek hayatta karşılığını bulan unsurları bünyelerinde barındırır. Nitekim hemen her sinema yapıtı çekildiği dönemin tarihini belgeler ve ondan beslenir. Türk sinemasının on yıllık dönemleri ile Türkiye’deki siyasal hayatın on yıllık dönemlerinin birbiri ile çakışması bu bağlamda doğal karşılanması gereken bir olgudur. Bu sebeple belli bir tarihsel süreç içinde vücuda getirilmiş sinema filmlerinin anlaşılmasında ve çözümlenmesinde, bu yapıtların ortaya çıktığı dönemlerdeki siyasal ve sosyal yapı ile olan ilişki ve benzerliklerinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Diğer taraftan çalışmanın temel hedefi olan egemen ideoloji-sinema ilişkisi bağlamında, Türkiye’nin siyasal açıdan oldukça hareketli ve karmaşık bir dönem yaşadığı 1960-1980 yılları arasındaki sürecin temel hatlarıyla incelenmesinde ayrıca fayda vardır. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde sözü edilen bu dönemin temel anlamda siyasal ve sosyal bir analizi yapılacaktır.

2. 1. 27 Mayıs Askeri Müdahalesi ve Milli Birlik Komitesinin İlk Faaliyetleri

27 Mayıs 1960 sabahı silahlı kuvvetlerin yönetime el koyduğunu bildirmesinin ardından, darbeci subaylar tarafından lider olarak seçilen Orgeneral Cemal Gürsel uçakla Ankara’ya getirilmiştir. Sabahın ilk saatleriyle birlikte Cumhurbaşkanı Celal Bayar, TBMM Başkanı Refik Koraltan, İçişleri Bakanı Namık Gedik başta olmak üzere DP milletvekilleri gözaltına alınmış, 26 Mayıs gecesi Eskişehir’de bulunan Başbakan Adnan Menderes ise Ege illerine geçtiği sırada Kütahya üzerinde durdurularak Ankara getirilmiş ve daha sonra gözaltına alınmıştır.

TSK’nın yönetime el koyduğunu halka duyuran bildiride müdahalenin, partileri çıkmazdan kurtarmak, partiler üstü bir yönetim kurarak serbest seçimleri yapmak ve

politik iktidarı kazanan partiye devretmek amacı belirtilerek, MBK yönetiminin askeri bir diktatörlüğe dönüşmeyeceği, en kısa süre içinde sivil yönetime geçileceği mesajı verilmiştir. İlk günlerde MBK'nın (Milli Birlik Komitesi) sadece ismen var olmuştur. Daha sonra Başbakanlık binasında çalışmalarını sürdüren MBK'nın 20 üyeden oluşması üzerinde fikir birliğine varılmış olunmasına karşın yaklaşık 8 saat süren tartışmaların ardından 38 kişilik bir MBK oluşturulmasına karar verilmiştir. Cemal Gürsel Devlet Başkanı, Başbakan, Başkomutan ve MBK başkanı yapılmıştır (Bahçivan, 2005: 45)

28 Mayıs günü, Milli Birlik Komitesi 27 numaralı tebliği ile herhangi bir politik partiye resmen mensup olmayan kişilerden oluşan bir hükümet atamıştır. Hükümet 11 Temmuz'da programını sunmuş fakat bu program uzun süre MBK tarafından kabul görmemiştir (Bahçivan, 2005: 46) Bu durumun MBK içindeki ılımlı ve radikal kanatlarının çatışmalarının bir sonucudur (Ahmad, 1996: 167-169).

MBK yönetimini asıl amacı, ülkeyi içinde bulunduğu zor durumdan çıkaracak hukuki önemleri yürürlüğe koymak, yeni anayasanın hazırlanmasından sonra yapılacak genel seçimleri takiben iktidarı kazanan partiye devrederek sivil yönetime geçişi sağlamaktır. Bu anlamda MBK'nın ilk girişimi 30 Mayıs 1960'da yayınlanan 13 sayılı tebliğ ile İstanbul Üniversitesi Rektörü Ord. Prof. Sıddık Sami Onar başkanlığında kurulan "İstanbul Komisyonu"nun yeni anayasayı yapmakla görevlendirmesi olmuştur. Söz konusu komisyon hazırladığı raporda, politik partilere ve genel oy sistemine karşı ortaya çıkan güvensizliğin neticesi olarak genel oydan çıkmayan bir ikinci meclisin oluşturulması gerektiğine değinerek, yürütmenin görev alanına giren birçok konuda özerk veya yarı-özerk kuruluşlar oluşturulması suretiyle politik iktidarın yetkilerinin sınırlandırılması teklif etmiştir. Komisyonun raporu toplumun çeşitli kesimlerinde tepki ile karşılanmış bunun üzerine Ankara ve İstanbul Üniversitesi'nin öğretim üyelerinden oluşan yeni bir komisyon kurulmuştur (Bahçivan, 2005. 47)

MBK yeni anayasayı temsil kabiliyeti daha yüksek olan bir organın yapması gerektiğine inanmış ve bunun için 157 ve 158 sayılı kanunlarla bir Kurucu Meclis'in

oluşması için alt yapı hazırlanmıştır. 29 Ağustos 1960 tarihinde DP, parti genel kongresinin toplanmaması, partizanlığın devlet idaresine sokulması, dinin politikaya alet edilmesi, anayasanın çiğnenmesi, parti programının dışına çıkılması ve suikast düzenlenmesi gibi sebeplere istinaden kapatılmıştır. MBK'nın Ağustos ayında aldığı bir başka karar ile 235 general ve 5 bin subayın emekliye sevk edilmesini sağlamıştır.

MBK ilk kurulduğu günden itibaren ılımlı ve radikal kanatlar arasındaki en önemli sorun, kurulun ne kadar süre ile yönetimde kalacağı hususunda yaşanmıştır. Başını Cemal Gürsel'in çektiği ılımlılar yeni anayasanın hazırlanmasının ardından hemen seçimlerin yapılmasını ve yönetimin sivillere bırakılmasını arzularken, radikal kanat en az dört gerekirse daha uzun yıllar boyunca MBK'nın yönetimi elinde bulundurmasını istemiştir. MBK içindeki bu iki kanat arasında Ekim ayında bir anlaşma sağlanmışsa da her iki tarafta birbirlerine güvenmedikleri için bu anlaşma uzun ömürlü olmamıştır. Bunun üzerine 13 Kasım 1960'da Cemal Gürsel'in imzaladığı bir emir ile aralarında Alparslan Türkeş'in de bulunduğu ve 'On Dörtler' olarak isimlendirilen on dört subayın Milli Birlik Komitesi içindeki görevlerine son verilmiştir. Bu olayın hemen ardından 'On Dörtler' in tasfiyesinin Silahlı Kuvvetlerin tamamına ait bir faaliyet olmadığını belirtmek amacıyla İstanbul'da bir araya gelen subaylar Kasım 1960'da Silahlı Kuvvetler Birliği'ni (SKB) kurmuşlardır. MBK kendi içinde bölünmüş ve silahlı kuvvetler içinde bir iktidar mücadelesine sebep olmuştur (Bahçıvan, 2005: 53).

2. 2. Kurucu Meclis'in Oluşturulması ve 1961 Anayasası

13 Aralık 1960 tarihinde Resmi Gazete'de yayınlanan 158. kanun çerçevesinde oluşturulan ve 296 üyeden oluşan Kurucu Meclis demokratik olmayan bir yöntem ile kurulmuştur. CHP'nin doğrudan seçtiği 49 üye dışında, il temsilci olarak seçilenlerin veya meslek kuruluşlarının seçtiği üyelerin büyük bir çoğunluğunun CHP'li oluşu, MBK'nın sivil yönetime dönüşle amaçladığının, CHP hükümetine geri dönüş olacağı yönündeki beklentileri arttırmıştır (Bahçıvan, 2005: 56). Kurucu meclis 27 Mayıs 1961 tarihinde anayasayı ve seçimi kanuni kabul ederek esas görevini tamamlamış,

sonraki süreçte ise yasama yetkisi ile yürütme organını denetleme yetkisini kullanmıştır.

Kurucu meclisin kabul ettiği 1961 Anayasası, 27 Mayıs harekâtından önce, ülkede karşılaşılan rejim sorunlarına cevap verme ve yeni anayasalardan yararlanarak, demokratik bir anayasa yapma amacını taşımaktadır. 1961 Anayasası, 1924 Anayasası'na göre daha uzun ve ayrıntılı bir anayasa olmuştur. 1961 Anayasa'sı felsefe ve amacı bakımından, insan ve bireyi ön plana çıkartarak, bunları ve toplumun hak ve özgürlüklerinin uzlaştırılarak, geliştirilmesine önem vermiş, bu sebeple devlet otoritesini pekiştirmek yerine, özgürlükler ve demokrasiyi kurumlaştırmıştır. Bunlarla birlikte 1961 Anayasa'sı, Batı demokrasilerinden farklı olarak, toplum-devlet ilişkisi bakımından dayanışmacı-milliyetçe bir anlayış ile sosyalist bir anlayış çerçevesinde şekillenmiştir.

1961 Anayasası iktisadi özgürlüklere dayanan bir piyasa mekanizmasının üretkenliğinden faydalanarak refahın artırılmasından ziyade, devletin planlamacı, düzenleyici ve yeniden dağıtıcı görevler üstlenmesini zorunlu kılan bir sosyal devlet düşüncesini içinde barındırmaktadır. Bu anlamda diğer sivil özgürlükler konusunda yaptığı olumlu düzenlemeleri din ve iktisadi özgürlükler alanında göstermemiştir. 1961 Anayasası politik partileri demokratik yaşamın vazgeçilmez ögesi olarak saymış, vatandaşların politik parti kurma ve usulüne göre partilere girme ve çıkma haklarına sahip olduğunu kabul etmiştir. Bununla birlikte anayasa politik partilerin, tüzüklerinin, programlarının ve faaliyetlerinin, insan hak ve özgürlüklerine dayanan, laik cumhuriyet ilkelerine ve devletin ülkesi ve milleti ile bölünmezliği temel hükmüne uymak zorunda olduğunu ve bunlara uymaya partilerin kapatılacağını belirtmiştir (Bahçıvan, 2005: 61).

1961 Anayasası'nın getirdiği en önemli yeniliklerden biri kanunların anayasaya uygunluğunu denetlemekle görevli bir Anayasa Mahkemesini kurması olmuştur. Bununla birlikte 1961 Anayasası ile birlikte çalışanlara önceden işverenlerden izin almaksızın sendika kurarak bunlara üye olabilme ve grev hakkının tanınması 1960-1970 sürecinin toplumsal hayatının biçimlenmesinde büyük bir önem teşkil etmiştir

(Bahçivan, 2005: 65). Bütün bu yeniliklerle birlikte yeni anayasa Cumhurbaşkanının seçimi, Genelkurmay Başkanının anayasal düzen içindeki yeri ve Milli Güvenli Kurulu ile ilgili düzenlemeleri içerecek biçimde şekillendirilmiştir.

1961 Anayasası'nın geçici 4. maddesi, 27 Mayıs 1960 tarihinden itibaren kurucu meclisin toplandığı 6 Ocak 1961 tarihine kadar yasama yetkisini ve yürütme görevini kullanan MBK'nın ve hükümetlerin karar ile tasarruflarından ve bunların idarece veya yetkili kılınan organ ve mercilerce uygulanmasından dolayı karar alanlar, tasarrufta bulunanlar ve uygulayanlar hakkında cezai ve mali veya hukuki sorumluluk iddiası ileri sürülemeyeceği ve bu amaçla herhangi bir yargı merciine başvurulamayacağını bildirerek geçiş döneminin askeri liderlerine dokunulmazlık sağlamıştır. Bu durum anayasanın üstünlüğü ve bağlayıcılığı ilkeleriyle bağdaşmayan bir sonuç ortaya çıkarmıştır(Bahçivan, 2005: 73).

2. 3. İhtilal Sonrası Yeni Siyasal Oluşumlar ve 1961 Genel Seçimleri

Demokrat Parti'nin kapatılmasının ardından, DP'nin devamı olduklarını açık ya da kapalı biçimde ilan eden iki yeni parti kurulmuştur, Adalet Partisi ve Yeni Türkiye Partisi. Bu partilerden Adalet Partisi'nin kurulma çalışmaları 1960 Ağustos'u ortalarına kadar uzanmaktadır. 27 Mayıs'tan sonra genelkurmay başkanlığına getirilen ve daha sonra yapılan büyük tasfiye hareketi ile emekli edilen Orgeneral Ragıp Gümüşpala, eski demokratlardan Mehmet Yorgancıoğlu'nun girişimi ile o sıralarda İzmir'de kurulmakta olan bir muhalefet partisine davet edilmiştir. Gümüşpala ile başlayan temasları olumlu sonuçlanmış, İçişleri Bakanlığı'nın 1961 yılının Ocak ayında yayınladığı bir tebliğde yeni partilerin kurulmasına şartlı olarak izin verildiği şeklinde bir ifadenin yer almasının ardından Şubat 1961 yılında Adalet Partisi kurulmuştur (Kuru, 1996: 13).

Partinin sözcüsü Şinasi Osma, ilk demeci ile kurulmakta olan partinin Atatürk'ün izinden gideceğini, sağa ve sola taviz vermeden sıcak bir siyaset takip edeceğini, irticai ve komünist faaliyetlere ve eğilimlere yüz verilmeyeceğini, dış siyasette iktidar partisi ile uzlaşma yolunu arayacağını ve liberal bir ekonomik

siyaset izleyeceğini belirtmiştir. Bu açıklamalara karşın partinin genelinde eski DP'lilerin ağırlıkta olması dönemin askeri yönetimi ile AP arasında çeşitli ihtilafların ortaya çıkmasına, sürtüşmelerin yaşanmasına ve nihayetinde bazı asker kökenli Adalet Partililerin partiden ayrılmasına sebep olmuştur. Siyasi faaliyetlerin serbest bırakılmasının ardından AP propaganda faaliyetlerine ve seçim gezilerine başlamıştır. Bu geziler esnasında partinin projeleri ve parti programı seçmenlere aktarılmıştır (Kuru, 1996: 14-18). AP'nin programı ana hatlarıyla, DP programının bir benzeri niteliğindedir. Adalet Partisi'nin kurucuları ve yetkilileri zaten DP'nin devamı oldukları söylemekteydiler, bu sebeple parti programının temel prensiplerinin de DP'ninkiler ile örtüşmesi normaldir. AP'nin kuruluşundaki bu program süreç içinde geliştirilmiş, genişletilmiş ve iki temel ilke üzerinde olgunlaşmıştır. Bu ilkeler 'Hürriyet ve Demokrasi'dir (Kuru, 1996: 20).

1961 yılından itibaren belirgin bir şekilde ortaya çıkan sosyalist akım ise başlıca iki etken etrafında gelişmiştir. Bunlardan birinci eğilim, amacı sosyal adalet içinde hızlı kalkınmayı sağlamak ve Türkiye'yi tam bağımsızlığa kavuşturmak olan, Marksizmi reddeden bir Sosyalizm hareketiydi. Türkiye'de ilerici bir diktatörlük kurma stratejisini güden bu hareketin dayandığı başlıca toplumsal güçler 'Atatürkçü ve antiemperyalist' olduklarını iddia eden ilerici aydınlar ve öğrenciler olmuşlardır. Sosyalist akımın ikinci eğilimi ise Türkiye İşçi Partisi tarafından temsil edilmiştir. Şubat 1961'de bir grup sendikacı tarafından kurulan TİP, Mehmet Ali Aybar'ın genel başkanlığa getirilmesiyle güçlenmiştir. İdeoloji olarak Marksizmi benimseyen bu parti, dayanak olarak işçi sınıfını seçmiştir (Bulut, 2006: 39).

15 Ekim 1961 tarihinde nisbi temsil sistemi ile milletvekili ve senatör seçimleri yapılmış, seçimler sonucunda CHP oyların %36,7'sini ve 173 sandalye, AP %34,8'ini ve 158 sandalye ve YTP %13,7'sini ve 65 sandalye almıştır. Bu tabloya göre parlamento giren partilerden hiç biri tek başına çoğunluğu sağlayamamıştır. 1961 genel seçimlerinin sonuçları ülkeyi başka bir krizin eşiğine getirmiştir. Ordu alması gereken tavır konusunda ikiye bölünmüş, Talat Aydemir gibi subayların öncülük ettiği belli gruplar seçim sonuçlarının iptal edilmesini, siyasi partilerin ve MBK'nin dağıtılmasını ve bir askeri cunta rejiminin kurulmasını istemişlerdir

(Ahmad, 1996: 176). Bu tartışmalar arasında 20 Kasım 1961’de Adalet Partili milletvekillerinin de içinde yer aldığı CHP-AP koalisyon hükümeti resmen kurulmuştur. Bu durum Türk siyasi tarihi açısından bir ilktir. Ülkedeki bu şartlar altında Albay Talat Baydemir başkanlığında bir kısım birlikler 22 Şubat 1962 tarihinde yönetime el koymak istemiş ancak bu hareket bastırılmıştır. Bu durum AP içinde otoriter bir hava estirmiştir. Ülkenin huzura ihtiyacının olduğu günlerde Adalet Partisi’ndeki muhalif seslerin susturulması ve gizli faaliyetler yürütenlerin partiden ihraç edilmesi zorunluluk halini almıştır (Kuru, 1996: 34-36).

1962 Nisan’ında koalisyonun en önemli meselesi af konusu olmuştur. Hükümet öncelikle 22 Şubat sorumlularının affi sorununun çözülmesini istemiş ondan sonra diğer genel af sorununun gündeme alınması taraftarı olmuştur. Özellikle Kayseri cezaevinde yatan mahkûmlardan 15 tanesinin Anayasanın 97. maddesinin verdiği yetki ile Cumhurbaşkanı tarafından affedilmesi bahis konusu yapılmıştır. Adalet Partisi bu noktada 22 Şubat’ı Anayasanın ihlali şeklinde algıladığını açıklamış ve Gümüşpala sadece subayları içine alan ve daha önceden anayasa ihlali gerçekleştirenleri kapsamayan bir af yasasını imzalamayacağını açıklamıştır. AP ve CHP arasında bir soğuk savaş halini alan af konusu 10 Kasım 1961’den itibaren 200 gün boyunca süren koalisyonun yıkılmasıyla sonuçlanmıştır (Kuru, 1996: 40).

24 Haziran’da CHP, YTP ve CKMP ile bağımsızlar adına Nemci Öktem’in imzaladığı protokol ile İnönü ikinci koalisyonu ilan etmiştir. Bu noktada muhalefette kalan Adalet Partisi genel af konusundaki ısrarını devam ettirmiş ve Menderes’in asılmasının yıl dönümü olan 17 Eylül 1962 çeşitli gösterilere sahne olmuştur. Çok partili siyasi yaşama geçilmesinin üstünden bir buçuk yıl geçmesinin ardından siyasi partiler yerine tam anlamıyla oturamamış ve ülkenin sorunlarıyla meşgul olamamışlardır. Halen siyasi bir sorun olan genel af konusu çözmek adına muhalefete jestlerde bulunan dönemin koalisyon iktidarı 23 Mart 1963 yılında Celal Bayar’ın koşullu olarak serbest bırakmıştır. Bayar’ın hapsedildiği Kayseri’den Ankara’ya gelişi muhteşem bir tören ve devrime karşı bir protesto halini almıştır. Nitekim bu durum ordu içindeki radikal kesimlerin tepkisini çekmiş, Talat Aydemir

ve ‘On dörtler’ grubundan belli isimlerin öncülüğünde 20-21 Mayıs 1963 tarihinde başarısız bir darbe girişimi daha gerçekleşmiştir.

Bu gelişmelerden kısa bir süre sonra 21 Temmuz 1963 tarihinde İçişleri Bakanı tarafından yerel seçimlerin yapılacağı bildirilmiştir. AP başkanı Ragıp Gümüşpala hem genel seçimlerin hem de yerel seçimlerin bir an evvel yapılmasını istemiştir. Ancak mecliste ve meclis dışında ortaya çıkan tartışmalar seçimlerin şekli hususları konusunda hükümet ile muhalefet arasındaki anlaşmazlıkları ortaya koymuştur. AP çoğunluk sistemini savunmasına karşın, iktidar kanadındaki partiler parlamento seçimlerine paralel bir sistem üzerinde ısrar etmişlerdir. 17 Kasım 1963’te yapılan yerel seçimler Adalet Partisi’nin zaferi ile sonuçlanmış, AP seçime katılan seçmenlerin %45.87’sinin oyunu almıştır. YTP seçimlerde çok az oy alınca hükümetten çekilme kararı almış, sonuç olarak İnönü’nün ikinci koalisyon hükümeti de bozulmuştur (Kuru, 1996: 52).

Ülkenin bu yeni çok partili siyaset denemesi sürecinde 1964 yılı büyük bir önem arz etmektedir. Bu yılda ülke içindeki çalkantılara ek olarak Kıbrıs sorunu patlak vermiştir. Kıbrıs Cumhurbaşkanı Başpiskopos Makarios’un Kıbrıs’ta Anayasa değiştirildiği takdirde Türkiye’nin buna karışma hakkını tanımayı reddetmesi ile yeniden alevlenen Kıbrıs meselesi, dış politikanın birinci gündem maddesi haline gelmiştir. Türkiye, İngiltere ve Yunanistan arasından diploması trafiği artmış, İngiltere NATO birliklerini Ada’ya gönderilmesini istemiştir. Makarios’un açıklamalarıyla cesaretlenen Rumların yoğun saldırıları üzerine Türkiye, Kıbrıs’a Birleşmiş Milletler tarafından bir birlik gönderilmesini kabul etmiştir. Böylece Kıbrıs sorunu milletlerarası bir sorun halini almıştır. Rumlar, Birleşmiş Milletler Barış gücü adaya gelmeden önce mümkün olduğu kadar çok Türk köyünü ele geçirmek için saldırılarını arttırmışlardır. Birleşmiş Milletler Barış Gücü ise ancak 27 Mart’ta görevine başlayabilmiştir.

Bu dönemde, 103 köyden on binlerce Türk göç ederken 500’ün üzerinde Kıbrıslı Türk öldürülmüştür. Bu tarihten itibaren Kıbrıs Türk halkı, devletin tüm

organlarından dışlanmış ve ambargoya maruz bırakılmışlardır. Adadaki Türkler, ancak kendilerine ulaşabilen Kızılay yardımları ile ayakta kalabilmişlerdir.

2. 4. 1965 Seçimleri ve Adalet Partisi İktidarı

10 Ekim 1965 genel seçimi AP'nin zaferi ile sonuçlanmıştır. AP'nin açık açık yürüttüğü koalisyonuz iktidar kapmayası 1965 genel seçimlerinde Adalet Partisi'ni tek başına iktidara taşımıştır. Tarihi, ekonomik, sosyal vb. bütün sebepler bir yana, AP bu seçimlerde nisbi temsil sistemine rağmen çoğunluğun oyunu almayı başarmıştır. Seçimlerin ardından Demirel sonuçlardan memnun olduğunu fakat zaferin halka ait olduğunu söylemiştir. Seçimlerden 13 gün sonra Süleyman Demirel, Devlet Başkanı Cemal Gürsel tarafından hükümeti kurmakla görevlendirilmiştir.

Seçimlerden sonra sakinleşen ortamda kendinden emin olan Adalet Partisi, Seçim Kanununu değiştirme ve genel af tasarılarını ertelemeye karar vermiş buna karşılık muhalefet partileri bütün soru önermelerini erteleme kararı almıştır. Böylece daha yaşamsal yasaların ele alınmasına imkân tanınmıştır. Ancak bu durum fazla sürmemiş, 8 Temmuz 1966'da Celal Bayar'ın bağışlanması genel affın ilk sinyalleri olarak algılanmıştır. 3 Ağustos tarihinde af kanunu Meclis'ten geçmiş, komünist propaganda yapmakla suçlananlar hariç bütün siyasi hükümlüler bu af kapsamı içine sokulmuştur.

Bu dönemde ülkedeki iki büyük parti de bütün dikkatlerini ulusal sorunlara veremeyecek kadar iç sorunlarına gömülmüşlerdir. Hükümetin sol eğilimlere saldırısı aralıksız devam etmiş, sanki ülke çok yakın bir devrim tehlikesiyle yüz yüzeymiş gibi bir hava yaratılmıştır. Sol'a eziyet olgusu Demirel hükümetinde bir isterik halini almıştır. Bu noktada aydınlar öncelikli hedef olarak seçilmiş, yazarlar ve sanatçılar sürekli olarak taciz edilmiş, bazıları hakkında komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle dava açılmıştır (Ahmad, 1996: 198). Hükümetin bu baskıcı politikaları aydınların ve özellikle dönemin yeni politik etkeni olan öğrencilerin tepkisine yol açmıştır. Siyaset üniversitelere, fabrikaya ve kimi zaman sokağa taşınmıştır. 60'lı yılların ortalarında öğrenci gösterileri, siyasi yaşamın doğal bir olgusu olarak

karşılanmaya başlamıştır. Devlet bu durum karşısında özel olarak göstericiler ile uğraşmak için silahlandırılan ve “Toplum Polisi” denilen özel bir polis ekibi kurmuştur (Ahmad, 1996: 199).

Demirel’in liderliğinde ekonomi canlanmaya ve genişlemeye başlamış, fakat sürekli olarak artan fiyatlar ve yükselen enflasyon bu durumun yan etkisi olarak kendini göstermiştir. Ülkede artık yerli sermaye ile işbirliği içinde yabancı yatırımın teşviki olgusu ortaya çıkmıştır. Hükümet, sanayileşme maliyetini düşük tutmak ve yatırımcıya bol bir kar payı sağlamak için düşük ücret ilkesini korumuştur.

Dönemin bir diğer özelliği öğrenci hareketleridir. Üniversite öğrencileri 1968’deki öğrenci ayaklanmalarının etkisiyle, çağdışı eğitim sisteminin ve hem adaletsiz hem de verimsiz olan toprak mülkiyeti sistemini ıslah edilmesini, ülkelerinin hareket özgürlüğünü sınırladığına inandıkları Batı ile ittifaka son verilmesini istemişlerdir.

2. 5. 1969 Seçimleri ve 12 Mart

1969 seçimlerinde % 46,5’lik oy oranıyla tekrar iktidara gelen Adalet Partisi merkezci muhafazakâr yerini sağlamlaştırmıştır. Genel ekonomik durum hızla kötüye giderken 1968 yılının kurak geçmesi ile birlikte 1970 yılı kriz yılı olarak ilan edilmiştir. Üniversiteler öğrenci ajitasyonu ve şiddet nedeni ile fabrikalar ise işçi militanlığı ve grevlerle işleyemez hale gelmiştir.

AP’nin yeniden tek başına iktidar olması dönem içinde parlamento dışı siyaseti hızlandırmıştır. Devrim dergisi AP’yi, CHP’yi ve TİP’in başarısızlığını eleştirmiş, bu ortamda demokratik yöntemleri savunan kesimleri etkisi azalmakla birlikte parlamento dışına kaymıştır. Öğrenciler parlamento dışı muhalefet düşüncesinden büyük ölçüde etkilenmişler, öğrenciler arasındaki kutuplaşma iktidar ve muhalefet ötesinde düzen yanlısı ve karşıtı olarak şekillenmiştir. 1960’lı yıllarda özellikle TİP’li ya da TİP sempatzanı gençler tarafından kurulan Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF), geniş bir öğrenci kesiminin siyasallaşmasına sağlamıştır (Bulut, 2006: 41).

Ağustos 1970 tarihinde 1958'den sonra ilk defa devalüasyon yapılmış ve doların karşılığı 9TL yerine 15TL olmuştur. Demirel'in ve Adalet Partisi'nin sanayi burjuvazisini tarım burjuvazisine yeğlediği ortaya çıktığında Adalet Partisi içinde bir parçalanma yaşamış, 40 kadar milletvekili AP'den koparak, Ferruh Bozbeyli'nin başkanlığında Demokratik Parti'yi kurmuşlardır.

12 Mart'a giden süreçte 1960'lı yıllardaki sendika hareketlerinin de etkisi olduğunu söylemek olasıdır. Sendikalar yalnızca ekonomik hayatta değil iktidarlar üzerinde oluşturdukları baskılarla da, gündelik yaşamda önemli sonuçlar doğuran eylemler yapmışlardır. Türkiye'nin en eski konfederasyonu olan TÜRK-İŞ, genel olarak 'partiler üstü politika' anlayışı ve uygulamalarını savunurken bu anlayışı kabullenmeyenlerin ayrılmaları ile kurulan DİSK ise işçi sınıfının menfaatleri için demokrat hayat görüşünü savunmuştur. Parlamento dışı muhalefette ve kitle hareketlerinde DİSK ve memur sendikalarının en aktifi olan Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) sol hareket ve eylemlere verdikleri destek ile bu mücadelede etkin rol oynamışlardır (Bulut, 2006: 45).

1970'te olaylar tırmanışa geçmiş, 15-16 Haziran'da DİSK'e yönelik bir yasa tasarısını protesto eden işçiler İstanbul'da yaptıkları gösterilerle hayatı felç etmişlerdir. Bu dönemde öğrenci olayları da 'Kent Gerillası' tipine doğru kaymıştır. Banka soygunları ve Amerikalılara yönelik eylemler yapılmış üniversitelerde büyük olaylar çıkmıştır. Deniz Gezmiş'in Türk Halk Kurtuluş Ordusu 3 Mart 1971'de dört ABD'li subayı kaçırmış, güvenlik güçleri ODTÜ'de kaçırılan subayları aramaya kalkışınca üniversite savaşı alanına dönmüştür.

