

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Ayşe ERSÖZ

SİYASİ İDEOLOJİLER BAĞLAMINDA SİNEMA

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2011

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Ayşe ERSÖZ

SİYASİ İDEOLOJİLER BAĞLAMINDA SİNEMA

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Gönül DEMEZ



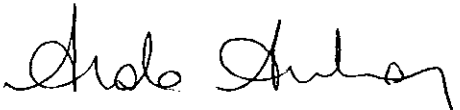
Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2011

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşe ERSÖZ'ün bu çalışması, jürimiz tarafından Sosyoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr. NURSEN ADAK 
Üye (Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr. Gönül DEMER 
Üye : Doç.Dr. Arda ARİKAN 

Tez Konusu: Siyasi İdeolojiler Bağlamında Sinema

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 30/06/2011

Mezuniyet Tarihi : 08/07/2011

Prof.Dr.Mehmet ŞEN
Müdür

.....

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ KAVRAMININ TARİHİ VE DÜŞÜNÜRLER BAĞLAMINDA İDEOLOJİ KURAMLARI

1.1. İdeoloji Kavramının Tarihi ve On Sekizinci Yüzyılda İdeolojinin Kapsamı	5
1.1.1. Antoine Louis Claude Destutt de Tracy.....	8
1.1.2. Napoleon Bonapart Dönemi.....	10
1.2. On Dokuzuncu Yüzyıl ve Sonrasında İdeoloji Kavramına İlişkin Kuramlar	12
1.2.1. Dönemin Ekonomik ve Sosyo-Kültürel Görünümü.....	12
1.2.2. Karl Marx	14
1.2.3. Antonio Gramsci	18
1.2.4. Louis Althusser	22
1.2.5. Terry Eagleton.....	26
1.2.6. John Fiske	28

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ VE ENDÜSTRİYELLEŞME SÜRECİ

2.1. Sinema'nın Teknik ve Sosyo-Kültürel Açından Tarihsel Gelişimi	33
2.1.1. Hareketli Görüntü ve Fotoğrafın İcadı.....	34
2.1.2. Sinematografik Gelişmelerin İlerlemesi ve Sinemanın Doğuşu	41

2.1.3. Sinemada Mizansen Kullanımı: George Miles	44
2.2. Sinemanın Dünyaya Yayılması ve Endüstri İlişkisi	47
2.2.1. Bir Endüstri Olarak Amerikan Sinemasının Gelişimi.....	52
2.2.1.1. Sinemanın Ortaya Çıktığı Dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nin Politik ve Sosyo-Ekonomik Görünümü.....	52
2.2.1.2. Amerika Sinema Endüstrisinin Tekelleşme Süreci.....	56
2.2.1.3. Hollywood Stüdyo Sisteminin Oluşması	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA SAVAŞLARI SÜRESİNCE VE SONRASINDA SİNEMANIN İDEOLOJİK AMAÇLI KULLANIMI

3.1. Yirminci Yüzyıl'ın Siyasal ve Sosyo-Ekonomik Görünümü	63
3.2. Birinci Dünya Savaşıyla Birlikte Sinemada Yaşanan Dönüşüm	65
3.3. Sinema ve İdeoloji İlişkisi	66
3.4. Sinema ve Propaganda İlişkisi	72
3.4.1. Propaganda Kavramı.....	73
3.4.2. Sinema ve Propaganda	75
3.5. Sovyet Rusya Döneminde Komünist İdeolojinin Sinemaya Yansıması.....	77
3.6. Nazi Almanya'sı Döneminde Nasyonal Sosyalizm Bağlamında Faşist İdeolojinin Sinemaya Yansıması.....	85
3.7. Kapitalist İdeoloji Bağlamında Hollywood Sineması	91
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	106
ÖZGEÇMİŞ	112

ÖZET

Tarihsel perspektiften bakıldığında ideoloji kavramı, siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamda sık sık karşılaşılan, ancak net ve eksiksiz bir tanımlanamayan tartışmalı bir anahtar kavramdır. Farklı toplumlarda, farklı dönemlerde yapılan ideoloji tanımlamaları, kavramı tek bir açıdan ele almayı zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda, ideolojinin kapsamını anlayabilmek, kavramı farklı açılardan düşünmeyi beraberinde getirmektedir. Günümüzde yedinci sanat olarak kabul edilen ve dünya ölçeğinde en önemli endüstrilerden biri olan sinema ise, ortaya çıktığı günden bu yana ideoloji kavramı gibi siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik unsurlar çerçevesinde görünümünü dönüştürmüş, içeriği, biçimi ve amacı değişmiş etkili bir kitle iletişim aracıdır.

Bu çalışma, ideolojilerin kitlelere benimsetilmesinde, hayata geçirilmesinde ve varlığını yeniden üretmesinde sinemanın önemli bir kitle iletişim aracı olarak işlevselliğini odak noktası olarak belirlemiştir. İdeolojik sinema ve onun en keskin örneği olan propaganda sineması üç farklı ideolojiye hizmet etmesi ekseninde incelenmiştir. Bu noktadan hareketle, komünist ideoloji bağlamında Sovyet Rusya sineması, faşist ideoloji bağlamında Nazi Almanya sineması ve kapitalist ideoloji bağlamında Amerikan Hollywood sineması örneklerle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: ideoloji, sinema, endüstriyelleşme, propaganda, komünizm, faşizm, kapitalizm

SUMMARY

CINEMA IN THE CONTEXT OF POLITICAL IDEOLOGIES

The concept of ideology from historical view is not only a frequently encountered concept in political, social, cultural and economic context, but also a key concept which is controversial and not fully, clearly defined. Ideology definitions in diverse societies and in diverse periods make the concept difficult to deal it from a single perspective. In this regard, understanding the scope of ideology brings the thinking of the concept from different perspectives with it. Today cinema; which is accepted as seventh art and accepted as one of the most important industries worldwide, is an effective tool for mass communication which is turned into view within the framework of political, social, and economic factors as ideology since it occurs.

This article is determined the cinema as the focal point of cinema functionality to adopt the ideologies to masses, to effectuate the ideologies and to regenerate the existence of ideologies as an important mass communication tool. Ideological cinema and the propaganda as a severe example are being analyzed in the frame of serving for three diverse ideologies. From this point, cinema in Soviet Russia is being analyzed in the context of communist ideology, cinema in Nazi Germany is being analyzed in the context of fascist ideology and the cinema in American Hollywood is being analyzed in the context of capitalist ideology with the examples

Key Words: ideology, cinema, industrialization, propaganda, fascism, communism, capitalism

GİRİŞ

Günümüze kadar net bir tanımı yapılamamış olan ideoloji kavramı, her ne kadar kullanışlı anlamlara sahip olsa da tarihsel birikimi sebebiyle birbirinden farklı birçok anlamı taşımaktadır. Dolayısıyla tek ve kapsayıcı bir tanımı yapılamayan ideoloji, bu anlamda bütün toplumlar tarafından da birbirinden farklı biçimlerde algılanmıştır. Fransız Devriminin ardından ortaya çıkan ideoloji kavramı, “doğru düşünmenin bilimi”¹, “bir takım adamların tuhaf fikirleri”², “yanlış bilinç”³, “toplumu bir arada tutan siva”⁴ ya da “maddi bir pratik”⁵ biçiminde farklı düşünürler tarafından farklı bağlamlarda ele alınmıştır.

Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa ait düşünce ve inançlar kümesi biçiminde özetlenebilecek olan ideolojiler, toplumsal aktörler tarafından içselleştirilmesi amacıyla ve kültürel temsiller aracılığıyla kitlelere aktarılabilir. Söz konusu kültürel temsillerin ideoloji ile olan ilişkisi ekseninde sinema, çeşitli ideolojileri içinde barındırarak egemen değerlerin meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği veya egemen olana alternatif değerlerin üretildiği bir sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema, ideolojilerin ortaya konduğu ve insanlar üzerinde büyük etkiler yaratacak şekilde üretildiği, etkin kültür alanlarından biridir. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* isimli kitabında Althusser (1991), devletin baskı ve ideoloji aygıtlarından söz etmektedir. Devletin ideolojik aygıtları arasında tanımlanan kitle iletişim araçlarından biri olarak sinema, söz konusu bağlamda egemen olan ideolojinin söylemler aracılığıyla kendini meşrulaştırma amacıyla kullanılan ideolojik aygıtlardan biridir. Buna göre devlet, elinde bulundurduğu baskı aygıtları aracılığıyla ideolojisini dayatmakta, kullandığı ideolojik aygıtlarla da meşrulaştırarak egemenliğini yeniden üretmektedir. Etkili bir eğitim ve propaganda aracı olan sinema, söz konusu bağlam üzerinden değerlendirildiğinde ideolojik bir işlev sağlar. Siyasi iktidarlar ve egemen güçler sinema aracılığıyla kendi düşünce sistemlerini kitlelere dayatmaktadırlar.

¹ Destut de Tracy.

² Napoleon Bonaparte.

³ Karl Marx.

⁴ Anthonio Gramsci.

⁵ Louise Althusser.

Esas olarak ideoloji, toplumsal bir anlam üretme amacıyla kullanılan yollardan biridir. İnsanların kendilerini ve içinde yaşadıkları toplum bağlamında dünyalarını anlamaya çalışırken kullandıkları araçlar, ideolojik araçlardır. Sinemaya benzer şekilde diğer kitle iletişim araçları arasında yer alan gazete, dergiler, televizyon vb. araçlar da toplumsal alanda egemen olan ideolojiyi empoze etmeye çalışmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle doğru orantılı bir biçimde geliştirilen kitle iletişim araçlarının ve dolayısıyla sinemanın en önemli yanı, kitleleri etkilemedeki gücüdür. Bu anlamda sinema, 1920'lerin başından bu yana gelen süreç içerisinde önemli bir propaganda silahı olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu anlamda egemen ideolojinin kendini gerçekleştirme ya da varlığını sürdürmesi, sinemanın hakim ideolojinin değerlerini taşıması, yansıtması ve benimsetmesi ile söz konusu olmuştur.

Bilhassa televizyonlar aracılığıyla geniş kitlelere aktarılan sinema, diğer sanat dallarına benzer şekilde gerçeklikle ilgili olarak inşa edilen kurgusal bir yapıya sahiptir. Ancak sinemanın sahip olduğu kurgusal yapının insanların gerçeklik algısı üzerine etkisi diğer sanat dallarından çok daha fazladır. Kamera aracılığıyla kitlelere aktarılan, ideolojik olanın açığa vurulmasını ifade etmektedir. Toplumda var olan egemen ideoloji, sinema aracılığıyla daha da güçlendirilir. Bu anlamda sinema, estetiğin toplumsal alana ve olaylara karıştığı bir pratik alanı olarak karşımıza çıkar.

Toplumların modernleşmesi sürecinde istenilen modellerin kitleler tarafından izlenerek benimsenmesi ve taklit edilmesi yönünde sinema önemli bir araç olmuştur. Böylece başta Amerikan sineması olmak üzere pek çok ülkede sinema yoluyla belirli toplumsal değerlerin zihinlere işlenmesi sağlanmıştır. Günümüzde güç odakları tarafından, toplumları etkilemede oldukça başarılı olan kitle iletişim araçları kullanılarak toplumların benimsemesi istenilen değerler yaratılıp, içselleştirilmeleri için çalışılmaktadır. Bu değerler, farklı temalar kullanılarak karmaşık bir süreç içerisinde sunulurlar. Bu süreç sonucunda etkileşime uygun bir zemine oturtulan değerler, kitlelere çekici hale getirilerek bir tüketim ideolojisinin oluşmasını sağlarlar. Filmlerle ideoloji arasındaki ilişkiyi tespit etmek, gerçeğin görünenin arkasında gizli olabileceğinin fark edilmesine yardım eder. Hemen hemen her film, yapımcı ya da yönetmenin gizli ya da açık – propaganda – değer yargılarını sunmaktadır. Bu anlamda filmler, konular ve film içinde yer alan karakterler aracılığıyla dahil olduğu ideolojik bakış açısını yansıtma eğilimindedir. İzleyicisine aktarılmak üzere mesajlar ve açık ya da gizli anlamlar içeren

filmler, toplumsal gerçekliğin sürekliliğinin sağlanması ya da inşa edilmesi için elverişli bir ortam hazırlamaktadır.

Herhangi bir düşünce, ideoloji, ya da bilginin egemen kılınmasına yönelik olarak sunumu ve tanıtımını amaçlayan propaganda, söz, yazı ya da kitlelere ulaşmada kullanılan benzeri araçlarla gerçekleştirilmektedir. Bir propaganda aracı olarak yaygın biçimde kullanılan sinema, görüntülerin gücü sayesinde kitleler üzerinde daha etkili olmaktadır. Sinemanın bu özelliği, egemen ideoloji tarafından da kullanılmış, egemen ideolojinin kitlelere yayılmasında büyük ölçüde başarı elde edilmiştir. İdeoloji ile bütünleştirilmiş bir biçimde yapılan filmlerin en önemli amacı, kamuoyu yaratmaktır. Bu anlamdaki sinema, izleyicilerde iletmek istedikleri düşünce ile ilgili bir bilinç yaratma, onları konu üzerinde düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır.

İnsanları gerçeklikten uzaklaştırarak kitleleri belirli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi amaçlayan propaganda sinemasını en çok kullananlar, totaliter rejimler olmuştur. Bunların başında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) ve Nazi Almanya'sı gelmektedir. Hatta Nazi Almanya'sında söz konusu amaçla Propaganda Bakanlığı bile kurulmuştur.

Yukarıda özet olarak aktarılan açıklamaların ışığında yürütülen çalışma, öncelikli olarak sinemanın ideoloji ile olan ilişkisi bağlamında siyasal ideolojilerin, sinemanın kültürel temsili ile kitlelere ulaştırılması ve benimsetilmesi yoluyla kullanılan etkin bir araç olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Söz konusu amaç doğrultusunda araştırmanın ilk bölümü, ideoloji kavramının ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıl ile bir takım dönüşümlere uğradığı on dokuzuncu yüzyıl ve sonrası ekseninde ideoloji kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği aşamalar ile Tracy, Napoleon, Marx, Gramsci, Althusser, Eagleton ve Fiske gibi düşünürler aracılığıyla kavramın tanımlanmasını içermektedir.

Tez kapsamında sinemanın tarihi ve söz konusu süreç içerisinde sinemanın dünya ölçeğinde önemli bir endüstri kolu haline gelmesi, çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Sinemanın sosyo-kültürel ve teknik açıdan tarihsel gelişimi, hareketli görüntü ve fotoğrafın icat edilmesi ve bu doğrultuda gelişen sinematografi incelendikten

sonra sinema, bir endüstri alanı olarak küresel bağlamda ve tekelleşme süreçleri ile birlikte incelenecektir.

Tezin son bölümünü oluşturan üçüncü ve son bölüm bağlamında ise Dünya Savaşları süresince ve ardından gelen dönem içinde sinemanın ideolojik kullanımı, dönemin sosyo-ekonomik koşulları ışığında devlet iktidarlarının sahip oldukları ideolojiyi kendi halklarına ve uluslararası platformda benimsetmek amacıyla sinemayı etkin bir ideoloji propagandası aracı olarak nasıl kullandıklarını formüle edecek bir biçimde aktarılacaktır. Aynı zamanda Dünya Savaşları ile birlikte ortaya çıkan totaliter rejimlere örnek olarak komünizm ve faşizmin sinema aracılığıyla kitlelere empoze edilme çabası, döneme ait filmlerle örneklendirilerek açıklanacaktır. Takip eden başlıklar içinde günümüzde dünyaya yönelik propaganda faaliyetlerini uzun süre devam ettiren siyasal bir güç olarak Amerikan sineması bağlamında Hollywood sineması incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ KAVRAMININ TARİHİ VE DÜŞÜNÜRLER BAĞLAMINDA İDEOLOJİ KURAMLARI

1.1. İdeoloji Kavramının Tarihi ve On Sekizinci Yüzyılda İdeoloji'nin Kapsamı

Günümüzde hemen hemen her alanda karşılaşılan ideoloji kavramının, şimdiye kadar net ve eksiksiz bir tanımı yapılamamıştır. Bu durumun temel sebebi, birçok alanda kullanılan bu terimin her ne kadar kullanışlı anlamları olsa da birbirinden bağımsız ve farklı var birçok anlama karşılık gelmesidir (Eagleton, 1996, s.18). İdeoloji kavramının içeriğini oluşturan anlamların birbirinden farklı olması, ideoloji tanımlamalarının genelleştirilmesine olanak vermemektedir. Bu bağlamda ideoloji kavramı, tarihsel perspektiften bakıldığında bütün toplumlarda aynı şekilde algılanamaz (Öztürk, 2011, s. 20).

Yılmaz'ın (2008, s. 63) ideoloji ile ilgili çalışmasında belirttiği gibi, ideoloji çok tartışmalı bir konudur ve tarih boyunca birçok düşünür tarafından kavrama ilişkin yaklaşımlar geliştirilmiştir. İdeoloji, Destutt de Tracy tarafından “doğru düşünmenin bilimi” olarak tanımlanmıştır. Napoleon Bonaparte ideolojiyi “birtakım adamların tuhaf fikirleri” olarak olumsuz bir anlama karşılık gelecek şekilde kullanmıştır. Karl Marx, ideolojinin “yanlış bilinç” ve “gerçeğin tersine çevrilmesi” gibi işlevler edinebileceğini iddia etmiştir. Lenin ise ideoloji kavramını, “bir sınıfın dünya görüşü” olarak özetlemiştir, Gramsci, ideolojinin “toplumu bir arada tutan sıva” görevi gördüğüne dikkat çekmiştir. Althusser ise ideolojiyi, “maddi bir pratik” olarak kavramsallaştırmıştır.

İdeoloji kavramının ortaya çıkışı 1789 Fransız Devriminin⁶ hemen sonrasında yaşanan sürece denk gelir (Meclellan, 1999, s. 17). Fransız Devrimi'nin kökenine

⁶ Fransız Devrimi, İngiltere'de ilk kez ortaya çıkan ve daha sonra Avrupa'ya yayılan Sanayi Devriminin bir ardılı olarak görülebilir. Burjuvazinin iktidarı ele geçirmesiyle sonuçlanan Devrimin düşünsel temelleri Aydınlanma Filozofları tarafından atılmıştır. Devrimin ekonomik ve siyasal unsurları bir tarafa,

bakıldığında, On sekizinci yüzyıl Aydınlanmasının sosyo- politik alanda kendini göstermesiyle belirginlik kazandığı söylenilebilir. Bu bağlamda kavram olarak ideoloji, Fransız Devriminden sonra görünürlük kazansa da, ideolojinin özünü oluşturan düşüncelerin Fransız Aydınlanmasının yaşandığı süreçte oluştuğu bilinmektedir. Ortaçağ dünya görüşünün bireyi pasifize eden tahakkümüne karşı, Aydınlanma düşünürleri geleneksel Hıristiyan anlayışı ile çatışmaktadırlar. Bu çatışmanın en önemli sebeplerinden biri, vahye dayalı din anlayışının insanlara, yaşamdaki tüm önemli sorunlara ait bilgileri sunma iddiasıdır. İnsan aklının eremediği bilgileri de dinin verme çabası sonucunda elde edilen bilgilerin eleştirilmesi ve gözden geçirilmesi gerektiğine inanan Aydınlanma filozofları, insanın bilgi edinme sürecinde de aklının hiçbir otorite tarafından etki altında bırakılmaması gerektiğini, varılan yargıların da sadece kendi eleştirel aklı sayesinde oluşturulması gerekliliğine vurgu yaparlar (Goldman 1999 s. 15).

Çelik'e (2005, s. 31-32) göre, Aydınlanma filozoflarının din ve metafizik alanla ilgili saydığımız görüşleri, ideoloji kuramının da özünün Aydınlanmacı bir perspektiften algılanmasını sağlar. Bunun sebebi, Aydınlanma filozoflarının dinin ve metafiziğin toplumsal düzenin devamını ve kalıcılığını sağlamanın yanı sıra insan aklını ön yargılı ve boş inançlarla doldurduğuna inanmalarında yatar. Filozofların Tanrıları ve onların rahiplerini eleştirinin gücüyle yerlerinden etme kararları, eleştirinin tanrıtanımaz bir dil kullandığı anlamına gelmemektedir. Burada sözü edilen eleştiri, bilginin dilini kullanmaya yöneliktir. Yukarıda ideolojinin Aydınlanmacı bir bakış açısı olduğuna değinildi, bu bağlamda terimin ilk kez on sekizinci yüzyıl Fransa'sının devrimci fikirlerinin etkisiyle materyalist filozoflarca kullanılmasını tesadüf olarak görmemek gerekir.

Koluaçık'a (2010, s. 21) göre, On sekizinci yüzyılda ortaya çıkan Aydınlanma düşüncesinin, bireyi ya da özneyi birincil önemde görmesi, bu dönemi diğer yüzyıllardan farklılaştırmaktadır. Bireyin ön plana çıkmasıyla birlikte, akıl kavramı diğer unsurların önüne geçerek, Aydınlanma döneminin ortak ve merkezi konumunu oluşturmaktadır. Akıl, eski düzenin değişmesini hatta yıkılmasını, insanı köleleştiren sisteme göre daha iyi ve özgürleştirici bir düzenin oluşmasına temel olmuştur. Modern

düşünsel olarak eleştirdiği asıl nokta, mutlakiyet rejiminin, birey hak ve özgürlüklerini kısıtladığı ve eşitlikçi bir yaklaşım benimsemediği yönündedir.

anlamda bilimin ve felsefenin gelişim sürecinin, Aydınlanma dönemi öğretileriyle birleşmesi sonucunda, Koluvaçık'ın belirttiği gibi, Kant'ın deyimiyle, insanoğlu ergin olamama durumundan kurtulma sürecine girmiştir. Bu bağlamda, bu ergin olamama durumu, insanın kendi aklını başka otoriteler ya da unsurlar tarafından müdahale edilmeden kullanamamasından kaynaklıdır.

Bu dönemde Fransız materyalistlerinin, İngiliz deneyciliğinin kurucusu olarak kabul edilen John Locke'un liberal, din karşıtı ve hazcı felsefeye yönelik söylemlerinin etkisinde kaldıkları bilinmektedir (Çelik, 2005, s. 33). Materyalistlerin bu dönemde etkilendikleri bir diğer isim ise, Fransız filozof Etienne Condillac'tır. Platon'un öne sürdüğü "insan zihninde doğuştan gelen düşünceler olduğu" fikrine karşı çıkıp, düşüncenin kaynağını duyumlamalar olarak gören filozof, aydınlanmacı filozofların, bilim alanında kullanılan bilimsel yöntemi kendi alanlarına uyarlama çabasında oldukça etkili olmuştur (Gutek, 2006, s. 167).

Aydınlanmacı filozoflar, çalışma alanlarıyla bağlantılı olan, fikir (idea) ve bilim (logos) sözcüklerini birleştirerek "ideoloji" kavramını kullanmaya başlamışlardır ve kendilerini de "ideologlar" olarak adlandırmışlardır. İdeologlar, ideoloji sözcüğüyle adlandırdıkları düşünce biliminin amacını, insan düşüncesinin kökenini araştırmak, yanılsamaları, yanlışları ortaya çıkartarak, toplumsal doğruları reformların hizmetine sunmak olarak belirlemişlerdir (Çelik, 2005, s. 27-28).

Sözü edilen bu filozoflar, fikirlerini yaymak ve geliştirmek yönünde en önemli desteği dönemin yöneticilerinden almışlardır. 1759 yılında Fransız Devrim Meclisi tarafından kurulan, düşünce bilimi olarak ideolojiyi benimseyen ve geliştiren filozofları bir araya getirip bir kurum altında toplayan Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü'nün kurulması filozoflara verilen desteğin örneğidir. Enstitünün kuruluş amacı, Aydınlanma düşüncesiyle paralellik gösteren bir yüksek öğrenim sistemi kurmaktır. Enstitü bünyesindeki üyelerin başlıca hedefi materyalist perspektiften oluşan bir "düşünce bilimi" oluşturmaktır. Fikirlerinin materyalizmden beslenmesinin sebebi ise, insan aklının güvenilirliğinin sağlanmasında ancak duyum ve deney yoluyla elde edilen bilgilerin işlevsel olabileceğine duydukları inançtır. Kendilerini *ideologlar* olarak tanımlayan bu filozofların öncülerinden Antoine Louis Claude Destutt de Tracy, 1796-1797 yılları arasında enstitünün yöneticiliğini üstlenmiştir (Çelik, 2005, s. 33-34).

Bu bağlamda, ideoloji kavramını anlayabilmek ve tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü inceleyebilmek açısından, Tracy'nin düşüncelerine değinmek yerinde olacaktır. İlk olarak Tracy'nin kavramsallaştırdığı ideoloji, günümüzde karşılaşılan anlamlarından oldukça farklıdır. Bu noktadan hareketle Tracy, ideoloji kavramının oluşmasında referans aldığı noktaları belirtmektedir.

1.1.1. Antoine Louis Claude Destutt de Tracy

İdeoloji terimini ilk kullanan kişi olarak kabul edilen Tracy, neden bu terimi tercih ettiğini şöyle açıklamaktadır:

“Düşüncelerin bilimi ya da ideoloji adının kullanılmasını tercih etmekteyim. Bu ad, bilinmeyen ya da kuşku uyandıran hiçbir şeyi ima etmediğinden, herhangi bir neden/sonuç fikrini akla getirmediğinden uygundur. Yalnızca Fransızca “idea” sözü dikkate alındığında bile anlamı herkes için açıktır, çünkü herkes “idea” ile neyi kast ettiğini bilir, aslında onun gerçekten ne olduğunu çok az kimse bilse bile...”İdeoloji” uygun bir kelimedir, zira düşünce biliminin tam tercümesidir (aktaran Çelik, 2005, s. 35).”

Parlak'a (2005, s. 21) göre, Tracy yeni bir toplum açıklamasına gerek duyulduğunu belirtir ve bunun yönteminin, yeni ideolojiyi oluşturmak olduğunu savunur. İdeolojiye pozitif perspektiften bakılması gerektiğine inanan Tracy, insanın tinsel yeteneklerinin araştırılmasında da bu bağlamda bir bilim olarak ideolojinin görev alması gerektiğini söyler. Bu etkinlik sürecinde de ideoloji metafiziksel alandan kesin olarak uzak durmalıdır der ve din alanını da uzak durulması gereken diğer bir unsur olarak belirtir.

Özbek'in (2003, s. 37-38) aktardığına göre, insanın tinsel yeteneklerinin araştırılmasında bir doğa araştırması yapıyor gibi hareket edilmesi gerekliliğine inanan Tracy, insanın bilgi ve anlayışına gerçek doğrultusunun ancak ideoloji tarafından kazandırılacağı fikrinden yola çıkmaktadır. Metafiziğin ise insanları mutlu edebilmesinin mümkün olduğunu, ancak yeni bilgi veremeyeceğini önemle vurgular. Tracy' e göre ideoloji, bütün bilinç biçimlerinin oluşmasında temel roledir, bu bağlamda ideolojiyi, insan bilincinin çözülmesi olarak tanımlamak onu diğer bütün

bilimlerin temeli olarak görmek demektir. Bu noktadan hareketle ideoloji, matematik ve matematiğe dayalı bilimler kadar geçerli bir bilim alanıdır ve bu geçerlilik onun metafizikten kesin olarak uzak durması için de önemli bir nedendir.

Tracy ideoloji ile ilgili iki varsayımda bulunur. Bu varsayımlardan ilki, insan ve çevresi arasındaki etkileşimle ilgilidir. Düşüncelerin oluşumunda toplumsal koşulların önemi üzerinde duran Tracy'e göre insan, doğası gereği zaten etkiye açıktır ve bu yönüyle etkilendiği toplumsal koşullar onu belli tarzda düşüncelere ve dünya görüşüne sahip bir birey haline getirmektedir. Bu açıdan bakmaya devam edecek olursak, Tracy'nin insan davranışlarına yön veren şeyin, savunduğu fikirlerle birebir ilişkili olduğuna inandığını söyleyebiliriz. İdeoloji ile ilgili diğer varsayımında ise Tracy, bütün düşüncelerin kaynağını duyumsamalar olarak belirtmektedir ve düşünme eyleminin aslında bir duyumsama biçiminden başka bir şey olmadığına inanmaktadır diyebiliriz (aktaran: Çelik, 2005, s. 38-39).

Fikirlerin oluşumunu, duyumsamaların işlemden geçirilmiş hali olarak tanımlayan Tracy, ideolojinin kesinlik arayışında olması gerektiğine inanır. Özne düşünceler, kesinlik taşımayan yargılar, düşünce biliminin nesnesi olamazlar savı da bu noktadan hareketle ortaya çıkmaktadır. İdeolojinin tam anlamıyla, deneyci, duyumsamacı olması gerekliliği onun yönteminin çözümlene tekniği olması sonucunu doğurur. Önceden zihinlerimize kazınan kültürel, toplumsal ve dinsel kavramların eleştirilerek ön yargılardan kurtulması da bu sayede gerçekleşecektir diyen Tracy, insan düşüncesinin keşfi sayesinde düşüncelerin özgürleşmesi fikrine inanmaktadır. Zihinlerde oluşan önyargılardan kurtulması ve bilimsel olmayan her tür düşüncenin karşısında olmaları açısından ideologlar, pozitivistin de öncüsü olarak kabul edilirler⁷ (Çelik, 2005, s. 39-40).

İdeologların “düşünme bilimi” olarak adlandırdıkları ideoloji, günümüzde halen önemli bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Fakat, zaman içerisinde bahsettiğimiz olumlu anlamını yitirerek, aldatıcı ve olumsuz bir anlam olarak kullanılmaya başlamıştır. Bilimsel kimliğini uzun süre koruyamayan ideoloji, siyasal

⁷ Akı referans olarak, akıl ekseninde bilme eylemini öne çıkaran pozitivistizm, akıl dışında kalanı yadsıyan bir yaklaşımdır. Teolojik ve metafiziksel söylemlerin, kökleri Aydınlanma düşüncesine uzanan eleştirisi merkezinden hareketle kurularak, dünyayı kavrama da deneye ve akla güvenmeyi yöntem olarak seçmiştir (Kızılcılık, 2004, s.30).

eylemlerle bağlantılı olarak olumsuz ve aldatıcı bir kavram olarak yeniden şekillenmek durumunda kalmıştır. Günümüze kadar çeşitli dönemlerde, farklı içerikler kazanan kavramın ilk olumsuz kullanımı, Fransa’da Napoleon Bonapart’ın iktidara geçmesiyle ortaya çıkmıştır.

Tracy, ideolojiyi düşünceler bilimi olarak kavramsallaştırmıştır fakat Napoleon bir süre sonra kavramı, entelektüel verimsizlik, tehlikeli metafizik ve politik fikirler ve yeteneksiz eylemler olarak olumsuz bir kavrama dönüştürmüştür (Çağan 2008’den aktaran: Göker, 2011, s. 46).

1.1.2. Napoleon Bonapart Dönemi

Napolyonik Dönem olarak da adlandırılan bu dönemde, Aydınlanma filozoflarının ve ideologların amaçları büyük oranda sekteye uğramıştır. Bu durum yalnızca filozofları ve ideologları değil, aynı zamanda modern toplumu da etkilemesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Yeni bir egemenlik alanı yaratması bağlamında bu dönemin irdelenmesinin yararlı olacaktır. Konuyla ilgili Özbek (2003, s. 45) şunları söylüyor:

“Fransız Devrimi’yle başlayıp, Fransız Aydınlanması’ndan geçip Napoleon Bonaparte’ın iktidarı sarsılmaz bir şekilde ele geçirmesine dek devam eden süreç, modern toplumun çözümlenmesi açısından önemli tutamakları içinde barındırır. Bu süreç, tarih sahnesine yeni çıkan bir sınıfın, iktidarı ve toplumun düşünsel egemenliğini nasıl ve ne şekilde kendi tekelinde toplamayı başardığının gözlenebileceği bir laboratuvar gibidir.”

İdeolojinin başlarda doğru düşünmenin bilimi olarak tanımlanmasından kısa süre sonra siyasal eylemler ekseninde olumsuzlandığına değinildi. Napoleon’un bu olumsuzlamada etkin rol oynaması bir tarafa, iktidara gelmeden önce ideologları önemli ölçüde desteklemiş olması siyasi çıkarların ideolojinin içeriğinin değişmesinde en önemli etken olduğuna dair çarpıcı bir örnektir. Napoleon Bonapart devrim mücadelesi sırasında Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü’nün onur üyesi olarak kabul edilir. 1797 yılında iktidara gelmeden önce Napolyon politik beklentilerinin savunuculuğunu bu kurum altında ve desteğiyle gerçekleştirir. İktidarı ele geçirme çabasında da politik

olarak enstitü üyelerinden destek görür. Başlarda, enstitüyle aynı fikirleri savunan Napolyon, iktidara gelmesinin ardından ideologları politik amaçlarına tehdit olarak algılamaya başlamıştır (Mardin, 1995, s. 22).

Napoleon' un iktidara gelmesinin ardından ideologlarla, iktidar arasında fikir ayrılıkları yaşanmaya başlar. 1803 yılına gelindiğinde bu fikir ayrılıkları daha belirgin bir görünüm kazanır (Çelik, 2005, s. 36). Bu tartışmaların en büyük sebeplerinden biri kilisenin işlevselliği konusudur. Devrim sırasında eğitime müdahale hakkı elinden alınan kilise, Napoleon döneminde tekrar aktif hale gelmiştir. İktidarını sağlamlaştırmak için Napoleon'un verdiği bu taviz, ideologlarla arasının açılmasının ana nedenlerinden biridir (Mardin, 1995, s. 23). Napoleon'un aldığı bu kararda, dinin halkı yönetmede ne kadar etkili bir yol olduğunu kavramasının rolü büyüktür.

Özbek'e (2003, s. 47) göre ise, Ulusal Enstitü Fransız Aydınlanması açısından oldukça önemli bir roledir. Enstitünün ideoloji'yi eşitlik ve özgürlük görevlerini sağlamakla sorumlu olan rasyonel devlet anlayışının oluşturulmasında temel bilimsel yol olarak görmesi, Napoleon 'un ideologlardan politik olarak uzaklaşmasında diğer önemli bir sebeptir.

İdeolojinin temel argümanlarından olan metafiziği reddetme pratiği, sonraları Napoleon tarafından metafizik olmakla suçlanmıştır. Bu önemli tezat, ideologlara yönelik tavırda da kendini göstermiştir. İktidara gelmeden önce ideologlara destek veren Napoleon, sonraları ideologlara hainlik, yıkıcılık gibi olumsuzluklar atfetmiştir (Öztürk, 2007, s. 64).

Siyasal desteklerini zamanla kaybetmeye başlayan ideologların oluşturmayı hedefledikleri düşünme bilimine yönelik eleştirilerin artması sonucunda, ideoloji ve ideolog sözcükleri de ülkenin içerisinde bulunduğu olumsuz durumların sebepleri oldukları imasıyla bir suçlamanın ve olumsuz yargının ifadesi olarak kullanılmaya başlamıştır. 1812'de Moskova'da kaybettiği savaştan sonra Napoleon, yaşanan yenilginin sorumluluğunu da ideologlara yüklemiştir. Özbek'in (2003, s. 36) aktardığına göre, Napoleon ideologlara karşı açık bir suçlama içerisindedir:

“İdeolojiye, halkın yasalarını insan yüreğinin bilgisinden ve tarihin öğrettiklerinden çıkaracak yerde, ince ince ilk nedenlerin peşinde koşarak bu temelde bir yasama oluşturmayı isteyen bulanık metafiziğe yüklemeliyiz bizim güzel Fransamız’ın bütün talihsizliklerini.”

İdeolojinin kuramsal alandan uzaklaşıp, siyasi çıkarlar doğrultusunda olumsuzlanması, bu kavrama yönelik ilk tepki olması açısından önemlidir. Üstelik bu tepki, bilimsel eleştiriden bağımsız, siyasi bir eylemdir.⁸

1.2. On Dokuzuncu Yüzyıl ve Sonrasında İdeoloji Kavramı’na İlişkin Yaklaşımlar

İngiltere’deki Endüstri Devriminin ortaya çıkması ve ardından 1789 Fransız Devrimi’nin yaşanması ve bu devrimlerin etkilerinin önce Avrupa, sonrasında tüm dünyada yaygınlık kazanmasının sonucunda, farklı bir dönüşüm sürecine girilmiştir. Bu dönüşümün unsurları, başlangıcından günümüze kadar pek çok filozof, siyaset bilimci ve düşünür tarafından farklı perspektiflerden yorumlanmıştır. Her iki devriminde yarattığı en büyük etkinin, kapitalist sistemin gelişip yaygınlaşması olduğu söylenebilir (Temirkaynak, 2008, s. 19).

1.2.1. Dönemin Ekonomik ve Sosyo-Kültürel Görünümü

Orhan’ın (2011, s. 51) belirttiği gibi, On Dokuzuncu Yüzyıl, sadece ekonomik anlamda değil, Aydınlanma Çağının ve Endüstri Devriminin etkilerinin ve sonuçlarının sosyo- kültürel alanda da belirgin hale geldiği bir dönem olmuştur. Sanat, kültür, bilim, teknoloji gibi yaşamın diğer alanlarında da önemli yenilikler ve dönüşümler meydana gelmiştir.

Endüstri Devrimi,1760- 1840 yılları arasında İngiltere’de yaşanan ekonomik dönüşüm dönemini kapsamaktadır. Bu devrimin kökeninde iklim şartları, nüfus artışları, coğrafi sebepler, doğal kaynakların dağılımı gibi konular önemlidir fakat devrimi

⁸ Napoleon’ un bilinçli olarak farklılaştırdığı ve olumsuzladığı ideoloji, Eagleton’ un ideoloji ile ilgili öne sürdüğü çeşitli tanımlamalardan da ilk örneğidir. Bu tanımlamalardan, duruma uygun en dikkat çeken ise, “söylem ve iktidar konjonktürü” olarak ideolojinin açıklanmasıdır (Eagleton, 1996, s. 18).

açıklamakta eksik kalmaktadırlar. Buna bağlı olarak, daha önceki yüzyıllarda deniz aşırı büyük keşiflerin yapılması ve bilimsel buluşlar da kendi başlarına tam bir sebep olarak gösterilememektedir. Endüstri devriminin itici gücünü oluşturan olgu, bu sayılan sebeplerle beraber kapitalist anlayışın deniz aşırı sömürgecilikle beraber yeni pazarlara ulaşılma hedefidir (Hobsbawn 1998'den aktaran: Kılıç, 2008, s. 16).

Endüstri Devrimi, makineleşmenin ve buna bağlı olarak, buhar ve büyük fabrika sanayinin ortaya çıkması olarak özetlenebilir. İnsan emeği ve emeğe yüklenen anlamın değişimi bu devrimle başlamıştır. Başka bir anlatımla, küçük tezgah ve atölye üretiminin yerini, teknolojiyle oluşturulmuş fabrikaların alması sonucu, makinelerin insan ve doğa enerjisinin yerini alması olarak açıklanabilir (Talas 1997'den aktaran: Orhan, 2011,s.26).

Üretim biçimlerindeki değişiklik, önce ekonomiyi, daha sonra sosyo- kültürel yapıyı önemli ölçüde etkilemiştir. Kapitalizmin temeli olan sermaye birikimi, Endüstri Devriminden sonra oluşmaya başlamıştır. Endüstri Devrimi, toplum yaşamını da önemli ölçüde etkilemiş ve değiştirmiştir. Devrimle birlikte, toplumların gelenekleri, yaşam pratikleri ve toplumsal yaşam kurallarıyla ilgili farklılıklar meydana gelmiştir. Kentleşme ve kent kültürü, üretimin küçük atölyelerden, fabrikalara geçmesi sayesinde, insanların da fabrikaların bulunduğu sanayi merkezlerine taşınmasıyla ortaya çıkmıştır. Endüstri Devrimi, bugün kullanılan küreselleşme, modernizasyon, kapitalizm gibi kavramların ortaya çıkmasını ve gelişmesini büyük ölçüde etkilemiştir (Göksal, 2003, s. 11-12). Bu noktada, modernleşme kavramına bakmak önemlidir.

Modernleşme, Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan toplumsal düzenin değişimi ile ilgili bir kavramdır. Sanayi Devrimi öncesi toplum düzeni ile devrimden sonraki toplumsal yapı birbirinden önemli ölçüde farklıdır. Endüstri Devriminden sonra toplum, değişime açık, statik olmayan bir görünüm kazanmıştır. Fiziksel, siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda değişimler sonucu, toplum yapısı da bütünüyle değişim göstermiştir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, feodalizmin yerini kapitalist sisteme bırakmasıyla, diğer bir anlatımla zanaat tipi üretimden, endüstriyel üretime geçilmesiyle birlikte oluşan toplumsal düzende yaşanan tüm değişim süreçleri modernleşme olarak adlandırılmaktadır. Tarihsel bağlamda modernleşme, Batı toplumlarına özgü değerler ve sosyo-ekonomik koşullar ile birlikte açıklanabilir. Bu açıdan, modernleşme süreci Batı

toplumlarında gelişen bir olgu olduğu için, modernleşmeyi Batılılaşma, Batı toplumlarına ulaşma ve Batı toplumlarının öğretilerinin aktarılması olarak kabul edenler de vardır (Kılıç, 2008, s. 38-39). Günümüzde modernleşme ve batılılaşma ile ilgili tartışmalar devam etmektedir, bunun yanı sıra bu tartışmaların kökenini anlamak ve derinlemesine analizi için sözü geçen dönemin koşullarının incelenmesi oldukça önemlidir.

Kapitalizm, sadece bir üretim biçimi olarak değil, aynı zamanda kendi üretim dinamiklerine bağlı olarak, toplumsal yapıyı ve toplumsal ilişkileri de dönüştüren, onlara yeni anlamlar kazandıran bir sistemdir. Bu noktadan hareketle kapitalizm, üretim ilişkileri gibi maddi ve somut insan eylemlerini şekillendirdiği kadar, soyut insan düşüncelerini de şekillendirir (Öztürk, 2011, s. 21).

Bu bağlamda ideoloji kavramının da içeriği siyasal, toplumsal ve ekonomik etkilerle yeniden yorumlanmıştır. Bu noktada, kapitalist sistem ve ideoloji yorumlamalarında öne çıkan ilk isim Karl Marx'tır (Özbek, 2003).

1.2.2. Karl Marx

Marx'ın ideoloji ile ilgili tartışmalara belki de en temel katkısı, düşünce ve bilinç eksenli tartışmaları insan psikolojisi bağlamından kaydırıp, toplumsal gelişme dinamikleri merkezi üzerinde yoğunlaşmasını sağlamasıdır (Dant 1991'den aktaran: Üşür, 1997, s. 11).

On Dokuzuncu yüzyılda yaşamış olmasına rağmen Marx, aslında On sekizinci yüzyılın siyasal devrimlerinin geliştirdiği kapitalist sistemin çelişkilerini açıklamayı hedefler (Temirkaynak, 2008,s.17-18). Marx'ın yaşadığı dönem ise, gelişen endüstrielleşmeyle birlikte, Avrupa'nın ve Kuzey Amerika'nın toplumsal olarak değiştiği ve yeniden şekillendiği bir dönem olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın ortaları, teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimin yoğun olarak yaşandığı sancılı bir süreç olarak görünmektedir (Kılıç, 2008, s. 32).

Orhan'a (2011, s. 49) göre, On sekizinci yüzyılda fabrikalaşma, iş gücüyle, sermaye sahiplerinin arasında oluşan ayrımları ortaya çıkarmıştır. Bu ayrımlar, işçi

sınıfı ve işveren sınıflarının oluşmasını sağlamıştır. Üretimde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, fabrikaların sayısını arttırdığı için işçilere istihdam olanağı sağlamıştır, bu olanaktan yararlanmak için insanlar, fabrikaların yoğun olduğu büyük sanayi kentlerine göç etmeye başlamışlardır. İşçiler istihdam olanağı bulsalar da bu durum işçiler açısından ciddi dezavantajları beraberinde getirmiştir. Yüksek üretimi temel hedef olarak kabul eden fabrikalar, işçiler için sağlıksız ve yoğun çalışma koşulları yaratmıştır, emeğin istismarı özellikle bu dönemde belirginlik kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, kapitalist sistemin çıkmazları, işçi sınıfı açısından yaşanan zorluklar ve emeğin istismarı, ekonomik ve endüstriyel ilişkiler bağlamında, dönem açısından oldukça önemlidir.

Kapitalizm eleştirisi bağlamında, ideoloji, yeni bir içerikle ama özünde yine eleştiriyi barındıran bir görünümle karşımıza tekrar çıkar. Kavramın tarihine bakıldığında, ideolojinin bilim alanından çıkartılıp, siyasi çıkarların hedeflerine uygun olarak farklılaştırıldığına ve olumsuzlandırıldığına değinildi. İdeoloji Marx' a kadar, tehlikeli ve eleştirinin nesnesi olarak anlamlandırılmaya devam etmiştir (Eagleton, 1996). Marx' ın da ideolojiyi eleştiri alanı olarak görmesi bir tarafa, ideoloji ile ilgili fikirleri konuya bambaşka bir perspektif kazandıracaktır.

Marx için ideoloji kavramı genellikle düşüncedeki yanlışlığa işaret eder. Bu açıdan bakıldığında en çok taraflı düşünme konusuna eleştiri getirdiğini görüyoruz. Marx'ın genel olarak ideoloji eleştirisi aslında ekonomi-politik bağlamda değerlendirilebilir. Fransız kuramcılarının burjuvaziye hizmet ettiğine inanan Marx, , ideolojinin tek gerçeklik şeklindeki sunumuna tepkilidir. İnsan fikirlerinin oluşumunda da sınıfsal farklılıklara yaptığı vurgu belirleyicidir. Bu bağlamda baktığımızda, Marx' ın fikirler doğal yollarla oluşuyormuş gibi gösterilmesine olan eleştirisi, bu şekilde tanımlanan ideolojinin, egemen sınıfa hizmet ettiğini düşünmesinden kaynaklanmaktadır diyebiliriz (Öztürk, 2007, s. 65).

Marx'a göre ideoloji, "Yönetici sınıfın düşüncelerinin toplumda doğal ve normal görünmesini sağlayan bir araçtır. Tüm bilgiler sınıf temellidir, içlerinde ait oldukları sınıfın özelliklerini taşırlar ve bu sınıfın çıkarlarının iletilmesi için çalışırlar" (Fiske 2003'den aktaran: Güçhan, 1999, s. 164). "Proleter halkların yaşadığı toplumsal baskı, ekonomik açıdan sömürülmelerinden ve zorunlu olarak egemen sınıfın olan

egemen düşünceler yararına kendi ideolojilerini yaratma yetilerinin yıkımından geçer” (Maigret, E, 2011, S.47).

Marx’ın ideoloji kuramı azınlığın, yani yönetici sınıfın, fikirlerini, egemenlik altındaki çoğunluğa zorla kabul ettirmesi olarak özetlenebilir. Marx’ın kuramı, toplumun ekonomik yapısına çok yakından bağlıdır, işçi sınıfının maddi koşullarına aykırı olan bu durumun, ekonomik sistemi ortadan kaldırmakla yok olacağına inandığını söyler. Marx, yanlış bilinç içinde olan çoğunluğun sonunda bu durumu fark edeceğine ve kendisine dayatılan toplumsal düzeni değiştireceğine inanır (Fiske, 2003, s. 226).

İdeoloji kavramını *Alman İdeolojisi* adlı eserlerinde Engels ile birlikte inceleyen Marx, ideoloji kavramını, egemen sınıflar ve onların çıkarlarıyla ilişkilendirir. Bu bağlamda, üretim mekanizmalarını yöneten egemen sınıf, ideolojik mekanizmaları da, yani fikirlerin oluşum ve dağılma süreçlerini de yönetmektedir.

“Yöneten sınıfın düşünceleri her dönemde yöneten düşüncelerdir, yani toplumun maddi güçlerini yöneten sınıf aynı zamanda entelektüel güçlerini de yönetir. Maddi üretim güçlerini kendi elinde tutan sınıf aynı zamanda zihinsel (mental) üretimi de denetler, yani, bu sayede, genel olarak söylemek gerekirse, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşünceleri de tabi hale gelir (Marx ve Engels 1974’den aktaran: Üşür, 1997, s. 14).”

Marx’a göre ideoloji, egemen sınıfın yani burjuvazinin, kendi sömürü mekanizmalarını örtmek için kullandığı alanda bilinçli, yönetilen sınıfın, iktidarın ideolojisini farkındalıktan bağımsız, kendi düşünceleri gibi kabullenışı noktasında ise bilinçsiz düşünceleridir. Bilgi kavramına, egemenin gizli çıkarlarının sinmesi, elde edilen bilgiyi doğru ve yanlış olarak ayırt etme gerekliliğinden sapmıştır. Bu durumda yanlış bilgiler “ideolojiyi” doğru bilgiler ise “bilimi” oluşturmaktadır (Öztürk, 2007, s. 65).

Marx’ın ünlü yabancılaşma kavramı, ideoloji ile ilgili düşüncelerinde de karşımıza çıkar. O’na göre, bazı toplumsal koşullarda gerçekleşen eylemler, öznenin kontrolünden çıkar ve başka bir varoluş alanı gibi görünmeye başlar. Yani, öznenin emeği kendisine yabancılaşır ve insanlar sanki etkinliklerinin ürünü değilmiş gibi

ürettiklerine yabancı bir güç gibi teslim olurlar. Bu bağlamda, insani güç ve kurumlar gibi bilinçte bu süreçten geçebilir, bilinç toplumsal pratiklere bağlı olmasına rağmen, Alman idealist felsefeciler bilincin bu etkinlikten bağımsız olduğunu ve onu tarihsel süreçlerden ayrı tutulması gerektiği yönünde yanlış yorumlamışlardır. Marx, ideolojilerin sırrının bu olduğunu vurgular ve yaşamın bilinç tarafından değil, bilincin yaşam tarafından belirlendiğine vurgu yapar (Eagleton, 1996, s. 109-110).

Marx, *Alman İdeolojisi* adlı eserinde ideolojiyi *camera obscura* benzetmesiyle açıklar.⁹

“Eğer her ideolojide insanlar ve onların ilişkileri bize *camera obscura*’ da imişçesine baş aşağı görünüyorsa, bu olay da, tıpkı nesnelerin, gözün ağtabakası üzerindeki tersliğinin onun doğrudan fiziksel yaşam sürecinden ileri gelmesi gibi, onların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir (Marx ve Engels 1974’den aktaran: Üşür, 1997, s. 12).”

Üşür’e (1997,s.12) göre, bu pasajın yorumu şöyledir: Marx, ideolojiyi maddi gerçekliğin tersine dönmüş şekli olarak tanımlar. İnsanın maddi gerçeklik konumu, onun zihinde tersine dönmüş görüntüye benzemesi bağlamında, bilincin doğru ya da yanlış olarak ayrılmasını gerektirir. İdeoloji de buna bağlı olarak aslında maddi koşulların bir yansıması değil, bu koşulların yanlış bilgisidir. Bu açıdan bakıldığında ortaya çıkan sonuç, yanlış bilginin kaynağının ideoloji, doğru bilginin kaynağının bilim olduğu ve bu iki kavramın birbirini dışladığı yönündedir.

Barrett (2004, s. 14) ise, sözü edilen pasajın yorumunu şu şekilde yapar:

“Maddi koşullar, örneğin işçi sınıfının gerçek ya da hakiki çıkarlarını açıkça gösterir, ideoloji de ise bu çıkarlar basit tersine dönmeye gizlenir -böylece insanlar kendi çıkarlarını, gerçekte olduklarının karşıtı gibi görürler. Bu nedenle sahte bilinç, siyasal bilincin olması gereken şeyin ayna- imgesidir-”

Kapitalist üretim öncelikle, ürünü asıl özelliklerinden uzaklaştırarak ona bir meta değeri kazandırır. İkinci olarak metaya dönüştürdüğü ürünün değeri değişir ve bu

⁹ 5. yüzyılda Çinli düşünür Mo Ti’ nin deneysel gözlemleri sonucunda, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın ortamın dışındaki ışıklı nesnenin baş aşağı bir yansımasını meydana getirdiğini bulmasıyla ortaya çıkan, ilk fotoğraf denemelerinin gerçekleşmesini sağlayan, sonraları kara kutu olarak da adlandırılan fotoğraf tekniğidir. (<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm>)

değişimin etkilerini, tüm toplumsal ilişkilere yayarak, kendi varlığının yeniden üretilmesini sağlar. Kapitalizm bu kendini yenileyen yapısıyla, ideolojinin bir yanlış bilinç ve gerçeğin ters çevrilmesi olarak somutlandığı bir zemindir. Bu zemin, üretim aracılığıyla oluşur ve bu üretim alanına bağlı olarak, değişim yoluyla somut hale gelerek yeniden üretilir (Öztürk, 2011, s. 21-22).

Marx sosyal bilimlere yeni ve farklı bir bakış açısı sağlar. Marksist perspektiften bakıldığında ideoloji ile ilgili araştırma, insanların özne olarak bilinçlerinin ardına bakabilmek ve onların eylemlerinin gerçek temellerini anlayabilmek açısından önemlidir çünkü bu temeller toplumsal dönüşümü de gerçekleştiren etkinliklerdir.

Genel olarak özetlenirse, Marx ideolojiyi pozitif değil, çarpıtılmış bilgiler bütünü olarak görmektedir. Bilgilerin gerçekliklerinden sapma süreci ise, üretim etkinlikleri ve maddesel dünyayla birebir ilişki içerisindedir. Egemen iktidar, bilgiyi kendi çıkarı doğrultusunda işler ve işçi sınıfına yani hakim olmak istediği sınıfa kodlar. Bu pratik, egemen iktidarın egemen ideolojiyi yarattığı tezini savunur.

1.2.3. Antonio Gramsci

Klasik Marxism'in, kapitalizmin yarattığı çarpıklıkları açıklamada oldukça etkili olduğunu söylenebilir fakat kültürel ve ideolojik açıdan bakıldığında sistemin kendi kendini nasıl sürekli yenilediği sorusu tam olarak cevabını bulamamıştır. Bu açıdan bakıldığında kapitalizmin açık bir şiddete ve zorbalığa başvurmadan kitleleri yönetme becerisine sahip olduğu gözlenmektedir. Diğer bir anlatımla, kapitalizmin yol açtığı sorunları tartışmanın yanı sıra, tartışılması gereken bir diğer konu da sistemin halk tarafından nasıl onaylandığı sorunsalıdır (Üşür, 1997, s. 25-26).

Gramsci, ideolojiyi, bir toplumda beraber yaşayan insanları bir arada tutmaya yarayan, toplumun çeşitli katmalarında ki insanları aynı düzlemde buluşturmayı başarma amacında olan bir "sıva" olarak nitelendirmektedir. O'na göre, insanların bir arada bulunabilmeleri ve birlikte iş yapabilmeleri, aynı ideolojiyi paylaştıkları ölçüde mümkündür çünkü ideoloji insanlara "ortak kimlik" verme görevindedir (Belge, 1989, s. 220).

Gramsci, Marx'ın egemen sınıfın düşüncelerinin her çağda, egemen ideolojiyi oluşturacağı yönündeki düşüncesine katılmış ve egemen ideolojiyi, yönetici sınıfın güç ilişkilerinde görmüştür (Güçhan, 1999, s. 167). Egemen ideoloji, farklı sınıftan insanları bir araya getirerek, egemen grupların çıkarlarına yönelik davranılmasını sağlayan toplumsal düzeni, yeniden üretme görevinde olan bir simgesel sistemdir (Alemdar, Erdoğan, 1994, s.197). Güçhan 'a (1999, s. 167) göre Gramsci, egemen ideolojinin sistemleştirilmiş bir bütün olduğunu düşünmesinin yanı sıra, onun sadece egemen sınıftan kaynaklandığına inanmaz ve yönetici sınıfın bölümleri arasındaki güç ilişkilerinin sonucu olduğuna dikkat çeker.

Gramsci'nin ideoloji ile ilgili düşünceleri, bu çalışmanın kapsamı açısından oldukça önemlidir. Marx gibi kapitalist sistemin eleştirisini yapan kuramcı, Marx'ın ideoloji açıklamasından, alana yeni bir kavram getirerek farklılaşmıştır. Bu yeni kavram hegemonya'dır ve toplumsal iktidarın baskı araçları olmadan da amacına ulaşmasında ideolojinin rolüne atıfta bulunur. Gramsci hegemonyayı modern kapitalist sistemler açısından inceler ve bu sistemlerde baskı aracından farklı olarak devlet ve ekonomi arasındaki tüm kuruluşların ideoloji açısından işlevsel olduğunu vurgular (Eagleton, 1996, s. 164).

Hegemonya, ikna ederek nüfuz etmek anlamına gelir. Başka bir deyişle, toplumdaki alandan alınan rızanın örgütlenmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, bağımlı bilinçlerin, şiddet ya da zorbalık olmadan inşa edilmesi sürecidir (Hall 1985'den aktaran: Güçhan, 1999, s. 168). Hegemonya bir zorunluluk durumunu değil, karşılıklı ilişkiler sürecini temsil etmektedir. Fakat bu ilişkilerin gelişmesinde bir belirleyen ve belirlenen durumu yine de mevcuttur (Porteli 1982'den aktaran: Öztürk, 2011, s. 29).

Gramsci, egemen sınıfın hegemonya kurma sürecini iki katmanda ele almaktadır. Bunlar, onun kavramlarıyla politik toplum ve sivil toplumdur. Politik toplum, devlet, polis ve asker gibi baskı araçlarını içermekteyken, sivil toplum, egemen sınıfın kendi dünya görüşünü yayma ve rıza kazanmak için kullandığı okullar, kiliseler, televizyon kanalları gibi araçları içermektedir (Kumar ve Verma, 2009, s. 62; Eagleton 1996, s. 164).

Gramsci, sınıflı bir toplum içerisinde, egemen sınıfın tahakküm aracı olarak sadece ekonomik araçları ve birtakım baskı araçlarını kullandığı fikrine tamamen karşı çıkmamaktadır. Bundan ziyade O, bu araçlara farklı unsurlar eklemektedir. Gramsci, egemen iktidarın halk kitleleri üzerinde hegemonya kurma sürecinde sadece asker ve polis gibi baskı aygıtlarından (politik toplum) yararlanmadığını, aynı zamanda kültür, hukuk, din ve eğitim kurumları gibi sivil aygıtların da (sivil toplum) bu aşamada büyük etkilerinin olduğuna dikkat çekmektedir. Gramsci, sivil toplumun ve politik toplumun birbirlerini karşılıklı olarak destekleyerek çalıştıklarını ileri sürmektedir (Gramsci, 1997'den aktaran: Öztürk, 2007; Kumar ve Verma, 2009). Gramsci'nin modern kapitalist toplumları incelerken, sivil toplum örgütlenmelerine vurgu yaptığına değinildi. Bu noktada “sivil toplum” alanına daha yakından bakılmalıdır.

Marx'a göre, sivil toplum, maddi üretim ve ticaret alanını kapsamaktadır. “Sivil toplum, üretici güçlerin belli bir gelişmişlik aşamasında, bireyler arasındaki maddi ilişkilerin tümünü içerir. Verilmiş bir aşamadaki, tüm ticari ve sınai yaşamını içerir”. (Marx, Engels 1992'den aktaran: Öztürk 2007). Gramsci'ye göre ise sivil toplum, egemen iktidarın, toplumun tümü üzerindeki siyasal ve kültürel hegemonyası olarak düşünsel ve etik açılarından bir görünüm sergiler (Özbek, 2003, s. 144). Özetle, eğitim, aile, sendika gibi sivil toplum kuruluşları ile egemen ideolojinin ihtiyacı olan bireyleri zor kullanarak değil rıza göstermeleri yoluyla şekillendirir ve bu bağlamda bu sivil toplum kuruluşları hegemonya aygıtları olarak işlevsellik kazanırlar.

Gramsci, kapitalist sistemlerde egemenliğin, sadece baskı ile sağlanamayacağını vurgulamaktadır. Fikirlerin hegemonyası, egemenliği pekiştiren önemli bir etmendir. İktidar, sadece fiziksel baskı ve güçle değil, dil, ahlak ve kültür gibi öğelerin de tahakkümüyle sağlanmaktadır. Kitleler, düşünsel anlamda ki bu tahakkümü içselleştirdikleri noktada susturulup yönetilebilirler. Zamanla bu hegemonik düşünsel yapı, alt sınıfların gerçek yaşantıları haline gelmektedir (Vincent, 2006, s. 10)

Aytaç (2004, s. 119) hegemonya ilişkilerini, egemen sınıfın değerlerinin, genel doğrular haline gelerek, diğer sınıflar tarafından içselleştirilmesi süreci olarak özetlemektedir. Hegemonya genelde, ekonomik eşitsizlik sonucu, egemen/ bağımlı ilişkisi oluşturur. Özünde ekonomik eşitsizlikten yola çıkan bu sınıfsal farklılıklar, zaman içinde başka alanlardaki eşitsizliklerden de etkilenir. Teknolojinin gelişimi, kitle

iletişim araçlarının rolü, zamanla toplumsal egemenliğin daha karmaşık bir hale gelmesinde etkili olmuşlardır.

Eagleton tüm bu noktalardan hareketle, modern kapitalist toplumlarda sosyalist bir devrimin, Rus Devriminde olduğu gibi sadece iktidarın ele geçirilmesiyle mümkün olamayacağını söyler. Eğer bir devrim süreci yaşanacaksa, bu sürece sivil toplum örgütlenmelerinin de dahil edilmesi gerekmektedir. Sosyalist Devrim fikrini, toplumun bütünüyle birlikte ele alan Eagleton, Gramsci'nin fikirlerinden yola çıkarak, kapitalist sisteme karşı olan sınıf mücadelesinin, sadece askeri ve siyasal alanda değil, toplumun her alanında eş zamanlı yürütülmesi gerektiğini söyler. Egemen iktidarın, gündelik kültürün en küçük parçalarına kadar yaydığı egemen kültüre, yaşantımızın anaokullarından başlayarak, cenaze törenlerine kadar kendi hakimiyetini yaydığına inanan Eagleton, bu toplumsal oluşum içerisinde, işçi sınıfının iktidarı ele geçirmesinin zorluğuna vurgu yapar (Eagleton, 1996, s. 164-165).

1918'de Moskova'da düzenlenen işçi sendikaları konferansında Lenin, bahsedilen düşünceleri, şu sözleri özetlemektedir:

“Rus Devriminin bütün zorluğu, ilk adımı atmanın Rus devrimci işçi sınıfı için Batı Avrupalı sınıflar için olduğundan çok daha kolay olmuş olmasıdır; fakat bizim için daha zor olanı bunu devam ettirmektir. Batı Avrupa ülkelerinde bir devrim başlatmak daha güçtür çünkü oralarda devrimci proleteryanın karşısında daha yüksek düzeyde bir düşünce vardır, oysa işçi sınıfı bir kültürel kölelik durumundadır (Lenin, 1965'den aktaran: Eagleton, 1996, s. 165).

Fiske (2003, s. 225), hegemonyayla ilgili iki önemli konuya vurgu yapmaktadır. Bunlar direnç ve istikrarsızlıktır. Hegemonyanın zorunlu olduğuna ve sıkı bir biçimde işlenmesi gerektiğine dikkat çeken Fiske, bu süreç içerisinde ikincil sınıfların, yani egemen sınıfın dışında kalanların toplumsal deneyimlerinin, egemen sınıfın belirlediği gidişatla sürekli olarak çelişmesi sonucunda direncin oluştuğunu söyler. Hegemonyanın sürekli karşılaştığı bu dirençle mücadele ederken, bazen başarılı olabileceğini ama asla tümüyle dirençleri yok edemeyeceğini belirten Fiske, bu bağlamda hegemonyanın kazandığı zaferin ve toplumda oluşturduğu rızanın istikrarsız bir yapısının olduğuna

dikkat çeker. Sonuç olarak Fiske'ye göre, hegemonya sürekli rızayı yeniden kazanmak zorundadır ve bu durumla mücadele etmek zorunda oluşu kaçınılmazdır.

Görülmektedir ki, Gramsci'nin ideoloji çözümlemesi kısaca, egemen sınıfın kültürel ve ideolojik "hegemonyası" aracılığıyla ve onay yoluyla oluşturulan "sivil toplumun", devletin baskı araçları dışında da egemen düşünceleri benimsemesi olarak özetlenebilir. Baskı araçları ile hegemonya aygıtları bir araya geldiğinde egemen sınıf ya da sınıflar iktidarı oluşturur ama toplum kendi kararlarıyla yönetildikleri yanlısamasını yaşar.

1.2.4. Louis Althusser

Gramsci gibi Marx'ın izinden giden Althusser de ideoloji konusunda önemli bir bakış açısı sağlamıştır. Gramsci'nin "hegemonya" kavramıyla benzerlik gösteren "devletin ideolojik aygıtları" (DİA) kavramını kullanan kuramcı, ünlü eseri "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları"nda fikirlerini sistematik olarak belirtmiştir. Marksist devlet teorisi çerçevesinde fikirlerini oluşturan Althusser, bu teoriden farklılaştığı noktalara gelmeden önce eserinde teoriyle ilgili genel bir özet yapmaktadır. Althusser (1991, s. 31), Marksist devlet teorisini şu maddelerle açıklar:

1. "Devlet, devletin baskı aygıtıdır.
2. Devlet iktidarını, devlet aygıtından ayırmak gerekir.
3. Sınıf mücadelelerinin hedefi devlet iktidarındır ve bunun sonucunda devlet iktidarını ellerinde tutan sınıflarca (ya da sınıf ya da sınıf bölümleri ittifakı) devlet aygıtının kendi hedefleri doğrultusunda kullanılmasıdır."

Fiske'ye (2003, s.223) göre Althusser, ideolojiyi toplumun ekonomik yapı ve ilişkilerinin dışında bir yere taşıyarak onu özgürleştirmiştir. Diğer bir deyişle, ideolojiyi sadece bir sınıfın değerine kabul ettirdiği fikirler bütünü olarak değil, tüm sınıfların katıldığı ve her alana yayılmış pratikler bütünü olarak tanımlamıştır. Bu pratiklere katılmakta yine egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmek doğrultusunda olsa da, böyle bir ideoloji tanımı Marx'ın inandığı ideolojiden daha etkilidir çünkü dışardan etki ile değil, içten içe işlemekte ve yayılmaktadır.

Bu noktada Althusser, Marksist görüşten farklı olarak bir ayrışma noktasına daha değinir. Yukarıda belirttiğimiz gibi devlet aygıtıyla, devlet iktidarının birbirinden ayrılması gerektiğine inanan Marksistlerden farklı olarak Althusser (1991, s. 32), devlet teorisini geliştirmek için aslında açık bir şekilde Devlet'in (Baskı) Aygıtının yanında olan ama onunla karıştırılmaması gereken bir kavramdan bahseder: Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA).

DİA'lar, Devletin (Baskı) Aygıtından farklıdır. Marksist teoriye göre, devlet (baskı) aygıtı, hükümeti, orduyu, yönetimi, kolluk güçlerini, mahkemeleri ve hapishaneleri kapsar. Buradaki baskı kelimesi zor kullanmayı ifade eder (bu zor kullanma fiziksel olmak zorunda değildir, yönetsel baskı da biçimsel bir zor kullanma anlamına gelir). Devletin İdeolojik Aygıtları Althusser'e (1991, s. 33) göre yeniden düzenlenebilecek, ayrıntılı incelenebilecek, düzeltilebilecek şu kurumları içerir:

- “Dini DİA (değişik Kiliseler sistemi)
- Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet “okullar”ı sistemi)
- Aile DİA ‘sı

“Aile bir DİA’nınkinden başka “işlevleri” de yerine getirir. Emek gücünün yeniden-üretimine katılır. Üretim tarzlarına göre, üretim birimi ve/veya tüketim birimidir”

- Hukuki DİA

““Hukuk” aynı zamanda hem Devlet’in Baskı Aygıtı’nda hem de DİA’lar sisteminde yer alır”

- Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)
- Sendikal DİA
- Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon vb.)
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”

Devlet (Baskı) Aygıtı ve DİA’lar arasındaki önemli bir fark, kamusal alan ve özel alan arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Devlet (Baskı) Aygıtı kamusal alanla ilgilidir, DİA’lar ise özel alanda işlevseldir. Fakat DİA’lar özel alana ait olmalarına rağmen, devlet sistemine uyum sağlamaktadırlar çünkü egemen sınıf ya da sınıflar bu aygıtların da yardımıyla güçlerini sağlamlaştırırlar ve çıkarları doğrultusundaki mevcut düzeni korurlar (Öztürk, 2011, s. 41). Bu noktadan hareketle, aygıtların kamusal ya da

özel alana ait olmaları değil, nasıl işledikleri önemli olmaktadır (Althusser 1999'dan aktaran: Öztürk, s. 41-42).

Althusser, Gramsci'nin hegemonya anlayışına paralel olarak DİA' ları zor kullanmadan işleyen kurumlar olarak görür. Devlet'in (Baskı) Aygıtı'ndan farkı bu noktadadır. DİA'lar baskı aygıtına destek olacak şekilde onay yoluyla ideoloji kullanarak işler. Burada önemli bir nokta vardır, aslında Devlet'in (Baskı) Aygıtı'nda ideolojiden bağımsız olarak salt zorlamayla işlemez çünkü nihayetinde devlet aygıtlarının hepsi ister baskı aygıtı olsun, ister ideolojik aygıtlar olsun hem ideolojiyi hem de baskıyı kullanarak işlerler ama öncelikleri birbirinden farklıdır. Başka bir deyişle, Devlet'in (Baskı) Aygıtları ideolojiyi de içinde barındırmalarına rağmen, fiziksel baskı da dahil olmak üzere baskı noktasında daha etkindirler. Bu duruma örnek olarak ordu ve polis kurumlarını verebiliriz. Hem kendi içlerinde hem de dışarıya sundukları değerler açısından ideolojiyi kullanırlar. DİA'larda da durum farklı değildir ama tersine işler. Bu kurumlar ideolojiyi ön planda tutarlar ama en son durumda bile olsa gizlenmiş ve sembolik baskıya başvurduklarını söyleyebiliriz. Bu duruma da örnek olarak, okullardaki cezaları ya da kültürel açıdan sansür uygulamaları verilebilir (Althusser, 1991, s. 35).

Burada önemli bir nokta da bu aygıtlar arasındaki uyumun nasıl sağlanacağıdır. Althusser, bu durumu şöyle açıklıyor:

“Devlet (Baskı) Aygıtı'nın “kalkanı” ardında üretim ilişkilerinin yeniden- üretimini de büyük ölçüde sağlayanlar bunlar DİA'lardır. Egemen ideolojinin, devlet iktidarını elinde tutan egemen sınıfın ideolojisinin etkisi burada yoğunlaşmıştır. Devlet (Baskı) Aygıtı ve DİA'lar ve ayrı ayrı DİA'lar arasındaki (kimi zaman dış gıcırdatan) “uyum” egemen ideolojinin aracılığıyla sağlanır (Althusser, 1991, s. 39).”

Althusser'in bu çalışma açısından önemli başka bir tezi de, ideolojinin bireyleri “özne” olarak adlandırmasıdır. Güçhan, bu durumun Lacan'ın psikanalitik kuramındaki “ayna evresini” temel aldığını belirtir. O'na göre, ideolojinin bu işlevi sayesinde özneler kendilerini egemen ideolojinin aynasında görür ve kendi içlerindeki dağılımlık hissinden avundurucu şekilde kurtulur (Güçhan, 1999, s. 166). Özne olma süreci

çağrılma ve adlandırma sayesinde oluşur. Üçüncü tekil şahıs söylemi içeren bu seslenme verdiği yanıt sayesinde somut özneler oluruz. Türk, Müslüman, kadın, erkek, genç gibi çağrılmalar oluşan öznelerin bu durumlara uygun eylemlerini de belirler; oy vermek, askere gitmek, ibadet etmek gibi (Üşür, 1997, s. 45).

Althusser, ideolojinin dışında gerçekleşiyormuş gibi görünen her şeyin aslında ideolojinin içinde gerçekleştiğini vurgular, ideolojinin içinde yaşananlar, bireyler tarafından ideolojinin dışında yaşanıyormuş gibi algılanır, bu bağlamda bireylerin kendilerini ideolojinin dışında yaşadıklarını sanmaları yanılısaması ortaya çıkar (Özbek, 2003, s. 182-183). Özetle, Althusser'e göre "ideoloji, insanların gerçek yaşam koşullarının hayali ilişkisini temsil etmektedir" (Althusser 1971, s. 153'den aktaran: Sather, 2003, s. 239). Althusser, bu durumu şu sözleriyle anlatmaktadır:

"İdeoloji aracılığıyla, ideolojinin ideolojik karakterinin fiili yadsınması ideolojinin etkilerindedir. İdeoloji hiçbir zaman: 'ben ideolojiyim' demez. 'İdeoloji içindeyim' (kesinlikle pek az rastlanır bir durum) ya da 'ideoloji içindeyim' (genel durum) diyebilmek için, ideolojinin dışında, yani bilimsel bilginin içinde olmak gerekir (Althusser 1989'dan aktaran: Özbek, 2003, s. 182-183)."

Başka bir ifadeyle Grijp'e (2011) göre, Althusser, bilim ve ideolojiyi iki karşıt kutuba yerleştirmektedir çünkü ideoloji, sosyal gerçeklikle hayali bir ilişki kurmak için vardır (Grijp, 2011, s. 15).

Fiske (2003, s. 226), Althusser'in ideoloji kuramını, toplumsal değişimi olanaksız görmesi açısından inceler. İdeolojinin gücünü, egemen olmayan ikincil sınıfları, egemen sınıfın ya da sınıfların kendi pratiklerine katmasından ve bu bağlamda, ikincil sınıfların toplumsal-siyasal çıkarlarına aykırı olsa da, kendi amaçlarına uygun kimlikler ve öznellikler inşa etmesinden aldığını söyler. Diğer bir deyişle, deneyimlerimiz ideolojiyle çelişse bile, bu durumu anlamlandırmak için kullanacağımız araçlar da aynı ideolojiyle yüklü olacaktır, sonuç olarak, egemen ideolojiden kaçmak mümkün görünmemektedir.

Althusser'in ideoloji anlayışını özetle toparlayacak olursak şu noktalardan bahsedebiliriz. Althusser ekonomik ilişkilerde olduğu kadar farklı alanlarda da

ideolojinin belirgin olduğunu savunur. Bu açıdan Gramsci'nin hegemonya kavramıyla benzerlik göstermektedir. Althusser, Marxist kuramdan farklı olarak Devlet (Baskı) Aygıtı'na Devlet'in İdeolojik Aygıtları kavramını da ekler. Bu aygıtların Devlet (Baskı) aygıtlarına yardımcı olan unsurlar olduğunu ama yöntemlerinin farklı olduğunu belirtir. DİA'lar baskı yoluyla değil, onay yoluyla işlemektedirler daha çok. Bu aygıtlar beraber işlev görerek egemen sisteme hizmet etmektedirler. Üretim ilişkileri gibi, fikirler de toplumun yeniden üretilmesi amacıyla bu aygıtlar sayesinde topluma enjekte edilir.

Althusser'in ideoloji ile ilgili görüşlerinde bireyin özne olarak adlandırılması önemli bir tezdır. O'na göre, bireyler ideolojik olarak seslenen ve aynı şekilde cevap veren kişilerdir. Bu sayede kendi varoluşlarının ideolojisi belirlenir. İdeolojinin içerisinde olan bitenler, yaşanan tüm deneyimler bireyler tarafından ideolojinin dışında yaşanmış gibi algılanır.

1.2.5. Terry Eagleton

İdeoloji araştırmalarının içerisinde öne çıkan isimlerden biri de Eagleton'dır. İdeoloji adlı çalışmasında kavramı derinlemesine ele almış ve ayrıntılı bir analizini yapmıştır.