12 Mart'ta, Cumhurbaşkanı Sunay, Meclis ve Senato başkanları Silahlı Kuvvetler adına hareket eden Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç ve Kara, Hava ve Deniz Kuvvetleri Komutanları'nın imzasını taşıyan bir muhtıra verilmiştir. Muhtıra, Anayasa'nın öngördüğü reformları uygulamaya koyabilecek güçlü ve güvenilir bir hükümetin kurulmasını istemiş ve bu hemen yapılmadığı takdirde silahlı kuvvetlerin iktidarı devralacağını belirtmiştir. İktidar dayanağının kalmadığına

inanan Demirel istifa etmiş ancak yazdığı protesto mektubunda muhtıra ile Anayasa ve Hukuk Devleti anlayışının bağdaştırılmasının mümkün olmadığını dile getirmiştir.

12 Mart 1971 günü Türkiye radyolarında okunan muhtıra Türk siyasal yaşamını derinden etkilemiştir. Dönemin genelkurmay başkanı ve kuvvet komutanlarının imzası ile yayınlanan muhtıra üç maddeden oluşmaktadır:

- Parlamento ve hükümet süre gelen tutum, görüş ve icraatı ile yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş, Atatürk'ün bize verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve Anayasanın ön gördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği ağır bir tehlike içine düşürülmüştür.
- Türk milletinin sinesinden çıkan silahlı kuvvetlerinin bu vahim ortam hakkında duyduğu üzüntü ve ümitsizliği giderecek çarelerin partiler üstü bir anlayışla meclislerimizce değerlendirilecek mevcut anarşik durumu giderecek ve anayasanın ön gördüğü reformları Atatürkçü bir görüşle ele alacak ve inkılap kanunlarını uygulayacak kuvvetli ve inandırıcı bir hükümetin demokratik kuralları içindeki teşkili zaruri görülmektedir.
- Bu husus süratle tahakkuk ettirilmediği takdirde Türk Silahlı Kuvvetleri, kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyetini korumak ve kollamak görevini yerine getirerek idareyi doğrudan üzerine almaya karardır (Kuru, 1996: 134).

Ahmad'a göre, 12 Mart muhtırası ve Demirel'in istifaya zorlanması olayları izleyenleri şaşkırtmamıştır. Birçok gözlemci müdahalenin niteliğini anlamakta yanılmış, liberal basın, bunu Demirel karşıtı bir önlem olarak görmüş ve bu sebeple selamlamıştır. Hangi silahlı kuvvetler hizbinin kontrolü ele geçirdiğine kimse bakmamış, Demirel'e karşı ve 1961 Anayasasındaki reformların gerçekleştirilmesine

bağlı radikal-reformist hizip olduğu sanılmıştır. Muhtıra ile sorumluluk, parlamento ve hükümetin omuzlarına yüklenmiştir (Ahmad, 1996: 276-277).

Muhtıranın ardından yumuşak bir protesto ile istifa eden Süleyman Demirel, Adalet Partisi'nin muhtıra ilişkin görüşlerini şu şekilde açıklamıştır. "...12 Mart muhtırası ile memleketimizde bir rejim ve anayasa buhranı gelmiştir. Onun içindir ki teşkilatımız memleketin böyle bir hadise ile karşı karşıya kalmasını, büyük bir üzüntü ve hayal kırıklığı ile karşılamışlardır..." (Kuru, 1996: 134). Dönemin dışişleri bakanı İhsan Sabri Çağlayangil, 12 Mart muhtırasının dış sebeplerine ilişkin açıklamalar yapmış, bu olayda ABD'nin ve CIA'nın rollerinde bahsetmiştir. 12 Mart ile NATO arasında ilişki kuran Çağlayangil, AP'nin iktidardan ayrılmasının NATO'yu rahatlattığını ileri sürmüştür (Kuru, 1996: 135).

2. 6. 12 Mart Dönemi Hükümetleri

Muhtıranın ardından 15 Mart'ta Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay, yeni hükümetin kurulması ile ilgili parti liderleriyle görüşmelere başlamış, ancak MNP, MHP, TİP ve BP liderleriyle görüşmemiştir. Asıl sorun CHP, DP, MGP, AP ve Senato'daki Milli Birlik Grubu'nun kabul edebileceği bir Başbakanın bulunması olmuştur. Nihayetinde hükümeti kurma görevi 19 Mart'ta en az tartışılan aday olarak görünen Nihat Erim'e verilmiştir (Ahmad, 1996: 279). Nihat Erim'in parti başkanları ile yaptığı görüşmelerinden ardından yeni kurulan kabineye AP'nin 5, CHP'nin 3, MGP'nin 1 üye vermesi kararlaştırılmıştır. Erim hükümet kurma görevinin kendisine verilmesinden bir hafta sonra kabinesini ilan etmiştir (Kuru, 1996: 136; Ahmad, 1996: 279). 26 Mart 1971 tarihinde ilan edilen kabine, 8 Nisan'da yapılan oylamada 46 red ve 3 çekimser oya karşılık 321 oy ile güvenoyu almıştır (Bulut, 2006: 76).

Büyük umutlar bağlanan Erim hükümeti ile ilgili ilk sorunlar 2 Nisan'da Meclis'e sunulan hükümet programı görüşmeleri sırasında ortaya çıkmıştır. Erim hükümetinde yer alan reformcu kanat, Ferit Melen ve Sait Naci Ergin gibi muhafazakâr ve anti-reformist kişilerin hükümette olmasından duydukları rahatsızlıkları belirtmişlerdir. Bununla birlikte Erim'in hükümet programı üzerine

yaptığı konuşmada milletvekillerine “Bu programı sizlerle, parti liderleri ile birlikte gerçekleştireceğiz. Sık sık konuşacağız. Sayın Demirel’e rica edeceğim. O gelmezse ben gideceğim. O, bana bir defa gelirse, ben onun ayağına yirmi defa gideceğim.” demesi reformcu kanat tarafından Türkiye’yi bu duruma getiren çevrelere karşı tavizkâr bir tutum olarak görülmüştür. Sonuç olarak hükümet programı 7 Nisan’da 258’e karşı 10’la kabul edilmiştir (Ahmad, 1996: 281; Kuru, 1996: 136).

Adalet Partisi için koalisyon hükümetine girmek, sadece yeni hükümete üye vermekten ibaretti ve günün getirdiği siyasi şartların bir yansıması idi. Bu durum beraberinde Adalet Partisi’nin hükümete karşı muhalif bir tavır takınması olgusunu getirmiştir. AP hükümetin Kıta Çin’i tanımamasını kınamış, hükümetin uygulamak zorunda olduğu zamlara karşı çıkmıştır. Erim hükümeti TRT, üniversite yasaları, toprak reformu, eğitim reformu ile yüksek hâkimler kurulu, milli eğitim mensupları, sağlık ve sosyal yardımlaşma sandığı kurulması, vergi yasası, maliye bakanlığı vergi örgütü personel kanunu gibi önemli konularda mecliste çoğunluğu elinde bulunduran AP’den destek göremeyince çare olarak kanun hükmünde kararname çıkartılması yolunu tercih etmiştir (Kuru, 1996: 138).

Meclis içinde ortaya çıkan bu karmaşa ortamının yanı sıra 1971 yılının Nisan ayında şehir gerillası faaliyetlerinin artması, baskıcı bir rejim ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu olarak bilinen örgütün adam kaçırmaya eylemleri ve banka soygunları, hükümetin reformlardan önce kanun ve düzene yönelmesine yol açmıştı. Askeri subayların ve harp akademisi öğrencilerin bu gerilla hareketlerini yönlendirdiği hükümetin istihbara kaynakları tarafından doğrulanmış, bunun üzerine MİT’in yanı sıra Genelkurmay Başkanı General Tağmaç’a karşı sorumlu olan bir askeri istihbarat teşkilatı kurulmuştur. Bu iki istihbarat kuruluşu da yetkinin büyük kısmını sivil hükümetten almışlardır (Ahmad, 1996: 282). Bu süreç içinde terörle mücadele hükümetin ilk ve en önemli görevi olmuştur. Başbakan yardımcısı Sadi Kocaş’ın 21 Nisan’da sıkıyönetimi düşünmedikleri şeklindeki açıklamaya karşın, hükümet ertesi gün Sıkıyönetim Kanunu’nu değiştirmek üzere hazırlıklara başlamıştır. Bu gelişmenin ardından 27 Nisan 1971 tarihinde Ankara, İstanbul, İzmir, Kocaeli, Sakarya, Zonguldak, Eskişehir, Adana, Hatay, Diyarbakır

ve Siirt'te sıkıyönetim ilan edilmiştir. Milli Güvenlik Kurulu sıkıyönetim ilanı için dört sebep ileri sürmüştür:

- Laik cumhuriyete karşı faaliyetleri kontrol etmek.
- İdeolojik ve kanlı olaylara bir son vermek.
- Doğu vilayetlerindeki bölücü faaliyetleri durdurmak.
- Kıbrıs'a olası bir harekat için uygun bir ortam sağlamak (Ahmad, 1996: 283).

Bu açıklamaların ardından Adalet Partisi, Milli Güven Partisi ve Demokrat Parti Türkiye'nin komünizm tehlikesi içinde kaldığını vurgulayarak sıkıyönetim desteklemiştir. TİP dışında tüm partilerin desteği ile sıkıyönetim onaylanmıştır. Sıkıyönetimin ilanının ertesi günü İstanbul Sıkıyönetim Komutanı Orgeneral Faik Tütün, yapılacak eleştirileri, yayınları yasaklamıştır. Dev-Genç, Devrimci Doğu Kültür Ocakları, Ülkü Ocakları Birliği, TÖS, İşsizlikle Mücadele Derneği Ankara Sıkıyönetim Komutanı Semih Sancar'ın yayınladığı bildirimler ile süresiz olarak kapatılmıştır. 28 Nisan'da Cumhuriyet ve Akşam gazeteleri on gün süre ile kapatılmış, kitabeveleri, yasak yayın sattıklarında cezalandırılacakları konusunda uyarılmışlardır. Bu gelişmelerin hemen ardından 29 Nisan gününden Çetin Altan ve İlhan Selçuk gözaltına alınmış, Durum ve Yeniden Milli Mücadele gibi sağcı gazete ve dergiler dışında kalan İşçi-Köylü, Proleter Devrimci Aydınlik, Aydınlik, Türkiye Solu, Devrim ve Anıt gibi sol eğilimli ya da radikal gazete ve dergilerin hepsi toplatılmıştır. 3 Mayıs'ta Ankara sıkıyönetim yetkilileri, hangi niyet ve amaçla olursa olsun bütün grev ve lokavtları yasaklamış, bu kural tüm sıkıyönetim bölgelerinde de uygulanmıştır. Bu yasak bir anlamda işverenlerin faydasına olmuş ve Erim hükümeti sermaye sahipleri ve işveren kesimi tarafından büyük bir destek görmeye başlamıştır (Bulut, 2006: 78; Ahmad, 1996: 284).

İsrail'in İstanbul Başkonsolosu Ephraim Elrom'un kaçırılmasını izleyen 17 Mayıs'tan itibaren hükümet üzerinde büyük bir baskı oluşmuş, bu olay devletin itibarına büyük bir darbe indirmiştir. Aynı gün radyolarda anayasaya uygunluğu kuşku olmasına karşın, Elrom'un öldürülmesi halinde, hükümetin adam kaçıрма

suçuna ölüm cezası öngören bir yasayı geriye dönük işletilmek üzere meclisten geçireceğine dair bir duyuru yapılmıştır. Hükümetin bu yeni açılımının ardından 18 Mayıs 1971'de İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı yayınladığı bildiri ile bazı öğretim üyeleri, yazarlar ve sanatçıları sıkıyönetim savcılıklarına teslim olmaya çağırmıştır (Bulut, 2006: 79-80). 19 Mayıs günü aralarında sendikacıların, TİP üyelerinin, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi yazarların ve Bahri Savcı, Nuri Esen, Tarık Zafer Tunaya, Mümtaz Soysal gibi profesörlerin bulunduğu 427 kişi gözaltına alınmıştır. Bilim adamlarının, öğretim üyelerinin v.b. gözaltına alınmaları ve tutuklanmaları mecliste de tartışılmış ve CHP tarafından eleştirilmiştir (Ahmad, 1996: 284) Ancak alınan tüm bu önlemlere karşın Elrom kurtarılamamış, 22 Mayıs günü öğleden sonra hükümet İstanbul'da ertesi gün saat 3'e kadar sokağa çıkma yasağı ilan etmiş, bu saatlerde 30.000 asker ev ev arama yapmış, saat 5 civarında Elrom'un cesedi bulunmuştur. Sol eğilim karşı mücadele bu dönemde diğer bütün faaliyetleri bırakarak birinci öncelik haline gelmiş ve sıkıyönetim 1973 yılında yapılan genel seçimlere kadar her iki ayda bir uzatılarak devam ettirilmiştir (Ahmad, 1996: 285).

Yine I. Erim Hükümeti döneminde Anayasa Mahkemesi kararıyla MHP ve TİP'in kapatılmasına karar verilmiştir. Türkiye'de terör olayları devam ederken sıkıyönetim mahkemelerinde bir dizi çok sanıklı dava açılmış ve bunların bir kısmı ölüm kararıyla sonuçlanmıştır (Bulut, 2006: 80).

I. Erim Hükümeti'nin üzerinde çalışmalar yaptığı bir diğer konu anayasa değişikliği olmuştur. Hükümet 1961 Anayasası'nın özgürlükçü yapısının belli ölçülerde değiştirilmesini ileri sürmüş, Türkiye'de özgürlüklerin yeni ve kök salmamış olduğunu ileri sürerek bunların Anayasa ile güvence altına alınmasını gerektiğini savunmuştur. Meclis içindeki sağ partiler bu değişiklik önerilerinden memnun olmuşlardır. Buna karşın muhalefet Türk-İş'in, Mimarlar Odası'nın, Fakir Baykurt'un Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın ve diğer meslek örgütlerinin zayıf eleştirileriyle sınırlı kalmıştır. CHP ve İnönü bile ciddi bir muhalefette bulunmamıştır. Nihayetinde Meclis 6 Eylül'de değişiklikleri kabul etmiş ve Senato da 20 Eylül'de değişiklikleri onaylamış, böylece siyasi reformlar hayata geçirilmiştir. Bu durum hükümet içinde çatlakların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Erim

hükümetinde reform paketini parlamentodan geçirerek yürürlüğe koyması beklenen, teknokrat bakanların oluşturduğu ve 11'ler olarak adlandırılan beyin takımı 3 Aralık 1971 tarihinde istifa mektuplarını vererek kabineden ayrılmışlardır. Böylece sekiz aylık I. Erim Hükümeti sona ermiştir (Bulut, 2006: 83).

11'lerin istifasından kısa bir süre sonra Nihat Erim'e ikinci kez hükümeti kurma görevi verilmiştir. CHP'den 4, AP'den 8 bakan yer aldığı, diğer üyeler ise Güven Partisi ve parlamento dışından gelenlerden oluşturulan yeni hükümet kabinesi 11 Aralık 1971'de açıklanmıştır. II. Erim Hükümeti'nin programında öncelikli hedef olarak huzur ve istikrarın sağlanması belirlenmiş, bunun devamı için toprak ve tarım reformu, vergi ve maliye reformu, milli eğitim reformu, üniversite reformu, idare mekanizması reformu ve adalet reformu gibi reformların yapılmasının gerekliliği vurgulanmıştır (Bulut, 2006: 84).

Çeşitli çevrelerin aksine II. Erim Hükümeti ve kabinesi iş çevreleri tarafından desteklenmiştir. Bunun başlıca sebebi Erim'in hükümet programının iş çevrelerinin pek çok talebini karşılaması olarak gösterilebilir. II. Erim Hükümeti programında parlamenter demokrasiye geri dönüşü, özel sektörün çıkarlarının korunmasını, yabancı sermaye yatırımlarının teşvik edilmesini ve NATO'ya desteği temel hedef olarak öne çıkmıştır (Ahmad, 1996: 293).

Hükümetin bu dönemde reform tasarıları öncelikli yer alırken, 1972 yılının kış ve ilkbahar aylarında Türkiye'nin gündeminde idam konusu başköşeye yerleşmiştir. 26 Mart 1972 tarihinde Nihat Erim devlet güvenliğinin tümüyle sağlanması gerekçesiyle liderlere bir mektup yazmış ve somut olarak Devlet Güvenlik Mahkemesi'nin kurulmasını talep etmiş, Sıkıyönetim Kanunu'nun daha ileri yetkilerle donatılmasını, Hükümetin gerektiğinde üniversitelere el koyabilmesini önermiştir. Aynı dönemde Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay, reformlar gerçekleştirilinceye kadar tartışmaların durdurulmasını ve hükümete kararnamelerle yönetme yetkisinin verilmesini isteyen ve 'Çankaya Ültimatı' olarak değerlendirilen açıklamasını yapmıştır. Erim hükümetinin yıprandığı bu dönemde DP'nin verdiği gensoru önerisi reddedilmiş, ancak Erimsiz bir hükümetin şart olduğu

şeklindeki eleştiriler hükümeti güçsüz bırakmıştır. Bu gelişmeler neticesinde Nihat Erim 17 Nisan'da istifasını vermiş ve II. Erim Hükümeti de böylece sona ermiştir. Nihat Erim'in yerine MGP'li Milli Savunma Bakanı Ferit Melen başbakan vekili olmuştur (Bulut, 2006: 85).

Nihat Erim'in istifasından sonra 25 Nisan'da Cumhurbaşkanı Sunay yeni bir atama konusunda liderler ile görüşmeye başlamış, 29 Nisan'da Suat Hayri Ürgüplü'den yeni hükümeti kurması istemiştir. Ahmad'a göre hükümeti kurma görevinin Ürgüplü'ye verilmesi Demirel'in ülkeyi seçimlere götüreceği bir hükümete ihtiyaç olduğu görüşünün ordunun üst kademeleri tarafından kabul edildiğinin göstergesidir (Ahmad, 1996: 296).

Ürgüplü 13 Mayıs'ta yeni kabineyi Cumhurbaşkanı sunmuş ancak Sunay hiçbir gerekçe göstermeden listeyi geri çevirdi. Kabinede AP'ye 9, CHP'ye 5, DP'ye 3 ve MGP'ye 2 bakanlık verilmiş, diğer bakanlar partiler dışında seçilmişti. Türkiye seçime hazırlanırken, böyle bir kabinenin yürümesi oldukça zor görülmüş, bu sebeple Ürgüplü'den kabineyi değiştirmesi istenmiştir. Ancak Ürgüplü böyle geç bir saatte bunu yapmaktansa istifa etmeyi uygun görmüştür (Ahmad, 1996: 297). Bu gelişmenin ardından geçici Başbakan Ferit Melen yeni bir hükümet kurmak ile görevlendirilmiştir.

Ferit Melen hükümeti anarşiyi önleyebileceğini ekonomik, kültürel ve yasal reformları uygulayacağını kamuoyuna bildirmiştir. Melen reform konusu üzerinde özellikle durmuş, hükümeti bir icraat hükümeti, 'Atatürkçü Atılım Hükümeti' olarak nitelendirmiştir. Melen, adalet ve hukuk reformu, idare, eğitim, tarım, vergi, maliye, maden ve petrol reformlarının ilmi esaslara, memleket gerçeklerine uygun olarak yapılacağını vurgulamıştır. Belirlenen bu hedefler doğrultusunda üçüncü beş yıllık plan stratejisinin belirlenip, uygulamaya konulacağı dile getirilmiş, ekonomik büyüme temel amaç olarak benimsenmiş, işsizliğin önlenmesi için gerekli uygulamaların yapılacağı ön görülmüştür (Kuru, 1996: 146).

Kendisini Kemalist hükümet olarak tanımlayan Melen hükümeti, bölücü faaliyetler, komünizme ve aşırı sağa karşı mücadele edilerek anarşiyi engelleyeceğini dile getirmiştir. Melen hükümeti hem programı hem de hükümette yer alan bakanlar açısından II. Erim Hükümeti'nin devamı niteliğindedir. Liberal ve gelenekçi bir anlayış benimsemiştir. Ancak Melen hükümeti de sorunların çözümünde yetersiz kalmış, bu dönemde de sıkıyönetim devam etmiş, kısmen değiştirilen anayasa ve diğer değişiklikler konusunda somut adımlar atılamamıştır (Kuru, 1996: 146).

Ortaya çıkan bu çözümsüz tablo neticesinde 2 Ocak 1973 tarihinde Cumhurbaşkanlığının daveti üzerine, senato, MM Başkanları, Bakanlar, Başbakan, Adalet Bakanı ve TBMM'de grubu bulunan AP, CHP, DP, MGP, CP genel başkanları ile cumhuriyet senatosu tabii üyeleri grubu, Cumhurbaşkanlığınca seçilmiş senatörler grubu başkanları ziyaret toplantısı yapmışlardır. Bu toplantıda seçimlerin zamanında yapılması, seçimlere kadar ön görülen reform tasarıları ile diğer yasa tasarıları ve asayiş sağlayacak tedbirlerin alınması görüşülmüştür, bu işin koordinatörlüğü TBMM başkanlığına bırakılmıştır. Belirlenen bu kıstaslar dâhilinde TBMM'de ikinci kez görüşülen anayasa değişiklikleri 63 red oyuna karşılık 309 oyla kabul edilmiştir (Kuru, 1996: 148).

Melen hükümeti döneminde 1961 Anayasası uyarınca yeni Cumhurbaşkanlığı seçimleri de yapılmıştır. Kamuoyunda Genelkurmay Başkanlığından istifa ederek Cumhurbaşkanlığı kontenjanından senatörlüğe atanan Faruk Gürler'in seçilmesi yaygın iken, mecliste bulunan partilerin uzlaşması üzerine Faruk Gürler seçilmesi mümkün olmamıştır. Partiler alternatif bir sivil aday konusunda anlaşamayınca ılımlı bir kontenjan senatörü olan emekli Amiral Fahri Korutürk'ün Cumhurbaşkanı olması konusunda uzlaşmaya varılmıştır. 6 Nisan'da Korutürk'ün Cumhurbaşkanı seçilmesi üzerine Ferit Melen istifasını vermiş, anayasal hakkını kullanan Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk Maliye Bakanı Naim Talu'yu başbakan olarak atamıştır. Böylece Melen hükümeti dönemi de sona ermiştir. Naim Talu Hükümeti 12 Mart sonrasında kurulan son hükümet olmuş ve ülkeyi seçimlere götürmüştür (Bulut, 2006: 88).

2. 7. 1973 Seçimleri ve CHP-MSP Koalisyon Hükümeti

1973 seçimlerinin gayri resmi seçim kampanyası, aslen seçimden bir yıl önce 1972 sonbaharında başlamıştır. Başta AP olmak üzere partiler bu dönemde yavaş yavaş propaganda faaliyetlerine başlamışlardır. Seçimlerin sağda güçlü konumda olan AP ile TİP'in kapatılmasının ardından sol eğilimin tek tercihi konumuna gelen CHP arasında geçmesi beklenmekte, İnönü'nün istifasından sonra genel başkan olarak seçilen Bülent Ecevit'in ve CHP'nin, Adalet Partisi'nin ardından ikinci parti olması büyük bir olasılık olarak görülmekteydi (Ahmad, 1996: 310-311).

14 Ekim 1973 tarihinde gerçekleştirilen seçimin sonuçları herkes için sürpriz olmuştur. Seçimler neticesinde CHP % 33.30 ile birinci parti olurken, diğer partilerin oy dağılımı AP % 29.82, MSP % 11.89, DP % 11.80, CGP % 5.27, MHP % 3.38, TBP % 1.14 ve Bağımsızlar % 2.82 şeklinde gerçekleşmiştir (Kuru, 1996: 165). 1973 seçimleri kamuoyunda Ecevit'in kişisel başarısı olarak değerlendirilirken, CHP'nin 1960'lardan beri devam eden oy kaybı bu seçimle birlikte son bulmuştur. CHP'den sonra en büyük sürpriz ise MSP olmuştur (Bulut, 2006: 282).

Seçimden gerekli çoğunluğu sağlayamasa da birinci parti olarak çıkan CHP'nin lideri Bülent Ecevit 27 Ekim 1973 tarihinde Cumhurbaşkanı Korutürk tarafından hükümeti kurmak ile görevlendirilmiştir. Kamuoyunun beklentisi bir AP-CHP koalisyonu olmasına karşın Demirel, hükümette yer almak istemeyerek muhalefette kalmayı tercih etmiş DP ise CHP ile koalisyonla yanaşmamıştır. Bu durum MSP'yi beklenmedik bir şekilde kilit parti konumuna taşımıştır. 6 Kasım 1973'te Erbakan tarafından reddedilen Ecevit, azınlık hükümeti kurma düşüncesini gerçekleştirilememiş, bunun üzerine Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk hükümeti kurma görevini 15 Aralık'ta Naim Talu'ya vermiştir. Partilerin böyle bir hükümete destek vermeyeceklerini açıklamaları üzerine Talu, görevi iade etmek zorunda kalmıştır. Nihayet ikinci kez kabineyi kurma görevini üstlenen Ecevit'in Erbakan ile anlaşması neticesinde CHP'den 17, MSP'den 6 bakanın yer aldığı koalisyon hükümeti kurulmuştur. 1 Şubat 1974'de hükümet programı okumuş, 7 Şubat 1974 tarihinde

güvenoyu almış ve görevine başlamıştır. Ancak bu süreç içinde yüz gün boyunca bir hükümet krizi yaşanmıştır (Bahçıvan, 2005: 77).

Hükümeti oluşturan CHP-MSP koalisyonu karma ekonomik modeli savunmak, ekonomik kalkınmanın toplumsal adalet ile gerçekleştirilmesinin inanmak, küçük ölçekli girişimlerin korunmasını teşvik etmek, milli kaynakların devlet tarafından kontrolünü öngörmek, ağır sanayinin oluşturulmasını amaçlamak gibi ortak özellikleri benimsemiştir. 235 gün devam eden CHP-MSP koalisyon hükümetinin üç temel konudaki karar ve eylemleri ülkenin ve ülke siyasetinin geleceği açısından önem arz etmiştir. Bunlardan birincisi haşhaş ekim yasağının kaldırılmasıdır. Daha önceden ABD'nin baskıları ile Nihat Erim hükümeti tarafından konan haşhaş ekimi yasağı, koalisyon hükümeti tarafından kaldırılmıştır. Koalisyon hükümetinin ikinci önemli icraatı genel af konusunda olmuştur. Genel af kanunu koalisyon içinde ilk krize de sebebiyet vermiştir. Koalisyonun tarafları arasında af kanunundan yararlanacak siyasi hükümlülerin kapsamı konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Yirmiye yakın MSP milletvekili affın ceza kanununun 141. ve 142. maddelerindeki suçları da kapsamaması yönünde muhalefetle birlikte hareket ederek oy kullanmıştır. CHP bu duruma karşı çıkmış sonuç olarak af kanunu 141. ve 142 kapsamayacak şekilde meclisten geçmiştir. Bu gelişmeler üzerine Bülent Ecevit istifa etmeyi düşünse de partisi tarafından ikna edilmiştir (Bahçıvan, 2005: 77).

CHP-MSP koalisyonunun karşılaştığı üçüncü önemli olay ise Kıbrıs sorunu olmuştur. Kıbrıs olayları Ecevit ile silahlı kuvvetler arasında olumlu ilişkilerin gelişmesine olanak sağlarken, koalisyonun diğer lideri Erbakan bu durumdan rahatsız olmuştur. Kıbrıs sorununun gündemin başında olduğu bir dönemde Başbakan Ecevit'in İskandinav ülkelerine yapacağı resmi ziyaret öncesinde yerine vekâlet etme yetkisini Devlet Bakanı ve CHP Genel Sekreteri Orhan Eyüpoğlu'na vermesi koalisyonun bozulmasına sebebiyet vermiştir. Bu duruma tepki olarak Erbakan ziyaret kararnamesini imzalamıştır. Bu gelişme üzerine 18 Eylül 1974 tarihinde Başbakan istifa etmiştir.

Ecevit'in istifasının ardından, uzun süre politik bir kriz yaşanmıştır. Ecevit ve Demirel'in koalisyon hükümeti kurma girişimleri başarısız kalmış yaklaşık olarak beş ay boyunca herhangi bir koalisyon hükümeti kurulamamıştır. Bu durum üzerine Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk ülkeyi düştüğü kriz ortamından çıkarmak için 12 Kasım 1974'de kontenjan senatörü Sadi Irmak'ı kabineyi kurmak ile görevlendirmiştir. CGP dışında kalan partilerin bakan vermediği, 11 parlamenter ve 15 teknokrattan oluşan Irmak kabinesi, 29 Kasım 1974'te yapılan güven oylamasında 358 red oyuna karşılık sadece 17 oy aldığı halde yeni bir hükümetin ortaya çıkarılamaması sebebiyle, 31 Mart 1975 tarihine kadar parlamento desteği olmadan ülkeyi yönetmek zorunda kalmıştır (Bahçıvan, 2005: 78).

2. 8. Kıbrıs Krizi ve Kıbrıs Barış Harekâtları

Kıbrıs'taki Yunan subaylarının kendi üzerinde baskı oluşturduğunu düşünen Makarios, bu subaylardan kurtulmak ve Yunun Hükümetinin Kıbrıs konusunda tek başına karar vermesini engellemek istemiş ve Cunta liderlerine bir mektup yazarak kendisinin Kıbrıs valisi olmadığını belirterek Cunta yönetimine karşı çıkmıştır. Bu gelişmeler üzerine Yunanistan'daki Cunta hükümeti, Makarios'u devirmeye karar vermiştir. 15 Temmuz 1974 tarihinde Milli Muhafızlar Birliğine bağlı askerler, Makarios'un Başkanlık Sarayını bombalamaya başlamıştır. Buna karşılık Makarios önce İngilizlerin adadaki üssüne geçmiş oradan da adayı terk etmiştir (Güler, 2004: 101-112). Kıbrıs'ta bir darbe yapıldığı haberi Ankara'ya 15 Temmuz sabahı saat 10.30'da ulaşmıştır. Başbakan Bülent Ecevit ile Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün katıldığı Bakanlar Kurulu toplantısına ara verilerek, Milli Güvenlik Kurulu toplantısına geçilmiştir. Milli Güvenlik Kurulu, Bakanlar Kurulu'na Türkiye'nin yüksek menfaatlerinin ve güvenliğinin korunması için gereken tüm hazırlıkların yapılması ve tedbirlerin alınması tavsiyesinde bulunmuştur (Açıkgöz, 2006: 67).