İdeoloji genel bir tanımlamayla, insanların birbirlerini çok değerli ve çok değersiz varlıklar statüsüne rahatlıkla koyabilmeleridir (sözü edilen kaynakta bu statüler, böcek ve tanrı katı olarak tasvir edilmiştir). İnsanların birbirlerine verdikleri zararların geçerli somut nedenler bağlamında anlaşılabilirliğinden bahseden Eagleton, fikirler gibi soyut nedenlerle verilen zararların, hatta birbirlerini öldürmelerinin asıl anlaşılabilir durum olduğunu belirtir (Eagleton, 1996, s.14).

Eagleton'a (1996, s. 17) göre, bu güne kadar ideolojinin kesin ve yeterli bir tanımı yapılamamıştır. Bunun sebebi ideolojiyi açıklamaya çalışanların yetersizlikleri değil, ideoloji teriminin birbirinden farklı ve çok sayıda anlama karşılık gelmesidir. Eagleton, bu anlam çeşitliliğini şu başlıklarla tanımlar:

- a) “Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- b) Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;

- c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- d) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- e) Sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- f) Özneye belirli bir konum sunan şey;
- g) Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- h) Özdeşlik düşüncesi;
- i) Toplumsal olarak zorunlu yanılısama;
- j) Söylem ve iktidar konjonktürü;
- k) İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- l) Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- m) Dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;
- n) Anlamsal (semiyotik) kapanım;
- o) İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam;
- p) Toplumsal yaşamın doğal gerçeklikliğe dönüştürüldüğü süreç; (Eagleton, 1996, s. 18)”

İdeoloji adlı çalışmasında Eagleton, bir anlamda ideoloji ile ilgili günümüze kadar yapılmış çalışmaların sistematik bir derlemesini yapmıştır diyebiliriz. Farklı düşünürler ve toplumsal koşullar bağlamında değişiklik gösteren ideoloji tanımlamalarının içerikleri belli noktalarda birbiriyle bağdaşır nitelikteyken, belli noktalarda da birbirlerinden farklılaşmaktadır. Eagleton bu tanımlamalardan bazılarının aşağılayıcı nitelikler taşıdığına vurgu yapar. Sözü geçen tanımlamaların dışında kalanların da bazılarının belirsiz bir aşağılayıcılık taşıdığını, bazılarının da hiç taşımadığını söyler. Yine bu tanımlamaların çoğuna göre, hiç kimse kendi düşünüş biçimini ideolojik olarak nitelendirmek istememektedir. Bu bağlamda, ideolojik davrananları insanlar hep kendilerinden başkaları olarak görme eğilimindedirler (Eagleton, 1996, s. 18-19).

Eagleton'ın ideoloji ile ilgili bu düşüncelerine paralel olarak, McLellan da ideolojik düşünmenin “ötekiye” ait bir yafta olduğundan bahsetmektedir fakat “öteki” olmayı belirleyen egemen sınıflar olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, egemenlerin düşünceleri toplumsal gerçeklik bağlamında değerlendirilirken, “ötekine” ait, yani egemenlerin dışında kalan düşünceler ideolojik olarak tanımlanmaktadır (Göker, 2011, s. 45).

Güçhan'a (1999, s. 161) göre, Eagleton'ın bu kapsamlı açıklamasından sonra akla gelen soru şudur: İdeolojik olmayan ne var? Bu sorunun cevabı “hiçbirşey” olabilir. İdeoloji, insanın ürettiği ve yaydığı tüm toplumsal-kültürel yaşamın içerisinde ve özündedir. İletişim araçları, sanatlar, düşünceler ve eylemler, özünde ideolojiyi barındıran unsurlara örnek olarak verilebilir.

Eagleton'ın ideolojinin farklı tanımlamalarıyla ilgili yaptığı listede mevcut bulunan her bir maddeyi ayrıntılı bir şekilde açıklamak, çalışmanın kapsamından uzaklaşmaya sebep olabilir. Bu farklı tanımlamaların bazıları, diğer düşünürlerin fikirlerinde zaten bulunmaktadır. İdeoloji hakkında genel fikirler vermesi açısından faydalı olabilecek bu çalışmada, sözü edilen tanımlamaların özünü kavrayabilmek yeterli olacaktır. Daha ayrıntılı bilgi için ise Eagleton'ın “ideoloji” eserinin incelenmesi oldukça yararlıdır.

1.2.6. John Fiske

Fiske'nin ideoloji ile düşünceleri, bu çalışma açısından oldukça önemlidir çünkü iletişim kuramları, kültürel çalışmalar ve göstergebilim alanında yapmış olduğu çalışmalar, sinema ve medya çalışmalarında da referans alınan, önemli içerik çözümlerinden oluşmaktadır.

Fiske, iletişim alanında yaptığı çalışmalarda, göstergelerin ve kodların her türlü iletişim içerisinde var olduğunu belirtmektedir. Göstergeleri, “kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılar, yani anlamlandırma yapılarıdır.” olarak tanımlar. Kodları ise, “içinde göstergelerin düzenlendiği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirilebileceğini belirleyen sistemlerdir” şeklinde açıklar (Fiske, 2003, s. 16)

Fiske, çalışmalarında göstergelerin ve kodların izleyici açısından nasıl yorumlandığına ve bu sürecin ideolojik olarak nasıl inşa edildiği konusuna önem vermiştir. İdeolojinin medya aracılığıyla işleyen bir olgu olduğuna inanan Fiske, televizyon programları, haber fotoğrafları gibi aslında çok basit iletişim biçimlerinin gizli kültürel anlamlarının keşfedilmesi yönünde, içerik çözümlemesi örneklerine

başvurmuştur. *İletişim Çalışmalarına Giriş* adlı eserinde herhangi bir gazetenin sıradan bir haberi gibi görünen bir fotoğrafın aslında başlığından, kameranın açısından, seçilen karenin birçok özelliğine kadar belirli bir ideolojiyi yansıttığını irdeleyen Fiske, iletişim çalışmalarında görünenin ardına bakabilmeyi amaçlamaktadır (Fiske 2003).

Fiske (2003, s. 212) ideolojinin birbirinden farklı tanımlamaları olduğunu ve bu tanımlamaların herhangi bir bağlamdaki kullanımı hakkında kesin bir yargıya varmanın kolay olmadığını belirtmektedir. Raymond Williams'ın (1977) ideoloji ile ilgili üç temel kullanımını referans alan Fiske, bu kullanımların içeriğini de şu şekilde analiz eder:

1. “Belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi.
2. Doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar sistemi, yanlış fikirler ya da yanlış bilinç.
3. Anlam ve fikir üretiminin genel süreci.”

Bu üç kullanımın birbirinden tamamen bağımsız olmak zorunda olmadığını belirten Fiske, aksine kullanımların birbirini kapsayıcı da olabileceğini vurgular. Her ne kadar kullanımlar birbirlerinin anlamlarını içerebilecek olsa da, farklı anlam merkezlerine sahip olduğunu unutmamak gereklidir. Fiske (2003, s. 212-213) bu kullanımları şu şekilde özetler:

Kullanım 1: Fiske bu kullanımın psikoloji alanında etkili olduğunu belirtir. Psikologların “ideoloji” sözcüğünü insan davranışlarını anlama sürecinde kullandıklarını söyler. Davranışların birbirleriyle bağlantılı ve tutarlı bir yapı içerisinde oluştuğuna inanan psikologlar, bir kişinin ideolojik tutumunu anlamak için bazı verilerden yararlanılabileceğini söyler. Fiske bu durumu şöyle bir örnekle açıklar: “bir adamın gençlerle ilgili belirli bir tutumlar dizgisine sahip olduğunu düşünelim. O birkaç yıllık askerlik hizmetinin gençleri daha sağlam karakterli yapacağına ve toplumsal sorunlarımızın çoğunu çözeceğine inanmaktadır. Bu tür bir kişinin suç ve ceza, sınıf, ırk ve din gibi konularda ne tür tutumlar takınacağını oldukça güvenli bir şekilde tahmin edebiliriz. Eğer tahminlerimizde yanılmıyorsak, onun sağ görüşlü otoriter bir ideolojiye sahip olduğunu söyleyebileceğiz.” Bu görüşe katılmayan diğer bir grup psikolog ise,

ideolojinin birey davranışları ve pratikleri açısından değil, toplumsal ilişkiler bağlamında oluştuğuna inanır.

Kullanım 2: Williams yukarıda sözü geçen birinci ve ikinci kullanımların birbiriyle bağlantılı ve içe içe geçebileceklerini belirtir. Bu açıdan bakıldığında yanlış bilinç, iktidarı elinde tutan grup tarafından yaratılabilir ve hakim ideoloji, diğer sınıflar üzerinde aldaticı bir inanç sistemi oluşturarak algı merkezlerini kontrol edebilir. Yönetici konumunda olan sınıf, ideolojiyi yaymaya ve topluma aktarmaya yarayan araçları kontrol edebildiği için işçi sınıfına ikincil konumunun “doğal” olarak algılanmasını sağlayabilir. “Bu ideolojik araçlar içinde eğitim sistemi, siyasal sistem, hukuk sistemi, medya ile yayıncılık yer almaktadır.”

Kullanım 3: Bu üç kullanım içerisinde en kapsamlı olanıdır. İkinci kullanımın, birinci kullanımı kapsadığını söylemiştik, üçüncü kullanımın da her ikisini kapsadığını söyleyebiliriz. Genel olarak söylersek ideoloji bu kullanımda, anlamların toplumsal olarak üretilmesi sürecinin tamamını ifade etmektedir.

Fiske, ideolojiyi kavramlaştırmada ve sonrasında pratikte kullanılmasına yönelik, iletişim bilimcilerini oldukça etkileyen yeni bir model geliştirmiştir. Söylediğimiz gibi, iletişim çalışmalarında ideolojik çözümlemelere önem veren Fiske’ye göre belirli ideolojik taktikler şu şekilde sıralanabilir:

- a. Toplumda ortaya çıkan bir endişe durumunun etkisini hafifletmek için, başka bir olumlu gelişme devreye sokulur. Örneğin, bir şehirdeki fabrikanın kapanması yüzünden işsiz kalacak insanlar varsa, yeni bir fabrikanın açılacağı müjdesinin verilmesiyle işsizlik durumu hafifletilmeye çalışılır. Bu durumda işsiz kalacak insanları yumuşatmak temel hedeftir.
- b. Toplum içerisinde daha güçlü olanlar, sistem karşıtlarının kullandıkları semboller ve yaşam pratiklerini kullanarak, tepkiyi kırmaya çalışırlar.
- c. İktidar, bazı önemli olayların tepki çekmesini engellemek amacıyla, olayların asıl gerekçelerini saklayabilir ve aslında var olmayan gerekçeler ortaya sunabilir. Bu duruma örnek olarak özelleştirmeleri verebiliriz. Özelleştirme sürecinin sadece ülke çıkarı için işlediğine toplumu inandırmak, dış ülkelerle ilgisinin olduğu gerçeğini örtbas etmek için kullanılan hayali bir gerekçedir.

d. Bazı kavramlar, gerçekte çoğunluk için olumsuz olsa da, farklı yansıtılır. Bu duruma örnek olarak devlet bürokrasisini verebiliriz. Bürokrasi, gerçekte toplum için sorun yaratan bir olgu olmasına rağmen, onun güçlenmesinin faydalı olacağı aşılır.

e. Sistem, ekonomik ortamı değiştirmek yerine, bireyi değiştirmeyi hedefler. Sisteme uygun bireyler oluşması açısından, insanlardan sisteme uyum sağlamak için yollar bulmalarını ister (Kazancı, 2002, s. 76, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/464/5297.pdf>).

Fiske' ye (2003, s. 226) göre, ideoloji kuramları genel olarak, bütün iletişim çeşitlerinin ve anlam sistemlerinin, toplumsal ve siyasi bir boyutu olduğunu belirtir. Bu ideolojik sürecin mevcut toplumsal düzeni olumladığını belirten Fiske, Marx'ın da söylediği gibi, egemen sınıfın sadece maddi üretim aygıtlarına değil aynı zaman da fikirlerin üretilmesi ve yayılmasını sağlayan aygıtlara da hükmettiğini vurgular. Ekonomik sistemi kendi çıkarlarına göre düzenleyen egemen sınıflar, bu sisteme bağlı olarak ortaya çıkan her türlü ideolojik sistemi de kendi çıkarlarını iletmek, meşrulaştırmak, yaymak ve gizlemek adına kullanırlar. İdeoloji kuramları birbirinden farklı olsa da Fiske, her kuramın sınıf merkezli olduğuna ve egemen sınıfın ya da sınıfların iktidarını devam ettirmeye yönelik olduğuna dikkat çeker, farklılıklarını ise iktidarı devam ettirme şekillerinde, etkinlik derecelerinde ve karşılaştıkları direncin niteliğinde arar.

İdeoloji kuramları, iletişim çalışmaları bağlamında değerlendirildiğinde, tüm anlamların ve her tür iletişim biçiminin, toplumsal ve siyasal bir boyutu olduğuna dikkat çekmektedir. Bu iletişim biçimlerini anlamak için, onlara ait toplumsal bağlamı da anlamak gerekmektedir. Bu ideolojik işleyiş, hakim iktidarın ya da sınıfların sadece malların değil aynı zamanda, fikirlerin ve anlamların da üretiminde ve dağıtımında rol oynaması açısından önemlidir (Fiske 2003'den aktaran: Güçhan, 1999, s. 168). İdeoloji ile ilgili düşüncelerin ve yapılan çalışmaların çokluğu, ideolojinin yadsınamaz bir gerçek olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda bu düşünceler, ideolojiden kaçmanın mümkün olmadığına işaret etmektedir. Maddi toplumsal pratikler, seyredilen televizyon kanalları, okunan gazeteler ve özellikle bu çalışma kapsamında sinema dönemin egemen ideolojilerini yansıtmaktadır (Güçhan, 1999, s. 168).

İdeoloji kavramı ile ilgili çalıřan dūřūnrler ve fikirler, elbette bu çalıřmada sōzū geçen isimlerle sınırlı deęildir. İdeolojinin farklı dōnemlerde ve toplumsal kořullarda anlamının deęiřtięini, birbirinden farklı kullanım alanlarının olduęuna deęinildi. Çalıřmanın kapsamı açısından, tūm bu dūřūncelere ve isimlere yer vermek mūmkūn olmayacaktır. Bu baęlamda, seçilen dūřūnrlerin, kendi alanlarında ve ideolojinin ilk kez ortaya çıkıřından bugūne kadar yapılan incelemerde ōncūl isimler olmasına ōzen gōsterilmiřtir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ ve ENDÜSTRİYELLEŞME SÜRECİ

Çalışmanın bu bölümünde sinema sanatının ortaya çıkışına tarihsel perspektiften bakılacak, başlangıcında bir eğlence türü olan sinemanın, endüstriyelleşme süreci incelenecek ve günümüzde en büyük sinema sanayisi olarak kabul edilen Amerikan Sinemasının gelişimi bağlamında Hollywood stüdyo sistemine geçiş aşamaları irdelenecektir.

2.1. Sinema'nın Teknik ve Sosyo- Kültürel Açından Tarihsel Gelişimi

Sinemanın bulunuşu, rastlantısal ve mitolojik bir geçmişe sahiptir denilebilir. Sinemanın doğuşuyla ilgili birçok farklı düşünce vardır. Andre Bazin, sinemanın geçmişini idealist ve hümanist temellere oturtmayı denemiştir. O'na göre, sinemanın ortaya çıkışı idealizmle bağlantılıdır. İnsanların bir düşü gerçekleştirmek için, gerçeği ve kendini yeniden yaratmak adına sanatsal emellerini çıkış noktası olarak kabul etmiştir. Bazin, Georges Sadoul'un sinemanın ortaya çıkışı ile ilgili düşüncelerini de idealizmle özetlemektedir (Özön 1966'dan aktaran: Comolli 1974, s. 11)

“Georges Sadoul'un yazıları okunduğunda, bizde kendisinin, sinemanın kaynağını, ekonomik ve teknik gelişimle, araştırmacının yaratıcı gücü arasındaki ters orantılı ilişkilere dayandırdığı izlenimi uyanmaktadır. Bana öyle geliyor ki, Sadoul'a göre her şey, sanki tersine çevrilerek ve ekonomik alt yapıdan ideolojik üst yapıya iaden tarihsel nedenlerden yola çıkarak, temel ekonomik bulgular, araştırmacıların düşüncesinin ötesinde mutlu ve yararlı rastlantılardan ibaret olmuştur. Sinema idealist bir olaydır: hiçbir zaman bilimsel düşüncenin bir ürünü olmamıştır. Sinemanın babaları, Marey'in dışında gerçek anlamıyla bilim adamları olmadıkları gibi, Marey'i dahi ilgilendiren sinemanın kendisi değil, hareketin çözümlenmesi olmuştur (Özön 1966'dan aktaran: Comolli 1974, s. 11)

Sinema'nın tarihsel sürecini incelemeyden önce, sinemanın etimolojik kökenine bakılmalıdır:

“Sinema kısaltılmış bir terimdir, aslı “sinematograf”tır. Fransızca’dan ama kökeni Yunanca’dandır: sinema= sinematograf= kinematograf veya kinematografos, yani hareketin kaydı, hareketin yazılışı, tesbiti. İngilizce karşılığı “Motion Picture” aynı anlamdadır, yani “hareket halinde, hareketli resimler, görüntüler” (Scognamillo, 1997, s. 13).”

Terim olarak bakıldığında “sinematograf”; Yunanca “kinema” yani devinim ve “graphien” yani yazmak anlamına gelen sözcüklerden türemiştir ve “devinimi yazmak, devinimi yazan” anlamlarında kullanılmıştır. Sinematograf’ın bulunuşunun en önemli özelliği, hareketi yani devinimi, yaşamda olduğu şekliyle yansıtabilmesidir. Sinematograf, ismini bu noktadan hareketle almıştır (Özön 1990’dan aktaran: Koluvaçık, 2010, s. 192).

Çalışma, sinemanın ideoloji ile ilişkisini sosyolojik perspektiften inceleme çabasında olduğu için, sinemanın teknik olarak gelişimi ayrıntılı olarak inceleme alanımızı oluşturmamaktadır. Yine de sinemanın günümüze gelene kadarki, geçirmiş olduğu teknik sürece genel olarak bakmak, sinemanın endüstrielleşme sürecini anlamak açısından önemli görülmektedir.

Sinema, hareketli fotoğrafların bir ardılı ve gelişmiş versiyonu olarak kabul edilebilir. Çekilen fotoğraflar da hareket yanılması sağlamak için, tek tek fotoğrafların hızla birbirini izleyerek görüntülenmesi gerekmektedir. Bu fotoğrafları hazırlamak ve doğru oranda göstermek için de belirli bir teknolojik düzey yaratmak önemlidir. Bu bağlamda, fotoğraf teknolojisi, sinemayı mümkün kılan en etkili ve ucuz yöntemdir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 441).

2.1.1. Hareketli Görüntü ve Fotoğrafın İcadı

Sinemanın icadı, insanın gerçekliğe ulaşma yolunda ki birkaç yüzyıllık araştırmalarının ve bilimsel çalışmalarının bir sonucu olarak 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmıştır. Sinemanın doğuşundan önce, bilim adamları ve mucitler çeşitli optik oyuncaklar ve makineler icat ederek sinemaya giden yolda önemli katkılar sağlamışlardır (İri, 2005, s. 20-21).

Sinema, özünde fotoğraflardan oluşmaktadır ve bu fotoğrafları kullanarak ritmik bir birliktelik yaratılması sayesinde ortaya çıkmıştır. “Bu, bizim rüyalarımızı açığa çıkaran bir olgudur” (Andrew, 2000, s. 18). Sinemanın hareketli görüntüler anlamına geldiği bilgisinden hareketle, fotoğrafların hareketli hale gelmesi ve bu buluşla, sinema arasında ki kronolojik sürecin genel olarak incelenmesinde yarar vardır. Sinema tarihi, fotoğraf tarihinden bağımsız düşünülmemeyeceği için, çalışmanın bu bölümünde, resimlerin ve fotoğrafın hareketli hale gelmesinin tarihsel gelişimi ve ardından sinemaya olan etkisi çerçevesinde, sinemanın ortaya çıkış süreci incelenecektir.

“Fotoğrafçılık, sanat alanında önce diğer görsel sanatların yardımcısı, onların incelenmesinde araç oldu ve sanatçıların tenezzül etmedikleri işleri yaptı. Gelişimi içinde, kendisi de bir görüntü üretme yöntemi olarak, diğer sanatları ve insanların algı güçlerini etkiledi (Topçuoğlu 1993’den aktaran: Çetin, 2006, s. 7).”

Fotoğraf ve sinema, tarihin önemli bir bölümünde ortaya çıkmıştır. Her ikisinin de bulunuşu, geliştirilmesi ve yapılandırma süreçleri, teknolojik açıdan ortaya çıkışları ile ilgili olduğu kadar, aynı zamanda, toplumsal yaşamın etkilendiği konularla da yakından ilgilidir. Toplumsal yaşamı belirleyen düşünsel gelişmelerden bağımsız, teknolojik gelişmelerin yarattığı değişimi anlamaya çalışmak eksik bir algı yaratabilmektedir. Bu bağlamda, fotoğrafın ve onun ardılı olan sinemanın sadece teknolojik gelişimine bakmak, tarihin o döneminin kavranmasında yeterli olmayabilir. Bir buluşun ortaya çıkışı, gelişimi ve kabulü, ortaya çıktığı toplumu oluşturan ve etkileyen birçok olgu ve olay çerçevesinde değerlendirilmelidir (Kılıç, 2008, s. 9).

Fotoğrafın ve sosyolojinin aynı dönemlerde ortaya çıkması tesadüf olarak görülmemektedir. 19. yüzyıl sanat alanında fotoğrafın ve sinemanın bulunuşuna, bilim alanında ise, sosyolojinin doğuşuna sahne olmuştur. John Berger’in de belirttiği gibi, 1839 yılında fotoğraf makinesinin icadı ile Auguste Comte’un “Pozitif Felsefeye Giriş” kitabının yazımı aynı döneme denk gelmektedir. Bu bağlamda, pozitivizm ve fotoğraf eş zamanlı gelişme göstermiştir. Farklı alanlara ait olsalar da, hem fotoğrafın, hem pozitivizmin ortak noktası, doğa ve toplumlar açısından ileride insanlara bütüncül bir bilgi sunacaklarına dair inançtır (Robbins’dan çeviren: Türkoğlu 1999’dan aktaran: Çetinkaya, 2007, s. 26-27).

Pozitivizm, sanayi toplumuna dönüşüm bağlamında, bilim alanında yapılması hedeflenen düzenlemelere ve toplumun yeniden örgütlenmesi noktasındaki gelişmelere yönelik bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır. Auguste Comte'un (1798-1857) Saint Simon'un düşüncelerinden etkilenerek ortaya koyduğu pozitivizm akımının çıkış noktası, sanayi toplumlarının siyasal örgütlenme biçimleridir. Auguste Comte, yeni oluşan sanayi toplumunun düzenlenmesine yönelik fikirlerinin hayata geçmesi için, öncelikle toplumun karışık düşüncelerinin düzenlenmesi gerektiğine inanmıştır (Kılıç, 2008, s. 21).

Fransız Devriminin yarattığı toplumsal düzende, sonra ortaya çıkan düşünceleri tartışmadan onaylamak, ahlaki kalıpları, düşüncelerin belirlenmesinde birincil etken olarak görmek ve kabul edilmiş değerlerle düşüncelere şekil vermek Comte'un karşı çıktığı olgulardır. Pozitivizmin siyasal bağlamı, öncelikle olguların ve olayların ortaya çıkışında evrensel yasalardan başka bir gerçekliğin olmamasıyla ilgilidir. Diğer önemli bir nokta ise sezgiselliktir. Diğer bir anlatımla, ortaya çıkacak olay ve olgular önceden sezilerek, onlar üzerinde etkili olunabilir. Bu bağlamda, belirleyici evrensel yasaları bilmek, geçmişte yaşanan olayları öğrenmemizi, olguları anlamamızı ve gelecekte olacakları da önceden görebilmemizi sağlamaktadır. Bir diğer nokta ise, yasaların göreliliğidir, Comte'a göre, evrensel yasanın kesinliği ve değişmezliği yoktur. Siyasi ve sosyal düşünceler, yasaların kendi içindeki değişimi sonucu, yasaların sırasını izleyerek gelişmektedir. Bu yasaların bilinmesi, sürecin bilinmesinde önemlidir ve bu bağlamda, tarihin karmaşıklığı giderilmekte ve fizik bilim gibi bilimlere benzemektedir (Kılıç, 2008, s. 21-22).

Fotoğraf ve hareket ile ilgili buluşlar da hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu durumu bilimsel olarak açıklamak mümkün değildir, insanın en eski özlemlerinden biri olan doğaya en yakın kopyanın elde edilmesi, ressamlar, sanatçılar tarafından yüzyıllar boyunca uğraşılan bir amaç olmuştur (Comolli, 1974, s. 9).

Hareketli görüntüler düşüncesinin, taş devrinde şekillendiği söylenebilir. Bu düşüncenin ilk örneklerinden biri olarak da Altamira Mağarası'nda çizilen çok bacaklı (hareket halinde) bir hayvan figürü verilebilir. Latin şair, Titus Lucretius Caro (M.Ö.65) mağaraya çizilen figürden yüzyıllar sonra, rüya görüldüğünde resimlerin, retinada sabit

bir hal aldığını belirtmiştir. Ortaçağ ve Rönesans'a gelindiğinde, Platon'un karanlık odasından hareketle, Leon Battista Alberti'nin 1460 yılında optik çalışmalar sergilediği ve Leonardo da Vinci'nin 1500 yılında *camera obscura* tekniğinden ilham alarak çalışmalar yaptığı söylenebilir (Scognamillo, 1997, s. 14).

Platon'un "Devlet" adlı eserinde, başka bir amaçla da olsa "gölgeler" ile ilgili metaforu aslında sinemanın tekniğine yönelik ilk yazılı belge olarak kabul edilmektedir. Platon, eserinde mağaradaki insanların, arkalarından gelen bir ışık kaynağının etkisiyle, gölgelerini fark etmelerini ve insanlar ne yapıyorsa gölgelerin de aynı şeyleri yaptığını yazmıştır. Bu açıklama, ışığın hareket eden nesnelerin gölgelerini yansıttığı gerçeğinin Eski Yunan'da bilindiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır (Teksoy, 2005, s. 18). Sinemanın ortaya çıkışında, Platon'un mağara metaforunun etkisi şu pasaj ile özetlenebilir:

"Platon günümüzde yaşasaydı, ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelerin yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardında ki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirdi belki de (Brians 1998'den aktaran: Diken, Laustsen 2007, s. 20,21)."

Karanlık Oda (Camera Obscura), bu açıklamanın bir devamı niteliğindedir. Işığın karanlık bir ortamdan geçirilmesi yöntemiyle hareket eder. "Çeperlerden birine küçük bir delik açılmıştır. Kutunun dışındaki ışık ışınları bu delikten geçerek, deliğin bulunduğu çeperin karşısındaki çeperin içine, dışarıdaki bir nesnenin ters görüntüsünü yansıtır." Açılan deliğin önüne bir mercek yerleştirilmesi sayesinde fotoğrafın bulunmasına imkan tanıyacak bu buluş, ayrıntılı bir şekilde ilk kez Alberti'nin incelemeleriyle ve sonrasında Da Vinci'nin gözlemleri sonucu, el yazmalarının birinde anlatmasıyla şekillenmiştir. "Büyülü Fener" buluşunun, karanlık oda sayesinde ortaya çıktığı söylenebilir (Teksoy, 2005, s. 18).

Eski Mısır'da kalıntısı bulunan büyülü fener, bir ışık kaynağının önüne konulan nesnenin, gölgesinin herhangi bir yüzeye düşmesi prensibine dayanır. Daha önce de bahsedilen, Platon'un mağara alegorisi ile aynı prensibe dayanmaktadır (Abisel, 2006, s.19). Büyülü Fener, On yedinci yüzyılın en önemli buluşlarından biri olarak kabul

edilmektedir. Sinema aygıtlarının öncüsü olan bu buluş, iki din adamının çalışmaları sayesinde aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. “Mum ışığı, ucunda bir gözlük merceği bulunan bir borunun küçük deliğinden geçer ve merceğin gerisindeki camların üzerine çizili ürkütücü resimleri peşpeşe bir duvara yansıtır (Rechelet’ten aktaran: Teksoy, 2005, s.19).” Bu buluşun, günümüz saydam gösterici aygıtının öncüsü olduğu kabul edilir ve on sekizinci yüzyılın en önemli eğlence araçlarından biri olmuştur (Teksoy, 2005, s. 19).

Peter Mark Roget, 1825’de verdiği bir konferansta belli bir aralıktaki bakıldığında, hareket halindeki nesnelerin retinada iz bıraktıklarını kanıtlamıştır. Bu gelişmenin ardından, “Taumatrop” adı verilen aygıt, John Hershel ve ya John Ayrdon Paris ya da H.W. Fitton tarafından icat edilmiştir. Bu aygıt, kartondan bir dairenin bir yüzüne bir kafes, diğer yüzüne bir kuş resminin çizilmesiyle, dairenin kendi eksenini etrafında hızla döndürülmesi sonucu kuşun kafesin içindeymiş gibi gözükmesi algısını yaratmıştır (Scognamillo,1997, s. 14). Bir grup bilim adamı ve araştırmacı görüntüleri hareketlendirerek devamını sağlamaya yarayan kuramsal ve mekanik aygıtlar üzerinde çalışırken, aynı dönemde başka bilim adamları ve araştırmacılar da fotoğrafın yaratılması üzerinde çalışmışlardır (İri, 1995, s. 21)

Fotoğrafın öncüsü olarak kabul edilen Daguerre, Paris’te “Diaroma” adını verdiği bir yenilik keşfetmiştir. Boyu yirmi, eni on metre olan ve bir bölümü saydam olan tablolar yapan Daguerre, bu tabloları bir salona yerleştirmiştir. Bu tablolara önden ve arkadan ışık verilmesi sayesinde, aynı tablo hem geceyi, hem gündüzü, hem de kıştan yaza geçiyor gibi izlenim uyandırabilmiştir. Bu gösterinin izleyiciler tarafından ilgi görmesi üzerine 1823 yılında Londra’da da bir diorama açılmıştır ve otuz yıl boyunca bu iki kentten en çok ilgi gören eğlenceleri arasında yer almıştır (Teksoy, 2005, s. 22).

1839 yılına gelindiğinde, Jacques Mande Daguerre ile Joseph-Nicephore Niepce, karanlık bir odada çekilen resimleri civa buharını kullanarak, duyarlı tabanlar üzerinde saptamayı başarmışlardır. Bu buluş, fotoğrafın icadı olarak kabul edilir. Kullanılan yöntem, “dagerrotipi”, elde edilen fotoğraflara da “dagerrotip” ismi verilmiştir. 19 Ağustos 1839 günü Fransız Bilimler Akademisine tanıtılan bu buluş sayesinde, hareketli resimler elde etmek konusunda önemli bir adım daha atılmıştır (Teksoy, 2005, s. 22).

Aynı dönemlerde fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte, gelişmeler ve buluşlar hızlanmaya başlamıştır. Devam eden yıllarda sabit görüntülerin, bir lamba yardımı ile perdeye veya duvara yansıtılması mümkün hale gelmiştir fakat bu görüntüler de hareketlilik yani “kinematograf” yoktur (Scognamillo, 1997, s. 14).

Sinema aygıtının ortaya çıkmasından önce, görüntüleri ardışık olarak sunmayı amaçlayan aygıtlardan, elektronik görüntüyü yaratmanın öncülerini de kapsayan deneyler ve düzeneklere kadar bir süreklilik vardır (Usai, 2003, s. 22). Fotoğrafın bulunması ile paralel olarak resimlerin hareketlilik kazanmasını sağlayacak araştırmalar da devam etmiştir. Thomas Linnett 1869 yılında bir deftere çizilen resimleri, sayfalarını hızla çevirerek hareketlendirme algısını tespit etmiştir (Scognamillo, 1997, s. 14).

Bununla beraber, ilk fotoğraflar, tek bir görüntü için saatlerce pozlamayı gerektirmiştir, bu yüzden saniyede 12 kareyi ya da daha fazlasını gerektiren hareketli fotoğrafa geçişi zorlaştırmıştır, saniyede yaklaşık olarak 25 kare hızında pozlama 1870’lerde mümkün hale gelmiştir. Bu tarihlerde, cam levha üzerinde oluşturulan görüntüler, kamera ya da benzeri bir düzenekten geçirilemediği için, hareketli görüntünün oluşması için işlevsel değildi. 1882 yılına gelindiğinde, hayvan hareketlerini inceleyen Fransız bilim adamı, Etienne- Jules Marey cam üzerinde dönen bir film disketinin kenarında 12 ayrı görüntü kaydedebilen bir kamera icat etmiştir ve bu icat hareketli görüntü kamerasına yönelik önemli bir adım olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 441).

1889 yılı “film” olarak adlandırılan günümüz teknolojisi için dönüm noktası olmuştur. Kolektif bir eğlence biçimi olarak hareketli görüntüler, 35mm genişliğinde kesilmiş esnek ve yarı saydam selüloit temelli maddenin üzerine basılan fotoğrafik görüntülerin sayesinde oluşmuştur. Film adı verilen malzeme, J.W. ve L.S Hyatt kardeşlerin (1865), Hannibal Goodwin (1888) gibi araştırmacıların buluşlarını temel alarak Henry M.Reichenbach tarafından George Eastman için tasarlanmıştır (Usai, 2003, s. 23). Bu esnek taban geliştirildiğinde ve filmi objektiften geçirerek, ışığa maruz bırakan kamera sistemleri aygıt olarak tasarlandığında, uzun film kuşaklarının yaratılması mümkün hale gelmiştir (Bordwell ve Thopmson, 2008, s. 441).

Telgraf, gramofon, ampül gibi icatların yaratıcı olan Edison, hareketin çözümlenmesi ve sonrasında hareketlenmesi konusunda önemli araştırmalar yapmıştır. Asıl amacı, gramofonun sesi saptaması gibi, görüntüyü de saptayabilecek optik bir aygıt üretmektir (Teksoy, 2005, s. 28). Thomas Alva Edison filmin bulunuşundan kısa süre sonra, Eastman'a film sipariş etmiştir. Kendi laboratuvarında tek kişi tarafından izlenebilen "Kinetoskop" aygıtını geliştiren Edison, 1891 yılında bu aygıtın patentini almıştır ve iki yıl sonra da "Black Mary" adını verdiği, kendine ait film stüdyosunu kurmuştur. 1894 yılında Edison, Broadway'de ilk Kinetoskop salonunu açmıştır fakat bu salonda sinema sisteminde olduğu gibi perde, herhangi bir yüzeye yansıyan hareketli görüntüler ve toplu gösteri yoktur (Scognamillo, 1997, s. 15). Edison'ın açtığı kinetoskop salonunda toplam on adet aygıt, her birinde farklı filmler oynatılarak seyircilere hizmet vermiştir (Teksoy, 2005, s. 29).

Sinema, filmler gösterilebilir bir sisteme sahip olmadan gerçekte var olmamıştır. Bu bağlamda, 1893'ten itibaren satışa sunulan Kinetoskop gerçek anlamda sinema olarak kabul edilemez çünkü bu aygıt, kısa filmlerin sadece bir kişi tarafından izlenebildiği bir gösteri kutusu olarak tasarlanmıştır. Kinetoskop'ta film, sürekli olarak bir merceğin önünden geçerek, izleyicinin ışık akışını algılaması sonucunda, hareketli nesnelere görüntüsünü oluşturmaktaydı ve bu olayın meydana gelmesi için izleyicinin doğrudan ve sürekli aygıtın içine bakması gerekmiştir (Usai, 2003, s. 23).

Edison'ın sinema sanatına olan ilgisinden değil, ticari kaygılarla kinetoskop makinesini pazarladığı söylenebilir. Bu dönemde, bir grup iş adamı, Edison'dan makinenin pazarlama haklarını satın almıştır ve makineyi görmek isteyen seyirciler artmaya başladıkça, yeni iş alanları bu gösteriler açısından önemli hale gelmiştir. Kumarhaneler ve oteller gibi eğlence merkezleri, kinetoskopu satın almışlar ve müşterileri için gösteriler düzenlemişlerdir (Baydur, 2004, s. 29-30).

Edison her ne kadar laboratuvarlarında çekilen filmler ve kinetoskopun patentine sahip olması sayesinde, aygıtların satış fiyatını istediği miktarda belirlemiş olsa da, film seyretmenin ve sinemanın geleceğini Lumiere Kardeşler belirlemiştir (Abisel, 2006, s.29). Edison, filmlerin geçici bir eğlence olduğuna inandığı için, filmleri perdeye yansıtan bir sistem geliştirmemiştir, filmlerin perdeye yansıtılması Lumiere Kardeşler

tarafından geliştirilen sinematograf aygıtı sayesinde mümkün hale gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 441).

Sinema tarihçilerine göre, sinemanın kesin doğuşu Lumiere Kardeşler sayesinde olmuştur. Fakat bu durum, tartışmaları da beraberinde getirmektedir (Teksoy, 2005, s. 29). On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema ile ilgili aygıtlar bir çok teknisyenin, bilim adamının, zanaatkarın ve sanatçının eş zamanlı ya da farklı zamanlarda yapmış oldukları çalışmaların ortak ürünleridir (Baydur, 2004, s. 25).

Sinemanın doğuşuna yol açan araştırmaların farklı ülkelerde farklı alanlarda hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu açıdan, Bir Amerikalı, sinemayı Edison'ın bulduğunu, Bir Alman, Max Skladanowsky tarafından bulunduğunu söyleyebilir. 1892 yılında, filmin üstüne görüntüleri saptayabilen bir aygıt geliştirmesi sonrasında, 1 Kasım 1895'te Berlin'de ilk gösterisini düzenleyen Skladanowsky, Lumiere Kardeşlerden önce düzenlediği bu gösteriyle büyük ilgi görmüştür. Ne var ki, sinema tarihçileri açısından, Lumiere Kardeşler'in sinematografı sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Teksoy, 2005, s. 29).

2.1.2. Sinematografik Gelişmelerin İlerlemesi ve Sinemanın Doğuşu

Sinemanın gelişim sürecinde resimleri hareketlendirme çabasına ve fotoğrafın icadından sonra sabit görüntünün, hareketli görüntüye dönüştürülmesi sürecine genel olarak değinildi. Tüm bu süreç boyunca, keşfedilen aygıtlar, teknolojik gelişmeler ve sanatçıların çabası düşünüldüğünde, sinemanın bulunuşuna çok sayıda ve birbirinden farklı çalışmanın etki ettiği söylenebilir. Bu noktada, sinemanın ilk döneminin sessiz görüntülerden oluştuğunu belirtmek önemlidir.

Sinema, teknolojik bir anlatım aracı olarak tiyatroyla benzer bir zeminde ortaya çıkmıştır. Başlarda bu aracın yaratılmasının sebebi, fotoğrafa hareket sürekliliğinin kazandırılması isteği olmuştur. Sinema ortaya çıkarken amaçlanan şey, yaşamın canlılığının sürmesini sağlayan ve donup kalmayan fotoğraflara ulaşmaktır. İlk sinema aygıtlarını bulanlar, insan ve toplum yaşamını bütünüyle içeren bir sanat dalını yarattıklarını fark etmemişlerdir. Bu açıdan ilk sinema mucitleri, hareketli fotoğrafların

insanları her yeni buluş gibi bir süre eğlendireceğini ve meraklarını karşılayacağını düşünmüşlerdir (Gevgilili, 1989, s. 14-15).

Sinemanın ortaya çıkışını sadece bilimsel bilgilere ve araştırmalara bağlamak eksik bir tespit olmaktadır. Sinemanın ortaya çıkmasında rol oynayan buluşların önemi, canlı fotoğrafların ekonomik açıdan, kazanç sağlayıcı gösterilere dönüşmüş olmasıdır. Fotoğrafın bulunmasına yönelik çalışmalar ve hareketli görüntüye geçiş için yapılan araştırmalar on dokuzuncu yüzyılın sonlarında hareketlilik ve hız kazanmıştır. Bu durumun sebebi, hem toplumun bir gereksinmesi, hem de ekonomik anlamda önemli bir kazanç sağlaması açısından sinemanın bu yüzyılda dikkat çekici hale gelmiş olmasıdır

Sinemanın bir icat olarak ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl, modernleşme sürecinin hızla devam ettiği ve emperyalist ilişkilerin yoğun olduğu bir dönem olmuştur. Yüzyılın sonlarına doğru sanayileşme ve teknolojinin hızla gelişmesine bağlı olarak, kentleşme, iletişim, ulaşım gibi alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Modernleşmeyle birlikte, geleneksel hayattan kopan bireyin sorunları, farklı algılama biçimleri bu dönemde önemli unsurlar olarak görülmektedir. Yaşam pratikleri değişen birey, boş zaman aktivitelerine yönelmiştir. Bu bağlamda, yeni icatlar ortaya çıkmış, insanlara oyalanacakları ve merak duygularını tatmin edecekleri alanlar yaratılmıştır (Koluvaçık, 2010, s. 199).

1895 yılına gelindiğinde, birçok araştırmacı, hem kamera aygıtında, hem projektör aygıtında, filmin belirli aralıklarla akmasını sağlayan cihazlar geliştirmişlerdir. Bu sayede görüntü, bir sonraki görüntüye geçmeden izleyicinin önünde sabit tutulabilmiştir. Bu cihazlardan en önemlisi olarak, Lumiere Kardeşler'in geliştirmiş olduğu Sinematograf kabul edilmektedir (Usai, 2003, s. 23).

Edison'ın kineteskop aygıtının ticari geleceği Antoine Lumiere tarafından fark edilmiştir. Oğlu Louis Lumiere ile oldukça ilgi gören bir fotoğraf kağıdı geliştirmişler ve Lyon'da büyük bir fabrika kurmuşlardır. Antoine Lumiere, Edison'ın aygıtlarının patentini Avrupa'ya vermemesi üzerine oğlundan kineteskop benzeri bir aygıt geliştirmesini istemiştir. Bunun üzerine, Louis Lumiere, kardeşi Auguste ile beraber çalışarak, kineteskoptan çok daha gelişmiş bir aygıt üreterek, 1895'te bu aygıtın patentini almıştır. Hem kamera, hem gösterici, hem de baskı makinesi olarak

kullanabilen bu aygıt, Edison’ın ürettiği makineden çok daha işlevseldir (Abisel, 2006, s. 31).

“Sinematograf” kısa adıyla sinema, Lumiere Kardeşler’in geliştirdiği sistem sayesinde, bireysel gösterimden evrimleşip, toplu gösterime olanak vermiştir. Günümüz sinemasında olduğu gibi, Lumiere Kardeşler de filmleri göstermek için bir salon, bir perde ve perdeye yansıyan bir film şeridini kullanmışlardır (Scognamillo, 1997, s. 15). Sinematograf, saniyede on altı kare yazımlayabilmekteydi, bu durum sessiz sinemadan, sesli sinemaya geçilene kadar değişmemiştir (Abisel, 2006, s. 31). Sinematografin icadının ardından, kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895’de Ulusal Sanayi Özendirme Derneği üyeleri önünde gerçekleştirilmiştir (Beton, 1993’den aktaran: Çetinkaya, 2007, s. 68).

Sinemanın halka açık gösteriler şeklinde ki başlangıcı ise, 28 Aralık 1895’te Lumiere Kardeşlerin Paris’teki Grand Cafe’de düzenlemiş oldukları gösteri olarak kabul edilmektedir (Scognamillo, 1998’den aktaran: Çetinkaya, 2007, s. 68). Gösteriyi izleyen seyirciler, beklemedikleri bu teknoloji karşısında paniğe kapılmışlardır çünkü perdede hareket eden görüntüler seyircilerde, sinema salonunun içine girecekmiş gibi bir gerçeklik algısı yaratmıştır. Bu ilk filmler, aslında günümüze oranla oldukça basit çekimlerdir. İstasyona giren bir tren, mamasını yiyen bir bebek, kendisini sulayan bir bahçıvan (ilk güldürü olarak kabul edilir), iskambil oynayan iki erkek, bir dansçı ve çeşitli doğa manzaralarından oluşan bu çok kısa filmlerin deneysel gösterimi, izleyiciler açısından oldukça ilginç ve merak uyandıran bir deneyim yaratmıştır (Scognamillo, 1997, s. 15). İlk sinema seyircilerinin perdede gördüklerine nasıl tepkiler verdiklerini ve yaşadıkları korkuya benzer paniği Pezzella şu şekilde aktarıyor:

“Kameranın bakışına doğru hızla yaklaşan lokomotif görüntüsünün karşısında, seyircilerin onun perdeden dışarı fırlayacağından korkarak dehşet içinde kaçtıkları anlatılır. Gerçekliğin bu denli vahşi bir etkisi, sinematografik gösteriye alışılmasıyla doğal olarak son buldu. Ortalama seyirci, etkileyici her türlü iktidara sahip olmasına karşın, kendi bedensel ve fiziksel deneyiminden kopuk gölgenin kuru dünyasıyla ne yapabileceğinin hemen farkına vardı. Bununla birlikte bu “ilkel” reaksiyon, sinemanın,

daha sonraki hiçbir kuşkuculuğun bunu bütünüyle ortadan kaldıramayacağı bir yönünü ortaya koyar (Pezzella 2006'dan aktaran: Kirel 2010, s. 18).”¹⁰

Sinematografin geleceğinin olmadığına inanmamış olsalar da Lumiere Kardeşler kısa süre sonra izleyicilerin yoğun ilgisine bağlı olarak film üretmek zorunda olduklarını kavramışlardır. İlk gösterilerinden itibaren sürekli artan izleyici sayısı ve farklı filmlerin daha çok ilgi çekeceğine inandıkları için, Lumiere Kardeşler dünyanın farklı yerlerine operatörler göndermişler ve seyircilerin gitmeden göremeyecekleri yerleri ve olayları sinema sayesinde aktarmayı başarmışlardır. 1896 yılında sinematograf önce Londra ve Brüksel’de, ardından Berlin ve Madrid’de, daha sonraları da Sırbistan, Rusya, Romanya ve İstanbul’da seyircilerle buluşmuştur (Teksoy, 2005, s. 31).

1896 yılı sinema açısından önemli bir olaya da sahne olmuştur. 14 Mayıs 1896’da Rus Çarı II. Nikola’nın tahta çıkış törenini filme çeken Lumiere Kardeşlerin operatörleri önemli bir belgeye imza atmışlardır. Bu törenden iki gün sonra, yeni çarın halkı selamlaması töreni yapılmıştır. Bu tören sırasında tribünlerden birinin çökmesi sonucunda büyük bir izdiham ve kargaşa birkaç bin kişinin ezildiği bu olay, aynı operatörler tarafından filme alınır fakat polis bu filmlere el koyar. Bu olayla birlikte sinema ilk kez sansürle tanışmıştır. Çekilen görüntülerin halka ulaşmasının engellenmesi sinemada sansür tarihi açısından bir ilktir (Teksoy, 2005, s. 32).

2.1.3. Sinema’da Mizansen Kullanımı: Georges Miles

Sinema başlarda mizansen anlayışından yoksun olarak ortaya çıkmıştır. Lumiere Kardeşler’in ilk filmleri de dahil olmak üzere çekilen kısa filmler gündelik hayatı olduğu gibi yansıtmakla sınırlı kalmıştır. Gerçekçilik anlayışıyla sınırlandırılan sinema, mizansen olgusunun gelişimini engellemiştir¹¹. Mizansen tekniğini ilk uygulayan Georges Miles, Lumiere Kardeşler’in kısa film gösterilerinden etkilenmesinin yanı sıra

¹⁰ İstasyona giren tren’in görüntüsünden oluşan film, bazı kaynaklarda korku sinemasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Burada korku unsuru günümüzdekinden oldukça farklıdır. Alışılmamış bir gerçeklikle (hareketli görüntü) karşılaşan seyircinin yaşadığı kaygı korku unsuru yaratmaktadır (Kirel, 2010, s.18-19).

¹¹ “Mizansen, “orijinal olarak Fransızca olan mise-en-scene “sahneye koyma” anlamına gelir ve ilk olarak oyunları yönetme pratiğine uygulanmıştır. Bu terimi film yönetimine genişleten film incelemecileri bu terimi, yönetmenin film karesi içinde görünenler üzerindeki kontrolünü ifade etmek için kullanırlar (Bordwell, Thopmson, 2008, s.112).

kendi geliştirdiği mizansen anlayışıyla sinemada büyülü bir hava yaratmayı başarmasıyla önemli bir isim olarak kabul edilir (Bordwell, Thopmson, 2008, s. 113). Lumierler, “Kendini Sulayan Sulayıcı” filmiyle kısa bir öykü anlatmıştır denilebilir fakat sonraları güncel olaylar filmlerinin konusunu oluşturmuştur. Edison da, “İskoçya Kraliçesi Mary’nin İdamı” filminde bir öykü anlatmış, fakat sonraları, mzikholdeki gösterileri ve güncel olayları filmlerinde kullanmıştır (Teksoy, 2005, s. 33). Georges Miles ise yaptığı filmlerle sinemanın büyücüsü olarak adlandırılmaktadır ve düşlerin sinemayla anlatılabileceğini ilk gösteren kişi olması açısından sinemanın gelişiminde oldukça önemlidir (Biryıldız, 2009, s. 5).

“On Dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, neredeyse aynı anda iki yeni makine gün ışığına ıktı: Lumiere Kardeşlerin sinematografi ve uçaklar. Her iki teknoloji de hareket olanağı sağlıyordu, farklı mekanlar arasında hareketi mümkün kılıyordu. Uak insanın en eski rüyasını, kanat takıp uçmayı gerçekleştirirken, sinematografin katkısı görüntüleri olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtma ile sınırlıydı. Ne var ki çok geçmeden roller değişti. Uak kullanışlı bir seyahat, ticaret ve savaş aracı haline gelirken, gündelik yaşamdan kaçmayı mümkün kılan sinema gitgide rüyalar üreten bir kaynağa dönüştü (Morin 2005’den aktaran: Diken, Laustsen, 2010, s. 19).”

1896 yılında, Georges Melies, İngiliz mucit Robert William Paul’dan bir gösterici satın almıştır. Kısa bir süre sonra kendi kamerasını yapan Melies’ in ilk filmleri de Lumiere Kardeşlerin filmleri gibi gündelik hayatı yansıtan kısa ve basit filmlerden oluşmaktadır. Fakat Melies’in diğer sinema gstericilerinden farkı, aslında sihirbaz olması ve sinemada basit efektlerin kullanılabileceğini keşfetmesinin sinemaya farklı bir boyut kazandırmış olmasıdır. 1897 yılında kendi stdjosunu kuran Melies, Edison’ın “Black Mary” stdjosundan farklı olarak bir çeşit sera gibi görünen cam duvarlardan oluşan bir stüdyo inşa etmiştir. Bu stüdyonun güneş ışığını daha çok geçirmesi sayesinde daha kullanışlı bir yapı olduğu söylenilebilir (Bordwell, Thopmson, 2008, s. 443).

Sinemada anlatım gücünün keşfedilmesi, Georges Melies’in hayal gücü sayesinde gerçekleşmiştir denilebilir. Önceleri kendi yönettiği tiyatrolarda insanların ilgisini çekebilecek birçok yöntem deneyen Miles, sinemanın düşlerini

gerçekleştirebileceği bir alan olduğunu kısa sürede fark etmiştir (Sadoul 1959'dan aktaran: Gevgilili, 1989, s. 15).

1896 yılının Mayıs ayında çevirmiş olduğu ilk filmi, İskambil Oyunu (La Partie des Cartes), bu anlamda bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. 1913 yılına kadar çevirdiği dört bini aşkın film sayesinde, kamera ile her şeyin anlatabilineceğini göstermiştir. Melies'in ortaya koyduğu en önemli farklılık, sinema filmlerinde aynı görüntünün üzerine, ayrı zamanlarda çekilmiş farklı görüntülerin yerleştirilebiliyor olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, çok basit kamera hileleri sayesinde farklı insan serüvenleri sinemaya aktarılabilmiştir. Melies'in ilk denemeleri, kamera'nın ilk kez bir anlatım aracı olması açısından önemlidir. Bu bağlamda Melies, kamerayı bir iletişim, yazın aracına dönüştürmeyi başarmıştır. Kendi hazırladığı dekorlar sayesinde, önceden tasarladığı sinema öykülerini, birbirinden farklı plan çekimleriyle birleştirmesi sinemanın bir anlatım aracına dönüşmesine giden yolu açmıştır. Yine de Melies'in bu denemeleri, tiyatrodan çok farklı değildir, kamera hileleriyle daha gelişmiş bir tiyatroyu beyaz perdeye aktarmıştır denilebilir (Gevgilili 1989, s. 15-16).

Sinemanın bir anlatım aracı olduğunun fark edilmesi sayesinde bir propaganda aracı da olabileceğini, amacı bu olmasa da tesadüfi bir şekilde ortaya çıkaran da Melies'tir. Sinemanın sadece bir takım görüntüleri aktarmak dışında bir anlatım yolunu başlarda benimsememiş olması, o dönemlerde Fransa'da ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde sinemaya olan ilginin azalmasına sebep olmuştur (Dabağyan, 2004, s. 21).

Sinemaya olan ilginin azalması 1987 yılında olan trajik bir olayla da bağlantılıdır. 4 Mayıs tarihinde, elde edilen gelirin yoksullara dağıtılması amacıyla Paris'te düzenlenen bir etkinlik sırasında bir sinematograf gösterisi de düzenlenmiştir. Gösteri sırasında çıkan yangında yirmi beş kişi ölmüş, yüze yakın kişi de yaralanmıştır. Ölenlerin arasında Paris'in soylu ailelerine mensup kişilerin de olması, olayın etkisini önemli ölçüde etkilemiş ve kamuoyunda sinematografin tehlikeli olabileceğine dair olumsuz bir tepki gündeme gelmiştir (Teksoy, 2005, s. 34).

Sinemaya olan ilgiyi tekrar canlandırmak adına, yenilikler geliştiren Melies, bir anlamda "magazinciliği" de beyaz perdeye uygulayan ilk kişi olmuştur. Dönemin aktüel

olaylarını seçerek, stüdyosunda canlandırıp filme aktarması sayesinde halk tarafından sinema tekrar eski cazibesine kavuşmaya başlamıştır (Dabağyan, 2004, s. 21).

“Aktüalite Filmciliği” alanında ilk adımı atan Melies, sinemanın anlatım aracı olması ve tekrar eski cazibesini kazanması yolunda deneme çekimlerine başlamıştır. 1899 yılında o dönemin çok ses getiren ve ilgi uyandıran bir olayını beyaz perdeye aktarması sayesinde ciddi oranda ilgi toplamıştır. Fransız yüzbaşı Dreyfus’un casusluk suçundan yargılanması o tarihte önemli bir gündem olayı olmuştur. Bu olayı 15 dakika süren filmine konu olarak seçen Melies, Dreyfus’un rütbelerinin sökülmesi, avukatına yapılan suikast ve karısıyla karşılaşması gibi ustalık isteyen sahneler de fotoğraf dahi kullanmıştır. Bu film büyük ölçüde başarı sağlamasının yanı sıra Yüzbaşı Drefius lehine kamuoyu oluşturulmasında da çok etkili olmuştur. Bu bağlamda, sinemanın propaganda ve kamuoyu oluşturmasında en önemli araçlardan biri olabileceği bu olay sayesinde anlaşılmıştır. Daha sonra ki yıllarda, Melies’in tesadüfen önünü açtığı sinemanın propaganda ve kamuoyu oluşturma özelliği, ideolojik olarak sıkça kullanılan bir güç olacaktır (Dabağyan, 2004, s. 21-22).

Sinemanın ideoloji ile ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, Melies’in anlatım aracı olarak sinemayı kullanması oldukça önemlidir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi, Melies’in filmleri tiyatronun çok ötesine geçememiş filmler olarak kabul edilmektedir. Sinemaya olan ilginin tekrar canlanmasına yol açan mizansen tekniğini kullanması ve magazinsel sinemanın doğuşuna yönelik ilk adımları atması bakımından önemli olan Melies, çalışmanın içeriği açısından dikkat çekici isimlerden biridir.

2.2. Sinema’nın Dünyaya Yayılması ve Endüstri İlişkisi

Fotoğrafın bulunuşuyla başlayan ve sinemanın bulunuşuyla gerçekleşen görsel dönüşüm, toplumsal yapıda farklılıklar oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Nesnelerin görüntüye dönüştürülmesi, bu görüntülerin çoğaltılmasıyla birlikte kitlelere yayılmasını da sağlamıştır. Görüntü, üretim ve tüketim süreçlerinden geçen bir meta halini almıştır. Bu noktada önemle belirtilmesi gereken, fotoğraf ve sinemanın bulunuşunun diğer teknolojik gelişmelerden farklı bir çizgide ilerlemiş olmasıdır. Diğer bir deyişle, fotoğraf ve sinema, birkaç başarılı insanın yaptığı araştırmaların sonucunda

değil, farklı tarihlerde ve genellikle birbirinden habersiz çalışan insanların yaptığı katkılar sonucunda, toplumsal bir süreç bağlamında ortaya çıkmıştır (Kılıç, 2008, s.11).

Sanat, insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişmiş ve gelişmekte olan bir olgudur. İnsanoğlunun gelişimine bağlı olarak, sanatsal alanda da gelişmeler meydana gelmiştir. Bu yakından ilişkiye rağmen sanat ilk zamanlar uzmanlaşma prensibine dayalı ve ayrı bir alan olarak değerlendirilmemiştir. İlkel insanların ritüelleri, boyalarla oluşturulan şöenleri, toplumun tüm kesimini kapsayan etkinlikler olmuştur. O dönemlerde, toplumda üretici ve tüketici toplum ayrışmaları yoktur. Toplumlarda ki en önemli ayrışma dönemlerinden biri, üretici ve tüketici grupların ortaya çıkması olmuştur. İş bölümü, yeni mesleklerin oluşması, ekonomik faaliyetlerin çeşitlenmesi gibi sebeplerle bu grupların ortaya çıkışı hızlanmıştır (Koluçık, 2010, s. 169).

Sanatsal alanda ki değişim ise, bu ayrışmaya bağlı olarak sanatın da toplumun her kesiminin beraber etkinlik yaptığı bir olgu olmaktan çıkması ve uzmanlaşmanın yavaş yavaş sanatta belirleyici rol oynamaya başlamış olmasıdır. Bu bağlamda sanat, üretim ve tüketim gruplarından oluşmayan, bir bütünlük sürecinde toplumun tümünü sürece dahil eden bir olgu değildir artık. Bu noktada, sanatsal ilişkilerle ekonomik ilişkiler birbirine bağımlı olmaya başlamıştır. Sanatsal etkinliklerle ekonomik ilişkilerin birbirine yakından bağlantılı olması, On sekizinci yüzyılın sonu, On dokuzuncu yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Bu süreçle birlikte kültürel faaliyetler, ekonomik faaliyetlerle aynı özellikleri taşımaya başlamıştır. Daha önceleri değiş tokuş esasına dayanan sanat, bir metaya dönüşerek alınıp satılan, üretilip, tüketilen bir döneme geçmiştir. Bu gelişmeler bağlamında, popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramların ortaya çıkış süreci başlamıştır (Koluçık, 2010, s. 169-170).

Sinema günümüzde, sanatsal faaliyetlerin en önemlilerinden biri olarak kabul edilmektedir, aynı zamanda çok önemli bir endüstrinin de sahibidir. Teknik bir buluş, bir eğlence, belki de insanların hayallerinin bir sonucu olarak bulunan sinema, gördüğü yoğun ilgi sonucu ekonomik anlamda önemli bir gelir kaynağı haline gelmiştir. Bu durum, sinemanın bir endüstri oluşturmasını sağlamış ve günümüze gelene kadar hızla büyüyen bir ekonomik faaliyet alanı yaratmıştır. Bu noktada, sinemanın önemli bir endüstri haline gelmesini sağlayan gelişmelere bakmak önemlidir.

Fransa'da bulunun Sinematografin ardından, Avrupa'da gelişmeler hızla devam etmiştir. Çekoslavakya'da sinema 1896'da yerleşmiştir ve Mimar Krizenecky dört kısa film çekmiş, 1898 yılında Prag'da "Mühendisler Sergisi"nde göstermiştir. Avustralya'da da ilk sinema gösterileri 1896 yılında Viyana'da gösterilmiştir ve bu tarihten üç yıl sonra kentin ilk sinema salonu "Kinopalast" açılışını yapmıştır. İngiltere'de sinema, Friese-Greene ve R.W.Paul'ün katkılarıyla tam olarak başlamıştır. Robert William Paul kendi filmini 1896 yılında çekmiştir. İspanya'da ilk filmler, 1896'da Fotoğrafçı Frustuoso Glabert tarafından çekilmiştir. Danimarka ve Portekiz aynı yılda, 1899'da sinemayı erken kullanan ülkeler arasında yer almışlardır. İtalya'nın ilk sinemacısı "Sinetograf" adını verdiği cihazıyla Filoteo Alberini olarak kabul edilmektedir. 1904 yılında Arturo Ambrosio'nun Torino'da ilk film stüdyosunu kurmasının ardından, bir yıl sonra Alberini ve Santoni'nin de çekim stüdyoları faaliyete girmiştir (Scognamillo, 1997, s. 16-17).

İlk alıcı- gösterici cihazlar 1896 yılında piyasaya çıkmıştır, fakat o yıllarda üretilen bir dakikalık kısa filmlerin sayısı, gittikçe genişleyen sinema tüketim alanı için yeterli olmamaya başlamıştır. Üretilen filmlerin az sayıda olması, sinema salonlarına gelen seyircinin değişik filmler izlemesine olanak vermemiştir, bu nedenlerle, henüz büyük kentlerde tam olarak yerleşemeyen sinema, gezginci bir döneme başlamıştır. Bu dönem Avrupa'da 1896 yılından, 1907 yılına kadar sürüyor, Amerika Birleşik Devletlerinde ise 1896 yılından, 1903 yılına kadar devam etmiştir. 1900'lü yılların başında ise sinema kentlileşme sürecini tam olarak tamamlamıştır (Scognamillo, 1997, s. 18).

Sinematograf ya da diğer sinema gösterimine olanak veren aygıtlar, Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da geliştirilip, dünyanın diğer bölgelerine gönderilmişlerdir. Bu bağlamda sessiz sinema dönemi boyunca sinemanın örgütlenişini, teknolojik gelişimini ve sinema dilini bu ülkeler belirlemişlerdir. Sömürgecilikle ilintili olarak, Güney Amerika, Asya ve Afrika ülkeleri sinemayla hep yabancı araçlar sayesinde tanışmışlardır. Bu durumun sebebi, bahsedilen ülkelerin ekonomik, teknolojik ve politik koşullarının yeterli olmamasıyla da yakından ilgilidir. Bu ülkelerde yerli film yapıcılığı İkinci Dünya Savaşının sonrasına kadar gelişmemiştir, gösterilen filmler yabancı filmlerin egemenliğindedir (Abisel, 2007. s. 72).

Sinemanın ilk otuz yılı çok önemli bir gelişim sürecini kapsamaktadır. Paris, New York, Londra, Berlin gibi büyük kentlerde bir yenilik olarak başlayan sinema, gösterildiği her yerde, izleyiciyi kendine çekmesi sayesinde, diğer eğlence biçimlerini sarsıntıya uğratmış ve ve hızla tüm dünyaya yayılmıştır. Sinemanın keşfinde tek bir öncü yoktur aslında, Fransız, Alman, Amerikan ve İngiliz araştırmacılar sayesinde geliştiği kabul edilse de sinemanın dünya çapındaki etkisinde, İngilizlerin ve Almanların görece daha az rolünün olduğu kabul edilmektedir. Sinemanın keşfinden sonra ihracat olarak sunumu en çok Fransızlar ve onları izleyen Amerikalılara ait olmuştur. Çin, Japonya, Latin Amerika ve Rusya’da sinemanın yerleşmesi Fransız ve Amerikan sinemaları sayesinde olmuştur (Smith, 2003, s. 19).

Birinci Dünya Savaşı’na kadar Avrupa Sinemasında Fransızlar, en önemli konuma geçmeyi başarmışlardır. Örneğin, 1898’de Fransa’da kurulan Pathe Kardeşler sinema şirketi, 1914 yılından önce, Almanya, İsviçre, Hollanda, Portekiz, İsveç, A.B.D, İspanya ve Türkiye’de şubelere sahip olmuştur¹² (Scognamillo, 1997, s. 22). Sinemanın ilk döneminde en önemli Fransız Film yapımcılarından biri olan bu şirket, film pazarı üzerinde Fransız sinemasının egemenliğinin oluşmasında en önemli etken olmuştur. 1908’de şirket, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki sinema yapımcılarının tümünden iki kat fazla film dağıtmaktaydı. Diğer yandan, 1890’ların sonunda A.B.D’ de kurulan “Edison Manufacturing Company” , “American Mutoscope and Biograph Company of Amerika” ve “Vitagraph Company of Amerika” gibi şirketler, Fransızların sinemada ki egemenliğinin zayıflamasını ve dünya sinemasında egemenliğin A.B.D’ ye geçmesi yolunda ki başlıca adımları atmışlardır (Pearson, 2003, s. 32).

Tüm bu gelişmelerin sonucunda sinema, hızla bir endüstrielleşme sürecine girmiştir. Yapımcılar, dağıtımıcılar, sinema salonları, teknik malzemeleri yapan teknisyenler, kameramanlar ve ışıkçılar bir sanayi kolunu oluşturmaya başlamışlardır ve buna bağlı olarak sendikalar ve şirketler aynı iş sahasına bağlı olarak kurulmuşlardır. Sinema, ilk on yılı içerisinde bilimsel bir buluş olmaktan öte, kitlelerin eğlence aracına dönüşmüştür. 1906 yılına gelindiğinde Amerika’da binden fazla sinema salonunun açılması, bu bağlamda önemli bir örnek olarak verilebilir (Baydur, 2004, s. 31).

¹² Lumiere Kardeşler, sinemanın yeni bir eğlence endüstrisi yaratma imkanıyla ilgilenmemişlerdir ve bunun sonucunda, 1900 yılında ticari haklarını Charles Pathe’ye devretmişlerdir (Abisel, 2006, s. 35).

Film, icat edildikten hemen sonra daha önce icat edilen gramofon ve radyo gibi, ekonomik açıdan önemli bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. “Serbest girişimci bir sistem” olan batı kapitalizmi filmleri kar güdüsüyle geliştirmeye başlamıştır. Bu bağlamda, filmler para karşılığında tüketilmesi açısından, bir metaya dönüşmüştür. Bu durum, sinemanın doğduğu zamandan ve gelişmeye bağladığı dönemden itibaren geçerli olmuştur (Koluvaçık, 2010, s.193). Pearson konuyla ilgili şunları söylüyor:

“1907-1913 yılları arasında, Birleşik Devletler ve Avrupa’da sinema endüstrinin örgütleniş biçimi çağdaş kapitalist girişimlere benzemeye başladı. Özellikle Birleşik Devletler’de bazı yapımcılar sinema endüstrisinin tümü üzerinde oligopolcü bir denetim kurmaya kalkıştığı halde, yapım, dağıtım ve gösteri aşamaları farklı alanlar haline geldikçe uzmanlaşma da arttı. Gösterimcilerden sürekli gelen yeni ürün talepleriyle birlikte daha uzun filmler, iş bölümünün artmasının ve sinematografik uyuşmaların düzenlenmesinin yanı sıra, yapım pratiklerinin standartlaşmasını da gerekli kıldı. Kalıcı gösterim alanlarının kurulması, sinema endüstrisinin yere daha sağlam basmasını sağlayan kârların en üst düzeye yükselmesine olduğu kadar, dağıtım ve gösterim işlemlerinin rasyonelleşmesine de yardım etti (2003, s. 42).”

1903-1909 yılları arasındaki dönem, Pathe şirketinin sadece Fransa’da değil, tüm dünya sinemasındaki egemenlik dönemi olarak kabul edilmektedir. 1900’lerin başında sinema Amerika’da bir eğlence, İngiltere’de bir zanaat olarak görülürken, sinemanın kapitalizmin bir ürünü olarak endüstriyel olduğu ilk ülke Fransa’dır. Pathe şirketinin film pazarlama sistemi, sinemada zanaattan endüstriye geçişin gerçekleşmesini sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşına kadar egemenliği elinde tutan Fransız Sineması, savaştan sonra egemenliği Amerikan firmalarına bırakmak zorunda kalmıştır (Abisel, 2006, s. 42).

Amerika’nın Birinci Dünya Savaşından sonra sinema üzerinde ki hakimiyeti, sosyo-politik ve ekonomik sebeplerden kaynaklıdır. Bu sebeplere ve gelişmelere bakmak, sinema dünyasında yaşanan değişimi ve dönüşümü anlamak açısından önemlidir. Birinci Dünya Savaşından sonra, sinema dünyasında önemli farklılıklar olduğu söylendi. Amerika’nın sinema üzerinde kurduğu hakimiyeti anlayabilmek ve dönemin analizini yapabilmek açısından, Amerikan sinemasının ilk yıllarına bakmak ve endüstriyelleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan Hollywood sinemasına değinmek önemli olacaktır.

2.2.1. Bir Endüstri olarak Amerikan Sinemasının Gelişimi

Sinemanın endüstriyelleşme süreci emperyalizm ve modernleşme olgularıyla yakından ilgilidir. Bu bağlamda, sinemanın ortaya çıktığı dönem emperyalist ilişkilerin dönüşüme uğradığı ve geliştiği yıllara denk gelmektedir. Modernleşme sürecinin hızlandığı bu dönemde, sanayileşme ve teknolojinin gelişimi, makineleşmenin yoğunlaşması, kentleşme kavramının içeriği, iletişim alanında ve ulaşımda önemli değişikliklerin yaşanması dikkat çekici gelişmelerdir. Bu değişimlere paralel olarak, insanların yaşam pratiklerinin de farklılaşması, geleneksel hayattan, modern hayata geçen bireyin sorunları da dikkat çekici hale gelmiştir. Bu dönemde, modern çağa özgü algılamaların ve anlamlandırmaların önemli hale geldiği görülmektedir (Kolucaık, 2010, s. 191).

Sinema sanatının var olabilmesi için, ürünü yani filmleri meta olarak kabul eden, üretiminden dağıtımına kadar bir sanayi oluşması gerekmektedir. Bu sanayinin kendi kurallarını kendinin belirlemesi ve değerlendirmesi önemlidir (Scognamillo 1994'den aktaran: Ünal, 2010, s. 15). Yirminci yüzyılın başlarında, Amerikan sinemasını, Avrupa Sinemasından farklı kılan nokta endüstriyelleşmeyle yakından ilgilidir. O yıllarda Amerika'nın hızla endüstriyelleşmesine bağlı olarak dışarıdan aldığı yoğun dış göç ve yine endüstriyelleşmeye bağlı olarak kırsal alandan kente yapılan göçler Amerikan sinema sanayisi açısından oldukça önemli olmuştur (Ünal, 2010, s. 15).

2.2.1.1. Sinemanın Ortaya Çıktığı Dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nin Politik ve Sosyo-Ekonomik Görünümü

Amerika Birleşik Devletlerinde sinemanın önemli bir endüstri haline gelme sürecini incelemeye önce, o dönemin sosyo-politik koşullarına bakmak yararlı olacaktır. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren geçirdiği dönüşümler ve edindiği farklı görünümeler açısından, toplum-bilimsel bir yöntemin izlenmesi çalışmanın içeriğiyle örtüşmektedir. Sinemanın Fransa merkezli olmak üzere Avrupa Kıtasında önemli oranda geliştiği bilgisinden hareketle, Amerika Birleşik Devletleri'nin sinema endüstrisine hakim olması yönünde ki gelişmeler ve dönemin incelenmesi oldukça önemlidir.

İlk sinematografik gösterilerin yapıldığı on dokuzuncu yüzyılda, Amerika ciddi bir sosyo-politik süreçten geçmiştir. 30 Nisan 1789 yılında yürürlüğe giren anayasa ve George Washington'ın 1800 yılında yönetime geçmesinin ardından iktidar, kamu maliyesini güçlendirmek adına gümrük vergilerini arttırmıştır. Korumacılık ilkesi olarak bilinen ve Amerikan siyasetinde uzun süre etkili olan bu karar sonucunda Kuzey Amerikanın çıkarları korunmuş fakat tarımla uğraşan Güney Amerika için durum ekonomik açıdan zorlaşmıştır. Bu farklılığa paralel olarak, Kuzey federal bir hükümet istiyor, Güney ise antifederal ve eyaletlerin de haklarının korunacağı bir hükümet biçimini destekliyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonları Amerika'da, emperyalizmin hızla geliştiği dönem olarak belirtilir, çünkü yayılmacı politika bu dönemde ivme kazanmıştır (Teksoy, 2005, s. 61).

Edison'ın ilk kineteskop gösterisinin yapıldığı dönemde, Amerika Birleşik Devletleri'nin sanayi toplumuna geçiş sürecinin sıkıntılarını yaşadığı söylenilebilir. Kentleşme 'de yaşanan sorunlar da bu dönem açısından oldukça önemlidir. Avrupa'dan gelen göçmenler, farklı dilleri, farklı toplumsal pratikleri ve inanç sistemleriyle Amerika'nın toplumsal yapısını ciddi ölçüde zenginleştirmişlerdir. Fakat, hızla artan göçmen nüfusu ve Sanayinin Kentlerde örgütlenmesi sonucu, kırsal kökenli insanlar ve yeni göç edenlerle birlikte yaşamak istemeyen Amerika kentlerinde yaşayan orta sınıf mensupları evlerinden ayrılıp, kent dışında yaşamayı tercih etmişlerdir. Bu durum, kentlerin yapısını önemli ölçüde değiştirmiştir çünkü önceleri kentlerde toplumsal sınıf temelinde bir ayrışma yokken, kentlerin bu dönüşümü sonucunda kent yaşamında, ekonomik, ırksal ve statüsel olarak ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Diğer bir anlatımla, daha önce toplumsal tabakaların bir arada yaşadığı kentler, belirli statülere ve sosyo-ekonomik konumlara göre ayrışan mahallelerden ve birbirinden kopuk yaşam alanlarına dönüşmeye başlamıştır (Teksoy, 2005, s. 62).

Kentin yoksul kesimlerinde yaşayan yeni göçmenler günlerinin yarısı bir iş yerinde, sağlıksız ve havasız ortamlarda çalışarak geçiriyorlardı. Genellikle sabah altıda iş başı yapan işçiler, akşam altı ya da yedi gibi işi bıraktıkları için kış aylarında güneş ışığını bile göremiyorlardı. Tatil günlerinde gidebilecekleri yerler mahalleler de bulunan saloonlarla kısıtlıydı. Gençler ise, dans salonlarına, paten pistlerine ve bilardoya giderek vakit geçiriyorlardı. 1890'ların sonlarına doğru bu eğlence merkezlerine lunaparklar,

basketbol maçlarının yapıldığı alanlar ve vodvil tiyatroları da eklendi. Fakat yeni göçmenlerin İngilizce bilgisi, vodvil tiyatrolarını izlemeye yeterli değildi (Teksoy, 2005, s. 62).

A.B.D’de ilk sinema salonu Los Angeles’ta 1902 yılında açılan “Electric” isimli salondur fakat bu salon, çok fazla ilgi toplamamıştır. Asıl ilgi, Pittsburg’da bir iş adamının açtığı salonla sağlanmıştır, daha sonra diğer kentlerde de bu salonlar hızla yayılmıştır. “Nickelodeon” adı verilen bu mekanlar, sadece sinema izlemek için düzenlenmiş salonlardır. İlk salonun Pittsburg’da açılmasının sebebi oldukça dikkat çekicidir. Amerika’ya göç eden işçiler yoğun olarak bu sanayi bölgesinde yaşamaktaydılar (Abisel, 2006, s. 39).