Yunan subayları darbenin ilk günlerinde harekâtın Türklere yönelik olmadığını belirterek, Türkiye'nin ve Türk kesiminin müdahalesini engellemişlerdir. Darbe sonucunda yönetimi ele geçiren askerler, Kıbrıs Helen Cumhuriyeti'nin kurulduğunu açıklamış, Nikos Samson'u devlet başkanlığına getirmişlerdir. Kıbrıs'ta yapılan

darbe açık olarak bir Yunan müdahalesiydi. Ada'daki anayasal düzen yıkılmış, gayrimeşru bir askeri yönetim işbaşına gelmiştir. Londra ve Zürih Antlaşmalarının ihlali anlamına gelen bu duruma karşılık, ABD dışındaki bütün devletler Kıbrıs'ta kurulan yeni yönetimi tanımadıklarını açıklamışlardır (Güler, 2004: 101-112).

Kıbrıs adasında yaşanan bu gelişmeler üzerine, Türk Silahlı Kuvvetleri, yapılan anlaşmalar çerçevesinde Türkiye'nin garantörlük hakkını kullanması için gerekli hazırları yapmaya başlamıştır. Hükümet ile muhalefet partilerinin yaptığı karşılıklı görüşmeler neticesinde Kıbrıs'a müdahale kararı alınmış, bu çerçevede Genelkurmay Başkanlığının harekât emri 18 Temmuz 1974 akşamı Kıbrıs Türk Alayı Komutanı Albay Mustafa Katırcıoğlu'na ulaştırılmıştır. Tınaztepe, Adatepe, Çakmak, Kocatepe muhripleri ile Berk fırkateyni himayesindeki Ertuğrul gemisi ve 33 çıkarma aracında oluşan Türk çıkarma filosu 19 Temmuz 1974'te saat 11:30'da Mersin'den hareket etmiş, 20 Temmuz sabah saatlerinde Girne'nin batısındaki Pladini plajına ulaşmıştır (Açıkgöz, 2006: 76). Türk Birlikleri Kıbrıs'ta ilerlerken Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi toplanarak ateşkes çağrısında bulunmuş, Türkiye bu çağrıya uyararak askeri harekâtı durdurmuştur.

Cenevre'de toplanan konferans güç de olsa bir anlaşmaya varmış, Kıbrıs'ta kurulan Özel Türk Yönetimi tanınmış ve Türk Silahlı Kuvvetlerinin Kıbrıs'taki varlığı kabul edilmiştir. Ancak Cenevre görüşmelerinde öngörülen şartlar Rumlar ve Yunanlar tarafından yerine getirilmemiştir. Bu durum Rum-Yunan askerleriyle çevrili Türk bölgelerini kurtarmak ve kuzeyde özgür ve güvenli bir Türk bölgesi oluşturmak gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda İkinci Barış Harekâtı 14 Ağustos 1974 tarihinde başlatılmıştır. Türk askerleri iki gün içinde Kıbrıslı Türk Mücahitlerin de desteği ile bir yandan doğuda Magosa'ya, öte batıda Lefke'ye kadar olan bölgeyi ele geçirmişlerdir. Böylece Ada'daki Türk halkı Rum tehdidinden kurtarılmıştır (Güler, 2004: 109-110).

2. 9. Milliyetçi Cephe Koalisyonu ve 12 Eylül Süreci

AP, MSP, MHP, CGP ve DP'den ayrılan dokuz milletvekillerinin destek vermesiyle, Millet Meclisi'nde 228 sandalyelik bir çoğunlukla "Milliyetçi Cephe" olarak anılan koalisyon hükümeti 28 Mart 1975 tarihinde kurulmuştur. Koalisyon hükümeti otuz bakan ile 31 Mart tarihinde başlamış, hükümette AP'den 16, MSP'den 8, CGP'den 4 ve MHP'den ise 2 bakan yer almıştır. Birinci Milliyetçi Cephe hükümetinde küçük partileri bu koalisyonda tutan yegane unsur, yapılacak olan erken seçimlerde CHP'nin iktidara geleceği düşüncesi olmuştur. 12 Kasım 1975 yılında yapılan kısmi senato seçiminde seçmen eğiliminin AP ve CHP'den yana olduğu görülmüştür. Bu seçimlerde CHP oy oranını % 40'a taşımış, AP ve MHP oylarını korurken, MSP ve CGP oy kaybına uğramıştır (Bahçıvan, 2005: 79).

1 Mayıs 1977'de, Taksim meydanında DİSK tarafından bütün sol grupların katıldığı "Faşizme Karşı" mitingi yapılmış, mitingde çıkan olaylar ve izdiham sonucunda 40 kişi ölmüştür. Bu olay dönemin siyasal ortamının iyice gerilmesine sebep olmuştur. 12 Eylül 1977'de yapılan senato seçimlerinde CHP % 43.9, Adalet Partisi % 40.8 oy oranına ulaşmıştır. Türkiye'nin iki partili sisteme doğru yöneldiğini gösteren bu sonuçların ardından koalisyon ortaklarının itirazlarına rağmen Demirel'in 5 Nisan 1977'de Meclise sunduğu erken seçim önerisi CHP'nin desteği ile kabul edilmiştir. Böylece Ekim 1977'de gerçekleşmesi gereken genel seçimler, öne alınarak 5 Haziran 1977 yılında yapılmıştır (Bahçıvan, 2005: 80).

1977 genel seçimleri neticesinde CHP % 41.4 oy oranıyla 213, AP % 36.9 oy oranıyla 189, Milli Selamet Partisi % 8.6 oy oranıyla 24, MHP % 6.4 oy oranıyla 16, CGP 3 ve DP 1 milletvekilliği kazanmıştır. Seçimler sonucunda hiçbir parti tek başına iktidar olacak çoğunluğa erişememiş, AP ve CHP seçimlerden beklediklerini alamamışlardır. Sonuçlar bir AP-CHP koalisyonunu işaret etse de iki parti de buna yanaşmamışlardır. Cumhurbaşkanı Korutürk hükümeti kurma görevini Bülent Ecevit'e vermiştir. Bunun üzerine çeşitli temasların ardından CHP azınlık hükümeti kurulmuştur. Hükümet meclis dışından destek almasın karşın, meclis içinde destek görememiştir. 3 Temmuz 1977'de güvenoyu alamayan hükümetin görevi sona

ermiştir. Bunun üzerine AP, MSP ve MHP'den oluşan ikinci Milliyetçi Cephe hükümeti kurulmuştur. Koalisyon hükümeti 1 Ağustos 1977'de 219 red oya karşılık 229 oyla güvenoyu alarak görevine başlamıştır (Bahçıvan, 2005: 80).

Koalisyon hükümetinin göreve başladıktan sonra karşılaştığı ilk sorun, silahlı kuvvetler bünyesindeki atamalar olmuştur. Genelkurmay Başkanının görev süresi bir yıl uzatılmış ancak kuvvet komutanlarının atamalarında yaşanan bir takım problemler neticesinde 13 Ağustos 1977'de Kenan Evren, Cumhurbaşkanı imzaladığı kararname ile Kara Kuvvetleri Komutanı olmuştur.

Yönetim kademesinde bu gelişmeler yaşanırken Türkiye artık bütünüyle kutuplaşmış, seçimler ülkenin acilen ihtiyaç duyduğu istikrarı sağlayamamıştır. Şiddet giderek tırmanmaya başlamıştır. Öyle ki yeni hükümetin ilk 15 gününde, yeni bir katliamın başlangıcını işaret eden 26 cinayet işlenmiştir. Bu karışık siyasi ve toplumsal ortam içerisinde İkinci Milliyetçi Cephe hükümeti fazla uzun ömürlü olmamış, 11 Aralık 1977 yılında yapılan yerel seçimlerin ardından, 31 Aralıkta güvenoyu için meclise giden Demirel 12 bağımsız milletvekilinin oylarıyla yenilgiye uğramıştır. Bir hafta sonra CHP ile bağımsızların oluşturduğu yeni hükümet kurulmuştur (Ahmad, 1996: 351). Fakat ülkenin içinde bulunduğu gergin ortam kötü gelişmelerin kapıda olduğunun göstergesi olmuştur. 15 Ocak 1978 tarihinde Ecevit hükümet programını okumak için kürsüye giderken, Mecliste oturuma ara verilmesine zorunlu kılan kavgalar çıkmıştır. 1978 yılının ilk on beş gününde 30 siyasi cinayet işlenmiş ve 200'den fazla insan yaralanmıştır. Altı ay içinde Ecevit hükümeti, ellerindeki polis gücü ve toplum polisleriyle terör olaylarıyla başa çıkamayacak duruma gelmiştir. CHP hükümeti her ne kadar sıkıyönetim tedbirlerinden kaçınmaya çalışsa da 22-23 Aralık 1978 tarihlerinde Kahramanmaraş'ta yaşanan 31 kişinin ölümü ve yüzlercesini yaralanmasıyla sonuçlanan olaylar sıkıyönetimi zorunlu hale getirmiştir. 25 Aralık 1978 tarihinde Ecevit hükümeti 13 ilde sıkıyönetim ilan etmiştir. 1 Şubat 1979 tarihinde Başbakan'ın yakın arkadaşı 'Abdi İpekçi'nin düzenlenen bir suikast sonucu hayatını kaybetmesi hükümetin itibarına büyük zarar vermiştir (Ahmad, 1996: 352-353).

CHP'nin 14 Ekim 1979'daki senato seçimlerinde oy kaybederek çıkmasının ardından 16 Ekim 1979 tarihinde Ecevit istifa etti. Bu gelişme üzerine siyasi liderler ile temasa geçen Süleyman Demirel, 12 Kasım'da bir azınlık hükümeti kurarak 25 Kasım'da sağ partilerin desteğiyle meclisten güvenoyu almayı başarmıştır.

Demirel'in azınlık hükümeti, terör ve şiddet eylemleriyle olduğu kadar, 1970'ler boyunca sürdürülen yanlış ekonomik politikaların, oluşturduğu kredi sıkıntısı, enflasyon ve özellikle gençler arasında yaygın olan işsizliğin tehdit edici sonuçlarıyla da mücadele etmek zorunda kalmışlardır. 1970'li yılların başında tüm dünyayı etkisi altına alan petrol krizinin olumsuz neticelerinin yanı sıra Batı ülkelerinin Türkiye'den gelen ucuz iş gücüne gösterdiği talebin sona ermesi bu ülkelerde çalışan Türk vatandaşlarının Türkiye ekonomisine önemli kaynak sağlayan döviz akışını durdurmuştur. Bu gelişmelere ek olarak Kıbrıs müdahalesi üzerine ABD'nin uyguladığı silah ambargosu sebebiyle ülke kaynaklarının peşin ödemeli ve yüksek fiyatlı silah alımına harcanması ekonomiyi büyük bir dar boğazın eşiğine getirmiştir (Bahçıvan, 2005: 87).

Politik terörün artarak devam ettiği bir dönemde Evren ve kuvvet komutanları sıkıyönetim komutanlarının yetkilerini arttıracak yeni yasal ve idari önlemler isteyen bir muhtıra ile uyarı mektubunu 27 Aralık 1979 tarihinde Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e iletmişlerdir. Cumhurbaşkanı Korutürk bu uyarı mektubunu hemen parti liderlerine ulaştırmamış 1 Ocak 1979 günü Genelkurmay Başkanı Kenan Evren ve kuvvet komutanlarıyla Çankaya Köşkü'nde bir toplantı yapmıştır. Bu toplantı neticesinde Korutürk, 2 Ocak 1979'de iki büyük parti lideri Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel'i Çankaya Köşkü'ne davet ederek, 'Türk Silahlı Kuvvetlerinin Görüşü' başlıklı uyarı mektubunun suretlerini kendilerine iletmiştir (Bahçıvan, 2005: 89). Silahlı kuvvetlerin görüşünü belirten bu mektup Bakanlar Kurulunda, parti gruplarında, işçi ve işveren çevrelerinde tartışmalara neden olmuştur.

Ekonomideki sürekli olarak kötüye gidişten dolayı 1979'da uygulamaya konulan IMF önerileri Demirel döneminde de devam etmiştir. 24 Ocak 1980 kararları, dış ticaret dengesini sağlamak için gerçekçi bir kur politikasına ve ihracatın

sübvansiyonuna geçişi, yüksek enflasyon koşullarında tasarrufçuya pozitif gelir sağlamak için faiz oranlarını serbest bırakmayı, kamu kuruluşlarının enflasyonist finansman açığını kapamaya yönelik KİT ürünlerinin fiyatlarının serbest bırakılmasını ve para arzının daha sıkı kontrolü ile yabancı yatırıma desteğini öngörmüştür. Bu kararlarla % 50 kur ayarlamasından sonra lira, piyasa koşullarını yansıtacak şekilde belirli aralıklarla devalüe edilmiştir (Bahçivan, 2005: 91).

Ülkedeki ekonomik kötü gidişat üzerine 16 Haziran 1980’de Ecevit, hükümeti düşürmek için bir soruşturma önergesi verilmiş ancak önerge meclis kurulunda reddedilmiştir. 26 Ağustos 1980’de Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, kuvvet komutanları ve Korgeneral Necdet Öztoran’un katıldığı toplantıda askeri müdahale günü olarak 5 Eylül 1980 Cuma günü uygun bulunmuş fakat değerlendirmeler sonucu harekâtın 12 Eylül 1980’de yapılmasına karar verilmiştir. Ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik sorunların yanında bazı olaylar askeri yetkilileri çok rahatsız etmiş ve 12 Eylül askeri müdahalesine giden yolu kısaltmıştır. Bu olaylar 30 Ağustos’ta MSP lideri Erbakan’ın Zafer Bayramı kutlamalarına katılmayı reddetmesi, 6 Eylül’de Konya’da İsrail’in Kudüs’ü işgali dolayısıyla yapılan mitingde atılan sloganlar, bir üniversitede İstiklal Marşı okunurken bir grup öğrencinin ayağa kalkmaması, bir sendika toplantısında Enternasyonal Marşı söylenmesi olaylarıdır (Bahçivan, 2005: 92).

Nihayetinde 12 Eylül 1980 Cuma günü saat 04.00’da Türkiye radyoları ve TRT’den yapılan yayınlarla ordunun yönetilme el koyduğunu açıklayan Milli Güvenlik Konseyi’nin bir numaralı bildirisi halka duyurulmuştur.

2. 10. Dönemin Günlük Yaşam Biçimi

Türkiye’de 1960’lı yıllarla başlayan değişim sürecinin ve bu sürecin gündelik yaşam üzerine olan etkilerinin temel çıkış kaynağı, temelleri 1950’lilerde atılan ve asıl ivmesini altmışlı yıllarla birlikte kazanan ekonomik dönüşüm olgusudur. Bu açıdan altmışlı yıllarda gerçekleştirilen ekonomik uygulamalar içinde 1963-1967 yılları arasında uygulanan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Türkiye’nin ekonomik

hayatı açısından büyük önem arz eder (Kırel, 2005: 13). 15 yıllık perspektifli bir kalkınma planının genel çerçevesi içinde yürürlüğe konan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1930'lar Türkiye'sindeki sanayi planlarından oldukça farklı bir yapıya sahiptir. 1960'lı yıllarla başlayan bu planlı kalkınma döneminde hem iktisadi hem de toplumsal gelişmenin uzun dönemli biçimlenişine yönelik, tüm yönlerini kapsayıcı ve bütüncül nitelikte bir yapısal planlama olgusu söz konusudur (Soyak, 1999: 170). Karma bir ekonomik yaklaşımın egemen olduğu bu plan çerçevesinde özel sektörün hem ekonomik kalkınmaya katkıda bulunması hem de bu yolla güçlenmesi amaçlanmıştır. Nitekim bu yaklaşım, 1968-1972 yılları arasında kapsayan İkinci Beş Yıllık Kalkın Planı'nda da varlığı korumuştur. 1963-1970 yılları arasındaki dönemde, bu yeni ekonomik sürece bağlı olarak imalat sanayinde büyük gelişmeler yaşanmış ve sanayi burjuvazisinin gücü artmıştır (Kırel, 2005: 13).

Bu ekonomik hareketlenme sonucunda altmışlı yıllardaki kapitalist gelişmelerin temel göstergelerinde biri yeni kurulan şirketlerin sayısında yaşanan artıştır. 1965 yılında yeni kurulan şirketlerin sayısı 1950 iken, 1972 yılında bu sayı 5055'e yükselmiştir (Işık ve Pınarcıoğlu, 2001: 99-100). İçeride dönük bir ekonomi programının izlendiği bu yıllarda, iç piyasa yüksek gümrük duvarları, ithalat kotaları ve döviz kurunu bilinçli olarak yüksek tutan politikalar aracılığıyla dış rekabetten korunmuştur. Bu yapının temel güç kaynağı da, dış rekabetten korunduğu için karlı üretim koşullarını elde etmiş olan ulusal burjuvazi olmuştur (Kırel, 2005: 14).

Altmışlı yıllarda yaşanan değişimin bir diğer göstergesi nüfus alanındaki değişimlerdir. 1960 yılında Türkiye'nin toplam nüfusu 27.754.820'dir. Bu rakam 1965 yılında 31.391.421'e, 1970 yılında ise 35.605.176'ya yükselmiştir. Bu veriler derinlemesine incelendiğinde ise sözü edilen dönemde kent nüfusunun genel nüfusa oranının hızla arttığı görülmektedir. 1960'da bu oran %31.92'ye, 1965 yılında %34.42'ye, 1970 yılında ise %38.45'e ulaşmıştır (TÜİK, Genel Nüfus Sayımları 1927-2000). Kentsel nüfusun görünümündeki bu değişim apartman hayatını ön plana çıkartmış, talebin çokluğu sebebiyle yapsatçılık artmış, kooperatifleşme ve banka kredi gibi çözümler üretilmeye çalışılmıştır (Kırel, 2005: 14).

1960'larda yaşanan bu göç dalgası, şehirlerin mevcut yerleşim alanlarında konut sahibi olamayacak, çok sayıda insanın şehirleşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu durum, mevcut yerleşme alanlarının çevresindeki çoğunlukla devlete ait topraklarda gecekonduların yapılmasına ve çarpık bir kent yapılaşmasının ortaya çıkmasına sebep olmuş, neticesinde 1960'ların sonuna doğru, büyük şehirlerdeki konutların yarıya yakını resmen gecekondu olarak sınıflandırılmıştır (Keyder, 1995: 221-222). Gecekonduların yanı sıra orta sınıfa hitap eden apartman daireleri de dönemin görüngülerinden biridir. Bu süreçte apartman yaşamının kent kültüründe yerini sağlamlaştırdığı ve apartman hayatına geçişin bir anlamda modernliğe geçiş olarak algılanmıştır. Mahalle yaşamı ağırlığını korumasına karşın, apartmanların çoğaldığı yerlerde mahalle dokusu hızla değişmeye başlamıştır (Kırel, 2005: 17, 27).

İç göç olgusunun yanı sıra 1962'den başlayarak büyük bir dış göç dalgası da başlamıştır. Almanya'da 1962'de 13 bin, 1970'te ise 480 bin Türk işçi bulunmaktadır. 1970'lerin sonlarında Batı Avrupa'da yaşayan Türklerin sayısı 2,5 milyona ulaşmıştır. Dış göçün etkisiyle kırsal kesimdeki güç ilişkilerinde değişimler gerçekleşmiş, toplumda maddeci bir dünya görüşü ve buna bağlı olarak tüketim kalıpları yerleşmiştir (Kırel, 2005: 25).

Dönemin bir diğer önemli olgusu otomobil sektöründe yaşanan gelişmelerdir. Otomobile artan talep sonucunda yerli araba üretimi yapan fabrikaların açılması bu süreç içinde gerçekleşmiştir (Kırel, 2005: 18). Böylece kent yaşamında gün geçtikçe daha çok otomobil görülmeye başlamıştır. İstanbul'un nüfusu 1955 yılında 1,3 milyon iken, 1960'da 1.5 milyon olmuştur. Ancak buna oranla aynı dönemde otomobil sayısı iki katına çıkarak 17 binden 35 bine yükselmiştir. Bu durum bir kentsel dönüşümü beraberinde getirmiş, meydanlar trafiğin hızlı akışını sağlayacak biçimde yeniden düzenlenmiş, tramvaylar kaldırılmış, trafik oranı arttıkça arka sokaklar trafiğe açılmış ve bu durumda sokak hayatının rahatlığının ve teklifsizliğinin ortadan kalmasına sebep olmuştur (Keyder, 2000: 208).

Otomobil gündelik hayatın içine girdiği gibi kısa zamanda ayrıca ekonomik hayatında önemli unsurlarından biri konumuna yükselmiştir. 1950'lerde Amerikan

otomobillerinin ithali ile başlayan süreç, 1960'larda istikametini Avrupa markalarına doğru çevirmiştir (Keyder, 2000: 209). 1966'da, Koç'un OTOSAN fabrikalarında 'Anadol' otomobilleri, 1971 yılında ise Koç ve Fiat ortaklığında 'Murat' otomobilleri üretilmeye başlamıştır (Ansal, 1999: 204). Otomobil üretim rakamlarındaki artış bir anlamda otomobillerin günlük yaşamda kendilerine edindiklerin yerin göstergesidir. Bu kontekst içinde 1963 yılında 30 olan otomobil üretim sayısının, 1967'de 1760, 1973 yılında ise 46.885'e yükselmiştir (Ansal, 1999: 199). Üretim sayılarındaki bu ivme, otomobillerin altmışlı ve yetmişli yılların Türkiye'sinde günlük hayata ne kadar hızlı eklendiğinin en açık kanıtıdır.

Otomobil sahipliği ile otomobilin günlük yaşama girişinin simgelediği birçok nokta vardır. Arabaları sahiplerinin toplumsal statülerini ve bir dereceye kadar kimliklerini tanımlayan simgelere dönüştüren kapitalist ülkelerde, otomotiv sektöründe büyük ilerleme kaydedildiği görülmüştür. İnsanlar kullandıkları araba ile bir anlamda kim olduklarını ifade ederler. Bu bağlamda arabalar aynı zamanda bireyin kendini ifade etmesinin bir biçimidir (Orr, 1997: 166). Bu sebeple 1960'lı ve 1970'li yıllarda da Türkiye'de otomobil sahipliği birçok unsuru bir arada temsil eden bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

1960'lı yıllarda baş gösteren bu değişim dalgasını anlamak, o yıllardaki gündelik yaşamı ve popüler kültürü anlamayı gerektirir. Sözü edilen bu dönemin kültür ortamında radyo önemli bir yer tutmaktadır. Ev içindeki hayatı radyo zenginleştirmektedir. Bunun yanı sıra magazin dergileri, sinema, fotoromanlar, çizgi romanlar ve gazeteler dönemin gündelik yaşamında önemli bir yer tutarlar. Televizyon öncesi bir hayatın sürdürüldüğü bu yıllar, günümüzdeki gibi görüntünün egemenliğinin baskın olmadığı dönemlerdir. Altmışlı yıllarda radyo, okuma-yazma bilmeyen dinleyiciler için ulaşılması kolay bir bilgilenme kanalı olması açısından önemli bir iletişim aracı olmuştur. Bununla birlikte radyo dinleyicileri kültürel açıdan da beslemiştir (Kırel, 2005: 16). Radyonun bu dönemdeki popülerliği tartışılmaz bir gerçektir. Radyo yayın saatlerinin artırılması toplumun radyoya karşı olan ilgisini bir göstergesi niteliğindedir. 1967 yılına gelindiğinde Türkiye'nin %62'si radyo yayınlarına erişebilir bir hale gelmiştir (Cankaya, 2000: 26). Toplumsal

gövde içinde radyonun bu derece popüler oluşu, radyo üretimini de körüklemiş, 1968 yılında 271 bin adet radyo üretilmiştir (Ansal, 1999: 196).

Altmışlı yılların iletişim ve kültür alanındaki görüngüsü radyo olmasına karşın televizyonda bu dönemde evlerde yavaş yavaş kendine yer edinmeye başlamıştır. 31 Ocak 1968 tarihinde Ankara Televizyonu'nun deneme yayını ile halk ilk televizyon yayınına tanıklık etmiştir. Bu yayının hemen ardından haftada üç kez deneme yayının yapılmasına karar verilmiştir (Cankaya, 1997). Televizyonun gündelik yaşama tam anlamıyla girişi yetmişli yıllarla birlikte başlar. Bu durum üretim sektörüne de yansımaktadır. 1968 yılında 1.532 adet ile başlayan televizyon üretimi 1980'e gelindiğinde 327 bine yükselmiştir. Siyah-beyaz televizyon üretiminin altın devri 1977'dir. 1977 yılında siyah-beyaz televizyon üretimi rekor düzeye çıkmasına karşın, üretici firmaların stoksuz çalışmış, yani ürettikleri tüm televizyonları kolaylıkla satmışlardı (Ansal, 1999: 197).

Altmışlı yıllarda ev içi yaşamı düzenleyen ve kolaylaştıran küçük ev aletleri ve dayanıklı beyaz eşyalar modernliğin diğer imajları olarak günlük yaşama girmiştir. Beyaz eşyalar, kırklı ve ellili yıllarda şekçin azınlığın sahip olduğu ithal ürünler olmaktan çıkıp, altmışlarda ve takip eden süreçte yoğun bir biçimde evlerde kullanılmaya başlanmıştır (Kırel, 2005: 28).

Beyaz eşya üretimi 1960'lı yılların başında montaj sanayisine dayalı olarak başlamış ve o yıl içinde 7 bin 500 adet buzdolabı, 4 bin 500 adet çamaşır makinesinin montajı yapılmıştır. Ancak Türkiye'de ilk buzdolabı ve çamaşır makinesinin üretimi yaklaşık bundan on yıl sonra 1959-1960 yılında, 'Arçelik' firması tarafından gerçekleştirilmiştir. 1960-1970 yılları, dayanıklı tüketim malları sanayisinin büyük bir atılım gösterdiği dönem olmuştur. Bu atılım sürecinin devamında 1970'lerin başında bir diğer dayanıklı tüketim malı olan fırınların üretimine başlanmıştır (Ansal, 1999: 192-193). Bu yıllarda buzdolaplarının ve merdaneli çamaşır makinelerinin, pikapların, radyoların, elektrik süpürgelerinin ve çırpıcıların, kısaca beyaz eşya ve elektrikli ev aletlerinin reklamlarına yazılı basında sıkça yer verilmiştir (Kırel, 2005: 28).

Buzdolabının ve küçük ev aletlerinin kullanımının yaygınlaşması, mutfak alışkanlıklarının değişmesini sağlamıştır (Kırel, 2005: 28). Buna bağlı olarak 1950-1980 yılları arasında gıda sektörü büyük bir gelişme sergilemiştir. Hazır yiyecek alanında ‘Tamek’ reçel, marmelat, türlü, fasulye, imambayıldı, patlıcan dolması v.b ürünlerle hazır konservelerin gündelik yaşama girmesini sağlamış; Nuh’un Ankara Makarnası dönemin makarna sektöründe popüler bir marka olmuş; margarin de kısa zamanda gıda sektöründe kendine yer edinmiştir (Dinçel, 1999: 210-215).

Altmışlı yıllarda Türkiye’nin içinden geçtiği değişim sürecinin eğlence dünyasındaki yansıması, gazinoların dönemin eğlence kültürünün en önemli duraklarından biri konumuna gelmesini sağlamıştır. Gazino kültürünün daha önceki yıllara dayanıyor olmasına karşın altmışlarda ve takip eden süreçte gazinolar eğlence kültürünün bir parçası haline gelmişlerdir. Gazino kültürü müzikli popüler filmler yoluyla sinema perdesine de taşınmıştır. Seyircinin müzikli filmler yoluyla önceleri radyodan daha sonra gazinolardan tanıdığı ve sevdiği sanatçılara ulaşması mümkün olmuş, filmler gazinolara gitme olanağı bulamayan seyirciler için sevdiği sanatçılarla buluşmanın bir aracı haline gelmiştir. Bu durum radyo yoluyla meşhur olan sanatçıların plaklar vasıtasıyla ünlerini perçinlemiş, sinema filmleriyle de halkın gözünde popülerliklerini sürdürmelerine yardımcı olmuştur (Kırel, 2005: 32-34).

Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda ortaya çıkan toplumsal dönüşüm süreçleri, ülkedeki ekonomi politikaları ve kapitalist gelişim olgusuyla yakından ilgilidir. İç göçle birlikte kentli nüfusun çoğalması, apartman kültürüne geçiş ve mahalle yaşantısının yok oluşu; kitle iletişim araçları, otomotiv sektörü ve dayanıklı ev aletlerinin üretiminde ortaya çıkan yeni gelişmeler toplumun yaşam tarzını kökten değiştirmiştir. Devletin koruyucu ekonomi politikaları ile kendine gelişme imkânı bulan ulusal burjuvazinin zenginleşmesi ve sanayi sektöründe yaşanan gelişmeler neticesinde bilinçli bir işçi sınıfının vücuda gelişiyse birlikte, toplumsal gövdeyi oluşturan sınıflar arasındaki sınırlar keskinleşmiştir.

2. 11. Dönemin Egemen Sinema Üretim Modeli “Yeşilçam Sineması”

1960’lar sinemanın üretim ortamı açısından ele alındığında birçok araştırmaya kaynaklık edecek kadar zengindir. Film üretiminin oldukça yoğun olduğu, sinema sektörüne yeni yönetmenlerin, oyuncuların ve yapımcıların girdiği bu yıllarda sinema yapmak bugünün sinema yapım pratiklerinden çok farklıdır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda çok sayıda film üretilmesinin yanı sıra bu filmlerin ulaşacağı seyircinin de sinemaya aç bir seyirci olmasından kaynaklanan, bir anlamda ideal bir film üretim ortamından söz edilebilir. Ayrıca sektörün sinemaya yeni gelecek oyunculara, yönetmenlere ve yapımcılara açık olması dönemin hareketliliğinin bir başka göstergesidir (Kırel, 2005: 39).