Dünyanın genelinde 1905 yılına kadar sinema izleme yerleri, ağırlıklı olarak vodvil tiyatroları, lunaparklar ve fuar alanları gibi mekanlardan oluşmaktaydı fakat 1905’ten itibaren kalıcı sinema salonlarına ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Amerikan sinema tarihine bakıldığında, sinema sektörüne ilişkin değişimin sosyal yapıyla yakından ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. Hem alt, hem üst tabakadan seyircilerin ilgisi, sinema sanayisinin gelişmesi ve yapısının dönüşmesinde en önemli etkenlerden biri olarak gösterilmektedir. Özellikle göçmenlerin çektiği yabancılaşma duygusu sinemanın onlar tarafından ilgi çekmesini sağlamıştır (Ünal, 2005, s. 15).

Sinema sadece Amerika’da değil, dünyanın geri kalanında da başlangıcından itibaren kentli insan açısından adeta bir “kaçış” niteliğinde olmuştur. Kentlileşmeye bağlı olarak ortaya çıkan yabancılaşma, geleneksel değerlerin zayıflaması, çalışma hayatının bireyler üzerinde yarattığı olumsuz sonuçlar, kent hayatının zorlukları sinemanın bulunduğu dönemde ortaya çıkan sorunlardır. Sinema, bu sorunlardan kaçmanın ve dışarıda ki hayatı bir süreliğine de olsa unutmaya çalışmanın bir eğlence türü olarak yansımasıdır. Bu noktada, önemli bir tartışma konusuna değinmek yerinde olacaktır. İleri ki bölümler de detaylandırılacak olan sinemanın ideolojik işlevleri bu metne aykırı gibi gözükmemektedir. Sinema, seyirciye dış dünyadan kaçışı vaat etmektedir, seyirci de bunu kabul etmektedir. Fakat, dış dünya aslında sinema salonlarında da seyirciyi beklemektedir. Bu bağlamda, özellikle Hollywood sineması ve popüler filmler, seyirciye kaçışı müjdeler ama dış dünyanın egemen değerlerini benimsetmek üzere işlevseldirler (Kirel, 2010)

Edison'ın kinetoskopu, daha sonra da sinema, o dönemlerde sessiz olduğu için göçmenlerin İngilizce bilmelerini gerektirmiyordu. Bu bağlamda, Amerika'nın o dönemde ki yoksul, göçmen nüfusu, sinemanın ciddi oranda ki gelişimi açısından en büyük nedenlerden biri sayılabilir. Diğer bir deyişle, sinema A.B.D' de aydınların başta rabet göstermediği ve hatta küçümsediği bir halk eğlencesi olarak gelişmiştir (Teksoy, 2005, s. 62).

Sinemanın A.B.D 'de göçmenler üzerindeki tek etkisi eğlence ve boş zaman aktivitesi olması değildi. İngilizce bilmeyen göçmenler ve işçiler için sinema bir çeşit adapte aracı olmuştur. A.B.D, göçmenlere ve işçilere Amerikan kültürünü benimsetmek ve onların bu kültüre uyumunu sağlamak amacıyla sinemadan başarılı ve etkin bir biçimde yararlanmıştır. İzlenen bu politika, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ciddi oranda genişletilmiş ve yabancı ülkelere satılan filmler sayesinde, göçmenlere benimsetilmeye çalışılan yaşam biçiminin, dünya seyircilerine de ilgi çekici gelmesi hedeflenmiştir (Abisel, 2006, s. 39).

Sinema başlangıcından itibaren bir kent eğlencesi görünümünde olmuştur. Kısa süre içinde kent yaşamının önemli bir parçası haline gelmiştir ve sinemaya gitmek sosyal hayatın vazgeçilmezlerinden biri haline almıştır (Kirel, 2010, s. 14). Bu bağlamda, Nickelodeonlar'ın hızla yaygınlaşması ve seyircilerin sürekli artan ilgisi A.B.D'de önemli bir kazanç haline gelmiştir. 1907 yılında günlük seyirci sayısı iki milyonun üzerine çıkmıştır ve 1908'de devamlı olarak program sunan beş bin adet nickelodeon sinema seyircilerine hizmet vermekteydi. Sürekli artan ilgiyle birlikte elde edilen kazanç, sinema endüstrisinin doğuşunda oldukça etkili olmuştur. (Abisel, 2006, s. 39).

Sinemanın endüstriyel bir kol haline gelmesi, rekabeti ve sinemayı önemli derecede etkileyen gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Günümüzde sinema denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biri olan Hollywood'un gelişim dönemine bakmadan önce, A.B.D sinemasının tekelleşme sürecine bakmak önemlidir.

2.2.1.2. Amerika Sinema Endüstrisinin Tekelleşme Süreci

Sinemanın tekelleşme süreci, A.B.D’ de rekabetçi kapitalizmin tekelci kapitalizme dönüştüğü yıllara denk gelmiştir. Sinemanın, tekelci politika izlediği bu dönem, Hollywood öncesi film şirketlerinin tröstleşmesiyle oluşmuştur (Arca, Boz, 1974-1975, s.105).

Amerikan sineması aslında kuruluşundan başlayarak, Avrupa Sinemasında meydana gelen gelişmeleri takip etmiş ve bu gelişmelerin sonuçlarından faydalanmış olmasına rağmen, Avrupa sinemasından farklı bir çizgide ilerlemiştir. Çekilen ilk filmlerin sürelerinin kısa olması, kalitelerinin oldukça düşük olması, sinemaya olan ilginin sürekli artmasına engel olmamıştır. Bu ilgi karşısında yapımcılar, film nesnesini herhangi bir sanayi ürün gibi görmeye başlamışlardır. Bu bağlamda film, yirminci yüzyılın başlarından beri sanayide uygulanan iktisadi politikalara uygun olarak üretilen, pazarlanan ve dağıtılan bir sanayi ürününden farklı algılanmamıştır (Scognamillo, 1997, s. 24-25).

Pearson’a (2003, s. 42) göre, Amerika’da film şirketlerinin, Avrupa Sinemasıyla rekabetleri son derece önemlidir. Birleşik Devletlerin film yapımcılarının başarısı zamanla artmıştır fakat Birinci Dünya Savaşından önce gösterdikleri filmlerin çoğu Avrupa kökenli filmlerdir. O yıllarda Fransız Sinemasının en büyük şirketi olan Pathe, 1904 yılında açtığı büroyla A.B.D sinema pazarına girmiştir. 1907 yılında İngilizler, İtalyanlar ve diğer Avrupalı şirketler de A.B.D pazarında yer almışlardır. Amerikan sinema endüstrisi bu durumdan zarar gördüğü için, ticari basında Avrupa kökenleri filmleri düşük kalitede olmalarını gerekçe göstererek eleştirmeye başlamışlardır. Aslında eleştirinin bir sebebi de Amerikan davranış geleneklerinin dışında buldukları filmlerin konuları olmuştur. Başlangıçta iç pazara yoğunlaşan Amerikan film üreticileri, kısa süre sonra uluslar arası yayılmacı bir politika izlemişlerdir.

1907 yılında filmcilikte üretim fazlasına bağlı olarak sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Edison’un önderliğindeki büyük şirketlerin bazıları aralarındaki sorunlardan vazgeçip bir anlaşma imzalamışlar ve kendileri dışında kalan şirketlere karşı birleşme kararı almışlardır (Abisel, 2007, s. 40).

Amerikan sinemasının ilk on yılı Edison'un önce Lumiere Kardeşler'in operatörlerine, daha sonra da Amerikalı yapımcılara karşı yürüttüğü telif hakkı mücadelesi sürecini kapsar. Lumiere Kardeşler ve Pathe gibi Fransız yapımcılar, Edison'a telif hakkı ödememek için, U.S Patent Office'e başvurular yapmışlardır. Fakat Edison bütün başvurulara ihtarname çekerek karşılık vermiştir. Edison'un telif hakkıyla ilgili asıl sebebi, Eastman'a sipariş ettiği filmlerin telif hakkını alamayacağını bilmesi ama satın aldığı filmlerin kenarlarına açtığı delikler sayesinde, delikli filmi bulmuş olmasıdır (Teksoy, 2005, s. 65).

Edison, kendi icadının maddi kazanımlarından vazgeçmek istememiştir ve rekabet içerisinde olduğu sinema şirketlerini patent ihlali gerekçesiyle sektörün dışına itmeyi denemiştir. Amerikan Mutoscope & Biograph şirketi, Edison'un aldığı patentlerden farklı olarak kameralar icat etmiş ve bu sayede Edison'un açtığı patent davalarından kurtulabilmiştir. Diğer şirketler ise mahkeme süreçleri boyunca da film sektöründe kalmaya devam etmişlerdir. 1908 yılına gelindiğinde, Edison, diğer firmaların üzerinde denetim kurabilmek için, bu şirketle işbirliği yapmaya karar vermiştir. Edison, "Edison Picture Patent Company" adında bir şirket kurarak (MPPC) ağırlıklı olarak Chicago, New York, New Jersey'deki 10 firmayı denetim altına almıştır. Biograph ve Edison'un şirketi, lisans ve patent sahibi olarak, diğer şirketlere filmleri yapma, dağıtma ve gösterim hakkını vermişlerdir (Bordwell, Thopmson, 2008, s. 444).

Teksoy'un (2005, s. 65) belirttiği gibi, Sinemanın Amerikan sanayinin bir yan kolu olabilmesi için, Amerika dışındaki ürünlerin engellenmesi ve iç piyasada oluşan rekabetin yok edilerek, tekelleşme sürecine gidilmesi gerekmiştir. Oluşan tekelin amacı, bağımsız yapımcıları sinema piyasasından silerek, gücü tek elde toplayabilmektir. Bu sayede sermayenin dağılımı da engellenmiş ve sinema sanayisi kurallara yönetilen bir düzen haline gelmiştir. Bu kurallar genel olarak şöyledir:

- İmzalanan anlaşma sonrasında Edison'un öncelik hakkına sahip olduğu kabul edilmiştir.
- Edison, anlaşma imzaladığı diğer yapımcıların buluş belgelerinin yasallığını kabul etmiş ve açtığı davalardan vazgeçmiştir.
- Yeni oluşan şirketin hakları yasal olarak korumaya alınmış ve hisselerinin satışı yasaklanmıştır.

- Yapımcılar sattıkları filmlerin her maddesi için Edison'a bir buçuk sent telif hakkı ödemeyi kabul etmişlerdir.
- Ham film üreticisi olan Kodak şirketi, sadece tek elde bulunan yapımcılara film satabilmiştir.
- Nickelodeon sahipleri de, yeni kurulan şirkete haftada iki dolar ödemeyi kabul etmişlerdir.
- On bine yakın işletmecinin bu anlaşmayı kabul etmesiyle halkın bu işletmelerde sadece tekelin ürettiği filmleri izlemesine neden olunmuştur.

Oluşturulan tekelin en önemli hedefi, daha ucuz filmler üreterek, iyi bir planlamayla artı sermaye kazabilmektir. Bu planlamaya uygun olarak, filmlerin uzunluğunun iki yüz ile üç yüz metre arasında olması, oyuncu ücretlerinin ve senaryo, uyarılma gibi konularda telif haklarının oldukça düşük olarak belirlenmesi ilk kurallar olarak belirlenmiştir. Diğer yandan, oyuncuların ve yönetmenlerin isimlerinin afişlerde gösterilmemesi (ünlü oldukları zaman daha fazla ücret isteme ihtimallerini engellemek için) gibi maddeler de tekelin planlamasına dahil edilmiştir (Scognamillo, 2005, s. 25-26).

Fakat bu antlaşmadan kısa süre sonra, yılın sinema açısından en verimli dönemi olan Noel haftasında, New York polisi kentteki beş yüzden fazla Nickelodeon'ı kapatmıştır. Bunun durumun sebebi, kiliselerin, bazı derneklerin, basının bir bölümünün, bu gösteri merkezlerini ahlaka aykırı, çocukları olumsuz etkileyen ve insanları suç işlemeye yönlendiren yerler olarak görmeleridir. Sinema tarihinde "Kara Noel" olarak bu durum, güçlü işletmecilerin çabalarıyla etkisiz bırakılmış ve kapatılan yerler tekrar açılmıştır. Fakat filmlerin genel ahlaka uygunluğunu denetlemek için 1909 yılında bir sansür kurulu oluşturulmuştur (Nation Board of Censorship of Motion Pictures). Sinema salonlarının tehlikeli bir ortam yarattığı düşüncesi daha sonraki yıllarda da devam etmiştir (Teksoy, 2005, s. 65-66).

Abisel'in (2007, s. 40-41) aktardığına göre, bir dağıtımçı ve iki Fransız şirketi (Melies ve Pathe) ile toplam 10 firmanın yer aldığı bu patent şirketi, kısa süre sonra bağımsız şirketler üzerinde kontrol mekanizmaları oluşturmaya başlamıştır. Bağımsız şirketlerin filmlerini dağıtanlara kendi filmlerini vermemek, lisansı olmadan gösteri

yapanları engellemek gibi uygulamalarla bağımsız film yapanları zorlamaya devam etmişlerdir. Aynı dönemde, bazı dağıtımıcılar da tekelleşmek üzere birleşme kararı almışlardır. 1910 yılında, lisanslı dağıtımıcıları tek bir kurum altında birleştiren “General Film Company” de tekele eklenmiştir. Bu gelişmeler sırasında, bağımsız dağıtımıcıların bir kısmı da, tekel karşıtı bir örgüt kurmuşlardır.

“Bu dönemde, sinemayı patente bağlı bir buluş olarak kabul ettirmeye çalışan “patentçi” şirketlerle, “korsan” yapımcılar arasında amansız bir mücadele baş gösterdi. Bu mücadele kanlı çatışmalara kadar vardı. Stüdyolarda film çekenleri, silahlı koruyucular bekliyor, film laboratuvarlarına sabotajlar yapılıyordu. Yanı sıra mahkemeler de bu mücadeleye el atmak zorunda kalıyordu. Kiralık katillerden ve mahkeme cezalarından kurtulmak, gerektiğinde Meksika’ya kaçabilmek için, bazı “korsan” yapımcılar Los Angele’a taşındılar. Böylece güneşli California kıyılarındaki dikenli defne koruları (holly woods) yerlerini film stüdyolarına bırakacak ve Hollywood’un temeli atılmış olacaktı (Arca, Boz, 1974-1975, s. 106).”

M.P.P.C tekeli, 1909-1912 yılları arasında Amerikan Sineması’nı çok büyük oranda etkilemiş, yönlendirmiş ve denetim altında tutmuştur. Tekelin, 1917 yılında tröstleri yasaklayan Sherman Yasası’na uygun olarak kapatılmasına rağmen, daha sonra kurulacak, benzer örgütlenmelerin öncüsü olduğu söylenilebilir (Scognamillo, 2005, s. 26).

Tekelin yaratmış olduğu bu kaos devam ederken, bağımsız film yapımcıları da boş durmamıştır. Amerikan sinemasının bu iktisadi çatışması sırasında Edison’ın önemli rakipleri ortaya çıkmıştır. Bu rakipler, işletmeci oldukları halde sonradan yapımcılığı seçen Adolph Zukor, Marcus Loew, Carl Laemmle, William Fox gibi göçmen sinemacılar ve “Paramount”, “M-G-M”, “Universal”, “Fox” gibi şirketleri kurarak “Bağımsızlar” topluluğunu meydana getirmişlerdir (Özön, 1964, s. 19).

1912 yılına gelindiğinde tekel, ülkede ki salonların yarısından fazlasını kontrol ediyor olsa da, bağımsızların da sektörde kalması devam etmiştir (Monaco, 2001, s.228). Bu olaylar yaşanırken tekelin baskılarından kaçıp batıya giden bağımsızlardan bazıları, Amerikan sinemasının dünya sineması üzerinde çok etkili olacağı yapısını kurmak için Hollywood’a yerleşmeye başlamışlardır (Abisel, 2007, s. 42).

2.2.1.3. Hollywood Stüdyo Sisteminin Oluşması

Hollywood, günümüzde büyük film stüdyolarının olduğu coğrafi bir bölgenin adıdır. 1910-1915 yıllar arasında, Amerika'daki stüdyoların büyük çoğunluğu bu bölgeye yerleşmeye başlamış ve stüdyolarını kurmuşlardır. Sinema endüstrisi açısından o dönemlerde parlak olmayan bu bölge, ekonomik ve teknik açıdan oldukça elverişli bir film yapım alanı olmuştur. Ekonomik açıdan bakıldığında, arsaların fiyatlarının düşük olması yapımcılar için avantajlı bir konu olmuştur çünkü filmler için gereken geniş araziler düşük ücretlerle kullanılabilmiştir. Bir diğer ekonomik avantaj ise, sendikaların bu bölgede olmayışı sayesinde New York'taki iş gücüne oranla Hollywood'da işçi ücretlerinin daha düşük tutulabilmiş olmasıdır. Teknik açıdan baktığımızda ise, Hollywood'un iklimi stüdyo dışı çekimler için oldukça elverişlidir. Kış mevsiminde dahi, güneşli ve yumuşak hava sayesinde çekimler çok daha elverişli hava şartlarında yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra, bölgenin kırsal ve doğal olması, manzara çekimleri açısından da yararlıdır, ayrıca bölgede yaşayan Meksikalılar ve Kızılderililer gibi farklı kültürlerin varlığı tür filmlerinin çekimi açısından avantaj sağlamıştır (Gönen, 2007, s. 15).

Hollywood'u ilk keşfeden yapımcı, 1908 yılında bölgeye gelen William N. Selig'dir. Chicago'da Alexandre Dumas'nin Monte Kristo Kontu adlı filmi çekmekteyken, hava koşullarının bozulması yüzünden çekimlerde zorluk yaşamıştır. Dış mekan çekimleri ve deniz çekimlerine ihtiyacı olan yapımcı, elverişli bir alan bulması için kameramanını California'ya göndermiştir. Aslında, Kameraman Thomas Persons'ın ilk kez keşfettiği bu bölgeye gelip çekimlerini Pasifik Okyanusu'nun sahilinde tamamlayan yapımcı, bölgenin fırsatlarından yararlanmak için Hollywood'a yerleşmiştir. Selig'ten sonra Hollywood'a "Bison" yapım şirketi gelmiş ve dokuz aylık kısa bir sürede iki yüze yakın kısa Western film çekmiştir. Kalabalık göçlerin başlaması ise, kısa sürede gerçekleşmiştir. Tekele karşı mücadele eden Carl Laemmle, David Wark Griffith gibi yönetmenler ve sinema tarihinin ilk film yıldızı, Mary Pickford' un da Hollywood'a gelmesiyle birlikte 1911 yılında, daha önce stüdyo olarak kullanılan ahırlar ve kulübelerin yerini ilk çekim platoları almıştır (Scognamillo 2005, s. 27).

Daha sonraki yıllarda kurulacak olan büyük stüdyoların habercisi olan bu platolar, tekelin uyguladığı zorunluluklardan da kurtulmuş oldular. Filmlerinin uzunluğunu arttırarak, bir-iki makaradan, beş-yedi makaraya çıkaran yapımcılar, seyircilerin uzun filmlere olan ilgisinden önemli ölçüde yararlanmışlardır. Reklam kampanyaları ve dağıtım zincirleri oluşturarak, 1915'ten itibaren salon sahibi olma girişimlerine önem vermişlerdir. Güçlenmeye başladıkça, ünlü yönetmen ve oyuncular sözleşmeler sayesinde şirketlerine bağlayan yapımcılar, kısa süre sonra kendi tekellerini oluşturmaya başlamışlardır (Abisel, 2007, s. 89).

Ürettikleri filmleri gösterime sokma garantisi ve filmlerinin hepsini kiralayabilmek adına “paket anlaşma” yöntemini geliştirmişlerdir, bu yöntem sayesinde, salon sahipleri ünlülerin filmlerini gösterebilmek için, anlaşma imzaladıkları şirketlerin iyi olmayan filmlerini dahi göstermek zorunda kalmışlardır. Yapımcı firmaların salonları ele geçirme çabası sonucunda, salon sahipleri de çözümü kendi stüdyolarını kurmakta bulmuşlardır. Bu durum, salon sahibi olamayan küçük stüdyolar açısından çok büyük dezavantaj yaratmış ve kısa sürede büyük stüdyolar tarafından yok edilmeye başlamışlardır. Bu sistem Amerika'da stüdyo sistemi olarak adlandırılan dönemin başlangıcını oluşturmaktadır. Tekelci örgütlenme Hollywood stüdyo sistemi sayesinde tam olarak tamamlanmıştır (Abisel, 2007, s. 89).

Amerikan Sinema endüstrisi, ham madde ve iş gücünün elverişli şekilde bir araya geldiği Hollywood'da kurulmuştur. Amerika'da ki diğer endüstri kolları da benzer şekillerde belirli bölgelerde gelişme göstermiştir. Sinema Amerika'da basit olarak sadece filmidir, başka bir deyişle, sadece üretime yönelik herhangi bir meta olarak görülmüştür ve stüdyolar da sanat üretmekle değil, üretim yapan fabrikalar olarak değerlendirilmişlerdir. Amerikan film şirketlerinin dünya sinema sektöründe Birinci Dünya Savaşından sonra egemenlik sağladığı daha önce söylenmişti. Savaşın sebep olduğu olumsuzlukların Avrupa Sinemasını etkilemesi ve İtalya, Almanya gibi ülkelerin faşizmle yönetilmeye başlamalarının yanı sıra, Amerikan Film şirketlerinin sağladığı egemenlik, aynı zamanda Amerikan film üretim sisteminin endüstriyellik prensibi sayesinde sağlanmıştır (Monaco, 2001, s. 232). Sinema açısından Amerika ve Avrupa arasında yaşanan rekabetin Birinci Dünya Savaşıyla birlikte sona ermesiyle, Hollywood'un tekelci dönemi dünya ölçeğinde başlamıştır. Bu bağlamda Hollywood

güçlü bir iç pazar ve dış pazara egemen olmuş ve bu garantiyle adeta bir makine gibi popüler filmleri üreterek tüm dünyaya dağıtımını sağlamıştır (Abisel, 1999, s. 42).

Sinema, ortaya çıktığı zamanlarda ki kent eğlencesi görünümünden çıkıp, önemli bir endüstri halini almasıyla birlikte, yayılması da bu duruma paralel olarak artmıştır. Bu bağlamda, önemli bir kitle iletişim aracı görevi üstlenen sinema, sadece eğlence ve boş zaman aktivitesi olmaktan çok, farklı görevleri de üstlenmiştir. Devlet politikaları, egemen değerler ve iktidarlar bağlamında, sinemanın ideolojik bir aygıt olarak nasıl işlediğine bakmak çalışmanın temel noktasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA SAVAŞLARI SÜRESİNCE ve SONRASINDA SİNEMANIN İDEOLOJİK AMAÇLI KULLANIMI

Sinema ve İdeoloji ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, sinemanın ortaya çıkışından itibaren önemli bir endüstri haline gelme süreci genel olarak tartışıldı. Sinemanın başlarda bir kent eğlencesi olarak ortaya çıktığı belirtildi, fakat kısa süre içinde sağladığı ekonomik kazancın fark edilmesiyle sinema, önemli bir endüstri kolu haline gelmiştir. Bu bağlamda, filmler de ticari bir ürün olarak tüketim hedefli bir metaya dönüşmüştür. Sinemanın ekonomik bir unsur olması bir yana önemli bir işlevi de kültürel ve politik kodları ve ideolojik mesajları iletebilen bir kitle iletişim aracı olmasıdır.

3.1.Yirminci Yüzyıl'ın Siyasal ve Sosyo-Ekonomik Görünümü

1900'lü yıllara gelindiğinde, Sanayi Devrimiyle başlayan süreçte, insan aklının ürettikleri, İki büyük dünya savaşına ve büyük bir ekonomik bunalıma yol açmıştır. 1800'lü yıllarda yoğun olarak tartışılan demokrasi, bireysel özgürlükler, sosyalizm gibi olgular, 1900'lü yıllarda yerini farklı tartışma olgularına bırakmıştır. Bu olgular içerisinde öne çıkanlar, faşizm, nasyonel sosyalizm, Leninizm, varoluşçuluk gibi akımlardır (Kılıç, 2008, s. 10).

Tarihsel perspektiften bakıldığında, 1900'lü yıllar, Sanayi Devriminin etkilerinin sürdüğü toplumsal düzenin ve huzur ortamının değişimi konusunda ilgi çekicidir. Birinci Dünya Savaşının başlangıç yılı olan 1914'e kadar bu durum sabit kalmıştır. 1800'lü yıllar, kapitalizmin geliştiği dönem olarak bilinmektedir, bu dönemde, siyasal düzlemde de önemli dönüşümler yaşanmıştır. Avrupa'da ulus-devletler ortaya çıkmış, Amerika Birleşik Devletleri ise milli birliğini tamamlamıştır. Artan üretimle birlikte, yeni Pazar ve daha ucuz emek gücü arayışları başlamıştır. 1900'lü yıllara bakıldığında,

Afrika kıtası, güçlü Avrupa ülkeleri tarafından paylaşılmış, kapitalizm ise buhar teknolojisinin yardımıyla ve telgraf gibi iletişim unsurlarının desteğiyle ülkeleri kuşatmaya başlamıştır. Siyasi ve ekonomik değişimler bir yana, toplumsal yaşam pratiklerinin ve toplumsal yapının dönüşümü de dönemi anlamak adına oldukça önemli görünmektedir. Sinema ve Endüstriyelleşme sürecini incelerken belirtildiği gibi, endüstriyelleşme kentleşmeyi beraberinde getirmiş ve kentsel hayatın dönüşümü açısından önemli bir unsur olmuştur. İç göç olgusu bu dönemde toplumsal bir durum olarak dikkat çekmektedir (Kılıç, 2008, 141).

Siyasal açıdan bakıldığında Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı tarih olan 1914 yılında, Avusturya veliahtı Ferdinand'ın uğradığı bir süikast sonucu ölmesi dünya'nın kaderini değiştirecek olan Savaşı tetikleyen olaylardan biri olarak kabul edilmektedir. Uluslararası siyaset, ekonomik ve kültürel güç dengelerinin savaştan sonra köklü bir biçimde değişmesi daha önce tahmin edilemeyen değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Siyasal alana bakıldığında, Almanya'da bir cumhuriyet sistemi kurulmuş, Rusya'da devrimci bir hükümet iktidarı ele geçirmiş ve A.B.D ve Britanya'da ise kadın seçmenler siyasete katılmışlardır. Ekonomik anlamda bakıldığında ise, A.B.D. savaştan önce dünya ticareti açısından taşıma kaynakları ve vizyon bakımından yetersizken, savaştan sonra çeşitli ürünler ve bu ürünlerin taşınması sayesinde uluslararası bir çekim merkezine dönüşmüştür (Ulrischio, 2003, s. 85).

On dokuzuncu ve Yirminci yüzyılda kültür (sinema, radyo, televizyon...) endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlanmıştır. Bu noktada “kitle kültürü” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Kitle kültürü ; “endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunamayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü” olarak tanımlanmaktadır (Özkök, 1985'den aktaran: Koluçak, 2010, s. 170).

Yirminci yüzyıl, propagandanın etkin ve geniş kitleler üzerinde kullanılması adına yapılan çalışmaların başladığı bir dönemdir. Bu dönemde propaganda ile ilgili kavramsal anlamda çalışmalar yoğunlaşmıştır (Bektaş, 2002, s. 17). Sanayi Devriminin getirmiş olduğu teknolojik yenilikler sayesinde propagandanın daha hızlı ve geniş kitlelere uygulanması mümkün olmuştur (Yılmaz, Y., 2007, s. 14). Bu bağlamda, kitle

iletişim araçlarının önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.

3.2.Birinci Dünya Savaşıyla Birlikte Sinemada Yaşanan Dönüşüm

Yirminci Yüzyıl'da yaşanan savaşlar, sadece ekonomik ve siyasal alanda değil, sosyo- kültürel yapıda da önemli dönüşümleri meydana getirmiştir. Daha önce de söylendiği gibi sinema ilk yıllarında Avrupa özellikle de Fransa'nın egemenliğindeyken savaştan sonra bu egemenlik Amerika'nın eline geçmiştir. Sinema ve ideoloji ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, sinemada meydana gelen savaş sonrası değişiklikler oldukça önemlidir.

Adanır'a göre (2007) birinci Dünya Savaşının başlama yılı olan 1914'e kadar Avrupa sineması sürekli ve hızla gelişim göstermiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, Birinci Dünya Savaşına kadar Fransız Pathe şirketi, Amerikan rakiplerinin artan gücüne rağmen Dünyanın en önemli sinema şirketi olarak kabul edilmekteydi ve tek başına Amerikan film üretiminin yarısını karşılayacak güçteydi. 1914 yılında savaşın başlamasıyla sinema dünyasındaki dengeler değişmeye başlamıştır. Savaşa kadar gelişim açısından önde olan İngiliz, İtalyan ve Fransız sinemaları çöküş sürecine girmişken, savaş sırasında büyüyen iki ülke sineması, Alman ve Rus sinemaları dikkat çekmektedir (Ünal 2010 s. 16).

Savaşın Fransız Sinemasının gerilemesinde tek sebep olmadığını, bu sürecin savaştan önce başladığını savunan düşünceler de vardır. Erdoğan, Fransız Film sektörünün savaştan önce de yavaş yavaş gerilemeye başladığını ve Amerikan sinema endüstrisi karşısında zayıflamaya başladığını söylemektedir. Hatta 1913 yılının sonlarına gelindiğinde, film üretim sayısı ve metraj açısından Fransızların kendi ülkelerinde Amerika'ya liderliği kaptırdıklarına dikkat çekmektedir (Erdoğan, 2004, s. 20).

Bu bölümde, sinemanın sosyo-kültürel, politik ve ekonomik bağlamda ki dönüşümleri, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri temel alınarak incelenecektir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının Dünya'nın kaderini değiştirmekte oldukça önemli dönemeçler oldukları bilinmektedir. Sinema, politikadan, ekonomiden ve toplumsal

yapıdan bağımsız düşünülemez bir sanat olduğu için, tarihin bu önemli olayları, sinemanın gelişiminde ve görünümünün değişiminde oldukça etkili olmuştur. Hükümetler, yeni gelişen siyasi akımlar, hakim iktidarlar düşünüldüğünde, sinemanın bir propaganda aracı ve ideoloji yayma aygıtı olarak işlevsellik kazandığı söylenilebilir. Bu bölüm, savaşlar, önemli tarihsel olaylar ve siyaset bağlamında sinemanın geçirmiş olduğu evrimleri anlamak açısından önemlidir.

3.3. Sinema ve İdeoloji İlişkisi

Sinema, geliştiği topluma bağlı olarak, o toplumu ilgilendiren ve dönemi şekillendiren önemli siyasal, ekonomik, toplumsal ve ideolojik kuvvetlerin oluşturduğu olayların bir portresi niteliğindedir. Bu olgu, iki yoldan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, sinemanın bir toplumun kimliğini kazanmasında etkili olan, davranışların, geleneklerin, hiyerarşilerin ve değerlerin dünyaya ilişkin belirli vizyonları yeniden üretmesi ve yansıtması özelliğidir. İkinci yol ise, sinemanın dünyayı ya da belirli bir toplumu “gösterme” sürecinde güttüğü amacın, izleyicilere belirli bir akış açısı sağlıyor olmasıdır (Chansel, 2004, s. 3).

Sinema'nın ideoloji ile ilişkisi incelenirken, ideoloji kuramlarının önemini vurgulamak gereklidir. Yılmaz 'a göre, genelde her sinema ürünü, özellikle de ticari ve popüler filmler bir anlamda yanlış bilinç üretmektedirler. Bunun yanı sıra filmler, toplumu ve kültürü bir arada tutan ve politik, ekonomik, psikolojik, etnik ve milli değerleri oluşturarak, toplumun farklı kesimlerini birleştirmek amacındadır. Diğer yandan, ideoloji çelişkili bir kavramdır ve muhalif olduğu zamanla, egemen olduğu zaman arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. İdeolojiye –izm olarak bakıldığında, yani bir çeşit siyasal akım olarak değerlendirildiğinde, bu farklılık daha anlaşılır olabilmektedir (Yılmaz, 2008, s. 63-64).

Bir –izm olarak ideoloji muhalefettyken, iktidarı, var olan sistemi ya da düzeni yerebilir. Başka bir hayatın, başka toplumsal ilişkilerin ve sistemlerin mümkün olduğunu söyleyerek, insanların mevcut durumdan daha iyisini hak ettiklerine vurgu yapabilir. Eğer, muhalefettyken eleştirel bakan ideoloji, iktidara gelip her anlamda egemen ideoloji halini alabilirse, durum farklılık gösterebilir. Başka bir deyişle, muhalifken ilerici bir bakış açısı sergileyen ideoloji, iktidardayken, egemen ideolojinin

en iyi olduğunu vurgulayabilir ve kendine ait ideolojiyi onaylatmaya yönelik bir söylem geliştirebilir. Bu söylem, ideolojinin egemenliğini korumak adına muhafazakarlaşması olarak da tanımlanabilir. Konumunu korumak isteyen egemen ideolojiler tarihsel perspektiften bakıldığında çeşitli yollar denemişlerdir. Bu yollar yirminci yüzyıla kadar zora dayalıyken, sonrasında baskının yanında farklı stratejiler de izlemişlerdir. Althusser'in ideoloji kuramına bakılırsa bu durum, ideolojinin kabulünün yirminci yüzyıla kadar baskı aygıtlarıyla sağlanması, yirminci yüzyıldan sonra da kültürel aygıtların yardımıyla ikna etme şeklinde sağlanması olarak görünüm kazanmıştır (Yılmaz, 2008, s. 64).

Bu açıdan bakıldığında, “yanlış bilinç” olarak ideolojinin tanımlanması, Marx'ın ideoloji kuramına, toplumları bir arada tutmaya yarayan “sıva” betimlemesi de Gramsci'nin ideoloji kuramına gönderme yapmaktadır. İdeoloji söyleminin, muhalif ve iktidar düzeylerinde ki farklılaşması ise, Napoleon'un iktidara gelmeden önceki söylemleri ile egemenliğini sağladıktan sonraki söylemleri arasındaki fark açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Egemenlik sağlayan ideolojinin, konumunu koruma yolları da Althusser ve Gramsci'nin ideoloji kuramlarını akla getirmektedir. Althusser'in devletin baskı aygıtları olarak tanımladığı güçler ve Gramsci'nin bu aygıtların yanı sıra ortaya koyduğu ikna aygıtları, ideolojinin konumunu koruması için farklı yollara işaret etmektedir.

Sinemayı bir kurum olarak değerlendirdiğimizde, ideolojik bir işlevden bahsetmek mümkündür. Filmler özel kültürel üretimler olmalarının yanı sıra, sahip oldukları ideolojik içeriği de bünyelerinde barındırabilirler ve bu ideolojik içeriği bazen açığa çıkartabilirler. Bu iki farklı unsur, birbirlerini bastırmamalı yani asimile etmemelidir. Bir filmin ideolojik içeriği aslında sosyal işlevleri yerine getirmemektedir ya da film yapımcılarının tasarladığı sanılandan tam tersi bir işleve de sahip olabilmektedir. Filmlerin sosyal işlevleri yerine getirmemesinin sebebi genellikle Hollywood sinema anlayışı ya da benzerlerinin etkisiyle açıklanabilir. Bu konu, Hollywood sineması bağlamında daha ayrıntılı ele alınacak olsa da özetle şu şekilde şekildedir: Hollywood tarzı filmler içerdikleri sosyal konular ne olursa seyirciden konunun üzerinde düşünmesini beklememektedir. Anaakım Hollywood sineması için, en ciddi ve gerçekçi sosyal hikayelerde bile seyircinin zevk alması ve eğlenmek için

daha çok film izlemesi asıl amaçtır. Bu anlamda içerik, seyirci açısından meşgul olunacak bir alan olmaktan çıkartılmaktadır (Gren, 1993, s. 102-103).

Sinemanın bir kurum olarak sahip olduğu ideolojik işlev, belirli bir izleyicinin belirli bir filme karşı gösterdiği tepkiden bağımsız olarak ele alınmalıdır. Bu noktada Althusser'in ideoloji ile ilgili kuramında yer alan ideolojinin "özne olarak çağırma" unsuru önemlidir. İzleyici, sinemada bir özne olarak çağırılır: bu özne, alışılmış olan ya da varoluşun gerçek koşullarını onaylayan ideolojik aygıtların etkinlikleri neticesinde zamanla alışıldık hale gelen sosyal rolün taşıyıcısıdır (Althusser 1971'den aktaran: Gren, 1993, s. 102).

Althusser'in filmlerle ilgili başlı başına söylediği çok fazla şey olmamasına rağmen, O'nun konuyla ilgili düşünceleri özne olarak çağırma tanımına verdiği örneklerle anlaşılabilir. Eğer televizyon izlerken bulunduğumuz konum sayılmazsa, aktör olarak değil de, çağrılan özneler olarak filmleri izlerken bulunulan konumdan daha belirgin bir durum yoktur. Bu noktadan hareketle seyirci, sosyal bir aktör olmaktan çok pasif bir sosyal izleyici olarak sosyal role çağrılmaktadır. Sinemaya giden izleyiciler en teorik özelliği, ekranda görünen şeyin seyirciden önce belirmiş olması ve seyircinin arkasındaki görünmez bir noktadan yayılıyor olmasıdır (Gren, 1993, s. 103).

Sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında, siyasal düzlemde çıkarlar oldukça önemli bir unsurdur. Filmlerin, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasındaki rolü düşünüldüğünde, bu gerçekliğin oluşmasındaki psikolojik duruş, dünyayı anlamlandırma sürecini yönlendiren ve toplumsal sistemin devamını sağlayan, kültürel sistemin bir parçasıdır. Klasik Marxist teoriye göre ideoloji, ezilenlerin ezildikleri sisteme gönüllü katılımlarını sağlayan, zora gerek olmasa da tahakküme yönelik bir düşünceler ve imgeler sistemi olarak tanımlanmıştır (Ryan, Kellner, 1997, s. 38). Bu noktada, filmler ve ideoloji hakkında şunları söylemektedirler:

"İdeolojiyi basit bir tahakküm aracı olarak ele almaktansa, bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, altüst edecek olan güçlere bir tepki olarak kavramayı daha faydalı buluyoruz. Aslında ideolojiye duyulan gereksinimin ta kendisinin toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret ettiği söylenebilir, çünkü tehdit sezilemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymayacaktır. İdeoloji, başıboş

birakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni tersyüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak, bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine kanıt oluşturur. Bu nedenle muhafazakar filmler bile önemli eleştirel iç görüler sunabilirler, çünkü bir tür evrik olumsuzlamayla işaret ettikleri şey, muhafazakar tepkileri gerekli kılan güçlerin varlığıdır (Ryan, Kellner, 1997, s. 39).”

Scognamillo’ya (1997, s. 183) göre, sinemanın bir ideolojinin, siyasal bir eğilimin yanında yer alması durumunda “gösteri/eğlence” gibi nitelikleri içinde hatta bazı durumlarda bu niteliklerden vazgeçerek bir “mesaj” taşıyıcısı haline gelir. Eğer sinema iktidara hizmet eden “devlet sineması” olursa da aynı işleve sahip olmaktadır. Bu bağlama devlet sinemaları özgür ve tarafsız söyleminden vazgeçer ve yaratıcılığı ve yaratıcıları kendinden uzak tutarak susmalarını ve kimliksizleşmelerini sağlar.

Sinema ve İdeoloji ile ilgili çalışmaların yoğunlaşması, 1960’lı yılların sonuna doğru görünürlük kazanmıştır. O dönemde dünya bazında yaşanan politizasyon, özellikle gençlerin gelenekselliğe karşı çıkmaları, Vietnam Savaşına yönelik karşı duruş gibi eylemler, sinema eleştirilerine de farklı bir boyut getirmiş ve yeni tartışma alanları yaratmıştır. Sinema kuramları genel olarak, anlamların seyirci üzerindeki etkileri ve yeniden üretimleri ile ilgilenmekteydiler. Toplumsal bağlamda ise, anlamların seyirciye aktarılma süreci ve ideoloji ekseninde, sinema ve politika ilişkileri temel konular arasındaydı (Güçhan, 1999, s. 169). Bu noktada, sinema ve ideoloji konusunda kapsamlı çalışmaları olan Comolli ve Narboni’nin düşüncelerine yer verilmelidir.

Comolli ve Narboni, filmleri genel olarak, bir meta üzerinden değerlendirmektedirler. Ekonomik ilişkiler içerisinde üretilen kendine özgü bir ürün olmasının yanı sıra, üretimi için emek gerekmektedir. Bu emek, sermaye sahibi açısından para olarak görülmektedir. Bu durum sadece kapitalist sinema açısından değil, bağımsız film yapımcıları için de geçerlidir. Filmin mala dönüşmesiyle birlikte, bilet satışları ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanmaktadır. Bu bağlamda, sistemin bir ürünü olan sinema, aynı zamanda sistemin ideolojik de bir ürünüdür (Comolli, Narboni, 2010, s. 99).

Sinema ve ideoloji tartışmalarında önemli bir alanda tekniktir. Sinema tekniğinin ideolojik unsurlar taşıyıp taşımadığı, sinema alıcısının yani kameranın kendiliğinden

ideolojik olup olmadığı özellikle Fransız sinema kuramcıları tarafından üzerinde durulan önemli konulardan biridir. Sinema tekniğinin ve alıcının kendiliğinden ideolojik olup olmadığı konusunda farklı düşünceler vardır. Bazı sinema eleştirmenleri alıcının kendiliğinden ideolojik bir araç olduğunu savunurken, bazı eleştirmenler alıcının tarafsızlığını savunmaktadır.

Sinema eleştirmenlerinin büyük bir çoğunluğu, sinema yapıtlarının ideolojik ürünler olduklarını ve sahip oldukları ideolojik tavrı yaymayı amaç edindiklerini kabul etmektedirler. Bu bağlamda, sinemanın politikayla olan yakın ilişkisi önemli bir noktadır. Sinemanın biçim olarak ideolojik yönü kabul edilse de, teknik açıdan genellikle bu durum yadsınmaktadır. Sinemasal aygıtlar, her türlü politik görüşe ve ideolojiye hizmet eder düşüncesi genel olarak kabul gören düşüncedir. Yani aynı alıcıyla, faşist filmler de sosyalist filmler de yapılabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, sinema tekniği sadece araçtır ve tarafsızdır, örneğin yakın çekim gibi sinema teknikleri sosyalist filmlerde kullanıldığı gibi, Hollywood filmlerinde de kullanılmaktadır (Çağdaş Sinema, 1974).

Jean Patrick Lebel (1974, s. 35-36), sinema alıcısının kendi başına ideoloji ile ilişkisinin olmadığını savunan isimlerden biridir. O'na göre, alıcı kendi başına ideolojik bir aygıt değildir ve herhangi bir ideolojiyi üretmek gibi bir işlevi yoktur. Bu bağlamda Lebel, alıcının yapısı gereği yalnızca egemen ideolojiyi yansıtmaya zorunluluğunun olmadığını dikkat çekmiştir. Alıcının, bilimselliği üzerinde duran Lebel'e göre, bilimsel veriler alıcının çalışma prensibini oluşturmaktadır. Sinema, diğer araçlar gibi ideolojik amaçlarla kullanılabilirse de, bu onun yeniden üretme ideolojisine göre çalıştığı anlamına gelmemektedir. Sinemanın pratikte, egemen ideoloji tarafından, kendi ideolojisini yaymak ve benimsetmek adına kullanıldığını kabul eden Lebel, alıcının ideolojik bir aygıt olmadığına inanmakla birlikte, filmlerin ideoloji ürettiğini vurgulamaktadır.

Sinemanın her film yoluyla farklı ölçülerde ideolojiyi yeniden ürettiğini vurgulayan Lebel, sinemanın doğal olarak egemen ideolojiyi yansıtmaya durumu, alıcının doğal sonucu olarak görülmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Sinemanın egemen ideolojinin çıkarlarına hizmet etmesinin, alıcıyla değil, egemen ideolojinin sinema üzerinde kurmuş olduğu egemenlikle ilişkisi olduğu noktasında önemle

durmaktadır. Kültürel açıdan bakıldığında, sinemanın egemen ideoloji ile ilişkisi, sinemacının ideolojik tavrı ve seyircinin ideolojik konumuyla açıklanabilmektedir (Lebel, 1974, s. 35-36). Teknik ve ideoloji arasındaki ilişkiye dair farklı düşünceler olduğuna değinildi. Lebel, sinema alıcısını kendi başına ideolojik bir araç olarak görmezken, Comolli ve Narboni'nin düşünceleri sinema alıcısını ideolojik olarak değerlendirmeye yöneliktir.

Comolli ve Narboni (1976) alıcıyı yani kamerayı ideolojik bir araç olarak tanımlamışlardır. Onlar, kameranın dünyayı var olan somut gerçekliğiyle çekip kaydeden bir araç olduğu fikrine karşı çıkmışlar ve kameranın tarafsız olduğunu belirten klasik sinema kuramını gerici olması noktasında eleştirmişlerdir. “Bir film çekmeye başladığımızda, daha ilk çekimden itibaren, şeyleri gerçekten oldukları gibi değil ama ideolojinin süzgecinden geçtikleri haliyle yeniden üretme zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız.” Bu cümleleriyle Comolli ve Narboni, üretim sürecindeki her aşamaya gönderme yapmışlardır. Filmlerin konuları, yükledikleri anlamlar, anlatma biçimleri gibi tüm aşamalar, aslında ideolojik söylemi vurgulamaktadırlar. “Film kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir.” (Yılmaz 2008, s. 66).

Comolli ve Narboni'ye (2010, s. 110) göre, sinema gerçekliğin yeniden üretilmesini sağlar. Kameralar ve boş film şeritleri bu amaç doğrultusunda kullanılmaktadır. Diğer yandan, sinemanın tekniği, yapım araçları da gerçekliğin birer parçasından ibarettir ve gerçeklik ise var olan ideolojinin ifadesinden başka bir şey değildir. Bu noktadan hareketle, aslında kameramanın kaydettiği, egemen ideolojinin açıkça olmasa da ve teorize edilmemiş haliyle, bir tür yansımasından oluşmaktadır. Sinema, dünyanın kendisiyle iletişim yollarından biridir. Althusser'in tanımıyla: İdeolojiler, aslında insanların anlayamadıkları ama üzerlerinde etkili olan kültürel objeler sayesinde kavranıp, onaylanır. İnsanların kabul ettikleri ideolojileri, onların varoluşsal durumlarını net olarak yansıtmayabilir fakat varoluşsal koşullara nasıl tepki verdiklerini yansıtır. Bu durum, gerçekle, kurgusal arasındaki ilişkinin ortaya çıkma halidir.

Baundry, sinemanın ideolojik etkisinin filmlerin içeriğinden değil, sinemanın teknolojik yapısından kaynaklandığını düşünmektedir. Seyircinin sinemadaki konumunun, gerçeklik ve yanılsama etkilerinin, özdeşleşme ve egemen ideolojinin,

seyircide oluşan ideolojik etkilemeyi belirlemesi konuları üzerinde durmaktadır. Bundry, sinemayı “ideolojinin destekleyicisi ve kurumu” olarak tanımlayarak, sinema ve egemen ideoloji ilişkisini, sinematografik ayırıtın yarattığı fantazyaya olarak açıklar ve yarattığı fantazyanın etkilerinin egemen ideoloji içerisinde yer alarak elde ettiğini vurgular (Baundry 1986’dan aktaran: Güçhan s. 176).

Gren’in (1993, s. 93) belirttiği gibi, filmlerin çekim teknikleri ve ideoloji ile ilişkisi diğer önemli bir konudur. Bu bağlamda, Althusser’in ideolojinin bireyi özne olarak çağırması tanımı tekrar incelenmelidir. Gren, süreklilik kurgusu sayesinde, film izleyicisinin pasifize olduğunu belirtmektedir. Sinemaya gitmenin en teorik özelliği, çekim tekniklerinin de sayesinde (yakın plan ve ters açı gibi) seyircinin içinde yaşadığı hale gelen bir bakış açısı yaratılıyor olmasıdır. Hollywood’un çığır açan süreklilik algısı yaratan kurgu tekniği sayesinde, filmi oluşturan kareler, bakışlar gibi bütün unsurlar kesintisiz ve uyumlu bir birliktelik sağlamaktadırlar. Bu bağlamda, izleyici hikayenin öznesi konumunda olabilmektedir fakat düşük bütçeyle çekilmiş filmler, tam anlamıyla bu amaca ulaşmamakta ve seyirciyi çağırmakta başarısız olmaktadır. Böylece, Althusser’in ideoloji kuramında belirttiği “çağırma” durumuna geri dönmek gereklidir. Seyirciyi içine çeken filmler sayesinde, seyircinin aktifliği yok olmaktadır. Seyirci pasif bir özne olarak filmi konuşamaz, aslında filmler seyirciyi konuşmaktadır. Bununla birlikte seyirci konuşulduğunu fark edemez bile.

Metz’e göre, ideoloji olarak tanımlanan, tamamıyla içeriğin biçimiyle ilgilidir. Filmin içeriği ve biçiminin karşı karşıya getirilmesine karşı çıkar ve çerçeveleme, kurgu, aydınlatma gibi teknik unsurların sinemada oluşturulan anlamı yaratmada önemli işlevleri olduğuna dikkat çeker. Seyircilerin sinemanın sunduğu ideolojiye sahip olmasını, filmin yaratıcısı gibi seyircinin de egemen ideolojinin içinde yer alması olarak açıklamaktadır (Metz, 1974’den aktaran: Güçhan, 1999, s. 177).

Sinema tekniği ve ideoloji ile ilgili tartışmalar bir tarafa, filmlerin içerdiği mesajlar ve ideolojik amaçlar bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, ideolojiyi sinema sayesinde en açık haliyle kullanan “propaganda sinemasına” bakılmalıdır.

3.4.Sinema ve Propaganda İlişkisi

“Sinemanın ideolojik biçimlenmesindeki çıkış noktası “propaganda” olgusudur” Devletlerin politik ve iktisadi anlamda örgütlenmelerde başvurdukları önemli yöntemlerin başında propaganda filmleri çekerek, sinemalarda geniş kitlelere benimsetmek istedikleri mesajları ulaştırmak gelmiştir. Bunun yanı sıra, iktidara muhalif olan örgütlenmeler, iktidar gibi doğrudan mesajlarını oluşturacak dili kullanamamışlardır. Bunun sebebi, iktidarın muhaliflere uyguladığı baskı ve sansürdür. Bu açıdan muhalifler, anlatmak istediklerini, dolaylı yoldan ve üstü kapalı bir dil kullanarak anlatmaya çalışmışlardır (Kıraç, 2008, s. 60).

3.4.1. Propaganda Kavramı

Propaganda kavramının literatürde birçok ve farklı tanımı bulunmaktadır. Bu durumun sebebi, kavramın farklı disiplinlerle olan ilişkisidir. Özellikle siyaset, iletişim ve sosyoloji disiplinleri propaganda kavramıyla yakından ilişkili olduğu için, tanımlarda bu bağlamda çeşitlilik göstermektedir (Yılmaz, Y., 2007, s. 7).

Propaganda kavramının etimolojik kökenine bakıldığında, Latince “propagare” kelimesinden geldiği ve anlamının “dikilecek fidan” olduğu bilinmektedir. Aslında mecazi bir anlamda kullanılan bu kelime, gelecek kuşaklar ve soy anlamında da kullanılmıştır. Bu kelimedenden türeyen “propagator” genişletici, yayıcı anlamında kullanılmaktayken, “propagatio” yayma, dağıtma ve çoğaltma anlamlarına karşılık gelmektedir (Kabağaç 1995’den aktaran: Yılmaz, Y., 2007, s. 6-7).

Mutlu (2004, s. 239) propagandayı, örgütlü inandırma etkinliği olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamaya göre, inandırıcı ve ikna edici araçlar kullanılarak, fikirlerin ve değerlerin yayılması, propagandanın içeriğini oluşturmaktadır. Propagandanın bireyler ve gruplar aracılığıyla, diğer grupların fikirlerini, kanılarını, davranışlarını değiştirmeye yönelik olarak iletişim araçlarını kullandıkları bilinmektedir. Bu eylem, propagandacının istekleri doğrultusunda, kitleyi etkilemeye, değiştirmeye ya da kontrol altında tutmak için bilinçli olarak gerçekleştirilmektedir. Bu araçlar, söz, yazı ya da farklı unsurlardan oluşmaktadır. Diğer bir anlatımla kullanılan

araçlar sayesinde verilmek istenen fikir hedef kitleye telkin edilmektedir (Özsoy, 1998, s. 5-6).

Daniel Lerner, etkin bir propagandanın dört şartı olduğunu belirtmektedir. Bu şartlardan ilki, kitlelerin dikkatini sağlamaktır, ikinci şart, kitlelerin güvenini kazanmayı amaçlayan bir stratejinin izlenmesidir. Propagandanın etkin kullanılabilmesi için üçüncü şart, kitlelerin tutumlarının, güdülerinin ve dürtülerinin göz önünde bulundurularak hareket edilmesidir. Bu bağlamda, propagandanın yaratmak istediği değişiklikler, insanların beklentileri ve umutları karşısında bile avantajlı alternatifler olarak görülmelidir. Etkin bir propagandanın son şartı ise, kitlelerin içlerinde buldukları ortamın, amaçlanan değişikliklerin gerçekleşmesi için elverişli olmasıdır. Diğer bir deyişle, propagandanın etkin bir şekilde yapılmasının ilk yolu kitlelerin propagandaya kulak vermesinin sağlanmasıdır. Kitlenin dikkati çekildikten sonra, propagandacının söylediklerine kitle inandırılır ve böylece kitlenin güveni kazanılır. Bu iki şart gerçekleştikten sonra propagandanın uygulanmasına geçilmektedir (Lerner 2000'den aktaran: Yılmaz, H., 2007, s. 66).

Özsoy'a (1998, s. 98) göre, propagandanın önemini ve etkinliğini, açıkça gösteren ilk örnek Birinci Dünya Savaşıdır. Savaşın başlarında hiçbir ülkenin merkezi yönetim anlayışına sahip, örgütlü propaganda kurumları yoktur fakat savaş sırasında edinilen deneyimler ve bu bağlamda ortaya çıkan gereklilikler sonucunda ülkeler propaganda kurumları oluşturmaya başlamışlardır. Başka bir deyişle, propaganda ilk defa Birinci Dünya savaşıyla birlikte bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Propagandanın 1917 yılından itibaren Sovyet Rusya, 1933'ten itibaren ise Nazi Almanyası gibi tek parti devletlerinin resmi terminolojilerinde kullanılması açısından propaganda bu devletlerle özdeşleştirilmiş bir kavram olarak görülmektedir. Başka bir deyişle, çağdaş totaliter rejimlerde güç odaklarının başında siyasal propaganda sayılabilir. Bu bağlamda propaganda polis ve ordu gibi güçlerden bile önce yer almaktadır (Yılmaz H. 2007, s. 64).

Akarcılı'nın (2003) belirttiği gibi, tarihte propagandayı en etkin kullanan kişi olarak Adolf Hitler kabul edilmektedir. Nazi Almanyası'nda Hitler ve onun propaganda bakanı Joseph Goebbels sayesinde propaganda kendine özgü yasaları olan bir kurum

haline gelmiştir. Nazi yanlısı Almanlar, kendi halklarına yönelik yayınlar yapmışlardır ve amaçları genel olarak halkın moralini yüksek tutmak amacına yöneliktir. Nazilerin propaganda konusundaki başarısı bir tarafa Lenin, Adolf Hitlerden önce propagandanın ne kadar etkin bir silah olabileceğini fark etmiştir. Yayınladığı “Ne Yapmalı” isimli kitabında devrim mücadelesinde propagandanın ne kadar önemli bir araç olduğunu anlatmıştır.

Propaganda sözü edilen tanımlamalarda, bir grup tarafından, diğer gruplara fikirlerin, davranış kalıplarının kabul ettirilmesi ve yayılması amacıyla hareket etmektedir. Bu amaca ulaşmasında kullandığı çeşitli araçlara değinildi. Bu araçlar içerisinde kitle iletişim araçlarının önemi bilinmektedir. Bu bağlamda önemli bir kitle iletişim aracı olan sinema da, propaganda amacıyla kullanılmıştır. İdeoloji ve sinema ilişkisi bağlamında, ideolojilerin propagandasını yapan sinemalar bu çalışma açısından önemlidir.

3.4.2. Sinema ve Propaganda

Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşı devletler propagandanın gücünden kitle iletişim araçları sayesinde yararlanmışlardır. Ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi kitle iletişim araçları sayesinde halk devlet propagandasının odak noktasında yer almıştır. Savaş devam ederken sansür ve yanlış bilgilendirme olarak görülen propaganda, zaman geçtikçe savaşı devletlere yönelik psikolojik mücadele aracı olarak kullanılmıştır (Clark 2004’den aktaran: Yılmaz, H., 2007, s. 64).

Sinemanın diğer iletişim araçlarına oranla kitleleri etkileme gücü çok daha fazladır. Bunun sebebi, büyük şehirlerin lüks salonlarından, kırsal yerleşim merkezindeki açık hava alanlarına kadar ulaştığı yerler oldukça geniştir. Maddi anlamda sağladığı olanaklar, fiyatların düşük olması, izlenme kolaylığı ve çoğaltım olanaklarının fazla olması nedeniyle sinema sosyal etki açısından diğer kitle iletişim araçlarından daha işlevseldir (Özsoy, 1998, s. 353-354).

Scognamillo’ya (1997, s. 182) göre, sinema önemli bir güç olduğunu ve kitleleri sadece duygularla değil, fikirlerle de etkileyip, harekete geçirebileceğini Birinci Dünya Savaşı’nda fark etmiştir. Savaş dönemiyle başlayan bu farkındalık zamanla ülkeler

açısından bir öğrenme sürecini ve üretime geçme durumunu da beraberinde getirmiştir. Bir anlamda sinema “propaganda” ile tanışmış ve siyasal hareketlerin hizmetine girmiştir.

Sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başladığı Birinci Dünya Savaşında savaşılan ülkeler içinde Osmanlı İmparatorluğu ve Rus Çarlığı hariç diğer ülkeler basın ve sinema filmleri gibi etkili kitle iletişim araçlarını propaganda kampanyaları için kullanabilecek düzeye ulaştırmışlardır (Bektaş, 2002, s. 128). Genel olarak ideolojiler bağlamında propaganda görevi üstlenen sinema örneklerine bakıldığında, Sovyet Rusya’da, Nazi Almanyası’nda, Faşist İtalya’da, A.B.D.’de, İkinci Dünya Savaşından önce Japon halkını savaşa ve Hiroşima’nın sonrasına hazırladı. Küba’da ve Güney Amerika’da sinema, direnişçi ve devrimci ideolojiden beslenerek görünüm kazandı. Çin’de Mao’nun ideolojisine hizmet eden sinema, Doğu Almanya’da komünist ideolojinin etkisinde kaldı (Scognamillo, 1997, s. 182).

Sinemanın ortaya çıktığı zamandan, günümüze kadar insanların her zaman ilgisini çeken ve geniş kitlelerce bir eğlence aracı olarak görüldüğü bilinmektedir. Bu eğlenme aktivitesi içerisinde, insanların beyinlerine mesajlar iletilebileceğinin fark edilmesi özellikle Dünya Savaşları döneminde belirginlik kazanmıştır. Propaganda uzmanlarının bu sanat dalını araç olarak görmesi ve bu doğrultuda kullanmaları sinemayı bir propaganda aracı haline getirmiştir. Dünya Savaşları açısından dikkat çekici nokta, bu dönemde ülke iktidarlarının kendi halklarına uyguladıkları propagandanın önemli bir aracının sinema olmasıdır. Dünya Savaşları dönemi sonrasında ise Amerikan Sineması Hollywood’la birlikte dünya ölçeğinde etkisini göstermeye başlamıştır. Küresel anlamda, propagandayı en etkili kullanan ülke olarak Amerika Birleşik Devletleri, günümüzde Hollywood sinemasıyla etkinliğini göstermektedir (Yılmaz Y., 2007, s. 3).

Chansel’in (2004) belirttiği gibi, bu bağlamda militan filmleri ve propaganda filmleri sinemanın ideolojik işlevleri açısından önemlidir. Militan filmleri, bir sosyal, kültürel ya da siyasal sistemin belirli bir yönünü ya da tümünü izleyiciye aktarma çabasıyla, propaganda filmleri, bu durumun tam tersi yönünde yani mevcut ya da yeni oluşturulma sürecindeki bir sistemi ya da yapıyı meşru kılmak amacındadır. Bu belirgin görünümler bir yana, sinema açık açık ideolojik unsurları göstermiyor da

olabilir. Komedi filmleri, ya da sanat filmleri olarak adlandırılan sinema türlerinde dahi ideolojik unsurlar üstü kapalı ya da dolaylı yoldan izleyiciye aktırılabilir.

Propaganda sinemasının belirli hedeflerinden biri, hakim ideolojinin devamını sağlamaya yöneliktir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarının etkili kullanımı devletler açısından oldukça önemlidir (Yılmaz Y., 2007, s. 61).

“Sinema, stratejik düşüncenin gücüne veya ortak hafızanın çok çabuk unutulması özelliğine, sinema sanatının görsellik gerçeğini ve yoğunluğunu katarak, hayal edilen alternatif bir hikaye meydana getirmekte ve stratejik gündemin pozitif yönde söz konusu edilmesine veya “mükemmelleştirilmesine” yardımcı olacak zihni dünyanın oluşumunu ortak seyir yoluyla sağlamaktadır (Valantin 2006’dan aktaran: Yılmaz Y., 2007, s. 61).”

Propagandanın sinemadaki kullanımı özellikle savaş zamanlarında popüler hale gelmiştir. Bu bağlamda, savaş propagandasını başlatan ve propaganda kavramının sinemada yeni anlamlar kazanmasını sağlayan ülkelerin dönemlerine değinmek önemlidir (Yasemin Y., 2007, s. 61). Bu bölümde, Dünya Savaşları bağlamında oluşan yeni siyasal akımlar çerçevesinde sinemanın ideoloji taşıyıcısı olma özelliğinin öne çıktığı sinemalar incelenecektir. Faşist, komünist, kapitalist ideolojiler ve buna bağlı iktidarların, sinemayı ideolojik bir araç olarak nasıl kullandıkları, üzerinde durulacak temel nokta olarak belirlenmiştir. Sinemanın, teknik bir buluş olarak ortaya çıkmasından sonra, bir eğlence aracı olarak yaygınlaşması ve önemli bir endüstri haline gelmesinin ardından, kitleleri etkilemeye yönelik kullanılmasına ilişkin dönüşümü, bu bölümün kapsamını oluşturmaktadır.

Belirtildiği gibi bu çalışma bağlamında, propagandanın sinemada kullanımı açısından faşist, komünist ve kapitalist ideolojiler temel alınmıştır. Bu noktadan hareketle, Sovyet Rusya ve komünist ideoloji, Nazi Almanyası ve faşist ideoloji, , Amerikan Hollywood sineması ve kapitalist ideoloji, başlıkları örnek sinemalar olarak belirlenmiştir. Sözü geçen sinemaların seçilme nedenleri, ideoloji ile ilgili yakından ilişkileri ve propaganda sineması örneklerinde öne çıkan isimler olmalarıdır.

3.5. Sovyet Rusya Döneminde Komünist İdeolojinin Sinemaya Yansıması

Çarlık Rusya diğer Avrupa ülkelerine göre sanayileşme sürecini geç tamamlamıştır, bu nedenle de nüfusunun büyük çoğunluğunu köylü veya köyden kopmamış insanlardan oluşmaktadır. 1861 yılında sanayide çalışan işçi sayısı yarım milyon iken, bu rakam 1897 yılında 5,5 milyona ulaşmıştır. 1905 yılında Japonya ile savaş halinde olan Rusya'nın ekonomisi gittikçe bozulmuş, işçiler çok düşük ücretler karşılığında çalıştırılmaya başlanmıştır. Bu durum, 3 Ocak 1905'te St. Petersburg'da, 9 Ocak'ta Putilov'da yapılan grevler gibi pek çok başkaldırıyı da beraberinde getirmiştir. Bu grevlerin hepsi de çok sert şekilde bastırılmıştır. Giderek işçi örgütlenmeleri üzerindeki baskılar artmış, sendikalar kapatılmış, yöneticileri tutuklanmıştır. Toplumsal anlamda artan huzursuzlukla birlikte 1915-1917 döneminde grevler sıklaşmış ve 1917 yılında büyük bir ayaklanmaya dönüşmüştür. 1917'de Rus Devrimi gerçekleşmiş ve böylelikle yirminci yüzyılın ilk komünist devleti kurulmuştur (Demircioğlu 1987'den aktaran Orhan, 2011,s. 90).

Devrimden sonra ise Rusya, hem ekonomik hem de kültürel anlamda bir takım gerekliliklerle karşı karşıya kalmıştır: bir yandan dışta ve içte gerçekleşen saldırılarla başa çıkıp ekonomik kalkınmayı yeniden sağlamak diğer yandan da farklı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmak durumundadır. Ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için endüstrileşmenin hızlandırılmasına karar verilmiştir. Rus toplumunun çeşitli kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlama görevini ise Rus sanatçıları üstlenmiştir. Böylelikle tiyatro ve sinema başta olmak üzere sanatın bütün kolları önem kazanmıştır (Çoşkun, 2009, s. 45). Bu dönemde, Sovyet Rusya'da sanatın, özellikle de sinemanın dayandığı ideoloji dört düzlemde beslenmektedir: “Bolşevik Devrim, sanata olan olağanüstü eğilim, halkın eğitilmesinin zorunluluğu ve burjuva ve eski sanata karşı yeni, sosyalist bir sanat ve kültürün oluşturulması zorunluluğu” (Görücü, 1997, s. 78).

1923'te Leon Troçki sinemanın ideolojik önemini şu şekilde belirtmiştir: “Şimdiye kadar sinemaya el koymamış olmamız, ahmak demeyelim ama, ne ölçüde beceriksiz ve aymaz olduğumuzu kanıtlamaktadır. Sinema kendisini kendiliğinden dayatan en iyi araçtır, en iyi propaganda aracıdır” (Troçki'den aktaran Ferro, 1995, s. 119). Lenin'de aynı şekilde, Marksist analizin talep ettiği, çoğunluğun ideolojisinin devrimsel dönüşümünü

sağlama konusunda propagandanın ve bunun en önemli aracı olan sinemanın başat bir rol üstlendiğine inanmaktadır (Nicholas, 2004, s. 94).

Abisel'e (2007, s. 207) göre, filmlerin içeriğinde görülmeye başlanan sosyalist eğilim, 1918 yılındaki film isimlerinden anlaşılmaktadır. İlk altı ayda çekilen filmler, *Aşkı Yaratan Kadın*, *Dağ Kızları*, *Genç Hanım* ve *Sokak Serserisi* gibi adlar taşımaktadır. İkinci altı ayda ise ekmek, yeraltı, ayaklanma, sinyal, izdiham gibi sözcükler film isimlerinde yer almaya başlamıştır. Yine aynı yıl içinde, ideolojik bir işlev üstlenen "ajitasyon trenleri" (agit-tren) ülkeyi bölge bölge dolaşmaya başlamıştır. Trenlerde bir de film ekibi bulunmaktadır. Bir yandan halk için film gösterileri düzenlenmekte diğer yandan da Moskova'ya gönderilmek üzere ülkenin farklı bölgelerinden görüntüler toparlanmaktadır. Binlerce metrelik bu görüntüler, daha sonra kurgulanarak yeni film yapımlarında kullanılmaktadır.

1919 yılının Ağustos ayında, komünist ideoloji yerleştirmek ve yaymak amacıyla sinema devletleştirilmiştir. Yine aynı tarihte komünist hükümet filmlerin içeriğiyle ilgili düzenlemelere gitmiştir. "Toplumsal Gerçeklik" olarak nitelenen sanatsal politika çerçevesinde sosyolojik içerikli filmlere ağırlık verilmesi istenilmiş ve 1922 yılında hükümet, dağınık durumdaki sinema komitelerini Goskino adı verilen bir örgüt içinde toplamıştır. Goskino, 1925 yılında Sovkino adını almış ve yapım, dağıtım ve her türlü kiralama işinin içeride ve dışarıda yürütülmesi görevini üstlenmiştir (Çoşkun, 2009, s. 50).

Ferro'nun (1995, s. 119) belirttiği gibi, uygulamaya koyulan yeni kültür programı kapsamında, eğitsel sinema, bilimsel sinema ve canlandırma sineması önemli bir konumdadır. Ayrıca belgesel sinemaya, "köylüler için" sinemaya, sinema-belgesine de ağırlık verilmiştir. Rejim ideolojisinin, haber filmleri aracılığıyla aktarılması amaçlanmıştır. Haber filmleri, 1918'den itibaren resmi Sovyet gerçeğinin eksiksiz bir görünümünü sunmuşlardır.

Toplumsal Gerçeklik politikasını esas alan Sovyet sineması, temelde ticari kaygılarla hareket eden ve izleyiciyi eğlendirmeyi esas alan Avrupa ve Amerika sinemasından oldukça farklı bir doğrultuda gelişmiştir. Piyasaya yönelik kaygıları olmayan Sovyet yönetmenler özellikle de teknik alanda kendi fikirlerini özgürce

geliştirebilme imkânını bulmuşlardır. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın oluşmasını sağlamıştır. Ancak bu sinema da komünizmin politik ideolojisiyle sınırlandırılmıştır. Böylece Sovyet sinemasının amacı insanları eğlendirmek değil, eğitmek olmuştur (Çoşkun, 2009, s. 51).

Yeni bir toplumsal düzenin kurulmasına katkıda bulunmak isteyen Sovyet sinemacıları, bu konuda rastlantısal düş ya da tasarımlara değil bilime güvenmektedirler. Bilime besledikleri derin inanç sanatçıları pratik çalışmalar kadar teorik çalışmalara da yönlendirmiştir. Öncelikle, büyük insan yığınlarına ilişkin edim ve eylemlerin sanat yoluyla nasıl yansıtılabileceğinin yollarını araştırmışlardır. Böylece, aynı devrimci düşünce, özlem ve dinamikleri izleyicilerde de yaratabilecekleri inancını taşımışlardır (Gevgilili, 1989, s. 42). Böylelikle Sovyet Rusya’da, Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi sol kanat yönetmenler, sosyolojik içeriğe odaklanan sağ kanat yönetmenlerden farklı olarak, içeriğin etkili bir biçimde ifade edilmesi ve yapımda kullanılan teknik yöntemler gibi konulara odaklanmışlardır (Çoşkun, 2009, s. 52).

Baydur’a (2003, s. 77-78) göre, ilk olarak Lev Kuleshov, devrim sonrası Rus sinemasına duygusal, ideolojik ya da fiziksel göndermelerin kurguyla yapılabileceği fikrini getirmiştir. Kuleshov, bir atölye kurarak başka filmler üzerinde kurgu deneyleri yapmış ve kuramlar üretmiştir. Kuleshov’un 1919 yılında yaptığı bir kısa filmde hareketle geliştirdiği teknik şu örnekle açıklanabilir açıklanabilir: Filmde perdenin solundan sağına doğru yürüyen bir adam vardır. İzleyen görüntü de ise perdenin sağından soluna doğru yürüyen bir adam vardır. Sonra da beyaz bir bina görünür. Bu üç sahne ardı ardına gösterildiğinde, iki adamın o beyaz binanın önünde karşılaştıkları düşüncesini yaratmaktadır. Oysaki Kuleshov soldan sağa yürüyen adamı Moskova’da, sağdan sola yürüyen adamı Leningrad’da çekmiştir. Ortadaki beyaz bina ise Washington’daki Beyaz Saray’dır. Kuleshov çalışmalarıyla gerçek görüntülerden kurgusal bir gerçeğin nasıl üretilebileceğini göstermiştir.

Pudovkin film çalışmalarına Kuleşkov’un öğrencisi olarak başlamış ve onun montaj yöntemini özümsemiştir. O’na göre, kurgu yoluyla yaratılan sinemasal zamanın ve sinemasal mekânın gerçeklikle çok az ilişkisi vardır. Olayın kendisiyle, sinemada

gördüğümüz temsili arasında bir fark vardır; sinemayı sanat yapan şey de bu farklılıktır (Çoşkun, 2009, s. 61).

İri'ye (2010, s. 7) göre, Pudovkin, Ivan Pablov'un geliştirdiği şartlı refleks deneyinin sinema kuramı içinde geçerli olduğunu ileri sürmüştür. Pablov'un deneyi, zil çaldıktan sonra mama verilmesine alışan bir köpeğin her zil çalındığında ağzının sulandığını ortaya koymuştur. Bunun nedeni köpeğin zil sesiyle mama arasında kurduğu ilişkidir. Pudovkin benzer durumun insanlar için de söz konusu olacağı düşüncesindedir. Eğer belli bir duyguyu belli bir vücut hareketi ile ilintilendirebiliyorsak – üzülünce ağlamak gibi – filme alınmış hareketler de aynı duyguya işaret eder. Pudovkin'e göre izleyicinin tepkisini öngörebilme yeteneğine sahip olan yönetmen filmin çizgisel yapısı boyunca izleyicinin algısını ve tepkisini yönetebilir. Bu durumda yönetmenin rolü teknikerliktir.

Pudovkin, 1926 yılında en önemli filmi olan *Ana (Mat)* ve *St. Petersburg'un Sonu*'nda devrimci bilinçlenmeyi konu almıştır. *Ana* filmi, 1905 ayaklanması döneminde geçer. Ana, eylemci olan oğlunu polise ihbar etmiştir; ancak yargılama sürecindeki adaletsizliği gördükten sonra baskıcı yönetime karşı başkaldırmaya başlar ve oğlunun ölümünden sonra devrimin ön saflarında yer alır. Aslında vurularak ölen Ana'nın öyküsüyle, tüm Rus işçiler temsil edilmek istenir (Abisel, 2007, s. 230).

Chansel'in (2004, s. 8-9) belirttiği gibi, Pudovkin'in 1927 yılında yaptığı filmi, *St. Petersburg'un Sonu* ise, köyünü terk ederek şehre iş aramaya giden, çalışmaya başladıktan sonra da işini kaybetmemek için grev kırıcısı olan bir köylüyü konu almıştır. Köylü, cahilliği nedeniyle grev önderlerini idareye ihbar etmiştir. Polis tarafından tutuklanan elebaşlarından biri ise köylüye daha önceden yardım etmiş olan arkadaşıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte filmin kahramanı cepheye gider. Savaşın korkunç gerçekliğiyle yüzleşen kahraman, aynı sırada Bolşevik militanlarla karşılaşır. Bu karşılaşmayla birlikte bir devrimci bilinçlenme sürecine başlar. Filmde kullanılan karakterler (cahil ve yurtsuz köylü, köylüye göre daha bilinçli sayılabilecek işçi davasına bağlı militan) sembolik olmasına rağmen, Pudovkin bu karakterlerin içini gerçek insanlara özgü sahici bir derinlikle doldurmayı başarmıştır. Pudovkin filmleri, kolektif eylemi ve kitlelerin mücadelesini önem vererek bireyleri geri

plana atan filmlerden farklı özellikler taşımaktadır. Bu nedenle filmlerin devrimci didaktik özellikleri azalsa da duyguları aktarabilme yetenekleri çoğalmıştır.