Bu yıllarda sinema sektörünün bel kemiği, 1960 yılıyla birlikte yükselişe geçen ve 1970’lerin ortalarına kadar sinemasal üretim anlamında yoğunluğunu koruyan ‘Yeşilçam’ sinemasıdır. Bu çalışmanın temel konusunu oluşturan çocuk yıldız filmleri de sözü edilen bu dönemin egemen üretim modeli olan Yeşilçam sinemasının ürünleridir. Bu bağlamda Yeşilçam sinemasının temel dinamiklerinin ve Yeşilçam’ın beslendiği temel kaynakların irdelenmesi tez çalışması açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Altmışlı yıllarda sinema sağlıklı bir ekonomik altyapıya sahip değildir. Bu sebeple film üretebilmek için sektör dışından gelecek paralara ihtiyaç duyulmuştur. Filme yatırılan paranın geri dönebilmesi için ödünler verilmiş; seyircinin istediği filmler yapılmaya çalışılmış; film yapanlar arasında günden güne artan rekabet sonucunda, sistem sinema yapan herkesin elini kolunu bağlayan bir kısır döngü halini almıştır. Bu dönemi takip eden yetmişli yıllarda ise sinema sektörü bu kez televizyonla rekabet etmek zorunda kalmıştır (Kırel, 2005: 39).

Türk Sineması’nın altmışlı ve yetmişli yıllardaki öneminin temel sebebi, 1961 yılında itibaren film üretim sayılarında yaşanan artıştır. 1961 yılında 116 film ile başlayan dönem, inişli çıkışlı bir grafik izleyerek 1972’de 298 film ile tepe noktasına ulaşmış ve 1979 yılında 195 film ile son bulmuştur (Scognamillo, 1998: 191). Buna

paralel olarak altmışlı yıllarda sinema sektörüne yeni giren yapım şirketlerinin sayısı 224'e ulaşmıştır. Sinemanın kar getiren bir iş olduğunun anlaşılmasıyla birlikte sinema salonlarının sayısı da hızla artmıştır (Kırel, 2005: 41).

Sinema sektöründe altmışlı yıllarla birlikte baş gösteren bu yükseliş ve sinemanın gündemdeki bir eğlence aracı oluşu, sinema dergilerinin de bu ilgiye cevap verecek şekilde yeniden şekillenmesini ve sayısal olarak artmasını sağlamıştır. 1960 ile 1969 yılları arasında: SiSa, Artist, Kamera, İstanbul Hollywood Sinemagazin, Kolsuz Bebek, Yedinci Sanat/Yeni Sinema, Artist Özel Sayısı, Artist Yıllığı, Film Roman, Ses, Sinema Albümü, Ayşecik Şeytan Çekici, Sine-Film, Film Dünyası, Sinema Postası, Türk Film, Yıldız, Peri 1962 Yıldızlar Albümü, Şahlar Geliyor, Ekspres, Si-Ti, Lamek Film, Film, Güney Film Postası, Sinema 65, Yıldız Magazin, Yeni Sinema, Görüntü, Artist Perde Yıllığı, Beyaz Perde Haberleri, Salıncak, Ege Filmciler Postası, Yeni Gazete-Magazin, Film ve Sinema, Özgür Sinema, Genç Sinema, As-Akademik Sinema ve Foto Sahne dergileri yayın hayatına başlamıştır (Kırel, 2005: 44).

Yeşilçam yapımları, ilk yıllardan itibaren eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmiştir. Altmışlı yıllarda aydınlar ile popüler sinema üreticileri arasında belirgin bir çatışmanın ve birçok tartışmanın yaşandığı gözlemlenmektedir. Aydınlar ve popüler sinema üreticileri arasındaki bu çekişme zaman içinde tarafların birbirilerin yok sayma eğilimine girmesine yol açmıştır (Biryıldız, 2002: 172). Sinema dergilerinde 'ulusal sinema', 'milli sinema', 'devrimci sinema' v.b. kavramlar çerçevesinde yoğunlaşan kurumsal tartışmaların ötesinde, bu dönem içinde iki temel dinamiğin çatışmasından söz edilebilir. Bir yanda toplumcu gerçekçiliği savunan aydınlar ve savundukları sanat anlayış, diğer yanda gişeye endeksli sinema yapan Yeşilçam sinemasının temsilcileri. Dönem içinde Yeşilçam'ın ürettiği popüler filmler gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş olmasına karşın, aydınlar yapılması gereken sinemanın popüler yapımlar olmadığını savunmuşlardır (Kırel, 2005: 47).

Yeşilçam sinemasının üretimi ortamını anlayabilmek için yapımcılık anlayışını, bölge işletmeciliği sistemini, sinema seyircisinin yapısını, yıldız sistemini, sansürü, senaryo yazarlarının, film yönetmenlerinin konumunu kısaca film üretimiyle dolaylı veya doğrudan ilişkili her bir ögeyi ele almak gerekir. Ekip çalışmasını gerektiren bir üretim biçimi olan sinemada bütün bu sayısal öğelerden hiçbirinin diğerinden daha az önemli olduğu söylenemez. Özellikle Yeşilçam sineması söz konusu olduğunda tüm sayılan öğelerin birbirini etkilediği ve birbirinden etkilendiği görülmektedir (Kirel, 2005: 55).

Film üretim sürecini etkileyen birçok dinamik ve değişken ortaya çıkarılan yapımları önemli derecede biçimlendirir. Yeşilçam olgusunun tam anlaşılabilmesi için öncelikle yapımcıların filmlerin üretilmesindeki işlevleri ve içeriklerinin belirlenmesindeki yaklaşımları dikkatle incelenmelidir. Altmışlı yıllarda sinemaya adım atan yeni sinemacılar arasında sinema ile gerçek anlamda ilgilenenlerin yanı sıra, sinemanın yeni ve karlı bir iş olduğunu gören sermaye sahibi ve meraklı kişiler de vardır. Aslında bu durum Yeşilçam'ın ekonomik anlamda ayakları yere sağlam basan bir yapıya sahip olmamasının bir sonucudur. Sektör dışından sadece parası olduğu için sinemaya yapımcı olarak girebilen kişiler nihayetinde kendi beğenilerini ortaya koyan işlere imza atmışlardır. Bu dönemde Türk sinema sektöründe yapılan ve ekonomik olarak sinema dışından gelen sermayeye ihtiyaç duymayan yapımevlerinin sayısı oldukça azdır. Bu sebeple dışarıdan prestijli ve kazançlı bir iş gibi görünen sinema sektörüne, sektör dışından parası olan küçük yatırımcılar ilgi göstermişlerdir. Ekonomik olarak sektör dışından kaynaklara bağımlı olması Yeşilçam'ın en büyük zaafıdır (Kirel, 2005: 58-59).

Sermayenin sürekliliği açısından sinemaya gerekli yatırımların yapılmaması, Yeşilçam'ın bilinen anlamda sanayi olmasını engelleyen en önemli sebeptir. Yeşilçam sineması film üretmek için gerekli olan hammaddenin üretilmediği, stüdyolara, dekorlara ve çalışanlara altyapı yatırıldığı bir üretim alanı olamamıştır. Yeşilçam sineması, üretiminin kaderini kendisini var eden seyircinin ellerine bırakmıştır. Kendi sermayesi ile gelişmeye uygun bir sektör olamaması, Yeşilçam'ın endüstrileşememesinin başlıca sebeplerinden biridir (Kirel, 2005: 66). Sinemadan

kazanılan paranın, riskli görüldüğü için sinema sektöründe kullanılmaması, devlet politikalarının sinemayı koruyacak destekleri sağlamaması, sermayenin en ufak bir tehlike anında sinema sektöründen kaçması, film yapımcılarının seyircinin isteklerine boyun eğmesine sebep olmuştur. Çünkü seyirciye ulaşamayıp, gişede başarı sağlayamayan bir film, yapım aşaması için borçlarla, kredilerle, senetlerle alınan paranın geri akışının sağlamaması anlamına gelmektedir (Kırel, 2005: 68). Bu durum yapımcıların genel anlamda izleyici kitlesinin beklentileri doğrultusunda filmler yapmasına ve risk almaktan kaçınmasına sebep olmuştur.

Yeşilçam sinemasını şekillendiren bir diğer başat unsur yıldızlardır. Yeşilçam yıldız sisteminin yoğun bir şekilde yaşandığı bir yapılanmadır. Bu yıllarda yetenekli ve güzel ‘artistlere’ kucak açan sinema sektöründe yapımcılar ve yönetmenler yıldız avcılığına soyunarak, halkın seveceği yeni yüzler bulmaya çalışmışlardır. Büyüyen ve gelişen sinema sektöründe kar etmeye devam etmek için Yeşilçam’ın yıldızların sahip çıkması gerekmektedir. Bu bağlamda yeni yıldızlar bulunmuş veya yaratılmış; halkın sinemaya ilgisini sürekli kılmak için onların sevdiği, beğendiği, görmek istediği yıldızların oynadığı filmler üretilmiştir (Kırel, 2005: 70).

Kurumsal açıdan bakıldığında yıldız kavramı çok yönlü çözümleme gerektiren bir olgudur. Yıldızların film üretim ortamındaki etkisi kadar önemli bir başka boyutu da imgeleriyle temsil ettikleri şeyler, yani sosyolojik çözümlemeyle anlaşılacak yanlarıdır. Yıldızlar toplumun gereksinimlerin ve düşlerinin dolaylı ya da dolaysız yansımaları olarak kabul edilebilirler. Yıldızı yıldız yapan ve olduğu yerde tutan şey, izleyicinin bilincinde ve bilinçaltındaki imgelerle uyumluluk gösterebilmesidir. Bu sebeple altmışlı yıllarda yıldızlar halkın gözünden düşmemek ve şöhretlerini koruyabilmek için çok dikkatli davranmışlardır. Yıldızlar bir yandan pırıltılı yaşamları ile gözleri kamaştırmış, öbür yandan halktan çok uzak olmadıklarını imajını oluşturmaya çalışmışlardır. Halkın ilgisini ayakta tutmak ve şöhretlerini devam ettirmek isteyen yıldız oyuncular, saf genç kıızı ya da kahraman erkeği oynamakta ısrar etmişlerdir. Yıldızların rol kabul ederken seçici davranmaları, filmlerde benzer konuların tekrarlanmasına sebep olmuştur (Kırel, 2005: 75,83).

Yeşilçam sinemasında yıldız olgusu bir kısır döngüdür. Yıldız sistemi geliştirilmek istendikçe, yıldızlara o derecede para dökmek gerekmiş, ne denli para dökülürse, yıldız sistemi o denli gelişmiş ve daha fazlasını gerektirmiştir. Filmlerin yapısı, kuruluşu, senaryosu yıldızlara göre biçimlenmeye başlamış; bu durum da sinemada monotonluğu büyük ölçüde arttırmıştır. Bir başıboşluk ve düzensizlik içinde yapılan film üretimi yıldızların boş günlerine bağlanarak, tam anlamıyla bir kargaşa ortamı meydana çıkmıştır. Yıldızların kişiliği çevresinde dönen senaryolar yüzünden, bir mevsim içinde benzer ya da aynı konular çeşitli değişikliklerle farklı yönetmenlerin elinden sinemaya aktarılmışlardır. Film giderlerinde yıldız oyunculara ayrılan miktarların yükselmesi, diğer kalemlerde yapılan kısıtlamalarla sağlanmış, zaten var olan dengesizlik bütünüyle artmıştır (Özön, 1995: 313).

Yeşilçam üretim modeli üzerinde önemli bir etkiye sahip olan bir diğer olgu bölge işletmeciliğidir. İlk bakışta sadece filmlerin dağıtımı ile ilgili bir kavrammış gibi görünse de, bölge işletmecilerin egemenliği doğrudan doğruya çekilen filmlerin anlatılarını etkileme gücüne sahiptir. Yeşilçam sinemasında filmler bölge işletmecilerinden alınan avanslarla üretilmiştir. Yani film üretiminde önemli yer tutan ve Yeşilçam film üretim sistemini ekonomik anlamda ayakta tutan dinamolardan biri de bölge işletmeciliğidir (Kırel, 2005: 102).

Bölge işletmecilerinin söz sahibi oldukları bölgelerdeki seyircilerin nasıl bir film görmek istediklerini iyi bildikleri ileri sürmek yanlış olmaz. İşletmeciler film üretiminin tıpkı ticaretin başka alanlarında olduğu gibi kar-zarar ilişkisi içinde ele alan, ticari zekâyâ sahip kişilerdir. İstedikleri tek şey izleyicide ve dolayısıyla gişede hayal kırıklığı yaratmayacak filmlerin üretilmesini sağlamak, bu filmlerin üretimine ön ayak olmaktır. Bu sebeple Yeşilçam sinemasında bölge işletmecilerinin sektör tarafından üretilecek filmlerin içerisel özelliklerini belirleyen, yapılmasını istedikleri filmleri yapım şirketlerine ısmarlayıp gerçekleştirilmesini sağlayan bir işlevleri ve üretim sürecinde belirleyici bir konumları olmuştur. Bölge işletmecilerini seyircilerin temsilcileri olarak elek almak, onları film üretiminde söz sahibi olan izleyici ile film üretenler arasındaki bağ olarak görmek yanlış olmaz (Kırel, 2005: 103). Bölge işletmecilerini bu belirleyici ve üstün konumları, bono ve çek vererek önceden

filmleri ısmarlama güçlerinde kaynaklanmaktadır. Filmlerin bölge işletmecilerinin verdiği paralarla şekillenmesi anlatı yapısı doğrudan etkilemiştir. Bu sebeple yapımcılar için işletmecilerin istekleri mutlaka yerine getirilmesi gereken isteklerdir. Bu olgu bölge işletmecilerin Yeşilçam üzerindeki bir etkisinin de temelini inşa etmektedir. Yeşilçam sinemasının tipik eğilim olan furya ya da seri filmlerin üretilmesinde bölge işletmecileri önemli rol oynamışlardır. Beğenilen bir filmin yeniden kar getirmesi amacıyla tekrar ısmarlanıyor olması, seri film yapma eğilimini canlı tutan başlıca etkendir (Kırel, 2005: 103,106).

Yeşilçam üretim modelinin anlaşılması adına incelenmesi gereken bir diğer önemli unsur yönetmenlerdir. Yeşilçam yılları yeni yapımcularının, yeni senaristlerin, yeni oyuncuların olduğu kadar yeni yönetmenlerinde sinemaya girdiği bir dönemdir. Bu yıllarda sinemaya yeni giren yönetmenlerin sayısı sektördeki gelişmenin bir göstergesidir. Bu bağlamda 1960 yılında 14, 1963'te 5, 1965'te 18 ve 1969 yılında 6 yeni yönetmen sinema sektörüne girmiştir (Scognamillo, 1998: 192). Bu sayılar tek başlarına sektördeki büyümeyi göstermeye yetmemekle birlikte, sinemaya sürekli yeni yüzlerin ve yeni yeteneklerin girdiği açıktır (Kırel, 2005: 113).

Bu dönemde sinemaya giren yeni yönetmenlerin çoğunun diğer sinema profesyonelleri gibi bir tanıdıkları aracılığıyla ya da sinema dışında başka bir meslek sahibiyken, gelen teklifler sonucu deneyimleri olmadan sinemaya girdikleri görülmektedir. Örneğin, Ülkü Erakalın gazetecilik yaptığı yıllarda Muhterem Nur'la 'Üç Arkadaş' filmi ile ilgili bir röportaj yapmaya gittiğinde Memduh Ün'den sinemaya girmesi için bir teklif almıştır (Kırel, 2005: 112). Benzer bir biçimde daha önce sinema yazıları yazan, Akis ve Yeni Sabah gazetelerinde çalışan Halit Refiğ de Atıf Yılmaz'ın 'Yaşamak Hakkımdır' isimli filminin senaryosuna katkıda bulunma teklifiyle sinemaya ilk adımını atmış. Bir süre önemli yönetmenlerin yanında asistanlık yaptıktan sonra kendi filmlerini çekmeye başlamıştır (Türk, 2001: 56, 73).

Yeşilçam sineması, yönetmenler açısından irdelendiğinde kimi yönetmenlerin yılda ona yakın film çektiği görülmektedir. Yoğun dönemlerde yönetmenler kimi zaman ayda iki film bir çekmiş, bazen de parçalı çalışmalar yaparak filmleri bitirmek

zorunda kalmışlardır. Film üretimindeki enflasyon sebebiyle ortaya çıkan sıkışıklığa bağlı olarak kimi durumlarda senaryo henüz bitmeden film çekimlerine başlanmıştır. Yönetmenler altmışlı yıllarda kendin konuların seçecek maddi özgürlüğe sahip olmadıkları için ısmarlama filmler yapmak zorunda kalmışlardır. Bu durum genel anlamda yönetmenlerin üretim sürecindeki edilgen konumlarını ortaya koymaktadır. Dönem sinemasında yönetmen bir gerçekleştiricidir, günümüzde anlaşıldığı gibi yönetmenin belirleyici bir konumu yoktur (Kirel, 2005: 115,116).

Bir filmin gerçekleşmesine giden yoldaki ilk somut adım senaryodur. Yeşilçam'ın öykü merkezli sineması göz önüne alındığında, senaryo yazarının Yeşilçam için önemi daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Profesyonel senaryo yazarlığı kavramının piyasaya henüz yerleştiği bu dönemde, film senaryoları zor koşullar altında yaratılmıştır. Her yıl yüzlerce filmin beyaz perdeye aktarıldığı Yeşilçam'da, kimi zaman sette, kimi zaman çekim gününden bir gece önce yetiştirilmek zorunda kalınan işler yüzünden senaryo yazarları zamanla çetin yarışın içine girmişlerdir. Sürekli artan senaryo talebi sebebiyle senaryo üretim aşamasında bir kargaşa yaşanmış, bu kaotik ortamda senaryo yazarlarının artan talebi karşılamak için üzerlerine aldıkları yük, potansiyellerini ötesine geçmiştir (Kirel, 2005: 119).

Yeşilçam döneminde senaryo yazarlarını büyük bir kısmı kendilerini sinema üretim ortamının gerektirdiği ölçüde “ısmarlama” ya da başka bir ifadeyle ‘konfeksiyon’ bir üretim biçiminin içinde bulmuşlardır. Sektörün baş döndürücü hızına ayak uydurabilmek için kimi senaristler kendilerine özgü yöntemler geliştirmişlerdir. Örneği, Bülent Oran bu tempo içinde hızlı yazabilmek için sahne bilgisi olarak yazılan ‘dahili’ ve ‘harici’ kelimelerini kısaltarak ‘iç’ ve ‘dış’ biçiminde değiştirmiş; senaryoları elle yazmış ve daha sonra başkaları tarafından daktiloya çektirmiştir. Bülent Oran'ın kullandığı zaman kazandırıcı bu yöntemler bile başlı başına Yeşilçam'ın üretim ortamında hâkim olan ‘hız’ ve ‘üretim’ mantığının anlaşılması için yeterlidir (Kirel, 2005: 121).

Yeşilçam döneminde üretilen filmlerin çoğu, kullandıkları benzer anlatı kalıpları yüzünden birbiriyle ortak noktaları olan öykülerden oluşmaktadır. Bunun

sebebi izleyicinin beğenisi, etkilenilen kültürel kaynaklar ve yapımcıların kâr beklentisidir. Yeni bir şeyler denemek isteyen yapımcı, yönetmen ya da yazarlar nadiren istedikleri filmleri yapmak özgürlüğüne sahip olmuşlardır. Bu sebeple her yıl onlarca senaryo üreten yazarlar dönemsel beğenileri dikkate almak ve seyircilerin isteklerini ön planda tutmak zorunda kalmışlardır (Kırel, 2005: 124, 126).

Senaryo yazarlarını film üretim sürecinde etkileyen önemli faktörlerden biri de sansürdür. Sinemacıların, sansürün yoğunluğu ve uygulayıcıların anlamsız şüphesizliği ile başı derttedir. Altmışlı yıllarda üretilen filmlerin sansürle ilgili serüvenleri sinemanın kültürel bir üretim alanı olarak özelliklerini ortaya koymuş, bu yıllarda sansür uygulamaları, üretilen filmlerin birbirine benzerliğinin başlıca sebeplerinden birini teşkil etmiştir (Kırel, 2005: 130-131).

Yeşilçam sinemasının en büyük sorunu filmlerin biçimlerinden ziyade içerikleridir. Filmlerinin büyük bir çoğunluğunun birbirine benziyor oluşu eleştiri oklarını Yeşilçam sineması üzerine çevirmiştir. Ancak Yeşilçam filmlerinin bu şekilde üretilmesi yapımcılar, bölge işletmecileri, yönetmenler, senaristler, yıldız oyuncular, halkın beğenileri ve Yeşilçam'ın ekonomik anlamda dışa bağımlı oluşunun meydana getirdiği girift bir sistemin sonucudur. Bahsedilen şartlar altında oluşan bu karmaşık sistem ister istemez Yeşilçam üretim modelinin içinden çıkılmaz bir kısır döngü haline dönüşmesine yol açmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇOCUK YILDIZ FİMLERİNDE EGEMEN İDEOLOJİNİN İŞLEYİŞİ

Türk Sineması'nda çocuk yıldız filmleri 1960-1980 yılları arasındaki yirmi yıllık bir süreç içerisinde beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu dönemde başrollerinde çocuk yıldızların yer aldığı sayısız film çevrilmiştir. Sinemalarda gösterildikleri yıllarda ve takip eden süreçte ciddiye alınmamalarına ve sadece eğlencelik yapımlar olarak nitelendirilmelerine karşın, çocuk yıldız filmleri, hem ideolojik açıdan kapalı yapıları hem de alt metinlerindeki ideolojik kodlar sebebiyle, irdelenmesi gereken sinema ürünleridir. Çalışmanın bu bölümünde çocuk yıldız filmlerinin egemen ideoloji ile ilişkisi; bu filmlerin egemen ideolojiyi nasıl ve ne şekilde sundukları, seçilen örnek filmler üzerinden analiz edilecektir.

3. 1. Metodoloji

3. 1. 1. Problem

Toplumsal yaşamın hemen her noktasında, üretim ve tüketim olgularının tüm boyutlarında çocuk kavramı daima kendisine yer bulmuştur. Bu durum sinema sektörü için de geçerlidir. Sinemanın tarihsel gelişim süreci boyunca çocuk olgusunun pek çok farklı tür ve içerikteki filmin başat unsuru olduğu görülmektedir. Çocuk kavramının sinemasal üretimlerin içinde bu derece sık yer alması kavramın sinema sanatı için önemini en açık şekilde ortaya koymaktadır.

Sinemada çocuk olgusu, çeşitli disiplinlerin farklı bakış açılarıyla incelenmiştir. Ancak kavramın en öz biçimiyle iki temel açıdan ele alındığı söylenebilir. Bunlardan ilki çocuğun bir araç olarak görülmesi, çocuğun film içinde yer alması, filmde çocukla ilgili görsel, ussal veya simgesel gönderimlerin yapılması, çocuğun izleyiciye belli bir olguyu, olayı ya da konuyu aktarmakta kullanılmasıdır. İkinci durum ise çocuğun amaç olarak görülmesi ve izleyici olarak konumlandırılmasıdır. Bu bağlamda ise çocuk sinemanın ekonomik yönünün hedefi olmuş ve seyirci olarak gündeme gelmiştir. Her iki durumda da çocuk sinema

aygıtının temel ilgi alanı içinde yer almıştır. Çünkü çocuk imgesinin doğal, saf ve masum yapısı, çocuğun yaramazlıkları, sıkıntıları ve kavgaları, daima ebeveynlerin ve izleyici konumundaki çocukların ilgisini çekmiş, bireylerin sinemaya gelmelerini sağlamıştır.

Çocuk imgesi, toplumsal gövde de iktidarlar tarafından arzu edilen ideolojik kabullerin yerleştirilmesinin en etkin araçlarından biri olarak kullanılan sinema sanatının, tarihsel gelişim süreci içinde sıkça başvurduğu aktarım araçlarındandır. Mimetik büyü etkisi ve özdeşleşme olgularının yardımıyla izleyicilerin bilinçaltına hızla nüfuz eden sinema, çocuk kavramını, sinemasal üretim süreçleri içinde başarılı ve etkin biçimde kullanmıştır. Bu bağlamda Türk Sineması'nda çocuk yıldız filmlerinin egemen ideolojik kalıpları aktarıp aktarmadığı sorusu çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır.

3. 1. 2. Amaç

Bu çalışmada Türk Sineması'ndaki çocuk yıldız filmleri ile egemen ideoloji arasındaki karşılıklı ilişki incelenmiştir. Politik ve ideolojik filmlerin net ve kesin söylemlerinin aksine çocuk yıldız filmleri ideolojik açıdan kapalı bir yapıya sahiptir. Bu sebeple çocuk yıldız filmlerinin ideolojik alt metinlerinin belirlenmesi; egemen ideolojinin temel kabullerinin bu filmler aracılığıyla nasıl yerleştirildiğinin araştırılması; bu filmlerdeki çocuk imgelerinin ideolojik açıdan ne şekilde kullanıldıklarının incelenmesi çalışmanın amaçlarını oluşturmaktadır.

3. 1. 3. Önem

Türk Sineması'nın yapım açısından en verimli olduğu dönemlerde beyaz perdeye aktarılan çocuk yıldız filmleri, kısa zamanda çok popüler olmalarına ve seriler halinde üretilmelerine karşın, sanatsal anlamda hiçbir zaman ciddiye alınmamış, eleştirmenler tarafından hafif eğlencelik filmler olarak nitelendirilmişlerdir. Politik ve ideolojik filmlerin ya hep ya hiç anlayışı içinde belli bir ideolojiyi olumlarken diğerini kesin bir dille yadsıyan yapısı, ideolojik bir

aktarımdan öte, zaten bu filmlerin yansıttığı ideolojiyi benimseyen belirli bir kesime yönelik bir süreç olarak ortaya çıkmış, toplumsal gövdenin geneline nüfuz edememiştir. Çocuk yıldız filmleri ise toplumun hemen her kesimine ve özellikle bir sonraki nesli oluşturacak olan çocuklara kolaylıkla ulaşabilmesi sebebiyle, ideolojik ekme işleminin gerçekleştirilmesi açısından önemli bir konuma sahiptir. Günümüze kadar çocuk yıldız filmlerinin ideolojik işlevleri ve bu filmlerle egemen ideoloji arasındaki ilişkileri irdeleyen araştırmaların yapılmaması, bu ve benzeri çalışmalara ihtiyaç duyulması, çalışmanın taşıdığı önemi ortaya koymaktadır.

3. 1. 4. Varsayımlar

Bu çalışma, aşağıdaki varsayımlardan yola çıkılarak geliştirilmiş ve sonuçlandırılmıştır: 1960-1980 yıllarında arasında Türkiye'deki ana akım sinemanın yapımları olarak karşımıza çıkan çocuk yıldız filmleri, egemen ideolojinin yeniden üretiminin ve iletiminin araçlarıdır. Çocuk yıldız filmleri geniş toplum kitlelerine ulaşabilmesi ve özel olarak seyirci çocuklarla özdeşleşme kavramı çerçevesinde daha derin ilişkiler kurabilmesi sebebiyle, egemen ideolojinin toplumsal gövdede etkin kılınması açısından, açık ideolojik göndermeler içeren filmlere oranla daha etkilidirler. Türk Sineması'nda her tür ideolojik yaklaşımı yansıtan filmler olmasına karşın, çocuk yıldız filmleri gibi ana akım sinema ürünleri egemen ideolojiyi olumlamaktadırlar.

3. 1. 5. Sınırlılıklar

Çalışmanın teorik içeriğinde egemen ideoloji ile sinema ilişkisini net biçimde ortaya koyulabilmek amacıyla, konu ile ilgili kavramlar ayrıntılı olarak incelenmiş ve bu kavramlarla ilgili bilgiler aktarılmıştır. Uygulama aşamasında ise 1960-1980 yılları arasında beyaz perdeye aktarılan çocuk yıldız filmleri ve aynı dönemde başrollerinde çocukların yer aldığı farklı ideolojik söylemler içeren filmler incelenmiştir.

3. 1. 6. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni, 1960-1980 yılların arasında çevrilen çocuk yıldız filmleri ile yine aynı dönemde başrollerinde çocukların yer aldığı veya temel anlatı yapısının çocuk kahramanlar üzerine kurulduğu filmleri kapsamaktadır. 1960'lı yıllarla birlikte başlayan çocuk yıldız filmleri döneminde, içinde çocuk imgesi bulunan pek çok film çekilmiştir, ancak bu dönemin sinemada çocuk imgesi açısından önemi çocuk yıldızların ortaya çıkmasıdır.

Çalışmanın örnekleminde ana akım sinemanın temsilcileri olarak 'Ayşecik' serisinin ilk filmi olan *Ayşecik* (1960) ve 'Yumurcak' serisinin ilk filmi olan *Yumurcak* (1970) filmlerine, toplumsal gövdedeki diğer ideolojik söylemlerin temsilcileri olarak da *Gelin* (1973) ve *Yusuf ile Kenan* (1979) filmlerine yer verilmiş, böylelikle çocuk yıldız filmlerinin ideolojik yapılarının karşılaştırmalı ve tutarlı bir analizinin yapılması amaçlanmıştır.

3. 1. 7. Yöntem

Çalışmanın örneklemini içinde yer alan filmler ideolojik çözümleme yaklaşımı kullanılarak analiz edilmiştir. Bu sebeple ideolojik çözümleme yaklaşımının temel kabullerinin ve film analizlerinin hangi kıstaslar göz önünde bulundurularak yapıldığının aktarılması, çalışmanın objektifliği ve güvenilirliği açısından faydalı olacaktır.

İdeolojik çözümleme yönteminin temelinde Marksist düşün sistemi yer almaktadır. Marksist kurama göre, bireyin düşünceleri sadece onun kendi düşünceleri değildir. Bu düşünceleri oluşturan bilgi düzlemi toplumsaldır. Bireyin kendine ait olduğunu inancına sahip olduğu düşünceler, kurumlar, felsefi dizgeler, inanç yapıları ve sanat aracılığıyla belirli zaman ve mekânlarda yani üst yapısal olarak insana aktarılır. İnsanların bilinci etkilenmelidir, çünkü insanlara belirli fikir, düşünce ve inançların enjekte edilmesi kapitalist ülkelerdeki sosyal düzenlemenin belirleyicisidir. Bu bağlamda, belirli bir tarihsel dönemdeki düşünce yapıları,

yönetici sınıfın ilgi alanlarına göre bu sınıf tarafından yasallaştırılır ve topluma benimsetilir. Genel olarak insanların sahip olduğu düşünceler, egemen sınıfın insanların benimsemesini arzu ettiği düşüncelerdir (Berger, 1993: 45-48).

Marksist kuram açısından kitle iletişim araçları egemen sınıfın yönlendirme araçlarıdır. Bu araçlar toplumu yaşadığı gerçeklikler hakkında yanıltma görevini üstlenir ve egemen sınıfın edinilmesini istediği dünya görüşünü yaygınlaştırarak ‘zihinleri bulandırmayı’ sağlarlar. Kimi durumlarda bu araçlar, burjuvaziye yansıtan ‘örnek kişiler’ üretmekte; bu kişiler egemen sınıfların istekleri doğrultusunda biçimlenmekte; toplumun bilinçten yoksun bırakılması işlevi bu kahramanların kitaplar, televizyon programları ve filmlerdeki eylemlerine özendirilerek desteklenmektedir. Genel olarak ifade edilirse Marksist kuram, kitle iletişim araçlarının sınıf farklılıklarını gizleyerek ya da egemen sınıfın düşüncelerinin savunuculuğunu yaparak sınıf çatışmalarını ve siyasi arenadaki değişimleri önleme çabasında olduğunu savunmaktadır (Berger, 1993: 51-52).

Marksist kuramı kendine baz alan ideolojik çözümleme yaklaşımı, genellikle sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını da kapsayan genel bir çerçeve içinde olmaktadır. Bu bağlamda ideolojik çözümleme, filmleri ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yangınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi olarak ve aynı işlevin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları itibariyle değerlendirmektedir (Özden, 2004: 165).

İdeolojik film eleştirinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirmesini sağlamaktır. Bu sebeple ideolojik çözümleme filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele alır ve sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini araştırır (Özden, 2004: 166).

İdeolojik çözümleme yaklaşımında filmle ilgili olarak sorulan temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şunlardır: Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak

sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedir? İçinde buldukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedirler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler? İdeolojik çözümleme bu tür sorular çerçevesinde, filmlerin endüstriyle üretim koşullarının kapitalist üretim mantığıyla ilişkilerini ele almaktadırlar (Özden, 2004: 167-168).

Filmlerin ideoloji çözümleme yaklaşımı çerçevesinde analiz edilmesi konusunda başvurulan temel kaynakların başında ‘Louis Gianetti’nin çalışmaları yer almaktadır. Gianetti, uygulamada filmlerin ideolojik açıklık derecesinin oldukça değişken olduğunu söyler. Bu sebeple Gianetti, kolaylık amacıyla filmlerin ideolojik açıklık derecelerini üç ana başlık altında toplamaktadır:

- Tarafsız: Kaçış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu kategori içinde yer alır. Taraftar olunan şey belli belirsiz bir iyilik, nezaket gibi şeylerdir; bunlar öykünün izin verdiği yere yumuşak bir şekilde yerleştirilir. Öykünün anlattığı sosyal çevrenin onaylanması da fazla belli olmayan bir şekilde, arka planda yapılır. Tarafsız filmler ideolojilerini açığa vurmazlar. Uygulamada üzerinde durulan unsur, başrol oyuncularının büyüleyiciliği ve onların peşine düştükleri çılgınca maceralarıdır. Böyle olmalarına karşın bu filmler, bir ideolojiden tamamen yoksun değildirler.
- Kapalı: Kahramanlar ve rakipleri (anti-kahramanlar) çatışan değer sistemini temsil ederler. Fakat filmi yapısı içinde bu konu üzerinde uzun uzun durulmaz, öyküyü açımlayarak karakterlerin durumlarının ne olduğu hakkında çözümleyici bir sonuç çıkarabilir. ‘Öyküden alınacak dersi’ kimse basitçe açıklamaz. Sinemasal üretim araçları, özel yöntemlerle gerçeği çarpıtırlar.

- Açık: Bu kategori, izleksel olarak yönlendirilmiş filmleri kapsar amacı ikna etmek ya da öğretmektir. Yurtsever filmler, belgeseller, siyasi filmler, sosyal konuları işleyen filmler, propaganda filmleri bu kategori içinde yer alır (Güçhan, 1999: 186-188).

Kurmaca filmlerin büyük bir çoğunluğu kapalı (implicit-örtük, ima edilen) kategorisine girer. Başka bir deyişle karakterler inandıkları şeyler hakkında uzun boylu konuşmadıkları için, amaçlarının ne olduğu, neleri kabul ettikleri, başkalarına nasıl davrandıkları, krizlere nasıl tepki gösterdikleri ve benzeri şeyler üzerine kurdukları değer sistemlerinin, dış görünüşünün altı kurcalanmak suretiyle ortaya çıkartılır (Güçhan, 1999: 188).

Filmlerin ideolojik konumlarını belirlemede Sağ-Merkez-Sol modelini kullanan Gianetti, bir filmin ideolojisinin bazı anahtar kuramlara ve değerlere odaklanarak ve karakterlerin bunlarla nasıl bağlantı kurduğunu çözümleyerek ayrımlanabileceğini söylemektedir. Bu anahtar öğeler sol ve sağ gücün hâkimiyeti altındaki sistem kategorilerinde sunulmaktadır. Gianetti, zıt anahtar kurum ve değerlere karşı aldıkları tutumla, filmlerin ideolojik konumlarının, daha iyi belirlenebileceğini söyler ve bu karşıtları şöyle sıralar:

- Demokrasi-Hiyerarşiye Karşı: Solcular, insanlar arasındaki benzerlikleri vurgulama eğilimindedirler. Otorite figürleri sadece becerileri olan yöneticilerdir, sorumlu oldukları insanlardan yaradılıştan gelen bir üstünlükleri yoktur. Önemli olan ortaklıktır, toplumsal olandır. Sağcılar, insanlar arasındaki farkları vurgular. Daha az sayıda üretim işçileri ve daha büyük gücün, ekonomik kolaylıkların bölüşülmesinde en iyi ve mükemmel olduğunda ısrar ederler. Otoriteye saygı duyulmalıdır. Sosyal kurumlar güçlü yöneticiler tarafından yönetilir, fertler ya da sıradan yurttaşlar tarafından değil. Önemli olan elit bir yönetici sınıf ve bireyciliktir.
- Çevre-Kalıtıma Karşı: Solcular insan davranışlarının öğrenilir ve çevreden dürtülerle değişebilir olduğuna inanırlar. Anti-sosyal davranışlar insanın

doğasından ya da kişilik eksikliğinden çok, büyük ölçüde yoksulluğun, önyargının, eğitim eksikliğinin, çok düşük sosyal statülerin sonucudur. Sağ kanattakilerin büyük bir kısmı ‘iyi bir aile’den gelmeyi ve soyu vurgular, karakterin büyük ölçüde doğumda ve genetik mirasla olduğunu savunurlar.

- **Görecelik-Keskinliğe Karşı:** Sol kanattakiler yargılarımızın esnek olması gerektiğine, her durumdaki kesinliklerin değişebilir olduğunu savunur. Çocukların tipik bir özelliği kendilerini ifade etmede, hoşgörü ortamında olmak istemeleridir. Solculara göre ahlaki değerler, toplumun üzerinde anlaştığı, bilinen şeylerdir. Toplumsal değişimler sonucu bunlar da değişir, neyin doğru, neyin yanlış olduğu toplumsal bağlamına göre yerleştirilmelidir. Solcular toplumsal değişime ve dönüşüme inanırlar, bizim de inanmamızı beklerler. Sağcılar ise insan davranışlarını yargılama konusunda çok daha keskindirler. Çocuklar mutlaka disipline edilmelidirler, saygılı olmalıdırlar, büyüklere itaat etmelidirler. Doğru ve yanlış kesin çizgilerle ayrılmıştır. Herhangi bir şeyin doğru ya da yanlış olduğu, toplumda geçerli olan kodlara uygun olup olmadığına göre değerlendirilir. Ahlaki ilkelere, toplumda geçerli yasaya ve düzen uymayan cezalandırılır ve bu diğerleri için de örnek olur.
- **Gelecek-Geçmişe Karşı:** Sağ kesimin geçmişe derin bir saygısı vardır; özellikle geleneklerden gelen eski ritüeller büyük saygı duyarlar. Sağ görüşün geleceğe bakışı kuşkucudur. Geçmişteki zaferleri çöplüğe çeviren şeyin, bugünkü değişimler olduğuna inanırlar. Sol görüş ise genellikle geçmişe küçümseyerek bakar, çünkü geçmiş, güçsüzleri sömürerek, sınıf çatışmalarıyla, cahillikle yönetilmiştir. Diğer taraftan gelecek ümitlerle sonsuz ilerleme vaatleriyle doludur.
- **Birlik-Rekabete Karşı:** Sol kanattaki insanların gelişmeye, en iyi bütün yurttaşların ortak bir amaca doğru çaba sarf etmesi ile ulaşılır. Hükümetin rolü temel ihtiyaçları garanti etmektir. Sağcılar, açık Pazar ilkelerini ve insanlara en iyisini getirecek olan rekabeti vurgularlar. Toplumsal ilerleme güçlü bir kazanma arzusu ve hırsıyla gerçekleşir.
- **Dışarıdakiler-İçerdekilere Karşı:** Solcular çoğu kez yoksulluğu, asileri, dışarıdakileri romantize ederler. Solcular çoğulcudur, azınlıkların ve

kadınların ihtiyaçlarına karşı duyarlı, etnik farklılıklara saygılıdır. Sol eğilimli filmlerin kurmaca başkahramanları çoğu kez sıradan biridir, özellikle çalışan sınıftan ya da köylü, işçi gibi. Sağcılar, kurumları, bir şeylerin peşinde koşan güçlü insanları ile tanınırlar; tarihin yönünü belirlemede liderin önemini vurgularlar. Sağ eğilimli filmlerin başkahramanları çoğunlukla otorite figürleridir; saygın, yaşlı kişiler, ordu komutanları gibi.

- Evrensel-Ulusalcılığa Karşı: Solcular, insan gereksinimlerinin evrenselliğini vurgularlar. Çoğu kez çekirdek ailenin dar sınırlarından daha uygun bir bakış açısıyla ‘insanlık ailesi’ne gönderme yaparlar. Sağ kanattakiler güçlü bir şekilde kahraman olmaya eğilimlidirler. Öteki ülkelerden gelen insanların, ne oldukları belli olmayan işe yaramaz şeyler olduklarını düşünürler. Solcular eleştirinin, bir ülkeyi daha güçlü, daha rahat yapacağına inanırlar, sağ kanattakiler ise eleştirinin bir ulus zayıflattığına inanırlar.
- Cinsel Özgürlük-Tek Eşliliğe Karşı: Solcular kimin kiminle seks yaptığının, kimsenin işi olmadığına inanırlar. Çoğu zaman homoseksüelliği bir yaşam biçimi olarak kabul ederler. Kişisel tercihleri, doğum kontrolünü, cinselliğe baskı uygulamayı vurgularlar. Sağcılar aileyi kutsal bir kurum olarak kabul ederler ve aileyi tehdit eden her şey düşmanlıkla karşılanır. Evlilik kurumu içindeki tek eşlilik, cinselliğin kabul edilebilir tek biçimi olarak karşımıza çıkar (Güçhan, 1999: 197-203).

İdeolojik olarak bütün kurmaca filmler, bu değer yargılarının hepsine yer vermeseler de en azından birkaçına değinirler. Gianetti, filmleri ideolojileri açısından değerlendirirken, kültür, din, etnik ayrımcılık ve feminizm gibi konulara yer verme biçimlerinin de önemli olduğunu bildirir (Güçhan, 1999: 204). Bu sebeple filmler analiz edilirken bu kavramların film içinde hangi şekillerde kendine yer bulduğunun da irdelenmesi gerekir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde örneklem içinde yer alan filmler Gianetti'nin zıt anahtar kavram ve değerler kriterleri göz önünde bulundurularak analiz edilmiş, Sağ-Merkez-Sol modeli çerçevesinde filmlerin ideolojik kanatları belirlenmiştir.

3. 2. Bulgular ve Yorumlar

3. 2. 1. *Ayşecik* Filmi

1960 yılında Memduh Ün tarafından beyaz perdeye aktarılan *Ayşecik*, Türk sinemasındaki çocuk yıldız filmlerinin ilki olması sebebiyle ayrı bir önem taşır. Başrollerinde Zeynep Değirmencioğlu, Muhterem Nur ve Turgut Özatay'ın yer aldığı film gösterime girdiği yıllarda büyük ilgi görmüş, bu durum üzerine serinin diğer filmleri beyaz perdeye aktarılmıştır.

3. 2. 1. 1. Filmin Öyküsü

Ayşecik serisinin ilk filmi olan *Ayşecik*, babası Osman, annesi Nazlı, babaannesi ve küçük kardeşi Ahmet ile birlikte yaşayan yaramaz ve haşarı *Ayşecik*'in hikâyesini anlatmaktadır. Filmin temel mekânı kenttir. *Ayşecik* ve ailesi yoksul bir İstanbul mahallesinde yaşamaktadırlar. Genellikle müstakil evlerden oluşan mahallede, tüm mahalle sakinleri birbirini tanımaktadır. *Ayşecik* çok yaramaz bir kızıdır. Yaptığı afacanlıklar sebebiyle mahalledeki herkes ondan yaka silkmektedir. Babası bir fabrikada kamyon şoförüdür. Annesi çocuklarına ve eşine bağlı bir ev hanımıdır. Bir gün *Ayşecik*'in babası Osman, patronu Naci'nin kıskançlığı sonucu işten atılır. Bu olaydan kısa bir süre sonra Naci öldürülür. Cinayet mahallinde Osman'ın anahtarlıkları bulununca, Osman, Naci'nin katili olduğu şüphesiyle tutuklanır. Hapishaneye, Osman'ı ziyarete giden Nazlı, dönüş yolunda geçirdiği bir trafik kazası sonucu görme yetisini kaybeder. Bu durum aileyi içinde çıkılması zor bir durumun içine düşürür. Bu noktada devreye giren Nuri komiser ve görev arkadaşları *Ayşecik* ve ailesine yardım ellerini uzatır. *Ayşecik*'in kardeşi Nuri komiserin çabalarıyla çocuğu yeni ölmüş bir polis memurun eşine geçici bir süreliğine verilir. Bu arada *Ayşecik*'in annesi eve döner. *Ayşecik* yaşanan bu acı olaylar neticesinde bir değişim sürecine girer. Bir yandan annesine bakmaya bir yandan da sokaklarda gazete satarak annesinin gözlerinin açılması için gerekli ameliyat parasını biriktirmeye başlar. Bu arada kendisi gibi gazete satan arkadaşlarının yardımıyla Naci'nin gerçek katilini aramaya başlar. Bir süre sonra

Ayşecik kazandığı paralarla annesi ameliyat ettirir ve tekrar görmesini sağlar. Aynı süreçte arkadaşı Topuz cinayeti işleyenlerle ilgili bir ipucu bulur. Sonuçta macera ve kovalamaca dolu kısa bir sürecin ardından gerçek katil yakalanır, Ayşecik ve ailesi tekrar bir araya gelerek mutlu bir biçimde yaşamaya devam ederler.

3. 2. 1. 2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı, Ayşecik, annesi ve babası olmak üzere üç ana karakter üstüne inşa edilmiştir. Ayşecik, akıllı, yaramaz her zaman yeni afacanlıklar peşinde koşan sevimli bir kızdır. Ailesini çok seven Ayşecik'in, aile içinde özellikle babası ve kardeşine karşı ayrı bir ilgisi olduğu görülmektedir. Her gece onu masal okuyarak uyutan babasına, küçük kardeşi Ahmet'e karşı oldukça bağlıdır. Ayşecik, küçük yaşına rağmen güçlü ve dirayetlidir. Zorluklar karşısında yılmaz ve ailesine yardımcı olabilmek için, yaşının gerektirdiği konumda beklemeyecek büyük sorumlulukların altına girer. Ailesini korumak, kollamak için elinden geleni yapar. Sonunda da ailesini mutlu sona kavuşturur. Ailenin babası Osman, eşine ve çocuklarına bağlı, alın teriyle çalışarak ailesinin geçindirmeye çalışan, dürüst bir fabrika işçisidir. Çocuklarını çok seven Osman, her zaman onların yanında olan ve onlarla ilgilenen iyi bir baba figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Osman kazandığı para ailesi için iyi bir yaşam standardı yaratamamasına karşın, elindekilerle idare eden kanaatkâr bir insandır. Osman'ın eşi Nazlı ise film içinde 'ideal' bir kadın tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nazlı ailesini seven, eşine ve çocuklarına hizmet eden, sabahtan akşama kadar ev işleriyle uğraşan bir ev hanımıdır. Nazlı da Osman gibi elindekilerle mutlu olmasını bilen bir bireydir. Hırsları ve tutkuları yoktur. Tek gayesi eşine ve çocuklarına layıkıyla bakabilmektir. Bu bağlamda Nazlı, fedakâr bir eş, iyi bir anne imajı çizmektedir. Ne Osman ne de Nazlı içinde buldukları yaşam standartlarını, yoksullukların altında yatan temel ekonomik sebepleri irdelememektedir. Yaşam şartlarını olduğu gibi kabullenerek, sebep-sonuç ilişkisi içinde olay ve olguları sorgulamaktan kaçınırlar.

Komiser Nuri, akıllı, sevecen, yardımsever bir polis amiridir. Görevi gereği sorgulayıcı bir mevkide olmasına karşın Nuri komiser, anlayışlı ve kibar tavırlarıyla,

gülen yüzüyle seyirci üzerinde sıcak bir etki bırakacak şekilde karakterize edilmiştir. Ayşecik ve ailesinin zor zamanlarında onların da gururunu incitmeyecek şekilde, çeşitli yardım yolları araması, deliller aleyhinde olmasına karşın Osman'ın masumiyetine olan inancı ve bunu kanıtlamak konusundaki bitmek bilmeyen çabası, Nuri komiseri izleyici gözünde yüceltmektedir. Filmin diğer bir önemli karakteri Dansöz Aysel'dir. Aysel, Osman'ın çalıştığı fabrikanın sahibi Naci Seren'in metresidir. Filmin kötü kadın karakteri olan Aysel, ortağı Rıfat'la birlikte Naci'yi parası için öldürüp, suçu Osman'ın üstüne atmıştır. Aysel yaşam tarzı ve tavırlarıyla da toplumsal normların dışında bir kadın olarak resmedilmektedir. Toplumsal gövde tarafından ötekileştirilmiş ve dışlanmış bir ögedir. Her ne kadar filmin sonunda Ayşecik'in Rıfat'tan kaçmasına yardımcı olsa da bu durum film genelinde çizdiği negatif tabloyu değiştirmez. Hikayenin bir diğer yan karakteri Ayşecik'in mahalleden arkadaşı Topaç'tır. Topaç yaşı itibariyle tek başına yaşaması mümkün olmamasına karşın, annesi ölmüş, kimsesiz yalnız bir çocuk olarak izleyiciye sunulmuştur. Geçimini gazete satarak sağlamaktadır. Topaç filmde hem Ayşecik'in gazete satarak para kazanmasına yardımcı olur hem de Naci Seren'in gerçek katilinin bulunması ile ilgili ipuçlarını elde eder.

3. 2. 1. 3. Filmin Mekânları

Filmin birincil kamusal mekânları, Ayşecik ve ailesinin evlerinin de içinde bulunduğu fakir İstanbul mahallesi; Osman'ın tutuklanmasıyla filmin anlatı yapısı içine giren karakol ve cezaevi; Ayşecik'in annesi Nazlı'nın geçirdiği kaza sonrasında kaldırıldığı hastane; Ayşecik'in gazete satarken gezdiği İstanbul sokakları ve 1960'lı yılların egemen eğlence mekânlarının filmdeki yansıması olan gece kulübüdür.

Filmde izleyiciye aktarılan mahalle yoksul olmasına karşın, insanlar arası ilişkilerin hâlâ sıcaklığını koruduğu, mahalle sakinlerinin birbirini tanıdığı, apartman yaşantısının bireyler arasına koyduğu mesafeden uzak; bakkalı, manavı, bahçıvanı ve kasabıyla iç içe geçmiş bir bütündür. Ayşecik'in evi ise bu mahallenin bir kenarında, bahçe içinde, iki katlı, müstakil, ahşap bir yapıdır. Ev içi, ailenin ekonomik konumunu yansıtacak biçimde gayet gösterişsiz ve sade bir biçimde döşenmiştir.

Filmde özellikle Ayşecik'in gazete sattığı sahnelerde karşımıza çıkan İstanbul, sokakları tramvayları, arabaları, kalabalık kaldırımlarıyla dönemin İstanbul'unu izleyiciye yansıtmaktadır.

3. 2. 1. 4. Filmin İdeolojik Analizi

Filmin iskeleti egemen ideolojik bir yapı içinde şekillenmektedir. Filmdeki başat otorite figürleri Osman'ın patronu Naci ve polis komiseri Nuri'dir. Osman hem haksız bir şekilde işten çıkarıldığında patronu karşısında hem de suçlu olmadığı halde cinayetten tutuklandığında komiser Nuri'ye karşı pasif konumdadır. Burada Naci, sahip olduğu ekonomik güç ile toplumsal gövdede egemen olan kapitalist gücün, komiser Nuri ise devletin baskı aygıtının bir ferdi olarak devlet erkinin temsilcisi konumundadır. Osman her iki olgu karşısında da varolan durumu kabullenir. Örneğin, işten çıkarıldığında Osman, doğrudan işten çıkarılma eylemine karşı bir tavır sergilemez, onun derdi işten çıkarılmak değil, hak etmediği halde işini kaybetmektir. Bu bağlamda Osman, işverenin istediği durum ve koşullarda çalışanın işine son vermesi olgusunu doğal olarak karşılamaktadır. Benzer bir şekilde Osman cinayet şüphesiyle tutuklandığında, tamamen masum olmasına karşın isyankâr bir tavır sergilemek yerine cılız bir karşı koyuş eğiliminde bulunur ve sonuç olarak sessiz bir şekilde durumu kabullenir. Bu olgular filmde hiyerarşik otoritenin olumlandığının temel göstergeleridir. Birey toplumsal yapı içindeki güç odaklarının yaptırımlarına koşulsuz boyun eğer.

Filmde devlet otoritesinin temsilcisi olan komiser Nuri ve diğer emniyet mensupları yardım sever, nazik, hatta babacan bir tavırla seyirciye aksettirilmektedir. Nuri ve arkadaşları Ayşecik ve ailesi için ellerinden gelen her yardımı yapmakta, gerçek katili bulabilmek için her türlü yolu denemektedirler. Nuri komiser filmde pek çok sefer, adaletin er veya geç yerini bulacağı vurgusunu yapmak, suçluların asla cezasız kalmayacağını söylemektedir. Filmin sonunda da gerçek suçlular cezalandırılırken, Osman'ın suçsuzluğu kanıtlanmaktadır. Böylece devlet/otorite saygı ve güven duyulması gereken, koruyucu, kollayıcı ve kapsayıcı bir yapı olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Çevre-kalıtım karşıtlığı çerçevesinde film içinde karşımıza çıkan belirgin imgeler yoktur. Ancak filmin giriş sekansında görüntü dışı ses, Ayşecik'in yaramazlıklarından bahsederken, onun haşarı tavırlarına anlam veremeyerek “*Hâlbuki iyi bir ailenin çocuğudur*” cümlesini kurmaktadır. Ayşecik, fabrikada çalışan namuslu bir işçi ile eşine ve çocuklarına bağlı bir ev hanımının kızıdır, Ayşecik iyi olmalıdır. Bu ifade ile Ayşecik'in aile yapısına mı yoksa direkt olarak soy ve kalıtımına mı atıfta bulunduğu net olarak belli değildir. Fakat her iki durumda da Ayşecik, ailesi temel alındığında, toplumsal gövde ve bu gövdeyi şekillendiren egemen ideoloji tarafından olması arzulanan ‘özne’ değildir. Bu durum filmin devamında Ayşecik'in toplumsal normlara eklemesiyle değişir ve Ayşecik egemen ideolojinin arzuladığı kalıpların içine girer.

Filmde insan davranışlarına karşı yargılama konusunda keskin bir tavır ortaya konmaktadır. Hem ailesi hem de mahalle sakinleri Ayşecik'in yaramazlıklarına karşı katı bir tutum sergilemektedirler. Ayşecik toplum kurallarına uymaya zorlanmakta, disipline edilmeye çalışılmaktadır. Toplum tarafından negatif bir bakış açısıyla değerlendirilen Ayşecik, geçirdiği değişimler sonucunda toplumsal normlara uymaya başlar. Ayşecik, yaramazlığı bırakıp annesine bakmaya ve çalışmaya başladıktan sonra mahalleli tarafından kabul görür.

Egemen ideolojik görüş çerçevesinde filmde tek eşlilik olumlanırken, evlilik dışı ilişki yadsınmaktadır. Örneğin, Osman'ın işten çıkarılması ve cinayet şüphelisi olarak tutuklanmasına kadar giden sürecin başlangıcı, Osman'ın, Aysel'in kendisine gösterdiği yakınlığa karşılık vermesine dayanmaktadır. Yine erkeklerle evlilik dışı birliktelikler yaşayan Aysel, filmin kötü kadını, bir anti-kahraman olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bununla birlikte ‘aile’ kavramının önemi, ailenin bütünlüğü ve birliği çeşitli şekillerde vurgulanarak egemen ideolojiyi olumlayan bir tavır sergilenir. Örneğin, Ayşecik babasını ziyarete gitmeyen annesini kötü olmakla itham eder bir anlamda onu lanetler. Bu bağlamda film aile kurumunun kutsallığına vurgu yaparak, onu koruyucu ve kollayıcı bir tavır takınır.

Filmde ataerkil toplum yapısı olumlanmaktadır. Yönetici mevkilerin tamamı erkeklerin kontrolü altındadır. Aile içindeki otorite makamı erkektir. Dansöz Aysel dışındaki diğer kadın karakterler genel itibarıyla ev hanımlarıdır. Filmin başlangıç bölümünde görüntü dışı ses Ayşecik'in annesi Nazlı'yı, evine ve çocuklarına bağlı, fedakâr, bütün gün ev işleriyle uğraşan bir ev hanımı, 'ideal bir kadın' olarak olumlanırken, bu kalıplara uymayan Aysel film genelinde negatif bir bakış açısı çerçevesinde yadsınmaktadır. Bu noktada dikkat çeken ilginç bir durum Nazlı'nın kocasını cezaevinde ziyaret ettikten hemen sonra trafik kazası geçirmesidir. Nazlı kocasının bir başka kadına yakınlık gösterdiğini öğrenmiş, bu sebeple ilk başka hapisaneye gitmekten kaçınmış, sonunda Ayşecik'in ısrarı üzerine oraya gittiğinde ise kocasına inanmakta tereddüt etmiştir. Bu olayın ardından geçirdiği kaza sonucu Nazlı'nın görme yetisini yitirmesi hem ataerkil toplum yapısı içinde hem de aile içindeki konumu sebebiyle kocasına/erkeğe karşı negatif tutumunun 'cezası' olarak nitelendirilebilir.

Kültür, din ve etnik ayrımcılık bağlamında filmde görülen belirgin bir tavır yoktur. Filmde, mahalle içinde yaşayan Trakyalı bahçıvan Bayram Ağa ve çalgıcılık yapan Roman çocuklar gibi motifler, etnik yapının bir parçası olarak kabul görürler. Bu bağlamda etnik bir ayrımcılıktan söz etmek olası değildir.

Filmin genelinde yaşanan olaylar karşısında Ayşecik ve aile fertleri genel bir kabullenmişlik havası içindedirler. Örneğin, kocasını hapisaneye ziyarete giden Nazlı, başlarına gelen olayların sebebini sorguladığı sırada, Osman tüm bu felaketleri yazgı olarak nitelemekte, olayların gelişim sürecindeki sebep-sonuç ilişkilerin göz ardı ederek, tüm yaşananları doğal bir süreç olarak kabullenmektedir. Böyle bir bakış açısı egemen ideolojinin kendini yeniden üretimi ve devamlılığını sürdürebilmesi için gerekli koşulları sağlamaktadır.

3. 2. 2. *Yumurcak* Filmi

İlker İnanoğlu'nun *Yumurcak* karakterini canlandığı filmin diğer başrol oyuncularını Filiz Akın, Kartal Tibet ve Hulusi Kentmen'dir. Yönetmenliğini Türker

İnanoğlu'nun yaptığı film *Yumurcak* serisinin ilk filmi olma özelliğini taşımaktadır. *Yumurcak* filmi de *Ayşecik* gibi kısa zamanda büyük kitleler tarafından sevilmiş peşi sıra serinin diğer filmleri çekilmiştir. 1970 yılında çekilen *Yumurcak* çocuk yıldız filmleri içindeki ilk erkek çocuk kahramanlı film olma özelliğini taşımaktadır.