Eisenstein da diğer sinemacılar gibi kurguyu ön plana çıkarmış ve onu sinemanın dili haline getirmiştir. Ancak, onun sinema eğilimi ve kurgu düşüncesi diğerlerinden farklıdır. Kuleşkov ve Pudovkin tek tek çekimleri tuğlalar gibi birbiri ardına sıralamalarına karşın Eisenstein, bağımsız ve hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasıyla kurguyu oluşturmaya çalışmıştır (Görücü, 1997, s. 80). Bu tarz karşıtlıklar birleştirildiğinde, aralarında ortaya çıkan gerilimden bir senteze, üçüncü bir duyguya ulaşılır. Bu duygu izleyicinin Maksist bir devrimsel bilince ulaşmasını sağlar. Bu kurgu filme, bir panayır havası içinde geçse dahi düşünsel bir devrim niteliği kazandırır. Yani kurgu, çekimlerin birbiri ardına birleştirilmesiyle değil, hem kendi içlerinde hem de aralarındaki organik ilişkinin kurulmasıyla oluşturulmalıdır (İri, 2010, s. 8).

Eisenstein, aynı zamanda, seyircinin filme katılarak ve anlamını filmin kendisiyle birlikte araştırarak etkin bir rol oynamasını istemektedir. Eğer seyirci filmin içine sokuluyorsa ve düşünmeye zorlanıyorsa sıkılmaya vakti kalmayacaktır, böylelikle eğlenmeyi düşünmeyecektir. Eisenstein elindeki görüntülerden kurmak istediği anlamı en iyi ortaya çıkaracak olanları seçip bunları kurgulamaktadır. Seyirci kurgulanan anlama anlaksal çağrışımlar yoluyla ulaşmaktadır. İzleyicinin bu yeni dünya düzenlemesine katılması için duygusal olarak şoke edilmesi ve dürtülmesi gerekmektedir (Görücü, 1997, 81).

Eisenstein'ın 1924 yılında yaptığı ilk film *Grev* (Stachka), ilk kez çarpıcı kurgu uygulaması ve bir başrol oyuncusu yerine kitleyi kullanması bakımından önemlidir. Filmin konusu çarlık döneminde bir fabrikada yapılan grev ve çarın askerlerinin bu grevi silah zoruyla bastırmalarıdır. Bir yandan iktidarın baskıcı yöntemleri diğer yandan da işçi sınıfının buna karşı gösterdiği direniş vurgulanır. Eisenstein, filmde askerlerin grevcilere ateş açma sahnesiyle, bir mezbahada bir sığırın kesilme sahnesini peş peşe vermiştir. Filmin sonunda kesilen sığırın gözü tüm perdeyi kaplar. Birbiriyle bağlantısı olmayan bu iki sahnenin yan yana gelmesi, seyircide işçilerin de mezbahadaki hayvanlar gibi acımasız bir kıyımla karşı karşıya oldukları izlemine uyandırır (Teksoy, 2005, s. 123).

Eisenstein, 1925 yılında *Potemkin Zirhlısı* (Bronenosets Potyomkin) filmini yapar. *Potemkin Zirhlısı*, Odessa önünde demirlenmiş bir gemide, kendilerine kurtlanmış et yedirilmek istenmesi üzerine denizcilerin gösterdikleri tepkiyle başlamaktadır. Gemi doktorunun gözle görülebilen kurtlara rağmen etin yenilebileceğini söylemesi üzerine gemide isyan başlar. Aynı şekilde, Odessa’da da genel grev vardır ve bu grevi gerçekleştirenler teknelere binerek denizcilere yiyecek götürürler. Bu neşeli ve coşkulu sahnelerin ardından çara bağlı askerlerin halka ateş açışı ve Odessa merdivenindeki katliam gösterilir. Film dayanışmayı sergilemiş ve ayaklanan halkın gücüne yönelik inancı dile getirmiştir (Abisel, 2007, s. 238).

Abisel’e (2007, s. 238) göre, Eisenstein montaj yöntemini kullanarak izleyicide farklı etkiler yaratmaya çalışmıştır. Görüntülerdeki gerçek zaman akışını birkaç kez bozmuş, bazı eylemlerinin etkisini artırmak için de eylemin süresini uzatmıştır. Örneğin, Eisenstein, merdivenlerdeki kıyımı gösteren sahnenin ritmini ve simgesel anlamını silahlı askerlerin gölgelerini ve çizmelerini kullanarak inşa etmiştir. Aynı anda, genç bir annenin vurulmasıyla tutmakta olduğu bebek arabası kontrolden çıkmış basamaklardan aşağıya doğru kaymaya başlamıştır. Bu yöntemin etkisiyle sahnenin dramatik anlamı güçlenmiştir. Bir diğer çarpıcı sahnede de üç farklı aslan heykelini yan yana getirerek, taştan aslan heykelinin kükreyen bir görüntü vermesini sağlamıştır. Eisenstein bu taştan kuvvet simgesinin uyanıp kükreyişi aracılığıyla devrime katılan halkın gücünü ifade etmiştir (Abisel, 2007, s. 238).

Eisenstein’ın Bolşevik devrimini anlatan *Ekim* filmi, ideolojik coşkuyu etkileyici bir kurguyla veren filmlerinden biridir. Öyle ki filmin pek çok sahnesi Batı sinemasında sansürlenmiş ya da filmin gösterimi tamamen yasaklanmıştır. Film düşünceleri, kavramları, metaforik öğeleri, soyut bir dil kullanarak aktarmaktadır (Orhan, 2011, s. 96). Örneğin, filmde Çarlık Rusya’nın yıkılışı, heybetli Çar heykelinin yıkılışı ile anlatılmıştır. Rus köylüsü bir kadın ilk olarak kemendini heykele geçirirken gösterilir. Bunun anlamı Rus Çarlığını yıkan sınıfın temelde köylüler olduğudur. Filmin başında, Çar görüntüsünün hemen sonrasında din ve kilise de rahip görüntüsü eşliğinde verilerek dinin toplumların afyonu olduğu tezine gönderme yapılmıştır. Bir diğer sahnede ise “Geçici Hükümet Çok Yaşa” sloganı görüntülendikten sonra geçici hükümetin müttefiklerle yapılan anlaşmalara devam etme isteği, yerlere kadar eğilen bir hükümet temsilcisi görüntüsü ile bir boyun eğme şeklinde verilmiştir. Bu sahneler yukarıdan

çekilmiş ve bu kamera açısı ile geçici hükümet küçültülmek istenmiştir (Orhan, 2011, s. 99-101).

1926 yılında, *Genel Çizgi* olarak da bilinen *Eski ve Yeni* (Staroye i Novoye) filminin çalışmalarına başlar. Ancak devrimin onuncu yıl kutlamaları için *Ekim* (Oktiabr) filmini yapması istenir. Bu filminden sonra Eski ve Yeni filmine geri döner ve 1929 yılında tamamlar. Eisenstein'ın ilk üç filminde de kitle düşüncesine önem verilmiştir. Bireyin değil halkın düşüncesini yansıtmının yollarını aramaktadır. Bu nedenle, hiçbir soyutlanmış karaktere, bireysel tutuma ya da kişisel gelişime yer vermemiştir. Ancak *Eski ve Yeni*'de yine kitle içeriğini korumakla birlikte, aynı zamanda bir karakter de geliştirmiştir. Eisenstein'ın bu tutumu daha sonraki filmlerinde de devam ettirmiştir (Çoşkun, s. 54-56).

1920'lerin sonlarında Sovyet sineması çok yönlü, coşkulu ve yaratıcıdır. Devrimin hizmetindeki sinema hem avangart etkiler hem de geleneksel biçimlerle beslenmektedir. 1928'e doğru değişen politik iklim sonucu devrim sonrası başlayan bu yaratıcı hava yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Bu durum Eisenstein'ın biçimcilikle suçlanmaya başlamasıyla iyice gün yüzüne çıkmıştır. Stalin'in Parti'ye hakim olmasıyla, sinemanın "biçimci" eğilimlerden burjuva kalıntılarından temizlenmesi istenmiş ve bir filmin sanat kalitesinin belirlenmesinde temel kriter olarak "milyonlar tarafından anlaşılabilir bir biçim içinde sunulması" belirlenmiştir. Böylece resmi sanat politikasında Sosyalist Gerçeklik önem kazanmıştır. 1929'da çıkan bir yasayla, tüm film birimlerinin film bütçelerinin yüzde otuzunu belgesellere ayırması zorunlu kılınmıştır. Bu fonlar, Stalin yönetiminin 1930 yılında yürürlüğe girecek ilk beş yıllık planının tanıtım ve propagandasına yönelik filmler için kullanılacaktır. 1930 yılında Sovkino yerine Ulusal Ekonomi Yüksek Konseyince denetlenen Soyuzkino kurulmuştur (Abisel, 2007, s. 210-211).

Stalin'in iktidara gelmesinin ardından Sovyet sinemasının ilk dönemlerinde yaratılan yaratıcılık baskı altına alınmıştır. Endüstrinin daha sıkı bir şekilde örgütlenmesiyle birlikte muhalif olan düşünceleri yok etmeye yönelik çalışmalar hızlanmıştır. Bu bağlamda, Sovyet sineması yaratıcılıktan uzak ve sanat vizyonunun eksikliği bağlamında sadece propaganda amaçlı bir sinema anlayışı benimsemiştir.

Sosyalist gerçekçiliğin Sovyet sinemasına dayatılması temelde Sovyet komünist sistemine gelebilecek tehditlere karşı bir savunma mekanizmasıdır. Ryan ve Kellner'a (1997 s.39) göre, ideoloji sadece basit bir tahakküm aracı olmaktan öte, bastırılmaması durumunda sistemi parçalayacak, alt üst edebilecek olan muhalif güçlere karşı bir tepki niteliğindedir. Bu anlamda toplumda yolunda gitmeyen bir şeylere ihtiyaç duyulduğu dönemlerde ideolojilere gereklilik daha çok artar.

Stalin'in 1953 yılında ölümünün ardından siyasal düzende oluşan değişimler ve dönüşümler Sovyet kültür alanında da iyileşme ve baskıdan kurtulma olarak kendisini göstermiştir. 1950'lerin ortalarından başlayarak eski kısıtlamaların çoğunun kaldırılmasıyla birlikte, sinemada ki üretim önemli ölçüde artmıştır. Yetenekli ve yeni yönetmenlerin ortaya çıkması ve geçmişte değerli sinema eserleri üretmiş olan yönetmenlerin çalışmalarına geri dönmesi sayesinde, gerçekçi konulara geri dönülmüş ve yaratıcılıkları ve kendilerini ifade biçimleri tekrar canlanmıştır. 1920'lerde dünya çapında elde ettiği başarıya tekrar ulaşamasa da Sovyet sinema eserleri tekrar izlenilmeye değer ve kültürel yaşama olumlu katkıları bulunan bir sanat biçimine kavuşmuştur (Kenez 2003'den aktaran: Aliyev, 2007, s.29).

Sovyet Rusya döneminde sinemanın propaganda amacıyla kullanılmasının yanı sıra, sinema sanatına ve tekniğine yönelik yapılan önemli katkıların varlığı Sovyet sinemasının dünya sinema tarihinde önemli bir yerinin olmasını sağlamıştır. İktidarın ideolojik faaliyetleri bağlamında propaganda aracı olarak kullanılan Sovyet sineması, sanatsal özelliklerinden kopmaması açısından diğer ideolojik sinema örnekleri arasından sıyrılmaktadır.

3.6. Nazi Almanya'sı Döneminde Nasyonal Sosyalizm Bağlamında Faşist İdeolojinin Sinemaya Yansıması

1917 yılında gerçekleşen Bolşevik ihtilaliyle birlikte Çarlık Rusyası'nda Marksizmin uygulamaya geçtiğine değinildi. Liberal demokrasi ve sosyalist ideolojilerin yanı sıra, 1900'lü yılların ilk çeyreğinde ideolojiler açısından önemli bir dönüm noktası olan Birinci Dünya Savaşı sadece askeri açıdan değil, toplumsal ve siyasal açıdan da farklı olayların başlamasına zemin hazırlamıştır. Birinci Dünya Savaşının siyasal açıdan en belirgin özelliği Avrupa'da yeni siyasal ideolojilerin ve

rejimlerin ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda, yirminci yüzyılda uzun süren totaliter rejimlerin hayata geçmesi önemlidir. Bu totaliter rejimlerden biri İtalyan faşist ideolojisi ve faşist ideolojiden beslenen Nasyonal Sosyalizmdir (Kılıç, 2003, s.148).

“Faşizm, İtalyanca *Fascismo* ve Roma İmparatorluğu döneminde yüksek düzeydeki yöneticilerin ellerinde taşıdıkları *Fasces* adı verilen baltalar sözcüklerinden türemiştir.” Sözü edilen baltaları taşıyan yöneticiler cezalandırma yetkisine sahip olan kişilerdi. Diğer bir deyişle, *fasces* egemenliğin, yönetimin ve gücün simgesi olarak kabul edilmekteydi. İtalya’da faşizmin kurucusu olan Benito Mussolini, bu simgeyi 1919’da İtalyan Faşist Hareketinin Simgesi haline getirmiştir. Faşizm liberal demokrasiler ve Marksizm gibi belirli bir öğretiyi benimseyerek oluşmamaktadır. Açık olarak tanımlanmış herhangi bir öğretisi olmayan faşizm, siyasal iktidarı şiddet kullanarak ele geçirmeyi hedef alan bir siyasal harekettir. Devlet sistemi açısından bakıldığında, güçlü bir merkezi otorite, egemen ve güçlü devlet gibi unsurlar faşist devlet anlayışının önem verdiği konulardır. Çok sesli demokratik parlamenter sistemi değil, tek merkezli krallıklar anlayışı, toplumsal açıdan ulus bütünlüğü, milliyetçilik ve güçlü bir önderin izinden giden savaşçı ruhların geliştirilmesi düşünsel açıdan faşizmi besleyen kaynakları oluşturmaktadır (Kılıç, 2003, s.148-149). Bu bağlamda faşist ideoloji bağlamında Almanya’da ortaya çıkan Nazizm’e değinmek önemlidir.

Nazizm faşist ideolojinin siyasal ve kurumsal olarak Almanya’da örgütlenip uygulamaya geçmesidir. Diğer bir deyişle, faşizmin Almanya’da hayata geçen uygulama biçimidir. Adolf Hitler’in öncülüğünü yaptığı Alman Milliyetçi Toplumcu İşçi Partisi (National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei) 1919 yılından sonra siyasal bir hareket olarak kurulmuştur (Yılmaz H., 2007 s.52). Bu çalışma, Almanya sinemasında Naziler iktidarı ele geçirdikten sonra sinemada yaşanan ideolojik dönüşümü ve sinemanın propaganda aracı olarak kullanımını incelemeyi hedeflemektedir. Nazi hükümetinden önce Almanya sinemasının sanatsal açıdan durumu çok daha farklıdır.

Sinema tarihinde belirli dönemlerde, bazı ülke sinemaları tüm dünya sinemasını etkileyecek oranda başarılı, yenilikçi ve farklı olmuştur. Bir ülkenin belirli özel bir anda toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda sahip olduğu birikimler, önemli sanatsal hareketlerin ortaya çıkmasına ve en iyi yapıtların üretilmesine olanak sağlayacak şekilde

bir araya gelebilir. Sözü edilen durumun sinemada ilk etkili örneklerinden biri 1920'li yıllarda Alman sinemasında görülmektedir (Abisel, 2007, s. 143).

Birinci Dünya Savaşının başladığı dönemde Alman sinemasının endüstri bağlamında verimliliği çok fazla değildi. Almanya'da bulunan 2000 sinema salonunda ağırlıklı olarak Fransız, Amerikan, İtalyan ve Danimarka filmleri gösteriliyordu. Savaşın başlamasıyla birlikte Fransa ve Amerika'da Alman filmlerinin yasaklanmasına rağmen, Almanya'da o dönemde salonlarda gösterebilecekleri çok fazla alternatif olmadığı için, Fransız ve Amerikan filmlerini yasaklama gücüne sahip değillerdi. Fakat ithalet rekabeti Alman sinema endüstrisini zorladığı için bu konuyla ilgili yeni kararlar alınmaya başlandı. Alman hükümetinin sinema endüstrisini desteklemeye başlamasının sebebi sadece ithalat rekabeti değil aynı zamanda kendi propaganda filmlerini de üretmek amacıdır. 1916 yılında tarafsız ülke olan Danimarka dışında Almanya'da film ithalatı yasaklanmış ve yapımlar hızla arttırılmıştır. 1911'de bir düzine olan küçük yapım şirketi 1918 yılına gelindiğinde 131 şirkete ulaşmıştır (Bordwell, Thompson, 2009, s.447).

Oylum'a (2011) göre, özgün ve birbirinden farklı dönemler geçiren Alman sineması, birçok ülkede olduğu gibi var olduğu ülkenin siyasi değişimlerinden ve toplumsal koşullarından etkilenen bir seyir izlemiştir. Diğer bir deyişle, dönemsel politikalar ve yaşanan siyasi sorunlar Alman sinemasını önemli ölçüde etkilemiştir. Almanya'da ortaya çıkıp bütün sanat dallarında etkili olan Dışavurumculuk (Ekspersyonizm) akımı, ilk dönem Alman sinemasında da egemen görünümdeydi. Ondokuzuncu yüzyılın gerçekçi ve idealist anlayışına tepki olarak doğan bu akım, pozitivizm akımına da karşı duruş niteliğindedir. Alman dışavurumculuğu temel alınarak yapılan filmlerin genel özelliklerinden bazıları, gerçek dışı ve absürt dekorlar kullanılması, ışığın ve gölgelerin abartılı kullanılmasıdır.

Birinci Dünya Savaşının zorlu yıllarında Alman sineması varlığını sürdürmeye çabalamıştır fakat savaştan yenik çıkan Almanya'nın imzaladığı ağır koşullar içeren anlaşmalarına bağlı olarak toplumda ortaya çıkan huzursuzluktan önemli derecede etkilenmiştir. Alman toplumu savaşın kaybedilmesinden sonra milliyetçi duyguların etkisinde kalmış ve Nazilerin yavaş yavaş etkisini göstermeye başlamasıyla da Dışavurumcu Alman sinemasının gelişmesi mümkün olmamıştır. (Oylum, 2011, s.13).

Teksoy'un (2005, s. 241) belirttiği gibi, Birinci Dünya savaşının kaybedilmesinin ardından Almanya'da 1919 yılında kabul edilen Weimar Anayasası uyarınca sosyalist, sosyal demokrat ve Katolik koalisyonuna dayalı bir cumhuriyet hükümeti kurulmuştur. Ekonomik sorunların yaşandığı bu dönemde, özellikle orta sınıfın alım gücünü sıfıra indiren 1923 yılı devalüasyonundan sonra orduyu ve bürokrasinin tepkisine neden olmuştur. Amerikan ekonomisinde başlayan ve Avrupa'ya yayılan 1929 ekonomik bunalımı Almanya'ya yapılan dış yardımların kesilmesine ve aynı yıl işsizlik sayısının altı milyona kadar çıkmasına neden olmuştur.

Alman toplumu savaş yenilgilerinden, ekonomik istikrarsızlıklardan ve toplumsal kaostan şikayet etmeye başlamıştı ve bir kurtuluş yolu aramaya başlamıştı. Dünya tarihine bakıldığında bir toplumda yaşanan istikrarsızlık dönemlerinden sonrasında kaotik ortamların oluştuğu bilinmektedir. Bu bağlamda Alman toplumu yaşadığı istikrar sorunları sonucunda Hitler'e oy vererek, ona ve vaadlerine inanmayı seçmiştir (Oylum, 2011, s.14).

Almanya'nın içinde bulunduğu bu çalkantılı ortam, Nasyonal Sosyalist Parti'nin 1928 yılında 12 üyelik kazanmış olmasına rağmen, 1930 seçimlerinde 107 üyelik kazanmasını sağlamıştır. 14 Temmuz 1933 yılına gelindiğinde Adolf Hitler'in önderliğinde Nasyonal Sosyalist Parti, ülkenin tek partisi konumuna geldi ve 1934'de cumhurbaşkanı Maraşel Hindenburg'un ölümünden sonra Hitler devlet başkanlığı görevini de üstlendi. Aynı yıl yapılan halk oylaması sonucunda da oyların lehine olması sayesinde görevini yasallaştıran Hitler'in Almanya'nın içinde bulunduğu sorunlu dönemi çözmeye yönelik alternatif çözüm önerileri sunması Alman halkının Hitler'in diktatörlüğünü benimsemesini sağladı. İşsizliğin çözüleceği, büyük bir Almanya'nın yaratılacağı, ordunun eski gücüne tekrar kavuşturulacağı ve ülkenin kötü durumunun sebebi olarak gösterilen Yahudiler'in ülkeden temizleneceği gibi umut verici sloganların halk tarafından benimsenmeye uygun olması ile birlikte Hitler'in kitle iletişim araçlarını kullanmaktaki başarısı birleştiğinde iktidarı ele geçirmesi kolaylaşmıştır (Teksoy, 2005, s.242).

Nazi hükümeti iktidara gelmesinin ardından her alanda kontrol sağlamaya yönelik uygulamalara başlamıştır. Toplumunu yönlendirmede etkin bir araç olan sinemada

bu kontrol mekanizmasının baskısına maruz kalan alanlardan biri olmuştur. Hitler iktidara gelene kadar dışavurumcu akımın etkisinde olan sinema, iktidarın el değiştirmesiyle birlikte farklı bir görünüm kazanmaya mecbur bırakılmıştır. Dışavurumcu yönetmenlerin Yahudi olması, Yahudi düşmanlığını şiddetle savunan Nazi hükümeti için önemli bir sebepti ve bu doğrultuda yönetmenleri ülke dışına sürmeye başladılar (Oylum, 2011, s.15).

Almanya'da iktidarı ele geçiren Nazi hükümeti sinemayı faşizmin hizmetine sunmuşlardır. Propagandanın etkin gücüne inanan Hitler, Goebles'in başkanı olduğu bir propaganda bakanlığı kurmuş, sinemada dahil olmak üzere propaganda faaliyetlerini bu bakanlık sayesinde kontrol etmeye ve yönlendirmeye başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının kitleleri etkilemekteki gücünün farkında olan Hitler, sinemanın manipüle edici yanlarını da kullanmakta başarılı olmuştur (Koluaçık, 2010, s.214).

Bektaş'a (2002, s. 152) göre, Nazi hükümeti iktidara gelmesinin ardından Hitler'in propagandaya verdiği önemle birlikte siyasi gücünü sağlamlaştırmak ve muhalif siyasal ve toplumsal güçleri bastırmak adına propagandadan etkin ölçüde yararlanmışlardır. Bunun yanı sıra, hedefledikleri Alman ırkçı toplumunu yaratmak adına da propaganda faaliyetlerine önemli yatırımlar yapmışlardır. Naziler kitle iletişim araçlarından Hitler'in dış politikasını benimsetmek ve kamuoyunu İkinci Dünya Savaşı'na hazırlamak amacıyla da yararlanmışlardır, önemli bir kitle iletişim aracı olarak gördükleri sinemayı da aynı amaçla kullanmaya başlamışlardır.

Nazi hükümetinde propaganda bakanı olan Goebbels, sinemanın fark edilir bir etki yaratma yolunun hem duyguları hem de zihinleri harekete geçirmek olduğunu önemle vurgulamıştır. Goebbels filmlerin amacını popüler bir sanat olarak hem devlet amaçlarına hem de bireysel gereksinimlere hizmet etmek olarak tanımlanmıştır. Goebbels'e göre, filmlerde siyasal düşüncelerin sunumu, sinemanın estetik anlamda etkileyicilik kazanması sayesinde güçlü olabilir (Rentscher, 2003, s.430). Goebbels, Sovyetlerin toplumu etkileyen ve yönlendirmeyi başaran sinemasından ve Hollywood sinemasının popülerlik özelliğinden etkilenerek sinema anlayışını oluşturmuştur. Goebbels bu doğrultuda sadece propaganda filmlerinden değil, Hollywood tarzı komediler ve macera filmlerin de yararlanması gerektiğine inanması doğrultusunda sinema endüstrisinin kitleleri uyutma işlevinden yararlanmak istemiştir. Bu bağlamda

Goebbels'e göre siyasal sinemanın en etkin olanı, siyaset yapmadan sabun köpüğü niteliğindeki filmlerdir (Oylum, 2011, a.16).

Propagandanın sinemada kullanılmasının önemine inanan Hitler ve Goebbels'in isteği doğrultusunda parti'nin finansal desteğiyle çekilen ilk film *Hitler's Flug Über Deuttschlan* (Hitler'in Almanya Gezisi) Hitler'in 1932 seçim kampanyasında yaptığı seyahatleri anlatmaktadır. Seçim propagandasına yönelik çekilen diğer filmler savaş belgeseli türü alanında yer almaktadır. Savaş belgeseli film türü ilk kez 1933 yılında Goebbels'in yönetiminde oluşturulan Alman Propaganda Bakanlığı'nın Nazi propagandasına yönelik çektiği filmlerle başlamıştır. Hitler'in isteği üzerine, Nürnberg'de düzenlenen parti toplantısının belgesel nitelikli çekimlerini yaparak propagandaya yönelik bir film yapma görevi Leni Riefenstahl'e verilmiştir. 1935 yılında *Triumpf des Willens* (İradenin Zaferi) adını alan filmde yönetmen bir açıdan gerçeği perdeye aktarırken diğer yandan da filmin ideolojik anlamda amacına uygun olarak kurgulaması sonucunda önemli bir propaganda filmi çekmiştir. Bu film, 1935 yılında Venedik Uluslararası Film Festivali'nde aldığı altın madalya ve 1937 yılında Paris Film Festivali'nde kazandığı büyük ödül sayesinde başarısını uluslararası platformda da kanıtlamıştır. (Gündeş 1998'den aktaran: Yılmaz Y., 2007, s.64).

Nazi döneminde filmlerin genel ideolojisi Nazi ideolojisine bağlı olarak Alman Irkını öven, milliyetçi, Yahudi ve komünizm düşmanlığını kapsamaktadır. İdeoloji filmlerinin yönetmenlerden bazıları, Frans Seit, Frans Welzler, Luis Tranker, Arnold Franck, Hans Steinhooff, Karl Ritter, Veit Harlan, Leni Riefenstahl gibi isimlerdir. Goebbels'in Hollywood hayranlığına uygun olarak macera filmleri ve komedi filmleri çeken yönetmenler de Nazi hükümetinin kurallarını kabul ederek film çekmeye başlamışlardır. Bu yönetmenlerden bazıları, Carl Lamac, Georg Jacoby, Hans Zerlett, Gustav Ucicky'tir. Çekilen propaganda filmlerinden örnekler ise, *Hitler Jungle Quex* (Hitler Genci Quex), *Zwei Gute* (İki İyi Arkadaş), *Sieg des Glaubens* (İnancın Zaferi), *Triumph des Willens* (İradenin Zaferi), *Jud Süss* (Yahudi Süss) gibi filmlerdir (Oylum, 2001, 18).

İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte Nazi sineması tam anlamıyla etkin hale gelmiştir. Yabancı pazarlara da sızan Alman sineması, 1940 yılında Amerika ile rekabetini tamamen ortadan kaldırmaya yönelik kararlar almıştır. Avrupa'nın çoğunun

Naziler tarafından işgal edilmesiyle birlikte propaganda bakanı Goebbels istediği tutsak izleyiciye kavuşma fırsatı bulmuştur. Nazi Almanya'sı sinema teknolojisinin izleyiciyi hipnotize etme potansiyelinin de farkında olarak sinemayı kullanmıştır. Filmlerde kullanılan insan imgelerinin savaş araçlarıyla ilişkisi bu açıdan dikkat çekicidir. Teknolojiyi filmlerde kullanarak seyirci kitlesi üzerinde yaratılan etkinin artırılması temel amaçlardan biri olarak belirlenmiştir. Nasyonal sosyalizm, savaşın hem maddi hem de maddi olmayan alanlarını filmlere yansıtmıştır. Patlayıcı efektler ve sürpriz görüntüler zihinlere etkili bir şekilde ulaşarak, filmlerin ideolojisini sağlamlaştırılmayı başarmıştır (Rentscher, 2003, s.435).

Nazi Almanyası döneminde sinemanın etkin bir propanda aracı olması ve filmlerin devlet eliyle yürütülmesi, hakim ideolojinin sinema sayesinde kitlelere benimsetilmesi ve varlığını sürdürmesi açısından oldukça etkili bir silah olmuştur. Bu bağlamda, Sovyet sinemasıyla birlikte Nazi Almanyası sineması totaliter rejime bağlı ideolojilerin sert ve katı propaganda yollarının en dikkat çekenleri olarak oluşturulmuşlardır. Her iki sinemada totaliter rejimlerin etkisinden kurtulduktan sonra görünümünde, içeriklerinde ve sanatsal açıdan biçimlerinde önemli farklılıklar yaşamışlardır. Bu bağlamda bu ülkelerde üretilen propaganda filmleri, sinemada ideolojinin kullanımını açısından en belirgin örnekler olarak kabul edilmektedirler. İkinci Dünya Savaşının sona ermesiyle birlikte totaliter rejimlerin etkisinin azalması sinemada ideolojinin kullanımını da dönüştürmüştür.

3.7. Kapitalist İdeoloji Bağlamında Hollywood Sineması

Nazi Dönemi ve Sovyetler Birliği'nde sinema, etkin bir propaganda aracı olarak kullanılmışsa da 1990'lardan sonra dünyanın bu alandaki en büyük hakimi Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Sinemanın gelişimi Amerika'da daha uzun bir döneme yayılmış olsa da devamlılığı günümüze kadar uzanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Amerikan sineması, propaganda faaliyetlerini uzun süre devam ettirebilen tek güçtür.

Amerika'nın ideolojik mesajlar veren filmlerine içerik bağlamında çeşitli örnekler verilebilir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Müslümanların yoğun bir şekilde Amerika'ya göç etmesi üzerine oluşan rahatsızlığın sinemaya yansımış hali Müslüman karakterlerin Amerikan filmlerinde oluşturdukları portre olarak dikkat

çekicidir. İkinci Dünya Savaşına kadar geçen sürede çekilen 400'den fazla filmde Arap Müslümanlar olumsuz karakterlerle özdeşleştirilmişlerdir. Bu filmde betimlenen Müslümanlar “çölde yaşayan, develere binen, birbiriyle savaşan, esir pazarlarında kadın alıp satan karakterler olarak” modernleşmeye adapte olamamış insanlar şeklinde karakterize edilmişlerdir (Özsoy, 1998, s. 358).

Amerika Birleşik Devletleri soğuk savaş süresince hem komünizme karşı hem de kültürel emperyalizme dayalı bir politika izlemiş ve bu amaçla pek çok propaganda faaliyetinde bulunmuştur. Sinema da bu propagandanın en önemli kolunu oluşturmuştur (Özdamar, 2005, s. 51). Yirminci yüzyıla sosyalizm olgusu damgasını vurmuştur. 1917 yılında Sovyetler Birliğinin ilk defa sosyalist bir ülke olarak kurulması, emperyalist bir devlet olan Amerika'da bir tehdit olarak algılanmıştır. Amerika'nın, o zamana kadar izlediği ekonomi-politikasında ideolojik unsurlar ekonomik unsurlar kadar önem kazanmıştır (Yılmaz, 1997, 21-22). Böylece, 1950'lerde antikomünist filmler ağırlık kazanmıştır. *Kızıl Kabus ABD İstilas* ve *Kızıl Tehlike* filmleri bunlara örnek olarak gösterilebilir (Saunders, 2004'den aktaran Özdamar, 2005, s. 52).

Soğuk Savaş döneminde, metaforik ve sembolik anlatımların rahatlıkla kullanılmasına izin veren bilim kurgu sineması da Amerika'nın propaganda amacıyla kullandığı bir araç haline gelmiştir. Byron Haskin'in 1953'te yaptığı *Dünyalar Savaşı* da, tam anlamıyla bir soğuk savaş dönemi filmidir. Mars'ta yaşayan uzaylılar dünyadaki yaşam biçimini kıskanırlar ve dünyayı istila etmeye karar verirler. Filmde Hindistan, Avustralya gibi pek çok ülkenin ve Londra, Paris, Madrid gibi farklı başkentlerin ismi geçmesine rağmen Rusya ve Moskova isimlerinden hiç bahsedilmemektedir (Kutay, 2010, s. 22).

1956 yılında Don Siegel'in çektiği, *Beden İstilacılarının İşgali* filmi, soğuk savaşın iyice sertleştiği 1978 yılında Philip Kaufman tarafından yeniden uyarlanmıştır. Filmlerin ilkinde, farklı bir gezegenden gelen istilacı varlıkların insanlar uyurken onların içine girdikleri gösterilir. İkinci versiyonunda ise aynı istilacılar 'çiçek'tir. Burada, '68 hareketi ve Amerikan '68'inin en önemli simgelerinden biri olan 'çiçek çocuklar' kültürü muhafazakar bir bakış açısından sinemaya aktarılmıştır (Kutay, 2010, s. 21-22).

Altmışlı yılların mücadele ve hareketleri yetmişlerin başlarında muhafazakar bir karşı tepki yaratmaya başlamıştır. Altmışların toplumsal çekişmeleri karşısında birlik, düzen ve huzur isteyen bir eğilim doğmuştur. Gelenekçi düzenin kültürel temsillerinin yerli bir edilişi güven telkin babaerkil temsillere geri dönme isteğine ve ego bütünlüğüne dönük bir arayışa yol açmıştır. Kişiselliğe dönüşün belirtilerini *Aşk Hikayesi*'nin gördüğü büyük ilgide, babaerkil bütünlüğe olan özlemi ise büyük ilgiyle karşılanan *Kanunun Kuvveti* (The French Connection, 1971) ve *Kirli Harry* (Dirty Harry, 1971) gibi polisiye filmlerin başarısında bulabiliriz. (Ryan, Kellner, 1997, 72-73). 1971 yılı, *Otomatik Portakal* (Clockwork Orange) gibi radikal bir filmin ortaya çıktığı film olmasına rağmen, Hollywood sinemasındaki bir dönüşümün başlangıcı olmuştur. Aileye, cinselliğe, sendikalara, insan doğasına, suça, savaşa, politikaya ve her şeyiyle topluma muhafazakar bakış açısı getiren filmler sinemada egemen konuma yerleşmişlerdir (Ryan, Kellner, 1997, s. 72-73).

Hollywood sineması bir yandan Amerikan siyasal sistemi ve kimliğini öven temsillerle diğer yandan da gelenekçi diyebileceğimiz bir toplum yapısını esas alan temsillerle kitleleri ideolojik yönden etkilemeye yönelmiştir. Robin Wood'un Hollywood filmlerinde bulunan ve sürekli olarak pekiştirilen ideolojik "değerler"e ilişkin sıralaması genel olarak şu öğeleri içerir: "Özel mülkiyet, özel girişim, kişisel inisiyatifliye dayalı kapitalizm; iş ahlakı, dürüslük; yasal, heteroseksüel, tek eşli evlilik ve kadının uygarlık değerlerini çocuklara aktardığı aile; tarımsal açıdan 'Cennet Bahçesi' doğa-yabanıllık, Kızılderililer açısından doğa; ilerleme, teknoloji, kent; başarı ve zenginlik; Rosebud sendromu: para her şey değildir, yoksul olan mutludur; Amerika herkesin mutlu olabileceği bir yerdir; Bütün bunlardan ortaya çıkan iki ideal tip: maceracı, eylem adamı, muktedir ideal erkek; Eş, anne, yoldaş, evine sonsuz bağımlı ideal kadın; bu ideal çiftin uyumsuzluklarını gidermek üzere 'yerleşik' koca, güvenilir, babacan ama sıkıcı; erotik kadın, maceracı, büyüleyici ama tehlikeli" (Abisel, 1995'ten aktaran Görücü, 1997, s. 83)

Amerika için sinema hem kapitalizmin siyasal ideolojisini yaygınlaştırmak için bir araç hem de onun ekonomik anlamda taşıyıcısı, yani en önemli pazarlarından biri olmuştur. Bu nedenle Amerikan sineması, propagandayı sadece siyasal anlamda değil, aynı zamanda bunu destekleyen ticari anlamda da sürdürmüştür (Abisel, 1999, s. 44). Amerikan sinemasının merkezi olan Hollywood için neyin ne şekilde satılacağı her

zaman önemli olmuştur. Film çeşitliliği ve yıldız oyuncular, bu açıdan güvenilir dayanaklar olarak ortaya çıkmıştır (Görücü, 1997, s. 83).

Yıldız sistemi, Amerikan film endüstri'sinde 1910'ların ortalarına doğru önemli hale gelmiştir. İnsanların davranışları, değerleri ve moda üzerinde oldukça etkili olan yıldızlar ideolojik değerlerin aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Yıldız sisteminin yükselişe geçtiği dönem 1930'lu 1940'lı yıllar arasında olmuştur. Jean Harlow, Joan Crawford, Bette Davis, James Cagney, E.G. Robinson, Carry Grant, Mea West, Katherine Hepburn ve daha pek çok yıldız örnek verilebilir. İlk gangster filmi olarak kabul edilen *Little Caesar* (Mervyn Leroy 1930), Edward G. Robinson'u bir yıldız yapmış ve gangster bir kahraman yaratmıştır. Edward G. Robinson'un canlandırdığı sert, ciddi, hiç gülmeyen, suratında bir tiksinti ifadesi olan, kadınlara kötü davranan, servet ve iktidar tutkunu karakter seyirci tarafından çok beğenilmiş ve kahramanlaştırılmıştır. Sinema tarihinin en popülerler yıldızı olan John Wayne'in adı bir aşıktan çok savaşçı kişiliği nedeniyle erkeklikle özdeşleştirilmiştir. Wayne'nin filmlerinin çoğunun sağ görüşlü ideolojiye uygun olması onu tutucu Amerikalıların kahramanı yapmıştır (Güçhan, 1999, 119-122).

Her hafta 85 milyon Amerikalı, sinema salonlarını doldurmaktadır. Sinema endüstrisinin ABD için önemli olması onun ideolojik etki alanını da arttırmıştır. Hollywood sineması pek çok farklı pazarlama taktiği üreterek ve uygulayarak, pek çok kişiye ulaşmış ve bu da ona Amerikan halkının duygu ve düşüncelerini etkileyebilme gücü sağlamıştır. Amerikan halkı çok geçmeden sinemada gördüğü giysileri giymeye, ürünleri tüketmeye başlamışlar ve sinemadaki davranış şekillerini ve yaşam biçimlerini benimsemişlerdir (Akarcalı, 2003'den aktaran Yılmaz Y., 2007, s. 67). Bu açıdan bakıldığında propagandanın önceki dönemlerde sert ve direkt verilmesine karşın Hollywood, bu öğeleri kitlelere daha fazla süsleyerek ama daha derinden ve dolaylı yoldan vermiştir. Amerikan sinemasının etkinliğinin önemli bir nedeni de budur (Yılmaz Y., 2007, s. 67).