3. 2. 2. 1. Filmin Öyküsü

Yumurcak, İstanbul'un yoksul bir mahallesinde yaşayan bir baba ve oğlunun hikâyesini anlatır. Filmin ana mekânı *Ayşecik* filminde olduğu gibi kenttir. Filmde resmedilen mahalle ortamı komşuluk bağlarının kopmadığı sakinlerinin birbirleriyle yakın oldukları sıcak bir mekândır. Yumurcak'ın babası Nihat bir şofördür. Eski arabasıyla her gün sabahtan akşama çalışarak evini geçindirmeye çalışmaktadır. Bütün gün tek başına kalan Yumurcak, sürekli olarak mahalle sakinlerinin başına türlü türlü belalar açar. Çok yaramaz olan Yumurcak'ın her gün yaptığı afacanlıkları babasına madde anlamda büyük külfetler yükler.

Yumurcak, annesinin öldüğünü sanmaktadır. Ancak gerçekte annesi ölmemiştir. Yumurcak'ın annesi Selma, babası Nihat'ın bir zamanlar çalıştığı fabrikanın sahibi olan Atıf Bey'in kızıdır. Selma mutlu bir yuva kurduğu Nihat'tan hem üvey annesi Şaziye ve onun yeğeni Faruk'un entrikaları, hem de aralarındaki sınıf farkının yarattığı sorunlar sebebiyle ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu sebeple Nihat oğlu Yumurcak'ı yanına alarak uzaklaşmış ve gerçekleri bilmemesi için Yumurcak'a annesinin öldüğü yalanını söylemiştir. Bir gün yaptığı trafik kazası sonucu birini yaralayan Nihat tutuklanarak cezaevine gönderilir. Kazanın haberini gazetelerde gören Selma yıllardır aradığı oğlunu bulmak ümidiyle cezaevine gider ve orada Yumurcak ile karşılaşır. Ancak Nihat'ın tehditkâr tavrının etkisiyle Yumurcak'a annesi olduğu ilk başta itiraf edemez. Bir süre mahallenin yardımcılarıyla yaşayan Yumurcak, arkadaşı Çitlembik'in de teşvikiyle çalışmaya başlar. Yumurcak, gazete ve balon satarak, ayakkabı boyacılığı yaparak kazandığı paralarla hem kendisini geçindirir hem de babasına cezaevinde kullanması için para verir. Bu arada Selma sık sık Yumurcak'ı ziyaret ederek hediyeler getirmektedir. Sonunda Selma,

Yumurcak'ın annesi olduğunu küçük çocuğa söyler. Birlikte Selma'nın konağında yaşamaya başlarlar.

Yumurcak, konakta zengin bir yaşam sürmektedir. Her ne kadar Şaziye ve Faruk, Yumurcak'ın konağa taşınmasında şikâyetçi olsalar da, Yumurcak, annesi ve dedesi ile birlikte mutlu günler geçirmektedir. Bu dönemde Selma'nın da yardımlarıyla Nihat, kefaleti ödenerek – Türk hukuk sisteminde böyle bir uygulama olmamasına karşın – tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılır. Evine dönen Nihat, Yumurcak'ın annesiyle birlikte yaşadığı öğrenince soluğu konakta alır. Nihat, Yumurcak'ın konaktaki rahat yaşamını görünce, oğlunun annesiyle yaşamasının onun için daha iyi olacağını düşünür. Anne ve babasının tekrar bir araya gelmesini arzu eden Yumurcak, annesi ve babasıyla konuşarak onları ikna etmeye çalışır. Bu durum Şaziye ve Faruk'un planlarını bozmaktadır. Bu sebeple Faruk, Yumurcak'ı kaçırmak için Selma'ya şantaj yapar. Ayrıca Selma'yı kocası Nihat'tan ayırmak için yaptığı entrikaları anlatır. Selma ve Faruk arasındaki konuşmalara şahit olan Nihat, mahallenin manavı Hüseyin, Şerbetçi Tosun ve Yumurcak'ın arkadaşı Çitlembik ile birlikte Yumurcak'ı Faruk ve adamlarının elinden kurtarırlar. Yumurcak, Nihat ve Selma bir araya gelerek tekrar bir aile olurlar.

3. 2. 2. 2. Filmin Karakterleri

Filmin ana karakterleri Yumurcak, annesi ve babasıdır. Yumurcak babasıyla birlikte yaşayan haşarı, yaramaz ve akıllı bir çocuktur. Tüm gününü mahalleliyi çığına çeviren çeşit çeşit oyunlar, afacanlıklar yaparak geçirmektedir. Ancak babasına karşı itaatkârdır. Ev içinde babasına hizmet eder, kahvaltısını hazırlar çayını doldurur. Babasının yanındaki sakin tavrına karşın, annesinin yanındayken yaramazlıklarına ve oyunlarına devam eder. Böylece erkeğin toplumsal gövde içinde yer bulan otoriter yapısı film içinde de Yumurcak'ın annesi ve babası üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Yumurcak'ı babası Nihat bir dolmuş şoförüdür. Eşinden ayrıldıktan sonra tüm hayatını çocuğunu yetiştirmeğe adanmış Nihat, Yumurcak'a hem annelik hem babalık yapmıştır. Nihat, gururlu, asabi ve dürüst bir insandır. Her zaman oğlunu koruyucu bir tavır sergilemektedir. Bu durum kimi zaman eşine ve

çevresine karşı tehditkâr davranışlarda bulunmasına yol açmaktadır. Yumurcak'ın annesi Selma, zengin bir fabrikatörün eğitilmiş ve kültürlü kızıdır. Bununla birlikte toplumsal statüleri ve sınıf farklarını bir yana bırakarak babasının fabrikasında bir işçi olarak çalışan Nihat'la evlenmiştir. Ailesinin baskıları sonucu Nihat'tan ve oğlundan ayrıldıktan sonra pişman olmuş yıllar boyunca onları aramıştır. Selma iyi ve sevgi dolu bir kadın olmasına karşın, oğluna karşı sorumluluklarını yerine getirmeyip, ondan ayrılan bir anne olarak yadsınmaktadır.

Filmdeki yan karakterler iki farklı grup altında incelenebilir. İlk grup Yumurcak'ın babasıyla birlikte yaşadığı mahalledeki, manav, şerbetçi, bahçıvan, baloncu, diğer mahalle sakinleri ve Yumurcak'ın en yakın arkadaşı Çitlembik'ten oluşmaktadır. Manav, şerbetçi, bahçıvan ve baloncunun karakter yapıları hakkında net bir aktarım film içinde yapılmaz. Ancak tüm mahalle sakinlerinin yaramazlıklarına rağmen Yumurcak'ı çok sevdikleri filmin anlatı yapısı içinde karşımıza çıkmaktadır. Mahallenin yetim ayakkabı boyacısı olan Çitlembik, Yumurcak'ın en yakın arkadaşıdır. Yaptığı afacanlıklar sonrası Yumurcak'ın mahallelinin elinden kurtulmasına yardımcı olur, onunla dolaşır ve birlikte eğlenirler. Ayrıca babası hapse düştüğünde Yumurcak'a iş bulmasını sağlayarak, onun para kazanmasına yardımcı olur. Çitlembik'in gerçek ismi film içinde geçmez. Siyahî olduğu için Yumurcak ona ufak, tefek, esmer ve sevimli anlamındaki Çitlembik takma ismiyle seslenir.

Yan karakterlerin ikinci grubu, Yumurcak'ın annesi ile birlikte yaşadığı konakta izleyicinin karşısına çıkan dedesi Atif, annesinin üvey annesi Şaziye, Şaziye'nin yeğeni Faruk ve evde çalışan hizmetlilerden oluşmaktadır. Yumurcak'ın dedesi Atif sevimli, cana yakın bir ihtiyardır. Torunuyla kılıktan kılığa girerek, türlü türlü oyunlar oynamakta, muziplikler yapmaktadır. Şaziye, son derece otoriter, soğuk ve itici bir karakterdir. Şaziye ile birlikte filmin kötü karakterlerinden olan Faruk, Selma'yı elde edebilmek için çeşitli entrikalar çevirir. Nihat'a iftira atarak, Selma ve Nihat'ın ayrılmasına sebep olur. İkiyüzlü, kurnaz ve Çitlembik'e karşı tavırlarıyla da ırkçı bir karakter olarak izleyiciye sunulur.

3. 2. 2. 3. Filmin Mekânları

Filmde karşımıza çıkan kamusal alanlar, Yumurcak'ın mahallesi, İstanbul sokakları, mahkeme sahnesiyle filmsel yapıya dâhil olan adliye binası ve Nihat'ın tutuklu bulunduğu cezaevidir. Özel alanlar ise Yumurcak'ın annesinin ve babasının evleridir. Yumurcak'ın mahallesi, *Ayşecik* filmindekine benzer bir biçimde komşuluk ilişkilerinin aktif olduğu, mahalle sakinlerinin birbiriyle iletişim içinde buldukları, küçük ve yoksul bir İstanbul mahallesidir. İstanbul sokakları genel olarak Nihat'ın hapse atılmasının ardından, Yumurcak'ın kendi geçimini sağlamak ve cezaevindeki babasına harçlık verebilmek için gazete satıcılığı, ayakkabı boyacılığı ve balonculuk yaptığı sahnelerde karşımıza çıkar.

Nihat'ın evi iki katlı ahşap bir binanın ikinci katında bulunan sade bir dairedir. İki göz odadan ibaret olan evde, iki yatak bir masa birkaç sandalye ve bir miktar mutfak eşyasından başka bir şey yoktur. Nihat'ın evi bir anlamda yoksulluğunun göstergesi gibidir. Selma ise büyük bir konakta yaşamaktadır. Lüks bir yaşam tarzını yansıtan evin her odası ayrı güzeldir. Yumurcak'ın odasında Nihat'ın evinde bulunandan daha fazla eşya olduğu dahi söylenebilir. Filmde Nihat ve Selma'nın yaşadıkları evler onların sınıfsal farklılıklarının bir yansımasıdır.

3. 2. 2. 4. Filmin İdeolojik Analizi

Sınıfsal ayrımlar vurgusu filmde hiyerarşik egemen ideolojiyi işaret eden en açık göstergedir. Nihat ve Selma arasındaki sınıfsal farklılıklar filmde mümkün olan her yerde seyirciye gösterilir. Örneğin, Nihat, Selma'ya evlenmeden önce aralarındaki sınıf farkı sebebiyle mutlu olamayacaklarını ifade eder. Selma'nın ailesi, zengin ve eğitilmiş Selma'nın bir fabrika işçisiyle evlenmesine karşı çıkar. Bununla birlikte Yumurcak'ın babasının ve annesinin evinde karşılaştığı iki farklı yaşam tarzı sınıflar arası ayrımları keskinleştirir. Babasının evinde kıt kanaat geçinen, pespaye bir şekilde giyinen Yumurcak, annesiyle birlikte zengin bir yaşantı içinde istediği her şeye sahip olur, yeni oyuncaklar ve giysiler alır. Bununla birlikte Nihat, oğlunun

kendisiyle birlikte sefil bir yaşam sürmesi yerine, zengin annesiyle yaşamasını yeğlemiştir.

Filmde belirgin otorite figürleri karşımıza çıkmaz. Selma'nın babası Atıf Bey'in bir fabrikatör olarak sermayenin gücünü simgelediği düşünülebilir. Ancak Atıf Bey'in ekonomik iktidarının izleyiciye net bir biçimde sunulduğu söylenemez. Yalnız, Yumurcak'ın kaçırılmasının hemen ardından polise başvuran Atıf Bey'in, kaçırılma ihbarına karşılık polis komiserinin 'tüm polis teşkilatını derhal harekete geçireceğini' ifade etmesinin, güvenlik kuvvetlerinin her sıradan vatandaş için ön gördüğü temel bir prosedür olmadığı açıktır. Bu durum Atıf Bey'in ekonomik gücüne bağlı olarak toplumsal gövdede sahip olduğu nüfuzun göstergesidir. Bu bağlamda karşımıza çıkan ilginç bir unsur, ekonomik gücün simgesi olan Atıf Bey'in seyirciye sunumudur. *Ayşecik* filmindeki Naci tiplemesinden farklı olarak, Hulusi Kentmen tarafından canlandırılan Atıf karakteri son derece candan, tonton ve sevimli bir figür olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu açıdan kapitalist işveren olumlanmakta, izleyicinin ona karşı pozitif bir yaklaşım göstermesi amaçlanmaktadır.

Filmde, *Ayşecik* filminde olduğu ataerkil toplumsal yapı olumlanmaktadır. Erkek hem aile içinde hem de toplum içinde egemen güçtür. Örneğin, Yumurcak filmde sadece baba imgesinden korkmakta ondan çekinmektedir. Baba evin reisidir, korkulması ve saygı gösterilmesi gereken kişidir. Ayrıca Selma ekonomik açıdan güçlü olmasına karşın Nihat'ın tehditkâr tavırları karşısında geri çekilmek zorunda kalmaktadır. Yönetici sınıf erkeklerden oluşmaktadır. Selma ve üvey annesi Şaziye dışında filmde yer alan diğer kadın karakterler ya hizmetçi ya da ev hanımıdır. Selma ve Şaziye de sadece zenginliğin kendilerine getirdiği imkânların keyfini sürmektedirler. İyi bir eğitim almasına karşın Selma, babasının şirketinde her hangi bir sorumluluk yüklenmemektedir veya yüklenmesine izin verilmez.

Çevre-kalıtım karşıtlığı bu filmde de net bir unsur değildir. Ana karakter olan Yumurcak'ın anne tarafından soy ve kalıtım bağlamında sahip olduğu nitelikler onu tanımlayan başat unsurlar değildir. Filmde yer alan siyahî karakterlerden birinin ayakkabı boyacısı diğerinin hizmetçi olması kalıtıma dolaylı yoldan dikkat çekiyor

olsa da, ayakkabı boyacısı Çitlembik, Yumurcak'ın en yakın arkadaşı, Arap bacı ise Selma'nın biricik yavrusu Yumurcak'ın bakıcısıdır. Ayrıca Yumurcak, Çitlembik'i zengin yaşantısından uzaklaştırmaz, tersine onu doğum gününe davet ederek bu yeni yaşamsal ortamının içine çeker. Çitlembik'e karşı ön yargılı bir tavır sergileyerek etnik bir ayrıcalık yapanlar Şaziye, Faruk ve adamlarıdır. Faruk ve adamları filmin son bölümünde Çitlembik'e yanmış odun kömürü anlamına gelen 'marsık' kelimesiyle hitap ederek onu aşağılarlar. Fakat bu karakterlerde filmdeki kötü kahramanlar olarak izleyiciye sunulur, yaptıkları olumlanmaz.

Filmde sağ ideolojik yaklaşım çerçevesinde insan davranışları kesin bir dille yargılanır. Yumurcak'ta tıpkı Ayşecik gibi toplumsal kurallara uymaya zorlanır, disipline edilmesinin gerekliliği vurgulanır. Nihat oğlunun davranışlarını düzeltmek ve toplumla eklemlenmesini sağlamak için onu dayakla tehdit eder. Filmde ayrıca kocasını ve çocuğunu ailesinin baskısı ile dahi olsa terk eden, çocuğuna karşı annelik görevlerini yerine getirmeyen Selma, Nihat'ın bakış açısıyla izleyiciye sunulur yadsınır. Nihat'a göre kadın her durum ve şartta çocuğunun ve eşinin yanında olmalıdır. Selma'nın tavrı doğru değildir.

Filmde tek eşlilik olumlanmaktadır. Ayrılımlarına karşın Nihat da, Selma da başkalarıyla birlikte olmaktan kaçınmışlardır. Selma, üvey annesinin yeğeni Faruk'un kendisiyle evlenme isteğini her zaman geri çevirmiştir. Ayrıca aile kurumunu tehdit eden, Nihat ile Selma'yı ayıran, Şaziye ve Faruk negatif imajlar olarak izleyiciye sunulmaktadır. Filmde 'aile' kurumuna karşı sergilenen bu koruyucu tutum yine sağ ideolojik yaklaşımın bir sonucudur. Aile kurumunun birlikteliği ve bütünlüğü filmin genel yapısı içinde olumlanır.

3. 2. 3. *Yusuf ile Kenan* Filmi

Yönetmen Ömer Kavur'un kan davasından kaçan iki kardeşin maceraları özelinde İstanbul varoşlarındaki çetin yaşam koşullarını anlattığı filmi *Yusuf ile Kenan*, gerçekçi anlatım, alegorik anlatımları ve ideolojik duruşuyla Türk Sineması'nın önemli yapımlarından biridir. 1979 yılında Türkiye'nin çalkantılı

günler yaşadığı bir süreçte beyaz perdeye aktarılan *Yusuf ile Kenan*, dönemin çatışmacı siyasi yapısına uygun olarak sert bir ideolojik söylem ve eleştirel bir bakış açısını içinde barındırmaktadır. Başrol oyuncularını Cem Davran ve Tamer Çeliker'in performansları da filmin etkileyciliğini arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. 2. 3. 1. Filmin Öyküsü

Yusuf ile Kenan kan davasından kaçarak Adana'dan İstanbul'a gelen iki kardeşin başlarından geçen olayları anlatmaktadır. Film, kendilerini öldürmek için gelen hasımlarından, çocuklarını kurtarmak isteyen babanın, onlara para ve amcalarının adresini vererek İstanbul'a göndermesiyle başlar. Babaları gözleri önünde öldürülen çocuklar, derhâl oradan uzaklaşarak trenle İstanbul'a doğru yola çıkarlar. Kendilerini İstanbul'da büyük bir kalabalığın ortasında bulan iki kardeş ellerindeki adrese ulaşabilmek için işe koyulurlar. Sonunda amcalarının kapıcı olarak çalıştığı iş hanını bulan Yusuf ve Kenan, amcalarının oradan ayrıldığını öğrenirler. Başarısız birkaç girişimin ardından çocukların amcalarını bulma ümidi de gittikçe azalır. Bu arada paraları da biten çocuklar, sokaklarda yatarak, çöpten buldukları gıdaları tüketerek hayatta kalmaya çalışırlar.

Bir gece çöplükte dolaşırken, Böcek lakaplı Cenk ile tanışır. Böcek onlara barınabilecekleri bir yer ve yiyecek bulmaları konusunda yardım eder. Ertesi gün Böcek, Yusuf ve Kenan'ı önce Çarpık'la, sonra da Mustafa ile tanıştırır. Çarpık hırsızlık ve benzeri pis işleri yaparak para kazanmaktadır. Yusuf köyden geldikleri ve hiçbir vasıfları olmadığı için Çarpık'la birlikte hırsızlık yapmaya karar verir. Bu durumdan rahatsız olan Kenan abisinin hırsızlık yaparak kazandığı parayı kabul etmez. Böcek'le birlikte takılmaya başlayan Kenan, kuş avından dönüşleri sırasında tren garında polis tarafından yakalanarak karakola götürülür. Kimsesi olmadığı için Kenan bir süre karakolda diğer sabıkalı çocuklarla birlikte alı konulur. Karakoldan çıktığında abisinin hırsızlıktan tutuklanarak ıslah evine götürüldüğü ve arkadaşı Böcek'in öldürüldüğünü öğrenen Kenan, Mustafa'nın yanına gider. Mustafa'nın

evinde kalmaya başlar ve onun yardımıyla bir torna atölyesinde iş bularak, yeni bir hayata adım atar.

3. 2. 3. 2. Filmin Karakterleri

Filmin ana karakterleri Yusuf ve kardeşi Kenan'dır. Yusuf, ağabey olmanın verdiği sorumlulukla kardeşi konusunda korumacı bir tavır sergilemektedir. Mücadeleden çekinmez, çoğu kez duyguları ve arzularıyla hareket etmektedir. Köylü olmasını, büyük şehirde bir dezavantaj olarak gördüğü için Çarpık'ın yasadışı da olsa kısa yoldan para kazanma yöntemlerini cazip bulmaktadır. Yeni elbiseler ve ayakkabılar almak, çabucak paraya kavuşmak arzusu, doğru ve tutarlı düşünebilmesine engel olmaktadır. Gözü kara olduğu için bu yolda karşısına çıkan hiç bir şeyden çekinmez. Arabadan teyp çalarken karşılaştığı Falkonetti'yi tartaklaması, Çarpık hakkını vermekte diretince ona bıçak çekmesi, dizginlenemeyen karakterinin olumsuz getirileridir. Kenan, ağabeyine göre çok daha tutarlı bir yapıya sahiptir. Alın terine, emeğe olan inancı ayrıca sahip olduğu dini hassasiyetler, abisinin hırsızlıktan kazandığı parayı reddetmesine neden olur. Bu anlayış onu nihayetinde Mustafa'nın yanına getirir. Kurtuluşu hırsızlıkta, yasadışı yollarda değil; alın terinde ve işçi emeğinde aramaya yönelir.

Filmin yan karakterleri içinde yaşadıkları varoş hayatın kurbanı olan çocuklardır. Bununla birlikte yan karakterler alegorik anlatımda sahip oldukları konum sebebiyle filmin ideolojik temeli için büyük önem ifade etmektedirler. Böcek, küçük, haşarı, ancak akıllı bir çocuktur. Bilmiş tavırları, 'büyümüş de küçülmüş' bir görüntü çizmektedir. Evlilik dışı doğmuş olması kimi zaman onu rahatsız etse de içinde yaşadığı topluluktaki herkesin farklı sıkıntı, komplekslerinin oluşu, onun sorunlarını görünmez yapmaktadır. Öyle ki annesinin dost hayatı yaşadığı erkeklerin verdiği paralarla yaşamını devam ettiriyor olmasını doğal bir durum olarak değerlendirir, bu durumdan alınmaz. Her daim neşeli ve güler yüzlüdür. Çektiği acılar neticesinde hayata karşı alaycı bir tavır geliştirmiştir.

Çarpık karakteri filmde egemen ideolojinin belli bir oranda tasviridir. Hırslıdır, rekabetçidir, gözü yükseklerdedir. İstedığı, arzuladığı şartlara ulaşabilmek için hırsızlık dâhil her türlü yöntemi kullanır. Kendi çıkarları için çevresindeki insanları kullanmaktan çekinmez. Söylemleriyle, sol ideolojiye karşı saldırgan tavrını ortaya koyar. Çarpık'ın ideolojik anlamda zıt kutbu filmde Mustafa karakteriyle hayat bulmaktadır. Bir torna atölyesinde çırak olarak çalışan Mustafa, işçi sınıfının ve sol ideolojinin temsilcisi konumundadır. Mustafa tanıştıkları ilk andan itibaren Yusuf ve Kenan'ı Çarpık konusunda uyararak, onları kollamaya, dönüşü olmayacak yanlış yollara sapmalarını önlemeye çalışır. Dürüst, namuslu bir yaşam tarzını savunur.

Filmin yan karakterleri arasında yer alan Şinasi Bey ve yeğeni Lale, kibirli, mağrur ve rahatsız edici karakterlerdir. Egemen sınıfın temsilcileri olan Şinasi Bey ve Lale, kapitalizmin sömürü çarklarının halk üzerinden beslenmesini olumlarken, aynı zamanda bu insanları ötekileştirmektedirler. Kenan'ı bir insan olarak 'öğütülmesi', eğitimden bile mahrum bırakılması gereken bir birey olarak gören Lale, Kenan'ın ayaklarındaki el yapımı işlemeli yün çorapları güzel bir dekorasyon malzemesi olarak hayranlıkla izler. Şinasi Bey ve Lale'nin sözde entelektüel tavırları ve insanlara karşı alaycı yaklaşımları sosyal statülerinin getirileri olarak filmde izleyiciye sunulmaktadır.

3. 2. 3. 3. Filmin Mekânları

Filmin temel mekânı İstanbul Tophane semtinin karanlık, yıkık dökük, zaman zaman harabeyi andıran arka sokaklarıdır. Filmdeki diğer kamusal alanlar, film içinde sıkça karşımıza çıkan karakol, Şinasi Bey'in iş hanı ve 'Neşem' meyhanesidir. Filmde özel mekân olarak karşımıza çıkan temel unsurlar, Böcek'in, Şinasi Bey'in ve Mustafa'nın evleri ile Yusuf, Kenan ve Böcek'in geceleri birlikte geçirdikleri köhne binadır.

Filmin genel yapısı içinde mekân seçiminin önemli bir unsur olduğu göze çarpmaktadır. Filmin mekânları, karakterleri gibi yaralı, bakımsız, çürümeye yüz tutmuş bir haldedir. Bu durum filmin kahramanları ile sinemasal uzamın birbiri ile

örtüşmesine, hatta bir olmasına imkân tanımaktadır. Yoksul mahallelerin dertli insanların her biri başka bir dram içeren hayat öyküleri, sokakların, harabelerin ve derme çatma binaların görsel sunumunda hayat bulmuştur.

3. 2. 3. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi

Öncelikle film insanlar arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktadır. Filmin genel öykü yapısı İstanbul varoşlarındaki sokak çocuklarının dramları üzerine inşa edilmiştir. Film sokak çocuklarının ve varoşlarda yaşayan insanların ortak sıkıntılarını anlatarak, bireyler arasındaki benzerlikleri gözler önüne sermektedir. Filmde sınıfsal ayrımlar veya farklı sosyal statü imajları eleştiri ve yadsıma amacıyla izleyiciye aktarılmıştır. Örneğin, amcaları hakkında bilgi almak için, onun çalıştığı iş hanının sahibi Şinasi Bey'e giden, Yusuf ve Kenan; Şinasi Bey ve yeğeni Lale tarafından aşağılanırlar. Burjuvazinin bakış açısıyla halk, ezilmesi, cahil bırakılması, kullanılması, sömürülmesi, Lale'nin eşi Doğan'ın tabiriyle 'öğütülmesi' gereken bir yığındır. Simgesel olarak egemen sınıfın temsilcileri olan Şinasi Bey ve onun yeğeni Lale'nin Anadolu'dan gelen Yusuf ve Kenan özelinde köyde kente göç edenler hakkında yaptıkları 'entelektüel' tespitler, rahatsız edici bir tavırla izleyiciye aktarılmış. Böylece bu karakterlerin temsil ettikleri toplumsal sınıflara yönelik eleştirel bir yaklaşım ortaya konulmuştur.

Devlet otoritesinin temsilcileri konumundaki polis memurları, filmde yetersiz, mızımız, şiddete meyilli olarak tasvir edilir. Polisin şiddet uyguladığı birebir gösterilmese de, nezarethanedeki çocukların söylemleriyle şiddete maruz kaldıkları ifade edilir. Anne babası olmadığı veya anne babasından şiddet gördüğü için sokaklarda yaşamak zorunda olan çocuklara karşı, egemen ideolojinin tavrı yapıcı değil yıkıcıdır. Filmde polis/otorite/iktidar olumsuz bir biçimde resmedilmektedir. Adaletin toplumsal gövde içinde dengeli bir biçimde dağıtılmasından sorumlu olan güvenlik teşkilatı sağ ideolojiyi korurken sol ideolojiyi baskı altına almaktadır. Filmin son bölümünde tutuklanarak karakola götürülen Yusuf, Çarpık ve Falkonetti yazılı olarak ifadelerini verdikleri sırada, Çarpık suçlu olmasına karşın 'üstleri' tarafından karakoldan kurtarılır. Yusuf ise nezarethaneye atılır, sahnenin devamında

nezarethanedeki üç genç hep birlikte ‘Avusturya İşçi Marşı’ nı söylemeye başlarlar. İşlediği suçlara karşın sağ ideolojiyi özgür bırakan otorite, sol ideolojiyi parmaklıklar ardına göndermektedir.

Filmde egemen ideoloji eleştirisine en iyi örneklerden biri ‘kafes’ metaforuyla gerçekleştirilmektedir. Böcek’le birlikte kuş avlamaya giden Kenan, dönüş yolunda kafesteki kuşlar gibi yakalanarak parmaklıklar ardına atılır. Karakolda tutulduğu süre içerisinde kafeste ölen iki kuşun, özelde Kenan’ın tutuklanan abisini ve öldürülen arkadaşı Böcek’i temsil ettiği düşünülebilir. Kenan, kafesin içindeki canlı kuşları salarak onları özgürlüklerine kavuşturur ve kafesi parçalar. Sonrasında Çarpık’ın anarşist olarak tanımladığı, alegorik olarak sol ideolojiyi temsil eden Mustafa’nın yanına gider ve Mustafa, Kenan’ın kurtuluşu olur. Burada kafes sistemi/otoriteyi/egemen ideolojiyi temsil etmektedir. Kuşların, sistemin çevresine demir ağlar ördüğü kurbanlar ya da egemen ideoloji ile çepeçevre sarılmış durumdaki toplumu temsil ettiği söylenebilir. Egemen ideolojinin ağlarından kurtuluş ise Mustafa karakterinde hayat bulan sol hareket ile mümkündür.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi film hiyerarşik otoriteyi yadsımaktadır. Egemen ideolojinin figürleri, filmde eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmış, hiyerarşik sistem saygı duyulmak bir kenara, karşı gelinmesi gereken, adaletsiz, kötü, korkutucu, taraflı, rahatsız edici, dışlayıcı bir yapı olarak izleyiciye sunulmuştur.

Çarpık filmde birlik algısında uzak, bireyci bir anlayışa sahiptir. Sistem içinde yükseldiği her kademedede, bir önceki basamakla arasındaki bağları kopartır. Yusuf’la meyhanede bulunduğu sahnede Çarpık, artık onunla birlikte iş yapmayacağını belirtir, artık ‘kutsal’ davası için çalışacaktır. Bu durum karşısında tek başına çalışmanın zor olduğunu belirten Yusuf, Çarpık tarafından dikkate alınmaz, hatta azarlanır. Ayrıca film içinde Yusuf ile Çarpık arasındaki geçen birçok konuşmada, Çarpık’ın yaptığı ‘tek başına olma’ vurgusu, onun birlik anlayışından uzak bakış açısının göstergesidir. Film, Çarpık karakteri özelinde bireyci anlayışı eleştirirken, birlik olgusunu olumlar. Filmin son sekansında Mustafa, Kenan ve diğer işçi sınıfı temsilcilerinin ‘Avusturya

İşçi Marşı' tınıları arasında hep birlikte işe gidişlerini ve birlikte çalışmalarını gösteren sahneler birlik olgusunu vurgular.

Şinasi Bey, Lale ve polis teşkilatı gibi egemen ideolojinin temsilcileri filmde, egemen ideolojinin ötekileştirdiği sokak çocuklarını, köyden kente göçenleri, işçi sınıfı dışlamaktadır. Egemen ideolojinin bu tutumu eleştirel bir pencereden izleyici aktarılmaktadır. Bununla birlikte, filmin kurmaca kahramanlarının sıradan insanlar oluşu filmin sol ideolojik söyleminin göstergelerinden biridir.

Film sol ideolojik kimliğine bağlı olarak cinsel özgürlüğü olumlamaktadır. Şinasi Bey'in iş hanının 'eşcinsel' çaycısı, Böcek'in annesinin evlilik dışı ilişkisi ve Böcek'in kendisinin evlilik dışı doğmuş olması, film içinde doğal olgular olarak kabul olur. Filmde, Böcek'in evlilik dışı doğmuş olması sadece egemen ideoloji temsilcileri tarafından eleştiri konusu yapılmaktadır.

Filmin genel yapısı içinde ideolojik karşılaştırma ve eleştiriler, kahraman ve anti-kahraman kavramları çerçevesinde Çarpık ve Mustafa özelinde izleyiciye sunulmaktadır. Egemen ideolojinin temsilcisi Çarpık, sabıkalıdır. Yasadışı yollardan, kısa zamanda, sistemin üst basamaklarına çıkmayı istemektedir. Çarpık'ın izini takip eden Yusuf sonunda hapse düşer. Sol ideolojinin temsilcisi Mustafa, alın terine ve emeğe inanmaktadır. Koruyucu ve kollayıcı bir rol üstlenir. Mustafa'nın yanında yer alan Kenan kurtuluşa ulaşır. Kenan, geçmişini geride bırakarak işçi sınıfının bir ferdi olur ve geleceğe yönelir.

3. 2. 4. *Gelin* Filmi

Lütfi Ömer Akad'ın ünlü üçlemesinin ilk filmi olan *Gelin*'in başrollerinde Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Ali Şen ve Kahraman Kırıl yer almaktadır. 1973 yapımı olan film köyden kente göç olgusunu etkileyici bir dille izleyiciye sunmaktadır. Film Anadolu insanın dogmatik kabullerini eleştirirken, dönem Türkiye'sinin toplumsal yapısına dair önemli tespitlerde de bulunmaktadır.

3. 2. 4. 1. Filmin Öyküsü

Film Veli'nin, eşi Meryem ve oğlu Osman'la birlikte Yozgat'tan altı yıl önce İstanbul'a göç eden ailesinin yanına taşınmasıyla başlar. Tren garında abisi Hıdır tarafından karşılanan Veli, eşi ve oğlu için İstanbul, büyük, kalabalık ve şaşırtıcıdır. Veli, Meryem ve Osman'ın da İstanbul'a gelişiyle tüm aile İstanbul'a yerleşmiş olur. İstanbul'un küçük bir varoş mahallesinde yaşayan ailenin bir bakkal dükkânı vardır ve şehrin merkezi bir noktasında bir market açmak üzeredirler. Veli, Yozgat'tan gelirken ailenin Yozgat'ta kalan son toprağını satmıştır. Arsanın satışından elde edilen para marketin satın alınması için kullanılacaktır. Osman hastadır ve sıklıkla kriz geçirmektedir. Bu durumdan endişelenen Meryem, oğlunu doktora götürmek ister. Ancak önce kocası Veli, sonra kayınvalidesi ve kayınpederi bu duruma karşı çıkarlar. Meryem, Osman'ı bir doktorun görmesinde ısrar eder ve Veli'nin askerlik arkadaşı İbrahim'in eşi Güler ile birlikte gizlice Osman'ı doktora götürür. Yapılan tahlil ve tetkikler sonucunda Osman'ın kalbinde delik olduğu ve kısa süre içinde ameliyat edilmezse öleceği anlaşılır. Durumu ailesine aktaran Meryem, arzu ettiği karşılığı bulamaz, herkes yeni açılan marketi düşünmektedir, Osman'ın hastalığı ikinci plana itilir.

Marketin açılması için kullanılan borç para ailenin ekonomik durumunu da derinden sarsmaya başlar. Gidişatın iyi olmadığını fark eden Meryem, İbrahim'in yardımıyla altınlarını satarak, Osman'ın ameliyatı için gerekli olan parayı toplamaya çalışır. Bu durum öğrenildiğinde Meryem aile içinde horlanır, fiziksel ve psikolojik olarak baskı altına alınır. Çünkü yeni marketin ve Hacı İlyas'ın bakkalının borçlarının ödenmesi için paraya ihtiyaç vardır. Meryem, aile içinden gelen bu baskıya fazla dayanamaz, kayınpederinden özür dileyerek altınlarının satışından elde edilen parayı Hacı İlyas'a verir. Hacı İlyas, kısa zamanda parayı geri vereceğini ve Osman'ın ameliyatını gerçekleştireceği sözünü verir. Aradan uzun bir zaman geçmesine karşın Meryem'in kayınpederi, Hacı İlyas, verdiği sözleri tutmaz. Hıdır'ın daha fazla para kazanmak için markete sürekli olarak yeni reyonlar eklemesi ve Hacı İlyas'ın işlerinin yolunda gitmemesi ailenin altına girdiği borç yükünün artmasına sebep olur. Bununla birlikte Meryem ikinci çocuğuna hamile kalmıştır,

Osman'ın durumu da her geçen günle birlikte kötüye gitmektedir. Sonunda Kurban Bayramı sabahı Osman hayatını kaybeder. Osman'ın ölümü aileyi derinden etkiler. Cenazenin defninin hemen ardından, Hacı İlyas, Hıdır ve diğerleri bakkalın ve marketin borçlarının derdine düşerler. Meryem oğlunun ölümünün sonrasında ortaya çıkan bu durumu kabullenemez, Hacı İlyas'ın bakkalına giderek ona verdiği parayı geri alır. Bakkalda, Meryem ve Hacı İlyas arasında yaşanan arbede sonrası yangın çıkar. Ortaya çıkan kargaşa ortamında Meryem, oradan uzaklaşarak kaybolur.

Bir süre Meryem'den haber alamayan aile, Meryem'in, İbrahim ve eşi Güler'in yardımıyla fabrikada çalışmaya başladığını öğrenir. Durumu namus meselesi yapan Hacı İlyas, Veli'ye Meryem'i vurarak namusunu temizlemesini söyler. Fabrika çıkışında Meryem'i bulan Veli, onu vurmak yerine, fabrikada kendisi için iş olup olmadığını sorar. Böylece ikisi de hayatlarında yeni bir sayfa açarlar.

3. 2. 4. 2. Filmin Karakterleri

Filmin temel hikâye örgüsü ana karakterler olan anne Meryem, baba Veli, Osman ve büyükbaba Hacı İlyas çevresinde şekillenmektedir. Meryem, iyi bir eş ve iyi bir anne olabilmek arzusunda, ataerkil toplum yapısını benimsemiş bir kadındır. Fakat Osman'ın hastalığı ve aile bireylerinin bu durum karşısında takındıkları tavır, Meryem'in içinde bulunduğu duruma ve aile içindeki otoriter yapıya karşı çıkmasını zorunlu kılar. İzleyici film boyunca genel olay örgüsüyle birlikte, Meryem'in değişim sürecini de seyretmektedir. Final bölümünde Meryem ekonomik özgürlüğü kazanmış, ataerkil ve otoriter aile yapısından kendisini sıyırmış yepyeni bir birey olarak karşımıza çıkar. Veli, özünde iyi bir insan olmasına karşın anne ve babasının büyük oranda etkisi altında kalmıştır. Kimi zaman aile içindeki bazı tavır ve uygulamaları kabullenmese de, aile içi hiyerarşik yapı gereği anne ve babasının kararlarını olumlamak zorunda kalmaktadır. Büyük şehrin yaşam koşullarına uyum sağlamakta çektiği zorluk ve alışık olmadığı ticaret hayatı karşısındaki konumu da bu durumu etkileyen diğer faktörler olarak göze çarpmaktadır. Veli, ancak oğlunun ölümüyle birlikte içinde sıkışıp kaldığı hiyerarşik yapıya karşı çıkmayı başarabilir. Hacı İlyas, muhafazakâr ve otoriter bir kişiliktir. Ataerkil aile yapısı içinde ailesinin

önderi olan dindar bir adam olmasının yanı sıra, nam ve para arzusu hayatındaki her şeyin önüne geçmektedir. Paraya ve güce karşı tamahkâr tavrı küçük torununun ölümcül hastalığını hiçe saymasına sebep olacak kadar, onu yozlaştırmıştır. Osman ise oldukça kırılğan ve naif bir karakterdir. Anne ve babasını çok sevmektedir. Hastalığı yüzünden fiziksel anlamda zayıf olan Osman'ın bu durumu karakteriyle de örtüşmektedir. Annesinin aile içinde gördüğü psikolojik baskı karşısında, ona destek olan yegâne birey Osman'dır.

Hıdır, Veli'nin ağabeyi, evin büyük oğludur. Hırslı bir karaktere sahiptir. Her zaman daha fazlasını istemektedir. Gelenekçi ve muhafazakâr bir anlayışı temsil etmesine karşın, babası Hacı İlyas'ın aksine dini hassasiyetlere karşı mesafelidir. Atılcı ve rekabetçi yapısıyla filmde kapitalist bireyci anlayışın simgesidir diyebiliriz. Hıdır'ın eşi Naciye aile içinde büyük gelin olmanın verdiği güvenle kibirli ve mağrurdur. Kayınpederi ve kayınvalidesinin tavırlarını daima destekler. Eşinin sözünden çıkmayan ve her daim ona yardımcı olan bir kadındır. Eline geçen her fırsatta Meryem'i sindirmek istemektedir. Hıdır'ın oğulları Hasan ve Hüseyin'e dair film içinde detaylı anlatı yoktur. Hasan, küçük haşarı ve yaramaz çocuktur. Hüseyin, büyük şehrin yaşam tarzına alışmış ve kapitalizmin çarklarına dair bilgi sahibi olmuş, kurnaz ve babası gibi hırslı bir çocuktur. Veli'nin askerlik arkadaşı İbrahim ve eşi Güler, fabrikada çalışmaktadırlar. Hacı İlyas ve ailesi gibi köyden şehre göç etmiş olmalarına karşın İbrahim ve Güler, büyük şehrin yaşam tarzına ve modern toplumsal yapıya uyum sağlamışlardır.

3. 2. 4. 3. Filmin Mekânları

Gelin filminin, sinemasal evreninin temel mekânı İstanbul'un bir semtinin kıyısında bulunan, bir varoş mahallesidir. Altyapı anlamında birçok eksiği olan gelişmemiş bir kenar mahalle. Mahalle sakinleri genel itibarıyla Anadolu'nun farklı yerlerinden İstanbul'a çeşitli umutlarla göçen insanlardan oluşmaktadır. Anlatı yapısının diğer mekânsal unsuru 'Sorgunlu' ailesinin bahçeli müstakil evleridir. Ev bahçesini dört bir yandan saran yüksek, ahşap çitlerle hem mahalleden hem de İstanbul'dan kendini soyutlamış gibidir. Tüm ailenin yaşamsal alanı olan ev, ayrıca

onları dış dünyadan koruyan, onları toplumun diğer fertlerinden ayırıştırıran bir niteliğe sahiptir.

Hacı İlyas'ın küçük bakkal dükkânı film içindeki önemli mekânlardan biridir. Ailenin geçim kaynağı olmasının ötesinde dükkân, küçük burjuvazinin simgesel ifadesidir. Küçük bakkal dükkânı, her zaman açıktır, açık kalmalıdır. Hacı İlyas namaz kılmaya camiye gittiğinde eşi, akşam vakitleri, Hıdır ve Veli dükkânın her daim açık kalmasını sağlarlar. Öyle ki Osman öldüğünde, amcası Veli'ye haber vermeye giden Hüseyin, dükkânda kalması konusunda tembihlenir. Bu bağlamda bakkal dükkânı büyük burjuva olmaya özenen Sorgunlu ailesinin, küçük kapitalist işletmesidir.

3. 2. 4. 4. Filmin İdeolojik Açıdan Analizi

Demokrasi-hiyerarşi karşıtlığı çerçevesinde film, hiyerarşik bir otoriteyi eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaktadır. Sorgunlu, ailesi baştan aşağı otoriter bir yapı içinde şekillenmektedir. Hacı İlyas ve eşi aile içinde hiyerarşik yapının tepe noktasını oluştururken, Hıdır-Veli, Naciye-Meryem, bu hiyerarşik sistematik içinde ast-üst ilişkisi içinde yaşamaktadırlar. Hacı İlyas, ev içindeki başat karar makamı, birincil otorite figürüdür. Aile ataerkil bir yapıya sahiptir. Erkeğin ve kadının rolleri önceden belirlenmiştir ve aile içindeki bu normların dışına çıkmak hoş karşılanmaz. Kadın, evinin hanımı, çocuğunun anası, eşinin yareni olmakla mükelleftir. Aile içindeki otorite unsurlarına saygı duymak, onların söylemlerini dikkate almak ve onların arzu şekilde hareket etmek esastır. Aksi bir davranış hem fiziksel hem de psikolojik şiddeti beraberinde getirir. Örneğin, Meryem, oğlunu ameliyat ettirmek için, eşine ve aile büyüklerine haber vermeden altınlarını satmasının cezası olarak eşinden dayak yemiş ve ailesinden manevi bir baskı görmüştür.

Filmde, soy ve kalıtım vurgusu sıkça yapılmaktadır. Aile bireyleri kendilerini öncelikle soyları ve memleketlerinde sahip olduklarını namlarıyla tanımlamaktadır. Soy kavramı aile için çok önemlidir, hatta 'kutsal'dır. Bu duruma en güzel örnek,

Hacı İlyas'ın eşinin "...biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocakmıyız?" sözleri ve hemen ardından aile fertlerinin kameraya mağrur bakışlarıyla hayat bulan sahnede ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin bir fotoğraf karesi gibi zamana dondurarak belgelediği bu durum, sağ ideolojinin soy ve kalıtım söylemlerin eleştirel bira açıdan izleyici aktarmaktadır.

Geçmiş ve gelecek olguları filmin anlatı yapısı içinde farklı bağlamlarda izleyiciye sunulmaktadır. Bunlardan ilki Sorgunlu, ailesinin kendi geçmişlerine olan bağlılıkları ve Yozgat'tan İstanbul'a taşıdıkları geleneksel değerleri korumak konusundaki hassasiyetleridir. Bir başka yaklaşım ise ailenin kendi geleceğine dair kapitalist dürtüler çerçevesinde ortaya konan zengin olma hayalleridir. Küçük burjuvanın büyük kapital olma arzusu. Üçüncü ve son yaklaşım ise filmin son kısmında, kendilerini Hacı İlyas'ın karakterinde hayat bulan egemen ideolojik yapının zincirlerinden kurtaran, Veli ve Meryem'in, doğacak olan bebekleriyle birlikte yöneldikleri yeni ve umut dolu gelecek beklentisidir. Filmde bahsettiğimiz ilk iki yapı yadsınıırken, üçüncü ve son yaklaşım olumlanmaktadır.

Film, egemen ideolojinin rekabetçi gelişim anlayışını eleştirel bir tavırla izleyiciye yansıtmaktadır. Hacı İlyas ve oğulları sahip oldukları kazanma arzusu ve hırsla, memleketleri Yozgat'taki tüm topraklarını satmışlar ve şehir merkezinde bir market satın almışlardır. Öyle ki Hıdır, bu uğurda ailenin verebileceğinden fazlasını isteyen mal sahibini üstü kapalı bir biçimde tehdit etmiştir. Hıdır, ailenin varını yoğunu yeni market yatırarak, tüm aileyi bir borç batağının içine sürüklemiştir. Bu uğurda Naciye'nin altınları, Meryem'in oğlunun ameliyatı için biriktirdiği paralar dahi harcanmıştır. Aile daha zengin olmak istedikçe daha hem maddi hem de manevi açıdan fakirleşmiştir. Ekonomik açıdan ailenin durumunun her geçen günle birlikte kötüye gitmesi hem aile içinde gergin ortam yaratmış hem de aile fertlerinin insanı değer yargılarının ve duygularının erozyona uğramasına sebebiyet vermiştir. Buna karşın Hıdır, hiçbir şekilde geri adım atmamış, markette yeni reyonlar açmış hatta markete kendisini ziyarete gelen banka müdürünün teşvikiyle, kredi alıp beyaz eşya mağazası açmaya karar vermiştir. Egemen ideolojinin rekabetçi anlayışı filmde, ailenin çöküşünü hazırlayan başat unsur olarak sunulmuştur.

Dışarıdakiler-içeridekiler karşıtlığı bağlamında Sorgun ailesi kendileri gibi olmayan herkesi dışlamaktadır. Örneğin, Hacı İlyas'ın eşinin tabiriyle evin avlusu dışındaki her yer İstanbul'dur, ancak ev Yozgat'tır. Bu bakış açısı, hayata kendileri gibi bakmayan, onlar gibi yaşamayan herkesi ötekileştiren bir yaklaşımın ifadesidir. Filmde Hacı İlyas ve ailesi egemen ideolojik anlayış çerçevesinde tek eşliliği olumlamaktadırlar. Ancak onların namus, iffet gibi kavramlar etrafında ortaya koydukları sert anlayış eleştirilir. Örneğin, Güler'in fabrikada çalışması dahi onun iffetsiz olması için yeterlidir. Hatta eşinin fabrikada çalışmasına izin veren İbrahim, Hıdır tarafından dışlanır.

Filmin genel anlatı yapısı içinde egemen ideolojiyi temsil eden Hacı İlyas ve ailesinin tavır tutumları, egemen ideolojiyi olumlayan yaklaşımlarının her biri, küçük Osman'ı ölüme götüren yolun kilometre taşları olarak izleyicilere sunulmaktadır. Böylece egemen ideolojinin olumsuz yapısı, Sorgunlu ailesi üzerinden dolaylı bir bakış açısıyla aktarılır. Egemen ideolojinin aile içerisindeki başat otorite unsuru Hacı İlyas, cahil ve gelenekçi yaklaşımı, para ve nam hırsı, bireyci ve kapitalist anlayışıyla kendi torununun ölümüne sebebiyet vermiştir. Film Osman'ı ölüme götüren bu süreçleri izleyiciye sunarak, egemen ideolojiyi yadsırken, Veli ve Meryem'in kendi zincirlerini kırarak egemen ideolojiye karşı tavır almalarını olumlamaktadır.

3. 2. 5. Yorumlar

Türk sinemasında çocuk yıldız filmleri hem sinema sanatı hem de sinemanın ideolojik işlevleri açısından üstünde fazla durulmamış yapımlardır. Bu filmler Türk sinema camiasında daha çok popüler kültür ürünleri olarak değerlendirilmiştir. Nitekim bu yapımların Hollywood sinemasındaki benzerlerinden esinlenilerek ortaya çıkarıldığı ve özellikle yapımcılar tarafından ticari getirileri sebebiyle tercih edildiği olgusu yadsınamaz. Ancak bu filmler aynı zamanda belirli bir ideolojik yapının temsiline de yardımcı olmaktadır.

Temel olarak hafif eğlencelik popüler kültür ürünleri olarak nitelendirebilen bu filmlerin egemen ideoloji açısından değerlendirilmesi, politik ve ideolojik söylemler

çerçevesinde yapılandırılmış sinema yapıtlarına oranla daha zordur. İdeolojik anlamda çocuk yıldız filmleri, bu filmlerde anlatılmakta olan karakterlerin yaşam biçimleri, tavırları, söylemleri ve filmlerin alegorik alt metinleri yardımıyla işlev görmektedirler. Çocuk yıldız filmleri egemen ideoloji açısından değerlendirilirken özellikler 1950 ve sonrası dönemde Türkiye’de daha baskın bir şekilde kendisine yer bulan modernleşme ve kapitalizm olgularını da dikkate alınmalıdır.

Çocuk filmleri, başroldeki çocuk karakterler çerçevesinde şekillendiği için öncelikle bu yapımlarda çocuk yıldızların hayat verdiği karakterleri irdelemek faydalı olacaktır. Çocuk yıldızların canlandırdıkları film kişileri, genel itibariyle, zeki, şirinlikleri ve zekâları nedeniyle yaramazlıkları hoş görülen, yoksul ya da sorunlu ailelerin çocukları olsalar da mutlu, yaşlılarıyla arkadaşlık, kendilerinden büyük kişilerle de hemen yakınlık kurabilen çocuklardır. Rol modelleri açısından değerlendirildiklerinde, bu filmlerin, çocukların, toplumdaki baskın ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ rollerinin ‘gereklerini’ bir an önce edinmeleri gerektiği görüşünün atlını çizmeyi amaçladıkları gözlemlenmektedir. Örneğin, *Ayşecik* filminde, tüm gününü yaramazlık yapıp mahalle sakinlerini rahatsız etmekle geçiren Ayşecik, babasının hapse düşmesi ve annesinin kör kalmasının hemen ardından çalışarak para kazanmaya, kör annesi yerine ev işlerine yapmaya ve küçük kardeşinin ihtiyaçlarıyla ilgilenmeye başlar. *Yumurcak*’da ise, Yumurcak hapse düşen babasına harçlık verebilmek için yetişkinler tarafından yapılması gereken pek çok işte çalışarak para kazanır. Bu filmlerde, hayatın sorumlulukları çocukların sırtına erken yaşlarda yüklenir, melodrama özgü biçimde, çocuklar ‘boylarından büyük’ işler yaparlar.

Genel anlamda çocukları küçük yaşta çeşitli vesilelerle yetişkin ebeveynler tarafından gerçekleştirilmesi gereken görevleri veya işleri yaparken görmek olası bir durumdur. Fakat bu olgunun sinemaya aktarılması ideolojik bir bakış açısının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Gerçekçi ve toplumcu sinema bağlamında, köyden kente göçen köylü sınıfın işçileşme sürecinde çocuklar, feodal yapının, törelerin, toplumsal ve ekonomik sorunların kurbanı olarak resmedilirler, *Yusuf ile Kenan* filminde olduğu gibi. Kapitalist ve feodal düzine eleştirel biçimde böyle bir çocuk sunumunu, çocuk yıldız filmleri açısından söylemek olası değildir. Aksine

çocuk yıldız filmlerinde ister ailevi isterse maddi sorunlar sebebiyle olsun, çocuk yaşta çocukluklarından feragat etmek zorunda bırakılan karakterler bundan kesinlikle şikâyetçi değillerdir. Öyle ki onlar fakirken daha mutlu ve huzurludurlar. Çoğu kez bu filmlerde saadetin asla para ile sağlanamayacağı düşüncesi ortaya konmaktadır. Filmlerde resmedilen çocuk karakterler fakirde olsalar, zenginde olsalar veya filmin sonunda maddi bir imkâna da kavuşmuş olsalar para, asla mutluluğu sağlayan temel öge olarak seyirciye sunulmaz. Bu olguyla birlikte değerlendirilmesi gereken başka bir unsur da çocuk yıldız filmlerinde egemen olan kabullenme dürtüsüdür. Çocuk yıldız filmlerinde zenginlerin zenginliği, fakirlerin de fakirlikleri, kapitalist sömürü düzeninin meydana getirdiği adaletsiz ekonomik yapılanma yerine doğal tarihsel süreçlerin bir sonucuymuş gibi izleyiciye aktarılır. Film kahramanları da içlerinde buldukları bu sınıfsal farklılıkları ve adaletsiz düzeni olduğu gibi kabullenirler ve bu durumdan rahatsız olmazlar. Çekildikleri dönem baz alındığında, kapitalizmin Türkiye’de yükselişe geçtiği ve liberal ekonomik şartlarının sermaye piyasalarında başat unsur olduğu bir süreçte, para olmadan da mutlu bir hayatın kurulabileceği, fakirliğin ve zenginliğin doğal tarihsel bir sürecin sonucu olduğu algısı, kapitalist sömürü düzenini destekleyen bir söylem niteliğindedir.

Diğer bir bakış açısıyla ele alındığında, özellikle sanayi devrimi sonrasında sanayileşmiş sömürgeci devletlerde sermaye sahiplerinin çocuklarda dâhil olmak üzere toplumun her ferdi potansiyel iş gücü ve pazar olarak görmesi, çocuğun ve çocukluk kavramının iki farklı şekilde anlamlandırılmasını zorunlu kılmaktadır. Birinci olarak çocukta, her toplum ferdi gibi çalışabilen, üretebilen bir bireydir. Sanayi devrimi sonrasında pek çok iş kolunda hatırı sayılır oranda çocuk işçilerin çalışır konuma gelmesi bu olgunun en temel göstergesidir. Türkiye’de 1950’li yıllar sonrasında liberal ekonomik politikalar benimseyen devletin, gelişen ve güçlenen kapitalist oluşumların çıkarlarını da egemen yapının bir parçası haline getirdiği görülmektedir. Bu sebeple çocuk yıldız filmlerinde ortaya konan çocuk tipolojisi temel kapitalist yapıyı eleştirel bir açıdan ele almadığına göre, aslında çocuğun işgücü ve üretim sürecinin bir parçası olarak algılanmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Bu duruma ek olarak hem Ayşecik’in hem de Yumurcak’ın çeşitli sebepler neticesinde yetişkinlerin yerine getirmesi gereken görevleri üstlenmelerine

karşın, çocuk kimliklerinin herhangi bir kayba uğramaması, kapitalist düzenin bireyin yabancılaşmasına sebep olmadığı veya kapitalin bireyin kendini gerçekleştirme için bir engel oluşturmadığı yanlış bilincini destekler niteliktedir. İkinci olgu açısından çocuk yıldızlar birer pazarlama aracıdır. Kapitalist odakların hedef kitlesi olan çocukların, kendileriyle özdeşleştirebilecekleri kahramanlar aracılığıyla satın alma eğilimine yönelmeleri veya ebeveynlerini bu doğrultuda yönlendirmelerini sağlamak, Marksist bir bakış açısıyla toplumsal gövdeyi şekillendiren alt yapının ekonomik egemenliğini pekiştirmesinin ve sermayenin büyütülmesinin amaçlarından biridir. 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de bu derece gelişmiş bir kapitalist sisteminin var olduğu söylenemez. Ancak sinema sektörü de başlı başına kapitalist bir yapıdır. Bu sebeple çocuk yıldız filmlerinde yer alan çocuk imgesinin, izleyici konumundaki çocukları hedef alarak, çocukları ve dolayısıyla ebeveynlerini sinema salonlarına çekmeyi amaçladığı ve bireyleri bir tüketim faaliyeti içine yönlendirdiği söylenebilir.

Çocuk yıldız filmlerinde otorite figürlerinin izleyiciye aktarılış biçimleri de ayrıca irdelenmesi gereken bir konudur. İster ekonomik gücün simgesi olan bir iş adamı, ister devlet erkini temsil eden bir polis memuru, savcı veya hâkim olsun, egemen ideolojinin gücünü ifade eden her karakter, izleyicinin kendisiyle iletişim kurabileceği ve hatta özdeşleşebileceği bir şekilde sunulmaktadır. Genel olarak egemen ideolojiyi simgeleyen karakterler sevimli, cana yakın, yardım sever, iyi kalpli bireyler olarak görselleştirilirler. Bu bağlamda hem tavırları hem de fiziksel görünümüyle ‘altın gibi kalbi var’ tanımlamasını sonuna kadar hak eden Hulusi Kentmen, çocuk yıldız filmlerinin pek çoğunda egemen ideolojinin otorite figürlerine hayat vermiştir. Bundan farklı olarak, çocuk yıldız filmleri ile karşıt ideolojik söylemleri olan *Yusuf ile Kenan* ve *Gelin* filmleri ters yönde bir görselleştirme olgusu ortaya koyarlar. Bu filmlerde otorite figürleri ve toplumdaki egemen sınıflar, çocuk yıldız filmlerinin aksine rahatsız edici, olumsuz, adaletsiz ve güvenilirlik olarak izleyiciye sunulur.

Çocuk yıldız filmlerinde dikkati çeken bir diğer husus, filmlerin sinemasal evreninde yaratılan adalet olgusudur. Bu filmlerde adalet er ya da geç tecelli eder.

Suçlu hangi sınıf veya zümreden geliyor olursa olsun, mutlaka hak ettiği cezayı alır. Söz konusu ‘adalet’ kavramı olduğunda çocuk yıldız filmlerinde hiçbir sınıfa ve sosyal statü grubuna iltimas geçilmesi mümkün değildir. Filmlerde görünen bu durum aslında gerçek hayatta karşılığını bulamamaktadır. Her ne kadar teorik olarak adalet kurumu herkes için eşit şartları güvence altına alıyor olsa da uygulamada terazi her zaman toplumsal gövde üzerinde egemen olan sınıflardan yanadır. Dolayısıyla çocuk yıldız filmlerinde karşımıza çıkan bu durum, izleyicinin zihninde, adalet kurumun toplumun her bireyine eşit uzaklıkta olduğu yanılgısını yaratmaktadır.