Amerikan sineması, sistemin devamlılığını sağlamasında önemli bir rol üstlenmiştir. Hollywood, ideolojik rolünü yalnızca sistemi överek ve yücelterek değil, zaman zaman sistemi eleştirerek de yerine getirmiştir. İnsanların mevcut sisteme karşı olabilecek tepkilerini, onlar adına önceden dile getirmiş ve bu tepkileri yumuşatmıştır.

Böylece insanların harekete geçmelerini ve mevcut sisteme karşı koymalarını engellemiştir. Bu durum, ayrıca Hollywood'un girişim özgürlüğünü ve ifade özgürlüğü olan bir ortamı gibi algılanmasını sağlamıştır ve liberal değerlere bağlı Amerika imajını pekiştirmiştir (Koluçak, 2010, s. 218-219).

Amerikan sineması, temsiller oluşturarak ideolojinin işleyişini gizlemektedir. Hollywood'un klasik anlatımında, filmin kurgusunda yer alan tüm görsel ve işitsel öğeler bir neden-sonuç ilişkisi şeklinde sunulmaktadır. Bu anlatım bütünlüğü insanlarda gerçeğe uygunluk hissi yaratmaktadır, öyle ki bu durum Dracula (Tod Browning) ya da Frankenstein (James Whale, 1931) gibi fantastik filmlerde dahi geçerlidir (Gönen, 2007, s. 25).

Filmsel evrende, kurmaca olan bütün olaylar doğal bir ortamdaymış gibi sunulur. Tüm anlatısal operasyonlar seyirciden gizlenir. Çerçeveleme, aktörlerin oyunu, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapıyla ilgili tüm sinematografik işlemler görünmez kılınır. Burada amaçlanan, hem filmin etkileyici kılınmasıyla insanlardaki izleme isteğini arttırmak hem de filmlerde verilen ideoloji gizleyerek, izleyicinin ideolojiyi fark etmesini engellemektir (Gönen, 2007, s. 43-44). Konuyla ilgili Arca ve Boz şunları söylemektedir:

“Bu amaçla, klasik Hollywood yapıtısı, toplumsal ideolojik, ekonomik ve politik alanlardaki mücadelelerini “cinsel alana” a kaydırır. Değişik çıkarları olan film kişilerini, az ya da çok “erotikleşmiş nesnelere” halinde göstererek, aralarındaki çatışmaları cinsel alanda çözer ve çatışmanın temel nedenlerini hasır altı eder. Bunun bir sonucu olarak, seyircinin gerçek yaşamında karşısına alması gereken film kişileriyle dahi “özdeşmesini” sağlar. Ne var ki, cinsel sorunlar her zaman, burjuva ahlak kurallarına uygun olarak sonuçlandırılır ve burjuva aile kurumunun kutsallığını savunur (Arca, Boz, 1974/1975, s. 111).”

Günümüzde önemli bir endüstri olan Amerikan Hollywood sineması kültürel emperyalizm yoluyla kendi ulusal kimliğini küresel anlamda kitlelere pompalamaktadır. Dünyanın hemen hemen her yerinde izlenen bu filmler genel olarak Amerikan yaşam tarzını idealleştirmekte ve sosyolojik anlamda önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Amerika'nın sinema sektörüne yaptığı büyük maddi yatırımlar ve ileri

teknolojiler sayesinde göz alıcı hale getirilen filmler açık olmayan ideolojik mesajları dünya izleyicisine aktarmakta oldukça etkili olmuştur. Bu bağlamda kültür endüstrisinin en önemli kollarından biri olan sinema, Hollywood ekseninde Amerika'nın siyasal, sosyal ve ekonomik unsurlarını benimsetmek ve yaymak adına eğlence amacıyla hazırlanmış gibi ambalajlanan ama özünde propaganda niteliği taşıyan filmler kullanmaktadır (Scognamillo, 1994).”

Önceki bölümlerde Sovyet Rusya ve Alman sineması özelinde aktarılan ideolojilerden farklı olarak Amerikan sineması ele alındığında sinema bağlamında ideolojinin biçimlendirilmesi, küresel kaygıları da amaçları arasına dahil eden bir çerçeve içinde ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan Sovyet Rusya ve Nazi Almanyası gibi totaliter bir rejime değil liberal ve kapitalist ideolojiyi benimsemesi bağlamında, Amerikan Hollywood sineması ideolojisini özellikle son yıllarda çok daha üstü kapalı ve dolaylı yoldan vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, sadece belirli bir kitleyi ve sabit bir ideolojiyi benimsememesi, onun ideolojisini küresel anlamda etkin bir biçimde sinema aracılığıyla yaymada başarılı olmasını sağlamıştır ve sağlamaktadır.

SONUÇ

Günümüzde tartışmalı bir konu olarak kabul edilen ideoloji kavramı, tarih boyunca birçok düşünür tarafından farklı yaklaşımlar içinde ele alınmıştır. Destutt de Tracy tarafından “doğru düşünmenin bilimi”, Napoleon Bonaparte tarafından “birtakım adamların tuhaf fikirleri” olarak olumsuz bir anlamda, Karl Marx tarafından “yanlış bilinç” ve “gerçeğin tersine çevrilmesi”, Gramsci tarafından “toplumu bir arada tutan siva” ve son olarak Althusser tarafından “maddi bir pratik” olarak kavramsallaştırılmıştır.

1789 Fransız Devriminin düşünsel anlamda kaynağı olarak On sekizinci yüzyıl Aydınlanmasının etkileri gösterilmektedir. Bu bağlamda, Ortaçağ’ın bireyselliği ve aklı yok sayan dünya görüşü bağlamında Hıristiyanlık, Aydınlanma dönemi filozoflarının başlıca eleştiri kaynağını oluşturmaktadır. Aydınlanma filozoflarından bazıları, insan düşüncesinin kökenini araştırmak ve ön yargılar doğrultusunda ortaya çıkan yanılsamaları ve yanılgıları yok etmek yoluyla insan aklını özgür bırakmaya yönelik olarak, fikir (idea) ve bilim (logos) sözcüklerinin birleşiminden oluşan “ideoloji”yi düşünce bilimi olarak kavramsallaştırmışlardır. Kendilerini “ideologlar” olarak tanımlayan bu filozoflar toplumsal doğruları reformların geliştirilmesinde yararlı yönde kullanmak amacıyla çalışmaya başlamışlardır.

İdeoloji terimini ilk kullanan kişi olarak kabul edilen Tracy, yeni bir toplum açıklamasının gerekliliğine inanmıştır ve bunun yönteminin yeni bir ideolojinin oluşturulması olduğunu belirtmiştir. İnsanın tinsel yeteneklerinin araştırılması sürecinde de bir bilim olarak ideolojinin yöntem olarak seçilmesi gerektiğine inanmıştır. Tracy’nin özellikle vurguladığı konu ise bu etkinlik süreçleri sırasında ideolojinin metafizikten dinden kesin olarak uzak durması zorunluluğuna dair duyduğu inançtır.

Napoleon Fransa’da iktidarı geçtikten sonra, önceleri politik anlamdaki amacı uğruna desteklemesine rağmen ideologları ve ideolojiyi olumsuz anlamlara karşılık gelecek şekilde kullanmaya başlamıştır. Tracy’nin düşünceler bilimi olarak kavramsallaştırdığı ideoloji, Napoleon’la birlikte entelektüel verimsizlik, tehlikeli metafizik ve yeteneksiz eylemler olarak adlandırılmıştır..

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ideoloji kavramı Marx'a kadar aynı olumsuz ve tehlikeli söylemlerin hedefi olarak kullanılmıştır. Bu noktada kapitalist sistemin eleştirisi bağlamında öne çıkan isim Karl Marx'tır. Marx için ideoloji kavramı düşüncedeki yanlışlığa işaret etmektedir ve ekonomi- politik bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu noktadan hareketle, Marx'ın doğal yollarla oluşuyormuş gibi gösterilen fikirlerin aslında egemen sınıfa hizmet etmesi bağlamında ideolojiyi eleştirmesi olarakta düşünülebilir. Marx, yanlış bilinç içerisinde bırakılan, dezavantajlı konumda kalmaya zorlanan çoğunluğun bu durumun bilincine varacağına ve bilinçlenmesi sonucunda kendisine dayatılan toplumsal ve ekonomik düzeni değiştireceğine inanır.

Marx'a göre, ideoloji egemen sınıfın çıkarları için kullanıldığında bilinçli, kitlelerin egemen sınıfın düşüncelerini farkındalıktan yoksun olarak kabul etmeleri doğrultusunda bilinçsiz düşüncelerdir. Bilgi kavramına, egemenin gizli çıkarlarının sinmesi, elde edilen bilgiyi doğru ve yanlış olarak ayırt etme gerekliliğinden sapmıştır. Bu durumda yanlış bilgiler "ideolojiyi" doğru bilgiler ise "bilimi" oluşturmaktadır.

Gramsci, ideolojiyi, bir toplumda beraber yaşayan insanları bir arada tutmaya yarayan, toplumun çeşitli katmalarındaki insanlar arasında sosyal bir birlik üretme yoluyla onları aynı düzlemde buluşturmayı başarma amacıyla olan bir "sıva" olarak nitelendirmektedir. O'na göre, insanların bir arada bulunabilmeleri ve birlikte iş yapabilmeleri, onlara ortak bir kimlik kazandıran ideolojiyi paylaştıkları ölçüde mümkündür. Gramsci, ideoloji ile ilgili tartışmalara yeni bir kavram formüle etmesi bağlamında önemlidir. Bu yeni kavram hegemonyadır ve iktidarların sadece baskı araçlarıyla değil diğer işlevsel kurumlarla birlikte çalışarak egemenliğini yeniden üretmesi konusunda ideolojinin rolü üstünde durmaktadır. Gramsci, sivil toplum alanının üzerinde durmaktadır ve eğitim, aile, sendika gibi sivil toplum kuruluşlarının baskı yoluyla değil, rıza sağlamak yoluyla hegemonya kurmadaki önemine vurgu yapmaktadır.

Eagleton tüm bu noktalardan hareketle, modern kapitalist toplumlarda sosyalist bir devrimin, Rus Devriminde olduğu gibi sadece iktidarın ele geçirilmesiyle mümkün olamayacağını söyler. Sosyalist Devrim fikrini, toplumun bütünüyle birlikte ele alan

Eagleton, Gramsci'nin fikirlerinden yola çıkarak, kapitalist sisteme karşı olan sınıf mücadelesinin, sadece askeri ve siyasal alanda değil, toplumun her alanında işbirliğiyle yürütülmesi gerektiğini söyler.

Fiske, hegemonyayla ilgili iki önemli konuya vurgu yapmaktadır. Bunlar direnç ve istikrarsızlıktır. Hegemonyanın zorunlu olduğuna ve sıkı bir biçimde işlemesi gerektiğine dikkat çeken Fiske, bu süreç içerisinde ikincil sınıfların, yani egemen sınıfın dışında kalanların toplumsal deneyimlerinin, egemen sınıfın belirlediği gidişatla sürekli olarak çelişmesi sonucunda direncin oluştuğunu söyler. Hegemonyanın sürekli karşılaştığı bu dirençle mücadele ederken, bazen başarılı olabileceğini ama asla tümüyle dirençleri yok edemeyeceğini belirtir.

Althusser, ideolojiyi toplumun ekonomik yapı ve ilişkilerinin dışında bir yere taşıyarak onu özgürleştirmiştir. Diğer bir deyişle, ideolojiyi sadece bir sınıfın diğerine kabul ettirdiği fikirler bütünü olarak değil, tüm sınıfların katıldığı ve her alana yayılmış pratikler bütünü olarak tanımlamıştır.

Bu noktada Althusser, Marxist görüşten farklı olarak bir ayrışma noktasına daha değinir. Devlet teorisini geliştirmek için aslında açık bir şekilde Devlet'in (Baskı) Aygıtının yanında olan ama onunla karıştırılmaması gereken bir kavramdan bahseder: Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA). Althusser, Gramsci'nin hegemonya anlayışına paralel olarak DİA' ları zor kullanmadan işleyen kurumlar olarak görür.

Fiske' ye göre, ideoloji kuramları genel olarak, bütün iletişim çeşitlerinin ve anlam sistemlerinin, toplumsal ve siyasi bir boyutu olduğunu belirtir. Bu ideolojik sürecin mevcut toplumsal düzeni olumladığını belirten Fiske, Marx'ın da söylediği gibi, egemen sınıfın sadece maddi üretim aygıtlarına değil aynı zaman da fikirlerin üretilmesi ve yayılmasını sağlayan aygıtlara da hükmettiğini vurgular.

Bu çalışmanın kapsamı bağlamında sinemanın ideolojik bir araç olması, kitleleri etkilemesi, amaçlanan mesajları zihinlere göndermesi, tutumları ve yönelimleri değiştirmeyi hedeflemesi yönünden incelenecektir. On dokuzuncu yüzyıl' da Avrupa'da eşzamanlı yürütülen çalışmalar sonucunda ortaya çıkan sinema, sinematograf aygıtının kısa adıdır. Başlarda kent eğlencesi olarak değerlendirilen ve geçici bir heves olarak

bakılan sinema, Almanya, A.B.D. ve özellikle Fransa’da farklı film makineleriyle anılmaktadır. Ne var ki, sinemanın resmi doğumu Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895’de Paris’te sinematograf adını verdikleri aygıtla gerçekleştirdikleri ilk film gösterimi olarak kabul edilmektedir.

Sinema günümüzde en önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Bu bağlamda ortaya çıktığı dönemde teknik bir buluş özelliği göstermesine rağmen, kısa sürede ekonomik anlamda önemli bir kazanç sağlaması onun endüstriyelleşme sürecinde etkili olmuştur. Sinema Birinci Dünya Savaşına kadar Fransa başta olmak üzere Avrupa sinemasının egemenliğindedir. Savaşın başlamasıyla birlikte ağırlaşan koşullara bağlı olarak Fransa sinemadaki egemenliğini kaybetmiş, Avrupa sineması durgun bir döneme girmiştir. Savaşın bitmesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri sinema endüstrisinde egemen konuma ulaşmıştır. Amerikan sineması, tekelleşme açısından da önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Ülkede sinema yapımcılarının ve dağıtımcılarının tekel oluşturarak, bağımsız yönetmenleri zorlamaları sonucunda bazı yönetmenler elverişli iklim şartları ve ekonomik anlamda avantajlı koşullara sahip olması açısından Hollywood kasabasına yerleşmişlerdir. Hollywood günümüzde küresel ölçekte en büyük sinema endüstrisinin olduğu yerdir.

Sinema, geliştiği topluma bağlı olarak, o toplumu ilgilendiren ve dönemi şekillendiren önemli siyasal, ekonomik, toplumsal ve ideolojik kuvvetlerin oluşturduğu olayların bir portresi niteliğindedir. Bu olgu, iki yoldan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, sinemanın bir toplumun kimliğini kazanmasında etkili olan, davranışların, geleneklerin, hiyerarşilerin ve değerlerin dünyaya ilişkin belirli vizyonları yeniden üretmesi ve yansıtması özelliğidir. İkinci yol ise, sinemanın dünyayı ya da belirli bir toplumu “gösterme” sürecinde güttüğü amacın, izleyicilere belirli bir bakış açısı sağlıyor olmasıdır.

Sinema’nın ideoloji ile ilişkisi incelenirken, ideoloji kuramlarının önemini vurgulamak gereklidir. Sinema ve ideoloji ilişkisine genel olarak bakıldığında, sinemanın “yanlış bilinç”ler üretme özelliğiyle tanımlanması, Marx’ın ideoloji kuramına, sinemanın toplumları bir arada tutmaya yarayan “sıva” görevinde olduğu yönündeki betimleme de Gramsci’nin ideoloji kuramına gönderme yapmaktadır. İdeoloji söyleminin, muhalif ve iktidar düzeylerinde ki farklılaşması ise, Napoleon’un

iktidara gelmeden önceki söylemleri ile egemenliğini sağladıktan sonraki söylemleri arasındaki fark açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Egemenlik sağlayan ideolojinin, konumunu koruma yolları da Althusser ve Gramsci'nin ideoloji kuramlarını akla getirmektedir. Althusser'in devletin baskı aygıtları olarak tanımladığı güçler ve Gramsci'nin bu aygıtların yanı sıra ortaya koyduğu ikna aygıtları, ideolojinin konumunu koruması için farklı yollara işaret etmektedir.

Althusser'in sinema filmleri ile ilgili düşünceleri, özne olarak çağırma tanımına verdiği örneklerle anlaşılabilir. Sosyal bir aktör olarak değil de, çağrılan öznelere olarak filmleri izlerken bulunulan konumdan daha belirgin bir durum yoktur. Bu noktadan hareketle seyirci, sosyal bir aktör olmaktan çok pasif bir sosyal izleyici olarak sosyal role çağrılmaktadır.

Sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında, siyasal düzlemde çıkarlar oldukça önemlidir. Filmlerin, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasındaki rolü düşünüldüğünde, bu gerçekliğin oluşmasındaki psikolojik duruş, dünyayı anlamlandırma sürecini yönlendiren ve toplumsal sistemin devamını sağlayan, kültürel sistemin bir parçasıdır. Klasik Marksist teoriye göre ideoloji, ezilenlerin ezildikleri sisteme gönüllü katılımlarını sağlayan, zora gerek olmasa da tahakküme yönelik bir düşünceler ve imgeler sistemi olarak tanımlanmıştır. Scognamillo'ya (1997) göre, sinemanın bir ideolojinin, siyasal bir eğilimin yanında yer alması durumunda “gösteri/eğlence” gibi nitelikleri içinde hatta bazı durumlarda bu niteliklerden vazgeçerek bir “mesaj” taşıyıcısı haline gelir. Eğer sinema iktidara hizmet eden “devlet sineması” olursa da aynı işleve sahip olmaktadır. Bu bağlamda devlet sinemaları özgür ve tarafsız söyleminden vazgeçer ve yaratıcılığı yok ederek, sinemacıların pasif aktörler olmalarını sağlar.

Sinemanın ideolojik biçimlenmesindeki çıkış noktası “propaganda” olgusudur”. Devletlerin politik ve iktisadi anlamda örgütlenmelerde başvurdukları önemli yöntemlerin başında propaganda filmleri çekerek, sinemalarda geniş kitlelere benimsetmek istedikleri mesajları ulaştırmak gelmiştir. İnanıdırıcı ve ikna edici araçlar kullanılarak, fikirlerin ve değerlerin yayılması, propagandanın içeriğini oluşturmaktadır. Propagandanın bireyler ve gruplar aracılığıyla, diğer grupların fikirlerini, kanılarını, davranışlarını değiştirmeye yönelik olarak iletişim araçlarını kullandıkları bilinmektedir. Bu eylem, propagandacının istekleri doğrultusunda, kitleyi etkilemeye,

değiştirmeye ya da kontrol altında tutmak için bilinçli olarak gerçekleştirilmektedir. Bu araçlar, söz, yazı ya da farklı unsurlardan oluşmaktadır. Diğer bir anlatımla kullanılan araçlar sayesinde verilmek istenen fikir hedef kitleye empoze edilmektedir.

Propagandanın önemini ve etkinliğini, açıkça gösteren ilk örnek Birinci Dünya Savaşıdır. Savaş başladığında ülkeler örgütlü bir propaganda yapısına sahip değillerdir. Fakat savaş koşullarının sağladığı gereklilikler ve bu anlamda ulaşılan bilinç sayesinde ülkeler propaganda kurumları oluşturmaya başlamışlardır. Başka bir deyişle, propaganda ilk defa Birinci Dünya savaşıyla birlikte bir araç olarak kullanılmıştır (Özsoy, 1998).

Tarihte propagandayı en etkin kullanan kişi olarak Adolf Hitler kabul edilmektedir. Nazi Almanya'sında Hitler, propagandaya verdiği önemi örnekler nitelikte bir propaganda bakanlığı kurmuştur. Bu bakanlığın yönetimi Goebbels'in elindedir. Her türlü propagandanın kurumsal bir çatı altında yürütüldüğü bu dönemde, Nazi yanlısı Almanlar kendi halklarına yönelik morallerini yüksek tutmak amacıyla çeşitli yayınlar hazırlamış ve dağıtımını sağlamışlardır. Nazilerin propaganda konusundaki başarısı bir tarafa Lenin, Adolf Hitlerden önce propagandanın ne kadar etkin bir silah olabileceğini fark etmiştir. Yayınladığı “Ne Yapmalı” isimli kitabında propagandadan devrim mücadelesinde yararlanılması gerektiğini önemle vurgulamıştır.

Önemli bir kitlesel güç olan sinema, kitleleri sadece duygularla değil, fikirlerle de etkileyip, harekete geçirebileceğini Birinci Dünya Savaşı'nda fark etmiştir. Savaş dönemiyle başlayan bu farkındalık zamanla ülkeler açısından bir öğrenme sürecini ve üretime geçme durumunu da beraberinde getirmiştir. Bir anlamda sinema “propaganda” ile tanışmış ve siyasal hareketlerin hizmetine girmiştir.

Sinemanın ortaya çıktığı zamandan, günümüze kadar insanların her zaman ilgisini çeken ve geniş kitlelerce bir eğlence aracı olarak görüldüğü bilinmektedir. Bu eğlenme aktivitesi içerisinde, insanların beyinlerine mesajlar iletilebileceğinin fark edilmesi özellikle Dünya Savaşları döneminde belirginlik kazanmıştır. Dünya Savaşları açısından dikkat çekici nokta, bu dönemde ülke iktidarlarının kendi halklarına uyguladıkları propagandanın önemli bir aracının sinema olmasıdır. Dünya Savaşları dönemi sonrasında ise Amerikan Sineması Hollywood'la birlikte dünya ölçeğinde

etkisini göstermeye başlamıştır. Küresel anlamda, propagandayı en etkili kullanan ülke olarak Amerika Birleşik Devletleri, günümüzde Hollywood sinemasıyla etkinliğini göstermektedir.

Çalışma bağlamında, sinemada ideolojinin kullanımı ve propaganda sineması açısından faşist, komünist ve kapitalist ideolojiler temel alınmıştır. Bu noktadan hareketle, Sovyet Rusya ve komünist ideoloji, Nazi Almanya'sı ve faşist ideoloji, Amerikan Hollywood sineması ve kapitalist ideoloji, başlıkları örnek sinemalar olarak belirlenmiştir. Sözü geçen sinemaların seçilme nedenleri, ideoloji ile ilgili yakından ilişkileri ve propaganda sineması örneklerinde öne çıkan isimler olmalarıdır.

1917 yılında Bolşevik devrimiyle birlikte yeni kurulan Sovyet Rusya'da sinema komünist ideolojiyi kitlelere yaymak üzere etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda Sovyet Rusya'da sinema didaktik yani öğretici bir yol izlemiştir. Sinemada Toplumsal Gerçeklik temel ilke olarak benimsenmiştir. Bu bağlamda sinemacılar sosyolojik içerikli ve bireyden ziyade toplumu esas alan filmler üretmeye başlamışlardır. Dünya sinemasına da damgasına vuran bu yönetmenler Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi başarılı sinemacılarıdır. Başarılarının sebebi, bir yandan yaptıkları filmin içeriğiyle komünist ideolojiyi kitlelere yaymaya çalışırken, diğer yandan da filmlerin bu kitleler üzerinde ki etkisini arttırmak için, farklı sinema teknikleri geliştirmiş olmalarıdır. Geliştirdikleri bu teknikler, dünya sinemasına da sanatsal açıdan öncül olmuş ve filmlerinin yalnızca ideolojik olarak anılmasının önüne geçmiştir.

Stalin'in 1928'ten sonra partide söz sahibi olmasıyla birlikte sinemada benimsenen Toplumsal Gerçeklik ilkesinin yerini Sosyalist Gerçeklik ilkesi almıştır. Bu yeni dönemle birlikte sinemanın biçimsel ve burjuva özelliklerinden arındırılması amaçlanmıştır. Bu durum devrimin ilk yıllarında sinemada var olan yaratıcılığın yok olmasına ve sözü edilen yönetmenlerin filmlerini çekebilecek ekonomik koşulların zorlaşmasına neden olmuştur. Stalin, kendi propaganda filmlerini çekmek adına ve ilk beş yıllık planlarını anlatmaya yönelik belgesellere bütçe sağlamak için tüm film birimlerinden %30'luk bir kaynağı kendi fonuna aktarma zorunluluğu getirmiştir.

Almanya'da 1920'lerde önemli bir sinema akımı olarak kabul edilen dışavurumculuk, gerçekçi bir anlayışla değil, düşsel bir anlatım tarzını ve sinema biçimini benimsemiştir. Birinci Dünya Savaşının başladığı yıllar Almanya'nın içinde bulunduğu zor koşullar altında gelişemeyen bu sinema akımı Hitler'in Almanya'da iktidara gelmesiyle birlikte baskı altına alınmıştır. Dışavurumcu yönetmenlerin çoğunun Yahudi olması ırkçı ve Yahudi düşmanı Nazi hükümeti tarafından sürülmelerini ve sinema etkinliklerinin sona erdirilmesini sağlamıştır. Nazi hükümeti kararlarınca propagandanın bir aracı olarak sinemanın kullanılmasına karar verilmesi, Alman sinemasında propaganda amaçlı belgesel filmlerin çekilmesiyle doruk noktasına ulaşmıştır.

Nazi Almanya'sı tarafından aktif bir biçimde kullanılan sinema, 1933 yılında Hitler'in başa gelmesiyle iktidarın siyasi gücünü sağlama almak, muhalif kesimleri dışarıda bırakmak ve ırkçı bir politika benimsetmek amacıyla kullanılmıştır. Sinemanın ideolojik gücünü fark eden Hitler, egemenliğini Alman toplumuna bu yolla kolay bir biçimde kabul ettirebilmiştir. Söz konusu amaç doğrultusunda propaganda kullanılmış ve halk üzerinde etkili olmuştur. Bu anlamda Alman sineması, ideolojik sinema bağlamında ve propaganda sineması sayesinde dünya sinemasında öncül örneklerden biri olmuştur.

Hem Rusya'da Lenin hem de Nazi Almanyası'nda Hitler, sinemanın kitleleri etkilemedeki gücünü fark etmiş ve kendi egemenliğini meşrulaştırma ve sürekliliğini sağlama alma yönünde kullanmıştır. Egemen ideolojinin yaygınlaştırılmaya ve benimsetilmeye çalışılmasında kültürel araçların kullanımı, Sovyet Komünizm ve Alman Nazizm liderlerinin, kendi ideolojilerini aynı zamanda kültürel bir hareket olarak görmelerine bağlı bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sından farklı olarak A.B.D. sinemada ideolojinin kullanılması açısından farklı bir yol izlemiştir. 1990'lardan sonra Hollywood sineması endüstriyel başarıları sayesinde filmlerinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır ve açık ya da gizli şekilde ideolojik öğelere yer vermiştir. Sinemasal tekniklerin gelişmesiyle birlikte sinema yapaylıktan kurtulmuş ve gelişmiş teknolojiyle birlikte gerçeklik duygusu arttırılarak, seyircide film izlediği duygusu önemli oranda azaltılmıştır. Hollywood yıldız sisteminin geliştirilmesi de ideolojik anlamda önemli bir

adımdır. Yıldızların cazibesi sayesinde Amerikan halkı benimsetilmek istenen değerlere çok daha kolay adepte olmuşlardır. Özellikle önemli iki yoldan ideolojik unsurlarla etki yaratmaya çalışan Hollywood sineması, ilk olarak ekonomik ve siyasal ideolojisini benimsetmek ve Amerikan kimlik unsurlarını empoze etmek yönünde hareket etmiştir.

1970’li yıllarda, ‘68 olaylarına tepki olarak oluşan muhafazakar bakış açısıyla çekilen filmlerde, geleneksel unsurları yoğun olarak kullanmışlardır. Bu unsurlar, ataerkil yapıyı, bireyselliği, kapitalizmi, ırkçılığı, cinsiyetçiliği vb. kapsamaktadır. Amerikan Hollywood sineması içerdiği ideolojik öğeleri dolaylı ya da doğrudan mesajlaştırması açısından ideolojik sinemanın en önemli örneklerinden biridir ve olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmanın kapsamı ve amacı bağlamında sinemanın ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümler tarihsel perspektiften incelenmiş ve sinemanın bir kent eğlencesinden çıkıp etkin bir ideolojik araç görevi üstlenmesi sürecinde örnek olarak üç ideoloji seçilmiş ve sözü edilen ideolojilerin sinemaya yansımaları incelenmiştir. Diğer yandan, sinema ve ideoloji ile ilgili tartışmalar bu çalışmada incelenen örneklerle sınırlı değildir.

Çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilen ideolojilerin belirlenmesinde, hem siyasal hem sinemasal etkenler göz önünde bulundurulmuştur. Sözü geçen ideolojiler dünya ölçeğinde etkinlikleri bağlamında seçilmişken, bu ideolojilerin sinemaya yansımaları açısından seçilen örnekler de dünya sinemasındaki varlıkları ve konumları doğrultusunda belirlenmiştir. Komünist ideolojinin dünya siyasetindeki önemi ve Sovyet Rusya’nın sinema tarihine olan katkıları ilk örneği belirlerken, Faşizm bağlamında Nazizm ve Nasyonal Sosyalizm’in dünya ölçeğinde ortaya çıkardığı siyasal, ekonomik, toplumsal sonuçlar ile birlikte Nazi Almanyası’nın sinemayı örgütlü bir devlet kurumu haline getirmesi ikinci örneğin belirlenmesine sebep olmuştur. Son olarak, günümüzde sinema’nın küresel anlamda en güçlü sanayisi olan Hollywood eksenli Amerikan sinemasının geçmişten bugüne propaganda unsurlarını en etkin şekilde kullanan ve gücünü sürekli arttıran bir sinema olması açısından üçüncü örnek Hollywood sineması seçilmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel N., Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999
- Abisel N., Sessiz Sinema, De Ki Yayınları, Ankara, 2007
- Akarcalı S., İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda, İmaj Yayınları, Ankara, 2003
- Alemdar K. & Erdoğan İ., Popüler Kültür ve İletişim, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994
- Aliyev R., Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı, Ankara, 2007, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Althusser L., İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İletişim Yayınları, çev. Alp Y, Özışık M, İstanbul, 1991
- Andrew J., Sinema Kuramları, çev. Şener İ., İzDüşüm Yayınları, İstanbul, 2000
- Arca K., ve Boz Y., “Klasik Hollywood Sineması Üstüne Notlar” Çağdas Sinema Dergisi, Sayı: 5/6, İstanbul, 1974 /1975 105-112.
- Aytaç Ö., “Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman”, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 28, Sayı 2, Aralık 2004 115-138
- Barrett M., Marx’tan Foucault’ya İdeoloji, çev. Fethi A., Doruk Yayınları, İstanbul 2004
- Baydur M., Sinema Yazıları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- Bektaş A., Siyasal Propaganda, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- Belge M., Marksist Estetik, SBF Yayınları, İstanbul, 1989
- Biryıldız E., Sinemada Akımlar, Beta Yayınları, İstanbul, 2009
- Bordwell D., Thompson C., Film Sanatı, De Ki Yayıncılık, çev. Yılmaz E., Onat E., İstanbul, 2009

Chansel D., Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema, çev. Elhüseyni N., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004

Comolli J., & Narboni J., “Sinema/İdeoloji/Eleştiri” çev. Temiztaş, M., Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, der. Büker S., Topçu G., Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2010, 97-108

Comolli J., “Teknik ve İdeoloji” Çağdaş Sinema Dergisi çev. Barokas Y., Sayı 1, İstanbul, 1974, 9-29

Coşkun E., Dünya Sinemasında Akımlar, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009

Çelik N.B., İdeolojinin Soykütüğü, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2005

Çetin N., “20. Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul, 2006

Dabağyan L., Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2004

Diken B., Laustsen C., Filmlerle Sosyoloji, çev., Ertekin S., Metis Yayınları, İstanbul, 2010

Eagleton T., İdeoloji, çev. Özcan M, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 1996

Erdoğan Ş., Fransız Sineması, es Yayınları, İstanbul, 2004

Fiske J., İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. İrvan S, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2003

Gevgilili A., Çağın Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1989

Goldman L., Aydınlanma Felsefesi, çev. Arslan E, Doruk Yayınları, İstanbul, 1999

Göker G., “Egemen Bilincin Egemen Söylemi: Kitle İletişimi”, Politik SosyalBilim Dergisi, Cilt I, Sayı 2, Ütopya Yayıncılık, Ankara, (Bahar 2011), 45-57

Göksal G., İngiliz Sanayi Devrimi, Kora Yayın, İstanbul, 2003

Gönen M., Hollywood Sineması, es Yayınları, İstanbul, 2007

Görücü B., “Eisenstein’den Hollywood’a: Tekniklerle Yaratılan Dünya” Yeni Sinema Dergisi, İstanbul, 1997, 75-95

Gren P., “Ideology and Ambiguity in Cinema” The Massachusetts Review, vol. 34, sayı 1, 1993, 102-126

Grijp P., “Why accept submission? Rethinking Asymmetrical Ideology and Power”, sayı 35, Springer Publications, 2011, 13-31

Gutok G.L., Eğitime Felsefi ve İdeolojik Yaklaşımlar, çev. Kale N, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

Güçhan G., Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1999

Houston P., Çağdaş Sinema, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1966

İri M., “Hafızadan Harekete: Görünen ve Kaydedilen Gerçeklik” Toplum Bilim Dergisi, Sayı 18, İstanbul, 2005, 19-24

Kılıç L., Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008

Kirel, S., Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010

Koluçak İ., Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2010

Kumar V. & Verma, A., “Hegemony, Discipline and Control in the Administration of Police in Colonial India” , Asian Criminology, Sayı 4, Springer Publications, 2009, 61-78

Kutay U., Sinema- Politik: Sosyo- Semiyoloji Notları, es Yayınları, İstanbul, 2011

Lebel, J., “Sinema ve İdeoloji” çev. Boz Y., Çağdaş Sinema Dergisi, sayı 1, 1974, İstanbul, 30-36

Maigret E., Medya ve İletişim Sosyolojisi, çev. Yücel Halime, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

Mardin Ş., İdeoloji, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1995

McLellan D., İdeoloji, çev. Özkaya E, Doruk Yayınları, İstanbul, 1999

Monaco J., Bir Film Nasıl Okunur?, çev. Yılmaz E, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001

Mutlu E., İletişim Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004

Nicholas R., Power of Film Propaganda: Myth or Reality? Continuum International Publishing, London, 2004

Orhan K., kara talih, beyaz perde..., Ezgi Kitabevi, Bursa, 2011

Oylum R., Alman Sineması, Başka Yerler Yayınları, İstanbul, 2011

Özbek S., İdeoloji Kuramları, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003

Özön N., Sinema El Kitabı, Baha Matbaası, İstanbul, 1964

Özsoy O., Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, Alfa Yayınları, İstanbul, 1998

Öztürk Ö., “Kapitalist Kültürün Oluşumunda İdeolojik Basamaklar”, Politik SosyalBilim Dergisi, Cilt I, Sayı 2, Ütopya Yayıncılık, Ankara, (Bahar 2011), 19-32

Öztürk C., “Marxizm’de İdeoloji Tartışmaları”, Sosyoloji Notları Dergisi, sayı 2, Ankara, 2007, 64-74

Parlak İ., Kemalist İdeolojide Eğitim, Turhan Yayınevi, Ankara, 1999

Pearson R., “Sinemanın İlk Dönemi” Dünya Sinema Tarihi, çev. Fethi A., ed. Smith G., İstanbul, 2003, 30-42

Rentscher E., “Almanya: Nazizm ve Sonrası”, Dünya Sinema Tarihi, çev. Fethi A., ed. Smith G., İstanbul, 2003, 429-438

Ryan D., & Kellner D., Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, çev., Özsayar E., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997

Sather J., “The Consepr of Ideology in Analysis of Fundamental Questions in Science Education”, sayı 12, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 2003, 237-260

Scognamillo G. Amerikan Sineması, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1994

Scognamillo G., Dünya Sinema Sanayi, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997

Teksoy R., Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2005

Temirkaynak M., “Yanlış Bilinç’ten Son’a Giden Yolda İdeolojinin Serüveni”, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008

Uricchio W., “Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa’da Kriz”, Dünya Sinema Tarihi, çev. Fethi A., ed. Smith G., İstanbul, 2003, 85-94

Usai P., “Kökenler ve Ayakta Kalanlar” Dünya Sinema Tarihi, çev. Fethi A., ed. Smith G., İstanbul, 2003, 22-30

Ünal, G., “Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği”, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, der. İRİ M., Derin Yayınları, İstanbul, 2010, 11-28

Üşür S., İdeolojinin Serüveni, İmge Kitabevi, Ankara, 1997

Vincent A., Modern Politik İdeolojiler, çev. Tüfekçi A, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2006

Yılmaz E., Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri, Leya Yayıncılık, İstanbul, 1997

Yılmaz E., “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, Sinemasal Yazılar, Orient Yayıncılık, Ankara, 2008

Yılmaz H., Michel Foucault’un Biyo-İktidar Kavramı Çerçevesinde Nazi Dönemi Propaganda Belgesellerinin Analizi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007

Yılmaz Y., Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI : Ayşe ERSÖZ
Doğum Tarihi ve Yeri : 24.11.1985 , ANKARA
Medeni Durumu : Bekar

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : İncesu Anadolu Lisesi
Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji
Yüksek Lisans Diploması: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji
Tez Konusu : Siyasi İdeolojiler Bağlamında Sinema
Yabancı Dil / Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetler

İş Deneyimi

Stajlar : ---
Projeler : ---
Çalıştığı Kurumlar : ---

Adres : Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü,
Kampüs/ANTALYA