Çocuk yıldız filmlerinde karşılaşılan aile temel olarak erkek egemen ve ataerkil toplum yapısının yansıması niteliğindedir. Erkek ailenin reisi, ailevi konularda başat karar mercidir olarak konumlandırılmaktadır. Kadın her durum ve koşulda erkeğin otoritesini şu veya bu şekilde kabullenir. Kadın hem aile içinde hem dışarıda erkeğe boyun eğme eğiliminde görülür. Örneğin; *Ayşecik* filminde anne ev işlerinden sorumludur. Aileyle ilgili konularda annenin söz söyleme veya öneride bulunma hakkı yoktur. Yemek yapmak, çamaşır yıkamak, çocuklarla ilgilenmek annenin temel görevleridir. Kadının aile içindeki yerini kabullenmemesi veya çeşitli olay ve olgular karşısında, kendisinden beklenen davranışları sergilememesi hoş karşılanmaz. Örneğin; *Ayşecik*’in annesi Nazlı cezaevi ziyareti sırasında, eşine karşı sergilediği olumsuz tavrın hemen ardından geçirdiği bir trafik kazası sonucu kör olur. Filmde izleyiciye aktarılan bu olayın gelişim süreci ve zamanlaması oldukça dikkat çekicidir. Kadın evdeki otorite makamı olan erkeğe karşı takındığı tutum sebebiyle cezalandırılmıştır. Genel olarak çocuk yıldız filmlerinde kadının çeşitli sebepler ve zorunluluklarla dahi olsa çalışması hoş karşılanmaz, kadının yeri evidir. Bu bağlamda çocuk yıldız filmlerinde klasik ataerkil aile yapısının olumlandığını söylemek mümkündür.

Ana akım sinema dışında kalan yapımlarda ise ataerkil aile yapısının çok daha farklı ve eleştirel biçimde izleyiciye sunulduğu görülmektedir. Örneğin; *Gelin* filminde Sorgunlu ailesinin iktidar odağı olan Hacı İlyas’ın geleneksel örf ve adetlerden güç alan, eleştiriye açık olmayan ve kimi zaman zora ve baskıya dayalı

uygulamaları; para ve güç hırsı yüzünden ailesine yaşattığı sıkıntılar ve nihayetinde torunu Osman'ı ölüme götüren süreçte Hacı İlyas'ın tutum ve davranışlarının etkisi izleyiciye olumsuz bir biçimde yansıtılmaktadır. Bu bağlamda kadının aile içindeki rolü de irdelenmekte, ailenin gelini Meryem'in aile içindeki otorite figürlerine karşı duruşu ve başkaldırısı, filmin genel yapısı içinde olumlanmaktadır.

Nicelik bakımından çocuk yıldız filmlerinde olumlanan aile kentli çekirdek ailedir. Türkiye'nin sanayileşmesi sürecinde köyden kente göç olgusu ve kentli nüfusun, köylü nüfusa oranla artması bu durumun bir sebebi olarak gösterilebilir. Bu filmlerde genel sosyal çevre geniş olmasına karşın aile temel olarak üç ya da dört bireyden oluşmaktadır. Bu durum sanayileşme olgusuyla birlikte ortaya çıkan modern kentli çekirdek ailenin çocuk yıldız filmlerinde olumlanmasıdır.

Filmlerde ailenin yapısının yanında dikkati çeken diğer unsur kadının konumudur. Çocuk yıldız filmlerinde genel olarak kadına biçilen belli rollerin varlığından söz edilebilir. Bu filmlerde, 'annelik rolü'nün vurgulanması açısından çarpıcı olacağı düşünülerek ölüm ya da anlaşmazlık nedeniyle dağılmış çekirdek ailelerin öyküleri anlatılmakta ve genel olarak anne-çocuk ilişkileri bağlamında anne suçlanmaktadır. Böylece anne ilgisinden ya da şefkatinde yoksun büyüyen çocuk karakterler üzerinde 'annelik' olgusunun önemi vurgulanmakta, kadınlara temel rollerinin ve sorumluluklarının ne olduğu anımsatılmaktadır. Bu filmlerde aile içi roller açısından dengelerin, anneler, babalar ve çocuklar bağlamında, genellikle babaların lehine ve çocukların bakımlarının yerine getirilmesi sürecinde annelerin aleyhine bir biçimde kurulmuş olduğunu belirtmek mümkündür. Annelerin, kocalarını ve çocuklarını terk etmeleri üzerine kurulu öykülerde, sebep başkalarının kötü niyetleri olsa bile, annelerin ihmalkâr davrandıkları ve çocuklarına sahip çıkmamış oldukları vurgulanır. Örneğin; *Yumurcak* filminde Yumurcak'ın annesi Selma, üvey annesinin entrikaları sebebiyle eşi Nihat'tan ayrılmak zorunda kalır. Ancak bu durum karşısında Nihat, Selma'yı suçlar. Çünkü Selma bir kadındır ve her durum ve şartta eşinin ve çocuğunun yanında yer almalıdır. Selma film içinde çeşitli zamanlarda bu suçlamaya maruz kalmasına karşın, susarak durumu kabullenir. Kadının toplum içindeki yeri, filmlerde sunulan kadın tasvirleriyle de net biçimde

ortaya konmaktadır. Kadınlar genel olarak hizmetçi, kuaför ve ev hanımı olarak seyirciye aktarılırlar. Bu temel başlıklar dışında farklı iş kollarında çalışırken tasvir edilen kadınlar, çocuklarının geleceğini güvence altına almak adına zorunlu olarak bu işleri yapmaktadırlar. Bu istisnai durumlar dışında kadının çalışmasının gerekmediği diğer tüm koşullarda kadın asli işlevi olan ev hanımı rolüne soyunmaktadır.

Çocuk yıldız filmlerinde aile kurumunun kutsallığı ve tek eşlilik vurgusu çeşitli şekillerde izleyicilere aktarılmaktadır. Özellikle aile kurumunu parçalamaya yönelik eylemlerde bulunan ve tek eşlilik olgusuna karşı tutumlar sergileyen film kişileri filmlerin anti-kahramanları olarak yadsınmaktadırlar. *Ayşecik* filminde Osman'ı baştan çıkarmaya çalışan Dansöz Aysel ve *Yumurcak* filminde çevirdiği entrikalarla Selma ve Nihat ayrılmalarına sebep olan Selma'nın üvey annesi Şaziye çocuk yıldız filmlerindeki bu yapıya örnek olarak gösterilebilir. *Yusuf ile Kenan*'da ise çocuk yıldız filmlerinin aksine bir tablo çizilmektedir. Filmde eşcinsel eğilimler, evlilik dışı birliktelikler ve bu birliktelikler sonucu dünyaya gelen çocuklar, birden fazla kişiyle ilişki içinde olma olguları hayatın gerçekleri veya yaşamsal sürecin doğal sonucu olarak sunulmaktadır.

Çocuk yıldız filmlerinde geçmiş kavramına, geçmişin kurumlarına ve geçmişin temsil eden motiflere karşı bir kutsama olgusu yer almaktadır. Gelenek, örf ve adet kavramlarında somutlaştırılan bu olgular, geçmişin temsilcileri olan yaşlı bireylere, aile içindeki ve çevresindeki büyüklere, gelenek ve göreneklerden güç alan otorite figürlerine ve toplumsal kurallara karşı kesin ve koşulsuz bir saygıyı mecbur kılmaktadır. Bu duruma aksi yönde tavırlar sergileyen bireyler toplum tarafından dışlanmaktadırlar. Örneğin; gün boyunca mahallesindeki arkadaşlarını ve büyüklerini rahatsız eden, onları toplum içinde küçük düşüren Yumurcak bu davranışları sebebiyle babası tarafından dayakla tehdit edilir. Bununla birlikte kalabalık bir mahallede yaşamasına karşın Yumurcak'ın tek arkadaşı Çitlembik'tir. Bu durum Yumurcak'ın toplumun geneli tarafından dışlandığının göstergesidir. Yumurcak gibi Ayşecik'in de kendi mahallesinde hiçbir arkadaşı yoktur. Ayşecik ancak kendisinden beklendiği şekilde toplumsal normlara eklemledikten sonra mahalle

sakinleri tarafından kabul görmüş ve Topaç'la arkadaş olabilmıştır. Geçmişin kutsanması olgusuna en iyi örneklerden biri Ayşecik ile babaannesi arasında geçen diyaloglarda karşımıza çıkmaktadır. İyice yaşlanan ve bunama belirtileri gösteren babaannesiyile dalga geçen Ayşecik, anne ve babası tarafından gerek jest ve mimiklerle gerekse sözlü ve fiziksel müdahalelerle uyarılmaktadır. Ayşecik'in, geçmişin ve geleneksel normların somut ifadesi olan babaannesine karşı takındığı olumsuz tutum ve davranışlar asla kabul görmez. Bu bağlamda çocuk yıldız filmlerinin küçük kahramanlarının geleneksel kabullerle şekillenen toplumsal kurallara uyum gösterdikleri oranda çevreleri ve toplum tarafından kabullenildikleri söylenebilir.

Geleneksel Anadolu ailesinin resmedildiği *Gelin*'de, çocuk yıldız filmlerinden farklı olarak geçmiş yadsınmaktadır. Hacı İlyas'ın alegorik olarak gelenekçi yapıyı temsil ettiği filmde, içe dönük, kapalı ve katı kurallara çevrelenmiş bir aile yapısı görülmektedir. Filmde oldukça bağınaz ve tutarsız bireyler olarak izleyiciye aktarılan Sorgunlu ailesinin fertleri, geçmişin folklorik yapısından güç alan, aile içindeki otorite figürlerine koşulsuz, şartsız itaat etmektedir. Bu durum ailenin felaketini hazırlayan temel faktörlerden biri olarak izleyiciye sunulur. Filmde aile içindeki baskıcı otorite unsurlarına karşı kaldıran, tepki gösteren Meryem karakteri olumlanırken, otorite temsilcisi Hacı İlyas ve onun erki kabullenen diğer aile fertleri yadsınmaktadır.

Çocuk yıldız filmlerinde modernleşme sürecindeki Türkiye'ye ve Türk toplumuna bir modern hayat imajı çizilmektedir. Bu filmlerde modern hayatın şekli unsurları toplumsal yapıya benimsetilmek istenmektedir. Çocuk yıldız filmlerinde resmedilen tüm bireyler modern yaşam tarzını belli noktalarda yakalamaktadırlar. Bu filmlerde gördüğümüz modern giyim tarzı ve yaşam standartları, toplumsal yapıda özellikle çocuk ve kadınların zihinlerinde bir modern yaşam imajının canlandırılmasına yardımcı olmaktadır. Bu durum hem köyden kente gelen, yeni kentli bireylerin hem de, taşrada yaşayan halkın zihninde yeni ve modern bir yaşam stilinin yer etmesine ve bu yaşam standartlarının benimsetilmesine yardımcı

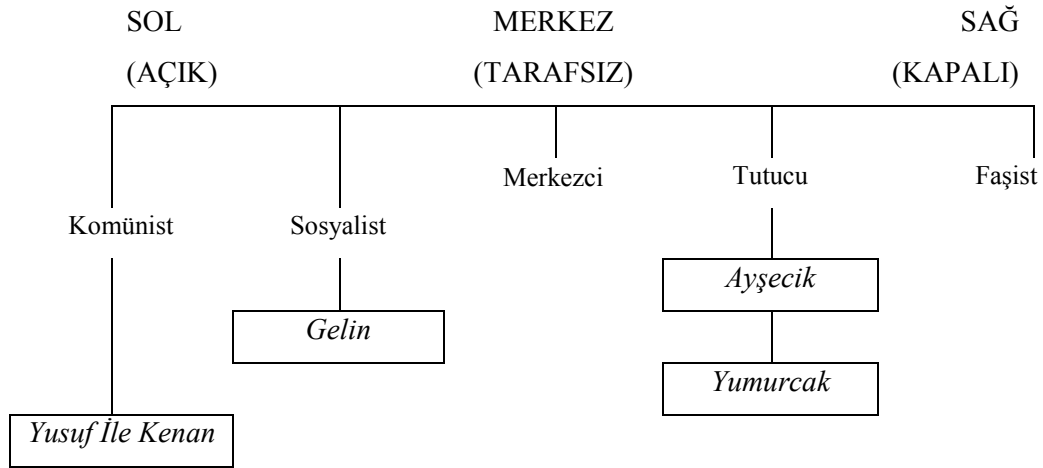
olmaktadır. Bu yönüyle çocuk yıldız filmlerini kapitalist odakların sömürü sisteminin, modern yaşam söylemlerini olumlamaktadır.

Çocuk yıldız filmlerinde gelecek kavramı başlı başına belirsiz bir olgudur. Bu filmlerdeki karakterlerin geleceğe dair bir planları yoktur. Var olan durumlarından memnundurlar, ne daha fazla para kazanmak ne de daha iyi yaşam şartlarına sahip olmak bireyleri ilgilendirmemektedir. Geçmiş ise daima arzulanan konumundadır. Filmler genel olarak geçmişte yitirilmiş belli başlı durumların yeniden kazanılması, ya da filmin anlatı yapısı içinde kaybedilenlere yenilen ulaşılması olgusu üzerine kuruludur. Bu bağlamda çocuk yıldız filmlerinin ‘durağan’ bir yapıyı öngördüğünü söyleyebilir. Bu da egemen ideolojinin varolanı koruma ve onu yeniden üretme olgusunun çocuk yıldız filmlerindeki yansıması olarak algılanabilir.

Çocuk yıldız filmlerinde seyircinin önünde görselleştirilen sinemasal evren hayatın gerçeklerinden mümkün olduğun uzak olacak şekilde kurgulanmaktadır. Bu filmler sinemanın mimetik büyü etkisini kullanarak, gerçekte varolmayan ancak gerçekmiş gibi algılanan bir dünya modeli ortaya koymaktadırlar. Yaşı itibariyle tek başına yaşaması mümkün olmayan çocukların sokaklarda hayatını sürdürmesi, Türk hukuk sisteminde yer almayan hayali uygulamalarla adli sorunların çözülmesi, tıbben imkânsız olan yaralanma vakalarının görülmesi gibi gerçeküstü olgular, filmlerin mimetik büyü sayesinde izleyici için görünmez hale gelir. Çocuk yıldız filmleri kendi sahte dünyalarını bir gerçekmiş gibi seyircilere sunarak, bireyin gerçeklik algısı üzerinde bozulmalara ve yanılsamalara sebep olur. Böylece egemen ideolojinin beyin kontrol mekanizmaları olarak işlev gören bu sinema yapımları, kapitalist sistemin meşrulaştırılmasını ve egemen ideolojik toplumsal gövdede yaygınlaştırılmasını sağlarlar. Ancak *Gelin* ve *Yusuf ile Kenan* gibi egemen sinema üretim biçiminin dışında kendisine yer bulan filmler yaşamın gerçeklerini tüm olumsuz yönleriyle izleyicinin önüne sererek onları içine düştükleri gaflet uykusunda uyandırmayı amaçlamaktadırlar. Bu filmlerde hayatın gerçekleri kimi zaman mümkün olan en duru haliyle kimi zamanda ideolojik ve politik bir çerçeveden toplumun fertlerine aktarılmaktadır.

Görüldüğü gibi Türk sinemasında çocuk yıldız filmleri, Türkiye'nin modernleşme sürecinde, toplumsal gövde içinde ortaya çıkan egemen sınıfların ve bu sınıfların ideolojilerinin yansımasını izleyiciye sunmaktadırlar. Bu filmler, içeriklerindeki ideolojik figürler yardımıyla, toplumun her ferдинin, egemen ideolojinin arzu ettiği 'özne' olmasını ve toplum içindeki başat ideolojik yapıları kabullenmesini sağlama aracı olarak kullanılmıştır.

Gianetti'nin ortaya koyduğu parametreler ışığında yapılan çözümlenmeler sonucunda, örneklem filmlerinin ideolojik yelpazedeki konumları aşağıdaki çizimde gösterilmektedir:



SONUÇ

Sinema sanatı toplumsal gövde içinde kendisine yer bulan her ideolojik ve politik yapıyı temsil edebilme yetisine sahiptir. Tarihsel gelişim süreci içinde birbirinden farklı ideolojik oluşumların görüş ve düşüncelerini topluma aktarmakta kullanılan sinema, sahip olduğu nitelikler sayesinde toplumsal gövdeyi çeşitli ideolojiler çerçevesinde yönlendirmeyi başarmıştır. Ancak sinemanın her ideolojik düşünce sistemini eşit oranda temsil ettiği söylemez. Toplumsal yapı içinde ekonomik gücü elinde bulunduran egemen sınıflar aynı zamanda, bu toplumsal yapı içindeki etkin ideolojik aygıtlarının kontrolünü de ellerinde tutmaktadırlar. Bu sebeple belirli bir tarihsel süreçteki egemen sinema üretim modeli tarafından üretilen filmler genel itibariyle egemen ideolojik söylemleri olumlamaktadırlar.

Türk Sineması'nın 1960-1980 yılları arasındaki egemen sinema üretim biçiminin yapımları arasında yer alan çocuk yıldız filmleri de egemen ideolojinin ileticisi konumundadır. Bu filmler kahramanlarının olaylar karşısındaki tavır ve davranışları, içeriklerinde bulunan anne, baba, çocuk ve toplum imajları, sahip oldukları ideolojik alt metinler ve otorite figürleriyle, egemen ideolojinin meşrulaştırılmasının aracı olarak kullanılmışlardır. Sinemanın mimetik büyü etkisinin yardımıyla izleyicilerin gerçeklik algısını çarpıtan bu filmler, toplumun, egemen ideolojinin arzuladığı biçimde şekillendirilmesine yardımcı olmuşlardır.

Ana akım sinema dışında kalan *Yusuf ile Kenan*, *Gelin* ve benzeri yapımlar ise egemen ideolojiyi eleştirel bir bakış açısıyla aktararak, egemen sınıfların dünya görüşlerini eleştirerek, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, toplumsal yapı için alternatif dünya görüşleri sunmaktadırlar. 1960-1980 yılları arasında Türkiye'nin karmaşık siyasal ortamında çevrilmiş olan bu filmler toplumsal gövde içinde kendine yer etmiş olan farklı ideolojik yapıların temsilcisi, dönemin politik ve ideolojik çekişmelerinin sinema perdesindeki yansımalarıdır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Abisel, Nilgün (2003). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları: 10
- Abisel, Nilgün (2006). *Popüler Sinema ve Türler* (2.Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Açıkgöz, Serkan (2006). *Kıbrıs Barış Harekatı (20 Temmuz 1974)*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Adalı, Bilgin (1986). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayın.
- Adler, Alfred (2007). *İnsan Tabiatını Tanıma* (Çeviren: Taha Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, Feroz ve Ahmad, Bediha T. (1976). *Türkiye’de Çok Partili Politikaların Açıklamalı Kronolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ahmad, Feroz (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akar, Murat Yaşar (2007). *Marksist ve Foucaultcu İktidar Anlayışları Üzerine Sosyolojik Bir Karşılaştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Akşin, Sina, (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Alemdar, Korkmaz (1996). *İletişim ve Tarih*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Althusser, Louis (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çevirenler: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ansal, Hacer (1999). *Demir-Çelik’ten Beyaz Eşya’ya Metal İşkolu* (Editör: Oya Baydar). *75 Yılda Çarklardan Chiplere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 191-198.
- Ansal, Hacer (1999). *Lokomotif Sektörlerden: Otomotiv* (Editör, Oya Baydar). *75 Yılda Çarklardan Chiplere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 199-208.

- Aristoteles (2002). *Poetika* (Çeviren: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, Filiz, Ünal, Ayşe Sevim, Güler, Hamide ve Kardaş, Kadriye (2006). *Okul Çağı Çocuklarının Televizyon İzleme Alışkanlıkları İncelemesi*. TSK Koruyucu Hekimlik Bülteni, 5(6), 391-401.
- Aytaç, Ömer (2004). Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 115-138.
- Bahçivan, Fatih (2005). *27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalelerinin Türk Politik Hayatına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Balkız, Bekir (2004). Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori: Sosyolojik Pozitivizmin Eleştirisi. *Sosyoloji Dergisi*, E. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, sayı: 12-13.
- Barış, Özgür (2006). *Türkiye’de Aydın Hareketlerinde Kalkınmacı Tezlerin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barrett, Michele (2004). *Marx’tan Foucault’ya İdeoloji* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Becermen, Metin (2009). *Theodor W. Adorno ve Michel Foucault’da Hakikat ve İktidar İlişkisi*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Belge, Murat (2000). Önsöz. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 7-15.
- Berger, Arthur Asa (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri* (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Astlı Tunç, Nazmi Ulutak ve A. Haluk Yüksel). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Biryıldız, Esra (2002). *Sinemada Akımlar* (3. Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Bulut, Sedef (2006). *Muhtıra Sonrası Demokratikleşme Hareketine Örnek Model Olarak 1973 Genel Seçimleri*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Burton, Grame (1996). *Medya Analizine Giriş - Görünenden Fazlası* (Çeviren: Nefin Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cankaya, Özden (1997). *Dünden-Bugüne Radyo-Televizyon: Türkiye’de Radyo Televizyon Gelişim Süreci*. İstanbul: Beta Yayınları.

- Cankaya, Özden (2000). Türkiye’de Radyo Yayıncılığının Öyküsü (Editör: Ekrem Çakıroğlu). *İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canpolat, Nesrin (2005). Michel Foucault (Editör: Nurdoğan, Rigel). *Kadife Karanlık*. İstanbul: Su Yayınevi, 75-138.
- Connor, Steven (2001). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (Çeviren: Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin-Erus, Zeynep (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. (Editörler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 19-50.
- Coşkun, Esin (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar: Sanatta Akımların Ortaya Çıkışı ve Sinemada Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Çoban, Barış (2006). Louis Althusser (Editör: Barış Çoban). *Kadife Karanlık 2*. İstanbul: Su Yayınları, 89-116.
- Davison, Roderic H. (2004). *Kısa Türkiye Tarihi* (Çeviren: Durdu Mehmet Burak). Ankara: Babil Yayıncılık
- Demirkan, Özgür Hasançebi (2010). *Mimari Tasarımda Mimesi; Archiprix Projeleri Üzerinde Mimetik Bir Çözümleme Denemesi*. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Dinçel, Gülay (1999). Gıda Sektörü (Editör: Oya Baydar). *75 Yılda Çarklardan Chiplere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 209-216.
- Dolunay, Ebru (1997). *Max Weber Sosyolojisi Üzerine Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Dural, A. Baran (2007). A. Gramsci Düşüncesinde Tarihsel Blok / Hegemonya / Aydınlar ve Bulanım Süreçleri Kavramları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 55-68.
- Emre, Kumru Berfin (2007). *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarının Giriş* (Çeviren: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, Michel (1993). *Ders Özetleri 1970-1982* (Çeviren: Selahaddin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Foucault, Michel (2003a). *İktidarın Gözü* (Çeviren: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2003b). *Toplumunu Savunmak Gerekir* (Çeviren: Şehsuvar Aktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, Michel (2005). *Özne ve İktidar* (Çevirenler: Işık Ergüden ve Osman Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freund, Julien (1990). Max Weber Zamanında Alman Sosyolojisi (Çeviren: Kubilay Tuncer) (Editör: Tom Bottomore ve Robert Nisbet). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. Ankara: Ayraç Yayınevi, 157-191.
- Giddens, Anthony (2000). *Sosyoloji* (Çevirenler: Hüseyin Özel ve Cemal Güzel). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Güçhan, Gülseren (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güler, Yavuz (2004). *Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Kuruluşuna Kadar Kıbrıs Meselesi*. Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, cilt 5, S.1, ss. 101-112.
- Gündeş, Simten (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi: Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Güngörmez, Bengül (2002). Kitle İletişim Araçları, Siyaset ve Propaganda. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), 1-12
- Hançerlioğlu, Orhan (1996). *Toplumbilim Sözlüğü* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Horner, Althea J. (1997). *Güç: Güç Sahibi Olma İsteği ve Güce Sahip Olmaktan Korkma* (Çeviren: Sema Kunt). Ankara: HYB Yayıncılık.
- Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, M. Melih (2001). *Nöbetleşe Yoksulluk-Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jafarli, Rovshan (2004). *Sovyetler Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karadağ, Ayşe Banu (2004). "Kültür" ve "İdeoloji" Kavramlarına Çeviribilim Bağlamında Farklı Bir Yaklaşım. *Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 14, 93-105.

- Karaduman, Sibel Sığın (2009). *Televizyon Haberlerinde Egemen İdeoloji ve Farklı Kimliklerin Temsili*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Karaismailoğlu, Ö. Fulya (2006). Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları: Marx, Nietzsche, Weber, Foucault. Sosyoloji Anabilim Dalı, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Kazancı, Metin (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimi Dayanılmaz Ağırlığı. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 57-1, 55-87.
- Kazaz Mete ve Çoban Melek (2010). Televizyon Haberleri ve Egemen Söylemin Yeniden Üretimi Sürecinde İdeoloji İnşa Stratejilerinin Kullanımı. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6, 191-206.
- Keyder, Çağlar (2000). *İstanbul-Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metris Yayınları.
- Keyder, Çağlar (2003). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar* (8. Baskı). İstanbul: İletişimi Yayınları.
- Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kızılçelik, Sezgin (1994). *Sosyoloji Teorileri* (2. Baskı). Konya: Yunus Emre Yayınları.
- Kuru, Hanife (1996). *Türk Siyasal Yaşamında Adalet Partisi*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.
- Küçükaslan, Duygu (2007). *Darbeler ve Türkiye Ekonomisi Üzerine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lukes, Steven (1990). İktidar ve Otorite (Çeviren: Sabri Tekay) (Editör: Tom Bottomore ve Robert Nisbet). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. Ankara: Ayraç Yayınevi, 645-686.
- Lull, James (2001). *Medya, İletişim, Kültür* (Çeviren: Nazife Güngör). Ankara: Vadi Yayınları.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çevirenler: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat

- Marx, Karl, Engels, Friedrich (1992). *Alman İdeolojisi: Freuerbach* (Çeviren: Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- McClellan, David (2009). *İdeoloji* (Çeviren: Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Monaco, James (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Mutlu, Erol (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Oğuz, Özlem (2006). Aristoteles'te Estetik Hoşlanma. *Kaygı/Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, (40), 152-163.
- Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik* (Çeviren: Ayşegül Bahçivan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Öcel, Nilüfer Pembecioğlu (2001). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Özer, Ömer (2005). *Yetiştirme Kuramı: Televizyonla Yaşamın İdeolojik Kültürel Sonuçlarına Yönelik Yapılan Araştırma*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 75-108).
- Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi-Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, Nihat (1995). *Karagözden Sinemaya-Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nihat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pavis, Patrice (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi: Tiyatro-Mim-Dans-Dans Tiyatrosu-Sinema* (Çeviren: Şehsuvar Aktaş). Ankara: Dost Kitabevi.
- Rotha, Paul (1996). *Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Rotha, Paul (2000). *Belgesel Sinema* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Russell, Bertrand (2002). *İktidar* (Çeviren: Mete Ergin). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ryan Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politika ve Kamera* (Çeviren: Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Sholle, David J. (1999). Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar ve Bilgiye (Editör: Mehmet Küçük). *Medya İktidar İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 267-329.
- Solanas, Fernando ve Gettino, Octavio (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru (Editör: Mehmet Fatih Çelikkaya). *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar*. Ankara: Orient Yayıncılık, 167-193
- Soyak, Alkan (1999). Planlı Dönemde Sanayileşme (Editör: Oya Baydar). *75 Yılda Çarklardan Chiplere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 167-181.
- Sungur, Suat (2007). Marksist Düşünce Sisteminde Kitle Kültürü ve Televizyonda Yayınlanan Çizgi Filmlerin İdeolojik İşlevlerine Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 30, 125-140.
- Swingewood, Alan (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi* (Çeviren: Osman Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tunalı, İsmail (2010). *Estetik* (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk, İbrahim (2001). *Halit Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ulusay, Nejat (1999). Türk Sinemasında Çocuk (Editör: Bekir Onur). *Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*. Ankara: A.Ü. Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 201-210.
- Üşür, Serpil Sancar (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Van Dijk, Teun A. (1999). Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları. (Editör: Mehmet Küçük). *Medya İktidar İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 331-395.
- Weber, Max (1995). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı* (Çeviren: Özer Ozankaya). Ankara: İmge Yayınevi.
- Weber, Max (2005). *Bürokrasi ve Otorite* (Çeviren: H. Bahadır Akın). Ankara: Adres Yayınları.
- Weber, Max (2006). *Sosyoloji Yazıları* (Çeviren: Taha Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, Raymond (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Çeviren: Esen Tarım). İstanbul: Adam Yayınları

Willams, Raymond (1993). *Kültür* (Çeviren: Suavi Aydın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine (Editör: Mehmet Fatih Çelikkaya). *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar*. Ankara: Orient Yayıncılık, 63-85

İnternet Kaynakları

Erdoğan, İrfan (1998). *Gerbner'in Ekme Tezi ve Anlattığı Öyküler Üzerine Bir Değerlendirme*. <http://irfanerdogan.com/makaleler1/gerbner.htm>. Erişim Tarihi: 28.04.2010.

Morgan, Michael. Audience Research: Cultivation Analysis. <http://museum.tv/eotvsection.php?entrycode=audienceresec>. Erişim Tarihi: 28.04.2010.

Stossel, Scott (1997). The Man Who Counts The Killings. <http://www.theatlantic.com/past/issues/97may/gerbner.htm>. Erişim Tarihi: 28.04.2010



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Hüseyin GENÇALP
Doğum Yeri:	İzmit
Doğum Tarihi:	22.05.1980
Medeni Durumu:	Bekar
Öğrenim Durumu	
Derece	Okulun Adı
İlköğretim	Atatürk İlköğretim Okulu
Ortaöğretim	Karamürsel Anadolu Lisesi – Orta Kısım
Lise	Trabzon Kanuni Anadolu Lisesi
Lisans	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon Sinema Bölümü
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ABD
Becerileri:	Bilgisayar Donanım, Photoshop, Müzik, Web Tasarım,
İlgi Alanları:	Sinema, Müzik, Fotoğraf, Bilgisayar, Mitoloji, Yayıncılık Teknolojileri
Aldığı Ödüller:	19. Aydın Doğan Genç İletişimciler Görsel Televizyon Haberi Üçüncülük
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Dr. AYTEKİN CAN – Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Doç. Dr. MERAL SERARSLAN – Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Yrd. Doç. Dr. METE KAZAZ – Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi
Tel:	0530 222 81 81
Adres	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Kampus Konya